

Алексей Ляптев
**РИСУНОК
П Е Р О М**

АЛЕКСЕЙ ЛАПТЕВ

Рисункор
пером

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

Москва 1962

Ургенчский
строительный техникум

ВВЕДЕНИЕ

Д

анные страницы — не обычное „предисловие“. Автор этого небольшого вступительного текста не хочет никак и ни в чем „исправлять“ талантливого художника, замечательного рисовальщика, иллюстрировавшего „Мертвые души“, „Вечера на хуторе близ Диканьки“, ряд книг для детей, написавшего очень полезную для молодых художников книгу „Как рисовать лошадь“, щедро делящегося своим опытом с читателями.

Высказывания художников об их мастерстве всегда чрезвычайно интересны и важны для творческой практики и для теоретического осмысливания вопросов искусства. Члену-корреспонденту Академии художеств СССР, заслуженному деятелю искусств РСФСР А. М. Лаптеву, написавшему талантливую книгу о рисунке пером, следует высказать благодарность в первую очередь за все это. Очень непосредственно и просто беседует советский художник на дальнейших страницах со своими младшими товарищами.

В книге интересно почти все без исключения. Возможно, как историк искусства автор вступительного текста построил бы книгу иначе. Размещение в книге А. М. Лаптева рисунков старых художников рядом, „вперемежку“, с современными представляется смелым экспериментом, который может вызвать, однако, и возражения. А. М. Лаптев убеждает все же, что правомерно и такое совершенно свободное рас-

положение материала. А. М. Лаптев смело группирует по „проблемам“ художников самых различных стран, времен и направлений. Он отвергает историческую последовательность при рассмотрении рисунков. Но „победителей не судят“. Книга „по искусству“ имеет право быть парадоксальной, если она талантлива, если автор ее стоит на верных, реалистических позициях, если в качестве примеров для пояснения своих, выросших из живой творческой практики наблюдений он берет то Рембрандта, то Купреянова, то Домье, то Сойфертиса, рассматривая их на равных правах и основаниях.

Рисунок пером в наши дни для художников чрезвычайно актуален. Он особо удобен для печати. Распространенный в массовых тиражах, такой рисунок не имеет себе соперников. В журнале и газете он закономерен и естествен, он нужен там. Может быть, автору книги следовало бы больше сказать об этом. Может быть, автору стоило бы откликнуться на некоторые полемические статьи наших художников и критиков, может быть, стоило остановиться и на положении с преподаванием рисунка в школе — общей, специальной, высшей. Однако нельзя сказать, что книга не публицистична в лучшем смысле этого слова. В книге есть и правомерная критичность, и очень хорошая дружеская симпатия к младшим сотоварищам по профессии.

Единственно, о чем можно пожалеть, — это о том, что, выбирая примеры из творчества великих мастеров прошлого, автор книги обошел таких изумительных рисовальщиков пером, как Леонардо да Винчи или как, скажем, на другом стилистическом полюсе — Федор Толстой. Автор недостаточно привлекает материалы русского искусства XIX века, рисунки пером П. Соколова и В. Васнецова, а также не включает в поле своего внимания „графику“ в узком смысле — то есть книжное оформление шрифтового, орнаментального характера. Он, конечно, имеет на это право, ибо последнее — особая, специальная область творчества. В Советском Союзе как раз в наше время особенно процветает рисование шрифта. А. М. Лаптев мог бы более определенно оговорить ограничение тематики своей книги.

Примеров книжной иллюстрации он дает много, избирает их интересно, анализирует их талантливо. В иных случаях его замечания очень пригодятся для мастеров книги. Однако избранных примеров все-таки недостаточно, в исторической практике мы можем найти гораздо большее разнообразие в решениях рисунка, чем это показано в книге А. М. Лаптева.

А. М. Лаптев сознательно многое обходит, многое отбрасывает, мы полагаем, имея на это право, но в ряде случаев недостаточно мотивируя эти свои ограничения.

Так, в вопросе „о тоне“ и „цвете“ он недостаточно выявляет специфическую в графике по сравнению с живописью постановку проблемы. Цвет, цветовой строй, колорит, валеры в живописи качественно иные, нежели в графике; в рисунке пером, в акварели — иные, нежели в картине маслом; в рисунке цветными карандашами — свои; в миниатюре — свои.

А. М. Лаптев ограничивает свою книгу вопросами рисования пером и черной тушью (или чернилами). Однако известно, что на Востоке много рисовали цветной тушью, примеры имеются и на Западе. Не объясняет он также, чем отличается

рисунок синими чернилами (так рисуют многие современники) от рисунка, сделанного черными. Использование точечного рисунка шире и важнее, чем говорит автор. Точечный рисунок пером был использован и в советской практике, например в некоторых газетных сатирико-политических композициях, каких, кстати сказать, в книге совершенно нет.

Говоря о рисунке для книги, автор мог бы ответить более последовательно на вопрос, чем отличается текстовая иллюстрация от рисунка на обложке, какие требования предъявляет к художнику техника воспроизведения, цинк, тираж печати. Ясно, что для книги, издаваемой в трехсоттысячном тираже, рисовать надо иначе, чем для себя в альбоме. Живой набросок — это одно, законченная композиция для книги — иное. Проблему законченности автор вообще в своей книге не ставит.

Много и очень интересно говорит автор о материале и технике рисунка пером. Здесь можно сделать только небольшие дополнения. Так, можно поставить вопрос о рисунке золотым, а не только стальным пером. Золотое перо наличествует не только в авторучках: золотым пером в конце XIX века рисовал известный Обри Бердслей в Англии, оказавший определенное воздействие и на Гюльбранссона.

По поводу бумаги можно сказать еще следующее: старые мастера имели в своем распоряжении замечательные сорта цветной бумаги, например голландцы — голубую, изготавливаемую из тряпья бывших рыбацких рубаш. Старые мастера грунтовали, а не только тонировали свою бумагу. Для исправления своих рисунков они заклеивали неудавшиеся части бумагой и по ней рисовали ту или иную деталь по-другому. Для усиления рисунка и для прикрытия неудавшихся частей они пользовались белилами. Таких примеров — множество. Белила, белый штрих на черном фоне, могли входить в рисунок на равных правах. Белилами по черному нарисованы колосья на оригинале знаменитого плаката Д. С. Моора „Помоги“.

Вопрос о технике рисунков старых мастеров неоднократно обсуждался в печати, в том числе и в работах автора данного введения. Старая китайская тушь изготавливалась из ламповой копоти, была прессованной, сухой, твердой, художник сам растирал ее. Современная „тушь“ — иная и по составу и по поведению. При всем том специалисты знают, как много еще неточностей и неясностей в определениях техники рисунков старых мастеров и еще больше — в их авторстве. Почти нет художников, которым бы не подражали, которых бы не подделывали, порою виртуозно, которые не были бы при жизни окружены учениками, умевшими освоить и технику и приемы своего учителя. Нуждается поэтому в оговорке то место в книге А. М. Лаптева, в котором говорит он, что рисункам Рембрандта подражать нельзя. У великого голландца были ученики, очень близко к нему стоявшие как рисовальщики: назовем имена Экгоута и Конинка. Между тем, читая очень интересные высказывания А. М. Лаптева о рисунках Рембрандта или Тициана, ощущаешь, что для автора не существенным был вопрос, сделаны ли они рукою прославленного мастера или учениками его „школы“.

Анализы в работе А. М. Лаптева свежи, интересны, оригинальны. Они многое дают и молодому художнику и историку. Располагая иллюстрации и текст в своем собственном, на первый взгляд, но внутренне оправданном порядке, А. М. Лаптев

заставляет присматриваться по-новому к художественно-техническим особенностям рисунков старых и новых художников, открывать в них новые качества.

К большому сожалению, об этом говорит и сам А. М. Лаптев, ему пришлось судить о многих рисунках старых мастеров не на основании оригиналов, а по их воспроизведениям в тех или иных изданиях. Специалисты же знают, какая бездна лежит между оригинальным рисунком старого мастера и его искаженным, „затравленным“ (в буквальном смысле) воспроизведением в печати. Исчезает порою самое главное — штрих, в котором с особенной остротой выявляется живой, непосредственный почерк художника. Репродукция часто искажает фактуру рисунка до неузнаваемости. Но означает ли это, что художник не должен говорить о рисунке старого мастера в том плане, как строится книга А. М. Лаптева? Думаю, что на этот вопрос следует ответить отрицательно. Ведь А. М. Лаптев говорит не столько о технике, сколько о принципе рисунка. А. М. Лаптев превосходно умеет почувствовать линию, композицию, штрих в рисунках и Дюрера, и Рембрандта, и Домье. Книга А. М. Лаптева показывает нам, как хорошо, как плодотворно могут работать художник и историк над репродукциями рисунков старых и новых художников, которых столь много в наших музейных библиотеках.

А. М. Лаптев берет примеры из истории рисунка и как бы вставляет их в живую ткань, в практику современности, смотрит на них живыми глазами, в свете запросов наших дней. Мы должны быть благодарны смелому советскому мастеру за все: и за то, как делится он персональным опытом в первой части своей книги, и за то, как любит он Ван-Гога и Купреянова, как „дружит“ он с Пименовым, Горяевым, с чехословацкими мастерами наших великих дней и с классиками.

*Член-корреспондент Академии наук СССР,
заслуженный деятель искусства РСФСР*

А. А. Сидоров

ПРЕДИСЛОВИЕ

С

реди многочисленных и разнородных видов изобразительного искусства рисование пером занимало и занимает видное место.

С давних времен художники в рисовании с натуры и в эскизной работе употребляли перо.

Особенно широкое развитие перовой рисунок получил в конце прошлого столетия, когда в репродукционной технике в большинстве случаев применялся способ цинкографии. Четкость линий и штриха в перовом рисунке делала его наиболее удобным для воспроизведения в печати. Впрочем, это свойство перового рисунка придает ему особое значение и в системе рисования вообще.

В рисовании главными и наиболее характерными изобразительными элементами являются линия и штрих, в рисовании пером эти элементы наиболее выражены. В связи с этим можно сказать, что рисунок пером является наиболее ярким выразителем специфики рисования вообще в его технико-формальных свойствах.

Я подчеркиваю это потому, что свойства перового рисования, о которых я буду говорить в дальнейшем, с известной поправкой могут быть отнесены и к карандашному рисованию. (Углевой, растушеванный рисунок, а также черная однотонная раз-

мывка, мне кажется, ближе к принципу живописного изображения, чем к рисунку.)

Рисование пером предъявляет художнику весьма строгие требования. Это рисование наперняка. Если в карандаше или угле не совсем уместная линия или штрих мало заметны, то в перовом рисунке они обнажены до предела.

Наиболее распространенными материалами перового рисунка являются обычное стальное перо и черная тушь. Ввиду этого переделки или исправления в перовом рисунке трудны и вообще нежелательны.

В своей книге я описываю лишь технико-формальные свойства перового рисунка. Это, понятно, лишь какая-то часть в работе художника над графическим произведением. Но такое обособление вопроса — необходимо. Без такого разграничения разбор произведений был бы менее целенаправленным, анализы менее углубленными.

В силу поставленной задачи я нарушаю (как читатель увидит в дальнейшем) и хронологическую последовательность в рассматриваемых примерах, и их стилевые группировки. В самом деле, перовые рисунки, например, Рембрандта гораздо „современнее“ и ближе нам по своим изобразительным средствам, чем, положим, рисунки такого известного рисовальщика, как Менцель. Небезызвестный английский журнальный рисовальщик Филъ Мэй не блистал (мягко выражаясь) глубиной содержания, но его свободное, непринужденное манипулирование острием пера доходило до виртуозности. Поэтому я ему уделяю определенное место. Подобных примеров можно привести много. Некоторая пестрота в подборе примеров также зачастую вызвана необходимостью делать острые сопоставления различных художественных манер¹.

Разбирая эти работы, я ни в коей мере не стремлюсь поучать или давать какие-либо наставления. Цель моей книги — познакомить читателей, по преимуществу молодых художников, с возможными способами технического решения перового рисунка. В своих анализах я пытаюсь быть максимально объективным и не отдавать предпочтения какому-то определенному приему. Как это удалось мне, пусть судит читатель.

¹ Сведения об упоминаемых художниках читатель найдет в конце книги, в примечаниях.

I

**ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
СРЕДСТВАХ**

О ПЕРВИЧНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

Язык искусства имеет свою специфику — образное воспроизведение жизненных наблюдений. Образность противостоит иллюзорности (натурализму). Если натурализм, иллюзорность только фиксируют видимое, то образ передает самое главное, самое характерное в отобранном художником жизненном материале.

Задача искусства — пробуждать в сознании человека высокие идеалы гуманизма, радовать, тревожить его, вести на подвиг.

Для этого все средства искусства должны быть сильно действующими, привлекательными, мало того — чарующими. Краски, линии, цвет и свет, передача объемов и форм, пластика и выразительность рисунка, так же как в музыке звук, в балете — движение, все, все должно служить высоким целям искусства. Дублирует зеркало, искусство изображает. Как разнообразны виды искусства, так и разнообразны их изобразительные средства. К средствам художественной выразительности относится и сам материал, из которого создается произведение. В изобразительном искусстве мы знаем краски, холсты, бумагу, карандаш, перья, тушь, мрамор, гранит и многое другое. Невозможно себе представить, чтобы средства художественной выразительности были одинаковыми, положим, в скульптуре из фарфора и мрамора.

Всем сказанным я стараюсь подвести читателя к разговору о специфике языка перового рисунка.

Этот язык особенно острый, самобытный, разнообразный, но вместе с тем, как это ни покажется странным — собирательный. Мы в дальнейшем увидим, что он вмещает в себя не только все приемы, характерные для данного материала, но и основные свойства рисунка вообще и даже некоторые черты тонально-живописной техники.

Некоторые деятели искусства „голосу материала“ не придают никакого значения. Это, по-моему, глубоко неправильно. Пора, давно пора всем причастным к искусству людям понять, что в любом предмете, в любом явлении, в любом произведении искусства действительно все — как внутреннее состояние, так и состояние внешнее, то есть как содержание, так и форма, а раз форма, то, конечно, и материал. Пора совершенствовать всем нам работу над формой произведения не меньше, чем над его содержанием.

В художественных приемах разных мастеров мы можем порою обнаружить общие черты. Переключка в приемах зачастую произвольна и зависит часто не от желания художника воспринять или интерпретировать уже известные, найденные формы изображения, а от закономерностей зрительно-пластического восприятия человеком окружающего физического мира. Это и обусловило общность мировосприятия различных художников.

Вы увидите в дальнейшем общее в творческой манере таких в целом очень различных художников, как, например, Фаворский и Ван-Гог. Я говорю лишь об общности технико-формального исполнения их рисунков, но никак не о формально-композиционном решении, а тем более о их содержании. В связи с этим неизбежны некоторые повторы в дальнейших анализах.

Искусство, особенно большое, в первую очередь отличается своей цельностью, поэтому искусственно выделять лишь одну форму мастерства художника мне будет, предвижу, довольно трудно. Если я не всегда достаточно последователен, то прошу читателя быть снисходительным к возможным погрешностям.

При всем вышесказанном необходимо заметить, что разные художники различны и по степени сложности своего мастерства. Поэтому с едиными принципами анализа подходить ко всем невозможно. Вот как будто и все, что мне хотелось сказать предварительно.

Среди основных элементов изобразительного языка важное место в рисунке принадлежит линии. Ни линий, ни штрихов в природе физически не существует. Даже аккуратный рисунок тонких черных сучков дерева на фоне неба воспринимается нами все-таки предметно-пространственно в силу свойства бинокулярности глаз. Понятие о контуре — явное изобретение человека. Однако в рисунке линия — едва ли не самый главный элемент изображения. В рисунке пером она приобретает еще большее значение.

К изобразительным средствам в рисунке относится черный и белый цвет. Цвет полихромный почти исключен. (Я говорю „почти“ потому, что есть и цветные рисунки, выполненные двумя, тремя тонами.) Но это не значит, что с помощью черно-белых средств рисунка невозможно передать физический цвет окрашенности самой природы.

Как-то один солидный искусствовед, услышав слово „цвет“ в применении к черному рисунку, довольно решительно заметил: „В черном цвете рисунка передача цветности невозможна, ведь там же только черный и белый цвет!“ Оказывается возможна в своем условном решении и даже необходима.

Своими специфическими средствами рисунок также стремится показать тон и цвет.

Теперь рассмотрим это более подробно.

БУМАГА. ТОЧКА. НАЧАЛО БЕЛОГО И ЧЕРНОГО

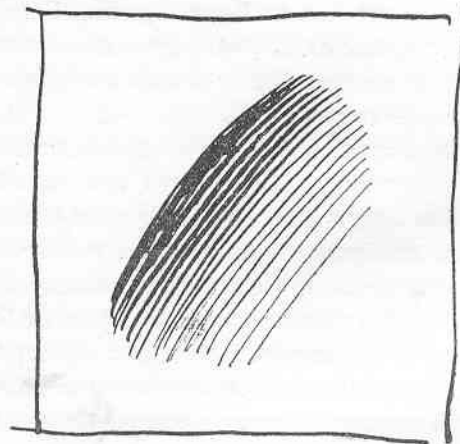
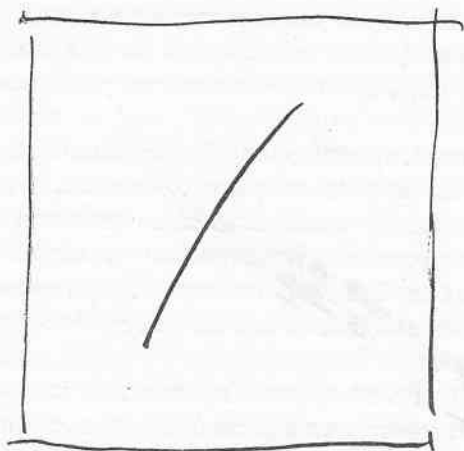
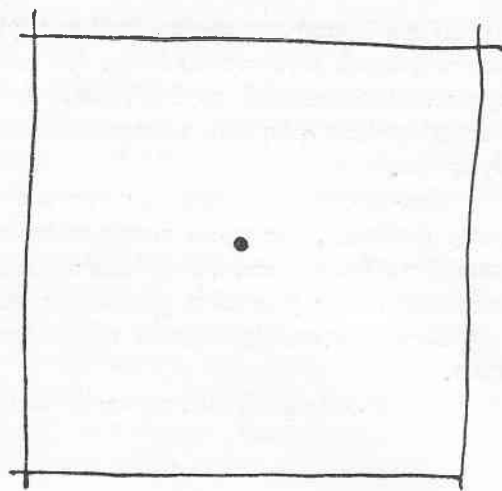
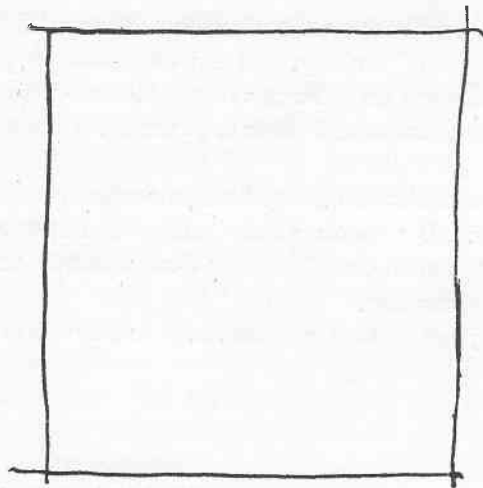
Черная точка на белой бумаге. Говорит ли что-нибудь нам это при первом беглом взгляде? Нет. Случайность, не привлекающая нашего внимания! Но присмотримся. Белый и черный цвет вошли в соприкосновение, и этот момент знаменует новое качественное состояние.

Посмотрите на эти два квадрата: левый пустой, правый с точкой посередине (*рис. 1*). Левый пустой квадрат чисто зрительно представляет собой ну, скажем, просто какую-то белую плоскость. Правый с поставленной точкой посередине является первичным изображением некоего, пока что беспредметного условного пространства. Точка является организующим моментом для белой плоскости бумаги. При наличии точки бумага уже не пуста. Это уже не бессодержательная плоскость, но некое пока что не определившееся до конца пространство.

Точку можно рассматривать двояко: и как мельчайший предмет, и как мельчайший прокол. В первом случае бумага будет пространством по отношению к точке, во втором — бумага будет предметом в отношении к проколу (пространству) точки.

Этот небольшой, как бы эпизодический разговор ложится в основу многих дальнейших положений. Мне с самого начала хочется подчеркнуть, что в отличие от живописи белый цвет бумаги в рисунке, особенно в перовом, играет самую активную роль. Так как рисунок во многих случаях не заполняет всю плоскость подобно живописи, цвет бумаги в перовом рисунке служит одним из средств художественного выражения. Иногда нарочно оставляются незаполненные места, в этом случае белый цвет бумаги передает реальный цвет изображенного предмета.

Перейдем к линии. Линия — это, условно выражаясь, точка в определенном движении — либо по прямой, либо по кривой. Органическое единство точки и линии

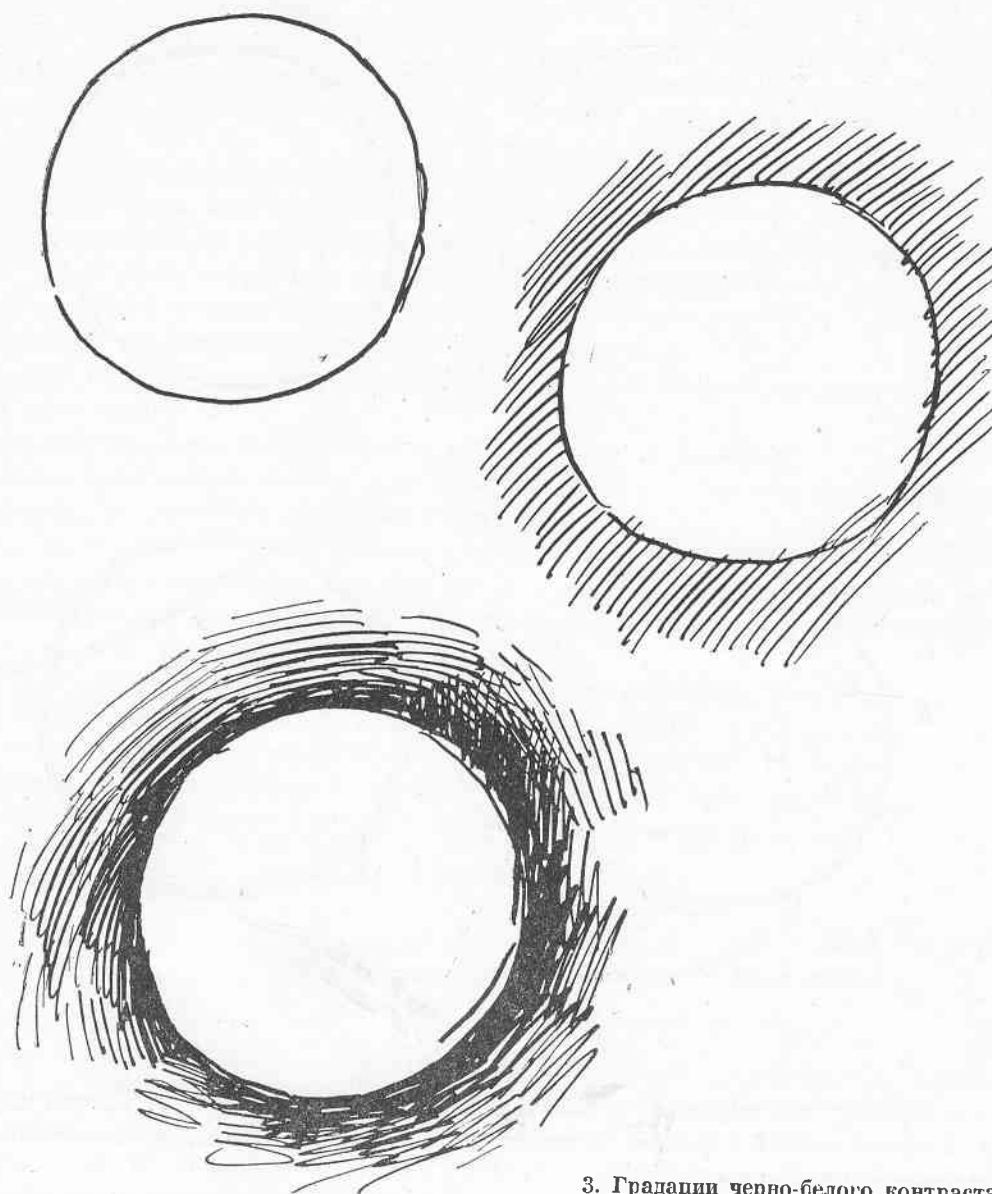


1—2. Закон черно-белого контраста:

Взаимодействие белого цвета бумаги и точки.

Взаимодействие белого цвета бумаги, линии и штрихов

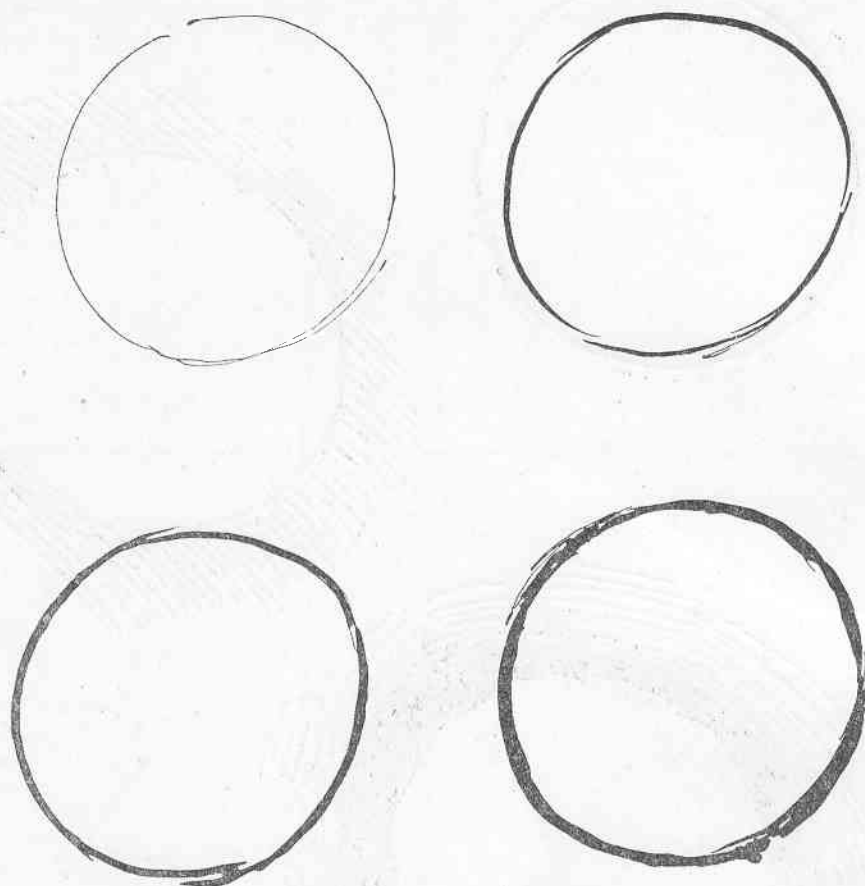
очевидно. Обратимся к следующему примеру (рис. 2). Левый квадрат, подтверждая предыдущий пример, несколько более активно показывает закон контраста черного и белого. Мы видим, что белое пространство около линии кажется несколько белее. Это закон контраста. Но этот закон еще яснее подтверждается примером справа, где дается разбег черных линий. Пространство бумаги около сгущенных штрихов кажется белее, чем около разреженных и тонких.



3. Градации черно-белого контраста

Контраст белой бумаги и черной линии присутствует и в *рис. 3*. На этом рисунке, кстати, нагляднее можно проследить пространственное взаимодействие бумаги и линии.

Круг, нарисованный на бумаге, уже как бы имеет и свой самостоятельный цвет, несколько более светлый, чем бумага (явление контраста), и некоторое пространственное положение, хотя все еще близкое к плоскости бумаги.



4. Роль линии в определении пространства

Фон другого круга заштрихован. Он кажется белее первого. Третий круг окружен черной каймой штрихов. Он кажется самым белым. Это основные законы контраста черного и белого.

Но перейдем непосредственно к цвету самой линии. Линия имеет свой цвет — черный. Но количество черного в каждой линии различно. Линии могут быть тонкими, толстыми, жирными, сделанными предельным нажимом пера. Следовательно, и здесь, как и в прошлом примере, контрастирование с бумагой будет различно. На *рис. 4* четыре круга очерчены линиями различной толщины. Все нарисованные круги, прежде всего, лежат как бы на разных глубинах один по отношению к другому, но, кроме того, и окрашенность их как бы различна. Толщина черной линии, замкнутой в круг, создает определенную силу контраста с белой бумагой внутри круга, и чем толще и чернее будет линия, тем сильнее будет контраст.

Свойство подчеркнутости контура — одно из важнейших зрительных закономерностей изображения и не только в рисунке, но и в живописи, где контрастность касания переднепланных форм с фоном всегда сильнее, чем касание с фоном глубинных форм.

Резкость и отчетливость контуров — один из примеров передачи впечатления пространства (так называемая „воздушная перспектива“).

Этот пример говорит об очень важной закономерности нашего зрительного восприятия. Наш глаз устроен так, что отчетливость контура формы прямо пропорциональна расстоянию глаза от этого предмета, то есть все, что удаляется от нас, окутываясь воздушной толщей, теряет отчетливость очертаний.

Таким образом, мы рассмотрели простейшие, но едва ли не самые главные, зрительные закономерности:

- 1) пространственное взаимодействие точки, линии и бумаги и
- 2) контрастное взаимодействие черного и белого цветов. На них и основываются особенности художественного языка перового рисунка.

Итак, мы видим, что творческий процесс начинается буквально с первого касания пера о бумагу. Совершенно ясно, что линия, трепетная, живая в наброске, в рисунке художника несет в себе еще более ощутимые качества и пространства и цвета (о пластике я пока не говорю).

Как бы ни был лаконичен линейный рисунок, мы всегда найдем в нем и цвет, и форму, и пространство, и даже своеобразное начало тонового образования. Как мы увидим дальше, шкала цвета и тона в перовом рисунке довольно широка. Но пока мы говорим только о свойствах линии. Возникает необходимость определить характер и действенность линии и сравнить эти ее качества с аналогичными свойствами штриха.

ЧТО ТАКОЕ ЛИНИЯ И ШТРИХ

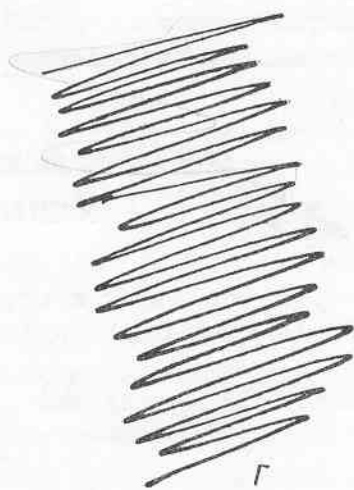
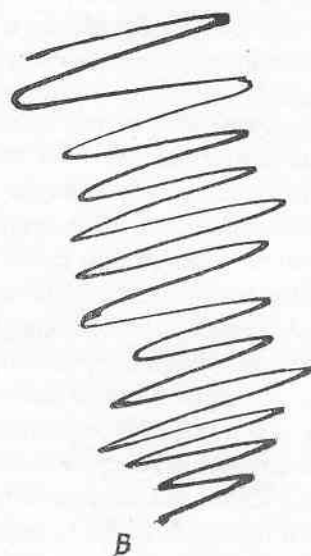
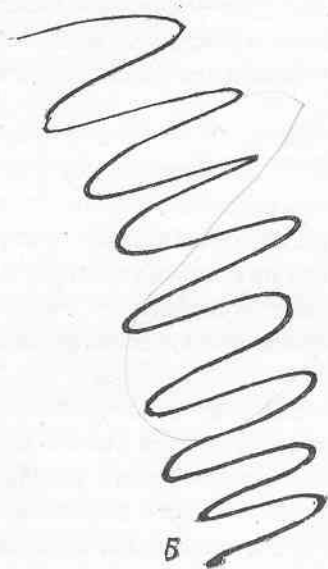
Я уже сказал, что основные элементы рисунка пером — это линия и штрих. Как в дальнейшем будет видно, они весьма разнообразны. Но кое-что нужно сказать о них и сейчас.

Линия — это протяженное движение пера по бумаге. Штрих — короткое. Линия может иметь и самостоятельное значение, штрих — лишь в совокупности с другими штрихами.

Но даже и в этом, казалось бы, очень простом и всем известном определении есть свои неясности. А как определить росчерк? Зигзаг? Будем считать их промежуточными элементами перовой техники.

На *рис. 5* показано постепенное превращение линии в штрих.

Эти переходные стадии свидетельствуют о гибкости и динамике художественных средств перового рисунка. Рисунок этот напоминает палитру до смешения красок. Это — нечто вроде „основных колеров“.



5. А — линия; Б, В — росчерк; Г — зигзаг; Д — штрих

ФУНКЦИИ ЛИНИИ И ШТРИХА

Хотя в рисунке линия и штрих часто решают одинаковые задачи, но нас интересует больше их отличие. Можно ли сказать: линия оконтуривает, штрих в своей массе создает тон и цвет? Можно, но с известной поправкой: дальнейшее покажет, что и линия и штрих часто меняются функциями или дополняют друг друга.

И все-таки несомненно, что линия является более самостоятельным элементом изображения. Она призвана главным образом определять границы формы. Протяженность линии может быть любой по отношению к плоскости листа бумаги. Штрих, конечно, является производным от линии. Но так как главная его задача — передача пятна, тона и цвета, то очевидно, что в большинстве случаев он не имеет самостоятельного значения и качество его определяется уже его количеством. В отличие от линии штрих складывается из коротких движений руки и пера по бумаге в соответствии с возможностями движения кисти руки. Таким образом, штрихование — это совокупность коротких и быстрых движений пера (руки): ведь цветное пятно должно родиться одним порывом, одним напряжением и ритмом.

Итак, если мы иногда добиваемся в рисунке некоторой цветности сочетанием нескольких линий, то тон и цвет создаются, в основном, лишь с помощью штрихов.

Заштрихованное пятно тоже, конечно, своеобразная условность перового рисунка. Ведь, рассматривая сочетание штрихов, мы видим, по существу, просто какие-то полосатые места и все же наш глаз, воспринимая ту или иную совокупность черного и белого цвета, получает определенную и разнообразную сумму впечатлений.

Нужно сказать, что действие штриха очень разнообразно. Оно зависит от толщины штриха, характера его начертания и расположения по отношению к белому цвету бумаги, то есть степени густоты наложения. Вполне понятно, что этих сочетаний будет множество. Постараемся разобраться на примерах, что надо считать тоном, а что цветом в перовом рисунке.

ТОН, ЦВЕТ И ФАКТУРА

Тон передает состояние живописной среды и силу темного и светлого. Цвет — окрашенность предмета. (В живописи тон и цвет взаимодействуют несколько иначе.)

Монохромность черно-белого изображения перового рисунка скорее и естественнее передает тон (тоже одноцветный).

Так как и тон и цвет в перовом рисунке изображаются, по существу, одними и теми же средствами черного штриха по белой бумаге, то очень важно внимательно разобраться в тех, весьма малоразличимых характеристиках, которые определяют отличие тона от цвета в перовом рисунке.

Заметим, что тон и цвет в перовом рисунке, пожалуй, еще более органически слиты, чем, положим, в живописи. Поэтому раздельно рассматривать тон от цвета и

приводить для этого примеры, по сути дела, невозможно. В рисунках можно различать лишь преимущественное действие того или другого (тона или цвета).

Цвет в рисунке пером передается разнообразием штрихов, их противоположным расположением, разнообразием их характера (штрихи прямые, крученые, равные и т. д.).

Но, как мы видим, в полном единстве с понятием цвета в рисунке пером находится и понятие фактуры, материальности предмета. Цвет и фактурность в живописи значительно более удалены друг от друга. В рисовании пером эти два понятия почти слиты воедино. Остановлюсь несколько более подробно на понятии фактурности.

ТРАКТОВКА

МАТЕРИАЛЬНОСТИ И ФАКТУРЫ

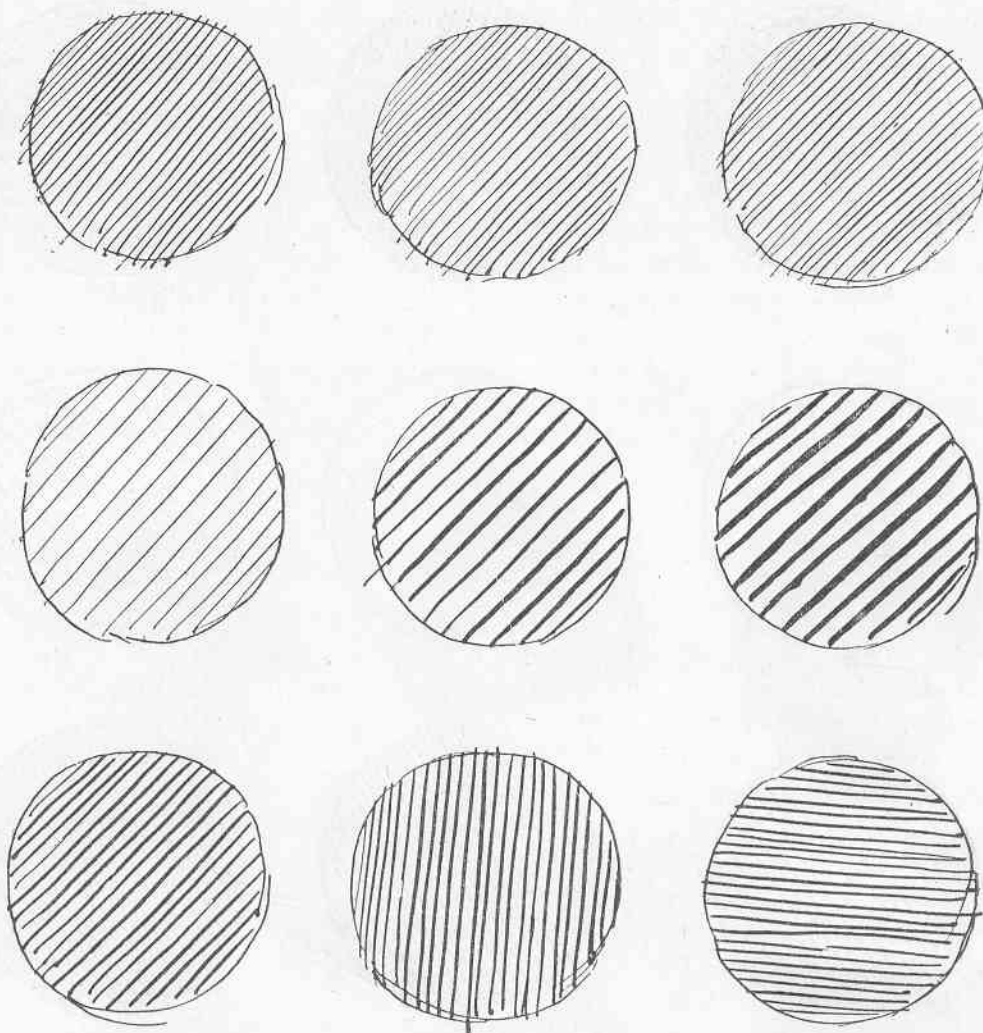
В изобразительном искусстве изображение материальности имеет очень большое значение. Ощущение материала и его внешнего проявления, то есть фактурности, является неотъемлемой частью реалистического мироощущения художника. Мы знаем, как это выглядит в живописи. Так, художники используют самые разные приемы для передачи впечатления материальности, вплоть до нагромождения масляной краски. В рисунке это тоже немаловажный вопрос, хотя средств у него гораздо меньше. Перовой рисунок для передачи фактуры располагает теми же средствами, что и обычный, но лишь в пределах своей специфики. В рисунке приходится очень тонко подмечать пластические свойства разных материалов и характер их поверхности, чтобы найти способ их изображения, по существу, в довольно однообразных средствах пера. Мех и материя, песок, гравий и галька и т. п. — эти все материалы требуют какого-то отражения на бумаге. Неважно, каким образом художник станет их выражать. Однако необходимо, чтобы их соотношения были весьма выверены и передавали бы физические свойства поверхности. Передать фактуру, положим, стекла и гравия в перовом рисунке можно легко, но фактуру хотя бы костюмной материи и кожи изобразить очень трудно. Ведь надо иметь в виду, что нагромождение средств исключено, и хочешь не хочешь — надо быть очень экономным.

Прежде чем перейти к примерам, я хочу подчеркнуть, что все три элемента, а именно: тон, цвет и фактурность материала (или просто материальность предмета), бывают и единосущны и различны в том или ином рисунке.

На *рис. 6* мы видим вверху три круга. Они заштрихованы ровными и одинаково наклонными прямыми, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга. Здесь тон одинаковый и цвет одинаковый.

Второй ряд кругов: прямые удалены на одинаковое расстояние друг от друга, они — одинакового наклона, но разной толщины. В результате — тон разный, цвет одинаковый.

Следующие три круга заштрихованы прямыми одинаковой толщины, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга, но в разных направлениях. В этих трех кругах тон одинаковый, а цвет разный.



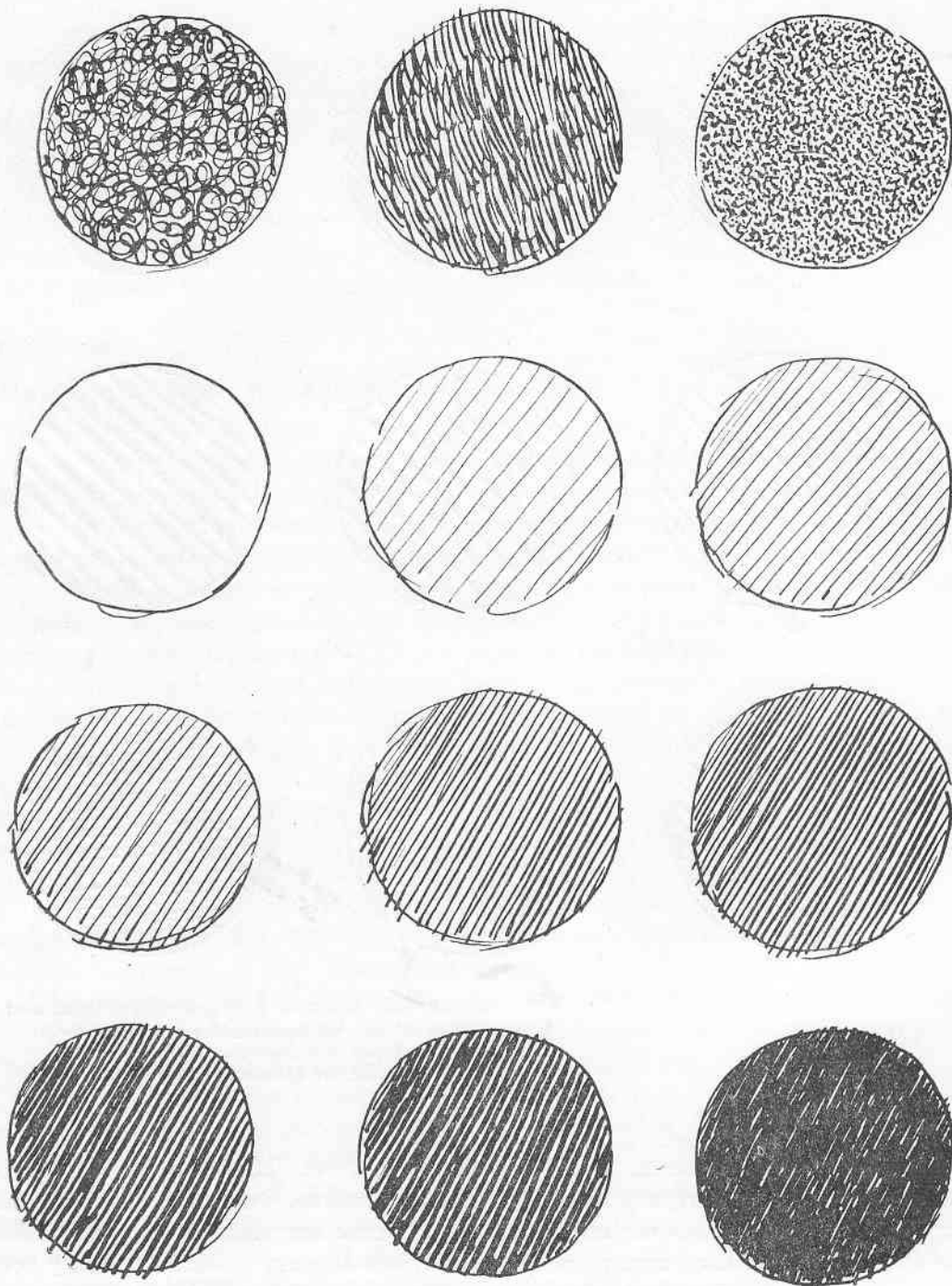
6. Действие прямого и ровного штрихования:

Верхний ряд: тон одинаковый и цвет одинаковый.

Средний ряд: тон разный, цвет одинаковый.

Нижний ряд: тон одинаковый, цвет разный.

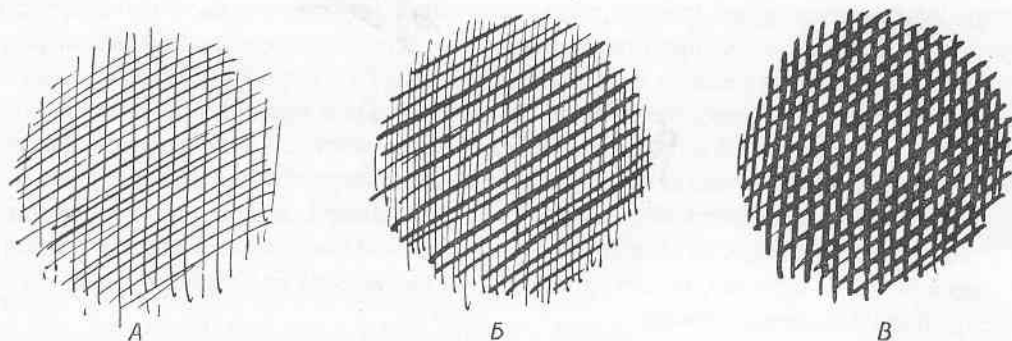
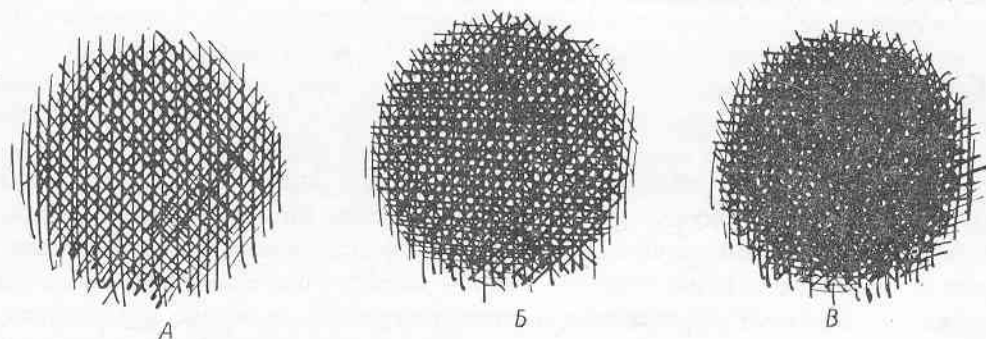
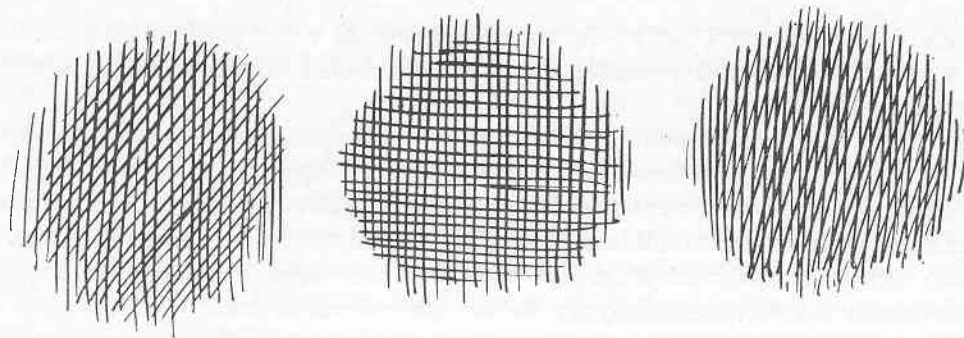
Задержим немного внимания на кругах этого ряда. Мы видим, что простое изменение направления штриха изменяет наше восприятие. Очевидно, действие цветных лучей от чередования черного и белого в каждом направлении свое и по-своему действует на глаз, хотя количество, вернее сумма черного и белого цвета, у всех кругов одинакова. Значит, при одинаковом тоне от перемены направления штрихов появляется какое-то новое качество, уже отличное от тона, которое мы условно и назовем цветом.



7. Различные варианты штриха:

Первый ряд: одинаковый тон и разная цвет-фактура.

Второй, третий, четвертые ряды: шкала от белого до черного тона, цвет и фактура одинаковые.



8. Различные варианты перекрещенного штриха:

Верхний ряд: двуслойное перекрытие параллельной линией одинаковой толщины — тон одинаковый, цвет разный.
Средний ряд: А — трехслойное, Б — четырехслойное, В — многослойное перекрытие одинаковыми штрихами. Тон разный, цвет одинаковый.

Нижний ряд: А, Б, В — двукратные перекрытия разными штрихами. Тон разный, цвет разный.

На *рис. 7* верхний ряд изображает одинаковый тон и различный цвет, переданные с помощью штриха, разнообразного начертания. Тут можно сказать, что цвет и фактура идентичны.

Во втором, третьем и четвертом рядах показана шкала от белого до черного, но цвет этих кругов одинаковый, как одинакова и фактура.

Вышеприведенными примерами ни в коей мере не ограничиваются возможности передачи в рисунке тона, цвета и фактуры. Все эти элементы можно показать и с помощью перекрещенного штриха. Тут варианты сочетаний штрихов всех характеров, всех толщин и направлений будут весьма многочисленными.

На *рис. 8* показаны некоторые примеры перекрещенного штрихования.

Для более полного представления свойств линии и штриха необходимо остановиться еще на одном очень важном для рисования пером элементе изображения: на пластике и ритме. (Я говорю на „одном“ потому, что удобнее рассматривать эти два почти однородных явления в едином целом.)

ПЛАСТИКА И РИТМ

Мы знаем, что в изобразительном искусстве понятие пластики применяется по преимуществу к скульптуре. Но при известной интерпретации пластику можно найти в живописи и в рисунке. Пластика — это условное, зрительное движение элементов изобразительных средств. Ритм — понятие близкое к пластике. Но здесь движение включает чередование и соответствующие повторы, группировку элементов и их характеристику, а также интервалы между ними. Само собой напрашивается аналогия с музыкой. Да, действительно, эта аналогия есть, ее надо очень тонко почувствовать, чтобы понятие ритма и пластики в графике стало наиболее ясным.

В изобразительном искусстве можно встретить примеры, когда совершенно незаметно присутствие руки автора; цвет, например, так прописан, что мазок как бы отсутствует. Поверхность картины ровная, как стекло. В этом есть свой смысл для особого рода и стиля живописи да и углевого рисунка. Но в перовом рисунке такое нивелирование средств изображения просто невозможно. Да и ненужно. Ведь движение руки автора по бумаге — это одно из выражений его эмоций. Ритм штриха даже в изображении фона может влиять на художественную выразительность рисунка в целом.

О значении пластики и ритма обнаженных линий и говорить не приходится. Тут это становится просто обязательным. В перовом рисунке пластика и ритм чрезвычайно важны. Мало того, они становятся как бы особым изобразительным элементом, который не заметить нельзя.

Ритм и пластика в перовом рисунке наиболее выражены, когда линии и штрихи создаются свободным движением. Это яснее всего заметно в рисунках, сделанных сразу (*a la prima*) и не особенно загруженных тонально-живописной разработкой.

Такой тип рисунка с точки зрения современного понимания задачи и характера перового рисунка считается наиболее характерным видом рисования. Мы увидим

на примере многих показанных здесь рисунков, как важна в таких случаях ясность пластических и ритмических приемов. Легкая перекрещенность часто встречается и тут.

Но как художнику перейти к глубоким тонально-цветовым решениям? При передаче ночных мотивов или очень темной окрашенности предмета возникает у художника необходимость усилить звучание тона и цвета. Этого он достигает путем повторной накладки на уже заштрихованное место второй штриховки. Художник редко делает вторую штриховку в том же направлении, что и предыдущая. Большей частью вторая штриховка идет в новом направлении, иногда просто поперек. Так возникает штриховка перекрещенная. В этом виде штриховки пластико-ритмическое состояние перового слоя в корне меняется. Создается сетка, где мелкие пространства между штрихами становятся квадратами, ромбиками или прямоугольниками различных конфигураций. Этот вид перекрещенного рисунка не уничтожает пластико-ритмических качеств рисунка, а лишь сообщает им совершенно новое звучание. При множестве перештриховок тонким чертежным пером зрительный эффект можно довести до впечатления почти обычного тонального рисунка. Перо как бы перестает чувствоваться. Мне кажется, этот вид рисунка не следует поощрять. Механическое и однообразное штрихование может оказаться очень скучным и чрезвычайно утомляет художника. В тех случаях, когда необходимо закрыть сплошным густым тоном большие поверхности, художник идет для более острого решения на техническое разнообразие этой части (но, конечно, оправданное смыслом). Очень бывает выгодно для соответствующего изображения сочетание игры линии и густо перекрещенного штриха.

При перекрещивании штриховать предыдущие наслоения под прямым углом наименее выгодно художнику, ибо тут начисто нивелируется динамика штриха. Штриховать повторно под углом более красиво. Каким бы насыщенным ни был тон, здесь всегда остается хоть небольшое ощущение движения штриха, то есть его пластичность.

К этим приемам штриха я еще вернусь в дальнейшем в отделе упражнений. Там же я расскажу и о штриховании росчерком, что является разновидностью штриха и часто применяется художниками. Росчерки отвечают полностью всем основным качествам перового рисунка, упомянутым мною выше.

ПЕРЕХОД К ИЗОБРАЖЕНИЮ

До сего времени мы рассматривали первичные элементы, или, если так можно выразиться, механические средства перового рисования. Теперь назрел вопрос о том, как их использовать при переходе к изображению. Рассмотрим последовательно: как рисуется пространство, как передаются объем, цвет и светотень?

Такая постановка вопроса может показаться неправильной. Каждый художник трактует и объем, и цвет по-своему. Однако существуют и здесь какие-то общие законы. Несмотря на то, что последующие теоретические выводы и положения рождены

в процессе анализа художественных произведений, я все же помещаю их в начале книги перед разбором рисунков.

Анализ работ ведущих мастеров этого вида искусства помещается во второй части книги.

Итак, перейдем к основам решения пространства в перовом рисунке. Здесь, как и всюду, есть свои противоположности.

ПРОСТРАНСТВО УПЛОЩЕННОЕ И ПРОСТРАНСТВО ИЛЛЮЗОРНО-ГЛУБИННОЕ

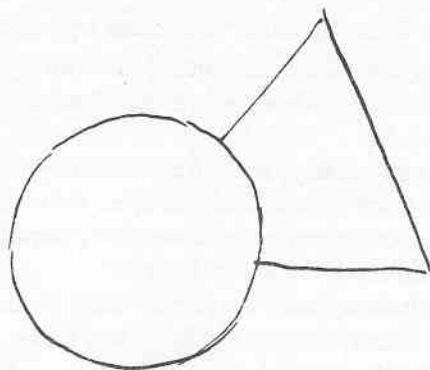
В изобразительном искусстве пространство уплощенное и пространство иллюзорное являются и противоположностями и постоянными сотрудниками. Как это понять? А вот как. Художник в любом своем произведении, сам порой не ведая того, вступает в творческий конфликт между желаемым и возможным. В любом случае, даже когда художник стремится изобразить иллюзию трехмерного пространства на плоскости своего произведения, это его желание сразу упирается в довольно жесткие и строгие, если так можно выразиться, физические качества самой плоскости. Плоскость картины своей материальной сущностью начинает как бы противиться этому желанию художника. Но этот разговор касается преимущественно живописи. Во многих других видах изобразительного искусства, в таких, как плакат, панно, фреска, ковер и т. д., иллюзорное „проламывание“ плоскости вообще не обязательно. Даже, напротив, в декоративном искусстве ощущение плоскости порой приобретает самодовлеющее значение. Но не будем дольше останавливаться на этом. Вопрос этот сложный и требует особого разговора. Все это важно знать постольку, поскольку перовой рисунок касается этой проблемы. Перовой рисунок чаще всего создается для книг, журналов, газет. Иллюзорность пространства для этого вида рисования совсем не нужна, по меньшей мере неуместна.

Есть такое понятие у иллюстраторов: „рисунок лежит на плоскости“ или „рисунок не лежит на плоскости“.

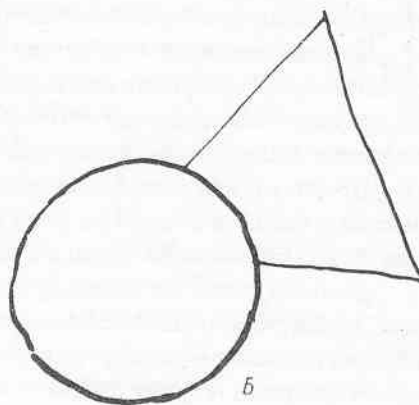
Необходимо, чтобы чисто чувственно рисунок не разрушал физического ощущения плоскости, но лишь подчеркивал и организовывал ее незыблемую сущность.

Можно ли себе представить, чтобы рисунок на ткани казался бы дырами? Это абсурд. Сохранение ощущения плоскости в рисунке очень важно. Это не значит, что художник лишен возможности изображать пространство. Никто не лишает его этого права, но при этом он всегда изображение пространства должен подчинить двумерности листа.

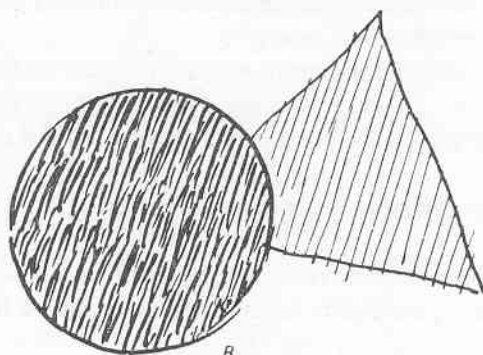
Некоторые художники придают этой проблеме главенствующее значение. Другие склоняются к более пространственному решению. В связи с этим методика изображения весьма различна. В данном случае я останавливаюсь на этом вопросе в самых общих чертах и утверждаю, что даже самый крайний пример пространственной реальности не исключает значения ощущения изобразительной плоскости.



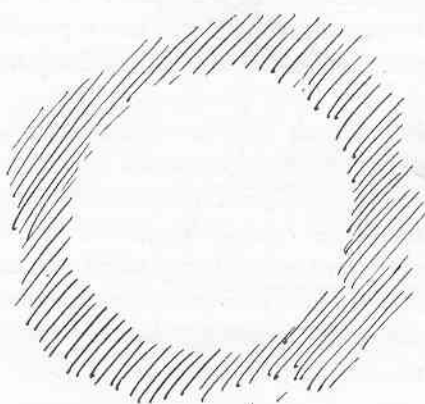
A



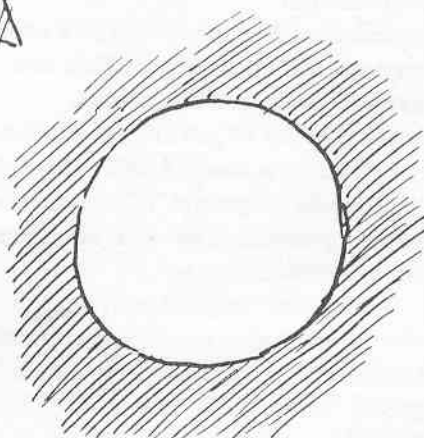
B



B



Г



Д

9. Разные варианты передачи пространства:

А, Б — позиционная,
В — цвето-фактурная и позиционная,
Г, Д — тоновая

Передача пространства может быть достигнута весьма простыми средствами¹.

На *рис. 9* приводится схематический пример изображения пространства при помощи цвета. Здесь помещены вспомогательные рисунки, объясняющие пять вариантов передачи пространственности.

Первый вариант состоит из двух геометрических плоских фигур: круга и треугольника. Они нарисованы в одну силу перовой линией, но кажется, что круг впереди треугольника, потому что таково логическое заключение зрителя по смыслу расположения фигур (назовем его позиционным пространством).

Когда мы круг нарисуем жирной линией, а треугольник тонкой, то пространственное расположение этих фигур будет казаться несколько иным, то есть они будут как будто бы больше удалены друг от друга.

Далее (третий вариант), пространственное отношение между кругом и треугольником подчеркнуто наложением штриховки: на круг — более фактурной и цветной, на треугольник — менее фактурной и цветной.

Четвертый вариант: пространственное расположение белого круга определяется расположением простой, ровной штриховки вокруг.

В пятом варианте круг как бы приближается к зрителю благодаря добавочному оконтуриванию его.

Мы видим, что и тут действуют те же законы контраста, но в несколько более разнообразных вариантах.

Приведу еще рисунок, определяющий пространство, но в более сложном изображении.

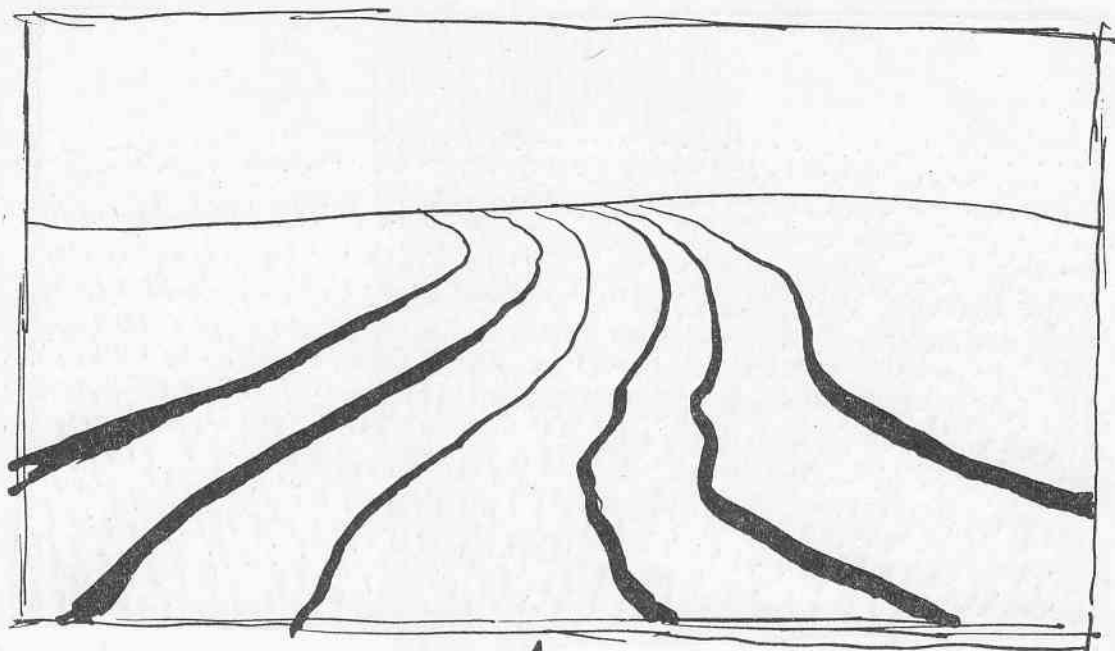
На *рис. 10* уже известный нам закон контрастности достигается различным нажимом пера и степенью резкости контуров. Здесь показан примитивный пейзаж, изображающий поверхность земли.

В первом варианте (А) использована обычная линейная перспектива пространства земли во взаимодействии с пространственным ослаблением начертания линий.

Второй вариант (Б) построен на горизонтальных линиях различного нажима. Третий (*рис. 11, В*) — на вертикальных штрихах, дающих цветофактурное решение пространства.

Глядя на эти рисунки, делаешь любопытный вывод, что ощущение пространственности линии, достигнутое напряженностью цвета, полностью совпадает с ощущением ее перспективности. Эти три примера, как мы видим, убедительно передают удаляющуюся плоскость земли. Но если здесь использована линейная перспектива, то возможны и такие случаи, когда пространственное построение достигается только с помощью фактурно-цветовых соотношений. Это видно на варианте четвертом (Г): три части этого примитивного пейзажа дают представление об их различном пространственном положении. Это впечатление зависит от цветофактурного различия всех частей пейзажа.

¹ Наиболее простым и часто встречающимся средством построения пространства в изобразительном искусстве надо считать перспективное. Но так как законы перспективы используются преимущественно в композиции, то в данной книге мы не будем их касаться. Однако их всегда следует иметь в виду, когда обращаешься к передаче пространства.

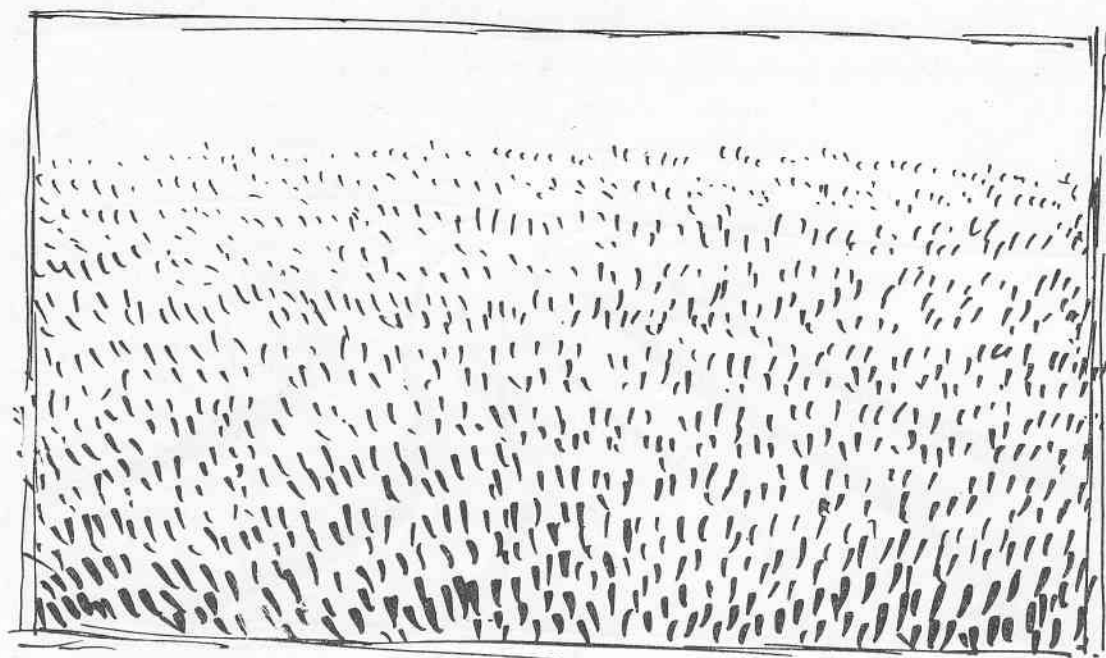


А

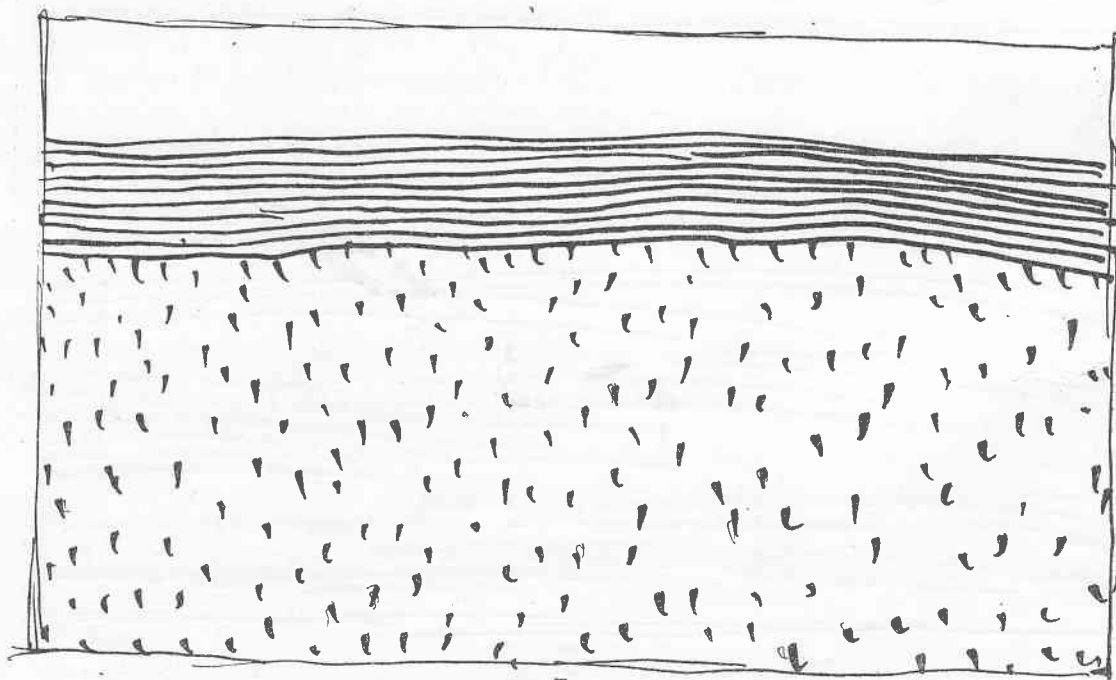


Б

10. А — пространство перспективно-линейное, Б — пространство линейной интенсивности

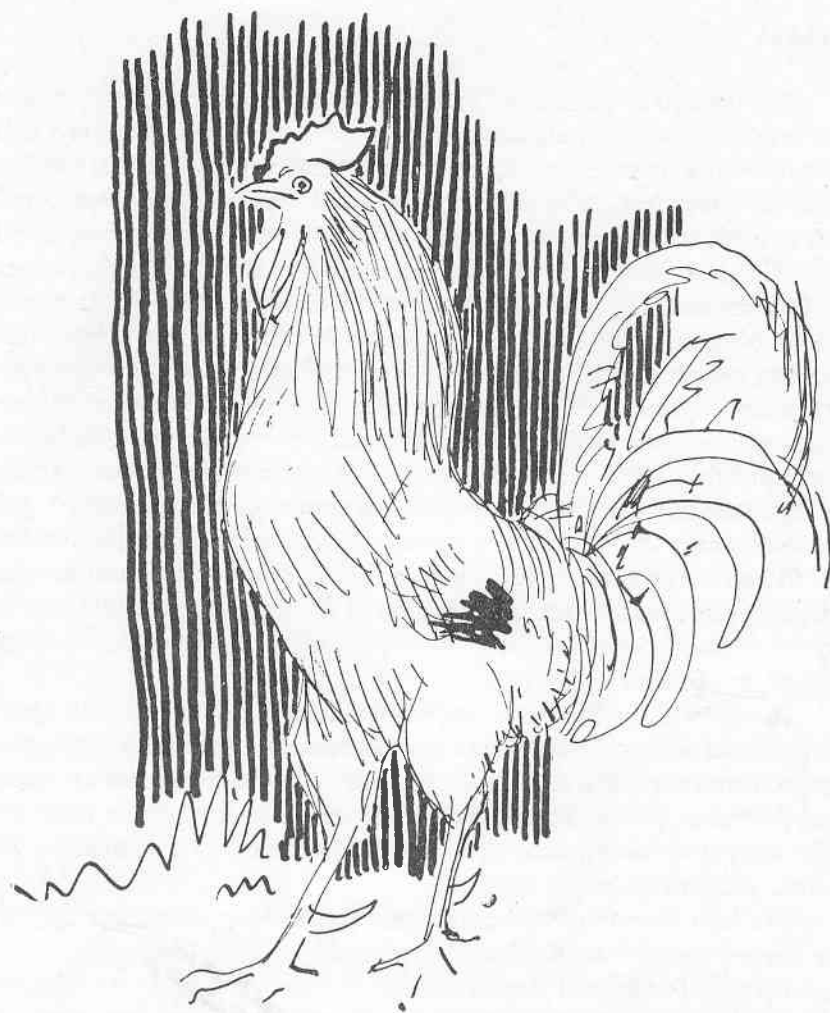


B



G

11. B — пространство штриховой интенсивности, Г — пространство уплощенно-цветовое



12. Обратноконтрастное пространство

Но этими приемами не исчерпываются все богатейшие возможности перового рисования пространства.

В известных случаях могут быть решения даже противоположные предыдущим.

На *рис. 12* показан петух, нарисованный легкими, тонкими линиями. Фон вокруг него сделан линиями, или, вернее, штрихами, более резкими и жирными. Мы видим, что этот обратный контраст все-таки не нарушил ощущения второпланности фона и переднепланности изображения петуха. (Тут, как мне кажется, на сцену выходит логически-смысловое восприятие, если так можно сказать.)

ОБЪЕМ

Абсолютно плоскостно художник воспроизвести форму не может. Ведь даже видя силуэт какого-либо предмета, художник не теряет из виду его материальности, вещественности, а коли так, то и эта форма имеет какую-то свою глубину, а следовательно, и соответствующий объем. Поэтому даже ровный, без каких-либо нажимов контур уже как бы отделяет на плоскости бумаги некую форму от представляемого пространства. Когда контур делается неодинаковой толщины с чередующимися нажимами, эта изобразительная форма уже начинает включать в себя и некоторые начальные элементы объема. В лаконичном перовом рисунке объем может быть достигнут очень малыми средствами. Достаточно нескольких добавочных черточек в соответствующих характеру объемности местах, и ощущение объема уже будет достигнуто. Это может иметь и свое развитие, вплоть до детально разработанной формы и цветовой насыщенности рисунка. Тут важно заметить, что при любой системе рисования глаз художника производит какую-то особую зрительно „осязательную“ работу подобно тому, как скульптор это же делает путем непосредственного физического осязания.

Итак, когда мы рисуем форму, объем, то глаз постоянно как бы „ходит“ по поверхности формы, подмечает ее пластику и конструкцию. Конечно, построение предмета играет большую роль в рисунке пером. Но я коснусь лишь ощущения поверхности формы и объема.

Возьмем для простоты цилиндрические формы дерева (*рис. 13*). Поверхность этой формы ведет за собой глаз в направлениях, которые подсказывает сама природа. Тут соединяются воедино два совершенно противоположных движения. Одно идет по направлению роста дерева, как строится сама древесина (текучесть формы), другое идет вокруг объема цилиндра, по вращательному движению, как строится образование, например, коры березы.

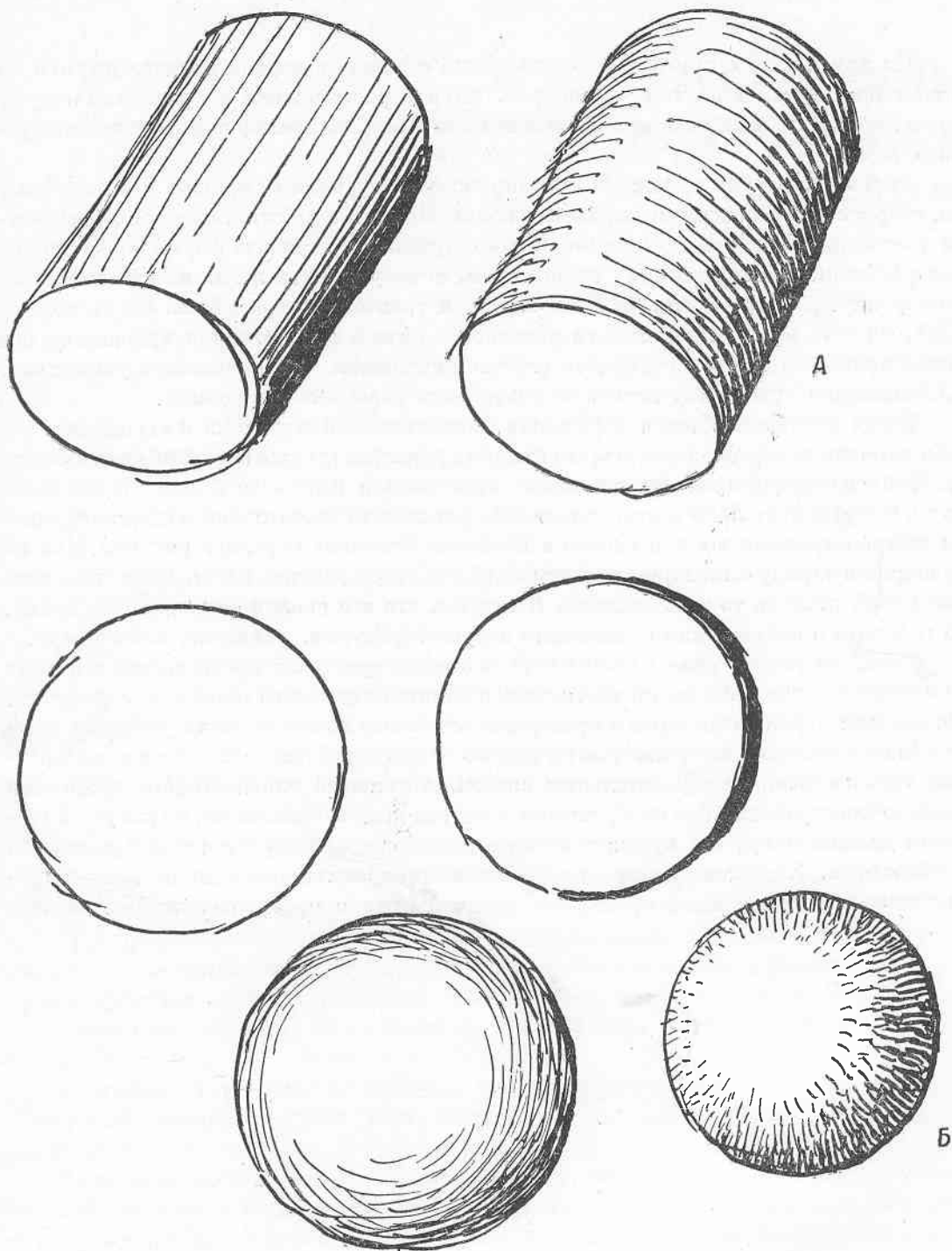
Эти два противоположных движения не мешают друг другу, но постоянно как бы подчеркивают взаимную сущность.

На обрубке живой формы дерева это особенно заметно. Но даже если взять простую геометрическую гипсовую форму цилиндра, то все равно глаз волей-неволей будет двигаться и тут по двум направлениям — продольному и поперечно-вращательному.

Если это перенести на язык линий и штрихов, то мы видим, что ощущение округлости формы смогут дать как вертикальные, продольные штрихи, так и поперечно-вращательные.

В этих примитивных примерах заключены основные принципы трактовки объема в перовом рисунке. Но это только схема. Практически очень редко можно видеть применение этих принципов в чистом виде, хотя преимущество того или иного принципа часто бывает очень заметно.

На том же рисунке можно видеть круги, преобразованные различными способами штриховки в шар. Чтобы простой круг стал казаться шаровидным, объемным, достаточно, как мы можем убедиться здесь, контур круга с одной стороны сделать с сильным утолщением. (Это пример изображения уплощенной объемности.)



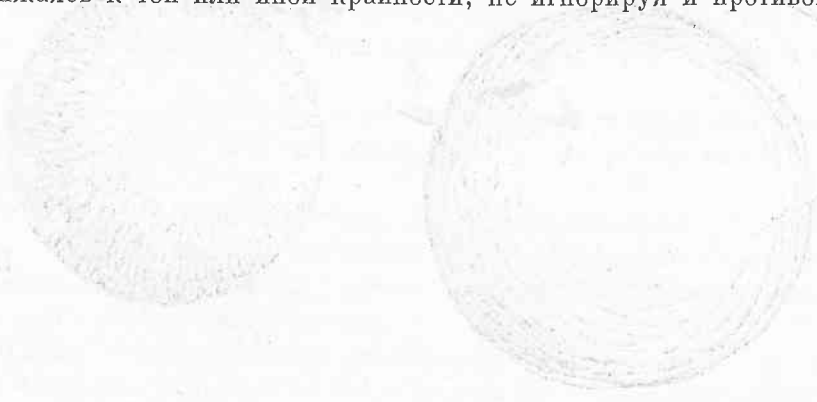
13. А — передача объема продольной и поперечной штриховкой,
 Б — разные передачи объема шара

На других двух кругах достаточно было сделать, в первом случае, штрихи по линии вращения, в другом — наоборот, штрихи расположить по радиусам окружности, чтобы объем шара стал наиболее отчетливым. (Это пример изображения выпуклого объема.)

Очень часто рука художника распоряжается штрихами свободно и разнообразно, стараясь дать максимум выразительности. Навыки в работе, конечно, сказываются у опытного мастера, но в то же время ощущение в передаче формы превалирует над расчетом. Кажется самому непонятным, почему штрихи легли именно так, а не по-другому. Да, они могли бы лечь иначе, и трактовка формы была бы несколько иной, но есть в рисунке какая-то напевность ритма, подсказанная художнику его неповторимым в каждом отдельном случае ощущением. Эта напевность уникальна. Бессмысленно художнику искать ее повторения даже в своих копиях.

Когда рисуются объем и форма уже более цветными штрихами и сгущенным тоном, то очень интересно заметить, что никаких рецептов тут уже поистине не существует. Любым направлением штриха может трактоваться выпуклая форма. Важно только то, чтобы двигательно осязаемая основа зрительного впечатления художника была бы всегда выражена в светотеневом и цветовом решениях перового рисунка. Многие художники наряду с линейно-штриховой разработкой рисунка используют специальные удары кистью, то есть заливки. Я считаю, что это вполне оправданный прием, но говорить о заливке как об элементе перового рисунка, конечно, невозможно.

Итак, мы рассмотрели в общих чертах основы трактовки пространства и объема в перовом рисунке. Мы могли наблюдать постоянное единство противоположностей. Борьба между уплощенностью и пространственностью в первом случае и борьба между уплощенностью и выпуклостью во втором — это неизбежные свойства самых разных художественно-изобразительных систем. Абсолютно плоскостное и абсолютно объемно-пространственное изображения в чистом виде существовать не могут. В широком диапазоне средств художественного языка эти противоположности являются крайностями. Художник избирает себе какой-то определенный принцип, лишь приближаясь к той или иной крайности, не игнорируя и противоположное решение.



МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ РИСУНКА ПЕРОМ

К

материалам перового рисунка относятся перо, тушь и бумага. Казалось бы, технические свойства их просты, проще, чем каких-либо других материалов изобразительной техники. Однако перовой рисунок нужно считать трудным видом рисования. Трудным является он потому, что, во-первых, линия и штрих в любом случае имеют отчетливость и определенность, и это качество заставляет художника быть все время, если так можно выразиться, „на чеку“. Художник должен, не меняя темпа и уверенности, следить за каждым движением пера и класть штрих только наверняка.

Во-вторых, тушь (черные чернила, орешковые чернила и др.) — материал не-смываемый, поэтому разного рода поправки в перовом рисунке, по существу, исключены.

Если качество бумаги и допускает подчистку, все же не следует злоупотреблять этим. Исключением также можно считать и применение белил для исправления рисунков. Лучше белила использовать для достижения определенного изобразительного смысла. Об этом речь будет ниже.

Изучение технических свойств бумаги, пера и туши необходимо для каждого желающего рисовать в этой технике. Одним из видов изучения можно считать

простую тренировку в умении делать быстрые параллельные штрихи во всевозможных вариациях.

Далее я расскажу о некоторых методах тренировочного рисования, но прежде познакомимся с материалами перового рисунка.

ТЕХНИЧЕСКИЕ И ФИЗИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПЕРОВОГО РИСУНКА

Перья для рисования у нас в продаже только школьные и чертежные. Качества и того и другого видов пера не вполне удовлетворительны. Линия в работе этих перьев однообразна по толщине, а по бумаге „ходят“ эти перья непослушно. Беглость и легкость в работе этими перьями затруднены.

Работа пером требует хорошее стальное гибкое перо, плотную, гладкую, хорошо проклеенную бумагу и тушь, хорошо стекающую с пера.

Движение пера по бумаге чем свободнее и легче, тем наиболее результативно.

Перо и идущая за ним линия должны быть максимально послушны воле художника. Нажимы и ослабления нажима, чередующиеся в зависимости от характера рисунка, приобретают почти музыкальное звучание смычка скрипки.

Было бы идеальным, если бы перо по бумаге могло двигаться в любом направлении. На это „способны“ не всякие перья, и не каждая бумага помогает этому. Если перо имеет очень острый конец, — его движение по бумаге наиболее ограничено. Оно цепляется за микроскопическую шероховатость бумаги, и штриховка от этого становится трудной.

Стальное перо уже так прочно вошло в наш быт, что его „родословная“, идущая от птичьего пера, постепенно как-то перестала осознаваться нами.

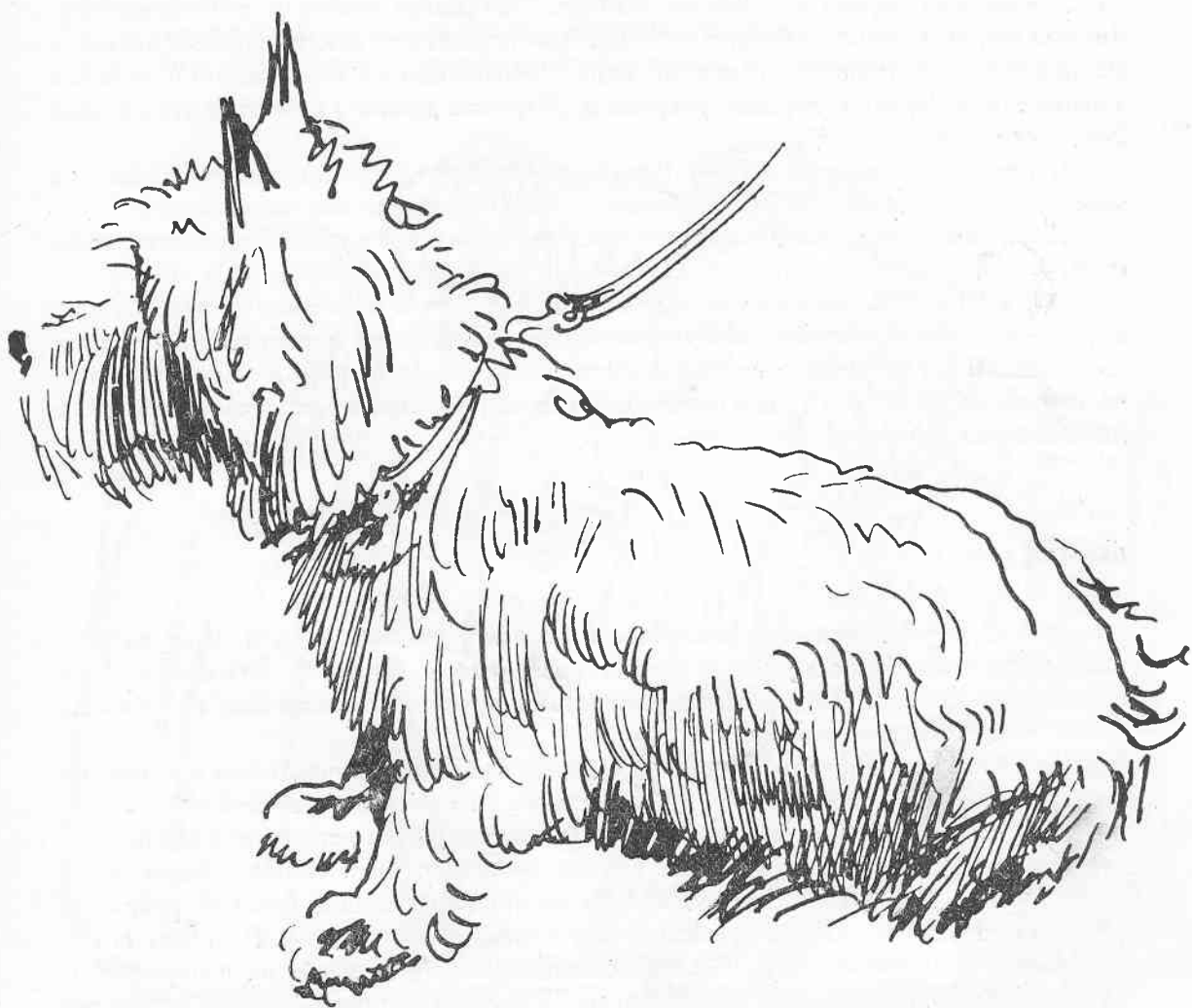
Если заглянуть в историю, то мы увидим, что в старину употреблялись различные виды перьев: гусиные, индюшачьи, глухаринные, тростниковые, камышовые, бамбуковые и др.

Но рассмотрим сначала стальные перья, наиболее употребляемые в настоящее время. Специально для художественного рисования у нас перья не производятся. В продаже существуют только канцелярские (школьные), чертежные и плакатные перья.

Раньше большинство из этих перьев вырабатывалось ленинградской фабрикой „Союз“, сейчас производство перьев находится в Ярославле (на пере стоит буква „Я“).

В рисунках и пробах пера я приведу только те марки, которые наиболее характерны по своим качествам и наиболее необходимы.

Это — перья школьные: № 11 и перья, известные под № 86, — „Союз“. Они имеют большое внешнее и рабочее сходство. Первое лишь немного тверже (может быть, это зависит от определенного качества стали).



14. А. М. Лаптев. набросок вечной ручкой с черными чернилами

Перо № 23 дает ровную линию почти без нажима. Оно с успехом может применяться при соответствующем виде и задаче рисунка.

Перо № 1114 дает ровный толстый штрих. Это тоже специфическое перо, предназначенное для особого рисования.

Остается сказать о нотном пере № 98 — „Союз“, с двумя разрезами на конце. Это перо может давать наиболее толстую линию, но тонкие линии делать им уже невозможно.

Чертежные перья № 201 — „Союз“ сейчас в продаже не встречаются, но пока что лучше этих перьев я у нас не находил. Они могут давать и тончайшие паутинные линии и довольно сочные толстые. Эластичность их стала наиболее велика и напоминает эластичность гусиного пера. Очень многие свои рисунки я делал именно этими перьями (перовые рисунки к „Мертвым душам“) и остатки этих перьев храню как драгоценность.

Чертежное „перо“ № 2350 — „Союз“ хоть и дает довольно тонкие линии, но эластичность его невелика, и для беглого, легкого рисунка оно неприемлемо.

Итак, мы видим, что приходится приспосабливаться к существующим возможностям.

Было бы правильным работать (конечно, в соответствующих случаях) сразу двумя, тремя перьями различной эластичности для варьирования толщины линий и штрихов. Некоторые художники спиливают или стачивают конец пера и тем самым получают тип пера „рондо“ (с тупым концом). Когда потребуются, это, конечно, сможет сделать каждый художник¹.

ВЕЧНАЯ РУЧКА

Вечная ручка, как нам известно, тоже имеет стальные перья. Этот инструмент имеет смысл лишь при походном рисовании в альбомах благодаря своей зарядке чернилами. Но вообще перья вечных ручек малоэластичны, и линии их слишком однообразно тонки.

Недавно стали продаваться черные чернила для вечных ручек (о чем я скажу ниже), для походного рисования это большой плюс. Рис. 14 сделан вечной ручкой.

За последнее время за рубежом появилась вечная ручка нового типа специально для художника, с фетровым фитилем внутри. Этот инструмент нельзя отнести к перовой технике полностью, хотя устроен он по принципу вечной перовой ручки, но фетровый фитиль — это нечто среднее между пером и карандашом. Название его — „фломастер“. Превосходные, мобильные, технически очень удобные, изобразительно очень эффектные, эти ручки обладают большими возможностями. Опишу этот инструмент рисунка несколько более подробно.

¹ В настоящее время увлечение ровной, толстой линией носит характер моды. Не умаляя достоинств и этой манеры, я считаю совершенно необходимым рассматривать перовую технику максимально всесторонне.

«ФЛОМАСТЕР»

Устроен он, как и обычная ручка, только внутри находится фетровый фитиль, через который из чернильного баллончика подаются чернила. „Фломастер“ — это фитильная вечная ручка. Ручка заправляется специально черными, мгновенно высыхающими чернилами. Чернила пропитывают фитиль, и его конец всегда готов для рисования. Кончик фетра, пропитанный чернилами, очень легко и свободно идет по любой бумаге в любом направлении и оставляет за собой ровную, широкую, красиво льющуюся по бумаге, черную линию. Чернила высыхают мгновенно. Это качество бесподобно. „Фломастером“ можно делать и нажимы, но лучше всего рисовать двумя,



15. Иозеф Хегенбарт. Рисунок ручкой „фломастер“

тремя видами „фломастера“, где фитили различны по толщине. В походе эта ручка превосходна. У нас пока что „фломастер“ не производится. Будем надеяться, что и у нас появится в ближайшие годы подобная ручка.

Рис. 15 сделан ручкой „фломастер“. Он принадлежит известному художнику Германской Демократической Республики Иозефу Хегенбарту.

ТРОСТНИКОВОЕ ПЕРО

Классическим материалом является тростниковое и гусиное перо. Они употреблялись в глубокой истории. Ими рисовали Рембрандт, Ван-Гог и многие другие художники.

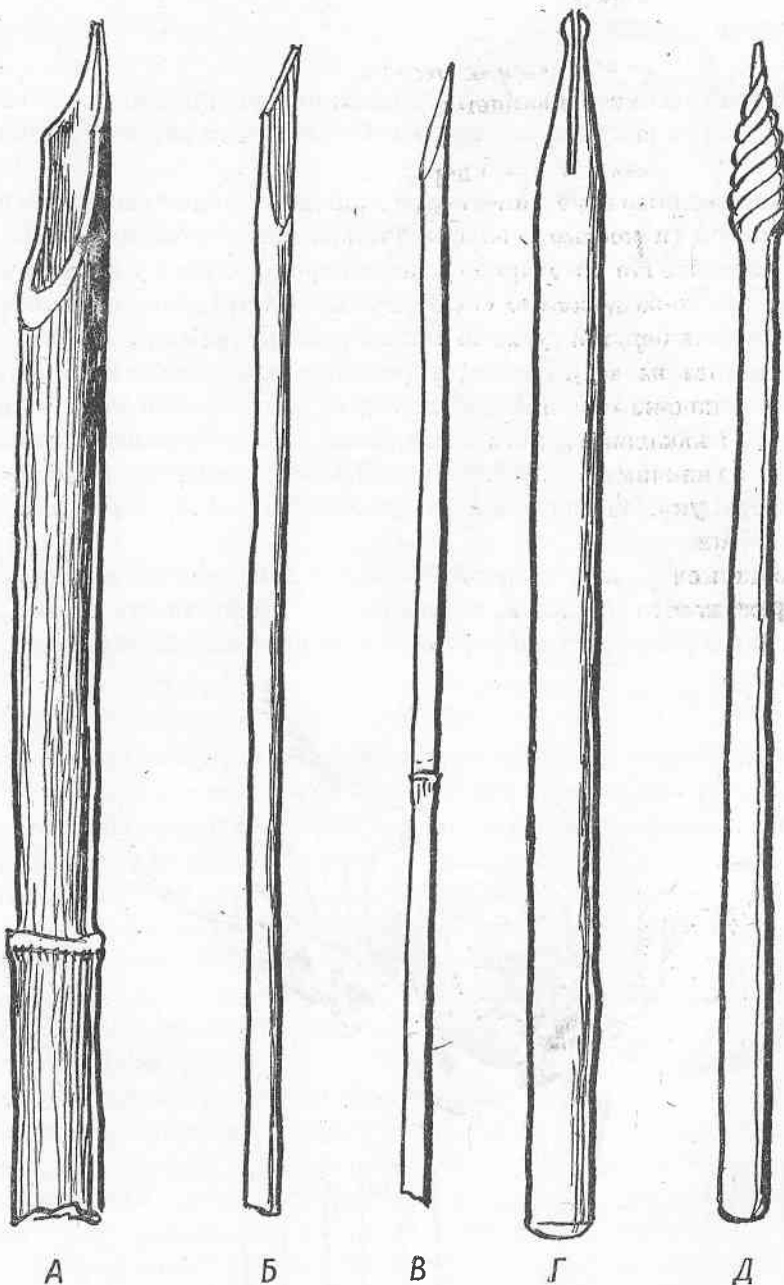
Утратило ли это „оружие“ свое значение сейчас? Нисколько. Для художников—графиков, рисовальщиков, особенно станковистов, способ рисования тростниковым, камышовым и гусиным перьями остается очень нужным. Я бы порекомендовал каждому художнику, любящему этот вид искусства, обязательно испробовать тростниковое перо. Тростниковыми мы условно будем называть и камыш, и крепкую зрелую рожь, и пшеницу, и другие злаковые растения, имеющие в зрелом виде очень твердый и пустой внутри стебель. Чинка и приготовление этих перьев не представляют никакой сложности и трудности. Все они должны чиниться почти одним приемом. Тростник и камыш растут всюду. Их можно запасать большими количествами. Экономить материал тут уж совершенно не приходится.

Для того чтобы тростниковое перо было эластично, прочно и нехрупко, лучше всего срезать тростник и камыш поздней осенью, когда он вполне созрел. Но и простоявший целую зиму тростник, пересохший и испытавший на себе воздействие погоды, тоже вполне приемлем для рисования. Достоинство тростникового пера состоит в том, что линия ведется им очень эластично и легко и может быть очень широкой. Работа тростниковым пером — особая разновидность рисования.

Мы видим, что, например, Ван-Гог очень часто рисовал тростниковым пером, и, хотя самобытность его рисования обусловлена его творческой индивидуальностью, все-таки в какой-то мере особенности техники тростникового пера влияли на его приемы и почерк.

Приготавливать тростниковое перо надо следующим образом: срезав тростник или камыш, выбрать наиболее прочные его части и очень острым ножом, скальпелем или бритвой сделать на конце очень косой срез. Затем срезать с обоих боков до вида обыкновенного стального пера и сделать небольшой разрез. Варьировать срезы, надрезы и разрезы можно весьма разнообразно. Пусть этим займется сам рисующий и попробует срезать более остро и более тупо. Пусть попробует взять и широкую нижнюю часть тростника, и тонкую верхнюю часть — словом, тростник, камыш и солома должны быть испробованы во всех их технических возможностях.

На рис. 16 показано, какой вид имеет уже зачищенное тростниковое (камышовое) перо.



16. А — тростниковое перо, Б — зачищенная палочка,
В — соломенное перо,
Г — палочка с закрученным и распиленным концом,
Д — стеклянная палочка с винтообразным концом

ГУСИНОЕ ПЕРО

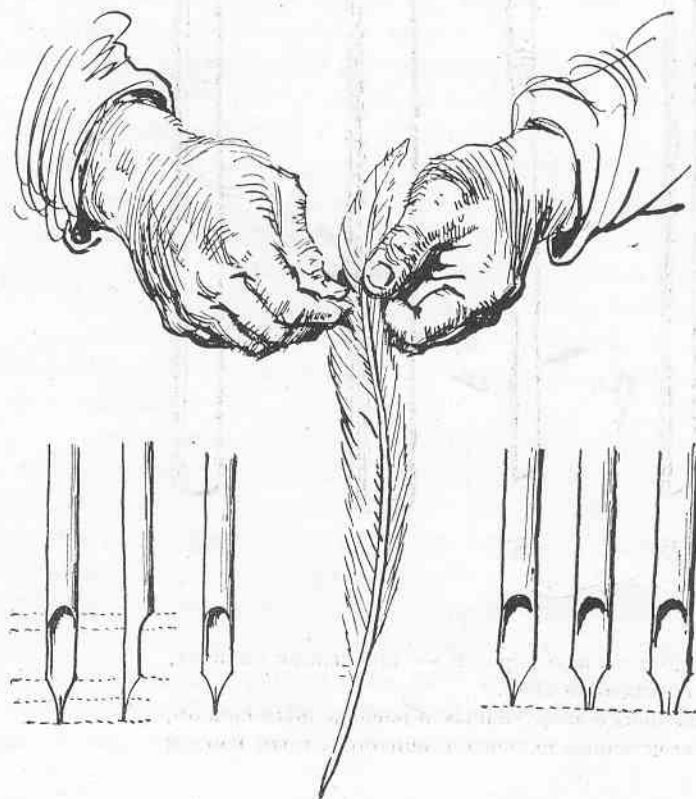
Рисование птичьими перьями (гусиными, павлиньими, индюшачьими, глухариными и др.) тоже является классическим. По сие время оно не утратило своего значения.

Рисование гусиным пером имеет свои привлекательные особенности. Конец пера обладает большой гибкостью и эластичностью, позволяющими делать линии самой различной толщины. Но рисование гусиным пером все-таки у нас не имеет широкого распространения из-за довольно специфического и трудного оформления конца.

Для рисования берутся гусиные или индюшачьи (можно и других больших птиц) маховые перья (от крыльев). Их концы срезаются острым ножиком и затем надрезаются вдоль на несколько миллиметров (название „перочинный нож“ пошло от этого). Это надрезание необходимо делать очень умело по определенным правилам (рис. 17).

В качестве типичных перовых рисунков можно привести наброски А. С. Пушкина, во множестве украшающие поля его рукописей (рис. 18), и рисунки О. А. Кипренского (рис. 23).

Эти рисунки очень наглядно показывают технические возможности гусиного пера. В них чувствуются беглость, подвижность и эластичность линии. На автопортрете поэта специфика гусиного пера особенно ясно ощущается.



17. Как чинить гусиные перья

18. А. С. Пушкин.
Рисунок пером



ДЕРЕВЯННЫЕ ПАЛОЧКИ

Деревянные палочки нельзя полностью присоединить к черно-белому линейно-штриховому рисованию пером. Но так как этот вид инструмента имел значительное распространение в прошлом и сейчас часто употребляется художниками преимущественно для ставкового рисования, то считаю нужным упомянуть и о нем.

Приготовление их очень просто, даже примитивно. Обыкновенная, тонко очиненная, деревянная палочка на конце зачищается так, как это хочется самому художнику. Для удержания туши на конце делаются желобки, продольные и поперечные. В Чехословакии мне один художник подарил палочку, изготовляемую у них полукустарным образом. Конец ее был распилен вдоль, а на самом конце — кругленькая шаровидная форма (рис. 16).

Рисование деревянной палочкой тоже требует эксперимента. Пусть художник испробует все возможности и этого инструмента. Но рисование и палочкой, и спичкой, и даже в какой-то мере тростниковым пером — это переходная стадия к рисованию карандашом. Дело в том, что высыхающий конец палочки поневоле будет давать некоторый процент серого штриха. Это уже приближается к цвету штриха карандаша. Показательны в этом плане рисунки П. В. Митурича (рис. 24) и Е. Е. Лансере (рис. 19), сделанные стеклянной палочкой.

Наряду с гусиным пером, тростниковыми и бамбуковыми перьями очень часто художники используют тонкую кисть.

Я говорю не о принципе так называемой „сухой кисти“, где допускается любая растушевка, но о чисто черно-белом решении, близком к перовому (японские и китайские рисунки).

Но несмотря на очень хорошие качества этого вида техники, весьма напоминающие перовую технику, я не включаю ее в рамки моей книги, так как кисть ведет к тоновому рисунку, а это увело бы в сторону от задач моей книги. Я ограничусь в данном случае показом „фломастера“ и палочек, имеющих к технике перового рисунка косвенное отношение.

БУМАГА

В перовом рисунке качество бумаги не менее важно. Как я уже сказал, бумага должна всемерно способствовать легкому, беглому движению пера по поверхности. К этим необходимым требованиям наша общераспространенная бумага плохо приспособлена. И хотя у нас бумажные фабрики выпускают разные сорта бумаги, но вполне соответствуют требованиям рисования пером только один или два сорта.

Это бумага: гладкая, хорошо проклеенная и плотная.

По цвету эта бумага у нас только белая (типа „Бристоль“). Между тем для станковых рисунков пером очень подходит и гладкая тонированная бумага. Тонированная плоскость обычно в таких случаях представляет тональную среду и очень уместно объединяет несколько одинокие линии перового рисунка общей, красивой, легкой подкладкой. Рисунок, сделанный на цветной бумаге или слегка тонированной, кажется как бы более полным, насыщенным (особенно при наличии белого паспарту).

Рисование пером по шероховатой бумаге крайне нежелательно. Перу трудно скользить по такой бумаге, и оно становится иногда более подвластно случайностям шероховатости, чем воле руки. Но, однако, нельзя полностью отказываться даже от такого рисования.

Иногда я рисовал даже по очень твердой неровной поверхности нашего ватмана (производство фабрики Гознак), и в рисовании, широком и крупном, это оказывалось вполне приемлемым. Я бы посоветовал всем художникам, желающим рисовать пером, испробовать все возможные сорта бумаги и выбрать себе подходящий. Я говорю так потому, что однажды я попробовал рисовать тушью по рыхлой несклеенной бумаге. Тушь впитывалась и расплывалась, перо несколько увязало. Но в получившемся рисунке был свой, какой-то особый, эффект. Конечно, это лишь эксперимент и исключение, но чем любознательнее будет художник, тем больше будет у него и возможностей для интересных находок.

ЦВЕТНАЯ БУМАГА

Известно, что у художников прошлого, когда рисование было преимущественно станковым, самостоятельным, уникальным и не предназначалось для воспроизведения, была очень распространена цветная бумага. Это имело и имеет свои основания: цвет бумаги объединял рисунок пером, создавал некое ощущение тональной среды, смягчал контраст белого и черного, что порой бывает даже необходимо. Теплый цвет бумаги очень гармонировал с коричневыми чернилами — сепией и бистром.

У нас в продаже специальной цветной бумаги для рисования нет, но можно и самому готовить этот необходимый вид материала.

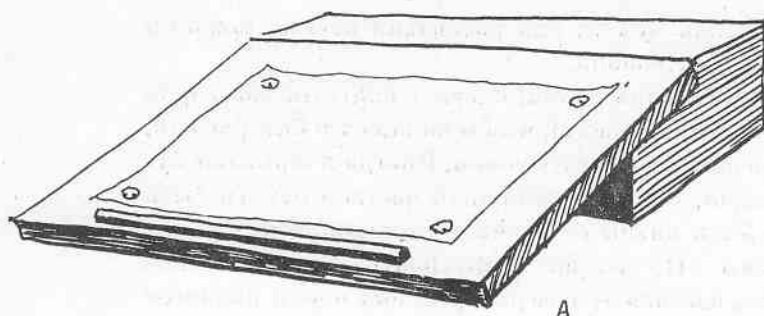
Надо лист, предназначенный для рисования пером, смочить сильным раствором чая или кофе. Затем натянуть на планшет (или доску), чтобы он высох и был ровным. Можно сначала натянуть на планшет, а потом смачивать тоном. Иногда покрывают бумагу легким раствором акварели. Важно, чтобы густота тона цветной бумаги была небольшая, а штрихи и линии пера были видны отчетливо. Тона покраски бумаги могут быть бесконечно разнообразны. Но лучше всего нейтральные — тепло-серые и холодно-серые. Таким образом, цветная бумага для рисунка пером является своеобразной дополнительной, тональной средой.

МЕЛОВАННАЯ, ИЛИ МЕЛОВАЯ, БУМАГА

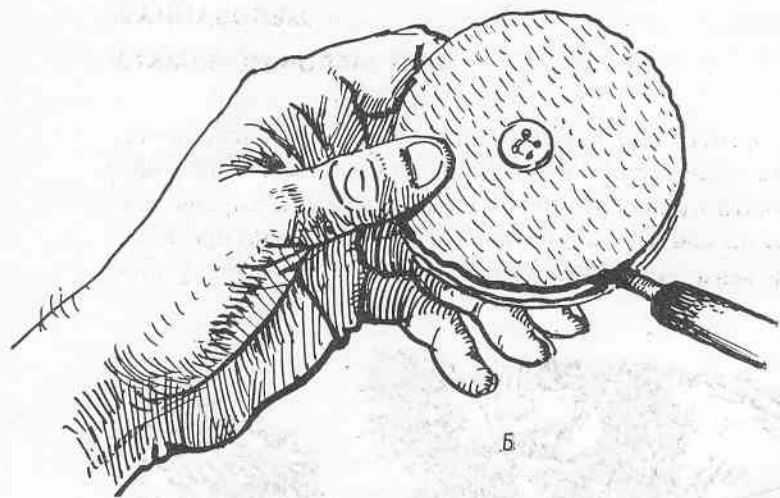
Как известно, для печати существует так называемая „меловая“ бумага, то есть обычная бумага, покрытая ровным слоем мела с небольшим количеством связующих веществ. Для некоторых видов печати бумага эта очень удобна, так как хорошо воспринимает краску. Но для работы на ней пером она менее пригодна. Перо врезается в поверхность мелового грунта, и этим затрудняется его движение. Но есть у этой



19. Е. Е. Лансере.
Рисунок к „Хаджи-Мурату“
Л. Толстого.
Стеклопалочка



20. А — упор для рисования,
Б — перочистка из фланели



бумаги и преимущества, которые иногда, при некотором виде рисунка, бывают просто необходимы. Штрих и линия на этой бумаге приобретают наибольшую отчетливость. Тушь ложится очень плотно и ровно. Но самое главное заключается в том, что по готовому рисунку возможна ретушь. Она производится с помощью острого оружия — иглы, скальпеля или специального пера. Тут возникает даже такой новый технический элемент, как белая линия и штрих по черному фону. В чистом виде этот прием приобретает характер гравирования (принцип линогравюры и гравюры по дереву, работа белым по черному при помощи резца). По существу, он нарушает принцип рисунка пером, но

частично может быть полезен и тут. Бывают даже такие случаи, когда уже после клиширования перового рисунка художник резцом по цинковой форме добавляет, дорезывает, вносит некоторые поправки. Так часто делает известный гравер по дереву художник В. А. Фаворский. Введение кое-где белой линии и штриха, конечно, в известной степени обогащает рисунок, но, так как все-таки это является уже переходом в гравюру, я более подробно говорить об этом не буду.

ТУШЬ

И ЧЕРНЫЕ ЧЕРНИЛА

Не менее важно для рисунка пером и красящее вещество.

Для рисунка пером мы располагаем черной тушью, изготовляемой из бычьей крови, и черными чернилами. Наша тушь завода „Красный художник“ неплохого качества. Она довольно быстро засыхает, не смывается, хорошо пристает к бумаге и сходит с пера. Несколько усложняет работу ее быстрое высыхание и образование черного сгустка, который необходимо все время вытирать тряпочкой или суконкой. Тушь эта имеет довольно густой черный цвет.

Второй материал — это черные чернила. Они предназначены для авторучек, но, по сути дела, они пригодны и для рисования обычными перьями. Эти чернила обладают хорошими качествами. Они очень глубоки по цвету (правда, не совсем черные, а, скорее, черно-синие). Хорошо сходят с пера, довольно быстро засыхают и не образуют на пере лишних осадков. Я много рисовал вечным пером, заполняя его черными чернилами немецкой фабрики Гюнтер-Вагнер, которые купил в Италии. Сравнивая эти чернила с нашими, я бы не сказал, что наши уступают по качеству. Впрочем хочу еще добавить следующее: в силу своего химического состава наши черные чернила расплываются на некоторых сортах не особенно хорошо проклеенной бумаги. Но черная тушь и черные чернила „Индия“ Гюнтер-Вагнер для ручки ложатся более ровно и плотно и расплывов не дают.

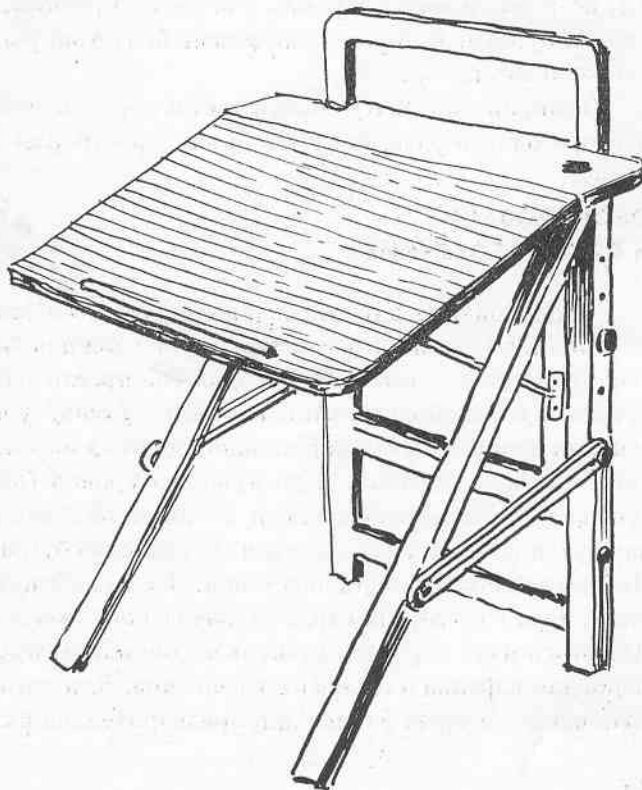
«ОРЕШКОВЫЕ ЧЕРНИЛА»

В течение нескольких веков материалом для рисования пером и для письма служили так называемые „орешковые чернила“ (галлы).

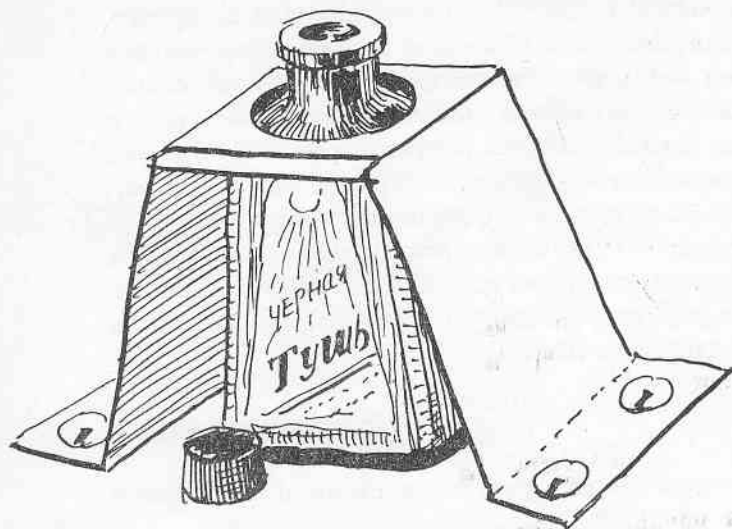
Их качество было очень высоко. Они не выгорали на свету, а, наоборот, принимали еще более интенсивный цвет. Коричневый оттенок их цвета придавал изображению приятную мягкую окрашенность. Чернила легко сходили с пера. Мы знаем, что ими пользовались почти все корифеи изобразительного искусства. „Ушли со сцены“ эти чернила сравнительно недавно. Они употреблялись даже в начале нашего столетия.

В наше время у нас „орешковые чернила“ не изготавливаются, однако способ их приготовления настолько прост, что некоторые художники для своих работ их стали изготавливать собственноручно.

Вот как делаются эти чернила. Поздней осенью на листьях дуба можно видеть светло-зеленые круглые наросты величиною с орех. Это гнезда насекомых паразитов. Надо собрать некоторое количество этих „орешков“ (их научное название галлы) и размельчить их. Затем эта размель-



21. Детская домашняя парта



22. Приспособление для устойчивости

рисовании гусиным или тростниковым перьями, только не стальными, так как сталь при соединении с купоросом и дубильным веществом дает нежелательную химическую реакцию.

Для репродуцирования в книжной иллюстрации эти чернила, конечно, непригодны, но в станковых рисунках они очень красивы, особенно если сочетать их цвет с цветом бумаги, которая тоже может быть тонирована этими же чернилами, но разбавленными водой.

Тонировать бумагу можно таким образом: наклеить бумагу на доску и флейцем легко, с одного раза, покрыть бумагу раствором этих чернил.

ОБОРУДОВАНИЕ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ

Оборудование для рисования пером несложно. Для работы необходим стол с наклоном. Отдаленность глаз от рисунка должна быть наиболее подходящей для рисующего. Подобный стол можно довольно просто сделать из хорошей чертежной доски, приделав с одной ее стороны соответствующий упор (рис. 20). Еще удобнее для рисования пером маленькая домашняя детская парта. Она вполне пригодна и для взрослого, так как подымается до нужного уровня (рис. 21). Для того чтобы пузырек с тушью не падал, что бывает от нечаянного толчка, его можно устанавливать в бумажную подставку, сделанную из ватманской бумаги буквально в пять минут (рис. 22). На рисунке показана эта подставка. Чтобы избежать излишнего образования засохшей туши, перо следует протирать перочисткой, сделанной из кусочков фланели (рис. 20). Для этого надо нарезать фланель в одинаковые кружочки величиной примерно с блюдечко для варенья и сшить их в середине. Для того чтобы вычистить перо, достаточно протачить его через фланельки, предварительно их слегка сжав пальцами левой руки.



23. О. А. Кипренский
Портреты И. А. Крылова и неизвестного. Перо



24. П. В. Митурич
Бульвар. Рисунок деревянной палочкой

ПЕРЕХОД К ПРАКТИКЕ РИСУНКА

В

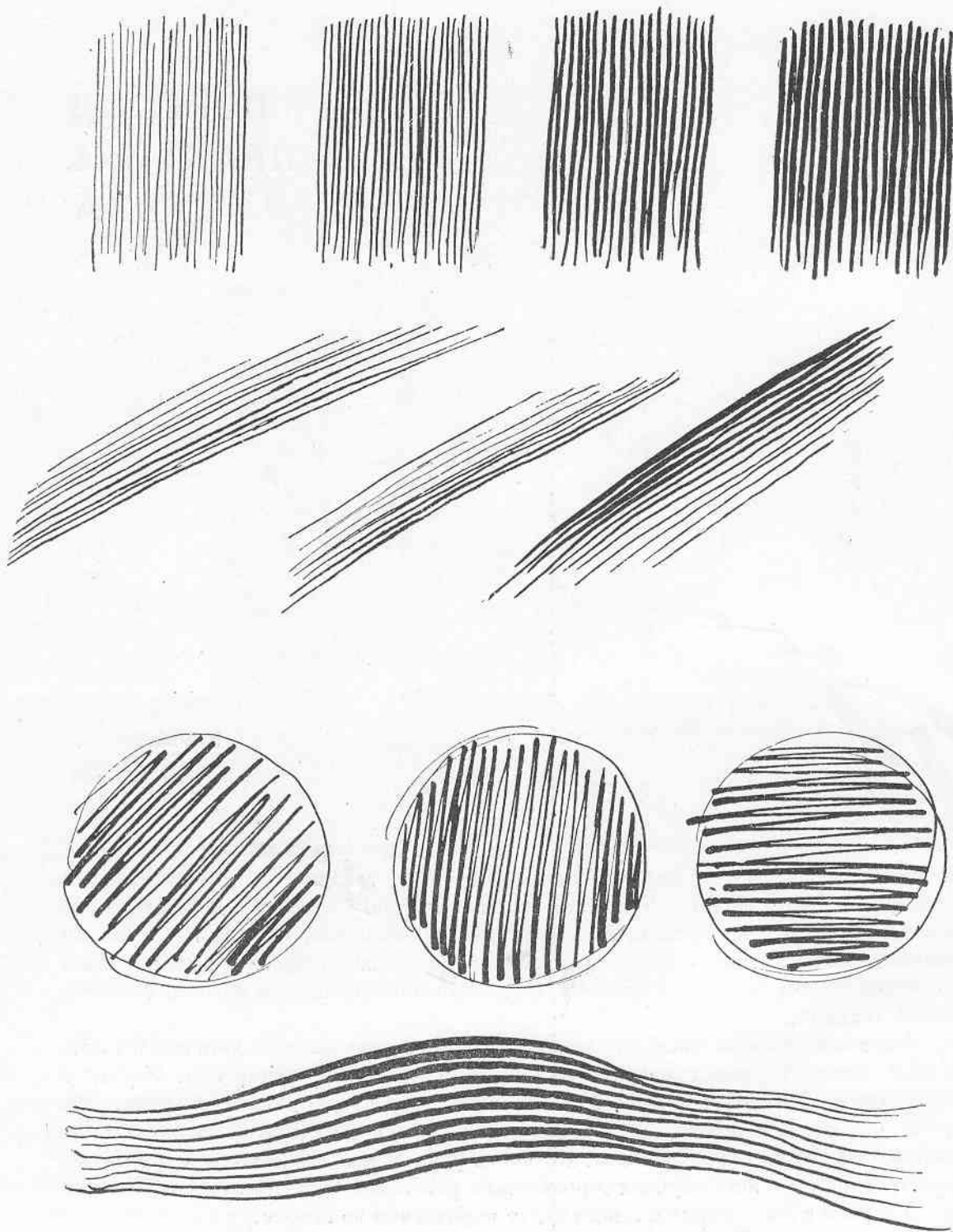
УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ТРЕНИРОВКИ

возможно, мне возразят: к чему упражнения для умеющего рисовать. Он и так рисует, и ему владение материалами знакомо. И все-таки я очень рекомендую для каждого — будь то опытный художник или начинающий — делать соответствующие подготовительные упражнения. Надо принять во внимание, что перо — нелегкая техника. Даже у весьма маститых художников, желающих испытать свои силы в рисовании пером, бывают ощутимые затруднения в освоении этой новой и специфической техники.

Я привожу значительный ряд упражнений. Их можно было бы дать еще больше, но дело самого рисующего избрать необходимые для своей тренировки. Характер упражнений зависит в большой степени от характера движений руки. Мы знаем, что при рисовании кисть руки может лежать на столе, и движение воспроизводить будут только пальцы. Но кисть руки может находиться и в воздухе. Естественно, что в этих случаях и результаты рисования будут совсем различными.

В первом случае штрих и линия будут короче, чем во втором.

Рисовальщику пером необходимо стремиться к виртуозности. Рука должна без оговорок слушаться художника. Только тогда возможны эксперименты и поиски.



25. Разные упражнения по простой штриховке

В рисовании пером важно все. Не следует думать, что линейный рисунок благодаря своей упрощенности легче делать. Наоборот, этот вид перового рисунка наиболее сложный. Контурный рисунок может быть удачным лишь при острейшей его выразительности, а добиться этого столь лаконичными средствами очень трудно. Заметим, что сделать линейный абрис, положим фигуры, довольно трудно.

Некоторые художники предварительно делают карандашный набросок. Однако в этих случаях важно, чтобы рисующий не повторял его рабски точно.

Мне думается, что карандашная подготовка, легкая, незаметная, наводящая, нужна, но скорее как расположение общих мест и силуэта. Наносить перовые линии и штрихи я советовал бы сразу, смело, уверенно. Если рисунок не удался, то, не задумываясь, следует начинать новый.

Чтобы добиться уверенности в линейно-контурном рисунке, я бы посоветовал художнику иметь всегда при себе маленький альбомчик и вечную ручку, наполненную черными чернилами. В этом альбомчике надо по мере возможности всегда делать зарисовки одной быстрой линией. Глаз художника должен как бы очерчивать в воздухе зрительный абрис предмета или фигуры и быстро переносить его в альбом в виде набросков. Сначала это будет даваться с трудом. Но надо продолжать тренироваться, и тогда, несомненно, будут неплохие результаты.

Делать чисто линейные наброски важно еще и потому, что художник тут учится схватывать самое главное. Если же вводить хотя бы некоторую разработку формы, — это уведет в сторону в ущерб самому главному — силуэту. Как я уже говорил, контурная зарисовка может быть и с нажимом пера и без нажима. Пожалуй, без нажима рисунок можно считать наиболее простым. Дело в том, что нажим пера вводит уже некоторую цветность и пространственность, что, несомненно, усложняет задачу.

Наряду с линейным рисованием художнику очень важно овладеть мастерством штрихования. Ведь с помощью штрихов достигаются тон и живописная среда. С этой целью штрихи можно употреблять самые различные, сделанные во всех направлениях, в любых сочетаниях. Но, как бы ни были многообразны эти упражнения, всегда можно выбрать главные.

На *рис. 25* показаны четыре ряда разных упражнений по простой штриховке.

Первый ряд: вертикальная прямая штриховка сверху вниз штрихами-линиями¹ различной толщины.

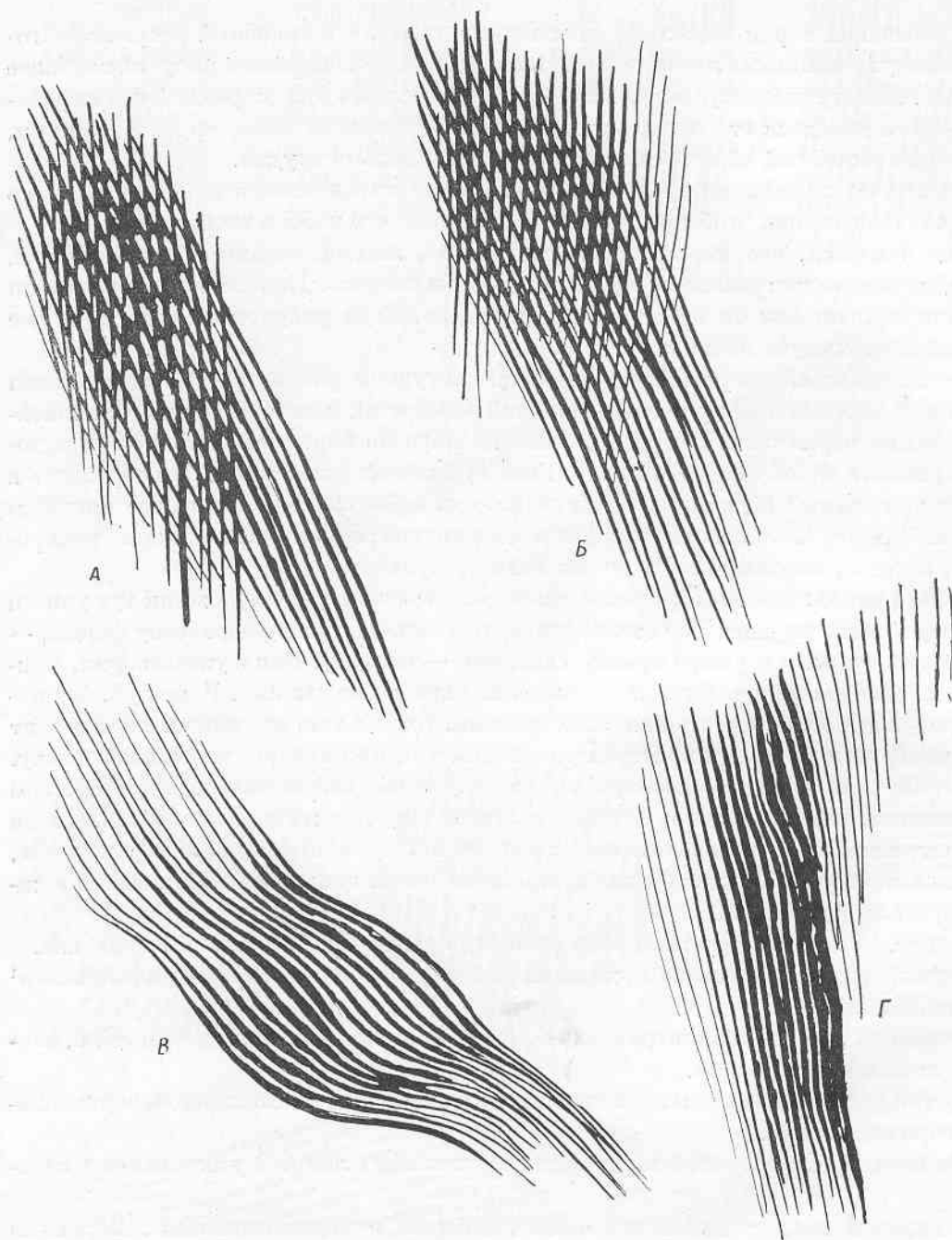
Второй ряд: наклонная штриховка с разбегом от тонкой линии к толстой и, наоборот, от толстой к тонкой.

Третий ряд: заштриховывание кругов беглым почерком. Наклонное, вертикальное и горизонтальное.

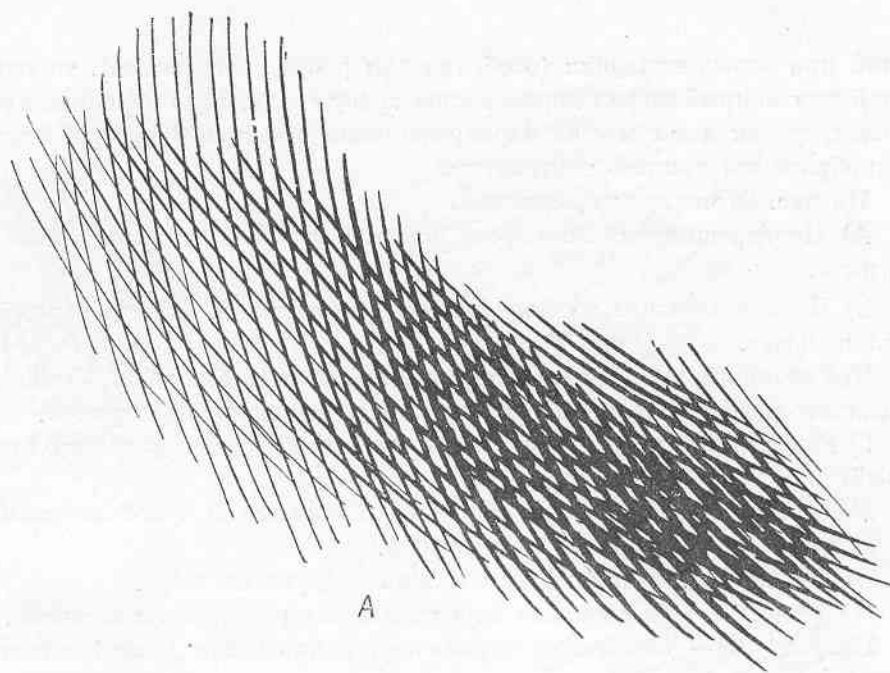
Четвертый ряд: набросок волнистых параллельных линий с утолщением в середине.

В перовом рисунке художник часто прибегает к перекрещиванию. Варианты перекрещивания бесчисленны. Но одна техническая особенность должна художником постоянно иметься в виду. Если рисующему необходимо добиться четкости

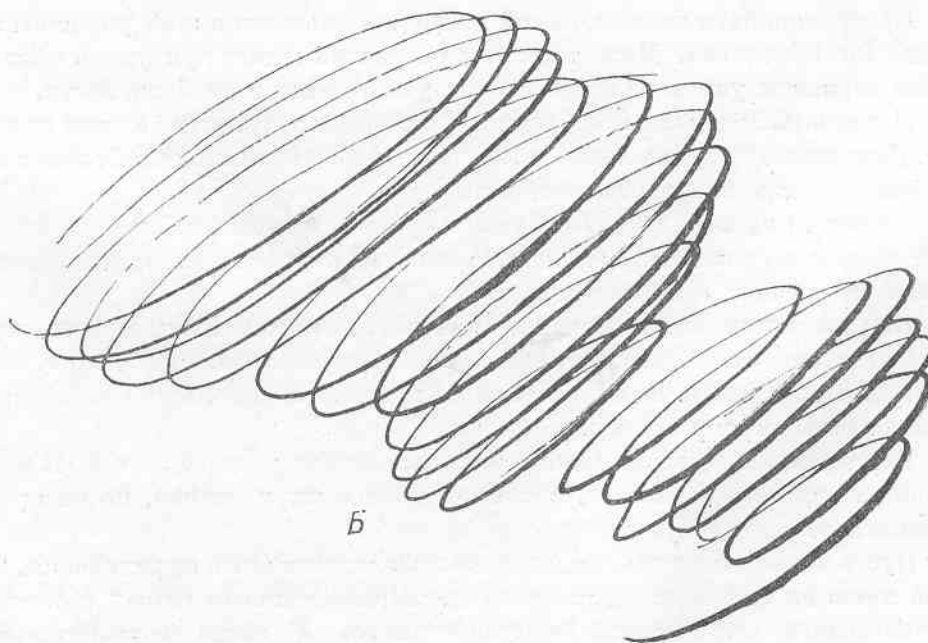
¹ В известных случаях понятия линии и штриха совпадают.



26. А — перекрещивание по сырому первому слою,
 Б — перекрещивание по высохшему первому слою,
 В — штрихование с утолщением в середине (поперек штрихов),
 Г — штрихование с утолщенными штрихами в середине (вдоль штрихов)



А



Б

27. А — перекрещивание с постепенным утолщением и в первом и во втором ряду (штриховка сверху вниз кистью лежащей руки),
 Б — вращающаяся линия с нажимом (кисть руки на весу)

линий при перекрещивании (особенно для репродуцирования), то накладывать на сырой или мокрый штрих первого слоя сразу следующую перекрестную штриховку не следует, так как в местах перекрещивания штрихов будут небольшие заплывы. Попробуйте это увидеть на практике.

На *рис. 26* четыре упражнения.

А) Перекрещивание по сырому слою. В уголках заплывы после второго ряда штрихов.

Б) Перекрещивание по первому высохшему ряду. Уголки в ромбиках острые. Заплывов нет.

В) Ряд линий, проведенных сверху вниз с наклоном вправо. Утолщение в середине создает разбег тональной градации поперек движения штрихов.

Г) Ряд линий, проведенных сверху вниз с тональным разбегом вдоль движения линий.

На *рис. 27* сверху показано перекрещивание линий с постепенным утолщением как в первой прокладке, так и во второй.

Внизу: вращательная линия с нажимом (рука на весу).

На *рис. 28* — три варианта перекрещенных росчерков и зигзагов.

На *рис. 29* — заполнение ограниченной плоскости ровной однотонной штриховкой.

На *рис. 30* — заполнение пространства тонкими, параллельными линиями одинаковой толщины, но в разных направлениях.

Придерживаться педантической последовательности в этих упражнениях совершенно необязательно. Мало того: сам рисующий может придумать какие-то иные, новые варианты упражнений по своему усмотрению и необходимости.

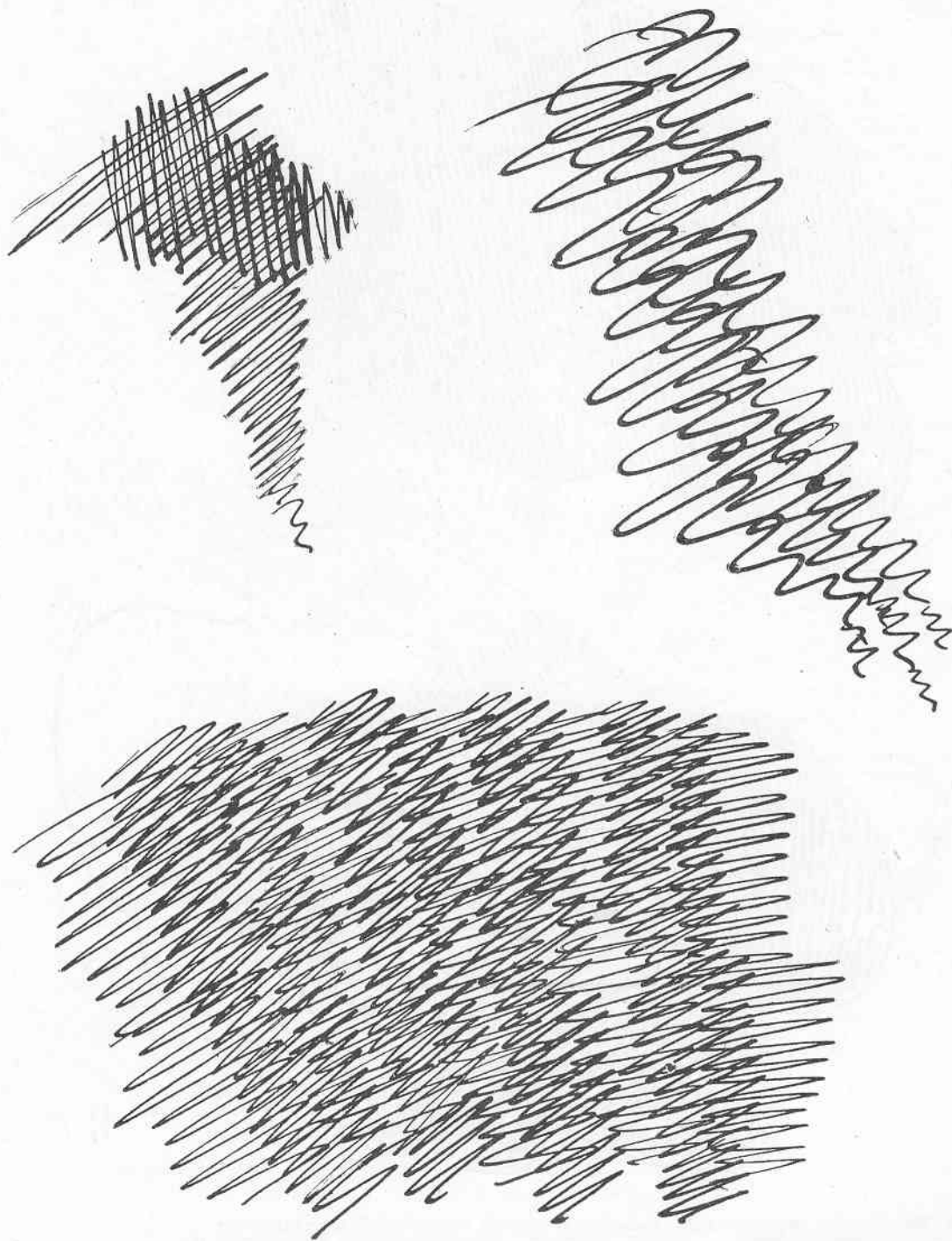
Я лишь выскажу свои соображения о степени трудности тех или иных штриховок. Наклонные и вертикальные штриховки с наращиванием линий слева и направо — наиболее легкий вид определения тона.

Не так-то просто заполнить равномерной штриховкой большую плоскость бумаги, размером, положим, в журнал. Я бы посоветовал читателю тренироваться штриховкой в разных направлениях.

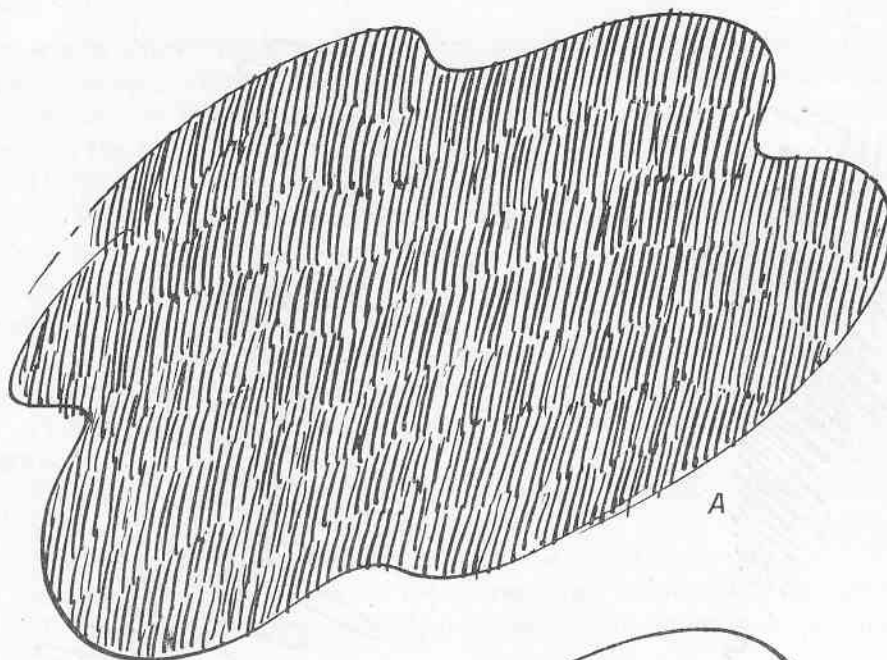
Как мы видим из предыдущих примеров, даже самое частое расположение довольно жирного штриха создает впечатление в целом тонального пятна, весьма светлого. Для того чтобы добиться чистоты и темноты тона, необходимо прибегать к штрихованию перекрестному.

Перекрещенный штрих тоже может быть весьма разнообразным. Я имею в виду в данном случае ритмическое, последовательное штрихование, но не произвольно-живописное.

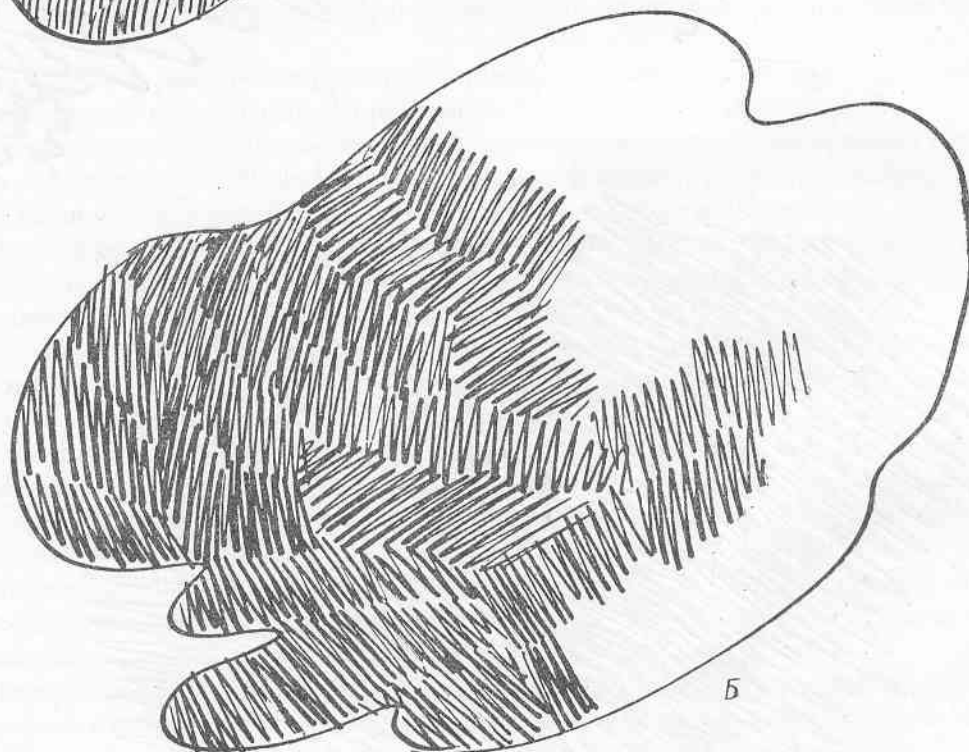
Пусть и здесь читатель сам ищет все возможности этого штрихования. Я останавливаюсь лишь на самых главных приемах. „Прямоугольная сетка“ состоит из полумеханического штрихования — вертикального, а затем горизонтального. Это довольно простой вид штрихования. Если необходимо, чтобы вся плоскость этой штриховки была более или менее ровная, то надо стараться, чтобы штрихи ложились равномерно.



28. Три варианта перекрещенных росчерков и зигзагов



А



Б

29. Заполнение ограниченной плоскости ровной однотонной штриховкой:
 А — в одном направлении,
 Б — в разных направлениях и зигзагами



30. Заполнение изобразительной плоскости тонкими, параллельными линиями одинаковой толщины, но в разных направлениях (кисть руки на весу)



31. Контурный набросок (силуэт)



32. Цветовой набросок



33. Цвето-световой набросок

Но можно в зависимости от задачи штриховать плоскость и под углом в 45° , тогда эффект будет несколько иной.

Надо заметить, что от чередований толщины штриха и расстояний между линиями, а также от наклонов зависит впечатление различной фактурности поверхности, как это мы встречаем у обычных тканей.

Но все приведенные примеры — это по существу лишь отдельные элементы какого-то общего целого рисунка. Живописно-тональное штрихование какой-либо плоскости, предположим фона в рисунке, может быть доведено до очень сложной и красивой ритмической игры. Это буквально музыка линий и штрихов. Творческая воля художника, его талант и изобретательность — тут главные движущие силы. Я хочу подчеркнуть, что пластика штриха, то есть его характер и направление, а также его чередование, то есть ритмическое состояние, играют очень большую роль в рисунке пером.

Полезно было бы в качестве упражнений делать и зарисовки с натуры с элементами определенных формально-технических задач.

На рис. 31, 32, 33 показываются три различных упражнения с одной и той же модели, но с разными задачами.

Показанные фигуры сделаны с натуры неподвижной. В этом плане сам рисующий может себе самому ставить натуру с определенными задачами — на цвет, на форму, на силуэт и объем. Очень полезно рисовать натюрморты.

Упражнения в перовой технике могут быть весьма различны и по характеру и по сложности штрихования. Постоянные наброски в маленьком походном альбоме — это уже самостоятельный вид упражнений.

Я бы рекомендовал в этих набросках тренироваться на быстрое „схватывание“ абриса силуэта и форм фигур. При этом глаз как бы обегает по линии условного контура предмета, не стремясь передать цветности формы и объема. Это дается не так-то легко. Важно, чтобы эта одна линия почти мгновенного абриса содержала всю главную характеристику предмета или фигуры. Ведь очень часто, например, человека приходится набрасывать со спины, но сходство передается и тут полностью, следовательно, все зависит от характеристики очертания. Очень важно в данном виде набросков линию очертания делать максимально живой, легкой, подвижной, как бы с налета, с хода. Но это дается только после длительного постоянного рисования в походных альбомчиках. Конечно, каждый художник или, скажем, начинающий художник может и даже должен вырабатывать и в этих мимоходных, постоянных набросках свою манеру и свой почерк, и приведенные примеры могут носить только общий характер. Я пробовал делать рисунки пером (вечной ручкой) на ходу с людей, идущих впереди меня. Это требовало большого напряжения и внимания. Польза от такого рисования необыкновенна. Прежде всего, вырабатывается большая быстрота в набрасывании. Во-вторых, изучается человек в ходьбе, в этом столь обыкновенном, но в то же время трудно изображимом движении. Может быть, этот вид тренировки не всем будет доступен, но хотелось бы пожелать любому художнику побольше творческой смелости и дерзаний. Вариантом изображения движущейся модели можно считать наброски из окна с проходящих фигур. Мгновенное впечатление надо мгновенно запечатлеть на бумаге. Это тоже очень трудный вид тренировки глаза и руки, но не менее интересный и результативный. Может быть, эти последние два наиболее трудных вида рисования не всем будут доступны, но иметь постоянно при себе походный альбомчик для набросков, вечную ручку с черными чернилами — это существенная необходимость каждого художника, и тут в альбомном рисовании перо наиболее подходящий материал. Примером может быть превосходный рисунок, сделанный в Венеции Н. А. Соколовым (рис. 34).

Я привожу тут также два альбомных рисунка пером И. И. Левитана (рис. 35). Они тоже очень характерны для этого вида рисования. Левитан мало рисовал пером. Эти два рисунка носят, как мы видим, типично служебную роль. Они очерчены легкими рамочками как предполагаемые произведения в тоне или цвете.

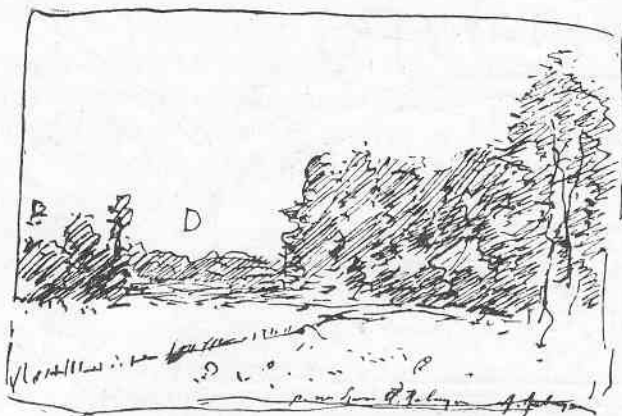
НЕКОТОРЫЕ УКАЗАНИЯ О КОМПОЗИЦИОННОМ РИСОВАНИИ

Естественно, что упражнения и даже рисование с натуры не самоцель (хотя натурные рисунки могут в известных случаях иметь и самостоятельное значение). Конечная цель художника — композиционный рисунок, ведь для большинства рисовальщиков пером постоянная работа — иллюстрация.

О самой композиции я ничего говорить не буду. Ясно, что этот период работы наиболее кропотлив, ответствен и трудоемок. Здесь действует множество закономерностей и случайностей.



34. Н. А. Соколов. Мост вздохов в Венеции. Перо



Технически композиционный эскиз следует делать в карандаше и небольшого формата. Когда карандашный эскиз уже решен, предстоит исполнение его в перо. Приступать к этой части работы надо тогда, когда имеешь четкое представление о пластической и ритмической сложности рисунка, его цветовом и тоновом решении.

Мне хотелось бы поделиться с читателем своим личным опытом. В карандашном рисунке-эскизе я делаю все то, что мне в большей или меньшей степени предстоит делать пером. Еще в карандаше я намечаю расположение штрихов и линий. Однако нельзя увлекаться окончательной разработкой штрихов. В работе начисто пером я всегда оставляю возможность для импровизации и некоторой самостоятельности исполнения. Ни в коем случае не перевожу путем калькирования весь карандашный эскиз. Я делаю нарочно не все, а лишь намечаю на чистом листе бумаги главную структуру рисунка, контур, расположение пятен максимально легкой тонкой линией графитного карандаша, чтобы после было легко ее стереть, и ни в коем случае не нагружаю подробностями. В результате рисунок пером делается как бы заново. Я говорю „как бы“ потому, что все-таки вся структура рисунка довольно ясно представлена в



тонких карандашных линиях. Кроме того, рядом для помощи находится карандашный эскиз, где всегда можно будет уточнить рисунок. Таким образом, перовой рисунок является своеобразной, свободной копией карандашного эскиза. В тех же случаях, когда на листе бумаги „под перо“ мы имеем точную разработку рисунка карандашом, это будет очень сильно мешать свободному манипулированию пером, а раз так, то рисунок будет более сухим и вялым. Глаз и рука будут все время связаны повторением штрихов и линий, выполненных карандашом. Кроме того, между перовыми штрихами и линиями будет так или иначе видна карандашная подготовка, создающая тон в рождающемся рисунке. Этот тон всегда сильно сбивает с толку, ибо невозможно полностью представить, что получится после удаления карандашной подготовки. Но, конечно, мой метод все же субъективен. Существуют и другие методы исполнения перового рисунка начисто.

В процессе работы над многочисленными перовыми иллюстрациями довольно часто возникает необходимость переделки оригинала ввиду его явной неудачи. Мне кажется, что гораздо целесообразнее было бы не исправлять рисунок, а сделать его заново, новым дыханием и порывом. Переделка, как бы она виртуозно ни была сделана, нарушает общий свободный гармонический строй состояния штрихов.

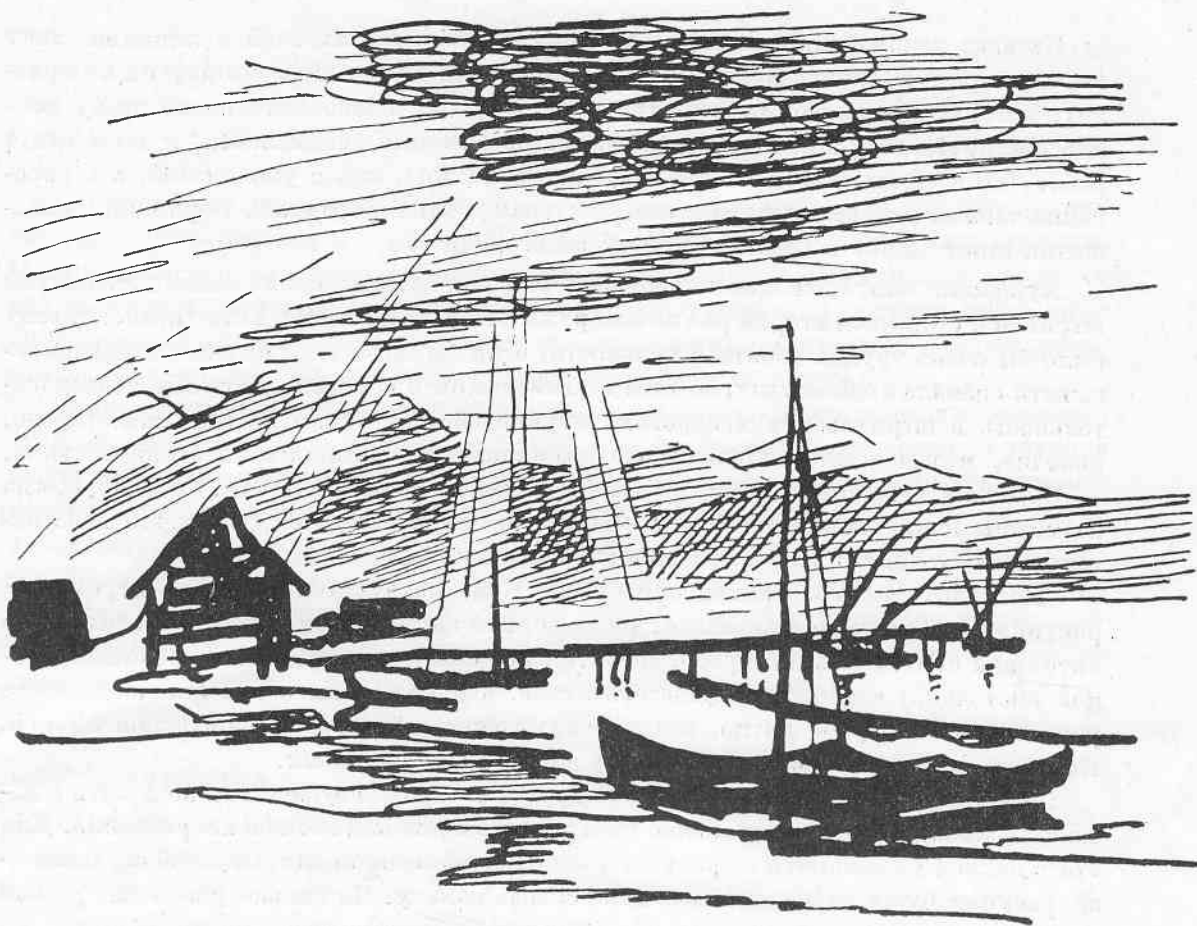
Повторение рисунков, несомненно, ведет к их улучшению. Появляются больший лаконизм, выразительность и острота. Мы знаем, с какой тщательностью В. А. Серов повторял по многу раз свои листы к басням Крылова путем их многократного калькирования.

О степени тщательности решения оригинала я говорить здесь не буду. Это зависит от тех пластических и формальных задач, которые ставит перед собой художник. Примеры, приводимые в этой книге, показывают, что возможности в этом отношении безграничны.

В заключение хочу добавить следующее. Немаловажное значение в перовом рисунке, предназначенном для книги, имеет его расположение на листе бумаги. Существуют даже такие выражения: „рисунок связан с листом и текстом“, „рисунок лежит на бумаге“. Наилучшее впечатление производит тот рисунок, который не выглядит изолированным на плоскости бумаги. Рисунок должен свободно и непринужденно распространяться по бумаге. Конфигурация краев приобретает здесь решающее значение. Характер обрамления рисунка должен подчиняться его композиции и общему ритму. Уметь определить характеристику краев — это часть задачи рисунка, это искусство. Только чувство красивого и общей слаженности позволяет добиться этого. Рисунок, некрасиво „положенный на бумагу“, всегда будет „царапать“ искушенный глаз. Штрихи стремятся распространяться вширь по бумаге. Белый цвет бумаги стремится воспрепятствовать этому и, в свою очередь, проникнуть в сердцевину рисунка. Этот конфликт, эта борьба и создают гармонию черно-белого изображения в перовом рисунке. Но я не хотел бы эти свои высказывания делать рецептами. Рисунок пером может и обрамляться легкой линейной рамочкой. Выдвигать какие-либо рецепты бессмысленно. Надо лишь, чтобы художник всегда имел в виду закономерности зрительного восприятия, а как он будет завершать свои рисунки, это уж дело его чутья и вкуса.

О формально-эстетических качествах композиции, как я уже предупреждал, тут говорить не буду, и все-таки считаю нужным нарушить свое обещание. Я хочу сказать еще о „цельности“. Цельность хотя и относится преимущественно к построению композиции, но, конечно, необходима всюду: в любом произведении искусства, мало того, в каждой вещи и даже явлении. Работая над перовым рисунком — сложным или простым, нужно всегда иметь в виду общее целое. Для рисунка пером это может быть даже важнее, чем для углевого или карандашного рисунка, потому что перовой рисунок делается начисто.

В противоположность углевому рисунку, который может создаваться путем постепенной нагрузки линиями, растушевками и светотенями, рисунок пером рождается из элементов, данных сразу в полную силу напряжения. Поэтому художник, делающий оригинал, в большинстве случаев заранее четко представляет и степень



37. Н. Н. Купреянов. Набросок из серии каспийских зарисовок

напряженности штрихов и их взаимосвязь, то есть уже предполагает его будущую цельность. Даже если на ходу приходится что-то менять, то все-таки он должен всегда руководствоваться общим целым. Понятие „цельность“ объяснить трудно, так как это относится к категориям эстетическим и вкусовым. Цельность бывает разная. В. А. Серов достигает цельности с помощью живописно-тонового решения (рис. 36). У Н. Н. Купреянова мы видим в набросках предельное обобщение формы (рис. 37). У Гульбранссона при его замечательном обобщении и цельности весьма очевидна конкретность. Но в понимании цельности даже у самых разных художников есть и общие черты: „цельность“ — это связанность всех элементов между собой, безусловное подчинение всех деталей общему целому — силуэту или пятну, это гармоническое сочетание не только мелочей, но и больших крупных пятен, это взаимосвязь и взаимоподчинение черного и белого. Для достижения цельности от художника, рисующего пером, пожалуй, надо требовать особенной настороженности и постоянной заботы, так как перовая техника строга и бескомпромиссна.

Касаясь заполнения плоскости рисунка перовой штриховкой и линиями, хочу еще подчеркнуть следующее: в масляной живописи так же, как и в других материалах, которые допускают перекрытие и счистку, возможно заполнение сразу всей плоскости. Поэтому живописцы делают так называемый „подмалевок“ и далее ведут работу по всей плоскости. Нечто подобное возможно, как я уже сказал, и в рисовании такими мягкими материалами, как даже уголь и карандаш. Перо в этом отношении стоит ближе к гравюре в своей категоричности.

Художник вынужден сразу нагружать рисунок нужным количеством и качеством штрихов и стараться второй раз не возвращаться к этому месту. Естественно, что ему было бы очень трудно добиться цельности, если бы он начал рисовать и заштриховывать сначала в одном углу, потом в другом, потом в середине. Поэтому последовательность в штриховании в перовом рисунке обязательна. При этом желательно, конечно, чтобы последовательностью штриховки определялась пластика рисунка.

Обычно у художников рисунок как бы растекается по плоскости. Конечно, всегда возможны какие-либо исключения. Но пусть они появляются, когда это действительно необходимо, и пусть художник заранее о них не думает.

Несколько слов о применении белил. Конечно, в системе линейно-штрихового рисунка их участие нежелательно, разве только как покрытие нечаянно сделанного пятна или чего-либо в этом роде. Но есть один момент, когда включение белил (тонкой кисточкой) возможно. Представим себе, что художник в том или ином месте рисунка имеет черное пятно, которое необходимо пересечь тонкой белой линией. Конечно, делать это пером гораздо труднее, нежели белилами.

Перевод рисунка с одного листа на другой в случае неудачи можно делать с помощью кальки. Но кальку можно употреблять и для каких-либо исправлений. Для этого калька укрепляется на рисунок в неподвижном состоянии. Перовой неудавшийся рисунок будет виден довольно ясно сквозь кальку. По кальке довольно удобно рисовать пером ввиду ее гладкой, глянцевой поверхности. Таким образом, на кальке можно делать исправления, которые необходимы для рисунка. После этого исправления рисунок переносится обычным способом на бумагу. Делается это с помощью специального приспособления — плоского ящика с застекленным окном в середине. Внутри ящика вделана электрическая лампа, которая создает просвещение. С помощью этого приспособления можно и калькировать и переводить с кальки. Другой способ — это натирание обратной стороны кальки легким слоем графитной растушевки. Перевод в таком случае делается путем обводки рисунка на кальке.

При создании оригинала иллюстраций необходимо учитывать уменьшение рисунка при печати. Ведь делать оригинал в величину, предполагаемую в книге, в большинстве случаев не представляется возможным, так как мелкие рисунки труднее делать во всех отношениях. Поэтому, как правило, для печати художник делает рисунки несколько больше печатного размера. Если уменьшение сильное, не рекомендуется прибегать к мелкому и частому перекрецованию тонких линий и штрихов. Штрих рисунка в общей массе следует делать четким и не особенно тонким, во всяком случае с учетом уменьшения. Все это не представляет большой сложности, но все же художнику надо прилаживаться к этим специфическим обстоятельствам печати.

**МАСШТАБ
ШТРИХА И ЛИНИЙ
В РИСУНКЕ ПЕРОМ**

В любой изобразительной технике есть какая-то неписаная закономерность масштабов всех элементов техники. Например, мазок соразмерен формату картины. Масштабы элементов декорации, панно, мозаики определяются расстоянием, с которого они смотрятся, освещенностью архитектурного окружения. В рисунке пером тоже необходимы определенные соотношения между линиями, просветами и общим размером рисунка, но не в ущерб, конечно, индивидуальности почерка.

Линии, штрихи, белые и черные пятна не только подчиняются воле художника, но и предъявляют ему некоторые свои требования. Элементы рисовальной техники пером не должны выпячиваться на показ художником, но и не должны быть незаметными. Такое равновесие необходимо. Один художник поймет это умом, другой — почувствует.

Более конкретно сказать здесь что-либо очень трудно. Все сказанное отнюдь не исключает рисования мелким бисерным штрихом. Однако прибегать к нему следует лишь в исключительных случаях, при этом никогда нельзя забывать о необходимой четкости штриха и доступности его для воспроизведения.

**ПЕРОВАЯ ТЕХНИКА
В СТАНКОВОМ КОМПОЗИЦИОННОМ
И ПЕЙЗАЖНОМ РИСУНКАХ**

Все, что я сказал в отношении методики перового композиционного рисунка, касалось по преимуществу книжной графики как самого распространенного вида перовой техники. Но в известной степени это применимо и к станковым самостоятельным рисункам. Этот вид искусства еще недавно имел широкое распространение. Одними из самых известных в русском искусстве были рисунки леса и деревьев Шишкина. Художник приспособил перовую технику в этих рисунках к своим изобразительным задачам. Конечно, право каждого художника — свободно обращаться с техническими возможностями того или иного материала.

Однако, относясь с уважением к огромному мастерству художника, хочется высказать несколько замечаний. Для Шишкина качество и возможности перовой техники не были важны. Он заметно игнорировал „голос линии и штриха“ и рисовал пером почти так же, как рисовал бы карандашом.

Говоря о возможностях рисования пером больших пейзажей и композиций (примерно в пол-листа ватмана), хочется подчеркнуть значение в подобных произведениях ритма и пластики рисунка. Слишком тонкий, бисерный, паутинный штрих перестает зрительно восприниматься глазом в своей динамической сущности. Теряется, если так можно выразиться, „романтика перового языка“ — движение,

плавность или взвихренность, спокойствие или напряженность контрастов. Вообще не следует игнорировать ритмично-пластическую основу рисунка. Наоборот, — ее некоторая подчеркнутость весьма выгодна для рисовальщика. Впрочем, это в известной интерпретации можно отнести ко всем видам рисования.

Кончая свои заметки по станковому рисованию пером, хочу еще раз подчеркнуть значение экономии художественных средств. Это объясняется очень просто. Кисть, уголь или растушевка замазывают плоскость рисунка быстро и уверенно. В перовом рисунке тонкие линии не обеспечивают быстрого и энергичного расположения пятен, а поэтому как бы отстают в своей сущности от темперамента глаза и руки художника. Линия и штрих не в состоянии подменить широкого движения тонального пятна. Все это надо учитывать, чтобы выработать в перовой технике не менее острые, но свои собственные средства художественной выразительности.

II

**РАЗЛИЧНЫЕ ОБРАЗЦЫ
РИСУНКА ПЕРОМ**

КОНТУРНЫЙ, ИЛИ ЛИНЕАРНЫЙ, РИСУНОК

У

тобы показать, как работали пером большие мастера искусств, мне необходимо было отобрать большое количество рисунков. В истории искусств можно наблюдать смену стилей, последовательное видоизменение главных черт изображения: содержания, композиционного строя, решения пространства и формы, тона и цвета, пластики и рисунка.

При всестороннем рассмотрении примеров изобразительного искусства необходимо было бы, конечно, остановиться на их смысловой, исторической и стилевой основах. Однако моя задача ограничивается лишь ознакомлением с профессиональными, формально-техническими свойствами перового рисунка. Это заставляет меня избрать особый принцип отбора необходимых для меня примеров. Я пытался подобрать такие рисунки, которые могли бы максимально полно показать разнообразие формально-технических приемов изображения предметов и пространства в технике перового рисования. В этой области работало и работает очень много художников. Вполне возможно, что я сделал какие-то упущения в выборе имен. Если даже это и так, то все же круг отобранных работ, как мне кажется, достаточно широк и многообразен для задач данной книги.

Прежде чем приступить к анализу, необходимо заметить, что помещенные в книгу рисунки воспроизведены не с оригиналов, а с репродукций, как, например, рисунки Рембрандта, Ван-Гога и многих других. Вполне естественно, что полноценность и всесторонность анализа из-за этого весьма страдают. Ведь репродукции в большинстве случаев (за редким исключением „факсимиле“) сильно искажают оригинал. Это происходит и при фотографировании, и при производстве печатной формы (клише и др.), и, наконец, при самой печати. Тонкий разбор технических качеств изображения в таких случаях просто исключен. Избежать этого недочета, конечно, было невозможно.

Последовательность рассмотрения рисунков определяется характером их технического исполнения. Сначала я знакоблю читателя с линейными и контурными рисунками. В качестве примера я привожу в данном случае рисунки Гульбранссона — известного немецкого карикатуриста. Однако я хочу подчеркнуть, что подобный порядок отнюдь не определяется степенью сложности исполнения. С точки зрения своего технического решения рисунки типа работ Гульбранссона требуют, может быть, даже гораздо большего мастерства, чем работы типа Ван-Гога. Но тем не менее в силу замысла книги приходится идти на такую, может быть, и рискованную систему анализа.

Я начинаю разбор произведений художников с работ подобного рода потому, что они позволяют начать разговор о роли линии в перовом рисунке, о способах изображать с ее помощью силуэт.

Впоследствии, обращаясь к другим работам, я буду больше задерживаться на том, как с помощью тона и цвета строятся объем и пространство. Но вполне понятно, что такое выделение какого-то одного качества будет неизбежно искусственным. По существу, каждый рисунок содержит все элементы изображения, может быть, только в весьма различных пропорциях. Ведь и у Гульбранссона имеется свой „цвет“. Мне бы хотелось, чтобы читатели дополняли мои анализы и сами находили бы в рисунках то, что наиболее их волнует и интересует и что я не досказал.

Хотелось бы, чтобы читатель также остановил свое внимание на одной важной закономерности. В приведенных мной рисунках, как бы сильно они ни отличались друг от друга, можно обнаружить две взаимно переплетающиеся, противоречивые творческие линии. С одной стороны, субъективность творческого метода того или иного художника, с другой — некая объективная закономерность языка линии и штриха. Эта закономерность сообщает известную общность рисункам самых различных художников.

Итак, для большего удобства я разделю помещенные в книге рисунки на три группы:

1. Преимущественно линейные.
2. Смешанные.
3. Преимущественно тонально-цветовые.

Это деление, конечно, условно. Силуэт в чистом виде — это четкий абрис, но там, где действует линия, уже начинают появляться свой цвет и пространство. Обозначенные на овале лица — глаза, нос и губы — это уже рождение элементов объема.



38. Н. Н. Купреянов. Горный пейзаж. набросок



39. Доре. набросок мужской головы

Колыбель рисунка — линия. Мы это особенно остро видим в первых детских рисунках. Ребенок, рисуя шар или людей, в очень редких случаях зачерчивает всю массу и почти всегда намечает лишь контур формы. С помощью линии зрительная форма предмета отделяется от окружающего его зрительного пространства. Поэтому в рисунке линия чаще всего играет вспомогательную роль. Она служит границей, отделяющей предмет от окружающего его пространства. Поэтому, чтобы понять и ощутить рисунок, надо научиться остро чувствовать линию — этот первейший и глав-

нейший элемент изобразительных средств. Линия не является „догмой“, ее проявление бесконечно разнообразно. Ею не только определяется контур предмета. Художник, рисуящий линией, может в какой-то степени передать и объем, и цвет, и пространство. Конечно, у каждого художника это происходит по-разному.

Эластичность средств линейного рисунка, по-моему, очень наглядно показывает набросок, а вернее, рисунок Н. Н. Купреянова — „Горный пейзаж“ (рис. 38). Предельная лаконичность средств не мешает художнику подробно разработать свой рисунок. С помощью прерывистых линий ему удается передать даже легкий серебристый тон пейзажа. Таким образом, очевидно, что художники могут передавать форму, цвет, объем и пространство, даже обходясь преимущественно линией. Это блестяще подтверждает и такой, по сути линейный рисунок Доре, как „Набросок мужской головы“ (рис. 39). В нем есть все: и силуэт, и форма, и объем, и цвет, и пространство.

Доре замечательный мастер линии. Широко известны его многочисленные иллюстрации. Этот набросок поистине виртуозен. Цветность, фактура лица, теневые намеки сделаны замечательно. Линия певуча и остра по выражению.

Приводя этот рисунок, я хочу упомянуть еще раз о свойстве линии передавать цвет. Сравнивая перовой рисунок Купреянова с наброском Доре, мы видим, что цветовая весомость их весьма различна. Глядя на эти два изображения, мы приходим к выводу, что рисунок линейный, сделанный одной широкой линией, может показаться более цветным и декоративным, чем рисунок, сделанный большим количеством тончайших линий.

Приведу еще набросок Домье (рис. 40). Он еще убедительнее показывает широкие возможности линейного рисунка. В этом наброске художник, по сути дела, отказался от абриса, от контура, но дает ясное понятие о силуэте путем разбега и концентрации линий по фасадной поверхности формы. (В этом отношении рисунок Домье немного перекликается с наброском Купреянова.)

Работая линией, художник должен быть особенно требователен к себе. Линия не может быть мертвой, она должна быть живой, трепетной, как сама поверхность живой формы. Однако нужно помнить, что беспредметная рыхлость ее враг.

Художник должен быть строг к себе и в понимании формы, и в выборе средств, работать с особой, если так можно выразиться, эмоциональной точностью.

Все рассмотренные рисунки, как бы ни были они различны, объединяются одним очень четким признаком: их роднят лаконизм, экономия изобразительных средств. Эти свойства, может быть, определяются особенностями наброска с натуры. Натура не ждет. Надо торопиться. Быстрота решает дело — быстрота и меткость глаза, уверенность руки. В коротких набросках, естественно, автор стремится ухватить самое главное. Абрис силуэта — главная задача рисунка. Это-то и объединяет все работы подобного рода.

Но в изобразительном искусстве накопление опыта (как и в каждой деятельности человека) предусматривает конкретную цель. Все приведенные наброски — это каждодневное, я бы сказал, упражнение художника, без которого он обойтись не может.

Трудно переоценить значение этого постоянного рисования для художника.



40. О. Домье. Адвокат

**РИСУНОК
МАТИССА**

Есть ряд художников, для которых линейное изображение — это лишь подсобный вид их творчества, но есть и такие художники, у которых линейный рисунок является формой станкового рисования. К таким художникам относится Матисс. Метод Матисса заключался в том, что, сделав с натуры детально проработанный реалистический рисунок, он начинал с него делать другой рисунок, более обобщенный и условный, и так по несколько раз. Последним результатом такого перевода натурной формы является изображение очень обобщенное, очень цельное, но в то же время остро характерное. Линия точная, в одну толщину и одного напряжения, вьется, словно нитка, обозначая преимущественно контур и кое-что внутри силуэта. Линейные рисунки Матисса известны так же, как и его живопись. Приводимый в книге женский портрет весьма наглядно показывает принцип его линейного рисования (рис. 41).



41. А. Матисс. Женский портрет

Пожалуй, одним из особых качеств его рисунков является предельная свобода в движении линий. Заметим, что легкость его обводки строится на беспрепятственном, почти цельном движении линии по очертанию формы. Монолитность силуэта для Матисса главное. Непринужденность его средств доходит просто до легкости детского рисования. Ему чужды лихость росчерков и размахистость. Он и сдержан и свободен в своем „лесенном“ рисовании, контурно-линейные рисунки Матисса имеют множество подражаний. Его можно назвать ярчайшим выразителем этого вида рисования.

РИСУНКИ

О. ГУЛЬБРАНССОНА ¹

Предварительные наброски должны иметь свое творческое продолжение и развитие. Одним из замечательных результатов накопления зарисовочного опыта можно считать рисунки известного мастера карикатуры — Гульбранссона, так как мы видим, что они выверены до полной убедительности — случайности наброска здесь уже нет. Это самостоятельный, я бы сказал, даже „композиционный“ (в своем плане) рисунок, отточенный и ясный. При всей определенно выраженной линейности (очерковости) этих рисунков любопытно отметить, что они содержат намек на цвет. Это, конечно, обогащает чисто линейное изображение и сообщает еще большую напряженность образу. Заметим, что в рисунках Гульбранссона напряженность линии, то есть нажим пера, почти всюду одинакова.

Для нас неважно, что эти рисунки гротескны. Их реалистические черты самоочевидны; рисунки эти отличаются острой характеристикой человеческих лиц и фигур. Их лаконичная очерченность настолько выразительна, что их можно рассматривать наравне с завершенными портретными изображениями.

Но, несмотря на то, что Гульбранссон делает по преимуществу контурно-плоскостные рисунки и его любимый прием — силуэтное решение, все-таки, подчеркивая очень лаконично и упрощенно одной линией складки на одежде или некоторые объемы лица, он создает впечатление очень условно изображенного объема. Все это позволяет в рисунках Гульбранссона видеть известную глубину и даже первичное формообразование.

Остановимся на портрете поэта Карла Фолльмеллера (*рис. 42*). Предельный лаконизм художественных средств. Главное средство выражения — линия, сведенная почти до роли простой обводки. Рисунок как бы лишен какой бы то ни было пространственности. Форма упрощена почти до схемы. Ощущение некоторой простран-

¹ Приводя рисунки Гульбранссона как яркий пример линейного, контурного изображения, я вынужден сделать оговорку: художник их делал предварительно карандашом. То, что мы видим, это цинкография с контурного карандашного рисунка. Я решил возможным опять нарушить замысел моей книги. Цинкографское изображение так похоже на перовое, что считаю возможным ввести это исключение.



42. О. Гульбранссон
Портрет К. Фольмеллера

венности достигается с помощью захода одной силуэтной очерченности на другую, что и дает ощущение некоторой объемности форм.

Другой рисунок — „Домашний учитель“ решен почти так же, как и предыдущий, но здесь есть уже намек на цвет, даже фактуру, но делает это художник с большой экономностью, только на волосах и лице (рис. 43). В уплощенную форму художник очень смело и вполне оправданно вводит элементы объема. Посмотрите, как убедительно, например, решается нос, и, хотя этот объем как бы выпадает за рамки общего решения, цельность от этого не нарушается. Подобный вид рисования очень труден. За кажущейся легкостью линий, простотой обращения с материалом скрывается громадный труд повседневных наблюдений художника. Гульбранссоном зарисовано огромное количество лиц, изучена вся многосложность формы человеческой фигуры. Это все дало ему возможность так остро передать характер портретируемого. Видно, что эти шаржи сделаны с замечательным портретным сходством. Лаконизм средств выражения — это признак длительной практики по отбору в своих работах всего самого характерного.

43. О. Гульбранссон
Домашний учитель



Обратите внимание, как трактуется форма рук на портрете домашнего учителя. Художник делает сплошной силуэт тела, выбросив внутренние очертания рук, тем не менее форма рук очень легко угадывается зрителем.

Эти рисунки Гульбранссона весьма отчетливо говорят нам, что пространство, форма и объем в перовом рисунке (как и вообще при любом рисовании) всегда даются художником в совокупности, но лишь в самых различных пропорциях. Абсолютно плоскостного или абсолютно объемного изображения не существует.



44. Г. Г. Филипповский. Рисунок

РИСУНОК

Г. Г. ФИЛИППОВСКОГО

Для рисунка Филипповского характерно легкое касание пера о бумагу (*рис. 44*). Линия, как тонкая нить, вьет кружево рисунка. Все предметы и формы сделаны обобщенным контуром. Все решается этой обводной волосяной линией. Пространство строится приемом перекрытия формы формой. Оно уплощено, но остается безусловно реальным. И все-таки этот рисунок нельзя назвать чисто линейным. Штрихи в своем сочетании создают впечатление легкого серебристого тона. Учащенными штрихами художник намечает цветовое различие волос, глаз, платья женщины.

Рисунок этот обладает несомненными достоинствами. Нас покоряют тонкость штриха и легкость исполнения. И все же мы должны несколько упрекнуть автора за излишнюю приверженность к этому „волосяному“ рисованию, ибо постоянное применение его становится уже однообразным приемом. Изображение как-то теряется среди этих вьющихся линий. Может быть, художнику следовало бы сообщить большую цельность силуэтам дальних планов: церкви, толпы и т. д. В этих рисунках Филипповский очень хорошо чувствует природу самого материала. Подобная трактовка и пространства, и форм, и цвета убедительно выглядит именно в технике пера, где чистота „работы“ линии представлена наиболее открыто.

РИСУНКИ

Х. БИДСТРУПА

Бидstrup является художником определенного масштаба, известность его гротесковых журнальных рисунков очень велика. Миниатюрные „новеллы“ без слов — вот их определение, и в этом их успех. Рисунки его линейные, с черными вкраплениями. Линия очень подвижна и легка в соответствии с гротесковой формой изображения. Контур неровный с нажимами, сделанный отрывистыми линиями. Такой прием абриса довольно широко распространен у журнальных карикатуристов. К сожалению, он сообщает некоторое однообразие работам Бидstrupа. Тем не менее все его многочисленные мелкие рисунки неизменно интересуют зрителя живым и остроумным содержанием. В этом состоит их главное достоинство. Бидstrupа можно назвать современным камерным певцом линии.

Хочется еще сказать несколько слов о приеме работы контуром с чередующимися „нажимами“. Этот прием обязывает художника делать нажимы весьма осмысленно и прочувствованно. Их расположение на контуре только тогда удачно, когда оно способствует выражению либо формы, либо цвета или пространства. Случается, что художник делает такие „нажимы“ пером лишь в силу легкости самого процесса перового рисования, тогда этот прием становится не вполне оправданной манерой. Бидstrup этим заметно грешит. Кроме того, надо иметь в виду, что я взял из его рисунков наименее „нажимистые“ (*рис. 45*).



45. Х. Бидструп. Телефон

РИСУНОК

Н. МАНУЭЛЯ

Рисунок старого немецко-швейцарского художника Н. Мануэля „Два сражающихся ландскнехта“ типично линейный (рис. 46). Художник как бы очерчивает силуэт фигур, подчеркивает наиболее важные для формы складки одежды. Штрихов в нашем современном понимании в этом рисунке нет. Весь рисунок сделан линиями одной толщины. Но так же, как и в предыдущих примерах, можно обнаружить цвет, пространственность и объемность в решении фигур. Сосредоточение линий в местах небольших складок и нашивок на рукавах создает свой графический, условный цвет; наличие складок, идущих по форме тела, рук и ног, дает представление об округлости формы и о ее пространственно-ракурсном положении. Но, конечно, цвета и пространство в этом рисунке весьма условны. Здесь нет ни развернутой черно-белой шкалы, ни светотени, ни пространственной игры линий. Итак, этот рисунок, как и все виды такого рисования, является плоскостным, хотя в нем элементы некоторой пространственности уже обозначены. Интересно заметить, что этот рисунок, как и вообще рисунки такого типа, прямым образом ведет к декоративному изображению. Рисунок этот является как бы подготовкой к какой-то предстоящей раскраске.

46. Н. Мануэль. Ландскнехты



ЛИНЕАРНО-ЦВЕТНЫЕ РИСУНКИ, ИЛИ СМЕШАННЫЕ



Примером легкого, полулинейного, перового рисунка могут служить рисунки в переводной книге японских народных сказок „Нихон Мукаси Банаси“ известного японского сказочника Сандзанами Сандзин. К сожалению, имя этого художника не обозначено в книге.

Все рисунки в книге выполнены как линейные, но с вкраплением цветowych акцентов. Эти цветовые акценты почти всегда обусловлены фактурностью предметов. Во всех рисунках активно определяются складки одежды. Все это наполняет рисунки ощущением материальной предметности. В сочетании с цветовыми акцентами тканей все это сообщает рисункам удивительную конкретность. Удивительную потому, что вместе с тем им свойственны легкость и ясная подчиненность листу бумаги, что, конечно, вносит в изображение известную условность.

Пространство, объем, цвет и тон переданы здесь в пропорциях, позволяющих всем этим элементам играть равноценную роль. Лаконизм средств выражения выглядит здесь очень органичным благодаря предельной ясности пластического языка.

Мне кажется, что такие рисунки наиболее подходят к задачам книжно-журнальной иллюстрации.

Рис. 49 строится на противопоставлении различных фактур. Волосы женщин контрастируют с легкими складками женских одежд. Деревянное сооружение перед женщинами тоже подчеркивает цвет и легкую грациозность тканей. Но в этом рисунке художник еще не прибегает к заливкам и откровенному цвету.

В другом рисунке (*рис. 50*) уже присутствует небольшая заливка в виде черных пятен. Следующий довольно сильно насыщается цветом тканей (*рис. 51*). Необходимо заметить, что это не нарушает общий изобразительный принцип художника, но лишь развивает и дополняет его декоративные возможности. Все расположено очень гармонично и остроумно. Еще большую виртуозность и чувство соизмерения изобразительных элементов обнаруживает автор в четвертом рисунке (*рис. 52*). И количество цвета на форме, игра и расположение складок, вкрапление сгущенного штрихования и акцента черного здесь сгармонизированы с особенным искусством. В этих рисунках японского художника, особенно в первом, весьма остро выражены пластика и ритм. Можно сказать, что художник с увлечением располагал эту ритмическую „напевность“ складок и их пластическую текучесть. Здесь особенно уместно сравнение с музыкой.

РИСУНКИ

Н. Н. КУПРЕЯНОВА

Николай Николаевич Купреянов умер молодым. Творческий путь его был короток, но в то же время очень содержателен. Одним из излюбленных видов его рисования были альбомные наброски пером. Альбомы он называл „книгами живота“, постоянно носил с собой и, где только возможно, делал зарисовки. В них он скрупулезно изучал жизнь. Но скрупулезность касалась только собираемого материала. Характер его набросков, наоборот, был живым, трепетным, до предела обобщенным. Он был настоящим поэтом перовой линии и штриха. Мне кажется, его перовые рисунки следует считать очень интересными примерами в этой технике. И хотя в своих рисунках Купреянов не совсем самостоятелен в смысле стиля, но все же очень целен в своем творчестве.

Если, положим, Ван-Гог устремил все свои средства для определения живописного месива, то Купреянова интересовала больше общая пластичность формы, переходящая даже в некую текучесть. Можно, пожалуй, его несколько обвинить в чрезмерной приверженности к текучести контуров. В отличие, опять-таки, от щедрости Ван-Гога, стремящегося к максимально полному выявлению цвета, Купреянов очень экономен в своих средствах. Тон в свои рисунки он вводит очень осторожно. Его рисунок носит характер скорее книжно-текстовый, нежели станковый.

Его книжная иллюстрация пером мало чем отличалась от его же альбомных зарисовок. Это обстоятельство показывает, что даже в своих первичных натуральных набросках он всегда зорко следил за тем, чтобы перовое изображение органически связывалось с бумагой, хорошо ложилось бы на изобразительную плоскость, словом, вопросы пластики формы рисунка для Купреянова были важны с самого начала про-



47. Н. Н. Купреянов. Рыбаки с сетями

цесса рисования. Можно было подолгу любоваться его небольшими карманными альбомами, заполненными живыми, трепетными набросками. Вспоминается, что и он сам очень любил демонстрировать эти альбомы перед студентами, настоятельно советуя каждому из своих учеников пристально наблюдать и изучать окружающую действительность.

Если пристально вглядываться в представленные здесь рисунки, то можно увидеть, что художник сочетает в своих рисунках тонкие и толстые линии, часто используя последние в качестве акцента для подчеркивания необходимых мест. Интересно отметить, как остро, по-своему, применяет Купреянов эту систему акцентирования. Приведенные здесь рисунки взяты из цикла, созданного во время его поездок на юг — на рыбные промыслы Каспия и Черноморья¹.

¹ В свое время была издана книга Н. Н. Купреянова „Дневник художника“ (в 1937 году). „Дневник художника“ — факсимильное воспроизведение рисунков и записей Н. Н. Купреянова, выполненных в путешествии на Каспий.

48. Н. Н. Купреянков.
Набросок



49-50. Рисунки японского художника
к книге
японских народных сказок
„Нихон Мукаси Банаси“



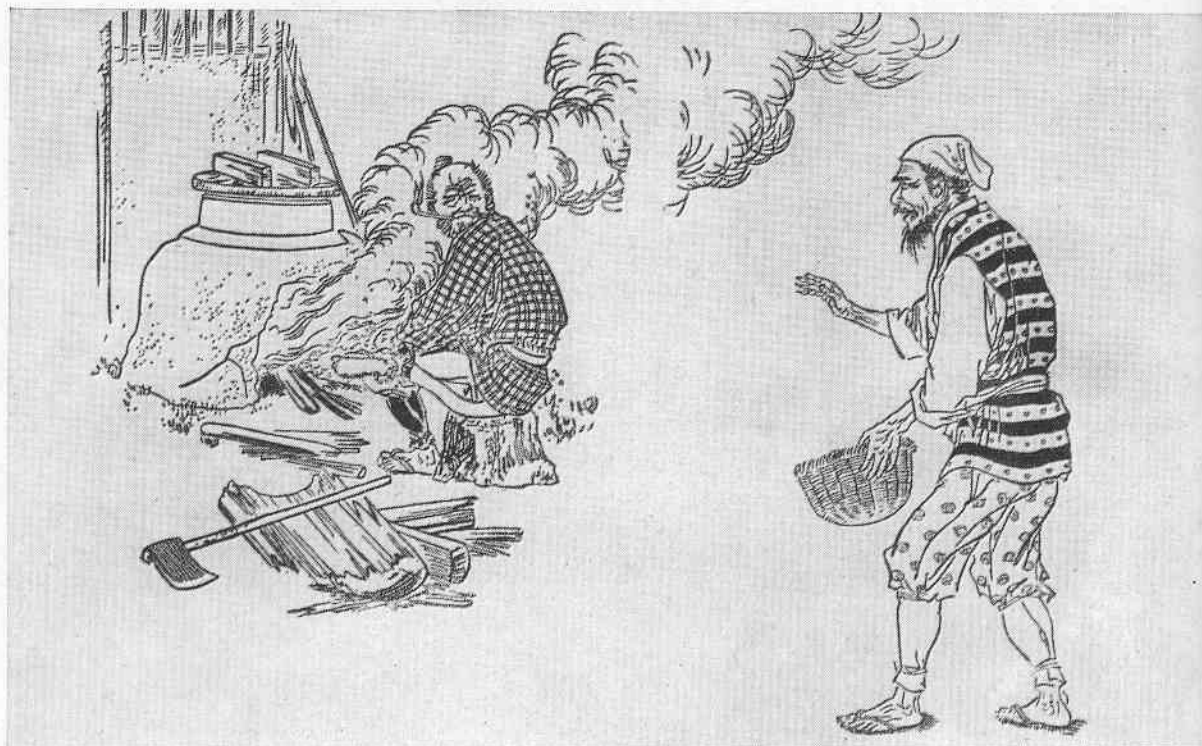


Рисунок „Рыбаки с сетями“ наглядно показывает принцип его работы пером (рис. 47). Его рисунки отличаются четким взаимодействием линии и штрихов. Контраст вертикальных текучих линий и горизонтального штрихования сообщает напряжение цвету. Но этот контраст не столько борьба, сколько содружество. Это подтверждается единством и цельностью рисунка.

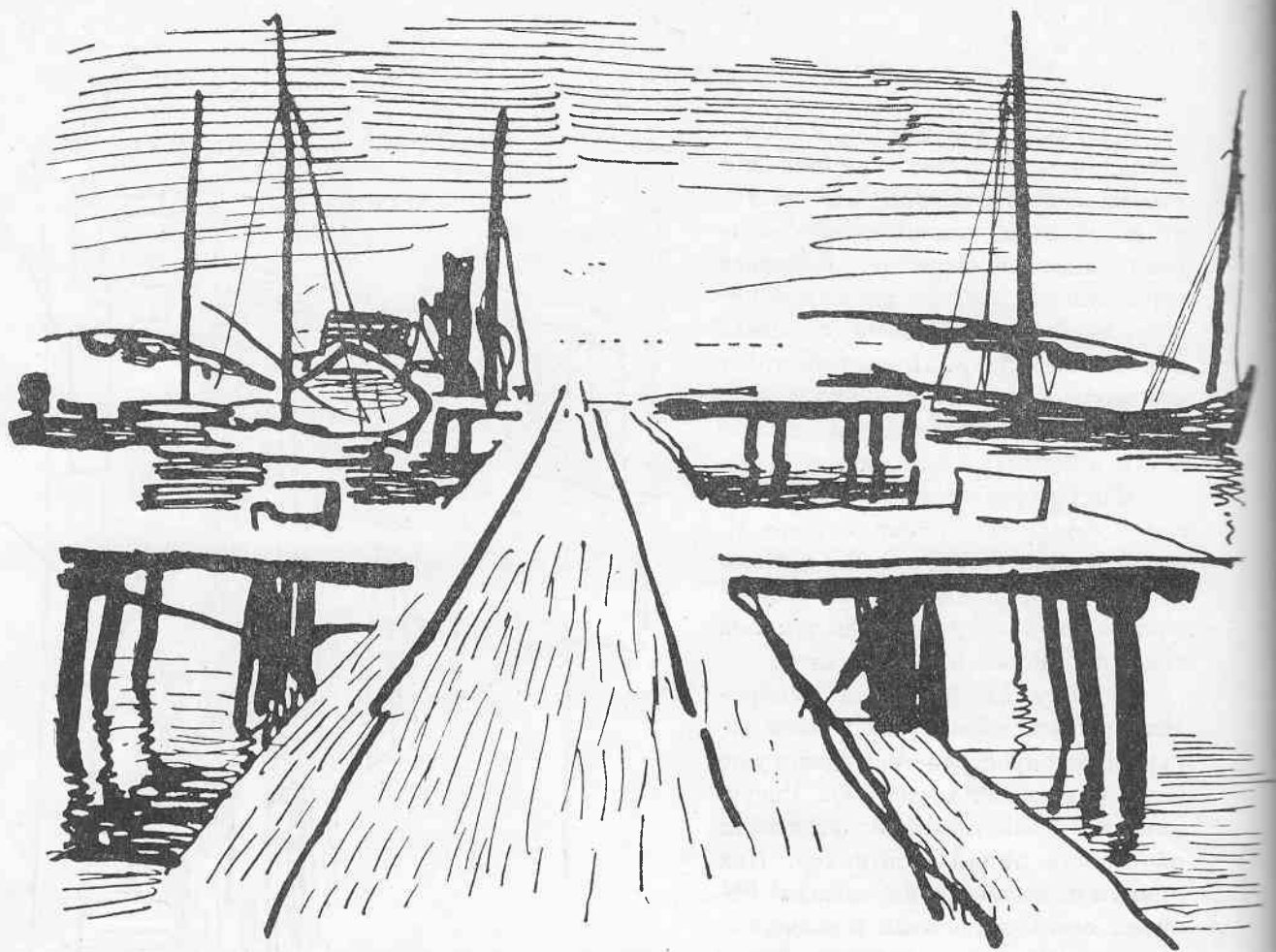
Фигуры рыбаков трактованы как светлые силуэты на темном фоне. И, несмотря на то, что они сделаны только одной линией, начало объемности в них уже чувствуется так же, как и первичный намек на цвет.

В рисунках „Женщина в покрывале и лежащий мальчик“ объем фигур, цвет и пространство решены уже более определенно (рис. 48). Рисункам этим свойственна пластическая напевность линий и штрихов. Как плавны и легки линии одежды! Рисунки очень лаконичны и подчеркивают только самое главное. Текучесть линий, столь характерная для художника, проступает здесь особенно наглядно. Фигура женщины не имеет светотени. Объем трактуется лишь облегающими складками. Легкий намек на теневое построение присутствует под подбородком, затем на левом плече и внизу, у ног. Слегка обозначая тень или темную среду, художник подчеркивает светлый цвет ткани.

Лежащий мальчик сделан значительно менее удачно. Но нажимы пера и интенсивность линий и здесь используются для достижения некоторой цветности.



53. Н. Н. Куприянов.
Улочка в Баку



54. Н. Н. Купреянов. У причала

Н. Н. Купреянов не оконтуривал свои рисунки резкими линиями. Линия его контуров всегда немного колеблющаяся, как бы несколько дрожащая. Но это вызвано отнюдь не неуверенностью технического обращения с пером и бумагой. Это обусловлено желанием передать динамичность живой формы.

В дальнейшем мы увидим подобное явление у Домье, но лишь с еще большей акцентировкой вибрации.

Очень остроумно решен рисунок узенькой улочки в Баку (рис. 53). Легким нажимом контурных линий намечается форма зданий и пространство улицы. Посмотрите на линии контура стены справа — вблизи они сделаны с большим нажимом. Этот простой прием помогает автору наметить уходящую перспективу. Также сильно подчеркивает художник и левый балкончик, отчего он кажется ближе правого. Цвет также дан очень экономичным намеком. Окно наверху слева с начертанностью рамы, теневые пятна (играющие также и роль цвета), внизу намек на фактуру камня, вертикальная штриховка в глубине на левой стене — все это разнообразно и очень уместно расположенные броски цвета. Этот легкий напев линий и штрихов завершается ритмическим ходом ступенек.

Этот рисунок-набросок наглядно демонстрирует некоторые из основных закономерностей и условностей рисования пером. Рисунок естественно и свободно как бы вырастает в белый цвет бумаги и органически лежит на изобразительной плоскости.

В рисунке Н. Н. Купреянова „У причала“ пространственный тон решают горизонтальные штрихи наверху (рис. 54). Они же подчеркивают все освещенные поверхности. Для резкого выделения всех освещенных мест художник вводит силуэтные изображения свай, реюшки (лодки), мачт, трубы пароходика. Эти силуэты он делал, по-видимому, тростниковым пером или деревянной палочкой.

Итак, мы видим сочетание стального пера с тростниковым. Подобное сочетание обогащает рисунок. Все держится на резком противопоставлении (контрасте) характера и расположений штрихов.

РИСУНОК Ю. И. ПИМЕНОВА

Рисунки Ю. И. Пименова — очень интересный пример остроумного сочетания линейарной легкости с вкраплением активно работающего цвета. Он это делает с большим умением.

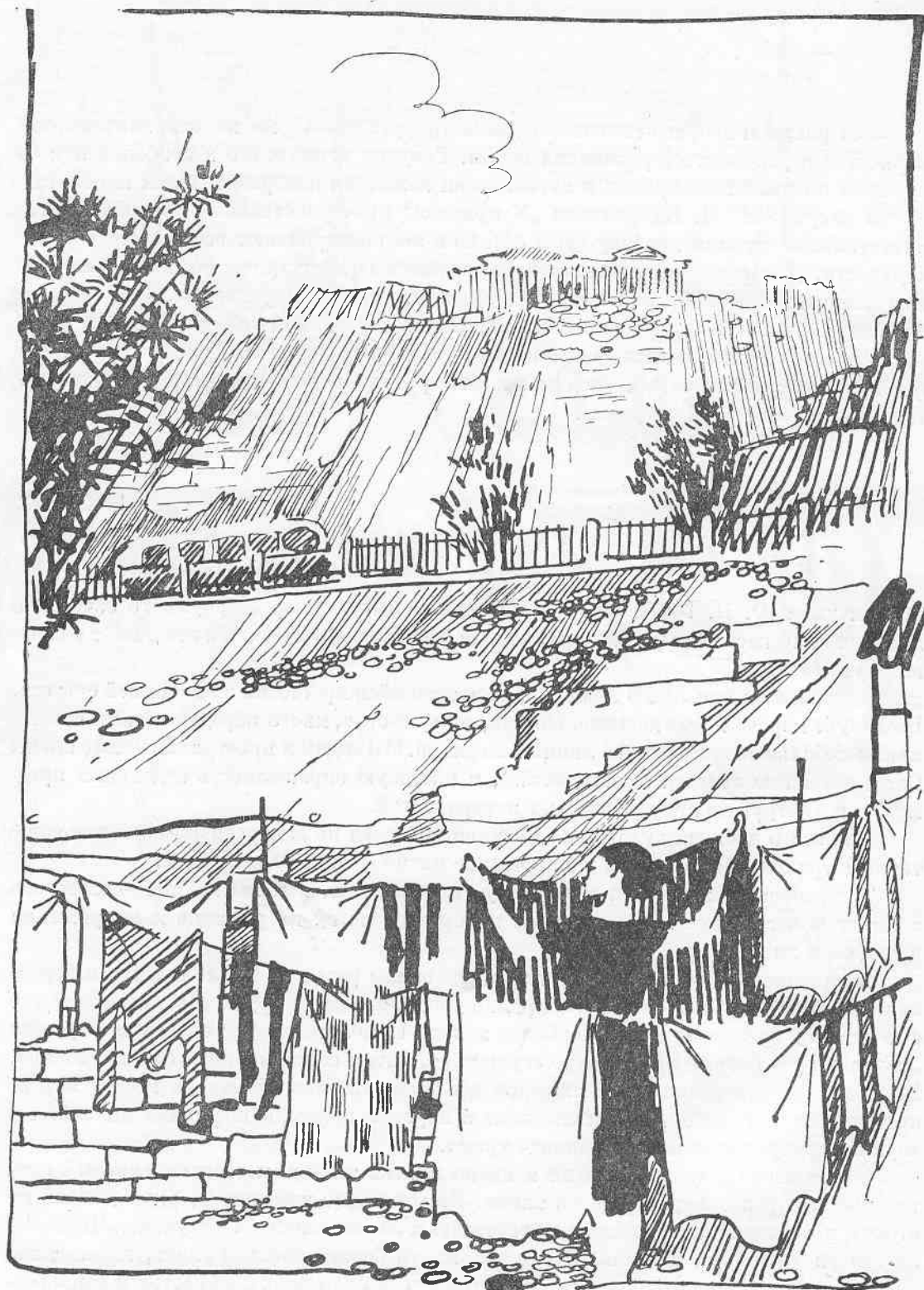
Показателен рис. 55 „В Афинах“, отличающийся простотой и экономией средств. Пожалуй, короче и не скажешь. Но как, по существу, много передано этими сочетаниями небольшого количества линий и штрихов. Мы видим и пространственные планы (хотя нет иллюзорности пространства), и цветовую окрашенность отдельных предметов, и фактурную игру различных поверхностей.

Как этого добился художник? Рисунок построен на декоративно-цветовом сочетании штрихов. На переднем плане черное пятно — платье женщины.

Трактовка пространства и форм тут плоскостная, как мы видим, — светотень полностью отсутствует. Все строится по преимуществу на ритмике и напряжении штрихов и линий.

В ритмическом строе рисунок имеет две волны ритма — косые штрихи и вертикальные. Эти два ритма не совпадают, но дополняют друг друга. Мы видим, что косые штрихи на заднем плане наиболее мелки. Приближаясь к первому плану, они несколько утолщаются и в центре сгущаются, потом снова набирается их толщина. Вмешательство вертикальных штрихов все окончательно ставит на место. Вертикальные штрихи забора перекликаются с переднепланными штрихами тканей, отзвук их присутствует и на колоннаде храма.

Напряжение полосатой ткани и пятно платья женщины создают главный зрительный центр и опору переднего плана. Весьма тонко намеченные ряды камней на втором и переднем планах вносят известную материальность в рисунок. „Цветной“ ли это рисунок? Да, цветной! В рисунке много белого цвета бумаги, но он тоже какой-то весь различный благодаря множеству самых разных контрастов и сопоставления штрихов и линий.



55. Ю. И. Пименов. В Афинах



Мarseille 55

56. В. Н. Горяев. Марсель

РИСУНКИ

В. Н. ГОРЯЕВА

Горяев много работал и работает пером. Но за последнее время в зарубежных поездках он имел возможность познакомиться с вечной ручкой „фломастер“. Этот материал его очень увлек. Я делаю еще одно отступление от темы моей книги. Привожу рисунки Горяева, сделанные этой фитильной ручкой. В этом есть свой смысл, своя логика. Перовой рисунок в этом материале имеет своего преемника и последователя. В ближайшем будущем, очевидно, этот материал получит широкое распространение. Надо надеяться, что он появится и у нас.

Как можем убедиться по рисункам Горяева, линия „фломастера“ напоминает немного линию итальянского карандаша, но динамичность и легкость, присущие ей, приближают ее к перу.



57. В. Н. Горяев.
Рок-н-ролл

Перовой рисунок Горяева „Марсель“ можно отнести к линейно-контурным (рис. 56). Обобщенность тут доведена почти до схемы, но сделано это без какой-либо потери пластических качеств.

Заметим один прием, использованный в данном случае художником. Он обчертил рисунок рамочкой. Это не случайно. В обычных станковых рисунках паспарту и рамка определяют границы живописного тона. Здесь это сделано путем рамочки. Штрих в рисунке почти везде одинаков по толщине и нажиму. Цветность достигается сопоставлением линий ступенек и группировкой штрихов в перспективе улицы. Это дано очень скупой и с большим пониманием цельности.

Смотрите, как работает контрастность бумаги и черной линии! Стены в левой части рисунка по цвету кажутся светлее неба. Это тоже закон контраста.

Материальность отдельных форм выражена очень скупой, но весьма выразительной. Ступеньки слева до черточки на торцевой стене, виднеющейся справа, и еще несколько штрихов — вот и все намеки на фактурность материалов. Для такого лаконичного рисунка этого вполне достаточно. И вот типично линейный рисунок становится цветным.

Еще яснее это видно в рисунке „Рок-н-ролл“ (рис. 57). В нем на равных правах фигурируют и линейность и цвет. Благодаря несколько различному нажиму линий создается впечатление известного цветного разнообразия и динамичности изображаемых форм.

Мы видим, что девушка, сделанная несколько более разреженными и утолщенными линиями, как бы „держит“ передний план изображения. Пространственный ли это рисунок? Да, в известной мере, хотя некоторая одинаковость контура фигур придает этому рисунку заметную уплощенность.

РИСУНКИ

А. В. КОКОРИНА

Рисунки Кокорина типичны для первых походных альбомных набросков. У Кокорина их очень много. Альбомные зарисовки он обыкновенно сопровождает записями.

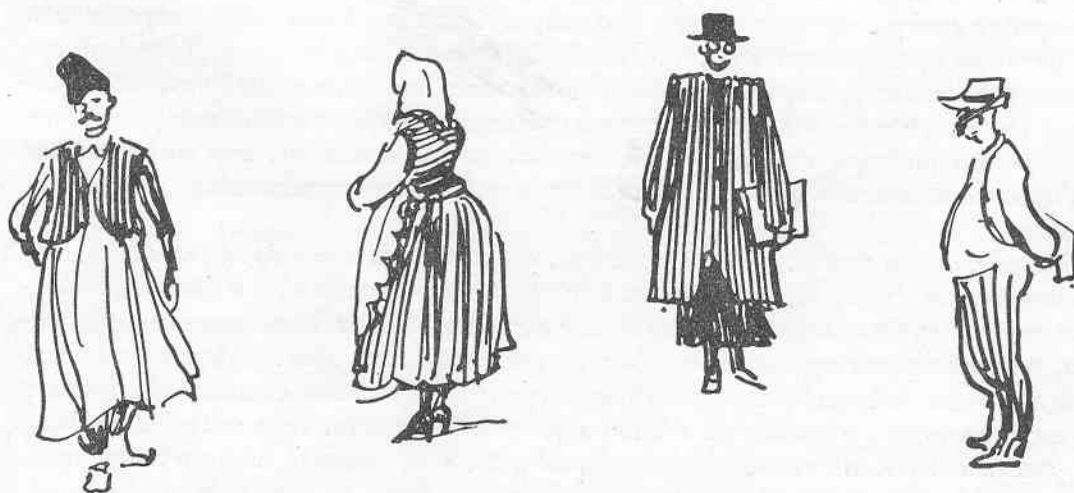
Несмотря на то что его зарисовки предельно экономны по средствам, в них цветность уже переходит в некоторую живописность.

На рисунке „Собор св. Стефана“ (Вена) основная пластика штриха строится по вертикали (рис. 58). Это вполне соответствует готическим формам собора, устремленного ввысь. Масса вертикальных штрихов контрастирует с наклонными штрихами на небе и горизонтальными внизу на улице. Достаточно было сделать небольшую штриховку на небе, чтобы добиться солнечного освещения. В глубине улицы, на башне, на столбике с транспарантом справа мы видим удары пятен. Эти пятна уравниваются между собой и как бы „держат“ передний план рисунка.

Рисунок этот скорее живописный, нежели линейно-тоновый. Его рваный прерывистый штрих, сгруппированный в некоторых местах в отдельные цветные пятна, скорее передает живописное колебание цвета, чем архитектурную светотеневую



58. А. В. Кокорин. Собор св. Стефана



59. А. В. Кокорин. Лист из дневника „По Болгарии“

форму. Но в рисунке присутствует даже светотень, хотя сделано это весьма легко. Как мы видим, все переднепланные штрихи сделаны с наибольшим нажимом. Это усиливает перспективу пространства.

Лист из дневника „По Болгарии“ — „Рыбацкий дворик“ и отдельные фигуры в Сезополе — очень ясный образец легкого цветового принципа (рис. 59). Сопоставлением разнообразно расположенных штрихов создается впечатление фактурности и предметности изображенных форм. Светотень и здесь вводится с осторожностью, отчего весь рисунок проникнут солнечными рефlekсами. Нижние наброски фигур строятся преимущественно на цветном силуэте. Интересно отметить, что для Кокорина (как и для многих других художников) наиболее характерна вертикальная штриховка. Это вполне понятно. Пластика живой формы — это вертикаль. Глазу художника чаще всего приходится видеть и воспринимать вертикальные формы: их в жизни больше. Заметим, что для кисти руки и динамики пера наиболее удобная штриховка — вертикальная.

Хочется обратить внимание читателя на правый набросок мужчины в шляпе, отличающийся особым лаконизмом изобразительных средств и наиболее удачно использованной техникой пера.

РИСУНКИ

Е. М. ГАЛЕЯ

Молодой советский художник Е. М. Галей вошел в нашу художественную среду недавно.

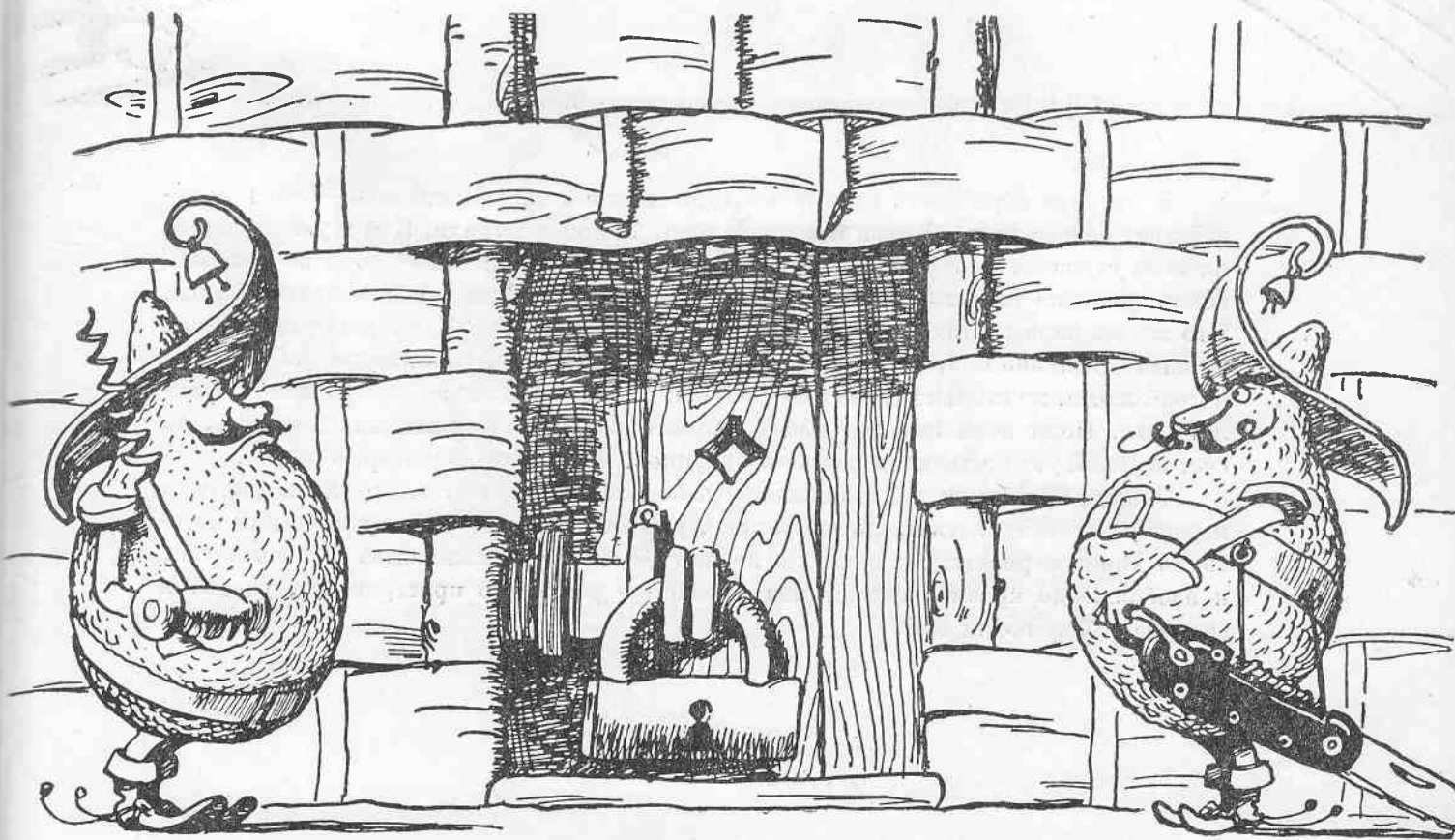
Он очень даровит. Это стало ясно с самых первых его работ. Об этом говорят иллюстрации к известной повести для детей Джанни Родари „Приключения Чиполлино“. Не могу не сказать, что рисунки эти очень интересны и содержательны. Но перейду сразу к интересующему нас вопросу. Для пера они очень характерны. Эти рисунки преимущественно линейного характера. Черный цвет, цвет-фактура и штриховка тона тут вкрапливаются, как бы лишь дополняя общий очерковый характер рисунка и придавая ему некоторую цветовую игру и пластическое разнообразие. Все эти рисунки с большой убедительностью показывают, как много может дать простая линия при ее остроумном и целесообразном использовании в перовом рисунке.

На рис. 60 мы видим, какими простыми средствами и как выразительно художник определяет форму предметов, их материальность, цветность и фактуру. Плетеная стена, деревянная дверь и тела лимонов сделаны различными линиями и штрихами, выражающими контрастность фактур предметов и их цвет. Введение световой игры, подчеркнутой падающей тенью на двери и тенями на шляпах лимонов, придает рисунку некоторую тональность и даже пространственность, хотя рисунок в основном решен как плоскостный. Интересно заметить, что введение цвета в линейный рисунок (у Галея, как и у многих рассмотренных выше художников) происходит очень сдержанно. Это особый цвет, дозы которого строго выверены для сохранения прозрачности всего рисунка в целом, что опять-таки весьма характерно для пера.

Мы видим, что рисунки уходят своим изображением за край листа бумаги. Я помещаю их так, как они были помещены в книге (рис. 61). Словом, рисунки как бы обрезаются краями книги. На этом я хочу остановиться несколько подробнее, хотя это скорее относится к вопросу самой композиции.

Заглянем в недалёкое прошлое: фотография — это беспокойное бурно растущее и любимое детище века — в одно прекрасное время раздвинула застывшие рамки своей колыбели и задвигалась и потянулась вширь. Ничто не могло удержать динамики этого бурного развития. Рушились обычные рамки изображения, появился фотомонтаж. Фотографические изображения вырезались, обрезались, срезались и соединялись в единые изобразительные комплексы. Это было всплывкой в искусстве полиграфии, преимущественно плаката. Постепенно фрагментарность изображения стала все прочнее и органичнее вращаться в систему иллюстрирования печатных изданий. Закономерность замкнутости и обязательности печатной полосы стала колебаться, и вот настало время, когда фотографическая иллюстрация разрушила каноны оформления печатной полосы страницы и легла на весь лист, как говорят, „в обрез“. С этих пор все предшествующие понятия об организации и развороте страниц в организме книги стали постепенно рушиться. Все чаще и чаще фотография стала печататься в край листа страницы. Это бурное влияние современной моды, начатой Западом, за последнее время коснулось и иллюстрации художественной. Перовое и тоновое изображения иллюстраций стали даваться в край (в обрез), нарушая все понятия о закономерности и необходимости полей. В результате этой моды появилось, конечно, много нелепостей.

60. Е. М. Галей. Иллюстрация к „Приключениям Чипполлино“ Джанни Родари





61. Е.М.Г а л е й. Иллюстрация к „Приключениям Чипполино“ Джанни Родари

В рисунке пером есть одна очень существенная закономерность — это взаимодействие белого цвета бумаги и черного цвета линии и штриха. Как я уже говорил, на этом строится пластическое свойство рисунка, в частности — понятие расположения рисунка на плоскости листа и значение для рисунка белого цвета бумаги. Что же мы видим в тех случаях, когда рисунок обрезается? Здесь мы сталкиваемся с явным отрицанием этого формального свойства рисунка. Композиция, обрезанная в край листа, не столько связывает рисунок с текстом, сколько декоративно обрамляет его. Поля используются как дополнительная экспозиционная плоскость, за счет которой увеличиваются размеры рисунков. В этом есть некоторый смысл.

Однако при таком расположении бумага как пространственная среда рисунка перестает существовать и, следовательно, уже не действует как эстетическая категория. Понятие рисунка, „лежащего“ на листе бумаги, уже полностью отбрасывается, и изображение краем повисает над пропастью реального пространства, уходит в „никуда“. Хорошо ли это?

Одним из интереснейших примеров рисования пером в нашем искусстве я считаю творчество А. М. Каневского — известного нашего карикатуриста и иллюстратора. Он не является продолжателем традиций какой-либо школы или системы. Он самобытен до конца. Его творчество отличается оригинальностью и высоким мастерством. Основная особенность его перового рисунка — это способность передавать с удивительной убедительностью фактуру и цвет предметов. Графически почерк его весьма разнообразен. Постоянное противопоставление характера и направления штрихования — это его излюбленный прием. При всем этом Каневский до предела краток в своих изобразительных средствах.

В иллюстрациях к „Золотому ключику“ ясно видна фактурно-цветовая контрастность. Белый домик, крыша, ветви пальмы и ствол, земля, усеянная камешками, наконец, сам Буратино решены на основе противопоставления фактур. От этого все выглядит предметно-материальным (рис. 62).

62. А. М. Каневский. Иллюстрация к книге А. Толстого „Золотой ключик, или приключения Буратино“





63. А. М. Каневский. Иллюстрация к книге „Золотой ключик, или приключения Буратино“

Все сказанное вполне приложимо и к *рис. 63*, также из „Золотого ключика“. Перекрещенный штрих Каневский употребляет редко. Чистое „звучание“ линий пера для него важнее всего. Там же, где он все-таки вынужден делать перекрещивание, он дает его как рисунок ткани и фактурный цвет.

Штрихование в клетку на costume Карабаса Барабаса — это цвет ткани. Расположение линий штриховки дается по форме тучного тела. Поэтому и вертикальные, и горизонтальные штрихи несколько закруглены.

Перекрещенное штрихование на деревьях — это тоже поиски фактуры и цвета. Это штрихование не механическое, но передающее корявую структуру коры. Художник даже решение светотени (правда, лишь намеком) подчиняет выявлению фактуры и цвета.



64. В. С. Алфеевский. Иллюстрация к книге К. Коллоди „Приключения Пиноккио“

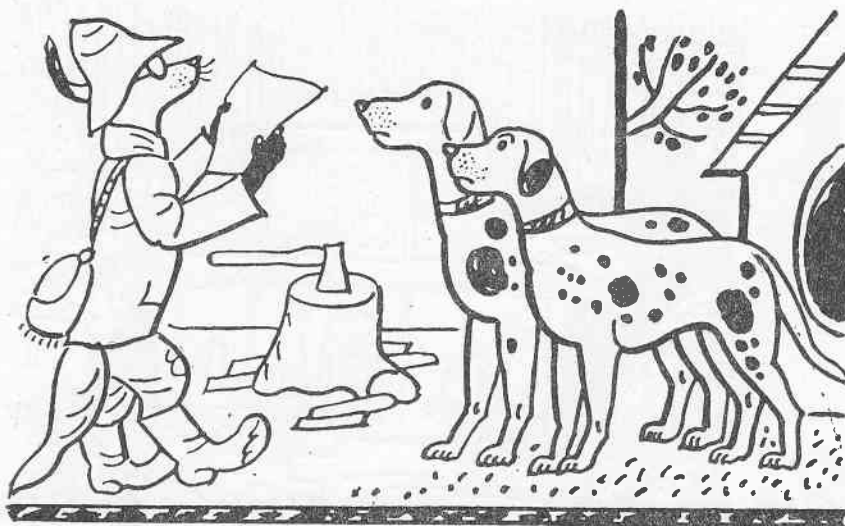


РИСУНОК
В. С. АЛФЕЕВСКОГО

Известный советский иллюстратор Алфеевский очень хорошо чувствует материал перового рисунка. Говоря об Алфеевском, мне хочется сравнить два различных принципа рисования пером. Я подразумеваю тип рисунка, использующий все технические возможности пера, и тип рисунка, отвечающий главным особенностям этого материала. В первом случае художник стремится к тональному богатству, как бы заменяющему обычный черный тоновой да и цветной рисунок, во втором случае художник исходит из возможностей, составляющих особенность только данного материала. Тут не обязательны тоновые градации или живописное пространство. Наоборот, средства становятся более отобранными, скупыми, но, конечно, не менее выразительными. Забота о формальном совершенстве, где взвешивается буквально каждый штрих, — одна из главных черт этого рисунка. Это можно отнести к рисункам Алфеевского, беглый, чуть угловатый, кое-где прерывистый штрих которых призван не только передавать остроту и выразительность образа, но и его музыкальный пластико-ритмический строй. Как порой обманчива легкость почерка! Кажется, что художник полусушня, не задумываясь делает свои работы. Но это впечатление ошибочно. Огромная выверенность и распорядительность предваряют окончательное решение. Гармоническая легкость дается трудно. Почти музыкальное созвучие линий и штрихов — результат длительной предварительной работы. Таковы работы Алфеевского в целом.

Для представленного рисунка характерна одна очень примечательная особенность (рис. 64). Он сделан разреженным штрихом. Это сообщает ему какую-то особую пластическую ясность. Взвешено все до последней точки, да, именно точки,

66. И. Лада
Иллюстрации к сказке
„О хитрой куме-лисе“



потому что попробуйте убрать одну из точек, положим, с платья женщины с кувшином, — и общее „звучание“ несколько нарушится.

Такое немногословие возможно лишь при условии большой формальной изощренности и своеобразной „строгости свободы выражения“. Алфеевский, как и некоторые другие перовые рисовальщики, избегает утолщенных линий и штрихов. И небо, и передний план изображаются у него линиями одинаковой толщины. Его рисунки подобны вязи кружева. Контраст создается путем противопоставления вертикальной и горизонтальной штриховок. Решение света, цвета и объема в его работах (для которых очень характерен представленный здесь рисунок) подчинено декоративному принципу. Акценты черных пятен играют роль то цвета, то тени. Их интенсивность и масштаб не подчинены ощущению пространственности. Иногда наиболее сильные акценты он дает на задних планах. Это не нарушает собранности рисунка. Наоборот, этим создается особое орнаментальное равновесие.

РИСУНКИ И. ЛАДЫ

Этот замечательный чехословацкий художник работал почти всегда ровной жирной линией и очень лаконичным штрихом.

Я видел посмертную выставку Лады в Брно и скажу откровенно, что был очарован его простодушным и в то же время очень выразительным остроумным искусством.

Обводной рисунок в целом — не новая техника. В этой же манере, например, работает и известный французский художник Эффель (автор мультипликационного фильма „Сотворение мира“) и многие другие.

Эта техника часто используется для обрисовки цветных аппликационных рисунков. Кстати, большинство рисунков Лады раскрашены ровным плоскостным цветом. Но, конечно, вполне самостоятельное значение могут иметь и просто линейные черные рисунки (рис. 65, 66).

Рисунки Лады — плоскостные, декоративно-орнаментальные. Изображение лежит как бы на плоскости бумаги, не уходя внутрь, и линия словно вьет узор, имеющий вид рисунка, в характере народных лубочных картинок. Штрих в общепринятом понятии у Лады отсутствует. Передача цвета достигается введением черных акцентов или сочетаниями завитков и точек, кое-где нажимами пера (утолщением линии). Линия в рисунках Лады всегда сочная, цветная. По-видимому, свои рисунки он делал пером с обрезанным кончиком типа „Rondo“. Интенсивность линии, упрощение до примитива в трактовке объема и форм, их соответствующее расположение и создают впечатление орнаментальности рисунка.

Если у многих рассмотренных нами художников было лишь стремление к определенной уплощенности пространства, то у Лады плоскостное решение является одной из поставленных задач.

РИСУНОК

КУКРЫНИКСОВ

Творчество Кукрыниксов обильно. Пером они рисовали очень много. Их почерк остро виден в дружеском шарже на Всеволода Иванова (рис. 67). Для этого рисунка, как и для многих других, характерен четкий контур и вместе с тем наполненность формы. Рисунок сделан весьма скупыми средствами. Форма строится с помощью небольших штрихов, лежащих на щеке, на носу, под подбородком. Цвет тоже вводится очень сдержанными намеками, бисерными штрихами на пиджаке, мелким зигзагом на галстук и смачными ударами, как будто кистью, на волосах. В этом приеме работы нет ничего оригинального. Однако контурный абрис у Кукрыниксов имеет свой неподражаемый характер. Он сочетает в себе текучесть и монолитность очеркового рисунка с трепетностью и вибрацией рисунка живописного. Это двойное качество контура вызвано одним очень специфическим обстоятельством их творческого метода. Кукрыниксы в трактовке живой формы, преимущественно в своих многочисленных карикатурах и шаржах, допускают известную деформацию тела. Эта манера и обусловила их особый, индивидуальный, карикатурный стиль. Они заплетают ноги и руки узлами, тела закручивают кренделями и баранками. Это породило, возможно незаметно для них самих, особую рыхлость в трактовке человеческого тела (в какой-то степени это проявляется у них даже в обычных иллюстрациях).

Я ничуть не оспариваю право существования такой трактовки, наоборот, в их рисунках такая манера мне кажется вполне оправданной.



67. Кукрыниксы. Всеволод Иванов. Дружеский шарж

РИСУНОК ГОЙИ

Перовой набросок (рис. 68) знаменитого испанского художника Гойи очень остро подчеркивает трепетность и неровность рисования гусиным пером. Этот набросок — наметка картины. Мы видим, что художник обращается к перу для предварительных поисков композиционного построения. Но нас интересует в данном случае не это. Во всех предыдущих примерах я подчеркиваю определенность, точность и четкость техники перового рисунка. В рисунке Гойи приоткрывается еще одна сторона рисования гусиным пером. Мы видим совершенно свободную манеру не только в плане изображения, но даже и в техническом исполнении рисунка. Этот рисунок, как мне кажется, содержит в себе ряд технических случайностей, очень удачно использованных автором.

Мы видим, что силуэт и объемность форм построены на контрастном сочетании легких линий с активными нажимами пера. Бумага, на которой исполнен рисунок, не особенно хорошо проклеена. Чернила в нескольких местах расплылись и даже образовались кляксы. Тем не менее, гармония линии и, если так можно выразиться, „звуковой ансамбль“ не очень-то пострадали от этого.

Я говорил уже о роли нажимов в перовом рисовании, определяющих либо форму, либо акцент цвета или передний план. Делая свои перовые „нажимы“, Гойя не руководствовался какими-либо определенными соображениями. Он исходил из ощущения гармонии линий, не задумываясь об уместности „нажимов“ своей руки и пера. Это предельно свободное обращение с пером мне представляется очень интересным.

Но разберемся в этом рисунке несколько подробнее. Глядя на рисунок, чувствуешь, что это беглый и очень быстрый эскиз, сделанный на одном ощущении. Художник, по-видимому, не ставил каких-то специальных задач, кроме композиционной наметки. Но тонкий вкус артиста и рука большого мастера помогают художнику при всей произвольности линий добиться какого-то особого гармонического единства. Рваность линии, отсутствие текучести не лишают рисунок ощущения цельности, но лишь сообщают ему какую-то особую цветность.

Тут, пожалуй, следует сказать, что рука, привыкшая писать жесткими и мало эластичными, стальными перьями, не сразу может привыкнуть к рисованию гусиным пером. Чтобы хорошо „управлять“ гусиным пером, надо привыкнуть к его „характеру“.

Вспомним рисунки Пушкина и Кипренского и сравним их с рисунком Гойи. Между ними есть некое сходство. Сходство это обусловлено своеобразием гусиного пера.

Далее мы будем рассматривать рисунки Рембрандта. Я попрошу читателя встать в технику рисунков Рембрандта, выполненных тростниковым пером, и сравнить с работами, сделанными гусиным пером. „Голос“ гусиного пера кажется мне сильно отличным.



68. Ф. Гойя. набросок портрета



69. И. Е. Репин. Портрет П. М. Проскурина

ЖИВОПИСНО-ТОНАЛЬНЫЕ РИСУНКИ ПЕРОМ

Э

тот, третий, вид рисунка тоже разнообразен и обширен. Тут показаны рисунки разных авторов. Все они в большей или меньшей степени передают цвет, тон и свет. Мы видим, что в этой группе рисунков часто встречается перекрещивание штрихов. Это новый вид сочетания штрихов. Открытой, упрощенной ритмики в таких случаях уже нет.

Большое значение в этих рисунках приобретает белый цвет. Вкрапление белого — почти закон. Но некоторые рисунки сделаны по принципу живописных работ, т. е. штрих распространяется на всю плоскость бумаги (например, рисунок И. Е. Репина, *илл. 69*).

Этот вид рисунка был особенно распространен в старину. Характер журнально-книжной иллюстрации несколько десятилетий тому назад был, по преимуществу, тонально-живописным. (Сейчас линия вытесняет тон.) Этот вид рисунков очень близок офорту. Некоторые художники делали и делают для офорта подготовку пером. Мы знаем, что в творчестве Рембрандта офорты занимают значительное место. Рембрандт для своих офортов делал множество зарисовок с натуры и беглых эскизов. И хотя эти рисунки были сделаны лаконичным почерком, но по своему строю они близки к живописному рисунку. Живописный характер его рисунков еще более

усиливался оттого, что свои работы он выполнял гусиным и тростниковым перьями, то есть мог максимально свободно манипулировать как разнообразными нажимами, так и некоторой расплывчатостью окончаний линий.

РИСУНКИ

РЕМБРАНДТА

О перовых рисунках Рембрандта надо говорить особо не только потому, что их гениальный автор, по существу, заложил основу современного живого художественного рисунка; не потому также, что он вошел в историю величайшим именем и его работы таят в себе ту глубину очарования, которая не иссякает с течением веков. Я выделяю его среди прочих мастеров именно за то, что его рисункам присуща совершенно особенная музыкальность линий, которую невозможно объяснить, которой невозможно подражать.

В его руках все инструменты были волшебными. Его мало занимали строгость и точность, столь необходимые черты перового рисования. Все свои эмоциональные силы он вкладывал в динамику форм и пластику рисунка. Страсть и сила, с которой он делал свои рисунки и наброски, не допускали размеренности. Это был единый, мощный порыв. Цельность знаменовала его с начала и до конца, лаконизм являлся само собой, так как иначе и не могло быть.

Не умаляло ли все это точности? Нисколько. Там, где мы видим несколько взмахов руки и пера, налицо ясная четкость формы.

Я сказал, что рисункам Рембрандта подражать нельзя. И, действительно, в его рисунках мы не обнаружим ни определенной технической системы, ни строго отточенного приема. Несмотря на то, что все его многочисленные рисунки можно определить с первого взгляда, так ясно выражена в них рука автора, в них нет повторов, они чрезвычайно разнообразны. В своих рисунках он обращается то к тонально-световому решению, то к энергичному почерку, передающему структуру и динамику формы. Это не разрушает цельности языка, но очень расширяет его возможности.

Отбирая для данной книги работы Рембрандта, я нарочно устранил все варианты тонового рисунка. Но все же полностью это сделать было невозможно. Энергичный, беглый перовой рисунок очень часто дополнялся у Рембрандта двумя-тремя мазками сепии в размывку. Ими обычно завершались поиски и определение формы. Но эти тоновые „броски“, тем не менее, не мешают нам рассмотреть вопросы перового рисования, поскольку в каждом рисунке ясно проступает перовая основа.

Небезынтересно отметить, что Рембрандт рисовал не чисто черными чернилами, а коричневыми (сепия, бистр). Бумага его тоже была не чисто белая, но чаще всего с теплым, розовато-серым оттенком. Поэтому большинство его рисунков были, по существу, цветными, хотя и делались пером.

Репродукции с репродукций, да к тому же совершенно искажающие тон чернил и цвет бумаги, конечно, выглядят очень обедненными по сравнению с оригиналом. Это обстоятельство сильно затрудняет процесс анализа.

Первые рисунки Рембрандта стоят на грани живописного начала, но как они непохожи на его живопись!

Когда мы смотрим на живопись Рембрандта, то нас захватывает его удивительное, чарующее изображение световоздушной тональной цветовой среды. Эта среда поглощает все формы и предметы, как бы растворяет их в себе.

Как все это непохоже на его рисунки, которые выполнены, если так можно сказать, совсем в ином ключе. Я хочу обратить внимание читателя особенно на те рисунки, где Рембрандт как бы вырубает, вырезает форму энергичным смелым жестом. В этих рисунках конструктивная четкость является главным определяющим моментом. Это говорит о том, как высоко ценил и понимал Рембрандт рисунок.

Глядя на рисунки Рембрандта, веришь, что они сделаны с максимальной быстротой. Об этом говорит нам все: и свободно проведенные и оборванные штрихи, и линии, и непринужденная трактовка формы. Мне кажется, что если у некоторых приведенных мной художников превалирует прием, то у Рембрандта все подчинено неукротимому, бурному, трепетному восприятию жизни, плоти, действительности.

Посмотрим на *рис. 70* (две студии сидящей на полу нищенки с двумя детьми, перовой рисунок, Лувр, Париж). Это, возможно, наброски с натуры. Казалось бы, глаз художника, как чаще всего бывает в таких случаях, займется очертаниями формы, но Рембрандт воспринимает форму и объем в материально-предметно-живописном состоянии. Он изображает живую дышащую плоть, вот почему его энергичная линия и трепетный штрих не менее, а, может быть, даже более активно „работают“ и внутри самого изображения.

Итак, живописно-пластичное месиво — это язык его рисунков. Цветность достигается в этих двух рисунках не путем штрихования, но нажимами и завязью утолщенных линий. Количество черного здесь достаточно большое, чтобы создать впечатление не линейного, а живописно-цветового рисунка. Эти два рисунка ни в коем случае не претендуют на точную фиксацию видимого¹. Но присмотритесь внимательно. За живым, легким почерком отчетливо выступает структура изображаемой формы. Рисунки имеют почти скульптурный характер, хотя обычно светотеневые построения почти отсутствуют у Рембрандта. Хочу еще раз напомнить читателю, что сделаны они на розовой бумаге коричневыми чернилами. Эта цветность придает рисункам Рембрандта (в подлинниках) замечательную, ласкающую глаз мягкость и глубину среды.

Пластичность линии в рисунках Рембрандта доходит до какой-то, если так можно выразиться, самодовлеющей гармоничности. У него линия как бы сама льется, она дышит, она трепетно существует наравне с самим существом изображения. Это целесообразность красоты или красота целесообразности. В этом разгадка действительности этих рисунков. В них всегда есть подлинное единство формы и содержания.

¹ Когда говоришь о „точности“, то часто сталкиваешься с разным пониманием этого термина. В практике художников встречаются на первый взгляд парадоксальные явления: рисунок, сделанный эскизно, живописно, рыхло, бывает более точным, нежели рисунок тщательный, штудированный. Так, например, в живописи К.Коровина точность рисунка порой чувствуется более остро, чем у некоторых современных рисовальщиков.

К такому же типу линейно-живописного рисунка-наброска относится рисунок „Старый нищий“ (гравюрный кабинет Амстердама, *рис. 71*). Цветность его, пожалуй, еще более активна благодаря энергичной подчеркнутости и нажиму линий в центре фигуры.

Посмотрите, какими чудодейственными средствами дана форма тела и головы. Например, с помощью двух-трех нажимов пера голова начинает круглиться. Так же и фигура. В результате, глубина решена, хотя и очень лаконично, но вполне отчетливо.

Следующие рисунки Рембрандт делал, по-видимому, тростниковым пером („Женщина в кресле, читающая книгу“, *рис. 72*; „Св. Григорий, сидящий за заваленным книгами столом“ Чатсуорс, рисунок, приписываемый школе Рембрандта, *рис. 73*).

Мы видим здесь строгий ведущий контур с определенными нажимами в местах теней. Но художник не мог довольствоваться только контуром. Он насыщает фигуру тонкой, легкой, контрастной штриховкой, определяющей фактурно-цветовое состояние одежды человека. Заметим, что у Рембрандта линия и штрих никогда не бывают односторонними. Особенностью его рисунка является певучесть нажимов линии. Эта игра линий подобна разнообразию интенсивности звука в музыкальном произведении.

Неподражаемое мастерство обнаруживает Рембрандт и в следующем рисунке, изображающем женщину в шляпе (*рис. 74*). Возможно, что это не набросок с натуры. Скорее это эскиз. Рисунок строится на сопоставлении легких линий лица с энергично подчеркнутой шляпой. Сильный нажим справа помогает выявить объемность фигуры, но все же главное значение в решении объема принадлежит светотени. Вертикальные штрихи и линии, с помощью которых, по существу, и строится рисунок, хорошо оттеняют легкие горизонтальные и наклонные штриховки внизу.

Но наибольшей живописно-пластической игры линий и штрихов Рембрандт достигает в рисунке молодой женщины в фантастическом одеянии (слегка подкрашенный акварельный перовой рисунок, гравюрный кабинет, Берлин, *рис. 75*).

Я не могу сказать, что этот рисунок в художественном смысле выше остальных. Это было бы неправильно. Но стремление Рембрандта передать материально-живописную суть предмета тут выражено, пожалуй, с большей полнотой. Пластические и ритмические качества этого рисунка очень высоки. Рисунок отличается разнообразием направлений штрихов и линий. Преимущественно рисунок строится контрастными вертикально-горизонтальными штрихами. Смотрите, как ложатся каскады складок, как смело пересекает их художник поперечным ритмом коротких, горизонтальных штрихов. Эти ритмические контрасты и, наконец, два-три нажима пера в определенных местах и создают живописно-фактурную „ткань“ произведения. Ритмическая игра линий напоминает движение волн, внизу они переходят в тяжелые прямые. Если этот рисунок сделан с натуры, то он очень показателен в плане претворения художником своих зрительных впечатлений от натуры в стройную стилевую систему. Это типично цветной рисунок, но в то же время заметно, что он и объемен и скульптурен. Многословен ли он? Нет, он немногословен. Он просто несет в себе черты уже подлинной живописности.

Следовательно, и в рисунках пером надо отличать локальную окраску предмета от его живописно-графической (если так уместно сказать).



70. Рембрандт. Две штудии сидящей на полу пищенки с двумя детьми



71. Рембрандт. Старый нищий



72. Рембрандт. Женщина в кресле, читающая книгу



73. Рембрандт. Св. Григорий



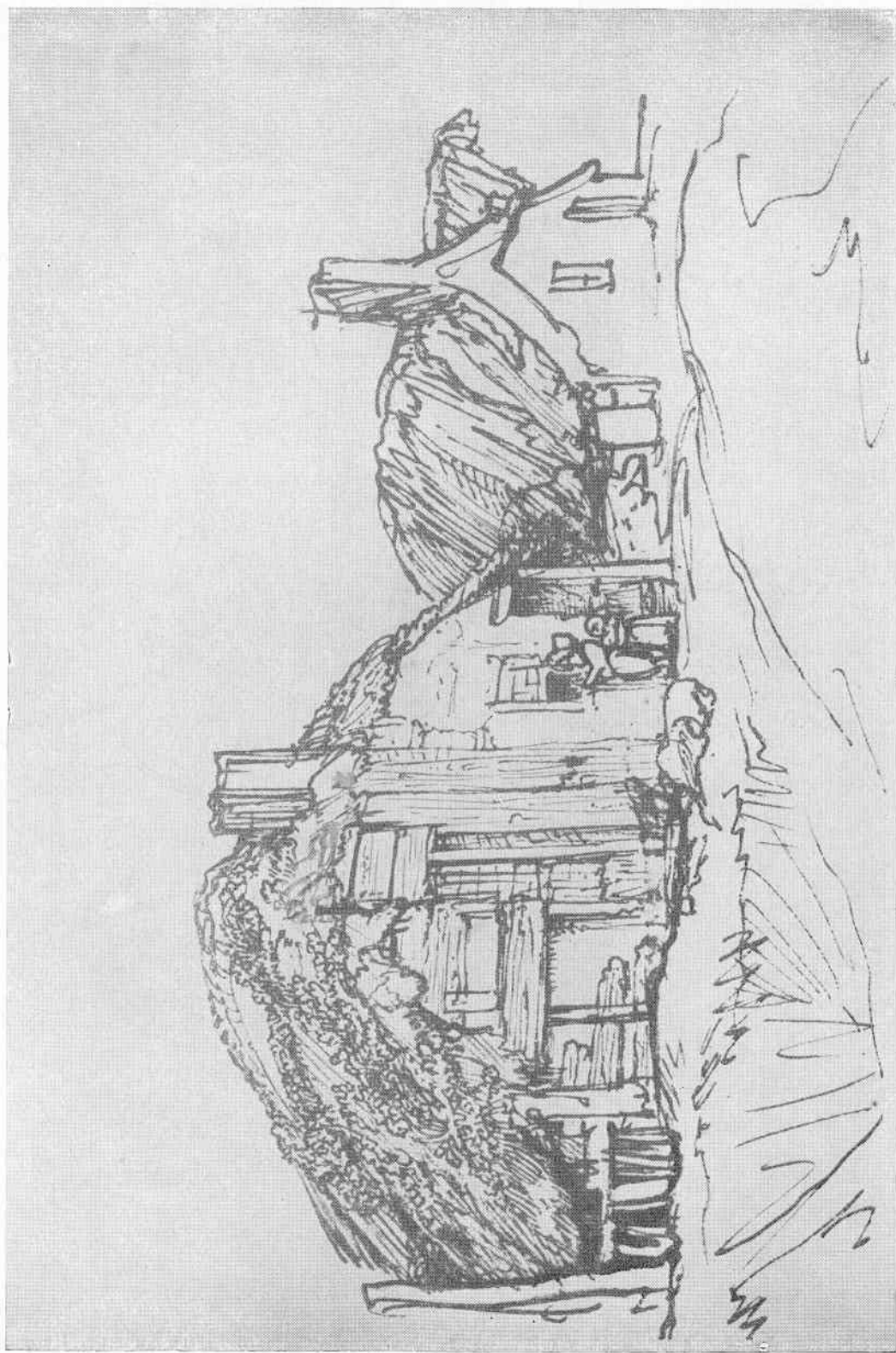
74. Рембрандт. набросок фигуры молодой женщины



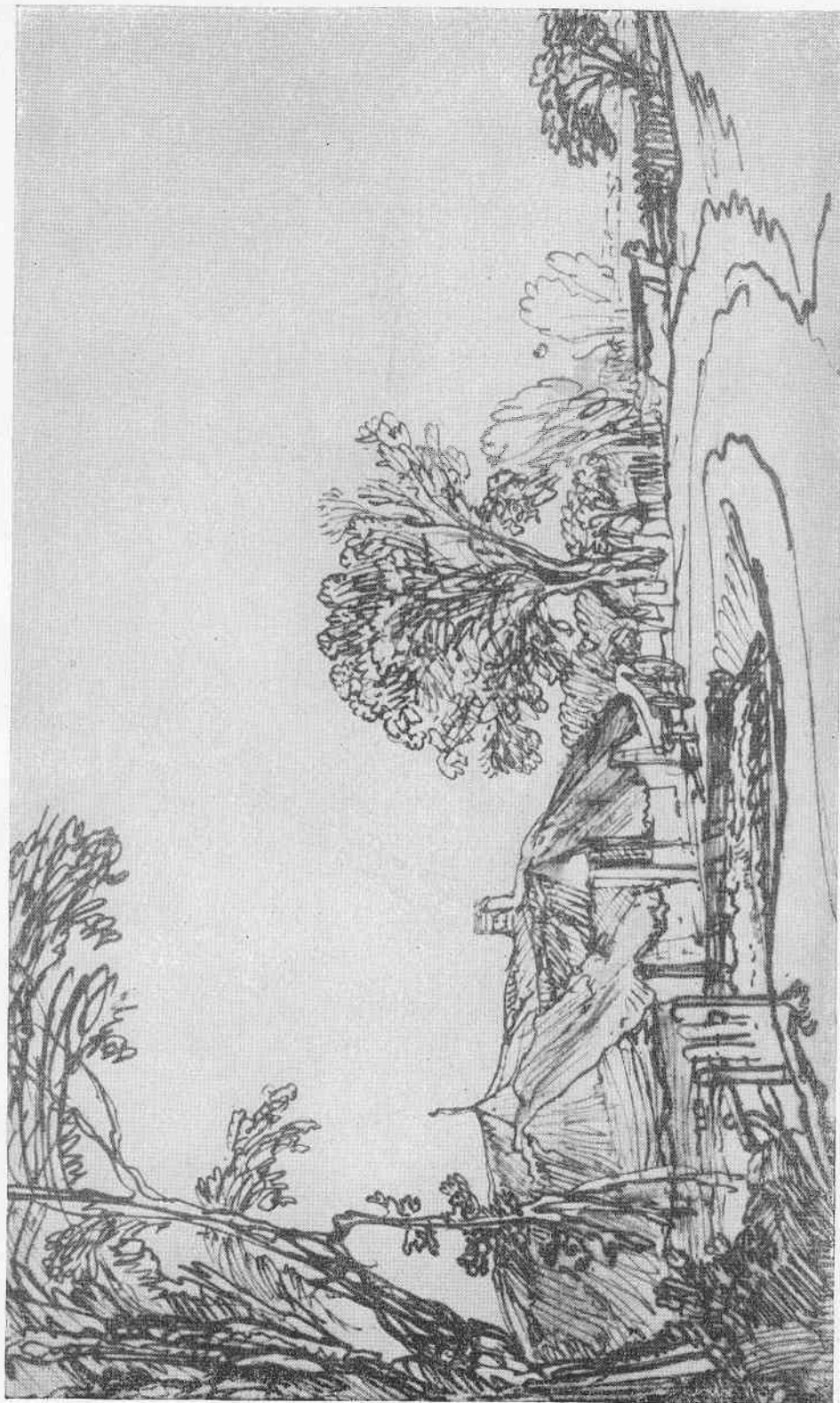
75. Рембрандт. набросок молодой женщины



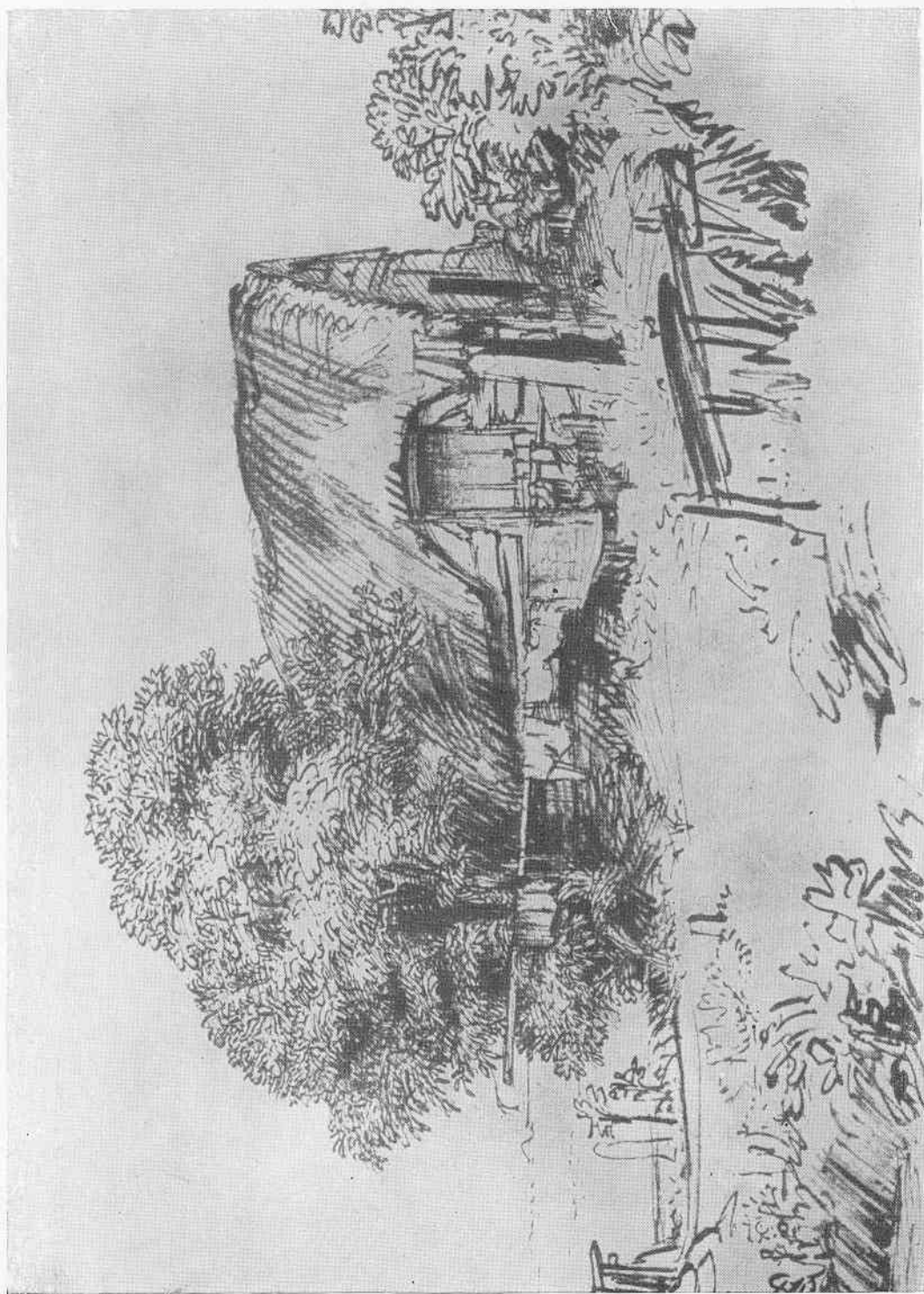
76. Рембрандт. набросок



77. Рембрандт. Два крестьянских дома



78. Рембрандт. Пейзаж



79. Рембрандт. Крестьянская хижина

Я привожу еще один рисунок, сделанный, по-видимому, тростниковым пером с введением тоновой подкраски. Этот рисунок, конечно, не чисто перовой, но мне хотелось бы показать в виде исключения на примере этого рисунка соприкосновение пера и тона как преддверие к чисто живописному рисованию (рис. 76). Возможно, это набросок с его сына Тита (лицо похоже). Юноша явно позирует. Этот рисунок очень хорошо разъясняет живописную суть рисунков Рембрандта. Поражает то обстоятельство, что при всей живости и как бы случайности рисунка каждый штрих, каждое пятно положены с удивительной художественной точностью. Обратим внимание, что Рембрандт прибегает очень часто к перовым нажимам. Заметим, насколько уместно они положены. Как и в остальных рисунках, в этом рисунке нажимы, несмотря на свою явную эмоциональность, с необыкновенной выразительностью, а бы даже сказал точностью, определяют и цвет, и пространство, и объем (например, голова юноши).

Пейзажи Рембрандта подтверждают с еще большей силой, что художник основывался преимущественно на динамических свойствах линии и штриха и почти целиком отказывался от заштриховывания тонового пятна. Для Рембрандта рисунок — это движение и напряжение линий (и штриха) во всевозможных ритмических и пластических сочетаниях. Рисунок, изображающий два крестьянских дома близ дороги, выполнен толстым пером и черными чернилами (рис. 77). В рисунке очень сильно выявлена фактура предметов. Художник подчиняет движение своего пера почти осязательному ощущению фактуры досок дерева, соломы на кровле. Строя фактуру, Рембрандт в рисунках такого рода большое внимание уделяет также передаче пространства. Нажимы на передних планах подчеркивают глубину вторых и третьих планов. Этот пространственный строй особенно четко обнаруживается во втором рисунке (пейзаж с крестьянским двором между высокими деревьями). Линии и штрихи здесь особенно подвижны (рис. 78).

На третьем рисунке изображена крестьянская хижина около большого дерева (рис. 79). Рисунок этот, как мне кажется (хотя я видел лишь факсимильную репродукцию), исполнен тростниковым пером. Полусухие штрихи сделаны полувysохшим пером, так сказать в размазку и почти плашмя. И хотя в подписи под рисунком сказано, что выполнен он тростниковым пером и кистью, следов кисти я тут не вижу. Подобная неточность определения техники, как ни странно, встречается не в первый раз. В данном рисунке я преимущественно хочу остановиться на изображении дерева. Оно проработано гораздо подробнее, чем остальные предметы. Фактурно-цветное решение тут налицо. Рембрандт, по-видимому, так увлекся передачей формы дерева, что от беглой линии перешел к скрупулезному штрихованию. С большой тщательностью он определял тональные и световые градации. Сильные нажимы пера в тоновых местах дали почти заплывы. Это обострило объемность. Передний план художник, как и обычно, делает быстро и энергично, с сильным нажимом пера, не вдаваясь в разделку деталей.

В заключение мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, как любил и увлекался линиями и штрихом этот прославленный мастер глубины тона, цвета и светотени. Видимо, ритм и пластика давали ему особый источник упоения и очарования.



80. Г. С. Верейский
Портрет профессора Н. И. Кареева



81. Г. С. Верейский
Больной Орик

**РИСУНКИ
Г. С. ВЕРЕЙСКОГО**

С особым вниманием хочу остановиться на работах Г. С. Верейского. Я не буду давать целостной характеристики его очень интересного творчества. Все его искусство наполнено поэзией, лиризмом и необыкновенно тонкой гармонией черно-белого решения. Все сказанное относится целиком и к его перовым рисункам, которые зрителю менее известны, нежели его рисунки сангиной, или углем, или многочисленные автолитографии. Г. С. Верейский в своих рисунках передает по существу все: и цвет, и светотень, и пластику, и ритм. У него встречаются даже контурные рисунки. Но ему чужда линия в своей обнаженности. Его больше влечет живописная мягкость касаний, поэтому чаще всего у него не контур определяет границу формы (отделяющую форму от среды), а „касание“, которое в его графическом языке решается как несколько рваное живописное соединение нескольких линий.

Вообще удивительно, что при всей строгости и точности своего рисунка Г. С. Верейский никогда не бывает резким и жестким.



Т. В. 48

Можно сказать, что его работы определенно ведут к живописности решения, но в то же время они графически очень лаконичны, но не сухи. При всем том, что он считается виртуозным рисовальщиком, его работы — дорога к живописи. Заметим, что пятна в своих рисунках он никогда не делает заливками или параллельным штрихованием. Тоновое пятно он передает с помощью бесконечно перекрещивающихся штрихов, т. е. приемом, напоминающим живописное наслаивание или перекрытие.

Глядя на его перовые рисунки, создается впечатление, что они исполнялись рукой неторопливого наблюдателя. В перовых нажимах художник весьма осторожен. Его штрих никогда не переходит в „crescendo“. С большой живостью делались тоновые пятна и растушевки. Форму и объем он решал светотенью.

В портрете профессора Н. И. Кареева очень ясно видна вся ткань рисунка (рис. 80). Мы видим, что художник не стремится к чисто декоративному цвету; его живописность мягко ложится в пределы графичности самого рисунка, а рисунок скульптурен в пределах его живописных задач. Это какое-то тонкое содружество и мягкой окрашенности, и точности форм. Штрихи в этом рисунке не ложатся строго по форме; расположенные преимущественно в наклонном положении, они в то же время мягко строят форму. Особенно удачно решена голова.

Небольшим количеством средств выражено все: и форма, и даже цвет седоватых волос. Художник сильно сгущает штрих и даже делает энергичные жирные линии, в некоторых местах определяя этим тени и подчеркивая объемы, но он тут совершенно чужд оконтуренности.

Пожалуй, еще более наглядно примат тональной и световой среды над цветовым решением проступает в рисунке „Больной Орик“ (рис. 81). Мы видим, что в этих рисунках художник не придавал почти никакого значения разнообразию штриховых нажимов. Ритм и пластика, да и весь характер штрихования, довольно однообразны. Лишь сгустки в тенях и на волосах, переданных с помощью перекрещенного штриха, создают необходимые акценты. Но все это не нарушает художественного достоинства рисунка, а лишь сообщает ему особую мягкую монотонность.

В пейзаже со стогом Г. С. Верейский использует новые изобразительные приемы (рис. 82). Несмотря на довольно ровную тональность рисунка, фактурно-цветовой акцент — центральное пятно, передающее фактурно-цветовое состояние стога, явно доминирует над всем остальным, но не нарушает общей лирической напевности и мягкости „тембра“ всего изображения.

РИСУНКИ Ф. МЭЯ

Филь Мэй был одним из блестящих английских рисовальщиков.

В своих рисунках он сочетал линию и тон, примерно в одинаковых пропорциях. У него очень ясно проступали и работа контура, и действие цветового пятна.

Начиная свои рисунки с уверенного и очень определенного контура, сделанного сильным нажимом, он потом наполнял этот контур или те места, которые были предназначены для тона-цвета, определенным резким штрихованием.



83. Ф. Мэй. Журнальный рисунок



84. Ф. Мэй. Журнальный рисунок

Примером такого контурного решения с последующим легким вводом штриха является его острый рисунок „Две тетушки“ (рис. 83).

В своих рисунках он стремился сделать тоново-цветовое пятно максимально лаконичными средствами и употреблял, как мы видим, преимущественно вертикальное штрихование. Это штрихование делал он сразу и преимущественно в один слой. Перекрещенные штрихи у него почти всегда отсутствовали. Благодаря сильному нажиму пера он и в этом однослойном штриховании добивался большой интенсивности цвета, в чем мы можем убедиться, например, глядя на рисунок, изображающий двух разговаривающих людей (рис. 84). Фигуры решены преимущественно силуэтно. Форма подчеркивается сильнейшим нажимом пера и почти сливающимся толстым штрихом. Как видно, автор не шел даже при необходимости добиться почти черного цвета на перекрестное штрихование, чтобы сохранить максимальную ясность, четкость и лаконичность.

Чтобы подчеркнуть пластическое разнообразие лиц, художник выполнял их тонким штрихом и даже кое-где процарапывал их каким-то острием. То же самое он проделывал и с фоном, чтобы сообщить рисунку некоторую воздушность.

Заметим, что во всех рисунках, как и в этом, разницу между цветом и фактурой он передавал, меняя направление штрихов. Обе фигуры даются почти однотонным силуэтом. Но разница в направлении штриховки помогает по-разному охарактеризовать фактуру и даже цвет материалов. Мы видим, что котелок господина не одного цвета с его пиджаком. Юбка у дамы иная и по цвету, и по материалу, чем кофта.

В свои рисунки художник вводил и черный цвет, но очень небольшими акцентами, сообщая рисунку легкую цветность. Пространство у него всегда весьма условно. Среду он обозначал введением двух-трех линий, скорее „намекающих“ на что-то, чем о чем-то „говорящих“. Но, тем не менее, фон в его изображениях не просто бумага, но уже некое пространство, реальная среда. Это типичный прием книжно-журнального рисунка. Мы видим, что фон „среды-бумаги“ не имеет границ и этим может быть хорошо связан с композицией любой страницы книги или журнала.

Я не сторонник навязывать своего мнения, но все же позволю себе заметить, что у Мэя штрихование выглядит иногда заученным приемом и тем самым становится несколько навязчивым. Но все это относится к стилевым качествам, которые я затрагивать не буду.

Рисунки Филь Мэя весьма поучительны тем, что очень наглядно показывают, каких острых индивидуальных характеристик можно достичь в легком, беглом журнально-книжном рисовании. Такая, грубо говоря, „лихость“ рисования, какую мы видим у Мэя, возможна лишь при условии очень уверенного рисования по памяти и постоянного изучения окружающего физического мира.

Можно любить и можно не любить Ван-Гога. Я не хотел бы тут кого-либо убеждать в какой-то определенной оценке его творчества. Я лично очень люблю его искусство. Но привожу для рассмотрения его рисунки не в силу своего субъективного отношения к ним. Перовые рисунки Ван-Гога весьма оригинальны. Он не продолжает каких-либо традиций, но опирается целиком на обостренно чувственное восприятие ритмического строя окружающей его действительности. Но он не списывает, не повторяет этот ритм. Он черпает в нем свои мотивы, свой язык и мучительность его поисков рождает необыкновенно своеобразное яркое искусство. Мы знаем, что в живописи Ван-Гог был предельно цветист. Этого же он искал и в рисунках пером, но, так как перо — весьма ограниченное средство для передачи видимого цвета, он обращался к бесконечным контрастным сопоставлениям штрихов в их динамике. Это настоящая феерия движения поверхности материи. Кажется, что его глаз взвихривал все возможное на своем пути, его перо подчеркивало фактурность материальной поверхности предметов и неудержимо пыталось охватить все зрительное пространство. Порой это кажется даже излишним. Стремление к предельной насыщенности рисунка изобразительными средствами становится иногда даже утомительным. Но таков был его темперамент. Это вихревое движение черточек и штрихов, контрасты их динамики и частоты, наконец, их разнообразие в начертании вплоть до точки — все это создает определенную графическую музыку, весьма тонкую и выразительную.

Заметим, что он очень редко прибегал к перекрещиванию, так как оно идет в ущерб динамике штриха, а динамика для него была очень важна.

Ван-Гог стремился передать в своих рисунках напряженность цветовых соотношений; для этого он использовал штрихи разного начертания и напряжения. Его рисунки я бы назвал примером цветного видения.

Для всех приведенных рисунков характерно фактурно-цветовое решение. Фактурность и материальность различных вещей и предметов Ван-Гог осязал почти физически. Кажется, что с этим чувством он и работал, мысленно перебирая в уме все осязательные свойства каждой вещи и материала. „Вот тут колко, вот тут пыльно, вот тут мягко, или кудряво и т. д. ...“ Длинными линиями он делал только оконтуривание. Остальное, то есть живописное насыщение контура, делается короткими черточками-штрихами. Это художник, если так можно выразиться, „заимствовал“ у своей живописи. Таким образом, кладка цвета, штриховка идут почти аппликационно.

Мы не видим у Ван-Гога ритмической связанности отдельных кусков. Штрихи, черточки отдельных мест часто контрастируют с соседними частями, но тем не менее рисунок производит целостное впечатление. Если в рисунках, положим, Рембрандта (которые Ван-Гог, конечно, знал и любил) всегда заключена определенная пластика штриха, то у Ван-Гога скачкообразность ритма угрожает монолитности произве-

дения, но все-таки цельность произведения неизменно остается. Напряженность штриха, повторяющиеся нажимы, в некоторых случаях тождественность штриха — все это объединяет и делает весьма цельными его рисунки.

Ван-Гог рисовал преимущественно тростниковым пером. Это до некоторой степени влияло на характер его почерка, но, конечно, прежде всего он определялся особенностями его восприятия живого мира.

Один из известных его рисунков — „Кафе в Арле“ — сделан тростниковым пером (рис. 85). Почти весь рисунок состоит из отрывистых штрихов примерно одной толщины. Лишь тент, мебель и публика подчеркнуты сильнее. Основа рисунка — выявление разницы в фактуре и цвете различных предметов. У Ван-Гога нет нейтральных мест, но рисунок не лишен света. В рисунке остроумно использован светлый силуэт тента. Плотное небо, мостовая и дом, находящийся сзади кафе, подчеркивают освещенность кафе.

Как часто он в своих работах с прямолинейным простодушием, почти осязательно воспроизводил колкую стерню пожнива путем наивного, но очень верного штрихования вертикальными короткими черточками. Это мы видим на рис. 86. В полном противоречии со стерней нарисована кирпичная стена, изображенная четкими горизонтальными линиями. И так во всем. Можно сказать, что Ван-Гога очень интересовала материальная структура предмета. Посмотрите, как на рисунке, изображающем рыбацью барку, дан песок, сделанный точками (рис. 87). Как четко контрастирует с этими точками резкая обрисованность мачт и контуров барок. Пространство Ван-Гог изображал не путем воздушной перспективы или тона, но с помощью тонкой, чаще всего контрастной и декоративной штриховки.

Ван-Гог был необыкновенно простодушен в своих рисунках. Едва ли мы обнаружим в них расчет мастера, зато очень явно они обнаруживают остроту видения зоркого художника. Кажется, что сама природа определяла и подсказывала те приемы, которые, в конце концов, стали его почерком. Заметим, что пластика живописи Ван-Гога близка пластике его рисунков.

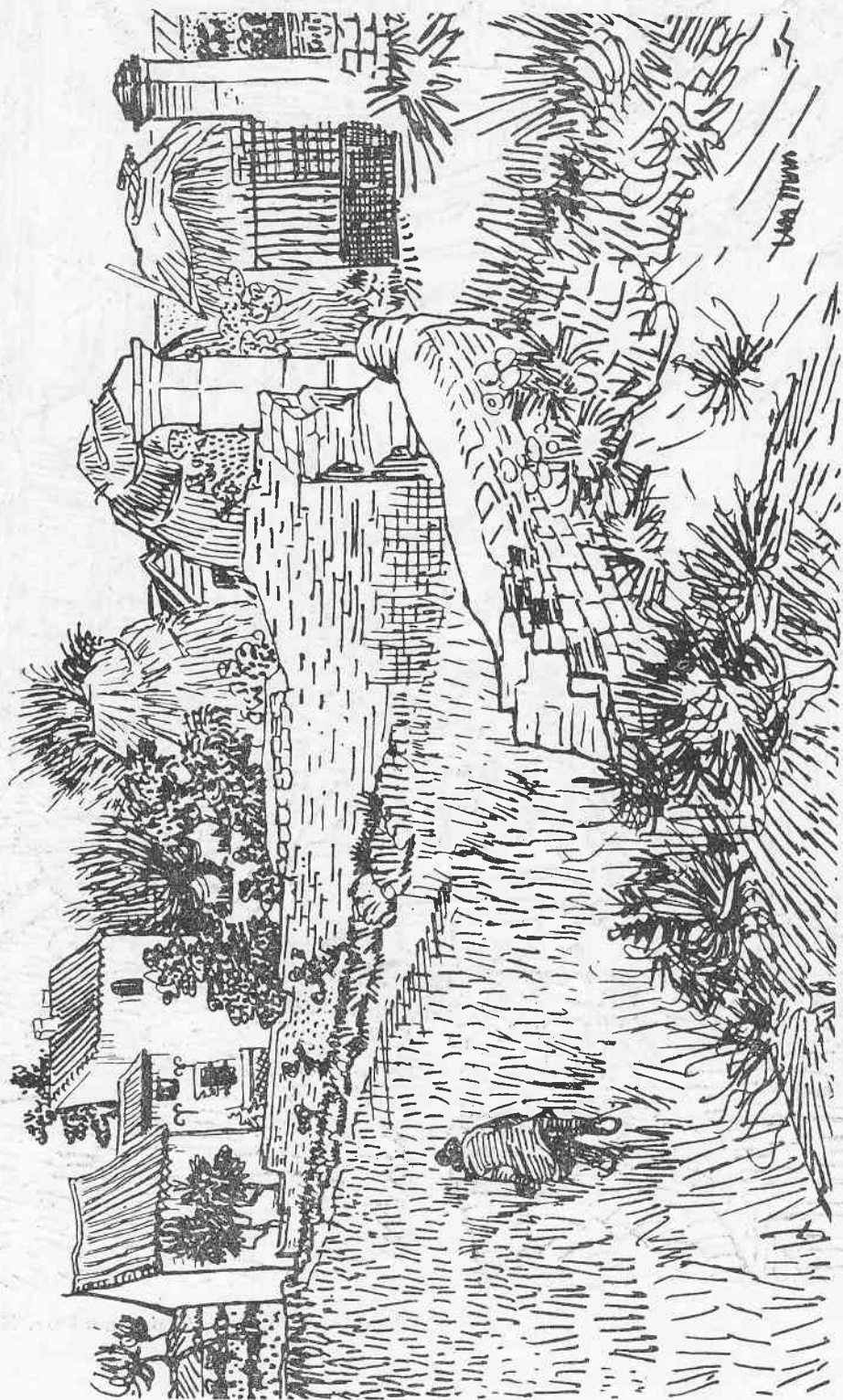
Но я позволю себе высказать и несколько критических замечаний: иногда этот открытый, резко откровенный принцип рисуночного разговора у Ван-Гога становится чуть-чуть навязчивым, а порой и однообразным.

В заключение мне хочется подчеркнуть следующее: рисунки пером Ван-Гога очень показательны для понимания условностей черно-белого решения. Е. Е. Лансере, наш известный монументалист и иллюстратор, уча рисовать пером Г. С. Верейского, сказал ему: „Рисунки Ван-Гога — вот поучительный пример перового рисунка. Учитесь у него...“¹.

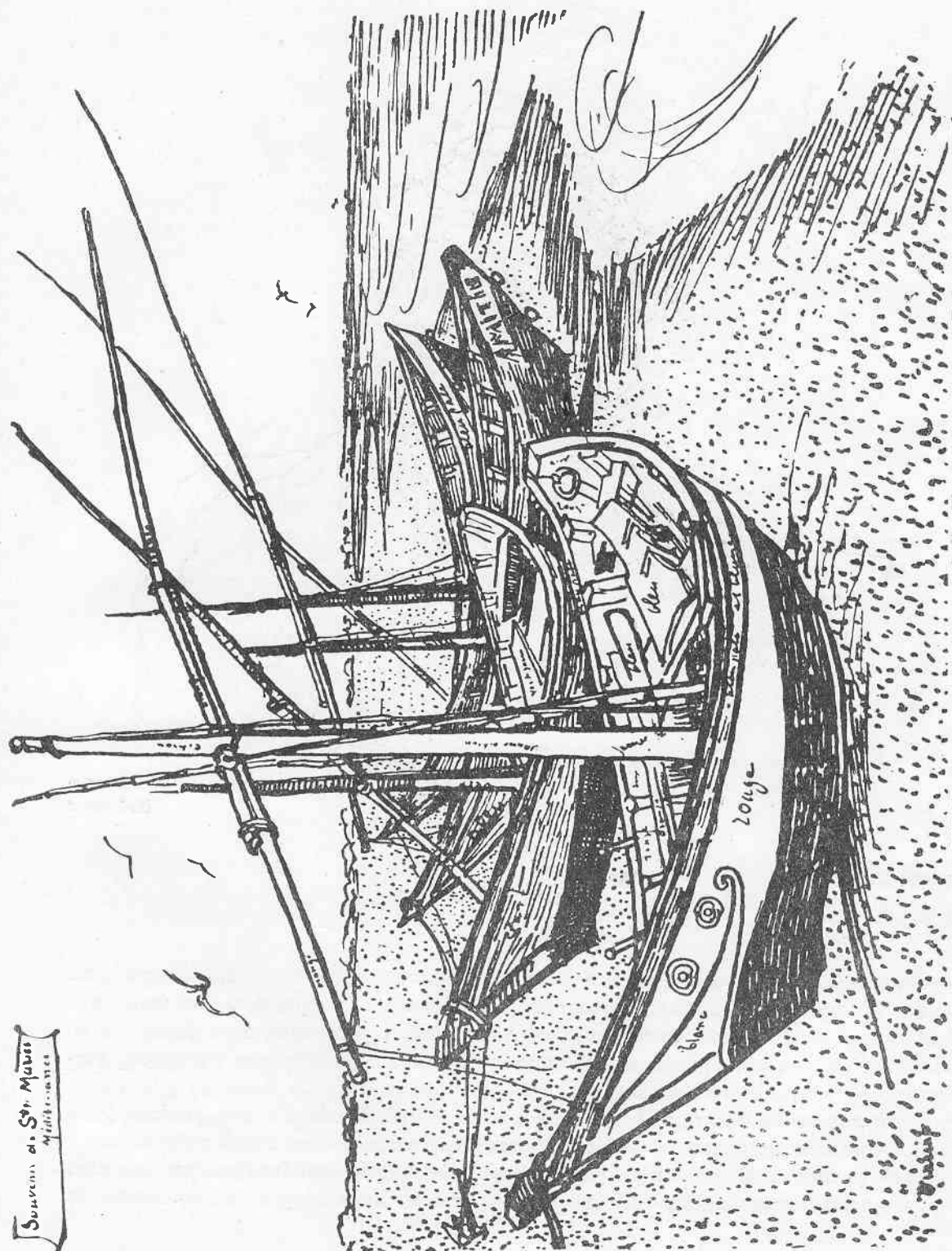
¹ Это я пишу со слов Ольги Константиновны Лансере.



85. В. Ван-Гог. Кафе в Арле



Souvenir de St. Maurice
Midi-Pyrénées



87. В. Ван-Гог. Барки на берегу



88. О. Домье
Набросок

РИСУНКИ ДОМЬЕ

Живописное решение рисунка очень ясно представлено в перовых работах Домье. Интересно сравнить его произведения с работами Рембрандта. Для живописи Рембрандта характерно таинственное мерцание света, растворяющего форму. В то же время его перовые рисунки отличаются энергичным и нервным почерком, четкостью структурного построения.

Для живописи и литографии Домье при всей гротескности и деформации форм характерна конструктивность объемов, крупные соотношения света и тени, определенность цвета. А вот его рисунки пером — это броски вибрирующего штриха, вернее линии, которые импрессионистичны по своему характеру и как бы далеки от



89. О. Домье.
Камилла Коро

основного принципа рисования пером, именно— строгости и четкости. Это обстоятельство с особенной ясностью подчеркивает, что даже близкие друг другу художники совершенно по-разному понимают и используют свойства той или иной техники.

Работы пером Домье в некоторых своих примерах разрушают наше понятие о пластике рисунка в наиболее обычном понимании. На его наброске с Камилла Коро мы видим судорожную вибрацию сгустков и разбегов рваных линий (рис. 89). Эта работа Домье не вяжется с общепринятым понятием о работе линии и штриха. Это клубок обрывков нитей, спутанных, разбросанных, скомканных. Но при всей стихийности движений они подчинены какой-то определенной системе движения. Линии



словно опутывают невидимый внутренний каркас, который держит и образует объем и пластику формы.

Эти рисунки Домье своеобразны и самобытны. Их нельзя причислить к штриховым, но невозможно также назвать и линейными. Это особенный и, пожалуй, исключительный вид линейного рисунка, в котором линии используются для выражения преимущественно массы тона и пятна. Заметим также, что Домье при этом настолько безразличен к свойствам линии (вернее использует лишь одно ее свойство — подвижность), что почти никогда не прибегает к нажимам, не стремится с их помощью передать цветность предметов. У него везде почти одна по толщине линия, и, лишь сгущаясь или рассредоточиваясь, она создает впечатление тональной градации. Но нарушают ли рисунки Домье понятие о ритме и пластике? Нет, нисколько не нарушают. Можно лишь сказать, что их пластика своеобразна и уникальна.

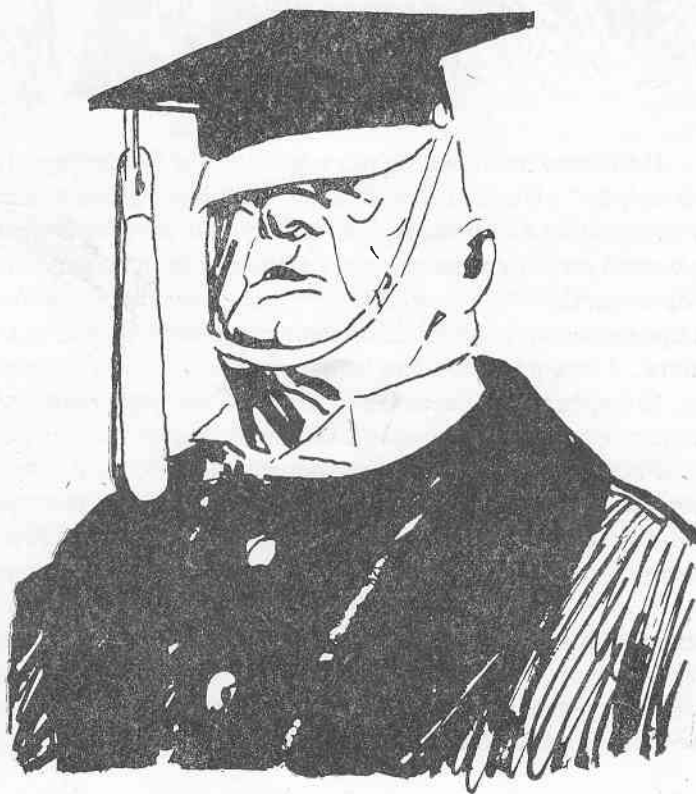
Разберем несколько подробнее рисунок „Смеющееся лицо“ (рис. 88). На этом рисунке мы видим, что и передний и задний планы выполнены одинаковой, бегающей, вибрирующей линией. При всей произвольности она довольно определенно подчеркивает округлость форм.

„Волосяные завитки“ и „сгустки“ рассыпаны по плоскости бумаги так, что в этой вихревой феерии линий при всей их кажущейся хаотичности есть и форма и объем, словом, есть почти все, что требуется от рисунка пером.

В этом типе рисунка контур уже перестает играть свою обычную, наиболее распространенную роль, и основные изобразительные средства рисунка сосредоточены как бы внутри самого силуэта. Рисунок Домье „Голова мужчины“ исключительно любопытен остротой характеристики и мгновенностью исполнения, о чем свидетельствует предельно свободная трактовка формы головы и черт лица (рис. 90). Этот рисунок — поучительный пример быстрого рисования. В нем художник упрощает несколько свои формально-технические средства и даже прибегает к эффекту светотени. Вспомним скульптурные портреты Домье: как близки они этому рисунку. Здесь та же нервная подвижность руки, живописная кладка мазка и линии.

РИСУНКИ Л. В. СОЙФЕРТИСА

Рисунки Сойфертиса — сочетание пера и кисти. Это соединение двух техник очень распространено. Многие художники к перовому рисунку добавляют удары и заливки кистью.



91. Л. В. Сойфертис
Иллюстрация
к фельетону Д. Заславского
„Светило сыскной науки“

9. А. М. Лаптев



Наиболее ясно это видно в рисунке к фельетону Д. Заславского „Светило сыскной науки“ (рис. 91). Основа рисунка сделана энергичным движением линии. Последующая заливка черных мест усиливает напряженность цвета. В этом рисунке наглядно видно сочетание двух принципов изображения предмета: светотеневого и цветового. Светотеневое скульптурное решение лица с резким контрастом тени и света противостоит совершенно иной трактовке фуражки, исполненной цветовым принципом. Здесь нет и намека на объемность, и фигурирует только белый и черный цвет.

Контрастность сочетания отнюдь не разбивает цельности изображения. Обусловлено это закономерностью нашего зрительного восприятия предметной формы.

Рисунок Сойфертиса к „Сказке про короля и солдата“ С. Маршака сделан несколько в ином плане (рис. 92). Главная роль здесь принадлежит линиям, сочетание которых создает резко контрастную игру цвета. Вкрапление заливок еще более усиливает эту цветовую контрастность, вплоть до декоративного эффекта.

В этом рисунке художник прибегает к соединению двух противоположных принципов — цветового и светотеневого решения. Однако в умных руках это соединение выглядит весьма гармонично и осмысленно. Густые тени лица пастуха и открыто цветовое решение головы и кивера солдата несколько не мешают друг другу, ибо все-таки все подчинено единому целому.

Эти рисунки требуют особого внимания. Не только потому, что они сделаны были более чем 400 лет тому назад, но и потому, что уверенностью и, я бы сказал, „ловкостью“ обращения с пером — этим довольно капризным „оружием“ рисования — они очень близки нашему современному пониманию технического мастерства.

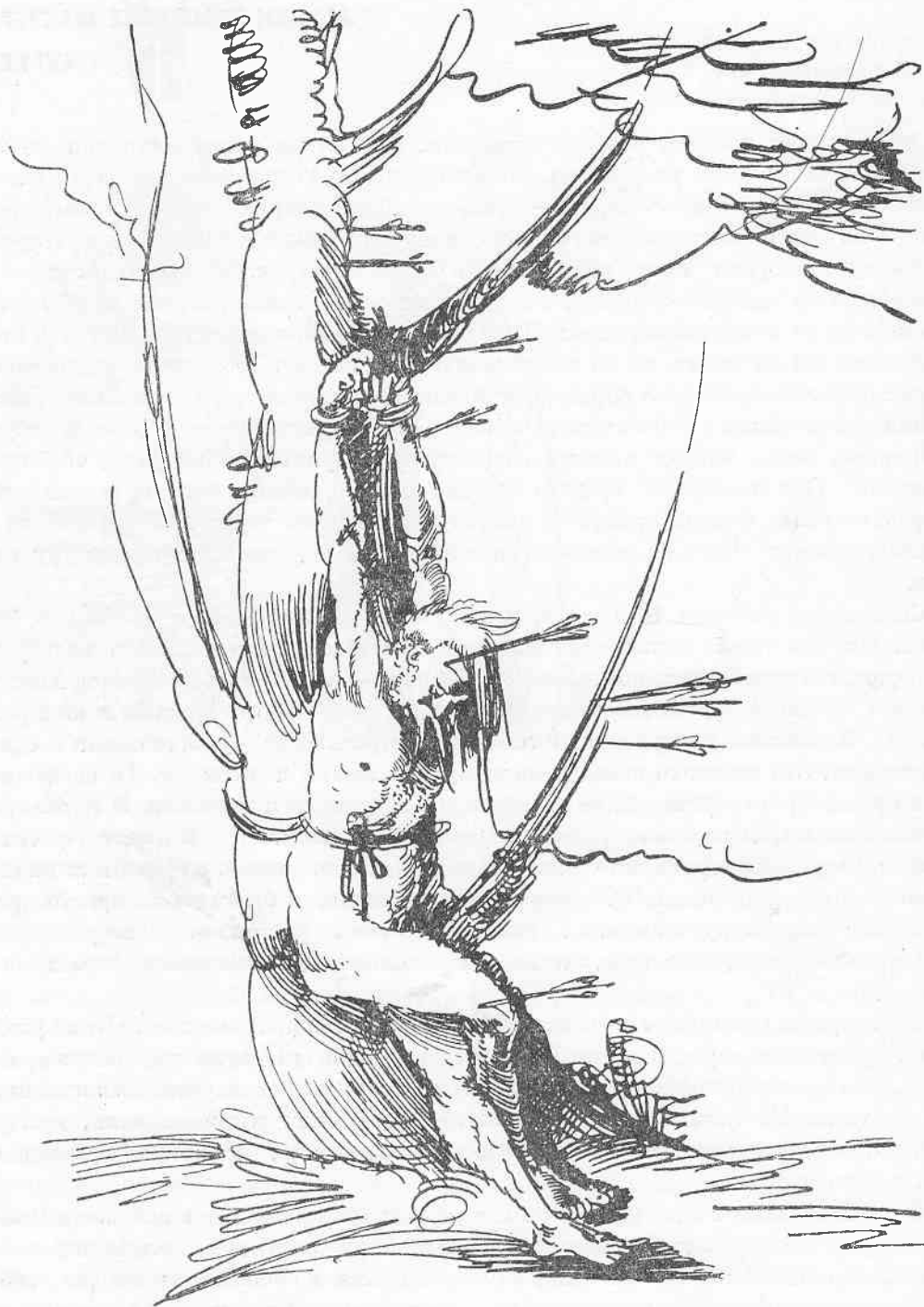
Начну с рисунка Урса Графа „Святой Себастьян“ (рис. 93). Если бы что-то подобное было бы сделано современным художником, то такой рисунок мог бы заслужить оценку на языке наших дней: „Лихо работает!“ Конечно, к художнику XVI века эти реплики ни по форме, ни по содержанию не подходят. Этот удивительно смелый росчерк одного энергичного порыва убедительно свидетельствует о динамике движения линий и штрихов в работах старых мастеров. Эти рисунки так же, как и рисунки Рембрандта, очень близки нашему современному принципу быстрого, свободного рисования. При лаконизме средств в этом рисунке можно видеть все элементы изобразительного языка, присущие рисунку. С помощью черно-белого решения художнику удастся передать и объем, и контрасты, и даже цвет и фактуру предметов.

Следующие рисунки того же времени решены сдержаннее и несколько более строго. Но они также отличаются высоким уровнем исполнительного мастерства.

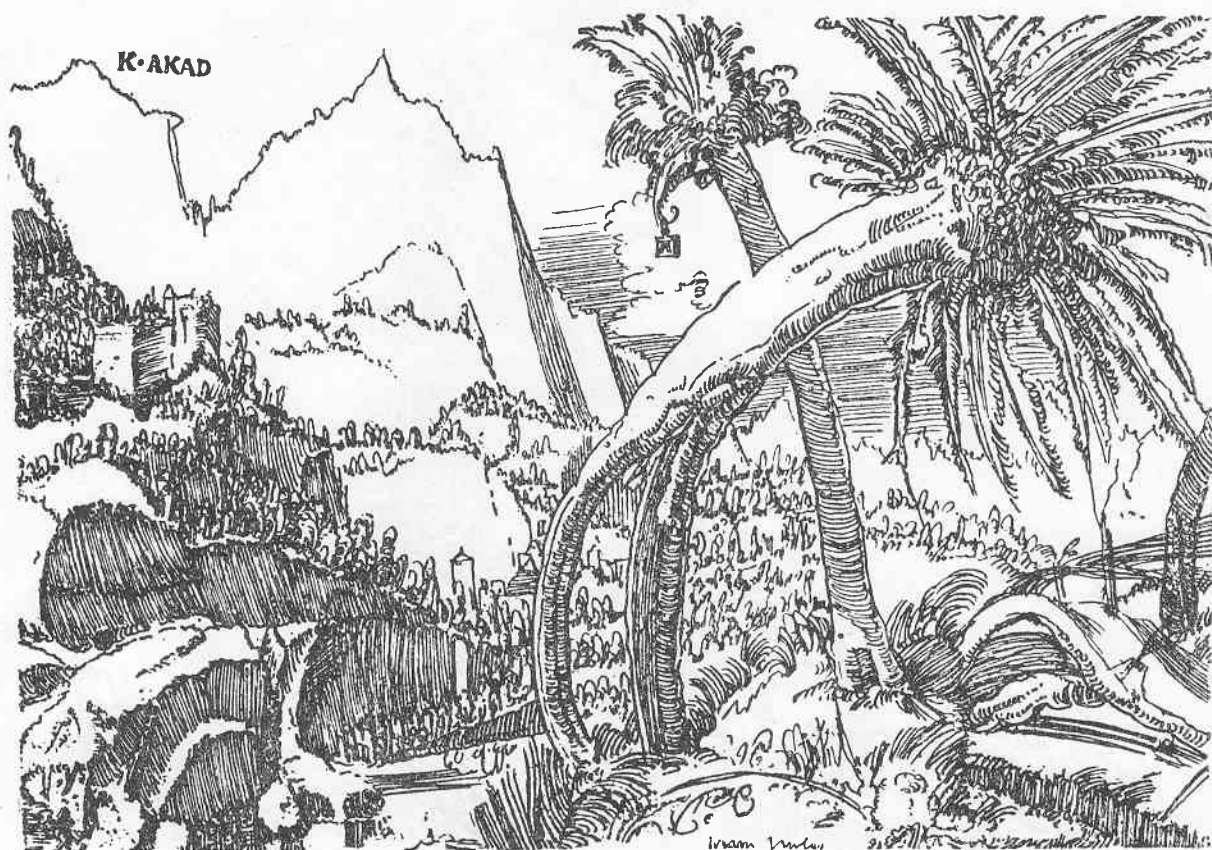
В рисунке знаменитого последователя Дюрера — художника Альбрехта Альтдорфера все средства художественного выражения предельно отчетливы и конкретны (рис. 94). Художник употребляет и линию, и штрих везде одной толщины и одного напряжения. Это какая-то своеобразная музыка линий и штрихов. То согласованная, то резко противоречивая, но единая в своем замысле и значении. В то же время направления штрихов самые разнообразные. Это напоминает фактуру гобеленов, сложное, сверкающее ритмами сплетение ткани. Да, это ткань штриха и линий. Но динамика в них особенная. Она совершенно отлична, я бы сказал, просто противоположна характеру динамики рембрандтовских рисунков. Рембрандт почти не прибегает к штрихованию, здесь же штрихование один из главных элементов рисунка.

Посмотрите, как просто и убедительно передается в рисунке цвет. Мы не увидим здесь откровенного черного цвета. Вообще в рисунке отсутствуют локальные краски. С помощью разнообразной штриховки художник достигает выразительности цветового рисунка. Цветовым пятном, в смысле своей физической окраски, является фон неба, который играет очень большую роль в рисунке, подчеркивая освещенные части скалы и дерева.

Столь же убедительно трактуется цвет и фактура предметов в пейзажах Вольфа Губера (рис. 95). Так же, как и в предыдущих рисунках, объем передается светотенью, однако он выражен лишь намеком. Главная особенность его рисунков — опять-таки динамика линии и штриха. Характером динамики его рисунки близки рисункам Альтдорфера.



93. У. Граф. Святой Себастьян



94. А. Альтдорфер. Пейзаж



95. В. Губер. Пейзаж



96. Ватто. Рисунок

РИСУНОК ВАТТО

Рисунок Ватто обогащает наше представление о технике перового рисунка своим особенным, весьма выразительным формально-техническим приемом (рис. 96).

Он почти не прибегает к контуру, но рисунок его отчетливо ясен. Короткий мелкий штрих мог бы казаться слишком сдержанным, если бы не был таким свободным и мягким. Этот рисунок, казалось бы, очень подробный, на самом деле очень целен и пластичен. Изображая складки, Ватто никогда не делает на них акцента. Все с большим тактом подчиняется главному.

Удивительно слаженным кажется сочетание цвета и формы. Штрихи, создающие ощущение цвета, в то же время передают и светотень. Такова волшебная игра перового рисунка Ватто. Посмотрите, как для автора было, по-видимому, важно обогатить свой короткий, мелкий штрих, более или менее одинаковый по напряжению, ритмическим разнообразием. Однако это не вредит пластической целостности рисунка.

В репродукциях этот рисунок, к сожалению, сильно проигрывает.

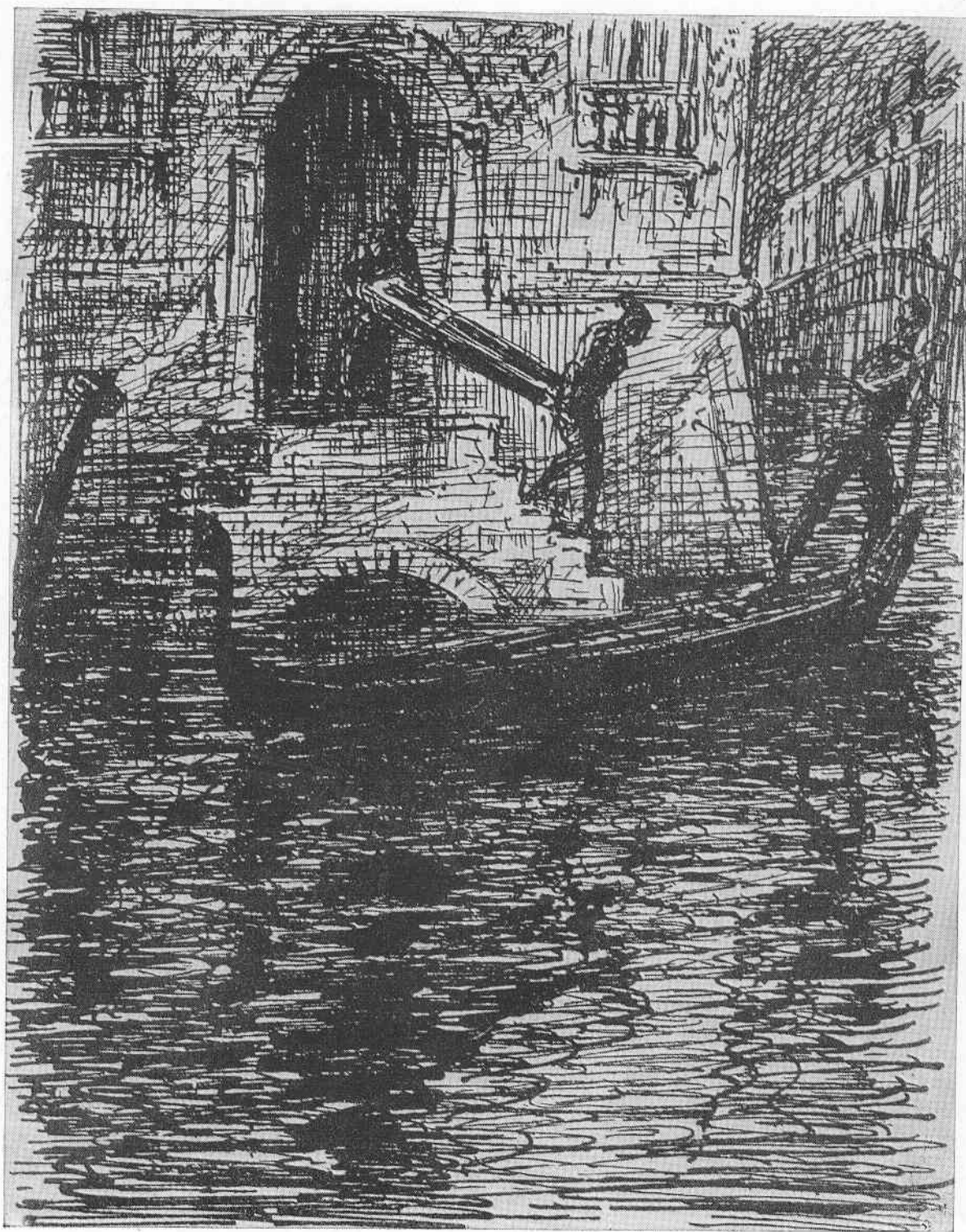
РИСУНОК А. КУБИНА

Рисунки Кубина я отношу к самой крайней манере свободного штрихования. Я нарочно помещаю его вскоре после рисунков Альтдорфера и Губера. Такое контрастное сопоставление лучше подчеркивает особенности творческой манеры разных мастеров.

В рисунках Кубина много импрессионистических черт. Венецианский дворец, гондола, люди — все это объединено, растворено в мерцающей тональной среде (рис. 97). Кажется, что художнику не важно было передать плотность каменной стены, зыбкую поверхность воды или мерцающее пространство дальних планов. Главное для него — дать представление о тоне и о цвете. Поэтому мы видим по всему рисунку много одинаковых мест, решенных одинаковым приемом штрихования. На первый взгляд штрихи производят впечатление случайных перекрещиваний и наложений линий. Но даже в этом кажущемся хаосе росчерков и штрихов, как бы не имеющем ни ритма, ни пластики, есть своя определенная изобразительная система.

Приглядимся внимательнее. Вода трактуется иначе, чем каменная стена. Если в первом случае художник прибегает к энергичным горизонтальным росчеркам, то во втором — к перекрещенному и вертикальному штриху. В результате цвет воды иной, чем цвет стены. Самый темный (будем считать — черный) цвет имеет гондола.

Отражение в воде, глубокие провалы открытых дверей — все это создает насыщенную живописную среду. Фигуры играют подчиненную роль. Они напоминают тени в ночной темноте. Мы знаем, что при рисовании пером в момент перекрещивания штрихов, если предыдущие штрихи еще не вполне высохли, часто получаются кляксы и растеки туши. Эти неожиданности могут испортить весь рисунок. Но в данном рисунке художник весьма ловко использовал эти кляксы-лужицы, черные образования сообщили рисунку новый художественный эффект. Однако типичных сплошных заливок художник не делает, даже изображая глубину двора, — так важна для него световоздушная, живописная среда, но не открыто декоративная, как это мы видим во многих предыдущих рисунках.



97. А. Рубин. Иллюстративный рисунок



98. Г. Лоссов. В парке

РИСУНОК
Г. ЛОССОВА

Здесь используются различные приемы штрихования. Но во всех случаях штрих легко и свободно ложится на бумагу. Штрихи различны по своей пластической выразительности и степени динамики. В результате — большое разнообразие в фактурно-цветовом решении рисунка. Лейтмотивом рисунка является светлая фигура женщины с младенцем, выделяющаяся рельефно на перекрещенном фоне (рис. 98). Очень убедительно переданы фактура и цвет материи на платье и чепчике. Посмотрите, как уместно и тактично подчеркнуты черные места. Зонтик держит весь передний план. Темные тени с правой стороны возле фигуры еще больше подчеркивают ее светлый силуэт.

Мы видим, что в отличие от очень многих рисовальщиков пером этот художник в трактовке фона и среды прибегает не к параллельному штрихованию, а к росчеркам. Почти весь фон сделан этими росчерками. Функции росчерков тут довольно разнообразны. Они создают и передние планы и сообщают затемненность глубинам. Фон дан только как среда, предметность в нем почти отсутствует. Доминируют в рисунке фигуры и, главное, конечно, фигура няньки с ребенком.

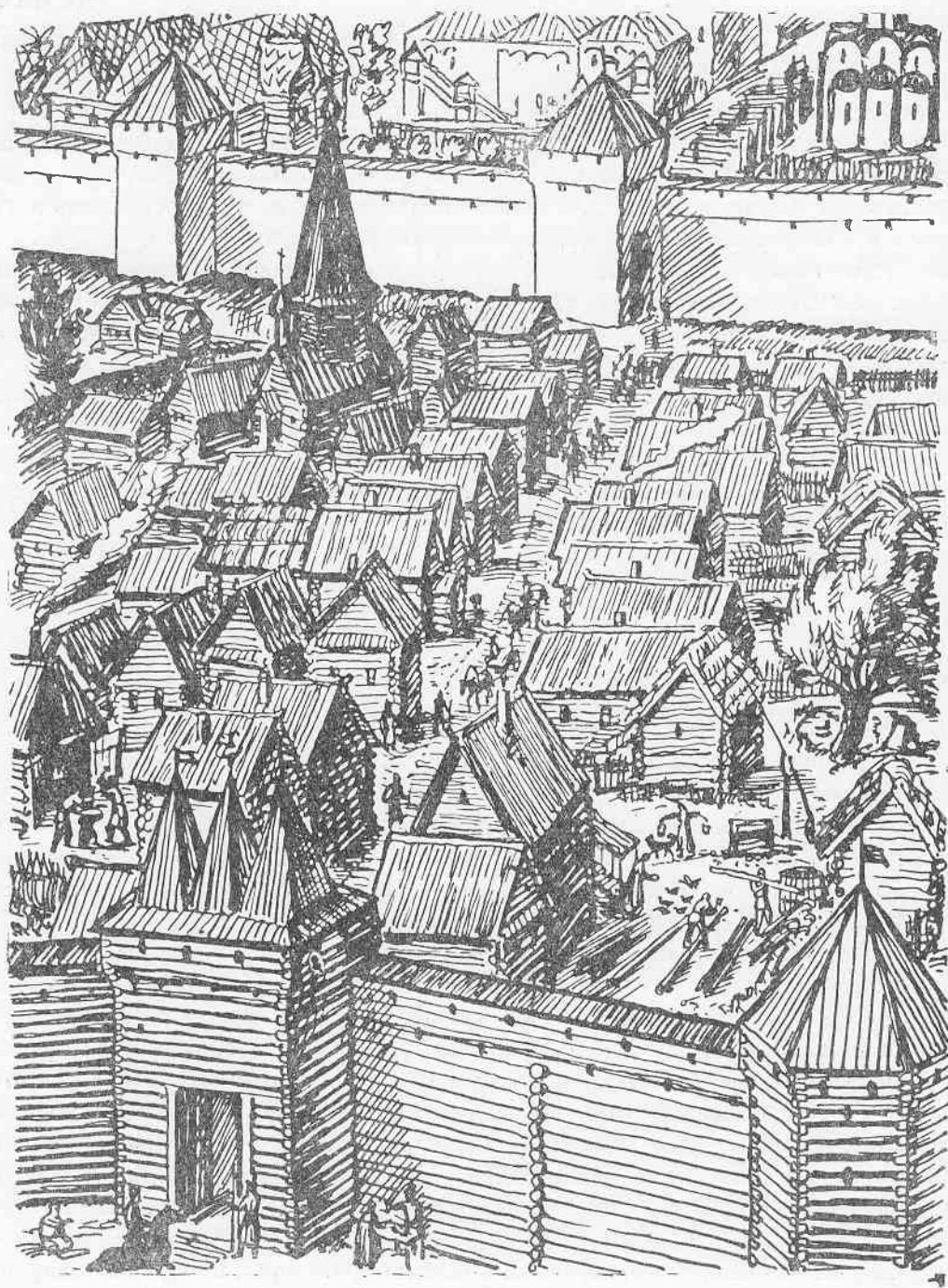
РИСУНКИ

В. А. ФАВОРСКОГО

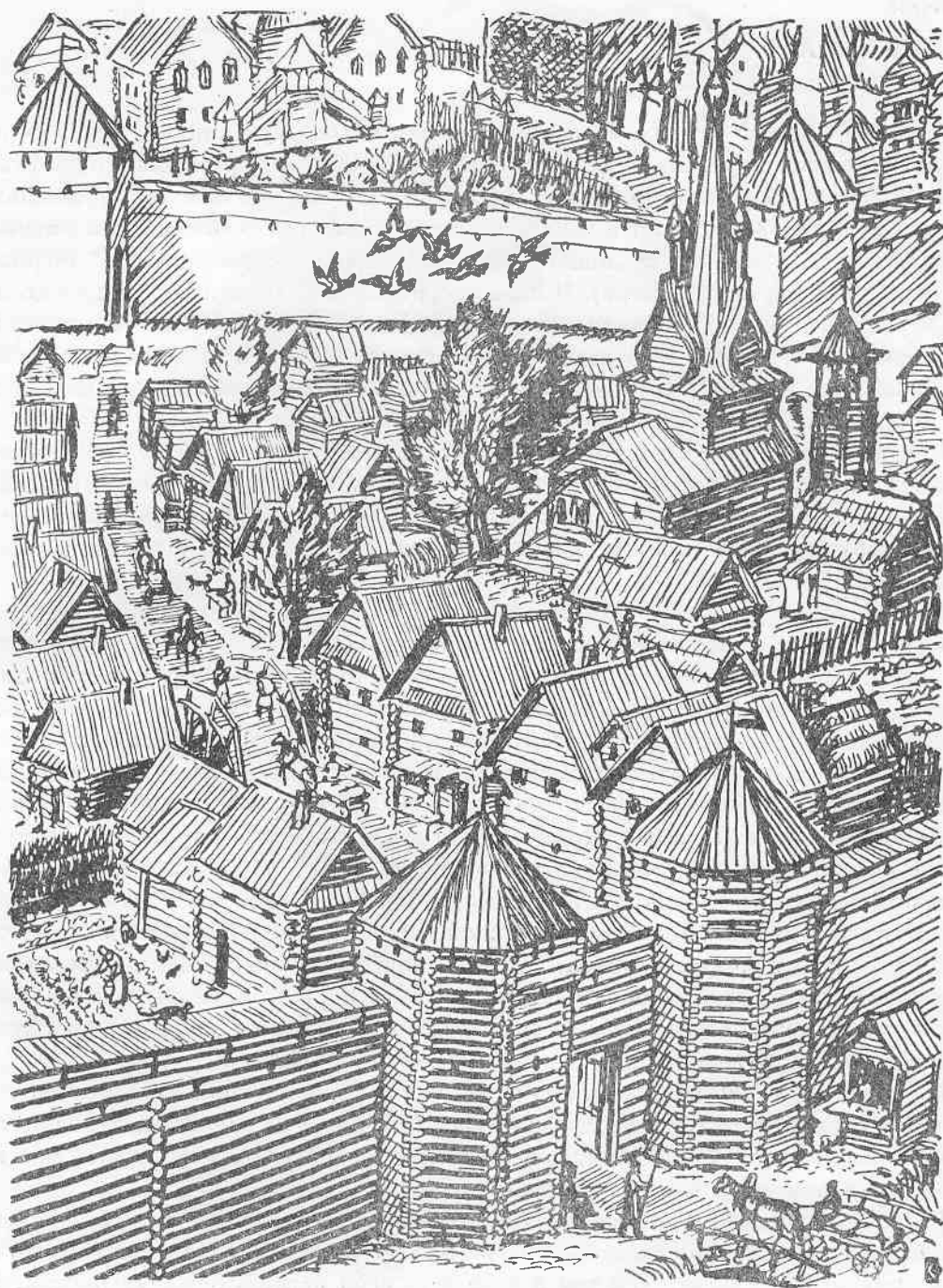
В рисунках В. А. Фаворского наглядно видна роль контрастного штрихования. Разворот для книги Н. Кончаловской „Наша древняя столица“ выполнен в довольно ровной, серо-серебристой гамме, штрихами различных направлений (рис. 99, 100). Штрихи почти одинаковой толщины, да и начертания ровные, короткие и параллельные. Характер их подсказан художнику природой деревянных построек. Вот почему, при всей однотонности разворотов, в рисунках убедительно переданы фактура материальных предметов и их цветовое различие.

Особенно удачен правый разворот. Художник заштриховывает плоскости отдельных стен и крыш в самых различных направлениях. Создается своеобразная игра, подобная инкрустации из дерева старинных кустарных художественных паркетов или мебели. Эти декоративные свойства штриха Фаворский ясно раскрывает в своих рисунках. При всей однотонности и пространственной уплощенности этих рисунков в них с помощью штрихов различной интенсивности убедительно передается пространство. Четкость передних планов и последующее ослабление дальних создают ощущение глубины пространства. Динамика штриха очень сдержанна. Характером штриха эти произведения напоминают скорее работы, выполненные резцом.

Произведения Фаворского, перекликающиеся с гравюрами, показывают широкие возможности техники рисования пером. По-видимому, в данном случае художник использовал некоторые свои принципы деревянной гравюры.



99. В. А. Фаворский
Иллюстрация к книге Н. Кончаловской „Наша древняя столица“



100. В. А. Фаворский
Иллюстрация к книге Н. Кончаловской „Наша древняя столица“

РИСУНКИ

Н. В. КУЗЬМИНА

Один из наших видных иллюстраторов — Н. В. Кузьмин — с увлечением работает в технике пера. По богатству ритмико-пластического решения его рисунки, особенно портрет Гамлета, вызывают аналогию с музыкальными произведениями (рис. 101). Штрих звучит или в темпе „стакатто“ или, резко меняя свою ритмику и направление, переходит от „пьяно“ (тонкие штрихи) к „фортиссимо“ (черные, толстые штрихи переднего плана). В этом рисунке, хотел этого автор или не хотел, сама нервнозаостренная техника весьма остроумно перекликается с трагическим обликом самого портрета. Это весьма поучительно. Конечно, даже и технические приемы рисунка (в любом материале) должны быть использованы для главной цели самого произведения — образной выразительности.

В очень многих рисунках некоторой части нашей современной художественной молодежи почерк зачастую бывает явно „пустопорожним“, внешним. Эта кажущаяся поверхностная живость, не подкрепленная внутренним смыслом рисунка, так и остается моментальной „почеркушкой“, может быть, иногда более или менее удачной.

В рис. 102 Н. В. Кузьмина к „Левше“ Лескова так же, как и в предыдущем перовом рисунке, контраст штрихования весьма разнообразен, хотя цветовое решение тут несколько иное. Этот рисунок в простоте и смелости решения формы и черт лица атамана Платова приемом „a la prima“ становится в ряды аналогичных рисунков Доре. Вызывает возражение лишь некоторое цветовое однообразие лица. Может быть, было бы лучше какую-то часть, положим, правый висок и щеку, несколько облегчить от штрихования. Это привело бы в порядок излишнюю пестроту изображения.

Очень смело контрастирует с лицом, воротником и крестом энергично заштрихованный мундир. На этом месте хотелось бы задержать внимание читателя. Это штриховка в несколько рядов. Мы видим очень плотный темный тон и весьма звучный цвет. Как это сделано? Посмотрите: нижние слои сделаны более тонкими штрихами; сверху художник „прошелся“ более толстыми параллельными штрихами, затем перекрестил все самыми толстыми штрихами. В результате, мелькание белых промежутков очень разнообразно, и это вносит что-то новое в известные уже принципы сплошного штрихования.

На следующем рисунке отчетливо виден прием сопоставления светлого силуэта на темном и темного силуэта на светлом (рис. 103). Я несколько задержусь на этом примере, поскольку это сопоставление в данном техническом исполнении мне кажется несколько спорным, но смелым.

Резко выраженная напряженность немного даже колючей штриховки фона была бы тут неуместной, если бы не требовался контраст с воздушно-кисейным белым материалом платья. Так что в этом есть своя исполнительская логика. Но сплошная заливка тушью в решении мужской одежды кажется несколько навязчивой. Мы видим, что в рисунке заложен пространственный принцип. Однако черная



101. Н. В. Кузьмин. Гамлет



фигура явно уплощена и решена локальным цветом. Это не вяжется с остальным пространственным изображением. Заштрихованная окантовка руки в какой-то мере исправляет это противоречие, но все-таки чисто пластического единства между трактовкой женской фигуры и мужской нет. Любопытно, что, изображая головы, художник мужскую голову делает, наоборот, отчетливо объемной, а женскую — плоскостной, контурной. Логика изображения тут неоспоримо существует. Ведь все уходящее от глаза зрителя по оптическому закону теряет свою объемность. Нам остается предполагать, что художник этим как бы компенсирует несоответствие в решении фигур. Это двойное сопоставление противоположностей кажется неожиданным, но достигается ли этим приемом целостное впечатление? И нет, и да.

Скажу несколько слов в пользу черной заливки переднепланной фигуры. Прежде всего заливка все же оставляет ощущение некоторой объемности. Кроме того, художник взял на себя смелость закон поглощения светотени на формах черного цвета довести до крайности, что имеет свою художественную логику.

Вообще рисунки Кузьмина, этого крупного мастера перовой техники, я бы отнес к лучшим образцам советских перовых иллюстраций, хотя приведенные здесь, возможно, и не самые лучшие.



103. П. В. Кузьмин. Иллюстрация к произведению С. Н. Терпигорева „Оскудение. Очерки, заметки и размышления тамбовского помещика“

РИСУНКИ ТИЦИАНА

Глядя на рисунок работы Тициана, необходимо учесть (как это я уже говорил ранее), что оригинал этого рисунка сделан по теплому, фактически цветному фону бумаги коричневыми чернилами. Обычно эти галловые¹ чернила бывают довольно жидкой концентрации. Поэтому штрихи и линии, положенные этими чернилами, бывают отнюдь не одного тона, а с известными градациями, создающими впечатление цветности рисунка. Рисунок Тициана в оригинале выглядит цветным. Но будем говорить о том, что имеем.

Этот набросок композиции — бурная феерия клубящихся росчерков, подчеркивающих сложное и разнообразное построение форм человеческих фигур (*рис. 104*).

Рисунок сделан, по-видимому, гусиным пером страстным нервным почерком.

Так как пространство композиции довольно заметно уплощено и все фигуры расположены фронтально, то, по существу, в этом рисунке нет ярко выраженной пространственной игры самих линий. Пластика движения линий и штрихов всюду весьма контрастна. Словно вихрь, льются линии и штрихи, и противореча, и одновременно помогая друг другу.

Наиболее отчетливо в этом рисунке подчеркнуты свет и тень, причем несколько однообразным приемом. Цвет предметов, одежд и лиц почти не затрагивался, это довольно распространенный прием многих старых мастеров. Мы видим, что вся масса штрихов и линий активно стремится подчеркнуть объемность и округлость человеческих тел, складок одежды и т. д. Окраска предметов, волос и одежд отсутствует. Но определенные акценты нажимов пера, расположенные в разных местах, придают рисунку какую-то особую очерковую цветность.

Второй рисунок Тициана, эскиз к „Св. Себастьяну“, — любопытный образец энергичного, темпераментного перового наброска (*рис. 105*). Возможно, что этот рисунок сделан тростниковым пером. Изображение фигуры строится на сильной обводке по контуру. Внутренняя разработка формы как бы наполняет мощный абрис живой материально осязаемой клубящейся мускулатурой. Здесь очень отчетливо проступает уже известная система рисования — штрихование по форме округности мышц. Широкая обводка по контуру, которая так сильно распространена теперь в графике, имеет, как мы видим, глубокие корни. Но у Тициана это еще не было установившимся приемом. Это скорее результат какой-то особой страстности творческого напряжения, энергичное подчеркивание общего силуэта.

РИСУНКИ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Рисунок Микеланджело — копия с фрески Джотто — не особенно характерен для данного вида рисования (*рис. 108*). Его мелкий ровный штрих играет почти скромную служебную роль. Сила руки художника, так отчетливо видимая, тут не чувствуется. Акцентировки линий не видно, полностью отсутствуют нажимы пера и

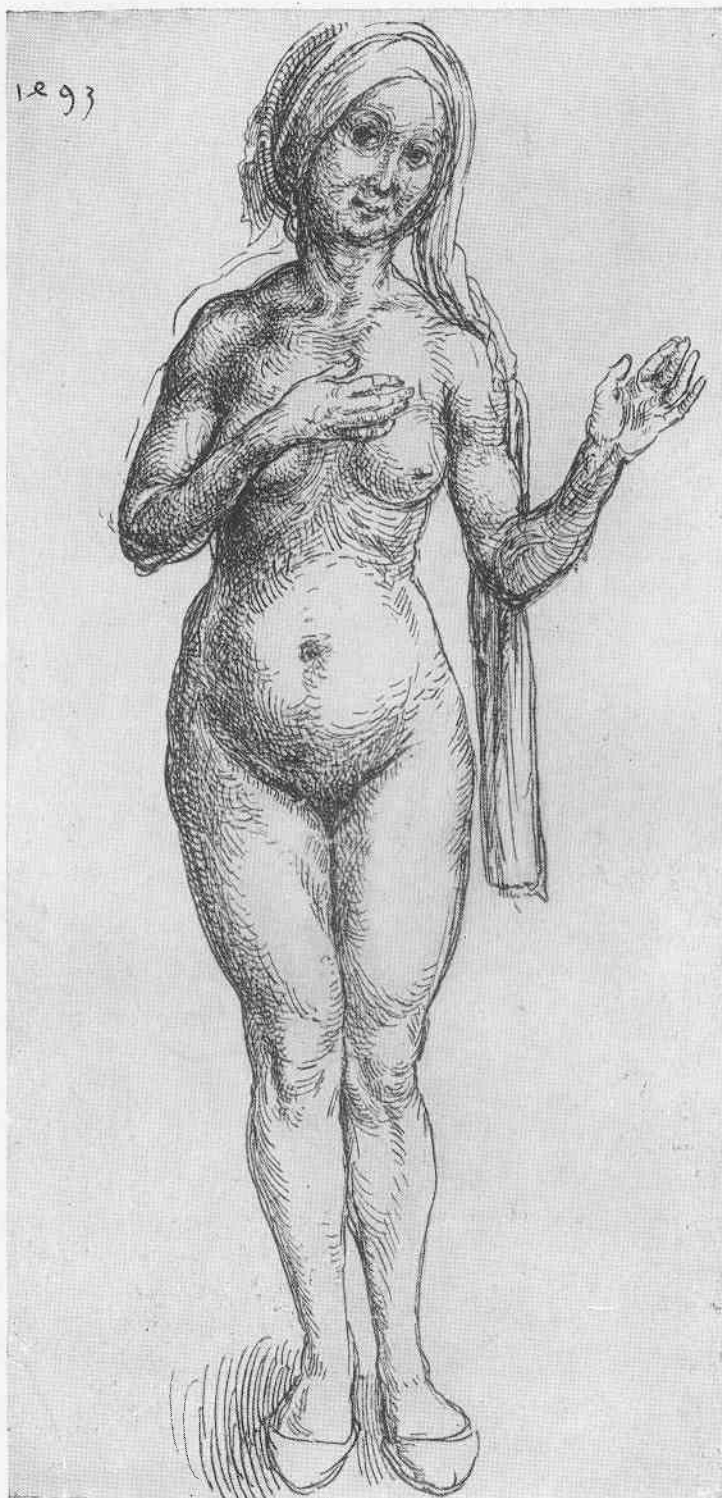
¹ Орешковые.



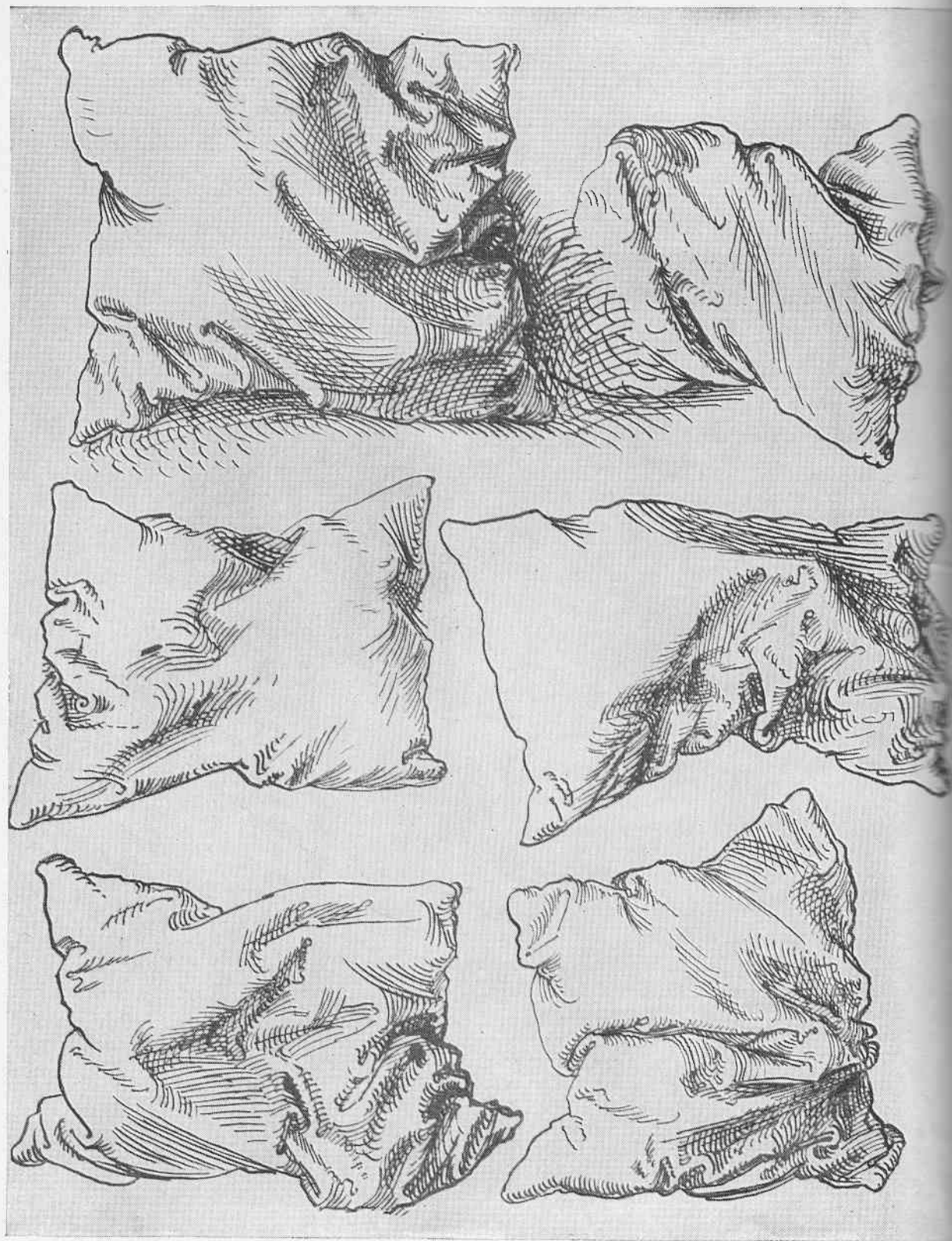
104. Тициан. Эскиз к картине



105. Тиццан
Эскиз к картине



106. А. Дюрер
Натурщица

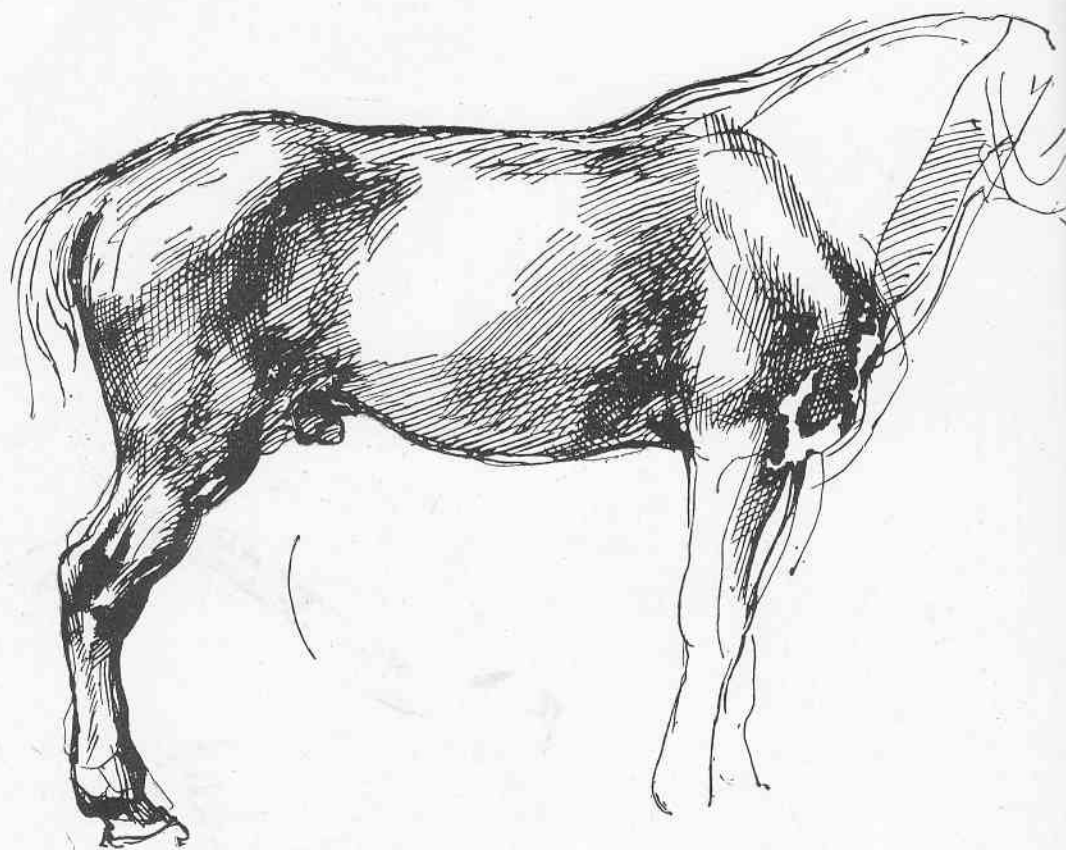


107. А. Дюрер. Подушки

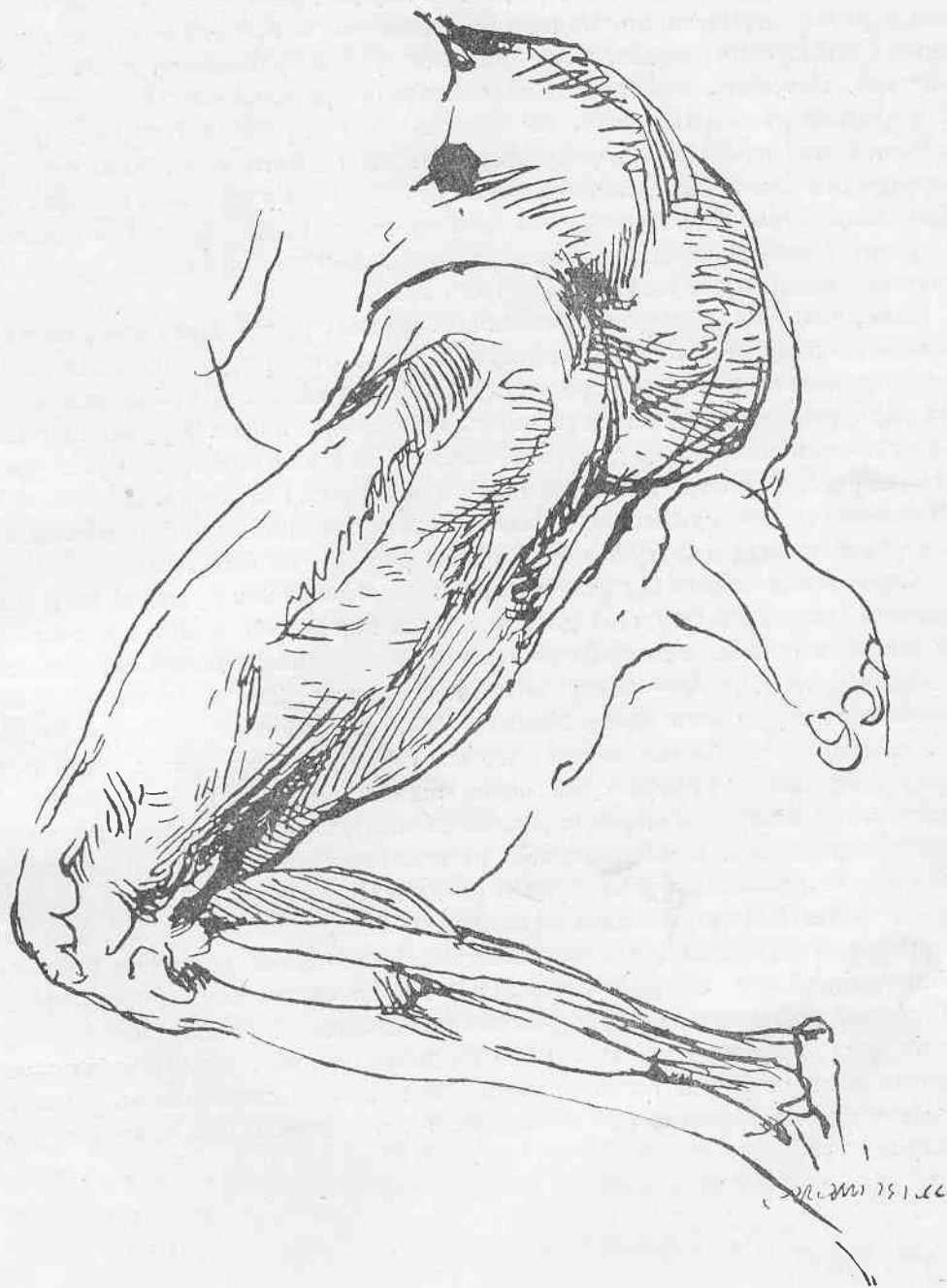


108. Микеланджело. Копия с фрески

109. Микеланджело
Рисунок лошади



110. Микеланджело
Набросок мускулатуры



фактурно-цветовые контрасты. Рисунки являются этюдами в передаче характера складок одежды. Все внимание художник сосредоточил именно на этом. Мелким перекрестным штрихом с многократным наложением художник тщательно передает игру тени и света на складках материи.

Казалось бы, разработка тона в данном случае почти вытеснила ощущение пластики и ритма штрихования. Однако приглядитесь внимательнее к тому, как расположены эти штрихи. В них, даже при некоторой механичности, пластика не бесхарактерна. Рисунок основывается на ощущении зрительно-осознательного движения по форме. Игра штрихования, особенно в левых крупных складках, доходит до сложного многослойного перекрещивания. При длительном, внимательном рассмотрении уже не механичность дает о себе знать, а упорство в поисках пластического хода пера. Это лишний раз подтверждает, какие богатейшие возможности содержит в себе рисование пером. Принцип движения штриха по форме наиболее отчетливо виден в рисунке лошади (рис. 109).

Вам, читатель, наверное приходилось гладить рукой бока, шею, плечи и круп лошади по ходу ее ровного блестящего волоса. Этот рисунок лошади дает весьма ясное представление о том, что глаз художника в данном случае (как и в аналогичных случаях) повторяет почти полностью движение гладящей руки. Штрих как бы льется легко и свободно по движению волоса. Но это не повторение фактуры волосаного покрова, что мы видим, положим, на портретах Гольбейна, где бывает вырисован волосок к волоску. Это определение пластичности поверхности объема и формы. Даже цвет лошади для художника в этом рисунке не был важен.

Совершенно по-особому „звучит“ рисунок обнаженной мужской ноги (рис. 110). Художник не канонизирует в данном случае какой-либо прием трактовки формы. Мы видим, что голень и ягодица решены даже различными методами: в одном случае продольное, в другом — поперечное штрихование. Так осязательно-чувственное восприятие натуры вытесняет у Микеланджело рассудочность мастера. Но, несмотря на это, цельность видения такова, что все стоит на своих местах. Разбег глаза по форме бугрящейся мускулатуры очень живой, энергичный и непосредственный. Пластика набрасывания штрихов разнообразна, контрастна. Микеланджело соединял в себе и скульптора, и живописца, и рисовальщика, вот почему он был так живописен в скульптуре и так скульптурен в рисунках.

Будучи в Италии, я видел скульптуры Микеланджело „Рабы“. Это пять громадных мраморных глыб, на которых можно было видеть, как начинал свое изображение великий скульптор. Резец его энергично и смело, как бы сразу прощупывал в бесформенной массе мрамора движение объемов. Я сделал перовые зарисовки с этих фигур, и перо как бы само собой двигалось по ходу резца Микеланджело. Я тогда очень остро ощутил, как вечен этот принцип „движения по форме“, как он бесконечно разнообразен, как органически сочетаются в нем приемы и рисования и скульптуры!

Для Дюрера очень характерно преимущественно объемное видение окружающего физического мира. (Я говорю об его рисунках.) Что бы он ни рисовал: обнаженное ли тело человека или какие-либо предметы, штрихи постоянно активно скользят по поверхности чаще всего поперек текучести формы и ее строения.

Взять хотя бы его рисунок обнаженной женщины (*рис. 106*). С огромной тщательностью художник вырисовывает объемы ее тела. Короткое, несколько однотонное штрихование в несколько слоев интенсивно подчеркивает округлости форм. Это рисунок с натуры. Здесь Дюрер не столь умозрителен, сколько эмоционален. Видно, как состояние почти физического осязания руководило движениями его пера. (В своих гравюрах художник по-иному подходит к трактовке форм.) Это почти скульптурное одноцветное определение формы.

Еще более отчетливо это видно в рисунке „Подушки“ (*рис. 107*). Это, конечно, тоже этюд с натуры, призванный служить специальным материалом для композиционной работы. Этот незначительный по содержанию рисунок раскрывает, однако, довольно многое в рисовальном мастерстве Дюрера. Мне не хотелось бы останавливаться на чисто художественном содержании этого рисунка и все-таки позволю себе сказать несколько слов и об этом. Мы видим, какое большое значение придает Дюрер изображению складок. Ткань для Дюрера — неотъемлемая часть пластики живого существа. Эти подушки буквально одушевлены художником. Они „разговаривают“, что-то „рассказывают“, может быть, „спорят“ между собой (хотя видно, что все они сделаны с одной подушки). Формообразование складок так интересует художника, что он придает каждому положению подушки буквально какое-то особое композиционное решение. Манера исполнения очень характерна для Дюрера. Мы видим во всех подушках, что штрихи, определяющие объемность формы, большей частью идут поперек строения формы. Любопытно отметить, что Дюрер придает очень большое значение пластическому разнообразию. Рука художника ходит во всех направлениях. Это еще больше усиливает динамичность форм. Несмотря на кажущуюся дробность изображения, можно только удивляться тому, как целен этот рисунок, цельна и пластична отдельная форма подушки. Этот рисунок Дюрера особенно наглядно показывает, что такое пластика и ритм в перовом рисунке.

Перейдем к портрету кардинала работы Дюрера и портрету работы финского художника Ярнефельта (*рис. 112* и *рис. 111*).

Сравнивая манеру исполнения этих двух лиц, мы видим два противоположных принципа трактовки объемной формы. В первом случае штрихи идут поперек движения формы, во втором случае — вдоль. Дюрер подчеркивает округлость поверхности штрихами поперек ее текучести. Так нарисован нос, подбородок, щеки, шея, шапка, воротник, складки.

Ярнефельт подчеркивает текучесть формы. Характерна в этом плане трактовка щек, шеи, носа.



111. Э. Ярнефельт. Голова финского крестьянина

У Дюрера в связи с его задачами почти все штрихи определенные, как бы охватывающие форму, у Ярнефельта штрихи почти совершенно прямые, как бы скользящие по поверхности, скорее подчеркивающие ее структурные плоскости, чем мышечную округленную ткань.

Но, несмотря на всю противоположность этих двух решений, есть у этих двух художников что-то общее. Количественная сумма штриховок на этих разных рисунках примерно одинаковая. Сближает их также отсутствие нажимов. Примерно одинаково передается художниками и тон, хотя цвет различный.



112. А. Дюрер. Портрет кардинала

РИСУНКИ

И. И. ШИШКИНА

Рисунки Шишкина — целые картины, сделанные мельчайшим бисерным штрихом. Нельзя не признать эти рисунки значительными произведениями искусства. Добротная и любовная скрупулезная техника его подобна филигранной работе ювелира. Многие свои рисунки Шишкин делал как подготовку к офорту.

Впечатление такое, что они воспроизводят картины. При всей значительности этих рисунков они свидетельствуют об игнорировании „языка“ рисования пером. Шишкина явно не интересовала специфика этого языка. Кажется, что он и не хотел „прислушиваться“ к его возможностям. Ведь художник не мог не знать великопного наследия прошлого, где у многих больших художников рисунок пером имел свои индивидуальные и очень ярко выраженные достоинства. Кажется, что Шишкин как бы нарочито „прятал“ перо, отрабатывая мельчайшие детали листвы, хвои или фактуры коры деревьев, передних планов. И техника пера в его рисунках стала почти неосознаваемой. Но, несмотря на это, я отнюдь не желаю отвергать достоинства его искусства. Что ж, художник вправе по-своему использовать данные ему в руки возможности той или иной техники.

Рисунки, которые мы рассматриваем, сделаны коричневыми чернилами (бистр), и поэтому, как и другие подобные образцы, в репродукциях, по существу, весьма далеки от оригинала. При фотографировании этих рисунков мельчайшие штришки воспринимаются уже как тон, и рисунок кажется сделанным с легкой тоновой прокладкой.

Я прошу читателя постараться представить всю скрупулезность перовой техники Шишкина. Если с лупой разглядеть, положим, его „Лесной мотив“, то мы увидим, что перовая кладка у художника отнюдь не механична (рис. 113). Подчиняя движение пера ощущению пластики форм мельчайших деталей леса, он создает бесконечное разнообразие в динамике и характере штрихования. Не соглашаясь с основными принципами работы Шишкина, я все же должен отметить активность средств его перовой манеры и, конечно, ее виртуозность.

Второй рисунок выполнен в другом плане (рис. 114). Это, по существу, набросок композиции. Художник дает очень ясное представление о цельности силуэта. Это лишний раз подчеркивает, что первый подробнейший рисунок Шишкина вызван отнюдь не недопониманием цельного, а обусловлен его творческой манерой. Разрабатывая свои рисунки, он не упускает никогда основу больших форм и планов. В этом наброске и техника у Шишкина, естественно, совершенно иная. Мы видим, что художник все строит на энергичных, быстрых росчерках и штриховках, бесконечно разнообразных в своей динамике. В этом рисунке художник довольно заметно прибегает к нажимам пера. Очень заметны в этом рисунке также и пластические контрасты. Любовь к характеристике строения сучков и ветвей деревьев как бы руководит его рукой. Силуэт деревьев в этом рисунке не темная масса, а целый строй разнообразных ритмов древесных крон.

РИСУНОК
В. В. ЩЕГЛОВА

Для известного иллюстратора В. В. Щеглова любимый материал рисунка — перо. Им сделан целый цикл работ на тему истории гражданской войны и многое другое. В его рисунке „Штурм Зимнего дворца“ (1939) соединены воедино несколько главных принципов изображения: цвет, свет, форма и пространство. Щеглов не следует натуре (рис. 116). Расположение белого и черного цвета на этом рисунке скорее создает декоративные эффекты, чем пространственные.

Шкала черно-белого решения тут растянута довольно широко. От белого до черного мы найдем много промежуточных серых тонов.

Игра штрихов и линий в этом рисунке довольно сложна. Ритм их расположения произволен. Посмотрите на небо: разбег серого цвета тут очень широк начиная от параллельных тонких штриховок и кончая сложным многократным перекрещиванием. Я бы не назвал Щеглова последовательным. Часто в его рисунках пятна одинаковых тонов расположены в самых разных по смыслу местах. Этот рисунок так же, как и многие другие рисунки Щеглова, при многих достоинствах несколько пестрит в смысле тона.

РИСУНОК

М. А. ВРУБЕЛЯ

Мы знаем, что употребление точечной техники в перовом рисовании встречается не часто, а для Врубеля выбор этой малоподвижной манеры кажется на первый взгляд как бы противоестественным. Ведь Врубель придавал большое значение ощущению материала, звучанию его языка, что он блестяще доказывал как в своих акварелях, так и в карандашных рисунках.

Рисунок к „Анне Карениной“ сделан не только пером (рис. 115). У него есть тоновая подкладка, сделанная растушевкой свинцового карандаша и чуть-чуть акварелью. Перовая разработка строит рисунок фигур и складок тканей.

Врубель с большим увлечением работает над передачей формы: он прибегает к явной игре светотеней, но больше всего его увлекает вибрация тона (именно тона, а не цвета). Мельчайший бисерный штрих, которым он оперирует, не позволяет ясно видеть ритмический строй его почерка. Это придает рисунку характер бархатистости. При тщательном рассматривании рисунка можно все же понять значение его бисерной техники. Перо использует Врубель почти только для разработки поверхности изображаемых форм, для передачи фактурности. Штрихование у него довольно разнообразно, но не по характеру почерка штриха, а по его напряжению. И все-таки для меня остается загадкой такое ограниченное использование Врубелем техники пера.

Я помещаю этот рисунок, конечно, не для характеристики врубельского мастерства, но как очень своеобразный вариант сложной техники перового рисования.

РИСУНОК

О. УББЕЛОДЕ

Рисунок Отто Уббелоде для нас представляет интерес лишь с одной стороны (*рис. 117*). В нем не совсем обычным приемом дано сопоставление темного силуэта постройки и ночного неба, сделанных перекрещенным штрихом с оставленным кусочком света. Особенно мне хочется обратить внимание читателя на небо. Оно сделано очень длинными штрихами, по-видимому, движением кисти руки на весу, примерно в три наслоения. Сделать это очень трудно. Мы видим, как в первом слое штрихи легли очень ровно и цельно (не ясно: вниз или снизу вверх). Этот ряд перекрещивают штрихи более наклонные и несколько разряженные, и уже сверху этого художник прошелся волнистым отрывистым штрихом, идущим поперек наклонного ритма первых перекрытий. Все в конечном счете дало ровную, темную, не слишком загруженную и заделанную мерцающую поверхность, которая при сочетании с более темным силуэтом построек передает очень убедительно состояние ночного неба. Этот рисунок, конечно, тонално-живописный. Мы видим, что в силуэтах построек растворились все архитектурные детали. Даже дерево, мерцающее слева, подчинено общему состоянию ночной среды. Постройки заштрихованы гораздо плотнее, но любопытно, что нажимы штриха почти везде одинаковы.

РИСУНОК

Н. С. САМОКИША

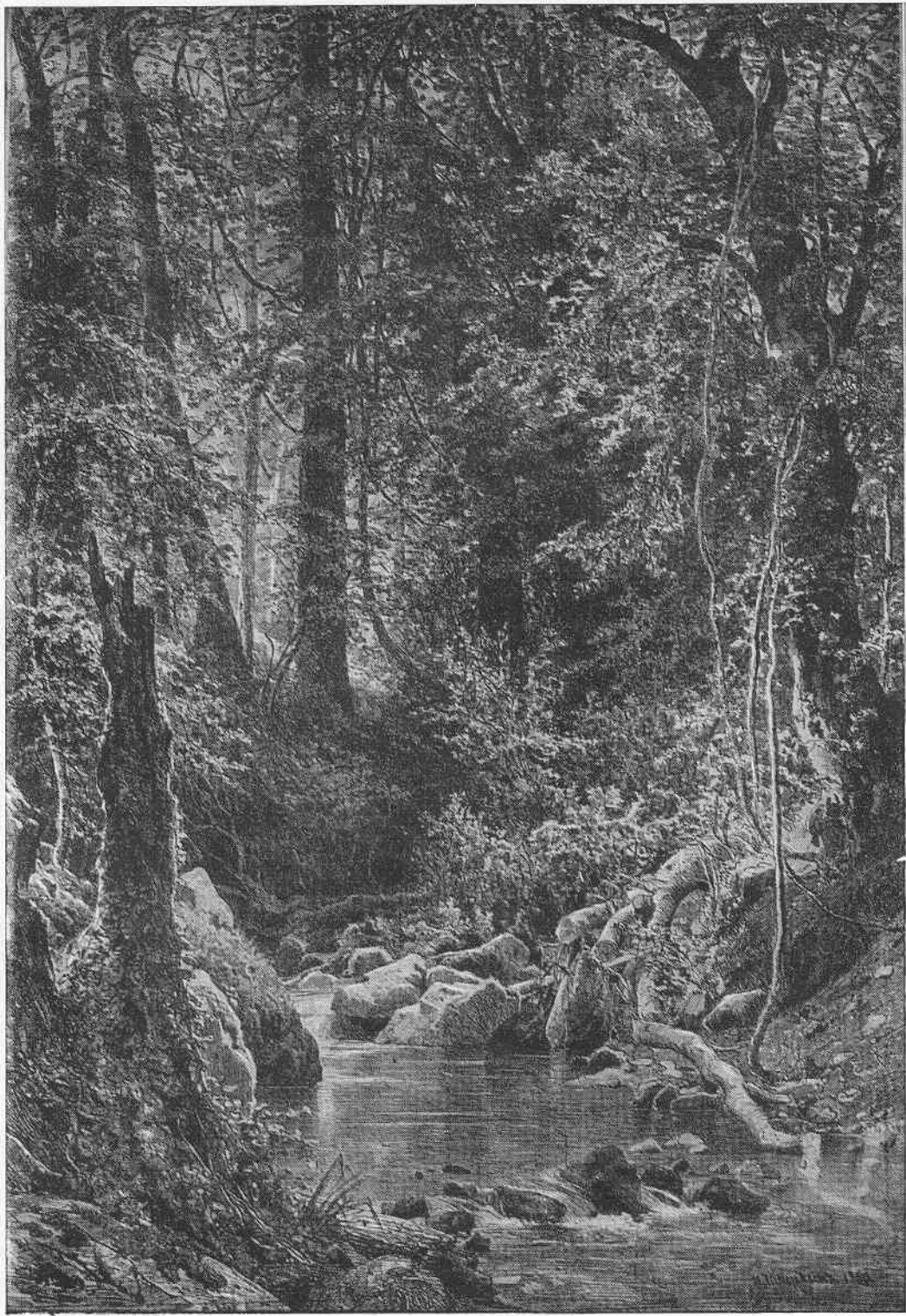
Перовые рисунки Самокиша — это, как мне кажется, самая интересная часть его творчества. О его любви к этому виду рисования свидетельствует написанная им небольшая брошюра, посвященная рисунку пером.

Наиболее известными и удачными рисунками являются композиции, сделанные на тему войны 1812 года и помещенные в год юбилея в журнале „Нива“. Интересна также серия, посвященная охоте. И в тех и в других рисунках он показывает большое мастерство перового рисования.

Рисунок, который помещен в этой книге, является очень наглядным примером книжно-журнальной иллюстрации (*рис. 118*). Он красиво размещен на листе, хорошо связан с белым пространством бумаги. Но я не сказал бы, что Самокиш абсолютно самобытен в своей манере. Художник, по-видимому, был хорошо знаком с английскими рисовальщиками того времени и ничуть не уступал многим из них.

В данном рисунке много живописно-тональных градаций. Перовой штрих очень уверенно строит форму предметов, но главной задачей художника является передача чисто цветовых соотношений. Центральная часть рисунка особенно ясно говорит об этом.

Скажу несколько слов о ритме штрихов. Самокиш очень сложен по ритму и направлению штрихов. Живописная цветность рисунка завершается вкраплением белых мест незарисованной бумаги, которыми оперирует Самокиш очень искусно.



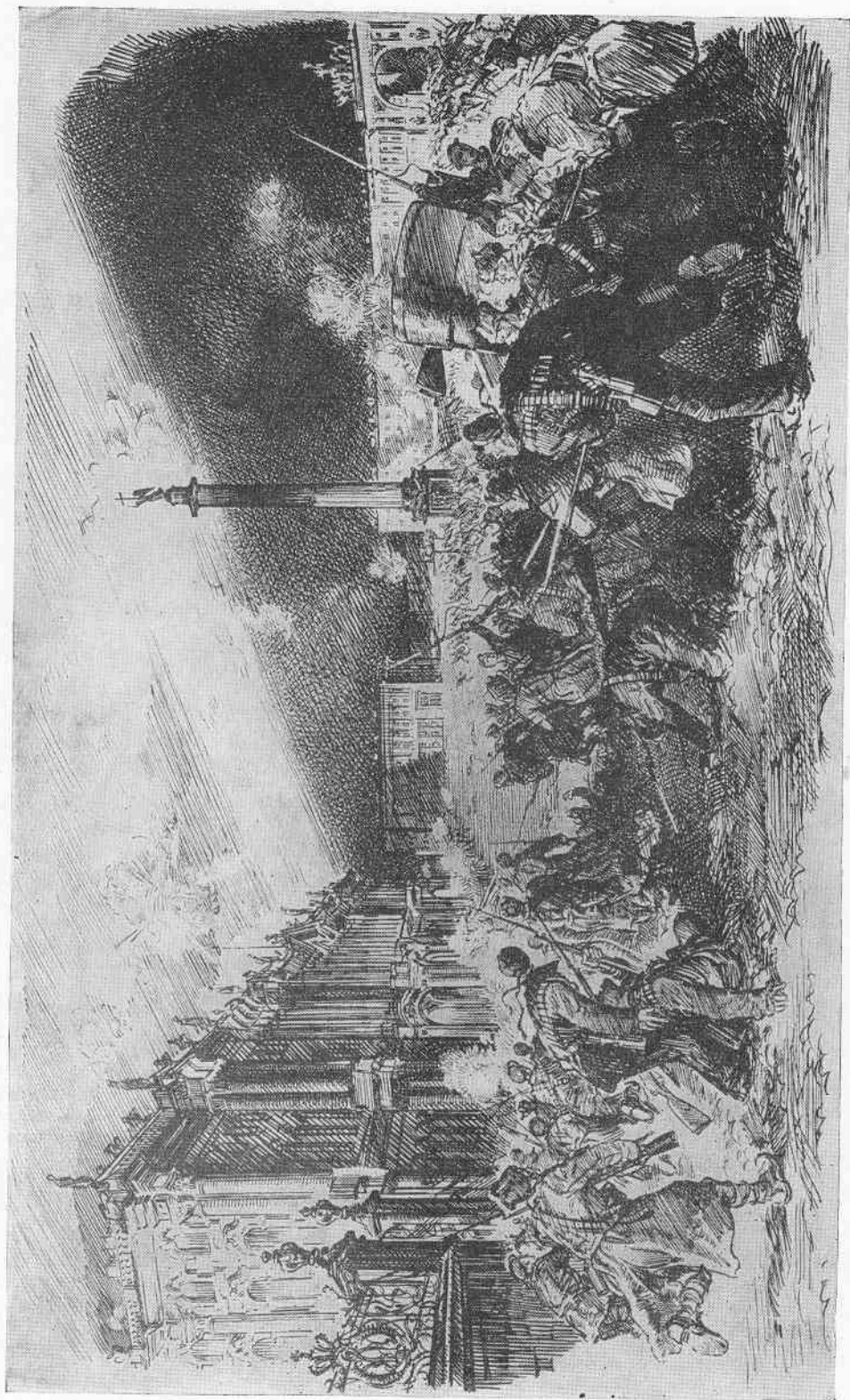
113. П. П. Шишкин. Пейзаж



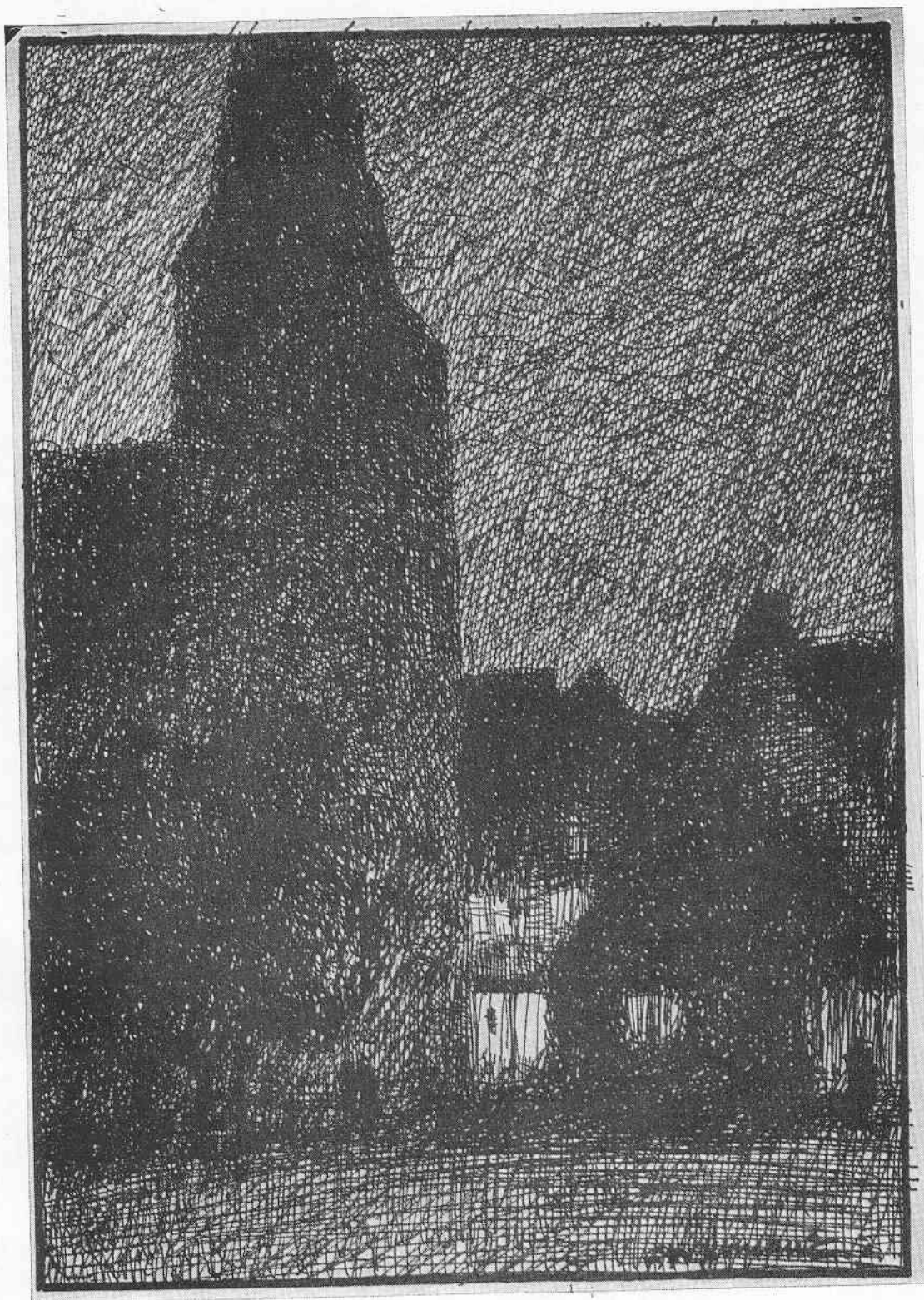
114. П. И. Шпикин. Пейзаж



115. М. А. Врубель. Анна Каренина



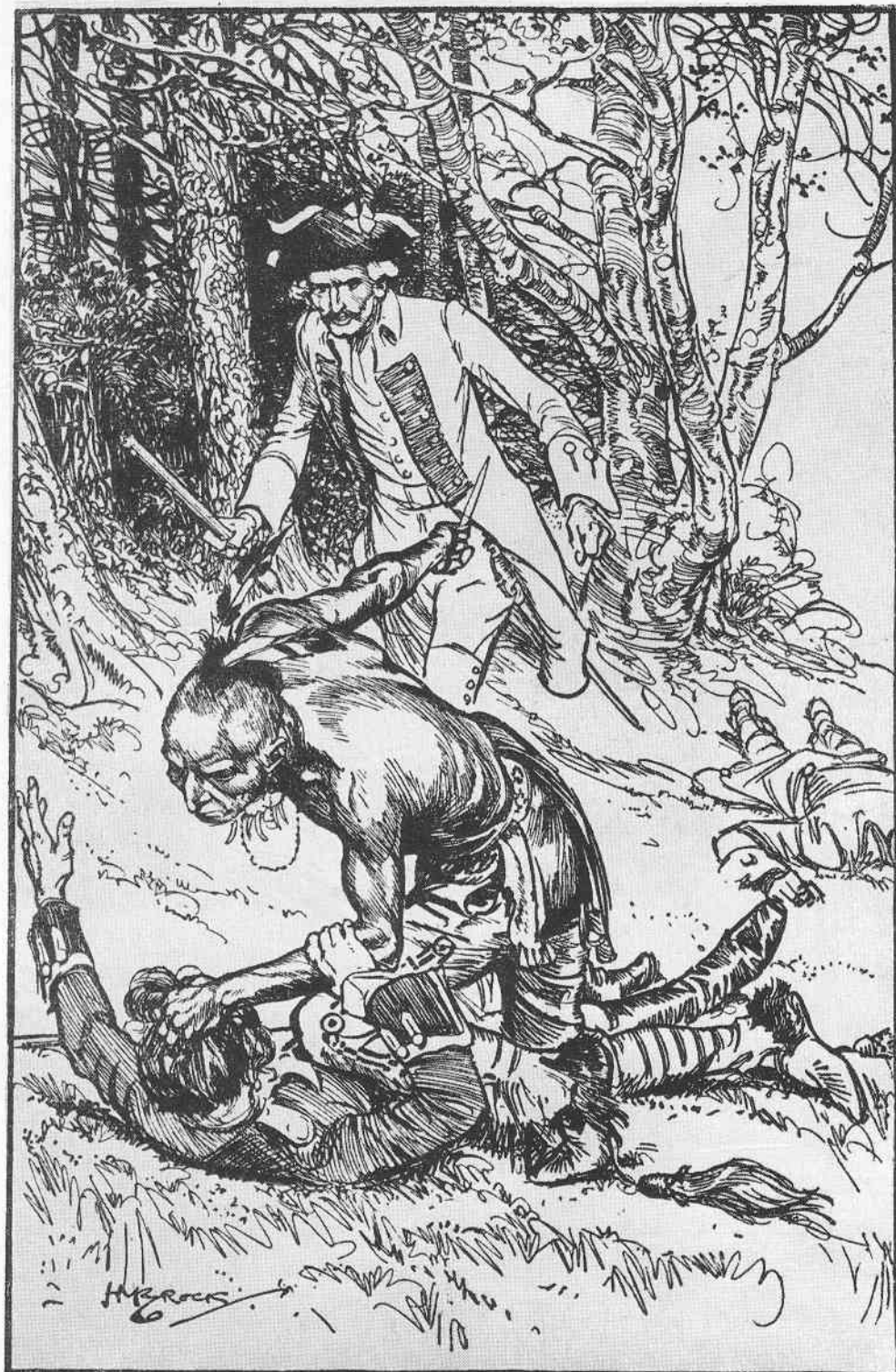
116. В. В. Щеглов. Штурм Зимнего дворца



117. О. Уббелоде. Городской пейзаж



118. Н. С. Самокин. Рисунок для программы



119. Г. М. Брок. Иллюстрация к произведению Ф. Купера „Зверобой“



120. Г. М. Брок. Иллюстративный рисунок

Изображая лося, художник использует светотень. Это не идет вразрез с цветовым решением центра, но как бы дополняет и несколько усложняет формальное решение рисунка. Я советую моим читателям познакомиться с его брошюрой о рисунке пером, в которой содержится много полезных сведений. В ней он пишет, в частности, следующее: „Обычно рисуют пером жидкой тушью, но я из многолетнего опыта и практики вынес убеждение, что лучшим материалом для рисования пером являются орешковые чернила.

В начале работы они имеют несколько синеватый тон, но затем, под влиянием воздуха и света, дня через три делаются совершенно бархатно-черными. Преимущество этих чернил над разного сорта тушью и сепией заключается в том, что они необыкновенно легко сходят с пера на бумагу и не оставляют на пере осадка...“¹ К сожалению, сведения о технике в брошюре Самокиша очень невелики.

РИСУНКИ

Г. М. БРОКА

Среди известных английских художников-иллюстраторов одним из первых следует называть Г. М. Брока, прославленного своими многочисленными иллюстрациями к произведениям Фенимора Купера (*рис. 119*). В его рисунках привлекает внимание, прежде всего, их большое формальное разнообразие. Если в первом рисунке к роману Купера отчетливо видно преимущество линий, то второй рисунок сделан почти одним тоном. Это вызвано, конечно, прежде всего изображаемым состоянием среды, но не только этим. Художник, по-видимому, намеренно разнообразил арсенал своих изобразительных средств.

В первом рисунке Брок совершенно избегает перекрещенной штриховки, поэтому разбег его бурных линий и штрихов — обнаженный, нервный, движущийся в вихревом ритме по всей плоскости рисунка. Во втором рисунке почти все строится на перекрещенном штрихе, здесь как бы отрицаются ритмические основы перовой техники (*рис. 120*).

В первом рисунке свет рассеян, но и цвет не особенно явно выражен, во втором — состояние световой среды да и окрашенность предмета выявлены гораздо яснее. Разный характер этих рисунков объясняется неодинаковостью задач, которые ставил перед собой художник.

Для Брока нажимы контуров в первом случае имеют очень важное значение, так как они определяют в значительной степени пространственность расположения фигур, во втором случае контур заметно исчезает, уступая место силуэту.

Любопытно отметить одну особенность рисунков Брока. Он был, по-видимому, левша, потому что линии и штрихи и в первом и во втором случаях идут почти всюду не слева направо вверх, как это бывает в обычном штриховании, а, наоборот, по противоположной диагонали.

¹ Н. С. Самокиш. Рисунок пером. Изд-во Академии художеств СССР, М., 1959, стр. 14.

В его штриховании несколько удивляет прямоугольное перекрещивание, которое почти полностью уничтожает ощущение динамики изобразительных средств.

Рамки вокруг рисунков, с точки зрения нашего современного представления о связи рисунка с цветом бумаги и с плоскостью листа, кажутся совершенно излишними.

Брок принадлежал к той плеяде английских рисовальщиков-иллюстраторов, которые заняли довольно видное место в истории книжной и журнальной иллюстрации.

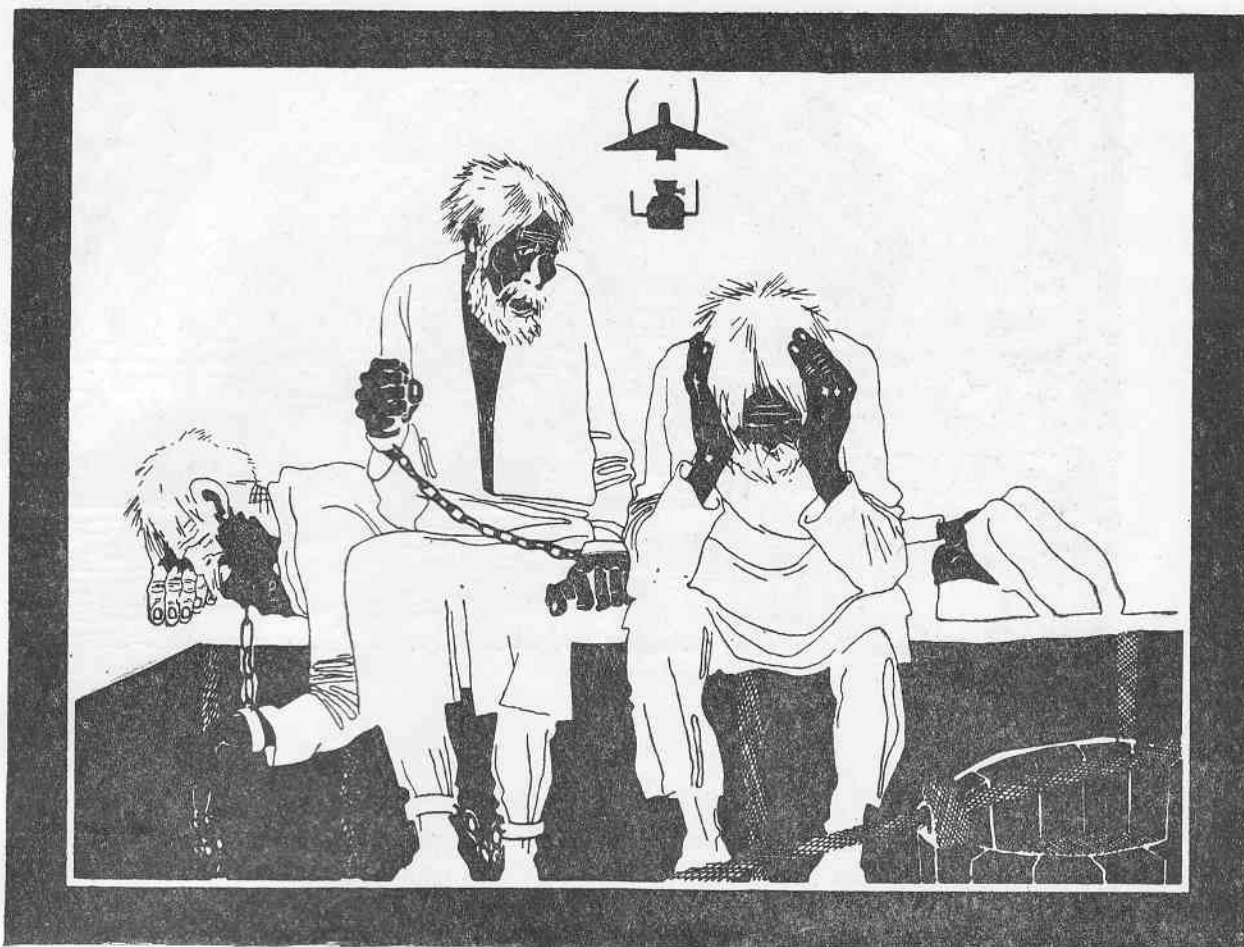
РИСУНОК

Д. С. МООРА

Д. С. Моор был известнейшим советским графиком. Его черно-белая манера весьма своеобразна. Для него было характерно сочетание линии и штриха со сплошными заливками черных мест, что сообщало большую декоративность его рисункам. Линии тонки, малоцветны. Толщина линий почти всегда одинакова. Заливки, наоборот, плакатно резки. Это рискованное сочетание принесло, однако, выразительные плоды. Плакат Моора „Помоги“ — вклад в золотой фонд советского графического искусства.

Рисунок „В тюрьме“ (рис. 121) довольно остро показывает формальный прием Моора в его декоративном черно-белом решении. Мы видим также тут введение тональных пятен, сделанных мелким перекрещенным штрихом (которые заменяют серый цвет). Для журнальных рисунков Моора этого периода было характерно введение черного обрамления. Черной рамкой он подчеркивал декоративное значение белого цвета в своем рисунке (на основе контрастного сопоставления), но значение белой бумаги как среды от этого заметно терялось. Рисунок изолировался от печатного листа и становился обособленным в своем изобразительном пространстве.

Заметим, что Моор часто прибегал к белому штриху по черному фону. Этот прием по-своему обогащал декоративные свойства рисунка, расширял возможности использования черных заливок.



121 Д. С. Моор. В тюрьме

**РИСУНКИ
Р. КЕНТА**

Рисунки (иллюстрации) Рокуэлла Кента требуют своего исследования и анализа не только потому, что художник подарил нам целую коллекцию своих работ, но и потому, что его творчество — это великолепный пример цельного, самобытного, предельно четкого искусства.

Наиболее совершенным я считаю его искусство графики. Его иллюстрации сделаны почти все целиком в технике „тушь, перо“. В них органически сочетаются традиции и новые поиски и решения. Язык черно-белого решения у Кента доведен



122. Р. Кент. Мост

до четкости математических выкладок, но, тем не менее, в строгости и чеканности его манеры мы найдем не сухость каллиграфии, но страстность, воплощенную в кристаллически ясную форму изобразительных средств.

Перейду к рассмотрению некоторых его работ.

Заметим прежде всего, как смело художник пользуется всей широкой клавиатурой черного и белого. От энергичных черных сплошных заливок художник почти мгновенно переходит к тончайшему штрихованию. Тут его изобретательности нет конца.

Использует линию, штрих и заливку Рокуэлл Кент весьма различно. Рисунок с мостом сделан в очень красивой декоративной манере (рис. 122). Его решение почти плоскостное. Толщина и напряжение линии везде почти одинаковы, пространственные свойства их почти устранены. Зато с большой отчетливостью проступают их ритмико-пластические качества. Мне кажется, что в таких рисунках Кент живописнее, чем в живописи.

В рассматриваемом рисунке с большим художественным тактом уживается принцип светотени и цвета. Одно другому почти не мешает. Напротив, одно дополняет другое.

В другом рисунке с кашалотом он прибегает к резкому сопоставлению, однако по-прежнему подчиняя все единому живописному целому (рис. 123).



123. Р. Кент. Иллюстрация к роману Г. Мельвилля „Моби Дик, или Белый Кит“

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Прежде чем перейти к заключению, мне хотелось бы сказать следующее. В отобранных мной произведениях самых различных художников я анализировал лишь только формально-техническую сторону их работ. Это определялось замыслом моей книги. Но, конечно, главное в искусстве — это содержательность, образность, выразительность. Я надеюсь, что каждый серьезный, вдумчивый художник, развивая и совершенствуя свое техническое мастерство, никогда не будет выпускать из виду своей главной задачи.

Практика нашей иллюстрированной печати широка. Книги, журналы, газеты изобилуют рисунками всех родов и качеств. Наряду с безусловными достижениями и удачами у художников печати есть и досадные ошибки и промахи.

Перелистывая различные журналы, да и книги, частенько натыкаешься на довольно низкопробные эксперименты, рядом с которыми, положим, Ван-Гог становится почти натуралистом.

Как ни важна индивидуальность почерка и как ни интересны лучшие достижения новаторства, все же необходимо предупредить, особенно молодых художников, что погоня за всеобразием творческого метода и за индивидуальностью почерка может подчас привести к бездумному эпигонству, трюкачеству, к модным вывертам, ничего общего не имеющим с культурой изобразительного искусства сегодняшнего дня.

Я не привожу тут ни одной фамилии нарочито, так как не собираюсь устраивать полемику или обсуждение этих работ. Этому должны быть и иное место и другая

форма. Но считаю своим долгом предупредить всех моих читателей, что любой творческий почерк, любые поиски нового не смогут быть значительными, если они не имеют за собой глубоких жизненных корней, острого наблюдения жизни, метких характеристик и гармонических соответствий формальных средств.

Художник изображает и изобретает. Изобретать из ничего невозможно. Любая условная форма, будь то рисунки палеолита, египетские примитивы, рисунки бушменов, скульптура инков, народное искусство разных национальностей, детские рисунки, имеет глубокую разностороннюю жизненную основу.

Рисунки детей нас очаровывают простодушием, непосредственностью, острым наблюдением жизни, великолепием красок и трепетностью линий. Но когда взрослый человек начинает подделывать свое изображение под детское, это становится профанацией, ложью, по меньшей мере неискренностью. Сейчас во многих изданиях можно встретить подобное трагическое недопонимание сущности изображения. Мы знаем, что Ван-Гог, которому пытаются подражать некоторые, весь до мозга костей насыщен ощущением жизни. Мы знаем, как упорно и настойчиво „обрабатывал“ Матисс свои работы с натуры, прежде чем прийти к обобщенному и сильно упрощенному образу. Мы знаем, что Пикассо совершенно не чужд тонкого наблюдения и постоянного изучения и анализа жизненных явлений. Мы знаем, что Модильяни все свои портреты и обнаженные модели, как бы они ни были деформированы средствами его пластического языка, выискивал и черпал жадно, упоительно, страстно у самой жизни, только у самой жизни.

Подобных примеров можно привести много. Я нарочито взял самые крайние. А разве наш замечательный Врубель пришел к своим свободным формам изображения не после длительного и глубокого изучения пластического языка самой природы?

Жаль, очень жаль, что у нас так мало говорят на эту тему. Мы должны предупредить наших молодых художников от подражательства, внешней, бессодержательной моды. В своей книге я старался не замыкаться рамками собственного вкуса. Я пытался определить некоторые объективные закономерности этого вида искусства. Я убежден, что любая линия, проведенная художником, должна вызываться жизненной необходимостью. Поэтому, говоря по существу только о формально-технической стороне изображения в перовом рисунке, я прошу понять читателя, что „пустой“ почерк идет мимо жизни, это в лучшем случае „пустоцвет“.

Любой творческий метод, как бы он ни был оригинален, должен быть продуктом глубокого изучения жизни. Об этом свидетельствуют все великие произведения искусства, будь то рисунки палеолита или Серова и Репина, будь то искусство Микеланджело или наших прославленных Рублева и Дионисия.

Как же может некоторая часть нашей молодежи, стоящая в основном на реалистических позициях, недооценивать знания жизни, знания законов изобразительного искусства. Мне кажется, назрело время во всеуслышание сказать об этом, но говорить надо гораздо вдумчивее, научнее, аналитичнее, чем мы делали до этого. При этом нельзя забывать, что социалистический реализм силен тем, что он сочетает в себе самые разнообразные творческие индивидуальности, и поиски нового не только нужны, но просто необходимы.

Когда я стал отбирать для своей книги перовые рисунки, стало ясно, что предложить читателю я смогу лишь ничтожную часть просмотренного и что возможны неточности и даже случайности в отборе.

Некоторая случайность в подборе имен и произведений была просто неизбежна. Равноценных и равнозначных произведений было такое количество, что уточнить свой выбор я не имел просто физической возможности в смысле времени.

Я руководствовался одной узкой задачей: отобрать примеры для наиболее полного и максимально разнообразного показа формально-технических возможностей перового рисунка и, конечно, из образцов высокого (в большей или меньшей степени) искусства.

Возможно, читатель отметит отсутствие в книге тех или иных мастеров перового рисунка, то пусть в таком случае ему дадут разъяснение эти последние страницы.

В своей работе я столкнулся с очень большой трудностью. Дать в этой книге репродукции с оригиналов было невозможно, так как взятые мной работы находятся в музеях всего мира. Поэтому приходилось лишь фотографировать доступное. Тут собраны работы, большинство из которых репродуцировано с репродукций же. При такой технике каждая работа значительно теряет в сравнении с оригиналом, о чем я уже упоминал выше. Пожалуй, больше всего недочетов мы найдем в репродукциях с рисунков старых мастеров. Как я уже сказал, они рисовали коричневыми чернилами по тонированной бумаге, чаще всего розовато-золотистой. Поэтому коричневые штрихи лежали на этой бумаге очень легко и органично. Простое фотографирование уже исказило их первоначальный вид, вторичное клипширование с фотографий внесло дополнительные неточности.

Прошу каждого читателя прислать отзыв о прочитанной книге. Я не считаю свой труд завершенным. Возможно, со временем, я снова вернусь к разработке теоретических проблем рисунка и тогда мне очень поможет мнение читателей, отзывы которых я приму с благодарностью.

Скажу еще несколько слов о своей книге в целом. Все мои высказывания — это раздумье над помещенными в книгу рисунками. Когда мы рассматриваем художественное произведение, особенно знаток у знатока, то подобный анализ чисто профессионального толка — неизбежен. Но означает ли это, что сам художник в момент своего творчества также рассудочно кладет свои штрихи и линии? Это вопрос сложный. Я лично ответил бы: и да, и нет. Соединение рационального и эмоционального в процессе работы художника — весьма трудно уловимо. Многое, что в результате становится целесообразным, явилось интуитивно, подсказано художнику чувством, но также и обратно: многие рассчитанные приемы изображения воспринимаются зрителем вполне эмоционально. Мне бы только хотелось подчеркнуть: часто те или иные приемы, приписываемые художнику его исследователями, у самого автора рождались непосредственно и вдохновенно. Поэтому знать, исследовать — это не значит отказываться от самого тонкого, самого существенного состояния творческого процесса — поэтической наполненности самого художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

К стр. 8

Рембрандт ван Рейн (1606—1669) — великий голландский художник, живописец, мастер рисунка и офорта. О нем см. дальше.

К стр. 8

Адольф Менцель (1815—1905) — выдающийся немецкий живописец и рисовальщик. Выставка рисунков Менцеля из ГДР была устроена в Москве в 1957 году.

К стр. 8

Филь Мэй (1864—1903) — английский рисовальщик-журналист.

К стр. 12

Владимир Андреевич Фаворский (род. 1886) — крупнейший советский мастер гравюры на дереве.

К стр. 12

Винцент Ван-Гог (1853—1890) — замечательный французский живописец фламандского происхождения.

К стр. 40

Иозеф Хегенбарт (род. 1884) — профессор, один из ведущих мастеров графики ГДР, лауреат серебряной медали международной выставки искусства книги в Лейпциге 1959 года.

К стр. 42

Орест Адамович Кипренский (1783—1836) — замечательный русский портретист и мастер рисунка. О нем см. альбом-исследование: Г. Г. П о с п е л о в. Портретные рисунки О. А. Кипренского. М., 1960 (где изучены карандашные работы мастера).

К стр. 43

Петр Васильевич Митурич (1887—1956) — выдающийся и высокооригинальный советский мастер рисунка.

К стр. 43

Евгений Евгеньевич Лансере (1875—1946) — выдающийся иллюстратор, живописец, мастер декоративной живописи, народный художник РСФСР.

К стр. 60

Николай Александрович Соколов (род. 1903) — один из участников коллектива Рукрыныксы, живописец и рисовальщик, народный художник СССР.

К стр. 60

Исаак Ильич Левитан (1861—1900) — выдающийся русский живописец-пейзажист.

К стр. 64

Валентин Александрович Серов (1865—1911) — замечательный русский живописец, мастер рисунка и литографии.

К стр. 65

Николай Николаевич Купреянов (1894—1933) — крупнейший советский мастер рисунка, гравюры на дереве и литографии, профессор, воспитавший ряд советских художников.

К стр. 65

Олаф Гульбранссон (1873—1959) — норвежец по происхождению, рисовальщик-журналист, сатирик.

К стр. 67

Иван Иванович Шишкин (1832—1898) — знаменитый русский пейзажист, живописец, мастер рисунка и офорта. О нем см. дальше.

К стр. 75

Гюстав Доре (1832 или 1833—1883) — известнейший французский иллюстратор, работавший преимущественно для гравюры на дереве.

К стр. 75

Оноре Домье (1808—1879) — замечательный французский живописец, мастер рисунка и литографии, сатирик мирового значения.

К стр. 76

Анри Матисс (1869—1954) — известнейший французский живописец, мастер рисунка, иллюстратор.

К стр. 82

Георгий Георгиевич Филипповский (род. 1909) — выдающийся советский иллюстратор.

К стр. 83

Херлуф Бидstrup (род. 1912) — современный известный мастер журнального рисунка передового направления.

К стр. 84

Николаус Мануэль, прозванный Дейч („немец“) — швейцарский мастер графики, работавший в 1485—1530 годах в городе Берне.

К стр. 91

Юрий Иванович Пименов (род. 1903) — выдающийся советский живописец и мастер рисунка и акварели.

К стр. 94

Виталий Николаевич Горяев (род. 1910) — выдающийся советский мастер рисунка, иллюстратор.

К стр. 95

Анатолий Владимирович Кокорин (род. 1908) — известный советский мастер графики и иллюстрации.

К стр. 98

Евгений Михайлович Галей (род. 1927) — молодой советский иллюстратор. Упомянутое издание „Приключения Чипполлино“ Джанни Родари с рисунками Е. М. Галея вышло в 1960 году.

К стр. 101

Аминадав Моисеевич Каневский (род. 1898) — выдающийся советский график, иллюстратор, сатирик.

К стр. 104

Валерий Сергеевич Алфеевский (род. 1906) — известный советский иллюстратор.

К стр. 105

Иозеф Лада (1887—1947) — выдающийся словацкий мастер рисунка, иллюстратор, живописец.

К стр. 106

Жан Эффель (псевдоним, род. 1908) — известный современный французский мастер журнальной сатирической графики.

К стр. 106

Кукрыникисы — псевдоним талантливого творческого коллектива трех советских живописцев и графиков — Михаила Васильевича Куприянова (род. 1903), Порфирия Никитича Крылова (род. 1902), Николая Александровича Соколова (род. 1903).

К стр. 108

Франсиско Гойя (1746—1828) — замечательный испанский живописец, мастер офорта и рисунка. Воспроизведенный рисунок является эскизом для портрета герцога Осуны.

К стр. 109

Илья Ефимович Репин (1844—1930) — великий русский живописец.

К стр. 110

Мировое значение рисунков Рембрандта побуждает указать на их место хранения. Первый из них (два этюда сидящей женщины с детьми) хранится в Париже (Лувр), второй (Старый нищий) — в Амстердаме, третий (Женщина в кресле) — в берлинском кабинете гравюр (ГДР), четвертый (Св. Григорий) — в Чатсуорсе (Англия), пятый (Стоящая женская фигура) — в Британском музее в Лондоне, шестой (Женщина в фантастическом платье) — в берлинском кабинете гравюр (ГДР), седьмой (Юноша) — в Дармштадте (ФРГ), восьмой (Две хижины) — в Чатсуорсе, девятый (Пейзаж с дорогой) — в частном собрании (Англия), десятый (Хижина) — в Чатсуорсе. Превосходные пейзажные рисунки Рембрандта хранятся и в Ленинградском Эрмитаже. Приведенные здесь рисунки относятся к разным периодам жизни художника, наиболее поздний из них — Дармштадский юноша — к 1668 году.

К стр. 115

Георгий Семенович Верейский (род. 1886) — выдающийся советский мастер графики, преимущественно портретной.

К стр. 129

Леонид Владимирович Сойфертис (род. 1911) — выдающийся советский мастер журнальной графики.

К стр. 131

Урс Граф (род. между 1485 и 1490 — умер 1536) — швейцарский мастер рисунка, работал в Базеле.

К стр. 131

Альбрехт Дюрер (1471—1528) — великий немецкий живописец, мастер гравюры и рисунка.

К стр. 131

Альбрехт Альтдорфер (1480—1538) — известный немецкий живописец и мастер рисунка, работал в Регенсбурге.

К стр. 131

Вольф Губер (ок. 1490—1553) — немецкий мастер рисунка, работал в Пассау.

К стр. 136

Антуан Ватто (1684—1721) — выдающийся французский живописец и рисовальщик.

К стр. 136

Альфред Кубин (1877—1959) — австрийский мастер графики, известен как иллюстратор, в частности произведений Достоевского.

К стр. 137

Генрих Лоссов (1843—1897) — немецкий живописец и рисовальщик, работал в разных центрах, его рисунки — в Мюнхене.

К стр. 140

Николай Васильевич Кузьмин (род. 1890) — выдающийся советский иллюстратор.

К стр. 144

Тициан Вечеллио (1477 или 1487—1576) — великий венецианский живописец, Приписанные ему рисунки часто подвергаются сомнениям в их авторстве.

К стр. 144

Микеланджело Буонаротти (1475—1564) — великий итальянский скульптор, живописец, рисовальщик. Приведенные рисунки хранятся в Италии и Англии (рисунок лошади — в Оксфорде).

К стр. 147

Рисунок женщины Дюрера — чуть ли не первый рисунок с натурщицы — хранится в Байонне (Франция), второй рисунок (Подушки) хранился во Львове (УССР), исчез во время второй мировой войны. Оба рисунка относятся к ранним годам деятельности художника (1490-е годы). Третий (Портрет кардинала) — хранится в Вене.

К стр. 147

Ээро Ярнефельт (1863—1937) — известный финский художник, живописец, мастер рисунка.

К стр. 150

Из двух воспроизведенных рисунков Шишкина второй выполнен не с натуры, является наброском по памяти во время заседания. О рисунках Шишкина см. исследование: А. Н. С а в и н о в. Рисунки И. И. Шишкина. Л., 1960.

К стр. 151

Валериан Васильевич Щеглов (род. 1901) — выдающийся советский иллюстратор.

К стр. 151

Михаил Александрович Врубель (1856—1910) — замечательный русский живописец, иллюстратор, мастер рисунка. „Анна Каренина“ — один из ранних рисунков художника хранится в Третьяковской галерее.

К стр. 152

Отто Уббелоде (1867—1922) — немецкий живописец и мастер графики.

К стр. 152

Николай Семенович Самокиш (1860—1944) — известный русско-украинский мастер рисунка, иллюстратор, баталист.

К стр. 153

Г. М. Брок — известный английский иллюстратор, работал на рубеже XIX и XX веков, до первой мировой войны.

К стр. 154

Дмитрий Стахивич Моор (Орлов, 1883—1946) — замечательный советский плакатист, сатирик, мастер журнального рисунка, педагог.

К стр. 155

Рокуэлл Кент (род. 1882) — выдающийся современный прогрессивный художник США, живописец, мастер гравюры и рисунка. „Моби Дик, или Белый кит“ — заглавие книги американского автора Г. Мельвилля, посвященной романтике китобойного промысла.

К стр. 158

Амедео Модильяни (1884—1920) — итальянский художник, работал в Париже.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Вступительная статья члена-корреспондента Академии наук СССР А. А. Сидорова (3)	
Предисловие (7)	

I ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ

О первичных элементах изобразительных средств	11
Бумага. Точка. Начало белого и черного (13). Что такое линия и штрих (17). Функции линии и штриха (19). Тон, цвет и фактура (19). Тратовка мате- риальности и фактуры (20). Пластика и ритм (24). Переход к изображению (25). Пространство уплощенное и пространство иллюзорно-глубинное (26). Объем (32)	
Материалы для рисунка пером	35
Технические и физические свойства материалов для перового рисунка (36). Вечная ручка (38). „Фломастер“ (39). Тростниковое перо (40). Гусиное перо (42). Деревянные палочки (43). Бумага (44). Цветная бумага (44). Мело- ванная, или меловая, бумага (45). Тушь и черные чернила (46). „Орешковые чернила“ (47.) Оборудование и приспособление (48)	
Переход к практике рисунка	49
Упражнения для тренировки (49). Некоторые указания о композиционном ри- совании (60). Масштаб штриха и линий в рисунке пером (67). Перовая техника в станковом композиционном и пейзажном рисунках (67)	

II РАЗЛИЧНЫЕ ОБРАЗЦЫ РИСУНКА ПЕРОМ

Контурный, или линейный, рисунок	71
Рисунок Матисса (76). Рисунки О. Гульбранссона (78). Рисунок Г. Г. Филип- повского (82). Рисунки Х. Бидструпа (82). Рисунок Н. Мануэля (84)	
Линеарно-цветные рисунки, или смешанные	85
Рисунки Н. Н. Купреянова (86). Рисунок Ю. И. Пименова (91). Рисунки В. Н. Горяева (94). Рисунки А. В. Кокорина (95). Рисунки Е. М. Галея (98). Ри- сунки А. М. Каневского (101). Рисунок В. С. Алфеевского (104). Рисунки И. Лады (105). Рисунок Кукрыниксов (106). Рисунок Гойи (108).	

Живописно-тональные рисунки пером 109

Рисунки Рембрандта (110). Рисунки Г. С. Верейского (115). Рисунки Ф. Мэя (117). Рисунки Ван-Гога (121). Рисунки Домье (126). Рисунки Л. В. Сойфертиса (129). Рисунки немецких мастеров XVI века (131). Рисунок Ватто (136). Рисунок А. Кубина (136). Рисунок Г. Лоссова (137). Рисунки В. А. Фаворского (137). Рисунки Н. В. Кузьмина (140). Рисунки Тициана (144). Рисунки Микеланджело (144). Рисунки Дюрера (147). Рисунки И. И. Шишкина (150). Рисунок В. В. Щеглова (151). Рисунок М. А. Врубеля (151). Рисунок О. Уббелоде (152). Рисунок Н. С. Самокиша (152). Рисунки Г. М. Брока (153). Рисунок Д. С. Моора (154). Рисунки Р. Кента (155).

Заключение (157)

Примечания (161)

А. М. ЛАПТЕВ
Рисунок пером

Редактор *И. А. Куратова*
Художественное редактирование
и оформление *В. В. Тирдатова*
Технический редактор *М. П. Ушкова*
Корректор *Н. Н. Прокофьева*

А-01982. Под. к печ. 28/II-1962. Формат 70×90 1/16
Бум. л. 5,25. Физ. п. л. 10,5+2 п. л. вкл. Усл. п. л. 20,5
Уч.-изд. л. 16,16. Тираж 28 000. Изд. № 183.
Заказ 2477. Цена 1 р. 70 к.

Издательство Академии художеств СССР
Москва, Д-167, Ленинградский проспект, 62
Московская типография № 3 «Искра революции»
Мосгорсовнархоза