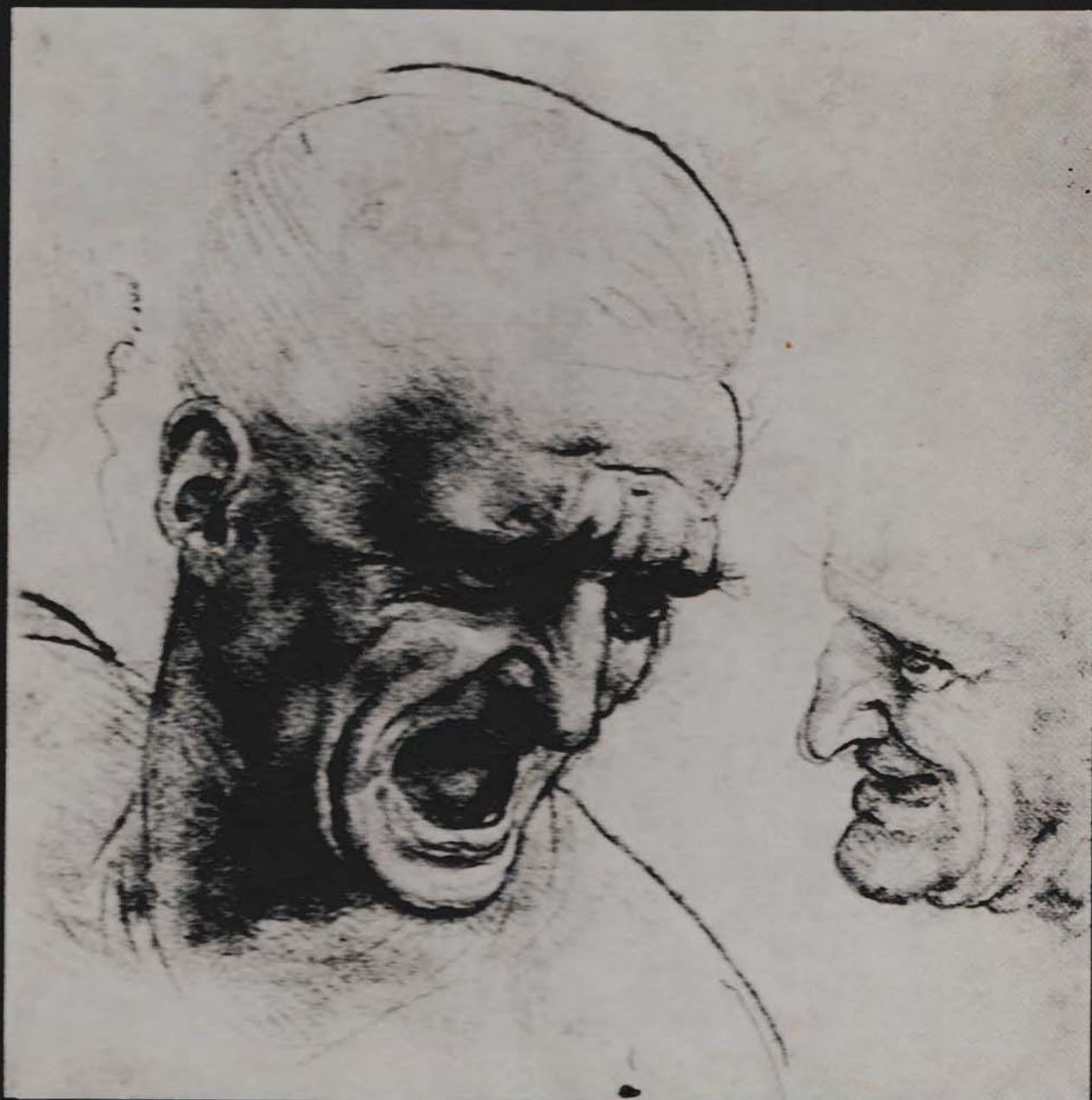


О.А. Авсиян

*Натура
и рисование
по представлению*



О.А. Авсиян

*Натура
и рисование
по представлению*

Допущено управлением
учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для средних художественных
учебных заведений

*Москва
«Изобразительное искусство»
1985*

ББК 85.154
А 22

Рецензенты:

член-корреспондент АХ СССР, заведующий кафедрой рисунка
Института живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина, профессор П. П. БЕЛОУСОВ
и заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор
Московского государственного художественного
института имени В. И. Сурикова М. Н. АЛЕКСИЧ

Макет и оформление
художника Е. Б. АДАМОВА

Главенствующее место в профессиональной художественной школе занимает рисунок с натуры. Но этим не ограничивается путь овладения художественным мастерством.

Возникновение художественного образа связано со зрительными впечатлениями. И чем ярче эти впечатления, чем больше их запас, тем свободнее чувствует себя художник при решении возникающих задач, не будучи скован в стремлении выразить свои мысли в рисунке «от себя».

Нередко можно наблюдать, что учащиеся, приходящие к работе с натуры, испытывают большую растерянность, порой просто беспомощность при желании запечатлеть натуру в движении с непозирующей модели. Решение задач, связанных с выражением в рисунке движения, характера и чувств человека, изменчивых состояний природы, теснейшим образом сопрягается с развитием представления. В формировании художника умение представить и изобразить то, что в данный момент им не воспринимается, играет существенную роль.

Отсутствие умения рисовать без непосредственного обращения к натуре, без постоянной оглядки на нее бывает особенно заметно в композиционной работе учащихся. Во время учебной практики легко обнаружить трудности, с которыми им приходится сталкиваться в работе над композицией. Это, прежде всего, неумение во многих случаях образно осмыслить жизненное явление, препятствия, связанные со скудостью запаса художественных наблюдений, скованность рисунка в процессе создания эскизов. Наиболее отчетливо эти преграды ощутимы при выполнении дипломной работы.

Творческий характер восприятия природы, активность ее видения — важнейшие отправные элементы в развитии сложного комплекса, который мы называем мироощущением художника, его отношением к окружающей действительности и искусству. Этим определяется потенциал личности художника, основанный на ее природных данных и развитый в процессе обучения. Вот почему первоначальное значение приобретают композиционные моменты. Закономерности композиции теснейшим образом связаны с рисунком. Это обусловило структуру пособия. В нем обращается особое внимание на те стороны рисунка, которые наиболее содействуют композиционной работе, позволяют решать творческие вопросы.

В пособии даны практические советы и задания в рисовании по представлению. При рисовании по памяти расширяется возможность наблюдения предметов и явлений не только в учебной мастерской, но и вне ее. Здесь важно уметь увлечь учащихся новизной материала. Это обеспечивает единство учебной и воспитательной работы.

Как накапливать, каким способом пополнять впечатления — вопрос метода. Об этом говорится в главе, в которой дан краткий исторический обзор обучения рисованию по памяти. Более основательно эта проблема рассматривается во второй части пособия: «Методические особенности рисования по представлению».

Выделять существенное, чему в немалой степени способствует рисование по памяти, возможно лишь на базе глубокого изучения жизни. Оно станет плодотворным при условии, что параллельно с изучением природы постоянно будет идти работа по развитию памяти и воображения. В начале пособия помещен специальный раздел «Рисование с натуры и рисование по представлению — единый процесс изучения формы». Из существующей слитности процесса обучения вытекает необходимость изучения закономерностей восприятия природы и развития наблюдательности.

В пособии, где излагается методика рисования по представлению, выделены главы, в которых заостряется внимание на избирательной памяти художника и решении задач на выражение в рисунке движения. В главе, рассматривающей рисование с непозирующей натуры, естественно было коснуться методов рисования животных, относящихся именно к этой категории природы, часто произвольно изменяющих позу и движение.

После изложения общеметодических вопросов, связанных с рисованием по представлению, намечены конкретные практические задания по развитию памяти и воображения, которые могут быть исполнены в условиях учебной мастерской под руководством педагога.

В последней, небольшой по объему части показаны свойства и возможности использования графических материалов (что, к слову сказать, связано с задачами любого вида рисунка). Основной же целью данного раздела было показать, как важно учитывать влияние замысла рисунка на выбор изобразительных средств и материала, подчеркнуть значение предвосхищения изобразительных средств и видения вещи в материале.

Рисование по представлению, включающему в себя представления памяти и представления воображения, усиливает понятие о трехмерности формы, открывает возможность для работы с подвижной непозирующей моделью, обостряет чувство характера, способствует развитию образного восприятия мира и умению рисовать «от себя». Упражнения, связанные с этим, не только развивают память и воображение, но и укрепляют изобразительную грамоту.

Рисунок по представлению — это также вывод из изученного и надежный способ закрепления знаний. Он дополняет и активизирует работу с натуры. Наконец, он высвобождает резервы для непосредственно творческих задач.

Вот почему важно профессиональную подготовку учащихся теснее, органичнее связывая с развитием образного мышления, не отрывать ее от большого мира современности. Именно об этом говорил В. И. Ленин: «Мы не верили бы учению, воспитанию и образованию, если бы оно было загнано только в школу и оторвано от бурной жизни»¹.

Образное видение — основной источник для рисования по представлению.

Любой вид творческой деятельности художника в значительной мере опирается на работу памяти и воображения. Подлинная свобода в самостоятельном труде возможна только на базе глубокого и всестороннего изучения природы.

Натура в широком смысле слова — природа. В практике изобразительного искусства — это изображение различных явлений, существ, всего предметного мира. Художник может работать непосредственно с натуры или основываясь на своих наблюдениях. Между этими процессами существует неразрывная связь. В программах средних художественных учебных заведений рисование по представлению не вычленивается в самостоятельный компонент. В этом состоит особенность и сложность систематизации материала пособия. Так же трудно и неоправданно связывать этот вид рисунка с одним каким-либо предметом учебного плана, будь это даже рисунок с натуры или композиция. Более того, можно в качестве одного из примеров сослаться на занятия анатомическим рисунком. Здесь имеет значение и сохранение в памяти знаний пластической анатомии, и умение представить анатомическое построение фигуры в любом повороте.

В учебной программе художественных училищ по рисунку рисованию по представлению отводится незначительное время, и тем важнее для будущего художника постоянные самостоятельные упражнения в этом направлении. Где же взять время на выполнение рекомендуемых задач? Здесь надо сказать о том, что данное пособие наряду с программой по рисунку ориентировано и на программу по композиции, в которой значительное число заданий связано с рисованием по

памяти и воображению, развитием художественного видения. Кроме того, отдельные задания целесообразно исполнять во время учебной работы над краткосрочными рисунками и набросками. Для рисования по представлению также уместно использовать часть времени летней практики, где учащиеся непосредственно сталкиваются с жизнью во всем ее многообразии. Некоторые задачи могут быть решены при самостоятельной, внеклассной работе учащихся.

Рисованию непосредственно с натуры посвящено много изданных учебных пособий, различных методических разработок и других материалов, существуют программы по рисунку. Вместе с тем вопросы обучения рисунку по представлению еще недостаточно разработаны. Это потребовало в данном пособии их более пристального рассмотрения. При разработке методики обучения в недостаточно освоенной области было бы беспочвенно предлагать детализированную программу задач. Это обстоятельство сказалось в том, что в ряде случаев пришлось ограничиться рамками общих методических рекомендаций.

Актуальность и жизненность проблем, связанных с рисованием по представлению, неоднократно подчеркивались на конференциях Академии художеств СССР и совещаниях по проблемам методики преподавания рисунка.

Подспорье для более углубленного развития этой задачи видится в изучении процесса работы крупных художников (не исключая их начальных опытов), их высказываний, в накопленном опыте художественной школы.

В освоении художественных достижений учащиеся могут найти созвучие своим устремлениям, импульс для совершенствования.

Среди иллюстраций данного пособия в ряде случаев приводятся известные образцы. Но убедительность и сила их воздействия от этого не тускнеют. В непривычном же сочетании с другими работами они звучат еще неожиданнее, ярче для зрительного восприятия. Предлагаемый иллюстративный материал должен дать представление о направленности пособия, он может оказаться полезным в практическом осуществлении намеченных задач.

Приведенные примеры подтверждают, что параллельно с натурным рисованием стремление художников к сочинению настоятельно требует от них работы по воображению.

Настоящее пособие является первой попыткой систематизации задач, связанных с рисованием по представлению.

Возможно, не все положения и методические рекомендации получили достаточно емкое, убедительное обоснование в издании, но надеемся, что данное пособие окажется полезным при овладении мастерством реалистического рисунка и будет в дальнейшем содействовать более углубленной разработке проблемы рисования по представлению.

Роль зрительных впечатлений в общехудожественной подготовке учащихся

Рисование с натуры и рисование по представлению — единый процесс изучения формы

Творческое мышление и рисунок

Вглядываясь в чистую плоскость, будь это лист бумаги, холст или стена, каждый, стремящийся изобразительно выразить свою мысль, сталкивается с одной и той же проблемой. Суть ее в том, чтобы увидеть изображение как бы внутренним зрением на еще не тронутой поверхности листа. Учащемуся необходимо победить робость перед чистой плоскостью. У него должна вырабатываться готовность к воплощению замысла. Иными словами, в его сознании должно зародиться зерно композиции, он должен определить ее в целом, хотя бы в главных чертах.

На формирование личности молодого художника воздействуют теоретические и специальные дисциплины, изучаемые в училище. И все они как бы сливаются в ведущем предмете — композиции, в наибольшей мере способствующей развитию творческих способностей. Поэтому и невозможно оторвать обучение рисунку от развития творческого мышления, постижения основ композиции.

На выразительность композиции и ее воплощение влияет рисунок, не сдерживающий, не тормозящий процесса выражения замысла. В самом деле, даже если взять относительно простой пример, когда перед учащимся находятся случайно поставленные, разрозненные предметы, то, прежде чем их организовать в единое целое на бумаге или ином материале, ему следует представить эту группу в воображении. И рисунок на этой начальной стадии должен быть особенно гибким, подвижным, поспевающим за течением мысли. Определение точки зрения на объект, с которой он наиболее выразительно смотрится, по существу, уже является композиционным актом. В дальнейшем последовательное усложнение задач рисунка соответственно усиливает возрастающую роль композиции. В этой взаимозависимости и слитности рисунка с композицией заметная роль принадлежит и целостности зрительного представления.

Как преодолеть неизбежно возникающие трудности и превратить занятия в увлекательную потребность? Прежде чем попытаться ответить на

возникающие вопросы, чему в основном посвящено дальнейшее изложение, следует подчеркнуть значение композиционного творчества в его самом широком понимании. Сложно, да вряд ли и возможно, стройно и последовательно раскрыть единый принцип творческого процесса. Не только у каждого художника он протекает по-своему, но и каждая новая работа требует своего подхода. Однако это не исключает наличия общих, обязательных для всех положений.

Основой творческого процесса создания произведения является возникновение пластического мотива, способность художника мыслить зримыми образами. Появился ли пластический мотив в результате творческого воображения, опирающегося на реальную действительность, или конкретная ситуация легла в его основу, — и в том и в другом случае выразительность и новизна — база для развития замысла. Умение компоновать, по существу, означает умение творчески мыслить. Воплощение в конкретном образе запаса имеющихся знаний и представлений, выражающих определенное содержание, — наиболее существенная черта этого процесса.

Без преувеличения можно говорить о композиции как фундаменте любого произведения, обобщающем жизненные наблюдения, подчиняющем их творческим целям художника. Узловые проблемы мастерства художника связаны с композицией так же, как и его идейно-творческая позиция, его мировоззрение. Решение образной задачи — главное в композиционной работе. Композиция как форма организации изобразительного материала в наибольшей мере способствует воспитанию у учащихся образного мышления.

Композиционные идеи, как уже отмечалось, предшествуют непосредственной практической работе и возникают прежде, чем наносится первая линия на чистую плоскость бумаги.

Почему каждого, особенно вставшего на путь профессионального искусства, наряду с выполненными работами так волнуют эскизы художников? Чем объяснить неослабевающий к ним интерес? Не тем ли, что в них таится возможность стать как бы соучастником процесса зарождения замыс-



1. Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок к несуществующей фреске «Битва при Ангиари». 1503—1504

ла, приобщиться к нему, с особенной силой почувствовать напряжение мысли, накал воображения. И разве в этом случае мы особенно остро не ощущаем, как рисунок смыкается с замыслом, как бы стремясь не запоздать за игрой воображения? Поэтому не следует гасить желание сделать эскиз. Интенсивная работа над ним возбуждает воображение, развивает способность мыслить образами, вкус, чувство композиции.

Рисунок же, его стилистика, определяется тем, как художник композиционно мыслит.

При работе над композицией неизбежно возникает ряд конкретных задач рисунка, появляется потребность, необходимость решения их не изолированно, а в заданиях и упражнениях, исходящих из образного замысла. Можно привести множество примеров, подтверждающих это положение. Так, скажем, в композиции, изображающей какую-либо жанровую ситуацию, обнаруживаются





З. К. Кольвиц. «Прорыв», 1902—1908

схематичность, аморфность в решении типажа, жеста. Вполне естественно стремление восполнить этот пробел. В таком случае нередко прибегают к исполнению рисунков как с натуры, так и по представлению, соответствующих намеченной композиции. Но не менее плодотворным может быть и иной способ. Так, на какое-то время полезно отвлечься от попыток воплотить конкретно задуманное в композиции— жест, позу, тип, а специально посвятить время работе с натурой и по представлению над обостренным выражением в рисунке разных аналогичных типов и жестов, не опасаясь впасть в шаржирование. Надо при этом работать свежо, с увлечением, в материале, наиболее способном выразить характер натуры. Или иной пример. Допустим, решение складок в композиции неубедительно. Опять-таки есть смысл уделить время специальным рисункам, проследить в них различные структуры складок. Затем на основе изученного можно будет в самой компози-

ции прибегнуть к отбору, что положительно скажется на выразительности рисунка в композиции.

Достаточно вспомнить огромную подготовительную работу А. Иванова, досконально знавшего то, что он изображает.

Еще пример. Пространственная коллизия в композиции намечена неубедительно, схематично, недостаточно интересно выражена. Безусловно, уместно и в данном случае посвятить какое-то время накопчиванию соответствующего зрительного багажа, рисунков с различным решением пространства.

Итак, при каждом возникшем затруднении, где обнаруживаются несостоятельность в рисунке, пробел, обостряется внимание к тому или иному явлению, активизируются целенаправленность наблюдения, темп и процесс ведения работы.

Если относиться к рисунку с учебных позиций— это, прежде всего, изучение закономер-



4. К. Кольвиц. Рисунок к офорту «Прорыв». 1902

стей построения формы. Такой рисунок необходим для каждого художника как школа. Но рисунок становится предметом искусства тогда, когда художник, основываясь на знании закономерностей, ставит перед собой определенную творческую задачу и, делая художественно-типические обобщения из своих впечатлений,— оригинально и убедительно ее решает.

После учебного рисунка—основы реалистического изображения действительности, важнейшей части профессионального образования,—в современной художественной практике можно отметить два типа рисунка. Они отличаются в своих целях. Это станковый рисунок—особая область творчества, имеющая самостоятельное значение, и рисунок как составная часть произведения, имеющий подсобное значение в композиции.

Рисунок лежит в основе всех видов изобразительного искусства. Он должен стать фактором, обеспечивающим успешное сочинение. Усваивают-

ся основы изобразительной грамоты наиболее плодотворно в процессе творческого освоения действительности. Не следует разделять эти процессы, взаимно обогащающие друг друга.

В какой бы области изобразительного искусства ни творил художник, первый этап его работы обычно начинается с карандашных эскизов и композиционных набросков. Для того чтобы замысел претворить в эскиз, найти ему убедительное пластическое образное выражение, необходимы развитое пространственное представление, свободное владение рисунком, мощная сила художественного воображения. Даже те немногие иллюстрации, которые приводятся в данном пособии, показывают, сколь ярко эти качества присущи художникам самого разного плана.

Широко известен знаменитый картон Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари», знакомый нам по копии Рубенса. С огромной выразительностью передано напряжение схватки. Могучая динамика



5. А. Дейнека. Рисунки к картине «Оборона Севастополя», 1942

сочетается с удивительным чувством равновесия композиции. Все выражает истинную суть войны — муки, страдания и жестокость. Среди подготовительных работ к картону — головы воинов. По силе экспрессии — это признанный шедевр рисунка (ил. 1). Он поражает завершенностью и пластической выразительностью форм. Примечательно, что и в подготовительных работах художник ни на минуту не упускает из поля зрения основной замысел.

В приведенной здесь одной из многочисленных работ Д. Пиранези явственно ощущается феноменальное пространственное воображение художника (ил. 2).

Еще пример: исключительно динамичный рисунок К. Кольвиц к офорту «Прорыв» (ил. 4). Вся композиция офорта (ил. 3), одного из листов серии «Крестьянская война», построена по диагонали, обостряющей движение, и с потрясающей

силой передает взрыв народного гнева. Первоплавающая, полная экспрессии женская фигура, воодушевляющая восставших, еще более усиливает порыв несущейся лавины людей.

Возможно ли работы подобного рода, наполненные сильным динамизмом, выражающим кульминацию душевного переживания, удивительные по изобретательности пространственные коллизии, исполнить буквально с натуры?

Совершенно очевидно, что в творческом горниле, где создается произведение искусства, в основе таких работ лежат всеобъемлющие знания природы и огромная сила зрительного представления. Сплав глубокого изучения природы и остроты зрительного представления является связующим звеном между замыслом и его реализацией, дает возможность художнику с большой свободой углублять первое впечатление и до конца сохранить живость образного замысла.

Обобщенное отражение действительности связано с концентрацией, сгущением и заострением ее типичных черт и неотделимо от отношения художника к этим явлениям. Все это неотъемлемо входит в понятие «художественный образ».

«...Художник,— писал С. Чуйков,— это прежде всего тот, кому есть что сказать—сказать что-то свое, новое, самим увиденное в жизни, самим выношенное и осмысленное, может быть, выстраданное, непохожее на то, что уже было сказано до него другими художниками, никем до него не замеченное, не понятое так, как увидел и понял он»¹.

Сознательный же отбор главного, характерно через индивидуальное развивает образное мышление, воспитывает умение пластически выразить свой замысел, что так необходимо во всех областях художественной деятельности.

А. Дейнека в картине «Оборона Севастополя», с огромной выразительностью запечатлевшей героизм сурового времени Великой Отечественной войны, использовал контрасты, напряженную ритмику, весь арсенал пластических средств для выявления главного в содержании. Его первый композиционный набросок, подготовительные рисунки к картине красноречиво свидетельствуют о силе представления художника (ил. 5, 6).

Другая его работа—динамичное и пронизанное радостным ощущением полотно «Раздолье» (ил. 7)—таила при создании больше возможностей для непосредственных наблюдений. Однако

ее общая режиссура, выражение движения, организация ритмического строя также не могли быть осуществлены без ясного, созревшего, цельного замысла в воображении.

Культура художника измеряется не столько количеством информации, накопленной в его сознании, сколько творческим отношением к накопленным знаниям.

Все сказанное можно подтвердить и иными примерами, сославшись на различные виды искусства.

С особенной наглядностью это положение прослеживается в архитектуре. Наряду с тектоникой, внешним выражением конструкции, совокупностью структурных элементов композиции важнейшее средство художественной выразительности в зодчестве—организация пространства. Здесь велика роль развитого пространственного воображения. Уже в первых набросках проекта в общей форме как бы объединяются все основные грани образного замысла.

Мировую славу обрела древнерусская живопись. Ее образы и сегодня впечатляют нас человечностью и сдержанной силой величия. Поражает также, выражаясь современной терминологией, запрограммированное утонченное чувство ритма, которое неизменно руководило художником в построении композиции. Здесь следует сказать и о выразительном силуэте. Все эти качества требуют одухотворенного воображения. В свете рассматриваемой нами проблемы нельзя не отметить того,

6. А. Дейнека. Эскиз к картине «Оборона Севастополя». 1942





7. А. Дейнека. Раздолье. 1944

что, несмотря на условность трактовки, существовавшие каноны, это искусство не могло не отражать в себе живых наблюдений действительности. Очевидно, общение с природой базировалось здесь на большой силе зрительного представления. Об этом достаточно ярко свидетельствует, например, икона «Положение во гроб» (ил. 130, цвет).

Развитие воображения связано с накоплением представлений как материала для переработки, которые, в свою очередь, образуются в результате восприятия предметов внешнего мира. Это существенно, в частности, для дизайна и декоративно-прикладного искусства. Процесс формообразования невозможен без выдумки, фантазии.

Хотелось бы обратить внимание на один из шедевров античного искусства — краснофигурный кратер Евфрония (ил. 8). В работе Евфрония все полно художественного очарования, начиная с удивительно найденной изящной формы самого сосуда.

Два опоясывающих кратер фриза из повторяющихся орнаментальных элементов (вверху и внизу), являясь прекрасным декоративным дополнением, не только не заслоняют, но, напротив, обогащают центральную композицию. Отточенное мастерство рисунка, плавные, гибкие линии, передающие силуэт фигур, делают произведение греческого вазописца выдающимся явлением в истории мировой живописи.

Рассматривая связь композиции и рисунка, есть смысл несколько задержать внимание на таких формах, как орнамент и силуэт. На примерах создания орнамента и силуэта наглядно прочитывается процесс преобразования природы на основе ее изучения и использования зрительного представления.

Бесконечное разнообразие видов животного и растительного мира всегда давало богатый материал для создания орнамента во всех его разновидностях. В особенности широко применяется орнамент в различных видах прикладного искусства.

Как вспоминают, М. Врубель в период кратковременного преподавания в Строгановском училище ставил в классе гиацинты и, пояснив задание, одних просил сделать фриз, других рисунок для вазы, орнамент на ковер, вписать изображение в квадрат, в круг и так далее. Иногда и сам он, рисуя на доске, показывал как много декоративных фигур можно создать на основании одного цветка.

Неожиданные результаты получаются путем выбора разных точек зрения. Например, если рисовать агаву и некоторые другие растения сверху, получится орнамент «розетка».

Орнаментальность неразрывно связана с ритмом, способствует четкому выражению частей, образующих целое, придает красоту всему строю композиции.

Сущность же силуэтного решения заключается в том, чтобы выявить форму предмета целиком, без подробностей. При работе над силуэтом выясняется, что является случайным, а что характерно, типично и постоянно; устанавливается зависимость силуэта от содержания.

Этим требованиям отвечает оформление известной обложки С. Чехонина к книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир» (ил. 9). В оригинале изображение движущейся массы народа решено красным цветом, частично поддержанным в шрифте, что, несомненно, усиливает его символичность и эмоциональное воздействие. Но и в монохромном воспроизведении броско и доходчиво выявляется основное содержание. Точно найденный общий силуэт ярко выражает стремительный, победный порыв толпы, неодолимость ее движения. Не менее выразителен силуэт развивающихся знамен. Руки, поднятые в патетических жестах, разработка отдельных деталей обогащают ритмику композиции. В ней нет ничего лишнего, случайного. Обращают на себя внимание отличная связь шрифта с изобразительной частью обложки, цельность всего композиционного решения.

Хорошо сделанный силуэт никогда не смотрится черным пятном, залившим контур.

Силуэт может быть найден и без натуры, но при обязательном ее знании.

Существует одно общее явление, присущее восприятию каждого человека. Идя по улице, даже на относительно большом расстоянии мы без труда, не видя никаких подробностей, узнаем знакомый объект, человека. В этом еще одно подтверждение того, что прежде всего нам бросается в глаза самое характерное. Но и знакомое мы видим вначале в наиболее обобщенном состоянии.

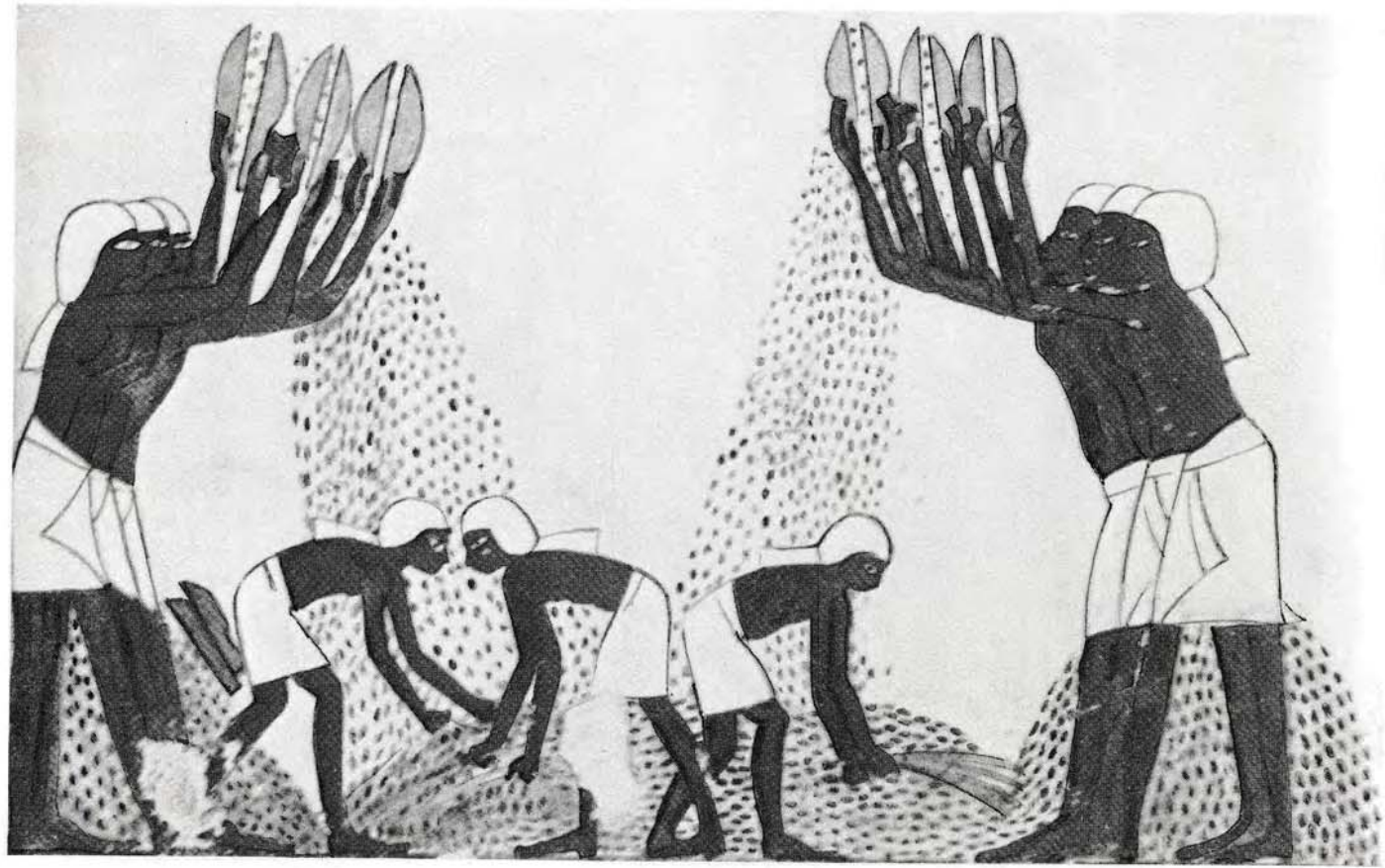
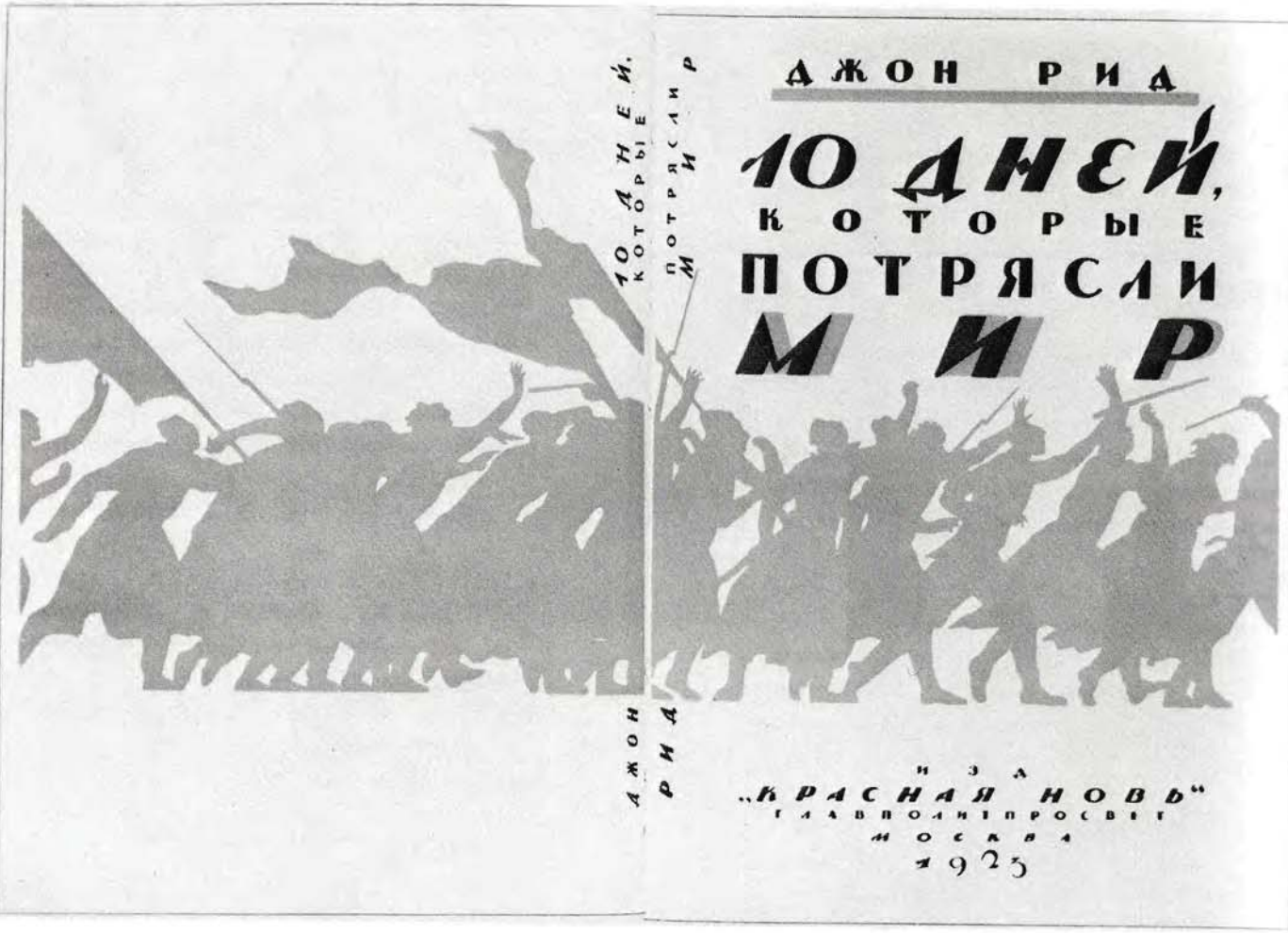
Огромно значение красоты и выразительности силуэта в общем композиционном решении. Вот почему так важно видеть весь мотив в целом. Данная проблема не может исчерпываться элементарным решением черного на белом или обратным решением белого на темном. Здесь выступает более емкая пластическая задача.

Для того, чтобы изображение стало убедительным, необходимы чувство отбора, внутреннее видение и представление. В данном случае вид искусства диктует свои законы.

Вскользь было сказано о роли представлений в отдельных видах искусства. Это качество необходимо, в частности, в работе монументалиста, дизайнера, графика, художника театра, кино и такого его вида, как мультипликация, где важно

8. Евфроний. Краснофигурный кратер.
510—500 гг. до н. э.







11. К. Брюллов. Первая идея картины «Последний день Помпеи». 1828—1830

уметь выразить движение во всех его последовательных фазах, а также в оформительском искусстве, которое требует свободного владения пространством.

Школа композиционного рисования, умение прежде всего ощущать пластику дают возможность обоснованно пробовать свои силы в разных формах композиционного творчества, будь то станковое искусство, монументальное и так далее. Заинтересованная, увлеченная практика в композиционном рисовании — путь для свободного воплощения творческих замыслов во всех видах изобразительного искусства.

Основы изучения рисунка тесно соприкасаются с такими закономерностями композиции, как равновесие, контраст, ритм, понятие единства на основе соподчинения и гармонии. Наиболее плодотворно эта взаимосвязь проявляется в умении извлекать закономерности композиции при непосредственном восприятии природы. Программой курса композиции для художественных училищ предусмотрены такого рода задания.

9. С. Чехонин. Обложка. 1923

10. Шейх Абд Эль-Гурна. Веяние и переноска зерна. Стенная роспись. XVIII династия. Гробница Менна

Прежде всего в ней подчеркивается воспитание художественного видения у учащихся, как одна из важнейших задач обучения.

Уже с первого курса обращается внимание на выражение первого сильного зрительного впечатления от увиденного, на умение заметить взаимосвязь форм, что непосредственно относится к выявлению пластического мотива. Все это находит отражение в работе над эскизами по памяти на основе наблюдений окружающей жизни.

Отмечая связь композиционных закономерностей с процессами памяти, можно, в частности, сослаться на ритм. Ритм придает устойчивость и организованность всему решению.

Так, к примеру, как уже отмечалось, творчество А. Дейнеки отличают динамичный ритм, повтор основных элементов композиции, активно способствующие выражению главной идеи произведения. Достаточно вспомнить его работу «Оборона Петрограда», где новаторски передан размеренный ритм движения отряда, идущего на защиту колыбели революции, или «Левый марш», где с большой силой подчеркнут наступательный, согласованный по ритму уверенный шаг слитной и стройной шеренги моряков. Или его же небольшую по размеру, но исключительно выразительную по содержанию картину «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года», в которой повтор грозно сто-



12. Л. Камбиазо. Мадонна с младенцем. XVI в.

ящих, вколоченных в землю надолбов выражает неприступную мощь Москвы.

Несложно усмотреть в ритмических повторах стремление художника, взявшего на вооружение это мощное средство, добиться того, чтобы благодаря повторам замысел все прочнее и прочнее входил в сознание зрителя, глубже запомнилось содержание.

Постоянные основные закономерности композиции легче уяснить в рисунках с несложных предметов. При этом не следует упускать из виду того, что ритмическая организация изобразительной плоскости должна быть выявлена в любой форме работы, будь то эскиз композиции, рисунок натурщицы или этюд пейзажа, натюрморта. При таком подходе с самого начала намечается движение больших масс, общая динамика листа.

Подчеркнутая ритмика, как линейная, так и пятновая, служит ярким свидетельством силы зрительного представления еще у древних художников (ил. 10).

В зарождении замысла непременно содержится композиция, и отсутствие композиции, по существу, не что иное, как отсутствие замысла. Любое произведение, будь то рисунок, набросок с натуры или по представлению, подготовительный этюд, картина, должно строиться композиционно.

С самого начала работа над рисунком — это и решение композиционной задачи. В данном смысле имеют значение конструктивная основа пластического мотива и умение самые существенные положения привести к лаконичной и ясной четкости общего плана.

В выборе формата для рисунка, так же как и в умении вписывать изображаемое в заданный формат, бесспорно, огромное значение имеет яркость зрительного представления. Сюда относятся нахождение мотива, наиболее выразительной точки зрения, способность определить границы изображаемого объекта.

В выборе формата сказывается первичная связь рисунка с композицией. Вне связи с содержанием формат не имеет самостоятельного значения. Следует отвергнуть заблуждение, в которое иногда попадают учащиеся, предпочитая один формат другому в надежде, что это само по себе скажется на остроте и выразительности композиционного решения. Не формат, а мысль может быть острой, воплощенная, к примеру, в самом, казалось бы, спокойном, уравновешенном формате — квадрате. Формат может быть заранее обусловлен, задан (размер стены, холста, полосы книжной страницы и т. д.), может быть выбран самим художником, но и во втором случае свобода выбора не означает произвола. Все равно вещь должна убеждать в закономерности выбранного формата. Подлинное значение формата проявляется тогда, когда, образно выражаясь, найден композиционный замок, то есть в изображении, вписанном в определенный формат, нельзя ничего ни прибавить, ни убавить.

Однако недостаточно свести роль композиционного рисунка к расположению изображения в определенном формате. Необходимо организовать лист, и здесь важно учесть все: тон, ритм, пятно, линию, движение.

Роль рисунка в материализации замысла огромна. В этой связи хочется обратить внимание на степень свободного владения формой в решении композиции.

В эскизе, картине, как и в любой оригинальной завершенной работе, всегда можно заметить, насколько автор свободно владеет рисунком.

Достаточно взглянуть на эскиз К. Брюллова к «Последнему дню Помпеи», чтобы ощутить артистичность мастера и степень его подготовки. Уже в первом эскизе (ил. 11) ярко выражена главная идея будущей картины, энергично воплощен цельный образ человеческих чувств и действий.

Эскиз композиции Л. Камбиазо (ил. 12), хотя решен и в ином ключе, но его сила воздействия также основывается на прочном знании рисунка. Художник, отбрасывая подробности, сосредоточивает внимание на крупных планах, привлекая в качестве изобразительного средства тональное пятно для выявления и подчеркивания объемности формы.

Эта свобода владения формой, ее абсолютное знание с огромной убедительностью прочитываются в подготовительных рисунках Микеланджело (ил. 25, 26, 73, 74, 96, 97).

Под неизгладимым впечатлением от мастерства художников Возрождения Л. Пастернак писал: «Когда нашему брату, современникам, надо в

13. В. Суриков. Эскиз к картине «Боярыня Морозова». 1884—1885





15. В. Попков. Деревня Кимжа. 1967



16. В. Чекрыгин. Эскиз композиции. 1921

картине подправить или изменить движение руки или ноги, не говоря уже о целой фигуре, мы днями раздумываем, пробуем и так и эдак, не решаясь на смелый шаг изменения; между тем эти Тинторетто, Веронезе целые миры вздымали на

плафоны с легкостью богов, и в каких поразительных ракурсах и перспективах, как ни в чем не бывало!»² (ил. 14).

Это высказывание подтверждает, что уметь нарисовать — значит уметь себе представить. Целенаправленное представление для осуществления композиционного замысла неизмеримо поднимает роль рисунка — могучего средства, формирующего мастерство художника. Необходимость нарисовать тот или иной объект в композиции обостряет восприятие, совершенствует рисунок. Таким образом усиливаются всесторонние представления об изображаемом, более тесным становится контакт с натурой.

Необходимо с самого начала учебного процесса воспитывать у учащихся умение осознавать явления природы в их единстве и многообразии и именно для этого развивать наблюдательные способности, лежащие в основе творчества.

Так, скажем, В. Суриков всегда отталкивался от наблюдений жизни, хотя считал композицию сочинением. На примере создания «Боярыни Морозовой» (ил. 13) наглядно прослеживается, что образно-пластическая идея композиции, намеченная в первом эскизе, полностью сохранена в картине. Большое же количество эскизов, как карандашных, так маслом и акварелью, не что иное, как работа вглубь, а не вширь. Это уточнение группировки, разработка фрагмента, обогащение главной мысли. Но ни в одном случае художник не уходит от начальной идеи картины. То, что первый эскиз выполнен карандашом, не исключает силы представления художника, предвосхищения им колористического решения всей компози-



И. А. Шевченко. Девушки. 1931

еще в детстве, копируя гравюры Рафаэля, Тициана и других великих мастеров. В записях М. Волошина, сделанных со слов Сурикова, есть такое место: «Вот посмотрите-ка. Это я все с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже, угадал»³. Его многочисленные подготовительные натурные работы, в частности рисунки, носят рабочий характер. Они лишены какого-либо внешнего блеска, виртуозности, однако все исключительно целенаправленно. По законченной картине можно судить о глубоком понимании им формы. Любой отдельно взятый фрагмент — сильная по экспрессии голова Морозовой, другие персонажи, отдельные детали — раскрывают его убедительное чувство формы. В основе неутомимых поисков прототипов в жизни лежало ясное представление сложившегося в воображении образа. Здесь случайность шла навстречу художнику, а не владела им. Он знал, что ищет.

Для рисунка в наши дни характерна новизна содержания. Новые ритмы жизни не могут не рождать у художника стремления к новым рисовальным ритмам, композиционным решениям, техническим приемам. Развивая художественное видение учащихся, воспитывая в них чувство нового, следует постоянно акцентировать их внимание. В нашей жизни столько поражающего размахом, масштабностью, грандиозностью замысла, что одними документальными зарисовками невозможно выразить силу впечатления. Здесь необходим поиск особой точки зрения, ракурса, выразительно-го движения в композиции.

Важно, воспринимая действительность, ощущать ее в материале искусства, фиксировать каждую находку, с тем чтобы, по меткому выражению Л. Гудиашвили, «весь этот бисер находок постоянно нанизывать на нить своего мироощущения»⁴.

Жизнь — единственный, бесценный источник художественных замыслов. Но необходимо уметь суммировать свои жизненные впечатления, уметь облечь их в художественную форму.

В работе должна прежде всего найти выражение общая мысль. Это положение связано с умением целно видеть. Чтобы знать целое, надо знать, из каких элементов оно состоит. Расчленяя целое на отдельные аспекты, важно не терять общего впечатления.

«Средняя художественная школа, — говорил Е. Кибрик, — должна подготовить молодого художника, способного на цельный композиционный замысел, достаточно развитого в понимании того, что является характерным, индивидуальным и что является типическим, обобщающим в изучении и отражении жизни, имеющего опыт в работе по воображению»⁵.

К цельности изображения можно прийти различными путями. Но во всех случаях обязательно, помня о целом, не выпускать из поля зрения взаимосвязь деталей, их соподчиненность. Целостное видение включает в себя проблему характера. Умение выразить характер — это умение найти взаимоотношение между главным и второстепенным в данном объекте.

Наконец, цельность видения дает возможность художнику выражать стилевое единство приема.



18. Охота на оленей. Наскальная живопись.
Ущелье Валлторга. Мезолит

Говоря о цельном видении, следует обратить внимание на значение проверки общего впечатления от работы на расстоянии. Это обстоятельство имел в виду Ж. Милле в своих заметках об искусстве: «Не многие художники заботятся об эффекте, который картина производит издали, когда она видна вся целиком». И далее: «...Надо обращать внимание только на основное. Когда портной примеряет пальто, он отходит на известное расстояние, чтобы увидеть, как пальто сидит. Если он им доволен, то он может заняться деталями, но тот, кто на плохо сшитой вещи наделает красивые петлицы и прочие детали, хотя они были бы сами по себе великолепными, сделает бесполезную работу. То же относится и к памятникам архитектуры и ко всему прочему. Основной замысел произведения должен быть сразу виден, и ничто не должно его нарушать»⁶.

Таким образом, впечатление от целого мы получаем прежде, чем у нас появляется возможность свободно и последовательно рассмотреть детали.

Воспитание чувства цельности должно находить практическое разрешение уже на начальных курсах. Проблема эта, очень емкая и многоплановая, естественно, не ограничивается одним общим лаконичным решением. Речь идет о том, чтобы с самого начала прививать умение заранее зримо представлять результат, всемерно развивать представление, с тем чтобы, еще не начав работу, учащийся в своем воображении видел рисунок

осуществленным, то есть как он будет смотреться на стене.

Для этого прежде всего надо тренировать умение сохранять в памяти возникший образ и придерживаться его во время работы, ставить перед собой определенные цели: знать, для чего пишется этюд, что необходимо выразить в данном этюде, рисунке, наброске.

В качестве примера проникновенного отношения к изображаемому может служить рисунок В. Попкова «Деревня Кимжа» (ил. 15). Художник обладал способностью постоянно быть до предела захваченным образной идеей, возникшей в воображении. Его рисунки, даже те, которые не были подсобными к определенной работе, дают возможность понять, как накапливаемые жизненные впечатления использовались впоследствии в работе над картинами.

Многие художники наряду с капитальными работами оставили значительное количество эскизов на свободную тему. В потребности к различного рода импровизациям отражаются накал воображения и стремление к поиску новых возможностей. Отсутствие же способности быстро реагировать на возникший в воображении образ тормозит творческий процесс, лишает решение энергии и свежести. Чувство импровизации неотделимо от знания материала, представления и фантазии.

Импровизационность и цельность пластического решения отличают, например, эскиз композиции В. Чекрыгина (ил. 16).



13. Д. Гирландайо. Девушка, льющая воду из кувшина. 1479(?)

Примечательная черта изобразительного творчества — опоэтизирование жизни, не описательное ее восприятие, не бездумное воспроизведение, а поэтическое открытие мира, стремление показать его красоту.

Как пример приведем моноптипию «Девушки» А. Шевченко (ил. 17). В ней — поэзия жизни, композиционная завершенность, гармоничность. Разнообразен здесь арсенал художественных средств, ощутима взаимосвязь рисунка с композиционным замыслом.

Для композиционного труда необходимо глубокое знание жизни в ее развитии и обновлении.

Неослабный интерес к смелому сопоставлению пластических связей всех элементов изображения, их ритмической организации с учетом равновесия всего листа в целом — обязательное условие работы над композицией. Постоянная коррекция этих связей на протяжении всей работы, являясь композиционным актом, одновременно служит развитию зрительного представления. Основные взаимоотношения всех масс, созвучия, ритмические отклики форм должны возникнуть в воображении еще до непосредственного начала работы. От выразительности и согласованности больших элементов композиции в значительной мере зависит решение главной мысли.

Рисование «от себя» (термин, конечно, условен), композиционное рисование — сложный сплав жизненного и художественного опыта с фантазией художника. В частности, имеется в виду не только

опора на зрительную память. Рисование по воображению открывает широкие возможности для поэтизации образа.

В целом можно определить роль рисунка прежде всего как средство познания мира. Тесные связи рисунка с композиционной практикой характеризуют два этапа: первая фиксация мысли (эскиз) и рисунок как реализация мысли. Важно, чтобы композиционное видение пронизывало все аспекты учебной работы. Умение, как уже говорилось, закреплять в памяти зрительные впечатления играет значительную роль в создании художественного образа. В этом плане интересно знакомство с методами, благодаря которым достигали этой цели художники в различные времена.

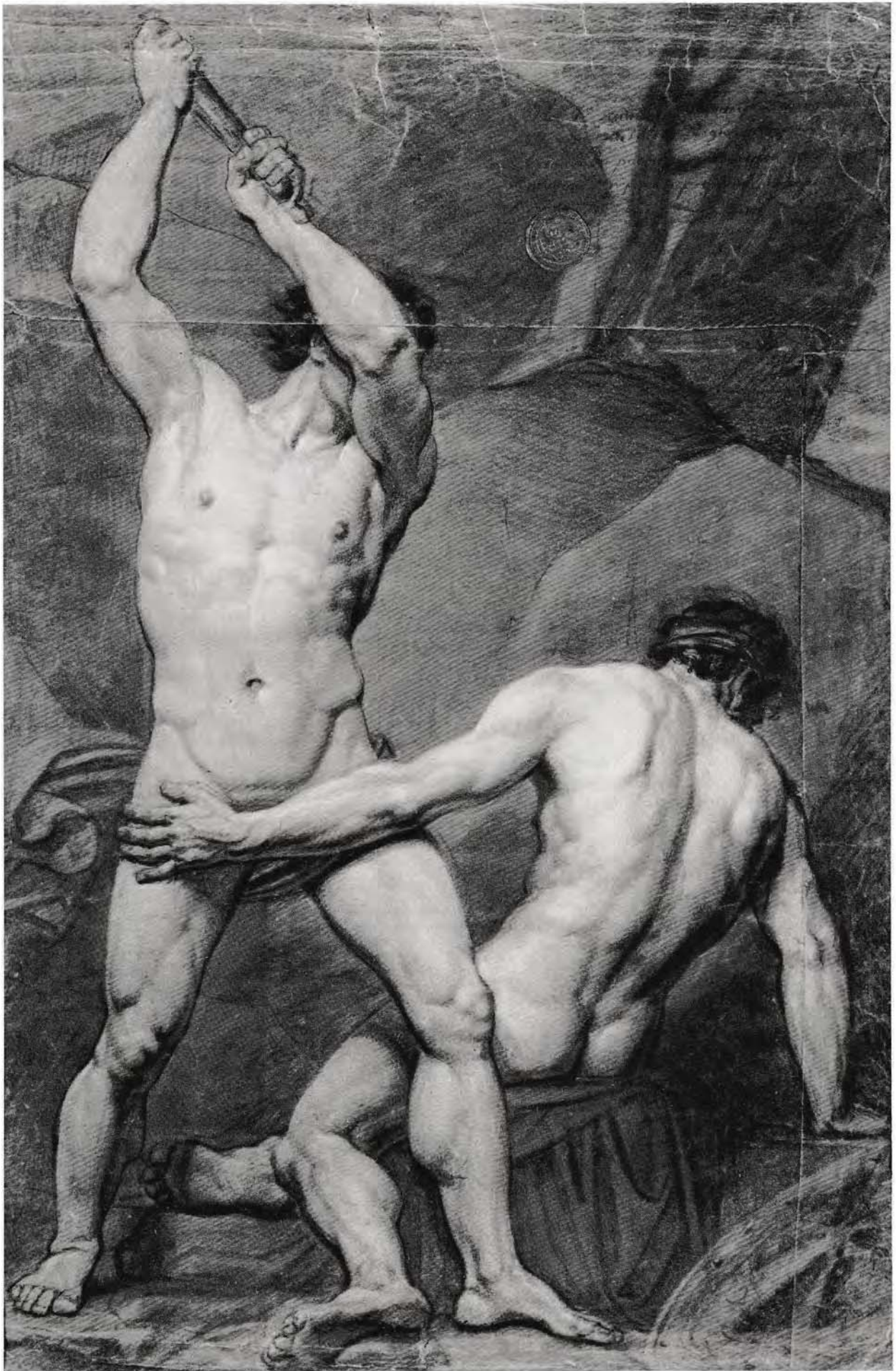
Краткий исторический обзор обучения рисованию по памяти

В творческой практике существует взаимосвязь между рисованием с натуры и рисованием «от себя». Однако известно, что художественные дарования имеют свои индивидуальные особенности. Есть немало крупных мастеров, творчество которых целиком строится на работе с натуры. Много примеров, когда художники свободно и легко работают по воображению, опираясь на свою зрительную память. Но тот или иной метод работы является одновременно и особенностью художественного воспитания.

Искусство выдвигает требование воспитывать у учащихся умение, навыки рисовать не только непосредственно с натуры. В основе развития зрительной памяти лежит точная фиксация ранее виденного. Отличительной же чертой развития художественной памяти (того, что нас в данном случае более всего занимает) служит принцип художественного отбора, основанного на пластическом видении.

Не ставя задачу дать полный обзор художественных школ, где развитию памяти и методам рисования по памяти придавалось принципиальное значение, приведем некоторые примеры.

Прежде всего следует напомнить о том, что такая форма рисунка имеет самые глубокие корни. Нам известны образцы искусства, которое питалось впечатлениями от жизни на заре художественного творчества. Это сохранившиеся с древнейших времен наскальные изображения. Ясностью и выразительностью форм, красотой ритма они, связанные с жизнью и трудом человека, способны находить отклик и у нас через многие тысячелетия. Без сомнения, эти изображения, имеющие характер наброска, были созданы на основе зрительных представлений. Художники древности создавали свои произведения в основном путем заостренного выражения характера изображаемого объекта, улавливая самую его суть, будь то человек, животное или жилище (ил. 18). В них отсутствует привычное для нас понимание пространства. Изображения часто располагаются одно над другим, в виде многоярусного фриза. Пещерные росписи, зарисовки на камне обладают остро подмеченными чертами, динами-



кой. Пещеры Альтамыры, Алтайские росписи, фрески Тасили и другие являют нам яркие примеры этого искусства.

Общеизвестны высочайшие образцы античного искусства.

Для нас представляют интерес некоторые замечания древнеримского ученого и писателя Плиния. Он отмечал, что в основе творческого процесса изображения у античных мастеров лежало наблюдение (то есть изучение природы методом наблюдения и работа по представлению). Плиний пишет: «Восхищаясь картиной Протогена, стоившей ему громадного труда и выполненной со слишком боязливой рачительностью, Апеллес заметил, что Протоген во всем ему равен, но в одном он превосходит Протогена, а именно в умении вовремя прекратить работу над картиной; тем самым он дал достопамятный урок, что часто чрезмерная тщательность бывает во вред»⁷. Здесь Плиний обращает внимание на цельность художественного произведения, говорит о подчинении второстепенного главному, о бесполезности излишне мелочной, дробной разработки деталей.

Пристальное внимание привлекают эпоха и произведения великих мастеров Возрождения. Эпоха Возрождения оставила столь значительные памятники искусства, что естественно желание проникнуть в содержание ее учебного процесса, попытаться постичь наиболее существенные черты обучения в мастерских, определившие такие высокие результаты.

В ряде ренессансных трактатов, в частности сочинениях Л. Б. Альберти «Три книги о живописи», Леонардо да Винчи «Трактат о живописи», сосредоточивается внимание на теоретических принципах искусства, в них также затрагиваются вопросы профессионального мастерства, важная роль в этих теориях отводится рисунку.

Одновременно с копированием, рисованием с образцов в практику художников Ренессанса прочно входит рисование с природы одетых и обнаженных фигур. С другой стороны, расширяются творческие функции рисунка, практикуются разного типа подготовительные рисунки.

Примерно с середины XV века художники используют картон — рисунок композиции в натуральную величину. Предположительно: раньше других стал применять картон Вероккио. Леонардо, Фра Бартоламео, Андреа дель Сарто, Микеланджело, Рафаэль приготавливали тщательно прорисованные картоны. Рисование по памяти идет здесь параллельно с рисованием с природы, дополняется и обогащается им.

Широко используемое мастерами Возрождения закрепление наблюдений рисунками по памяти создавало благоприятные условия для умения отбирать самое характерное, существенное при изображении модели. У художников Возрождения при рисовании с природы решающим фактором был всесторонний ее охват, на основе чего в воображении возникал образ.

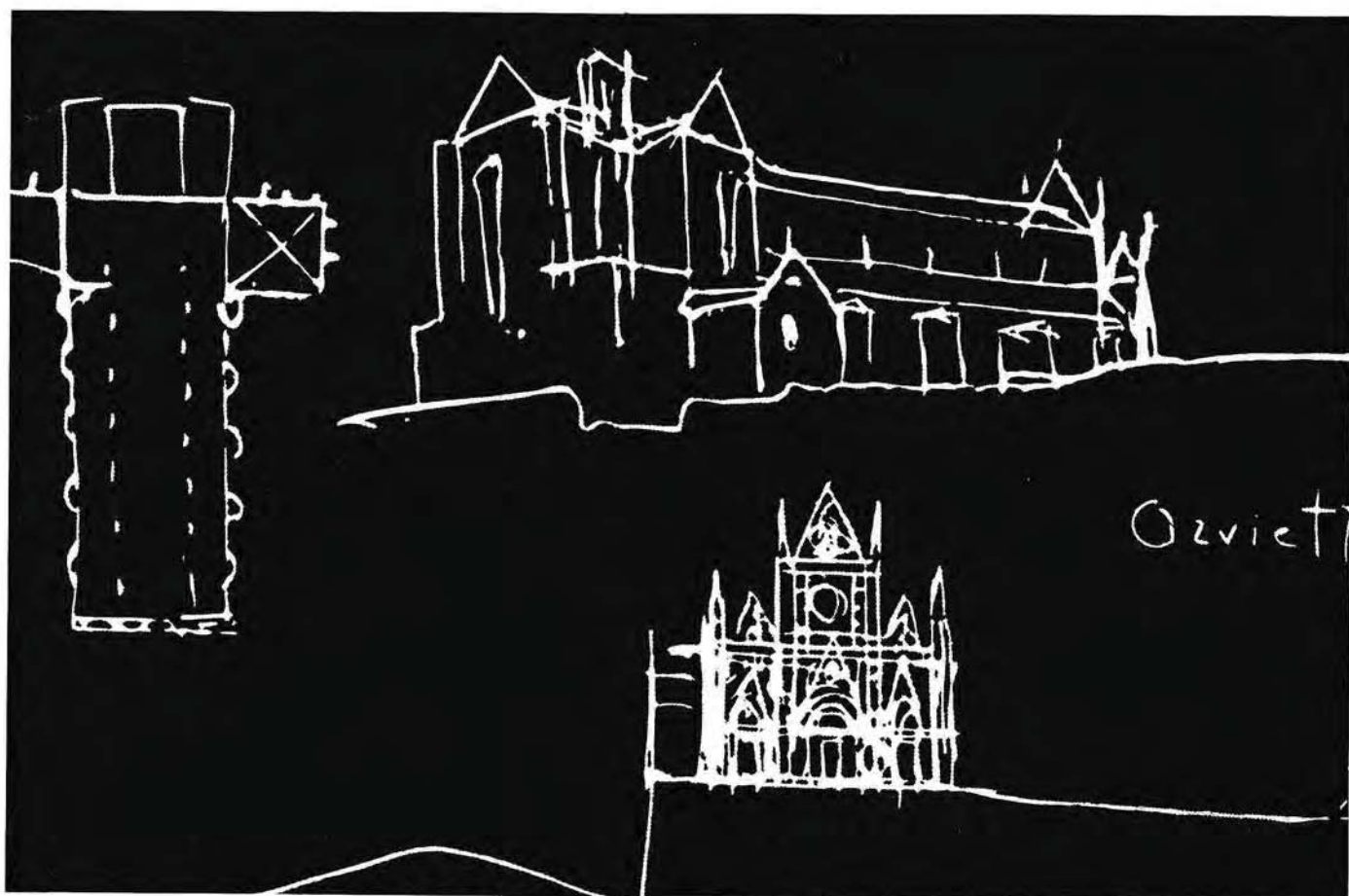
Иллюстрацией к этому может послужить письмо А. Мантеньи к Франческо Гонзага. Описав находившегося в Риме знатного пленного турка, он продолжает: «Я нарисую и пошлю его Вашей светлости таким, каким я его вижу». Можно предположить из сказанного, что имеется в виду рисование с природы в общепринятом смысле. Но далее сказано: «Я послал бы его уже теперь, но я воспринял его еще не совсем хорошо, так как иногда он производит одно впечатление, иногда — другое, совсем как влюбленный, так что я не могу еще хорошенько запечатлеть его в памяти»⁸. Итак, Мантенья полагает существенным не безразличное срисовывание модели, а глубокое, всестороннее ее изучение, знание изображаемого и затем фиксацию по памяти уже сложившегося образа. Такой метод был определяющим в художественной практике мастеров Возрождения. Рисунок Д. Гирландайо (*ил. 19*), вполне вероятно, в основном исполнен с природы, однако очевидно и другое. Художник не мог видеть столь ритмически организованную систему складок платья девушки. Подобное надо уметь себе представить.

Наряду с тем что многие мастера более позднего времени, в частности XVIII, XIX веков, в творческой практике активно пользовались рисованием по представлению, они оставили, пусть и немногочисленные, высказывания по этому поводу. Именно на это хотелось обратить особое внимание — на стремление художников поделиться своим опытом в этом направлении.

Здесь следует упомянуть интереснейшие работы знаменитого японского мастера конца XVIII — начала XIX века К. Хокусая, его сборники «Манга» (пятнадцать томов, 1814—1875 гг., два последних тома вышли после смерти художника), в которые вошло множество созданных им с поразительной наблюдательностью самых разнообразных рисунков, его же иллюстрированное «Ускоренное руководство по рисованию» и другие работы.

Полезно также сказать о принципах обучения рисунку известного французского педагога XIX века Л. Буабодрана, автора книги «Воспитание художественной памяти». Его метод развития зрительной памяти давал убедительные результаты и был высоко оценен художниками. Эти принципы успешно применял О. Роден в своей творческой практике при изображении движущейся модели. Известно, что во время работы натура чувствовала себя в его мастерской раскрепощенной, свободно двигалась.

Бесспорный интерес представляет знакомство с методическими основами и приемами преподавания, применявшимися в Российской Академии художеств. Академия художеств XVIII и первой половины XIX века культивировала строгий рисунок, добиваясь глубокого знания человеческой фигуры и умения изобразить ее в различных положениях. Мы знаем, как были свободны в своих композициях А. Егоров, А. Иванов, К. Брюллов и многие другие, умевшие изобразить любую человеческую фигуру в любом повороте и ракурсе. Подобная система обучения рисованию



21. С. Ноаковский. Италия. Орвиетто. Готический собор. Из рисунков, выполненных во время чтения лекций. 1900—1906

требовала отличного знания и применения на практике анатомии, умения оперировать формой в решении сложных композиционных задач.

Совершенно очевидно, что свой академический рисунок (ил. 20) Брюллов исполнял с поставленных натурщиков. Но ясно и другое: натурщикам невозможно надолго сохранить незабываемость таких динамических поз. В решении подобной задачи необходима опора на глубокие, прочные знания, на умение представить себе форму в любом пространственном положении. Пластическая связь двух фигур, их динамика и экспрессия свидетельствуют о том, что подобное рисование не исчерпывается исключительно учебной студировкой. В этом рисунке прочитывается его композиционная направленность.

И в более близкое к нам время мы находим примеры, когда в Академии эти качества продолжали цениться. П. Чистяков широко известен как учитель ряда выдающихся русских художников. Большой педагогический опыт привел его к мысли, которую уместно привести: «Пишущий все с натуры, но целиком — поет по нотам. Пишущий пополам с натуры и разучивший все — поет без нот, следовательно, души более — он свободнее»⁹.

В мастерской А. Куинджи серьезное отношение было к развитию художественной памяти, ученики там много писали по памяти. Тем самым они приучались к образному видению, умению

сохранять в памяти существо мотива. Это обстоятельство немало способствовало тому, что из его мастерской вышли столь непохожие и своеобразные художники, как К. Богаевский, Н. Рерих, А. Рылов, В. Пурвит, А. Борисов, В. Зарубин, М. Латри, Е. Столица, К. Вроблевский и другие.

Активное стремление обогащать свой зрительный опыт, развивать память и творческое воображение прививали своим ученикам Н. Мурашко в Киевской рисовальной школе, К. Костанди в Одессе. Д. Кардовский в руководимой им студии проводил специальные занятия, давал задания по развитию зрительной памяти.

С. Ноаковский в период преподавания истории искусства в Строгановском училище и Д. Щербинский на уроках рисунка, излагая те или иные положения, в то же время апеллируя к своей незаурядной памяти, свободно подкрепляли их рисунками «от себя» (ил. 21). У многих учившихся в то время сохранилось незабываемое впечатление от этих показов. С чувством удивления и одновременно сожаления взирали на то, как Ноаковский безжалостно стирал нарисованные им мелом на доске образцы архитектуры разных эпох и стилей, затем появлялись новые импровизации. Такие показы не только способствовали закреплению материала в памяти, но и красноречивее слов побуждали учащихся самих развивать свою наблюдательность.

И. Шарлемань, работавший с молодыми грузинскими графиками, и скульптор Л. Шервуд в педагогической практике также стремились развивать у учащихся художественную память.

Свои принципы педагогики так сформулировал К. Юон: «...Этюды хорошо помогают изучению общих законов, знание которых для художника является совершенно обязательным. Далее нужно учить искать характерное и типическое. Кроме того, я всегда стремился привить своим ученикам умение работать по памяти... Два момента — изучение природы в ее деталях, с одной стороны, и, с другой стороны, синтетическое, суммарное изучение — делают вас хозяином положения и дают вам возможность, в конце концов, овладеть живописью... Работы по памяти, то есть по наблюдению, имеют огромное значение. Так и учу молодых художников усваивать природные закономерности, идя через анализ и синтез»¹⁰.

Итак, даже краткий обзор развития метода рисования по памяти показывает, какое серьезное значение придавали ему самые различные мастера на протяжении веков.

Интересно несколько пристальнее рассмотреть, каковы же, так сказать, основные механизмы памяти, ее процессы. Наконец, каковы наиболее рациональные способы развития зрительной памяти?

О роли и значении памяти нередко высказываются крайние суждения. Неправомерно противопоставление памяти и мышления. Справедливо восставая против допотопных, архаичных методов зубрежки, пассивного механического запоминания, которые тормозят мышление, иногда впадают при этом в крайность, приуменьшая значение памяти. Представьте, в какое положение попали бы спорящие, если бы они лишились памяти. Человек должен думать, но что стоят его мысли, если они забываются.

Несколько мыслей, оставшихся в памяти, ценнее множества забытых. Мышление невозможно без использования того, что находится в кладовой памяти.

Нет серьезной учебы без активной работы памяти. Запоминание — активная работа, так как сознательному запоминанию предшествует понимание, мышление.

Но нельзя не отметить того, что постоянные упражнения дают возможность глубже проникнуть в суть воспринятого, способствуют привитию навыков запоминания. Свободная ориентация в материале и приемы запоминания находятся в зависимости от воли, собранности и, прежде всего, наличия интереса к тому или иному материалу. Интерес, в свою очередь, обусловлен не только новизной материала, но и, прежде всего, любопытством, возникающим на основе глубоких внутренних потребностей. Память находится в непосредственной зависимости от личности человека, его стремления совершенствоваться.

Мышление неотделимо от памяти. «Все жалуются на свою память, но никто не жалуется на свой разум»¹¹. В этом афоризме Ф. Ларошфуко не только ироничность, но и рациональное зерно: память важна, однако не следует забывать о главном.

Необходимо гармоническое соединение воспитания памяти и мышления. Мышление, не основывающееся на достоверных знаниях, имеющихся в памяти, становится беспочвенным фантазированием. Вместе с тем боязнь выйти за рамки хранящегося в памяти превращает человека, по точному определению И. Павлова, в «архивариуса фактов», что сковывает его творческие возможности и мешает проявлению инициативы. Не будет большим преувеличением свести сказанное к простой формуле: важно не столько запоминание, сколько осмысление. Природа находится в постоянном движении, изменении, поэтому необходимо в каждом частном случае видеть отражение общих закономерностей.

Итак, прежде всего необходимо осмыслить материал. Четко об этом сказано у Я. Коменского: «Ничего нельзя заставлять заучивать, кроме того, что хорошо понято»¹².

Опорой запоминания могут служить ассоциативные связи того, что следует запомнить, с чем-либо известным.

Основательность запоминания во многом зависит от самостоятельной умственной активности. Активность нужна как при первичном запоминании, так и при повторном. Для того чтобы повторение сделать для учащихся более интересным, важно включить в материал наряду с повторяемым какие-то новые, не выполнявшиеся ранее задачи.

Чтобы прочнее освоить материал, необходимо постоянно прибегать к его воспроизведению.

Конкретные проявления памяти в значительной мере определяются припоминанием, процессом, протекающим в настоящем, в момент воспроизведения. Разумеется, припомнить можно только то, что ранее было воспринято и запечатлелось в памяти. Не устарела народная мудрость, гласящая, что «память должна воспринимать все, подобно воску, и удерживать это, подобно алмазу».

Развитие памяти в значительной степени является воспитанием не только ума, но и воли, воспитанием личности человека. Развитие памяти требует усилия. Рисунок сознательный, аналитический влияет на закрепление памяти.

Существует еще один интересный аспект зрительной памяти, касающийся непосредственного восприятия произведений искусства. Даже при сильно развитой зрительной памяти трудно запомнить дробную, нерешенную вещь. Подлинное произведение искусства, как правило, оставляет глубокий след в памяти. Работа запоминается ясностью общей концепции, выразительностью образа, цельностью решения.

В письме к Ф. Батюшкову А. Чехов писал: «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично»¹³.

Вероятно, есть смысл взглянуть на проблему развития зрительной памяти с целевых позиций: для чего нужно запоминать, что запоминать и как запоминать.

Первое положение может показаться излишне риторическим. В самом деле, разве не ясно, для

чего нужно развивать память, в частности зрительную. Но цель вплотную соприкасается с другой проблемой—осознанием того, что такое прочность знаний? Основательность обучения—это, прежде всего, внимание к существенному, стремление осмыслить и внедрить главное в памяти. Надо овладевать знаниями для длительного сохранения в памяти и быстрого извлечения их в любой нужный момент.

Чем объяснить, что некоторые художники, обладавшие прекрасной зрительной памятью, специально не занимались ее развитием, не делали целенаправленных упражнений? Чем также можно объяснить, что, не пройдя систематической специальной школы, отдельные мастера отлично рисовали? Несомненно, что в обоих случаях решающую роль играли прирожденные данные. Но не только в этом надо искать объяснение. Если в первом случае человек и не ставил осознанно перед собой задачу развития памяти, то подсознательно, именно как художник, фиксировал свои впечатления, постоянно и целеустремленно наблюдая, отражая и закрепляя эти наблюдения в своих композиционных замыслах. В другом случае важную роль сыграло опять-таки непрерывное наблюдение.

Парадокс заключается в том, что, говоря о том, что некоторые мастера не работали с натуры, под этим подразумевают буквальное натурное рисование. По существу же, можно утверждать, что эти художники, активно наблюдая жизнь и закрепляя в работах свои наблюдения, тем самым работали с натуры.

Рисование по представлению, став потребностью, решает еще одну важную практическую задачу. Привычка к постоянному наблюдению, к воплощению замыслов и возможных пространственных комбинаций экономит время, так как художник благодаря этому работает везде, в любой обстановке и всегда. При этом достигается также немаловажный психологический эффект в работе. Имеется в виду не скованность модели, так как вряд ли кому-нибудь может прийти в голову, что, просто наблюдая объект, вы продолжаете активно работать, мысленно его рисуя. И, чем более развиты наблюдательность, зрительная память, тем плодотворнее этот вид работы скажется в творчестве.

Известны примеры людей, обладавших феноменальной зрительной памятью; можно назвать многих, владевших этим даром, из разных областей. Но нас интересуют преимущественно художественная память и примеры из этой области.

Вопреки нередко высказываемым мнениям о второстепенном значении зрительной памяти и, более того, о том, что она якобы сковывает творческую фантазию, примеры, а их значительно больше, чем мы упоминаем, красноречиво опровергают это суждение. Отлично развитая память не только не сковывает, наоборот, раскрепощает этих художников от постоянной зависимости, привязанности к модели.

В интересной «Маленькой книжке о большой памяти» советский психолог А. Лурия рассказывает о человеке с необычайной памятью. Там есть любопытное высказывание: «Для того, чтобы

запомнить, люди записывают... мне это было смешно, и я решил все это по-своему: раз он записал, то ему нет необходимости помнить, а если бы у него не было карандаша в руках, и он не мог записать, он бы запомнил! Значит, если я запишу, я буду знать, что нет необходимости помнить...»¹⁴

Эйдетиками (от греческого слова «эйдос» — образ) принято называть лиц, обладающих способностью к воспроизведению образов. Эйдетик после рассматривания какого-либо объекта в состоянии не только представить виденное, но и увидеть этот объект со всеми деталями как яркий зрительный образ на воображаемом экране. Эйдетической способностью обладали, например, Н. Ге, Г. Доре, карикатурист Каран д'Аш, Д. Рейнольдс.

Для картины «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» Ге посетил залу дворца, где состоялся допрос, внимательно рассмотрел интерьер и, вернувшись к себе, написал его, не обращаясь больше к оригиналу. Известному английскому художнику Рейнольдсу достаточно было немного времени для того, чтобы образ человека неизгладимо запечатлелся в его памяти. «Когда передо мной являлся оригинал,—объяснял он,—я рассматривал его внимательно в продолжении получаса, набрасывая время от времени его черты на полотно; более продолжительного сеанса мне не требовалось. Я убирал полотно и переходил к другому лицу. Когда я хотел продолжать первый портрет, я мысленно сажал этого человека на стул и видел его так ясно, как если бы он был передо мной в действительности; могу даже сказать, что форма и окраска были более резкими и живыми.

От времени до времени я взглядывал на воображаемую фигуру и принимался ее рисовать; я прерывал свою работу, чтобы рассмотреть позу, совершенно так же как, если бы оригинал сидел передо мной, и всякий раз, как я бросал взгляд на стул, я видел человека»¹⁵.

В монографии Г. Доре отмечено, что в течение всей своей жизни он регулярно упражнял свою память, чтобы не зависеть от модели. В не меньшей мере это относилось к О. Домье, о котором писали, что он обладал изумительной памятью, которая заменяла ему модель.

И. Левитан по отдельным наброскам, сделанным летом, зимой воссоздавал виденные им картины природы. Трудно было поверить, что они написаны не с натуры.

Значительный интерес представляет суждение И. Айвазовского: «Живописец, только копирующий природу, становится ее рабом, связанным по рукам и ногам. Человек, не одаренный памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником никогда!

Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немисливо с натуры. Для этого-то художник и должен запоминать их и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою картину...»¹⁶

С этим перекликается признание Э. Дега, раскрывающее лабораторию его творческого метода. «Очень хорошо копировать то, что видишь,— говорил он,— но гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти, тогда происходит претворение увиденного, при котором воображение сотрудничает с памятью. Изображаешь только то, что тебя поразило, иными словами — необходимое»¹⁷.

Приступая к работе над картиной, обычно художник предварительно сочиняет к ней эскиз. Этот эскиз часто выполняется на основе имеющегося запаса зрительных впечатлений от окружающей действительности. Память художника — это тот резервуар, откуда он черпает материал для своих творческих работ. И чем больше наблюдений над различными предметами, связанными с задуманной композицией, тем увереннее идет процесс работы над ее решением.

Можно ли полагаться в работе исключительно на зрительную память? Известно, что художники даже с хорошо развитой зрительной памятью обычно считают необходимым проверить имеющиеся у них наблюдения путем непосредственной работы с натуры. Красноречиво это подтверждает откровение И. Айвазовского в его автобиографии: «Я должен признаться с сожалением, что слишком рано перестал изучать природу с должною, реальною строгостью, и, конечно, этому я обязан теми недостатками и погрешностями против безусловной художественной правды, за которые мои критики совершенно основательно меня осуждают. Этого недостатка даже не выкупает та искренность, с которою я передаю мои впечатления, и та техника, которую я приобрел пятидесятилетней неустанною работою»¹⁸.

Одним из важных качеств концентрации внимания служит способность постоянно воспринимать новые стороны объекта познания.

Проявление интереса к самому характерному, существенному, важному в предмете, пейзаже, архитектурном объекте или человеке — один из основных принципов развития зрительной памяти. Кто не способен уловить, выделить характерное в модели, тот, по существу, ничего о ней не знает. Рисование по представлению — антипод механического, пассивного срисовывания. Развитие памяти и воображения — это возможность свободно и сознательно оперировать формой. Рисование по памяти и воображению в процессе обучения целесообразно и с точки зрения контроля знаний. Это изучение формы для сохранения ее в памяти, это выводы на основе изученного с натуры. Не выйдет же на эстраду артист, не знающий материала, текста своего выступления. Между тем в рисунках учащихся нередко можно обнаружить шаткое представление об изображаемом объекте. Часто понимание воспринятого материала создает иллюзию его запоминания.

Надо уметь удивляться тому, что кажется известным. Знать предмет — это значит постичь его сущность. Контроль усвоенного, сохранения в памяти нового материала лучше всего проводить путем его воспроизведения.

Рисунок «от себя» и отсебятина — понятия нетождественные. Отсебятина нередко может про-

являться в натурном рисунке, лишенном правды наблюдений, и в то же время рисунок «от себя» может быть вполне убедительным, верным.

Психологами установлено различие между двумя процессами памяти — узнаванием и воспроизведением. Процесс узнавания считается значительно более легким. В самом деле, каждый из нас способен на расстоянии узнать объект по характерному силуэту, по главным, типическим признакам. Однако это качество само по себе еще не является гарантией того, что мы обладаем способностью воспроизвести виденное.

Пока еще не существует элексира, который бы молниеносно слабую память превращал в сильную. Поэтому, говоря о методах развития зрительной памяти, не стоит пренебрегать и средствами давно найденными, но от этого не потерявшими своего значения.

Чтобы проверить свою наблюдательность и зрительную память, достаточно попытаться изобразить какой-нибудь, казалось бы, хорошо знакомый предмет.

Возьмем пример из педагогической практики. Попытка изобразить по памяти натурщика, которого длительное время рисовали в мастерской, весьма часто приводит к неудовлетворительному финалу. Характер не схвачен, пропорции неверны, отсутствует понимание конструктивных качеств, не говоря уже о нерешенности листа в композиционном плане. Когда обнаруживается подобная беспомощность, то обычно наступает двойственная реакция. С одной стороны, обнажаются серьезные пробелы в постижении важных компонентов рисунка. Становится зримо очевидно, на что следует нацелить усилия. Вместе с тем при таком положении дела нередко наступает чувство разочарования и неверия в свои возможности. Не составляет труда обнаружить главную причину такого положения. Вряд ли можно ожидать иного при отсутствии систематического опыта закрепления изучаемого материала в рисунках по памяти. Первоначальная попытка рисовать предметы «от себя» сразу выдвигает ряд недоуменных вопросов относительно того, какой они формы, и так далее.

Прежде всего необходимо внимательно рассмотреть предмет и постараться, насколько можно лучше, его запомнить. Затем зарисовать, но не с натуры, а по памяти. После дополнительных наблюдений можно приступить к повторному воспроизведению, которое нужно будет сравнить с первым рисунком. Занимаясь развитием своей зрительной памяти, важно не оставлять наблюдений до тех пор, пока представление о предмете не запечатлется в памяти.

Прочное запоминание можно достигнуть, если предмет, схваченный в общих чертах, разложить на отдельные части и рассматривать их как по отношению друг к другу, так и в отношении к целому. «Я говорю,— писал Леонардо да Винчи,— что прежде всего нужно выучить члены тела и их работу и, покончив с этими сведениями, нужно проследить жесты в зависимости от тех состояний, которые случаются с человеком»¹⁹.

Такую работу нужно вести в рисунках по памяти до тех пор, пока не наступит заметная разница между последующим и предыдущим ри-

сунком. Тогда можно считать, что предмет достаточно хорошо изучен и новые наблюдения ничего существенного добавить не могут.

Этот метод может оказаться весьма плодотворным при изучении такой сложной формы, как голова человека. Изучение и рассматривание отдельных частей головы с целью их запоминания дадут впоследствии возможность при решении синтетических задач решать частные проблемы свободно, прочно и уверенно.

Если идет работа над какой-либо определенной темой, то совершенно ясно, что для изучения ее естественно брать такие предметы, какие предусматривает разрабатываемая тема.

Подобные упражнения целесообразно вначале проводить на простых, бытовых предметах. При этом очень важно уметь сопоставлять их. Любопытно понаблюдать разнообразие, скажем, головных уборов, обуви и так далее.

Художнику В. Хогарту принадлежат очень интересные суждения. Он писал: «Я принял за аксиому, что тот, кто сумел бы какими-либо средствами приобрести и удержать в памяти совершенное представление о предметах, которые он должен нарисовать, имел бы такое же ясное знание их форм, какое человек, могущий свободно писать, имеет о двадцати четырех буквах алфавита и их бесконечных сочетаниях (а каждая из них состоит из линий), и стал бы вследствие этого хорошим рисовальщиком». И дальше: «Поэтому я старался приучать себя к своеобразной технике запоминания, и, повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я мало-помалу научился их комбинировать и фиксировать карандашом»²⁰.

Хорошая память — это природный дар, но можно ли развить обыкновенную память? И. Семенов память сравнивал с библиотекой, где каждая книга занимает определенное место, новые же поступления направляются на соответствующую полку и найти ее нетрудно по каталогу.

Естественно, что при запоминании важно осмыслить новый материал, связать его с имеющимися знаниями. Но наряду с этим существуют и приемы запоминания. Среди принципов восприятия информации важнейшим для художника является умение образно воспринимать впечатления.

Вся наша сознательная память — в большей мере припоминание, умение взять нужное со складов памяти, чем запоминание, первоначальный перевод еще неизвестного материала на эти склады.

У древних греков богиней памяти считалась Мнемозина. Из их сочинений нам известны так называемые мнемонические принципы, основанные на образовании искусственных ассоциаций, облегчающих запоминание, расширяющих память.

Симониду, жившему в V веке до н. э., приписывается такой мнемонический прием: для того, чтобы сохранить в памяти много разнородных сведений, надо мысленно представить себе город, поделенный на множество улиц. На каждой улице свое число домов, в домах комнаты, и в каждой комнате «наготове» то или иное воспоминание.

Безусловно, сходство с этим мнемоническим приемом имеет принцип, на котором была основа-

на техника памяти знаменитого древнеримского оратора Цицерона. Так, в умении включать в свои выступления много фактического материала, игнорируя при этом предварительные записи, ему помогало использование следующего технического приема: всегда перед тем, как ему предстояло произнести речь, в период размышления над ее содержанием, приступая к последующей мысли, он переходил из одной комнаты в другую. Затем на какое-то время задерживался и мысленно соединял соответствующую часть речи с конкретным местом. Во время выступления в римском сенате он вспоминал свое путешествие по дому и при этом, не заглядывая в записи, способен был произнести всю речь целиком. В основе этого приема лежит сохранившаяся в памяти схема, с которой ассоциируется то, что необходимо запомнить.

Сказанное можно проиллюстрировать житейскими примерами. Так, ассоциативные связи могут быть использованы, например, при желании запомнить станции метро, если в основу положить их последовательность.

В основе ассоциаций могут быть и структурные связи, аналогии форм, что также облегчает запоминание материала.

Чтобы развить восприятие, нужно, как уже говорилось, больше рисовать по памяти. Всюду мысленно рисовать. Осознанное восприятие скорей разовьется, если перемежать рисование с натуры и по памяти.

То, что рисуешь, надо знать. Число повторенных показов натуры постепенно следует уменьшать и удлинять время на воспроизведение виденного по памяти, требуя от учащихся большей точности в передаче натуры.

В конце концов результат работы по памяти будет достигаться с одного рассматривания объекта. Что касается времени, которое целесообразно отводить на исполнение работы, то оно находится в прямой зависимости от знаний об изображаемом, глубины зрительных впечатлений и приобретенного мастерства.

Упражнение, которое иногда рекомендуют, а именно: внимательно посмотрев на природу, нарисовать ее по памяти и затем прокорректировать свой рисунок по натуре, более целесообразно, чем сразу же после того, как закончен рисунок с натуры, по памяти нарисовать ту же постановку. Во втором случае есть риск, что учащийся вместо того, чтобы восстановить в памяти природу, повторит свой рисунок с присущими ему ошибками.

Упражнения, если они несистематичны, вместо ожидаемой пользы могут принести вред, так как занятие это трудное, и вполне понятно, что вначале будут упущения, неудачи же могут подорвать веру в свои силы.

Как же наиболее целесообразно вести работу? Выше отмечалось: прежде всего надо брать простые по форме предметы и постепенно переходить к более сложным. На первых порах рекомендуются рисунки по памяти несложных форм, отдельных деталей, всего того, что можно легко проверить, сравнить с натурой.

Внимательно посмотрев на предмет, нужно стараться взглядом уловить основные пропорции,

характерные особенности, после этого по памяти его нарисовать.

Постепенно усложняя задачу, следует попытаться изобразить по памяти группу предметов. Далее могут успешно быть использованы элементы городского или сельского пейзажа, рисунки по памяти интерьера или экстерьера. Хорошо по памяти изобразить комнату, в которой живешь, интерьеры, которые часто приходится наблюдать, дом, в котором живешь. Эти более усложненные задачи имеет смысл решать по принципу от общего к частному и снова к общему. Практически это может выглядеть примерно так: рисуя, скажем, дом, вначале по памяти определяешь его основные пропорции, стараясь при этом наметить и иные типичные особенности. Вторым этапом будет внимательное изучение деталей этого дома (построение, характер и разнообразие окон, дверей и т. д.). Все это необходимо тщательно фиксировать по памяти в отдельных рисунках до полного сходства. И затем уж, постепенно собирая детали, попытаться по памяти на основе изученного сделать цельный рисунок.

Рисунки такого типа имеет смысл в основном делать линейно, имея в виду прежде всего конструктивную задачу. Укрепив себя в этой задаче, можно в дальнейшем прибегнуть к светотени, пятну, если это продиктовано темой.

Подобный же подход целесообразен и при рисовании головы человека. Изучив по натуре основные принципы построения головы, изучив детали, имеет смысл по памяти фиксировать отдельно каждую, выявляя ее характерные особенности (уши, глаза, нос, подбородок и т. д.). Это очень поможет при изображении головы целиком, с присущими ей индивидуальными чертами. Постоянная охота за характерной деталью, запоминание костюмов, головных уборов, обуви и так далее — все это окажется полезным в работе над композицией.

Так шаг за шагом, присматриваясь ко всему, улавливая общее и индивидуальное в интерьерах, силуэтах, всевозможных машинах, лестничных переходах, в отдельном цветке и многоплановом пейзаже, постепенно, все время контролируя свою работу, можно перейти к передаче виденных сцен. Успех также зависит от того, насколько правильно поставлена задача и как она расчленена на ряд конкретных задач по этапам.

Наиболее верный способ закрепления впечатления — повторение. Каковы же наиболее плодотворные принципы повторения? *Желательно повторные наблюдения вести не откладывая, сразу же после первого восприятия, так как наибольшие потери впечатления падают на начальный этап, следующий непосредственно за восприятием. Интервалы времени между повторениями постепенно следует увеличивать.* Число повторений сугубо индивидуальное. Оно должно быть таким, чтобы в течение какого-то времени впечатление не тускнело, не исчезало из памяти.

Говоря о рациональных способах запоминания, следует напомнить и о методе, суть которого в умении четко противопоставлять различия. Сравнением как приемом преодоления равнозначности стоит пользоваться постоянно.

Принципиально важно не терять из поля зрения целое. Слишком большое дробление материала лишает ученика возможности охватить всю ситуацию. Как говорят в таких случаях, за деревьями не видят леса.

Основательное запоминание достигается тогда, когда мы применяем усвоенное. Это один из самых главных принципов развития памяти.

Эффективны вечерние заметки того, что поразило днем, повторное воспроизведение в мыслях или на бумаге, как говорят, «на сон грядущий». Большая подсознательная работа мозга во время сна перемальвает эти впечатления.

Хотелось бы несколько задержаться на уже упомянутой работе Л. Буабодрана «Воспитание художественной памяти». С полным основанием автор утверждал, что память — результат накопленных наблюдений. В обучении рисованию по памяти он рекомендовал идти от легкого к трудному. Советовал не держать долгое время учащихся на рисовании геометрических фигур. Возможно больше времени уделять рисованию по памяти движущихся объектов (людей, животных, птиц, машин). В ходе обучения постепенно должна возрастать сложность предметов, но наряду с тем можно сокращать время, отводимое на рисунок. Этим и достигается эффективность в обучении рисованию по памяти.

Заслуживает внимания совет систематически упражняться в наблюдении и запоминании различных предметов, в выполнении копий с рисунков аналогичных предметов, исполненных большими мастерами.

Л. Буабодран рекомендует как можно больше уделять внимания развитию индивидуальных способностей учащегося, исходя из круга его интересов.

Он говорит о необходимости экспериментов и практических опытов в поисках методов обучения рисованию по памяти.

Не надо разрешать пользоваться рисунком другого, срисовывать детали, которые не запомнил, пользоваться решением товарища. Надо посадить учащихся так, чтобы они не видели рисунки других. Нужно сделать все, чтобы учащийся думал самостоятельно.

Интересно также отметить некоторые конкретные задачи, которые Буабодран ставил и решал в своей педагогической практике. Так, в работе над рисунком головы по мере ее изучения учащийся постепенно должен достигнуть по памяти тождества с натурой.

Поэтапность заданий ясно читается в вопросе, который Буабодран ставил: «Что нужно получить от учащегося?» В ответе на него процесс работы выглядит таким образом: учащийся пытается представить модель в голове, но видит ее обобщенно (длинноголовый и т. д.); затем он видит модель и представляет ее в деталях. Лучше видишь, когда закрываешь глаза и представляешь объект, закрывши глаза, непосредственно после восприятия.

В книге также приводятся интересные суждения учащихся, например: «Когда я изображаю модель после наблюдения, мне ее запомнить легче. Вначале вижу модель туманно, но, вспоминая



22. В. Серов. Квартет. 1895—1898

детали (прежде всего характерные), постепенно перехожу к целому».

Л. Буабодран говорит о том, что сразу надо нацеливать на характер, типичные детали, и после подобных упражнений учащиеся будут видеть предмет четче и яснее, делать меньше усилий для запоминаний.

К слову сказать, людей с феноменальной памятью, как правило, помимо природных способностей к твердому запоминанию, характеризуют сильно выраженная концентрация внимания, яркое ассоциативное мышление и выработанная опытом техника запоминания.

Многие русские художники оставили ценнейшие мысли, связанные с проблемами памяти.

Так, например, Н. Мурашко писал в «Воспоминаниях старого учителя» об использовании М. Врубелем природы: «Раз попросил Врубель меня поддержать и показать свою руку для руки одного из святых, но это продолжалось не более 2—3 минут, и Михаил Александрович, внимательно взглянув, поблагодарил и отпустил меня»²¹. Кстати, сам Мурашко, будучи руководителем Киевской рисовальной школы, уделял серьезное внимание развитию зрительной памяти и наблюдательных способностей учащихся. На протяжении всего курса обучения, в начальных классах, где рисовали геометрические фигуры, орнаменты, затем в старших, где работали над гипсовыми головами и головами натурщиков, учащиеся выполняли повторные рисунки по памяти заданий, ранее исполненных с природы.

Анализируя принципы рисования по памяти, их роль в художественном воспитании, Мурашко пишет: «Есть упражнение в повторении рисованного, оно широко практиковалось в школах столицы, было и у нас: нарисовать предмет и потом в виде наброска по памяти повторить его, не глядя ни на предмет, с которого рисовали, ни на свой сделанный рисунок. Этаким образом расшевеливать свою память, насколько в ней остается из того, что человек делал, и насколько нужны повторения и дополнения своих знаний, ну хотя бы анатомии.

Это хорошо, но это не все... ведь первая задача художника уловить момент жизни, движение, а не предмет неподвижный. Есть масса, да прямо мир переполнен вещами, которые не позируют, а их нужно изображать, и их изображают, таковы дети, животные, моменты природы, которые меняются безостановочно, а самое трудное и главное для художника — моменты выражений лица: выражение смеха, печали, умиления и т. д.

Все это художник может увидеть, но надо чтоб это он мог запечатлеть в себе, закрепить в своей памяти для того, чтобы потом изобразить поразившее его зрелище и дать возможность другим созерцать его...»²²

В высказывании Мурашко обращает на себя внимание упоминание о том, что упражнение, как он выражался, в повторении рисованного широко практиковалось в школах столицы. Таким образом, подтверждается значение, которое в то время придавалось этому виду рисунка. Особенно хочет-



23. В. Серов. Ворона. 1896

ся выделить то место в его высказывании, где он подчеркивает значение решения задач на выраженные движения.

Н. Мурашко говорит: «... я сейчас же ввел в нашей школе это упражнение. Состояло оно в следующем: требовалось, чтобы у учеников был наготове чистый листок бумаги, как у каждого художника записная книжка; выставлялся на станке хороший крупный внушительный какой-либо оригинал, вроде головы Иоанна Крестителя Иванова в натуре (у нас была такая фотография с картины), или снимок другой какой-нибудь головы, типичный, крупный, хорошего мастера; рисунок был прикрыт. Когда все готовы, внимание учеников возбуждено, им открывали сразу оригинал... Проходило пять минут, оригинал закрывали и уносили...

Когда уж они сделали, что могли, им можно показать еще раз, в продолжение минут трех; они опятьстораживаются свое внимание... Можно и в третий раз показать, тоже на короткий момент. Нужно только настаивать, чтобы ни в руках, ни перед глазами ничего не было; рисунок перевернут лицом к доске стола, карандаш положен, потому что в это время должны работать только сила впечатления и сила зрительной памяти, с исключительной помощью которых они должны передать виденное.

В этом упражнении кроме желания развить и усилить зрительную память есть еще одна хорошая сторона: приучить учащегося видеть и изображать предмет в его общем, в его целом и от

общего уже идти к деталям, т. е. в этом общем понемногу вырисовывать детали.

Учащийся должен приучаться сразу схватывать главное и существенное...»²³

По существу, об этом же говорит в своих «Записках» Ф. Толстой: «Для усовершенствования себя в технике рисования с натуры и для изошрения памяти при изучении натуры в разных положениях я придумал заготовить у себя дома папку с такою же точно бумагою, какая была у меня в натурном классе, для того, чтобы, приходя из Академии, рисовать на ней на память натуру, поставленную в классе, и так продолжал рисовать всю неделю. Так я делал при каждой новой позе натурщиков, а также и по третям при постановке групп. Позже я завел у себя большую деревянную доску, выкрашенную черной краской и вылакированную, на которой рисовал мелом, тоже наизусть, в натуральную величину те модели, которые ставились в натурном классе. Этот мною изобретенный способ учиться принес мне много пользы, потому что ускорил и много способствовал изучению натуры»²⁴.

Вал. Серов, имея за плечами превосходную школу, постоянно и широко пользовался рисованием по памяти, в частности животных в иллюстрациях к басням И. Крылова.

Как ни тесно у Серова связана живопись с рисунком, его графическое творчество само по себе значительно. Он наследовал у И. Репина любовь к рисованию в альбомах, с которыми никогда не расставался.

Интересно присмотреться к принципу ведения работы.

Во время сеанса, работая над портретом, Серов, как известно, позволял натуре держать себя свободно, двигаться, беседовать. Пристально всматриваясь в модель, отыскивал в ней важное для задуманного образа. Затем поворачивался к мольберту и какое-то время работал, не смотря на позировавшего ему человека. Потом сверял сделанное с натурой и снова обращался к мольберту, работал до тех пор, пока не появлялась острая необходимость вновь что-то высмотреть у модели.

Он брался за портрет, только хорошо изучив человека. В наследии Серова главным и наиболее глубоким из всего созданного давно признаны портреты. В них ему удавалось раскрыть внутреннее содержание, сущность, создать подлинный образ человека. Обостренное чувство характера — примечательная черта всех работ художника.

Среди рисунков замечательны иллюстрации к крыловским басням. Серов с детства питал страсть к животным. Достаточно взглянуть на помещенные иллюстрации, чтобы почувствовать, каким он был исключительным рисовальщиком. К басне «Квартет» (ил. 22) существуют варианты — различные поиски, вылившиеся в бесподобно охарактеризованный ансамбль зверей. А сколько комизма в другом рисунке (ил. 23), в важной поступи вороны, и как прекрасно передана реакция павлинов, выражающих, глядя на нее, недоумение и презрение! В работе над этими композициями Серов широко пользовался калькированием: накладывая кальку на первоначальный рисунок, упрощал его, и так многократно, добиваясь выразительности. Предварительно изучив на натуре зверей, Серов в дальнейшем работал по памяти, руководствуясь своим творческим воображением.

Развитие зрительной памяти во многом зависит от взгляда на объект. Так, вместо простого, пассивного созерцания вы можете заметить, и это легче запомнить, что перед вами, скажем, сидит полная, грузная женщина, рядом стоит, уткнувшись в воротник, тонкий, как жердь, молодой человек с вытянутой шеей, маленькой надвинутой на лоб шляпой. Дело не в конкретном примере, а в том, чтобы каждый раз образно воспринимать действительность.

Если учащийся знает то, что рисует, он не зависит ни от случайности освещения, ни от положения натуры. Ему становится доступным уверенное изображение модели в различных движениях и ракурсах.

Во время процесса рисования, разбирая построение формы предмета, необходимо, прежде всего, представить себе форму целиком: не только видимые глазом части, но и невидимые.

Задавшись целью нарисовать тот или иной предмет, следует стараться вспомнить его назначение, его устройство, основные пропорции. Необходимо понять его внутреннюю основу — конструкцию, мысленно анализируя ее, и только после этого «собирать» предмет в своем рисунке из его основных частей.

В статье «О преподавании рисунка» Э. Делакруа дает высокую оценку вышедшей в 1852 году книге Э. Каве «Рисование без учителя».

«Учиться рисовать,— пишет Каве,— это значит учиться правильно видеть»²⁵. Далее в книге обращается внимание на то, чтобы дать ученику необходимые понятия о ракурсах, представляющих большую трудность в искусстве рисунка, и таким образом постепенно приучить его ко всему, что кажется в них странным и даже невероятным. Затем, предлагая повторять по памяти то, что он усвоил путем практической работы, постепенно подводит его к композиционным решениям, что было бы немислимо без рисования по памяти.

Накапливание зрительных впечатлений не только укрепляет наблюдательность, плодотворно отражается на сознательном отношении к рисунку, но дает возможность из глубин памяти возникнуть когда-то виденному, что чрезвычайно важно при работе над композицией. К тому же осознанное наблюдение вне зависимости от фактора времени нацеливает внимание на существенное.

В педагогической практике известен своеобразный «парадокс тройки». Часто учащийся ввиду ограниченного времени перед очередной проверкой стремится выучить необходимый материал хотя бы на тройку. И нередко в таких острых ситуациях за свои ответы получает четверку, а порой и пятерку. Чем же это можно объяснить? Дело в том, что целенаправленное усвоение «на три» подразумевает выжимку самого основного, главного в материале. В этом расчленении материала на первостепенные и второстепенные аспекты изучаемого и состоит смысл первичной обработки материала с целью его усвоения, запоминания.

К этому следует добавить, что приемы развития памяти должны быть достаточно гибкими, пластичными и учитывать индивидуальные склонности учащегося.

Память должна служить основой для приобретения знаний, необходимых для творчества. Творческий ум сортирует все впечатления, какие получены в жизни. Художник берет те из них, которые необходимы для работы, и память всегда к его услугам.

Однако, имея в виду создание композиции, образа, не следует полагать, что достаточно обладать только хорошо развитой зрительной памятью. Необходимо развивать воображение, обогащать свою общую культуру, обладать чувством нового. Ощущая близкие себе мотивы, свою тему, подчиняя наблюдению своим замыслом, можно более целеустремленно построить работу.

Короче говоря, художник в первую очередь наблюдает то, что его интересует.

Подводя итог сказанному, можно прийти к следующим основным выводам:

Работа по памяти должна вестись систематично, постоянно и в любых условиях. *И мысленно, и в материале рисовать необходимо все время и везде, не по принуждению, а с увлечением.*

Но оправданы ли наблюдения вообще, вне постановки перед собой определенной цели? Естественно задача может возникнуть и непреднамеренно в самом процессе наблюдения. В любом случае следует проявлять любознательность, постоянно сравнивать наблюдаемые вещи. В процессе наблюдения необходимо себя ориентировать на

запоминание, при этом должно быть стремление запоминать навсегда.

В этой работе также желательна последовательность от простого к сложному. Надо иметь терпение и не торопиться. Очень важно научиться чувствовать красоту, воспитывать в себе умение выхватить из жизни художественный мотив, найти свою точку зрения. Вся эта работа должна вестись параллельно с работой с натуры.

Работа над композицией является одной из благоприятнейших возможностей для развития зрительной памяти.

Каждый рисунок по памяти имеет смысл делать под влиянием какой-то художественной задачи: необычная точка зрения, интересный силуэт, свет, ритм, композиционная неожиданность и так далее.

Память укрепляется или ослабевает в зависимости от нашего отношения к событиям жизни. Овладеть предметом и запомнить его — две существенно разные вещи. Одна мысль или один факт, основательно запечатлевшийся в памяти, имеет больше значения, чем десятки слабых впечатлений. Чем ярче, сильнее впечатление, тем оно дольше остается в памяти.

Даже небольшая приведенная здесь подборка высказываний мастеров искусств, деятелей культуры позволяет выделить наиболее существенные приемы закрепления памяти. Все настаивают на том, что одной простой фиксации материала недостаточно для развития памяти. В этом процессе существенную роль играют целенаправленное наблюдение и анализ, осознанное использование памяти. Этим не исключается то, что в отдельных случаях может возникнуть необходимость в буквальном запоминании. Здесь на помощь приходят мнемонические приемы, о которых говорилось, а также повторные проверочные наблюдения.

Упомянувшиеся приемы не выявляют и не могут предусмотреть всех способов и средств для рисования по памяти, притом учитывающих каждую индивидуальность. Вот отчего подход к ним должен быть проверенным личной практикой, не быть формальным, ограниченным жесткими рамками. Но, каковы бы ни были методы, не следует торопиться и преждевременно пытаться обобщать наблюдения. Необоснованные, беспочвенные выводы, как правило, поверхностны и искажают содержание. Лишь на базе пристального, всестороннего изучения явления можно строить обобщение, выявлять существенное. Этой цели служит осознание рисунка с натуры и рисунка по представлению как неразрывного, взаимовлияющего процесса.

Изучение натуры — основа рисования по представлению

Рисование с натуры — первооснова профессионального художественного образования — предоставляет возможность осмыслить принципы построения объемной формы на двухмерной плоскости, развивает объемно-пространственное представление, содействует творческому изображению действительности. Невыразительная или безгра-

мотная форма не только эстетически неприемлема, но и не передает идею, которую через нее хотели воплотить. Сам процесс работы с натуры при любовании ею дает огромное художественное удовлетворение и наполняет ощущением живой формы.

Подлинный смысл освоения натуры заключается в том, что знания, полученные в результате всестороннего ее изучения, сохраняются в памяти и в нужный момент могут быть применены в творческой работе. При этом необходимо, чтобы изучение натуры слилось с образным ее восприятием. Сохранение изученного в памяти при непрерывном условии образного восприятия способствует выявлению главного. Вот почему должно быть обращено внимание на постижение основных принципов изобразительной грамоты.

Таким образом, *взаимосвязь рисования с натуры с рисованием по представлению во многом сводится к тому, что решающим является не просто рисование с натуры, а изучение натуры с целью сохранения воспринятого и усвоенного в памяти.* По существу, это означает, что принцип решения таких задач, как построение пространства, формы на плоскости и других задач, которые входят в понятие изобразительной грамоты, должен быть закреплен в памяти.

Сознательное, осмысленное, заинтересованное рисование с натуры предопределяет успех работы и способствует умению рисовать «от себя». Рисунок по представлению — неотъемлемая часть учебного рисунка с натуры.

Осознанное рисование подразумевает, прежде всего, способность мыслить пространственно, умение строить форму в пространстве, что означает уметь смотреть на все композиционно.

Глядя на великолепный натюрморт М. Врубеля (*ил. 24*), сразу можно сказать, что автор обладал художественным воображением, яркостью зрительного представления. Это прослеживается в удивительно продуманном во всех его компонентах построении всего изображения на плоскости листа: четкий ритмический строй элементов, их соподчиненность, подчиненность формату листа. Благодаря тому, что отдельные формы — бокал, стакан — срезаны нижним краем рамы, они менее акцентированы, зритель в своем восприятии пропускает их. Главное, наиболее привлекающее расположено на втором плане, усиленном первым и третьим. Все вместе создает прекрасный, обладающий декоративными качествами рисунок. Это впечатление усиливается тонким созвучием белых, черных и серых тонов.

Рисунок начинается с представления, общего впечатления — начального момента работы по памяти. Как известно, Брюллов, подходя к холсту, считал, что картина уже наполовину готова. Он отчетливо видел в своем воображении будущую картину даже одетой в раму. Это, бесспорно, относится не только к мастерам, но и ученикам, разница лишь в степени полноты представления. Пассивное восприятие натуры, работа, не оставляющая следа в сознании, — это работа, уводящая от конечной цели.

Ошибки, связанные с неполным пониманием формы предмета, в рисунке по памяти выступают

более отчетливо. В свою очередь, точное знание предмета благотворно воздействует на творческое воображение. «...Привычка правильно рисовать то, что мы видим,—писал Д. Рейнольдс,—развивает соответствующую способность рисовать правильно то, что мы воображаем». Но чтобы эта верная мысль не была превратно истолкована, не следует забывать, что умение срисовывать вовсе не означает умения рисовать.

Выстроить форму—это, прежде всего, понять ее. Это не механическое наращивание изобразительных средств, а до предела выясненная форма, гармонический результат умения до конца выразить возникший замысел, решить поставленную задачу. Начальная стадия рисунка должна найти свое продолжение.

При этом большая форма должна доминировать на всех этапах рисунка. Если, скажем, не состоялся рисунок черепа, если он не прочитывается, тогда непропорциональным, необоснованным будет рисунок глаза. При отсутствии прочной пластической основы преждевременное опережение этапов лишает рисунок крепости. Вместе с тем при понимании принципов построения целого объема не исключено уже на первом, предварительном, этапе намечать, к примеру, выражение глаз. Это может сделать более живым и заинтересованным ход работы, придать рисунку черты большей выразительности.

Необходимо с самого начала учиться видеть, чувствовать и передавать пластическое содержание натуры. Это фундаментальное положение изобразительной грамоты, и только на этой основе возможны дальнейшее развитие, уточнение и обобщение основных категорий рисунка. В этом смысле исключительный интерес представляют рисунки Микеланджело. Изумительное, глубокое знание конструкции у него всегда слито с пластическим замыслом. Очень убедителен пример начального этапа рисунка Микеланджело, где уже в первичных прикосновениях карандаша к бумаге ощущается живая пластика. Это чувство пластики блестяще выражено в подготовительных рисунках мастера (ил. 25, 26).

Если в основу рисования с натуры положен аналитический метод, то основой рисования по памяти служит метод синтеза. Рисуя по памяти, художник как бы мысленно собирает предмет из его составных частей. Рисование по представлению основано на зрительной памяти художника, но зрительная память развивается в значительной степени через систематическое рисование с натуры. Чем ярче запечатлелся в памяти художника образ предмета, тем яснее он представляет его и тем легче ему нарисовать этот предмет. Только тогда можно верно нарисовать предмет по памяти, когда представляешь его конструкцию и пропорции.

Основные положения рисования с натуры можно проследить на примере учебного рисунка натюрморта. Процесс работы начинается с поиска наиболее выразительного размещения всех предметов изображения в целом на листе. На начальном этапе необходимо учесть не только общую, большую форму и характер предметов, их расположение на плоскости и пространственные вза-

имоотношения. Не менее важно учесть и взаимосвязь предметов с окружающим пространством. Необходимо найти решение, при котором изображение не вываливалось бы из формата, из рамы и не плыло на листе. Самая большая трудность при решении пространства состоит в том, чтобы трехмерные формы изобразить на двухмерной плоскости.

На композиционный строй рисунка бесспорное влияние оказывают выбор точки зрения на объект и линия горизонта по отношению к изображаемому, то есть проходит ли линия горизонта на уровне плоскости натюрморта, сверху ли она смотрится или снизу. Линию горизонта по отношению к изображаемому следует учитывать и намечать в самом начале рисунка. Намечать основные большие формы, пропорциональность предметов лучше всего в сравнении, учитывая избранную линию горизонта.

В дальнейшем работа может строиться на уточнении рисунка, которое идет главным образом методом сравнения от общего к частному и снова к общему, подчиняя частное целому. Здесь уместно использовать способ сквозной прорисовки предметов, выявления их невидимых сторон. Учитывая источник света, можно более углубленно работать над формой и пространством, не упуская из поля зрения общего впечатления рисунка, подчиняя этому все его компоненты. Даже на начальном этапе нельзя ограничиваться одним стремлением верно найти пропорциональность объектов рисунка. Рисунок все равно будет неубедителен до той поры, пока не будет решено положение модели в пространстве. Необходимо не откладывая, сразу же определить постановку, то есть наклон предметов, форм или плоскостей относительно вертикального или горизонтального направления.

Принципиально следует вести рисунок с самого начала не с контура предмета, а с его каркаса, остова, главных направляющих осей.

Как упоминалось, на всех этапах надобно проверять рисунок в поисках наибольшей взаимосвязи. Например, стремясь передать жест при изображении кисти руки, рисовать ее следует не изолированно, а исходя из представления о всей фигуре, имея в виду содержание движения, позы.

Довольно частое явление для многих учащихся начинать рисунок стоящей фигуры с головы. Дальнейший ход работы при этом носит механический характер, который выражается в пассивном пристраивании форм. При таком подходе упускается основное содержание постановки. Так как усилия направлены не на то, чтобы передать, как прочно стоит модель, изображение напоминает всеящего человека.

Намечать построение фигуры более оправдано снизу вверх, с основания, а не сверху, с головы.

Вновь хочется заметить, что стремление сделать правильный рисунок само по себе еще не означает того, что в нем будет выражено движение. Всегда должна быть схвачена суть движения.





25. Микеланджело. Зарисовка к росписи в Сикстинской капелле. 1508—1510

Если фигура стоит, то важно подчеркнуть, используя для этого соответствующие изобразительные средства, что она тяготеет к земле, опирается на нее. Чтобы понять движение человека, надо почувствовать это движение в себе. Не повторять движение модели, а именно прочувствовать его и искать выразительное воплощение постановки.

Нередко ноги рисуют растущими из живота, а не из таза.

Анатомические узлы, как правило, бывают не выявлены. Искажают пропорции, изображают вывихнутые суставы, надутые желваки вместо мышц, которые в то же время оказываются не на месте.

При изображении пейзажа, деревья тоже важно прежде всего выявить, как оно тянется к солнцу, как вросло в землю, направленность в пространстве ствола, ветвей.

Еще один частный момент ведения рисунка. Резинка часто употребляется в процессе работы бездумно. Стирается порой все, включая и то, что могло бы быть сохранено. Таким образом, вместо того чтобы работа продолжалась, она каждый раз начинается сызнова.

Критерием завершенности работы является решение поставленной задачи.

В рисунке должно ощущаться, какая задача была поставлена, что особенно заинтересовало учащегося, какими узлами он был более занят.

Подчеркивая значение осознанного подхода к рисунку, понимания конструктивных взаимосвязей в модели, хочется заострить внимание на том, что незнание этих особенностей ничем нельзя компенсировать.

Если в рисунке фигуры грудная клетка висит, как абажур, или смята, нет таза, подобные просчеты нельзя спасти тоном, наивно полагая, что пятном можно собрать рисунок.

Достаточно какое-то время не пользоваться источником освещения, чтобы убедиться в том, что форма перестанет зрительно восприниматься, но не перестанет существовать как форма. Нередко учащиеся становятся в тупик при изменении источника освещения. Это свидетельствует о том, что они пассивно срисовывали тени, а не пытались познать форму, освещенную определенным образом.

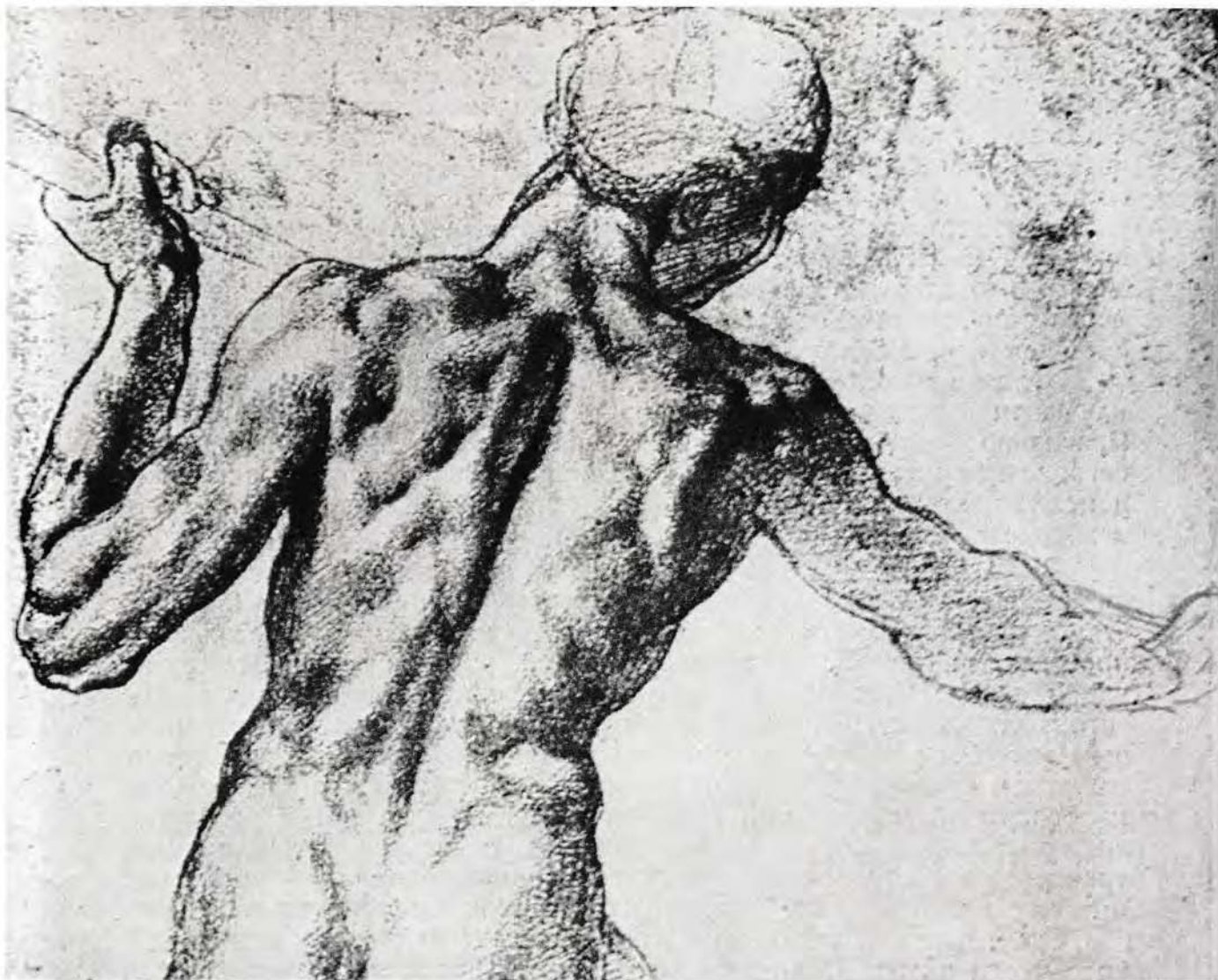
Последовательность — основа работы, логическая цепь заданий, где предыдущее обуславливает следующее, а следующее вытекает из предыдущего. Это положение не находится в противоречии с тем, что в этом процессе вполне правомерна охота за острой, характерной деталью. Игнорирование выразительной силы детали может обеднить образ, отрицательно сказаться на остроте видения. Речь идет об умении через образную деталь подчеркнуть самое существенное, типичное, важное. Но надо иметь право на деталь. Нередко можно наблюдать необоснованное упрощение задачи: бессознательно отказываясь от стремления к обогащенной простоте, учащийся занимается бесхитростным копированием природы, идя от детали к детали, привязывая одну подробность к другой. Только ленью, отсутствием сильного желания найти цельное изобразительное решение можно объяснить бессмысленное скольжение взглядом по натуре, уход от сложного, порой противоречивого.

К натуре часто приходится обращаться и как в справочное бюро за справкой, зная чего ты хочешь.

Овладение изобразительной грамотой — это стремление к совершенству. *Перед рисованием с природы, что, разумеется, относится и к рисунку по представлению, важно увидеть и восторженно почувствовать в этой натуре пластическое содержание.* Им могут быть ритм масс или объемов, светотеневые отношения, соотношения объемных и профильных форм, функциональность формы (ее назначение). Это содержание должно сделаться стержнем изображения и быть выявлено для зрителя.

Пристальное внимание, как уже говорилось, следует обращать на конструкцию, глубокое знание которой особенно необходимо при работе по памяти и воображению. Здесь определенную роль играет геометризация формы, сопоставление ее с простейшей геометрической фигурой как изначальной стадией.

Рисунки Г. Гольбейна (ил. 28) показывают принцип перспективного построения сложной формы через простейшую. Основные, осевые линии определяют положение головы в пространстве. До простейших форм упрощена и кисть руки. Чем большим опытом обладает художник, тем меньше



26. Микеланджело. Рисунок к неосуществленной фреске «Битва при Кашине». 1504—1505

возникает у него необходимость во вспомогательных конструктивных приемах. Их он может иметь в виду, вынося на лист как бы итоги, интуитивно оберегая себя от опасности утраты чувства живой формы. Тем не менее учащимся на определенном этапе для уяснения строя реальной формы есть смысл конструктивные промежуточные построения выявлять на листе бумаги, не ограничиваясь их умозрительным предположением. Было бы нереально требовать, чтобы всю эту подготовительную работу учащийся только подразумевал в уме. Здесь исключительно важны чутье и педагогический такт преподавателя, способного во-время предостеречь от приобретения привычки к схематизации, чтобы это не превратилось в самоцель.

В свое время А. Сапожников, издавший в 1834 году «Курс рисования», основанный на рисовании с натуры, активно привлекал разработанные им наглядные пособия. Суть его метода в том, что это не копирование натуры, а анализ формы. Этой цели служили модели из проволоки и картона, которые помогали учащимся уяснить конструкцию формы. Обращает на себя внимание, что эти

модели ставились рядом с натурой или гипсовой головой в том же повороте и положении и использовались не для рисования, а для раскрытия закономерности построения трехмерного изображения на плоскости.

Необходимо уметь взять из натуры, отыскивая ее смысл, только то, что нужно. Такая ориентация исключает поверхностное отношение, рождает стремление работать живо, остро и точно.

Наличие воображения оберегает работу от упрощенного подхода, холодного бездушного ремесленничества. Одна из бесспорных причин схематичности — механическое перенесение условных конструктивных построений в рисунок.

Нередко можно наблюдать, как схемы, цель которых пояснить механизм, устройство формы, место которых более правомерно на полях листа бумаги, берутся в основу начальной стадии и всего ведения рисунка, активно проникают во всю его ткань, подменяют изображение конкретной натуры.

Уместно обратить внимание и на другую крайность. Довольно часто обоснованное стремление к



27. О. Домье. Парламентарий. 1830—1835

воплощению живой формы не находит подтверждения в рисунке; форма в нем, по существу, отсутствует, так как нет основ конструктивного понимания объема. Конструкция игнорируется. Все подменяется приблизительной похожестью, смакованием штриха, пятен, абсолютно не выражающих форму. Аргументация повисает в воздухе, непонятно, что же живое в рисунке?

Внешне эффектно выполненный рисунок может таить в себе большие конструктивные ошибки. Такой рисунок легко вводит в заблуждение некомпетентного в этих вопросах человека, но никогда не сможет обмануть настоящего профессионала, так же как не может обмануть грамотного инженера плохо сконструированная машина самой изящной внешности.

Таким образом, очевидно, что ложно понятая конструкция, как и пассивное срисовывание теней, бесплодны для художественного развития. Нельзя дополнять и развивать неверное начало. Начало—это фундамент, и от его надежности зависит убедительное продолжение. Не будет ли более основательным решение начинать рисунок с живого наброска, а не схемы, в котором сразу бы намечались основные формы с присущими им характерными особенностями.

Так, например, поучителен метод работы О. Домье, который всегда стремился выразить большой характер. Работа, основанная на постоянном наблюдении и закреплении в памяти наблюдений, — главная черта его метода. Сталкиваясь контрастные типы в сравнении, Домье обостряет свойственные им индивидуальные приметы. Он также прибегал к всестороннему познанию формы, привлекая лепку, с помощью которой в несколько шаржированной форме выражал индивидуальные качества характера (ил. 27, 29).

Аналогии, сравнения как принципы выявления индивидуального через сопоставления неизменно лежат в основе метода видения самых разных мастеров.

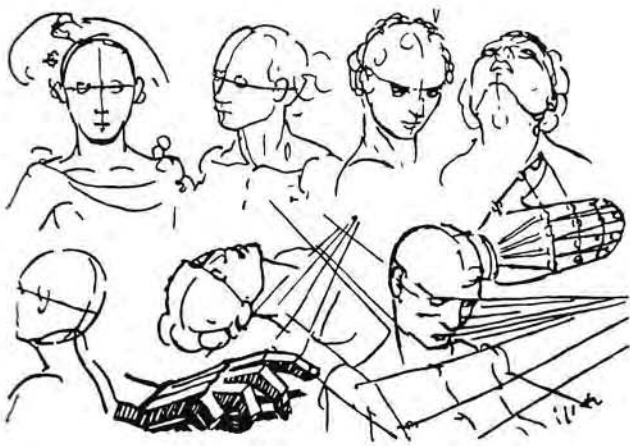
В своей многосторонней деятельности Леонардо да Винчи проявлял исключительный интерес к обостренному выражению характера. Это нашло отражение в карикатурных портретах. И как бы в контрасте с этим торжествует его вечное стремление к идеалу, что ярко видно в полном пластического очарования рисунке головы в профиль (ил. 30, 32).

Упрощенность, хотя бы и основанная на понимании органической формы, на знании анатомии, не должна наносить ущерба живой форме, огрублять ее. Нельзя отрицать того, что стремление обосновать развитие формы на основных каркасных, стержневых моментах играет в рисунке существенную роль. Это придает рисунку принципиальную устойчивость, дает понятие об основном строе формы, ее закономерностях, однако чрезмерный односторонний акцент на этом таит в себе двойную опасность. Первая: создается иллюзия того, что достаточно знать или иметь понятие об основном схематическом строе, и этим решается проблема освоения рисунка. В таком случае рисунок возникает без всякого усилия воображения рисующего, как бы сам собой, настолько упрощен и рационализирован процесс рисования. Помимо этого привычка к схематизму настолько въедается в сознание, что требуются огромные усилия для коренной перестройки. Как показывает опыт, далеко не всегда этот процесс венчается успехом. Сдвиги в восприятии, его односторонность, откладывание на неопределенный срок кардинальных задач рисунка, как показывает практика, в большинстве случаев не компенсируются. С другой стороны, схематизация может губить чувства гармонии и пластики в самом начале точно так же, как и натуральная копировка.

Рисунки Микеланджело, Рафаэля (ил. 33) поражают нас большим знанием и чувством формы. Пластика не мешает Рафаэлю ощущать конструкцию, напротив, она основана на анатомическом строении и живом наблюдении форм. Это характерно для всех больших мастеров.

Объекты для рисунка многообразны и неисчерпаемы. Но нельзя объять необъятное и перерисовать все объекты. Решающий фактор в изучении основных закономерностей рисунка—это постановка задачи: выражение пространства, характера, движения, массы, тона, светотени и так далее. Основным объектом, на котором ведется обучение рисунку, является человек как наиболее сложный, пластически богатый и внутренне содержательный.

Уже в самом рисовании с натуры уместно практиковать приемы, усиливающие остроту наблюдательности. Так, например, вовсе не обязательно все время перебегать глазами от модели к листу, непрерывно сравнивая рисунок с натурой, уподобляясь копиисту или переписчику, у которого не откладывается в сознании впечатление о целом. Активнее будет метод, суть которого в том, чтобы смотреть реже на натуру, но пристальнее, внимательнее.



28. Ж. Гольбейн. Схематические рисунки головы и кисти руки

Знания природы, бесспорно, являются основой для решения сложных проблем рисунка, открывают возможности для решения аналогичных задач в композиционном рисовании.

Решая в рисунке задачи пространства, формы, движения, учащийся непременно столкнется еще на начальном этапе обучения, в частности в работе над натюрмортом из геометрических фигур, с изображением перспективного сокращения формы предмета, то есть с тем, что мы относим к понятию «ракурс». Знание конструкции формы здесь окажется особенно необходимым. В наиболее сложном виде работа над ракурсом, придающим особую выразительность и красоту композиции, выявляется в изображении человеческой фигуры.

На примере подготовительного рисунка к картине «Плот «Медузы» Т. Жерико мы видим, как живость восприятия формы сочетается с драматической выразительностью в решении сложного ракурса (ил. 31). Подобная степень мастерства и пластической выразительности — итог глубокого изучения природы, целенаправленных работ по представлению. Упражнения и постепенная работа над преодолением сложностей в выражении ракурсов расширяют и обогащают представление о натуре.

Вывод из всех этих соображений напрашивается сам собой. Важно сочетать тщательный анализ рассматриваемых явлений с широкими обобщающими заключениями. Следовательно, успех определяется характером и разносторонностью знаний, которыми учащийся обладает, а не тем, о чем имеет лишь сведения, с чем только ознакомился.

Общая закономерность применения изобразительных средств в рисунках с природы и по представлению

Сравнение реалистических рисунков с природы и по представлению убедительно раскрывает общую для этих видов рисунка закономерность примене-



29. О. Домье. Рисунок двух голов. 1850—1860

ния изобразительных средств. Принципы ведения рисунка по представлению предполагают развитие многих качеств и умения применять навыки, приобретенные на основе обучения рисунку с природы. Рисующему по представлению необходимо овладеть закономерностями решения пространства, конструктивно-пластическим анализом, знать основные законы построения формы, перспективы, основы пластической анатомии, законы освещения, владеть всем арсеналом изобразительных средств. Сюда же относится и задача, пронизывающая весь курс обучения, — постоянная работа над выражением характера модели.

Таким образом, в процессе рисования с природы происходит накопление материала, который может быть использован при рисовании по представлению. Все это входит в понятие «эмоциональная память».

Вместе с тем это не означает механического заимствования положений и методов рисования с природы для рисунка по представлению.

В свою очередь, прибегая к рисунку по представлению, учащийся начинает более пристально глядеть на природу.

Работая с природы, рисующий неизбежно, хотя бы на короткое время, отрывает взгляд от модели. Суть рисования по памяти собственно и сводится к тому, чтобы эти интервалы свести к максимуму. Отдельные задания, направленные на развитие этого качества, включены в программу рисунка для художественных училищ. Однако подобной работе отведено очень мало времени. Но даже предусмотренные задания на практике во многих случаях редко выполняются или попросту игнорируются.

Итак, наряду с основными натурными рисунками программа предусматривает определенное число заданий рисования по представлению, последовательно развивающихся от решения простейших к более сложным задачам.

Так, например, задание на первом курсе — натюрморт из двух геометрических тел, выполня-



30. Леонардо да Винчи. Карикатуры. 1480—1490

31. Т. Жерико. Рисунок к картине
«Плот «Медузы». Ок. 1819

32. Леонардо да Винчи. Этюды голов в профиль. 1480—1490

33. Рафаэль. Женщина с кувшином. Рисунок к фреске
1514—1518



емый по принципу сквозной прорисовки, является упражнением не только на перспективное построение. В нем заложены также элементы, способствующие развитию воображения.

Или, скажем, задания второго курса такого рода: выполнение краткосрочных рисунков головы натурщика по наблюдению и по представлению. Дается примерно 5 минут на наблюдение и 10 минут на исполнение, периодически на протяжении двух часов. Такие задания стимулируют сознательное рисование.

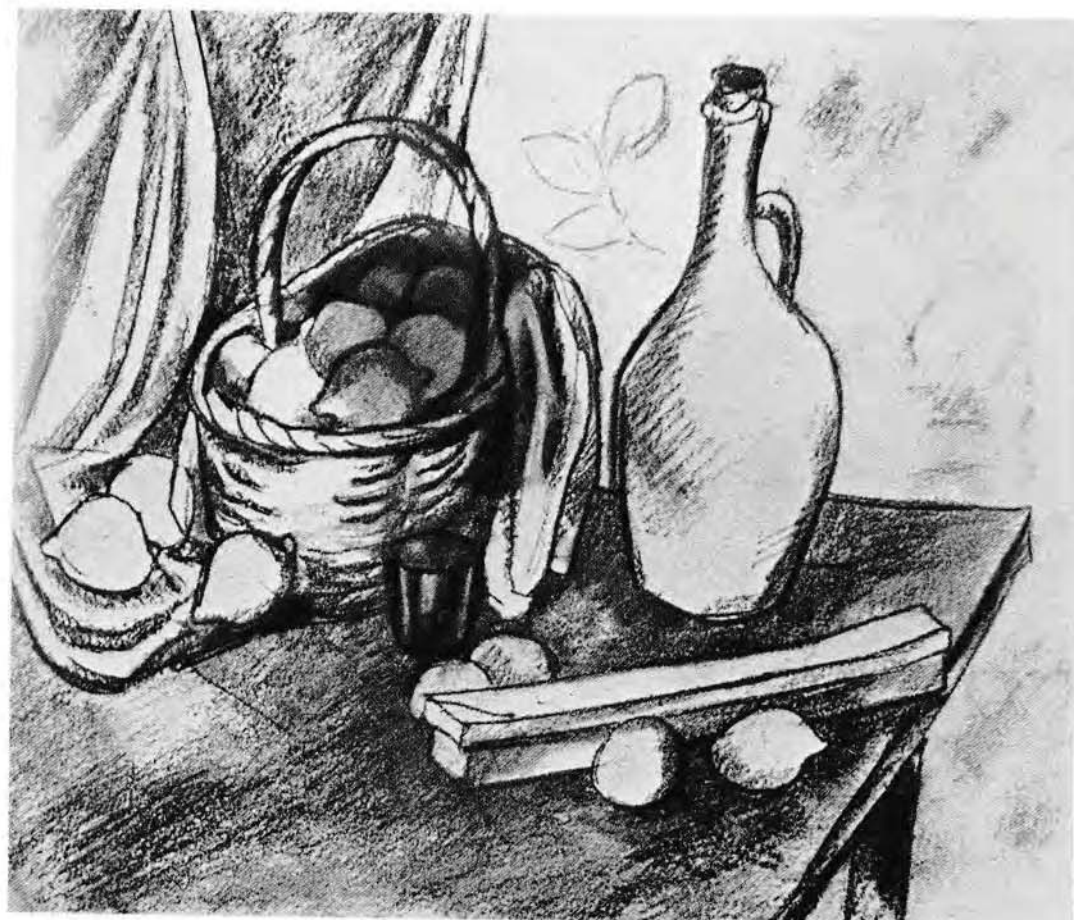
Развитию наблюдательности и зрительной памяти, тренировке на целостное восприятие массы, характера движения, остроте выражения движения и статики содействуют еще больше задания старших курсов. Имеются в виду рисунки головы натурщика по памяти, а также наброски и кратковременные рисунки обнаженной фигуры человека с натуры и по памяти.

Как пример великолепного органичного применения изобразительных средств в работе с натуры и при рисовании по представлению можно, в частности, вспомнить художественное наследие Э. Дега. Обладая великолепной зрительной



34. Э. Дега. Танцовщица, поправляющая туфлю. Ок. 1897

35. А. Шевченко. Натюрморт с корзиной и кувшином. 1929





36. В. Фаворский. Натюрморт с маской Пушкина. 1930

памятью, он с огромным увлечением и мастерством создавал целые сюиты рисунков на основе наблюдаемого раньше в натуре (ил. 34).

В изобразительных средствах, используемых при обучении рисунку с натуры, заложены основы

45

построения рисунка и по представлению, однако, как уже говорилось, одной системы знаний мало, необходимо творческое отношение к накопленным знаниям. Иными словами, нужна работа, в которой преобладающим стимулом является интерес.

Ибо, как говорил А. Франс, чтобы переварить знания, надо поглощать их с аппетитом. Не просто рисовать с натуры, а радоваться натуре, что не менее существенно при рисовании по представлению.

Взаимовлияние рисования с натуры и рисования по представлению можно проследить на примерах.

В совершенно разных как по содержанию, так и по трактовке и использованию материала натюрмортах В. Фаворского (ил. 36) и А. Шевченко (ил. 35) есть важное качество, которое явственно прочитывается в этих в общем-то с натуры исполненных работах. Их объединяет композиционная стройность, происходящая не только от точно найденного каркасного построения, но и в значительной степени от ритмичности тональных отношений. Все вместе взятое и свидетельствует о том, что это не слепки с натуры, а рисунки, проникнутые образным представлением.

Рисунок А. Матисса исполнен кистью (ил. 38). В нем доминирует арабеск живой, гибкой линии, использован контраст звучания белого листа бумаги и сочного черного пятна. Художник ценил черный, считал, что он не уступает другому цвету, а в сочетании с белым обладает большой декоративностью. Условность трактовки рисунка очевидна. Достаточно обратить внимание на уплотненность изобразительных элементов. И все же в композиции, где объемные формы переведены в плоскостные, строгая выверенность всех реальных предметов, пластическая привлекательность листа в целом свидетельствуют о том, что мастер опирался на природу, преображая ее в своем представлении.

Сочетание глубокого знания природы с покоряющей силой воображения красноречиво прочитывается в рисунке Рафаэля (ил. 37).

Во всем этом видится эффективность сочетания рисования с натуры с рисованием по представлению. Особенно ощутимо влияние рисования с натуры сказывается на накоплении зрительных представлений для рисования по памяти. К сказанному можно дополнительно указать на бесспорно существующую связь между умением цельно видеть в натурной работе и способностью цельного замысла в композиции, созданной по представлению.

Влияние наброска на развитие цельного видения

Каждый набросок — это явление, это случай, который не повторится. Невозможно переоценить роль наброска в обучении, в становлении художника.

Особенно велико значение наброска как вида рисунка, открывающего возможности для воплощения быстропротекающих явлений. Нередко можно наблюдать, как учащийся, приемлемо владея рисунком с позирующей модели, испытывает большие затруднения, порой просто беспомощен при изображении всего того, что связано с выражением движения. Жизнь полна неожиданных

ритмов, пространственных ситуаций, своеобразного размещения групп, которые никак не придумать, находясь в мастерской.

Наброски мастеров, приведенные в данном пособии, естественно, не исчерпывают все многообразие различных решений. Но даже по такому скромному количественному подбору иллюстраций нетрудно заметить различие индивидуальных подходов и вместе с тем общую для всех черту — остроту художественного взгляда и артистичность исполнения.

Воспроизведенная зарисовка Л. Бродаты — метко схваченный жизненный эпизод (ил. 39). Художник прекрасно пользуется контрастом. В любом, даже беглом наброске он выражает самое характерное, существенное пластично, свежими графическими средствами.

В наших художественных учебных заведениях наброскам, как и кратковременным рисункам, уделяется определенное внимание. Традиционными стали просмотры внеклассных работ учащихся, а также работ, сделанных за период летней практики. Инициатива преподавателя, активность учащихся приносят в этом направлении интересные плоды. И все же нередко наброски характером своих задач и методов дублируют классную длительную работу. Здесь происходит подмена понятий. Нельзя же всерьез, например, принимать аналитические рисунки спичечных коробков в разных положениях за наброски.

На пути от замысла образа к его воплощению набросок может стать эффективным связующим звеном между предметами рисунка и композиции. Для этого надо объяснить учащимся, какую роль играют в композиционном наброске основные композиционные приемы: равновесие, ритм, контраст, соподчинение, проиллюстрировав это подмеченными в жизни ситуациями, рисунками известных художников, удачными набросками учащихся.

Занятия наброском должны способствовать развитию композиционного мышления, цельного пластического видения, выработке точного взгляда в решении проблемы соподчинения всех элементов главному, выразительности всего листа, что положительно скажется на воспитании вкуса. Наконец, и это самое насущное, важное: занятия наброском открывают перед учащимся мир действительности. Наброски знакомят с жизнью, трудом, бытом. Они способствуют одновременно решению профессионально-художественных задач и идейному воспитанию будущих советских художников. Набросок рождает потребность к наблюдению, ненасытность и интерес ко всему новому.

Наброскам с натуры и по памяти следует посвящать немалую часть учебной практики.

Прежде чем приступить к работе над композицией, необходимо, как говорят художники, увидеть изображение внутренним зрением. Естественно, что художник обращается к своим зрительным воспоминаниям и наброскам, и чем сильнее, ярче эти впечатления, тем свободнее, увереннее идет







39. Л. Бродаты. В музее. Зарисовка. 1930

исполнение. Безусловно, исключительно этим не исчерпывается работа над композицией, но не подлежит сомнению роль жизненных впечатлений в создании художественного образа. Умение схватывать живые черты жизни на лету — качество, значительное для художника. Этим умением и чувством был в полной мере наделен А. Марке (ил. 40, 41). Его наброски, сделанные с лету кистью, пером, очень артистичны, техника их исполнения находится в гармонии с впечатлением. Они лишней раз убеждают в том, что не срисовывание натуры, а умение извлечь из наблюдения только художественно важное, безжалостно жертвуя второстепенным, выявляет пластический эффект, выражает движение, создает образ.

Набросок как творческое воплощение мысли требует умения владеть гибким, подвижным рисунком, который способен передать действия живого человека, характерные черты человеческого лица, его выразительную мимику, жест.

Композиционная заданность в работе обогащает живое восприятие.

При разборе работ учащихся важно акцентировать пластическую сторону набросков. Однако в этом случае имеет значение определенная гибкость для того, чтобы не направить учащегося в русло чисто формальных поисков, не отвлечь от живого восприятия натуры.



40. А. Марке. Набросок. Ок. 1910



41. А. Марке. Набросок. Ок. 1910

Иногда уместно посоветовать учащемуся на какое-то время «забыть» о всех композиционных законах (они должны проявляться в быстром наброске, как бы подспудно) и работать на живое восприятие, усиливая эмоциональную сторону наброска.

Работа над набросками развивает остроту видения, помогает формировать образное мышление, приучает к цельному смотрению. Для этого во главу угла необходимо ставить общие задачи. А именно: пытаться каждый раз увидеть неожиданную пластическую ситуацию, стараться увидеть в обыденном необыденное; уметь, замечая второстепенное, выражать основное.

Методика преподавания наброска должна пробуждать у учащихся чувство раскрепощенности и раскованности как в выборе темы, так и в выборе изобразительных средств.

Набросок составляет важную часть единого процесса обучения рисованию. Это ответственная область художественной педагогики, требующая чуткого отношения к индивидуальности учащегося.

Чувством живого восприятия, увлечения наполнены представленные здесь наброски. В них подлинное творчество, их авторов отличает умение удивляться обыденному, восхищаться и видеть в нем значительное. Подобная простота выражения добыта многолетним трудом и большим опытом.

Заблуждение полагать, что эта форма рисунка не составляет большого труда. Вот почему чув-

ство разочарования вызывают нередко встречающиеся «наброски», сделанные лихо, небрежно, легковесно. Рисующему в таких случаях безразлично, что и как рисовать, и он рисует, что попало и как и чем попало: подвернувшейся под руку авторучкой, фломастером. Такая механическая работа — набивание руки, преждевременное стремление к лаконизму — выливается в схематизм, выхолощивание всего живого. *Нужно помнить, чувствовать, понимать, что неполнота изображения еще не есть обобщение.*

Чрезвычайно важно, не откладывая, уже в начале работы проявить обостренный интерес к композиции, закономерному распределению рисуемого на плоскости бумаги. Упражнения на случайных клочках бумаги должны уступить место рисованию в альбоме или на одинаково нарезанных листах. Это настраивает на более ответственное и бережное отношение к работе, и, что особенно примечательно, заданный формат дает некоторую обусловленность композиции. Страница альбома гораздо более ответственна, чем отдельный клочок бумаги.

Рассматривая методы ведения набросков и исходя из накопленного обширного опыта мастеров независимо от индивидуальных подходов каждого художника, можно дать некоторые общие рекомендации.

Совершенно очевидна роль набросков в сборе материала для композиций. Здесь хотелось бы прежде всего обратить внимание на подчиненность и зависимость наброска от композиционного замысла, на целевое назначение вспомогательных рисунков, уточняющих и обогащающих задуманный образ.

Набросок, его воплощение, находится в зависимости от выбранного материала. Подробнее об этом говорится в главе, посвященной графическим материалам и изобразительным средствам. Сейчас вскользь заметим, что в любом случае крайне желателен выбор подвижного материала, не тормозящего хода работы. К таким материалам могут быть отнесены мягкие карандаши, перо, кисть, фломастер.

В процессе работы, чтобы набросок не развалился, необходимо все время следить за пропорциями, их взаимосвязью.

Ошибки исправлять надо решительно.

Быстрота выполнения наброска не должна означать поспешности. Напротив, независимо от времени в воображении набросок как бы уже воплощенным в определенном материале и приеме. И после этого, чем неторопливее, но увереннее идет перо, карандаш или кисть, тем быстрее и вернее получится набросок.

Можно рекомендовать вначале делать наброски с простых форм, учитывая свои возможности и вместе с тем не очень регламентируя работу.

Многие движения в труде, спорте, во время ходьбы повторяются. Наблюдая эти движения целесообразно вести несколько набросков одновременно.

Бесспорный интерес, как в процессе наблюдения, так и в композиционной работе, имеют ситуации острые, необычные, непредвиденная

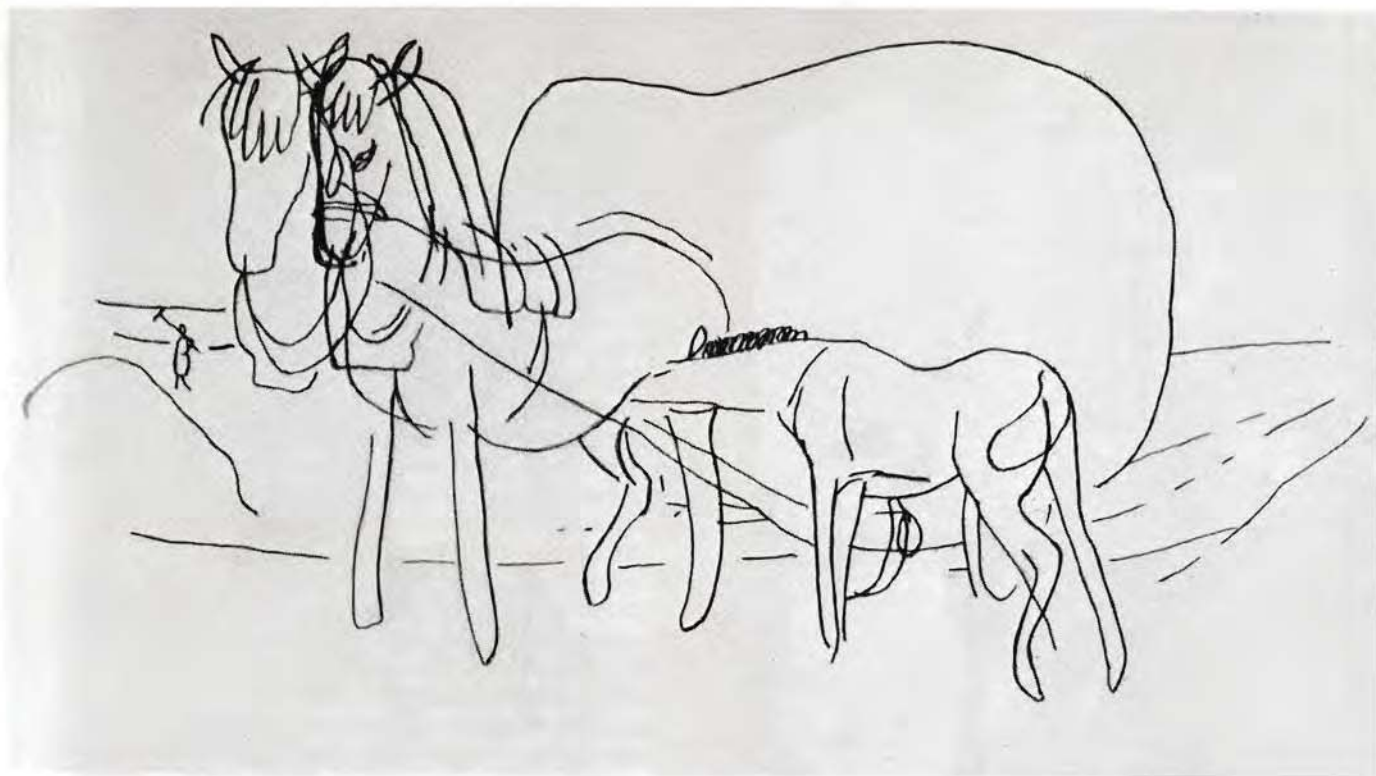
случайность. Этот вид наброска по аналогии в какой-то мере можно сравнить с работой кинооператора «скрытой камерой». В подобном случае наше сознание пропускает обычные, заурядные движения, поражаясь неожиданностью ситуации и быстротой момента, но наивно и совершенно бессмысленно пытаться буквально с натуры зарисовать поразивший мотив. Здесь, как и в других случаях, особенно важно запечатлеть в памяти увиденное и по свежему, горячему следу попытаться зафиксировать поразившее, закрепить свое впечатление.

Не следует однако сужать смысл наброска и сводить его только к быстрой зарисовке первого впечатления, стремлению во что бы то ни стало ловить только острые, необычные моменты. Его огромные возможности определяются бесконечным разнообразием окружающей жизни. И не только необычность впечатлений или особенные события способны оказывать влияние на творческий тонус художника. Истинный художник и в малом, обыденном способен ощутить художественный интерес и значительность. Многогранные знания человека имеют две стороны. Многочисленная информация дает богатый выбор для разделения и заострения задач. С другой стороны, многообразие затрудняет выбор и нахождение наиболее значительной (основной) задачи. У художника, который анализирует, сопоставляет, сравнивает, всегда имеется возможность найти эту основную задачу, выразить ее суть, именно выразить, а не отразить. При этом важно не факт фиксировать, хотя могут иметь место наброски целевого, рабочего характера, подготовительные, где играет роль достоверность изображения. Но главное — это выход на образ, где не факт, а явление, отношение к явлению играют решающую роль.

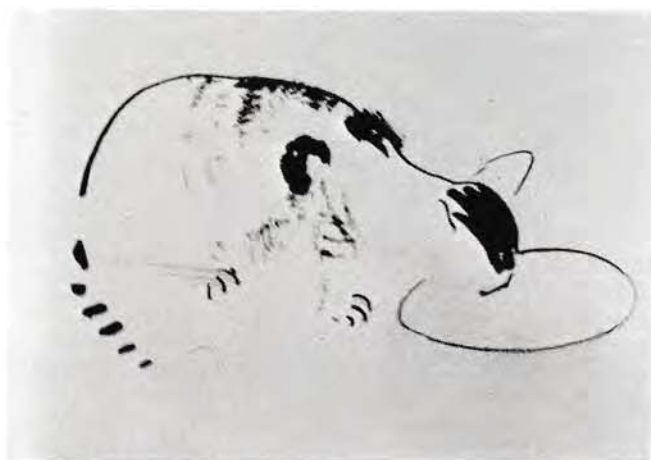
Когда перед учащимся, привыкшим рисовать постановку длительно (15—20 часов, а то и более), поставлена модель на 10—15 минут, то нередко подобное задание понимается им как необходимость сделать, не мудрствуя лукаво, просто ускоренный рисунок. При этом часто невольно игнорируется композиция, а все усилия направляются на то, чтобы успеть довести до завершения какую-либо часть. В короткое время исключено, хотя бы примерно, решить все задачи рисунка. Поэтому, каким бы ни был ускоренным рисунок, полезно сразу настроить себя на вычленение, акцентировку одной какой-либо доминирующей проблемы заинтересовавшей задачи, будь-то движение, характер, конфигурация масс, интересный силуэт, неожиданное освещение и так далее.

Набросок — основа и начало длительного рисунка. С него начинается непосредственное воплощение замысла. Свежесть первого впечатления положительно скажется в работе над длительным рисунком. Набросок прежде всего решает проблему вычленения задачи, нахождения наиболее значимой для образного воплощения поставленной цели.

Набросок — лаборатория мышления художника. Подходя именно с этих позиций к оценке работы учащегося, мы можем воздействовать на его скрытые пока творческие возможности.



42. Н. Купреянов. набросок.
Лошадь с жеребенком. 1927



43. Н. Купреянов. Кошка. 1925

Существует мнение, что благодаря многочисленным упражнениям в набросках накапливается багаж зрительных впечатлений, приобретает опыт в освоении принципов постановки фигуры, выражения движения, отбора деталей. Все это, несомненно, справедливо при условии верного, талантливого, методического руководства педагога, владеющего умением быстро рисовать, его личного примера. Без надлежащего направляющего воздействия подлинная польза от набросков может быть лишь тогда, когда рисовальщик обладает собственным художественным видением. В ином случае — это бессмысленная трата времени, перевод бумаги. И наивно полагать, что количе-

ство изрисованной, точнее говоря, заполненной карандашом или иным материалом бумаги само собой перейдет в качество.

Как во всякой работе, так и в наброске главное — начало. Если, скажем, делая набросок, вы успели наметить согнутую спину, но человек изменил положение, то на основании начатого можно представить себе и нарисовать весь торс. Или, скажем, успели набросать одну ногу, выдвинутую вперед, а фигура удалилась. Другую ногу нетрудно дорисовать по характеру первой.

Чем точнее начало, тем проще продолжение. Для развития цельного видения можно рекомендовать вести набросок, не отрывая пера, кисти, карандаша от бумаги, рисуя как бы с одного удара. Разумеется, это только один из приемов, которые вырабатываются систематической практикой. Могут быть также наброски линейные в сочетании с тоном, штрихом, пятном и так далее.

Учащиеся должны в процессе обучения постоянно фиксировать свои наблюдения в набросках и быстрых рисунках и для того иметь при себе альбом, блокнот, записную книжку, чтобы это стало потребностью.

Наброски, как уже говорилось, могут быть различны. Это задачи на решение пространства, среды, движения, на выявление конструктивных особенностей природы, передачу характерного или типического, сопоставление объектов, их сравнительная характеристика. Это могут быть наброски, изображающие интерьеры и экстерьеры с разных точек зрения, их фрагменты, наброски на выражение жеста, группы в интерьере, наброски обуви, головных уборов, костюмов, машин и



44. О. Кипренский. Композиционный рисунок. 1817

другие. К существенным задачам следует отнести стремление все время преследовать образно-пластическую ситуацию. Наброски Н. Купреянова прекрасно иллюстрируют это положение (ил. 42, 43). О его рисунках еще будет идти речь. Здесь же хотелось бы отметить бросающуюся в глаза цельность пластического решения.

Могут быть и сопутствующие задания — рисование без резинки, ведение рисунка от частного.

Набросок — это развитие фантазии, вкуса, самостоятельности взгляда.

Воспитание привычки повседневных занятий наброском должно перерасти в потребность, своеобразную изобразительную летопись, художественный дневник, в котором по праву могут занять место наброски как различных ситуаций, так и предметов в разнообразных ракурсах, их деталей.

Виды, формы наброска, как и его задачи, не только многообразны. Они также диктуются темпераментом художника, его личными побуждениями. Любой вид художественной работы начинается с наброска, будь то эскиз, длительная студия или иная форма.

Несколько условно можно разделить наброски на следующие виды: эскиз, документ, упражнение.

Форма набросков-эскизов — это не только непосредственное эскизирование, это и композиционное рисование во всех его аспектах, в том числе

и по представлению, это также и решения подмеченных в жизни композиционных мотивов. Подобные наброски целесообразнее делать в небольшом масштабе, лаконично отмечая основной пластический замысел. Наброски такого типа стимулируют воображение, развивают ценное качество — чувство импровизации; чрезвычайно полезны композиционные наброски, фиксирующие развитие замысла автора.

Каждый полноценный эскиз уже в первой наметке выявляет основное идейно-образное содержание задуманной работы, является подготовительным наброском для более крупного произведения. Но не только целевая эскизная работа может возбудить творческую энергию и мысль художника. Не всегда эскизы находят свое воплощение и реализацию в дальнейшем. Порой эскизы создаются в виде импровизаций на близкие, затронувшие воображение художника темы. Они могут быть навеяны зрительными впечатлениями, строиться на основе литературных, музыкальных ассоциаций или стать поиском свежих, неожиданных пластических решений. И нередко подобные эскизы своей покоряющей смелостью, свободой и красотой решения при всей их недосказанности и набросочности представляют самостоятельную художественную ценность и положительно сказываются на степени развития творческого воображения, стимулируют новые замыслы.

Документальность, точность изображаемого — очень существенная примета набросков, которые имеют вспомогательный характер. Здесь могут иметь место быстрые зарисовки отдельных фрагментов, типичных деталей для конкретных композиционных решений. Сюда же относятся наброски этнографического характера, всего наблюдаемого в повседневной жизни, бытовых особенностей, типажей, костюмов, природы. В дальнейшем они могут быть использованы в качестве материала, способного внести доверительную ноту в композиционное решение. Однако это не должно означать их рабского, механического перенесения в композицию. Подобный ход работы может сильно сковать творческую фантазию. Тут нужна смелость в обобщении, отборе и подчинении документального материала образному пластическому строю композиционного замысла.

Если художник всерьез озабочен обогащением своего мастерства, он неизбежно обратит внимание на такую форму рисунка, как набросок-упражнение. Подразумевается, конечно, не механическая, бездумная тренировка, а стремление к выработке снайперского, острого взгляда, решение более всего пластических задач, развитие художественного вкуса. Вечно изменяющаяся действительность может служить сильным импульсом для работы. Не менее значительный импульс рождается в поисках новых способов изображения, в процессе экспериментирования над изобразительными материалами. Смена материалов также плодотворна, как и новый сюжет, новая натура.

Совершенствование набросков не мешает им выполнять и прикладные функции или решать подготовительные задачи: изображение освещения той или иной формы, уловить и передать живое



45. Тулуз-Лотрек. набросок. Ок. 1895

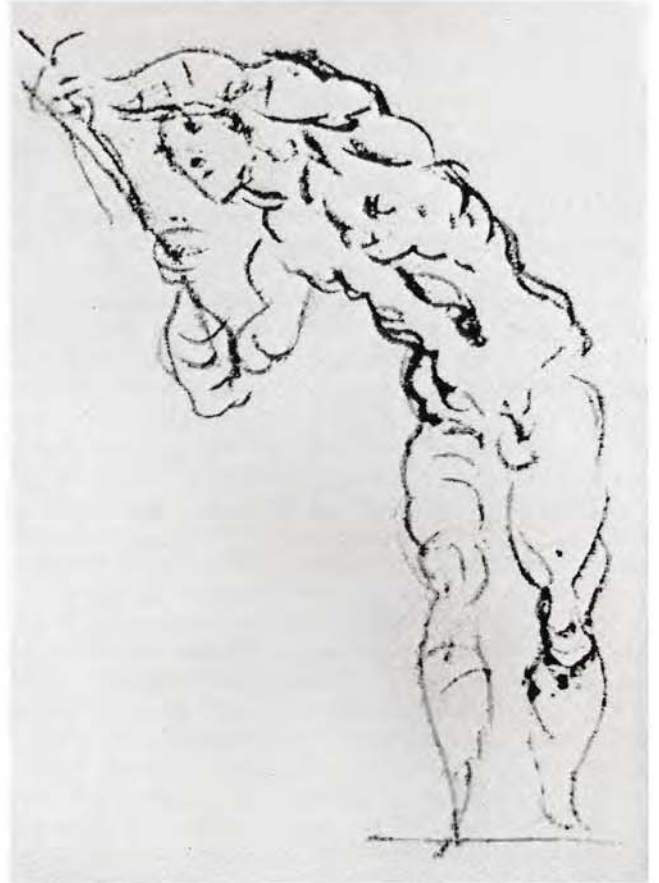
зрительное впечатление от движущейся натуры во всей ее реальности и трепетной жизненности. Особенную привлекательность, заинтересованность может вызвать работа над обнаженной и одетой моделью в различных условиях освещения и свежих, неожиданных пластических решениях.

Главный стержень рисования — приобщение ко всему живому. Существенную роль здесь играет увлечение набросками как в стенах мастерской, так и еще больше в обстановке живой жизни на улице, в общественных местах, где композиционные мотивы сами просятся в альбом.

Многие интересные явления трудноуловимы. Без острой наблюдательности и зрительной памяти невозможно зарисовать несущиеся тучи, всплески волн, быстро меняющиеся выражения лиц, стремительные движения людей и животных. Если длительный рисунок отличается относительной полнотой пластических признаков, то набросок — это большая лаконичность восприятия и изложения.

Но существует набросок, в котором играет роль не столько стремление передать впечатление, сколько откорректировать и дополнить непосредственным наблюдением имеющиеся уже знания о предмете.

Набросок, естественно, связывают со временем, затраченным на его исполнение, подразумевая при этом очень ограниченное время. Действительно, в большинстве своем они кратковременны, вплоть до сделанных за несколько секунд. Наряду с набросками, исполненными за 15—20 минут, а то и за час, секундные наброски требуют от автора не меньшей взыскательности и напряжения. Как правило, подобные наброски создаются под впечатлением и воплощают быстро сменяющуюся ситуацию, вызваны стремлением остановить мгновение. В выразительной точности скупых линий необходимо схватить мимолетность и динамику ситуации. Но главное, что заложено в



46. Я. Тинторетто. Рисунок. 1580—1585

47. В. Серов. набросок к рисунку «Новобранец». 1906

факторе времени, это воспитание привычки к мобильности метода, и это, бесспорно, плодотворно сказывается в целом на рисунке. Выработанная в набросках привычка схватывать момент придает капитальным произведениям впечатление работ, исполненных как бы на одном дыхании. Известны высказывания Э. Делакруа, носящие оттенок гиперболизации и определенно имеющие намерение акцентировать внимание на быстроте и стремительности работы, которым он придавал принципиальное значение: «Если вы неспособны сделать набросок человека, падающего из окна четвертого этажа, за то время, пока он долетит до земли, то вы никогда не достигнете чего-либо значительного»²⁷.

Не об этом ли свидетельствует и эпизод из жизнеописания Я. Тинторетто? Несколько молодых фламандских художников показали ему нарисованные ими сангиной и с крайней тщательностью растушеванные головы. На вопрос Тинторетто, сколько времени они работали над рисунками, он услышал: кто десять, а кто и пятнадцать дней. Мастер заметил: «Поистине, меньше времени вы не могли бы на это потратить»,—и, обмакнув кисть в черную краску, нарисовал фигуру, энергично проложив света белилами и, обернувшись к посетителям, сказал: «Мы, бедные венецианцы, умеем рисовать только так»²⁸. Вот великолепный пример сплава мощного воображения со знанием, вот где подлинное, блестящее мастерство!

В наброске Тинторетто — экспрессия во всем, как в передаче общего движения, так и в энергичной трактовке отдельных узлов фигуры (ил. 46).

В наброске благодаря его гибкости можно быстро и метко выразить любую форму. *Понятие законченности относится в равной мере и к наброску, оно означает целостное решение поставленной художественной задачи.*

Обращаясь к изучению наследия того или иного выдающегося художника, мы помимо завершенных капитальных произведений встречаем у них огромное количество листов, заполненных

рисунками и набросками (ил. 44). Среди них наряду со вспомогательными материалами, разнообразными зарисовками к воодушевляющим, наиболее стимулирующим работу воображения можно отнести наброски-эскизы. Образцом такого типа наброска является композиционный эскиз О. Кипренского, художника романтических устремлений.

Способностью каждой линии, штриху, пятну придать не только выразительность, пластичность, но и красоту блестяще владел Тулуз Лотрек (ил. 45).

Неисчерпаемы возможности, заложенные в наброске, могущем выразить даже самые сильные человеческие чувства, вплоть до трагедийных. Несколькими прикосновениями карандаша В. Серову удалось передать шемящее чувство расставания в одном из подготовительных набросков к композиции «Проводы новобранца». Предельная простота формы вместила в себя всю гамму психологических наблюдений, которыми отличается его искусство (ил. 47).

О возможности наброска, о том, что он может стать самостоятельным произведением искусства, убедительно свидетельствуют достижения великих мастеров рисунка.

Следует, однако, заметить, что наброски, хотя для расширения художественного интеллекта и мастерства и полезно делать псчаше, занимаясь этим систематично, ни в коем случае нельзя превращать в нудную обязанность. Набросок — это увлекательнейшая форма рисунка и требует соответственного отношения. Набросок — это метод художественного мышления, наиболее острая форма воплощения зрительного впечатления, стимулирующая работу над композицией.

Первым же и наиважнейшим компонентом в работе над наброском остается накопление образных представлений.

Овладение свободой в рисунке, столь существенной для композиционной работы, требует обостренного восприятия и развитой художественной наблюдательности.

Восприятие, наблюдение и композиционный замысел в рисунке

Зрительное восприятие

Огромную роль рисунка в формировании и творческой деятельности художника выразительно определил Микеланджело: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки. Тому, кто так много достиг, что овладел рисунком, я скажу, что он владеет ценным сокровищем, потому что он может создавать образы более высокие, чем любая башня, равно как кистью, так и разумом, и не встретит стены, которая не была бы слишком узка и мала для безграничности его фантазии»²⁹.

Начало освоения рисунка лежит в способности зрительно остро воспринимать окружающую действительность. Именно поэтому ключевым

вопросом рисунка является проблема восприятия.

Наряду с ощущениями в процесс восприятия включается также прошлый опыт в виде знаний, представлений.

Из того, что людям свойственно зрительно воспринимать предметы и явления, вовсе не следует, что все обладают одним и тем же неизменным восприятием. Одни и те же явления в разное время могут восприниматься по-разному. Художника отличает обостренная зрительная восприимчивость. Степень и яркость его восприятия находятся в прямой зависимости не только от общего развития, но также и творческой направленности. Далеко не все, что художнику приходится видеть, может привлечь его взор, возбудить желание работать. Когда же что-либо привлекло, он заинтересованно всматривается, доверяясь своему первому впечатлению. Пытается осознать увиденное,

пристрастно наблюдает, анализирует, делает для себя заключения.

Осознанность событий социального, общественного значения, передовых идей общества организует и направляет восприятие. Отсюда становится очевидным значение акцента на соответствующем материале, обеспечивающем этот широкий круг интересов.

В процессе учебы все должно быть направлено на развитие зрительного восприятия, на умение видеть. В немалой степени этому способствуют правильная постановка проблемы, выявление определенной, доминирующей художественной задачи. Если каждое задание начинается с постановки проблемы, построение материала неизменно заставляет думать, искать, интересоваться, ведет к открытиям. Процесс активизации восприятия происходит при столкновении с возникающими трудностями. Для преодоления их нужны интеллектуальные усилия.

Такого рода доминирующие, преобладающие задачи могут иметь место в каждой конкретной учебной и самостоятельной работе. Если, например, в рисунке натюрморта или интерьера главный интерес сосредоточен на выявлении конструкции, то в этом случае тонально-живописные проблемы как бы отодвигаются на второй план. Таким образом в решении пространства и формы основной акцент делается на выявлении конструктивных моментов. Этим не исключается и иной способ, когда пространство рассматривается как тонально-живописная среда. Но нередко происходит подмена понятий пространства живописной средой. Другой пример, когда динамика, заложенная в самой постановке, естественно вызывает желание наиболее выразительно передать движение. К этому направляются все устремления и соответствующие изобразительные средства, в первую очередь мощная линия и штрих. В другом случае интересное освещение, общее живописное состояние мотива требуют соответственного подхода, привлечения живописных средств, тона, пятна.

Доминирующая проблема не вытесняет и не заслоняет решение иных задач. Но на ней сосредотачиваются главные усилия. Этим создается более осознанный, целенаправленный, заинтересованный подход к работе, в которой решается проблема соподчинения.

Как направлять и развивать восприятие?

В процессе восприятия прежде всего необходимо образ воссоздать в воображении. Особенно же ярко проявляется работа над развитием восприятия в рисунках по представлению.

Хороший, эффективный прием, усиливающий остроту впечатления, заключается в том, чтобы внимательно, длительное время разглядывая объект, к примеру что-то в городском пейзаже, вдруг отвернуться. Переключив взгляд, неожиданно можно уловить много интересного в другом мотиве. В контрасте проявляется свежесть восприятия, резко можно ощутить иную пластику.

Закономерности восприятия объекта зависят от методических задач и целей, ради которых создается изображение. Расстояние от объекта, точка зрения, характер среды и освещения в

значительной степени решают пластический строй изображения: более предметный или более пространственный, силуэтно-плоскостной, либо линейный и так далее.

Не следует забывать, что предмет — это комплекс качеств, которые надо уметь подмечать, а не только пропорции, форма, масса, вес.

Выражение взаимосвязи форм, масштаба величин, силуэтов, цветовых контрастов, гармоничного целого — все это язык искусства, которым передается воспринятое.

В этой связи важно иметь в виду, что предварительное изучение предмета обогащает восприятие. Точка зрения — это не только откуда смотрим, но и как смотрим, как видим.

Содержательность рисунка во многом зависит от глубины восприятия действительности. В этом смысле огромна роль зрительных впечатлений, наблюдений жизни. Пристальная работа над натурой обогащает образ. Этому способствует также изучение художественного наследия, но, как отмечал К. Юон: «... изучение композиций прошлого не дает одной драгоценной стороны — чувства непосредственности. Эту непосредственность может дать лишь сама жизнь»³⁰.

Процесс восприятия — в большой степени процесс интеллектуальный, но существует не менее важная грань этой проблемы: мысль должна быть согрета чувством. Имеется в виду эмоционально-образное восприятие. В. И. Ленин подчеркивал, «что без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания истины*»³¹.

В этой связи хотелось бы выделить одну исключительно ценную грань восприятия — впечатлительность, признак одаренности. Но это лишь первое условие. Важен отбор впечатлений, умение выделить главное и суметь сконцентрировать на этом все силы разума и дарования.

Рядом с этим качеством стоит любознательность. С любознательности начинается познание мира. В. Даль в своем толковом словаре определяет любознательность как «дельное любопытство, любовь к наукам, к познаниям, желание поучаться»³². При этом условии каждый день будет наполнен новизной.

Из любознательности вытекает ценнейшее качество — непосредственность, особенно ярко проявляется оно в детском творчестве. Отчего же столь драгоценное, столь чарующее качество затем часто тускнеет, порой совсем исчезает? Это, безусловно, сложная и большая проблема.

Одно несомненно: приобретение опыта, знаний не должно целиком подменять, или точнее вытеснять, непосредственного, открытого взгляда на жизнь, важнейшей предпосылки поэтического восприятия мира.

Формирование человека начинается с творчества. Творчество начинается с детства. Игра ребенка всегда носит элементы творчества, творческой фантазии.

Обретая и совершенствуя профессиональное мастерство, многие художники бережно относились к сохранению непосредственного чувства. Об этом красноречиво говорит К. Коро: «...каждый день я молю бога, чтобы он превратил меня в

ребенка, то есть, чтобы он дал мне умение видеть и передавать природу, как ребенок,— без предвзятости»³³.

В формировании художника особенно значительную роль играет способность сберечь, сохранить память детских впечатлений. Они помогают ему находить, по выражению Врубеля, «заросшую тропинку к самому себе».

Несмотря на столь очевидные ошибки с точки зрения элементарной грамоты, детские рисунки покоряют нас выразительностью образов. Нетрудно заметить, что в основе этой выразительности лежат такие качества, как искренность и свежесть, эмоциональность восприятия. Ребенок рисует то, что его поразило, отсюда преувеличения, отбор, выявление наиболее заинтересовавшего, самого важного. Впечатления он черпает и в жизни, где все для него ново, и в книжках, сказках. Ребенку нужно, как можно скорее, добраться до сути. Разумеется, сказанное ни коим образом не должно исключить основополагающего значения для будущего художника овладения основами изобразительной грамоты. Именно в рисунке по представлению, каким является, как правило, и творчество детей, существует особенно благоприятная возможность акцентирования главного и отбора.

Небезынтересно, как по-разному формировавшиеся личности в искусстве проявили свою одаренность в детские годы.

Например, детские рисунки Г. Доре (ил. 48, 49) характеризует прежде всего рано проявившаяся фантазия. Не менее очевиден в этих работах неподдельный интерес к самому изобразительному процессу. И, наконец, покоряет уверенность, с какой исполнены эти композиции.

Приведенные рисунки В. Серова (ил. 50, 51), исполненные им в пятнадцатилетнем возрасте, раскрывают наметившееся с ранних лет свойство его дарования— интерес к наблюдению, сочетающийся с непрерывной работой с натуры. Превосходно наблюденная, жизненная и по-своему схваченная сцена ледокола, так же, как и наполненный художественным чувством, отличающийся безукоризненной точностью построения и правдивостью в изображении полуразваленного от пожара дома рисунок «После пожара», предваряет достижения зрелых лет. Эти рисунки характеризуются большей верностью натуре, чем детские в общепринятом понимании. К этому времени Серов обладал определенной подготовкой. Но непосредственность первого впечатления ни на миг не покидала молодого художника.

Эти примеры иллюстрируют и то, что живая правда лежит и в основе фантазии. Она не может быть заменена рассудочным расчетом и холодной схемой, вносящими фальшивую ноту в искусство.

Повышенная способность к углубленным восприятиям, каких бы сторон реального мира они ни касались, играет решающую роль в развитии художника. Отличительной чертой зрительного восприятия художника является восприятие прежде всего тех особенностей и закономерностей изображаемых объектов, которые оказывают наибольшее эстетическое воздействие. А изучение объективных закономерностей формы должно со-



48. Г. Доре. Фантазия (детский рисунок). 1838

четаться с культурой ее понимания и развитием художественного вкуса. И то и другое теснейшим образом связано с восприимчивостью. По выражению Э. Бурделя: «...восприимчивость— первое качество истинного художника. Он должен чувствовать красоту, она должна поражать его, бросаться ему в глаза, как живой цвет, как луч солнца»³⁴.

Видение и художественный образ

Художественное постижение мира начинается с видения. Осознанное наблюдение тем и отличается от пассивного, что художник к самому процессу наблюдения подходит избирательно. В этом процессе играет роль не только восприятие, но и знания о предмете.

Разумеется, понятие главного и второстепенного связано со многими факторами, и, быть может, в первую очередь с позицией художника, его мироощущением. Не в меньшей мере это связано с характером пластического видения художника.

Наиболее важно, иначе говоря то, что прежде всего взволновало одного художника, может не совпасть с ощущением значительного у другого художника. Сверхзадача и заключается в том, чтобы убедить зрителя своим пониманием главного, его трактовкой. На запасе живых контактов с реальностью, ее пластическом претворении и осмыслении, стремлении передать свое отношение к окружающему нас миру базируется активная наблюдательность. Созвучие сказанному можно уловить в размышлениях Н. Пуссена о видении: «Смотреть просто— означает не что иное, как получать в глазу естественное отражение формы и подобия видимого предмета. Но смотреть на предмет, созерцая его, это значит— кроме простого и естественного отражения формы в глазу— искать с особым усердием способа хорошо постигнуть этот предмет. Таким образом, можно сказать, что простое видение есть естественный процесс, а то, что я называю изучением, есть дело разума»³⁵. Он же утверждал, что «живописец больше научается мастерству, созерцая предметы, нежели утомляя себя их копированием»³⁶.

Отсюда ясно, что нельзя наблюдать безразлично (регистрировать факты), важно находить в



49. Г. Доре. Деревенская школа
(детский рисунок). Ок. 1844



50. В. Серов. Ледоколы на Москве-реке. 1880

51. В. Серов. После пожара. 1880

жизни прототипы своих обобщений. С полным основанием можно утверждать, что эстетическому отношению художника к действительности неизменно будет соответствовать чувство пластики. Только благодаря чувству пластики художник, вдохновляясь явлением жизни, воплощает его в искусство. Вряд ли кого сможет увлечь и заинтересовать произведение, в котором наличествуют лишь внешние приметы, доступные поверхностному взгляду, не отражающие явления во всей его глубине.

Вне умения изобразительно воспринимать действительность художественное творчество не может существовать.

Особенность искусства состоит именно в том, что оно дает не только познание, но и свежий взгляд, неожиданное освещение привычного, известного нам. Достаточно вспомнить непритязательные мотивы полотен И. Левитана, чтобы убедиться, как силой искусства преобразуется примелькавшееся, давно знакомое в нечто совершенно новое, увиденное нами как бы впервые. Карандашный набросок Левитана (*ил. 52*) характерен поэтичностью взгляда художника и в значительной мере превосходит главные черты будущей картины.

Вся изобразительная деятельность художника начинается с выбора мотива и отношения к нему. Взгляд — еще не означает видеть, не значит познавать. Художник заставляет нас вместе с ним, его глазами увидеть мир, вместе с ним понять и пережить виденное. Полнота воссоздания, к которой всегда тяготеет художник, понимается не в смысле самой тщательной передачи всех деталей, а как выражение наиболее своеобразных примет, воспринятых индивидуальностью, именно данным художником.

Индивидуальность восприятия отличается композиция Г. Нисского «Вечер» (*ил. 53*). В собственной художнику манере решена вся композиция. В отличие от большинства его работ в данном случае художнику не понадобились внешние приметы времени. Незатейливый деревенский мотив. Цельность его решения во многом зависит от согласованности пятен. Спокойную, лирическую тональность всего листа не нарушают энергичные удары светлых пятен оконных ставен, фигур, реки и темных масс густой кроны деревьев. Общему свежему впечатлению от работы способствует импровизационность исполнения.

Изобразительные средства и материал, на котором или из которого создано произведение, вносят дополнительные, присущие данному виду искусства черты в содержание образа. В силу этого трудно, скажем, картину, скульптуру или произведение декоративно-прикладного искусства описать словесно, неизбежно за пределами останется то неуловимое существенное, что можно познать и почувствовать, только непосредственно их рассматривая.

Образ возникает как обобщенное художественное отражение реальной действительности, и мыслит его художник уже изначально в определенном материале.

Идея и образ неразделимы в сознании художника.

Уже в самом начале возникновения идеи, ее формирования в сознании художника конкретное несет в себе обобщение. Несмотря на неповторимость отраженного в искусстве характера человека, в нем вместе с тем сконденсированы черты многих людей.

«Характер Пимена не есть мое изобретение, — писал Пушкин по поводу «Бориса Годунова». — В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умиленная кротость нечто младенческое и вместе мудрое...»³⁷ Так становится очевидным, что стремление постоянно подмечать и улавливать типичные черты — путь к развитию художественного видения. Таким образом накапливается умение смотреть на мир глазами художника и вырабатывается убеждение в том, что «иллюстрация» к идее еще не означает образа.

Восприятие пространства, движения и формы

В выражении сущности образа очень заметная роль принадлежит решению пространства, которое не ограничивается перспективным построением объектов.

Развитие восприятия учащегося с акцентом на предметно-пространственное понимание изображаемого способствует умению представить себе двухмерную плоскость листа глубинным пространством.

Передача предметного пространства на плоскости, где пространственная глубина определяется глубиной изображаемого предмета, ракурсом его и сокращением уходящих плоскостей — одна из существенных задач при обучении рисунку. Определенную роль здесь играет тенденция рассматривать пространство как сценическую площадку, на которой могло бы развертываться действие.

Пространство определяется не только собственноручной кубатурой, но и местоположением и расположением входящих в него предметов. В процессе восприятия природы более ясному представлению о взаимоотношении предметов и пространства помогает разделение глубины изображаемого пространства на планы. Особенность зрительного восприятия в том и заключается, что открывается возможность выявления глубинных планов, когда глаз как бы углубляется в пространство. Причем желательно иметь в виду, что чрезмерная многоплановость на начальном этапе обучения может затруднить построение пространства. вполне достаточно ограничиться тремя, от силы четырьмя планами. В иных случаях могут оказаться достаточными два плана — первый, самый близкий, и дальний план. Ограничение одним планом, естественно, сделает изображение плоскостным.

Различные условия восприятия объектов определяют и разные типы пространственно-пластических решений при изображении. Так, совершенно отличны будут ощущения в тесном помещении, в просторном, ярко освещенном зале или на большой городской площади. Осознание пространства, соразмерности взаимосвязанных пространственных планов всегда идет от ощущение



52. И. Левитан. Околица. Рисунок к картине. 1900

ния человека. Замысел диктует различные решения, то более объемные, то более уплощенные.

Воспитание учащихся в этом направлении ведет к развитию у них активного восприятия предметов в пространстве. При таком восприятии глаз осматривает предмет со всех сторон, наиболее полно выявляя его трехмерные объемные характеристики. Для изображения пространства необходимо понимание взаимосвязей предметов между собой и с пространственной средой.

Следует иметь в виду и то, что при перемещении предмета на другое место изменяется его взаимоотношение с пространственной средой и он будет восприниматься по-иному.

Нередко главным кажется предмет, на который наталкивается взгляд, он непроизвольно становится предпочтительнее. Но всегда ли значительнее то, что расположено ближе? Нет не всегда. Достаточно взглянуть на какую-либо пространственную ситуацию и сосредоточить взгляд на первом плане, на ближнем объекте, как все остальное станет подчиненным, в какой-то мере потеряет свою четкость. Но стоит перевести взгляд на дальний план, как тот же объект, оставаясь в поле зрения, становится едва заметен, он как бы пропущен, хотя и ближе к нам.

Изображение художника будет зависеть от того, где, на чем сосредоточивается его взгляд. Только в общении с природой, при выработанном умении воспринимать ее в пространстве появляется способность решать проблему соподчинения, выделения главного.

Выявление наиболее существенного не ограничивается пространственными задачами. Воспри-

ятие характеризуется также способностью почувствовать выразительность движения.

Восприятие движения означает отражение в сознании перемещения объекта в пространстве. Оно находится в зависимости от удаленности объекта, быстроты смещения одного объекта по отношению к другому, изменения положения самого наблюдателя.

Движение — категория временная. Это означает, что в движении всегда можно (а для художника необходимо) уловить переход из одного состояния в другое, почувствовать, какое движение предшествовало настоящему и какое за ним последует. Важно обращать внимание на то, что понятие «движение» относится не только к отдельной форме. Существует понятие движения форм в пространстве, движения целой группы, массы. Понятие «движение» применимо также и к явлениям природы (например, порыв ветра). В восприятии движения всегда следует исходить из его содержания, реагируя при этом на пластичность движения, взаимозависимость форм, их подчиненность общему движению. Поле деятельности для наблюдения движения и сохранения его в памяти широко. Это сама жизнь. Наибольшие же возможности для наблюдения динамических моментов таит в себе то, что связано со спортом, трудовым процессом. Разумеется, этим не ограничивается круг мотивов для восприятия движения, это только объекты, где наиболее рельефно прочитывается задача.

Каким бы ни было движение, оно всегда передается через форму. Что представляет главную суть в процессе освоения формы в



53. Г. Нисский. Вечер. Волга. 1955

рисунке, какова связь этой проблемы с восприятием?

Обычно начинающий занятия рисунком сосредоточивает свое внимание на внешнем виде предмета, скользит взглядом по поверхности формы. Рассматривая предмет, как правило, с одной точки зрения, он тем самым видит только часть поверхности формы, направляет все старание на передачу частных деталей. Такое пассивное срисовывание отвлекает восприятие от конструктивных особенностей строения формы. Механическому срисовыванию предмета должно быть противопоставлено восприятие объема, его характера, конфигурации. Сложность овладения объемной трехмерной формой в том, что ее конструкция, которую необходимо представить и понять, включает в себе не только видимые, но и невидимые части.

Важно, чтобы воображение учащегося проникло в глубь предмета, находя скрытые от глаза конструктивные взаимосвязи. Особенности конструкции определяют общий характер объемной формы (кубический, шарообразный, цилиндрический, конусообразный и т. д.).

Овладение формой дает возможность учащемуся одновременно со свободным изображением ее на плоскости развивать в себе чувство ритма, пропорций, пластики и гармонии, то есть качеств, необходимых для успешной творческой работы.

Итак, учащимся необходимо внушить кажущуюся самоочевидной истину, что натура трехмерна и рисование ее заключается в построении на плоскости пространственного объема. Верно поставленный глаз должен в каждом пространственном явлении инстинктивно выделить его пластическую сущность.

Развитие восприятия и наблюдательности

Если человек мало и несистематически тренирует наблюдательность, то восприятие его будет скудным, примитивным, что совершенно исключено для художника. Для проверки наблюдательности могут быть избраны самые простые приемы. Например, полезно установить, как запечатлелись в сознании знакомые явления, предметы, своя комната, улица.

Проверкой наблюдательности может быть воспроизведение того, что было показано.

Упражнения в решении задачи: «Что довелось видеть сегодня по пути?» — если этому не сопутствовало соответствующее задание, увы, не всегда приводят к желаемому результату. Очень многие учащиеся, оказывается, ничего не заметили интересного. Для развития же наблюдательности зарисовки по памяти виденного по пути особенно

полезны. Каждый раз один и тот же путь должен быть увиден в каких-то изменениях. Необходимо упражнять и развивать это качество.

Наблюдение — один из видов восприятия. Это относительно длительное, преднамеренное, планомерное восприятие.

Знания ускоряют процесс наблюдения. Искусство видеть — это форма чувствования жизни и форма мышления. Здесь имеет значение эстетическое созерцание не только жизни, но и картин, материальных ценностей культуры и так далее. Важно не просто смотреть, а рассматривать с интересом. Это — основа развития наблюдательности. Привычка к постоянному наблюдению вызывает потребность в нем и любовь к наблюдению. Не секрет, что отсутствие разнообразия композиционных решений связано с тем, что многие не видят жизнь во всей ее полноте и многообразии. В этой связи нельзя не сказать того, что равнодушные и жизнелюбие — две полярные категории, отражающиеся на восприятии. Протокол, простое накопление фактов, констатация фактов не имеют ничего общего с художественной наблюдательностью.

Как бы коротко ни было рассматривание предмета, оно не проходит бесследно для нашего сознания. Иногда даже через большой промежуток времени мы можем вспомнить этот предмет. Благодаря способности вспоминать, у нас создается иллюзия того, что мы действительно знаем случайно виденные когда-то предметы. Опыт опровергает такое заблуждение и одновременно показывает, что повторное внимательное рассмотрение предметов, естественно, приводит к тому, что знание человека о предмете становится лучше, более точным. А чем лучше мы знаем какой-нибудь предмет, тем и наше воспоминание о нем будет более верным, более точным.

В. Суриков говорил: «...на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как они группируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность приучился ценить»³⁸. Это очень важная мысль. Как бы само по себе ни было значительно умение группировать, но еще более важно, чтобы группы несли дыхание жизни. Умением группировать обладали многие академики, но именно благодаря ненасытной жажде наблюдения такие художники, как Н. Ге, В. Суриков, И. Репин, М. Врубель, В. Серов, А. Рябушкин, Б. Кустодиев и некоторые другие, еще в пору занятий в Академии, пылливо всматриваясь в жизнь, сумели в своих произведениях добиться покоряющей силы жизненной правды. Отсутствие наблюдений приводит к шаблону, надуманности. Случайность, увиденная в жизни, порой может натолкнуть на неожиданное решение, на светлую мысль. Постоянные зарисовки укрепляют наблюдательность, являясь одним из лучших переходных этапов к работе по представлению.

Художник работает все время, работает даже в часы, когда в руках у него нет карандаша. И, может быть, особенно интенсивно именно в такие часы.

Слова, которые И. Павлов приказал выбить на главном здании биологической станции в Колту-

шах, были его девизом до конца дней: «Наблюдательность, наблюдательность и наблюдательность».

Наблюдательный художник, каким только он и может быть, открывает всем глаза на то примелькавшееся и привычное, в окружении которого мы живем. Это необходимое качество может воспитываться. Суть такого воспитания заключается в преодолении собственной инерции, пассивной привычки мыслить шаблонами, замечать только привычное.

Но одного наблюдения еще мало: необходимы отбор наблюденного и такая его организация, которые сделали бы этот материал художественно выразительным и убедительным. В результате изобретательность и нестереотипность мышления, оригинальность и быстрота решений.

Г. Флобер внушал Г. Мопассану необходимость быть всегда правдивым и точным, находить во всем наблюдаемом характерные черты, упорно выписывая «единственные» верные слова для их выражения.

Художник не просто изображает предмет, но и передает свое отношение к нему, то, как он его почувствовал, осознал. Видеть, чувствовать и выражать свои представления графически — слагаемые, определяющие владение рисунком. Но сам результат находится в прямой зависимости от характера процесса работы, от того, как он протекает. Поэтому важно, чтобы сам процесс работы был интересным, доставлял удовольствие.

В постоянной наблюдательности — залог творческого развития.

Можно напомнить известное высказывание П. Федотова: «...главная моя работа на улицах и в чужих домах... тружусь, глядя в оба глаза»³⁹. Поэтому так выразительны рисунки художника (ил. 54, 55).

Точность, необходимая для правдивой, выразительной передачи объекта изображения, требует пристального, внимательного наблюдения этого объекта во всех его аспектах, что, в свою очередь, определяет развитие наблюдательности у художников.

Наблюдение — это изучение всякого рода явлений и событий, всевозможных изменений и движений, происходящих вокруг, выявление острого характера.

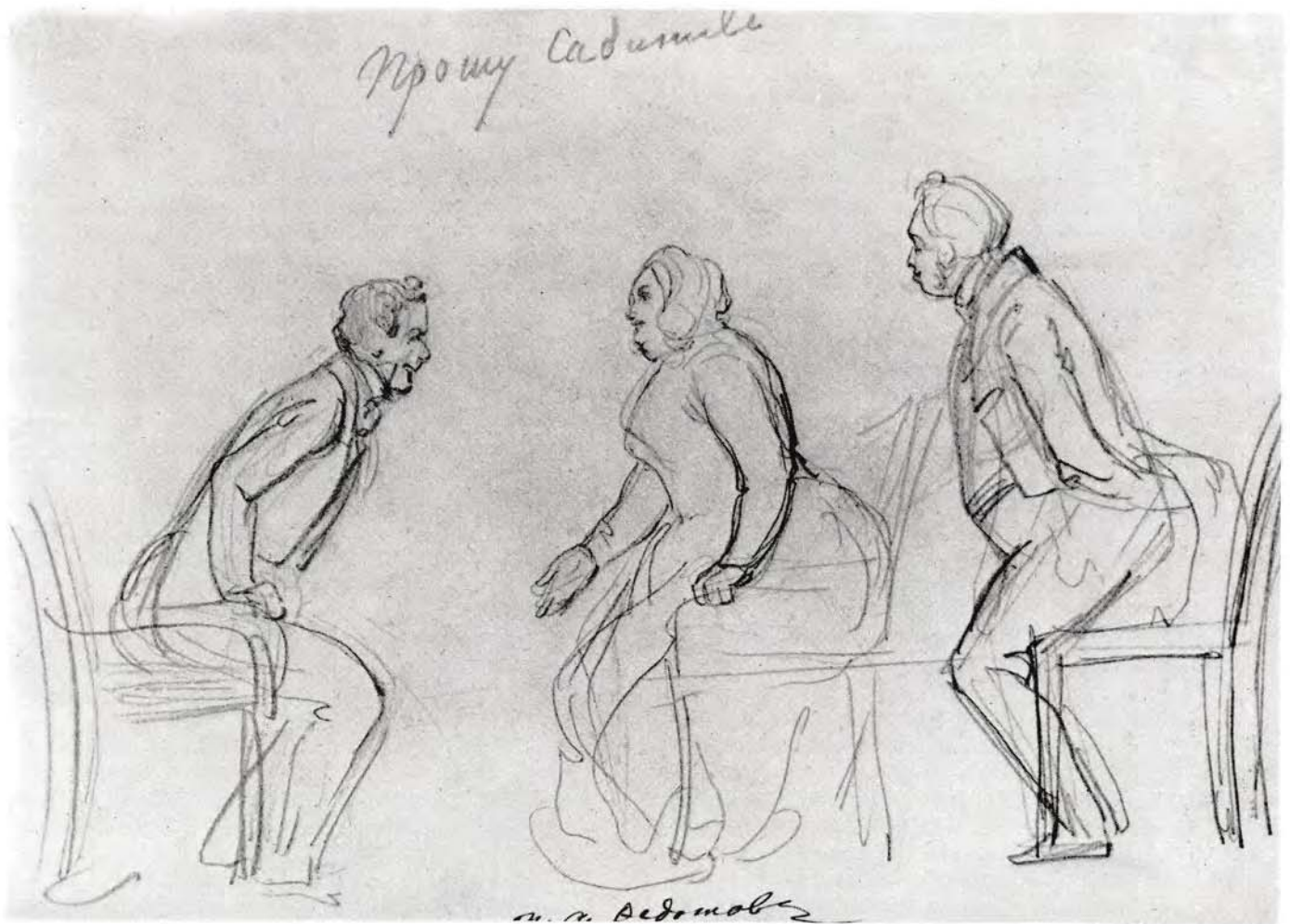
Наблюдение лежит в основе всех видов рисунка.

Целенаправленное наблюдение

Умение остро наблюдать окружающую жизнь можно считать решающим в творческом методе художника.

Развитие наблюдательности происходит в результате большой планомерной практики, систематических упражнений. Наблюдая жизнь, художник получает новые впечатления, обогащает творческие возможности. Притупление внимания влечет остановку в творческом росте.

Вся жизнь художника должна быть непрерывной цепью наблюдений и впечатлений: без конца смотреть, находя все новое и новое.



Способность подмечать в вещах и явлениях признаки и черты, существенно важные, интересные с какой-либо точки зрения, но мало заметные и потому ускользающие от внимания большинства людей, характеризует подлинную наблюдательность.

Композиция не может родиться из ничего. Обостренная наблюдательность, умение воспринимать и изображать — путь к композиции.

Умение видеть подразумевает также умение не замечать, пропускать, опускать несущественное. Иными словами, это означает развитие чувства отбора.

Надо присматриваться к тому, как меняется жизнь. Время наше динамичное, и это должно присутствовать в искусстве. Нередко под домашним заданием понимается дополнение к основным занятиям. Но ведь огромным «домашним заданием» являются самоопределение личности, беспрерывный поиск.

Наблюдение должно быть целенаправленным. Неорганизованный поток зрительной информации может захлестнуть, сделать внимание рассредоточенным, а впечатления поверхностными. Вот отчет-

54. П. Федотов. Прошу садиться. Конец 1840-х гг.

55. П. Федотов. Квартальный и извозчик. Конец 1840-х гг.



го важно стремиться подчинять свое наблюдение определенной цели. Необходимо учиться находить различие в сходном и, наоборот, в сильно отличающемся друг от друга искать сходство.

В целом достаточно обоснованные упреки в том, что учащиеся не вполне хорошо знают жизнь, все же не совсем точно свидетельствуют о реальном положении вещей. Никто не живет в безвоздушном пространстве, и жизнь в том или ином качестве известна каждому. Тот, кто берется за изображение, на самом деле должен не просто знать жизнь, но уметь изобразительно видеть, то есть постоянно отыскивать в окружающей действительности и осознанных наблюдениях материал, который, став искусством, передаст взволнованность художника людям.

Рисование по наблюдению

Для рисующего умение видеть предмет означает видеть в нем наиболее существенное в особенностях его очертания, конструктивного строения, пространственного положения, пропорций, распределения светотени и так далее.

Избирательность восприятия образуется под влиянием предшествующих впечатлений. Это находит отражение в предпочтении одних объектов или их отдельных свойств перед другими.

Осмысленность является характерной чертой любого восприятия человека. С самого начала процесса восприятия объекта и явления действительности человек стремится, опираясь на свои знания и практический опыт, определить, что это такое или как это будет в данном предмете.

Рисование по наблюдению предусматривает длительное наблюдение, затем отрыв от природы и удержание воспринятого образа предмета или явления в памяти для воспроизведения. Всевозможные зарисовки с движущейся природы, зарисовки и наброски людей в трудовом процессе, изучение животных ведутся методом рисования по наблюдению. Сам термин «наблюдение» подразумевает, что рисующий ведет работу, непосредственно наблюдая природу, лишь на какое-то время отрываясь от нее. Рисующий же по памяти ведет работу, не имея перед глазами природы. Эти процессы тесно взаимосвязаны, ибо наблюдение лежит в основе всех видов рисунка.

В учебных условиях рисование по наблюдению может проводиться в форме наблюдения и изучения учащимися постановки с последующей работой над передачей воспринятого, причем в это время натура не должна находиться перед глазами учащихся. Вначале обычно учащиеся не могут длительно вести работу, так как воспринятый ими образ быстро исчезает и они не представляют себе дальнейшего процесса, теряются и не знают, как поступить в этом случае. В такой ситуации им следует вновь показать природу, выявить ошибки и на основе повторных наблюдений дать возможность их исправить. Вместе с тем не следует злоупотреблять повторными показами модели, иначе учащиеся начнут запоминать отдельные фрагменты и не станут стремиться к целостному восприятию и запоминанию образа предмета. На-

стойчиво уводя учащихся от приблизительности, следует требовать все большей точности в передаче наблюденного.

Для набросков на развитие наблюдательности очень полезно привлечь для позирования самих учащихся, казалось бы, хорошо знающих друг друга. Можно для этой цели привлекать одновременно и двух учащихся. В сравнении четче станет задача на выявление индивидуальной характеристики. Перед тем как приступить к наброску, внимание должно быть сконцентрировано на наблюдении природы. Только после возникшего представления в сознании можно непосредственно выполнять набросок.

В рисовании по наблюдению успех в немалой степени предопределяется тем, насколько верно поставлена основная задача и как она поэтапно разграничена на ряд конкретных, частных задач.

Можно без преувеличения сказать, что развитие наблюдательности у учащихся имеет значение первостепенной важности в общем комплексе методов обучения рисунку. Для художника играет особую роль умение наблюдать психологическое состояние и переживание людей, отбирать внешние проявления и признаки их психического состояния для дальнейшего воплощения в своей работе. Тут нужны систематические упражнения в наблюдении с первых лет обучения, привычка к нему и умение организовать его. Большое значение имеет способность учащихся поставить перед собой вопросы: что здесь нового и неизвестного для меня? как это устроено? что еще есть в этом, что я не сразу увидел? еще с какой точки зрения можно воспринимать этот предмет? каково мое отношение к этому?

Можно также предусмотреть различные задания: рисование по наблюдению с движущейся природы, рисунок с позирующей модели с изменением точки зрения, выполнение фигуры человека в заданных движениях и другие.

Необходимы упражнения для тренировки в быстроте восприятия, в сравнении, схватывании возможно большего числа деталей.

Быстрота ориентации может потребоваться в условиях нехватки времени, так как многие наши повседневные наблюдения нередко совершаются в ускоренном темпе. Стоит, например, на 10—15 секунд показать много разнородных предметов, затем их закрыть и опросить учащихся, кто что запомнил.

Таким образом учащиеся приучаются к всестороннему анализу предметов при наблюдении.

Выдающийся режиссер К. Станиславский систематически проводил подобного рода тренажи с актерами, давая на наблюдение в начале 30 секунд и сокращая их в дальнейшем до 3—5. В последующем он предлагал рассказывать занимающимся о виденном. Если рассказ его не удовлетворял, он ставил дополнительные вопросы, чем добивался повышения активности наблюдения.

Разумеется, то, что воспринято и осознано в процессе наблюдения, должно по окончании его воспроизводиться в рисунке, то есть, другими словами, здесь происходит сочетание длительного наблюдения с рисованием по наблюдению. Так как учащийся знает, что наблюденное ему пред-

стоит зарисовать, это активизирует его наблюдательность. Можно отметить две формы рисования по наблюдению. Сравнительно короткое наблюдение, затем зарисовка виденного и вновь повторение наблюдения с целью обновления и уточнения восприятия. Цель этих упражнений — приучить возможно дольше удерживать образ в памяти, сохраняя его полноту. И вторая форма развития наблюдательности — длительное наблюдение и последующая зарисовка.

Развивает наблюдательность также быстрое сравнение очень похожих между собой предметов, отличающихся друг от друга незначительными деталями, для определения их различия. Такое анализирование моделей перед началом классных длительных постановок может повысить активность восприятия и принесет несомненную пользу в дальнейшей работе.

Целесообразны также упражнения по наблюдению и зарисовке одного и того же предмета в различных положениях и ракурсах.

Работа по наблюдению открывает возможности для постоянных зарисовок в любой жизненной ситуации, исключает вялость, намечает путь к освежающему поиску. Взглянуть, отвернуться и зарисовать — должно стать постоянной привычкой.

Метод рисования по наблюдению (вместе с упражнениями в рисовании по представлению) является связующим звеном от рисунка учебного к рисунку творческому — композиционному. Несомненный интерес представляет сбор материала для композиций методами рисования по наблюдению и представлению. Но развитие наблюдательности до той степени, которая нужна художнику в его работе, происходит только в результате большой практики, систематических упражнений. Привычка к наблюдению вырабатывается постепенно и для художника становится необходимой не только во время работы, но всегда и всюду.

Композиционный замысел в рисунке

С чего, собственно, начинается рисунок, с чего начинается работа рисующего или, точнее, с чего желательно начать работу? Каково содержание задачи данного рисунка? Этот вопрос неизбежно и инстинктивно возникает (будь то мастер или только учащийся) перед тем, как провести первый штрих на листе бумаги.

Работа рисующего начинается еще до того, как он успел прикоснуться карандашом к бумаге. Замысел, эмоциональный настрой предшествуют, создается ли сложное композиционное произведение, идет ли непосредственно рисование с натуры или просто над наброском. Вне самого скромного, несложного замысла вряд ли ученические работы смогут способствовать художественному развитию.

В искусстве замыслу принадлежит исключительная роль. Речь идет о воспитании способности к самостоятельному глубокому мышлению. Мастерство не существует изолированно от замысла.

Понятие «сырой рисунок» можно в значительной мере отождествлять с недостаточно ясным

замыслом. Замысел неразрывен с воплощением. Замысел подразумевает и то, что хотят изобразить, и изобразительные средства, и воплощение в определенном материале.

Работа на листе при незрелом замысле имеет механический характер. Вот причина, по которой исключительное место должно быть отведено начальному этапу — вынашиванию замысла, наиболее сгущенному представлению образа. Не об этом ли говорит рекомендация из трактата Леонардо да Винчи, где он советовал прежде всего рисунком передать свое намерение, как он говорил, изобретение, ранее созданное в воображении. Недооценка замысла подтверждается нередко встречающейся ситуацией: не успев прозвенеть звонок на занятия, как учащийся, еще не почувствовав пластического интереса натуры, сразу начинает рисунок. Работа будет при этом вестись кусками, многократно, нервозно и вместе с тем пассивно перестраиваться в тщетном стремлении автора добиться цельного выразительного впечатления.

Незрелый замысел можно вспугнуть преждевременным исполнением. Почувствовав же созревание замысла, важно не дать ему ускользнуть и по горячему следу его зафиксировать.

Следует подчеркнуть, что замысел не существует вне пластического его выражения. О замысле можно говорить после создания образов в памяти и воображении. Ясное представление замысла сказывается и на темпе работы. Быстрота работы, не являясь самоцелью, наступает в результате предварительного обдумывания и вынашивания замысла. Об этом нередко напоминал М. Черемных, когда говорил, что плакат делать недолго, долго думать, как его быстро сделать. Еще важно иметь в виду, что сразу возникший образ — самый сильный. Какие средства выразительности способствуют выявлению образности в рисунке? Заострение характерных пропорций основных форм, подчеркивание ведущих контрастов. В этом избирательном акте заключена первоэлементарная задача рисующего. Для того, чтобы пластические качества рисунка обратили на себя внимание и воздействовали на зрителя, мало ограничиться механическим воспроизведением натуры. Выражение содержания настоятельно требует организации рисунка, слаженности. Интересно отметить, что энергично намеченные уже на начальном этапе линии, выражающие основное композиционное решение, влияют на восприятие самого рисующего, на более уверенное продолжение им работы.

Воспроизведенный здесь набросок А. Дейнеки «Окраина Рима» лишен случайного (ил. 57). Контрастно построенный по масштабам, ритмично решенный, уже в первичном замысле он композиционен. В наброске натюрморта А. Шевченко четко прочитывается замысел (ил. 56). Все формы в своей пластике соотносятся друг с другом. Рисунок оригинально построен, резко отнесенный вправо кувшин поддержан группой предметов и паузой, что придает равновесие всему решению.

В мастерстве исполнения — прелесть работы, но лишь глубокий замысел вдохновляет художника на творческое решение. Это вовсе не означает



56. А. Шевченко. Натюрморт с дыней. 1928



57. А. Дейнека. Окраина Рима. набросок. 1935

того, что в процессе работы задуманное не претерпевает никаких изменений. Трудно поверить в неподвижный замысел. Первоначальный замысел в ходе работы обогащается и совершенствуется. В процессе материализации замысла могут быть отступления от наметок, неожиданные мгновенные озарения, нередко меняющие общее представление о содержании и форме будущей работы. Но в любом случае в поисках верного пластического решения надо прежде всего обладать идеей, умением видеть внутренним зрением то, что хочешь изобразить.

В созревании замысла композиции исключительна роль природы, рождающей импульс, возбуждающей воображение. Природа подсказывает решение, открывает новые горизонты.

Осознанный процесс рисования складывается из рассматривания предмета, образования представления о нем в сознании, нахождения изобразительной формы этого представления и реализации данной изобразительной формы графическими средствами. В этом процессе особая роль принадлежит любованию объектом изображения, вне этого — решение не может вызвать доверия. При столкновении с натурой может возникнуть естественное, непреднамеренное желание изобразительно воплотить ее, так сказать, в первоизданном виде, покоряясь силе изначального чувства, красоте гармонии, заложенной в самой природе. Потрясение гармонией, пластическими качествами способно вызвать к жизни драгоценное чувство импровизации.

В какой бы форме ни возникал образ, его появление в значительной степени обусловлено запасом зрительных впечатлений. Количество накопленных жизненных впечатлений, материала способствует широте мировоззрения, которое определяет глубину замысла каждой композиции.

Б. Кустодиев в свое время писал: «...ошибка наших художников в том, что они в молодости теряют слишком много драгоценного времени и не запасаются тем багажом, который дал бы им впоследствии возможность свободного творчества и разработки тем для их произведений. Без этого багажа не может быть свободного творчества. Этот запас образов и навыков сильно облегчает работу художника и дает ей ту легкость, богатство и разнообразие, которые потом, когда пропущен момент накопления, даются лишь упорным трудом и не могут проявиться легко и как бы играючи»⁴⁰.

В том-то и хитрость, что не все может быть ценным для художника. В том-то и талант — в умении впитывать в себя, отбирать в окружающем мире подлинные ценности.

Соблазн простого накопительства вряд ли может оправдать себя. Если мозг переполнен ненужной информацией, которую необязательно хранить в кладовых памяти, то и лежит она без движения. Такого рода хаотичные наблюдения без непосредственного их использования можно уподобить макулатуре. Иногда полезно кое-что и забывать. Художественный отбор, оценка явлений, их сравнение предполагают развитую память, а также активность мышления.

В общем, в первую очередь нужно только то, что обязательно. В процессе работы выяснится и интуиция подскажет, чего не хватает. Поэтому не так уж необходимо сразу же оснащать работу обильным подсобным материалом. Развивая первые проблески выразительности, постепенно заполняя «белые пятна», открывая все новые красоты, можно придти к самостоятельному целостному решению. Не стоит забегать вперед, опережать естественный ход вынашивания и осмысления замысла.

Среди художников, а также учащихся, можно встретить обладающих способностью яркого вари-

ационного дарования, у которых мысли бьют ключом, развивая и обогащая первоначальное зерно композиции. Но из этого еще не следует, что требование от каждого во что бы то ни стало обилия вариантов способствует развитию воображения. Такой вывод не будет слишком поспешным, если присмотреться к тому, что нередко делает учащийся в начале работы. Он «шарит» наугад карандашом, углем или кистью по бумаге в надежде на то, что что-нибудь само собой получится.

Из создавшегося тупика скорее можно выйти, не стремясь к сверхзадаче, а, напротив, проявив немного несерьезности, «опустив поводья», отдавшись полету фантазии. Сила и правда композиционного замысла во многом определяются поглощенностью темой художника, ощущаемой им внутренней необходимостью, цельностью чувства. Роль замысла необязательно проявляется исключительно в сложных композиционных построениях с развернутым многофигурным сюжетом. Нет слов, что для решения подобных задач действительно требуются яркое представление, смелое воображение, но ничуть не в меньшей степени желательно обладать этими прекрасными качествами в период созревания замысла и при решении кажущихся с виду доступных, простых мотивов, будь это натюрморт, пейзаж или, наконец, просто рисунок одной фигуры. Зримо представить себе не только выразительную пластику, общий силуэт фигуры, но и ее монолитное звучание в масштабе и формате листа, почувствовать необходимость каждого элемента в зависимости от другого — разве в этом случае не существенна роль композиционного замысла в рисунке?

Нужно находить цель, которая сумела бы увлечь, захватить и по отношению к которой усвоенное ранее оказалось бы средством возбуждения, обогащения, целиком подчиненным главному интересу.

Перед началом рисования полезно в каждом предмете попытаться найти признаки, напоминающие другой, внешне вроде бы и непохожий предмет, и тем самым постараться выявить скрытую сущность изображаемого. Подчеркивая роль ассоциативного видения, мы тем самым отмечаем компонент, активно содействующий развитию художественного воображения, ищем связь между представлениями, возникающими на основе опыта в прошлом.

Интересно сопоставление рисунков В. Ватагина и Г. Доре (ил. 58, 59). Безусловно, здесь не следует усматривать прямую аналогию. Однако подобный прием сопоставления, где ассоциации служат предпосылкой образного подхода, уводит от схематизма и плодотворен для дальнейшего развития. Художественный образ, созданный на основе такой ассоциации, будет производить более сильное впечатление, неся на себе отпечаток неповторимости характера. В этом творческом акте проявляется индивидуальность художника, так как каждый неизбежно видит по-своему и находит свои связи, касающиеся композиционного замысла рисунка. Замысел, возникающий и развивающийся в процессе работы, является огнем, разогревающим воображение художника.



58. В. Ватагин. Голова верблюда. 1934—1938



59. Г. Доре. Рисунок из серии «Версаль и Париж в 1871 году». Депутат национального собрания. 1871

Методические особенности рисования по представлению

Рисование по представлениям памяти и воображения на различных этапах обучения

В детской художественной школе в области композиции первой задачей считается развитие воображения на примерах иллюстраций к сказкам, басням. Не меньшее значение приобретает развитие художественной наблюдательности, дающей мотивы для композиционных рисунков (сцены окружающей жизни, походы на природу, по городу). Развитие фантазии и наблюдательности содействует умению в натуре почувствовать источник выразительности, отразить свое отношение к нему (соответственно возможностям возраста), пусть наивно, но искренне выразить ярко и интересно свой замысел. Вся эта работа преимущественно идет по представлению. Предварительные просмотры работ абитуриентов и экзамены в художественных училищах выявляют не только наличие способностей, но также различный уровень рисования по представлению.

Второй этап художественного образования — среднее звено, к которому в основном и обращено настоящее пособие. В соответствии с общей программой курсов рисунка и композиции можно предложить примерный порядок задач рисования по представлению с постепенным нарастанием сложности заданий и объектов изучения:

1. Рисунок по наблюдению с коротким по времени отрывом от природы.
2. Доработка по памяти кратковременных рисунков с природы.
3. Работа по памяти с повторными наблюдениями и проверкой.
4. Воспроизведение с другой точки зрения того, что изучалось в рисунке с природы.
5. Рисунки и наброски с неподвижной модели.
6. Рисунок по памяти с большим интервалом во времени.
7. Как итог за семестр контрольная работа по памяти и воображению, содержание которой, сложность определяются в зависимости от курса, его программы.

Освоение круга намеченных задач может стать базой для того, чтобы, придя в вуз, студенты располагали определенным запасом знаний и умения в рисовании по представлению.

Определив вкратце последовательность и содержание заданий, следует разобраться в особенностях данного вида рисунка.

Представления подразделяются на представления памяти и представления воображения. Различие данных видов, основой которых являются не просто прошлые восприятия, а подвергнувшиеся некоторым переработкам, заключается в характере и степени этой переработки. В отличие от представлений памяти, базирующихся на непосредственных впечатлениях, представления воображения означают процесс, заключающийся в создании новых представлений на основе уже имеющихся, путем их преобразования.

Рисование без природы в зависимости от поставленной задачи может опираться на тот или иной вид представления. Но эти виды рисования настолько взаимосвязаны, что их порой сложно разграничить. Однако для решения ряда методических вопросов необходимо попытаться более четко определить эти понятия.

Отличительная черта рисования по памяти — стремление к верному воспроизведению ранее наблюдаемого. При этом рисующий, не глядя на природу, изображает объект в том же положении и с той же точки зрения, в которых он находился. Но память — это не только сохраненное в неприкосновенности восприятие. Перед рисующим возникает задача представить в сознании пространственный образ. Из этого должно быть достаточно ясно, что, вспоминая модель и размышляя о ней, художник не воспринимает ее застывшей в одном положении, а сохраняет в своем сознании в совокупности различных мгновений. Память складывается из трех элементов, трех процессов — запечатления информации, сохранения ее и воспроизведения. Нам известны обладатели хорошей зрительной памяти, в то же время лишены художественного воображения. Способность претворять зрительные впечатления в нечто новое, неожиданное приобретает ценность в зависимости от того, каким чувством, мыслью, фантазией окрашено восприятие, каковы отношения воспринятого с ассоциациями. Без развитого, пылкого



60. В. Лебедев. Из серии «Панель революции». Четыре фигуры. 1922

воображения не существуют ни открытия, ни широкий взгляд на явления, ни активное восприятие окружающей среды.

Развитие представления зависит во многом от разнообразия материала для восприятия. Безусловную пользу могут принести рисунки по воспоминаниям о проведенной летней практике. Очень плодотворным может быть совместный разбор учащимися с преподавателем какого-то явления, объекта, его наблюдение с целью выполнения в последующем рисунков по представлению.

В процессе обучения рисованию по представлению неизбежно приходится встречаться с большими трудностями. Вполне естественно, что вначале обучения представления отличаются фрагментарностью, значительными пробелами, аморфностью. Они неустойчивы и непостоянны, образ быстро исчезает, и вызвать его снова удастся с большим трудом, но у художников эти представления должны быть устойчивыми и постоянными, без этого невозможна работа творческого воображения, опирающегося на представления памяти.

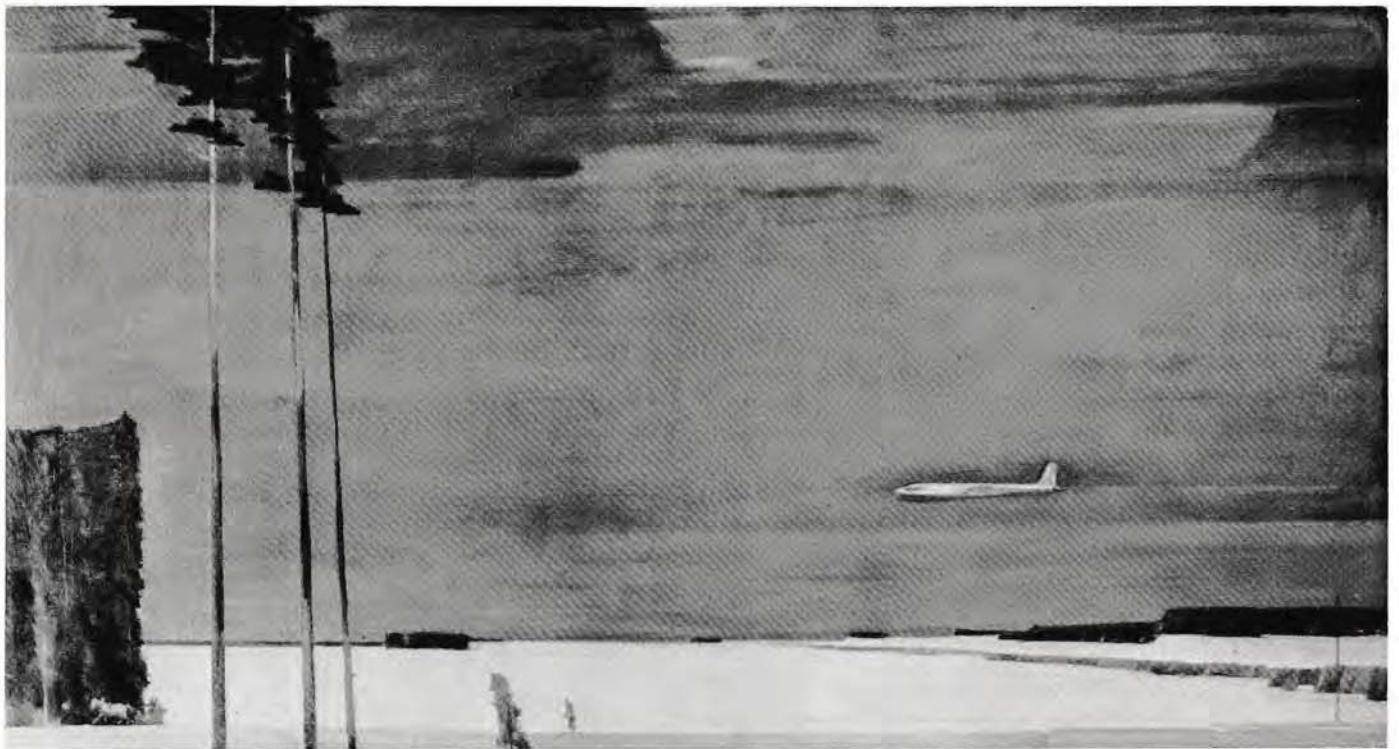
Перед непосредственным изложением методических положений, связанных с рисованием по представлению, хотелось бы обратить внимание на некоторые типичные ошибки и трудности, которые в этом случае возникают у учащихся. Все это несложно обнаружить при первой же попытке юного художника воспроизвести по памяти, каза-

лось бы, абсолютно знакомый предмет или явление.

При решении каждой новой художественной задачи без натуры ученик в конечном счете остается наедине с чистым листом бумаги. И бывает так, что способные люди приходят в отчаяние от своих начинаний, ясно видят что сделано совершенно не то. Естественно, что отсутствие опыта в рисовании по представлению сковывает и тормозит работу. Поэтому следует знать не только, как надо решать ту или иную задачу, но и чего не надо делать.

В ходе работы над классным рисунком нередко складывается довольно типичная ситуация: натурщик, которого учащиеся рисовали длительное время, по тем или иным причинам не явился позировать на очередное занятие; работу следует продолжать, но никто не готов к тому, что это возможно и при отсутствии модели.

Аналогичное положение можно наблюдать при изменении источника освещения, при небольшом изменении движения, повороте головы и так далее. Нет необходимости говорить о том, что еще большую растерянность многие испытывают при желании запечатлеть натуру в движении. Позирующая модель, предоставляя неограниченные возможности для изучения, в то же время скована в своем движении. При отсутствии опоры на зрительную память неподготовленные, неожиданные



61. Г. Нисский. Над снегами. 1959—1960

ситуации могут застать врасплох. Так, к примеру, вы рисуете где бы то ни было относительно спокойно сидящего человека, но вот он повернулся или просто ушел. На листе остаются фрагментарные полунамечи. Подобное, как уже отмечалось, нередко происходит и в классной работе, если в силу каких-то причин она прервана. В таких случаях неизбежно отсутствует цельность изображения.

Вывод ясен. Прежде чем рисовать, следует внимательно оценить объект изображения, рассмотреть, представить его образ мысленно и зрительно в целом, постараться запомнить и только затем фиксировать изображение на листе.

В жизни часто бывают такие случаи, когда, находясь в неподходящих для рисования условиях (в автобусе или в метро в часы «пик» и т. д.), замечаешь что-то интересное. Как же поступить? Здесь значительно может помочь воспитанная в себе привычка рисовать «в уме». С этой целью необходимо пристально смотреть на объект, приковавший внимание и мысленно его рисовать. Восстановительное свойство памяти поможет в

дальнейшем воспользоваться накопленными наблюдениями при создании композиций.

Среди типичных ошибок учащихся в этом виде работы бросается в глаза торопливость, то есть работа, ведущаяся без повторной проверки наблюдаемого, поспешность, сказывающаяся в том, что, не закрепив одного, переходят к другому. Часто рисунок развивается не от цельного впечатления.

Задавшись целью нарисовать тот или иной предмет, приступая к рисунку, необходимо вспомнить его назначение, его устройство, основные части и их пропорции.

Отсутствие элементарного любопытства и любознательности находит отражение в наиболее распространенных ошибках.

Различного рода ошибки бывают часто результатом нерегулярности работы, нецеленаправленного наблюдения.

К сказанному можно добавить, что здесь особенно важна самодисциплина. Неумение среди массы зрительных впечатлений отобрать наиболее существенное, нужное отрицательно сказывается на композиционном замысле и его осуществлении.

Общие принципы рисования по памяти

Избирательная память

На что должны быть направлены во время работы сознание и эмоции учащегося?

С самого начала хочется акцентировать то, что речь пойдет не о развитии зрительной памяти вообще, а развитии художественной памяти. Уже упоминалось значение избирательной памяти. Запоминать без отбора — творчески мало продуктив-

ная затея. Важна заинтригованность объектом наблюдения, способным дать толчок художественному воображению. В этой связи встает далеко не праздный вопрос — что надо запоминать? Жизнь столь многогранна, что, казалось бы, совершенно немислимо найти в этом случае сколько-нибудь определенный ответ. Однако, коль скоро речь идет о художественной памяти, то вполне естественно обратить взор на те явления, в которых



62. Г. Нисский. На путях. 1957

таится зерно пластического мотива. Если под этим понимать взаимосвязь форм, органический переход одной формы в другую, интересный силуэт природы, расположение в пространстве форм, несущее в себе ритмическое начало, интересное освещение и так далее, то все это может стать достаточным поводом для наблюдения и поможет в дальнейшем выразить нужное содержание, замысел.

Бесконечно разнообразная взаимосвязь предметов и пространства входит в понятие пластичности в самом широком смысле слова. В этом — значение и смысл наблюдения природы, являющейся импульсом, возбуждающим воображение.

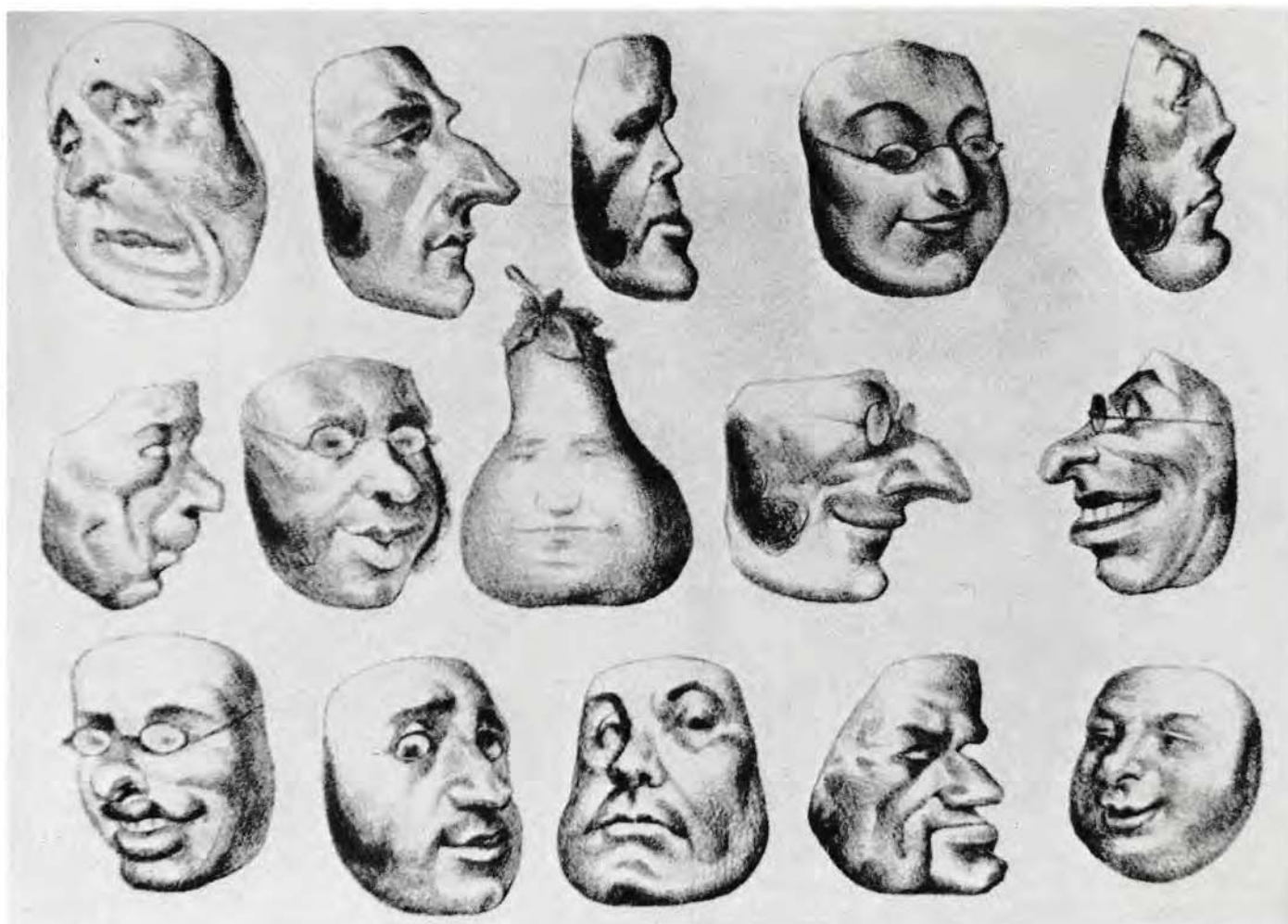
Избирательность есть одно из условий осознанного, целенаправленного наблюдения и сохранения материала в памяти. Она означает воспитание умения сохранять в памяти самое важное. Понятие важного находится в прямой зависимости от поставленной задачи, художественного интереса и индивидуального восприятия. Это может быть образное зерно мотива, в ином случае — фрагмент и так далее. Избирательный характер памяти содействует творческому развитию, активно уводит от механического, пассивного наблюдения. Все это находит различное преломление в творчестве. Известны имена многих художников широкого диапазона, проявивших себя в различных видах искусства, использовании различных техник и материалов. Но есть и мастера, так сказать, однолюбы, у которых имеется свой определенный круг интересов. Например, избирательность памяти у И. Айвазовского отражалась в его преимущественном пристрастии к морским мотивам. Преобладающее внимание к определенной теме, ограничение ею не были фактором, сковыва-

ющим творческую фантазию художника. Этим только подтверждается свойство призвания, характер его дарования. Композитора И. Штрауса — короля вальса, как его неофициально именовали, как-то спросили о том, над чем он работает. Он отвечал, что для разнообразия решил написать вальс.

Многогранность избирательной памяти связана с личностью художника, его темой в искусстве. Можно вспомнить портреты Ф. Шаляпина, написанные В. Серовым и Б. Кустодиевым, пользующиеся широкой известностью. При всем общем, что объединяет эти работы: значительность, монументальность замысла и композиции, великолепная характеристика, поразительная узнаваемость портретируемого — они вместе с тем различны. Но в обоих случаях оригинальность произведения во многом порождена избирательностью взгляда и восприятия художников.

Хотелось бы обратить внимание еще на один момент, связанный с избирательной памятью: выборочное смотрение не только активизирует работу памяти, но, что особенно важно, способствует постановке художественной задачи. Например, такое задание: по памяти лаконично изобразить вокзал, аптеку, театр. В решении этой задачи, стремясь к образности, необходимо уловить самое характерное, типичное, отличающее данный объект как в общем, так и в атрибутах и деталях.

Немало неожиданного, интересного можно извлечь из непреднамеренного, произвольного наблюдения. Вероятно, здесь будет уместно привести небольшой отрывок из книги «Фрегат Паллада» И. Гончарова. Рассказывая о своем путешествии, писатель говорит о том, что его натура



63. О. Домье. Маски. 1832

протестовала против обязательного ежедневного осмотра с гидом предусмотренных заранее музеев, улиц, зданий, церквей. От этого в его голове оставался хаос улиц, памятников, и то ненадолго. И он делает категорический вывод, который, однако, по сути своей не исключает значения наблюдательности, а подчеркивает, что ее не следует насилловать. Важно использовать впечатления, которые бы, по его выражению, «сами собирались в душу». Он пишет: «Вообще большая ошибка — стараться собирать впечатления: соберешь чего не надо, а что надо, то ускользнет». И далее: «...оттого меня тянуло все на улицу; хотелось побродить не между мумиями, а среди живых людей. Я с неиспытанным наслаждением вглядывался во все, заходил в магазины, заглядывал в дома, уходил в предместья, на рынки, смотрел на всю толпу и в каждого встречного отдельно»¹. Слова «тянуло», «хотелось» и выражают избирательность.

Такого рода наблюдательность возможна, если художник находит в себе материал для творчества. Тому же, кто неспособен видеть интересное подле себя, вряд ли поможет лихорадочная погоня за впечатлениями или, как говорят, за темой.

Пользуясь одним и тем же источником наблюдения, каждый человек воспринимает его индивидуально, каждого поражает свое.

Рисунок В. Лебедева из его большой серии «Панель революции» (ил. 60), несомненно, выражает избирательный характер восприятия. В основе этой работы сконцентрирован и развит большой опыт живого наблюдения действительности. Художник освобождает изображение от всего случайного, чему предшествовали многочисленные непосредственные впечатления, схваченные и зафиксированные в подготовительных набросках. Характеристика образов усиливается мастерским использованием изобразительных средств, применением смешанной техники.

Упражнения, которые было бы целесообразно рекомендовать в этом разделе, трудно дифференцировать. Сложность заключается в том, что избирательный характер памяти в наибольшей мере соприкасается с индивидуальным восприятием. В этом случае можно ограничиться общим суждением. Смысл его сводится к тому, что прежде всего необходимо воспитать в себе умение легко и быстро выделять объекты, имеющие значение для данного конкретного наблюдения. Скажем, в уличной толпе вы заметили своего знакомого. Начинаете за ним наблюдать, и его фигура таким образом становится объектом восприятия, а все остальное, что видите: дома, другие люди, машины и так далее — образуют фон, из которого вы выделяете конкретный объ-

ект. Разумеется, это элементарный пример. При всем том большое значение имеет целеустремленная направленность интересов, иными словами, необходимость быть предельно внимательным. *Избирательный характер восприятия проявляется именно в том, что, обращая особое внимание на одни объекты, мы тем самым отвлекаемся от других.*

Систематическая работа в этом направлении, последовательное усложнение задач могут стать стимулом творческого осмысления действительности и образного мировосприятия.

Уже отмечалось значение такой категории, как характер движения. Действительно, трудно переоценить роль этого качества, решительно влияющего на общее состояние рисунка. Однако изолированное восприятие и воплощение внешних черт движения вне художественного содержания в лучшем случае будут свидетельствовать о наблюдательности автора, зрительной памяти, но практически все это сведется к констатации факта, к голому иллюстрированию.

В этой связи невольно привлекают внимание работы Г. Нисского. Известно, что работа по памяти на основании жизненных впечатлений — характерная черта творческого метода художника (ил. 61, 62). Остро ощущая современность, он способен разглядеть ритмичность, пластическое зерно в любом, порой самом незатейливом и примелькавшемся мотиве. Иногда Нисский делает довольно лаконичные зарисовки в альбомчик, небольшие этюды, но главным образом он основывается на памяти, переносит запечатлевшееся и пластически оформившееся на холст, стремясь по возможности сгустить настроение и точно попасть в общую тональность. Первостепенную роль здесь играет направленность на восприятие в жизни таких мотивов, которые предоставляют возможность извлечь из них какой-либо преобладающий, наиболее интригующий, задевающий воображение художественный эффект. В одном случае это может быть контрастность больших масс и мелких форм, уравновешенных противопоставлением вертикалей и четко подчеркнутых горизонталей, в ином — интересное освещение, неожиданность распределения масс, пятен и так далее. При этом всегда остается ритмическая организация композиции, остро выражающая образный замысел.

Для развития чувства пластики, закрепления ее в памяти особенно плодотворно вначале использовать простые сюжеты, будь то группа предметов, несложный пейзаж.

Вычлняя что-то, акцентируя внимание на отдельных задачах, важно при этом не забывать о их взаимосвязи, соподчинении и об отношении отдельных элементов к целому, к тому, что принято называть большой формой.

Художественный отбор сказывается также в умении уловить отличительные особенности изображаемых объектов, то-есть то, что мы называем характером. Попутно хочется заметить, что понятие «характер» относится не только к человеку. Это емкое, широкое понятие, включающее весь зримый мир. Изображение любого



64. В. Серов. С горы. 1890—1892

предмета, любой формы, архитектурного ансамбля, пейзажа, интерьера — все должно выражать характер.

Более обостренному чувству характера способствует сравнительная характеристика форм. В сравнении четче, острее прочитываются индивидуальные и типические черты в их схожести и противопоставлении, различии.

Многим, вероятно, знакомо ощущение, когда, стоя на эскалаторной лестнице в метро, глядя на рядом идущий встречный эскалатор, невольно поражаешься разнообразию и внезапной смене порой резко контрастных лиц, обилию типов. Такой эффект порождается неожиданностью, возможностью сравнения.

Великолепный пример подобного феномена есть в известной, удивительно сочной и образной характеристике героев Н. Гоголя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Лучше всего можно узнать характеры их из сравнения». И далее: «...Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немножко ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз, голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх»².



65. С. Эйзенштейн. Полька-гротеск. 1930—1945

Можно было бы продолжить эти примеры, вспомнив Дон-Кихота и Санчо Пансу и так далее. И в изобразительном искусстве во всех его видах можно найти многочисленные случаи использования этого метода. Применительно же к учебному процессу метод сравнительной характеристики форм по схожести и различию наиболее целесообразно применять последовательно, начиная с простых форм.

Исключительной остротой в выражении индивидуальных черт людей, как уже отмечалось, отличаются работы О. Домье. В основе создания этих работ лежит феноменальная зрительная память. Облики персонажей столь неповторимы, что можно не сомневаться в их образной достоверности. Многие работы выполнялись по свежему впечатлению после возвращения Домье из зала заседаний палаты депутатов, где художник присутствовал в ложах для журналистов. Для каждого персонажа он выбирал какой-либо конкретный момент, помогающий раскрыть характер (ил. 63). И мы ощущаем этот характер и то, что изображенные художником физиономии—его политические противники.

Для развития памяти на индивидуальную характеристику по схожести и различию полезно исполнение рисунков на выявление индивидуальной характеристики бытовых и иных предметов, деревьев, растений, транспортных машин и так далее.

В этом плане интересна работа над набросками контрастных фигур, типов, головы человека в

разных головных уборах, так же как и выполнение набросков различной обуви, костюмов, контрастных архитектурных объектов. Рисунки на сравнительную характеристику для наглядности выполняют на одном листе, ведут параллельно, решая при этом одновременно пространственно-конструктивные задачи. Итак, глаз художника—ищущий глаз, он не воспринимает пассивно. Это сказывается в выборе мотива, в нахождении своей точки зрения. Многие могут не обратить внимания на то, что, напротив, живо трогает других. Так проявляется избирательность внимания. Только то, что вызвало сильный интерес, способно вдохновить и, как молния, ярко озарить художника идеей, дать глубоко запечатлеться увиденному в памяти.

Художественный отбор это не умозрительный, рациональный акт, это, в первую очередь, восторг, непредвзятость в наблюдении. И вместе с тем с ним связана режиссура в рисунке, умение его организовать и решить проблему соподчинения. Рисунок В. Серова «С горы» (ил. 64) обладает этими качествами. В нем очень живо выражено то, что более всего привлекло художника. Решающая роль здесь отводится умению уже в самом созерцании мотива что-то пропустить мимо внимания, не увидеть, тем самым отдать предпочтение тому, что более затронуло и является выражением художественного видения.

Дневник художника

Необходима постоянная фиксация того, что затронуло внимание.

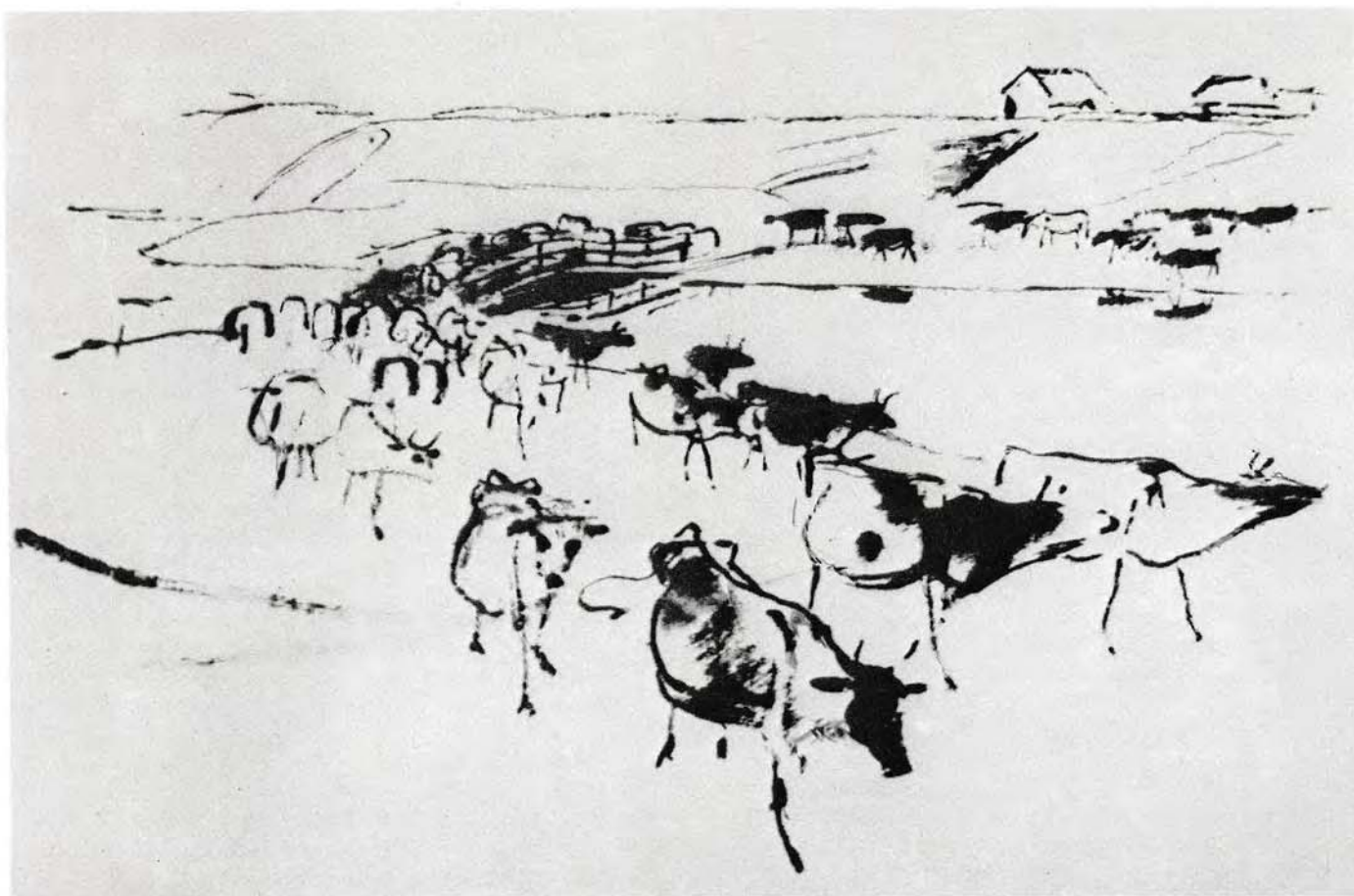
В письме к ученикам Киевской художественной школы Н. Ге советовал: «Один из самых лучших способов передавать живую форму—ежедневно по памяти изображать то, что вам встречалось дорогого—будь это свет, будь это форма, будь это выражение, будь это сцена,—все, что остановило ваше внимание»³.

Эта работа должна стать потребностью, естественной необходимостью.

Художник не может пройти равнодушно мимо того, что его поражает и волнует. В этом начало и существо его работы.

Наряду с постоянными раскадровками, выразительно воплощающими глубокие образные замыслы С. Эйзенштейна, сильное впечатление оставляют его рисунки, в которых типизация и обострение достигают предела. К таким рисункам, исполненным по представлению, принадлежит «Полька-гротеск» (ил. 65). В этом молниеносном рисунке все подчинено выражению движения.

Работая с карандашом, пером или кистью в руках, полезно и необходимо вырабатывать в себе привычку ловить интересные впечатления и, не откладывая, закреплять все необходимое прямо набело, окончательно. В этом залог творческого развития. В чем, собственно, значение этих случайных впечатлений, мыслей? В их новизне, непривычной концепции. Именно поэтому важно их не упустить и быстрее закрепить. Опыт показывает, что такая форма работы требует волевых усилий.



66. Н. Купрянов. Стадо, идущее через мост. 1927

67. Н. Купрянов. Возвращение стада. 1927





68. Н. Купрянов. Страницы из дневника. 1930

Не так уж редко многие начинают фиксировать свои впечатления, а затем это предается забвению. Сложность для учащих композиционной работы, вымученность и надуманность замыслов в немалой степени являются результатом ослабшего интереса и внимания к постоянному наблюдению, зарисовкам. Непостоянство мстит за себя.

Интереснейший советский график Н. Купрянов всегда с большой любовью и подлинным артистизмом работал с натуры. Ко многим поразившим его воображение мотивам он вновь и вновь возвращался в поисках иного угла зрения, нового приема. Отдельные ситуации, которые сложно изобразить буквально с натуры, дополнялись работой по впечатлению. К таким относятся и рисунки, помещенные в этой главе (ил. 66, 67, 68).

Большим художественным явлением стал прекрасный «Дневник художника». Он был издан в 1937 году. В нем зарисовки часто сопровождаются записями, составляющими с ними единое целое. Купряновские рисунки в дневнике — свидетели нашей жизни, ее эволюции, новизны, примет времени.

М. Черемных, художник яркого и многогранного таланта, свободно владевший рисованием по

представлению, питал свой талант тоже непосредственными наблюдениями жизни, постоянно их фиксировал.

Примером может служить лист «На стройке» (ил. 69). Ошибочно было бы видеть в этом рисунке документальную зарисовку. Пафос стройки, ее динамика великолепно прочувствованы художником. Группы работающих объединены напряженным ритмом со строительными лесами на заднем плане. В рисунке переданы стремительные движения, вся образная организация листа выражает впечатление, которое художник извлек из мотива. Направленное внимание надо в себе вырабатывать, как и умение воспринимать окружающее. Память связана с эмоциональными переживаниями. То, что не взволновало, не заинтересовало, не затронуло, не останется в памяти надолго.

Эмоция является союзником памяти. Смотреть и видеть не однозначные понятия, дистанция между ними большая. Художественный результат определяется не тем, на что смотрят, а тем, что видят.

Мотивы, характеризующие черты современности, среди которых много московских сцен, особенно привлекали Ю. Пименова (ил. 70).

Говоря о плодотворности постоянного фиксирования впечатлений, следует обратить внимание

на то, что характер этой работы не всегда требует много времени: 15—20 минут или несколько больше, пока не погасла свежесть восприятия, не так уж трудно изыскать. Время, необходимое для фиксации, находится в прямой зависимости от знаний учащегося, его мастерства, от полноценности зрительных впечатлений.

Вполне естественно, что вначале будут неизбежны пробелы в памяти и неточности в рисунке. Однако даже на первых порах необязательно ограничиваться только быстрыми набросками. Необходимо воспитать в себе интерес к максимальному выяснению формы элементов, входящих в изображение, предпочтительных с точки зрения замысла. Такой подход предохраняет от приблизительности, способствует более ответственному, взыскательному отношению к выражению формы. Например, изображая несложный мотив (крыльцо, часть дома, часть решетчатой ограды), вы замечаете, что, скажем, узор решетки или пропорции и характер окна забыли. В таком случае все же имеет смысл усилием воли постараться мысленно представить эти формы. Если даже изображение затем сделано неточно, то все равно в нем есть смысл: при повторном, проверочном наблюдении (оно обязательно) образуется то преимущество, что наблюдение будет не на пустом месте, станет острее, целенаправленнее, можно будет заметить допущенные ошибки и, корректируя рисунок по памяти, исправить их. Постепенно, с развитием навыков появится потребность в более продолжительной работе над рисунком.

Сказанное не исключает значения маленьких, лаконичных, скупых заметок, необходимых для того, чтобы потом оживить в памяти виденное. Рисунки такого типа есть смысл вначале делать линейно, имея в виду прежде всего решение конструктивной задачи. В дальнейшем естественно прибегнуть к таким средствам, как светотень, пятно. Использование в рисунке тона, таинственной светотени, пятна в свою очередь придает особую жизненность работе.

Нередко работы, навеянные свежими впечатлениями, сделанные сразу по памяти, могут воспламенить воображение и стать толчком для оригинальных композиционных решений.

Приведенный здесь один из набросков военных лет А. Дейнеки, исполненный с большим душевным подъемом, несет в себе заряд образного замысла (ил. 71).

Часто в житейской суете мы проходим мимо ставшего для нас обыденным, примелькавшимся. Для художника важное, самое интересное может появиться неожиданно. Надо к этому быть всегда готовым и не упускать возможности радостного ощущения открытия.

Для набросков по памяти необязательно брать бумагу больших размеров. Можно ограничиться альбомным форматом. Могут быть использованы тетради для рисования, маленькие блокноты, пачка бумаги. К слову сказать, вначале уместно поработать в одном размере, затем смена формата может стать эффективной. Материал, конечно, предпочтителен гибкий, подвижный: перо, мягкий карандаш, гуашь, тушь.



69. М. Черемных. Стройка. Набросок. 1934



70. Ю. Пименов. Набросок. 1955—1965

Способность творить не существует изолированно, она всегда идет рядом с даром наблюдательности.

Рисунок О. Домье «Суп» красноречиво показывает силу художественной наблюдательности (ил. 72). Среди работ этого замечательного мастера сложно выделить так называемые дневниковые заметки. По существу, все его творчество удивительно цельно и масштабно, глубоко содержательно и было художественной летописью своего времени.

Хочется сказать в этой главе хоть несколько слов о знаменитом «Дневнике» Э. Делакруа. По форме этот дневник преимущественно литературный. В силу этого может показаться, что он не имеет прямого отношения к разговору, где речь идет об изобразительной фиксации впечатлений. Но в том то и дело, что в дневнике немало записей, которые могут принадлежать только художнику, художнику с пылким воображением и зоркой наблюдательностью. Это не столько заметки о сюжете, сколько раскрытие пластического очарования того, что оставило глубокий след в памяти художника — заметки о расположении



71. А. Дейнека. «Катюша». набросок. 1941—1942

групп, освещенности, цветовых аккордах. Очень интересно проследить за тем, что производило на него впечатление.

Литературная запись, описание, никак не могут заменить изображения. Тем не менее у художника такого высокого класса, как Делакруа, заметки настолько зримы, что они могут стать адекватными наброскам по памяти. В этом нельзя усомниться, зная как его многочисленные наблюдения были прямо или опосредованно использованы им в работах. Заветные мысли Делакруа, высказанные в дневнике, который он вел в течение многих лет, поражают глубиной содержания. Из них видно, какое большое внимание художник придавал композиции. В нем также можно найти отклики на современные события, отзывы о встречах и беседах с широким кругом интереснейших людей. Достаточно назвать лишь некоторые имена: Т. Жерико, Ф. Шопен, П. Мериме, О. Домье, Д. Россини. Кстати о литературной форме, о стиле дневниковых записей—они безукоризненны. Широта интересов художника, его жизнь в искусстве, одержимость, неутомимость труженика—еще одно доказательство и яркое напоминание вступающим на путь искусства, как важно не замыкаться исключительно рамками профессиональных интересов.

Рисунки по памяти в связи с композиционным замыслом

Далеко не всегда обстоятельства дают возможность для натуральных работ, связанных с композиционным замыслом. Необходимое, важное и интересное подстерегает художника на каждом шагу. В силу этого здесь неизбежно играет роль момент неожиданности. В таких случаях на помощь художнику приходит его память. Это может найти выражение в самых разнообразных формах. Замысел может быть рожден воспоминанием. По памяти можно запечатлеть зерно художественного мотива. Промелькнувший острый типаж, эффект освещения, силуэт, группировка, которую не придумать, сидя в мастерской, интересная деталь, иная неожиданная находка—все это может врезаться в память, обогатить первоначальный замысел. Итак, две разновидности могут характеризовать рисование по памяти, связанное с композиционными замыслами. Весьма часто первые мысли о будущей композиции бывают навеяны тем или иным жизненным впечатлением. Другая форма работы заключается в обогащении и уточнении уже сложившегося образа дополнительными наблюдениями.



72. О. Домье. Суп. Ок. 1860

Как в процессе эскизирования, так и при ведении основной работы, опора на художественную память помогает держать в поле зрения отобранное, главное.

Крайне желательно все, что может углубить композиционный замысел, фиксировать не откладывая, по горячему следу. Эти художественные заметки, в дальнейшем выверенные и уточненные, способны придать произведению неповторимые, ничем не восполнимые и неожиданные оттенки.

Имея при себе блокнот, постоянно следует вносить в него в зависимости от обстоятельств то лаконичные, то более разработанные заметки, связанные с нахождением или реализацией решения композиции.

Продуктивность памяти выражается в умении быстро извлекать из запаса зрительных впечатлений, наблюдений именно те, которые необходимы в данный момент. Ошибочно стремиться сначала улучшить память вообще, а уже затем начать ее применять. Готовность памяти формируется в процессе запоминания.

Необходимость знания того, что предстоит воплотить в композиционной работе, не подлежит сомнению. Но вместе с тем знание одних фактов явно недостаточно. Отношение к изучению мате-

риала, сбору материала не должно уподобляться сбору инвентаря, каталогу наблюдений.

Влияние, оказываемое наблюдением на композиционный замысел, находится в зависимости от того, насколько оно прочно отложилось в памяти. И если общепризнано, что путешествия — неплохая возможность для расширения кругозора и жизненного багажа, то из этого еще не следует, что стоит переоценивать значение беглых наблюдений. На бегу не много запомнишь, надо когда-то остановиться. Сейчас не в моде фланерство в хорошем смысле этого слова (как неспешная прогулка), это понятие предано забвению. Но надо признать: для того чтобы оставить в памяти более глубокий след, неторопливое рассмотрение объекта, безусловно, плодотворнее.

Изучение жизни и сама жизнь тесно переплетены в сознании художника. Поэтому мало перспективны наброски, цель которых набивание руки, упражнения ради упражнения, не связанные с постановкой художественной задачи. В этой связи можно указать на встречающееся противоречие, подтверждающее бесплодность такого рода упражнений, в которых важное само по себе занятие наброском не только не находит положительного разрешения в композиционной работе, но, как это

ни странно, порой является тормозом, сковывающим воображение. Бывает так, что учащийся много и не без внешнего успеха работает над различными видами наброска и вместе с тем совершенно беспомощен в композиции. Причины такого явления следует искать в подходе к наброску, в котором отсутствовало внимание к выявлению пластики мотива, его образному осмыслению.

Наивно также полагать, что удачный натурный набросок может механически перерасти в композицию. Только при наличии художественного воображения, яркого образного замысла набросок в зависимости от характера может быть использован в качестве материала или служить отправным толчком для композиции. И еще следует сказать о том, что любой из видов рисунка по памяти, связанный с нашим восприятием, упирается в одно понятие — «образная память».

В развитии композиционного мышления наряду с неиссякающим источником — умением в жизни подмечать зерно композиционного замысла и сохранять его в памяти — существуют и другие возможности. Речь идет о воспроизведении по памяти композиционных решений любимых мастеров. Кстати, такой прием может быть использован и при изучении истории искусств. Изучение различных подходов к композиции, сохранение их в памяти помогут уяснить логику и законы построения композиций. Такая практика будет способствовать не только обогащению общей художественной культуры человека, она окажется полезной в его самостоятельной композиционной работе.

Отдельные виды рисунка по памяти

Воспроизведение по памяти того, что изучено в рисунке с натуры

К первостепенным задачам работы по памяти относится воспроизведение того, что изучено в рисунке с натуры.

Преимущества этого метода очевидны. В основе здесь лежат не только свежие восприятия, но, что особенно следует отметить, и внимательное изучение натуры, следовательно, конкретные знания о предмете. Бесспорно, закрепление в памяти изученного может служить серьезным критерием подлинного знания воплощаемого объекта. Тем более что суть, в конце концов, не в том, чтобы помнить, а в том, чтобы знать и уметь свободно воспроизвести.

Однако в этом методе, который можно считать наиболее апробированным, во всяком случае наиболее часто рекомендуемым, существует и ахиллесова пята. Дело в том, как педагогическая практика показывает, что весьма часто ученик по памяти не столько воспроизводит натуру с присутствующими ей индивидуальными особенностями, конструктивным строем и так далее, сколько восстанавливает свой рисунок с натуры, нередко с имеющимися изъянами. Вряд ли подобная работа сулит что-либо положительное в смысле дальнейшего обогащения мастерства.

В основе запоминания должно лежать осмысленное, осознанное пластически-конструктивное восприятие натуры в пространстве. Поэтому учащийся должен заранее знать, что после рисунка с натуры он будет воспроизводить ту же натуру по памяти. Чтобы буквально не повторить свой рисунок, полезнее сделать рисунок по памяти в ином материале и размере. Это послужит более активному ведению работы, станет отправным моментом в упражнениях.

Рисунки Микеланджело могут служить идеальным примером глубочайшего проникновения в пластическое существо натуры, всеобъемлющих знаний и на их основе покоряющего владения формой (ил. 73, 74). При этом всегда зримо ощущается то, чем особенно был заинтересован художник, что он предпочитал выявить. Само собой понятно, что, обладая такими исчерпывающими знаниями натуры, Микеланджело совершенно свободно и независимо мог изобразить фигуру в любом самом сложном ракурсе по воображению. Не испытывая в этом затруднений, он целиком был поглощен творческим процессом, творил в самом полном смысле этого слова.

Нельзя не сказать и о том, что далеко не всегда (в первую очередь это относится к большим мастерам, уверенно владевшим формой) можно отличить рисунок или набросок, сделанный с натуры, от рисунка, исполненного «от себя».

Не следует забывать того, что подлинное познание натуры — это наличие объективных знаний об окружающих нас формах. А это, в свою очередь, означает, что учебный процесс главным образом должен основываться на объемном рисунке, являющемся средством, ведущим к наиболее полному накоплению достоверных знаний.

В противовес плоскостному восприятию, где определяющим моментом является двухмерность, важно видеть и сравнивать объемы. В интересах развития пространственного мышления следует рассматривать то, какая форма ближе, выше, нависает над другой. Так, например, голова всегда впереди торса; нос выступает потому, что имеет выступ против рта, а не потому, как замечал П. Чистяков, что на нем блик. Поэтому, рассматривая форму, важно в рисунке намечать ее планы, обращенные в природе под различными углами по отношению к рисующему.

Главный же смысл воспроизведения того, что изучено в натуре, заключается в том, чтобы в памяти сохранить основные принципы рисунка — понимание пространства, умение поставить на одну плоскость несколько предметов, усвоение логики и законов построения формы, умение оперировать законами светотени.

В качестве примеров решения пространственных задач здесь воспроизводятся работы Д. Пиранини (ил. 75) и В. Егорова (ил. 76, 77). Подобные сопоставления имеют относительный характер и вполне резонно могут вызвать возражения. Однако совершенно разные по содержанию и пространственной пластике, эти работы имеют и общие черты. Обращает на себя внимание повышенный интерес художников к пространственным задачам, работающим, так сказать, напрямую на образный



73. Микеланджело. набросок. 1508—1512

74. Микеланджело. Подготовительные рисунки к росписи Сикстинской капеллы. 1508—1510

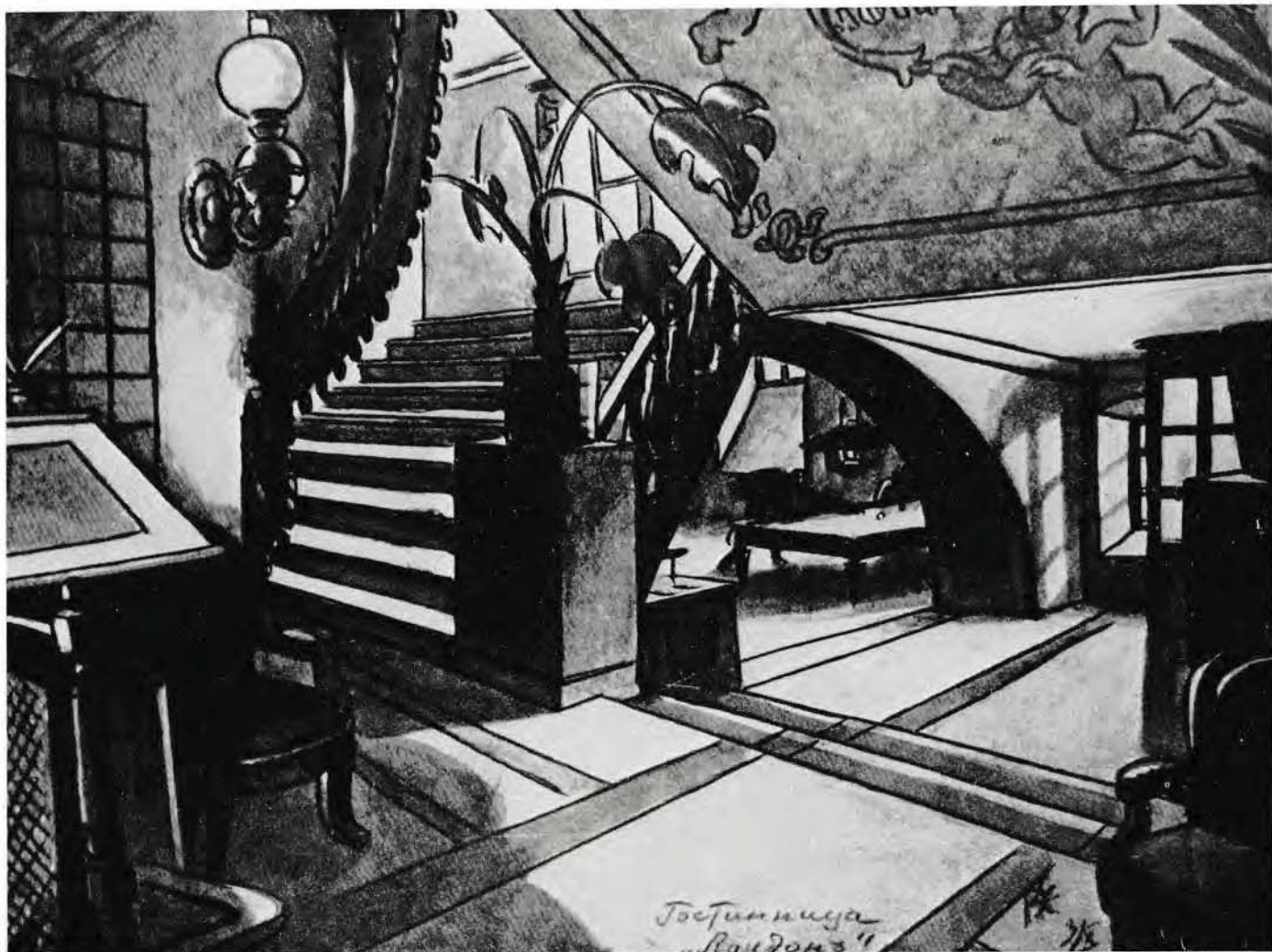
75. Д. Пиранези. Темница. Эскиз. Копия П. Гонзага





Antonio Gualo 1870





76. В. Егоров. «Без вины виноватые».
Гостиница «Лондон». Эскиз декорации. 1944

строй композиции. И в том и в другом случае не безликая фиксация пространственных взаимоотношений. В этих великолепных образцах существует и полнокровно звучит пространственная интрига. И далеко не случайно, что насыщенные пространственными идеями блестящие фантазии Пиранези явились для многих архитекторов, и не только архитекторов, прекрасной и вдохновляющей школой. Несмотря на всю сложность пространственных коллизий, их замысел удивительно четко прочитывается. Эти суждения с полным правом можно отнести и к эскизам Егорова, всегда неожиданно и выразительно построенным. Они достойны внимательного изучения. Более того, в них есть возбуждающий импульс, зовущий к решению подобных задач. Фундамент его решений составляет огромный запас жизненных наблюдений, которые он неизменно фиксировал в альбомных зарисовках. Все это благодаря дару зрительного представления, проникновения в образную атмосферу замысла переплавлялось в выразительные композиции.

Для того чтобы развить в себе способность к решению такого рода задач, необходима целенаправленная, заинтересованная работа. Практически

это означает выполнение многочисленных набросков с натуры и рисунков по памяти всевозможных лестничных переходов, арок, различных ситуаций, когда одна форма загромождает другую, а композиция таит в себе разнообразие пространственных планов. *Рисунок по памяти следует вести так, как будто постановка находится перед глазами, и строить работу на тех же принципах, как и натурную.*

Задания данной главы предусматривают последовательное закрепление в рисунках по памяти стержневых курсовых задач, основных принципов рисунка. Здесь особенно важна точность в воспроизведении ранее рисованного объекта.

Работа по памяти с повторными наблюдениями и проверкой

Нужно обладать сильно развитой зрительной памятью, способностью цепко, остро и точно фиксировать в памяти виденное, чтобы затем это полно и всесторонне сразу воплотить в рисунке. В подавляющем большинстве случаев первые опыты



77. В. Егоров. «Лермонтов». Проходной зал.
Эскиз декорации. 1943

в этом направлении грешат приблизительностью, изрядными пробелами, пропусками и другими подобными недостатками. Вот главная причина, из-за которой возникает необходимость повторных наблюдений. По существу, именно повторное восприятие объекта — проверка себя — и является решающим в развитии зрительной памяти. Это старое, вроде бы само собой подразумевающееся положение всегда будет новым, стоит лишь непосредственно прикоснуться к практике. Практика не только наглядно убедит рисующего в шаткости его первых представлений, но и, бесспорно, будет наилучшим образом, наиболее эффективно содействовать развитию и укреплению зрительной памяти.

Большой психологический и художественный эффект этого метода заключается в том, что каждый повторный взгляд на, казалось бы, известное таит в себе момент новизны, открытия. Сознание же того, что увидел то, что в прошлый раз пропустил, не заметил, лучше всего способно укреплять творческую волю, содействовать убежденности в достижимости цели.

Основной методический принцип в этом виде работы подразумевает то, что все повторные

наблюдения для самопроверки надо вести, не прибегая к карандашу, а мысленно.

Повторение — одно из наиболее существенных условий прочного запоминания. Но не всякое повторение приводит к положительным результатам. Упорное, многократное повторение нерационально. Следует учитывать наличие конкурирующей информации, поэтому необходимо дать время закрепиться впечатлению. *Повторение должно основываться на понимании.* Для поддержания интереса при повторении материал следует рассматривать каждый раз как бы с новой точки зрения, увязывая уже известные факты с новыми. Для запоминания необходимы паузы, чтобы кратковременная память смогла перейти в долговременную. Иначе говоря, повторные наблюдения одного и того же объекта следует вести, постепенно увеличивая интервалы времени. Характер этих наблюдений также может быть разнообразен. Это и уточнение воспоминаний о целом, и проверка отдельных элементов. Самое же существенное состоит в том, чтобы в результате повторных наблюдений рисунок, когда к нему перейдет учащийся, приобрел жизненную убедительность как в целом, так и в деталях.



78. Г. Цилле. набросок детей. Ок. 1920

Доработка по памяти кратковременных рисунков с натуры

В основе всех видов работы по представлению лежит наблюдение.

Среди задач рисования по памяти наиболее близким, примыкающим к рисованию по наблюдению видом будет рисунок по памяти с коротким по времени отрывом от натуры. Это тот вид рисунка, который А. Дейнека метко определил как «рисунок по свежему следу». По существу, его можно отнести к основам рисования по памяти. Здесь таятся большие возможности как методического, так и творческого плана. Рисование по памяти с коротким интервалом во времени от момента восприятия натуры плодотворно тем, что в памяти еще не успела поблекнуть свежесть зрительного впечатления. Отсюда при всем несовершенстве первых попыток живость и острота этих решений. В таких работах ярко проявляются момент неожиданности в изображении, умение схватить главное. Напряженная, систематичная, увлеченная работа в этом виде рисунка может служить хорошим трамплином к иным, более сложным задачам рисования по представлению и значительно поможет в тех случаях, когда в силу различных обстоятельств нет возможности закон-



79. Г. Цилле. Рисунок. Ок. 1915

чить натурный рисунок и надо завершить его по памяти.

Весьма существенно уметь зафиксировать мимолетные, порой едва уловимые ситуации, которых в следующее мгновение уже нет, и осталось лишь сильное, будоражащее впечатление. Вот его-то и надо уметь удержать. В этом направлении необходимо совершенствоваться с упорством, ни дня без набросков и зарисовок.

Для умения рисовать натуру в движении, можно с убежденностью сказать, огромное значение имеет рисование детей, это лучшая академия для совершенствования мастерства.

Не случайно привлекает наше внимание Г. Цилле, знаменитый немецкий рисовальщик (ил. 78, 79). Он был замечательным наблюдателем, с удивительно острым, живым, теплым восприятием жизни, непрестанно обогащающим свою память новыми впечатлениями, подмеченными характерными чертами. О. Нагель, близко знавший художника, рассказывает о том, что, где бы Цилле ни находился—на улице, в трактире, в суতোлке площади, в домах бедняков, на бульварах,—он всегда делал наброски на небольших листочках бумаги, которые постоянно носил с собой. Быстро, несколькими штрихами запечатлевал увиденное. «Записывать»—скромно называл

он этот вид работы. Ему не нужно было, чтобы модели сидели неподвижно, наоборот, чем больше движения, тем жизненнее, интереснее. С большой любовью Цилле изображал детей. В его квартире скопились целые штабеля с набросками. Как-то один художник сознался Цилле: «Знаете, я тоже пытался сделать нечто подобное, но мне это не удается. У Вас получается все так правдиво!» Цилле на это ответил: «Да я ведь все это знаю наизусть»⁴.

На основании натурального наброска могут быть по памяти доработаны различные типы рисунка. Так, например, полезно предложить учащимся завершить по памяти по предварительному натурному наброску натюрморт, интерьер, пейзаж.

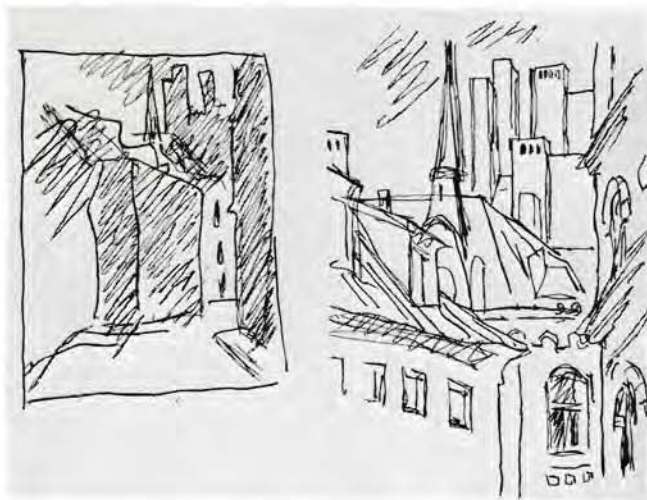
Здесь приводятся для примера учебные рисунки. Небольшой набросок городского пейзажа имеет суммарный, обобщенный характер. На основе этого мотива сделан с натуры фрагмент, затем по памяти исполнен более конкретизированный рисунок. Такой ход работы дает возможность в дальнейшем выполнить по памяти законченный композиционный рисунок (ил. 80, 81). Следовательно, для уточнения основного решения в качестве справок могут служить натурные зарисовки отдельных деталей, впечатление же целого стоит предоставить памяти.

На практике доработка по памяти кратковременного, только начатого рисунка с натуры может строиться при обязательном учете двух условий. Первое: хотя рисунок с натуры прерван в начальной стадии, но уже на этом этапе должно быть намечено композиционное решение листа, найдены пластическая изюмина, основные характерные масштабы и взаимосвязь изображаемых элементов в пространстве, постановка их на плоскости. Это и будет начало. Недаром говорится: доброе начало — половина работы. Второе само собой разумеющееся условие заключается в том, что продолжать работу нужно на том же листе. Продолжение работы над завершением рисунка идет с опорой на знания и память.

Следует уточнить постановку объекта на плоскости, более четко выявить форму и так далее. В итоге очень полезно сверить законченный рисунок с натурой.

Можно несколько изменить ход ведения рисунка: отталкиваясь от натурального наброска, больше внимания уделять композиционному рисованию. В этом случае натуральный набросок предельно лаконичен, небольшого размера, примерно карманного блокнота. Рисунок по памяти осуществляется на другом листе, в большем размере и ином материале. В работе допустимы отдельные перемещения элементов ради подчеркнутого выявления основной пластической темы и композиционной цельности. Если первичный набросок таит в своем архитектурном строе зерно образного решения, то последующее его обогащение на основе зрительного опыта нередко может перерасти в самостоятельную законченную композиционную работу, и тем больше оснований для такого прогноза, если с самого начала вещь была прочувствована в материале.

Но это подразумевает уже опыт в рисовании по памяти. Обогащая и развивая рисунок, следует



80. Учебный рисунок



81. Учебный рисунок

все время укреплять пластические взаимосвязи масс, форм и организацию всего листа. Такой вид рисунка способствует сохранению в памяти запечатлевшегося на более длительный срок.

Рисунок по памяти с большим интервалом во времени после наблюдения натуры

Прочность долговременной памяти, ее роль в творческом процессе может характеризовать эпизод из жизни И. Айвазовского. Во время работы над картиной, изображающей сильный морской шторм, художник изредка поглядывал в окно, за которым расстилалось спокойное, штилевое море. На вопрос своего гостя, наблюдавшего за его работой, зачем он это делает, художник заметил, что, глядя на этот вид, вспоминает бурю, которую видел много лет тому назад.

Айвазовский писал свои картины по воображению, но исключительная яркость памяти помогала ему с необычайной легкостью, придающей многим работам характер импровизаций, изображать все, что до этого он когда-то наблюдал в природе. Среди его колоссального художественного наследия графические работы и зарисовки занимают относительно меньшее место. Но о них следует напомнить. Зарисовки, графические заметки в дорожных альбомах воскрешали в памяти давно увиденное (ил. 82, 83). Благодаря силе художественной фантазии и исключительной зрительной памяти он вполне мог в работе над картинами опираться на свои порой предельно лаконичные наброски. Все, что он изображал, было им наблюденно в самой жизни и много раз перечувствовано. Это и придавало его искусству реалистические черты.

К. Брюллова от многих академистов отличали не только пылкое воображение, артистизм, культура, великолепное владение рисунком, но и чрезвычайно острая наблюдательность. Значительный интерес для него всегда представляла работа по памяти, насыщенная жизненными соками. К числу таких работ принадлежит рисунок «В полдень» (ил. 84).

С. Цвейг в блестящем эссе о Ф. Мазереле рассказывает о том, что ему приходилось нередко быть свидетелем «непостижимого». Он вспоминает, что при их совместных прогулках казалось, что художник целиком поглощен беседой. Но с удивлением по прошествии длительного времени на какой-либо из гравюр неожиданно обнаруживал дверной молоток одного из домов на улице города, по которой бродили, воспроизведенный точно, со всеми подробностями, или морду собаки, перебежавшей тогда дорогу. Цвейг говорит, что исключительная память Мазереля так же безошибочна, как неисчерпаем запас его зрительных впечатлений. Это и объясняет колоссальное трудолюбие, изобилие тем и образов. Громадная творческая плодовитость таких людей, девизом которых является: ни одного дня без работы, — органическое свойство их натуры.

Подобных примеров можно было бы привести немало, прибегнув и к другим областям духовной

деятельности человека. Резонно возразить, что речь идет о людях, обладающих феноменальной памятью. В главном это справедливо, ибо здесь действительно играют роль и врожденные способности, и усиленная работа в определенном направлении. Однако никто не вправе судить о своих подлинных возможностях, не приложив максимума усилий к достижению цели.

Само собой разумеется, что способность к воскрешению в памяти давно поразившего мотива находит отражение в композиционной работе. Она может послужить толчком для творческой работы, которая в дальнейшем, обогащаясь новыми свежими впечатлениями, станет основанием в создании поэтического образа. В этой связи важно заметить, что укрепляет память тот, кто упорно размышляет над своими впечатлениями. В отличие от кратковременной, секундной, хрупкой памяти, память долговременная основательнее, крепче.

Кратковременную память можно характеризовать как текущую, оперативную память. Работа по памяти с большими интервалами во времени — это ни что иное, как долговременная память. Она достигается большой тренировкой и увеличением пауз от момента восприятия до воспроизведения. В этом существе перехода от кратковременной к долговременной памяти.

Таким образом, в данной главе как бы смыкаются задачи рисования по памяти. Все высказанные предварительно соображения могут послужить материалом для решения конкретных упражнений.

Упражнения в рисовании по памяти

Контроль усвоенного

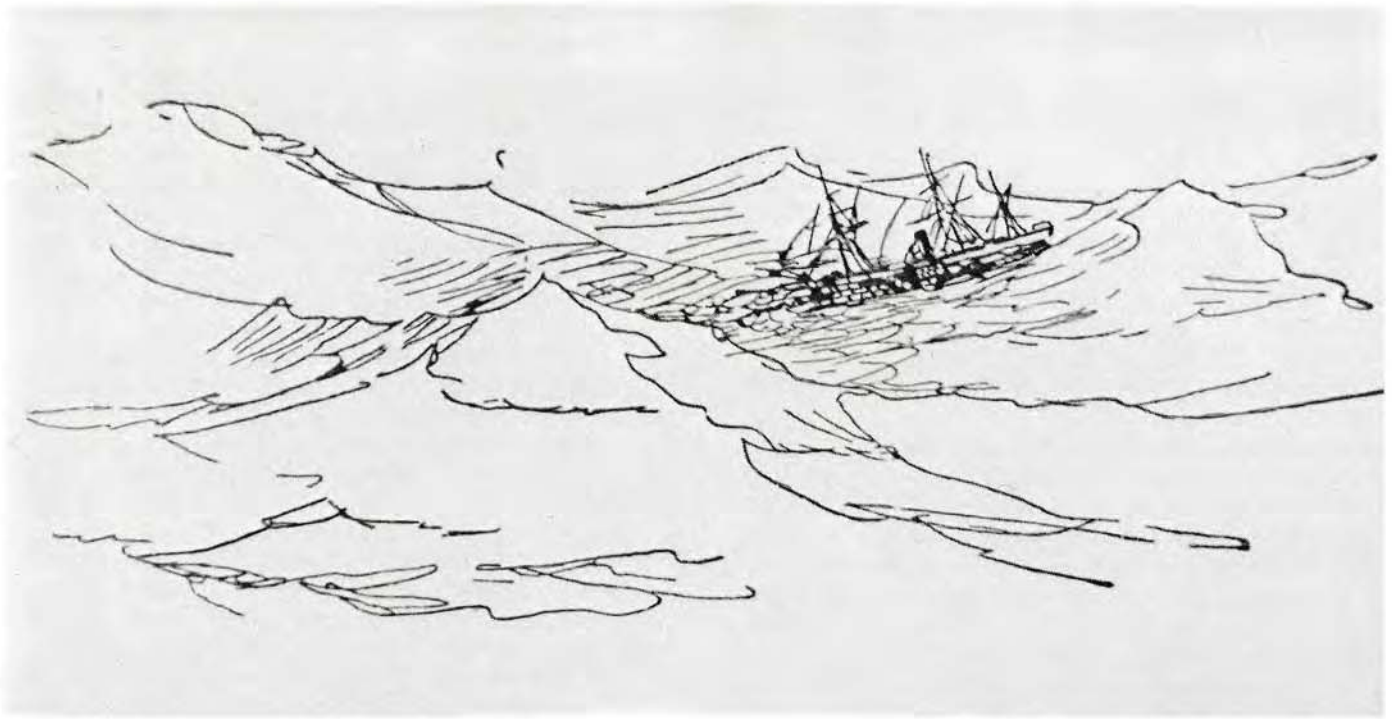
Рисунок по памяти особенно важен с точки зрения контроля знаний, закрепления в процессе обучения усвоенного.

Контрольная проверочная работа может иметь различные формы. Это рисунки по памяти для закрепления стержневых учебных заданий. Например, постановка предметов на плоскости, выражение объема, движения, характера.

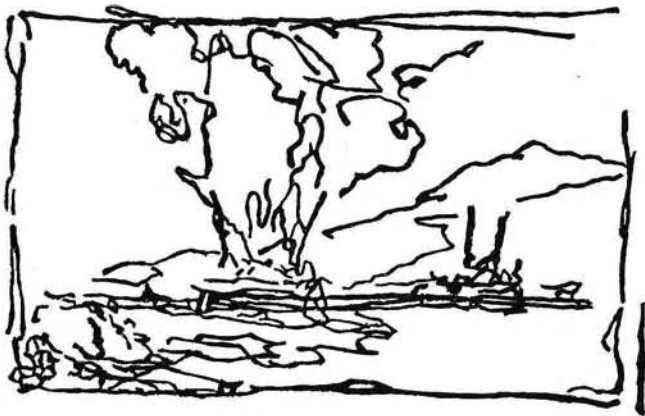
Эффективная форма закрепления изученного — работа над самостоятельными новыми композициями, тема которых продиктована пройденным материалом.

Здесь могут иметь место композиции интерьерного плана. В них наряду с решением образной задачи имеется возможность проверить и укрепить понимание пространства, постановку на плоскости предметов, входящих в композицию, размещение их в пространстве. Или, к примеру, композиция из ограниченного числа фигур, в которой можно применить не только знание конструкции, строения формы, но и проявить чувство типического. И вместо надуманных, схематичных поз, аморфных, безликих персонажей сделать изображение более жизненным, воспользовавшись предварительным запасом наблюдений.

Контрольную работу «Рисунок по памяти» желательно выполнять в конце каждого учебного



82. И. Айвазовский. Атлантический океан в 1843 году



83. И. Айвазовский. Альбомная зарисовка. 1892

полугодия. В ней должен быть суммирован итог изученного.

Хотелось бы здесь также обратить внимание на роль кратких повторных проверочных наблюдений, которые следует делать учащимся во время работы, но не рисуя при этом.

Можно выделить два типа упражнений, которые реально могут быть проведены в условиях учебной мастерской под руководством преподавателя:

1. *Воспроизведение по памяти рисованного с натуры и изученного объекта с учетом задачи курса.*

2. *Упражнения в развитии памяти на основании наблюдения нерисованного объекта.*

Подлинную основательность и смысл эти упражнения приобретут при неперенном условии, что наряду с ними проявляется инициатива в развитии своего художественного, образного видения, в частности при помощи художественного



84. К. Брюллов. В полдень. 1852

дневника, причем вся эта работа органически увязывается с композиционными замыслами.

Следует иметь в виду, что необязательно выполнять только указанные упражнения, они могут быть и другими, аналогичными им. Не исключается возможность введения новых типов целесообразных упражнений.

Усложнение задач идет в связи с программой курса рисунка и композиции.

Задания на раннем этапе обучения

С целью закрепления в памяти закономерностей построения формы на плоскости можно рекомендовать отдельные упражнения.

Кратковременный рисунок по памяти натюрморта, рисованного ранее с натуры. Для того, чтобы работа не стала чисто механическим упражнением, имеет смысл этот рисунок выполнять в другом материале и масштабе, чем натурный.

Упражнение на сравнение. Используя метод сравнительной характеристики, учащийся рисует по памяти два близких по характеру предмета. В дальнейшем можно увеличивать число предметов и удлинять интервал между их показами.

Рисунок натюрморта из геометрических тел на основании натурального наброска. Поставить новую постановку с другим освещением из предметов рисованного ранее натюрморта. На основании кратковременного рисунка с натуры исполнить законченный рисунок натюрморта по памяти.

Воспроизведение по памяти ранее наблюдаемых, но нерисованных объектов. В это задание входит рисунок по памяти натюрморта из бытовых предметов, не рисованного данным учащимся ранее, но стоящего в мастерской. Во время работы натюрморт периодически закрывают и вновь показывают учащемуся.

В решении указанных заданий возрастает значение знаний перспективы и законов построения светотени. На практике это означает умение по-

строить перспективу натюрморта, падающие и собственные тени.

Задания для старших курсов

Наброски по памяти рисованных с натуры контрастных типов (головы натурщиков — сравнительная характеристика). Рисунки для сравнения выполняются на одном листе. Без излишней детализации следует выявить основные характерные признаки общей формы головы.

Доработка по памяти кратковременного рисунка с натуры. По натурному наброску головы натурщика предлагается исполнить по памяти более законченный рисунок.

Рисунок по памяти городского пейзажа. Это задание можно исполнить двумя способами.

1. На основании беглого наброска с натуры городского пейзажа на другом листе выполнить по памяти законченный рисунок.

2. Без предварительного натурального рисунка, сразу по памяти исполнить рисунок пейзажа.

Так как могут возникнуть сложности при выполнении этих заданий, при первых попытках возможны повторные наблюдения объекта. В данном задании играют роль выбор объекта, его композиционное решение на листе, выражение пространства, характера пейзажа, силуэта, тональных отношений.

Рисунок по памяти обнаженной фигуры натурщика. В этом задании существенную роль играют выражение движения и постановка модели на плоскости. Необходимо также обратить внимание на выявление основных пропорций и пластическую взаимосвязь больших форм. Целесообразно учащемуся самому сравнить этот рисунок с тем, что был сделан им с натуры.

Рисование по воображению

Общие положения

Умение работать без непосредственной зрительной опоры на натуру, на основе сохраненных памятью впечатлений — неперемное условие развития воображения.

Как ни важно развитие зрительной памяти и сколько бы ни было в этой области интересных и значительных проблем, все же, в конечном счете, в большинстве их смысл сводится к умению воспроизводить виденное. Рисование по воображению, то есть работа, которая не связывает рисующего одной точкой зрения, еще более расширяет возможности и границы художника, активней способствует развитию его творческих замыслов. Этот вид работы подразумевает умение зафиксировать форму, объект с различных точек зрения, в частности в плане, то есть более независимую трактовку пространственного положения объектов. *Здесь речь идет о воссоздающем воображении, которое иначе можно назвать рисованием по представлению.*

Творческое же воображение, то есть прежде всего создание новых, оригинальных образов, относится к области композиции, хотя следует заметить, что четкой границы между этими видами воображения не существует. Наличие разнообразных задач в этих видах не исключает их взаимосвязи. Большая степень зависимости от опоры на образы памяти отличает воссоздающее воображение от творческого, но в том и другом случае она, безусловно, есть.

Известны произведения во всех видах искусства, где создан художником фантастический образ, подобного которому он не мог наблюдать в жизни. Примерами могут быть образы кентавров, сфинксов, древнеегипетских божеств, знакомые нам по их изображениям в искусстве. Вспомним «Пана», «Царевну Лебедь» М. Врубеля. Все это образы, созданные творческим воображением. Видимо, не случайно мир сказки, также опирающийся на знание действительности, привлекает многих художников. Тут безграничны возможности для проявления фантазии.

Отвлеченность от зрительных впечатлений здесь кажущаяся, ибо, в конечном счете, впечатления реального мира лежат в основе даже самого пылкого воображения.

Сегодня, как никогда раньше, самая смелая фантазия решительно вторгается в жизнь. Достаточно сослаться на удивительные свершения в области космонавтики.

Фантастика — это мечта. Ощущение таинственности будит воображение и может явиться источником новых явлений в искусстве.

В рисунке по воображению изображение в большой мере возникает за счет фантазии, вобравшей в себя сумму наблюдений. Конечно, идеально суметь представить образ (сцену) с ясностью до галлюцинации. В этом случае можно вести рисунок от любого куска. Скажем, рисунок фигуры начинать хоть с пальца, как, по рассказам современников, могли делать К. Брюллов, А. Егоров.

Цельное видение в непосредственной художественной практике многоаспектно. Существует немало примеров, когда работа еще в самом начале определяет все основные компоненты, весь пластический строй. Но есть и примеры других приемов, когда работа ведется от частного. В этом нет противоречия, если в методе работы от частного постоянно имеется в виду целое, если перед мысленным взором художника неотступно сохраняется представление о целом.

Очень интересны в этом плане свидетельства, оставленные Э. Байяром, о приемах и творческом процессе знаменитого иллюстратора Г. Доре. Фундамент художественного воображения мастера составляли реальные жизненные впечатления. На протяжении всей жизни, чтобы не находиться в зависимости от модели, он постоянно развивал свою феноменальную зрительную память. «Я припоминаю», — было его любимым выражением. Основу творчества определяло то, что Доре исходил из двояких представлений — памяти и воображения. Благодаря острой наблюдательности и гипертрофированному воображению вся композиция сцены в целом представлялась художнику в законченном виде задолго до того, как он приступал непосредственно к работе. То, что ему так ярко представлялось, оставалось только воплотить на бумаге, что он и делал с поражающей уверенностью. Присутствуя во время работы, Байяр изумлялся тому, как Доре с необычайной легкостью распределял на листе бумаги отдельные элементы композиции. Так, где-нибудь на листе он набрасывал фигуру человека, в другом месте копые, руку, ногу, колонну храма, лошадь, колесо, группы всадников, силуэт пейзажа, затем мгновенно соединял все в насыщенную по пространственному построению сложную композицию. Причем особенно примечательно то, что Доре никогда не вносил в рисунок никаких исправлений.

Совершенство художественной формы графического произведения, так же, как поэтического, музыкального, живописного и других, в значительной мере возникает тогда, когда воплощаемый образ был ясен художнику в целом прежде, нежели он практически приступил к работе. Вольфганг Моцарт, например, фиксировал в нотной записи лишь то, что было им выношено и прочно

оформилось в его творческом сознании. В одном из писем к отцу он писал о том, что все им уже сочинено, но практически еще ничего не записано. Есть много примеров, подтверждающих это сообщение. Так, увертюра к «Дон-Жуану» была им впервые записана в ночь накануне премьеры. Несколько по-иному работал Людвиг ван Бетховен. Ни одна музыкальная мысль, приходившая ему в голову, не оставалась незаписанной, и нотная тетрадь всегда была его спутницей. Многое из того, что было им выстрадано, продумано, он записывает, вновь переделывает, отбрасывает, исправляет. Но главная мысль ему всегда сопутствует, никогда не покидает. Она вырастает, поднимается, и тогда, по его прекрасному выражению, он слышит и видит образ во всем его объеме, стоящим перед внутренним взором как бы в отлитом виде. Здесь мы усматриваем различие оттенков в подходе к процессу работы, но общим остается ясное представление основной идеи.

В психологии воссоздающего воображение определяется как создание образа на основе словесного описания (или чертежа, схемы и т. п.). Оно проявляется тогда, когда возникает необходимость воссоздать представление об объекте, наиболее полно соответствующее его описанию. Специфика изобразительного искусства позволяет, исходя из этого определения, выполнять иллюстрации к прочитанным произведениям (литературным, историческим и т. д.). Но процесс воссоздающего воображения не ограничивается только воссозданием образа по его словесному описанию. Применительно к изобразительному искусству правомерно соотносить общее определение воссоздающего воображения с задачами, в основе которых лежат зрительные впечатления. Такой подход помогает четче ориентироваться в вопросах, бесспорно, сложных и предоставляет возможность наметить некоторые методические приемы, способствующие развитию умения рисовать от себя.

Для развития воссоздающего воображения, или рисования по представлению, целесообразно сконцентрировать внимание учащихся на решении в конкретных формах рисунка объемно-пространственных задач. Поскольку этот вид работы в отличие от работы по памяти представляет рисующему более широкие возможности, хочется сделать акцент на одном довольно типичном явлении. Большим тормозом в учебной практике часто бывает укоренившаяся у учащихся привычка рассматривать модель с одной точки зрения. Совет преподавателя — перед началом рисунка и в процессе работы обойти и рассмотреть модель со всех возможных точек зрения — в большинстве случаев остается вне сознания учащихся.

Работа по представлению требует особого внутреннего напряжения. Развитое воображение уводит от механических вариантов. Как известно, во время шахматной игры существует правило, гласящее, что, взявшись за фигуру, надо ею сделать ход. Все представившиеся варианты шахматист как бы прокручивает в мозгу. Так и в рисунке и в композиции. Важно воспитывать в себе чувство ответственности, развивать силу цельного представления, доверие к замыслу, опасаться преждевременным прикосновением каран-

даша вспугнуть еще не созревший, недостаточно четкий замысел.

Постоянное стремление к совершенству формы практически означает обязательное знание того, как устроена форма, знание того, что рисуешь.

Работая без натуры, надо знать ее.

Скажем, надо изобразить мотоцикл, накрытый брезентом. Тот, кто представляет конструкцию мотоцикла, свободно передаст форму, принятую лежащим на нем брезентом. Или иной пример. Позирующий натурщик изменил положение руки относительно того, в котором она ранее находилась. Для рисующего по представлению это не может стать помехой. Форма есть форма, и ее конструкцию надо знать независимо от того положения, в котором она находится в данный момент.

Развитие воображения возможно при любой степени умения рисовать. Оно теснейшим образом связано с художественным вкусом. В конечном счете воображение — это особый дар и умение использовать виденное. Цель процесса обучения рисунку заключается в свободном владении формой по воображению.

Высказанные общие положения о воссоздающем воображении могут найти практическое воплощение в учебных задачах на развитие объемно-пространственных представлений. Воссоздающее воображение должно обладать живостью, гибкостью, оно также должно быть верным, соответствующим действительности, создавать правительное представление об образе предмета, объекта.

Воспроизведение с другой точки зрения того, что изучалось в рисунке с натуры

Понимание и выражение в рисунке пространства — одна из кардинальных задач. Скульптор, воплощая в материале объемную форму, рассматривает и координирует связи и соотношения форм с разных точек зрения, стремясь создать цельный объем в замкнутом пространстве. Вспомогательную роль здесь играет при работе с натуры то обстоятельство, что, как создаваемое произведение, так и модель, находится на вращающемся подиуме. Это дает дополнительную возможность постоянно наблюдать и ощущать пространственные видоизменения форм модели. Кстати, и на занятиях по рисунку было бы полезно устанавливать натуру на вращающемся подиуме. Главное же, безусловно, заключается не в приеме, а в методе, нацеленном на решение пространства. Задача рисовальщика осложняется тем обстоятельством, что на двухмерной плоскости ему приходится создать впечатление трехмерности, глубины. И это при том условии, что на рисунке будет изображена одна фаза движения. Это объективное обстоятельство усиливает значение задач воссоздающего воображения. Поэтому, прежде чем приступить непосредственно к изображению, крайне важно внимательно рассмотреть модель с разных точек зрения, представить себе цельный пластический пространственный образ модели.

Огромную пользу может принести воспроизведение с другой точки зрения того, что изучалось в

рисунке с натуры. Эта форма рисунка не что иное, как рисование со смещенной точки зрения, то есть тот случай, когда находящаяся перед глазами натура воспроизводится в том виде, в каком она представляется с другой точки зрения. Так, скажем, три рисунка на одном листе головы натурщика в трех поворотах должны быть изображением не трех отдельных голов, внешне похожих, а одной с разных точек зрения. (Аналогия с работой скульптора.) Вот отчего имеет смысл, наблюдая модель в фасовом положении, рисовать по представлению в профиль и так далее, затем нарисованное проверить по натуре.

Для практического освоения этой задачи необходимо вернуться к некоторым принципам изучения конструкции.

В рисунке, для уяснения конструкции предмета и выявления его пластической характеристики, важно показать, как одна форма возникает из другой, как переходит в третью и так далее. Так появляется возможность верно нарисовать предмет, проникнув в его суть, поняв его устройство, не ограничиваясь внешними очертаниями. Здесь кроется ключ к пониманию истинной формы предмета.

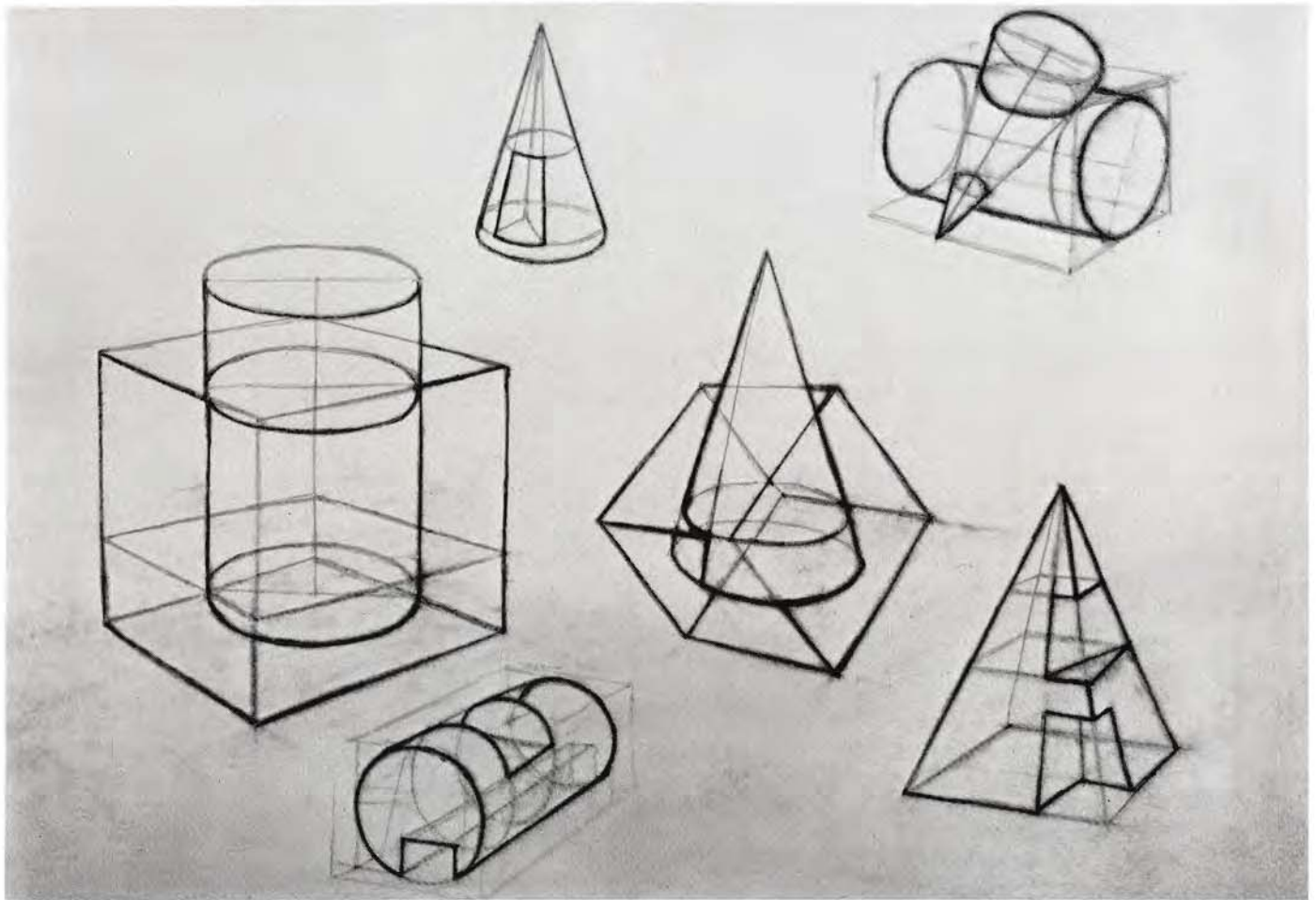
Не менее важно для уяснения конструкции учитывать и другое обстоятельство. Глядя на объемный предмет, мы не видим его целиком, так как задние формы и плоскости полностью или частично закрыты передними. В таком случае имеет смысл постараться представить предмет прозрачным и как бы увидеть его насквозь.

При сознательном отношении к рисунку, изображая, скажем, коробку, вначале целесообразно построить все шесть ее плоскостей, как будто она просматривается насквозь. Особенное внимание при этом должно быть обращено на основание коробки и постановку ее на плоскости. Связь основания коробки с плоскостью выверяется при помощи вспомогательных продолжающихся параллельных линий, сходящихся на горизонте. Многократно проверив рисунок, можно затем резинкой убрать то, что не должно быть видно при данной точке зрения, но что в действительности существует.

Основываясь на этом элементарном примере, поняв суть построения и используя этот принцип в дальнейшем, можно верно рисовать и более сложные предметы.

Такой прием целесообразен и в том случае, когда изображаемый предмет частично закрыт другим предметом. В этом случае тоже имеет смысл рисовать предметы сначала так, как будто они видны целиком. Особенно это имеет значение, если модель сложной формы, например человеческая фигура.

Точно так же следует поступать, когда в рисунок, и особенно в композицию, включается только часть какой-либо формы. Полезно эту форму прорисовывать полностью, выйдя за пределы изображения, используя поле листа, с тем чтобы затем ненужное убрать. Опытный художник в таких случаях обычно не рисует невидимые части, но четко их себе представляет, воссоздает внутренним зрением. Отмеченные приемы, вполне уместные в натурном рисовании, еще более пло-



85. Учебный рисунок

дотворно могут быть использованы в рисовании по представлению.

Исключительную роль в овладении методом художественного изображения формы, требующим напряжения в преодолении возникающих трудностей, играет понимание большой формы в рисунке. При этом первая же наброска в рисунке основных масс выявляет конструкцию сразу, без мелочей. В то же время форма должна обрести пластичность, а не стать схемой.

Большую форму — форму головы как целого, грудной клетки как целого, таза и так далее — необходимо найти и определить в рисунке, и только после этого можно перейти к деталям, укрепляя ими большую форму, наполняя ее и обогащая. Такое понимание формы позволяет овладеть рисунком по представлению.

Активно способствует развитию пространственного представления рисунок натурной постановки с последующим воспроизведением по воображению той же природы, но с иной линией горизонта (то есть при более низкой или высокой точке зрения). Если сравнить решение этой задачи с рисунком по памяти той же постановки, то нетрудно обнаружить интересное явление. Работа по памяти подразумевает воплощение ранее видимого, в то время как рисование по воображению — это создание на основе виденного новой изобрази-

тельной ситуации. Несмотря на то, что постановка может находиться перед глазами рисующего, задача создания иной пространственной ситуации более сложная. Именно в решении этой задачи с особенной остротой скажутся знания законов перспективы и чувство пространственного представления.

Особенно эффективны упражнения на изображение природы при контрастных изменениях линии горизонта — очень низкой и очень высокой.

Решение этих задач укрепит знания законов построения формы на плоскости, понимание пространственных взаимоотношений групп на плоскости и окажет несомненную помощь в композиционной и проектной работе.

Осмысленное восприятие пространства, без чего невозможна работа по представлению, предполагает знание основ перспективы. Необходимо научиться свободно пользоваться линейной перспективой, изучить закономерности изображения предметного мира в соответствии со зрительным восприятием, понимать перспективу не догматически, а как один из возможных способов построения пространства.

Здесь следует напомнить учащимся исходные данные о перспективе.

К наиболее важным понятиям линейной перспективы относятся линия горизонта, точка зре-

ния, центральная, или главная, точка схода. Если мысленно провести горизонтальную прямую, проходящую на уровне глаз наблюдателя, то это и будет линия горизонта. Выбор линии горизонта, высокой или низкой, имеет большое значение в композиции, в образном выражении замысла, а также для построения графически грамотного рисунка. Точкой зрения считают место, с которого художник воспринимает и рисует видимые ему предметы. Понятно, что и в этом случае несложно усмотреть связь с композиционным замыслом, во многом зависящим от точки зрения на то или иное явление. Главная точка схода—точка, расположенная на линии горизонта прямо против глаз наблюдателя. В зависимости от положения главной точки схода и высоты линии горизонта изображение выглядит по-разному. Главная точка схода—очень важный композиционный момент. Она связана со смысловым центром. При помощи пространственного размещения фигур художник стремится направить внимание зрителей на основное в содержании произведения.

Наиболее эффективна и плодотворна форма изучения перспективы, сохранения в памяти ее основных принципов, когда все ее положения увязаны с непосредственной композиционной практикой. Иными словами, когда она является спутником работы, проникает в сам замысел, когда возникает потребность в проверке и уточнении решения пространства. В анализ работы входит уточнение линии горизонта, главной точки схода, точки отдаления, определяющей расстояние от зрителя до картины.

Прежде чем приступить к композиции, уточнению замысла рисунками и этюдами, необходимо разрешить вопрос о точке зрения, глубине изображаемого пространства, размещении в этом пространстве фигур и предметов, входящих в композицию. В определении линии горизонта, так же, как и в поисках своеобразной точки зрения, таится залог наиболее выразительного решения замысла. Этим художник заинтересован всегда.

Умение мысленно, в воображении разделить видимое пространство на планы помогает построить, организовать изображаемое пространство. Поэтому работу над рисунком целесообразнее начинать с наброска обобщенной формы. Это облегчает понимание объема предмета, его положения в пространстве, существенно упрощает задачу перспективного построения.

Любую, самую причудливую форму можно упростить, обобщить, то есть представить в виде заготовки, подобно тому блоку камня, из которого скульптор извлекает затем сложную форму.

Основные положения линейной перспективы неотделимы от процесса рисунка. Перспектива проникает и в те сферы рисунка, где она не может быть буквально приложена. К примеру, рисуя голову, не следует применять ее догматически и строить согласно перспективе части головы, это неизбежно приведет к схематизму и выхолащиванию живой формы. Вместе с тем знание основ перспективы, чувство ее дадут возможность применить перспективу как к рисованию головы, так и к рисунку фигуры человека.

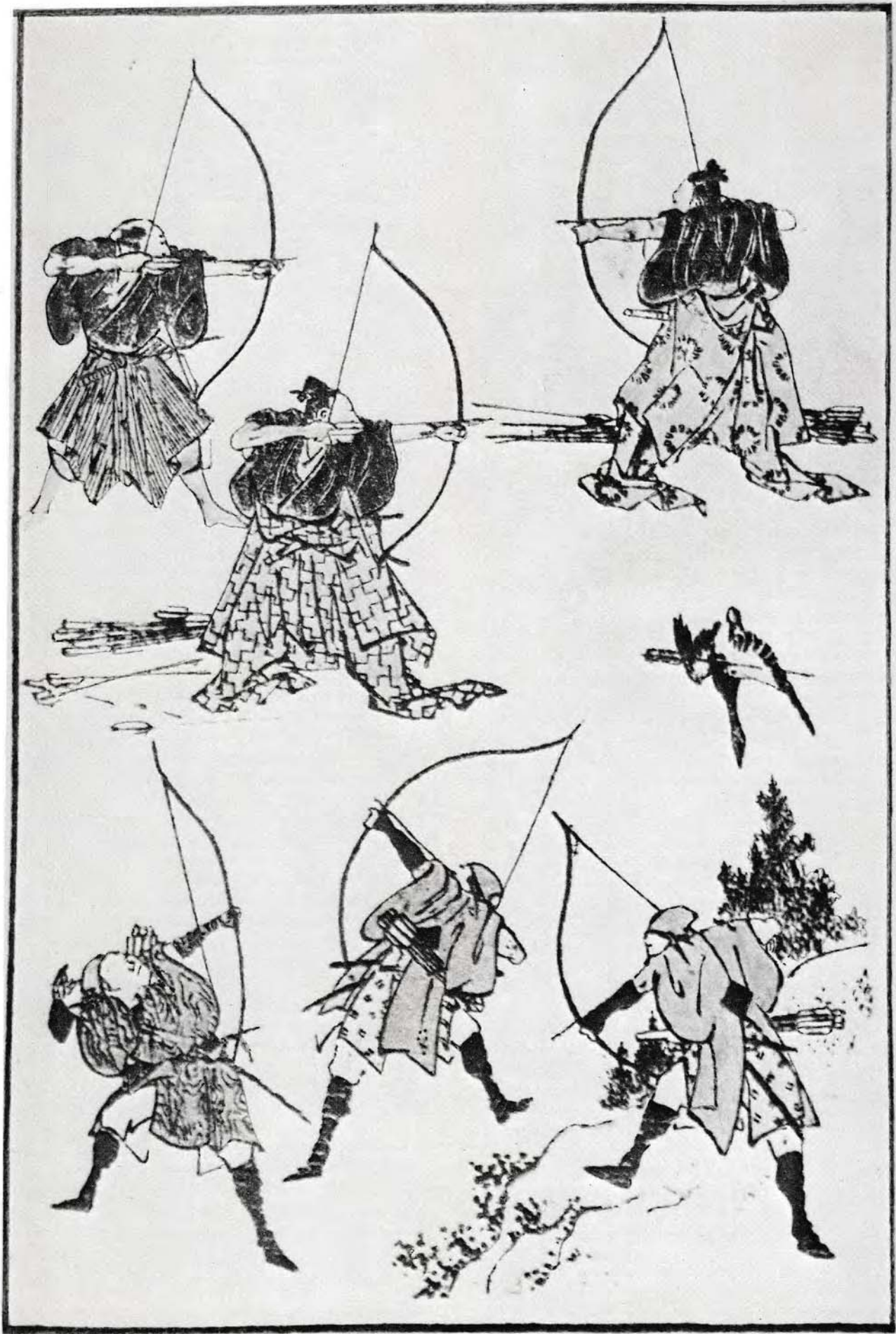
Учебная программа по рисунку предусматривает, в частности, и такое упражнение, как рисование по представлению взаимопересекающихся геометрических тел (куба, конуса, цилиндра и пирамиды), врезанных одно в другое. Для решения задачи вначале необходимо представить все возможные трансформации в своем воображении, затем, рисуя, следует найти большую объемную форму. После нахождения общей формы производят выемки, как бы скалывая ненужные части. Такие упражнения полезны для развития пространственного воображения (ил. 85).

К упомянутым задачам близко примыкает рисунок натурной постановки с последующим изменением источника освещения. В том, что форма, ее сущность, не зависит от изменения источника освещения, нетрудно убедиться на простом примере. Стоит в процессе рисунка изменить источник освещения, направив его на объект с другой стороны, как учащийся, пассивно срисовывающий тени, неизбежно становится в тупик. Того же, кто сознательно работает, то есть отдает себе отчет в построении формы, подобная смена освещения не смутит. В таком случае, понимая или отыскивая сущность формы, присущие ей постоянные качества, учащийся, используя закономерности освещения, способен, не переделывая, продолжать работу, учитывая первоначальный источник освещения.

Упражнения в рисунках с неподвижной постановки с последующим изменением освещения имеют ряд аспектов. Они полезны для уяснения закономерностей построения формы, не зависящей от освещения. При подобных упражнениях уточняются, в свою очередь, и закономерности освещения в зависимости от источника света. Полезны они также для обогащения восприятия, художественного впечатления от различных световых и тональных эффектов.

Наконец, есть еще одна немаловажная сторона в решении этих задач. Обычно натурные учебные постановки освещают так, чтобы форма наиболее четко выявлялась и прочитывалась. Однако в жизни такие ситуации далеко не всегда наблюдаются. Более того, и это особенно следует подчеркнуть, художник может замыслить и сознательно строить произведение на таком световом эффекте, при котором ради его выявления жертвует многими факторами. В этом случае тень может поглощать частично или даже всю форму. Цельность формы, ее ясная читаемость будут при этом нарушены перекрывающими и скользящими тенями. Здесь особенно важны знания конструкции формы, подчиненность фактора освещения невыбылым качествам, принципам построения формы.

Понимание формы как замкнутого пространственного объема, умение воссоздать ее в различных пространственных видоизменениях и представить с разных точек зрения—все это решающие факторы и при изображении движущейся модели.



Рисунки с неподвижной модели

Выражение движения в рисунке связано с развитием воображения. Эту задачу невозможно решить только приемами рисования натуры в неподвижном положении, поскольку прежде всего необходимо представить себе сущность движения как переход из одного состояния в другое.

Важно обрести умение чувствовать и изобразительно выразить поведение объемов в пространстве, их координацию. Наиболее рациональный путь решения этой задачи, способствующий сознательному рисованию,—пластический анализ и конструктивный разбор формы. Это даст возможность учащемуся изображать то, что он знает, и не находиться в зависимости от случайности освещения или от изменения положения натуры.

Вырабатывая в рисунке с натуры понимание структуры, необходимо организовать закрепление и проверку, ведя параллельно рисование по представлению. В дальнейшем это обеспечит свободное владение знаниями, полученными при изучении натуры, и создаст базу для работы с движущейся моделью.

Построение фигуры человека «по движению» — основа активного подхода к рисунку человеческой фигуры. Следует определить главные направляющие объемы в сильном движении и сохранить их до конца работы.

Не менее важно ощущать чувство динамики внутри формы, понять контраст масс при сохранении ритма.

Распределение масс — одно из условий организации пространства.

Изображение в рисунке движения, ритма, контраста и соподчинения — обязательные задачи при изучении натуры. Понимание взаимосвязи объектов в их статике и динамике — необходимое условие успешной работы по композиции.

Решение этих задач в определенной степени может осуществляться в условиях мастерской.

Приобретенный опыт рисования движущейся модели положительно отражается и на рисовании модели в статическом состоянии. Привычка активно воспринимать находит соответствующий отклик в работе с натуры, вырабатывает умение ощущать и выражать внутреннюю динамику в статических, относительно спокойных позах.

Принципы построения ярко выраженного характера движения человеческой фигуры сказываются и на подходе к натурному рисунку.

Но что означает на практике построение фигуры в движении? Казалось бы, нет необходимости расписывать достаточно ясное определение. Но педагогический опыт говорит об ином. Мало теоретически осознать положение. Необходимо, чтобы оно вошло в повседневную практику.

В рисунке прежде всего важно определить и метко охарактеризовать общее движение фигуры. В действительности же нередко можно наблюдать, как учащийся, работая без достаточного напряжения и увлечения главным смыслом задачи, без предварительного представления о целом, ведет рисунок, как бы монтируя, привязывая одну часть к другой. И если даже взять в качестве примера более благоприятный вариант, когда уча-

щийся пытается целно вести работу, то и в этом случае необходимо сделать принципиальную оговорку. Если эта тенденция, или стремление, ограничивается целью сделать просто грамотный, верный рисунок, то вряд ли в этом случае получится рисунок, в котором прочувствованно выражено движение. Стремление работать целно подразумевает не только верно взятые пропорции, слаженность всех объемов, но и умение что-то по ходу работы не заметить, пропустить, в то же время, не откладывая, сразу поставить акценты.

Все это решительно должно быть намечено с самого начала рисунка. В дальнейшем, обостряя эти моменты, необходимо по ходу рисунка энергично все время возвращаться к связям и их корректировке. При этом следует неотрывно держать в поле зрения весь ансамбль форм, подчеркивая их пластическую взаимосвязь, вызывая к жизни то одно место, то другое и вновь возвращаясь к большому, доминирующему движению.

Такое ведение рисунка напоминает в какой-то мере работу дирижера, управляющего всем оркестром, приглушая какие-то звуки, усиливая иные и следя за выражением главной музыкальной идеи.

При таком активном подходе вырабатывается прекрасная потребность рисовать не просто правильно, а выразительно. Подобный подход если не сразу обеспечит желаемое, то во всяком случае даст возможность понять, что даже в несостоявшемся рисунке, если он работался заинтересованно, таится большой смысл и открывается перспектива для полнокровного, жизненного выражения движения.

Рисунки выдающегося японского художника К. Хokusая представляют не только значительное явление в мировой графике, но они и чрезвычайно поучительны. Хokusай оставил колоссальное художественное наследие. Он был прямо-таки одержим рисунком. Наряду с огромным количеством блестящих композиционных работ он с необычайной жадностью (трудно подобрать иное определение) всю жизнь постоянно запечатлевал свои многочисленные наблюдения. В значительной мере огромный диапазон, широкий круг этих наблюдений сконцентрировался в его пятнадцати сборниках под общим названием «Манга».

Здесь приводится один из этих рисунков — «Стрелки из лука» (ил. 86). Во времена Хokusая слово «манга» обычно означало «произвольные наброски», «смешанные картины». Во многих его книгах и альбомах разрабатывалась та же задача, что и в «Манга»: быть книгой образцов для учеников. В них, как и в других своих работах, он беспредельно расширяет границы понимания эсте-

87. К. Хokusай. Животные. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». 1812—1814

88. К. Хokusай. Животные. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». 1812—1814

89. К. Хokusай. Осел. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». 1812—1814

90. К. Хokusай. Осел. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». 1812—1814

тического, считая, что в познании природы ничем не стоит пренебрегать.

Выводы из своего удивительного опыта Хокусай отразил в ряде сборников, в том числе и в альбоме «Ускоренное руководство по рисованию» (ил. 87, 88, 89, 90). Принципы упрощения формы, положенные в основу метода мастера, несут в себе большую связь с композицией, живым наблюдением и прекрасно передают движение. Дух анализа пронизывает композицию и рисунки Хокусая. Наглядность метода видна из схематических рисунков, расположенных рядом с законченными работами. В основе всех форм, по его мнению, лежат геометрические фигуры. Аналитические разборы, помещенные в альбоме, не заслоняют ощущения натуры, поэтического восприятия природы, не нарушают гармоничности композиции листа в целом. Нельзя не отметить никогда не покидавшее автора чувство пластики.

Уже отмечалось, в частности в разделе о наброске, что возможности для наблюдения различных движений, по существу, безграничны. И, конечно, эту задачу нельзя исчерпать, ограничиваясь работой в мастерской. Прежде всего, наблюдения в жизни.

Можно высказать в связи с этим одно практически немаловажное замечание: для правдивого изображения движения необходимо себе представить его содержание, знать, что выражает движение. Скажем, изображая людей труда, крайне желательно знать, в чем сущность их профессии, трудового процесса, что даст возможность отобрать наиболее соответствующие, типичные для данной профессии движения. Это в такой же мере относится к спортивным движениям, изображая которые, конечно, надо знать конкретный вид спорта и хорошо чувствовать движение. Или иной пример, указывающий на зависимость движения от содержания: разница в содержании рисунков, изображающих несущего тарелку супа или призывной кубок, диктует и их различную пластику.

Целесообразно обратить внимание на изображение движений, которые имеют повторный характер, дающий возможность проследить их ритмику.

В поисках самой типичной позы наиболее интересные и выразительные движения скорее всего можно отыскать в положениях, раскрывающих кульминационные моменты.

Воспроизведение какого-либо объекта в произвольном пространственном положении соприкасается с решением ракурса. Подлинное понимание экспрессии движения неотделимо от опыта рисования всевозможных ракурсов. Задача, несомненно, сложная, однако это не означает, что ее решение следует робко отодвигать на неопределенное время. По существу, вне ракурса, вне сокращения определенных форм нет никаких пространственных явлений для последующего их воспроизведения. Речь в данном случае идет о явно выраженном ракурсе. Действительно, такая задача требует определенной подготовки, знаний. Но, как было сказано, не следует слишком отдалять такие опыты, поскольку они очень могут способствовать уяснению многих проблем, в частности проблемы пространства. В книге приведены при-

меры прекрасного решения этой необходимой, сложной, полезной и интересной задачи.

Проблема выражения движения в рисунке — одна из самых актуальных.

Движение — это жизнь.

При этом нельзя не заметить, что из всего невообразимого многообразия движений можно все же несколько условно выделить наиболее типичные виды движений. Имеются в виду движения стремительные, граничащие с сильной экспрессией, и движения, характер и ритм которых, их повторность можно проследить. Существенно отметить в этой связи, что и в статике всегда можно обнаружить внутреннее движение.

Самое же важное — это развить умение в многообразии движений отбирать те, которые характеризуются пластичностью, где каждая отдельно взятая форма органично вытекает из другой и все вместе представляют взаимосвязанный ансамбль форм. Такого рода движения своей пластической красотой оставляют более яркий след в памяти и естественно легче запоминаются.

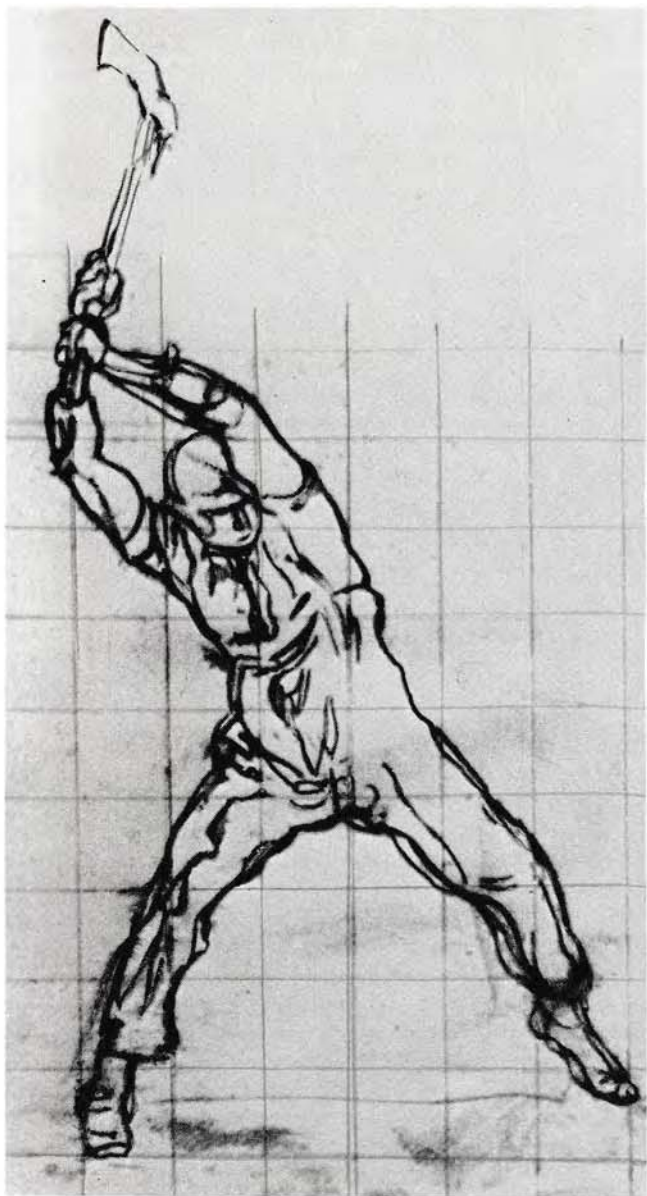
Рисунки Ф. Ходлера к «Дровосеку» примечательны поиском наиболее ясного и сильного выражения движения (ил. 91, 93). Художник здесь не ограничивается передачей динамики фигуры. В его композиционных исканиях емкого образного воплощения замысла активную роль играют общая энергичная ритмика всего изображения, великолепный, четко прочитываемый силуэт.

Большой интерес представляют записи, опубликованные в книге А. Дейнеки «Из моей рабочей практики»: «Так много вижу такого, что списать, разложив арсенал атрибутов — мольберт, холст, ящик, — невозможно, ибо цвет и форма живут, меняются, вибрируют. Я тренирую себя — приучаю рисовать на память, по свежему следу. Как трудно тогда добиться правильного тона, зато легко забываешь детали, мелочи, легче укомпоновывается главное»⁵.

Дейнека — художник разноплановый, успешно работавший во многих видах изобразительного искусства. Его художественное воображение неотрывно от жизненных впечатлений. Наблюдательность, как впрочем и все творчество, отмечена острым чувством современности. Иными словами, любой жизненный мотив он рассматривал с позиций передового современного человека. Особенно близки художнику темы, связанные с выражением движения. Поэтому столь органичной была работа над спортивными сюжетами. Рисунки из его многочисленных альбомов убедительно показывают умение мастера схватить и выразить мимолетные динамичные ситуации (ил. 92, 94).

Огромные знания формы, сочетающиеся с высокими художественными достоинствами, характеризуют исключительно жизненный рисунок Леонардо да Винчи. При всей беглости наброски общего решения рисунка в нем точно и уверенно поставлены акценты, усиливающие впечатление целого. Простыми средствами выражено движение; все пластично, взаимосвязано, монолитно (ил. 95).

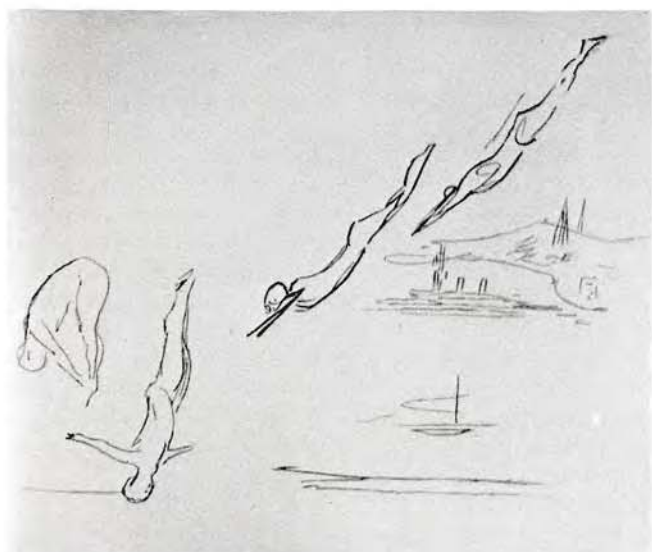
Впечатление от рисунка, в котором была поставлена задача выразить движение, в большой мере зависит от энергии изобразительных средств.



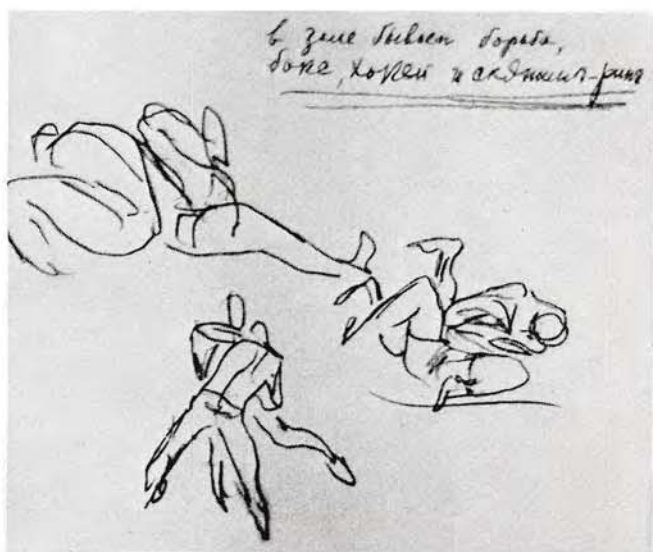
91. Ф. Ходлер. Рисунок к «Дровосеку». 1910



93. Ф. Ходлер. Дровосек. 1910



92. А. Дейнека. Плавание. 1932



94. А. Дейнека. Вольная борьба. 1935

Это связано с темпераментом художника, накалом его зрительного представления.

Для приобретения опыта в изображении движений целесообразно поставить перед собой задачу научиться передавать самые разнообразные трудовые процессы, ритмику, повторения, спортивные движения (ходьба, гимнастика, штанга и т. д.). Интересно проследить последовательность отдельных фаз движения. Полезно делать наброски остро динамичных, мимолетных движений, в частности из области спорта. Интересны и сложны наброски детей в различных движениях.

В решении данных заданий рисунок следует вести «по движению», учитывая его содержание.

При восприятии и затем изображении мимолетных, быстро сменяющихся движений необходимо учитывать, что не всякое промежуточное состояние, не каждая фаза движения выразительны и интересны для изображения. Особенно здесь следует иметь в виду, что не всякая фаза движения пластична, без чего теряется главный стержень работы.

В решении пластической цельности, общего движения принципиально важно не мириться с приблизительным намеком, а многократно возвращаться к главной задаче — выражению общего движения до тех пор, пока не будет достигнута цель, и затем, разрабатывая рисунок, не терять общего из виду.

Прежде чем приступить непосредственно к рисунку, необходимо мысленно представить, как в целом будут выглядеть движение фигуры, ее образ и строение с определенной точки зрения. Только после этого, опираясь на знания пластической анатомии человека, можно наметить «от себя» схему движения и затем строить рисунок, определяя и намечая в воображаемом пространстве листа взаиморасположение и связи отдельных форм.

Для того чтобы верно, убедительно и тем более выразительно рисовать человека в сильном движении, надо не только многократно наблюдать его в действии. Так же важно рисовать анатомически обоснованно, имея в виду, что понимание конструкции, основы изображения движения, немислимо без опоры на анатомию. Эта проблема особенно остро встает в связи с рисованием по представлению. В этом случае знание анатомии, свободное владение ею становятся решающим фактором при изображении движущейся модели.

Пластическая анатомия, охватывая все проблемы, относящиеся к изучению пластического объема, при этом способствует развитию объемно-пространственного мышления, целостного видения, понимания конструктивных особенностей форм природы.

Основные стороны рисунка в свете решения данной задачи — объемность и пространственность. Понимание этих качеств помогает решать и строить форму в пространстве.

Какое значение крупнейшие мастера придавали изучению анатомии, можно проследить даже на немногих примерах.

Из огромного наследия Леонардо да Винчи издано более двухсот листов разнообразных рисунков, среди которых много анатомических. Из

этих рисунков и заметок, сделанных художником на полях, мы узнаем о методе, применявшемся гениальным мастером. Каждая часть тела изображалась им с разных сторон. «Умножая рисунки, я даю изображение каждого члена и органа так, как будто ты имел их в руках и, повертывая, рассматривал со всех сторон, внутри и снаружи, сверху и снизу».

Из этого становится ясно, что в основе метода Леонардо лежало всестороннее постижение формы, расположение ее в пространстве. Это способствовало наиболее полному ее знанию и запоминанию.

Другой отличительной чертой его метода была строгая последовательность. Он всегда начинал изучение пластики тела со скелета, причем изображал каждую деталь отдельно, рисуя ее, как об этом было сказано, со всех сторон.

И еще одна особенность Леонардо относится к способу изучения мускулатуры. В основу изучения художник клал функционально-пластический признак.

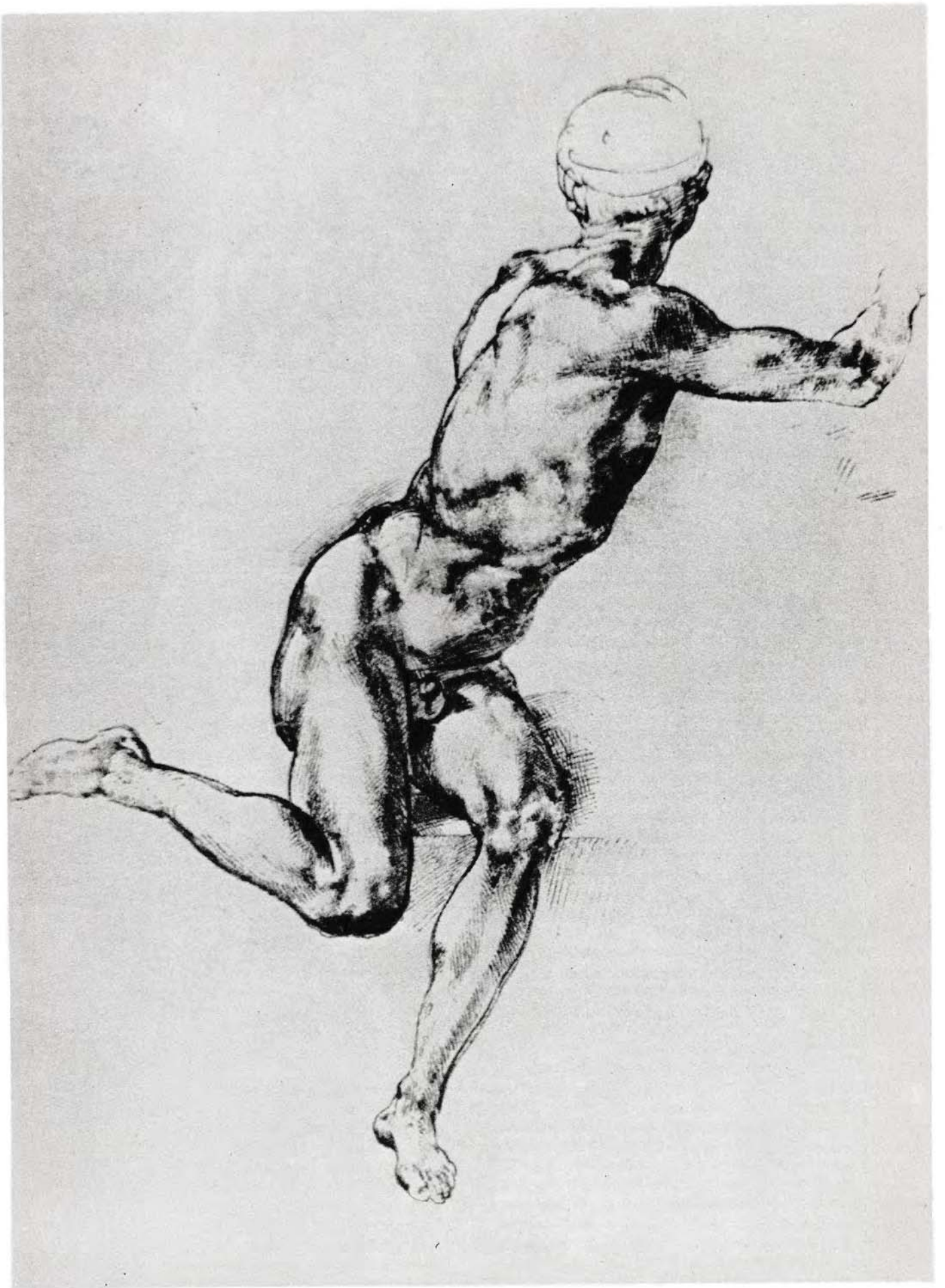
Крупнейший мастер Возрождения Микеланджело изучал анатомию в течение многих лет, препарировав человеческие трупы. Он особенно интересовался движениями тела.

Нельзя не заметить того, что фигуры у мастеров Возрождения, как правило, изображены в положении «простого» или «сложного» винта. Достаточно вспомнить фрески Микеланджело в Сикстинской капелле (ил. 97). Любой изображенный здесь персонаж независимо от позы находится в положении «простого» или «сложного» винта. В чем же сущность «простого» и «сложного» винтов? Леонардо утверждал, что если в работе возникла потребность изменить поворот фигуры, например влево, то не следует поворачивать ее вместе со ступнями, а, оставив их на месте, повернуть лишь таз вправо. При этом правая нога станет опорной, левая же, поднявшись на носок, тем самым не будет более испытывать нагрузку тела. Затем надо сменить направление плечевого пояса и головы вправо. В этом смысл «простого» винта. Если же сохранить положение фигуры, но голову повернуть влево, то образуется «сложный» винт. Так выявляется значение направления осей таза и плечевого пояса, открываются возможности поисков образной выразительности и передачи экспрессии движения фигуры. Он же говорил, и это не менее интересно, что каждая часть человеческого тела следует за другой в пространстве не по прямой, а под углом.

В качестве примера глубокого, истинного понимания движения, понимания его во времени, как перехода из одного состояния в другое, может быть использован рисунок Микеланджело купающегося солдата (ил. 96).

Выражение движения — стихия Микеланджело. Здесь его гений раскрывается с покоряющей полнотой. Потрясающие по глубине знания, могучее воображение раскрывали перед мастером неисчерпаемые возможности для свободной расстановки акцентов, подчеркивания экспрессии.







97. Микеланджело. Рисунок сидящего юноши к росписи Сикстинской капеллы. 1508—1510



98. Микеланджело. Набросок мускулатуры. 1508—1510

К синтезу он шел через изучение органического строения тела в движении. Здесь показаны блестящие образцы его мастерства. То, что стремился Микеланджело выразить в наброске: силу, напряжение человеческих чувств,—он пытается придать каждой черте и в рисунках по воображению (ил. 98). Действительно, трудно предположить, чтобы в состоянии такого внутреннего напряжения, напряжения всех мускулов лица, груди, плеч, изображаемый находился сравнительно продолжительное время.

При выполнении даже самого быстрого рисунка у художника сливаются элементы восприятия натуры и элементы творческого воображения.

Возвращаясь к задачам взаимосвязи рисунка и анатомии, отметим принципиальное упущение, имеющее место в анатомическом рисовании. Речь идет о порочной практике, когда в схематический контур врисовывается скелет. Аналогично этому выполняется рисунок мышц: в виде плоского контура вокруг скелета. Подобное «изучение», а точнее псевдоизучение, не дает объемного представления.

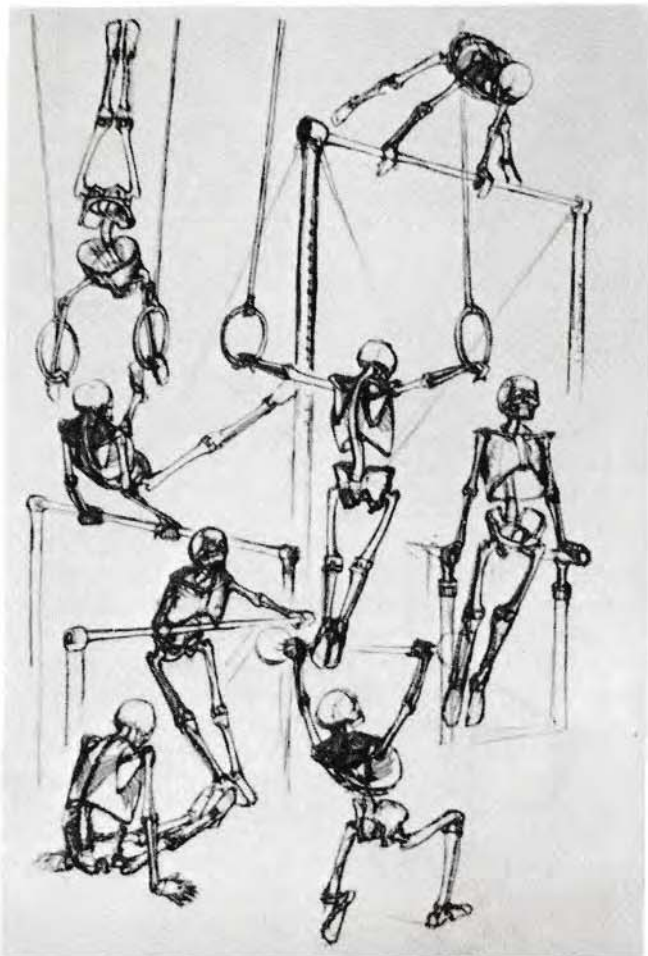
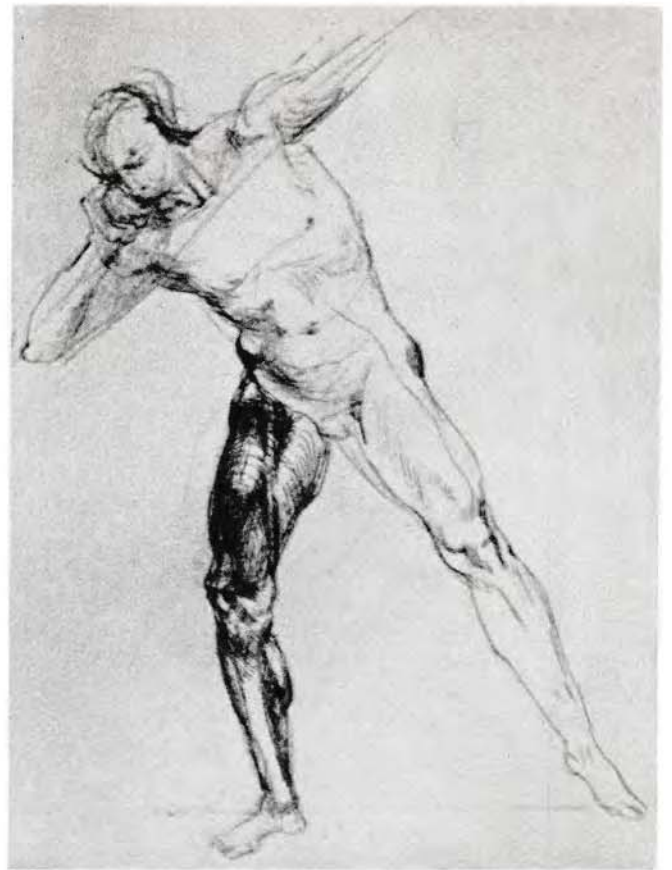
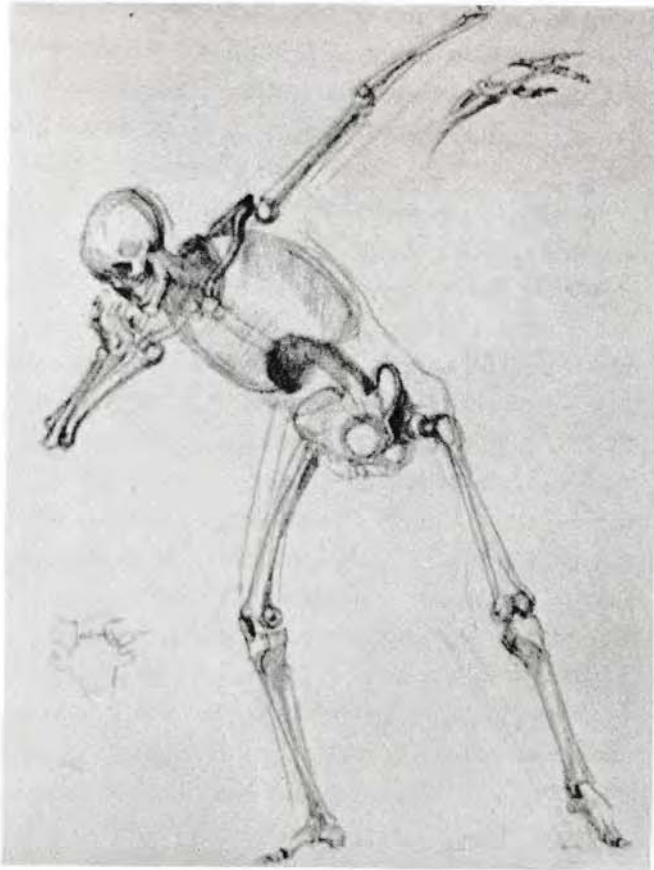
Во всех рисунках такого типа непременно надо применять метод объемного анатомического по-

96. Микеланджело. Фигура купающегося солдата. Рисунок к несуществующей фреске «Битва при Кашине». 1504—1505

строения фигуры и всех ее элементов. Это означает, что в объемном изображении живой модели существенно важно объемно нарисовать кость, точно так же, как при любых зарисовках костей и мышц рисунок обязательно надо строить объемно.

Однако изолированное, пусть даже отличное знание костей без четкого представления об их расположении в теле человека, без понимания пластической связи фигуры на основе скелета и обобщенных мышечных массивов бесполезно. Для того, чтобы работа в этом направлении была более плодотворной, вернее всего подойти к изучению анатомии со стороны механики движения мышц фигуры в целом.

Очень полезно вылепить небольшого размера скелет из пластилина и покрыть его затем мускулами с помощью пластилина другого цвета. Чтобы больше уловить, понять в создаваемом этюде, лучше изображать фигуру в движении. Можно предложить различные типы рисунков по памяти с повторной проверкой: рисунки черепа в разных положениях, скелета с разных точек зрения, отдельных узлов, конечностей (в связи с работой над конкретным замыслом), рисунки анатомической фигуры Ж. Гудона. Полезны рисунки скелета в различных движениях, врисовывание скелета в заданное движение фигуры. Упражнения в подобного типа рисунках, их связь с натурным рисунком и закрепление в памяти усвоенного



делают учащегося независимым от случайного поворота и освещения модели. Зная анатомию, он может свободно представить форму в любом пространственном положении и движении. Анатомию надо изучать, рисуя ее.

Полезным опытом в анатомическом рисовании может стать анатомический разбор какой-либо композиции, включающей группу фигур.

Отдельные задания анатомического рисования нашли отражение в учебной программе по рисунку. Здесь приводятся рисунки такого типа (ил. 99, 100).

Рассматривая неотъемлемую от развития представления проблему выражения в рисунке движения, нельзя не упомянуть о рисовании животных.

Существует немало художников, для которых работа над анималистическими рисунками, рисунками зверей, птиц, стала доминирующей в их творчестве; им присуще определенное пристрастие к этой теме. Но есть и другая сторона дела. Независимо, если так можно выразиться, от амплуа художника этот вид работы чрезвычайно полезен не только для развития художественной эрудиции, но и решения задач на движение. Тема эта исключительно благодатна как в смысле экспрессии движения, так и богатейшего разнообразия объектов. Наконец, немаловажный аспект

99. Скелет и мускулатура. Учебные рисунки из анатомии Г. Баммеса

104 100. Рисунки скелета в различных движениях. Учебные рисунки из анатомии Г. Баммеса

в анималистическом рисовании — нравственно-этический. Любовь к животному миру будит в человеке добрые чувства, неизменно имеет гуманистическую окраску.

Знание характера животных может быть также использовано в качестве аналогий при изображении человека.

Как предварительные, вводные, ознакомительные упражнения можно рекомендовать задания в зоологическом музее, рисунки чучел. Полезно рисовать животных, которые нравятся. Это может принести теплоту, нежность, необходимые при рисовании с удовольствием.

Для работы в зоопарке может быть рекомендован примерно такой порядок: после быстрых набросков, выражающих общее знакомство с внешностью животного, следует приступить к более обстоятельному изучению форм. Для этого одно и то же животное полезно рисовать во многих поворотах, с разных сторон, стараясь найти пропорции, выразить движение, силуэт, наиболее точно схватить особенности вида.

Таким путем собирается материал, который даст возможность дальше работать над образом без натуры, заостряя и определяя его в связи с намеченной композицией.

Такие рисунки желательно делать в одном масштабе. Далее от одного животного полезно перейти к группе, их компоновке, доведению набросков до типового образа. Это задание сложно выполнять с натуры, здесь должна прийти на помощь память. Пристальная сверка с натурой, стремление уловить в ней наиболее выразительное, характерное, постепенное отбрасывание лишнего, случайного в рисунке — таков путь этой работы.

Подобная работа не только улучшит окончательный рисунок, выработает твердость, уверенность в руке, но и будет способствовать развитию зрительной памяти.

Зарисовки такие и эскизы окажутся полезными и необходимыми для дальнейшей композиционной работы.

В том случае, когда животное меняет позу, которую вы начали зарисовывать и не успели целиком изобразить, имеет смысл рядом на листе начать новый рисунок. Звери, находящиеся в клетках или вольерах, часто повторяют свои позы и движения. Имея перед собой лист с несколькими незаконченными зарисовками разных поз, вполне возможно продолжить и завершить рисунок того движения, которое животное повторно принимает.

Похожий ход работы виден на листе рисунков А. Лаптева (ил. 101). Художник наблюдал львицу, которая все время ходила вдоль решетки. Каким образом успеть нарисовать ее во время движения?

Здесь видно, что сразу были начаты два рисунка. В то время, когда львица шла направо, изображалось одно положение, когда она шла налево — другое. Так одновременно завершались рисунки львицы с двух сторон во время ее ходьбы.

Для более углубленного изучения животного, сохранения в памяти материала необходимо выполнить побольше подобных зарисовок с натуры.

С каждым листом все будет вернее и станет обретаться уверенность.

Попутно следует фиксировать в отдельных рисунках детали — глаз, ухо, копыто и так далее.

Выражение движения не может быть ограничено рисованием исключительно в зоопарке. Здесь уместно напомнить о рисовании на бегах, ипподроме, в цирке и, конечно, прежде всего рисовании животных, птиц в естественной, свойственной им обстановке.

Выше уже говорилось о том, что для грамотного изображения человека необходимо знание его внутренней структуры. Точно так же нельзя изобразить животное, не зная его анатомии. Вот почему, для того чтобы ясно представлять себе форму и связи основных частей, определяющих фигуру животного, необходимо знать, как построен его скелет.

Изучая анатомию животных, есть смысл обратить внимание на возможности аналогий, сравнительной анатомии.

Рисунок В. Ватагина, одного из серьезнейших мастеров в этом жанре, показывает, какие ресурсы таятся в интересном явлении, которое обнаруживается в сравнительной анатомии человека и животного (ил. 102).

В сравнении легче обнаружить общие моменты анатомического строения, так же как и выявить их различия. Так, в частности, можно быть уверенным в том, что умеющий рисовать кошку по аналогии нарисует тигра.

Знание анатомии позволит рисующему уяснить и изобразить различные позы, движения и формы животных.

При всем стилевом разнообразии, разности почерков и восприятия натуры рисунки Э. Делакруа (ил. 103) и И. Ефимова (ил. 105) объединяет великолепно, остро, мастерски выраженное движение. Готовность льва к прыжку в рисунке Делакруа и борьба быков у Ефимова, где сильное впечатление остается от активного использования энергичного линейного хода, акцентированного в отдельных местах; и там и тут блестяще передана экспрессия кульминационного момента.

Апеллируя к таким отличным образцам, нельзя не заметить, что подобная острота выражения, лаконизм средств, несомненно, результат постоянных пристальных наблюдений, любовного постижения натуры. Вот отчего в период учебы не следует опасаться так называемой засушенности рисунка, излишних подробностей. Чем больше подмечено живых подробностей, тем полнее будет понята натура, тем проще и обоснованнее в дальнейшей творческой работе отсечь лишнее, отобрать главное и выразительное. Прекрасным примером пытливого изучения натуры является рисунок Леонардо да Винчи (ил. 104).

Важно поймать момент выразительного движения, но не менее существенно постоянно стремиться к выражению характера, портретности изображения.

Не следует забывать о равновесии в рисунке, равномерном и интересном расположении изображаемого на листе.

Рекомендаций может быть много. В процессе работы у каждого, безусловно, возникнут и свои,

выработанные собственной практикой и инициативой полезные, интересные варианты предложенных в данной главе упражнений.

Изображая животное, как об этом уже было сказано, крайне важно не упускать из виду содержание его движения.

Движение — категория временная. Необходимо уметь изображать переход от одного состояния к другому. В этом плане полезно попробовать передать, например, готовность к прыжку или сон, размягченность и момент, когда животное просыпается.

Могут быть подмечены и выражены разнообразные нюансы движения: важный шаг, неторопливый шаг, плавный шаг, шаг скольжения. Полезно уловить позу животного в тот момент, когда оно подкрадывается к добыче, какое при этом напряжение в силуэте всей фигуры.

Движение не существует вне выявления пространственных характеристик модели.

Проблема понимания и решения пространства рассматривалась на различных примерах, в основном связанных с изображением одного или ограниченного числа объектов в статическом состоянии и в движении. Более сложная учебная задача по постепенно возрастающим трудностям — умение изображать взаимоотношения целых групп в пространственной среде. Решение этой задачи, так же как и задачи на передачу динамики групп, несомненно, может стать серьезным подспорьем к учебным занятиям по композиции.

Рисование групп людей в пространственной среде

В работах мастеров, у которых преобладал интерес к многофигурной, хоровой композиции, наряду с художественными достоинствами в большинстве случаев обращает на себя внимание удивительная свобода рисунка, материализующего замысел. Естественно, это можно объяснить мощным воображением, блестящим знанием формы художниками и так далее. Но существует в этом явлении, так сказать, психологический феномен. Как правило, наиболее капитальным, фундаментальным произведениям этого плана предшествовал интерес художника к многофигурным композициям еще в юношеские годы.

Опыт этих мастеров достаточно красноречиво опровергает взгляд на постепенный механический рост мастерства, который подразумевает вначале композицию из одной фигуры, затем двух в той или иной ситуации и так далее.

Работа сразу над большими массами, группами помимо того, что она возбуждает, будоражит воображение, бесспорно, также способствует укреплению рисовальных качеств, развивает талант композитора.

Все это дает повод не откладывать, смелее вторгаться в сложный мир многофигурных композиций, пытаться решать задачу рисования больших групп во всех ее гранях. Речь, конечно, в основном идет об эскизах, а не о завершенных работах.

Для развития пространственного мышления очень полезно рисование групп людей в интерьере и экстерьере с последующим изменением линии горизонта и точки зрения.

Рисунки такого типа могут быть непосредственно связаны с композиционным замыслом, но могут иметь и самостоятельное значение для решения пространственных задач. Помимо того что данные задания подразумевают приобретение навыков в рисовании групп, здесь важно еще решить задачи связи групп с архитектурной средой. Умение же представить себе ситуацию в различных заданных горизонтах, при смене точек зрения, безусловно, будет активизировать пространственное воображение.

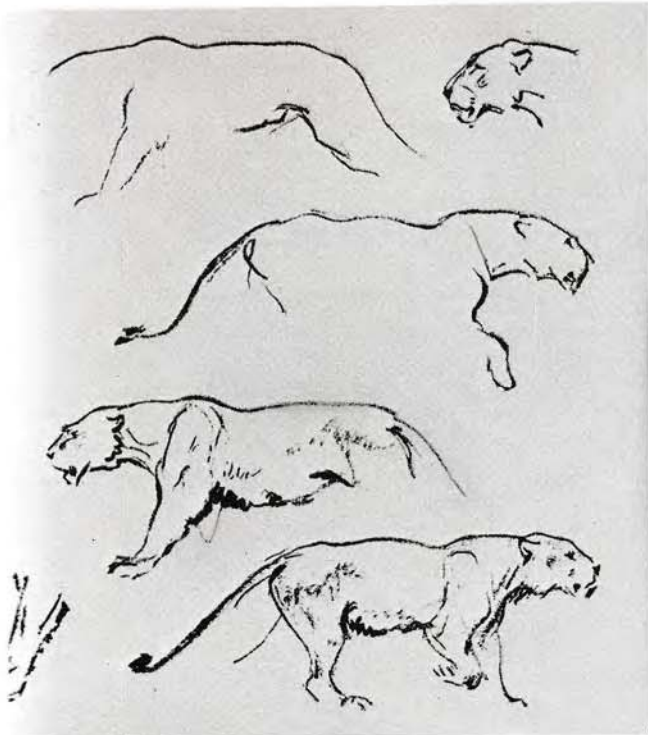
Решая подобные задачи, вполне правомерно для уяснения и контроля прибегнуть к макету. Этот прием нередко брался на вооружение мастерами Возрождения. Прибегал к нему, и весьма плодотворно, в поисках нужного светового эффекта Н. Ге, использовали его и многие другие художники.

Возвращаясь к проблеме пространства, следует добавить, что уплощенность пространства и выражение глубины в изобразительном искусстве одновременно выступают и противопоставлениями, и неизменными союзниками. Каждый раз стремление художника ограничивается определенными, категоричными свойствами плоскости. Имеются, правда, исключения в изобразительном искусстве. Например, распространен вид пластического решения, при котором подчеркивается и утверждается двухмерность изобразительной поверхности. В этом случае чувство плоскости приобретает принципиальное значение. Так, декоративное искусство, отдельные элементы книжного оформления, плакат, панно и некоторые другие виды искусства по своей природе требуют плоскостных решений.

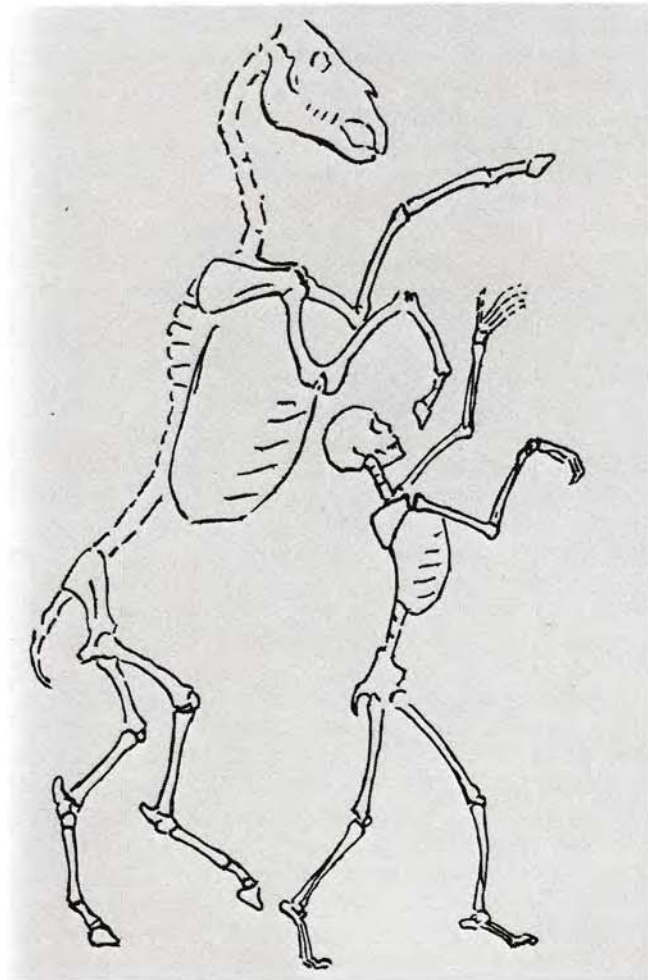
В. Фаворский писал: «Существует конфликт плоскости и пространства, конфликт планов, конфликт цвета и объема и т. д. Настоящий художник тот, кто видит все это, умеет привести конфликты к сложной цельности»⁶. Поэтому, прежде чем приступить к рисунку, необходимо представить плоскость бумаги пространством и заполнить мысленно его трехмерным изображением. Но прорыв плоскости вглубину не должен стать иллюзией пространства и напоминать паноптикум. Важно во время работы не терять чувство листа, не забывать того, что он плоский, а не окно.

Часто независимо от поставленной задачи пространство строится уныло, нерешительно. Умение видеть и фиксировать расположение групп в пространстве, их пластические взаимосвязи помогает избежать этого греха, делает рисунок интересней. При этом особенно существенно подмечать естественность, жизненность групп, случайность в их расположении и связь с окружающей обстановкой, с архитектурным ансамблем.

Как же целесообразней поведи работу над рисунками групп в пространственной среде? Прежде всего следует учитывать основу, плоскость, базу, на которой строится пространственная коллизия, решается ход вглубь. Местополо-



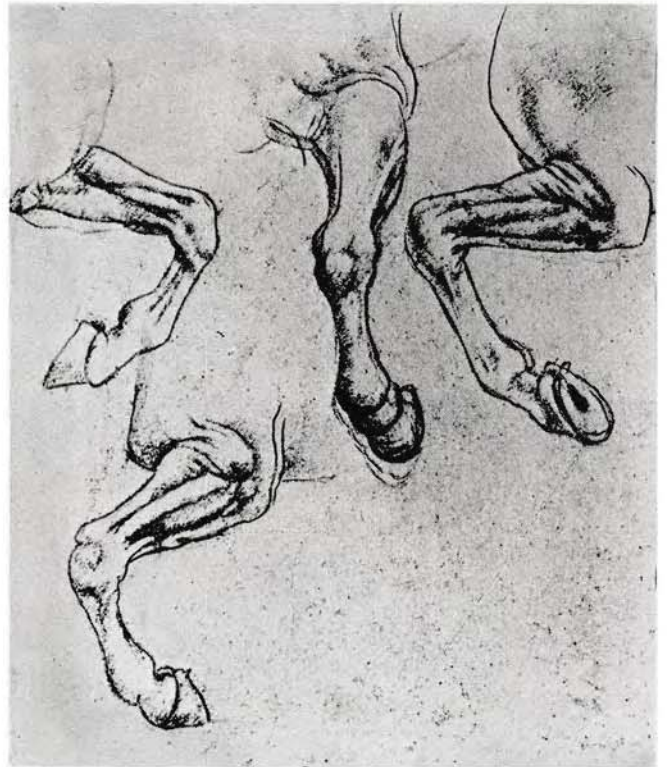
101. А. Лаптев. Последовательное исполнение наброска львицы. 1949



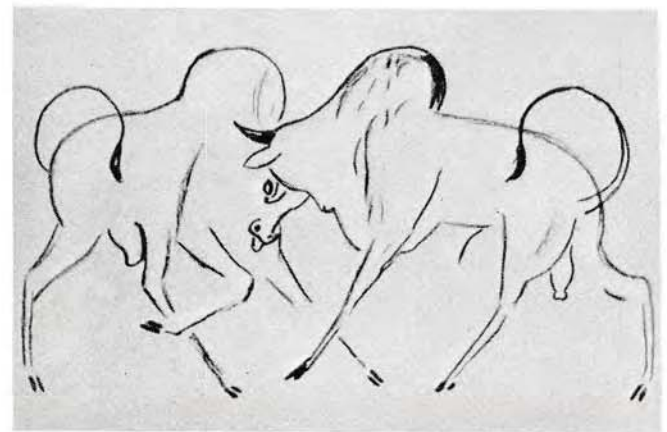
102. В. Ватагин. Скелет человека и лошади



103. Э. Делакруа. Лев. Набросок. Ок. 1850



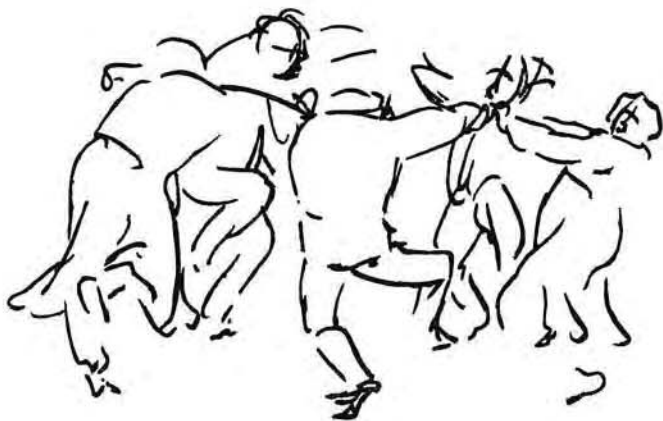
104. Леонардо да Винчи. Анатомические рисунки лошади (передние ноги). 1480—1490



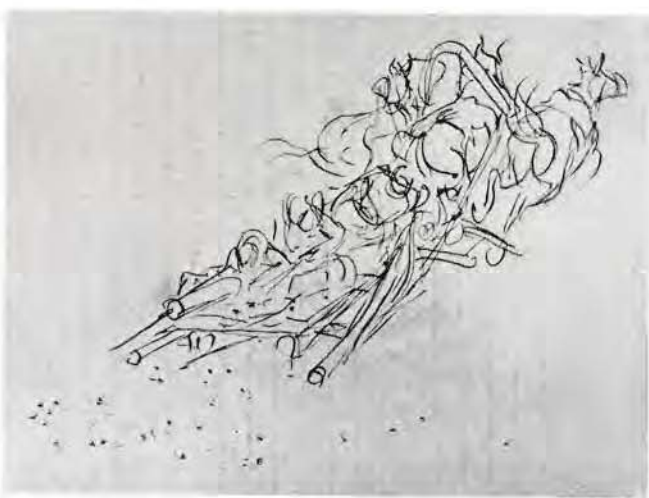
105. И. Ефимов. Борьба быков зебу. 1929



106. А. Дейнека. Передвижение. 1945



107. А. Броувер. Композиционный набросок. Ок. 1632



108. Н. Самокиш. Набросок батальной сцены. 1938

жение всех элементов изображения необходимо учитывать по отношению к линии горизонта.

Для начала можно попробовать изобразить группу в интерьере. Введение людей в интерьер дает представление о масштабах архитектуры. В этом случае, как, впрочем, и при изображении групп в экстерьере, следует опираться на знания перспективы. Важен правильный выбор точки зрения, такой, чтобы сразу ощущалось, чем автор был заинтересован.

В овладении пространственными задачами непосредственную роль играет последовательность. При рисовании группы имеет смысл быстро охватить взором целое, наметить мысленно общий силуэт, не вдаваясь в детали.

Упражнение в рисунке на расположение всей массы и выражение связи ее с окружающей пространственной средой можно рекомендовать в первую очередь. Освоившись с этой задачей, следует затем проследить за разграничением большой группы, членением массы, определить основные группы, составляющие ее, их пропорциональные взаимоотношения. Отмечая, как одна группа по высоте относится к другой, сколь она загромождает ее, насколько одна группа в пространстве ближе, другая дальше, полезно постараться все это быстро зафиксировать. При этом необходимо проследить узор, то есть обратить внимание на силуэт в целом, на положение ног на плоскости, общую линию высоты голов.

Обратив внимание на какую-то сцену, хорошо мысленно тут же ее зарисовать, сравнить формы, затем отвернуться и постараться «увидеть» изображение на стене, асфальте, снегу. Еще раз внимательно взглянуть в сцену, группу людей, наметить перспективные планы и попытаться зарисовать то, что осталось в памяти, на бумаге.

Попутно можно рекомендовать исполнение рисунков архитектуры. Это увлекательное занятие окажется полезным для композиционной работы.

Постепенно практикой можно добиться более разработанного решения рисунка.

В итоге должна быть ощутима организация пространства как единого целого. Выражение глубины изобразительного пространства одновременно включает в себя и отношение предмета или группы к пространству. В равной мере это относится как к интерьерным, так и к экстерьерным построениям. Таким образом решается взаимосвязь всех элементов, образующих композиционность пространства.

При выполнении такого рода рисунков и набросков есть смысл разнообразить формат и масштаб листа бумаги.

В решении задач на взаимосвязь групп со средой следует избегать пересчета элементов. Опираясь на жизненные наблюдения, художник извлекает для себя плодотворный художественный принцип. Суть его в том, что благодаря загромождению отдельных фигур, групп, предметов (частично или полностью) можно при малом количестве элементов подразумевать и выражать множество. В результате наблюдений и практики вырабатывается умение группировать, когда это необходимо, без просветов, цельными кусками. Таким путем учащийся приходит к решению осно-



вополагающей задачи — пониманию образа, а не суммы отдельных элементов в пространстве.

Наброски с динамичных групп

Для наблюдения групп людей, находящихся в движении, естественно выбирать мотивы, таящие в себе наибольшие возможности в плане этой задачи. Вокзалы, рынки, улицы в часы наибольшего скопления народа, так же, как метро, массовые спортивные соревнования и так далее, — все это может послужить прекрасным поводом для набросков групп людей, находящихся в движении.

Как при наблюдении, так, естественно, и при воплощении в рисунке, необходимо, мысленно отсекая частности, найти основные группы и уловить определенную пластическую закономерность в смысле происходящего. Так, например, в метро независимо от скопления массы народа нетрудно уловить определенную логику, заметить и выделить группы, стремящиеся к выходу, и группы, тяготеющие к входу.

Не менее существенно подметить масштабные и пространственные соотношения основных групп; какая группа ближе, следовательно крупнее, какая меньше, глубже в пространстве.



109. Н. Самокиш. Набросок батальной сцены. 1938

110. Н. Самокиш. Композиционный набросок. 1938

Весьма поучительно высказывание К. Коро, ярко свидетельствующее о типичных трудностях и ошибках в стремлении запечатлеть движущуюся натуру, о терзаниях художника и обретении им метода: «Я провел две зимы у Бертена, но приобрел так мало знаний, что первое время в Риме я не мог сделать ни одного рисунка. Вот два человека остановились, чтобы поговорить; я пытался их нарисовать, начиная, например, с головы; люди расходились, и у меня на бумаге оставался набросок только одной головы; дети сидели на ступеньках церкви: я опять принимался рисовать, тут их звала мать; таким образом, мой альбом наполнился бы носами, лбами, прядями волос; я решил не возвращаться домой, пока не сделаю всего рисунка, и впервые попробовал рисовать массажи, рисовать быстро, что только и было возможно. Я мгновенно зарисовал первую попавшуюся группу. Если люди оставались недолго на месте, все же я успевал схватить общий характер, движение; если же они задерживались, я мог добавить детали. Я проделал много таких упражнений, и теперь мне удается даже в театре в одну минуту несколькими штрихами зафиксировать на кусочке картона на дне моей шляпы танцовщиц и декорации балета»⁷.

Рисунки небольших групп, в которых можно обнаружить момент динамики, более доступны для начальных опытов. Набросок А. Дейнеки «Передвижение» ограничен количеством изобразительных элементов, однако следует иметь в виду, что в группу может быть включено не только и не обязательно изображение людей, но все то, что составляет цельный пластический массив, будь это атрибуты быта, транспорта, фрагмент пейзажа и так далее (ил. 106).

Композиционный рисунок А. Броувера (ил. 107), несмотря на беглость и лаконизм его решения, исполнен удивительно цельно и выражает общий порыв всей танцующей группы. Если в данном случае допустить возможность дальнейшей разработки рисунка, то она должна бы быть проведена с большим тактом, выборочно и столь же энергично, чтобы не разрушить общего впечатления движения.

Композиционные наброски Н. Самокиша объединяет выражение стремительности движения. В батальных сценах художник ищет наиболее выгрышную точку зрения (ил. 108, 109). В другом композиционном наброске выражение стремительной динамики усиливается благодаря контрасту пятновых заливок с штрихом и линией (ил. 110). Для решения подобных задач надо обладать не только прочными знаниями, но также чувством движения и большим опытом в работе по воображению.

Из сказанного ясно, что в силу непрерывных изменений в движении групп огромную роль играет умение мгновенно запоминать общее движение. Подобная быстрота реакции не может не сказаться и на темпе исполнения. Крайне желательно в первой наброске сохранить свежесть впечатления. В дальнейшем практика даст возможность больше увидеть, но это не должно заслонить силы первого восприятия. Поэтому дополнения «от себя» не запомнившегося лучше делать на другом листе.

Практически это означает, что, восстановив на другом листе общее впечатление, можно попытаться развить рисунок. Такой ход работы предоставляет возможность для сравнения разрабатываемого рисунка с первоначальным наброском движения групп, исполненного по первому впечатлению от натуры.

Удельный вес задач рисунка значительно возрастает, если в каждом явлении, объекте будет выявлено наиболее типичное.

Характеристика модели при различных положениях

В русской Академии художеств XVIII — начала XIX века ученики поощрялись за выражение в рисунке экспрессии. И несмотря на то, что господствующей тенденцией была идеализация натуры, это не могло умалить такого важного положения, как стремление к выразительности.

Проблема эта блестяще решалась мастерами Возрождения. Достаточно еще раз взглянуть на рисунок потрясающей силы (ил. 1) работы Леонардо да Винчи.

Порой зрителю приходится встречаться со схематичными, ничего не выражающими, безликими персонажами. Актуальнейшей проблемой является пристальное внимание к духовному миру человека.

Выражение характера модели во всей его глубине — задача сложная для мастера, тем паче для ученика. Такое задание может показаться, да и на деле оказаться, просто непосильным. Учебные работы это подтверждают довольно часто.

Термин «сходство», кажущийся более элементарным решением задачи, сегодня редко употребляется, он воспринимается анахронизмом, будто в этом есть что-то уничижительное даже для только вступающего на путь искусства. В нем усматривается известная доля несерьезности в самой постановке задачи. Между тем вряд ли можно считать порочным стремление ученика вместо схемы сделать рисунок, похожим на модель, уловить ее черты (одновременно с общим конструктивным решением). О каком индивидуальном характере может идти речь, если изображение лишено сходства с данной натурой?

Но тут сразу же встает новая, тесно связанная с этим проблема. Существует ли убежденность в том, что ученик, натренировавшись в передаче сходства с моделью, обретет в дальнейшем способность к образному выражению характера? Характер, конечно, понятие более емкое и сложное, чем просто сходство с моделью. Так, говоря о психологическом портрете, мы подразумеваем, что здесь заложено нечто более глубокое, чем сходство. Это выражение сущности человека. Наконец, портрет — это мнение художника о человеке. Посильны ли такие задачи для ученика и разумно ли требовать непосильное? Требовать, вероятно, нет, но направлять, настраивать на творческий подход к модели, безусловно, да.

Ограничение задачей сходства не должно означать того, что учащийся не может в период учебы



111. А. Ватто. Рисунок женских голов. 1710—1720

проявить заинтересованность более интригующими его воображение задачами. Существуют задача и сверхзадача. И эту сверхзадачу учащийся должен ощущать. Здесь кроется взаимосвязь рисунка с композицией.

Независимо от уровня знаний и умения в композиции учащийся обязательно столкнется с трудностями и необходимостью творчески разрешать встающие перед ним вопросы.

Показывая человека или объект, следует постичь и отразить его основные черты. Но у природы может быть множество различных проявлений, так как каждое ранее неизвестное ощущение создает иной облик.

В лице нас прежде всего потрясает его выражение.

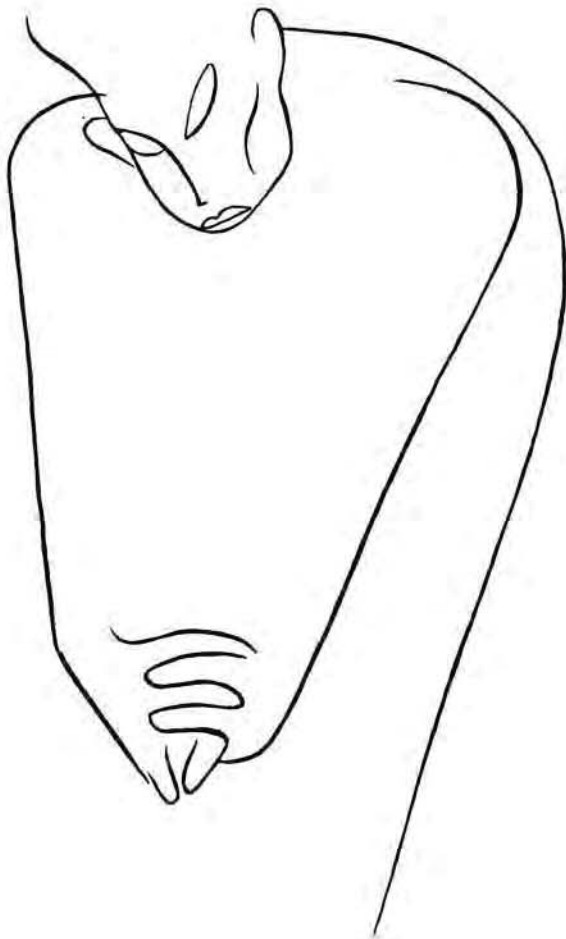
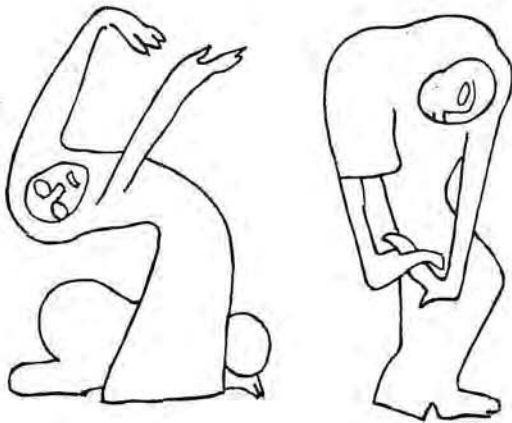
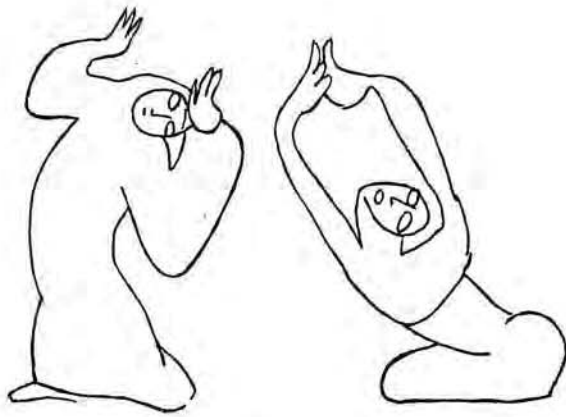
Таким образом, сталкиваясь с подобными вопросами в композиционной работе и наблюдательной практике, учащийся обостряет свое восприятие, приобретает целенаправленность в работе.

Существуют схемы выражения лиц, но полагаться только на них — весьма сомнительно. Вряд ли можно живое выражение, личное чувство, страсть уложить в заданную схему, как в прокрустово ложе. Знание анатомии, ее раздела, трактуемого о мимических мышцах, необходимо, но это не сможет заменить пытливого, целеустремленного наблюдения.

Наряду со многими упражнениями, способствующими воспитанию у учащихся чувства характера, таким, скажем, как рисунок на сравнительную характеристику, очень плодотворным может стать рисование модели по представлению с другой точки зрения. Но это при обязательном условии сохранения характеристики модели при любых поворотах и движениях. Совершенно очевидно, что здесь особенно важен целостный охват природы. Умение почувствовать характер при любой ситуации, в любом повороте является отличной предпосылкой для творческого решения образа. Это означает и то, что никакие отклонение, поворот, движение модели не смогут стать препятствием для рисующего. При таком подходе становится нормальным, когда учащийся, рассматривая модель в фасовом положении, способен нарисовать ее в профиль и наоборот.

Умение чувствовать и сохранять в памяти цельное представление о характере важно со многих точек зрения. В частности, умение так воспринимать и работать очень важно для художника-иллюстратора, художника кино. У того и другого нередко возникает необходимость в развитии типажа в различных положениях, в изменении возрастных и иных ситуаций.

Безусловно, отмеченными примерами не ограничивается важность этой задачи.



Если для того, чтобы элементарно проверить свою зрительную память, достаточно попытаться по памяти изобразить знакомый предмет, то проверка умения представить модель с разных точек зрения потребует несколько иного подхода.

В этом случае модель может даже находиться перед учащимися, но необходимость представить ее в своем воображении в ином положении усложняет задачу; то, что модель перед глазами, не делает решение более легким и сразу достижимым. Здесь открываются возможности для подлинно живого рисования на базе наблюдательности, знания и приобретенного опыта в рисовании по представлению.

Подобный метод работы, основанный на целом восприятии характера натуры, вводит в область решения задач, связанных с мимолетными душевными движениями, с выражением мимики, жеста. В этом плане интересно представить и зарисовать жесты и движения, выражающие утверждение или отрицание, дружелюбие или вражду, горе или радость и так далее.

Л. Альберти учил, что через движения и жесты раскрываются душевное состояние и чувства изображаемого человека. Эта идея о раскрытии человеческих эмоций через внешние проявления — одна из излюбленных в ренессансной эстетике.

Известна работа Ван Дейка, блестящего портретиста, которая так и называется «Карл I в трех видах», очень убедительно показывающая мастерство художника, изображающего модель в разных поворотах, сохраняя при этом удивительную цельность представления об образе одного человека.

Один из листов А. Ватто, прекрасного живописца и блестящего рисовальщика, показывает мастерство художника, изображающего модель в разных поворотах, демонстрирует его интерес к наиболее полному познанию натуры. Рисунок привлекает жизненностью, органичным использованием таких материалов, как сангина, черный итальянский карандаш, мел (ил. 111).

Решение задачи на выражение душевного состояния человека, экспрессии чувств и переживаний показано на ряде ярких образцов.

Очень интересны острой наблюдательностью так называемые упражнения на выразительность С. Эйзенштейна (ил. 112, 113).

Для О. Домье свойственно углубленное изучение явления, которое он изображает. Это хорошо заметно в рисунках из серии «Адвокаты», исполненных на основе личных впечатлений (ил. 114—117). Хочется обратить особое внимание на великолепное использование изобразительных средств, то пятновых, то энергично линейных, целиком подчиненных выражению сущности изображаемого.

Воспроизведение изменения душевного состояния человека можно отнести к задачам передачи движения.

Итак, рисование человека вообще, вне стремления выразить тип с присущими ему индивиду-

112. С. Эйзенштейн. Упражнения на выразительность. 1940—1946



114. О. Домье. Защитник. 1850—1860



115. О. Домье. Адвокат. Рисунок. 1850—1860

альными чертами неизбежно ведет к схематизму. Рядом с этой односторонней тенденцией стоит недооценка психологического состояния модели. Игнорирование этой задачи в надежде, что ее решение можно осуществить впоследствии, не пытаясь заинтересоваться ею в начале пути, мало перспективно. Опыт опровергает эту иллюзию. Наблюдения мимических состояний лица, содержания жеста, выразительности позы и так далее — все это, несомненно, послужит обогащению, положительно скажется в композиционной практике, придаст убедительность идейной структуре общего замысла. Пример работы выдающихся

художников прошлого и настоящего убеждает нас не только в важности этого качества, но и в том интересе, который проявляют мастера к этому на протяжении всего творческого пути, начиная с периода учебы, становления их мастерства.

Леонардо советовал: «...когда ты, как следует, изучишь перспективу и будешь знать на память все части и тела предметов, старайся часто во время своих прогулок пешком смотреть и наблюдать места и позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах и какие позы у стоящих кругом, разнимающих их или просто смотрящих на это; отмечай их короткими знаками... в своей маленькой книжечке, которую ты всегда должен носить с собою»⁸.

Подлинные мастера никогда не ограничивались передачей внешнего сходства, всегда были глубоко заинтересованы выражением духовной сущности человека. Путь к освоению этой задачи лежит прежде всего в интересе к ней, сочетании знаний соответствующих разделов пластической анатомии с постоянной целеустремленной наблюдательностью и, конечно, с попытками внести живые наблюдения в композиционные замыслы.

Мы уже имели возможность говорить о том, что Домье прежде всего использовал свою изумительную зрительную память. Постоянно наблюдая, он в сконцентрированной, обобщенной форме воплощал в работах главную идею. Этому подчинялись все выразительные средства. Его обостренное восприятие нашло отражение в ряде





118. О. Домье. Ламет. 1830



119. О. Домье. Ламет. 1832

скульптурных работ (ил. 118, 119). Часть таких работ предшествовала или в ином случае шла параллельно с воплощением задуманного образа средствами рисунка. Таким образом достигались наиболее полные представления об изображаемом объекте.

Помещенные здесь рисунки М. Черемныха — это не просто натурные штудии. В них выражен смысл жеста, каждая кисть руки имеет свой портрет, индивидуальную характеристику, что требует не только знания конструкции, но и образного проникновения в суть изображаемого, а также безусловного владения рисованием по представлению (ил. 120, 121).

Можно еще добавить, что наблюдать человека крайне желательно незаметно. Иначе его это будет отвлекать, сковывать и делать действия менее естественными и непринужденными.

Воспроизведение по представлению, естественно, вначале встречает определенные затруднения. Настойчиво работая в этом направлении, можно обострить наблюдательность, укрепить память на позы, выражающие определенное содержание, жесты, мимику. Рисунки такого типа в силу мимолетности впечатления исполняются лаконичными средствами. Имеет смысл решать их, несколько подчеркивая тип, ситуацию, не боясь упасть в шаржирование. Через преувеличение,

обострение, подчеркивание скорее можно почувствовать суть задачи, содержание которой неотделимо от избирательного взгляда художника.

Во введении отмечалось, что в круг намеченных проблем не входит задача подробно осветить роль представления во всех областях изобразительного искусства, в частности графики и таких ее видах, как плакат, иллюстрация и другие. Тем не менее вкратце обратим внимание на искусство карикатуры, которое, думается, вобрало в себя в сгущенной, обостренной форме многие качества, присущие и другим видам изобразительного искусства, особенно такое, как полнокровное выражение характера.

Обращение к этой форме графики мотивировано тем, что это искусство синтетическое, искусство представления и имеет самое прямое отношение к рассматриваемым вопросам. Основное стремление карикатуриста в том, чтобы степень выявления характера была особенно обнажена. Такая тенденция заметна в работах всех крупных мастеров.

Само понятие «карикатура» означает преувеличение, перегрузку. Простота восприятия карикатуры не должна означать легкости ее создания. Напротив, в основе сатирической графики лежит глубокое изучение натуры. Убедительность карикатуры, умение художника подсмотреть в жизни наиболее типичное, отсекая при этом все лишнее, загромождающее рисунок, безусловно, стимулируются опытом натурального рисования.

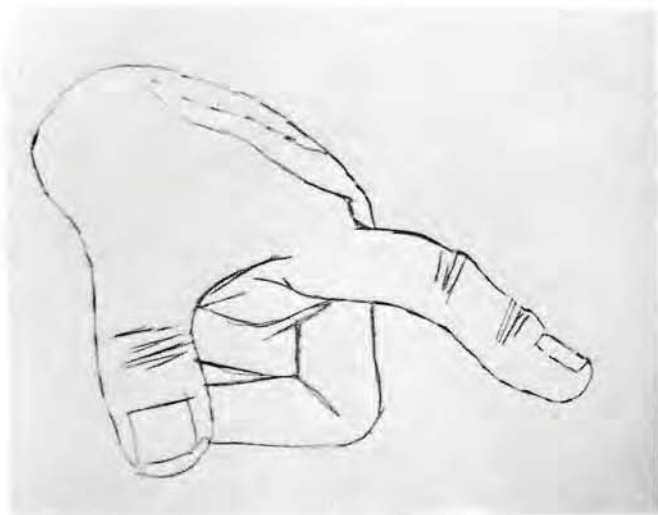
115 Рисовать шарж непосредственно с натуры, тем более с позирующей, непросто.

116. О. Домье. Адвокат. 1850—1860

117. О. Домье. Адвокат. 1850—1860



120. М. Черемных. Рисунок. 1930—1940



121. М. Черемных. Рисунок. 1930—1940

Черемных даже говорил, что подлинному карикатуристу «натура мешает», сковывает движение его творческой мысли. И вместе с тем он убежденно советовал упорно работать с натуры, полагая, что это наиболее надежный путь познания «природы вещей», умения изображать объект в любом пространственном положении по своему усмотрению. В этом нет никакого противоречия. Сам художник блестящей практикой доказал это.

Карикатурист должен быть хорошим рисовальщиком. Модель надо постоянно наблюдать.

Исполняя задание, карикатурист часто ограничен во времени. Чтобы быть готовым к быстрому исполнению карикатуры, необходимо проделать сложную предварительную работу: накопить в своих альбомах массу рисунков типов людей, различных животных, сцен, событий— всего того, что возбудило интерес в окружающей жизни и что может пригодиться при дальнейшей работе. Карикатурист должен иметь громадный запас заготовок. Заготовки нужны ему больше, чем кому бы то ни было. С этой целью обычно заводят особые папки с такими примерно надписями: типаж, костюмы, город, интерьер, животные и так далее. Но одних заготовок далеко не достаточно.

В такого рода набросках-заготовках концентрируются основные черты натур, которые легко воспринимаются зрителем благодаря тому, что они освобождены от всего лишнего.

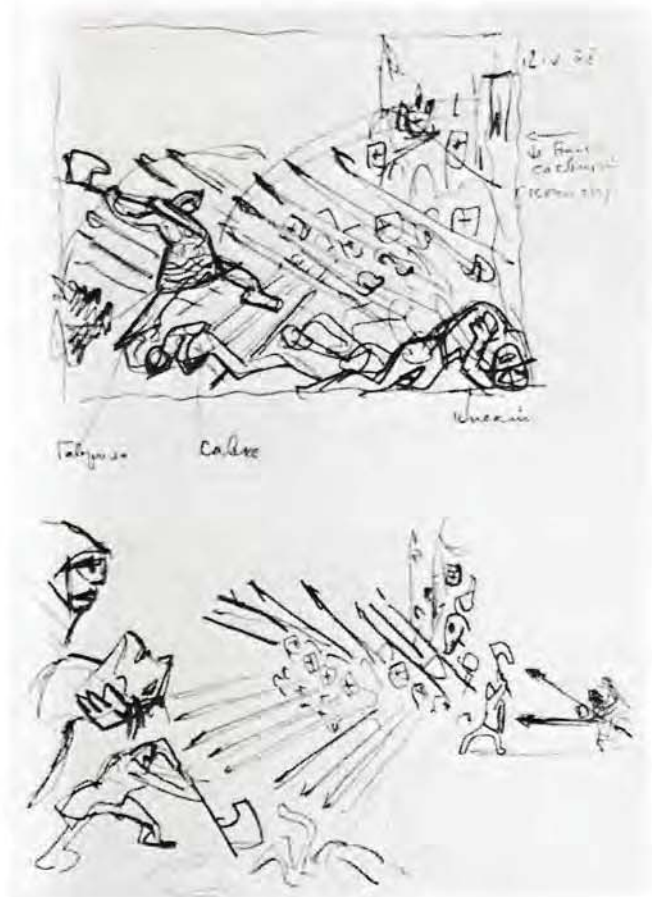
Выжимка из наблюдений должна быть, если так можно выразиться, более похожа на модель, чем сама модель. Поэтому карикатуристу никак не в меньшей степени, чем другим, необходимо капитальное освоение основ изобразительного искусства: умение решать пространственные композиционные построения, постоянно делать наброски с людей и животных, находящихся в движении, уметь подмечать типичное и индивидуальное, острые ситуации, вылавливать характерные детали и многое другое, что входит в понятие «основы изобразительного искусства».

Такая целенаправленная работа не только развивает вкус, мастерство, точность рисунка, умение построить композицию, но и способствует развитию зрительной памяти, имеющей для карикатуриста особое значение, так как в большинстве случаев ему приходится работать по представлению.

Карикатуристу предстоит изобразить объект не таким, каков он есть, а таким, каким он убедительнее будет звучать в задуманном решении, найти лаконичный графический символ.

Сделав предварительный эскиз, карикатурист в процессе работы над ним для того, чтобы выделить главный смысл, должен выбросить все мешающее его выявлению ненужные элементы композиции и найти наиболее выразительное, острое и для всех понятное решение темы. Не менее важно уметь выделять из многообразия жизни явление, факт или отдельную личность, подлежащие осмеянию, противопоставить им положительные начала.

Прежде чем перейти к преобразованию натуры, необходимо ее изучать. Работа с натуры и постоянная практика закрепления ее в памяти



122. С. Эйзенштейн. Режиссерские кроки к фильму «Александр Невский». 1938

позволяют карикатуристу накапливать зрительные впечатления, которые в дальнейшем будут творчески перерабатываться в зависимости от конкретной цели.

К сказанному можно добавить, что, чем острее выражено личное отношение художника к изображаемому, тем его работа действеннее.

Вероятно, следует отметить, что понятие «карикатура» далеко не столь узкое, каким это может показаться с первого взгляда. Вскрытие противоречий явлений жизни, сатирическое обличение, сарказм, мягкая ирония — это только некоторые оттенки столь емкого жанра.

Острота взгляда, лежащая в основе карикатуры, имеет большое значение во всех сферах искусства. Ограничимся одним, думается, ярким примером. Вспомните удивительно острые по выразительности постановки и кукольные персонажи театра С. Образцова.

Искусство карикатуры — это большая специальная область, требующая отдельного компетентного рассмотрения. В качестве иллюстраций к нашему небольшому разговору могут быть использованы работы Леонардо, Домье, Бродаты, Черемныха, помещенные в других главах данного пособия.

В любом виде искусства образное мышление является доминирующим. Вот причина, по которой приобретает особый смысл рисунок на усиле-

ние главного, удаление несущественного, выявление характерного.

Для подтверждения роли акцентировки главного достаточно сослаться на плакат, мгновенное воздействие которого обусловлено остро выразительной, атакующей формой. Плакат рассчитан на то, чтобы его содержание прочитывалось на расстоянии. Поэтому здесь не место мелким формам и деталям, которые не будут заметны. Такое композиционное решение необходимо заранее представить, увидеть, как говорят, внутренним зрением.

Существует парадоксальная ситуация. В начальных опытах работы по памяти учащийся неизбежно, не обладая навыками точного восприятия, много опускает, но фиксирует то, что наиболее ярко запечатлелось в памяти. При всем несовершенстве и неточности выражения в этом случае намечается важная тенденция запечатлеть то, что наиболее поразило. Это благотворный путь для отбора и выявления главного. Крайне важно сохранять и развивать в дальнейшем данное качество, так как с приобретением опыта при многократных проверках по наблюдаемому объекту развивается навык точности воспроизведения виденного, но сила первого художественного впечатления часто отодвигается как бы на второй план, она несколько нивелируется и тускнеет.

Одна из самых привлекательных особенностей рисования по воображению как раз и заключается в том, что воображение окрыляет весь процесс работы, обладает магической силой, предоставляющей неограниченные возможности для концентрированного выражения самого важного.

Рисунки по воображению в связи с композиционным замыслом

Из многих форм рисования по воображению к одной из самых увлекательных и плодотворных относится рисование по воображению в связи с композиционным замыслом. И, чем образнее намечено общее решение, тем активнее, целеустремленнее идет процесс дальнейшего обогащения композиции.

Так, С. Эйзенштейн, придавая огромное значение пластической выразительности кадра, определению его границ, считал, что, прежде чем «изображать» киноаппаратом, необходимо еще до начала съемки в своем воображении увидеть фильм. Он обладал в высочайшей степени этой незаурядной способностью. С большой экспрессией и экономностью графических средств создавал в рисунках острые композиционные решения, отвечающие замыслу фильма. Это можно проследить на одной из разработок к фильму «Александр Невский» (ил. 122).

Процесс работы над композицией, оснащение ее элементами, способными придать убедительность и прочность всему решению, не могут быть регламентированы. Несмотря на общие принципы, здесь многое достигается личным опытом. Существуют яркие примеры, когда на основании общего композиционного решения идет сбор целевого натурального материала. Наряду с этим имеется



123. Н. Ге. набросок для картины
«Распятие». 1893



124. Н. Ге. набросок для картины
«Распятие». 1893

немало убедительных, исключительных по силе художественной выразительности примеров вхождения в работу, обогащения и укрепления замысла рисунками, исполненными по воображению. Острые по силе выраженной в них экспрессии рисунки Н. Ге к «Распятию», несомненно, сделаны по воображению (ил. 123, 124). Нет нужды говорить о преимуществах того или иного метода, тем более что опыт подсказывает многочисленные примеры сочетания различных подходов, взаимно дополняющих и обогащающих друг друга.

В памяти всплывает знаменитая картина Рембрандта «Ночной дозор», в которой обычный групповой портрет силой художественного гения превращен в огромное полотно, наполненное тревогой и героическим духом. Неровный свет усиливает общее драматическое впечатление полной движения и жизненной убедительности сцены. Воплощению замысла сопутствовала натурная работа над отдельными персонажами и группами, но это не связало чудесное воображение художника, не повлияло на свободное обращение с моделью. Речь идет о сочетании работы по воображению с натурным рисованием. Все это сугубо индивидуально.

Рисунки по воображению более независимы, автор в этом случае более раскован и, по существу, одержим идеей, каким образом наиболее выразительно решить задачу частного в рисунке, исходя из общей структуры эскиза. На этом пути немало сложных проблем, не исключены промахи (отсутствие точности, отдельные преувеличения и т. д.), если нет еще мастерства. Но главное — стремление наиболее выпукло, смело, рельефно воплотить возникший в представлении образ. Этот этап работы имеет исключительное значение и в плане корректировки с натуры неясных фрагментов, узлов. Возникающее желание обратиться к натуре становится неугасимой потребностью, работа в этом направлении идет более активно, обостренно и целенаправленно.

По воображению с большой пользой можно работать во всех видах композиционного рисования, не говоря уже об эскизах, непосредственно связанных с композиционным замыслом.

В качестве необходимых упражнений могут быть рекомендованы эскизирование на свободную тему, исполнение рисунков в определенном формате. Для развития воображения представляет интерес работа над рисунками, связанными с ассоциативным видением.

В задания может входить также домысливание ситуации на основе виденного интерьера, пейзажа, группы людей, определенного освещения какой-то детали и так далее.

Правомерна работа по воображению над отдельными фрагментами, над картоном.

Очень плодотворны рисунки на организацию ритмического строя. Полезны также упражнения такого типа: имея перед глазами ряд случайно поставленных, разрозненных предметов, мысленно перестроить их и связать в рисунке в одно композиционное целое.

Не раз уже подчеркивалось решающее значение применения в работе принципа всестороннего познания природы, ее целостного охвата. Практиче-



125. Н. Ге. Из рисунков к картине
«Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». 1871



126. Н. Ге. Из рисунков к картине
«Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». 1871



127. Н. Ге. Из рисунков к картине
«Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». 1871

ски это означает неустанно развивать в себе умение представлять модель с разных точек зрения.

Эта тенденция — полнее понять изобразительную канву решения, найти наиболее выигрышное положение — характеризует поиски Ге в процессе работы над картиной «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (ил. 125—127).

Умение в исторической работе оттолкнуться от жизненных впечатлений, стать как бы современником этих событий, бесспорно, связано с яркостью представлений. Воскрешение прошлого в значительной мере опирается на образные ассоциации.

Необходимо развивать в себе способность к выделению главного при изменении масштабных,

перспективных соотношений, перестановке элементов, сохраняя при этом характеристику объекта изображения.

Иллюстрацией к этому может служить высказывание Айвазовского: «В течение сорока лет моей художественной деятельности я написал очень много картин, на которых сосредоточены воспоминания о живой природе разных местностей и разных эпох моей жизни. Бурю, виденную мною у берегов Италии, я на моей картине переношу на какую-нибудь местность Крыма или Кавказа: лучом луны, отражавшимся в Босфоре, я освещаю твердыни Севастополя. Таково, повторяю, свойство моей кисти и характерная особенность моей художественной складки... Внимательно изучив атмосферические перемены, игру света и тени на волнах моря, на вершине гор, на купах деревьев, я могу воспроизводить их как нечто давно мне знакомое...»⁹

Подобное воспроизведение запечатлевшегося в сознании возможно благодаря сильно развитой долговременной памяти. Здесь художник создает иную ситуацию чем ту, что пришлось буквально наблюдать. Но вся работа идет на основе врезавшихся в память явлений, которые он воспроизводит в других сочетаниях.

Трансформация воспринятого, творческое переосмысление природы — необходимая предпосылка для рисования по воображению.

Задачи рисунка, связанные с изображением изменчивых состояний природы, тесно соприкасаются с рисованием по представлению и находятся в прямой зависимости от замысла, от умения на



120 128. Учебные рисунки натюрморта на представление его с разных точек зрения

протяжении всего процесса работы удержать в памяти поразившее впечатление. Нередко можно наблюдать, как учащиеся, не имея общего представления о мотиве, не создав в своем воображении цельного зрительного образа, при каждой смене погоды, изменении направления ветра бесконечно переделывают работу.

Само по себе умение работать по памяти и воображению, рисовать «от себя» необязательно является гарантией интересных композиционных решений. Лишь в сочетании со многими другими качествами, и прежде всего при развитом образном мышлении, тонком художественном отборе, умение работать «от себя» может стать важным фактором, обеспечивающим свободу воплощения художественной идеи.

Упражнения в рисовании по воображению в процессе учебы

Развитие объемно-пространственных представлений

Предлагаемые упражнения относятся к воспроизводящему (воссоздающему) воображению. Цель их — развитие объемно-пространственных представлений. Как рекомендуемые, так и аналогичные им упражнения способствуют умению изображать предмет в любом заданном положении и повороте, при необходимости изменить положение предмета, по иному его осветить, чем было при натурном рисунке. Это означает способность воссоздать, вообразить себе иную пространственную ситуацию. Рисование по воображению более всего используется в работе над эскизами композиций. Задания по рисунку для развития воссоздающего воображения целесообразно начинать с первых курсов, причем объектами изображения могут быть простейшие предметы. Для проведения подобных заданий должна быть уверенность в том, что учащиеся ранее видели этот предмет и имеют о нем представление.

Наряду с этими заданиями в дальнейшем полезно выполнение рисунков людей, животных и простейших предметов по имеющимся у учащихся наброскам, но уже в других положениях.

Для развития памяти и воображения очень важны упражнения на выполнение анатомических рисунков без натуры, рисование простейших предметов в заданных ракурсах.

Имея в виду постепенность в решении задач, есть смысл выбирать упражнения в основном применительно к курсовым заданиям.

При этом следует заметить и обратить внимание на то, что указанные задачи (естественно учитывая их усложнение) целесообразно решать не изолированно, а вести параллельно с рисованием по памяти.

Все предварительно высказанные соображения дают возможность наметить основные типы упражнений для развития воссоздающего воображения, которые могут быть исполнены под руководством преподавателя в учебной мастерской:



129. К. Менье. В литейном цехе. Ок. 1900

1. Упражнения на развитие объемно-пространственных представлений.
2. Упражнения на выражение движения в рисунке.

Задания на раннем этапе обучения

Здесь могут быть рекомендованы примерно такие упражнения:

Рисунок натюрморта из геометрических фигур на представление его с другой точки зрения, с изменением линии горизонта.

Приведенные здесь рисунки натюрморта с разных точек зрения показывают решение данной задачи (ил. 128). Такого рода упражнения могут помочь учащимся острее осознать логику и законы построения формы, основу рисования по представлению.

Рисунок по наброску интерьера с разных точек зрения. Для этого упражнения в рисунке «от себя» наиболее существенно мысленно обойти объекты и суметь представить изменение пространственных планов при другой, чем в наброске, точке зрения. Естественно поэтому начинать с больших форм, найти обобщенное решение, выражающее характер и назначение интерьера, сравнительную характеристику интерьера, сравнительную характеристику предметов.

Рисунок натюрморта на основе случайно поставленных предметов. Имея перед глазами ряд случайно поставленных, разрозненных простых предметов быта мысленно перестроить их, отобразив несколько более созвучных по форме, представив их в воображении как композиционное целое. Затем сделать рисунок.

В качестве предварительных упражнений к этому заданию могут принести несомненную пользу и вызвать интерес самостоятельные постановки натюрмортов.

Задания для старших курсов

Рисунок по представлению головы натуралика в различных положениях. Глядя на голову человека в фас, нарисовать ее в профиль и, наоборот.

После окончания работы очень полезно для сравнения сделать проверочный рисунок с натуры.

Рисунок на представление фигуры натуралика с другой точки зрения. Постепенно с приобретением практики появится возможность целостного охвата большой формы. Интерес к всестороннему познанию модели, пониманию глубины пространства и восприятию трехмерности формы виден в набросках крупнейшего бельгийского скульптора К. Менье (ил. 129).

Задания на выражение движения. Сюда входят рисунки, связанные с передачей трудового процесса, ритмично повторяющихся движений. Аналогичны кратковременные рисунки повторных спортивных движений (ходьба, гимнастика, упражнения со штангой и т. д.).

Наброски с движущейся, неподвижной модели. На основании зарисовок с неподвижной модели могут быть выполнены без натуры кратковременные рисунки, выражающие отобранный, типичный момент движения. Также полезно и интересно представить развитие движения во времени. То есть в ряде рисунков должны быть выражены отдельные моменты, показывающие предшествующее движение и последующие за ним. Иными словами, имеется в виду осмысленное выражение характерных моментов движения, отдельных его фаз, последовательно возникающих при выполнении несложных спортивного, трудового действий.

Рисунки по воображению в связи с композиционным замыслом. Работа над карандашными эскизами на заданную и свободную темы. Рисунки по воображению отдельных фрагментов композиции.

Контрольный рисунок «от себя» обнаженной фигуры натуралика в заданных поворотах (одна поза с разных точек зрения). Задание это основано на одном из решающих принципов рисования — осознанном всестороннем изучении модели.

Влияние замысла рисунка на выбор изобразительных средств и материала

Представление и воплощение

Прежде чем высказать соображения о роли графических средств и материала в решении рисунка, есть смысл, хотя бы на нескольких примерах из разных видов изобразительного искусства, коснуться связи рисунка и композиции с воплощением замысла в цвете.

В изучении творческого процесса больших мастеров поучительный интерес представляет проблема взаимосвязи восприятия природы и степени художественного воображения. Однако акцент на отношениях рисунка с композицией не исчерпывает решение этой проблемы. Живое чувство художника—это богатство восприятия жизни. Полнокровное художественное видение—конгломерат многих качеств—включает в себя ощущение правды цвета. Цвет и форма—взаимосвязанные слагаемые образа.

С полным правом мы можем судить по живописным работам о степени владения их авторами рисунком, понимания и чувства ими формы. Также черно-белый рисунок, исполненный в любом материале, дает возможность говорить о живописном ощущении и о том, какое внимание художник уделяет конструкции.

Использование цвета многообразно—от полнокровного колористического решения до самого экономного введения цвета в рисунок. В последнем случае большое, пожалуй, решающее значение имеет такт, благодаря которому цвет в рисунке приобретает органичное звучание, участвует в гармонии общего впечатления. Попутно следует заметить, что наличие вкуса не всегда означает наличие колористического дарования.

Касаясь непосредственно учебного процесса, целесообразно сказать вот о чем. Как правило, для живописной работы делается предварительный рисунок. Он призван установить композицию и конструкцию основных масс. Следует иметь в виду, что при слишком большой, детальной разработке рисунка благодаря его категоричной завершенности последующая работа цветом грозит перейти в раскраску. При живописном воплощении замысла может возникнуть потребность в перемещении формы. Понимающему форму, знающему конструкцию нечего опасаться ее перемещений. Здесь особенно важно чувство большой формы.

Ибо проще переместить крупную массу, нежели видоизменить скрупулезно исполненный рисунок.

Полагаем, что нелишним будет и совет, наряду с обязательной работой в цвете с натуры—главным источником постижения живописной правды, указать на несомненную пользу этюдов в цвете по памяти.

В настоящем разделе, где идет речь о выборе изобразительных средств и материала в связи с замыслом, имеется рекомендация начинать задуманную работу сразу в окончательном материале. Нет ли противоречия сказанному в том, что у многих художников первоначальные эскизы к живописным произведениям черно-белые, исполнены углем, карандашом, пером? В том-то и решение проблемы, что у этих художников настолько развито представление, что независимо от того, в каком материале исполнен эскиз, они в воображении уже видят вещь в живописной гармонии. Рассматривая колорит как композицию цвета, подлинные живописцы, еще не начав работу, умеют силой своей фантазии конструировать цвет, что дает возможность по одностороннему рисунку предвосхищать цветовое решение.

Обращаясь к помещенным здесь репродукциям, можно без больших усилий уловить не только прочную связь цветовых, колористических задач с рисунком, но также и то, как первоначальный композиционный мотив реализовывался в живописном произведении, какое преломление находит эта связь в разных видах изобразительного искусства.

О предвосхищении цветового решения на примере процесса работы В. Сурикова над картиной «Боярыня Морозова» уже говорилось в начале пособия в главе «Творческое мышление и рисунок» (ил. 13, 131). Об этом же свидетельствует икона «Положение во гроб» (ил. 130). К сказанному хотелось бы добавить, что икона написана колерами. Удивительно гармоничный подбор колеров, декоративность решения—результат предварительного замысла, выражающего проникновенные в глубины человеческой души.

Примеры вдохновенных работ М. Врубеля—яркое свидетельство его мощного художественного воображения. Это проявляется не только в сказочном «Пане» (ил. 133.). Нужно поистине обладать огромным даром, чтобы в таком конкрет-

ном сюжете, как «Сирень», почувствовать и вдохновенно выразить чарующую таинственную тревожность. Ее излучает весь холст, вобравший в себя пронзительные музыкальные сочетания зелени и лиловых цветов (ил. 132). В основе здесь преобразование природы, стирающее грани между фантастическим и реальным миром. И действительность, и фантазия одинаково волшебны в его творчестве.

И опять абсолютно натуральный мотив — работа А. Марке «В Неаполе» (ил. 136). Но композиционная стройность красноречиво говорит о работе воображения художника, о предворяющем произведении художественном замысле. Вещь довольно типична для Марке, искренняя, ясная. О цельности мировосприятия свидетельствует прочная стилистическая связь живописи и рисунков, в чем можно убедиться по помещенным в пособие наброскам художника (ил. 40, 41).

В создание жизненной почвы для искусства композиции значительную лепту вносит накопление материала. Об этом говорил Кустодиев. Самого художника отличали поразительно острый глаз и изумительная зрительная память. О самобытном его композиторском таланте дает, в частности, представление «Карусель», картина веселого народного праздника (ил. 138). Все в ней подчинено движению, порыву, включая динамику распределения цветовых пятен и ту смелость, с какой изображение вписано в формат. От картин Кустодиева всегда веет бодростью, энергией, радостью бытия, их выделяют глубоко национальный характер, любовь к Родине.

Различны грани взаимодействия цвета с рисунком и композицией. Наряду с приведенными существует немало примеров, где цвет введен в общую ткань работы очень экономно, при преобладающих графических элементах рисунка — линии и тонового пятна. Показательны в этом плане приведенные здесь репродукции с работ К. Утамаро, Тулуз-Лотрека, С. Чехонина.

Прославленный Утамаро вошел в историю японской и мировой графики как певец женской красоты. Его работы всегда узнаваемы благодаря особой эмоциональности, обаянию в выражении внешнего облика, духовной красоты. Они характерны пластичностью поз персонажей, рук, жеста, напевностью и плавностью линий, удивительным чувством меры. Цвет у него точен, всегда выражает замысел, предельно экономен. Само изображение неизменно пропорционально соотносено с форматом изобразительной плоскости. Все эти достоинства, способные вызвать восхищение, присутствуют и в предлагаемой работе (ил. 134). Девиз Утамаро, отражающий все его творчество, — красиво и жизненно.

Искусство японских мастеров вызвало интерес у многих художников, среди которых был и Тулуз-Лотрек. Типична для его творчества предлагаемая работа (ил. 135). В ней артистизм, изысканное выражение живого ощущения через графичность и цвет.

Ограниченное использование цвета можно проследить и на других примерах.

С. Чехонину по праву принадлежат достижения не только в графике, но и в советском

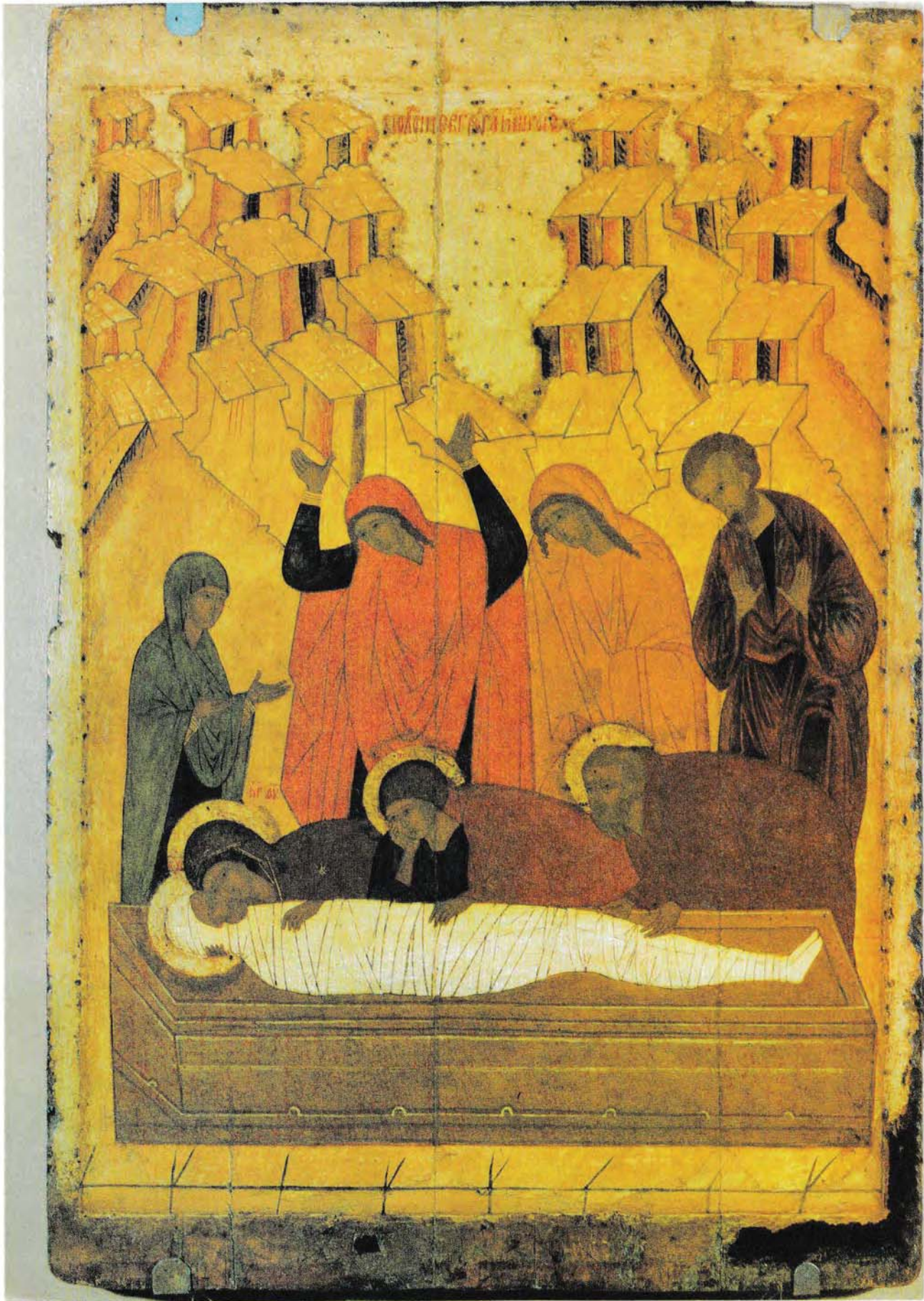
агитационном фарфоре, в изображении эмблематики, оставляющей впечатление яркого символа (ил. 139). Включая новые мотивы в орбиту своего творчества, нужно обладать большим мастерством, чувством материала, чтобы создать истинные произведения искусства. Чеканное решение его композиций нарядно, благородно по цвету. Рисовал он всегда сразу, наверняка. Кстати, живопись по фарфору не терпит поправок. О яркости его представления говорит и умение вписать изображение в жестко заданную форму, например в круг.

Композиция великолепного мастера акварели Л. Бруни (ил. 137) перерастает рамки натурального этюда. Неравнодушные к изображаемому, зоркость наблюдения в сочетании с тонким вкусом во многом предопределили художественный итог работы. Теплотой и сердечностью светится эта вещь.

Восторг и искренняя увлеченность новыми явлениями окружающей жизни — свойство подлинного художника. Образы, созданные А. Самохваловым, ярким выразителем своего времени, овеяны чувством прекрасного. Его работа «Девушка-метростроевка», проникнутая бодрым, жизнеутверждающим пафосом, как и все в этой серии, его знаменитая «Девушка в футболке» и другие — итог восприятия новой жизни, воплощенный в своих героях (ил. 140). Безошибочно ощущая новое, он делает обобщающий вывод из накопившихся впечатлений, подчиняя их главному замыслу, создавая живой образ времени. Активная позиция художника, устремленность в будущее отразилась в ясности композиционного строя, в собственной цветовой гармонии, свободном пластичном рисунке, придающем изображению значительность и энергию.

Выбор изобразительных средств и материала находится в прямой зависимости от замысла и художественной задачи. Это убедительно и ярко показывают представленные в настоящем издании работы. Необычайно сложно, да, по сути, и невозможно, давать однозначные рекомендации. Дело не только в беспредельности использования изобразительных средств. Практика показывает, что нередко использование одних и тех же средств может вызвать различные эмоциональное звучание и толкование. Так, скажем, линейное решение рисунка может быть то утонченным, едва заметным прикосновением карандаша к бумаге, то утолщенной, напряженной линией. Нельзя сказать, что тонкая линия обязательно придает лирическую окраску, широкая, напряженная — драматическую. Все определяется личностью художника, его восприятием, пристрастием и, конечно, замыслом. Не теряют своего значения слова Ф. Мазереля: «... художнику надлежит помнить, что к большому искусству, достойному этого нового мира, можно прийти, лишь опираясь на красоту изобразительных средств, и что только при этом условии его творчество сможет стать той «машиной волнения», которая способна потрясать человеческие души»¹.

Как разнообразны виды искусства, так и разнообразны их изобразительные средства. К средствам художественной выразительности относятся



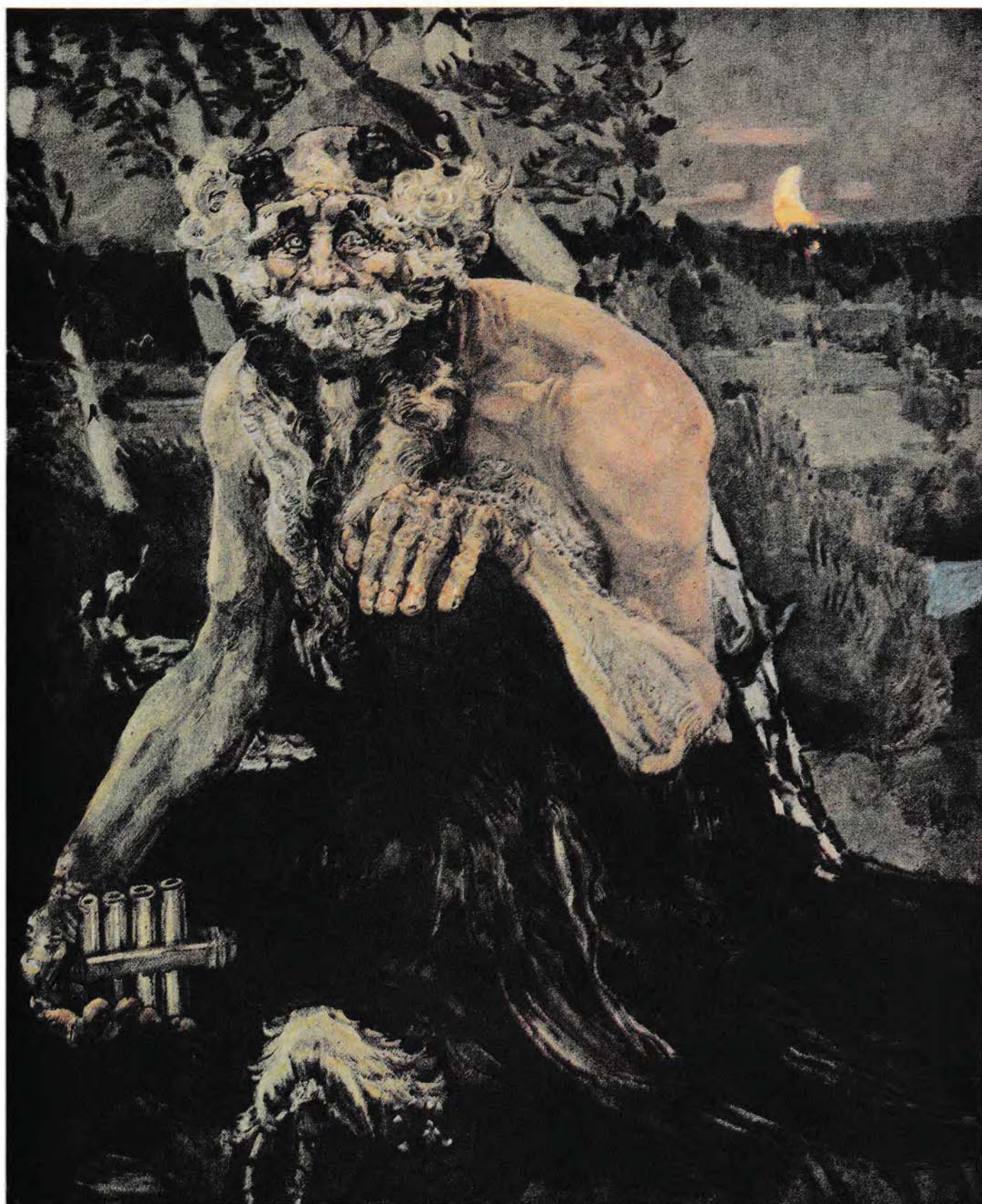
130. Положение во гроб. Икона. XV в.



131. В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887

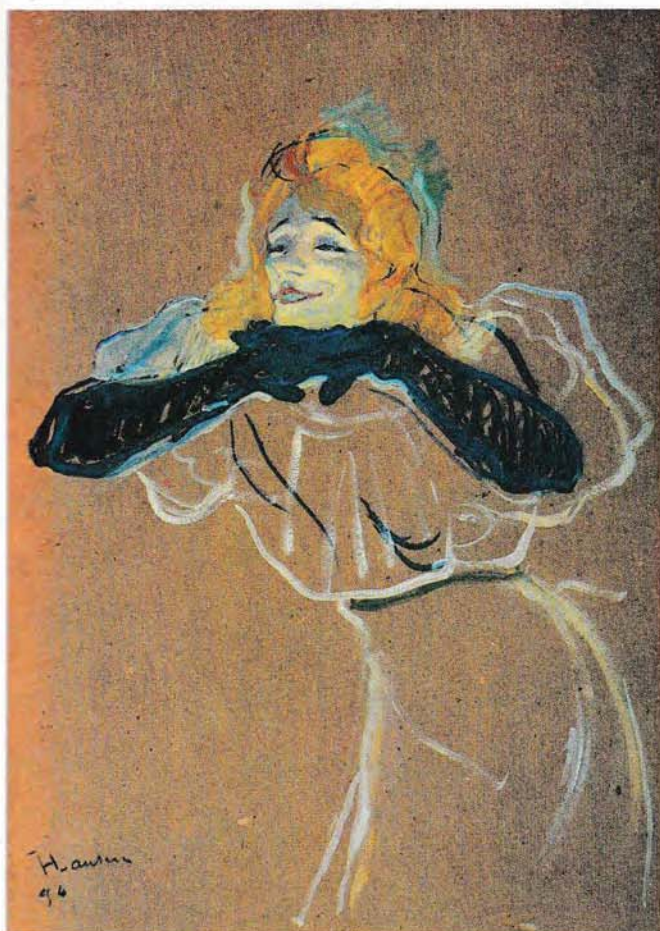


132. М. Врубель. Сирень. 1900

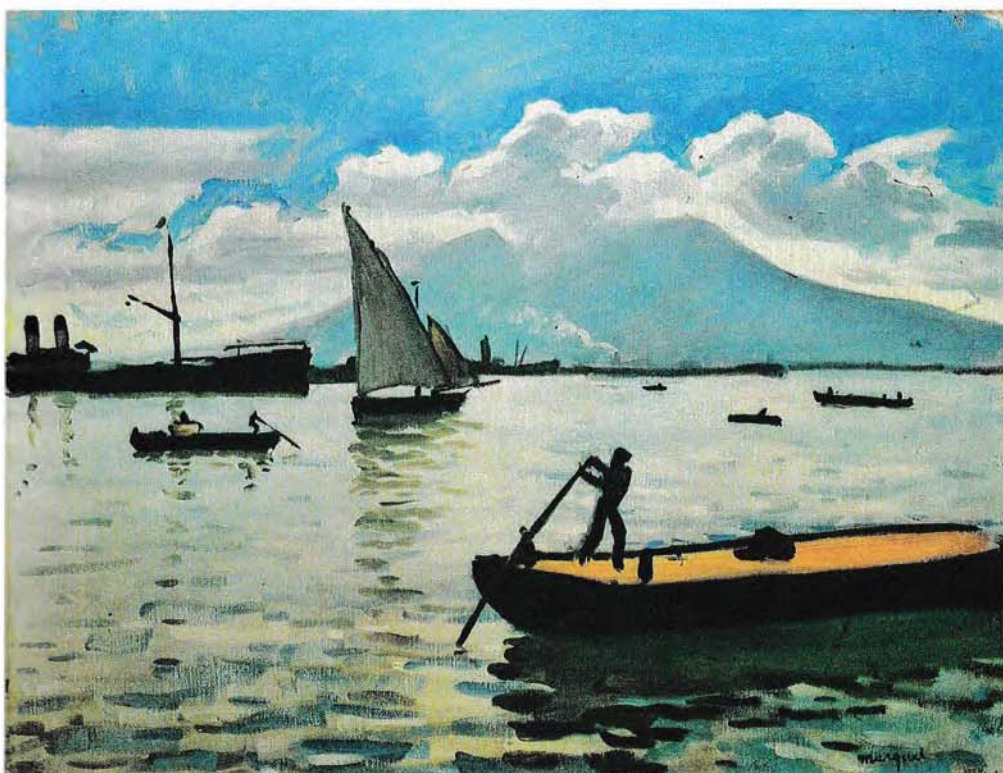




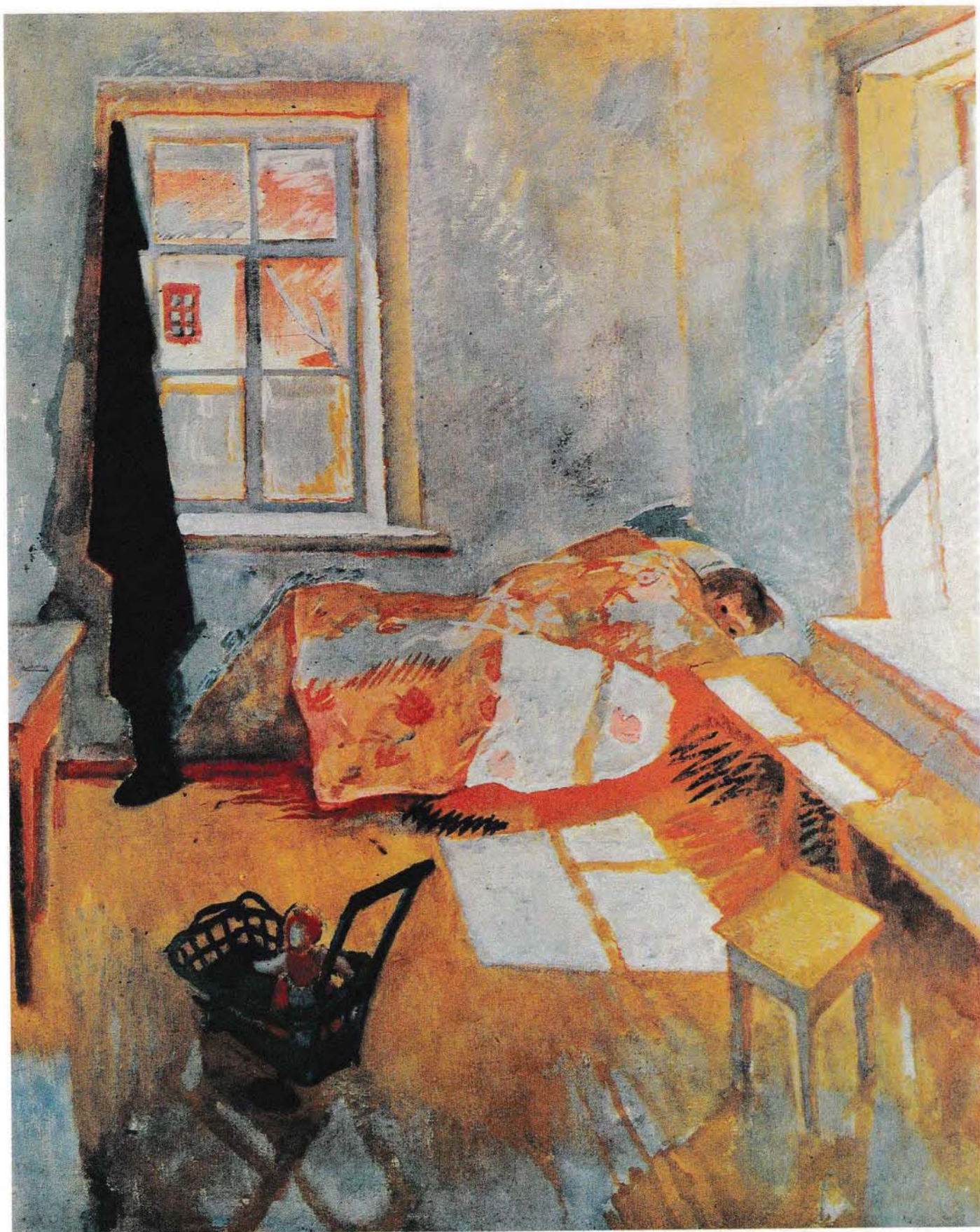
134. К. Утамаро. Пойманная рыбка. Ок. 1798



135. Тулуз-Лотрек. Певица Иветт Гильбер. 1894



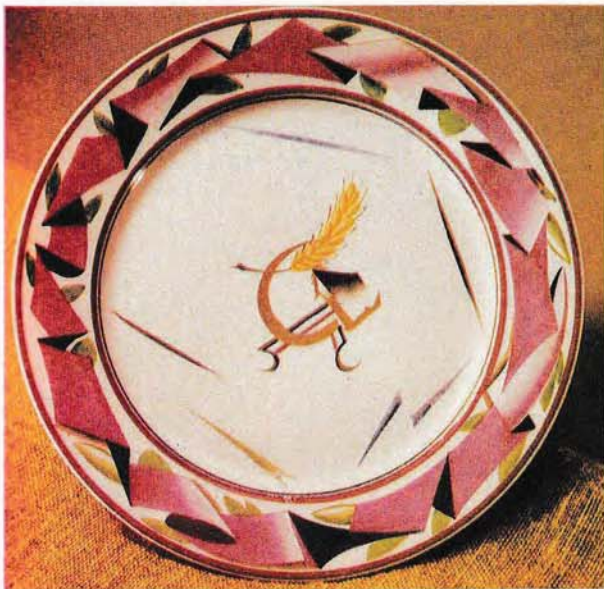
136. А. Марке. В Неаполе. 1909



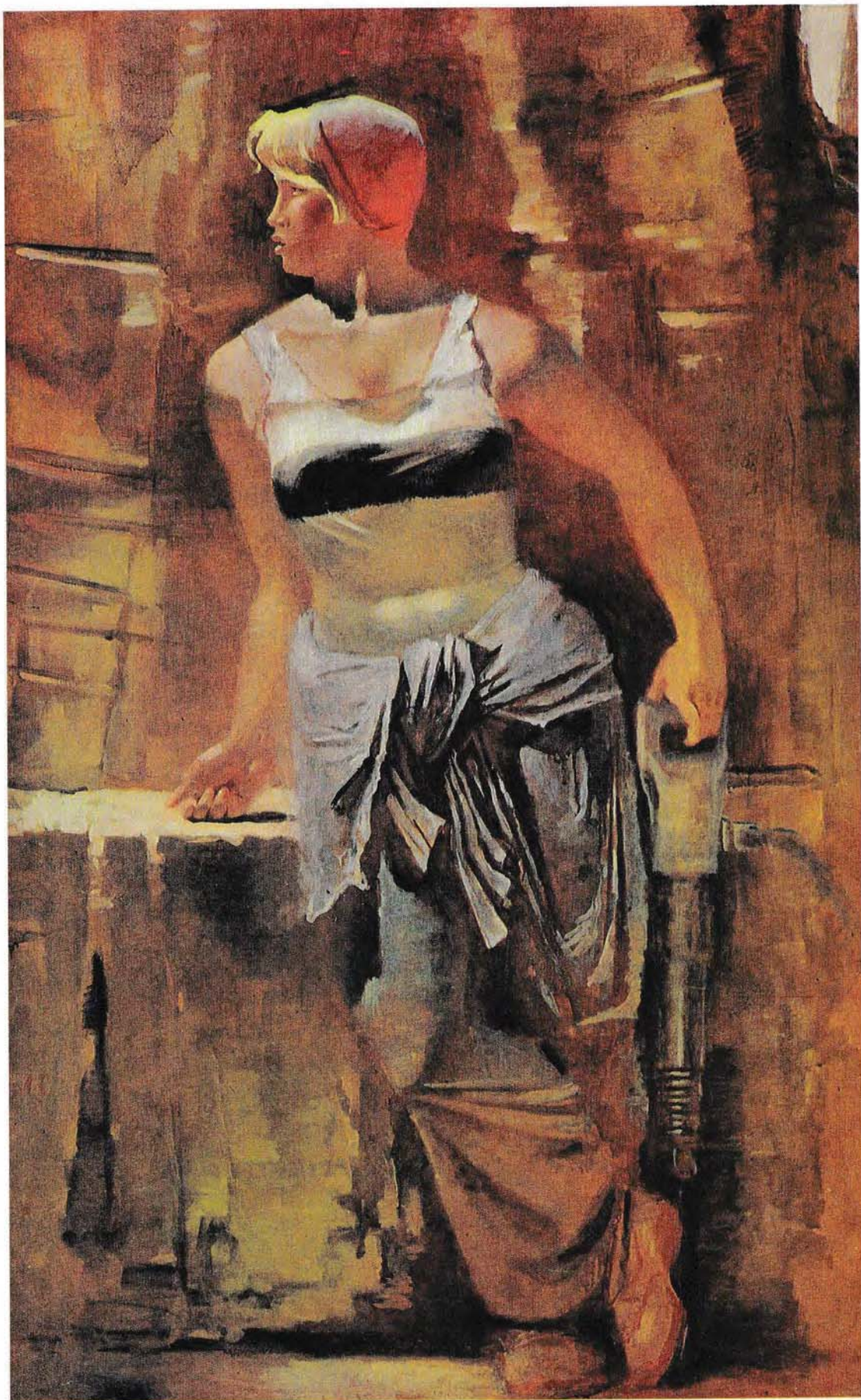
137. Л. Бруни. Детская. 1924



138. Б. Кустодиев. Карусель. 1920



139. С. Чехонин. Тарелка «Красная лента». 1919



140. А. Самохвалов. Девушка-метростроевка. 1934

и сам материал, из которого создается произведение. В облетевшей весь свет и ставшей символом мира «Голубке» П. Пикассо (*ил. 141*) устремленность выражена не только совокупностью уверенных линий и штрихов. Поле бумаги, не заполненное изображением, также подчеркивает пространство, ощущение полета.

Видеть свое произведение заранее во всей полноте его воплощения — ценнейшее свойство художника. Общим здесь является совокупность таких качеств, как цельность видения, сила представления, способность вынашивать замысел, не расставаться с ним, повсюду носить его с собой. Говоря об определяющей роли замысла в выборе изобразительных средств материала, о видении вещи в материале уместно сказать о том, что сам материал, в свою очередь, активно влияет на замысел. Работа, осуществленная в конкретном материале, нередко бывает им подсказана. Сила и воздействие замысла непосредственно связаны с ощущением возможностей и красоты самого материала, обладающим, если так можно выразиться, своим секретом. По аналогии можно сказать, что, если монотонная, однообразная речь значительно ослабляет впечатление даже от верных мыслей, то речь живая, насыщенная различными интонациями, больше взволнует. Точно так же эмоциональное впечатление от образного содержания художественной работы в огромной степени зависит от выбора средств и материала, их соответствия друг другу, определяющего степень полноты использования присущих им качеств. Именно поэтому бумагу разных сортов или иной материал для изображения — карандаш, уголь, сангину, соус, пастель, краски, цветные карандаши, тушь — следует рассматривать не как техническое средство имитации действительности, а как неотъемлемую часть образа. Художник, обладающий чуткостью и, безусловно, знанием, по-разному воспринимает каждый материал. Наблюдения показывают, что нередко материал выбирается неорганично, без внутренней потребности использовать для решения содержания именно данный материал, а не иной. Из этого не следует, что нельзя пользоваться случайностью. Но даже в ситуации, не дающей возможность продумать материал заранее, безошибочное чутье художника должно подсказать качества того материала, который в данный момент имеет под рукой. Можно привести примеры непонимания художественных свойств материала. Так, нередко для линогравюры подготавливается рисунок, имитирующий целиком структуру гравюры, и в дальнейшем механически, пассивно переводится на доску. Нужно ли говорить, что при этом теряется драгоценное чувство поиска, импровизации, свежести решения. Или, скажем, карандашный рисунок копируется в рисунке кистью и так далее. Подобные переводы вряд ли могут сулить творческое удовлетворение. Вырабатывать в себе интуитивное представление о том, как будет выглядеть изображение на листе, о возможностях избранного материала — все это важно для развития художественного вкуса.

Несмотря на кажущуюся ограниченность графических средств, они удивительно многообразны. Действительно, линия, штрих, тональное пят-

но, казалось бы, не столь обширный арсенал, но какие огромные художественные ресурсы таятся во всем этом. Хотелось бы не только отметить богатейшие, неисчерпаемые возможности линейного рисунка, но и обратить внимание на линию как признанную колыбель рисунка, являющуюся квинтэссенцией рисунка, итогом найденных форм. наброски, например, в подавляющем большинстве имеют линейный характер. Точно и пластично найденное линейное решение придает крепость. Линия обладает свойством выражения пространства, и это связано не только с различной степенью градации самой линии, но также с точно найденными пластическими связями форм.

Заблуждение, в которое нередко впадают учащиеся — это отождествление линии и контура. Контур в отличие от возможностей линейного хода несет в себе функцию плоскостного рисунка. Немало имеется примеров использования линейного рисунка с штриховым и введением тонального пятна. Имеются примеры, и они главным образом связаны с замыслом, видением, темпераментом художника, когда тональное пятно является самодостаточным средством. В основном это связано с передачей состояния, настроения, освещения, живописного эффекта.

В работе с движущейся моделью, когда время ограничено, необходимо использовать соответственно мобильный изобразительный язык. Он должен быть предельно лаконичным, не теряя при этом своей пластической выразительности. Этим качеством обладает линия. И хотя в природе не существует ни линии, ни штрихов, тем не менее в рисунке линии отводится весьма существенная роль. Но если линия может иметь самостоятельную функцию, то штрих — лишь в сочетании с другими штрихами. Линия является результатом знания формы, ее найденности, она определяет ее границы.

Изменение штрихов и линий по ширине и силе звучания дает возможность акцентирования главного в содержании.

Штрих дает тон предмету, двигаясь по форме, передает объемные признаки формы. Он вносит в рисунок светотеневые градации, рефлексы, цветовое напряжение. — словом, те качества, которые недоступны контуру.

Вскользь уже указывалось на использование тонального пятна в качестве графического средства при решении освещения, общего настроения. К этому можно добавить, что тональное пятно способствует выявлению или подчеркиванию объемности формы природы, передаче ее фактуры материальности, а также глубины пространства, окружающей среды. Нередко в работе применяются сразу все изобразительные средства: линия, штрих и тональное пятно — или в комбинациях — линия и тон и так далее.

Один и тот же объект, изображенный разными средствами, зрительно воспринимается каждый раз по-иному, обладает особыми художественными качествами. К примеру, линейный рисунок имеет свои отличительные свойства: ему доступна передача пластики движения, ритма, пропорций, характера формы. Будучи самым гибким средством, линия еще на первых этапах рисунка

определяет композицию, размер изображения в листе, а ее свойства плавности и текучести позволяют выявлять пластические качества формы. Такой вид рисунка требует знаний строения формы, мастерства, чтобы по впечатлению смело и решительно, не задерживаясь наносить на бумагу убедительное изображение.

Об этом и говорила А. Остроумова-Лебедева. «Рисуя, надо охватывать форму глазом и чувством, сразу и потом, почти на память, нанести ее на бумагу»².

Полезно выработать практикой важное профессиональное качество — умение работать так, чтобы в процессе рисунка движение руки не останавливалось, а шло непрерывно, что способствует целостному охвату модели и запечатлению ее в памяти.

Организация в процессе работы ритмики изобразительных средств, основанной на смысле изображения, придает рисунку прочность, содействует взаимосвязи всех элементов, ясности выражения чувств и образных представлений. Рисунок А. Пахомова «Музыканты» (ил. 142), оригинально построенный, передающий композиционным решением задорность и увлеченность молодых музыкантов, в то же время экономичен по использованию графических средств. Тонкая линия в сочетании с более утолщенной и с широкими тональными планами — основные слагаемые рисунка. Четкое распределение созвучных форм и планов, несомненно, влияет на выражение мажорного музыкального строя композиции.

Надо знать, что хочешь сказать, сильно этого желать, тогда и только тогда находится форма выражения. Нетрудно, например, заметить, что увиденный Г. Нисским простой, но типичный в своем содержании мотив, легший в основу работы «Переезд» (ил. 143), задел воображение художника не только настроением, но и соотношением больших масс, глубиной пространства. Это повлекло за собой соответствующие средства выражения. Композиция решена большими четкими согласованными пятнами — небо, лес, белая заснеженная дорога. Всего три основных пятна, дополненных грузовой машиной и станционным домиком. Несколько метких, необходимых деталей — телеграфный столб и вторящая ему, уходящая вглубь лента асфальтированной дороги, идущая женщина, бегло намеченные фигурки в машине и стрелочница вдали — вот, собственно, и весь скромный набор изобразительных элементов, входящих в композицию. Не меньшую роль играют решительно намеченные горизонтальные железнодорожных путей, телеграфных проводов, также как отлично заритмованные наклоны шлагбаума, подпорки столба, скоса крыши станционного дома. Все эти находки, бесспорно, укрепляют общий строй композиции. Интересно проследить и за тем, как художник решает пространство, остро вкомпоновывая плоскости в трехмерные глубины, причем, как всегда, у него этому сопутствует неожиданная свежая точка зрения на природу. Художник в основном работал по памяти, изображая все не как посторонний зритель, стремясь уловить суть содержания, выразить поэзию сегодняшнего дня.

Взаимозависимость замысла и его воплощения в материале каждый раз находит новое толкование. В одном случае требуется силуэтное решение, что непосредственно воплощается широкой заливкой плоскости или мощным линейным абрисом, в ином настроение замысла может быть выражено размытостью очертаний по влажной бумаге. Точно так же сочетание акварельности с закрепляющим линейным контуром, как и использование тонированной бумаги и многое другое, может свидетельствовать о неисчерпаемости арсенала средств художественной выразительности.

Безусловно, при сильно развитом представлении излишни всевозможные частные советы и рекомендации. Но если речь идет о развитии силы представления, то, вероятно, нелишним будет совет сразу начинать и вести работу в задуманном материале, без предварительной карандашной подготовки, разумеется, исключая тот случай, когда карандаш сам является материалом, воплощающим замысел.

В какой бы технике или виде изобразительного творчества ни работал художник, все эти разные техники и материалы, взаимообогащаясь, помогают друг другу быть в движении. Как правило, больше творческого доверия вызывает у художника впечатление, если оно настраивает на конкретный материал, способ и прием выполнения. Если увиденное не возбудило желания повести работу в определенном материале, то вполне резонно усомниться в необходимости ее продолжения. Выбирая мотив, важно знать, станет ли рисунок карандашным, перовым, или акварелью и каково, если можно так выразиться, будет «поведение» данного материала. В этом смысле принципиальное значение следует придавать самому первому чувству, возникающему при наблюдении. Отчего художник отдает предпочтение тому или иному материалу? Конечно, здесь сказывается влечение к какому-то любимому из них, более что ли сподручному, освоенному. Но проблема выбора материала, прежде всего созвучного личности художника и его замыслу, не является рациональным актом. В большинстве случаев она решается интуитивно.

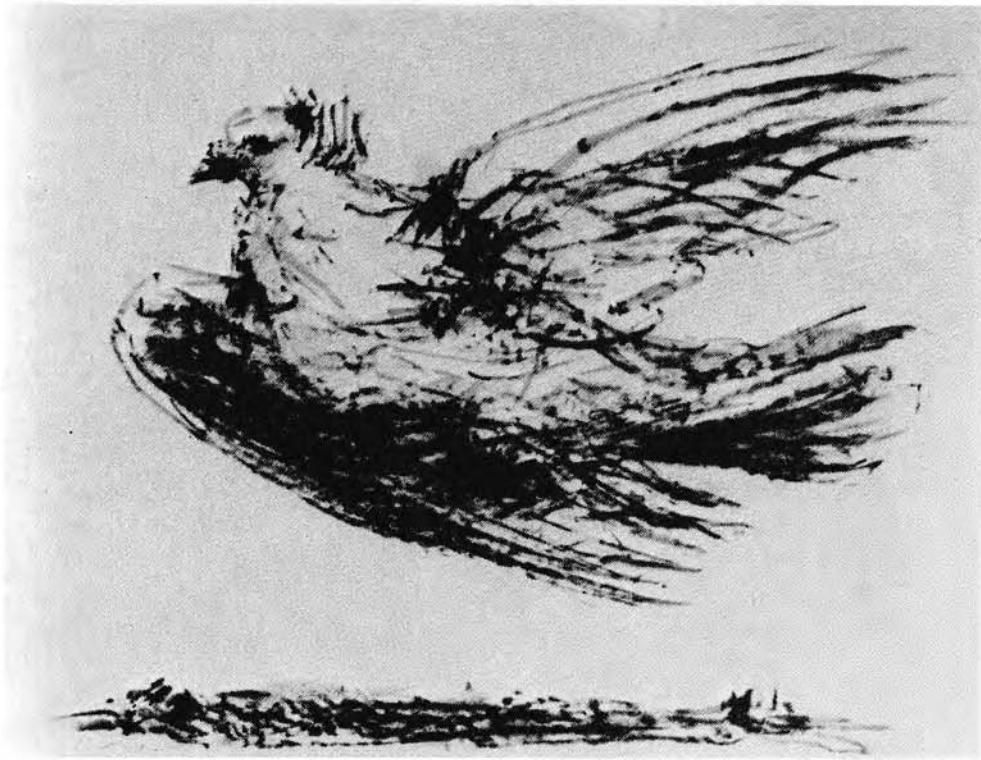
Важнейшим является воспитание такой яркости представления, которая открыла бы возможность увидеть будущую работу в материале. Это замечательное качество может стать мощным трамплином для выражения сути, создает реальную предпосылку для неповторимости художественного воплощения замысла при условии, конечно, знания свойств материалов.

Возможности использования графических материалов

В воплощении замысла большая роль принадлежит культуре владения материалом. Нередко рисунки учащихся бывают перечернены, замусолены, материалы — карандаш, уголь, сангина и

141. П. Пикассо. Голубь. 1950

134 142. А. Пахомов. Музыканты. 1969





143. Г. Нисский. Переезд. 1957

другие — варварски наносятся на бумагу, без всякого учета их специфики, не выражая задуманного решения. Следует более пылливо присматриваться к тому, как эти проблемы решали выдающиеся мастера рисунка, сколько очарования и артистизма присуще их работам. Не в этом ли одна из пленительных и притягательных черт их искусства?

Однако одним разглядыванием произведений искусств не заменить подлинного изучения богатейшего арсенала средств, определяющего высокий уровень мастерства. Осмысленное копирование высоких образцов покажет учащимся возможности трактовки формы, раскроет очарование и совершенство, с какими мастера решали ту или иную задачу, поможет овладеть культурой владения материалом, введет в высокий духовный мир мастерства. Это не новый, но апробированный плодотворный прием иногда рассматривают как прием архаичный, более того, отрицательно сказывающийся на самобытности развития. Нет нужды напоминать, что в эпоху Возрождения, как и в русской Академии, это было нормой развития. Копировали и те, кого мы не без основания

относим к новаторам времени, — Э. Делакруа, Э. Мане, Э. Дега, В. Серов, М. Врубель, К. Петров-Водкин и многие другие. При выборе образцов не следует распыляться. Незначительный эффект будет от одновременного копирования мастеров противоположных по стилистике. Более результативно изучение сначала одного мастера. При выборе следует учитывать собственный опыт, степень владения рисунком и, конечно, задачу и личные пристрастия к определенному приему.

Основное же условие освоения материалов рисунка — умение почувствовать их зависимость от образного содержания. Даже в учебной практике не следует догматически утверждать предпочтительность работы в том или ином материале, той или иной технике.

Изменение изобразительной задачи подсказывает и наиболее целесообразный в каждом конкретном случае материал и прием его использования. Наряду с типичными существуют и различные индивидуальные недостатки в работах учащихся, связанные с неудачным использованием того или иного материала. В подобных случаях,



144. Н. Купреянов. Женщина с мальчиком. 1927

исходя из личных особенностей учащегося, нередко на помощь можно привлечь смену материалов. Этот прием достаточно бывает эффективен в борьбе со штампом, с неорганично выработанным почерком, с манерностью.

Но все же преобладающим материалом, особенно в период учебы, служит графит, карандаши различной твердости. Графические материалы обычно разделяют на «сухие» и «мокрые» (которые разводятся водой). К первой категории относятся мягкие и твердые карандаши разного диаметра и твердости, уголь древесный и прессованный, сангина, соус, цветные карандаши, пастельные мелки, мел (с использованием его на тонированной бумаге, картоне). Некоторые из этих материалов одновременно можно использовать в работе по влажной бумаге — соус, сангину. Работая же сангиной и соусом по-сухому, чтобы не было излишнего загрязнения бумаги, лучше неудавшиеся места вначале стирать ваткой, тряпкой, затем резинкой. Соус также можно разводить водой и работать кистью. К «мокрым» материалам относятся акварель (ламповая копоть, умбра, сепия), гуашь (черная, умбра).

В работе по влажной бумаге очень подвижен карандаш «живопись». Кисть как инструмент может быть использована не только в работе по мокрому. «Сухая кисть» как прием исполнения также правомерна. Обмакнув кисть в гуашь (черную, коричневую) и затем протерев ее на клочке картона или бумаги, можно работать, добиваясь своеобразных фактурных эффектов. Аналогично этому способу можно работать полусухой масляной краской (костью жженой, умброй, сиеной жженой).

Но правомерно деление материалов и по иному принципу. Если рассматривать этот, казалось бы, сугубо технический вопрос с позиции занимающей нас проблемы, то обнаружится любопытное явление, иллюстрирующее связь материала со зрительным представлением.

Можно отметить группу материалов, подвижных, гибких, способствующих выражению движения мысли, и материалов, особенно требующих предварительно созревшего решения, в силу того что владеть ими надо наверняка. К последним принадлежат перо, фломастер. Сюда же можно по праву отнести работу кистью без предварительного рисунка карандашом и рисунок карандашом без резинки, а также в смешанной технике. Великолепным чувством материала отмечены контрастные по приему рисунки Н. Купреянова (ил. 144, 145). Форма рисунков подчинена характеру изображаемого. Так рисунок «Женщина с мальчиком», проникнутый теплотой авторского ощущения, построен на легком тональном пятне с привнесением живой, трепетной линии. В другом случае упругая, напряженная линейность рисунка «Погрузка угля» усиливает выражение энергии и динамики труда. Купреянов, работая в различных видах графики, в том числе в прикладной и в гравюре, утверждал их связь с ведущими формами — рисунком и живописью — как определяющими, по его мнению, удельный вес художника. Отсюда и обширный арсенал изобразительных средств.

Исключительное значение имеют материалы для рисунка пером. Трудность их выбора определяется тем, что линия и штрих не подлежат в данном случае исправлению и это вынуждает рисующего быть все время предельно точным. Тут необходимо, следя за движением пера, не нарушая ритма работы, рисовать наверняка.

Вечная ручка имеет смысл главным образом при походном рисовании. Следует упомянуть шариковую ручку, ее возможности не столь ограничены, как кажется с первого взгляда. И, конечно, рисунок кистью различного масштаба, обладающей гибкостью, дающей возможность работать наверняка, пластично и выразительно.

Для перового рисунка наиболее подходящий сорт — гладкая, плотная бумага. Она же вполне может оказаться пригодной для карандаша. Для акварели более подходящей обычно считают плотную зернистую бумагу. Все это, однако, не исключает возможности работы на иных сортах бумаги, тонированной, различной фактуры и плотности, вплоть до оберточной, а также на картоне.

Тонирование бумаги можно самому, например, тонирование бумаги чернилами для авторучки, разбавленными водой, дающими приятный общий



145. Н. Купрянов. Погрузка угля. 1931

тон, производится следующим образом: натянутая на доску бумага покрывается кистью легким слоем раствора с одного раза и высушивается на доске. На ней рисуют авторучкой, кистью или пером. Тонировать бумагу можно и иными растворами. Используется густая концентрация чая или кофе, разбавленная водой. Лист, предназначенный для рисования, также натягивается на доску или на планшет. Затем, после того как он просохнет и станет ровным, покрывается составом раствора широкой кистью или лучше флейцем.

Отметим рисунок гуашевыми белилами по черному фону, а также по аналогии рисунок мелом на доске. Рисунок мелом на классной доске имеет наибольшее распространение в педагогическом рисовании. Ясно, какое при этом значение отводится опоре на прочные знания и умению рисовать «от себя». Что касается кистей, то наряду с употреблением беличьих, колонковых (круглых и плоских) вопреки бытующему мнению можно рекомендовать для работы «мокрыми» материалами щетинные кисти, пригодные не только для масла. Неожиданные возможности в работе дают различные эксперименты с фактурой материала, смешанные материалы, техники и так далее. Тут имеют значение вкус, художественный такт.

При первом же прикосновении к ровно натянутому на планшет листу бумаги материал способен обнаружить присущую ему красоту. Как, например, увлекательно почувствовать прелесть то се-

ребристого, то упругого, густого карандашного штриха, его неисчерпаемые изобразительные возможности. Не менее радостное чувство испытываешь при виде сочного следа от кисти, от энергичного пятна черной туши, так же как от очарования прозрачной, текущей акварели или бархатистой роскоши угольной линии. Все это рождает важное качество — влюбленность в материал.

Весьма плодотворным, вырабатывающим снайперское ощущение является рисунок без карандашной подготовки, сразу кистью, пером, фломастером. Именно таким является рисунок пером Г. Доре (ил. 146). Импровизация рождает свободную непринужденную стилистику. Наконец, исключительное значение имеет необычный, свежий материал, нетрадиционное его использование. Знание «поведения» материала — профессиональная черта, она расширяет творческий и технический диапазон учащихся. «Техника, — говорил О. Роден, — только средство, но художник, пренебрегающий этим средством, никогда не разрешит своей задачи... он будет похож на наездника, позабывшего задать овса своей лошади»³.

Вероятно, невозможно предугадать всего увлекательного, интересного, волнующего, связанного с выбором материала, того, что может задеть художественное воображение.

Если считать определяющей взаимозависимость замысла и материала, то тем не менее нелишне будет сказать несколько слов о психоло-

гическом состоянии художника, о его рабочем настрое. Счастлив художник, находящийся постоянно в форме, в состоянии работы. Но по разным причинам в работе может оказаться пауза, порой весьма длительная, насчитывающая месяцы простоя. В таком случае наступает мучительный, душу разъедающий процесс вхождения в работу. Это очень неприятное состояние, сопровождающееся часто метаниями, разбросанностью, потерей веры в себя, угасшим воображением, мучительными сомнениями. Крайне желательно, не разбрасываясь, настроить себя на каждодневный труд, на конкретную работу, пытаясь довести ее до предельной завершенности. При этом можно почувствовать радость общения с материалом. После самостоятельно завершенной работы появляется импульс и открываются новые горизонты.

В освоении материалов недопустимы небрежное отношение к делу, работа на случайных клочках бумаги. Требования профессионального отношения подразумевают и то, что на всех курсах основные рисунки должны выполняться на бумаге, натянутой на планшет. Вспоминая о своей учебе в училище, Н. Ульянов рассказывает о том, как в перерыве между уроками ученики с интересом рассматривали рисовальные принадлежности В. Серова: блокнот с хорошей плотной бумагой, черный полированный пенал для карандашей. Все у него было первого сорта.

Только проверка личным опытом обеспечивает благоприятные результаты, научит мастерски владеть рисовальными материалами, даст возможность извлекать из них качества, переходящие в большое мастерство, в область искусства. Рисунок В. Лебедева исполнен в так называемой смешанной технике, в данном случае сочетающей рисунок кистью со свинцовым и цветными карандашами. Умение извлечь из материала заложенные в нем живописно-декоративные и фактурные возможности, решить задачу взаимосвязи и соподчиненности разных материалов в значительной

мере опирается на интуитивное чувство мастера. Художник, сохраняя живое восприятие, находит изобразительные средства для творческой интерпретации природы, передачи общего настроения мотива (ил. 147).

Говоря о творческом отношении к материалу, хотелось бы попутно отметить практическую сторону работы. Нередко приходится встречаться с непродуманным отношением к материалу. Например, при ограниченном времени на большом листе рисунок выполняется твердым карандашом. Это не означает, что подобная задача не может быть выполнена. Но при отсутствии опыта процесс работы затрудняется и цельный результат становится недостижимым. Наброски большого размера, скажем, в полный лист бумаги и больше, могут оказать и положительное влияние на развитие чувства цельности. Такие наброски естественно исполнять гибкими, подвижными материалами, как сангина, уголь простой, пресованный, а также щетинной широкой кистью при использовании туши или однотонной гуаши.

Выполняя наброски большого размера при ограниченном времени, надó успеть смотреть целюно. В качестве приема для охвата целого, в частности, при рисовании по представлению, полезно попробовать держать кисть или угольную палочку вертикально по отношению к горизонтальной плоскости листа.

Важно продумывать и учитывать все компоненты еще до начала работы.

Всему этому должна постоянно сопутствовать забота о связи изображения с плоскостью листа, о связи изображения и пауз с листом, о напряжении средств в рисунке. Так преимущественно контуром, свободным и напористым, лишь в отдельных местах более утолщенным с введением ограниченного пятна, М. Черемных добивается полнокровного ощущения объема, не упуская из поля зрения целеустремленного движения группы (ил. 148).





147. В. Лебедев. Пейзаж (Дождь). 1921

Здесь не последнюю роль может сыграть не только любимый материал. Новый, еще не опробованный материал, вызывая чувство сопротивления, страхует от проторенных путей, отсюда и новизна приемов. Необходимо возможно полнее выявлять специфику каждого материала, с тем чтобы в дальнейшем уметь находить выражение замысла в соответствующем, наиболее привлекательном материале.

Бережное, трепетное отношение к листу, прозрачность акварели, как и свежесть работы в целом, преодоление сухости и вялости—все это во многом зависит от примера творческой личности педагога. Известно, какое порой неизгладимое воздействие на учащихся специальных художественных учебных заведений оказывает возможность непосредственно видеть мастера за работой. В идеале нужно настолько овладеть мастерством, чтобы во время работы не проявлять специальной заботы о нем и не ставить мастерство своей единственной целью.

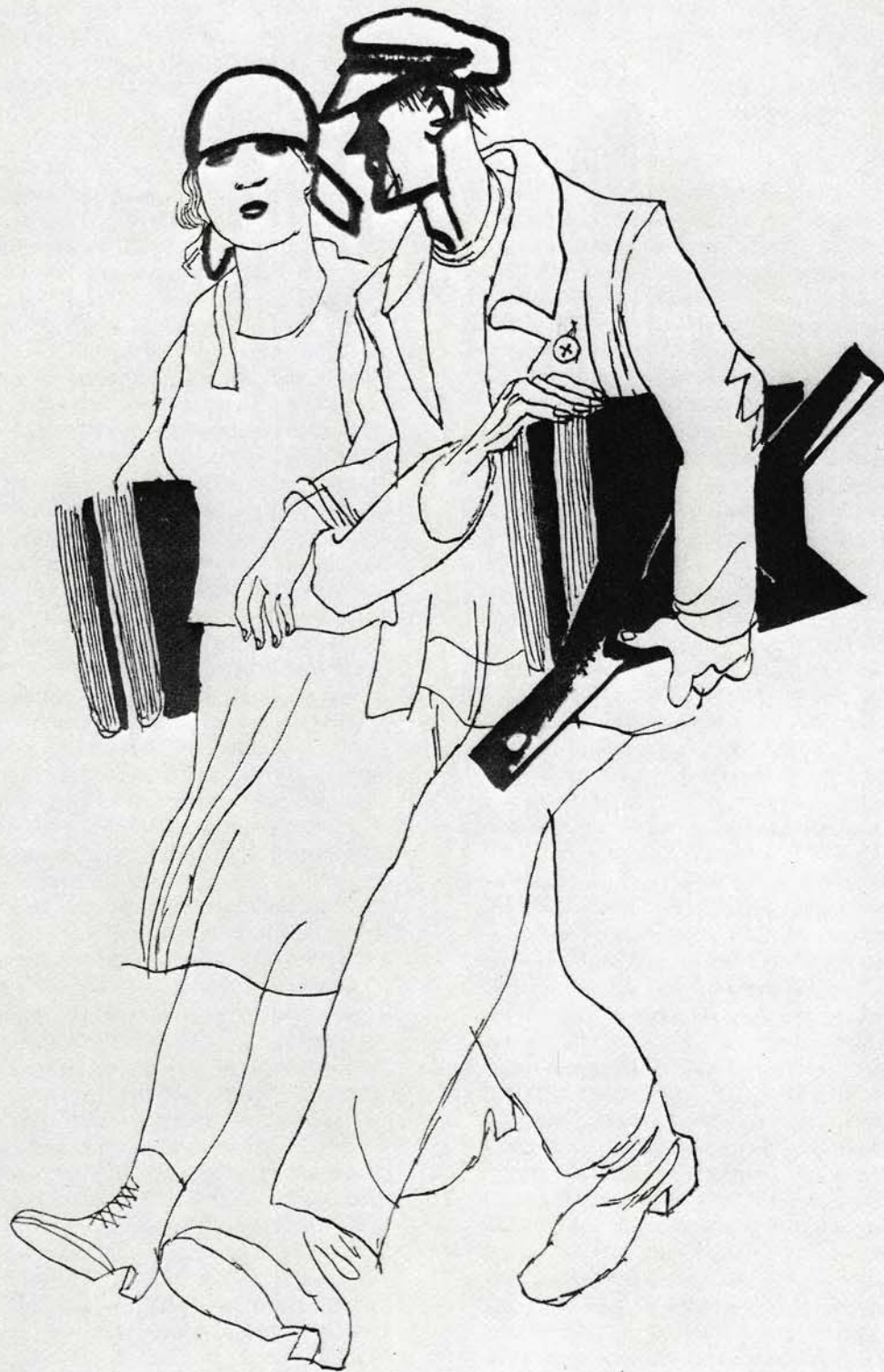
Приходится напоминать банальную истину, что только в смелой и самостоятельной работе можно освоить материал. Это красноречиво подтверждается ситуацией, знакомой каждому педагогу, ког-

да учащийся, впервые соприкоснувшийся с новым для него материалом, сетует на то, что ничего не получается.

Важно в такой момент суметь пробудить у учащихся уверенность в своих силах, умение преодолевать трудности, развивая их творческую инициативу, чувство ответственности.

Никогда не стоит предавать забвению то, что впереди всегда идет чувство, а не прием. В предвкушении начала работы все должно быть созвучно воодушевлению: настроение и накал воображения, близкий, выношенный замысел и, несомненно, сам материал.

«Моей палитры, вычищенной и приготовленной к работе, сияющей контрастами красок, вполне достаточно,—писал в дневнике Э. Делакруа,—чтобы зажечь мой энтузиазм»⁴. Это яркое, образное определение с той же силой относится к любому материалу. Так вид чистого листа—вечный зов к работе.



В формировании художника наряду с профессиональными знаниями едва ли не определяющим является развитие художественного видения.

Художнику важно обладать, если так можно сказать, слухом на время, чувством нового, перспективного. Развивая видение, мы тем самым воспитываем и развиваем творческое начало, способность мыслить композиционно.

Однако стремление учащихся выразить свой композиционный замысел не всегда находится в согласии с их возможностями, с уровнем владения основами изобразительной грамоты.

Художественная школа должна дать своим воспитанникам прочные знания в рисунке, которые позволили бы им решать задачи сообразно своим замыслам, отражающим явления многообразной жизни. Положительную роль здесь может сыграть рисование по представлению. Важно привлечь внимание учащихся и возбудить у них интерес к этому виду рисунка.

Вместе с тем из всего сказанного в пособии нетрудно сделать вывод, что рисование по представлению не есть какая-то обособленная от природы область. Сам процесс рисования по представлению наряду с рисованием с природы способен доставлять чувство радостного познания мира. Умение художника-педагога подкрепить свою мысль наглядным изображением не только желательно, но и необходимо. Путь к плодотворному синтезу качеств, полезных как в учебе, так и в дальнейшей самостоятельной работе, видится в том, чтобы в основе любого замысла всегда лежали искренность, поиск красоты, способность удивляться знакомому, увиденному как бы впервые.

В Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы подчеркивается как важнейшая задача значительное улучшение художественного образования и эстетического воспитания учащихся, а также требование того, чтобы предметы эстетического цикла преподавали квалифицированные специалисты.

Владение основами рисунка, абсолютно обязательное для художников, плодотворно проявляется и в иных областях человеческой деятельности.

Идею о всеобщем приобщении к рисунку, о том, что занятия рисованием должны стать одной из основ образования, подобно чтению и письму, высказывали Д. Дидро, И. Песталоцци, Я. Коменский. Большое внимание уделяли этой проблеме М. Калинин, Н. Крупская. Эта идея руководила П. Павлиновым при создании им «Графической грамоты».

Умение исполнить рисунок необходимо не только преподавателям школы, для которых одним из самых эффективных средств наглядного обучения могут стать рисунки, дополняющие изложение учебного материала. Графически аргументировать свою мысль должен уметь инженер, научный работник, конструктор, изобретатель. Это помогает развить столь нужное в их работе пространственное воображение.

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

При разработке задач, намеченных в пособии, с самого начала было обращено внимание на существующую спаянность между композицией и рисунком. И это неслучайно. В решении этой проблемы как бы фокусируются многие значительные грани художественного образования.

Работа над композицией, познание на практике ее законов, требует применения рисунка к творческим задачам. Так не только повышается значение рисунка в преодолении препонов, возникающих в композиционной работе, но и усиливается роль воображения. Например, как не существен сам по себе художественный замысел, не менее драгоценна способность сохранить его до конца работы.

Представить, по существу, значит вообразить.

Рисование по представлению ведется в виде рисования по памяти и в виде рисования по воображению, следовательно, как при рисовании по памяти, так и при рисовании по воображению, надо представить себе образ. Только степень переработки впечатлений определяет разницу этих видов рисунка. Ощутить же все это возможно

лишь непосредственно в практической работе. Неудачи, порой неизбежные, не должны смущать и оказывать опустошающего влияния на рабочее состояние. Чего действительно следует остерегаться в каждой учебной работе, в любом творческом начинании, так это бездушия и бесстрастности.

Нередко учащиеся оказываются в тупике перед выбором предпочтительного варианта. Очевидно, обилие вариантов, явившихся результатом неуверенности в первичном замысле, а не в силу пылкого воображения, затуманивает главную мысль.

Другое типичное препятствие, связывающее творческую фантазию, работа с постоянной оглядкой на подсобный материал. Практическая же художественная задача заключается как раз в том, чтобы подчинить весь накопленный подготовительный материал свободному, независимому воплощению главной идеи, суметь не расплескать свежесть чувства в столкновении с подсобным материалом.

Опыт мастеров показывает, что только смелое пластическое решение способно выразить, не греша перед достоверностью, самую суть, характер изображаемого.

Итак, раскрепощенность в работе становится реальностью на базе капитальных знаний, постоянного общения с натурой и накопленных творческих впечатлений. В этом отношении убедительным показателем того, насколько учащийся владе-

ет рисунком, является его работа над композицией.

Для того, кто обладает композиционным мышлением, образным мироощущением, открываются более широкие горизонты, раскрываются тайны любого материала. Так выявляется необходимость в цельном подходе к развитию у будущих художников понимания пластического, без которого не существует понятия образа.

Подбор иллюстративного материала наряду с отдельными учебными работами в основном строится на показе произведений мастеров, созданных как с натуры, так и по воображению. Это обстоятельство мотивировано рядом соображений. Прежде всего, среди учебных работ сложно найти материалы, отражающие рисование по представлению: они редки и, как правило, недостаточно качественны. Другое соображение касается того, что при сопоставлении работ крупных художников с учебными неизбежно возникает естественный контраст не только в степени профессионального мастерства, что само по себе легко объяснимо, но и в свободе воплощения образно-пластического замысла.

Какие бы задачи ни были поставлены перед учащимися, они не смогут заменить самостоятельной практики. Поэтому в данном учебном пособии наряду с конкретными заданиями, которые могут быть использованы художником-педагогом, привлекается широкий опыт в области рисования по памяти и воображению выдающихся художников.

Примечания

Введение

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 313.

Роль зрительных впечатлений в общехудожественной подготовке учащихся

- ¹ Чуйков С. А. Заметки художника. М., Молодая гвардия, 1962, с. 5.
- ² Пастернак Л. О. Записи разных лет. М., Советский художник, 1975, с. 236.
- ³ Книга для чтения по истории русского искусства. М.—Л., Искусство, 1948, вып. 4, с. 301.
- ⁴ Гудиашивили Л. На пороге. Слово к молодым.—Советская культура, 26 апр., 1977.
- ⁵ Вопросы художественного образования. Л., Академия художеств СССР, Л., 1972, вып. 3, с. 15.
- ⁶ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1967, т. 4, с. 227.
- ⁷ Варнеке Б. Плиний об искусстве. Одесса, 1918, с. 51.
- ⁸ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1966, т. 2, с. 105.
- ⁹ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1969, т. 6, с. 370.
- ¹⁰ Юон К. Ф. Каталог-сборник. М., Советский художник, 1968, с. 50.
- ¹¹ Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. Л., Наука, 1971, с. 157.
- ¹² Коменский Я. А. Дидактические принципы. М., Учпедгиз, 1940, с. 44.
- ¹³ Чехов А. П. Собр. соч. М., Художественная литература, 1964, т. 12, с. 182.
- ¹⁴ Лурья А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. (Ум мнемониста.) М., МГУ, 1968.
- ¹⁵ Вейн А. М., Каменецкая Б. И. Память человека. М., Наука, 1973, с. 102.
- ¹⁶ И. К. Айвазовский и его художественная ХЛП-летняя деятельность. СПб., Русская старина, 1878, т. 22, с. 425—427.
- ¹⁷ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1969, т. 5, кн. 1, с. 55.
- ¹⁸ Барсамов Н. С. Айвазовский. 1949, Крымиздат, с. 24.
- ¹⁹ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1966, т. 2, с. 137.
- ²⁰ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1967, т. 3, с. 387.
- ²¹ Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Воспоминания старого учителя. Киев, 1907, с. 99—102.
- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Записки графа Ф. П. Толстого. СПб., Русская старина, 1873, т. 7, с. 34.
- ²⁵ Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., Академия художеств СССР, 1960, с. 139.
- ²⁶ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1967, т. 3, с. 411.
- ²⁷ Аксенов Ю. Г., Левидова М. М. Цвет и линия. М., Советский художник, 1976, с. 138.
- ²⁸ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1966, т. 2, с. 257.
- ²⁹ Там же, с. 197.
- ³⁰ Юон К. Ф. О живописи. 1937, Изогиз, с. 171.
- ³¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 112.
- ³² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978, т. 2, с. 283.
- ³³ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1967, т. 4, с. 187.
- ³⁴ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1969, т. 5, кн. 1, с. 365.
- ³⁵ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1967, т. 3, с. 274.
- ³⁶ Там же, с. 280.
- ³⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 6-ти т. М., Художественная литература, 1950, т. 5, с. 56—57.
- ³⁸ Книга для чтения по истории русского искусства. М.—Л., Искусство, 1948, вып. 4, с. 302.
- ³⁹ Там же, с. 18.
- ⁴⁰ Воинов В. Кустодиев. Л., Государственное издательство, 1926, с. 28.

Методические особенности рисования по представлению

- ¹ Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т. М., Правда, 1952, т. 5, с. 34.
- ² Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6-ти т. М., Гослитиздат, 1952, т. 2, с. 196.
- ³ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1970, т. 7, с. 17.
- ⁴ Нагель О. Генрих Цилле. М., Академия художеств СССР, 1962, с. 30.
- ⁵ Дейнека А. А. Из моей рабочей практики. М., Академия художеств СССР, 1961, с. 19.
- ⁶ Фаворский В. А. Против пассивного копирования. Литературная газета, 26 февр., 1957.
- ⁷ Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1967, т. 4, с. 184—185.
- ⁸ Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора Флорентийского. М., ОГИЗ. ИЗОГИЗ, 1935, с. 129.
- ⁹ И. К. Айвазовский и его художественная ХЛП-летняя деятельность. СПб., Русская старина, 1878, т. 22.

Влияние замысла рисунка на выбор изобразительных средств и материала

- ¹ Мазереель [Мазерель]. Сборник статей о творчестве. М., Иностранная литература, 1959, с. 15.
- ² Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Л., Союз советских художников, 1935, с. 100.
- ³ Аксенов Ю. Г., Левидова М. М. Цвет и линия. М., Советский художник, 1976, с. 263.
- ⁴ Дневник Делакруа. М., Искусство, 1950, с. 202.

Указатель имен

- Айвазовский Иван Константинович (1817—1900) 28, 29, 71, 88, 89,* 120
Альберти Леон-Баттиста (1404—1472) 25, 112
Апеллес (4 в. до н. э.) 25
- Байяр Эмиль (вторая половина XIX в.) 91
Бартоломео Фра (1475—1517) 25
Батюшков Федор Дмитриевич (1857—1920) 27
Бертен Виктор (1775—1842) 110
Бетховен Людвиг ван (1770—1827) 91
Богаевский Константин Федорович (1872—1943) 26
Борисов Александр Алексеевич (1866—1934) 26
Бродаты Лев Григорьевич (1889—1954) 46, 49, 117
Броувер Адриан (1606—1638) 108, 110
Бруни Лев Александрович (1894—1948) 124, 130
Брюллов Карл Павлович (1799—1852) 17, 18, 24, 25, 26, 35, 88, 89, 91
Буабодран Лекок де (1805—1902) 25, 31, 32
Бурдель Эмиль Антуан (1861—1929) 56
- Ван-Дейк Антонис (1599—1641) 112
Ватагин Василий Алексеевич (1884—1969) 67, 105, 107
Ватто Антуан (1661—1722) 111, 112
Вероккио Андреа дель (1435/6—1488) 25
Веронезе Паоло (1528—1588) 20
Волошин Максимилиан Александрович (1877—1932) 21
Врублевский Константин Харитонович (1868—?) 26
Врубель Михаил Александрович (1856—1910) 14, 32, 35, 37, 56, 62, 90, 123, 126, 127, 136
- Ге Николай Николаевич (1831—1894) 28, 62, 74, 106, 118, 119
Гирландайо Доменико (1449—1494) 23, 25
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 73
Гольбейн Ханс Младший (1497—1543) 38, 41
Гонзага Пьетро ди Готтардо (1751—1831) 83
Гонзага Франческо (вторая половина XV в.) 25
Гончаров Иван Александрович (1812—1891) 71
Гудиашвили Ладо (Владимир) Давидович (1896—1980) 21
Гудон Жан Антуан (1741—1828) 103
- Даль Владимир Иванович (1801—1872) 55
Дега Эдгар (1834—1917) 29, 44, 136
Дейнека Александр Александрович (1899—1969) 12, 13, 14, 17, 66, 77, 78, 86, 98, 99, 108, 110
Делакруа Эжен (1798—1863) 34, 54, 77, 78, 105, 107, 136, 140
Дидро Дени (1713—1784) 142
Домье Оноре (1808—1879) 28, 40, 41, 72, 74, 77, 78, 79, 112, 113, 114, 115, 117
Доре Густав (1833—1883) 28, 56, 57, 67, 91, 138, 139
- Евфроний (конец 6—нач. 5 в. до н. э.) 14, 15
Егоров Алексей Егорович (1778—1851) 25, 91
Егоров Владимир Евгеньевич (1878—1960) 80, 84, 85
Ефимов Иван Семенович (1878—1959) 105, 107
- Жерико Теодор (1791—1824) 41, 42, 78
- Зарубин Виктор Иванович (1866—1928) 26
- Иванов Александр Андреевич (1806—1858) 10, 25
- Каве Мари-Элизабет (1810—?) 34
Калинин Михаил Иванович (1875—1946) 142
Камбиазо Лука (1527—1585) 18
Каран д'Аш (1858/9—1909) 28
Кардовский Дмитрий Николаевич (1866—1943) 26
Кибрик Евгений Адольфович (1906—1978) 21
Кипренский Орест Адамович (1782—1836) 52, 54
Кольвиц Кете (1867—1945) 10, 11, 12
Коменский Ян Амос (1592—1670) 27, 142
Коро Камиль (1796—1875) 56, 110
Костанди Кириак Константинович (1852—1921) 26
Крупская Надежда Константиновна (1869—1939) 142
Крылов Иван Андреевич (1769—1844) 34
Куинджи Архип Иванович (1842—1910) 26
Купреянов Николай Николаевич (1894—1933) 51, 52, 75, 76, 137, 138
Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927) 62, 66, 71, 124, 131
- Лаптев Алексей Михайлович (1905—1965) 105, 107
Ларошфуко Франсуа (1613—1680) 27
Латри Михаил Пелопидович (1875—?) 26
Лебедев Владимир Васильевич (1891—1967) 69, 72, 139, 140
Левитан Исаак Ильич (1860—1900) 28, 59, 60
Ленин Владимир Ильич (1870—1924) 6, 55
Леонардо да Винчи (1452—1549) 8, 11, 25, 29, 40, 42, 65, 98, 100, 101, 105, 107, 110, 113, 117
Лотрек Анри Раймон де Тулуз (1864—1901) 53, 54, 124, 129
Лурия Александр Романович (1902—1977) 28
- Мазерель Франс (1889—1972) 88, 124
Мане Эдуард (1832—1883) 136
Мантенья Андреа (1431—1506) 25
Марке Альбер (1875—1947) 49, 124, 129
Матисс Анри (1869—1954) 46, 48
Менье Константин (1831—1905) 121, 122
Мериме Проспер (1803—1870) 78
Микеланджело Буонарроти (1475—1564) 18, 25, 36, 38, 39, 40, 54, 80, 81, 82, 100, 102, 103
Милле Жан Франсуа (1814—1875) 22
Мопассан Ги де (1850—1893) 62
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) 91
Мурашко Николай Иванович (1844—1909) 26, 32, 33
- Нагель Отто (1894—1967) 86
Нисский Георгий Григорьевич (род. 1903) 59, 61, 70, 71, 73, 134, 136
Ноаковский Станислав (1867—1928) 26
- Образцов Сергей Владимирович (род. 1901) 117
Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955) 134

* Полу жирным шрифтом выделены номера страниц, на которых расположены иллюстрации.

- Павлов Иван Петрович (1849—1936) 27, 62
 Пастернак Леонид Осипович (1862—1945) 18
 Пахомов Алексей Федорович (1900—1973) 134, 135
 Песталоцци Иоган Генрих (1746—1827) 142
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939) 136
 Пикассо Пабло (1881—1973) 133, 135
 Пименов Юрий Иванович (1903—1977) 76, 77
 Пиранези Джованни Баттиста (1720—1778) 8, 12, 80, 83, 84
 Плиний Старший (23—79) 25
 Попков Виктор Ефимович (1932—1974) 20, 22
 Протоген (IV в. до н. э.) 25
 Пурвит Вильгельм (1872—1945) 26
 Пуссен Никола (1594—1665) 56
 Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 59
- Рафаэль Санти (1483—1520) 21, 25, 40, 43, 46, 47
 Рейнольдс Джошуа (1723—1792) 28, 36
 Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) 118
 Репин Илья Ефимович (1844—1930) 33, 62
 Рерих Николай Константинович (1874—1947) 26
 Рид Джон (1887—1920) 15
 Роден Огюст (1840—1917) 25, 138
 Россини Джоакино (1792—1808) 78
 Рубенс Питер Пауль (1577—1640) 11
 Рылов Аркадий Александрович (1870—1939) 26
 Рябушкин Андрей Петрович (1861—1904) 62
- Самокиш Николай Семенович (1860—1944) 108, 109, 110
 Самохвалов Александр Николаевич (1894—1971) 124, 132
 Сапожников Андрей Петрович (1795—1855) 39
 Сарто Андреа дель (1486—1531) 25
 Серов Валентин Александрович (1865—1911) 32, 33, 34, 53, 54, 56, 58, 62, 71, 73, 74, 136, 139
 Сеченов Иван Михайлович (1829—1905) 30
 Симонид Кеосский (ок. 556—ок. 469 до н. э.) 30
 Станиславский Константин Сергеевич (1863—1938) 65
 Столица Евгений Иванович (1870—1929) 26
 Суриков Василий Иванович (1848—1916) 19, 20, 21, 62, 123, 126
- Тинторетто Якопо (1518—1594) 19, 20, 53, 54
 Тициан Вечеллио ди Кадоре (1477—1576) 21
 Толстой Федор Петрович (1783—1873) 33
- Ульянов Николай Павлович (1875—1949) 139
 Утамаро Китагава (1753—1806) 124, 128
- Фаворский Владимир Андреевич (1886—1964) 45, 46, 106
 Федотов Павел Андреевич (1815—1852) 62, 63
 Флобер Густав (1821—1880) 62
 Франс Анатолий (1844—1924) 46
- Хогарт Вильям (1697—1764) 30
 Ходлер Фердинанд (1853—1918) 98, 99
 Хокусай Кацусика (1760—1849) 25, 95, 96, 97, 98
- Цвейг Стефан (1881—1942) 88
 Цилле Генрих (1858—1929) 86, 87
 Цицерон Марк Тулий (106—43 до н. э.) 30
- Чекрыгин Василий Николаевич (1897—1922) 20, 22
 Черемных Михаил Михайлович (1890—1962) 65, 76, 77, 115, 116, 117, 139, 141
 Чехов Антон Павлович (1860—1904) 27
 Чехонин Сергей Васильевич (1878—1937) 15, 16, 124, 131
 Чистяков Павел Петрович (1832—1919) 26, 80
 Чуйков Семен Афанасьевич (1902—1980) 13
- Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) 71
 Шарлемань Иосиф Адольфович (1880—1957) 26
 Шевченко Александр Васильевич (1883—1948) 21, 23, 44, 46, 66
 Шервуд Леонид Владимирович (1871—1954) 26
 Шопен Фридерик (1810—1849) 78
 Штраус Иоганн (1825—1899) 71
- Щербиновский Дмитрий Анфимович (1867—1926) 26
- Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948) 74, 112, 117
- Юон Константин Федорович (1875—1958) 27, 55

Список литературы

- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т.—М.: Искусство, 1976, т. 1.—575 с., т. 2.—719 с.
- Ленин В. И. О литературе и искусстве.—М.: Художественная литература, 1979.—820 с.
- Алпатов М. В. Композиция в живописи.—М.: Искусство, 1940.—132 с.
- Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения.—М.: Искусство, 1976.—288 с.
- Барш А. О. Наброски и зарисовки.—М.: Искусство, 1970.—166 с.
- Ватагин В. А. Изображение животного.—М.: Искусство, 1957.—170 с.
- Вопросы художественного образования. Тематический сборник научных трудов. Вопросы методики преподавания композиции.—Л.: Академия художеств СССР. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1972, вып. 3.—130 с.
- Герасимов М. М. Основы восстановления лица по черепу.—М.: Советская наука, 1949.—188 с.
- Голубкина А. С. Как создается скульптура: Несколько слов о ремесле скульптора.—М.: Искусство, 1965.—48 с.
- Дейнека А. А. Из моей рабочей практики.—М.: Академия художеств СССР, 1961.—176 с.
- Дейнека А. А. Учитесь рисовать.—М.: Академия художеств СССР, 1961.—223 с.
- Дневник Делакруа.—М.: Искусство, 1950.—632 с.
- Иваницкий М. Ф. Анатомия человека.—М.: Физкультура и спорт, 1965, т. 1.—520 с.
- Капланова С. Г. От замысла и природы к законченному произведению.—М.: Изобразительное искусство, 1981.—216 с.
- Карлов Г. Н. Изображение птиц и зверей.—М.: Просвещение, 1976.—192 с.
- Кеменов В. С. Академия художеств СССР.—Л.: Аврора, 1982.—438 с.
- Коменский Я. А. Дидактические принципы.—М.: Учпедгиз, 1940.—90 с.
- Костян В., Юматов В. Язык изобразительного искусства. М., Знание, 1978.
- Кузин В. С. Психология.—М.: Высшая школа, 1974.—282 с.
- Лапин В. А. Основы рисования для строителей.—М.: Стройиздат, 1953.—166 с.
- Липшев А. М. Рисунок пером.—М.: Академия художеств СССР, 1962.—166 с.
- Леонардо да Винчи. Избранное.—М.: Гослитиздат, 1952.—260 с.
- Лейтенева Г. К. Дорогой поиска.—Л.—М.: Искусство, 1965.—170 с.
- Лясковская О. А. П. П. Чистяков.—М.: Государственная Третьяковская галерея, 1950.—80 с.
- Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7-ми т.—М.: Искусство, 1965—1970
- Павлинов П. Я. Для тех, кто рисует: советы художника.—М.: Советский художник, 1965.—72 с.
- Павлинов П. Я. Каждый может научиться рисовать: советы рисовальщика.—М.: Советский художник, 1966.—104 с.
- Психологический словарь.—М.: Педагогика, 1983.—447 с.
- Рабинович М. Ц. Изображение человека на основах пластической анатомии.—М.: Искусство, 1965.—82 с.
- Радлов Н. Э. Рисование с натуры.—Л.: Художник РСФСР, 1978.—130 с.
- Ракитин В. И. Искусство видеть.—М.: Знание, 1973.—128 с.
- Рерберг Ф. Введение в перспективу.—М.—Л.: Изогиз, 1933.—48 с.
- Розов А. И. Память.—М.: Знание, 1970.—64 с.
- Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию.—М.: Просвещение, 1981.—192 с.
- Терентьев А. Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства.—М.: Просвещение, 1981.—176 с.
- Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге.—М.: Молодая гвардия, 1966.—128 с.
- Фаворский В. А. О рисунке, о композиции.—Фрунзе, Кыргызстан, 1966.—80 с.
- Чайковский П. И. О композиционном творчестве и мастерстве.—М.: Музыка, 1964.—272 с.
- Чуйков С. А. Заметки художника.—М.: Молодая гвардия, 1976.—192 с.
- Шорохов Е. В. Основы композиции. Учебное пособие для студентов педагогических институтов.—М.: Просвещение, 1979.—304 с.
- Юон К. Ф. Об искусстве. В 2-х т.—М.: Советский художник, 1959, т. 1.—384 с., т. 2.—285 с.

Статьи

- Алексич М. Н. Рисование по памяти.—В кн.: Рисунок. Практическое руководство для начинающих и самостоятельных художников.—М.: Искусство, 1965, с. 216—233.
- Грицай А. М. О состоянии и задачах преподавания рисунка в художественных училищах.—Вопросы художественного образования. Тематический сб. научных трудов.—Л.: Академия художеств СССР. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1971, вып. 1, с. 36—63.
- Киященко Н. К. Узелок на память.—Неделя, 1976, № 10 (834), № 24 (848).
- Мосин А. Г. Быстрый набросок.—Художник, 1963, № 12, с. 59—61.
- Терентьев А. Е. Изображение человека в движении.—Художник, 1975, № 6, с. 57—61.

Список иллюстраций

1. Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок к неосуществленной фреске «Битва при Ангиари». Сангина. 1503—1504
2. Д.Пиранези. Большая галерея статуй. Офорт. 1743
3. К. Кольвиц. Прорыв. Офорт. 1902—1908
4. К. Кольвиц. Рисунок к офорту «Прорыв». 1902
5. А.Дейнека. Рисунки к картине «Оборона Севастополя». Б., кар. 1942
6. А.Дейнека. Эскиз к картине «Оборона Севастополя». Б., кар. 1942
7. А.Дейнека. Раздолье. Х., м. 1944
8. Евфроний. Краснофигурный кратер. Керамика. 510—500 гг. до н. э.
9. С.Чехонин. Обложка. Б., гуашь. 1923
10. Шейх Абд Эль-Гурна. Веяние и переноска зерна. Стенная роспись. XVIII династия. Гробница Менна. Фивы
11. К.Брюллов. Первая идея картины «Последний день Помпеи». Перо. 1828—1830
12. Л.Камбиазо. Мадонна с младенцем. Перо, бистр. XVI в.
13. В.Суриков. Эскиз к картине «Боярыня Морозова». Б., граф. кар. 1884—1885
14. Я.Тинторетто. Чудо святого Марка. Х., м. 1548
15. В.Попков. Деревня Кимжа. Б., кар. 1967
16. В.Чекрыгин. Эскиз композиции. Прессованный уголь. 1921
17. А.Шевченко. Девушки. Монотипия. 1931
18. Охота на оленей. Наскальная живопись. Ущелье Валлор-та. Мезолит
19. Д.Гирландайо. Девушка, льющая воду из кувшина. 1479(?)
20. К.Брюллов. Рисунок. Б., кар. 1817
21. С.Ноаковский. Италия. Орвиетто. Готический собор. Кл. доска, мел. Из рисунков, выполненных во время чтения лекций. 1900—1906
22. В.Серов. Квартет. Граф. кар. 1895—1898
23. В.Серов. Ворона. Граф. кар. 1896
24. М.Врубель. Натюрморт со свечой. Б., кар. Ок. 1904
25. Микеланджело. Зарисовка к росписи в Сикстинской капелле. 1508—1510
26. Микеланджело. Рисунок к неосуществленной фреске «Битва при Кашине». 1504—1505
27. О.Домье. Парламентарий. Бронза. 1830—1835
28. Х.Гольбейн. Схематические рисунки головы и кисти руки
29. О.Домье. Рисунок двух голов. Перо. 1850—1860
30. Леонардо да Винчи. Карикатуры. Перо. 1480—1490
31. Т.Жерико. Рисунок к картине «Плот «Медузы». Перо. Ок. 1819
32. Леонардо да Винчи. Этюды голов в профиль. Перо. 1480—1490
33. Рафаэль. Женщина с кувшином. Рисунок к фреске
34. Э.Дега. Танцовщица, поправляющая туфлю. Угольный кар. Ок. 1897
35. А.Шевченко. Натюрморт с корзиной и кувшином. Б., кар. 1929
36. В.Фаворский. Натюрморт с маской Пушкина. Б., тушь. 1930
37. Рафаэль. Рисунок. Сангина. 1510—1511
38. А.Матисс. Интерьер. Тушь, кисть. 1948
39. Л.Бродаты. В музее. Зарисовка. 1930
40. А.Марке. набросок. Тушь, кисть. Ок. 1910
41. А. Марке. набросок. Тушь, кисть. Ок. 1910
42. Н.Купреянов. набросок. Лошадь с жеребенком. Б., тушь. 1927
43. Н.Купреянов. Кошка. Б., тушь. 1925
44. О.Кипренский. Композиционный рисунок. Б., перо, кисть, тушь. 1817
45. Тулуз-Лотрек. набросок. Литография. Ок. 1895
46. Я.Тинторетто. Рисунок углем. 1580—1585
47. В.Серов. набросок к рисунку «Новобранец». Б., кар. 1906
48. Г.Доре. Фантазия (детский рисунок). Перо. 1838
49. Г. Доре. Деревенская школа (детский рисунок). Перо. Ок. 1844
50. В.Серов. Ледоколы на Москве-реке. Кар., акв. 1880
51. В.Серов. После пожара. Б., кар. 1880
52. И.Левитан. Околица. Рисунок к картине. 1900
53. Г.Нисский. Вечер. Волга. Гуашь. 1955
54. П.Федотов. Прошу садиться. Граф. кар. Конец 1840-х гг.
55. П. Федотов. Квартальный и извозчик. Граф. кар. Конец 1840-х гг.
56. А.Шевченко. Натюрморт с дыней. Кар. 1928
57. А.Дейнека. Окраина Рима. набросок. 1935
58. В.Ватагин. Голова верблюда. Ит. кар. 1934—1938
59. Г.Доре. Рисунок из серии «Версаль и Париж в 1871 году». Депутат национального собрания. Перо. 1871
60. В.Лебедев. Из серии «Панель революции». Четыре фигуры. Тушь, свинцовый кар. 1922
61. Г.Нисский. Над снегами. Х., м. 1959—1960
62. Г.Нисский. На путях. Гуашь. 1957
63. О.Домье. Маски. Литография. 1832
64. В.Серов. С горы. Тушь, кисть. 1890—1892
65. С.Эйзенштейн. Польша-гротеск. Б., кар. 1930—1945
66. Н. Купреянов. Стадо, идущее через мост. Б., черн. акв. 1927
67. Н. Купреянов. Возвращение стада. Б., тушь. 1927
68. Н.Купреянов. Страницы из дневника. Б., тушь, перо. 1930
69. М.Черемных. Стройка. набросок. Тушь. 1934
70. Ю.Пименов. набросок. Тушь. 1955—1965
71. А.Дейнека. «Катюша». набросок. Кар. 1941—1942
72. О.Домье. Суп. Перо, акв., уголь. Ок. 1860
73. Микеланджело. набросок. Сангина. 1508—1512
74. Микеланджело. Подготовительные рисунки к росписи Сикстинской капеллы. Ит. кар. 1508—1510
75. Д.Пиранези. Темница. Эскиз. Копия П. Гонзага. Тушь, кисть
76. В.Егоров. «Без вины виноватые». Гостиница «Лондон». Эскиз декорации. Б. на ф., тушь, акв. 1944
77. В.Егоров. «Лермонтов». Проходной зал. Эскиз декорации. Б., тушь, акв. 1943
78. Г.Цилле. набросок детей. Угольный кар. Ок. 1920

79. Г.Цилле. Рисунок. Перо. Ок. 1915
80. Учебный рисунок. Перо
81. Учебный рисунок. Перо
82. И.Айвазовский. Атлантический океан в 1843 году. Б., тушь, акв.
83. И.Айвазовский. Альбомная зарисовка. Б., граф. кар. 1892
84. К.Брюллов. В полдень. Сепия. 1852
85. Учебный рисунок. Б., кар.
86. К.Хокусай. Стрелки из лука. Из сборника «Манга». Цв. ксилография. 1817
87. К.Хокусай. Животные. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». Ксилография. 1812—1814
88. К.Хокусай. Животные. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». Ксилография. 1812—1814
89. К.Хокусай. Осел. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». Ксилография. 1812—1814
90. К.Хокусай. Осел. Из альбома «Ускоренное руководство по рисованию». Ксилография. 1812—1814
91. Ф.Ходлер. Рисунок к «Дровосеку». 1910
92. А.Дейнека. Плавание. Б., кар. 1932
93. Ф.Ходлер. Дровосек. 1910
94. А.Дейнека. Вольная борьба. Б., кар. 1935
95. Леонардо да Винчи. Конь в ракурсе. Серебряный кар. Ок. 1490
96. Микеланджело. Фигура купающегося солдата. Рисунок к несущественной фреске «Битва при Кашине». 1504—1505
97. Микеланджело. Рисунок сидящего юноши к росписи Сикстинской капеллы. 1508—1510
98. Микеланджело. Набросок мускулатуры. Б., перо. 1508—1510
99. Скелет и мускулатура. Учебные рисунки из анатомии Г.Баммеса
100. Рисунки скелета в различных движениях. Учебные рисунки из анатомии Г.Баммеса
101. А.Лаптев. Последовательное исполнение наброска львицы. Свинцовый кар. 1949
102. В.Ватагин. Скелет человека и лошади
103. Э.Делакруа. Лев. Набросок. Б., кар. Ок. 1850
104. Леонардо да Винчи. Анатомические рисунки лошади (передние ноги). 1480—1490
105. И.Ефимов. Борьба быков зебу. Б. кар. 1929
106. А.Дейнека. Передвижение. Б., кар. 1945
107. А.Броувер. Композиционный набросок. Б., кар. Ок. 1632
108. Н.Самокиш. Набросок батальной сцены. Тушь, перо. 1938
109. Н.Самокиш. Набросок батальной сцены. Тушь, перо. 1938
110. Н.Самокиш. Композиционный набросок. Тушь, кисть, перо. 1938
111. А.Ватто. Рисунок женских голов. Сангина, черный ит. кар., мел. 1710—1720
112. С.Эйзенштейн. Упражнения на выразительность. Б., кар. 1940—1946
113. С.Эйзенштейн. Печаль. Б., кар. 1940—1946
114. О.Домье. Защитник. Акв. 1850—1860
115. О.Домье. Адвокат. Рисунок. 1850—1860
116. О.Домье. Адвокат. Акв. 1850—1860
117. О.Домье. Адвокат. Акв. 1850—1860
118. О.Домье. Ламет. Скульптура. 1830
119. О.Домье. Ламет. Литография. 1832
120. М.Черемных. Рисунок. Б., кар. 1930—1940
121. М.Черемных. Рисунок. Б., кар. 1930—1940
122. С.Эйзенштейн. Режиссерские кроки к фильму «Александр Невский». Кар. 1938
123. Н.Ге. Набросок для картины «Распятие». 1893
124. Н.Ге. Набросок для картины «Распятие». 1893
125. Н.Ге. Из рисунков к картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». 1871
126. Н.Ге. Из рисунков к картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». 1871
127. Н.Ге. Из рисунков к картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». 1871
128. Учебные рисунки натюрморта на представление его с разных точек зрения
129. К.Менье. В литейном цехе. Рисунок. Ок. 1900
130. Положение во гроб. Икона. XV в.
131. В. Суриков. Боярыня Морозова. Х., м. 1887
132. М. Врубель. Сирень. Х., м. 1900
133. М. Врубель. Пан. Х., м. 1899
134. К. Утамаро. Пойманная рыбка. Шелк, тушь, водяные краски. Ок. 1798
135. Тулуз-Лотрек. Певица Иветт Гильбер. К., темпера. 1894
136. А. Марке. В Неаполе. Х., м. 1909
137. Л. Бруни. Детская. Б., акв. 1924
138. Б. Кустодиев. Карусель. Б., акв. 1920
139. С. Чехонин. Тарелка «Красная лента». Фарфор, надглазурная роспись, позолота. 1919
140. А. Самохвалов. Девушка-метростроевка. Б., акв. 1934
141. П.Пикассо. Голубь. Литография. 1950
142. А.Пахомов. Музыканты. Литография. 1969
143. Г.Нисский. Переезд. Гуашь. 1957
144. Н.Купреянов. Женщина с мальчиком. Б., тушь. 1927
145. Н.Купреянов. Погрузка угля. Б., тушь. 1931
146. Г.Доре. Рисунок пером. 1860—1870
147. В.Лебедев. Пейзаж (Дождь). Тушь, свинцовый и цветной кар. 1921
148. М.Черемных. Рабфаковцы. Б., тушь, гуашь. 1925

Принятые сокращения

акв.—акварель
б.—бумага
б. на ф.—бумага на фанере
граф. кар.—графитный карандаш
ит. кар.—итальянский карандаш
кар.—карандаш
к.—картон
кл. доска—классная доска
х., м.—холст, масло

Содержание

Введение	5	Рисунки по памяти в связи с композиционным замыслом	78
<i>Роль зрительных впечатлений в общехудожественной подготовке учащихся</i>		Отдельные виды рисунка по памяти	
Рисование с натуры и рисование по представлению — единый процесс изучения формы		Воспроизведение по памяти того, что изучено в рисунке с натуры	80
Творческое мышление и рисунок	7	Работа по памяти с повторными наблюдениями и проверкой	84
Краткий исторический обзор обучения рисованию по памяти	23	Доработка по памяти кратковременных рисунков с натуры	86
Изучение натуры — основа рисования по представлению	35	Рисунок по памяти с большим интервалом во времени после наблюдения натуры	88
Общая закономерность применения изобразительных средств в рисунках с натуры и по представлению	41	Упражнения в рисовании по памяти	
Влияние наброска на развитие цельного видения	48	Контроль усвоенного	88
Восприятие, наблюдение и композиционный замысел в рисунке		Задания на раннем этапе обучения	90
Зрительное восприятие	54	Задания для старших курсов	90
Видение и художественный образ	56	Рисование по воображению	
Восприятие пространства, движения и формы	59	Общие положения	90
Развитие восприятия и наблюдательности	61	Воспроизведение с другой точки зрения того, что изучалось в рисунке с натуры	92
Целенаправленное наблюдение	62	Рисунки с неподвижной модели	96
Рисование по наблюдению	64	Рисование групп людей в пространственной среде	106
Композиционный замысел в рисунке ...	65	Наброски с динамичных групп	109
<i>Методические особенности рисования по представлению</i>		Характеристика модели при различных положениях	110
Рисование по представлениям памяти и воображения на различных этапах обучения	68	Рисунки по воображению в связи с композиционным замыслом	117
Общие принципы рисования по памяти		Упражнения в рисовании по воображению в процессе учебы	
Избирательная память	70	Развитие объемно-пространственных представлений	121
Дневник художника	74	Задания на раннем этапе обучения	121
		Задания для старших курсов	122

<i>Влияние замысла рисунка на выбор изобразительных средств и ма- териала</i>	
Представление и воплощение	123
Возможности использования графических ма- териалов	134

Заключение	142
Примечания	144
Указатель имен	145
Список литературы	147
Список иллюстраций	148

Авсиян О. А.

A22 **Натура и рисование по представлению: Учеб. пособие.**—
М.: Изобраз. искусство, 1985.—152 с, ил.

В пер.: 1 р. 50 к. 70 000 экз.

Цель данного пособия развить наблюдательность у будущих художников. Приводятся методические рекомендации, примеры из педагогической практики, высказывания мастеров изобразительного искусства. Пособие написано в соответствии с учебными программами по курсу рисунка и композиции. В нем около 150 тоновых и цветных иллюстраций.

Для средних художественных учебных заведений, может быть также использовано студентами художественных вузов и теми, кто самостоятельно занимается изобразительным искусством.

А 4903040000-120
024(01)-85 28-85

ББК 85.154
761

Авсиян Осип Абрамович

Натура и рисование по представлению

Художник Адамов Е. Б.

Зав. редакцией И. И. Березина

Редактор Л. А. Голубенкова

Художественный редактор В. Г. Терещенко

Цветную корректуру выполнила М. С. Ильина

Технический редактор Л. П. Богатова

Корректоры Л. П. Егорова, С. В. Козлова

ИБ № 957

Сдано в набор 01.10.84. Подписано к печати 13.11.85. Изд. № 20-137. Формат 60×90/8. Бумага мелованная 120 г. Гарнитура «Таймс».

Печать офсетная. Объем 19,0 усл.п.л., 20,20 уч.-изд.л., 35,5 усл. кр.-отт. Доп. тираж 70 000. Заказ 2597. Цена 1 р. 50 коп.

Издательство «Изобразительное искусство»
Москва, 129262, Сушевский вал, 64

Диапозитивы изготовлены в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28.

Печатано в Югославии: Младинска книга, Любляна.