



№ 23

А.С. ЗАЙЦЕВ

БЕСЕДЫ
О РИСУНКЕ

• СОВЕТСКАЯ
СР ОССИЯ •

Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности»

А. С. ЗАИЦЕВ

БЕСЕДЫ
О РИСУНКЕ

Издательство
„Советская
Россия“
Москва
1969

Книга адресована начинающим самостоятельным художникам и тем, кто любит изобразительное искусство. В ней читатель найдет ответы на основные вопросы, касающиеся теории и техники рисунка.

Книга включает восемь бесед:

1. Что такое рисунок?..
2. Виды рисунка.
3. О выразительности рисунка.
4. О светотени.
5. Пропорции, симметрия.
6. Перспектива.
7. О композиции.
8. Материалы рисунка.

Алексей Сергеевич Зайцев

БЕСЕДЫ О РИСУНКЕ

Редактор Л. Смирнова. Художник Н. Перова. Художественный редактор Е. Николаева. Технический редактор Л. Самсонова. Корректор О. Кумуржи. Сдано в набор 12/VI-69 г. Подписано к печати 22/X-69 г. Формат бум. 60×90^{1/16}. Физ. печ. л. 5,0+8 вкл. Уч.-изд. л. 5,45. Изд. инд. БХС-81. А11013. Тираж 59 300 экз. Цена 53 коп. Бум. № 2. Издательство «Советская Россия». Москва, проезд Сапунова, 13/15. Книжная фабрика № 1 Росглаволиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, г. Электросталь Московской области, Школьная, 25, Заказ № 529.

ОТ АВТОРА

Встречаются люди, которые наивно думают, будто для того, чтобы стать художником, нужно овладеть лишь знанием суммы правил: как смешивать краски, как приготовить холст, какая бумага самая лучшая, как держать правильно кисть и т. д. Конечно, уметь разбираться в вопросах, касающихся ремесла художника, очень важно, но этого еще недостаточно для творчества. Можно очень хорошо знать все «правила» изобразительного искусства и вообще не уметь рисовать.

Для творчества нужно еще умение видеть в окружающей жизни красивое, интересное, существенное, нужно иметь вкус, художественное чутье и культуру. Научить этому не сможет никто. Эти качества надо воспитывать в себе непрерывным наблюдением жизни, чтением, размышлением над прочитанным, посещением музеев, галерей, слушанием музыки.

За последние годы уровень наших самодеятельных художников очень вырос. Это показала Всесоюзная выставка, посвященная 50-летию Советской власти. Среди художников-любителей немало таких, которые достигли почти профессионального уровня.

Все это говорит о том, что в адресуемых художникам-любителям пособиях наряду с практически рекомендациями необходимо затрагивать уже и более сложные вопросы, относящиеся к области мастерства, истории искусства, истории художественных техник и т. д. Это будет расширять кругозор, культуру и способствовать тем самым росту мастерства.

Исходя из этих соображений мы сделали попытку, помимо изложения основ изобразительной грамоты, повести в этой книге разговор с читателями и о таких сложных понятиях изобразительного искусства, как графичность, живописность, выразительность и другие. И даже если на первых порах читателю не все будет понятно и что-то он воспримет несколько схематично, это все же заставит его задуматься, попытаться вникнуть, а в дальнейшем поможет лучше и глубже разбираться в вопросах изобразительного искусства, быть более требовательным к своему собственному творчеству.

ЧТО ТАКОЕ РИСУНОК!

Подобный вопрос может показаться очень простым, даже странным, потому что каждый из нас хотя бы в детстве много или мало, хорошо или плохо рисовал и поэтому, несколько не задумываясь, ответит: рисунок — это изображение какого-нибудь предмета или события на бумаге или иной поверхности. Другие, возможно, уточнят это определение и добавят, что рисунок — не любое изображение, а такое, которое сделано с помощью линий, штрихов. Можно также сказать, что рисунок есть один из видов изобразительного искусства. Но все эти ответы будут не совсем точными, и человеку, который сам занимается рисунком или как любитель изучает его историю, покажутся недостаточно полными. Поэтому, начиная наши беседы о рисунке, мы хотим сначала несколько подробнее остановиться на вопросе о том, что такое рисунок.

Поскольку рисунок является частью графики как вида искусства, то нельзя вести более или менее подробный разговор о рисунке, предварительно не уяснив, что такое графика. Плакаты на улицах города, рисунки и эстампы на выставках и в салонах, книги, журналы, газеты, без которых немислима жизнь современного человека, этикетки на коробках и банках с продуктами, почтовые марки и значки — все это, вместе взятое, представляет графику в широком смысле слова.

Слово «графика» происходит от греческого слова „φράω“, что значит «чертить», «процарапывать», «вырезать». Легко представить, что этот вид искусства возник раньше, чем все остальные, потому что чертить на поверхности скалы или на земле можно было любым заостренным камнем, куском угля или цветной глины в то время, когда еще не было ни красок, ни специальных инструментов для письма и рисования.

Ученые считают, что искусство начинало свой путь развития с графики. Это подтверждает и старинная легенда о происхождении изобразительного искусства, в которой говорится о том, как девушка, залюбовавшись однажды тенью своего

возлюбленного, очертила ее на стене и была удивлена красотой получившегося изображения.

Первые рисунки, дошедшие до нас,— это контурные, линейные рисунки. Со временем в распоряжении художника появлялось все больше различных материалов и инструментов. Вместе с этим совершенствовалась и техника работы, расширялись возможности в смысле тонкости и точности изображения. Художник мог теперь не только проводить более тонкие линии, но и передавать объемную форму предмета с помощью светотени. Таким образом, наряду с линейным, контурным рисунком, возникает тоновый, в котором, помимо линии, важную роль играет контраст между светлым и темным, тонкость светотеневых переходов, богатство цветовых тонов.

Это привело со временем к возникновению нового вида искусства, получившего название живописи. Основными выразительными средствами в живописи служат свет и цвет, с помощью которых возможно отображать видимый мир более достоверно.

Существуют предания, в которых рассказывается о том, как один из древнегреческих художников так изобразил виноград, что птицы слетелись его клевать, другой — так написал лошадь, что живые лошади заржали, увидев изображение.

Подобные изображения не дошли до нашего времени, и, очевидно, здесь имеет место некоторое преувеличение, но эти предания — свидетельство того, что античные художники уже умели с большой долей естественности изображать форму предмета и окружающую его воздушную среду.

Скорее всего и русское слово «живопись» происходит от слова «живо». И поскольку своей живостью и естественностью произведение в большей мере было обязано свету, краскам, то вскоре стали называть все картины, выполненные красками, живописью, а произведения, выполненные линиями или в черно-белых тонах,— графикой.

Однако при посещении любого музея или выставки убеждаешься, что разделение на живопись и графику очень условно. В разделе графики мы найдем произведения, содержащие все богатство цвета в натуре и очень близко выражающие световоздушную среду, а в разделе живописи могут оказаться работы, выполненные каким-либо одним цветом и с резкими контурами, то есть содержащие все признаки графики.

Выходит, что не всякое многокрасочное произведение изобразительного искусства будет живописью, а монохромное — графикой. Очевидно, дело в чем-то другом, в каких-то других внутренних качествах произведений, которые позволяют иногда говорить о графичности картины, написанной ма-

сляными красками, и о живописности карандашного рисунка.

Тогда что же такое живописность и графичность? Приблизительно это можно определить так: когда художник изображает видимые формы природы мягко, как говорят, «сочно», когда штрихи или мазки краски выражают всю трепетность окружающей предметы атмосферы, то независимо от того, будет ли это карандашный рисунок или написанная красками картина, мы говорим о живописном изображении. Если же, наоборот, главным средством выражения служит линия, формы прорабатываются с помощью светотени четко, а цвет играет второстепенную роль, то такое произведение обычно называют графичным.

Но если мы говорим о графичности картины, написанной масляными красками, то это совсем еще не значит, что картина плохая. Картина может быть и не живописной, но высокохудожественной, выдающимся произведением искусства. Например, знаменитый портрет мальчика Пинтуриккио (ок. 1455—1513 гг.) из Дрезденской галереи написан красками и относится к произведениям живописи (илл. 1). Но, характеризуя его, можно отметить, однако, черты графичности, потому что выразительностью портрет во многом обязан изяществу и тонкости линий, очерчивающих форму. Даже светотень как бы подчиняется контуру. Что же касается цвета, то он здесь играет, пожалуй, еще более подчиненную роль, нежели светотень. Однако эти особенности портрета нисколько не снижают его художественных достоинств и не уменьшают славы одного из выдающихся произведений мировой живописи.

Если мы затем посмотрим на рисунок Тинторетто (1518—1594 гг.), представляющий этюд женской фигуры (илл. 2), то обнаружим, что его характерная особенность — живописность, которая достигается благодаря широкой, сочной линии и мягким пятнам угля, свободно моделирующим форму, создающим впечатление как бы обволакивающей фигуру световоздушной среды.

К сказанному нужно, однако, добавить, что бывают рисунки и картины, которые сочетают в себе оба рассматриваемых нами качества (илл. 3, 4, 5).

Таким образом, получается странный на первый взгляд вывод: графика может быть живописной, а живопись — графичной. Этому не следует удивляться. Нужно иметь в виду, что разделение на графику и живопись условно. Принято все произведения, выполненные на бумаге или картоне, иногда на полотне, углем, карандашом, соусом, сангиной, пером, акварелью, пастелью, гуашью, считать произведениями графики, а картины, написанные масляными красками на холсте, всегда относить к живописи. Объясняется это, вероятно, удоб-

ствами выставочной или музейной экспозиции, так как произведения масляной живописи, как правило, значительно большего формата, чем графические, и для их обозрения требуются иные условия.

Понятия живописность и графичность относятся уже к качествам произведений изобразительного искусства, независимо от того, в каком материале они выполнены, ибо определяются тем, как воспринимает художник окружающую его натуру и как выражает ее на плоскости листа бумаги, холста.

Познакомившись кратко с понятиями живописность и графичность, вернемся к графике как разновидности произведения изобразительного искусства.

Чаще всего к произведениям графики, если можно так выразиться, «чистой» графики, относят гравюру и рисунок. Гравюра, что значит в переводе с французского «вырезать», есть тот вид графического искусства, при котором художник сначала вырезает, процарапывает изображение на доске (гравюра на дереве), на линолеуме (линогравюра) или на металле (гравюра на металле), затем, определенным образом обработав доску и покрыв ее краской, делает с нее оттиски на бумагу. Оттиски обычно получаются одинаковыми и отличаются лишь по качеству печати. Как правило, оттиски делает не сам художник-гравюр, а специалист-печатник.

В отличие от гравюры, рисунок выполняется всегда в одном экземпляре непосредственно самим художником, и поэтому в нем в большей мере выражается творческая воля, темперамент, непосредственное чувство художника.

В отличие от живописи рисунок и гравюра бывают меньших размеров, их выполнение не требует столь продолжительного времени и такого сложного оборудования, которые необходимы для живописи маслом. Рисунок, например, может выполняться в походных условиях. Художнику нужно иметь с собой лишь альбом и карандаш. Это позволяет графике с большей оперативностью откликаться на события современности, использовать рисунки и гравюры в качестве иллюстраций в журнале, газете. Произведения графики всегда были могучим оружием в общественно-политической борьбе.

Слово «рисунок» часто употребляют, имея в виду рисунок, как часть работы художника над картиной, гравюрой, плакатом и собственно рисунком.

Под рисунком в этом случае понимают ту часть работы художника над картиной, которая касается преимущественно пропорций, объема, пространственной глубины. Вы можете красиво, «сочно» написать, например, яблоко, но вместо изображения лежащего перед вами круглого яблока увидите

круглое красочное пятно, напоминающее не то грушу, не то помидор. Это и будет значить, что вы плохо нарисовали яблоко. Но не правильно думать, что сначала обязательно рисуют и как можно точнее, а затем, когда рисунок закончен, приступают к живописи. Рисунок в этом случае как бы противопоставляется той части работы, которая называется живописью и касается передачи света, цвета, фактуры изображаемых предметов.

Это было бы несколько упрощенным пониманием рисунка и живописи в картине. Часто художник сразу начинает работать красками на чистом холсте или делает очень приблизительный рисунок, но при этом о его картине нельзя сказать, что она слаба по рисунку.

Повторяем: в работе живописца не существует четко проведенной границы между живописью и рисунком, нельзя отделить рисунок от живописи. Не может быть хорошей живописи без твердого рисунка.

И сам процесс работы современного художника не может быть разделен на живопись и рисунок. Живописец, начиная работу на холсте сразу красками, одновременно и пишет и рисует. Он тут же уточняет кистью пропорции, строит форму с помощью цвета, стремится выразить пространственные отношения изображаемых предметов.

Однако такое представление о рисунке и живописи свойственно в основном живописи XIX—XX веков. В более ранние эпохи мы встречаемся с довольно отчетливым разделением процесса работы над картиной на два этапа: на рисунок и живопись, когда художник сначала тщательно выполнял контурный рисунок на бумаге, переносил его на холст, затем прорабатывал формы и уж потом всецело сосредоточивал внимание на живописи, то есть на работе цветом.

В общем же, и в том и в другом случае мы будем понимать под рисунком ту часть работы над картиной, которая имеет целью выражение объемной формы предметов, их пропорций, пространственного положения. Эти задачи могут решаться художником и линией, и черно-белым пятном, и цветом, и поэтому работа над рисунком в сущности продолжается и тогда, когда художник, казалось бы, занят исключительно работой над цветом.

Возьмем для примера самый простой натюрморт: кувшин и яблоко. Каждый из этих предметов имеет свои очертания, свою объемную форму. Благодаря очертаниям, освещению, делающим зримой для нас объемную форму, мы узнаем эти предметы, отличаем их от других.

И если мы будем писать натюрморт красками, то прежде всего будем стараться выразить положение этих предметов в

пространстве и их объем посредством светотени. Эту часть работы можно назвать работой над рисунком.

Но в работе красками перед нами стоит еще задача передать цвет предметов и его изменения в зависимости от освещения, от того, как далеко расположены от нас поверхности. Каждый предмет имеет свою фактуру. Один гладкий, блестящий, другой шероховатый, третий прозрачный. Вспомните поверхность мрамора с его нежным, матовым, светящимся как бы изнутри, теплым, желтовато-белым цветом. Эта часть работы, имеющая целью выразить в картине красоту фактуры предмета, изменчивость его цвета, окутывающую его среду, и в то же время способствующая уточнению рисунка, составляет другую, не менее важную часть работы, именуемую живописью.

Все выдающиеся мастера живописи всегда считали рисунок основой картины. И это понятно, потому что цвет всегда подчинен форме и зависит от формы, и нельзя изучать искусство, нельзя приобрести правильного понимания живописи, не изучив рисунка и его изобразительных средств. «В рисунке,— говорил Микеланджело,— приобретают свою вершину живопись, скульптура и архитектура».

Если вы с пренебрежением отнеслись к рисунку, сделали его как попало, то как бы потом тщательно вы не работали над живописью, произведение будет маловыразительным, и это будет тем заметнее, чем сложнее изображаемая форма.

Если теперь попытаться уточнить определение рисунка, данное в начале нашей беседы, то можно сказать, что рисунок — это такой вид изобразительного искусства, в котором художник преимущественное внимание уделяет передаче очертания предмета, его линейных форм, его объема. А передать их более отчетливо можно при помощи материалов, которые позволяют легко проводить четкие линии, добиваться контраста между светлым и темным, получать различные степени освещенности.

Материалы эти: карандаш, уголь, соус, сангина и другие, с ними мы познакомимся ниже.

Занятия рисунком имеют огромное практическое значение, потому что они развивают глаз, чувство ритма, пропорций, тренируют руку, то есть воспитывают те качества, которые необходимы не только художнику, но и человеку любой специальности.

ВИДЫ РИСУНКА

Искусство графики многообразно. Одни рисунки существуют самостоятельно, как отдельные произведения, другие — в качестве вспомогательных при создании живописных произведений. Бывают рисунки, сделанные за несколько минут, а над другими художник работает много часов. Бывают рисунки, выполненные карандашом и тушью, пером и кистью, рисунки с натуры и рисунки, сделанные по памяти, воображению.

В творческой практике и особенно в учебной работе имеет особое значение рисунок с натуры, когда рисуемый объект непосредственно находится перед глазами художника.

Что такое натура? Некоторые полагают, что это и есть действительность, которую отображает в своем творчестве художник. Но натура — это только то, что видят глаза художника и поэтому только часть действительности, как бы ее внешняя форма.

Художник может увидеть какую-нибудь сцену и написать картину, в которой все будет «точь-в-точь» как в природе, а действительность при этом окажется не только не отображенной, но и искаженной. Произойдет это в том случае, если увиденное художником было случайным, не существенным и не отражающим сущности явления. И даже, рисуя какой-нибудь предмет или простой натюрморт, также можно очень точно его нарисовать и все же не выразить в рисунке того, что составляет красоту этих вещей. Итак, точность натурального рисунка не всегда совпадает с глубиной отображения действительности. Но это совсем не значит, что художник не должен уметь точно изображать то, что видит. Знание правил и законов — это лишь одна сторона дела, а умение этими знаниями и правилами пользоваться — другая.

Только в работе с натуры воспитывает в себе художник чувство пропорций, ритма, развивает глазомер, тренирует руку. Рисунок с натуры приучает видеть красоту и выразительность самых обычных вещей, окружающих нас, он помогает

развитию в художнике способности схватывать в природе характерное, главное. Поэтому-то все подлинные художники признавали и признают природу своим первым учителем.

Что может служить объектом для рисунка с натуры? Для начинающего — самые разнообразные предметы домашнего обихода, которые можно рисовать по отдельности или составлять из них несложные натюрморты. Например: кувшин и кружка; утюг и положенный красивыми складками кусок материи; горшок с домашним цветком и многие другие сочетания предметов. Для приобретшего уже некоторый опыт интересным объектом для рисования с натуры может быть интерьер, то есть внутренняя часть комнаты, более сложные натюрморты, пейзаж, человеческая фигура.

К выбору натуры для рисования, однако, следует всегда относиться творчески и не следует рисовать все, что попадет в поле вашего зрения. Нужно выбирать лишь то, что вам особенно понравилось, заинтересовало. И если вы рисуете с натуры портрет какого-нибудь вашего знакомого, то нужно изобразить его в той позе или повороте, которые наиболее свойственны ему, уловить момент, когда ярче всего проявляются особенности его лица и характера.

Для начинающих рисовальщиков очень важна работа с гипсовыми моделями, представляющими простейшие геометрические тела: куб, параллелепипед, конус, шар и другие. Научиться рисовать эти тела во всех положениях очень важно потому, что все, с чем художник встречается в природе, при обобщении может быть сведено к ним. Возьмем, например, кринку: она состоит из шара и цилиндра. Что представляет собой стул? Если мы его также обобщим — куб с приставленной плоскостью. Дерево — это цилиндр с шаром; даже такая сложная форма, как человеческое тело, может быть обобщена и представлена состоящей из различных цилиндрических форм. Голова — это яйцеобразная форма, шея — цилиндр, руки, ноги — также цилиндры и т. д. Умение увидеть в природе такую общую для предмета форму помогает лучше построить рисунок, и это тем более вам удастся, если перед этим вы хорошо усвоили рисование геометрических тел во всех положениях.

Рисование гипсов, кроме того, помогает изучить законы светотени, ибо гипсы лишены окраски, которая начинающего рисовальщика часто сбивает с толку.

Многие начинающие художники считают, что рисовать с натуры, допустим, натюрморт, состоящий из глиняного кувшина и пары картофелин, скучно, неинтересно, и все свое время и внимание уделяют срисовыванию сложных композиций. Срисовывание, однако, дает начинающему художнику

очень мало, ибо при такой работе ему не приходится ни думать, ни видеть. До него все это уже сделано другим художником, и он лишь механически перерисовывает плоды чужого творчества на свой лист бумаги.

Правда, копирование может быть и полезным.

В тех случаях, когда художник копирует какого-нибудь выдающегося мастера с целью изучения его техники, копирование имеет смысл и приносит пользу не только ученикам, но и зрелым художникам.

В эпоху Возрождения, например, и позже в различных художественных академиях в воспитании художника большая роль отводилась копированию, о цели которого очень хорошо сказал Ченино Ченини: «...создавать подражанием добрые навыки, так как и разум, и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут тернии».

Что же касается срисовывания с открыток и фотографий по клеткам, которым часто увлекаются многие самодеятельные художники, то это занятие не только не приносит пользы, но даже вредит.

Некоторые педагоги выделяют как особую разновидность учебный рисунок. К таким работам относят тщательно выполненные рисунки с натуры натюрморта, гипсовых голов, обнаженной фигуры. Цель их ограничивается изучением пропорций, законов светотени, форм и движения человеческой фигуры, то есть овладением грамотой изобразительного искусства. При этом учебный рисунок невольно противопоставляется творческому, в котором художник создает образ. Другие педагоги считают, что неправильно разделять рисунок на учебный и творческий, всякий рисунок, даже самого начинающего художника, должен быть творческим, что творческое отношение к натуре нужно воспитывать с самого начала обучения рисованию.

Нам оба эти рассуждения кажутся крайностями, а истина лежит где-то посредине. Нельзя, конечно, следить только за грамотностью рисунка, совершенно не обращая внимания на его выразительность, и также нельзя, не владея элементарной грамотностью, решать какие-либо творческие задачи.

И все же речь может идти сначала о несколько большем внимании к грамотности, потому что в период учебы художник прежде всего должен овладеть грамотой, ремеслом художника. Преувеличение значения творческого момента и недостаточное внимание к развитию технического умения ведут к гибели таланта, к угасанию самого творческого начала. Чаще всего это имеет место у детей. Пока они видят по-своему, по-детски, рисунки, отражающие их видение, привлекают своей непосредственностью. Но вот в подростковом возрасте дет-

ское видение и эта, столь ценная для нас, непосредственность, начинают исчезать. Прежнее умение не удовлетворяет прежде всего самого автора. Он уже иначе видит предметы, видит, как рисуют художники и хочет рисовать так же, а грамоте его не научили. Наступает разочарование.

Рисунок с натуры может потребовать очень много времени. Это зависит от сложности натуры и от опыта рисовальщика. Чем более подготовлен рисующий, тем больше он видит в натуре, тем требовательнее он к своему рисунку и тем больше времени нужно ему для того, чтобы передать все увиденное.

В художественных училищах и академиях рисунок с обнаженной натуры или рисунок головы продолжается по несколько сеансов и занимает 30—40 часов. В такой длительной работе есть свой смысл. Она дисциплинирует, заставляет внимательнее всматриваться в натуру, изучать ее, приучает, как говорится, «выжимать из себя все» и только тогда уже завершать рисунок. И это, пожалуй, верный путь к овладению искусством делать грамотные и выразительные рисунки.

Наряду с работой, на выполнение которой затрачивается вами несколько часов, нужно обязательно делать быстрые зарисовки по 30—40 минут и быстрые наброски в течение одной-трех минут. В этом очень помогает специальный карманый альбомчик, в который каждый раз, как только представится возможность, вы будете зарисовывать все, что заметите интересное. Это могут быть небольшие сценки с людьми, какие-либо предметы, сооружения, интересные пейзажные мотивы. Впоследствии такие зарисовки можно использовать при работе над картиной.

Настоящий художник не рисует все подряд. Для него важно уметь схватить, передать самое главное, характерное, и в воспитании этой способности главная роль принадлежит быстрому наброску, часто выполняемому за несколько секунд.

Но когда мы говорим о быстроте исполнения наброска, то речь идет не о быстроте движений рук, а о том, что эти штрихи должны быть самыми нужными для характеристики предмета. Дело здесь прежде всего в воспитании привычки видеть самое главное в характеристике натуры. Именно набросок развивает это качество.

Возьмем такой пример. Начинающий художник делает рисунок человеческой фигуры, которая поставлена перед ним на два часа. Сразу передав приблизительно пропорции, он займется деталями костюма, портретом и т. д., не замечая, что фигура совсем не построена, то есть не найдена поза, характер фигуры. А если натурщик стоит перед художником всего 2—3 минуты, даже самый неопытный невольно будет спешить в первую очередь как можно вернее изобразить позу, движение,

характер фигуры, то есть самое главное. И чем больше вы будете делать таких набросков, тем больше будет у вас развиваться способность схватывать в натуре сначала самое главное. Тогда и в длительном многосеансном рисунке вам будет легче видеть, что является основным, что второстепенным.

Очень трудно, но полезно и интересно делать наброски с животных, которые обычно постоянно меняют позу.

Совсем начинающим можно порекомендовать делать наброски по одной минуте сначала с неодушевленных предметов: кастрюли в разных положениях, чайник, чемодан, стул и т. д.

Часто в окружающей жизни встречаются выразительные лица, сцены, интересные по своей форме предметы, пейзажные виды, которые зарисовать с натуры не всегда представляется возможным. Здесь художника должна выручать зрительная память, для развития которой необходимо наряду с рисунками с натуры делать и рисунки по памяти.

Но этим значение рисунка по памяти не ограничивается, он так же, как и набросок, развивает способность целостного видения, умения выделить в предмете или сцене самое существенное. Если, допустим, вас заинтересовала группа играющих детей, то вы будете стараться прежде всего запомнить их позы, а не окружающий пейзаж и не их одежду. В рисунке пейзажа вы, конечно, также обратите внимание на самое главное, и если на переднем плане дом, то вы не будете сосредоточивать внимание на трещинах или пятнах на стене, а постараетесь запомнить то, как стена дома расположена в пространстве, как расположены окна, каковы отношения ширины к высоте. Иначе говоря, вы будете стараться удержать в памяти то, что вас поразило, заинтересовало в пейзаже.

Рисование по памяти способствует также развитию воображения — качества, необходимого художнику при сочинении картины, при работе над книжной иллюстрацией, карикатурой.

Рисунок по памяти имеет очень много общего с рисунком по представлению. Иногда даже считают, что это одно и то же, однако разница заключается в самом процессе рисования и в целях, которые ставит себе рисующий.

Рисунок по памяти заключается в том, что рисующий сначала наблюдает предмет, старается запомнить его таким, как он выглядит с определенной точки зрения, и затем уже, опираясь на свою зрительную память, рисует.

В рисунке же по представлению художник изображает предмет на основе случайных зрительных впечатлений, которые сохранила его память, когда специально предмет не наблюдался. При этом, конечно, большую роль играют зрительная память и наблюдательность. Рисунок по представле-

нию всегда более обобщенный, он как бы суммированное представление целого ряда виденных вами когда-то предметов. Допустим, вы рисуете иллюстрацию к басне Крылова «Кот и повар». Рисовать повара вы будете таким, каким его себе представляете и, конечно, дадите суммированный образ всех поваров, которых в жизни приходилось вам видеть.

Рисование по представлению развивает творческое воображение художника, его фантазию, которые особенно необходимы при работе над сочинением картины. Художник, задумав написать картину, всегда сначала, пусть не очень ясно, общо представляет себе всю сцену в целом и старается закрепить ее в рисунке, который называется э с к и з о м.

Эскизные рисунки к картине по мере работы художника над ними все более и более уточняются, ибо постоянно дополняются наблюдением природы. Самый первый эскиз будущей картины — это очень приблизительный набросок, показывающий лишь расположение действующих лиц и предметов; многое в нем самому художнику еще неясно. Интересно сравнить, например, первоначальный эскизный набросок В. И. Сурикова к картине «Боярыня Морозова» (илл. 6) с эскизом, сделанным значительно позже, когда художником уже многое было продумано, многое найдено в зарисовках с природы. В более позднем эскизе мы уже видим всю композицию почти такой, какой она предстает перед нами в законченной картине (илл. 7).

Другим видом вспомогательного рисунка в работе над картиной является э т ю д. Этюдом принято обычно называть работу, выполненную красками, но можно также отнести к этюдам и некоторые карандашные зарисовки с природы. Эти рисунки имеют своей целью пластическую конкретизацию образа, нахождение наиболее выразительной позы, движения, наиболее выигрышной точки зрения. Художник ищет в этюдах характерное положение отдельных персонажей, их рук, голов, ног, изображает окружающие предметы и детали пейзажа в различных ракурсах.

Так, например, В. И. Суриков делает этюдный набросок одного из персонажей своей картины с нищего, встреченного им на базаре (илл. 8).

Многочисленные эскизы и этюды, которые художник делает в процессе работы над картиной, дают ему, наконец, возможность создать окончательный рисунок композиции, который выполняется на большом листе бумаги, иногда в натуральную величину картины, и по клеткам переносится на холст. Такой окончательно проработанный рисунок будущей картины называют к а р т о н о м. В картоне художник суммирует все найденное в эскизах и этюдных рисунках. Картоны

выполняются, как правило, в линиях, иногда со схематичной прокладкой светотени. С них композиция непосредственно переносится на холст, стену, доску и прочие поверхности для живописи.

Графика вообще, и рисунок в частности, делится на станковую и нестанковую. Первое название происходит от станковой живописи. Так называли и называют живопись, которая, в отличие от живописи на стене и предметах декоративно-прикладного искусства, выполняется как самостоятельное произведение обычно на специальном станке — мольберте. Поэтому и произведения графики, если они не носят прикладного характера, называют станковыми. Нестанковая графика, как правило, играет вспомогательную роль: это книжная иллюстрация, рисунки шрифта, этикетки и т. д.

Станковая графика всегда изобразительна, она передает какие-то сцены, события — это портреты, пейзажи, в которых раскрывается образное содержание. Прикладная же графика может быть как изобразительной, так и неизобразительной, условно-декоративной и даже абстрактной, как например рисунок на обоях, переплет книги и т. д.

Графика нестанковая отличается также большей скупостью выразительных средств, большей обобщенностью языка, что объясняется поставленными перед ней конкретными задачами. Так, например, плакат должен быть броским, ярким, декоративным, рисунок шрифта — четким и удобочитаемым, рисунок на обоях — декоративным и приятным для глаза.

Конечно, и прикладной, вспомогательный рисунок часто сам по себе представляет художественную ценность и даже включается в экспозицию музеев и выставок, но все-таки, будучи отделенным от того окружения, для которого предназначен, он утрачивает часть своей художественной ценности.

Большой раздел графики, так называемую книжную графику, составляют различные рисунки к книге. Сюда прежде всего относятся иллюстрации, рисунки, поясняющие текст. Правда, хотя слово «иллюстрация» и переводится как пояснение, задача таких рисунков более широкая. Бывает, что иллюстрации по-новому раскрывают смысл и содержание литературного произведения (илл. 9, 10).

Художник-иллюстратор должен понять, почувствовать стиль писателя, особенности его языка, образное содержание всего произведения и представить в рисунке свое понимание повести, рассказа, романа, выразить свое отношение к созданным писателем образам. Он может углубить их, может представить несколько иначе, может как бы поспорить с автором. Интересно в этом плане сравнить иллюстрации к знаменитому роману Сервантеса «Дон-Кихот» — произведению,

которое иллюстрировали разные художники, и каждый давал свою трактовку образов.

Самодеятельному художнику часто приходится иметь дело и с таким своеобразным видом рисунка, как карикатура. Слово это итальянское и в переводе на русский язык означает «преувеличение». Отсюда карикатура — это рисунок, преувеличивающий те или иные особенности изображаемого предмета, а чаще всего человека, с целью его осмеяния, разоблачения присущих ему недостатков (илл. 11).

Карикатура на первый взгляд может показаться очень легким видом искусства, где как будто не нужно никакого умения для того, чтобы «изуродовать», например, человеческую фигуру. Однако это глубоко ошибочное мнение.

Карикатура, как и всякий рисунок, должна быть грамотной. Помимо этого, она предполагает острую наблюдательность, умение увидеть смешное или страшное и подчеркнуть это в рисунке. Зарисовать человеческую фигуру с увеличенной в несколько раз головой и взъерошенными волосами или длинным носом — дело несложное. Но такая карикатура не будет выразительной.

Преувеличение, которое делает в карикатуре художник, не бывает случайным — оно всегда подчинено определенной закономерности. Чтобы преувеличить и сохранить сходство, нужно быть хорошим рисовальщиком, обладать острой наблюдательностью и фантазией.

Кроме того, художнику-карикуристу необходима еще и политическая грамотность, умение быстро и правильно разбираться в сути происходящих событий.

Мы все время говорили о рисунке художественном, то есть о таком, основная цель которого — производить на зрителя эстетическое впечатление, передавать образ изображаемого предмета. Но, заканчивая нашу беседу о видах рисунка, нельзя не сказать и о техническом рисунке, который имеет другие задачи.

Технические рисунки — это, как правило, рисунки различных деталей и машин, выполняемые тушью или акварелью. В техническом рисовании используются правила начертательной геометрии и применяются чертежные инструменты. Однако, чтобы хорошо владеть техническим рисунком, необходимо умение рисовать вообще, а техническое рисование необходимо людям очень многих специальностей.

И хотя технический рисунок не относится к искусству — его считают черчением, — хорошо скомпонованный на листе бумаги и хорошо выполненный благодаря четкой ритмике линий, четкости форм, он нередко производит и художественное впечатление.

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ РИСУНКА

Выразительность — это качество произведения изобразительного искусства, благодаря которому художнику часто прощают даже некоторые ошибки. Но что такое выразительность? Само это слово настолько часто употребляется в литературе и в устных разговорах, что о содержании его как-то не задумываются. Если произведение нравится, а почему — понять не могут, то говорят — выразительно, если не нравится и не могут объяснить — почему, то говорят — невыразительно.

А выразительность — все же довольно определенное качество художественного произведения. Оно присутствует в произведении в том случае, когда художник умеет отразить в рисунке или картине самую сущность явления, его характерные особенности, и не как-нибудь, а ярко, выпукло, интересно.

Часто говорят о видении художника, с которого и начинается творческая работа. Видение художника — это активное отношение к природе, способность уловить интересное, достойное изображения и представить увиденное в своем творческом воображении как бы уже воплощенным в материале. Без этого не может быть художника, и эту способность нужно в себе воспитывать, развивать.

Начинающие художники, как правило, тянутся к сложным сюжетным картинам, если берутся за пейзаж, то ищут такой мотив, чтобы в нем присутствовали и извивающаяся речка, и дерево на берегу, и лодка, и полоска леса вдаль и прочее. А вот попробовать написать или нарисовать один куст над водой или одну лодку у берега им не приходит в голову. Происходит это потому, что они еще мало и несамостоятельно видят. Они знают репродукции с картин художников, где воспроизведены пейзажи, подобные только что описанному; это им нравится, и они стараются выискивать такие же мотивы. Сказанное выше отнюдь не следует понимать так, будто самодельному художнику не следует рисовать пейзажей с речкой, лодкой и деревьями на берегу. Мы хотим лишь обратить

внимание на то, что красота природы исключительно многообразна. Лопух, растущий в огороде, кусок дороги или болота, растущая в огороде капуста также могут быть выразительными и красивыми. Нужно только это увидеть и страстно загореться желанием нарисовать. А. Дюрер рисовал, например, просто мягкую подушку (илл. 12), а французский художник конца XIX века Ван-Гог нарисовал стоптанные башмаки, и мы до сих пор удивляемся, сколь выразительны могут быть обыкновенные, порой совершенно нами не замечаемые вещи.

Выразительностью обладают почти все окружающие нас вещи. Ее нужно только уметь заметить и, заметив, передать в рисунке. Допустим, вы рисуете дерево, а каждое дерево имеет свой характер, который и надо выразить. Неопытный художник начнет проследживать веточку за веточкой, боясь спутать порядок их переплетения, и за этими частностями обязательно упустит главное и нарисует дерево таким же, как и совсем другое, которое рисовал перед этим. А нужно внимательно посмотреть и постараться понять строение дерева, увидеть его индивидуальные особенности (илл. 13). У одних деревьев ветви резкие, угловатые, у других мягкие, свисающие как плети. В одних случаях ветви образуют как бы шапку, даже без листьев, в других — смотрятся ажурным узором на фоне неба.

Возьмем другой какой-нибудь предмет, например вазу. Одна из них может понравиться нам своей пластичностью, скульптурностью, округлостью форм, другая — необычностью силуэта, третья — красотой поверхности, фактурой. Это то основное, что делает для нас вещь привлекательной и служит как бы ее индивидуальным характером. Выражению этого качества должно быть уделено все внимание художника, причем возможно даже приглушить или совсем упустить второстепенные черты «характера». Такое умение видеть характерное как раз и отличает настоящего художника от ремесленника. Можно срисовать все точь-в-точь вплоть до случайной царапины или грязного пятна, и тем не менее рисунок получится вялым, скучным и невыразительным.

Почти совсем лишен выразительности рисунок иллюзорный, то есть такой рисунок, в котором художник прибегает к отделке, создающей впечатление подлинности. Иногда просто не верится, что это рисунок — хочется потрогать рукой, чтобы убедиться — не настоящая ли это вещь? Такой рисунок ничего общего не имеет с искусством, потому что художник, уделяя всем деталям равное внимание, в сущности остается равнодушным к изображаемому, не выделяет главного, наиболее интересного. Такой, сделанный «точь-в-точь» рисунок

может нас удивлять как искусство фокусника, но эстетического чувства вызывать не будет.

Многие думают, что фотография, поскольку она точно и моментально фиксирует все черты, дает нам портрет, отличающийся большим сходством. Но это заблуждение: фотография никогда по глубине отображения и сходства не может сравниться с портретом, сделанным хорошим художником. Кстати, об этом очень хорошо говорит один из героев романа Достоевского «Подросток»: «...фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице».

Некоторые, возможно, возразят — неправда, мол, мы всегда, какой бы ни была фотография, узнаем на ней своего знакомого. Но речь идет не о внешнем сходстве, а о выражении человеческого характера, человеческой природы. Это является главной задачей художника, и он решает ее гораздо успешнее, чем фотограф.

Однако найти интересный мотив в пейзаже, характерную позу человеческой фигуры — это еще не все, нужно найти и соответствующие средства, чтобы их передать, выразительно донести до зрителя.

Хороший, выразительный рисунок должен представлять «единство в разнообразии». Это значит, что в рисунке ничего не должно быть одинаково, но все это неодинаковое должно соединяться в единство. И когда этого единства нет, в рисунке появляется пестрота, создающая всегда неприятное впечатление. Глаз как бы не знает, на чем остановиться, все лезет на первый план, а содержание рисунка должно восприниматься по порядку — сначала общее, главное, а затем уже детали.

Пестрота — наиболее распространенная ошибка начинающих художников порождаемая неумением обобщать, подчинять часть целому.

Обобщить — значит отвлечься от многочисленных деталей и сконцентрировать свое внимание на главном. Это, конечно, не исключает насыщенности рисунка деталями. Бывает, что именно детали изображаемого предмета и заключают в себе всю его выразительность. Например, вы рисуете какой-нибудь старинный, затейливой формы сосуд или цветок в горшке, которые так часто бывают интересны своей формой и строением, и не передаете деталей — рисунок обязательно утратит свою выразительность.

Обобщение — отвлечение не от мелких деталей, а от второстепенных, что не одно и то же. Деталь может быть довольно крупной и ничего не давать для выразительности рисунка, а может быть и очень мелкой, но о многом говорить.

Какими же средствами располагает художник для достижения выразительности? Правильно ли считать, что ими будут линия, штрих, пятно?

Конечно, без них художник ничего изобразить не может, но они являются как бы буквами алфавита, из которых составляются слова, фразы и целые рассказы.

Штрих, линия, пятно получают свою выразительность в зависимости от того, как они обработаны художником, в каких комбинациях выступают. Сочетание этих элементарных средств создает на поверхности листа бумаги фактуру, ритм, пространственную глубину и объем, которые уже непосредственно определяют выразительность рисунка.

Линия сама по себе может быть в рисунке различной, более или менее выразительной. В одних случаях она бывает вялой, как бы сделанной из мягкой проволоки, в других — как говорят, звенящей, упругой, натянутой. Говорят о линиях льющихся, певучих. Все это, конечно, образные выражения, но за ними кроется важный смысл, который нужно хорошо понять начинающему рисовальщику (илл. 14, 15).

На первых порах получить красивую выразительную линию редко удается, для этого необходима известная натренированность руки. Некоторые художники, даже будучи уже мастерами, упражняют свою руку, ежедневно рисуя несложные геометрические фигуры: круг, эллипс, треугольник, различные зигзаги.

Всегда более красивой и живой будет та линия, которая проведена единым росчерком, твердой и уверенной рукой, нежели та, которая проведена как бы толчками. А для этого и надо воспитывать в себе умение проводить линии различной сложности.

Выразительность линии зависит также и от того, будет ли она одинакова по толщине (толщиной линии принято называть ее ширину) на всем протяжении или будет меняться. Когда линия, изображающая какой-нибудь предмет, всюду одинакова по толщине, то создается впечатление плоского рисунка и ее условно можно назвать контурной. Если же линия постоянно изменяется, то утоньшаясь, то утолщаясь по мере того, как кне части, формы она очерчивает, то создается впечатление объема. Нетрудно понять, почему это происходит. Более толстая, «жирная» линия как бы намекает на густоту тени в этом месте, а значит, и говорит о том, что плоскость здесь уходит в глубину. Наоборот, в освещенной части мы плохо различаем

границу между фоном и предметом, особенно, если они еще и одинаково светлые. Поэтому и линия в таких местах становится тоньше или даже исчезает совсем.

Линия имеет также и фактуру. В живописи фактурой называют характер поверхности красочного слоя, его рельеф. В одном случае художник наносит краски ровно, и вся поверхность картины представляется нам гладкой. Это одна из разновидностей фактуры. В другом случае краски могут быть наложены жирными пастозными мазками, как бы громоздиться буграми — это другая фактура.

Материалом рисунка может служить краска в виде графита, угля, туши. Каждая из них обладает своей фактурой и может быть нанесена более густым или тонким слоем на поверхность бумаги. Но различия здесь будут очень незначительны, разглядеть их можно лишь в лупу, и различаем мы их скорее по краям линий и штрихов. Поэтому в рисунке под фактурой линии или штриха понимаются очертания линии. Линия или штрих с рваными краями — одна фактура, четкими — другая. Фактура линии будет зависеть от материала. На гладкой бумаге штрих карандаша будет более четким, на крупнозернистой — нечетким, мягким, или, как еще говорят, живописным (илл. 16, 19).

Штрих в отличие от линии имеет малую протяженность. Можно сказать, это короткая линия. Если линией возможно дать очертание предмета, то одним штрихом изобразить ничего нельзя. Лишь совокупность штрихов способна что-то изображать и выражать.

Надо всегда помнить, что фактура штриха, его направление, характер сочетания зависят от характера предмета, поэтому в рисунке штрих должен быть разнообразным. Это не всегда учитывают начинающие, и у них штрихи часто располагаются беспорядочно и однообразно.

С помощью различной штриховки можно передать объем изображаемого предмета, материал, светлоту и цвет. Когда художнику нужно в рисунке дать светлое пятно, применяется более разреженная штриховка, более темное — более плотная. В зависимости от того, какими будут штрихи — прямыми, короткими или крючкообразными, в каком направлении они будут положены, — создается впечатление не только различной светлоты, но и цвета.

Если штрихи располагаются по направлению движения формы, то они подчеркивают объем предмета, если же расположить их беспорядочно, рисунок приобретает более плоскостный характер (рис. 1).

Рисунки начинающих, как правило, плоскостные, и происходит это от неумения видеть форму предмета объемно,

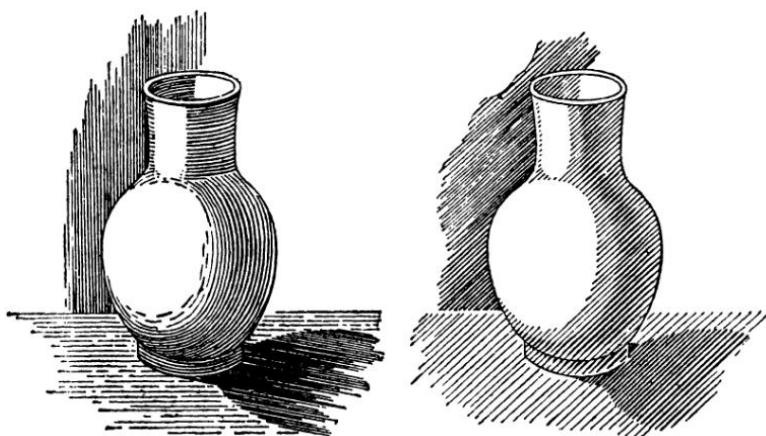


Рис. 1

пластично. Овладение искусством рисунка во многом зависит от воспитания в себе чувства пластической выразительности.

Слово «пластика» чаще употребляют, говоря о скульптуре, и нетрудно догадаться, что когда речь ведут о пластичности рисунка или о его пластической выразительности, то имеют в виду прежде всего насколько изображенные в нем предметы производят впечатление объема, насколько они скульптурны. Правда, объемность изображаемых форм — лишь один из признаков пластической выразительности, другим будут чувство материала, его способности к изменению формы. Можно, например, очень объемно, скульптурно нарисовать человеческую фигуру, но если она произведет впечатление манекена или гипсовой статуи, то такой рисунок хотя и будет объемным, но не будет пластически выразительным.

Умению и объемно, и пластически выразительно передавать патуру художник должен учиться начиная с самых первых своих рисунков. И не только потому, что такие рисунки являются более художественными, а потому, что, не изучив пластической формы в натуре, не научившись ее понимать, нельзя сделать ни выразительного плоскостного, ни линейного рисунка.

Выдающийся русский художник-педагог П. П. Чистяков говорил: «Всякий, кто не видит форму и линию верно, не рисует». Справедливость этих слов находит подтверждение в очень распространенной ошибке самодеятельных художников, которые работу над рисунком начинают с контура. Скользя по

очертаниям предмета, не видя его формы в целом, они часто делают грубые ошибки в пропорциях.

Пластичность рисунка может быть достигнута и линией, и штрихом, и пятном. Микеланджело, например, достигал удивительной пластичности одной линией.

В известной мере сама натура подсказывает художнику выбор тех или иных средств. Одно хочется сделать уверенно, четко и жестко, пролепив формы, а другое может нравиться своей мягкостью, живописностью, и лучше здесь использовать пятно. Рисунок, в котором главную, выразительную функцию выполняет пятно, называют **тоновым**.

Тон в живописи и в графике — понятие очень сложное, и сами художники и теоретики понимают его по-разному. Мы дадим лишь приблизительное определение тона как пятна краски, таким образом положенного художником на поверхность, что оно выражает свет и светлоту поверхности изображаемого предмета, находящегося в пространстве. Тон позволяет с большей достоверностью выразить ощущение глубины, пространства, состояния атмосферы. Можно, конечно, и туман, и клубы дыма изобразить линиями и штрихами, но тональное пятно позволяет это сделать художнику с большей легкостью.

Тональный рисунок предполагает, что линии как таковой в природе не существует, а есть только грань между двумя плоскостями, различно расположенными друг к другу, или между двумя окрашенными поверхностями. Допустим, вы рисуете белый гипсовый куб. У него есть только освещенная грань и грань, находящаяся в тени, и никакой линии между ними. В тональном рисунке (илл. 20) нужно особенно следить за тем, что темнее, что светлее. В одном случае предмет выделяется светлым пятном на темном фоне, в другом — наоборот. Поэтому в работе над тональным рисунком контуру отводится второстепенная роль. Он применяется лишь как условное обозначение границ освещенных и затененных частей предмета едва заметными линиями.

Тональный рисунок — это необходимая стадия работы, которую должен пройти рисовальщик. Не изучив основные закономерности тонального рисунка, нельзя добиться успеха ни в линейном, ни в штриховом рисунках, ибо в работе над тональным рисунком используются все средства выразительности.

Начинающие рисовальщики часто рассматривают линию как некоторое вспомогательное средство, позволяющее сделать рисунок более четким, и, приблизительно определив отношения в рисунке по светлоте, иногда обводят изображенные предметы жирной линией. Обратите внимание, как такое,

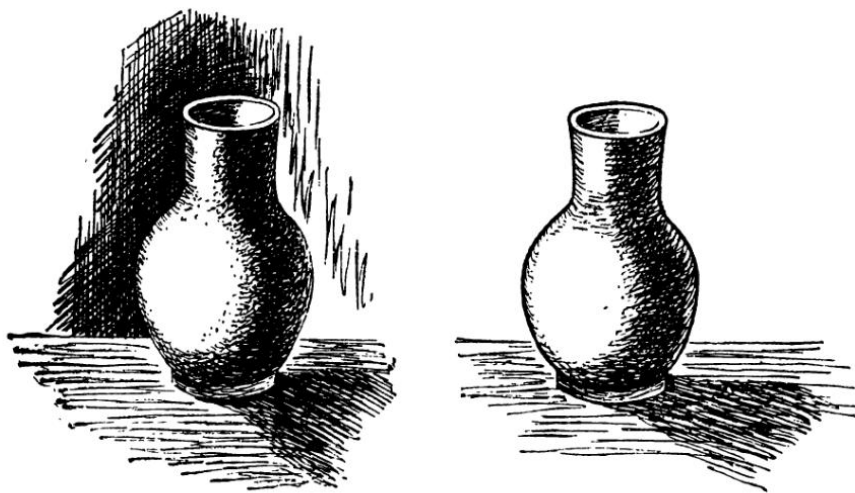


Рис. 2

совершенно не нужное оконтуривание, убивает выразительность рисунка и делает его плоским, вялым (рис. 2).

В правом рисунке мы обвели фигуру кувшина линией. Но к чему она относится — к предмету или к фону? Оказывается, она занимает у нас нейтральное положение, то есть может относиться как к фону, так и к предмету, и тем самым разрушает связь между фоном и предметом. Однако в левом рисунке нам ясно, куда относится линия,— она связана с формой и ее подчеркивает.

В сущности, линия и тон (светотень) по своему содержанию не имеют различия — и то и другое имеют целью выражение объемной формы. Их и нужно понимать как два тесно между собой связанных средства выражения объема. Тоновый рисунок может в решении этой задачи очень удачно сочетаться с линейным.

В качестве средств выразительности в рисунке хорошо использовать также и цвет, однако его задачи и значение здесь будут несколько иными, чем в живописи. Если там цвет является главным средством выразительности, с помощью которого живописец выражает почти все свойства и качества природы, то в рисунке он играет подчиненную роль и отличается условностью.

Примером использования цвета могут служить рисунки на так называемой тонированной (цветной) бумаге. Цвет бумаги в этом случае служит как бы фоном и создает впечатле-

ние среды, вызывает то или иное настроение. Если он удачно выбран, то может повысить четкость рисунка или, наоборот, смягчить его. А применив мел или белила для изображения сильно освещенных мест природы и бликов, получим очень красивый, пластически выразительный рисунок.

Но, даже работая над рисунком цветными графическими материалами, такими, как пастель или цветные карандаши, надо помнить, что задача не в том, чтобы с возможно большей достоверностью передать цвет природы, а в том, чтобы лишь подчеркнуть с его помощью те особенности изображаемых предметов, которые составляют их привлекательность.

Какой рисунок лучше, спрашивают иногда совсем не искушенные в искусстве люди. На это можно ответить — всякий хорош по-своему. Качество рисунка зависит от таланта рисующего, от его вкуса и интереса к тому или иному виду рисунка.

Художнику надо быть искренним и рисовать так, как он видит. Если же начинающий художник выдумывает себе какой-нибудь стиль, стремится к тому, чтобы было ни на кого не похоже, то у него, как правило, получаются невыразительные, безвкусные рисунки.

О СВЕТОТЕНИ

Светотень в изобразительном искусстве служит одним из важнейших средств художественной выразительности. Как в рисунке, так и в живописи она является главным средством для выражения объема, пространственной глубины, характера освещения.

Естественным источником света является солнце. Все окружающие нас предметы мы видим лишь благодаря тому, что в наш глаз попадают отраженные солнечные лучи. Но разные предметы отражают разное количество света, неодинаково расположены по отношению к солнечным лучам, да и сам свет бывает различным. В солнечный полдень и в сумерки или при искусственном источнике свет не одинаков. Все это вместе и образует действительную светотень.

Для того чтобы получить первоначальное представление о законах распределения светотени на предмете, возьмем белый гипсовый шар и осветим его одним источником света или поместим его так, чтобы он был освещен с одной стороны. Этот пример легко позволяет увидеть, как неравномерно распределяется светотень в зависимости от того, под каким углом расположены по отношению к источнику света различные участки шара.

Те участки поверхности шара, на которые лучи света падают почти под прямым углом, будут образовывать зону света или просто свет; части поверхности, освещенные косыми лучами, образуют полутень или полутон, а те поверхности, куда солнечные лучи не попадают, образуют тень. Самым светлым участком будет наиболее выпуклая часть шара, которую называют **б л и к о м**. Если шар располагается на фоне белой или вообще светлой стены или за ним находится какой-либо вообщее светлый предмет, то теневая часть шара будет иметь участки, освещенные отраженным светом, которые называют **р е ф л е к с о м** (рис. 3).

Но для художника важно не только изменение светлоты

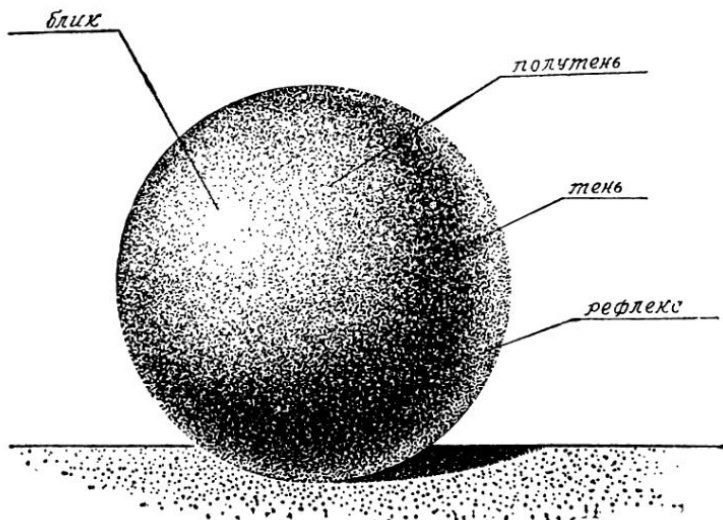


Рис. 3

различных участков предмета в зависимости от формы. Если рядом с белым шаром поместить синий, то нетрудно увидеть, что распределение света и тени на них будет в общем одинаковым, но все участки синего шара будут темнее. Каждый цвет сам по себе имеет различную светлоту, например, желтый всегда светлее красного, а красный светлее темно-синего. И если художник правильно улавливает различия по светлоте двух разноокрашенных предметов, он, таким образом, как бы получает возможность передать цвет. Рассматривая такой рисунок, можно заметить, что изображенные на нем предметы разного цвета.

Мы избрали синий и белый шары, помещенные в одинаковые условия освещения, но в действительности так почти никогда не бывает. Предметы освещаются светом различной силы, идущим часто от разных источников. Это еще больше усложняет светотеневые отношения.

Если наш синий шар будет освещен сильным светом, например, будет находиться на столе у окна, а белый будет помещен в тень, то впечатление о их светлоте будет иным — белый шар может казаться в этом случае темнее, чем синий, или таким же, как он.

В природе также все предметы изменяют свою светлоту в зависимости от удаления их от наблюдателя. Этот закон называют воздушной перспективой. Посмотрите на лесные дали — чем дальше от нас зелень деревьев, тем она кажется си-

нее и туманнее и, следовательно, светлее. Это происходит потому, что увеличивается слой воздуха между нашим глазом и предметом. Именно слой воздуха образует как бы вуаль, не только делающую предметы более светлыми, но и понижающую контрасты между ними. Поэтому на дальнем плане мы, как правило, плохо или совсем не различаем деталей, видим предметы силуэтно.

Но бывает и такое состояние атмосферы — обычно между ливнями, — когда воздух обладает удивительной прозрачностью. Тогда даже очень удаленные предметы видны с совершенной отчетливостью. При этом темные предметы становятся светлее, а светлые кажутся нам вдали более темными.

Надо сказать, что человеческий глаз не просто механически фиксирует, что светлее, что темнее, у него свои законы, и это часто вводит нас как бы в заблуждение. Науке известен ряд таких законов зрительного восприятия, и о них необходимо знать художнику. Прежде всего это явление адаптации. Этим латинским словом называют удивительную способность нашего глаза приспосабливаться к довольно значительным изменениям силы освещения. Каждый, например, знает, что если в солнечный день войти с улицы в плохо освещенную комнату, то сначала бывает трудно что-нибудь рассмотреть, кажется, что совсем темно, но постепенно глаз начинает различать предметы, наконец мы совершенно осваиваемся, потому что наш глаз уже приспособился, адаптировался.

Эта способность зрения имеет важное практическое значение в нашей жизни. Не будь ее, мы бы потеряли способность видеть при малейшем изменении освещения.

Иногда художник, располагаясь рисовать с натуры при ярком солнечном свете, считает достаточным прикрыть широкими полями шляпы лишь глаза, а лист, на котором рисует, оставляет на солнечном свете. Не удивительно, что, принеся рисунок домой, он вдруг находит грубые ошибки в передаче светотеневых отношений. Объяснить это можно тем, что глаз его, приспособившись к сильному освещению, воспринял все отношения соответственно этому освещению, совсем отличному от нормального комнатного.

Очень важная роль при восприятии светлоты и построении светотеневых отношений в рисунке принадлежит действию закона контраста. Посмотрите на рисунок 4. На нем изображены заштрихованный квадрат на черном фоне и такой же квадрат на белом фоне. На белом фоне квадрат кажется более темным. Однако это ошибка нашего глаза, вызванная действием закона контраста. Закройте черный фон рисунка белой бумагой и вы сразу увидите, что оба малые квадрата одинаковы по светлоте.



Рис. 4

При рисовании с натуры важно знать способность нашего зрения к постоянству (константность) восприятия. Мы уже говорили о том, что светлый предмет в тени будет темнее более темного, освещенного сильным светом. Но тем не менее, если мы поместим белый лист бумаги в тени, а серый — на свету, мы все равно будем знать, что в тени находится белый лист, а на свету — серый. Спросите любого человека, какого цвета снег в тени, и он скажет — белого. Это происходит отчасти потому, что многие известные нам предметы прочно связываются в нашем сознании с определенной светлотой и цветом, которые мы узнаем при любом освещении.

Сохранить согласно этому закону в рисунке свойственную предмету светлоту и цвет — одна из наиболее сложных задач для неопытных художников. Например, снег в тени в их работах часто воспринимается не как белый, а как покрашенный.

Светлота предметов по-разному воспринимается еще в зависимости от того, каким светом они освещены. Французский ученый Пуркинье заметил, что в сумеречном свете все синие, зелено-голубые и фиолетовые цвета воспринимаются более яркими и, следовательно, более светлыми, а красные, оранжевые, желтые кажутся, наоборот, более темными. При освещении электрическим светом, наоборот, все синие, сине-зеленые цвета выглядят темнее, а все желтые и красные светлее. Об этом необходимо всегда помнить художнику, когда он работает над пейзажем, изображающим сумеречное освещение, или над сценой, происходящей при искусственном вечернем освещении.

Всю эту сложность светотеневых отношений, имеющих пространственный характер, художник должен отобразить на плоской поверхности листа бумаги. Приступая к решению этой задачи, он сталкивается с большим количеством трудностей. Первая из них та, что диапазон тонов от белого до чер-

пого, которые ему предоставляют белая бумага и краска (уголь, карандаш, тушь), чрезвычайно ограничен в сравнении с диапазоном черно-белых тонов, имеющих в природе. Например, освещенный солнцем лист белой бумаги и глубокая тень. Возьмите лист белой бумаги, начертите примерно 30—50 небольших квадратов, первый из них оставьте белым, второй попробуйте заштриховать так легко, чтобы он едва отличался от белого, затем на такую же малоразличимую величину увеличивайте и светлоту последующих квадратов. В зависимости от натренированности вашей руки и глаза, от материала, которым вы будете выполнять упражнение, у вас получится от 30 до 50 различных оттенков по светлоте. А в природе мы различаем в десятки и даже сотни раз больше оттенков. Синее небо и освещенную солнцем белую стену здания мы воспринимаем как очень светлые. Они гораздо светлее, чем белая бумага, на которой мы рисуем, и все же мы замечаем в природе между ними разницу по светлоте, но у нас нет возможности передать ее с абсолютной точностью.

Может ли это огорчать художника? Нисколько. Ни один художник не ставит себе целью создать полное подобие действительности. Во-первых, это не нужно, а во-вторых, невозможно.

Что же делать для того, чтобы изобразить в рисунке и глубокую тень, и яркий солнечный свет? Нужно работать отношениями, сравнивая, во сколько раз, например, крона деревьев темнее или светлее травы или стены дома, учитывая при этом возможности материала, то есть пропорционально уменьшая разницу между светлым и темным.

Но неправильно думать, что задачей художника будет, в таком случае, все видимое пропорционально уменьшить по светлоте, допустим, в 20 или 30 раз. Это правило со многими исключениями, и в одном и том же рисунке бывает нужно что-то сделать очень светлым, оставив для этого белой бумагу, а что-то, не очень отличающееся по светлоте от этого предмета, приходится делать значительно темнее. Например, такая задача может возникнуть при рисовании белого предмета или снежного поля на фоне синего неба. Если вы здесь будете одинаково пропорционально понижать светлоту неба и снега, у вас ничего не получится.

Мы уже говорили, что бывает такая погода, когда отчетливо видны дали в пейзаже и удаленные предметы очень незначительно отличаются по светлоте от предметов переднего плана. Если вы светлоте переднего и дальнего планов уменьшите в одинаковое число раз, у вас не получится впечатления глубины, задний план будет «лезть» в глаза. Если все же вы хотите добиться впечатления пространства, дальний

план нужно ослабить значительно больше, чем передний.

Короче говоря, светотеневые отношения нельзя механически копировать, а нужно всегда исходить из той творческой задачи, которую вы перед собой поставили.

При рисовании с натуры важно удачно выбрать освещение, учесть не только расположение источника света, но и силу света. Очень яркое, так же как и очень слабое, освещение натуры «съедает» многие тонкие градации светотени. Поэтому для рисования лучше выбирать среднее освещение, при котором отчетливо видны все малейшие переходы от одного тона к другому. Очень хорошо писал об этом Леонардо да Винчи: «То тело, которое находится в сумеречном освещении, покажет небольшую разницу между светом и тенями, и это бывает, когда вечерет или когда облачно. Такие работы нежны, и любого рода лицо получает привлекательность. Таким образом, во всех вещах крайности вредны, чрезмерный свет создает грубость, а чрезмерная темнота не позволяет видеть, середина хороша».

Эти слова Леонардо да Винчи нужно понять правильно, и тот факт, что при среднем освещении наиболее отчетливо заметны тонкие градации светотени, все формы выглядят спокойнее, мягче, не говорит о том, что художник не должен изображать в рисунке и других условиях освещения. Как, например, пейзаж при ярком солнечном освещении или глубокие сумерки. Все будет зависеть от того, какая перед вами возникла творческая задача, что вас заинтересовало в натуре.

Важно уметь так передать состояние освещения в рисунке, чтобы он имел общий тон, чтобы чувствовалось, какое время дня, какое освещение изображено. Решающая роль в решении этой задачи принадлежит правильному нахождению светотеневых отношений.

В рисунке не должно быть одинаково светлых и темных мест, которые создают пестроту. Для этого нужно видеть общо, смотреть на натуру и рисунок, как говорят художники, «расширенным зрением», то есть сначала определить в рисунке зоны света и зоны тени, затем наметить отношения между ними, а потом уже отношения внутри них.

Рассмотрим по порядку роль отдельных фаз светотени в рисунке.

Б л и к. Начинаящие рисовальщики сначала его вообще не замечают, со временем начинают замечать, но не умеют передать, а потом, научившись передавать, чрезмерно им увлекаются, создавая в рисунках невыносимую для глаз пестроту.

Всякий блестящий, сложной формы предмет — стеклянный или металлический — имеет большое количество бликов,

которые, однако, если внимательно всмотреться, не одинаковы: один из них, как правило, является более ярким, другой — менее, третий — еще менее. У предметов сложной формы, имеющих несколько мест, перпендикулярных к лучам падающего на них света, соответственно бывает и несколько одинаково ярких бликов. В таких случаях художник не должен стремиться изобразить все эти блики на своем рисунке, лучше ограничиться двумя-тремя, из которых один сделать самым ярким, два других — послабее.

Свет — это ярко освещенные части поверхности, изображаемые в рисунке. Например, стена дома, освещенная солнцем, в пейзаже, изображающем яркий полдень, или в интерьере при сильном электрическом свете. Чтобы получить естественное впечатление освещенности, нужно прежде всего найти правильные соотношения света и тени. Иногда думают, что для того, чтобы передать яркий свет в рисунке, достаточно как можно темнее сделать тени. В результате вместо теней получается черная дыра, в которой исчезает изображение.

Тень — это место рисунка, изображающее ту часть природы, на которую солнечные лучи не попадают прямо. Но эти теневые части никогда не бывают абсолютно черными, потому что освещаются отраженным светом, рефлексами.

Тени, которые образуются на самом предмете, называют собственными. При различных условиях освещения предметы отбрасывают от себя тени на другие поверхности, это падающие тени.

Рефлекс — очень коварный элемент светотени. Знаменитый французский художник Энгр так говорил о нем своим ученикам: «Знайте и никогда не забывайте, что рефлекс — это маленький господин очень плохого общества, он должен смиренно держаться на краю даже на полях рисунка или картины, над которой вы работаете, держа шляпу в руках, готовый каждую минуту удалиться».

Рефлекс нужно несколько приглушить, даже если вы его очень отчетливо видите, следует постоянно помнить, что это все же освещенная тень, и как бы ни был ярк и четок рефлекс, он должен быть всегда темнее света и не вырываться из зоны тени.

Но, предостерегая против злоупотребления рефлексами, мы не хотим, чтобы у читателя сложилось впечатление, что это какая-то вредная и ненужная деталь тонового рисунка. Несмотря на его «скверный характер», рефлексу в рисунке принадлежит очень важная роль — он помогает передать объемность формы, находящейся в тени, сообщает тени прозрачность и глубину.

Наиболее отчетливо рефлексы выступают в тени, менее заметны они в полутени, в свету они почти незаметны и никакой роли не играют. У нас разговор идет лишь о светотеневых рефлексах, а, кроме них, различают еще и цветковые рефлексы, которые играют чрезвычайно важную роль в цветовом строе живописного произведения. Цветовой рефлекс очень отчетливо бывает заметен и на свету, и одна из важнейших задач живописца — разглядеть его действие. Но это уже другая тема.

Отчетливость рефлекса во всех фазах светотени зависит, помимо освещения, от фактуры предметов и от их светлоты. При сильном освещении рефлексы будут более яркими и будут сильно ослаблять тень и полутень. Чем светлее отражаемый предмет, тем ярче и отчетливее рефлекс.

На гладких полированных предметах рефлексы настолько отчетливы, что мы видим как бы зеркальное отражение окружающих предметов. В таких случаях говорят уже не о рефлексах, а об отражениях. При этом очень четкие отражения будут иметь и освещенные части предмета.

Блестящие глянцевые предметы трудны для рисования потому, что они отражают все окружающие их предметы, светотень не распределяется на них так правильно, как на матовой поверхности, и при этом трудно бывает передать объемную форму предмета. Рисуя, например, какую-нибудь стеклянную бутылку, следует сначала определить ее локальную светлоту, то есть ту светлоту, которую имеет ее цвет по сравнению с другими, затем определить наиболее важные отражения. Чем сложнее форма предмета, тем больше будет мест, от которых лучи света отражаются под прямым углом, то есть больше будет бликов. В таких случаях, не следует точно следовать за натурой, и какие-то второстепенные блики и отражения стоит ослабить или опустить совсем.

Полутень, как мы уже говорили, — это места средние между тенью и светом. Определяются они приблизительно, условно, и четкой границы между светом, тенью и полутенью провести нельзя. Одна степень освещенности плавно переходит в другую. Полутень, как правило, в натуре, а следовательно, и на рисунке занимает большое место. В основном по ней в рисунке узнаются окраска предметов, степень их освещенности, фактура. Поэтому начинать рисунок лучше с широкой прокладкой полутеней, света и теней, а затем уже вести работу над деталями в пределах установленных отношений.

ПРОПОРЦИИ, СИММЕТРИЯ

Рисовать — значит сравнивать — так говорят иногда художники-педагоги своим ученикам, хотя хорошо знают, что рисование — сложный творческий процесс. И, если все же так говорят, то только с той целью, чтобы особо подчеркнуть важную роль пропорций в рисунке.

Каждому известно, что пропорции — это определенное отношение частей между собой и отношение части к целому. Если, например, мы возьмем параллелепипед, у которого ширина равна 10, высота — 5, а длина — 20 см, то сможем сказать, что высота его будет в два раза меньше ширины, а ширина в два раза меньше длины. Если же взять отношение высоты к длине, то она будет в четыре раза меньше последней. Сумма этих отношений и есть пропорции.

Каждый предмет обладает своими индивидуальными пропорциями. Однако существуют какие-то средние размеры и средние типичные пропорции для предметов, животных, растений той или иной группы.

В искусстве, начиная с самых первых шагов его развития, главное место занимает изображение человеческой фигуры, и поэтому прежде всего художники обратились к поискам закономерностей пропорций человеческой фигуры, к попыткам создать такую систему пропорций, которая могла бы быть принята за образец.

Особенно большое внимание изучению человеческого тела, его строению и пропорциям уделяли древнегреческие художники. В V веке до нашей эры известный древнегреческий скульптор Поликлет создал статую «Дорифор» (копьеносец). В этой статуе скульптор воплотил созданную им систему пропорций идеально красивого человеческого тела, и поэтому она получила название «канон», что в переводе с греческого значит «образец».

Канон строился обычно так: какая-либо часть человеческой фигуры принималась за единицу меры и получала назва-

ние «модуль». В каноне Поликлета, например, модулем была длина головы, которая укладывалась в длину всей фигуры 8 раз. Позже создавались каноны, в которых модулем были ладонь, лицо, нос и т. д.

Изучению пропорции человеческого тела много внимания уделяли художники эпохи Возрождения, особенно Леонардо да Винчи (1452—1519 гг.) и Альбрехт Дюрер (1471—1528 гг.).

Каноны создавались художниками во все времена, вплоть до настоящего. Изучение их представляет интерес в первую очередь для историков искусства, так как в этих произведениях отразилось различное понимание красоты человеческого тела в разные эпохи. Но и современный художник может найти в них немало полезного для себя. К. Юон писал: «Классические каноны сообщают знания о хорошем строении спинного хребта, туловища, рук, ног, пальцев рук и ног, шеи и пр. Знание нормального строения так же важно художнику, как знание анатомии... Такое знание воспитывает критическое чувство художника и помогает определению всех характерных и исключительных качеств изображаемого человека».

Каноны создавались художниками по-разному и с разными целями. Одни из них сочинялись, как говорят, «из головы», и их авторы стремились лишь к тому, чтобы создать свод правил, с помощью которого можно было бы легко построить человеческую фигуру. Такие произведения оторваны от жизни и выражают отвлеченные представления о красоте человеческой фигуры. В другом случае каноны создавались на основе изучения и наблюдения пропорций человеческого тела в действительности, и знание их весьма полезно художнику.

Познакомимся с основными данными о размерах и пропорциях человеческого тела, необходимых каждому при рисовании человеческой фигуры.

Принято считать, что средний рост взрослого человека (мужчины) составляет 168—175 см. Говоря о различиях в росте человека, следует обратить внимание на то, что эти различия заключаются не в равномерном уменьшении всех частей тела. Заметнее всего различия между людьми высокого и низкого роста проявляются в длине верхних и нижних конечностей. Менее заметна бывает разница в длине туловища и в величине головы. Последняя у людей высокого роста укладывается в длину всего тела 8 раз, а у людей среднего роста — 7,5—7 раз. Люди высокого роста выглядят, как правило, длинноногими и длиннорукими.

У людей среднего роста кончики средних пальцев, опущенных вдоль тела рук, достигают середины бедер, у низкорослых они опускаются несколько ниже, у высоких не достигают середины бедер (рис. 5).

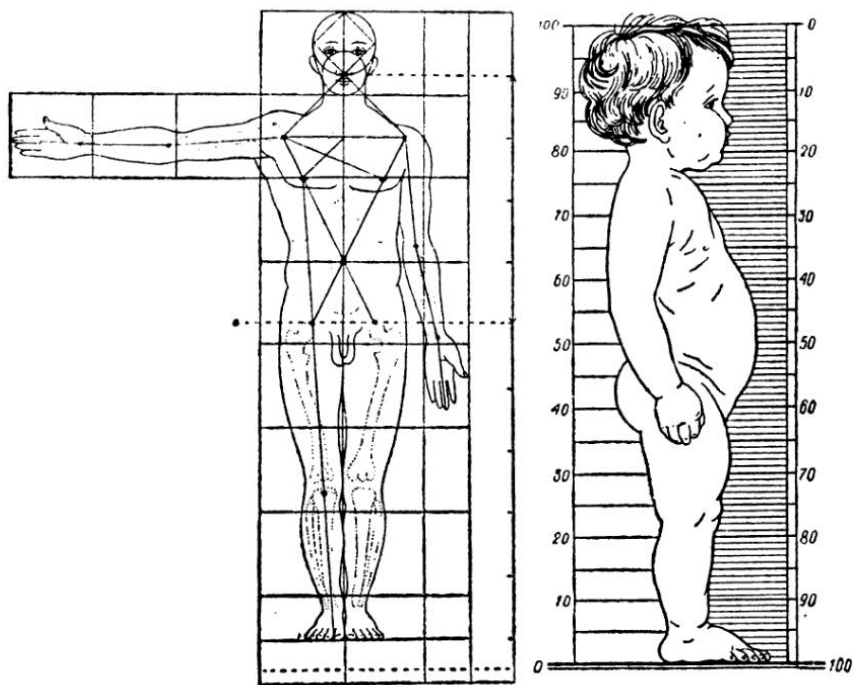


Рис. 5

Рука делится на три части. Ее соотношения у человека среднего роста будут равны: плечо (от ключицы до локтя) — $1\frac{1}{2}$ длины головы, предплечье — длине головы, кисть — примерно $\frac{7}{8}$ головы.

Ширина плеч у взрослого мужчины обычно равна 2 длинам головы и всегда больше ширины бедер.

Бедро равняется длине голени со стопой, а голень — 2 длинам стопы.

Женская фигура, в отличие от мужской, прежде всего, имеет более низкий средний рост — примерно ниже среднего роста мужчины на 6—8 см, — более короткие конечности, а ширина бедер, в отличие от мужской фигуры, шире плеч.

Существенно отличаются также пропорции фигуры ребенка. Именно здесь начинающие художники часто допускают грубую ошибку, считая, что нарисовать ребенка — значит уменьшить соответственно в два-три раза пропорции тела взрослого человека. В результате на рисунке получаются изображения не детей, а карликов.

Пропорции человеческого тела, начиная с рождения, не-

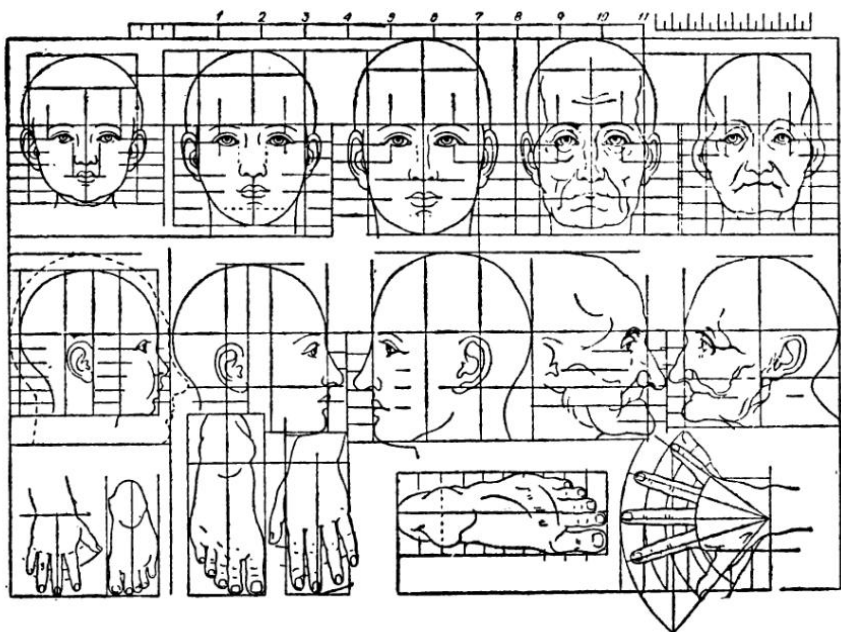


Рис. 6

прерывно изменяются. Голова новорожденного составляет $\frac{1}{4}$ часть всей длины тела, длина ног — $\frac{1}{3}$, рук — $\frac{2}{5}$. В дальнейшем по мере роста части тела увеличиваются неравномерно. Особенно быстро растут верхние и нижние конечности, туловище медленнее и еще медленнее голова. Разница в пропорциях фигуры взрослого человека и ребенка хорошо видна на рис. 5.

Несколько труднее вывести средние пропорциональные отношения частей головы (рис. 6). Здесь более отчетливо, чем в пропорциях всей фигуры, бывают выражены индивидуальные различия. Чаще всего голову, взятую анфас, делят на четыре равные части: 1. От макушки до корней волос на лбу. 2. Высота лба. 3. Длина носа. 4. Высота ротоподбородочной части.

Другая система делит голову на три части: 1. От макушки до бровей. 2. Длина носа. 3. Высота ротоподбородочной части.

Наконец, есть и еще одна схема, когда всю голову делят на 7 равных частей, из которых $\frac{1}{7}$ занимает волосяной покров, а лоб, нос и ротоподбородочная часть по $\frac{2}{7}$. Длина глазных щелей, расстояние между глазами принимаются обычно равными $\frac{1}{8}$ высоты головы, рот несколько больше этой вели-

чины, примерно 1/7 высоты головы. Ушная раковина располагается между уровнем зрачков и основанием носа. Различия в пропорциях головы женской и мужской незначительны.

Мы сообщили лишь самые основные сведения о пропорциях человеческой фигуры, имея в виду, что они будут основой для дальнейшего самостоятельного наблюдения пропорций человеческого тела.

В рисовании всегда нужно доверяться более всего своему непосредственному восприятию природы. Но это возможно лишь при знании тех или иных правил, которые необходимы, чтобы проверить себя. Еще более необходимы эти знания художнику, когда приходится сочинять композицию с человеческими фигурами, особенно если фигуры располагаются на разных расстояниях и в разных позах. Без знания строения человеческого тела и пропорций здесь художнику уже не обойтись.

Свои средние пропорции, можно сказать, каноны имеют также животные и растения, а в какой-то мере и предметы, изготовленные человеком. Будучи сделанными для определенных целей и нужд человека, эти предметы имеют соответственно размеры и пропорции, зависящие от размеров человеческой фигуры.

Древнегреческий философ Протагор сказал: «Человек есть мера всех вещей». И действительно, единицей масштаба, то есть мерой, посредством которой как в природе, так и в рисунке измеряются величины предметов, служит человеческая фигура. Мы судим о величине изображаемых предметов, сравнивая их с величиной человеческой фигуры прямо или посредством других предметов. Если взять небольшой камушек и нарисовать его в натуральную величину, а рядом ничего больше не изображать, то трудно судить по рисунку о действительных размерах камня. Если же рядом с камнем нарисовать в несколько раз меньшую человеческую фигуру, то перед нами будет скала, а изображение одинакового по величине с камнем спичечного коробка сразу сделает ясным, что на рисунке — маленький речной камушек.

О соразмерности изображаемых предметов с человеческой фигурой следует помнить даже тогда, когда изображение самой человеческой фигуры отсутствует. Допустим, вы рисуете интерьер (внутренность помещения), в котором находятся стол, стул. Отношения между высотой стола и стула или стула и двери в природе всегда определенные, потому что они зависят от роста человека. Делаются эти предметы такими, чтобы ими мог пользоваться человек. Однако неопытные рисовальщики об этом часто забывают и рисуют, например, стул настолько низким по сравнению со столом, что если

сесть на него, то едва достанешь до стола подбородком.

Следует различать пропорции реальные, то есть те, которые предмет имеет в действительности, и пропорции перспективные; которые он получает при изображении на плоскости в результате перспективного сокращения. Например, спичечная коробка имеет следующие отношения сторон — 2 см высота, 4 см ширина, 6 см длина. Но, изображенная на рисунке, она кажется имеющей другие пропорции — мы видим ее высоту почти равной длине. Это уже будут перспективные пропорции. И если мы хотим, чтобы наш рисунок давал представление о коробке, у которой стороны имеют отношения 2:4:6, то мы должны очень точно передать перспективные пропорции.

Стоит их лишь немного нарушить, например, сделать длину в два раза больше высоты, как коробка уже не будет похожа на спичечную, а будет напоминать пенал.

Пропорции — одна из наиболее ярких характеристик предмета. Стоит их несколько изменить, и предмет искажен. Но иногда необходимо изменить пропорции для того, чтобы они еще более подчеркнули характер предмета. Здесь надо уловить их «движение». Бывает, что стройный, легкий по пропорциям предмет, какой-нибудь кувшин благодаря своей фактуре, например грубой керамике без глазури, кажется тяжеловесным, приземистым, и именно эти его качества вас привлекают, вам хочется их передать. Тогда выразительность рисунка несколько не пострадает, если вы несколько измените пропорции.

Блестящий рисовальщик, в совершенстве знавший пластику и пропорции человеческого тела, Энгр отвечал одному критику, заметившему, что у его Одалиски три лишних позвонка: «Ну и что же из этого? Почем знать, может быть, именно эта длинная талия и придает ей ту гибкость, которая сразу так поражает зрителя? Если бы пропорции ее были абсолютно точны, еще неизвестно, была бы она так привлекательна».

То, что художник не всегда должен передавать пропорции изображаемого предмета «точь-в-точь», совсем не означает, что он не должен уметь этого делать. Умение изменить пропорции в ту или другую сторону предполагает развитие чувства пропорции. Для этого первоначально полезна хорошая школа, то есть рисование с натуры с целью как можно более точной передачи пропорций, а также специальные упражнения по срисовыванию плоских фигур, орнаментов.

Одним из основных признаков красоты как в природе, так и в искусстве служит симметрия. Древние греки симметрию иногда называли гармонией. Слово это значило для них соразмерность, уравновешенность, упорядоченность частей.

Уже в искусстве 3-го тысячелетия до нашей эры симметрия

была одним из важнейших композиционных приемов, не менее важную роль она играет и в последующие эпохи вплоть до нашего времени. При этом ее значение в различных видах и жанрах искусства неодинаково. В декоративно-прикладном искусстве, например, ей принадлежит исключительно важная роль, в станковой графике она не столь любима художниками, и все же часто бывает, что без нее не обойтись.

Симметрия в природе и в изобразительном искусстве подчиняется одним и тем же законам, и поэтому мы рассмотрим сначала, что такое симметрия вообще.

Чтобы получить некоторое представление о симметрии, необходимо сначала познакомиться с двумя понятиями, которые лежат в основе учения о симметрии. Первое — это понятие об относительном равенстве, о таком равенстве частей предмета, фигуры, которое касается лишь одного или двух признаков, то есть равенстве, когда два предмета будут равны только лишь по некоторым признакам. Например, углы квадрата равны в том отношении, что каждый из них образуется двумя прямыми, расположенными под углом в 90° , но углы не равны в том смысле, что они направлены все в разные стороны. Таким образом, равенство частей мы имеем не полное, а относительное.

Второе понятие — это геометрическая закономерность. Мы говорим о геометрически закономерно построенной вещи тогда, когда она без остатка делится на ряд подобных между собой геометрических фигур или тел. Мы, например, можем разделить квадрат на четыре меньших квадрата или на восемь треугольников, а куб можно разделить на четыре (или больше) меньших по объему кубов.

Если эти качества свойственны предмету или объемному телу, то его можно назвать симметричным. Надо тут же заметить еще, что различают физическое и геометрическое равенство, если квадрат разделить диагоналями на четыре части и два противоположащих треугольника, окрасить в разные цвета, то его половины будут обладать равенством геометрическим, а физически будут не равны.

Геометрическое равенство выступает в двух формах — совместимость и зеркальность. Отсюда и различают два основных вида симметрии — совместимая и зеркальная.

Возьмем два прямоугольных равнобедренных треугольника, расположенных, как показано на рисунке (рис. 7, а), и представим, что они изображены на двух смежных страницах тетради так, что, когда мы закроем ее, треугольники полностью совместятся — точка А попадает в точку A_1 , точка В — в точку B_1 , точка С — в точку C_1 . Нетрудно заметить то же самое равенство между предметом и изображением, которое

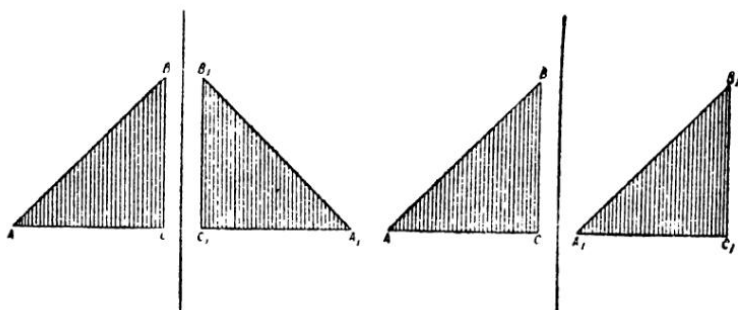


Рис. 7 а, б

мы наблюдаем в зеркале, и поэтому такая симметрия называется зеркальной.

Но представим эти же треугольники расположенными на страницах тетради иначе (рис. 7, б). В этом случае, если мы закроем тетрадь, точки друг с другом не совпадут. А если мы будем двигать правую фигуру в направлении левой или наоборот, то можем получить такое положение, при котором все точки совпадут с ним подобными. Фигуры совместятся. Такая симметрия называется совместимой.

Однако ни тот, ни другой вид симметрии в чистом виде в природе не встречается. Всегда имеются некоторые отклонения от математической точности, и мы часто называем симметричными предметы, обладающие довольно приблизительным равенством частей. Например, дерево мы не назовем симметричным лишь в том случае, если оно будет иметь ветви с одной стороны.

Симметричное всегда вносит в изображение порядок, закономерность, а с ними вместе и красоту. Несколько случайных штрихов, расположенных на листе бумаги, не будут вызывать никакого интереса, но стоит по закону зеркальной или совместимой симметрии противопоставить им такую же группу штрихов, как возникает некоторая закономерность. Это уже будет хотя и очень простое, но изображение, представляющее художественный интерес.

Законы симметрии оказывают очень существенную помощь художнику в работе над орнаментальной композицией, призванной украшать предмет, в работе над оформлением помещения, над плакатом. В этих видах творческой работы она является одним из важнейших элементов композиции.

Мы уже отмечали, что в живой природе математически точной симметрии не существует. Поэтому художники, которые рисуют и пишут пейзажи, портреты, картины, стараются

избегать математически строгой симметрии, ибо она вносит в изображение застылость, сухость. Но, избегая симметрии, художники стремятся к равновесию, в сущности к той же симметрии, но скрытой, они стремятся к приблизительному геометрическому равенству, оставляя физическое неравенство вещей. Например, в известной картине В. Серова «Девочка с персиками» висящая на стене тарелка заполняет пустоту фона, вносит в композицию уравновешенность.

Если вы рисуете пейзаж с одиноко стоящим деревом, то, чтобы композиция была уравновешенной, необязательно располагать его строго в середине. Его можно нарисовать, например, на левой половине листа, а на правой можно нарисовать облако или какую-нибудь постройку. Таким образом, композиция уравновесится, будет приблизительное геометрическое равенство, хотя совсем не будет равенства физического.

ПЕРСПЕКТИВА

Любой из окружающих нас предметов имеет свои определенные размеры и форму. Но одинаковым мы один и тот же предмет видим редко. В зависимости от того, с какого расстояния смотреть на него, предмет будет казаться больше или меньше, изменять цвет и четкость очертаний. Если человек находится в 3—4 метрах от нас, то его лицо, детали костюма видны достаточно отчетливо. На расстоянии примерно 300 метров человек будет казаться в несколько раз меньше, и те детали, которые можно было рассмотреть вблизи, уже не будут заметны, они сольются. Вместо лица, например, мы увидим светлое, овальной формы пятно. На расстоянии километра фигура покажется еще меньше, и трудно будет отличить голову от туловища — все воспримется темным пятном, приблизительно напоминающим очертания человеческой фигуры.

Но предметы изменяют свой вид не только в результате удаления от наблюдателя. Они изменяют очертания, форму и в зависимости от того, с какой точки мы смотрим на них. Возьмите, например, книгу и смотрите на нее снизу, сверху, справа, слева — каждый раз она будет выглядеть по-разному. Мы хорошо знаем, что обложка книги — прямоугольник, а во многих случаях она кажется трапецией или неправильным четырехугольником. Кружка, например, имеет цилиндрическую форму, а основание ее — окружность. Однако вместо окружности чаще мы видим овал.

Кажущиеся изменения формы предметов способен заметить далеко не каждый человек, потому что из своего жизненного опыта все знают, что дно и верх у кружки круглые, обложка книги прямоугольная, люди приблизительно все одинакового роста и остаются такими, с какой точки зрения на них ни смотри. Это знают даже маленькие дети, и если ребенку предложить нарисовать с натуры кружку или книгу, то он нарисует их такими, какими знает: кружку обязательно с круглым

верхом, книгу прямоугольной. Примерно так же нарисует эти предметы и взрослый, никогда не рисовавший и не обладающий наблюдательностью. При этом рисунком своим он будет очень недоволен: он будет казаться ему совершенно непохожим, уродливым.

Чтобы предмет нарисовать похожим и, конечно, выразительным, недостаточно иметь представление о его форме, нужно обладать определенным опытом видения его таким, каким он кажется. Этот опыт каждый художник приобретает из своей повседневной практики наблюдения и изучения природы, а помощь ему в этом оказывает специальная наука о перспективе.

Не будем, как это обычно принято, начинать с определения, что такое перспектива, а рассмотрим сначала основные ее понятия, происхождение, и тогда читатель сумеет определить сам, что это за наука и чем она занимается.

Искусство изображения на плоскости почти с первых шагов своего развития столкнулось с трудностью, которая заключалась в противоречии между пространственной глубиной природы и плоскостью изобразительной поверхности. Стремление как-то разрешить это противоречие, показать на плоской поверхности объем изображаемых предметов, их положение в пространстве стало постоянной заботой художников.

Постепенно в результате наблюдения природы художники начали замечать, что по мере удаления от нас предметы кажутся меньше, что ближние предметы загораживают дальние, что на картине основания ближних предметов находятся ниже, дальних — выше. Таких добытых в результате наблюдения природы правил становилось все больше и больше. Древние греки эти правила привели в систему, составившую специальную научную дисциплину, которая называлась «сkenография», так как основным ее применением было построение театральных декораций. Художники эпохи Возрождения усовершенствовали теорию перспективы, внесли в нее ряд уточнений. Они рассматривали ее как основу научных знаний художника.

Позже, начиная с XVII века, перспективой, созданной в основном художниками для нужд художественной практики, заинтересовались ученые, которые придали ей строго научную математическую основу. Перспектива стала одной из точных научных дисциплин, областью начертательной геометрии.

Это, однако, несколько не умалило, а, наоборот, повысило роль перспективы в творчестве художника, и до настоящего времени она является одной из важнейших научных дисциплин в художественном образовании. Но художники используют перспективу совсем иначе, чем ученые: в своих построениях они часто отступают от ее правил. Об этом мы будем говорить ниже.

Итак, перспектива есть научная дисциплина, изучающая законы, согласно которым наблюдаемые нами в пространстве предметы в зависимости от их положения относительно глаза кажутся нам иными по форме, очертаниям, цвету, светлоте и четкости. Это одна сторона перспективы, которая объясняет, почему мы видим одни и те же предметы по-разному. Другой задачей будет объяснение способов и приемов правильного изображения предметов, находящихся в пространстве.

Однако строгие правила построения имеет лишь та часть перспективы, которая касается закономерностей изменения очертаний, линейных форм предметов, а также падающих теней. Этот раздел называют линейной перспективой.

Закономерности, в силу которых по мере удаления от нас предметы теряют четкость очертаний, изменяются по цвету и светлоте, составляют раздел, называемый воздушной перспективой.

Если законы линейной перспективы точны и определены, то воздушная перспектива не имеет точных правил, ее законы определяются факторами, трудно учитываемыми, и обычно познаются личным опытом художника.

В чем сущность процесса перспективного изображения, почему в зависимости от точки зрения один и тот же предмет мы видим по-разному? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде всего разобрать основные понятия: точка зрения, предметная плоскость, картинная плоскость, линия горизонта.

Если, прищурив один глаз, вы обведете тушью на стекле окна комнаты все, что будете видеть через стекло, то получите перспективное изображение. Стекло с изображением на нем будет картинной плоскостью или просто картиной. Но рисуют не на оконных стеклах, а на бумаге. Как быть, когда приходится рисовать на бумаге, которая не прозрачна и которую нужно держать перед собой, не загоразживая того, что рисуешь?

Дело здесь в том, что картинная плоскость при рисовании с натуры существует лишь в нашем воображении. Мы как бы имеем перед собой кусок стекла и как бы обводим все видимое сквозь него, но на самом деле это видимое изображение переносим на лежащий перед нами лист бумаги или полотно.

Интересно и полезно, особенно совсем начинающим, проделать такое упражнение: поставьте на дальнем от вас конце стола или даже на другом столе натюрморт из прямоугольных предметов, а на краю стола укрепите раму со стеклом и, прищурив один глаз, стараясь не изменять положения головы, обведите все видимое на столе. Вы получите сравнительно точное перспективное изображение. Проанализируйте его и затем поставьте раму без стекла. Все, что будет заключено в раме, по-

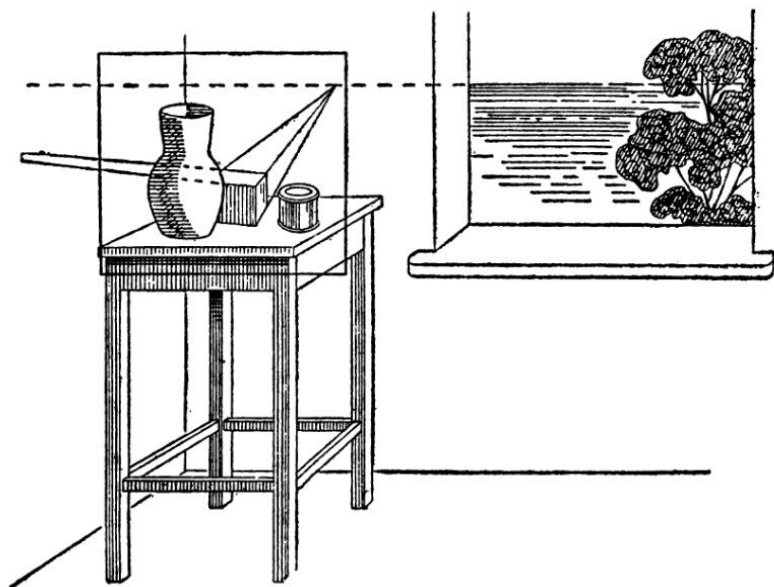


Рис. 8

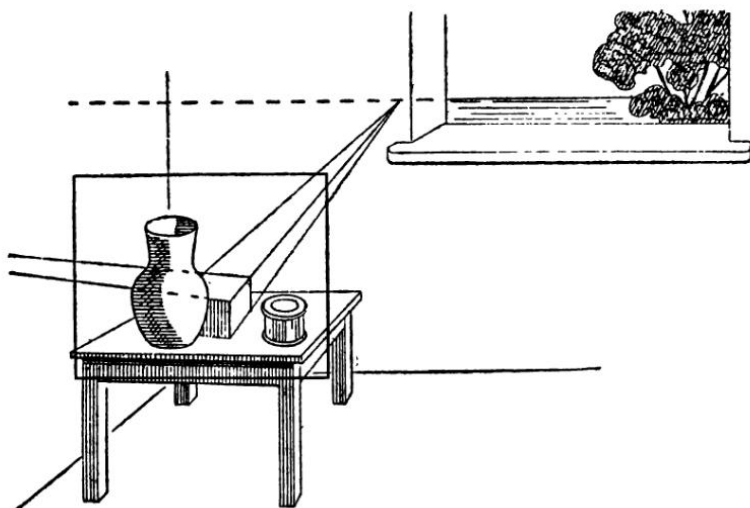


Рис. 9

старайтесь нарисовать на лежащем перед вами листе бумаги. Затем уже рисуйте без помощи рамы и только мысленно воображайте ее.

Таким образом, есть две картинные плоскости: одна, находящаяся перед нами, воображаемая, прозрачная, на которой мы как бы обводим все видимое, другая — настоящая, реальная, это лист бумаги, который находится где-то в стороне от воображаемой плоскости и на который мы переносим все видимое. Пока мы будем иметь дело только с первой, воображаемой картинной плоскостью.

За исключением летящих птиц, самолетов, облаков, все, что мы рисуем, всегда располагается на какой-то плоскости. Ее называют предметной. Когда мы рисуем натюрморт на столе, предметной плоскостью будет поверхность стола, когда — жанровую сцену, происходящую в комнате, — пол комнаты, пейзаж — поверхность земли.

А теперь представьте, что вы находитесь в бесконечно простирающейся, ровной степи. Для вашего зрения границей степи будет горизонт. Если эту границу обозначить на картине, то получится линия горизонта, которая всегда будет находиться на уровне глаз. Если вы подниметесь на высоту пятиэтажного дома, то увидите соответственно большее пространство: горизонт, как говорится, расширится, а на картине он будет повышаться. Наоборот, если лечь на землю, горизонт будет располагаться совсем низко, предметная плоскость очень сократится, вам будет видна лишь узкая полоска земли.

Знать, где находится линия горизонта в картине, всегда очень важно для рисующего, ибо на ней сходятся все линии, уходящие в глубину от картинной плоскости. Но как быть, если се загораживают лес, горы, здания или стены, когда мы рисуем в помещении, где также линия горизонта не видна? В таких случаях следует помнить, что линия горизонта всегда находится на уровне наших глаз и ее очень просто определить в натуре и на рисунке. Для этого нужно взять перед собой в вытянутую руку лист бумаги, найти такое его положение, когда почти не будет видно ни верхней, ни нижней его поверхности. Если затем спроектировать этот уровень на стену, получится линия горизонта в натуре. Где будет она в рисунке, зависит от того, что вы рисуете. Если это натюрморт, расположенный близко к линии горизонта, то так же близко к ней будут располагаться предметы и на рисунке (рис. 8). Если этот же натюрморт поставлен на низком столе, то линия горизонта будет от него значительно выше, и чтобы она была на рисунке, нужно будет включить в рисунок большую часть пустой стены. Если вы ограничиваетесь только предметами, то линия горизонта будет вне картины (рис. 9).

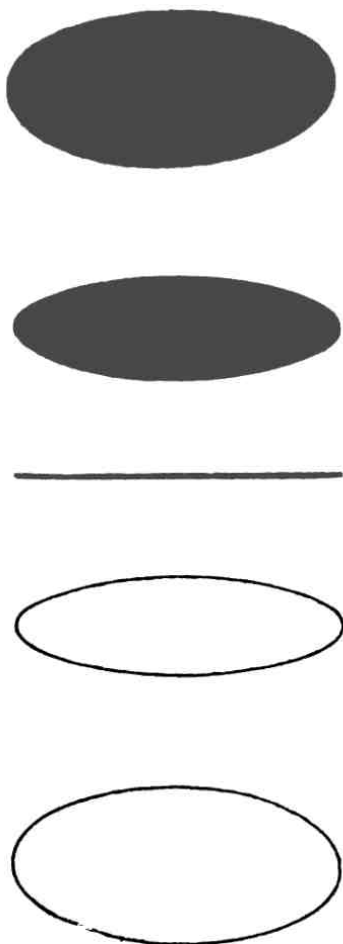


Рис. 10

Узнав, что такое линия горизонта, попробуем изобразить в перспективе какой-нибудь плоский предмет или просто картонный круг, у которого нижняя сторона закрашена темной краской (рис. 10). По мере того как мы будем его поднимать к линии горизонта, он будет нам казаться овалом со все более и более короткой поперечной осью, а нижней окрашенной поверхности мы совсем не будем видеть. Когда же круг окажется на уровне глаз, то не будет видно ни верхней, ни нижней поверхности и вместо овала будет прямая линия. Если поднимать картонный круг над уровнем глаз, то мы все больше и больше будем видеть его нижнюю окрашенную поверхность.

Мы располагали круг в горизонтальной плоскости, но нетрудно догадаться, что он будет изменяться почти так же, если его поставить вертикально и постепенно отодвигать в сторону. Для этого мы должны ввести еще одно понятие — плоскость главного перпендикуляра. Если мы поставим круг в такое положение, что не будем видеть ни его правой (окрашенной) стороны, ни левой (белой), то, значит, он находится в плоскости главного перпендикуляра. Если затем постепенно ото-

двигать круг вправо, то мы все больше и больше будем видеть левую белую сторону, а если влево — правую.

Если взять какой-нибудь цилиндрический предмет и располагать его на разных уровнях по отношению к перспективному горизонту, то можно заметить ту же закономерность в изменении формы дна и верха.

Дно цилиндра или любого предмета, имеющего цилиндрическую форму и расположенного ниже линии горизонта, будет всегда более сплюснутым, нежели верх. Начинаящие рисовальщики, как правило, этого различия не замечают и при

изображении предметов цилиндрической формы рисуют окружности дна и верха одинаковыми либо разными, но не отвечающими правилам перспективы, которые мы только что рассмотрели. В результате изображенный предмет кажется как бы падающим, он не стоит на плоскости. Очевидно, эта часто встречающаяся ошибка объясняется тем, что одна из окружностей предмета обычно для рисующего полностью не видна. Поэтому мы советуем во время упражнений в рисовании предметов цилиндрической формы намечать дно у непрозрачных предметов так же, как если бы они были прозрачными (рис. 11). При рисовании всякого цилиндрического предмета всегда следует прежде всего намечать окружности дна и верха, учитывая их положение по отношению к уровню глаз или к линии горизонта.

Чтобы рассматривать правила построения в перспективе предметов прямоугольной формы, нужно познакомиться еще с двумя понятиями: главная точка схода и точка отдаления.

Главная точка схода получается в результате пересечения линии горизонта с линией главного перпендикуляра (рис. 12). В этой точке будут сходиться все удаляющиеся от нас перпендикулярные к картинной плоскости прямые линии. Например, если вы стоите посередине уходящей вдаль дороги и взгляд ваш направлен вдоль нее на горизонт, то на рисунке линии дороги должны сойтись в главной точке схода. Все линии, уходящие от нас и расположенные под углом к горизонту, будут иметь свои точки схода, расположенные вправо или влево от главной. Они будут отстоять от нее тем дальше, чем больше угол между линиями и горизонтом. Все же линии, параллельные горизонту, не будут иметь точек схода и на картине останутся параллельными нижнему и верхнему краям листа.

Возьмем теперь картонный квадрат, лежащий перед нами на полу, и нарисуем его (рис. 13, *а, б, в*). Две стороны квадрата, уходящие от нас, при их мысленном продолжении должны сойтись в главной точке схода (F), другие, параллельные, останутся без изменения. В целом рисунок квадрата будет напоминать трапецию (рис. 13, *а*). Давайте теперь несколько повернем квадрат — все стороны его окажутся под углом к линии горизонта (ЛГ). Те стороны, которые к нам больше развернуты, то есть находятся под более острым углом, будут иметь точку схода, сравнительно далеко расположенную от главной (чаще всего она находится за пределами картины), а те, которые расположены под большим углом, будут иметь точку схода недалеко от главной (рис. 13, *б*).

Если квадрат окажется в таком положении, что его диагональ будет перпендикулярна горизонту, то обе пары линий, образующих его стороны, будут сходиться в так называемых

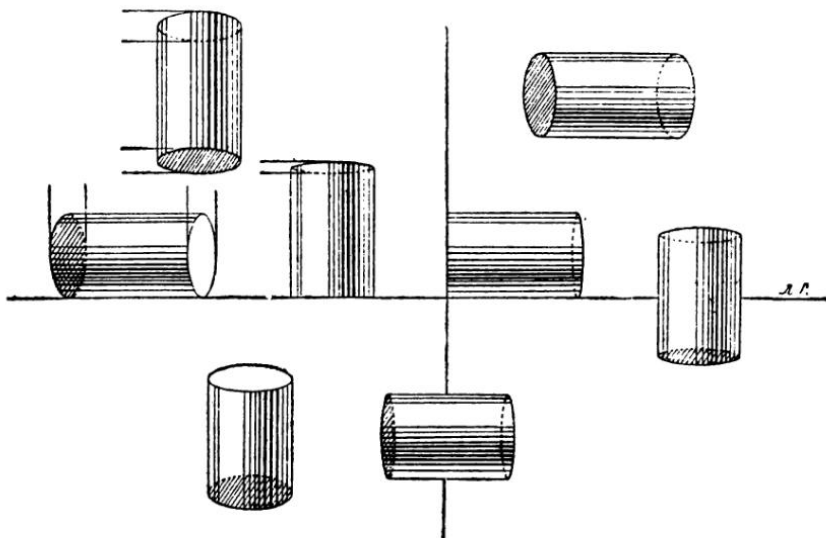


Рис. 11

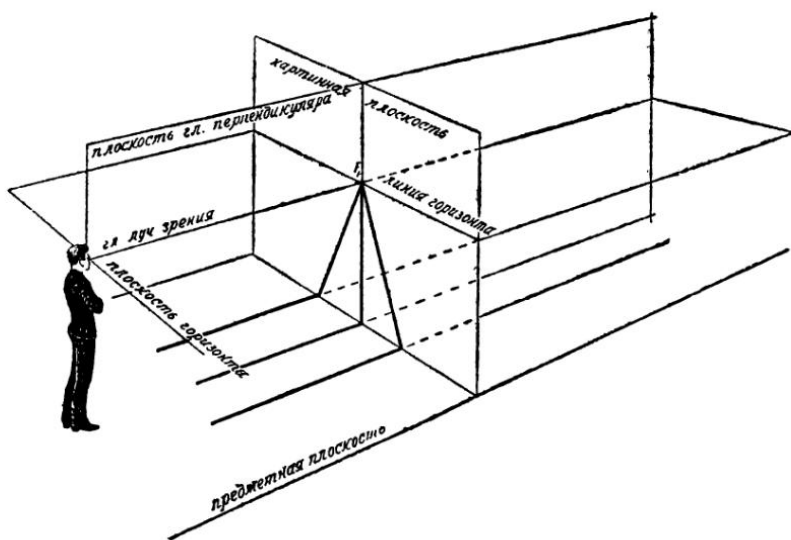


Рис. 12

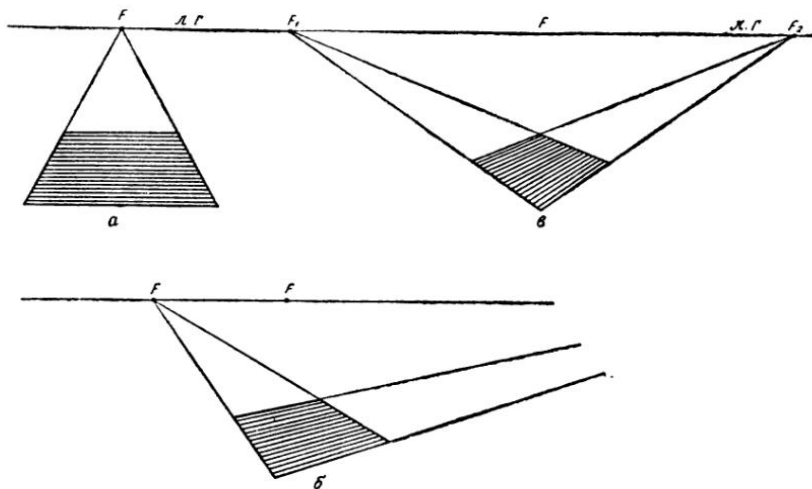


Рис. 13 а, б, в

точках отдаления (F_1, F_2), которые справа и слева находятся на равных расстояниях от главной (см. рис. 13 в).

А теперь попробуем нарисовать куб. С чего начинать? Здесь возможны несколько вариантов. Так как мы только что рассмотрели перспективное изображение квадрата, а куб состоит из квадратов, то сначала нарисуем основание куба, затем наметим его верхнюю грань, находящуюся точно в таком же положении, но несколько ближе к линии горизонта, а следовательно, более сплюсненную. (Правило, которое мы рассматривали на примере с картонными кругами, продолжает оставаться действительным и здесь.) Точки схода для верхнего и нижнего квадратов будут одни и те же. Если соединить верхний и нижний квадрат вертикальными прямыми, то мы получим законченный рисунок куба. При этом получим еще четыре вертикальные грани, из которых видимой оказывается только одна.

Если мы поставим куб в положение, при котором диагональ его основания будет направлена в главную точку схода, то будут видны две боковые стороны его. Если затем начать куб разворачивать, то по мере того, как одна сторона будет поворачиваться к нам под большим углом, точка схода для ее линий будет ближе к главной точке схода, а другая соответственно будет удаляться от нее.

Положение, при котором некоторые грани и ребра предмета перпендикулярны картинной плоскости, редко используется художниками. Чаще всего художник имеет дело с группой предметов, находящихся под разными, случайными углами, и по-

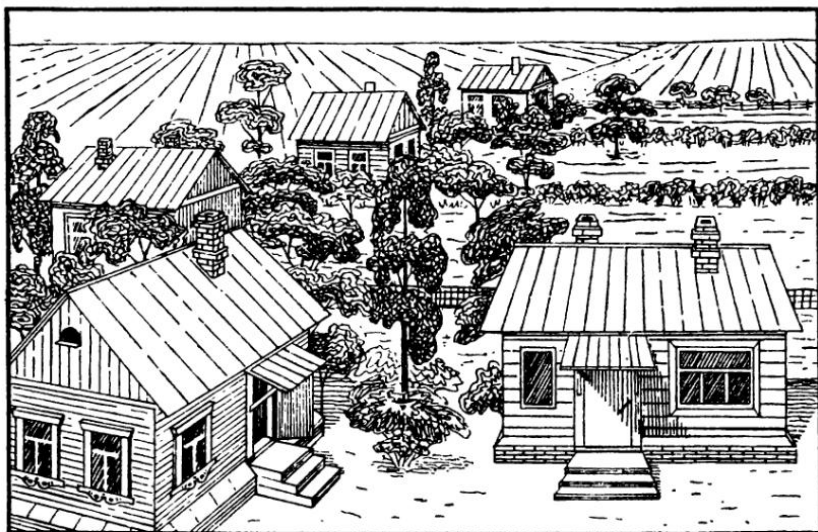


Рис. 14

этому на линии горизонта, как правило, бывает несколько точек схода, причем главная остается «неработающей», то есть в ней может не сходиться ни одна линия.

Рассмотрим теперь значение линии горизонта при рисовании пейзажа. На рис. 14 изображен пейзаж с высоким горизонтом (то есть вид сверху). Линия настоящего, географического горизонта видна на рисунке и находится у самого верхнего края листа, она же будет и перспективным горизонтом.

При высоком горизонте мы располагаем большей площадью земли, на которой возможно показать много разных предметов, и большей пространственной глубиной. Деревья, дом, кустарник, расположенные ближе к нам, будут более крупными и образуют передний план, в котором все детали изображения прорисованы достаточно отчетливо. Наоборот, где-то далеко у горизонта очертания предметов видны плохо, а их размеры в действительности такие же, как и предметов переднего плана, кажутся значительно меньшими. Все, что находится ближе к линии горизонта, образует дальний план. На нашем рисунке — это группа домов. Между дальними и передними планами находится средний. На рисунке им будут три дерева. Соответственно своему положению предметы среднего плана имеют промежуточную степень видимой величины «отчетливости деталей».

Поздней осенью или ранней весной, когда воздух чист

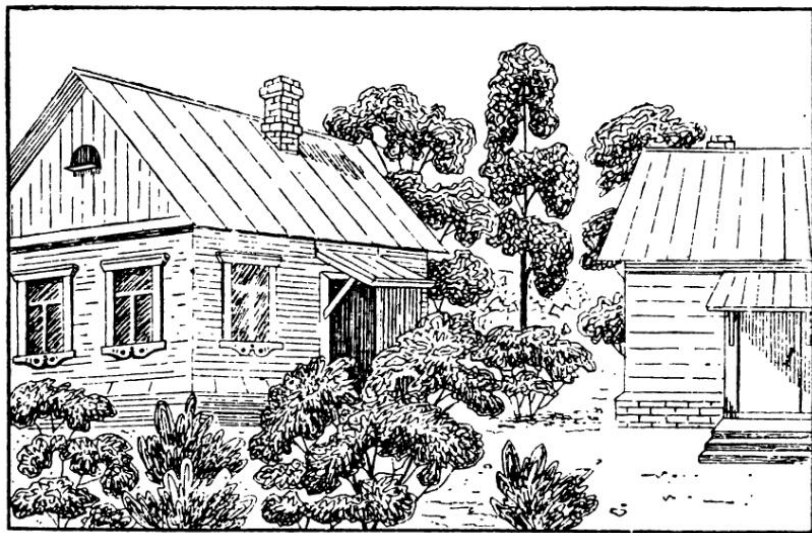


Рис. 15

и прозрачен, бывают дни, когда отчетливо видны многие мелкие детали среднего и дальнего планов. В таких случаях, если хочешь добиться пространственной глубины в рисунке, следует обобщать дальний и средний планы, опускать в них некоторые детали и делать менее четкими очертания, вопреки тому, что отчетливо их видишь. Бывают, однако, случаи, когда художнику не столь важна пространственная глубина в рисунке и он как можно тщательнее прорисовывает дальний план. Но это особая задача, и об этом должен быть особый разговор. Мы пока говорим лишь об общих правилах.

Разделение на планы очень условно. Необязательно и не всегда их должно быть три, и граница между ними также очень приближительна и устанавливается самим рисующим в зависимости от его творческой задачи.

Количество планов зависит от жанра, от точки зрения рисующего. Пейзаж, например, может быть одно-, двух-, трех- и многоплановым. Натюрморт, портрет чаще бывают одноплановыми, если не считать фон за второй план, а могут иметь и два плана — передний и дальний. Например, портрет или натюрморт у окна, через которое виден пейзаж с дальним планом.

Умение художника мысленно, в воображении разделить видимое пространство на планы помогает ему построить, организовать изображаемое пространство в рисунке или картине.

Характер членения пространства на планы изменяется так-

же в зависимости от точки зрения. Если мы тот же самый пейзаж нарисуем с низкой точки зрения (рис. 15), то есть с низким горизонтом, то он будет почти одноплановым. От среднего плана мы видим лишь небольшую часть.

Если вы рисуете с низкой точки зрения степь или море, то перспективное расстояние между планами на рисунке или в картине резко сокращается. В подобных случаях бывает очень трудно изобразить поверхность воды или земли таким образом, чтобы она «уходила» в глубину. Здесь главную роль в решении задачи выражения пространства должна уже играть воздушная перспектива. Надо в таких случаях внимательно проследить, как изменяется цвет от переднего плана в глубину, если вы работаете цветом, или тон, если рисуете в каком-нибудь монохромном материале.

Правильность перспективного изображения во многом зависит от того, в каком положении находится изображаемый объект по отношению к полю нашего зрения. Часто начинающий художник, рисуя с натуры какой-либо предмет, устраивается очень близко от него, например, начинает рисовать архитектурный памятник с расстояния 10—12 метров и с огорчением замечает, что никак не может правильно «схватить» пропорции здания, не может добиться цельности изображения. Все валится и расплывается, хотя кажется, что он все срисовывает точно. А происходит это потому, что художник неправильно расположился. Для рисующего с натуры очень важно выбрать точку зрения, от которой во многом будет зависеть правильность и выразительность рисунка. И прежде всего художник должен сесть на таком расстоянии от предмета изображения, чтобы он целиком входил в его поле зрения.

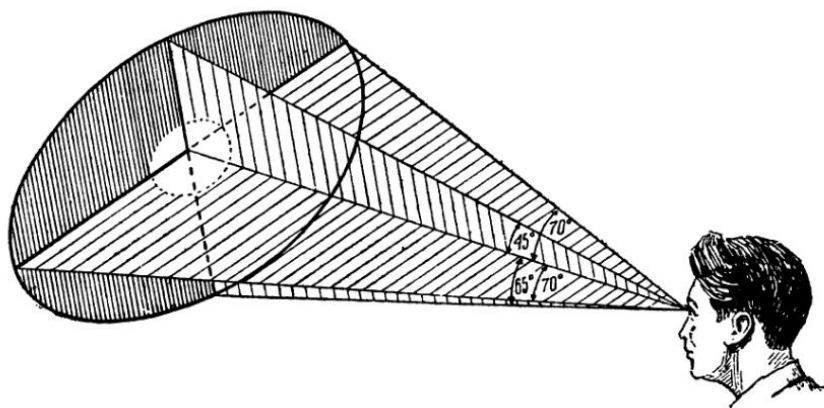


Рис. 16

Что такое поле зрения? Если представить, что в наш глаз от всех предметов, которые мы видим, стекаются отраженные лучи света, то они образуют нечто вроде конуса, основание которого и будет полем нашего зрения (рис. 16). Луч, перпендикулярный к основанию конуса, называется главным. Границы поля зрения человека определяются в градусах, то есть в единицах измерения углов, и составляют в среднем от горизонта вверх (если главный луч зрения направлен к линии горизонта) 45° , а вниз — 65° . В стороны от главного луча поле зрения охватывает в среднем по 70° . В пределах поля зрения человеческого глаз с наибольшей отчетливостью видит в пределах 37° . Эту видимость называют полем наилучшего зрения. Если мы хотим детальнее рассмотреть какой-либо предмет, находящийся вне поля зрения, мы вынуждены бываем поворачивать голову, наклонять или запрокидывать ее.

А теперь вернемся к тому примеру с рисующим, который сел очень близко от натуры. В чем его ошибка? Почему у него не получается рисунок? Потому, что изображаемый им предмет не умещается в поле зрения и он вынужден рассматривать его по частям, что исключает цельность видения.

Чтобы изобразить здание, художнику нужно сесть на таком расстоянии от него, чтобы оно уместилось целиком в поле «наилучшего» зрения. Приблизительно расстояние, с которого следует рисовать, составляет 2,5—3 высоты предмета. Так, например, человека среднего роста нельзя рисовать с расстояния менее чем 4 метра.

Картинная плоскость всегда находится в поле зрения и в том случае, когда мы смотрим снизу вверх, и когда главный луч зрения перпендикулярен линии горизонта, и когда, запрокинув голову, мы смотрим на верх какого-нибудь здания.

Однако линия горизонта не всегда будет входить в поле зрения, и поэтому она может быть вне картины, например, когда мы рисуем что-либо снизу вверх. Но забывать об этом рисующий никогда не должен. Он всегда должен представлять себе, где находится горизонт, чтобы иметь возможность проверять правильность перспективы путем мысленного проведения уходящих в глубину линий, которые, как уже говорилось, сходятся при их продолжении на линии горизонта.

Однако к композициям, в которых линия горизонта находится за пределами картинной плоскости, художники прибегают сравнительно редко. Обычно же берется точка зрения человека, находящегося на земле и смотрящего прямо перед собой так, что главный луч зрения почти совпадает с уровнем его глаз, а картинная плоскость перпендикулярна к нему и к предметной плоскости.

При рисовании пейзажа, интерьера часто возникает задача

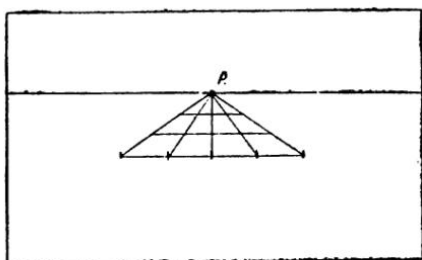


Рис. 17

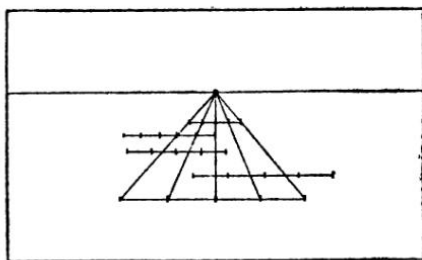


Рис. 18

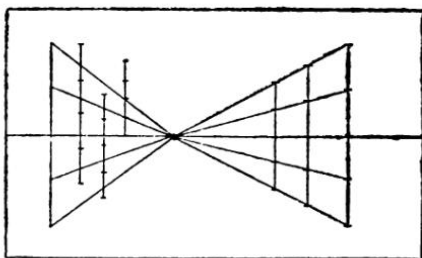


Рис. 19

изобразить одинаковые по величине, но расположенные на разных расстояниях предметы. Решение этой задачи может облегчить знание перспективных масштабов: ширины, высоты и глубины. Мы рассмотрим их на отвлеченных примерах с прямыми линиями.

Перед нами на предметной плоскости прямая — можете представить ее линией, начерченной на поверхности или положенной тонкой палочкой. Это значения в данном случае не имеет, мы будем говорить просто о линии (рис. 17).

Итак, находящаяся перед нами параллельная горизонту линия разделена на ряд равных между собой отрезков. В данном случае решение задачи очень простое. Мы проводим прямую параллельно линии горизонта и делим ее на соответствующее количество отрезков. Но, допустим, нам нужно нарисовать ряд таких линий, расположенных параллельно и разделенных на такие же отрезки. Для этого от концов нашей прямой и через все деления мы проводим прямые в точку схода и в определенных местах также чертим прямые, параллельные нашей первой. Эти прямые разделятся линиями, идущими в точ-

ку схода, на то же количество отрезков. При этом пропорциональные отношения на всех линиях будут одинаковыми.

А теперь допустим, что прямые лежат не в один ряд. В этом случае мы берем прямую той же величины, как если бы она лежала в ряду, и рисуем ее, соответственно вынося из ряда. Это будет

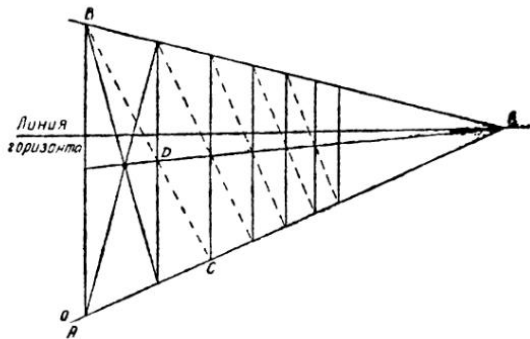


Рис. 20

масштаб ширины (рис. 18). Если это построение повторить на примере с прямыми, расположенными в вертикальной плоскости, мы получим масштаб высоты (рис. 19).

По мере удаления предметов от нас в глубину уменьшающимися кажутся не только их размеры, но и расстояния между ними. Степень уменьшения расстояния определяется с помощью масштаба глубины.

Например, нам нужно нарисовать ряд параллельных прямых, находящихся на равных расстояниях друг от друга. Для этого сначала проводим прямую параллельно основанию картинной плоскости и от левого конца проводим прямую в правую точку отдаления (точка отдаления, как мы уже отмечали, находится на расстоянии одной диагонали картинной плоскости от главной точки схода). Эта прямая, пересекаясь с линией, идущей в главную точку схода, даст нам начало следующей прямой и определит в то же время расстояние в глубину от первой до второй линии. Далее построение идет таким же образом.

Несколько отличается построение масштаба глубины в вертикальной плоскости (рис. 20). Здесь оно получается так: две первые прямые рисуют на глаз и соединяют диагоналями, далее из точки пересечения диагоналей проводят прямую в точку схода F , затем от верхнего конца прямой AB проводят линию через точку D , пересечение которой с линией AF в точке C определит место для следующей вертикальной прямой. Построение последующих вертикалей видно на рисунке.

Знание перспективных масштабов окажет большую помощь, когда, например, вы захотите нарисовать паркетный пол в интерьере или дом с большим количеством окон на фасаде и во многих других случаях. Рассмотрим один из них: изображение

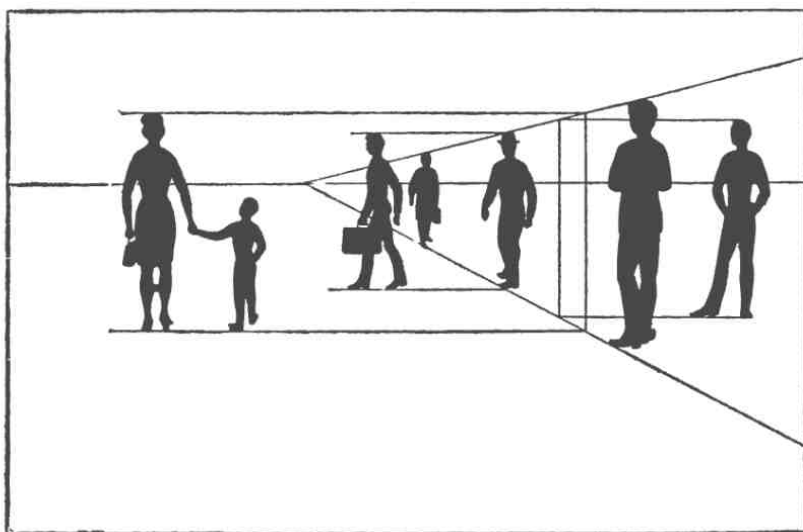


Рис. 21

группы людей, находящихся на разных расстояниях и двигающихся в разных направлениях (рис. 21). Построение мы начинаем с того, что проводим от основания и верхней точки ближней фигуры прямые в главную точку схода. Эти две сходящиеся линии определяют высоту всякой фигуры, удаленной от нас. Если фигура находится по другую сторону плоскости главного перпендикуляра, то эта высота выносится с помощью прямых, параллельных линии горизонта. Здесь возникает вопрос: а как же быть с разницей в росте? Существуют особые способы перспективного построения, но художники ими не пользуются и обычно вносят соответствующие поправки на глаз.

Наибольшую трудность в отношении перспективного построения представляет рисунок интерьера. Если в рисунке пейзажа или даже натюрморта еще как-то и можно обойтись без масштабов, полагаясь на точность глаза, то в работе над интерьером подчас даже опытный художник может запутаться в перспективе. Эта задача еще усложняется тем, что в интерьере не всегда удается выбрать удачную точку зрения, такую, чтобы все, подлежащее изображению, входило в поле зрения.

Начинающему рисовальщику полезно поэтому сначала прорисовать интерьер с макета, который можно легко сделать, взяв какой-нибудь ящик без одной стенки, расчертить в нем пол, прорезать окна, двери, учитывая при этом их пропорциональность.

О КОМПОЗИЦИИ

Любая картина, рисунок, скульптура и вообще всякое художественное произведение всегда представляют собой нечто целое. Отдельные части этого целого организованы в определенный порядок и согласованы между собой. Эту согласованность в произведениях искусства называют латинским словом «композиция», что в переводе означает «сложение», «сопоставление», «приведение в порядок частей».

Но композиция не просто связь частей изображения, а скрытая от глаз внутренняя согласованность изображаемых предметов, связь их по смыслу, по содержанию. Например, если вы составите натюрморт из всякой снеди и включите в него утюг, то смысловая связь между изображаемыми предметами будет нарушена. У зрителя, который увидит вашу работу, возникнет недоумение. Почему вдруг среди мяса, овощей, фруктов утюг? Какой здесь смысл? Что хочет сказать художник? А можно так подобрать предметы, что получится как бы небольшой рассказ.

В жанровой картине особенно важна психологическая связь персонажей. Вспомните картину И. Е. Репина «Не ждали». Какие сложные, разнообразные чувства читаем мы на лицах персонажей: удивление, радость, некоторый испуг. И эти их эмоции связаны с вошедшим, с его фигурой, выражением его лица. Не будь этой психологической связи, картина развалилась бы на ряд отдельно написанных фигур.

Кроме смысловой, психологической связи в понятие композиции входит согласованность средств выражения между собой, их соответствие содержанию, замыслу произведения. Здесь речь идет уже о согласованности по цвету, пропорциональности, ритму.

Композиция всегда зависит от того, что хочет сказать художник. Выражению своей главной мысли он подчиняет все средства, выбирает наиболее выгодное освещение, точку зрения, соответствующее ритмическое чередование частей. Сле-

довательно, прежде чем компоновать, необходимо знать, что компоновать, иначе говоря, иметь идею.

Существуют ли какие-нибудь правила композиции? Этот вопрос занимает многих теоретиков и художников. Его часто задают учащиеся.

Большинство считает, что такие правила существуют. Ими пользуются все художники и часто сами того не замечают, так же, как человек ходит, например, не думая над тем, что его движения подчиняются физическим законам отталкивания и притяжения.

В XVIII и XIX веках в Академии художеств законы композиции преподавались как особая научная дисциплина. Но понимались они очень ограниченно, в основном речь шла о различных схемах построения рисунка «по треугольнику», «кругу» и т. д. Различали в связи с этим композицию «пирамидальную», «овальную», «барельефную». Под композицией понималось, таким образом, лишь математически правильное, равномерное распределение изображения на плоскости листа.

Эти правила, конечно, имеют значение, так как они приучают к завершенности, собранности изображения. Особенно важна их роль в декоративном искусстве, где обычно рисунок строится на строгой симметрии и ритме.

В старой академии правила композиции, выработанные в результате изучения древнегреческого искусства, считались идеальными, а всякое отступление художника от них — ошибкой. В этом был недостаток академического образования, ибо подлинный художник никогда не творит по правилам. Он пользуется ими, когда это необходимо, изменяет или даже отбрасывает их, если они мешают ему в решении творческой задачи.

Конечно, наиболее сложна композиционная задача при сочинении станкового рисунка или картины. Недаром иногда даже жанровую картину, то есть картину с изображением какой-либо сцены, также называют композицией, в противоположность тем работам, которые художник выполняет с натуры. Но неправильно было бы думать, что при рисовании с натуры перед художником не стоят или стоят лишь очень простые композиционные задачи. Мы об этом будем говорить несколько ниже.

Равномерно, уравновешенно, красиво разместить на листе части изображения еще не значит скомпоновать рисунок. Это лишь самая простая, незначительная часть композиционной задачи. Главное — в организации изображения в пространстве, обобщении, выявлении, соединении деталей изображения и уже упоминавшихся логической и психологической связях персонажей в жанровом рисунке.

В работе над композицией есть моменты, которые не может объяснить и сам художник. И если спросить его, почему он какую-либо часть картины сделал так, а не иначе, то в ответ можно услышать: «Да так мне кажется лучше... я так представляю...» Художник в таких случаях полагается на свой творческий опыт, художественное чутье и вкус.

Но существует, однако, и ряд таких закономерностей, которые художник осознает, которые существуют и как определенные правила изучаются в художественной школе.

Что это за правила? Надо сразу заметить, что и эти правила, о которых мы сейчас будем говорить, довольно относительны и не столь «жестки», как например арифметические: «дважды два — четыре».

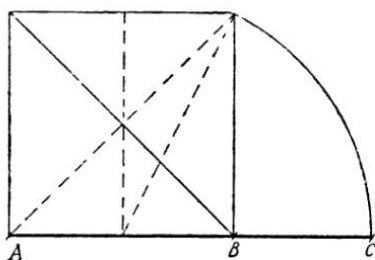
Рассмотрим их по порядку, которому, однако, необязательно должен соответствовать порядок творческого процесса художника.

Ф о р м а т

Сам замысел картины или рисунка, будь то портрет, пейзаж или жанровая сцена, требует определенного формата, развернутого по вертикали или горизонтали, более удлиненного или приближающегося к квадрату. Формат, например, вытянутый в длину, удобен для изображения пейзажа, панорамы, батальной сцены. Диктуя зрителю последовательность рассматривания картины в горизонтальном направлении, он подчеркивает, усиливает ощущение протяженности пространства.

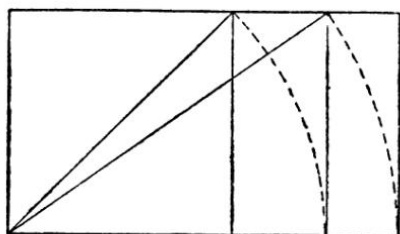
Для изображения какого-либо вертикального сооружения или портрета в рост вы обычно берете вертикальный формат. Это в общем. Каково же должно быть обязательное отношение сторон, сказать трудно. Здесь нельзя дать какой-либо рецепт. В зависимости от творческой задачи, которую поставил перед собой художник, в зависимости от характера изображаемого предмета формат может быть более или менее вытянутым по вертикали прямоугольником, квадратом или прямоугольником, вытянутым по горизонтали.

Допустим, вы рисуете памятник архитектуры, характерной чертой образа которого является устремленность всех его форм вверх. На первый взгляд кажется — вертикальное сооружение, значит, лучше всего и формат взять вертикальный, удлиненный вверх. Но что-то получается не так. Здание кажется как бы сдавленным с боков, застывшим, ему не хватает простора. Попробовали сделать другой эскиз, вписать в квадрат — впечатление иное. А что, если попробовать взять горизонтальный формат? В этом случае представилась воз-



а

$$\frac{AB}{BC} = \frac{AC}{AB}$$



б

Рис. 22 а, б

возможность больше показать пейзажное окружение, а горизонтали формата, оказывается, в таком случае по законам контраста еще более, чем вертикали, подчеркнули динамизм (движение) форм.

Это примерный ход рассуждений при поисках более выразительного формата. Приводя его, мы лишний раз хотим подчеркнуть, что незыблемых правил не существует.

В выборе формата важно также и то, что вообще одни из них кажутся нам более удобными, другие — менее. Сильно вытянутые по горизонтали или вертикали прямоугольники, например, менее удобны для вос-

приятия; как правило, художники к таким форматам прибегают редко. Чаще всего в картинных галереях и музеях мы встречаемся с форматами картин, близких к прямоугольнику с определенными отношениями сторон. Таким наиболее удобно воспринимаемым прямоугольником является тот, у которого большая сторона относится к меньшей так же, как сумма меньшей и большей сторон относится к большей (рис. 22, а). Такое отношение сторон называется золотым сечением. Оно известно художникам и архитекторам с глубокой древности. Древнерусские художники-иконописцы применяли для своих произведений прямоугольники, построенные с помощью диагонали квадрата (рис. 22, б).

Выбор точки зрения

В зависимости от того, откуда вы смотрите на изображаемый предмет — сверху или снизу, справа или слева, — он будет представляться вам более или менее выразительным, а может быть, даже до неузнаваемости искаженным.

Если, рисуя какое-нибудь здание, вы хотите подчеркнуть его величие, монументальность, то должны брать точку зре-

ния на него снизу (низкий горизонт). При точке зрения на предмет сверху (при высоком горизонте) впечатление будет обратным. Для композиции также важно, имее ли вы фронтальную точку зрения, то есть когда предмет, интерьер располагаются перед вами как бы фронтом, или угловую, когда смотрите на них сбоку. В первом случае композиция будет более статичной, во втором — более динамичной, ибо направленность линий по диагонали всегда вызывает ощущение большего движения, нежели по горизонтали.

Отношения между величиной картины и величиной изображения

Рассмотрим это правило на примере портрета. Вы рисуете голову на листе бумаги. Лист большой, а голова настолько маленькая, что площадь, занимаемая изображением, во много раз меньше площади листа. Тогда рисунок как бы тонет. Большие поля листа мешают восприятию портрета, давят его. Или, наоборот, вы делаете изображение таким крупным, что его границы почти касаются краев листа, тогда рисунок будет «вылезать», «вываливаться» из листа.

Чтобы рисунок не «тонул» и не «вываливался», нужно найти равновесие между ним и фоном. Нельзя заранее предсказать, какими будут эти отношения, допустим, вывести правило: изображение должно занимать одну четвертую или одну пятую листа. Нельзя, потому что это зависит и от характера натуры (удлиненная голова или круглая), и от того, делаете вы рисунок объемным или плоскостным, детальным или обобщенным, и от ряда других моментов. Здесь художник должен полагаться на свой опыт и вкус. Могут быть и исключения: предположим, голова должна «вылезать» из листа, ибо таков замысел художника.

Еще более важно, но и более сложно, решить эту композиционную задачу в жанровом рисунке, изображающем какое-либо событие, сцену. Необходимо правильно найти величину главной части, чтобы окружающие предметы или второстепенные персонажи не «затерли» ее, чтобы внимание зрителя прежде всего сосредоточивалось на ней. Воспитывать в себе чувство пропорциональности между фоном и изображением следует с первых рисунков, надо учиться «вписывать» изображение в лист, а не брать заведомо большой лист, и затем ножницами отрезать лишнюю часть фона.

М а с ш т а б

Компонуя или сочиняя рисунок, картину, плакат, необходимо учитывать масштаб изображения. Степень дробности, детализации форм будет зависеть от отношения между фоном

и изображением, от величины произведения. Например, вы делаете маленький эскиз панно на листочке школьного альбома для рисования. Все, казалось бы, удачно найдено, и рисунок выглядит цельным, собранным. Вы переносите его на поверхность нужного вам размера, расчерчивая для этого рисунок на клетки, увеличивая, допустим, в 20—30 раз. Затем приступаете к работе красками и тут неожиданно замечаете, что «неработающего» фона оказывается чрезмерно много и он кажется пустым, хотя вы совершенно точно перенесли эскиз, казавшийся вам удачно скомпонованным. В чем дело? В том, что вы не учли, что отношения между маленькими и большими пропорционально равными плоскими фигурами воспринимаются неодинаково. Опытные художники знают это и уже в эскизах делают соответствующие поправки. Начинающему мы рекомендуем делать эскизы для больших рисунков панно покрупнее

Величина изображения

Это правило ставит известные пределы в величине изображения. Обратите внимание, что в подавляющем большинстве картин люди, животные, предметы изображаются обычно меньше их натуральной величины, реже равной ей, и еще реже больше натуральной величины. Понятно, что пейзаж мы не можем нарисовать в натуральную величину, для этого потребовался бы гигантских размеров лист бумаги. Портрет или жанровую сцену с несколькими человеческими фигурами возможно сделать и в натуральную величину, но художники почти не используют эту возможность. Рисуют обычно в три четверти натуральной величины и делают это потому, что тогда как бы соблюдается расстояние между зрителем и изображением, ибо в силу особенностей нашего восприятия все окружающее мы видим меньше натуральной величины.

Но бывают исключения и из этого правила. Например, известный советский художник Г. Коржев часто в своих картинах, посвященных Великой Отечественной войне, изображает людей больше натуральной величины, и это помогает ему добиться большей выразительности, нужного впечатления.

Светотень

К числу композиционных задач относится также и распределение светотени в рисунке, картине. Светотень дает возможность художнику сделать картину более глубокой, пространственной или, наоборот, плоскостно-рельефной, а то и вообще плоскостной. Приступая к сочинению рисунка, следует продумывать

мать, откуда будет падать свет, какие предметы будут находиться в тени, какие — в полутени, какие — на свету. При этом следует помнить, что лобовое, фронтальное освещение лишает картину объемности, делает ее сравнительно плоскостной, а сильное, боковое дает большие и резкие тени.

Композиционный центр

Всякая картина или рисунок должны иметь композиционный центр. Это то место произведения, на котором художник прежде всего останавливает внимание зрителя, концентрируя в нем большую часть смыслового содержания. Композиционный центр художник выделяет обычно и с помощью перспективы, цвета, светотени. Он не всегда и необязательно должен быть в середине рисунка или картины. Главная задача — подчинить композиционный центр оптическому центру. Это значит, с помощью всех средств — светотени, цвета, перспективы, психологической связи персонажей — выделить, подчеркнуть, обратить прежде всего внимание зрителя на главное место в картине. В настоящее время ученые получили возможность с помощью специальных приборов проследить порядок движения глаз при восприятии картины. Интересная работа проделана в этом направлении ученым А. Л. Ярбусом, из книги которого мы приводим схему движений глаза при восприятии картины И. Е. Репина «Не ждали» (см. илл. 17, 18 — вклейка, стр. 14). Обратите внимание, на каких частях более всего задерживается глаз зрителя. Это лицо вошедшего, профиль поднявшейся навстречу ему женщины и голова стоящей в дверях прислуги, затем внимание направляется на детей, сидящих за столом, и затем уже на обстановку комнаты. Композиционным центром будут здесь головы вошедшего, женщины и прислуги.

Центр композиции картины нельзя понимать как точку. Это обычно больший или меньший участок картины, на котором сосредоточивается главное внимание зрителя. Композиционный центр имеет какое-то близкое окружение.

Можно считать композиционным центром голову женщины или голову вошедшего, а можно и расширить его еще более, отнеся к нему и головы сидящих за столом мальчиков. Композиционный центр не всегда удастся строго ограничить. Кроме того, есть картины, в которых имеется несколько композиционных центров. Например, известная картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Здесь фигура сидящего на коне Петра I служит как бы главным центром, а отдельные группы привезенных на казнь стрельцов имеют свои центры, объединенные вокруг главного.

В портрете, как правило, композиционным центром служит лицо, поэтому нужно следить за тем, чтобы, например, пуговицы костюма или какие-либо детали фона не бросались в глаза прежде всего. В натюрморте, пейзаже также что-то должно быть главным, что-то второстепенным, что-то должно выделяться всеми средствами, а что-то погашаться, ставиться в подчиненное положение к главному.

Могут, наконец, быть произведения, не имеющие композиционного центра, где части картины равноценны и одинаковы по своей значимости, что несколько не лишает их выразительности. Но зависит это от самого мотива. Так, например, может быть, когда вы пишете море. А если вы пишете жанровую или батальную сцену, необходим центр композиции, иначе получится пестрота и неразбериха.

Цветовые пятна и линии

Уравновешенное распределение цветовых пятен и линий на плоскости, размещение их таким образом, чтобы рисунок или картина представляли собой ритмически организованное целое, чтобы от них нельзя было ничего убавить и к ним ничего прибавить — тоже правило композиции. Необходимо прежде всего следить за тем, чтобы рисунок не разваливался на части. Это может случиться, если, например, телеграфный столб расположен строго посередине листа бумаги, а линия горизонта делит лист на нижнюю и верхнюю половины. Нужно следить также за тем, чтобы одна часть не оказалась неоправданно перегруженной деталями, а другая пустой. Мы подчеркиваем «неоправданно», ибо в известных случаях это может быть специальным замыслом художника.

Все изложенные правила действительно как при рисовании с натуры, так и по воображению. Но правила не могут быть без исключения, и если вы увидите, почувствуете, что рисунок будет острее, выразительнее, когда вы отступите от того или иного правила, то не смущайтесь и смело идите на нарушение. Однако ни в коем случае не делайте этого ради оригинальничанья, ради желания рисовать «по-современному».

К этим основным, можно сказать школьным, правилам со временем каждый художник в итоге личного опыта прибавляет еще ряд законов и правил, которые трудно учесть, потому что у каждого они свои,

МАТЕРИАЛЫ РИСУНКА

К а р а н д а ш. Обыкновенный графитный карандаш известен всем. Трудно найти человека, который не рисовал бы им в детстве домиков и лошадок. С детских карандашных рисунков начинали свой путь в искусстве все выдающиеся мастера изобразительного искусства.

Для современного художника-графика карандаш — необходимый материал. Изобразительные возможности его достаточно широки, для работы с ним не требуется никаких особых приспособлений, поэтому он незаменим в учебном рисунке, удобен как для эскизов и набросков, так и для длительных станковых рисунков.

Обычно карандашом рисуют на бумаге, сорт которой выбирается в зависимости от творческой задачи, от того или иного приема работы художника.

У нас выпускается довольно большая шкала графитных карандашей, различающихся по твердости и, следовательно, черноте. Жесткие карандаши имеют обозначения от Т до 6Т, мягкие — от М до 6М. Кроме того, выпускается также ряд мягких карандашей без номеров.

Рекомендовать какие-либо номера для рисунка, как лучшие, нельзя. Это зависит от того, какие цели преследует художник. Очень твердые карандаши 6Т—4Т обычно не используются для рисунков с натуры, но они удобны для художника, работающего в прикладной графике, для шрифтовика, так как на плотной бумаге дают очень тонкую и четкую линию.

Другие твердые карандаши, например от 4Т до ТМ, могут быть использованы для штриховых набросков. В этих случаях бумага должна быть гладкой и плотной.

Твердыми карандашами можно начинать длительный рисунок, чтобы, построив им форму, перейти затем к работе более мягким карандашом.

Самые жесткие карандаши имеют светло-серый серебри-

стый тон. По мере уменьшения жесткости чернота увеличивается.

Диапазон светлот в карандашном рисунке можно увеличить, пользуясь набором карандашей различной твердости. Но художник должен, кроме того, развивать в себе способность извлекать максимум возможного из одного карандаша.

Мягкими карандашами многие художники любят делать наброски, зарисовки на шероховатой бумаге. Карандашный штрих дает тогда очень красивую фактуру.

Карандашом можно работать двумя способами: это штрих и пятно. Штриховой рисунок, как правило, более графичный, а рисунки, выполненные пятном, часто называют мягкими, живописными.

В штриховом карандашном рисунке тени получаются за счет более уплотненной или разреженной штриховки и за счет нажима. Имеет значение для рисунка и характер штриха, его направление, фактура бумаги. Довольно жесткий карандаш на плотной бумаге дает четкий и ровный штрих на шероховатой — мягкий, нечеткий.

Пятно получают обычно с помощью растушки — трубочки, свернутой из плотной бумаги, работой которой, конечно, можно только с мягким карандашом. Светлотные различия достигаются в этом способе за счет большего или меньшего наложения графита.

Можно также сочетать работу штрихом с работой пятном. Слабый диапазон светлот и блеск, свойственный графиту, позволяют обычно делать рисунки только небольшого размера.

Длительные рисунки можно выполнять пользуясь набором карандашей разной твердости. Такая техника таит большие возможности в достижении тональной выразительности.

В учебных длительных рисунках удобно пользоваться карандашами двух степеней твердости: первоначальный набросок делать более жестким карандашом, а затем работу вести более мягким, передавая им все тональные градации.

Однако чаще всего карандашные рисунки выполняют одним карандашом, тональные градации при этом достигаются за счет различной силы нажима.

В рисунках начинающих прежде всего бросается в глаза неумение регулировать нажим карандаша, и за счет этого почти все места рисунка выглядят одинаковыми по светлоте.

Работая карандашом, нужно научиться проводить и тонкие линии — острием вертикально поставленного карандаша, и широкие живописные штрихи — боковой гранью графита. В этом отношении большие возможности дает так называемый цанговый карандаш, представляющий толстый графит-

ный стержень, вделанный в специальную оправу. Благодаря толщине графитного стержня этим карандашом можно проводить штрихи самой различной ширины, получать красивые пятна, быстро покрывать тем или иным тоном участок бумаги. Это делает его удобным для выполнения тональных живописных рисунков.

Тушь. Приготовляют ее обычно из копоти, получаемой при сжигании различных материалов. У нас тушь поступает в продажу в жидком готовом состоянии, а также в сухом — в виде палочек. Тушь прежде всего удобна для работы пером на плотной и гладкой бумаге.

Приступая к изучению техники рисунка пером, следует ознакомиться со всеми типами перьев и сравнительно оценить их достоинства и недостатки. Каждый из них дает различной толщины штрихи, по-разному позволяет регулировать нажим, а следовательно, и изменять толщину линии. Возможность достижения разнообразия штрихов зависит также от гибкости пера. Твердые, почти не гнущиеся стальные перья дают ровные, одинаковые штрихи.

Тушью можно рисовать также птичьими перьями (гусиными, индюшачьими), позволяющими достигать разнообразных и выразительных штрихов. Рисуют также и простыми деревянными палочками: срезают тонкую ветку и отрезают палочку длиной 8—10 см, концы обрезают наподобие лопатки и в них делают два-три продольных и затем поперечных желобка, чтобы задерживалась тушь. Рисунки палочкой существенно отличаются от перовых рисунков примерно одинаковой толщиной линий. Если стальным пером можно выполнять очень детальные, законченные рисунки, то палочка в основном используется для быстрых зарисовок, набросков.

Изобразительными средствами рисунка пером являются штрих и линия, здесь все строится на контрасте черных штрихов и белизны бумаги. От характера штриха зависит цветовое впечатление, получаемое нами от рисунка.

Начинающие художники обычно перегружают свои рисунки огромным количеством ненужных линий и, забывая мудрое правило портных «семь раз отмерь, один раз отрежь», беспрепятственно наносят на бумагу штрихи, не думая о том, для чего они нужны. При работе карандашом ненужные штрихи очень легко убрать с помощью ластика, а штрих, положенный пером, как говорится, не вырубишь топором.

Поэтому для начинающих очень полезна работа пером. Она дисциплинирует начинающего художника, заставляет его экономно обращаться со штрихом и линией.

Приемов работы пером существует очень много. У каждого художника рисунок пером, как и почерк письма, отли-

чается четко выраженной индивидуальностью. Убедиться в этом вы можете очень легко, сравнив несколько перовых рисунков разных художников.

Рекомендовать какой-то определенный технический прием не имеет смысла, но можно дать некоторые советы, которые весьма полезны начинающим.

Очень важно постоянно тренироваться в проведении пером линий различной толщины и конфигурации, рисуя овалы, квадраты и другие геометрические фигуры. Такая своеобразная гимнастика вырабатывает послушность руки, воли, глаза, развивает чувство пластики.

Необходимо всегда знать, что вы хотите выразить в рисунке, и соответственно этому организовывать линии и штрихи.

Первоначально рисунки можно слегка набрасывать карандашом и затем продолжать работу тушью. Карандашные штрихи потом легко можно удалить. Но это следует делать лишь на первых порах и при работе над сложным рисунком. Лучше, как мы уже говорили, приучать себя работать сразу пером.

Не следует стремиться также в перовом рисунке точно передать все, что видит глаз. В первую очередь сосредоточивайте внимание на главном, потому что в перовом рисунке штрих обладает повышенной четкостью, и очень легко можно впасть в пестроту.

Рисуя с натуры пером, надо выбирать для рисунка подходящие интересные мотивы и объекты. Наверное, даже начинающий не станет делать пером пейзаж при сумеречном освещении. А вот обнаженные зимние деревья своей ажурной орнаментальностью сплетения ветвей так и просятся на перовой рисунок.

Однако это не значит, что в перовом рисунке нельзя добиться пространственной глубины. Ее легко достигнуть за счет разреженной штриховки, более тонких линий. В перовом рисунке можно добиться также и передачи фактуры путем применения различных штрихов. Штриховка в сетку, горизонтальными или вертикальными линиями, прямыми или закругленными будет создавать различное представление о фактуре изображаемого предмета. Ведь каждый предмет требует определенной штриховки, и чем разнообразнее она будет, тем выразительнее получится рисунок.

Помимо туши, для рисунков пером используются специальные орешковые чернила, приготавливаемые из дубовых орехов и окиси железа.

Чернила имеют то преимущество перед тушью, что не засыхают на перо, легче сходят с пера на бумагу, отличаются красивым бархатно-черным тоном, не выгорают на свету.

Приготовление орешковых чернил несложно. Поздней осенью с дубовых листьев собирают орехообразные наросты (галлы), являющиеся гнездами насекомых, затем их размельчают в ступе или на блюде, завязывают в узелок из плотной марли и в приготовленную посуду выдавливают весь сок. Для придания большей черноты в него добавляют железный купорос или ржавчину. Приготовленные таким образом чернила следует несколько дней выдержать на свету.

Для рисунка пером используют также и выпускаемые промышленностью чернила для авторучек.

Немало привлекательного и в кистевом рисунке тушью.

В рисунке кистью, так же, как и перовом, применяются разнообразные технические приемы. Можно, например, работать мягкой или жесткой кистью, «сухой» или мокрой, с использованием воды для получения полутонов, работу кистью хорошо сочетать с пером.

Мягкой кистью выполняются так называемые тональные рисунки. Она дает сравнительно большой диапазон тонов, от черной заливки до белой бумаги. Разводят тушь на блюде или на листе белой бумаги, это позволяет видеть светлоту получаемых тонов.

Рисунок мягкой кистью следует делать по карандашному наброску, а очень сложный — по детально проработанному контурному рисунку. Работу начинают с прокладывания туши от светлых мест к темным, оставляя, где это нужно, белую бумагу. Такая последовательность работы вызвана тем, что затемнить рисунок всегда легче, чем высветлить положенный слишком темный тон.

Сочнее, живее и выразительнее всегда получается рисунок, в котором не ощущается многократное наложение туши. Но такой рисунок требует большого опыта. Начинающему художнику нужно, не боясь утратить эти желанные качества, добиваться правильных светлотных отношений путем наслаивания.

Мягкой кистью можно также работать без разбавления водой. Рисунок в таком случае строится на контрасте черных заливок тушью и белой бумаги, детали прорабатываются пером или палочкой.

Своеобразной и интересной графической техникой является работа «сухой» кистью. Обычно для этой цели применяется не очень жесткая щетинная кисть. Ее обмакивают в тушь и затем обтирают о листок бумаги до тех пор, пока она не начнет давать мазки нужного тона. Чем дольше обтирается кисть о бумагу, тем светлее мазки она дает. Этот способ позволяет получать очень мягкие живописные рисунки и добиваться очень тонких тональных переходов. Сухой кистью хорошо делать пейзажи и портреты.

Кисти применяют как круглые, так и плоские. Работая боковой стороной плоской кисти, можно делать более широкие и более узкие штрихи. Особенности фактуры предметов передаются ударами торца кисти.

Уголь — древнейший материал художника. Известно, что его использовали в наскальных рисунках первобытные художники. Однако полностью художественные достоинства угля, его выразительность были раскрыты значительно позже, примерно в XVIII веке, когда им начали выполнять самостоятельные рисунки на бумаге.

Уголь — материал чрезвычайно послушный воле художника, он позволяет быстро вносить поправки в процессе работы, ибо легко снимается мякишем белого хлеба или мягким ластиком. Он очень удобен для набросков и эскизов, так как им хорошо прокладывать широкие пятна светотени и одновременно наносить тонкие штрихи.

Углем рисуют обычно на бумаге с шероховатой поверхностью. Рисунок может быть штриховым, но штрих можно сочетать и с ровными светотеневыми пятнами, применяя для этого растушку.

Легкие, ровные и красивые тона получаются, если растерать уголь замшей или щетинной кистью. Существует также прием, при котором лист бумаги покрывают углем с помощью широкой кисти или тряпки, а затем ведут работу ластиком и палочкой угля.

Очень красивые выразительные рисунки углем выходят на серой или цветной бумаге с применением для наиболее светлых мест и бликов мела или гуашевых белил.

В процессе работы уголь не требуется затачивать, ибо нужной толщины штрихи можно получать в зависимости от положения палочки к поверхности листа бумаги. В случаях, когда все же нужно палочку угля заточить, чтобы получить очень тонкие линии, используют мелкие наждачные шкурки.

Уголь для рисования нетрудно приготовить самому. Нужно нарезать из ветки липы, тополя или березы палочки длиной 10—12 см и диаметром 0,3—0,5 см, очистить их от коры и воткнуть в наполненную речным песком жестяную консервную банку. Замазав ее затем сверху глиной и сделав небольшое отверстие для выхода водяных паров, поместить в огонь печи или костра. После того как палочки обуглятся, они готовы для рисования. Твердость угля будет зависеть от качества обжига и породы дерева.

Рисунки, выполненные углем, плохо держатся на бумаге, и сохранение их всегда представляло большие трудности для художников и музейных работников.

Предлагалось много различных средств закрепления уголь-

ных рисунков. Наилучшим закрепителем (фиксативом) большинство художников признают растворенную в 3%-ном спирте канифоль, жидко разведенный нитролак или 2%-ный раствор желатина в 20%-ном чистом спирте или денатурате. Выполненные углем рисунки обрызгивают одним из этих растворов из пульверизатора. Очень важно наносить фиксатив равномерно, стараясь не сдуть уголь с поверхности листа.

Однако всякий фиксатив, обеспечивая сохранность рисунков, приводит к частичной утрате художественных достоинств. Закрепленные рисунки теряют характерную для угля матовость и приобретают блеск, желтеет или темнеет бумага.

Иногда, легко зафиксировав рисунок, художник продолжает по нему работать углем и ластиком дальше. Закрепленный на бумаге уголь дает хорошую фактуру, на которую красиво ложатся новые штрихи.

Наброски и рисунки углем отличаются мягкостью и живописностью. Даже штриховые рисунки благодаря сочным, глубокого тона линиям производят хорошее впечатление. Рисунки углем делаются относительно большого формата. Однако уголь таит в себе и некоторую опасность в том смысле, что малоопытные рисовальщики часто бывают «сбиты с толку» эффектной фактурой и красотой угля. Поэтому лучше переходить к рисункам углем, приобретя некоторый опыт в работе карандашом.

Излюбленный материал многих графиков — сангина. Свое название она получила от латинского слова (*sanguis*) «кровь». Натуральную сангину получают из минерального вещества красно-коричневого цвета с добавкой глины и растительного клея. Кроме того, бывает искусственная сангина, полученная при смешении 2 весовых частей окиси железа, одной части каолина и одной части формовочного гипса. После смешения порошка этих веществ их разводят в мыльной воде и высушивают в виде палочек. Твердость в этом случае будет зависеть от количества каолина.

Сангина чаще всего используется художниками в рисунках обнаженного человеческого тела и в портретах. Здесь она в сочетании с углем или итальянским карандашом дает очень красивые «тельные» тона. Растирая ее на бумаге растушкой, замшей или щетинной кистью, можно получить богатую градацию тонов от густого красно-коричневого до легкого и прозрачного светло-желтого с зеленоватым оттенком, а применение угля, например, дает возможность еще более расширить диапазон тонов.

Работая сангиной, необходимо следить за тем, чтобы не перегрузить рисунок краской, ибо тогда получится очень неприятный рыже-красный общий тон всего рисунка. Сангина

сохраняет свою прелесть только в тех случаях, когда на листе бумаги остаются в достаточном количестве совсем незакрашенные места и места, покрытые очень легкими тонами.

Недопустимо соединять сангину с графитным карандашом. Эти материалы имеют разное строение, и при их смешении возникает грязь.

Поскольку сангина наносится на поверхность тонким слоем и рисунок предполагает наличие многих незакрашенных мест, важную роль в рисунке сангиной играет цвет бумаги. Он может обогащать или, наоборот, ограничивать палитру тонов и диапазон светлот.

Рисунок сангиной на бумаге холодных тонов обычно приглушает звучность цвета, понижает светлоту ее тонов, их теплоту. На цветной бумаге теплых тонов рисунок может быть очень эффективным, но диапазон тонов от светлого до темного сокращается, что требует введения белил, плохо вяжущихся с сангиной.

Рисунок сангиной может быть штриховым и тоновым, может сочетать оба приема. Выполняется он палочкой сангины с применением растушки, замши, а также щетинной кисти. Для работы сангиной бумага выбирается со слабо выраженной фактурой.

Сангину не принято фиксировать. Обычно ее просто окантовывают под стекло.

Соус. Этот материал очень охотно используется художниками. Приготавливается он из каолина, сажи газовой, клея и жировых веществ. Благодаря более тщательному измельчению порошка и добавлению жировых веществ соус имеет большую черноту, нежели уголь и итальянский карандаш, и больший диапазон тонов.

В работе соусом применяются два основных способа: сухой и мокрый.

Первый заключается в том, что по легко намеченному рисунку работу ведут растушкой, тряпочкой или сухой кистью, а заканчивают итальянским карандашом или палочкой соуса. Большое место отводится при этом и работе ластиком, который позволяет ослаблять и усиливать тона, вносить различные поправки.

Работа мокрым способом заключается в том, что порошок соуса разводят водой на блюде, а затем на палитре или просто на листе плотной белой бумаги и рисуют как акварелью или тушью.

Соус обладает глубоким бархатным тоном. Рисунок, выполненный соусом как сухим, так и мокрым, отличается чистым черным цветом без всякого оттенка рыжеватости.

Соус очень хрупкий материал, поэтому им почти не делают

штриховые рисунки. В основном он служит для тональных рисунков, выполняемых пятном. Соус не обязательно фиксировать, в случае же необходимости закрепления рисунка применяют фиксативы того же состава, что и для пастели.

Наиболее пригодной бумагой для соуса считается тряпичная, потому что она лучше остальных сортов выдерживает работу растушкой.

Помимо черного, имеется также соус серого и коричневого цвета. Первый готовится из тех же веществ, что и черный, и разбавляется путем примеси белой глины. Коричневый делают из смеси золотистой охры, сиенны жженой, белой глины, иногда с добавкой жировых веществ.

Пастель. Пастельные карандаши, уложенные ровными рядами в коробке, уже радуют глаз своими нежными, мягкими тонами. Но еще большую прелесть приобретает пастель на бумаге.

Пастель — очень красивый и живописный материал, название которого происходит от итальянского слова «pastello», что означает «тесто».

Пастель готовится в виде круглых карандашей длиной 6—8 см без деревянной оправы. Она состоит из пигментов, разбеляющих веществ (мел, каолин, гипс, тальк) и связующего вещества (молоко, сахар, гуммиарабик, декстрин).

Пастель характеризуется глубиной, матовостью и бархатистостью тона. Она не имеет прозрачных красок и в этом отношении противоположна акварели и ближе к гуаши. Связующим веществом в пастели является слабый раствор гуммиарабика, в зависимости от количества которого и примеси других веществ пастель делится на твердую, среднюю, мягкую. Для приготовления пастели годятся не все красочные пигменты, многие из них должны быть смешаны с различными посторонними веществами для придания им мягкости.

Пастель, в отличие от прочих графических материалов, дает художнику возможность получать тонкие переходы цвета одного в другой. Благодаря этому рисунки, написанные пастелью, часто называют живописью.

Методы работы пастелью довольно ограничены. Наиболее распространенным является работа пастельными карандашами без растушки, с растиркой лишь в некоторых местах пальцем. Ластиком пользоваться при работе пастелью нельзя: он затирает красочный слой до блеска и лишает рисунок свежести. Неудавшиеся места снимают хлебным мякишем.

Пастельные краски наносятся довольно пастозно, и рисунок не фиксируется, если же рисунок предполагается фиксировать, то цвет берется в повышенной яркости с учетом на

потемнение. После фиксажа рисунок иногда снова проходят слегка пастелью.

Пастелью можно работать и «мокрым» способом. Для этого пастельные карандаши разводят на палитре и работают кистью. Этот способ обеспечивает относительную неподвижность красочного слоя, но представляет большие трудности в процессе работы, так как краски по высыхании сильно светлеют.

Художники, работая акварелью, иногда заканчивают рисунок пастельными карандашами. Пастель в этих случаях применяется как лессировочный материал.

Рисовать пастелью на гладкой бумаге нельзя. Для нее берут обычно крупнозернистую или специально приготовленную бумагу. Лист прочной бумаги или картона, а также холст, наклеенный на картон или натянутый на подрамник, покрывают клеем, смешанным с порошком пемзы или толченым стеклом, речным песком, мелкими опилками.

Преимущественно пастелью рисуют портреты, реже пейзажи и натюрморты.

Хранение пастельных рисунков — дело очень трудное. Фиксирование пастели дает очень нежелательные результаты, и в то же время без фиксажа пастель теряет все свои качества: нежность, глубину и бархатистость тона. Лучше всего пастель сохраняется, если работу застеклить. Большое значение для сохранности рисунка имеет и качество пастели.

Если пастель хорошо приготовлена, работы сохраняются очень долго. В музеях Европы имеется немало пастелей, относящихся к XVII веку и отличающихся удивительной свежестью.

Заканчивая нашу последнюю беседу, хотелось бы обратить внимание на необходимость серьезного и любовного отношения к материалам.

Не следует рисовать на чем попало и чем попало. Когда у вас хорошие материалы, то сам процесс рисования будет доставлять удовольствие, что непременно и положительно отразится на конечном результате работы.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. **Пинтуриккио.** Портрет мальчика.
2. **Тинторетто.** Этюд женской фигуры.
3. **В. А. Серов.** Портрет Ф. И. Шаляпина. Фрагмент (рисунок углем).
4. **И. Е. Репин.** Отдых. Эскиз к картине того же названия (рисунок графитным карандашом).
5. **Леонардо да Винчи.** Этюд драпировки.
6. **В. И. Суриков.** Первый эскизный набросок картины «Боярыня Морозова».
7. **В. И. Суриков.** Один из последних набросков композиции картины «Боярыня Морозова».
8. **В. И. Суриков.** Этюд с натуры для фигуры юродивого в картине «Боярыня Морозова».
9. **Е. Лансере.** Иллюстрация к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат» (рисунок пером).
10. **А. Бенуа.** Иллюстрация к поэме А. Пушкина «Медный всадник».
11. **К. Ротов.** В тихий час в доме отдыха.
12. **А. Дюрер.** Автопортрет. Рука художника. Подушка (рисунок пером).
13. **Тициан.** Группа деревьев.
14. **В. А. Серов.** Портрет В. И. Качалова (рисунок графитным карандашом).
15. **Рафаэль.** Голова девушки в профиль (рисунок пером).
16. **Федерико Цуккарто.** Портретные этюды двух юношей (рисунок итальянским карандашом и сангиной).
17. Схема движения глаза.
18. **И. Е. Репин.** Не ждали.
19. **О. Кипренский.** Портрет Куселева-Безбородко (рисунок графитным карандашом).
20. **М. А. Врубель.** Иллюстрация к поэме М. Лермонтова «Демон».



1. Пинтуриккио. Портрет мальчика.



2. Тинторетто.
Этюд женской фигуры.



3. В. А. Серов. Портрет Ф. И. Шаляпина.
Фрагмент (рисунок углем).



4. И. Е. Репин. Отдых.

Эскиз к картине того же названия (рисунок графитным карандашом).



5. Леонардо да Винчи. Этюд драпировки.



6. В. И. Суриков. Первый эскизный набросок картины «Боярыня Морозова».

7. В. И. Суриков. Один из последних набросков композиции картины «Боярыня Морозова».

8. В. И. Суриков. Эюд с натуры для фигуры юродивого в картине «Боярыня Морозова».



9. Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат» (рисунок пером).



10. А. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. Пушкина «Медный всадник».



11. К. Ротов. В тихий час в доме отдыха.



12. А. Дюрер. Автопортрет. Рука художника. Подушка (рисунок пером).



13. Тициан. Группа деревьев.



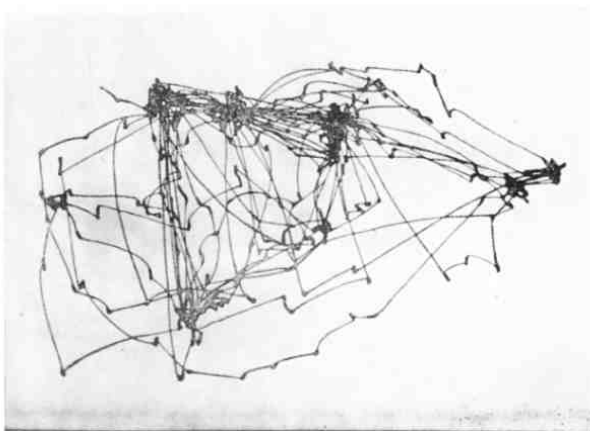
14. В. А. Серов. Портрет В. И. Качалова (рисунок графитным карандашом).



15. Рафаэль. Голова девушки в профиль (рисунок пером).



16. Федерико Цуккарро.
Портретные этюды двух юношей (рисунок итальянским карандашом и сангиной).



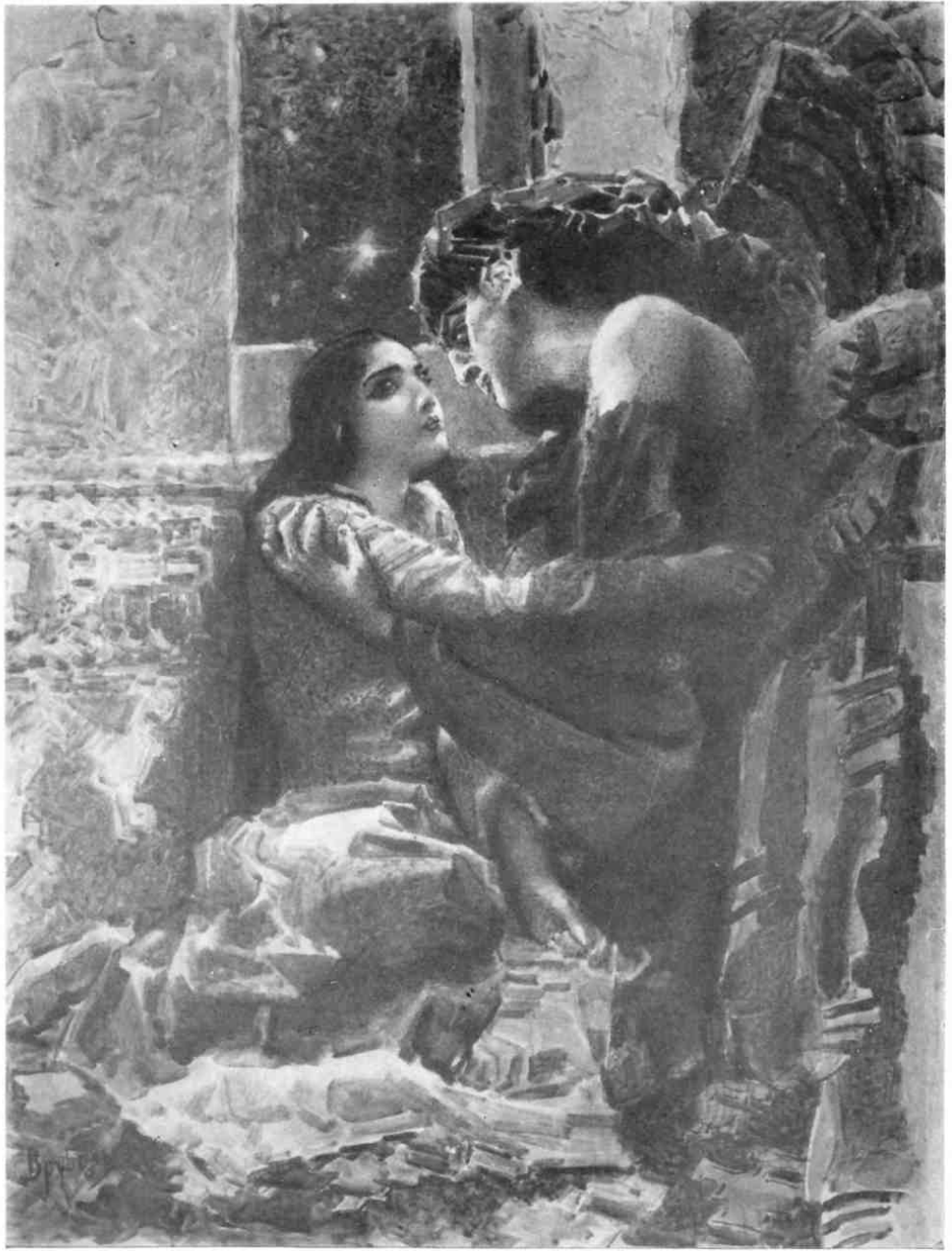
17. Схема движения глаза.



18. И. Е. Репин. Не ждали.



19. О. Кипренский. Портрет Кушелева-Безбородко (рисунок графитным карандашом).



20. М. А. Врубель. Иллюстрация к поэме М. Лермонтова «Демон».

Цена 53 коп.

Индекс 73024