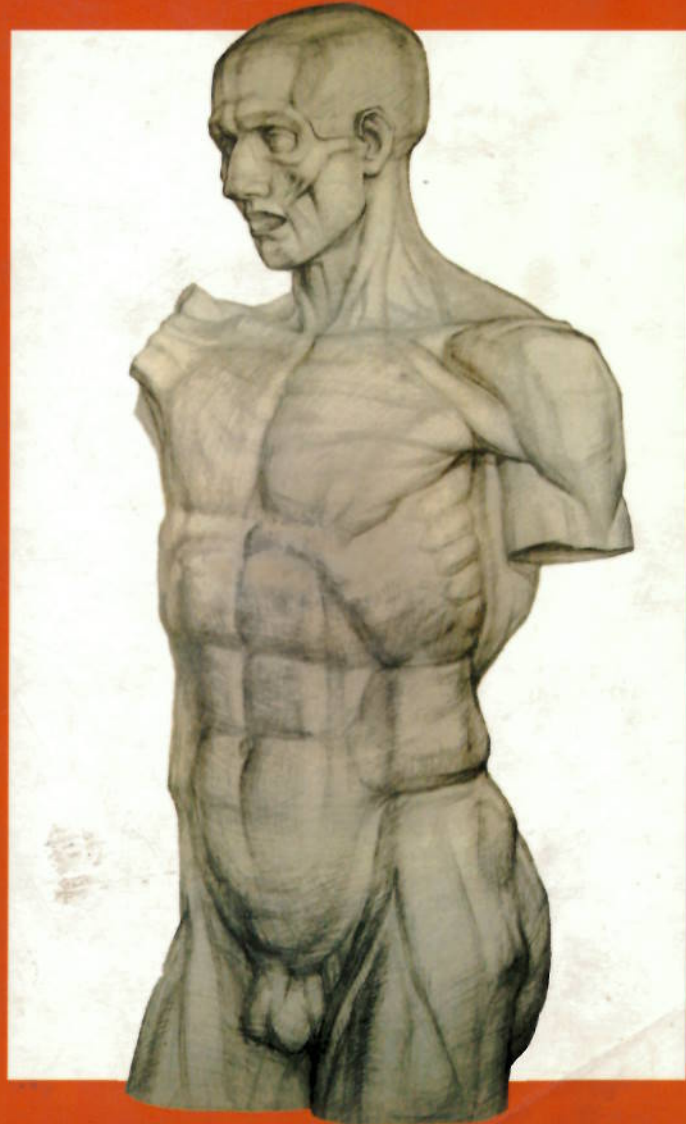


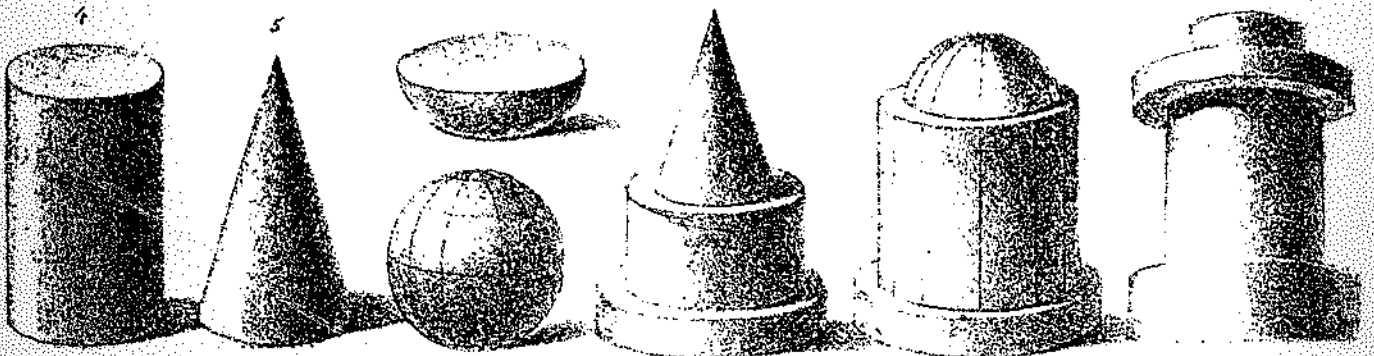
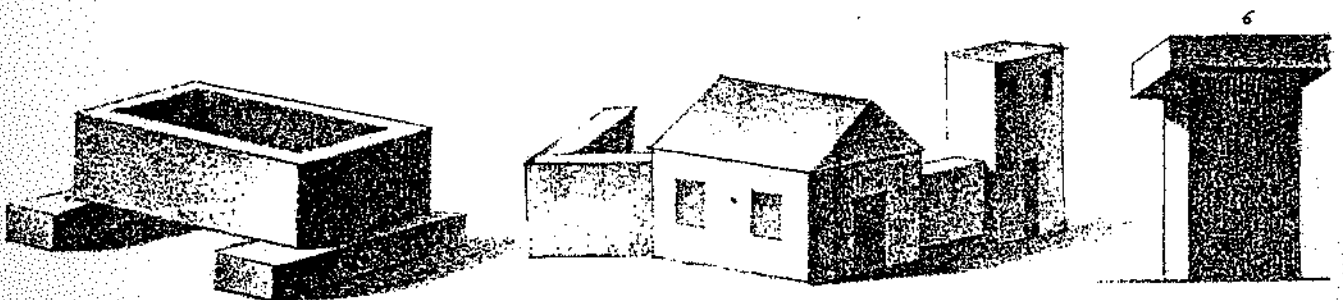
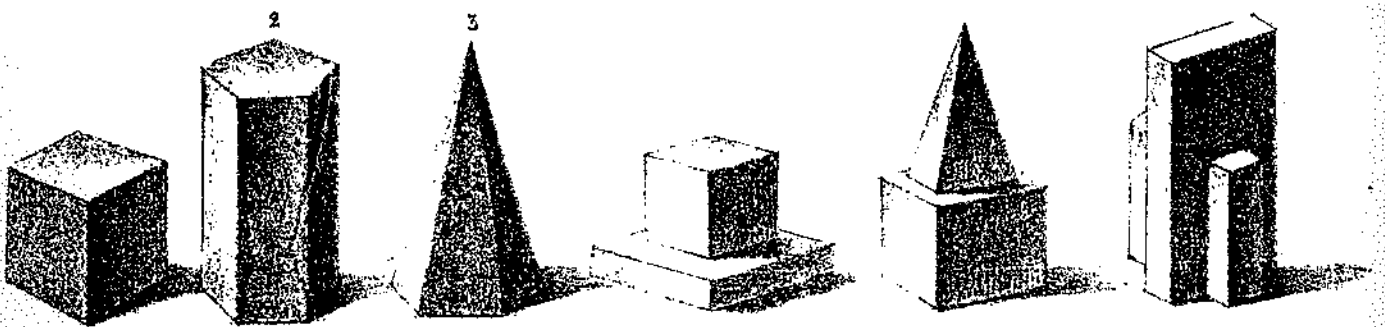
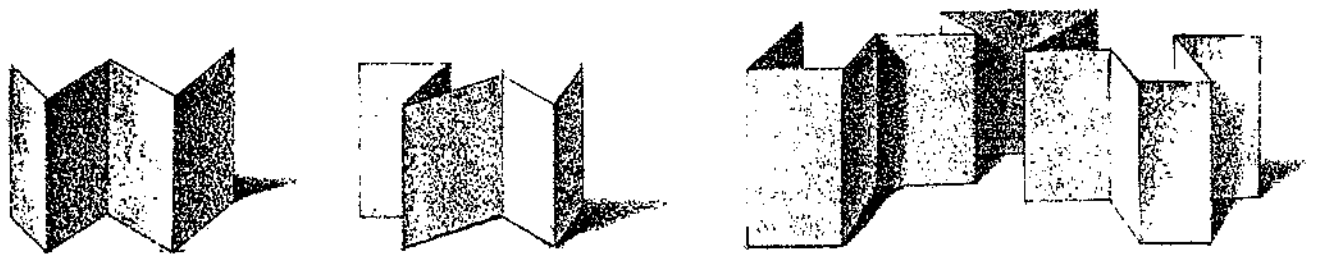
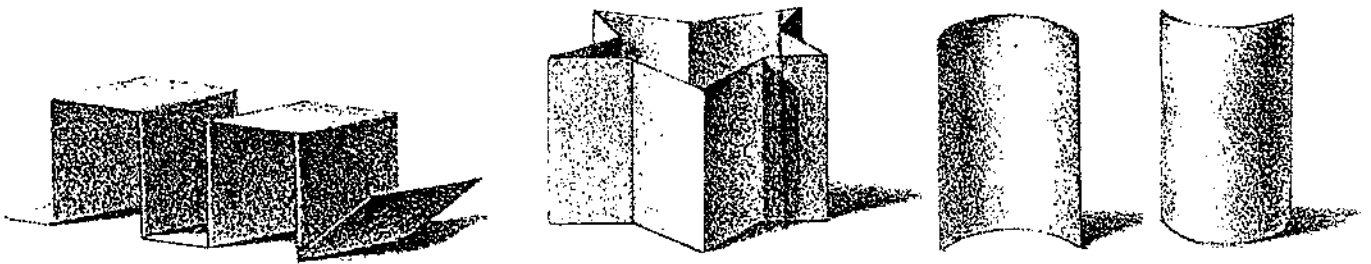
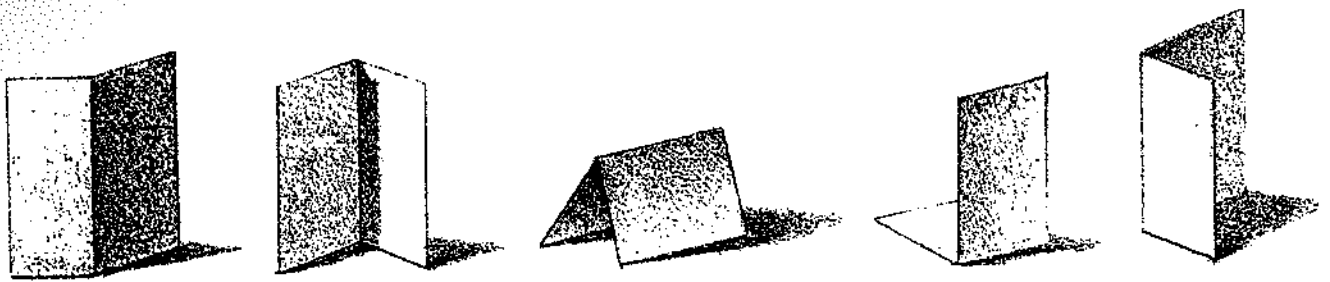
АТАВИН Ю.А.

# В ПРЕДМЕТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

СПЕЦИФИКА РИСОВАЛЬНЫХ ШКОЛ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОФИЛЯ



Москва



## КУРС РИСОВАНИЯ

В котором изложен способ правильно изображать по глазомеру видимые предметы с практическим изъяснением знаков перспективы и освещения.

Для общественного домашнего образования юношества составленный  
А. П. САПОЖНИКОВЫМ.

С. Петербург, печатано в типографии штаба  
Отдельного Корпуса Внутренней Стражи.  
(1834г.)

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ ЭКСПЕРТНОЙ КОМИССИИ:

- 1) простота и доходчивость развивают у учащегося «способность правильно изображать видимые предметы... с достаточным понятием о законах света и теней»;
- 2) руководство, дающее практические понятия о перспективном построении предметов через правильно сокращающиеся линии, плоскости и поверхности, «о законах освещения и теней и рисовании освещенных тел»;
- 3) при этом сохраняя любовь к приобретению «весьма основательных начальных познаний в сем искусстве»;
- 4) ясность и простота пособия доказывают «на практике точность его правил...».

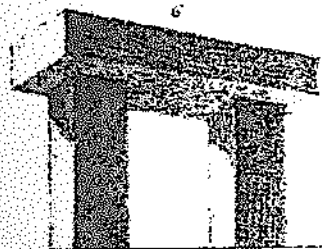
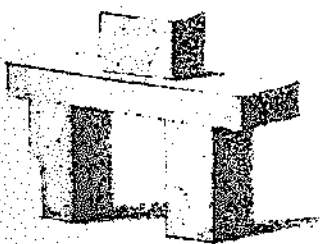
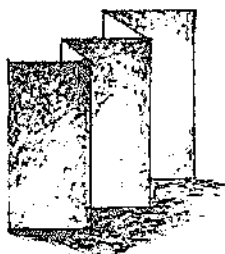
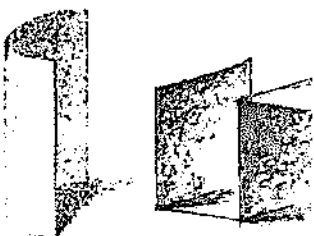
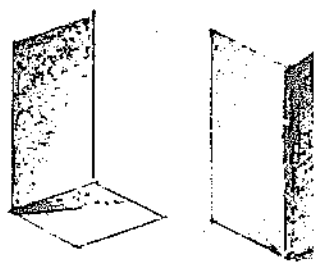
Рисуя «не машинально, но рассуждая... приобретая навыки видеть правильно и понимать действия света и теней», как логический, научный подход в объяснении и изображении предметной реальности, данное руководство «было введено в употребление в народных училищах, пансионах и гимназиях... и в домашнем образовании... для обучения сему искусству, столь в о б щ е ж и т и необходимому и полезному».

С соизволения ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА всеми-  
лостивейшего государя императора НИКОЛАЯ ПАВЛОВИЧА.

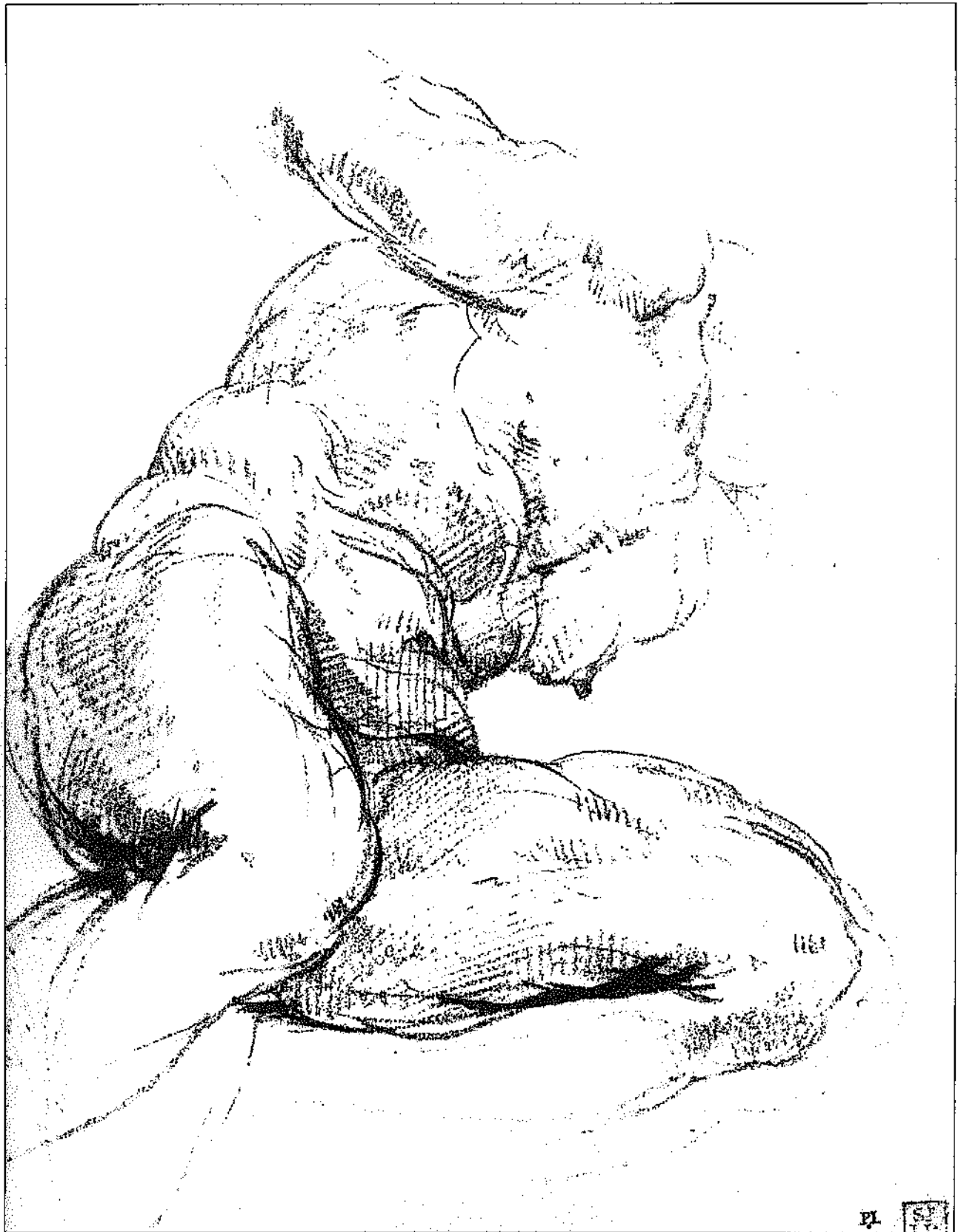
Таковы были оценка и отношение к руководству А.П. Сапожникова, дающему ясное и простое представление о сущности формы предмета, ее перспективных искажениях (ракурсах), о законах света и теней, правильном (объективном) изображении реальности на двухмерной плоскости листа;

пособию, определяющему начальный курс обучения не только для специального, но и общего образования;

руководству, подытожившему все достижения начального художественного образования от Иоганна Даниила Прейслера (17в.), на несколько столетий являющемуся «настойной книгой» для художников, единственным пособием для русской художественной школы, а ныне п о т е р я н н о м у и з а б ы т о м у...!









МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. С. Г. СТРОГАНОВА

АТАВИН Ю.А.

**ПРЕДМЕТ**  
**И**  
**ПРОСТРАНСТВО**  
**В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ**

СПЕЦИФИКА РИСОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОФИЛЯ

Москва  
2004

«Страна, в которой бы учили рисовать так, как учат писать, превзошла бы вскоре все страны мира во всех искусствах...»

(Дидро)

Создание Строгановской школы художественно-технического образования было вызвано острой необходимостью «...доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство». (А.Гартвиг.Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 году С.Г.Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. М. 1901, стр.122). Потребность в своих специалистах для развивающихся прикладных производств, таких как картографических, научных, декоративных, проектных (и архитектурных) и т. д., в свое время уже решалась реформами Петра I. Функциональность изделий ставила иные задачи, которые могла дать только Строгановская школа – школа декоративно-прикладного и технического направления со своей спецификой рисования.

Послеоктябрьские события сурово отразились на истории Строгановского училища. Новые веяния в искусстве с полным отрицанием системы образования привели к закрытию «Строгановки». В дальнейшем ни ВХУТЕМАС, ни ВХУТЕИН не смогли возродить методические требования училища. Воссозданной в 1945 году «Строгановке» была навязана «академическая» методическая система, основанная на созерцательном, перцепционном подходе к действительности, которая больше соответствовала задачам станкового искусства. Строгановская школа требовала решений своих функциональных задач, связанных с проектированием и созданием предметов быта, предметной реалии, а не их изображением; задач, отвечающих проектной и прикладной деятельности – монументальному и декоративно-прикладному творчеству. Это требовало иной методики рисования, аналитического, логического, научного подхода к изображаемой действительности, свободного созидательного творчества.

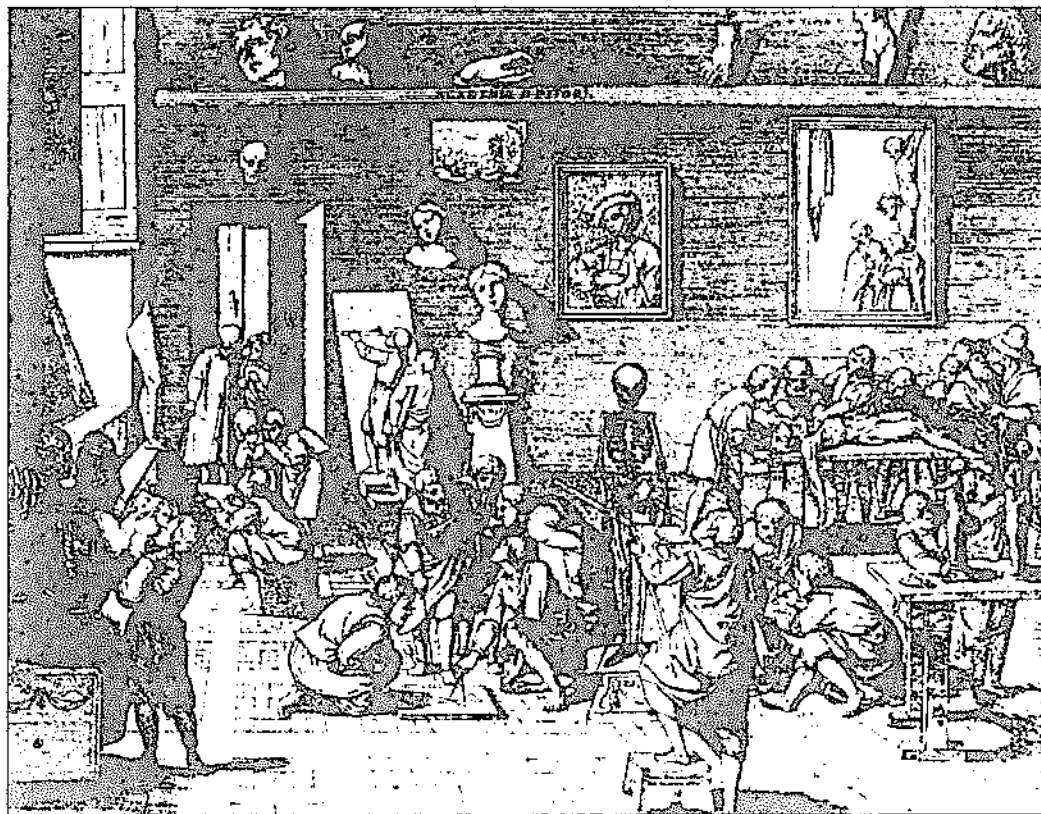
Конструктивно-аналитический метод с использованием схем, канонów, условностей, некоторой абстрагированности (упрощения) формы нередко приводил к схематизации рисунка. Это скорее можно отнести к недостаткам предварительного всеобщего начального художественного обучения по «академической» системе, тогда как в ВУЗе приходится заниматься конструктивно-аналитическим разбором формы, раскрытием ее сущности, что часто рассматривается не задачами школы, а итогами обучения и вносит избыточную схематизацию в рисунок. Однако развитие пространственного мышления, образного восприятия всегда было главной целью в воспитании художественной личности, основными задачами художественного образования.

Данное учебное пособие «Предмет и пространство в учебном рисунке» раскрывает методологическую основу учебного рисования Строгановской школы – школы предметного рисования как специфики школ художественно-промышленного профиля.

Учебный рисунок существует во имя приобретения знаний и навыков в творчестве.

« Чувствовать, знать, уметь – вот полное искусство».

(П.Л. Чистяков).



От автора.

«Каждый человек в душе художник». Но его поверхностное мировосприятие всегда приводит к перцепционному творчеству. Этот этап познания относится скорее к среднему звену художественного воспитания: скопировать и ...понять!

Освоение основ изобразительного искусства и технического мастерства необходимо для любого грамотного художника. Но только при ясном осознании сути предметной формы и смысла рисования молодой талант сам отберет те художественные средства, которые необходимы ему для ясного и оперативного представления изображаемого предмета. «Раскрепощенный» от прямого влияния н а т у р ы, полный чувств и эмоций, в стихии творческого самосознания художник выкладывает в полной мере своего мастерства и таланта. Не точность изображения предмета, а его значение и участие в общей жизни предметной действительности становятся главной задачей, основной идеей и смыслом творческой реализации – произведения. Простота, доходчивость, выразительность, красота и сила воздействия на зрителя – в этом искусство!

Данная работа – учебное пособие по рисунку – это дидактические суждения об особенностях школы художественно-промышленного направления, смыслом которого является не «бытовое», созерцательное отношение художника к действительности, а познавательный, логический подход к созерцаемому. В этом свобода творчества!

Дерзайте!



## РИСУНОК ДЛЯ ВСЕХ...

Рисунок - это иллюзия действительности на плоскости листа; это свобода мысли, выраженная зрительно и весомо.

Рисунок - многопрофильное изобразительное средство, его значение в жизни человека велико. Недаром исторически сложилось определение: «Рисунок - основа основ всей человеческой деятельности». Он явно и косвенно существует вокруг нас. Рисунок воспитывает ясность, доброту, красоту. Значительна его роль в развитии этических и эстетических качеств человека, в общем развитии культуры народа, нации, государства. Его возможности в раскрытии и постижении тайн природных явлений безграничны.

В эпоху Возрождения, в эпоху великого подъема культуры, достижений в науке, технике, искусстве рисунку уделялось большое внимание. Он был общеобразовательной дисциплиной, все стремились рисовать. Попытки расшифровки увиденного проводились еще в школах, ботеггах<sup>2</sup>, академиях<sup>3</sup> Возрождения, где давались научные определения и объяснения непосредственному восприятию действительности, зрелищным искажениям форм предметной среды с позиции их предварительного изучения, осознания, целостного восприятия, натурального представления. В процессе рисования это сводилось к созданию адекватной модели с включением в нее личного творческого осмысления. Создавался ее повтор на листе в полном наглядно-образном представлении. Это расширяло возможности для правильного познания модели, когда огромное значение приобретает умение пространственно воспринимать ее, что созвучно с объективностью природы, объемно мыслить ... и представлять изображение на листе не в виде плоскости с графическими знаками обозначения предмета, а объема, находящегося в условном пространственном «блоке» листа. Тогда происходит процесс познания предметной действительности через ее объективное сравнение: не как вижу, а как представляю.

В дальнейшем, с отрицанием и потерей «школы знания» и своего значения в общем воспитании, рисунок постепенно теряет свою познавательную роль и на сегодняшний день предстает в одностороннем, неполноценном виде: так называемая «академическая» система учебного рисования по сей день остается системой перцепционного, созерцательного подхода, системой механического поверхностного, субъективного отношения к реалии. Отрицание школы научного, логического познания действительности всегда приводило к инертному отношению к ней, созданию копии, что достигалось только усидчивостью и полным «закабалением» натурой: «что вижу, то рисую».

Простота в освоении рисунка заложена не в копировальной системе, а в понятийном представлении, когда предмет не копируется по кусочкам, а создается аналогичный образ на основе предварительного изучения и полученного впечатления о нем. Так зарождались истоки творчества. Процесс познания связывался с аналитическим подходом к объекту через понимание сущности его формы, зрительных изменений ее в пространстве, представляющих форму предмета чаще в искаженном виде. К примеру,

вы рисуете куб как самую простую геометрическую фигуру. С ракурсных точек он воспринимается совершенно иной формой, порой далеко отдаленной от куба. Или более сложную форму шара, которая всегда воспринимается как круг. Срисовывая, вы забываете о сущности формы изображаемого предмета, его образе, и ваше напряжение охвачено созданием кривых линий, обозначающих контур или его силуэт. Это свойственно нашему бытовому восприятию, двумерному, плоскостному. Подобное восприятие и образует неопределенность, повтор которой всегда ограничивается лишь ее точной копией. Если при этом учесть, что наш глаз воспринимает только световое отражение от предмета, то вся действительность представляется нам через пятна – светлые, серые, темные, которые создают впечатления о ней и характеризуют соответствующие графические решения.

Учитывая объективность предметной действительности, необходимо считаться с ее признаками и качествами, иметь дело с объективными свойствами предмета, а не только с нашими субъективными впечатлениями о них. В этом и заключается разница между рисунком созерцательным – «академическим» и создательным – аналитическим<sup>1</sup>, логическим, основанным на мыслительно-познавательном процессе (см. табл. 2). Школа обучения должна строиться на объективном представлении предмета с объяснением его зрительных искажений в окружающем пространстве, а творческие навыки самовыражения (а они неизбежны у творческих людей) по мере овладения школой, при обретенных мастерстве, знаниях и практике разовьются, станут индивидуальной творческой личностью художника – творца. Только при таком подходе возможно реальное отношение к действительности и образное представление предметного мира, что и должно являться целью общеобразовательного и профессионального воспитания молодого поколения. Тогда рисунок становится для всех доступным средством изобразительной материализации предметной среды, «свободой» ее передачи. Дальнейшее художественно-профессиональное совершенствование молодого таланта может развиваться по двум направлениям со своими концепциями, требованиями, подходами и решениями, но только в альянсе они представят полноценное академическое художественное образование, что не раз было доказано историей. И школа рисунка должна оставаться «азбукой, базой знаний» в многопрофильной творческой деятельности человека и в науке, технике, культуре и в искусстве. Рисунок со своей универсальностью и возможностями во всех сферах становится идеологической основой познания реальной действительности.

Тяга к рисунку у людей огромна. Это не только желание научиться рисовать, выразить своё отношение к природе, но и широкий диапазон профессиональной технической и творческой деятельности в различных областях науки, культуры, тем более искусства, требующей умения передать предметный мир, развитого пространственного мышления, образного восприятия и представления, изобретательства, фантазии, мастерства.

Процесс образного рисования, так свойственный детям, заканчивается с возрастным развитием ребенка. Теперь его интересуют внешние качества предметной действительности: это выражается в мастерстве подачи и точности изображения: «как ему кажется», в создании копии. И объяснением субъективного восприятия явлений реального мира должна заниматься школа изучения и школа профессионального мастерства. Тогда познания объективности природы становятся главной задачей в воспитании и развитии специалиста, они дают ему полную свободу во всех его дальнейших творческих проявлениях (см. табл. 3).

## УЧЕБНЫЙ РИСУНОК КАК ШКОЛА ВОСПИТАНИЯ ПРЕДМЕТНОГО (ОБЪЕКТИВНОГО) ВОСПРИЯТИЯ ПРИРОДЫ

«...Здесь в преподавании опущена одна половина искусства, а именно — передавать предмет следует не только как он вам кажется, а как он есть, как существует в натуре».

(П.П. Чистяков)

В системе образования художественно-промышленного направления нет необходимости развивать тему о перцепционном методе обучения рисунку. Как мы отметили, этот метод основан на созерцательном подходе к действительности и зависит от длительной и качественной подготовки начинающего художника, а это затруднено существующей системой начального, а в дальнейшем и среднего звена художественного образования в стране. И в ВУЗ сегодня абитуриент приходит с низкой подготовкой и чаще со школьной скамьи.

Художественное обучение в изостудиях, школах, среднеспециальных училищах строится только на эмоциональной основе, тогда как с возрастом человек воспринимает мир не только через чувства, но занимается анализом всего увиденного. И эти аналитические качества не учитываются в подготовке будущих специалистов, более того, сохраняются и воспитываются лишь созерцательные способности — одна сторона восприятия реальности, даже утверждается этим развитие якобы «творческих основ художественной личности».

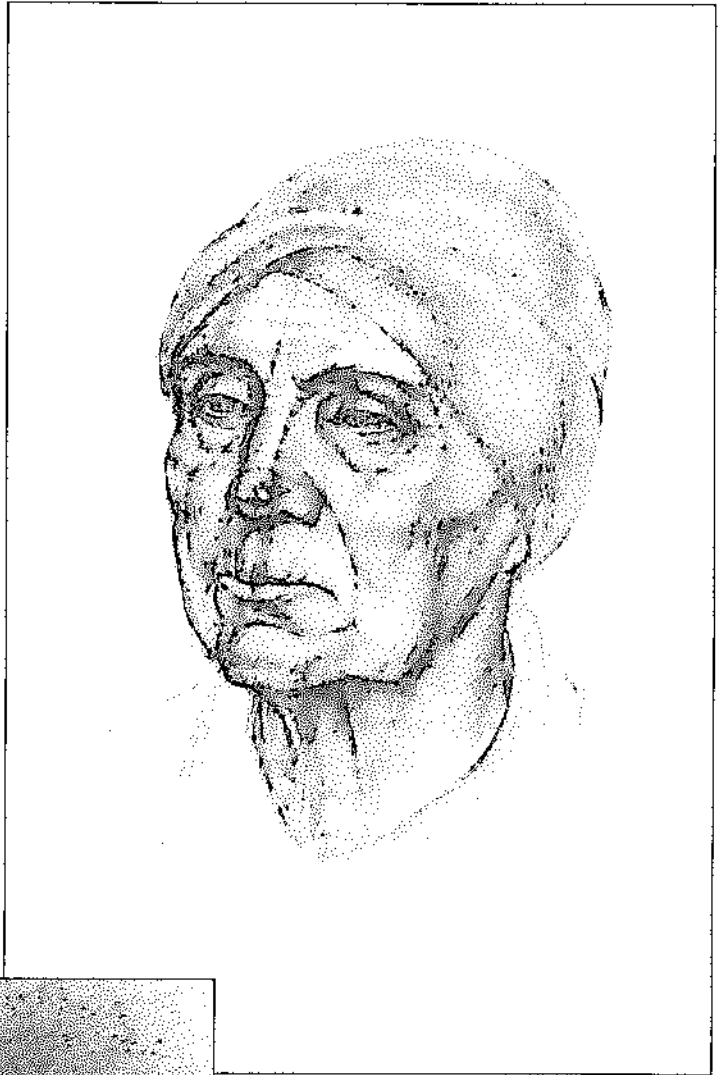
Без ясного понимания предмета, его емкого анализа, сущностного, а не только чувственного начала не может быть полного профессионального образования художника, тем более связанного по роду своей обширной деятельности с созданием новой предметной среды (монументальная живопись и скульптура, дизайн, прикладная пластика), а не иллюстрации ее (станковое искусство).

Вся подготовительная школа не учитывает объективной стороны познания, чем и обедняет художественное образование, не давая учащимся полноценного понимания окружающей реальности.

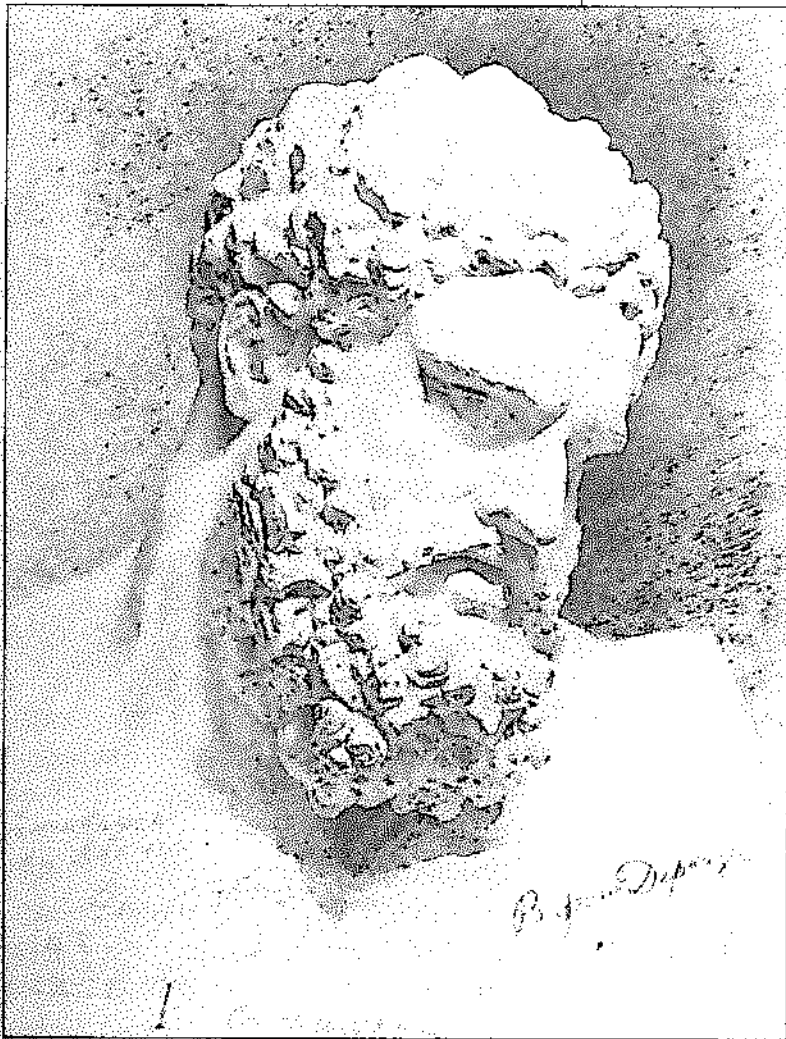
«Школа познания» должна опираться на объективное начало, на раскрытие сущности формы предмета, развитие пространственного представления, мышление образами. Представление о форме предмета должно складываться из ее пространственного восприятия, ощущения ее полноты, целостности, пространственных связей. Цель школы — умение представить форму предмета в различной пространственной среде, ее влияние на раскрытие формы предмета, а жизнь — наше субъективное начало это докажет: «как должно быть и как кажется глазу нашему». Только объективная сущность объяснит ее различные зрительно-эмоциональные искажения (перспектива, ракурс, свет, цвет, психология зрительного восприятия) и их использование в художественной практике (станковое, монументальное, декоративно-прикладное искусство, архитектурные пространства). Через познания объективных законов художник становится раскрепощенным, свободным от натуры, получает возможность не копировать ее, а на базе понятий и знаний создавать свой образ, свой предметный мир.

Задачами предметного воспитания должно заниматься среднее звено обучения, чтобы перцепционный подход к реальной предметной действительности дополнялся анализом ее, изучением, разъяснением. В стадии высшего звена должны решаться уже профес-





Учебный рисунок Строгановской школы



Академическая система  
рисования (учебный рисунок)

сиональные задачи, задачи творчества. В этом заключается диалектика художественного обучения будущих творцов, полнокровного воспитания художников-специалистов, разных профессионалов многообразной художественной жизни, единых в целом и различных в своей специализации.

Данная работа – это всего лишь восполнение пробела в методике полноценного художественного образования, что имело в свое время огромное значение в общем художественном развитии рисовальной школы эпохи Возрождения, в расцвете русской школы в XVIII - первой половине XIX вв. Но сохранение только утилитарных потребностей при полном игнорировании объективной стороны познания предметного мира<sup>5</sup> сказалось на одностороннем понимании реалии, её чисто внешнем, иллюстративном восприятии и отражении т о л ь к о с эмоциональной оценкой, без знания элементарных основ её сущности...

Целью творчества является постижение идеалов красоты, единства и гармонии изображаемого мира. Это невозможно без изучения и освоения «азбуки», что в период обучения выливается в решения учебно-аналитических задач, а не «голово» копирования натуры, ибо не может быть дома без фундамента, поэзии без грамоты, искусства без «ш к о л ы з н а н и я».

Эти цели и ставит программный курс учебного рисования. Знание и овладение изобразительными приемами, навыками, способами передачи своих впечатлений и наблюдений реальной действительности на изобразительной плоскости листа должны правильно отражать объективные закономерности рассматриваемых явлений, их причинные связи, их единство.

«Учебный рисунок как творческий процесс, как искусство объектом преподавания быть не может, так как не может быть преподаваемо субъективное понимание красоты».

(Д.Н.Кардовский)

Вопросы о необходимости школы учебного рисования, ее значении в воспитании молодого поколения были подняты, в основном, со времен возникновения постмодернистских течений в искусстве. В погоне за «измами» – новыми проявлениями в «новациях творчества», в бурных дискуссиях о преимуществе натурального над геометрическим (абстрактным) методом преподавания, на частных разборках в области изобразительных средств (свет, цвет, форма, манеры и т.д.) схоластика и консерватизм академической рисовальной школы<sup>6</sup> часто ставились ей в вину. Задачи школы подменялись «свободой творчества», где понятие «любоваться природой» совсем не значило изучать её; где навязывали свое понятие красоты, гармонии, не понимая законов красоты и гармонии самой природы – нашей « неисчерпаемой кладовой школы познания », забывая при этом об истоках Большого Искусства, его зарождении в ботеггах и академиях – школах всестороннего изучения жизни; искусства, связанного с деятельностью человечества и основанного на творческой практике, которая несет в себе изобразительные возможности и качества в раскрытых законах передачи предметной реалии. Школа учебного рисунка – это объективное, глубокое, поэтапное освоение окружающего мира; это воспитание пространственного мышления, развитие трехмерного восприятия предметной среды, приобретение навыков изобразительного повтора её на двухмерной плоскости листа как и м и т а ц и я реальной действительности и эмоционально-образное с р е д с т в о ее выражения. Одна-

ко в художественном представлении учебный рисунок не может быть видом искусства, ибо решает задачи школы, а не творчества.

Творческое начало присуще любой человеческой деятельности, и учебный рисунок несет в себе разнообразие творческих задач и их решений. Но во всех учебных работах должно присутствовать главное - школа, школа познания и понимания, а затем умения и мастерства. Только в освоении такой школы лежат основы профессионально-творческого развития художника, инженера, ученого.

Искусство родилось как практическая деятельность человека: изготовление предметов быта, охоты, строительство, заменяло письменность. В дальнейшем, внося в изделия удобство и красоту, дало развитие декоративно-прикладному направлению, способствовало развитию монументального искусства (архитектура, скульптура, настенная живопись). Это было предметное искусство, созидательное творчество, где степень украшения являлась неотъемлемой частью предметной реальности и священного поклонения.

Последующая потребность в описательской, иллюстративной стороне деятельности человека, украшательстве и эстетическом «ублажении» своего бытия определила новый вид творчества и художника созерцательного искусства, а с ним и школу иного направления - созерцательную школу воспитания художника, умеющего точно передавать окружающий мир.

Так появились два вида творчества:

- созидательное - предметное, прикладное, монументальное, декоративное и
- созерцательное - перцепционное, станковое,

которые определили свои позиции по восприятию и отражению реальной действительности, объективного и субъективного отношения к ней, и образованию двух школ:

- школы знания и ремесла - творчества и
- школы мастерства - искусства.

И только их симбиоз, переплетение задач и целей создали расцвет Искусства: научная Антика воспитывалась на искусстве Египта, открытия Возрождения - на античных достижениях, Русское Возрождение - на достижениях запада и национальном творчестве народа, и остается античное искусство и искусство Возрождения образцом для последующих эпох и недостижимым примером для искусства XX столетия (и сегодняшнего дня).

Исторический анализ методологической концепции художественного образования на протяжении веков определил специфические особенности двух направлений и школ художественного воспитания как школы умения и школы знания: копировальная (Египет, Русская иконография) и научная (ботегги и Академии Возрождения, и как частный пример, школа Лосенко в С-П Академии художеств и общеобразовательная школа Сапожникова-Буяльского), где практические навыки, мастерство подкреплялись логикой, научным подходом к познанию природы и её явлениям. Но когда уничтожались «ценности» (варварские завоевания), запрещались «знания» (Готика) или они полностью игнорировались (Русское Поствозрождение); когда «расчленилась» школа искусства и раздирались на части её отдельные стороны и качества, отрицались наследия в поисках нового изобразительного языка - в «экспериментаторстве и трюкачестве», основанных на частных эмоциях, с проповедованием перцепционного начала академической школы... - это всегда приводило к упадку полноценного академического художественного образования, и отрицательно отражается на сегодняшней школе обучения рисунку».



«Всякое творчество есть самовыражение, но не всякое самовыражение есть художественное творчество».

(Гегель).

Врожденные способности как задатки, формируя умственное развитие, многозначны и многообразны и реализуются в различных областях творчества, искусства, науки. Но основную роль в воспитании личности художника играет эмоционально-творческий процесс, его направленность и воздействие.

Творческое начало каждого человека определяет его профессиональную направленность как художника станкового, монументального, прикладного искусства, искусства дизайна, эстетические качества которого базируются на изучении жизни, её законов и практических решениях. Творческий процесс – это интерпретация, трансформация закономерностей природы в поисках своего выражения её красоты и богатства, её разнообразия. Этот нескончаемый процесс присущ всему творчеству. И художник как личность выступает по с р е д н и к о м между зрителем и своим творением – произведением, будь то индивидуальное произведение искусства (картина, скульптура) или коллективное – новое изделие (прибор, станок, машина). И здесь и там критерием всегда выступает произведение, его функциональная и утилитарная значимость как эстетическое достоинство, состоявшийся контакт со зрителем или удобство и красота самой вещи. И в том, и в другом случае человек является м е р и л о м и о ц е н щ и к о м : вещь предназначена и живет для человека и не должна быть самой-в-себе. В этом случае какой бы красивой она ни была – она становится б е з д е л у ш к о й, никчемной вещью: пушка должна стрелять, автомобиль – двигаться, картина, скульптура – радовать глаз, находить соучастие у зрителя, как и дом, чтобы в нем жить. Поэтому оценка соучастия является основным к р и т е р и е м вещи, произведения, их качеств. Творческий подход определяется внутренней потенцией – потребностью выражения действительности, “пропущенной через себя” и трансформированной для более яркого, выразительного, нового открытия её зрителю. Это индивидуальный взгляд на реальный мир, действительность, это творческое “лицо” художника, его “Я”, его кредо.

Понятия искусство и творчество переплетены, ибо мастерски изображать и процесс создания вещи – то же творение, они всегда е д и н ы; это целенаправленная деятельность человечества в раскрытии и создании г а р м о н и и окружающего мира. “Для человеческого сознания и отношения человека к миру т и п и ч н ы м (общественным) является то, что это отношение творческое, активное, практическое”. (М. Маркович). И искусство выступает идеальной формой отражения действительности в отличие от творчества – материально-практической, где

искусство (искусить, соблазнить, прельстить) – м а с т е р изображать,  
творчество (творить, созидать) – т в о р е ц реалии, а  
И с к у с с т в о - высшее проявление творчества!

«... Не может быть никакой свободы в работе без знаний, так же как и знания остаются скрытыми при отсутствии навыка... они должны быть вместе».

(А. Дюрер)

В развитии творческой личности важно не только **научить** рисовать, а приучить **самостоятельно мыслить**, решать объемно-пространственные задачи, совершенствовать свой творческий потенциал. В этом значение школы. Метод работы заключается в освоении учебной программы с решением задач от простых до самых сложных: от натюрморта из простых геометрических фигур до рисования фигуры человека, в сложных движениях, ракурсах, сложного пространства.

Школьные требования ни в коей мере не должны убить индивидуальные свойства художника, быть подспорьем ему в освоении знаний, приобретении навыков, профессиональных качеств. Поэтому из школы **нельзя** делать догму – это рабочий материал, азбука, основа, и творческая индивидуальность – личность художника должна бережно сохраняться и выпестовываться.

Без школы нет знаний!

Знания воспитывают профессиональные качества художника.

Без знаний нет высокого искусства!

Приемы, навыки, манеры в практике предметного рисования должны быть тем начальным “багажом, капиталом”, из которого рождается многообразие изобразительного языка – творческое начало. Художник должен искать себя, вырабатывать свое “Я”.

Поиски оптимальных средств познания, доходчивые приемы выражения, практические советы художников-педагогов лежат в основе художественного воспитания, цель которого научить будущего специалиста **пространственно и образно мыслить**, уметь изображать на листе трехмерную сложную форму (и фигуру человека).

Школа – это путь к свободе, свободе творить, мыслить, чувствовать, духовно наслаждаться!

Роль учителя состоит не столько в **формировании творческих способностей**, сколько в формировании творческой личности, способной не останавливаться на достигнутом, преодолевать трудности и неудачи, готовой к исправлениям и быть открывателем нового, неизвестного. Педагог – это прежде всего художник. Свои достижения искусства он должен доносить до ученика **внятно и практично**, просто и наглядно, а смещение методических понятий и требований происходит за счет потери представления о задачах средней и высшей профессиональной школы.

Тесный союз искусства и науки при их полной самостоятельности и равноправности – это объективная закономерность развития современной культуры. “Те, кто влюбляется в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плавание без руля и компаса, ибо они никогда не могут быть уверены, куда идут. Практика всегда должна быть построена на хорошей теории”. (Леонардо да Винчи).

Способности, как и талант, художника определяются не только в освоении знаний, выработке мастерства и т.д., но и в овладении в процессе обучения материально-духовным наследием истории, ценностями человечества. “Тот, кто не помнит своего прошлого, осужден на то, чтобы пережить его вновь”.

«Соединяйте в себе все,  
чем понятно для нас прошедшее,  
чем свято настоящее –  
тем отраднее будущее...»

(Дидро)





## ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА

Создание условного пространства на изобразительной плоскости листа, адекватного реальному, является основным условием объективного рисования.

В учебном процессе рисования мы сталкиваемся прежде всего с натурой – объектом нашего изучения и бумагой – изобразительной плоскостью, на которую переносим свои впечатления средствами рисунка, нанося различные графические знаки, как следы от карандаша, мягких, водорастворимых материалов. В своей многообразии знаки подразделяются на основные:

точка,  
линия – серия непрерывных точек,  
штрих – отрывистые линии и производные от них,  
пятно – плотно чередующиеся штрихи,  
растирка, размывка и т.д.

Их светосила зависит от нажима карандаша, многократных наложений штрихов и линий, светотона материала (конкретнее можно познакомиться в разд. “Материалы и техники в рисунке”). Изобразительная плоскость – лист бумаги – может иметь разную форму: от прямоугольной (вертикальной и горизонтальной) до квадратной, круглой и т.д., но обязательно с четким осевым определением по вертикали и горизонтали. Разные виды рисунка зависят от применения различных графических материалов, соответствующей им техники исполнения и четко поставленных задач.

Карандаш является универсальным графическим материалом и основным в практике обучения рисованию, особенно на первом его этапе. Карандаш зажимается между указательным и средним пальцами кисти, поддерживается большим и в свободных движениях руки является как бы их продолжением. Чтобы при движениях кисти не мазать лист её боковой стороной, опорой для неё может служить мизинец (с безымянным пальцем). Все манипуляции с карандашом производятся в основном движениями кисти и всей руки в плечевом суставе. Таким образом карандаш приобретает свободу, размах и широту действия.

Конец карандаша должен быть всегда открытым, кисть минимально закрывать плоскость листа, движения руки – свободными и широкими. Чтобы проводить прямые и кривые линии, надо сначала определить начало и конец их точками, предварительно имитировать движения руки, не касаясь листа карандашом, а затем оставлять легкие следы на определенном участке: не страшны многократные повторы линий, из них вы сможете выбрать более правильную, стерев резинкой остальные. Только практикой вы приобретаете свободное и смелое владение карандашом, решая уже свои – творческие задачи.

Прежде чем разбирать вопрос о графических способах выражения предметной реальности, необходимо вначале ближе ознакомиться с приемами пространственного изображения предмета и предметной среды на плоскости листа, их связями и зависимостями, раскрывающими суть природных явлений, и в дальнейшем заняться изучением пластического богатства предметного мира.

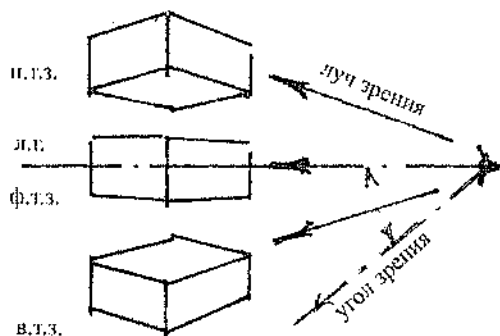
С чего начинается процесс рисования?

Рисунок – это передача графическими знаками на изобразительной плоскости реальной действительности через зрительные восприятия её, наши субъективные впечатления; это передача объективной трехмерности на двухмерной плоскости листа; создание своего объекта творения – произведения.

Процесс рисования начинается с организации рабочего места – с создания адекватного реальному представлению предметного пространства на плоскости листа. Это определяет свои условности, знания которых необходимы начинающему художнику, ибо на них строится вся система законов восприятия и изображения предметов на плоскости (листа): перспектива, планометрия, масштабность, композиция и т.д. Представление о перспективе и ее закономерностях, связанное с данной темой, дается в кратком изложении. Более подробно о ней см. ниже в разд. “Перспектива”.

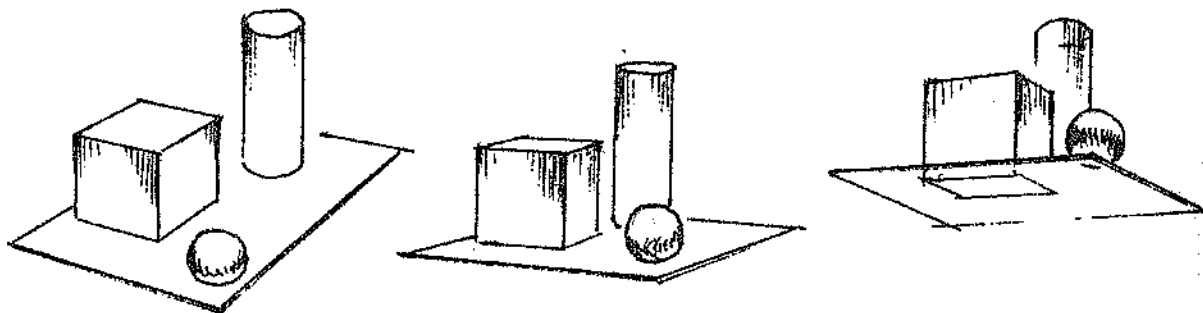
### “ТОЧКА ЗРЕНИЯ”

Отношение к натуре должно быть строго определенное. На линии горизонта (уровне вашего глаза) необходимо зафиксировать свою “точку зрения”, единую и постоянную, которая определяется выбором места для работы и направленным взглядом – “углом зрения” на предметную ситуацию, что должно создавать единое отношение к предметному пространству и его изображению на листе. Это основное условие учебного рисования. Различные ракурсные искажения предметов, их дополнительно раскрытые стороны дают более полное представление о их формах, создают пространственное восприятие предметов и предметного окружения, их связи, взаимодействия, различные изменения, которые и раскрывают разнообразие окружающей нас предметной действительности.



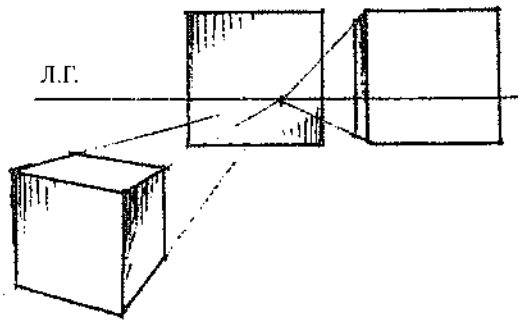
“Точка зрения” – это наше отношение к предметной ситуации, где линия горизонта и направление взгляда определяют нашу ракурсную позицию:

- верхнюю, когда предметы находятся ниже горизонта,
  - нижнюю – выше горизонта, или
  - фасадную, когда линия горизонта проходит в пределах предметного силуэта.
- Наиболее выразительными точками являются угловые точки (трусакары), раскрывающие



форму предмета дополнительно боковыми, верхними (нижними) плоскостями – в ракурсе, когда просматриваются уже не одна-две, а три плоскости сразу: фасадная, боковая, верхняя (нижняя), представляя предмет таким образом в его трехмерном раскрытии. Чисто фасадные и профильные точки являются более трудными в восприятии трехмерности

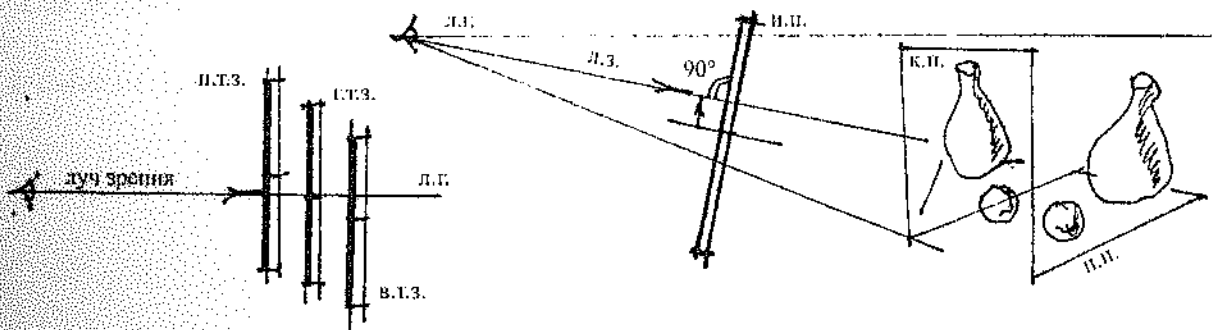
предмета, так как тяготеют скорее к одностороннему и двумерному раскрытию формы; боковые размеры слабо проявляются ввиду резкого ухода их в глубину или их полного зрительного отсутствия. В этом просматривается характерная ошибка большинства начинающих художников, которые «цепляются» скорее за силуэтно-профильную фиксацию формы предмета, на первый взгляд, как наиболее простую, открытую, и при этом нарушают плановую глубинную последовательность, что ведет к искажению предмета. Например, при профильном изображении головы человека нос «вылезает» на передний план, скула «проваливается», отчего зрительно разрушаются целостность формы и характер объема; та же ситуация просматривается при фасадном восприятии, когда уши рисуются в плане носа и этим выворачивают форму головы, и т.д. (это вопросы дальнейшего анализа)...



Природная линия горизонта там, где «небо сходится с землей» — это наш эталон, там исчезают все доступные к восприятию предметы: дороги, леса, поля, дома и т.д., то есть земная и небесная «плоскости». Когда имеем дело с малыми предметами, наша линия горизонта условна и всегда находится на уровне наших глаз и чаще вне изобразительной плоскости. При этом предметы и их рассматриваемые грани с уходом в глубину пространства определяют

свои «точки схода», которые всегда связаны с нашей линией горизонта: «все сокращается в «точках схода», лежащих на условной линии горизонта».

Для передачи реального восприятия природы на изобразительной плоскости линию горизонта приходится условно идентифицировать. Это решается правильным размещением листа по высоте относительно глаза рисующего и проекции линии горизонта на изобразительной плоскости, проходящей условно по середине листа. Чтобы адекватность «лучей зрения» на картинную и изобразительную плоскости создавала единую «точку зрения» на предметное пространство и условное пространство листа, необходимо определить единство их линий горизонта — сходство реального и изобразительного пространств: нижнее, верхнее, среднее (фронтальное) развитие предметной среды, для чего лист бумаги размещают ниже, выше или по центру относительно перпендикуляра «точки зрения» к его середине.

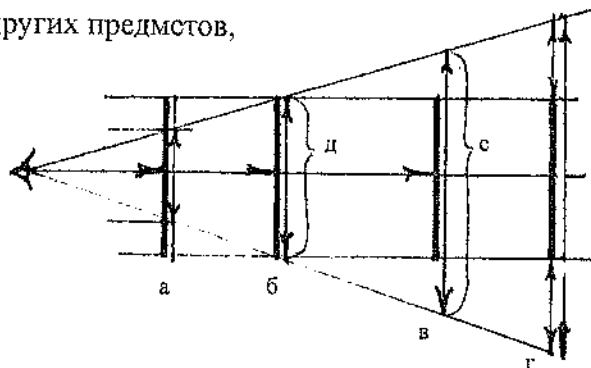


В этом отмечается очередная характерная ошибка рисующих, когда при неправильном креплении листа они создают различные восприятия предметной ситуации, например, рассматривают предметы сверху, а на лист смотрят снизу или размещают изображение в верхней его части, создавая разное восприятие природы и её изображения на листе. Это

нарушение отражается на композиции листа и приводит к неправильному построению предметного пространства и предметов в нем.

Теперь необходимо выдержать расстояние до предмета. Чем дальше расстояние до него, тем больше расширяется предметная ситуация, включается его окружение. Это связано с физиологией нашего глаза – “углом зрения”, охватывающим определенное “поле зрения”. Поэтому четко поставленная задача разъяснит тему изображения:

- только предмета,
- предмета в небольшом окружении других предметов,
- предмета в глубоком пространстве,
- пространство с предметами;



Расстояние до объекта, как зона активного зрительного восприятия, зрительного охвата его в пределах 28 – 37° и равного двум-трем диагоналям наибольшего размера силуэтного пятна природы на условной “картинной плоскости”, дает возможность глазу воспринимать только предмет-натуру, не отвлекаясь на его окружение, и при этом сохранять масштабность предмета (его размер) на изобразительной плоскости листа, ограничивая при этом только данному предмету присущее пространство.

С увеличением расстояния до предмета увеличивается пространственное поле, включается его окружение, и сам предмет, уменьшаясь в своем относительном размере, сохраняет свою масштабность к листу – свой размер (д):

- а – близкое расстояние до предмета, предмет полностью не охватывается глазами и рассматривается по частям,
- б – воспринимается только предмет,
- в, г – увеличивается пространственное окружение данного предмета;
- д – размер предмета,
- е – меняющийся размер картинной плоскости.

Изобразительная плоскость (лист бумаги) крепится на планшете или мольберте. Расстояние до мольберта, так же как и до изображаемых предметов, определяется способностью охвата глазами листа бумаги и предметной ситуации целиком в зоне “активного зрения” или расстоянием до листа в пределах вытянутой руки и возможным отходом от мольберта. При близком расположении изобразительной плоскости можно рисовать только на малоразмерных форматах (блокноты, эскизные книжки, альбомы).

Лист должен крепиться на мольберте строго по “осям” – вертикально и горизонтально.

## ПРЕДМЕТНАЯ ПЛОСКОСТЬ. РАКУРС

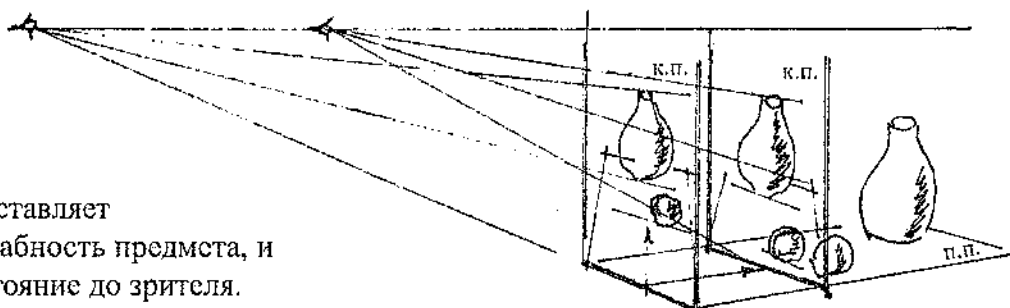
Предметная плоскость – условная горизонтальная плоскость, на которой находятся предметы; она начинается от условной картинной плоскости и своим размером ограничивает изображаемое предметное пространство. Линия горизонта определяет наше восприятие предметной среды с верхней-нижней, фронтальной “точек зрения”, соответствующее раскрытие предметной плоскости и форм предметов, их масштабность и зрительные искажения – ракурс.

## ПРИЕМ “ПОВЕРОЧНОГО РИСОВАНИЯ” (условная картинная плоскость)<sup>10</sup>

“Картинная плоскость” представляет собой перпендикулярную “точке зрения” вертикальную условную прозрачную плоскость; она определяет начало развития нижней плоскости предметного пространства от ближайшей к зрителю точки (стороны, угла) и движения предмета в этом пространстве. На условную картинную плоскость как на экран проецируется изображаемый объект и ограничивается пространством – размерами и формой и з о б р а з и т е л ь н о й плоскости, на которую переносится изображение. Этот прием называется п о в е р о ч н ы м рисованием, когда условная картинная плоскость становится п о с р е д н и к о м между рисующим и натурой.

Предметное пространство развивается от условной картинной плоскости в глубину и определяет собой “блок” условного пространства (по заданию):

- только предмета, когда он находится о к о л о картинной плоскости, или
- предметной ситуации с включением других предметов и созданием б о л ь ш е г о предметного пространства;
- организует д в и ж е н и е предмета в глубину предметного пространства от картинной плоскости – самой ближайшей точки от зрителя,



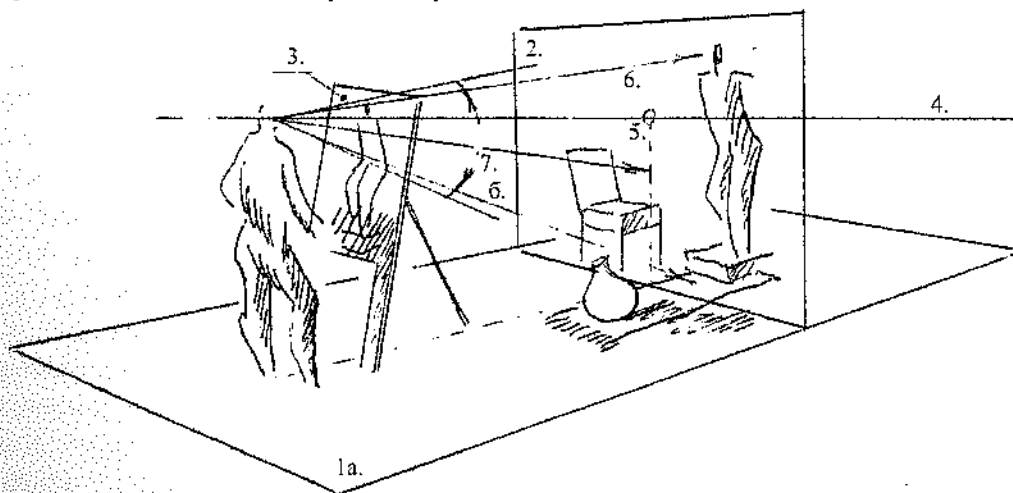
- представляет масштабность предмета, и
- расстояние до зрителя.

Прием “поверочного рисования” основывается

на адекватности восприятий природы и её изображения на листе при условии:

- определения е д и н о й “точки зрения”, всегда постоянной,
- соблюдения расстояния до природы (по заданию),
- привязки предметов к “предметной плоскости” (единый ракурс, масштабность),
- трехмерного восприятия предметного пространства.

Эти вопросы последовательно рассматриваются по темам.



1 – предметная плоскость (а – общая, б – изображаемая); 2 – картинная плоскость; 3 – изобразительная плоскость; 4 – линия горизонта; 5 – точка (центр) зрения; 6 – лучи зрения; 7 – угол зрения определяет “поле зрения (картинную и изобразительную плоскости).



## КОМПОЗИЦИЯ ЛИСТА

Композиция есть организация изображения на плоскости листа.

Учебный рисунок -- это система поверочного рисования, когда мы как бы копируем, переносим на свой лист проекцию изображения с условной картинной плоскости — п о с р е д н и к а между натурой и рисующим; она определяет выбранное предметное пространство, которое включается в границы изобразительной плоскости листа.

Решаются эти вопросы композиционными поисками размещения изображения предметной ситуации в листе; учитывается при этом размер предметного "блока", его ракурс, глубинное движение, расположение изобразительной плоскости относительно глаза рисующего — в создании адекватной с действительностью среды восприятия. Наше восприятие на листе должно полностью отражать восприятие природы — это главное условие поверочного рисования, где основным требованием становится с о з д а н и е адекватного реальному предметному пространству условного пространства на изобразительной плоскости; представлять двухмерную изобразительную плоскость как "окно в реальный предметный мир" — и л л ю з и ю пространства. Только тогда можно воспринимать в нем предмет трехмерным, объемным с его реальными размерами (тема последующего разбора).

Предметный мир по своим формам и расположению в пространстве многообразен, и все предметы в нем живут единой жизнью. "Нагюрморт" в переводе с французского означает "мертвая природа". Но это жизнь, "тихая жизнь" — stilleben (нем.), жизнь неодушевленных предметов, они так же, как и любая часть сложного живого организма, находятся в едином объеме, со своими движениями и создают наше впечатление о единстве и целостности предметной действительности.

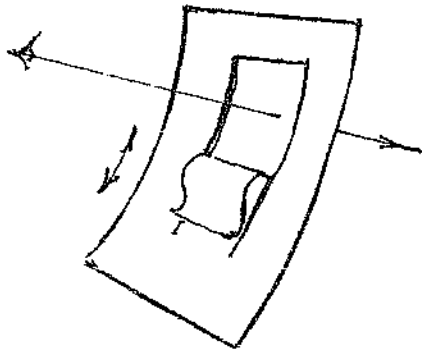
Непосредственное отношение к предметам ограничивается определением их общего с и л у э т а, а б р и с а как предметно-пространственного облика. Для раскрытия пространственных задач необходимо, в первую очередь, учитывать "точку зрения" и соответствующее ей развитие предметной плоскости. Она организует предметно-пространственный "блок" с предметами, его движение от условной картинной плоскости в глубину реального пространства, а на изобразительной — в глубь иллюзорного пространства как т р е т ь е и з м е р е н и е, прорыв в пространство листа.

Рисовать начинают с общего легкого очертания природы, распределения ее абриса на плоскости листа, включая все перечисленные выше обязательные условия, — это и будет началом процесса композиционного заполнения листа, размещением изображения предметной ситуации в "п р о с т р а н с т в е" изобразительной плоскости.

Выбор "точки зрения" представляет определенное развитие предметного пространства и соответствующее ему отношение к перспективному развитию предметной плоскости и лежащим на ней предметам в различных движениях. Только в этом случае движение сложного организма в пространстве будет е д и н ы м и ц е л о с т н ы м, присущим только данной "точке зрения", о чем надо всегда помнить, контролируя и объясняя свое восприятие. Например, при верхней "точке зрения" все горизонтально расположенные предметы о б я з а н ы раскрываться своими верхними плоскостями, при нижней — н и ж н и м и, при угловых — б о к о в ы м и (соответственно). Это з а к о н:

каждой "точке зрения" соответствует обязательное раскрытие определенных плоскостей горизонтально расположенных предметов; любое нарушение — это наклоны предмета, то есть нарушение осевых связей с горизонтальными и вертикальными раскрытиями.

Большое значение в рисунке имеет выбор формы и формата листа бумаги, которые должны соответствовать характеру общего силуэтного пятна предметов в заданном пространстве.



Любое графическое решение всегда и полностью включается в общее композиционное решение на изобразительной плоскости листа.

В практике рисования в композиционных поисках применяется "вырезное окно" с подвижной рамкой, через которое можно легко определять характер композиционной завязки и соответствующую ей форму листа от прямоугольной, расположенной вертикально или горизонтально, до квадратной.

## ФОРМА, ФОРМАТ ЛИСТА

Характерная форма изобразительного листа прямоугольная. Она может иметь варианты как вертикального, так и горизонтального расположения. Форма листа может быть разной: квадратной, круглой и т.д.; в монументальном искусстве часто зависит от архитектурного решения изобразительной плоскости, когда она является частью декоративного оформления. В любом случае форма листа определяется:

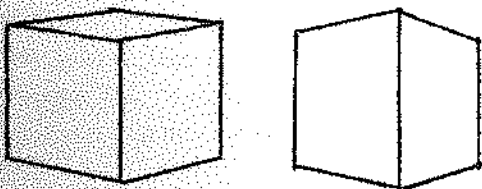
- или задачей включения изображаемых предметов в стандартную плоскость листа бумаги,
- либо более выразительной формой её, связанной с композиционным решением,
- или заданной композиционной формой изобразительной поверхности (фронтон, ротонда, ниша, фриз, клемма и т.д.).

Формат учебного листа определяется в основном его стандартным размером по ГОСТ: лист = 60x80, пол-листа, четверть листа, восьмушка, альбомный лист, блокнотные варианты и рулонные размеры (А, А-2, А-4, А-8 и т.д.).

В учебном рисунке на начальных курсах в основном работают на формате в половину листа прямоугольной формы (изредка квадратной), вполне отвечающей задачам начальных курсов; на старших, с решением наиболее сложных задач, допускается формат в целый лист и больше.

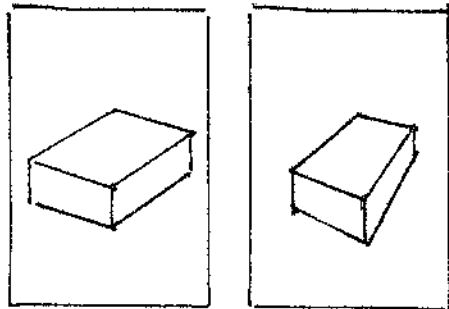
Наброски, композиционные поиски-решения целесообразно выполнять на практичных размерах: в альбомах, блокнотах, эскизных книжках и других вариантах.

## МАСШТАБНОСТЬ ПРЕДМЕТА



Изображение предмета на плоскости листа определяет его масштабность (размер), удаленность (предметное пространство) и объективную значимость (сущность формы).

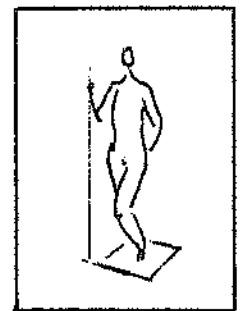
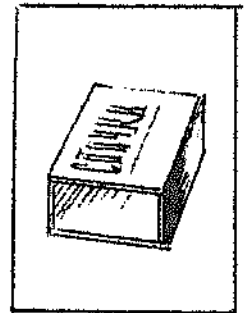
Различные сокращения предметов зависят от степени удаления их от зрителя и от размера предмета. Чем ближе (и крупнее) предмет, тем он кажется больше, сильнее чувствуется разница в зрительных размерах его противоположных сторон, сильнее их перспективное сокращение, и наоборот. Возникает вопрос о реальном размере предмета, его масштабности.



Человек, являясь как бы “масштабной” единицей предметного мира, определяет собой величину предмета: дом больше человека, собака — меньше. Мы все мерим по себе. Это наше мировосприятие. Для нас существуют предметы малые и большие. В то же время сами предметы могут иметь свои размерные определения: маленький дом, большая собака. И изображения этих предметов могут быть выполнены в различном масштабном соотношении

(больше-меньше) к натуральному размеру предмета. Разные пространственные окружения определяют его размер. Поэтому размеры предметов на листе (независимо от формата и формы) всегда согласуются с их масштабом в заданных пространствах. И это ощущение необходимо всегда сохранять в своих работах.

Масштабность предмета определяется заданным “блоком” условного пространства листа (по заданию) и имеет обратную зависимость от его изобразительного поля, т.е. чем меньше предмет, тем больше свободного поля листа должно оставаться вокруг него; чем больше предмет, тем меньше свободного поля. Нарушение масштабного размера предмета к пространству листа возможно только для предметов первого плана условного предметного пространства, когда они рассматриваются в более крупном размере в решении аналитических или творческих задач. Размер изображаемого предмета на листе должен создавать реальное восприятие его масштабности (нарисованная муха или слон в размере мухи на весь лист) и выражать через систему перспективного сокращения реальные размеры, например: коробок для спичек или дом.



Чтобы избежать подобных ошибок, необходимо вырабатывать в себе пространственное восприятие предметной формы, её масштабность, целостность, чувство массы, глазомерные соотношения частей к целому объёму в их единстве и связи с заданным пространством.



Соизмерять натуру по разным меркам не следует. Различные математические выкладки, отсечки, средние линии, перспективные направляющие, линии перелома форм и т.д., жирные, многочисленные, значительные разбивают впечатление о целостности формы предмета, мешают в работе. Нельзя измерить плоскость в сильном сокращении, её можно только прочувствовать, представив как бы фасадно раскрытой.

Особенно часто подобные ошибки возникают при рисовании лежащей фигуры человека в сильном ракурсе, когда при визуальных измерениях голова и ступни воспринимаются в сильно искаженных соотношениях, если представить этого человека стоящим.



Итак, выбрали размер листа, его форму с учетом общего силуэтного абриса раскрывающейся предметной ситуации, определили свое отношение к предметам:

- что рассматриваем и рисуем? (по заданию),
- с какой высоты и расстояния?
- под каким “углом зрения” — ракурсом?, т.е. выяснили свою

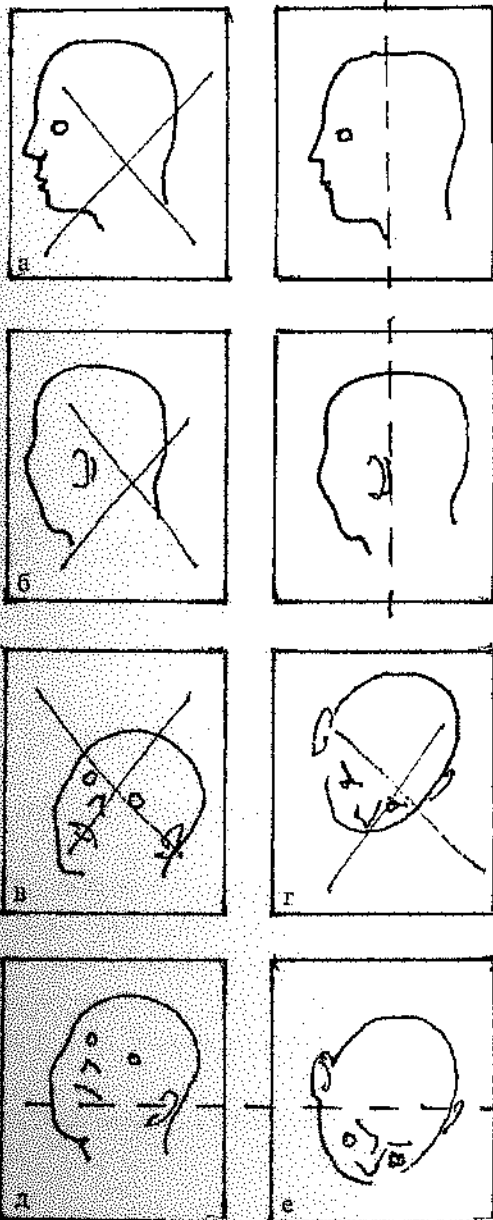
“точку зрения” и соответствующее ей расположение и раскрытие форм предметов на листе относительно вашей линии горизонта.

Легким нажимом карандаша, быстрыми тонкими линиями обозначим предметную ситуацию, у т о ч н я с м ракурсное раскрытие предметной плоскости, определяем ее границы в листе с учетом композиционного размещения всех предметов, их связь с предметной плоскостью, масштабность, пропорции, движения.

### ЗРИТЕЛЬНОЕ РАВНОВЕСИЕ (статика движения)

Любой предмет имеет свое глубинное развитие, он занимает трехмерное пространство, предмет как бы вырастает из глубины. В силу свойств нашего глаза видеть четко только первоплановые предметы или их первые планы, а дальше видеть общо и силуэтно, мы и получаем глубинное восприятие, пространственное представление мира.

Каждый сложный предмет имеет свой фас, свое лицо, будь то лицо человека или фасад здания; является передней частью, главной, основной. Предметы могут иметь не только вертикальный, но и горизонтальный фасад (тарелка, ландшафт при виде сверху, но при этом сохраняют фасадное значение пространства)<sup>11</sup>. Таким образом фасад как начало



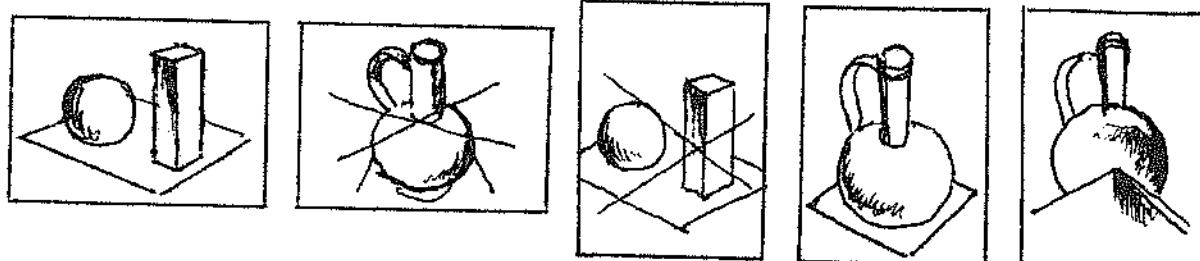
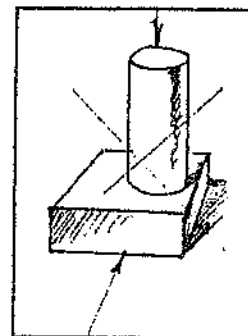
глубинного развития предмета и фас – “лицо” предмета определяют направление движения, что является главным в композиционном построении листа. Всегда необходимо оставлять большее поле на плоскости листа впереди “фаса” по движению, но настолько, чтобы зрительно изображение приняло устойчивый характер, было уравновешено в листе, не «выпадало» из листа в своем движении.

Если нарисовать голову человека в профиль и сдвинуть лицом к краю листа, оставляя с затылка больше свободного поля, то возникает ощущение будто голова “вываливается” с плоскости – “клоплет носом”. Поэтому, даже рисуя голову с затылка, необходимо оставлять большее поле бумаги перед лицом человека. Это касается вертикальных осей изобразительной плоскости (рис. а, б).

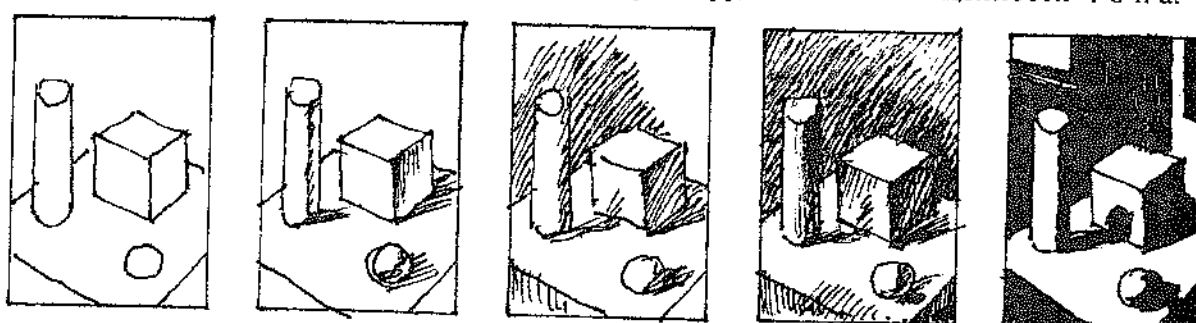
Но другой пример: вы рисуете голову в сильном нижнем (верхнем) ракурсе, располагая ее в нижней (верхней) половине листа. Возникает несколько иное восприятие: рисунок головы рассматривается не в определенном ракурсе, а задранной кверху или опущенной книзу – в другом движении (рис. в, г), создается совершенно иное представление о предметном пространстве.

Свойство глаза человека рассматривать предметный мир через осевые определения лежит в основе построения композиции листа. Условно вертикальная и горизонтальная оси изобразительной плоскости делят его пополам<sup>12</sup>.

Горизонтальная ось листа является условной линией горизонта. То, что находится выше горизонта, занимает относительно большую верхнюю часть листа (рис. д) и, наоборот, - нижнюю (рис. е), создавая этим ощущение той среды пространства, в котором находятся предмет, натура, оставляя таким образом больше свободного фона, так называемого "воздуха" под (над) изображениями предметов, что создаст ощущение высоты вашей линии горизонта и соответствующее расположение предметов на листе. В противном случае не намечается единая "точка зрения" и предмет как бы исключается из заданного предметного пространства.

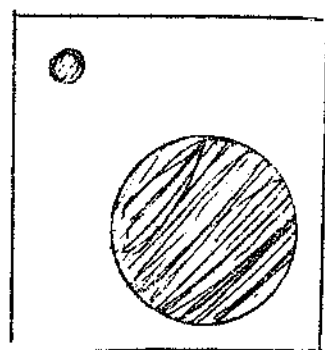


Эти условности определяют последующие задачи композиции в решении зрительного равновесия при изображении объекта на листе. Под понятием зрительного равновесия подразумевается не только фасадная зависимость от движения формы в условном пространстве листа, но и распределение графических средств относительно осей листа в виде загрузки линией, штрихом, пятном, тоном: композиционное равновесие включает тоновую "развесовку" пятна как по размеру, так и по насыщенности тона.



Для решения композиционных задач необходимо сделать несколько поисковых набросков-эскизов, из которых выбрать форму выражения с учетом:

- пространства предмета (по заданию),
- ракурса - глубинного развития предметной ситуации ("блока") в движении,
- масштабности предмета в предметной среде,
- характера графического решения (тоновой, линейный рисунок, смешанный).



Уместно отметить сходство кругового движения глаза при рассматривании предмета и радиальные движения руки и кисти - карандаша при рисовании, когда удобнее наносить штрихи сверху, снизу, сбоку - по кругу, соответственно пространственному раскрытию предмета от линии горизонта и "точки зрения":

- с в е р х у, раскрывая предмет верхней плоскостью,
- с н и з у - нижней плоскостью,
- б о к о в ы м и раскрытиями или



- фронтально – по предмету, т.е. к центру, как бы создавая центрично, целостное изображение его на листе; это касается и удобства в работе (рисовании).

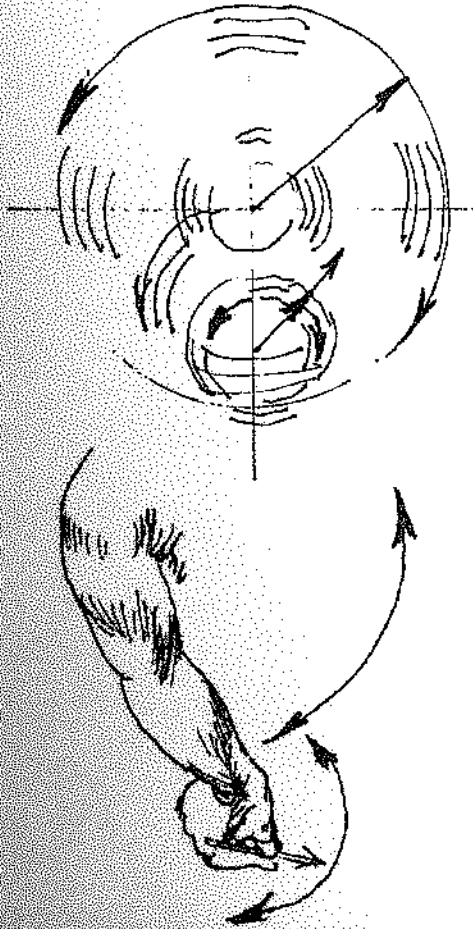
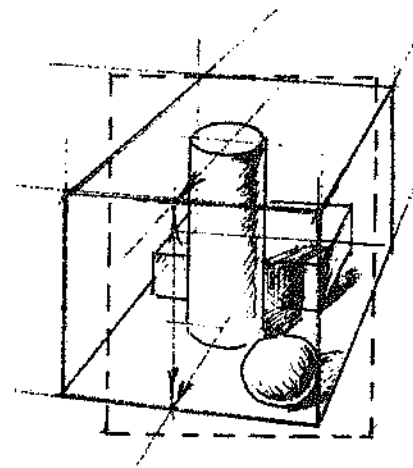
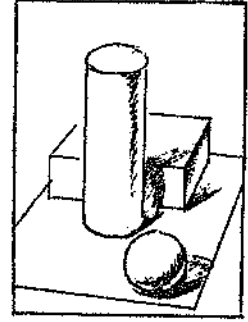
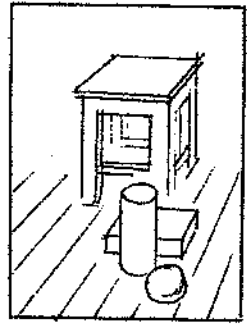
Подводя итоги, можно отметить, что организация рабочего места участвует в создании зрительной связи с натурой как адекватность зрительного впечатления и ее повтор на плоскости листа – условной интерпретации реального пространства.

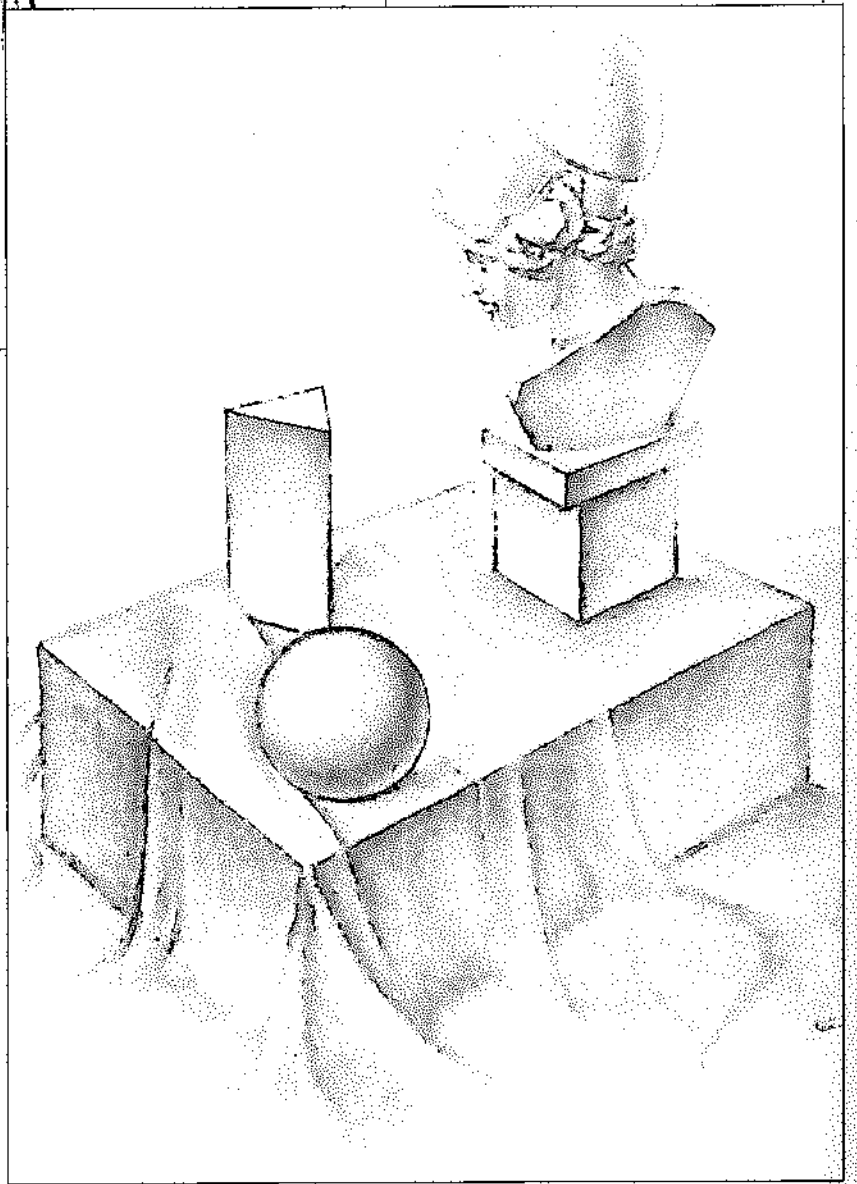
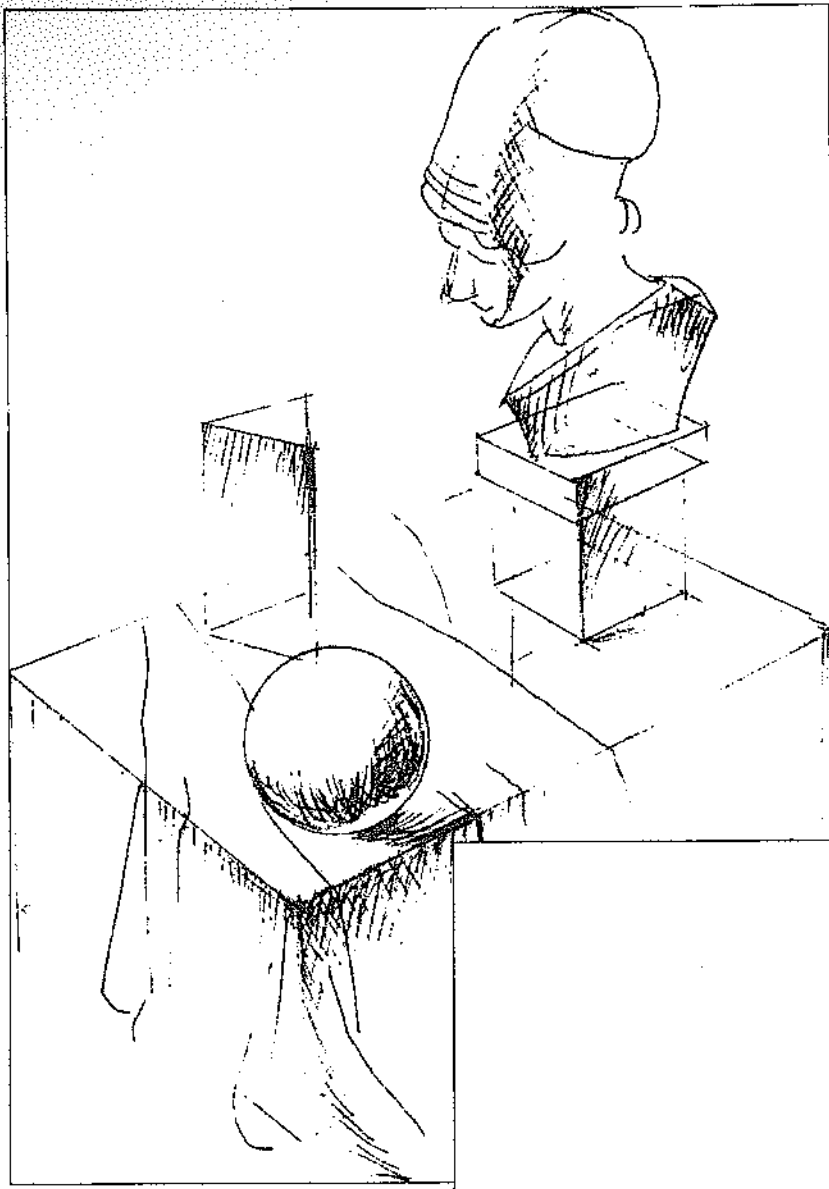
Здесь мы сталкиваемся с задачей передать объективную предметную действительность на двухмерной плоскости листа, где только опосредованное восприятие в создании прямого повтора, подобия, как вторичного объективного начала, сможет разрешить эту проблему.

Однако наше восприятие предметной среды и ее изображение на плоскости листа остается всегда субъективным, прямым, зрительно-копировальным, что создает основную проблему:

- или воспринимать реальный мир в двухмерном измерении с передачей на двухмерном листе бумаги, либо
- трехмерную (объективную) предметную действительность должны отождествлять в трехмерном иллюзорном пространстве и воспринимать изобразительную плоскость как условное пространство – “окно в предметный мир”, что требует развития чувства глубины, освоения практических навыков, умения и знаний в использовании законов начертательной геометрии, перспективы, свойств глаза, графических приемов – проявление творческого акта в процессе рисования, развития пространственного мышления. Это и определяет профессию художника – творца.

Поэтому совершенно недостаточно механического перенесения на изобразительную плоскость только зрительных впечатлений: логичность мышления как средство познания модели раскрывает сущность последней, что становится необходимостью восприятия предмета и его построения на двухмерной плоскости через создание трехмерного иллюзорного пространства.





## ПРЕДМЕТ. ПРОСТРАНСТВО

«Художник должен руководствоваться чувствами, но не делать это бездушно. Трудно назвать художником того, кто подобно зеркалу копирует натуру.»

(Леонардо да Винчи)

Перцепционный подход, пассивное отношение к натуре приводит к механическому копированию окружающей нас действительности. Отсутствие логико-аналитического начала в раскрытии формообразования предмета, его связей с окружающей средой, познания законов азбуки-школы и практических решений в осознании и изображении предметного пространства на плоскости листа становится тормозом в развитии полноценного, композиционного, художественно-образного мышления — основы подлинного творчества художника.

“Предмет необходимо изображать не только так, как он кажется глазу нашему, а как он есть, как существует в натуре” — эти слова П.П.Чистякова являются одним из примеров аналитического, научного подхода к рисунку, к задачам, преследующим художников-педагогов многих всков и поколений.

Метод конструктивного подхода к предмету в решении вопросов его формообразования; отношение к пространственной среде, её влияние на представление формы; взаимоотношения частей и их участие в создании целостности предмета, предметной среды; зрительная выразительность — вот серия задач, решаемых как зарубежными (Камбиозо, Шона, Гольбейна, Дюрера, Ашбс, Холлоши и т.д.), так и русскими (Чистякова, Павлинова, Дейнски и т.д.) рисовальными школами. И конструктивная схема, и “прозрачный” рисунок, и лепка предмета по его поверхности — метод “обертывающих плоскостей”, при помощи искусственного освещения поверхности формы (светотенью), “обрубков” её на основные плоскости и т.д. — все это средства изобразительной передачи прежде всего “сущности” самого предмета, объективно существующего, его внутренней структуры; связи предмета со средой как организующего начала его пространственного развития, движения; организация самой среды — источника нашего субъективно-эмоционального восприятия предмета, его жизни в окружающем мире.

Таким образом школу обучения рисунку можно разделить на три этапа:

1 — “сущность” формы предмета, вопросы его формообразования (что такое предмет как форма?);

2 — развитие предмета в среде, изобразительное формирование данного предмета (ракурс и пространство);

3 — организация самой среды как наше субъективное восприятие мира, наше эмоциональное самовыражение действительности, наше творческое начало.

## СУЩНОСТЬ ФОРМЫ ПРЕДМЕТА И ЕГО ПРОСТРАНСТВА

Сущность формы предмета<sup>13</sup> — это её объективность, пространственность, а потому и трехмерность.

Сущность формы — почему не объёма?

Форма предмета — внешний вид, очертание — является его субъективным поверхностным представлением.

Объем – трехмерность предмета, его объективная реальность; сущность его предстает как условная плоскостно-суммарная форма. Через форму мы видим половину объема. Объективное восприятие предмета требует его полного представления, что связано с развитием пространственного мышления, которое необходимо воспитывать через логические задачи – схемы, законы, каноны и т.д., но! – не отходить далеко от реальности, ибо субъективность остается нашей практической деятельностью – информационной и представляет предмет его внешним видом, под которым необходимо понимать о б ъ е м предмета: невидимая половина дополняется целостным представлением. Объем постоянен, меняется его форма.

Объективный мир существует таким, каким он есть, а не таким, каким он нам кажется.

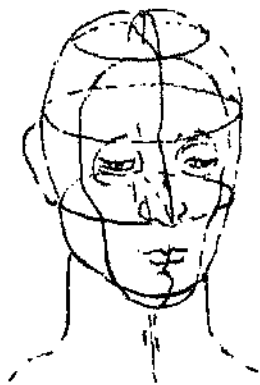
Наше субъективное восприятие реальной действительности и отражение её связано с жизненно-практической деятельностью человека<sup>14</sup>. “Сущность предмета, явления” раскрывает закономерности формообразования предметного мира. Поэтому поиски понятий и решений, навыков и приемов в их раскрытии составляют главную задачу изобразительной школы. Это как изучение “азбуки”, когда условием знания становятся прежде всего буквы, из которых затем складываются понятные всем слова. Сочетание слов, их композиция, раскрытие смысловой нагрузки, ясность, простота, выразительность изложения – это уже высшая категория деятельности личности, умение и способность индивида, это творчество, это искусство.

И все приемы освоения азбуки изобразительного творчества – это не догмы, не самоцель, а только способы в стремлении понятно и доступно донести смысл задачи: познание законов восприятия предметного мира и отражения его изобразительными средствами (графическими, живописными, скульптурными, архитектурными и т.д. и т.д.).

#### МЕТОДЫ РАСКРЫТИЯ «СУЩНОСТИ ФОРМЫ ПРЕДМЕТА» (из истории методик разных школ учебного рисования)<sup>15</sup>

Видишь то, что знаешь.

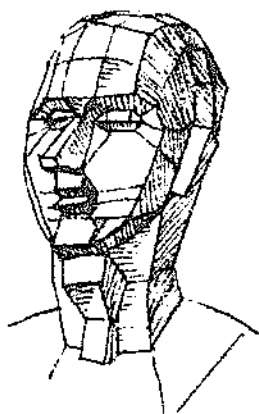
Больше знаешь – шире и правильнее видишь.



А.Дюрер (Холлоши)  
“Сквозной” рисунок.

История учебного рисунка дает наглядные примеры решения вопроса о пространственном построении формы предмета через условные приемы.

Школа Дюрера-Голубкиной строилась по методу условной разбивки поверхности формы на основные и поворотные плоскости (по методу Голубкиной форма головы человека состояла из 14 плоскостей). Этот, так называемый метод условной «обрубковки» формообразующих плоскостей создавал целостное представление объема<sup>16</sup>. Несколько иной подход в выражении формы предмета использовался в методике Холлоши, который применял условно-конструктивное построение данного объема по методу «сквозного рисования», в дальнейшем наделяя его пластическими качествами, что, однако, часто сохраняло схематизм в изображении.



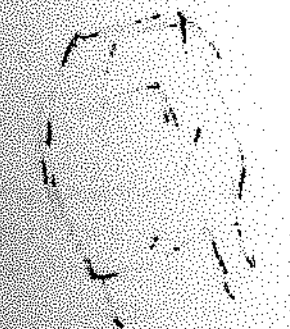
А. Дюрер "Обрубковка".



Голубкина "14 плоскостей".



Д.Н. Кардовский  
Принцип "Шара".



А.А. Дейнека.  
"Сферический конструктивный"  
метод.

«Академическая» школа отличалась методом «натаскивания» (копирования) через субъективное, непосредственное восприятие природы.

Школа Ашбе строила свой метод познания и построения сложной формы природы через аналогию с простыми формами, используя принцип «шара» с обязательным светотонам в ее раскрытии (по пятну). Построение велось через детали по принципу от большого к малому, от общего к частному, от частного к общему и т.д. с постепенным завершением формы до целостного общего представления.

Школы Чистякова-Кардовского объединили предшествующие прогрессивные методики «обрубка» и «осевого строения формы» и подчинили их природным осям – вертикали и горизонтали, что дало возможность более точного определения движения предмета в организованном (иллюзорном) пространстве. Этим был сделан новый шаг в методике рисовальной школы. Школа Чистякова-Кардовского осталась основным методическим направлением академической системы обучения рисованию на всех уровнях по сей день.

«Предмет должен быть нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему, и, во-вторых, как он существует на самом деле.»

(П.П.Чистяков).

“Живая форма... в схеме... приближается к геометрическим формам... повторяет те же законы...”

(Д.Н.Кардовский).

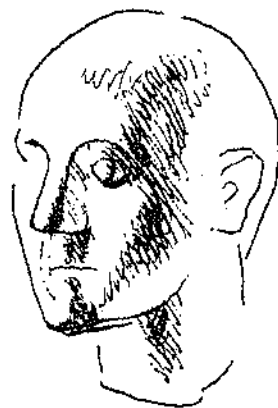
Школа Чистякова-Кардовского сыграла большую роль в становлении советской школы рисунка и в методике реалистического отношения к действительности.

Все эти методики сводились к раскрытию “сущности” формы предмета, обладающей основными признаками построения её на изобразительной плоскости листа: её размерным отношениям, фасадным определениям, конкретной освещенности<sup>17</sup>, применению перспективных законов развития. Система “поверочного рисования” создавала адекватное отношение к природе и её изображению через точность построения своего восприятия, их тождество. При этом рисунок сохранял субъективный характер. Этот несколько копирующий подход в процессе учебного рисования ставил художника в зависимое отношение от природы, порой сковывал его творческую инициативу, свое понимание и выражение действительности. Субъективное отношение в создании её повтора приводило только к ко п и и. В этом, возможно, просматриваются основные недостатки данной методической системы; они пересматриваются по ходу развития учебного процесса в данной методической разработке школы предметного рисования.



## СИСТЕМА "КУБА"<sup>18</sup>

Если освободить предмет от функциональной и материальной нагрузки и абстрагировать его пространственную форму до самого упрощенного восприятия, то получим внутреннюю идеальную форму – сущность, сущность данного предмета. Исходя из первоосновы предмета, его объективного, от нас не зависящего начала, "сущность" предмета раскрывается в абстрактно-образном виде и решении в изобразительной практике.

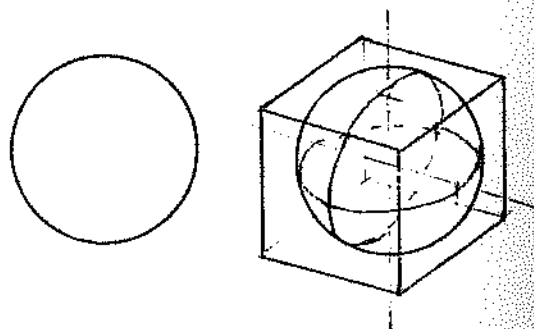


Любой предмет имеет замкнутый объем, а его форма несет в себе аналогию с абстрактными геометрическими формами, включая диапазон от самой простой – "куба" до самой сложной – "шара": параллелепипед, призма, конус, эллипсоид и т.д. и сложные комбинации из этих фигур с дальнейшим усложнением восприятия и приближением к реальной действительности.

Форма объема может состоять из разного - п количества плоскостей, чем и характеризует свой образ, но при всех своих разновидностях форма предмета сохраняет свою сущностную структуру, свою трехмерность – три измерения. Эти величины могут взаимозаменяться в зависимости от "точки зрения", почему необходимо точное определение фасада - лица предмета, как наиболее раскрытой или значимой плоскости, или фасада предметной плоскости, подчиняющей себе общее фасовое движение других предметов. От них начинаются глубинные исчисления.

Вершиной пластического многообразия предметного мира является "шар", идеально круглый со всех сторон объем, поэтому он не имеет ни "лица" (фаса), "ни конца – ни начала" и этим теряет свои наглядные размерные определения. И только форма "куба", как самая простая, наглядно-примитивная, остается единственной универсальной, идеально-абстрактной формой, которую можно включить в другие различные формы вплоть до "шара", определять их размерные величины и стать таким образом эталоном формообразующей системы конструктивно-аналитического построения для всех предметов - системой "куба". Эта система формообразования становится наиболее практичной, полно и ясно раскрывающей свои законы:

- трехмерный объем (ширина, высота, глубина);
- прямоугольность (осевая зависимость);
- параллельность диаметральных сторон с четким значимым определением плоскостей на:
  - переднюю-заднюю,
  - две боковые плоскости,
  - верхнюю-нижнюю;
- равенство всех сторон (плоскостей);
- равенство всех углов.



И чтобы не возникало узкого понятия о "кубе" как о предмете, положенного в основу формообразования всего предметного мира, уточняем, что это только "система сторон", которая в дальнейшем пластическом анализе любой формы предмета может рассматриваться через сравнение плоскостей с присущими им характеристиками:

- неквадратные стороны (параллелепипед);
- непараллельные стороны (конус, призма, пирамида);
- не плоские стороны, а имеющие каждая свою определенную поверхность – рельеф (одинаковые поверхности "куба" могут представить собой форму "шара").

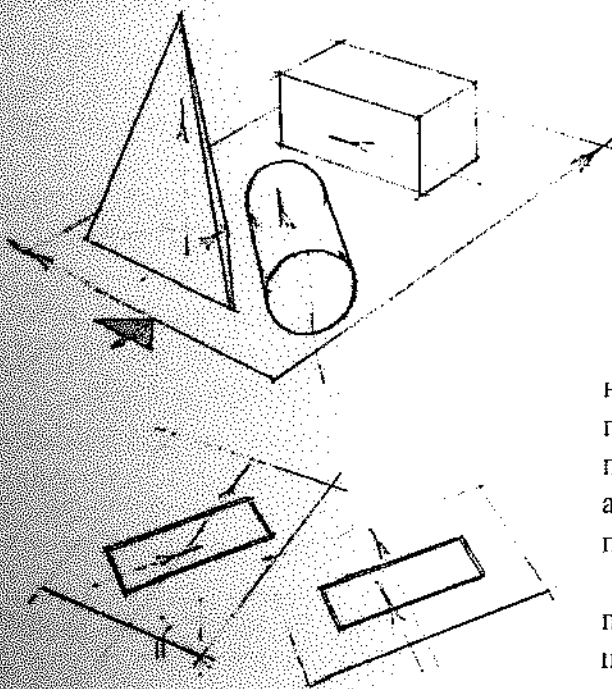
Таким образом, система формообразования «куба» несет в себе адекватность со всем архисложным предметным миром: в «куб» можно вписать любую форму – «шар», «пирамиду», «конус», «цилиндр», «эллипсоид» и т.д. и т.д.

Смысл изучения законов формообразования («сущности» предмета) и данный метод – это использование упрощенно-условного, абстрактно-схематического подхода к предмету с тем, чтобы не только зрительно строить поверхность формы (что не менее важно), но, представив ее пространственное развитие через ее сущность, заняться конструктивно-структурным и пластическим анализом формы, ее рельефами на формообразующих плоскостях («куба») и этим решать задачи точного построения предмета, его характера.

Главное в искусстве – это элемент «с о п о с т а в л е н и я» – контраста, соотношения, сравнения и формосистема «куба» выступает как эталон:

- его форму, имеющую наглядные формообразующие признаки, можно сравнить с формой любого сложного предмета: квадратная – вытянутая, плоская – округлая... и на сколько?;
- через форму «куба» упрощается привязка сложных предметов к горизонтальной (предметной) плоскости, на которой лежат эти предметы, и она является «точкой отсчета» их высотных размеров, исходящих от её ракурсного раскрытия;
- этот конструктивно-плоскостный прием и метод мышления выступают своей закономерностью как изобразительное средство, дающее возможность построения не только самого предмета, но и окружающей его среды, и развития данного предмета в этой среде.

Система «куба» через сокращающиеся боковые стороны определяет движение формы предмета в глубину (или из глубины) пространства. И если разговор идет об общем пространственном объеме – «блоке» (сложные постановки), в котором располагаются разные предметы, то все они связаны с общим движением этого «блока». Различные их угловые развороты-повороты определяются их частным развитием и расположением относительно общему направлению – оси движения «блока» пространства и рассматриваются при этом в определенном фасадном или угловом движении (ракурсе).



Фасад предметной плоскости рассматривается по большему (менее  $45^\circ$ ) ракурсному раскрытию передней стороны или условному обозначению ее глубинного развития и определяет движение находящихся на ней предметов в глубину. Объем «блока» предметного пространства определяется размерами предметной плоскости к высоте самого высокого предмета.

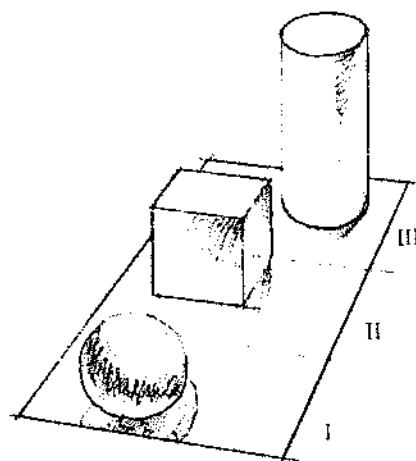
Развитие глубинных размеров начинается от ближайших к нам точек, граней – начала развития предмета и предметного пространства, на чем и основана аксонометрическая система построения предмета в пространстве.

Если изобразить ракурсное построение предметной плоскости, то легко можно представить развитие ее в пространстве по планам:

- ближний – первый (I) план,
- средний – второй (II) план,
- дальний – третий (III) план

и соответствующее расположение предметов на этой плоскости по планам.

И когда предметы расставлены, форма понята, конструктивно обоснована, расположена в своем пространстве, то теперь она может рассматриваться во всем своем пластическом богатстве через сравнения и сопоставления в пространственном, плоскостном, поверхностном, эмоциональном и прочих творческих аспектах выражения.



Таким образом отметим, что «сущность» формы предмета, как объективно существующего объема, всегда связана со средой, в которой она находится и которая дает нам объективное представление и наше субъективно-зрительное впечатление об этом предмете.

Предмет не может быть без среды (реально существующий мир), как и среда без предмета – это наше субъективно-зрительное восприятие реальности.

Предмет и пространство едины!

«Нет пространства – нет предмета!

«Нет предмета, когда нет пространства!»

Подводя итоги в определении сущности предмета и предметного пространства, отметим их общее качество: **т р е х м е р н о с т ь**. Это первое.

Второе. Система формообразования должна определять **ф а с а д н о с т ь** предмета, ибо мы выяснили, что в пространстве существует **г л у б и н н о е** движение (движение в глубину или из глубины пространства). И как для любого движущегося предмета, его фасад должен определяться «лицом» этого предмета и свободой продвижения (качество композиции).

Третье. За систему формообразования различных предметов может быть принята **ф о р м о о б р а з у ю щ а я** система «к у б а», как универсального объема, в «сущности» которого заложена предметно-пространственная форма, легко доступная в восприятии и выражении (изображении) с присущими только «кубу» рациональными свойствами.

Четвертое. Предмет и пространство имеют одну сущностную зависимость – единство их «точек зрения» и тогда раскрытие предмета, его организация, ориентация, движение осуществляются через организацию пространства – развитие «блока», где связь предмета с заданным пространством решает **ц е л о с т н о е** восприятие и **и з о б р а ж е н и е** его. Только пространство может объяснить зрительное искажение предмета как наше субъективное его восприятие, в частности, и объективность мира, в целом.

### “Б Е Л А Я М А С С А”

Искусство рисунка – это вид творчества со своими, присущими только ему, условными решениями.

Условная трактовка предмета в виде “белой скульптуры” из однородного белого материала и его изображение на условном белом фоне листа бумаги (с исключением реального фона) дают возможность решать аналитические задачи о выявлении

с у щ н о с т и его формы, предметной среды и приемах их передачи в условном пространстве листа.

Наделение предмета присущими ему качествами становится задачей дальнейшей учебной программы с включением требований профилирующих видов творчества: живопись – цвет; скульптура – форма, объем; прикладное искусство, дизайн – чистота и выразительность линии, пятна и т.д. В учебном рисунке основным творческим направлением должен оставаться п р е д м е т н ы й рисунок, несущий в себе аналитические требования: конструктивные, структурные, анатомо-пластические качества, связанные с объективным отношением к действительности, а не её субъективной копией.

### С В Е Т И Ф О Р М А

Не свет строит форму предмета. Форма разлагает световой поток по своим кривым поверхностям по законам светораспределения. Первична форма, свет вторичен!

Наше непосредственное восприятие предметного мира строится на световом отражении от предмета, когда свет определяет более яркое раскрытие поверхностей его формы.

Однако объективность существующей формы предмета н е з а в и с и м а от нашего субъективного восприятия ее и является всегда п о с т о я н н о й. Свет меняется, но форма предмета сохраняется прежней.

Отсюда В Ы В О Д:

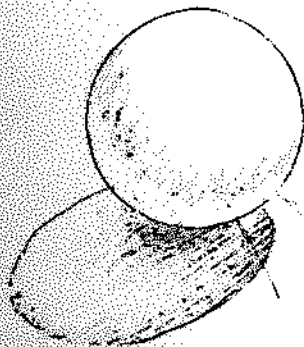
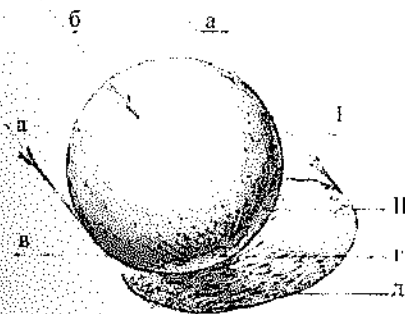
Не свет является первоосновой «строения» формы, а форма диктует закономерность светового разложения по своим поверхностям.

Поэтому необходимо знать законы светоразложения в предметном пространстве, уметь ими пользоваться, раскрывая пластическую характеристику формы предмета в пространстве.

В учебном рисунке часто пользуются условным точечным освещением (солнечные лучи, искусственный источник света), что создает определенную направленность светового потока и соответствующее освещение формы предмета, её поверхностей (в тоновом решении).

Лучи света (а), перпендикулярно падая на поверхность, дают самую яркую её освещенность – б л и к (б); граница касания скользящих лучей от источника света к выпуклостям объема определяет с о б с т в е н н у ю т е н ь (в), самую темную на предмете. Практически она является периметром, перпендикулярным к потоку света сечением формы предмета, и условно делит её пополам: на освещенную (I) и неосвещенную (II) теневую половины.

Освещенная часть от блика до собственной тени определяется с в е т о в ы м и п о л у т о н а м и, которые характеризуются количеством света, падающего на её кривую поверхность, где степень яркости зависит от угла падения световых лучей на поверхность формы.



Неосвещенная часть называется полутенью; степень "глубины" тона зависит от отраженного окружающего света, его угловой направленности на поверхность формы, а приближаясь к прямому углу отражения, поверхность высвечивается ярче, что называется рефлексом (г)<sup>19</sup>.

Световой поток, проходя через предмет, оставляет на различных окружающих плоскостях его тень как проекцию периметра собственной тени и называется падающей тенью (д). Она определяет:

- угол направленности светового потока на предмет,
- высоту предмета, степень яркости источника света, среду окружения,
- характер проекционной плоскости, на которую падает от предмета, её наклоны,



рельеф;

- рисунок (проекцию) периметра формы самого предмета, а точнее, проекцию собственной тени на плоскости, этим дает информацию о предмете и связанных с ним плоскостях: их удаленность, рельефность, фактурность и т.д.;

- падающая тень также подвержена перспективным изменениям, с предметом имеет общие «точки схода» (при параллельном осевом расположении), но может иметь и свои «точки схода», зависящие от характера наклонных плоскостей, на которые падает.

Эти основные распределения светового потока на поверхностях предмета и предметной плоскости создают наше представление о самом предмете, его окружении, и условия для передачи предметной ситуации через светотон на изобразительной плоскости.

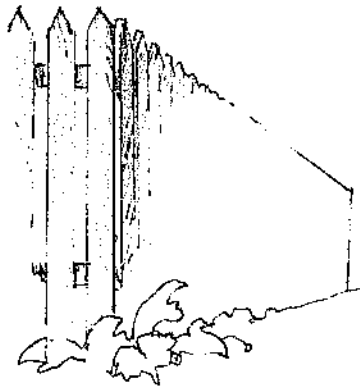
Законы «воздушной» перспективы и отраженный свет определяют ряд своих закономерностей как для самого предмета, так и для «падающей тени» от него:

- тень собственная и падающая самая темная<sup>20</sup>;
- ближе к предмету она темнее, четче, контрастнее; самая темная у предмета;
- удаляясь от предмета – слабеет, теряет свою контрастность и четкость, становится мягче, более расплывчатой;
- решается темнее по своему периметру, внутри становится мягче, прозрачнее под воздействием отраженного излучения.

Сама форма предмета, приближаясь к источнику света, раскрывается своей четкостью, яркостью деталей, их контрастностью и полнотой градации светоразложения; дальше от источника света форма сереет, приобретает обобщенный характер, детали исчезают; в тени форма теряет рельефность, обобщаясь и растворяясь в плоскости предмета; боковая плоскость после основного светораздела – собственной тени – в силу рефлексирующего влияния отраженного света, нейтрализуется, приобретает скользящий характер впечатления (штaketник забора). По этому принципу строится изобразительное решение формы предмета на плоскости листа соответственно плановому пространственному подчинению от первого до дальнего - третьего плана:

- I план – четкий, контрастный, с обилием деталей и полным светотонным разбором, рельеф поверхности формы изображается линией, штрихом, светотонном;
- II план – исчезают мелкие детали, уплощается поверхностный рельеф, форма приобретает обобщенный характер;
- III план – по степени удаленности предмета от зрителя форма принимает силуэтно-обозначение.





Поэтому предметы должны рассматриваться как объемы определенного плана предметного пространства в соотношении и связи с ним и соответственно решать свое формообразующее представление (нос, уши к общему объему головы).

Вопросы взаимоотношений предмета и пространства рассматриваются ниже, касаться их сейчас не будем, ибо это вопросы нашего субъективного отношения к реальности, её восприятия и изображения.

Иногда на I плане допускается некоторая гиперболизация формы предмета, когда её длина – глубина представляется в преувеличенно глубоком изображении пространства (учебный рисунок головы человека, задание «Натюрморт»).



### ВЫВОДЫ:

Свет нагляднее демонстрирует форму предмета, лепит ее поверхность. Однако только поверхность формы определяет закономерность светоразложения и наше субъективное восприятие предмета.

Расположение предмета в пространстве определяет наше отношение к нему в решении (изображении) его светопредставляющей формы.

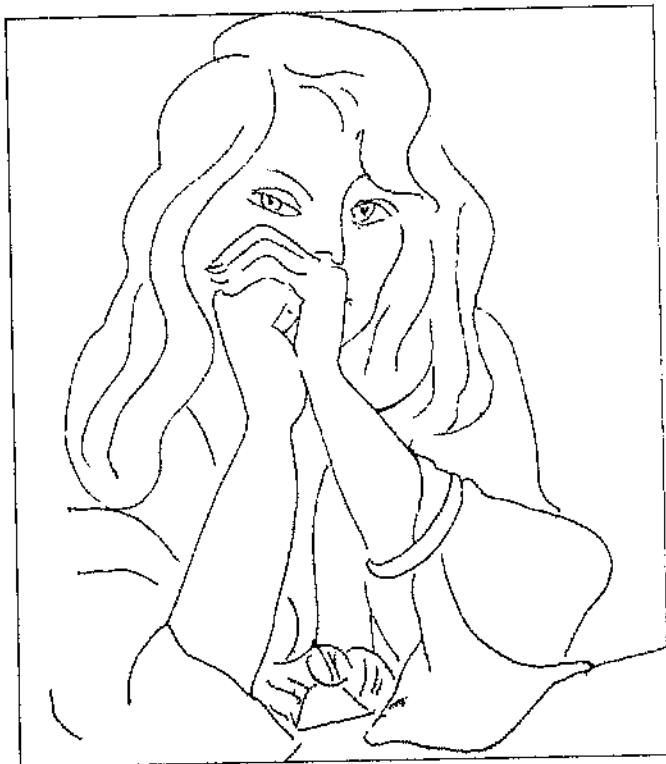
Учитывая воздействие отраженного света на поверхность предмета и от нее и относительную стабильность в закономерности распределения собственных и падающих теней, в рисунке можно использовать метод условного светового решения в

формировании предмета: учитывается при этом условность рисунка при сохранении белого фона бумаги и системы формообразования при построении предмета.

Если подходить к рисунку с позиции – вначале предмет, его форма, а потом свет, как средство пластического раскрытия её, то нет необходимости так слепо цепляться за натуральное освещение, за передачу всей сложной тоновой гаммы и т.д., а использовать, скорее, закономерную, условную световую направленность с обоснованным распределением светотона в пространстве:

«При минимуме средств – максимум выразительности!»

## МОДЕЛИРОВАНИЕ ФОРМЫ ПРЕДМЕТА И ЕГО ПРОСТРАНСТВА



Форму предмета мы воспринимаем через поверхности её условных плоскостей, которые характеризуют предмет.

В изображении формы предмета в пространственном развитии огромное значение приобретают графические средства рисунка - точка, линия как графическая материализация нашего впечатления на плоскости листа. И как исходное от них - штрих, пятно.

### ЛИНИЯ

Техника рисунка - это в основном линия. Любое изображение строится линиями. Разнообразная по длине, своим чередованием, плотностью начертания линия создает то контурное очертание предмета, то штрих, то тоновое пятно. Может быть тонкой и широкой,

мягкой и контрастной, светлой и черной. В каждой технике есть свое отношение к линии, но только в рисовальной она остается основным графическим средством, локально-декоративным решением формы предмета.

Линия, как и контурная линия, имеет свойство направлять зрительное движение, определять протяженность его; где-то прерванная и подхваченная в своем продолжении, она зрительно восполняется, где-то остается постоянной, непрерывной, текучей, раскрывая образ или пространственные явления в их многообразии, полноте, выразительности. Линия остается локальным "венцом" линейного вида графики: "музыкальность" рисунков Боттичелли, "нежность" - Модильяни, "мужественность" - Микеланджело, орнаментальная затейливость рисунков мифологического цикла П. Пикассо, "классичность" - Энгра, плавная "текучесть" - Матисса... - это ли не образцы выразительной силы линии!

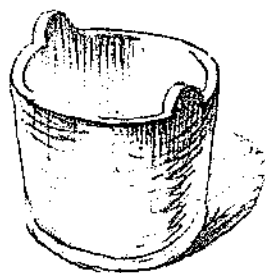
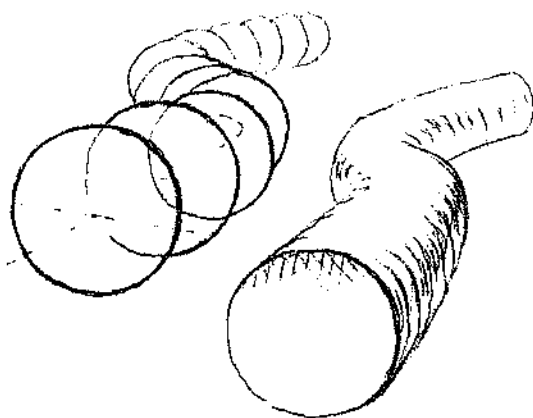
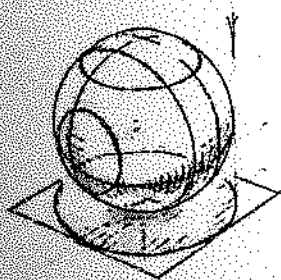
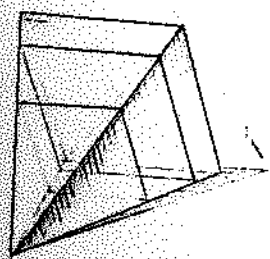
В своих работах не надо гоняться за красотой линии, надо просто вкладывать в нее свое понимание формы, объема. Творчество - это не погоня за внешней красотой, это ваш замысел, душа, ваша "песня". Творчество - это выражение "себя" в своих знаниях и умении, своего переживания и чувства. А линия это прекрасно выразит.

Весь процесс учебного рисования строится на овладении всевозможными средствами в изображении предметной среды, способными передать все качества формы предмета и его пространственного окружения. Рисунок, являясь "основой всех видов искусства", использует любые графические средства выражения, присущие всем видам творчества, как линия, штрих, светотон и их применения: контрастную выразительность черно-белой графики, цветотон - привилегию живописного рисунка, декоративные качества линии, пятна - искусства прикладного, выражение формы линейными и светотонными средствами - предметного рисунка, или плоскостную выразительность книжной графики и т.д. и т.д., раскрывая все свои изобразительные возможности.

## ШТРИХ (сечение формы)

Штрих представляет собой ряд отрывистых линий, расположенных параллельно, внахлестку, под углом, коротких и длинных, различной ширины и тона. Штрих несет декоративную функцию, но имеет и ряд конструктивных особенностей:

1. Если форму предмета расщепить параллельно или перпендикулярно осям движения на равные доли, то получим продольные или поперечные сечения в виде замкнутых сложных срезов или торцов, которые своим абрисом – контуром, их суммарностью и последовательностью представляют общую форму объема по глубине. И штрих является как бы имитацией этих условных срезов, определяет своим тоном (насыщенностью линии) световое преломление (светотень) по удаляющимся поверхностям и этим лепит форму предмета по глубине.

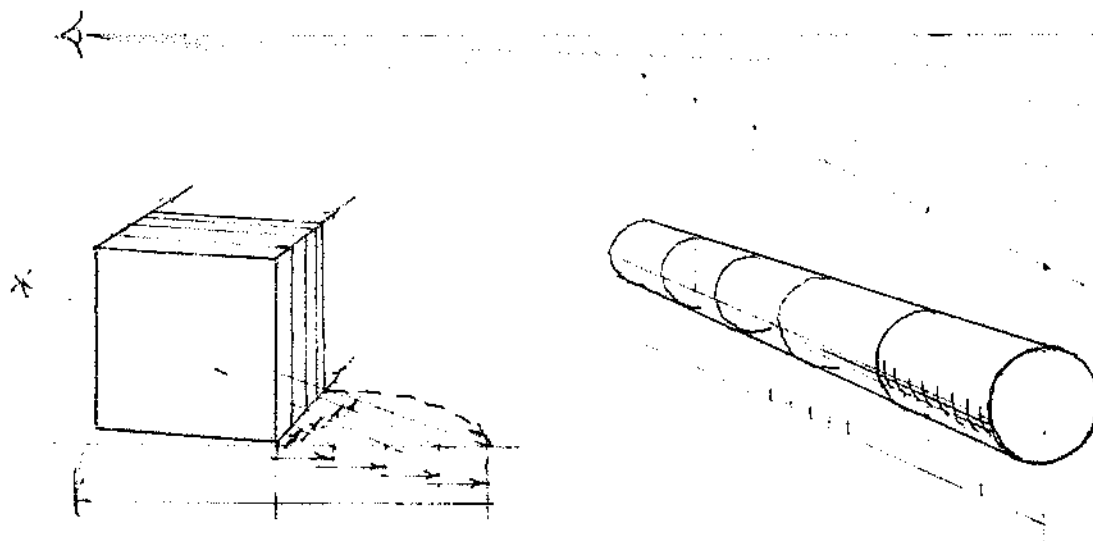


Таким образом, направление штриха становится основным средством изображения поверхности формы предмета в пространстве с соблюдением реального размера глубины (длины, высоты); штрихом мы строим объем через раскрывающиеся и сокращающиеся плоскости, определяем их формообразующую зависимость (по системе “куба”); тоновая сила штриха, его четкость, контрастность и мягкость, расплывчатость решают планово-пространственные задачи (“воздушная” перспектива) – этим представляем характер и единство формы. Вот почему штриху придается огромное значение, ибо штрих является тем изобразительным средством, которое направляет движение поверхностей объема, раскрывает их рельеф и “собирает” в целое форму предмета в пространстве.

2. Графичность, четкость и яркость (контрастность) штриха усиливают его значимость относительно плотности, мягкости, расплывчатости, переходящих в растушевку, чем является пятно: эта особенность используется для передачи пространственных задач с I по последующие II и III планы. Главная задача штриха – правильное, целевое раскрытие формы предмета; в дальнейшем штрих может быть свободным, пятновым, декоративным и т.д. Направляясь по осевым сечениям с постепенным ослаблением по глубине, штрих организует представление уходящих плоскостей и в их совокупности создает пространственное впечатление о форме предмета. Его приоритет перед пятном очевиден. Штрих решает характер формы через её конструктивную основу, наделяет точностью моделировку и выразительность поверхностной пластики, её звучание в пространстве, локализует её выражение через образующуюся контурную линию.

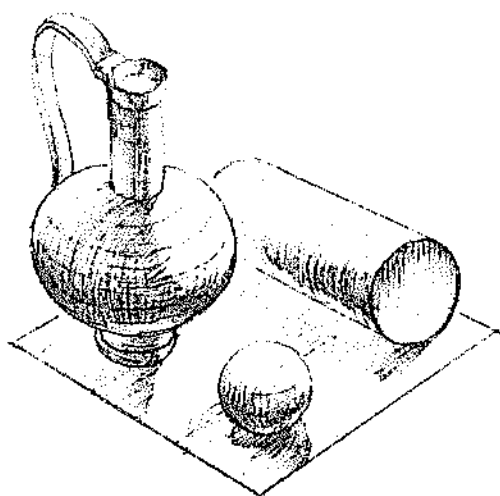
3. Движение поверхностей формы предмета в натуре – это в р е м я его распознавания<sup>21</sup>, так и движение карандаша при изображении его глубинного размера через штриховой ряд условных осевых срезов уходящих плоскостей; оно выступает четвертым

видом измерения - в р е м е н н ы м. Это чувство надо в себе развивать, как и чувство глубины расположения предмета, его частей, их удаленность, и пользоваться этим в работе; оно становится основным условием в развитии пространственного восприятия.



4. И в этом главная особенность штриха: штрих лепит поверхность формы, определяет её видимую границу и этим строит к о н т у р н о е обозначение, в чем и заключается разница между силуэтной обрисовкой (абрисом) формы и контурным определением границы формы, её видимой поверхности, которая имеет свое невидимое

продолжение, где характер уходящей поверхности определяется очертанием контурной линии. И как поверхность формы разнообразна, так жива и разнообразна контурная линия – и с т о ч н и к и н ф о р м а ц и и о поверхности, форме и предмете в целом.



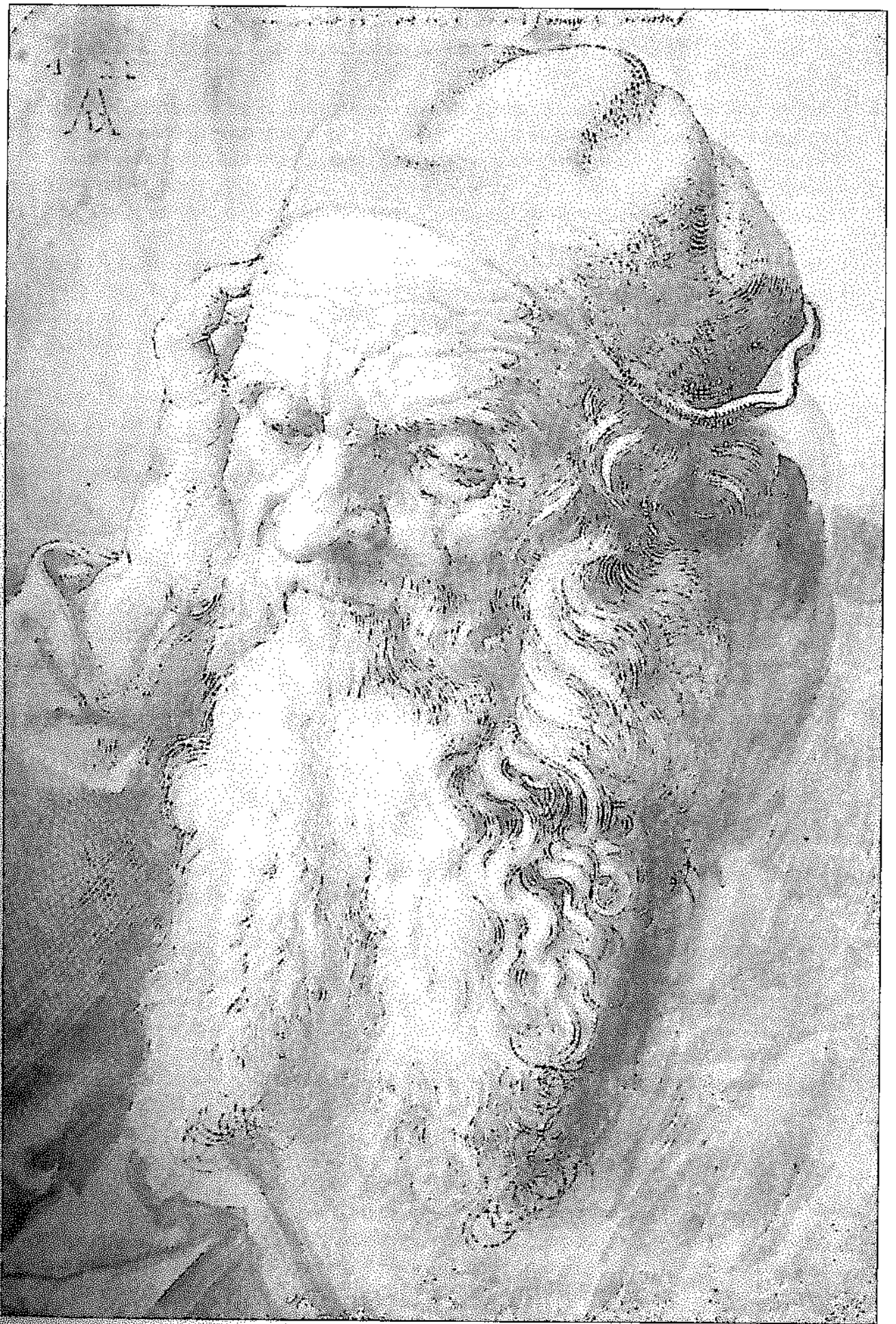
Контурная линия, точка, пятно – это все производные штриха – графического средства. И не надо путать с цвето-светотонном (силуэтом, пятном), техникой “растирки”, “тушевки” и т.д. – атрибутами скорее техники живописи, живописными средствами.

#### Т О Н -- П Я Т Н О (силуэт)

Предметную действительность мы воспринимаем через светотонные пятна, как отраженные от предмета световые лучи, от яркости и направленности которых более наглядно раскрывается форма предмета. Поэтому при рисовании светотонью возникает вопрос о тоне, где тон является результатом зрительного восприятия формы в свете. Тон выражается контрастностью света (светлое-темное) и светосилой (далекое-близкое), чем и решаются задачи построения формы предмета и пространства по законам светоразложения.

Использование тона для передачи цветовых отношений скорее относится к потребностям живописи, необходимо для живописи. В рисунке цветотон передает тоновые





во  
те:  
о

ны,  
и и  
ым  
ое  
лей  
ем  
мы  
на  
р -  
е в  
все  
ого  
юм  
н",  
нки

как  
тос  
ает  
он  
ем  
ям

т  
те



отношения цвета в монохромной графической гамме. Если живопись лепит форму предмета цветом, её цветовыми изменениями, то в монохромном исполнении цветотон порой “уничтожает” форму предмета, субъективно представляя её нам в искаженном, часто неполном виде. Целостность же предмета в рисунке зависит от правильно выраженного светотона, определяющего соответствующее расположение поверхностей его формы к источнику света.

Пятно – это силуэтное обозначение формы предмета по её тоновым составляющим: светлое-темное как световая и теневая части её поверхности. Под воздействием отраженного света окружающей среды раскрывается характер поверхности формы предмета, где каждое пятно имеет свое содержание (см. разд. “Свет и форма”).

Силуэт имеет большое значение в решении целостного восприятия предмета, отношения его формы к фону – пространству. Все предметы воспринимаются по силуэту (пятну): то светлого к темному фону, то темного – к светлому, и часто светотень на предмете приходит в конфликт с фоном и предмет воспринимается в неполном виде, в субъективном представлении...

Аналитические задачи в учебном рисовании требуют полного, четкого, объективного подхода к раскрытию формы предмета, в различных вариантах её связи с пространством, поэтому силуэт рассматривается всегда разным: где-то отдается предпочтение фону (падающая тень у предмета, освещенная поверхность предметной формы к условному белому фону листа и т.д.), где-то усиливается силуэтная граница предмета (по мере развития предмета в высоту, к реальному фону, увеличивающейся глубине пространства, целостному обозначению предмета), но всегда должно сохраняться целостное восприятие формы предмета в заданном пространстве (см. разд. В.А.Фаворский “О рисунке”).

Силуэт - пятно может решать свои профилирующие задачи в творческих решениях, в различных видах искусства (живопись, черно-белая графика, декоративная роспись и т.д.), решать чисто декоративные функции.

## КОНТУРНАЯ ЛИНИЯ

Форма предмета трехмерна. Она просматривается через поверхность, половину которой мы не видим, но она есть, существует и имеет свое невидимое продолжение. Характер формы (кривизна поверхности, грани, пересечения плоскостей, их освещенность и т.д.) определяет переломную границу видимой уходящей поверхности, её рельеф, силуэт, абрис, предмет в целом и выражается контурной линией. Таким образом, контурная линия несет полную информацию о предмете, его массе, форме, конструкции, глубине, поверхностной пластике, фактуре, освещенности, даже цвете и т.д., является в рисунке главной, итоговой всего процесса рисования, а в искусстве “рисунка” становится основным локальным средством передачи предметного мира.

Контурная линия – это и тог всей работы над рисунком, а не её начало, так свойственное для начинающих рисовальщиков, которые контурную линию путают с силуэтной обрисовкой, поэтому видят и изображают предметы плоскими, силуэтными, через пятно-тон, как контурную обрисовку с дальнейшей внутренней пятновой “раскраской”, представляя таким образом не суть формы предмета – её объективность, а свое субъективное, внешнее представление о ней.

Выражая сущность формы, характер пластики, структурные, пространственные связи

—  
ду  
жн  
то  
то  
К  
ым  
од  
сер  
вет  
ста,  
эту  
ете  
ном  
ого,  
язи  
ется  
ной  
типа  
ейся  
жно  
стве  
нях,  
сь в  
вину  
емя.  
И, их  
ящей  
в о д  
е, сто  
юст.  
цесн  
елачи  
о, та  
вот с  
нши,  
новш  
нось.  
сман



и т.д. контурная линия всегда разнообразна:

- то тонкая, узкая, то широкая,
- еле заметная, то "жирная", черная,
- то сплошная, то прерывистая,
- плавная и нежная, то резкая и грубая;
- её линейность, лаконизм, выразительность спрессовали в себе полную информа-

цию об объеме предмета, красоте и богатстве его поверхностной пластике.

Недаром мы восхищаемся наскальными рисунками первобытного человека, искусством Древнего мира, Античности, графикой Возрождения и современности: наскальные росписи пещер Альтамира; настенная роспись, прикладная графика, вазаписи Антики; рисунки Боттичелли, Гольбейна, Микеланджело Буонарроти, Леонардо да Винчи, Кранаха и Энгра, Матисса и Пикассо, Фешина и Григорьева, Серебряковой и Шухасва...

### “АБСТРАГИРОВАНИЕ” ФОРМЫ ПРЕДМЕТА

Восприятие предмета должно быть доступным пониманию.

Художественная деятельность основана на субъективном моделировании объективного мира. Произведение художника – это создание новой объективной модели его субъективного впечатления, в которой присутствует его творческое начало. Объект действительности и объективная реальная модель – продукт его творчества – выступают перед зрителем как субъективные интерпретации данной действительности (см. табл. 1)

Реальный мир сложен своим многообразием и богатством пластической формы. Чтобы разобраться в нем, существует принцип упрощения (обобщения), который выливается в абстрагирование, как подведение сложной формы предмета под аналогичную простую геометрическую фигуру. Любая, даже очень сложная форма предмета несет в себе комбинацию самых простых абстрактных форм. Например, голову человека со всеми её деталями (нос, глаза, уши) можно представить в виде шара, эллипсоида, яйца, а только через простую форму куба можно определить её размерные формообразующие величины: ширину, высоту и глубину (длину). Простые формы просты в познании. Поэтому прием “абстрагирования” формы предмета нашел широкое применение в изобразительной практике, особенно на начальной стадии рисования<sup>22</sup>.

Данная абстракция необходима для выявления формообразующей основы предмета, когда вопросы анализа её лучше проводить методом конструктивного (сквозного) рисования, используя не только зрительную констатацию факта, перечень увиденного, но и метод анализа “сущности” формы в построении предмета и его пространства. Исходя из определившегося ракурса предметной плоскости с выбранной “точки зрения”, приемом “сквозного (прозрачного) рисования” и планового расположения формы предмета, “линейной” и “воздушной” перспектив создается пространственное представление предмета. Мы по-прежнему начинаем воспринимать его форму, изображать её и строить через неё на листе бумаги условное пространство, работать в объеме “иллюзорного” пространства.

Процесс рисования должен строиться по представлению, которое является тем контролирующим звеном, когда логика сталкивается с эмпиризмом восприятия, когда явное



ГЪ

ЭМ  
ТО  
, В  
СТИ  
ЮТ  
ОЙ

МЫ.  
МЫЙ  
ПОД  
РМА  
ГОВУ  
АРА,  
НЫЕ  
ДЕТИ  
УКОЕ

СТА,  
(ОГО)  
ЧЕНЬ  
ОГО  
НОЙ  
СНИТ  
ВНОЕ  
ТЬ СЕ  
ЗЕМЕ

ТСИ  
ВНОЕ



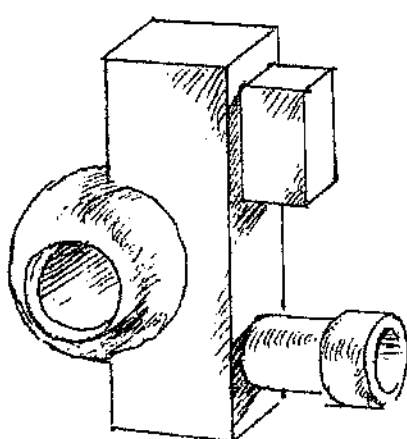
представление предмета приходит в противоречие с перспективными законами (ракурсные постановки), когда реальный цвето-светотон вступает в противоречие со свойствами глаза воспринимать ближе — темнее, дальше — светлее и не в состоянии правильно воспринимать сам предмет, ибо тоновые отношения порой искажают его форму. Субъективное восприятие предмета должно всегда согласовываться с его объективным представлением, восполняться, исправляться и корректироваться нашими знаниями под целостное, реальное. Предмет в любой пространственной ситуации остается **всегда неизменным**, но наше субъективное впечатление о нем **изменяется**, представляя его форму в разном виде.

“Живая форма” предстает перед нами обилием своих внешних качеств: пластическое разнообразие поверхностей, их освещенность, цвет, фактура и т.д. Для раскрытия конструктивных и структурных характеристик необходимо более упрощенное отношение к форме, особенно в рисунке, как условном виде изобразительного творчества, тем более в школе познания. В предметном рисовании характеристика формы предмета определяется её ракурсным развитием (движением), продиктованным нашей “точкой зрения” и связанной с ней пространством. Форма наделяется всеми пластическими качествами, учитывая ваше творческое решение. Как видим, все задачи решаются сразу, во взаимодействии.

Завершая тему “Предмет. Пространство”, можно сделать несколько практических выводов.

В решении вопросов формообразования предмета через его “сущность” как внутреннюю конструктивную основу, в раскрытии внешнего декоративного богатства через пластику его поверхностной формы целесообразен более абстрагированный, упрощенный подход к его форме. Это больше соответствует объективности самого предмета, нашего о нем знания и его субъективного представления.

С этих позиций в дальнейшем постараемся определять задачи и осваивать приемы и средства выражения в поисках различных изобразительных решений — в творении.



### КОНСТРУКТИВНЫЙ АНАЛИЗ ФОРМЫ ПРЕДМЕТА

«Конструкция — простота и функциональность свободной мысли». (Татлин)

Конструктивный анализ формы предмета — это, прежде всего, организация предметного пространства, определение движения большой формы — “блока” сложного организма в заданном пространстве, взаимное расположение частей и целого и их единство.

Сложный предмет можно рассматривать единым “блоком” с четким определением сторон — плоскостей, организующих свое трехмерное движение. Каждая деталь, находящаяся на своей плоскости, участвует и определяет это движение, как часть “блока”. Их соподчиненность, пространственная зависимость, графическая выразительность представляют общее движение основной формы предмета в пространстве: нос — деталь “фаса” головы, передняя площадка носа соотносится с передней плоскостью “блока”, боковые крылья носа — с боковыми плоскостями, как и нижняя площадка — с нижней плоскостью общего объема головы.

Если представить сложный объем предмета по этой зависимости, то напрашивается вывод:

все детали участвуют в общем движении формы основного “блока”, представляя свое частное движение по глубине расположения.

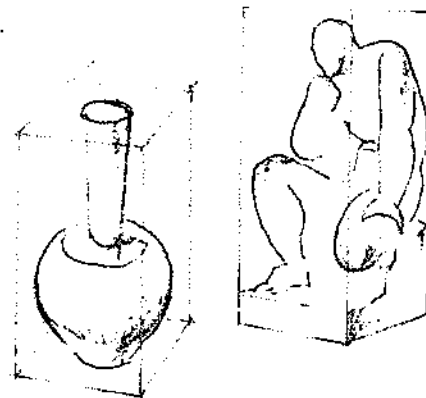


Таким образом, конструкцией является структурная подчиненность частей и деталей в построении формы предметного "блока" и его движения в пространстве. Она рассматривается как "отвлеченное представление формы" предмета и ее "двигательное определение во времени". Статика пространства, или "всевременные движения сложной формы в единовременном представлении" решается задачами композиции. И в создании зрительного впечатления происходит объединение абстрактного и конкретного в стремлении цельно воспринимать, видеть и изображать "разнопространственное и разновременное", что становится целью искусства (В.А.Фаворский).

Данное решение определяет основные принципы построения условного предметного пространства, предмета и его движения в нем. Субъективность восприятия предмета, связанная с изменяющейся его формой в ракурсе, и объективность становятся основным условием его правильного восприятия и задачами учебного предметного рисования. Только с этим подходом можно приступать к дальнейшему анализу формы предмета, её изменений в пространстве, методам и средствам передачи её в изобразительной учебной практике.

### "БЛОК" ПРОСТРАНСТВА ПРЕДМЕТА.

Любой предмет охватывается не только предметным пространством, но и пространством в своем условном "блоке" предмета, ограниченном по периметру крайними внешними точками формы, включая составляющие её части и детали в различных движениях. "Блок" предмета можно представить в виде блока камня, из которого, вырубая все лишнее, мы создаем предмет и его пространство.



Через распределение предмета и его частей в пространстве – "блоке" выстраивается движение с учетом развития целого объема и каждой детали в заданном пространстве: наклоны, повороты и т.д.

Отправным моментом в раскрытии формы предмета является ближайшая точка её перелома – грань или фасадная плоскость, от которой начинают развиваться все размерные величины: ширина, высота и глубина. Определение размерных характеристик идет не через "математические" исчисления видимых сторон, а через их пространственное восприятие.

Поэтому контурная обрисовка и контур предмета не одно и то же. Контур – это граница ухода видимых поверхностей предмета, которые имеют свое невидимое продолжение и включают в себя всю полноту качеств его формы.

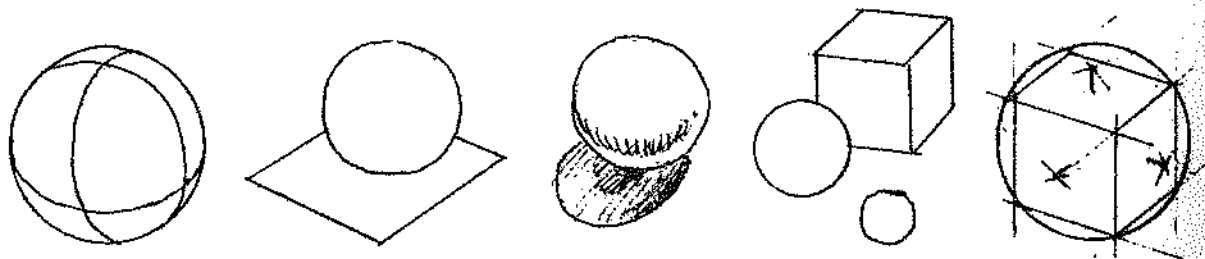
Контурная обрисовка – это линейная обрисовка внешнего силуэтного очертания предмета (предметов), необходимая для предварительного композиционного размещения его (их) на листе с учетом поставленных задач. Поэтому предмет рисуют не сразу, а с постоянным уточнением его положения, глубинных размеров, полноты восприятия формы, связи с пространством, добываясь целостного впечатления как в пространстве его окружения, так и во внутреннем пространстве "блока" (предмета и пространства листа).

Метод абстрагирования, упрощения формы предмета через её геометризацию позволяет проще и нагляднее представить самый сложный предмет, раскрыть его "сущность" в пространственном развитии, распределить в пространстве все его части, определить их движения и т.д., чтобы затем заняться конструктивным и анатомо-пластическим анализом и синтезом самой формы.

Существующая до сих пор в практике учебного рисования условная система "шара" является не столь удачной: шар не имеет лица, со всех сторон и ракурсов воспринимается единой круглой формой, поэтому не может быть формообразующей основой для всех предметов. Она сама требует условных дополнительных определений:

- или это будут условные осевые сечения (линии фасадного, бокового и горизонтального сечений);
- либо привязка формы шара к предметной плоскости;
- условное обозначение фаса через движение или детали (голова человека, ваза, самовар);
- закономерное распределение света (собственных и падающих теней);
- возможное включение предметного окружения;
- условная "обрубковка" формы и т.д.

Если шар включить в куб, представить его форму через форму куба (сущность одна – трехмерная форма), то легко увидим шар в любом ракурсе и наглядно представим его форму на плоскости листа, также и другие сложные предметно-пространственные формы – от параллелепипеда, призмы, пирамиды до конуса, цилиндра, эллипсоида.



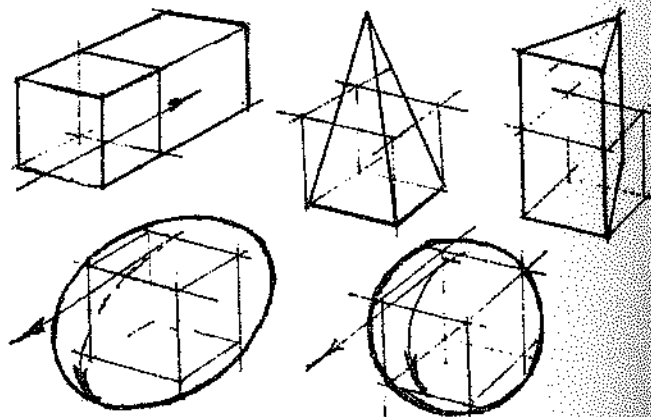
Через формообразующие качества "куба" возможны любые пространственные изображения разных форм с их индивидуальными признаками; эта система применима к любой, даже самой сложной форме.

В искусстве все строится на сравнении. Поэтому через систему "куба" можно выявить отличительные качества форм различных предметов, как-то:

- параллелепипеда и цилиндра,
- шара и эллипсоида,
- конуса, пирамиды,
- призмы и ряда других форм;
- к "осям куба" разные наклоны сторон предметов (конуса, пирамиды, призмы);

- непараллельность противоположных сторон: пирамиды с нечетным количеством граней, призмы и другие предметы;
- высоты рельефа на соответствующих плоскостях "куба" (шар, цилиндр, эллипсоид) и т.д.

Все последующие задачи в изображении поверхностей формы предмета и пласти-

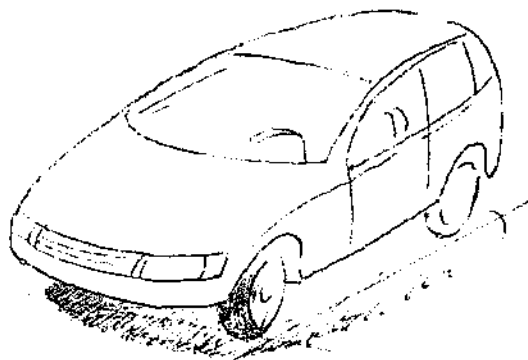


ки ее решаются как соотношения:

- кривой к прямой,
- округлого к плоскому,
- круглого к кубическому,
- далекого – близкому,
- короткого – длинному,
- высокого – низкому,
- тонкого к толстому и т.д. и т.д.,

что уточняется в иконографическом обогащении, в раскрытии характерных качеств модели.

Поэтапный процесс рисования в решении очередных задач проводится по методу: от общего к частному, от частного к общему, завершаясь о б щ и м как гармоничным единством целого.



### АКТИВНОСТЬ ФОРМЫ И ПЛАСТИКА ДВИЖЕНИЯ (контур и силуэт)



Активность формы развивается через её трехмерность в движении, пластика движения - через силуэтно раскрытие формы.

Если рассматривать простую прямоугольную форму (например, куб) в ракурсном положении, то самой активной частью её будет ближайшее к нам ребро или угол, которые становятся отправным пунктом размерных величин предмета (высоты, ширины, глубины), его составляющих плоскостей.

В сложных формах ближайшим планом может быть часть круглой поверхности (например, у шара). Поэтому необходимо, в первую очередь, четко определить для себя передний план – ближнюю отправную точку (ребро, угол, поверхность), от которой через перспективное сокращение уходящих сторон формы соподчинять видимые и невиди-

Все последующие задачи в изображении поверхностей формы предмета и пластичные парные плоскости (по системе “куба”), таким образом представляя себе пространственный объем в его единстве и целостности.

Пластика поверхности формы (её рельеф), раскрывающаяся в поле нашего зрения и уходящая в зону невидимости, определяет ту видимую границу края формы, перелома её, которая обозначается контурной линией.

Вот почему прежде, чем подойти к контурной линии, необходимо определить основные плоскостные составляющие предмета (формообразующую основу), разобраться в пластике (рельефе) видимых поверхностей, получить полное представление о пластике всей формы (пространственное мышление) и только тогда завершать границу перелома видимой зоны её поверхностей, как границу целой формы, обозначая её уходящим краем – контурной линией. Нельзя начинать процесс рисования с контурной линии, “бросаться” на нее, не представив пластической целостности всей формы предмета.

Контурная линия является конечной, результатной, итоговой всего процесса рисования; она является итогом и следствием изучения всей формы предмета в целом, его видимых и невидимых поверхностей.

В практической деятельности человека предмет воспринимается только по силуэту-пятну, а контурная линия обозначает силуэтную границу формы – в этом и заключается их разница и лишнее подтверждение того, что рисунок строится на пятне: в практике кое-как обозначив, обрисовав абрис – контур силуэта, молодому дарованию ничего не остается, как чем-то “заполнить-покрасить” внутренность его, чем он и занимается все время, мотивируя это своим “субъективным” видением и решением формы! Это неправильно.

Форма не “красится”, форма строится по законам формообразования, со своими закономерными искажениями, светотоновыми пространственными изменениями. Силуэт – это пластика поверхности формы предмета, где уходящие плоскости со своей освещенностью и рельефом представляют её соответствующую характеристику.

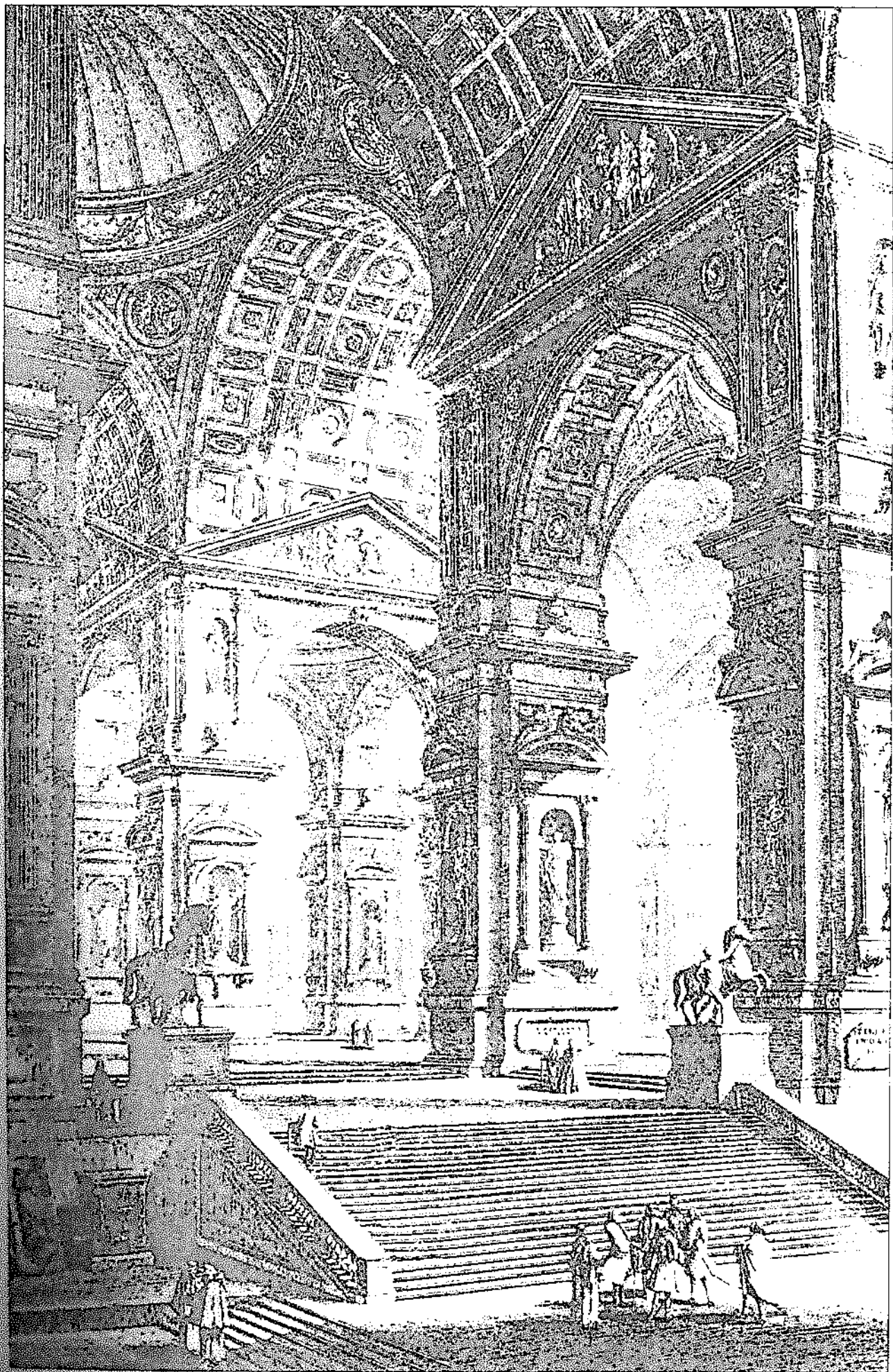
Силуэт создает целостное восприятие предмета. В линейном рисунке он превращается в контурную линию, выполняющую ту же функцию и задачу. В создании целостности формы предмета они определяют свое отношение к фону (пространственному окружению) и этим выражают свое художественное решение образа.

Контурная линия отражает границы видимых уходящих поверхностей формы, изображая их в своих градациях и диапазонах выражения: от тонкой до толстой, широкой, от слабой, еле видимой до черной, контрастной, вообще отсутствующей.

Силуэт – внутреннее решение формы, включающее в себя формообразующие членения на основные составляющие стороны (по системе “куба”), рельефную пластику их, целостность восприятия предмета (через пятно); выражается только линией, штрихом и тоном.

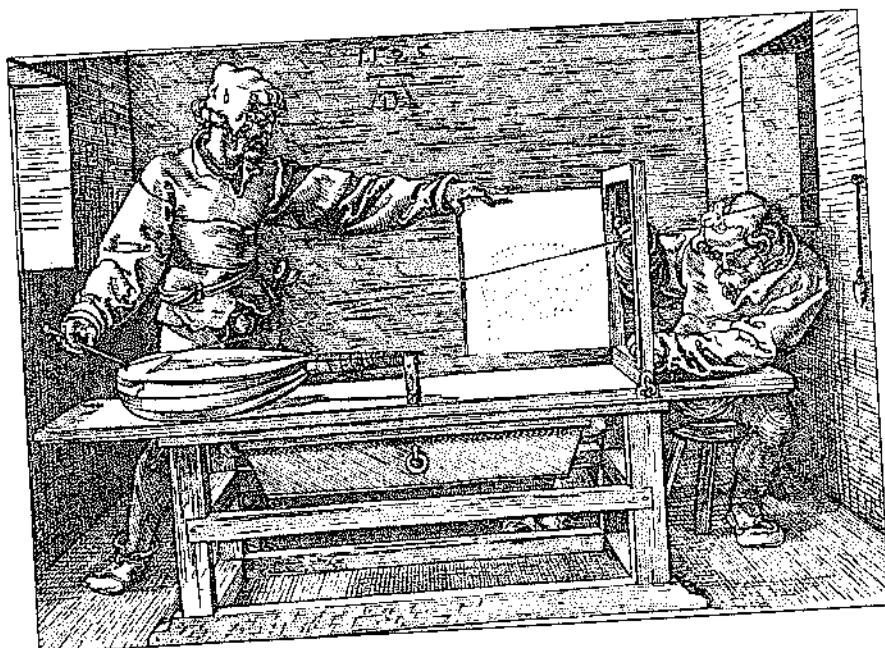


и  
ё,  
гь  
ся  
ке  
ма  
им  
ни,  
ой,  
са  
ем  
его  
по  
м и  
е: в  
ию  
н и  
мы  
ими  
ми.  
юей  
ном  
у же  
они  
ию)  
ома  
кой,  
шис  
енку  
ей





## ПЕРСПЕКТИВА



«Законы искусства устанавливаются на основе серьезного научного изучения объективной реальности»

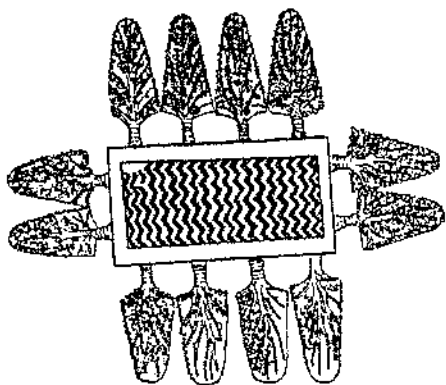
(К.Ф. Юон)

На заре изобразительной деятельности человека явления зрительного изменения предмета всегда ставили художника перед проблемой изображения его со всеми ему присущими качествами.

Этот вопрос всегда волновал художника с глубокой древности. От «примитивного» изображения пространства в первобытном искусстве Древнего Египта, через условное — открытия Античного искусства, и только в эпоху Возрождения построение глубокого пространства на изобразительной плоскости, совпадающее с реальным зрительным впечатлением, стало итоговым результатом многовековой творческой практики художников. Удалось обобщить весь опыт и развить его в теорию, что было сделано Леонардо да Винчи в его трактате «О перспективе»<sup>23</sup>. Отделы о «линейной» и «воздушной» перспективах как закон легли в основу изобразительной практики рисования, а влияние «цветового восприятия» в изображении пространства осталось уделом интуитивных, чувственных качеств художника.

Изображение предмета с его реальными размерами вначале вылилось в создание такой условной изобразительной системы, которая «строит» предмет по трем его видам (проекциям): спереди, сбоку, сверху через проектирование развернутых проекций на плоскости листа, или ортогональное (орто — прямой, правильный) проектирование.

Потребность в более наглядном трехмерном изображении предмета с сохранением его реальных зрительных размеров выразилась в аксонометри-



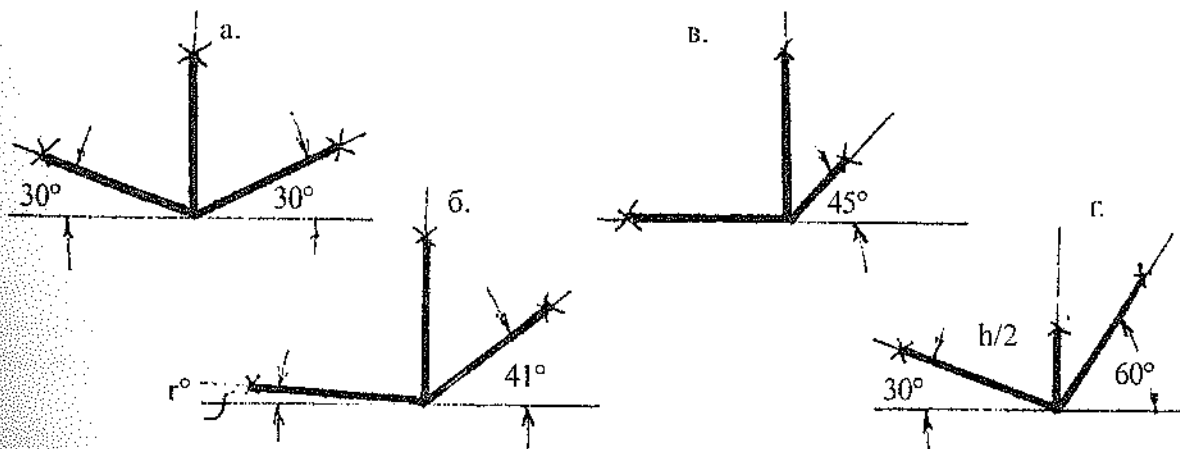
ч е с к о м (ось – мерить) проецировании, как условной перспективной системе изображения предмета в пространстве по п а р а л л е л ь н ы м л у ч а м зрения, направленным под определенными углами:<sup>24</sup>

а) и з о м е т р и я - глубинное сокращение сторон предмета в две «точки схода»  
-  $30^\circ \times 30^\circ \times h$ ;

б) д и а м е т р и я - глубинное сокращение сторон предмета в две «точки схода», размер стороны с сокращением в  $41^\circ$  берется в половинном размере  
-  $7^\circ \times 41^\circ/2 \times h$ ;

в) ф р о н т а л ь н а я п р о с к ц и я - параллельное раскрытие фасадной стороны и половинный размер боковой ( $45^\circ$ ); имеет только одну «точку схода» – нашу «точку зрения»  
-  $0^\circ \times 45^\circ/2 \times h$ ;

г) в о с н о в н а я п е р с п е к т и в а (вид с птичьего полета) – уходящая сторона ( $60^\circ$ ) и высота ( $h$ ) берутся в половинном размере; сокращение сторон в две «точки схода»  
-  $30^\circ \times 60^\circ/2 \times h/2$ .



И только наше естественное зрительное восприятие отразилось в «линсейной перспективе» или просто перспективе (правильно видеть), как системе построения (изображения) предмета, основанной на угловом луче зрения, исходящем из одной точки (глаза человека) и этим создающем иллюзорно-зрительное подобие реального мира.

«Линейная перспектива» или способ построения зрительных ощущений предмета на плоскости листа, нашла самое широкое применение в изобразительном искусстве.

Система перспективы возникла в эпоху Возрождения как итоговый результат творческой практики художников в передаче глубинных явлений реального мира, и была систематизирована Леонардо да Винчи по трем направлениям:

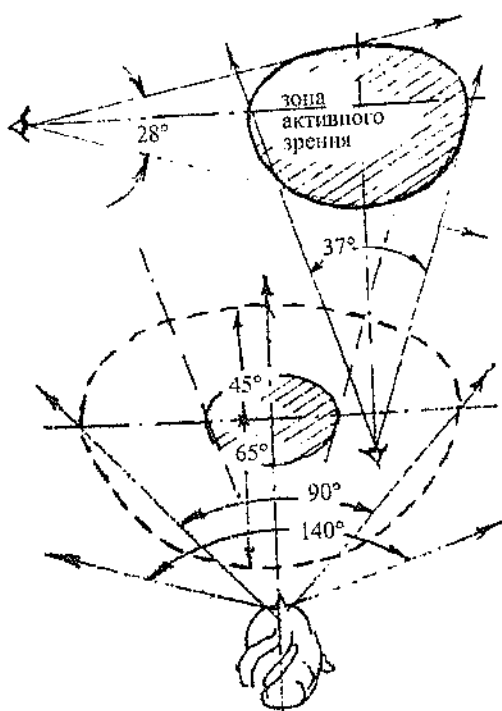
1 – описан закон изменения величин одинаковых фигур по мере их удаления от наблюдателя – закон «линейной перспективы»;

2 – влияние на свет и цвет слоя воздуха, изменение свето- и цветотона по мере удаления предмета в глубину пространства – так называемая «воздушная и цветовая перспектива»;

3 – изменение отчетливости границ предметов, контраста света и тени при удалении его от зрителя.

«Линейная перспектива» развилась в точную науку со своими законами, два других явления перспективы «отнесли» в область зрительно-психологического восприятия, решаемые художником интуитивно – по «чувству».

(С.В. Кравцов)<sup>25</sup>.



Непрерывным условием реального перспективного изображения является соблюдение определенных правил восприятия, связанных со свойствами человеческого глаза, это:

- «точка зрения» (ТЗ), как и центральная точка зрения (ЦТЗ), — основное направление нашего взгляда в условную точку на линии горизонта (уровне нашего глаза), одну и постоянную; она является центром перпендикулярно образующегося «поля зрения» — возможного охвата глазом части пространства, которое выражается в пределах:
  - вверх от осевой горизонтали - 45°;
  - вниз от горизонтали - 65°;
  - вправо-влево от центра по горизонтали -  $70^\circ \times 2 = 140^\circ$ ;
- «угол зрения» в 28 — 37° ограничивает
- поле наилучшего зрения,

в котором все зрительные искажения вертикальных и горизонтальных линий практически приводятся к нулю.

- «Угол зрения» (УЗ) — полс охвата активным зрением предметной ситуации определяет:
  - расстояние от зрителя до предметной группы, равное двум-трем диагональным размерам ее проекции на «картинную плоскость»; при этом условии все вертикали воспринимаются без искажения;
  - предметное пространство — расстояние от «картинной плоскости» в глубину условного пространства, занятого предметами;
  - развитие предмета и пространства через их зрительное искажение — ракурсы.

- «Луч зрения» (ЛЗ) — направление сконцентрированного взгляда зрителя на части предмета (рельеф поверхности).

Посредником между зрителем и предметом является

- картинная плоскость (КП), которая определяет условное пространство с предметами (по заданию).

Композиционным полем нашего решения становится

- «изобразительная плоскость» (ИП) — плоскость, на которую мы переносим спроецированное на «картинную плоскость» условное изображение объекта рисования.

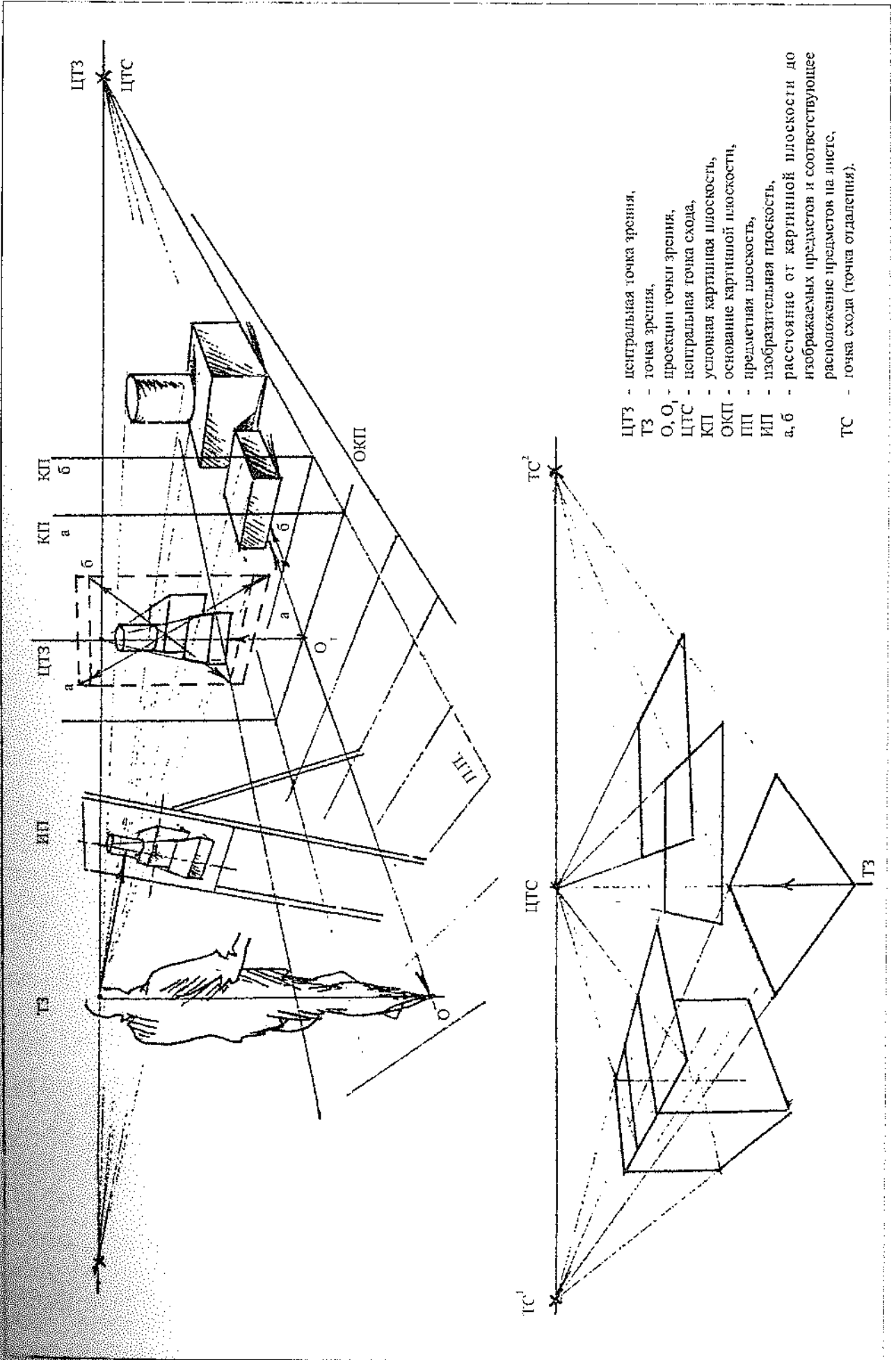
- «Предметная плоскость» (ПП); на ней находится зритель и объект наблюдения (предметы); она строго горизонтальна.

- «Основание картинной плоскости» (ОКП) — линия, от которой начинается развитие предметного пространства, а на изобразительной плоскости — нижний край листа.

Таким образом «картинная плоскость» раскрывает «поле зрения» в пределах предметной плоскости, которое ограничивается композиционной рамкой «изобразительной плоскости» соответственно форме листа и заданию.

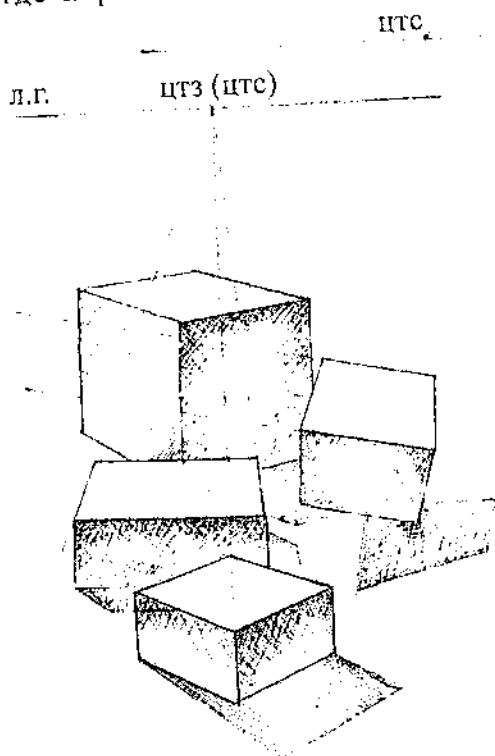
Уровень глаза зрителя определяет условную плоскость горизонта, которая превращается в горизонтальную линию или

- «линию горизонта» (ЛГ); на её уровне все предметные плоскости превращаются в линию, а сами предметы в глубинном удалении — в точки. На линии



ЦТЗ - центральная точка зрения,  
 ТЗ - точка зрения,  
 О, О' - проекции точки зрения,  
 ЦТС - центральная точка схода,  
 КП - условная картинная плоскость,  
 ОКП - основанная картинная плоскость,  
 ИП - предметная плоскость,  
 ИП - изобразительная плоскость,  
 а, б - расстояние от картинной плоскости до  
 изображаемых предметов и соответствующее  
 расположение предметов на листе,  
 ТС - точка схода (точка отдаления).

горизонта расположена ТЗ как проекция глаза зрителя в пространстве. Она раскрывает ракурсную позицию предметной ситуации, рассматриваемую зрителем: выше – ниже горизонта, фасадное или угловое расположение предметов, расстояние до них. ЦТЗ определяет фасадно-параллельное расположение зрителя в замкнутом условном пространстве<sup>26</sup>, где перпендикулярное направление взгляда фиксирует её на линии горизонта.



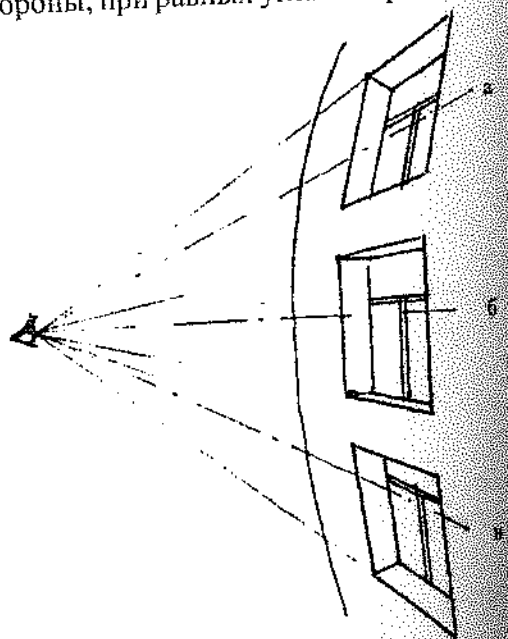
ЦТЗ, ТЗ направляют центральную ось развития предметного пространства в глубину, определяют целостность его восприятия; они едины и постоянны; они закрепляют место рисующего перед натурой. ЦТЗ является «главной точкой схода» для глубинных сторон фронтальных проекций предметов и предметной плоскости. Если ЦТЗ просматривается в пределах «картинной плоскости» (интерьер, экстерьер) или в растре фасадного раскрытия предмета, то представляет фасадные грани данных объектов строго горизонтальными.

Часто ЦТЗ находится вне пределов «картинной плоскости» при изображении малых объектов в сильных ракурсах, или при угловом фасадном развитии «блока» предметного пространства. Тогда определяются две «точки схода» – «точки отдаления», а все угловые движения предметов в «блоке» предметного пространства имеют свои «точки схода».

При приближении «точки схода» уходящих в глубину сторон к «центральной точке зрения» удаляется «точка схода» граней фасадной стороны; при равных углах сокращения сторон предмета эти точки располагаются на одинаковом от ЦТЗ расстоянии, равном расстоянию от зрителя до «картинной плоскости», а с уходом в глубину представляют уходящую в ЦТЗ диагональ квадрата. При этом все вертикали остаются строго параллельными<sup>27</sup>.

«Точки схода» (или «точки отдаления») для всех граней горизонтальных плоскостей располагаются только на линии горизонта (уровне глаза зрителя). Любые отклонения от этого условия рассматриваются как наклоны предмета, т.е. при нарушении вертикального положения предмета в пространстве возникают новые «точки схода» (отдаления), лежащие на новой подразумеваемой линии, несущей те же функции, что и линия горизонта; они всегда связаны с основной линией горизонта – нашим глазом.

Сближение точек схода одна к другой (при близком расстоянии зрителя к объекту) имеет свой предел, за которым прямоугольный предмет начинает восприниматься в искаженном виде – появляются точки схода для вертикальных линий – граней. Поэтому минимальное расстояние до объекта связано с физическими возможностями нашего глаза, разовым охватом им ограниченного пространства, когда искажения возникают ввиду

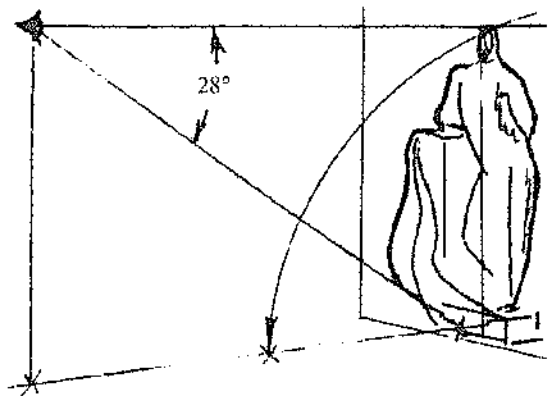




появления дополнительных «точек зрения» (а, б, в). Таким образом, степень раскрытия глубинных плоскостей предмета определяет:

- высоту линии горизонта,
- приближенность предмета к зрителю,
- масштабность предмета.

Совокупность данных зависимостей создает на изобразительной плоскости реальное «ощущение присутствия» зрителя-художника, точно определяет его «точку зрения», создает «иллюзию» аналогичной пространственной среды. Необходимы знания и умение пользоваться законами перспективы: выборы высокого или низкого горизонта, применение фронтального или углового вида проекции, выбор места – «точки зрения» в определении своего расположения перед объектом, «угла зрения» – ракурса объема и т.д. – таков неполный перечень выразительно-творческого потенциала художника, вызывающего у зрителя ощущение целостности композиции, ее значимости и выразительности; делает зрителя участником события или только сторонним его наблюдателем; организует процесс восприятия картины зрителем, направляя его внимание на композиционный «центр» картины<sup>28</sup>.



## ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА графической передачи

«...искусство не есть божественный дар, но оно и не чисто механическое ремесло. Его основание заложено в точных науках».

(Гёте)

Решение аналитических задач учебного процесса, как попытка объяснения объективной реальности в создании второго объекта бытия, требует четких знаний при построении предметной среды, практического освоения приемов, методов, использования графических средств для передачи трехмерной сущности предмета и предметного пространства на изобразительной плоскости – в условном пространстве листа.

Расположение предмета, ракурсные искажения его формы с любой «точки зрения», определенное развитие пространственного «блока» и изображение предметов в нем решаются законами линейной и воздушной перспективы нашего зрительного субъективного отношения к действительности. Наука и практика должны быть вместе.

## «ЛИНЕЙНАЯ» ПЕРСПЕКТИВА

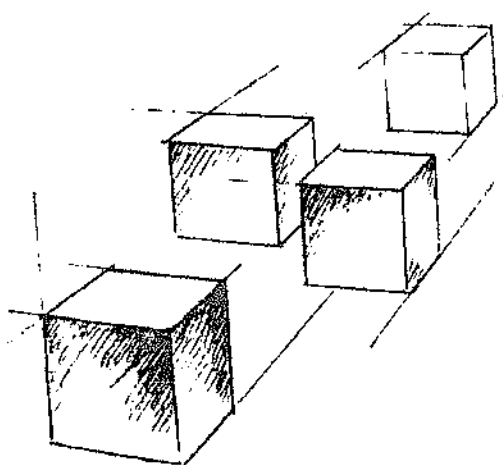
Изменение формы предмета всегда связано с нашей «точкой зрения» и его расположением в пространстве. Эта закономерность решается линейной перспективой – системы, раскрывающей зрительные искажения предметной реальности в объективном представлении.

Практическое применение «линейной» перспективы в рисовании сложных предметов целесообразно с использованием системы плано-проекционного построения. На предметной плоскости определяется расположение их проекций (оснований) по условной «слоточной системе», затем выставляются «блоки» предметов по их высотам, фронтальным

и глубинным плоскостям, завершаясь их общим перспективным развитием. «Блоки» построения дают наглядное представление о форме предмета и его пространстве; о единстве, когда предмет и пространство находятся в полной зависимости друг от друга, подчиняясь «точке зрения», всегда единой и постоянной. Расположение предметов на предметной плоскости, их взаимоотношения друг с другом, ритмические связи, пластические качества, богатство формы и т.д. создают целостность восприятия предметного ансамбля в его композиционном завершении.

Это придаст предметной плоскости главное, организующее начало в построении предметного пространства, а «линейная» перспектива в изображении предмета всегда отражает его зрительные (ракурсные) искажения. Следует отметить основные закономерные изменения предмета в пространстве (по системе «куба»):

- чем ближе предмет, тем он крупнее выпядит, с удалением – воспринимается меньшим в размере;
- чем ближе и крупнее предмет, тем заметнее сокращение его уходящих сторон и граней; чем меньше предмет – уходящие стороны и грани больше тяготеют к параллельности;
- чем больше раскрывается фасадная плоскость предмета, тем меньше в размерах просматриваются перпендикулярные ей уходящие в глубину;
- если просматривается только фасадная плоскость – все её конструктивно-пространственные оси строго перпендикулярны;
- фасадная плоскость и фасадные грани параллельны горизонтальной и вертикальным осям, верхние – нижние уходящие грани имеют только одну «точку схода»;
- появление боковой плоскости всегда влечет за собой изменение фасадного угла горизонтальных граней; появляются две точки схода для фасадных и боковых плоскостей;
- чем выше (ниже) ваша «точка зрения», тем больше угол ухода глубинных граней, больше раскрываются верхние (нижние) плоскости;
- все параллельные грани уходят в соответствующие одну (фасадное раскрытие) и две (угловой ракурс) «точки схода», лежащие на линии горизонта, нередко за пределами изобразительной плоскости;
- чем ближе к нам предмет, расположенный ниже или выше горизонта, тем сильнее раскрываются его верхние (нижние) плоскости, активны глубинные уходы боковых плоскостей;
- передняя часть предмета решается всегда больше дальней; дальние параллельные плоскости раскрываются сильнее ближней (при угловых движениях предмета).



### «ВОЗДУШНАЯ» ПЕРСПЕКТИВА

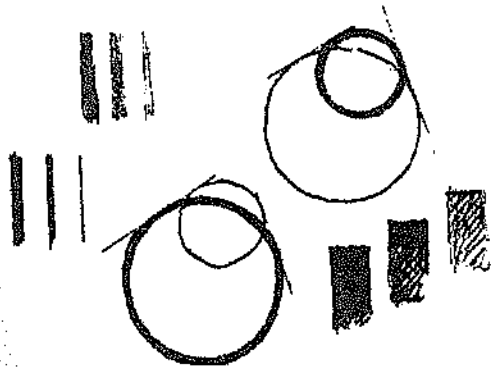
есть наше субъективное отношение к действительности. Влияние вечно меняющейся воздушной среды окружения на световой поток от предметов представляет разное восприятие их форм:

- ближние предметы рассматриваются четко, в деталях, рельефно;
- дальние как бы смягчаются, детали исчезают, предмет расплывается в общий двухмерный силуэт, пятно.

На этом основан прием изображения пространства предмета и предметного пространства по условному трехплановому их делению:

- на первом плане предмет (его форма) рассматривается ярче, четче, контрастнее, детальнее, подробнее – объемно;
- чем дальше, средний план – предмет теряет четкость, контрастность, исчезают детали; форма просматривается цельнее;
- на третьем плане предмет воспринимается мягче, силуэтно, уплощается форма; предмет приобретает второстепенное значение.

Эту зависимость нагляднее характеризует глубокое пространство (интерьер, экстерьер). Что касается небольших пространственных объемов (пространство предмета, предмет в неглубоком предметном пространстве), то эта зависимость дифференцируется и рассматривается в разряде первого или первого и второго планов, но с предположительными свойствами трехпланового деления условного предметного пространства. Например, рисунок головы человека: форма головы решается как объем первого плана, но сохраняет при этом свою трехплановую зависимость – нос должен быть ближе, чем уши, уши – чем затылок и т.д., чем определяет свой реальный глубинный размер в общем условном предметном пространстве и свою масштабность. В рисунке

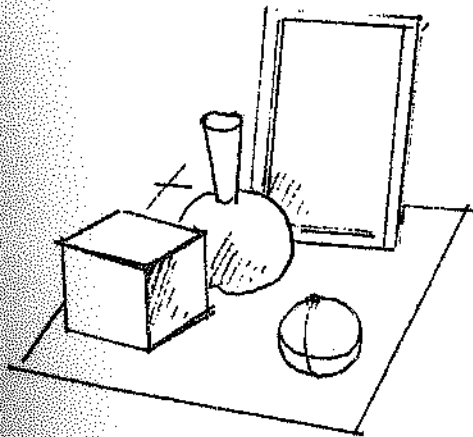


фигуры человека голова решается в плане общего пространства с соответствующим отношением к форме фигуры в движении.

Это выработало некоторые условные графические приемы в изображении пространства на плоскости листа, как, например: четкость штриха, чернота линии, контрастность линии, света, дробность деталей и лепки формы – на первом плане, или мягкость, обобщенность деталей и формы предмета – на дальнем плане.

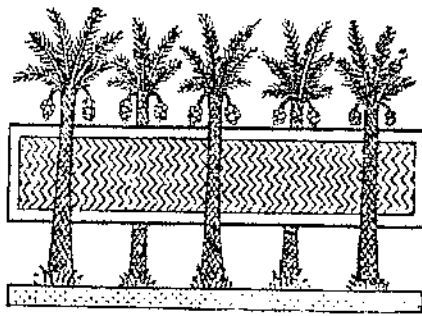
### «АППЛИКАЦИОННЫЙ» ПРИЕМ РИСОВАНИЯ

Впечатление о пространственном развитии предмета можно получить, если перекрывать близлежащим предметом частично дальние, таким образом создавая как бы последовательное распределение их в глубину, как в аппликации<sup>29</sup>. Аппликационный прием изображения пространства широко использовался в изобразительном искусстве вплоть до эпохи Возрождения (XV в.) с появлением линейной перспективы.



Однако «неумение» древних выражалось в условностях<sup>30</sup>, доведенных до необычайной зрительной выразительности. Этот прием и по сей день не потерял своей актуальности; наряду с приемом «сквозного» рисования он остается единственным средством конструктивного анализа развития формы предмета в пространстве. Этот прием должен широко применяться в рисовальной практике, особенно в линейном рисунке, где только силуэтно-контурная линия передает пространственное развитие предмета, его конструктивные и структурные связи, пластическое богатство формы.

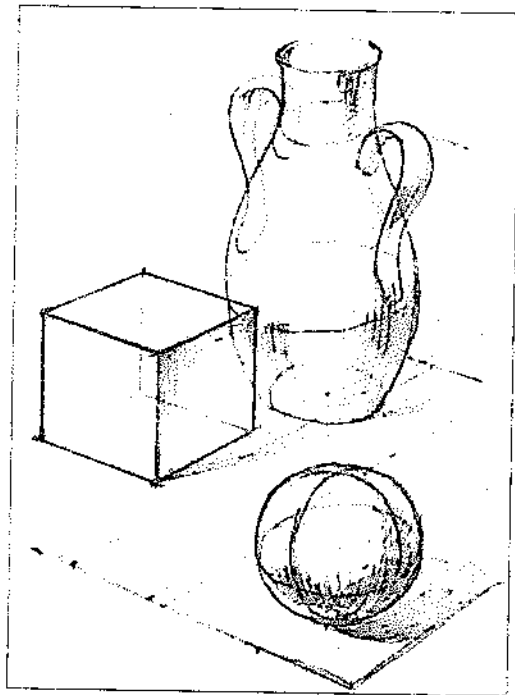
## «СКВОЗНОЕ» РИСОВАНИЕ (прозрачный рисунок)



выражается в том, что при построении формы предмета прорисовываются все ее видимые и невидимые грани и стороны, создавая таким образом общее наглядное пространственное представление. Этот метод помогает правильно строить предмет и воспринимать его форму в перспективно искаженном виде. Линии сквозного построения плоскостных форм и круглых сечений цилиндрических объемов определяют их точный рисунок, что является одной из основных задач учебного рисования. Для представления объема шара (самого сложного объема, не имеющего граней, со всех сторон одинакового по очертанию) в ракурсном развитии приходится использовать условные осевые горизонтальные и вертикальные сечения.

Этот способ построения определяет:

- правильно выстроенную форму предмета её адекватное представление.
- точную привязку предмета к предметной плоскости через пространственные связи,
- движение в пространстве,
- точный рисунок невидимых плоскостей, осевых сечений различных форм предмета для правильного их восприятия в заданном пространстве.

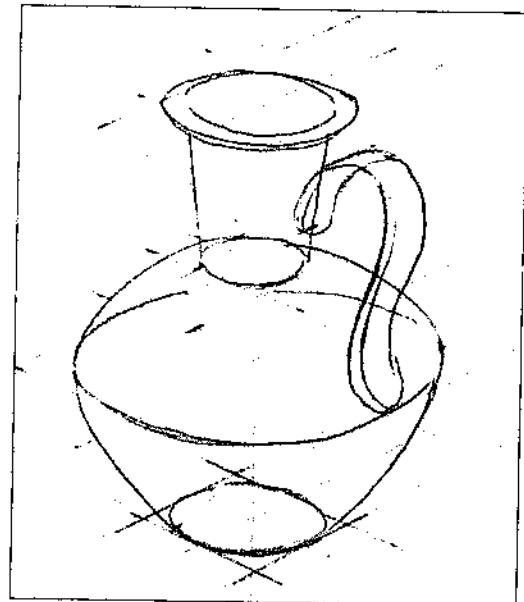


Данный прием создает пространственное представление о предмете и определяет его ясное, четкое и точное построение; в более сложных постановках (фигура человека) раскрывает пространственное развитие частей, деталей, перекрытых другими объемами, привязку, пластику форм и поверхностей.

Построение круглых сечений (эллипсов) проводится через включение их в квадрат, который строится по общей схеме «линейной»

перспективы, представляя раскрытие их поверхностей по центральной оси развития цилиндрических и шароподобных форм предметов (шар, цилиндр, конус).

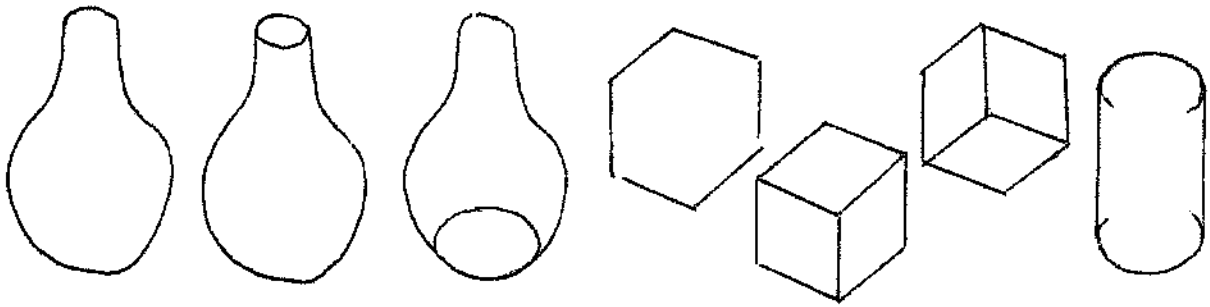
Примеры отрицательного подхода к изображению круглых предметов в рисовальной практике, так свойственные начинающим художникам, — это применение силуэтно-контурной обрисовки форм предмета с неправильными линиями построения, особенно круглых сечений, приводящих к плоскому решению его объема.





## «СИЛУЭТНЫЙ» РИСУНОК

Силуэт – это несколько иное понятие, что вкладывают в данное определение начинающие художники. Силуэт, абрис – это общее, пятновое очертание предмета, оно двухмерно. Поэтому в практике учебного аналитического рисования (изучение строения формы предмета) этот прием не допустим. Отрицательная сторона силуэтного решения заключается в его пятновом восприятии, включающем в себе все размерные величины суммарных форм предмета по ширине, глубине и высоте, представляя предмет в плоскостном определении, без конкретных размерных соотношений и расположения в пространстве. В силуэтном абрисе можно рассматривать различные движения предмета, различные характеристики его формы; неточность построения



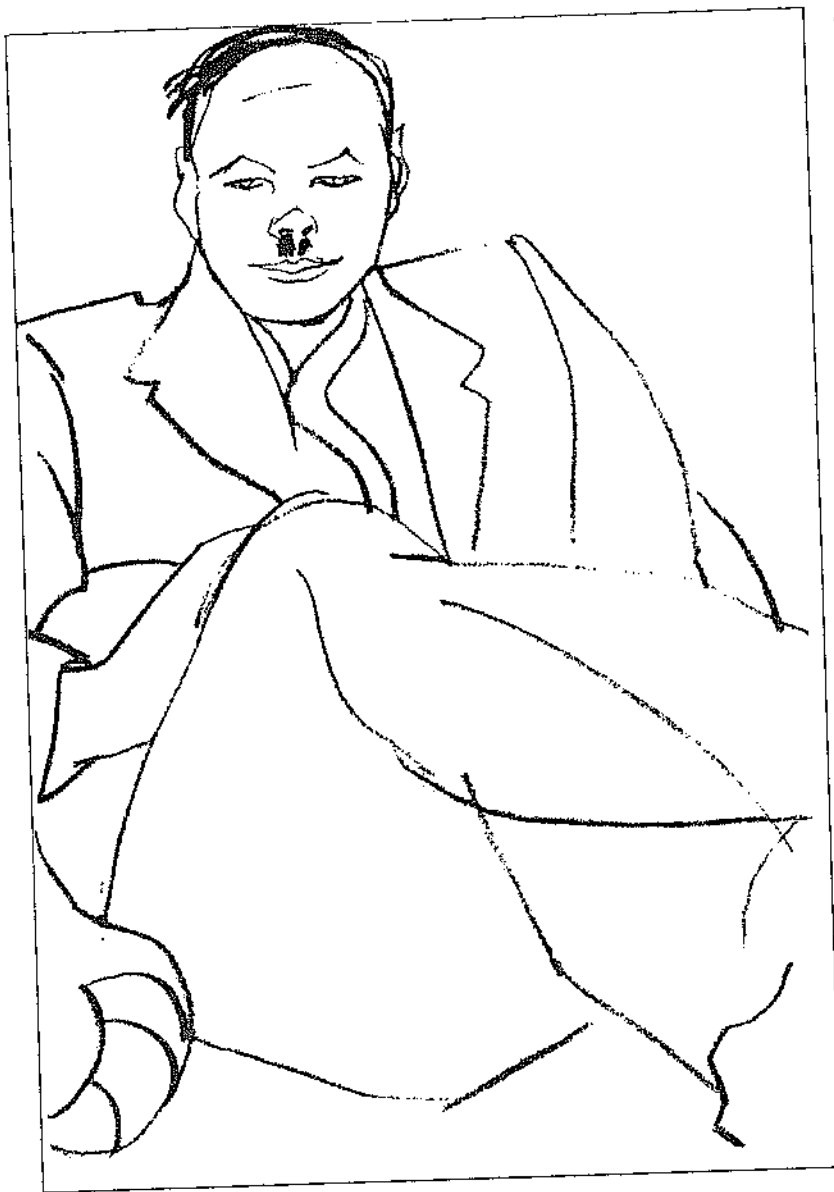
дает совершенно другое представление о нем. Силуэтное ведение рисунка характерно для непосредственного, перцепционного восприятия натуры и при отсутствии знаний о сущности и принципах её построения в пространстве. Только с понятием о формообразовании предмета силуэт становится одним из основных звеньев в пространственной трактовке его формы и целостного представления предмета в заданном пространстве (рассматривается ниже в разделе «Предмет и пространство»). Силуэтный рисунок в практике начального обучения, как и

### «КОНТУРНЫЙ (линейный) рисунок» –

изображение формы предмета линией – это итоги предварительного кропотливого, всестороннего изучения предмета и как итоговое решение – минимальными графическими средствами максимально выразительная передача своего представления формы предмета.

Контур есть информация о пространстве, объеме, поверхностной пластике предмета. При неумелом использовании в учебной практике данный подход недопустим, ибо несет в себе принципы того же силуэтного обозначения формы предмета, как и применительно аппликационного приёма, когда каждая часть или деталь его, контурно обрисовываясь, располагается в общем плоскостном определении (детский рисунок, «фотографический наив»). Подобные приемы – результаты нашей зрительной физиологии и бытовой непосредственности в восприятии действительности<sup>31</sup>, поэтому перцепционный метод имеет отрицательный фактор в процессе аналитического, сущностного подхода в изображении предмета – проблеме изучения его пространственной, конструктивно-структурной основы в школе знания.

Процесс построения предмета неразрывно связан с развитием у студентов пространственного мышления, овладением навыками пространственного восприятия как модели, так и ее повтора (изображения) на плоскости листа, что становится основной целью и задачами программного обучения на всех курсах ВУЗа. Только с этих позиций можно решать вопросы



- ракурсе раскрывает любое движение в пространстве;
- целостность предметного пространства определяется единством «точки зрения».

### ВОСПРИЯТИЕ ПРЕДМЕТА В ПРОСТРАНСТВЕ (выводы)

Пространственное восприятие достигается правильным зрительным опытом модели, а его трехмерное изображение на двухмерной плоскости листа протекает через освоение ряда графических приемов и умение ими пользоваться в изобразительной практике.

Остановимся сначала на вопросе нашего восприятия модели.

Житейская практика показывает, что предмет наблюдения мы воспринимаем силуэтно, охватывая его целиком или круговыми движениями глаза по контуру. Если нас что-то интересует, то мы концентрируем свой взгляд на данном месте. Отсюда можно сделать заключение:

Восприятие предмета проходит в двухмерном его измерении, плоскостно, знаково<sup>3</sup>.

Это первое.

творческого подхода к предметной реальности. Тогда и силуэт (пятно), и контурный рисунок (линия) с понятием о развитии формы предмета в пространстве становятся одним из основных приемов линейного рисунка как вида рисовальной графики, вида искусства (см. ст. Фаворского «О рисунке»).

Любая форма предмета в пространстве изображается с использованием законов формообразования, четко выстроенными ракурсами, связанными с одной «точкой зрения», пластической наполненностью, целостным восприятием ее.

Несложно сделать вывод:

- изображение нижней (предметной) плоскости в учебном рисунке не только желательно, но необходимо!<sup>32</sup>

- только ракурс определяет масштабность предмета, в пространстве и зрительное искажение формы;

Так как восприятие строится на отраженном световом потоке от предмета, то он предстает в виде темных - светлых пятен, комбинация которых раскрывает форму предмета, его объем. И необходимо несколько напрягаться, чтобы определить реальные размеры ракурсных (уходящих) плоскостей предмета, ибо в житейской практике это для нас часто не имеет существенного значения.

Это второе.

И третье.

В процессе рисования приходится трехмерный предмет изображать на двухмерной плоскости листа бумаги.

С решением этой проблемы сталкиваешься в рисунках начинающих художников, в которых изображение предмета ведется всегда с его силуэтной обрисовки так называемой **к о н т у р н о й л и н и е й**; при этом происходит явное смешение дальних и переднеплановых частей, раскрывающихся и уходящих плоскостей, одинаковое восприятие формы предмета в решении объема в целом и частей, в частности. Попытка более точным копированием добиться **п о л н о г о с о х о д с т в а с м о д е л ь ю в п е р е ч н е в с е х с ё т о н о в ы х г р а д а ц и й** – и все это представляется в **п л о с к о м, к р и в о м, п е р е г р у ж е н н о м т о н о м** и деталями рисунка.

Поэтому всю учебную программу по рисунку приходится строить на **о с в о е н и и** третьего измерения – глубины, доказывая, что глубина – это не та видимая глазу уходящая плоскость, которая прекрасно видна и изображаема, но которая к тому же несет в себе свой **р е а л ь н ы й р а з м е р**. И здесь главное – умение увидеть, прочувствовать и графически показать этот размер.

Вся трудность заключается в том, что, изображая предмет на двухмерной изобразительной плоскости, мы лишены возможности «обойти» модель, увидеть его размер сбоку (ортогональный метод). Поэтому предметное рисование или пространственное рисование должно прежде всего приучить начинающего художника к **п р о с т р а н с т в е н н о м у в о с п р и я т и ю** предмета и **и з о б р а з и т е л ь - н о й п л о с к о с т и** (листа бумаги), плоскости как «окно в пространство», в котором находится данный предмет. В этом и состоит основная цель и задачи в освоении трехмерного рисования. К этому предъявляется ряд требований:

1. Любой предмет заключает в себе свое пространство, а в группе с другими – заданное пространство, которое определяется **н и ж н е й п р е д м е т н о й п л о с к о с т ь ю**.
2. Лист бумаги – это наш **м а с ш т а б н ы й с о и з м е р и т е л ь** данного предмета, его размера к человеку, поэтому в рисунке необходимо оставлять столько свободного поля листа, чтобы этот предмет предстал перед зрителем в своей масштабности.
3. Подобное расположение предмета на листе должно подтверждаться и ракурсным развитием его:

- чем меньше предмет, тем уход глубинных плоскостей тяготеет к параллельности, и наоборот,

- чем больше предмет на листе (или большой предмет), тем заметнее сокращение его уходящих сторон и он изображается на листе крупнее. В этом заключается зависимость масштабности предмета от его размера на листе бумаги (изобразительной плоскости) и его ракурсного изображения. Поэтому при рисовании головы человека размер ее на учебном формате листа бумаги берется в пределах натуры (если не ставится специальная задача), а изображение фигуры человека решается во весь лист – «спичка сверху – спичка снизу» (закон академической школы), если рисуется только фигура, не более.

4. Расположение листа перед рисующим, как и расположение изображения предметов на листе, должно создавать:

- тождество «точек зрения»,
- адекватное восприятие пространства в натуре и его изображения на листе бумаги – изобразительной плоскости ( нельзя смотреть сверху, а рисовать снизу),
- одинаковое ракурсное раскрытие предметов в натуре и на листе.

5. Должна быть только одна «точка зрения», полный охват предмета, определяющий наше расстояние до натуры. При нарушении этого условия, равно как и в любом другом случае, необходимо всегда ориентировать построение на его целостный образ:

- иметь о предмете полное представление;
- любые ракурсные искажения соотносить с реальными размерами натуры;
- все связывать с нижней плоскостью – заданной пространственной средой;
- пространственное развитие предмета проводить на основе законов перспективы (вертикального и глубинного развития), подчиняя им всю индивидуальную характеристику предмета, а не копируя ее визуально;
- добиваться тождества изображения с реальностью по впечатлению.

Только при этих условиях можно проводить анализ пространственного (ракурсного) развития предмета, его движения в пространстве.

6. Если подчинить зрение и руку перспективному развитию объема предмета и сокращению его сторон в глубину во временном движении, то получим возможность моделирования его в условном пространстве листа – нашего изобразительного пространства.

Выполнение данных требований во многом облегчает построение предмета на изобразительной плоскости в созданном адекватном натуре предметном пространстве. Тогда весь процесс рисования сводится к сопоставлению, осмыслению и творческой переработке увиденного в создании своего представления реалии – в произведении.

Строй по науке, изображай по восприятию – основа творческого подхода в рисовании.

Реальный мир – бесконечная пространственная сфера, включающая в себя предметы, через которые мы воспринимаем пространство, занятое этими предметами.

Их многообразия, расположения, различные комбинации в пространстве, взаимоотношения, влияние друг на друга; влияние пространства на форму предмета, ее освещенность, удаленность, значимость и т.д. – все это наши зрительные непосредственные восприятия, наше субъективное представление мира и как отражение его – самовыражение, его интерпретация, наше творчество – изобразительное искусство.

Предметная значимость окружающего нас мира определяется и характеризуется особенностью рисунка в художественно-промышленном ВУЗе, по сути своей профессиональной деятельностью, связанной не только с созданием реального предмета, но и с вопросами его жизнеспособности в окружающем мире (машины, предметы быта, декоративное, монументальное искусство, промышленная графика и т.д.).

Все это выражается в предметном конструктивно-композиционном мышлении, в определении «сущности» предметного мира, его пространственной организации, образности.

Логико-аналитическая способность – основное требование, которое предъявляется к студенту. Первый этап «школьно-азбучного» обучения сводится к упрощенному способу восприятия сложного предметного мира, сведению его к доходчиво



абстрагированным формам, комбинациям их, с которыми можно разрешать сложные пространственные задачи: формообразование предмета, среды, взаимоотношения предмета и среды, единство предметной среды, предметов; их смысловая и значимая взаимосвязь в создании идеального художественного образа.

В творческой практике не так уж важна точная конкретная ситуация:

- очень точный ракурс натуры;
- сходство как тождество модели;

если используются такие средства художественной выразительности, как экспрессия, трансформация, гиперболизация ее формы и структурных связей.

Живую модель можно рассматривать через «канон» как эталон человеческой фигуры: пропорции, конструкцию, анатомию и т.д., где наделенная своими индивидуальными качествами (как отклонение от канона), она выступает со своими конкретными чертами, характером.

Индивидуальность характера – сходство не в перечне и похожести деталей, а в их взаимосвязях и движении, во взаимоотношениях их масс, форм в пространстве, их участии и значении в целом «организме».

Была рассмотрена система перспективного построения предмета, как система конструирования предметной среды на условной «изобразительной плоскости».

Наша «изобразительная плоскость» – плоскость листа бумаги является как бы повтором, копией изображения с «картинной плоскости». Однако, рассматривая вопрос об изобразительной основе, как элементе нашего зрительно - эмоционального восприятия и изображения реального мира, средстве практического применения наших знаний о пространственных явлениях, можно отметить следующее:

мир объективен, он существует вокруг нас, независимо от нас, но наше восприятие его всегда зрительно субъективно.

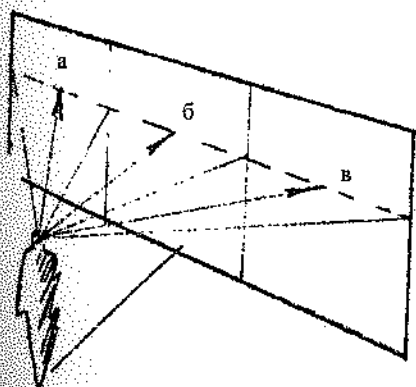
Поэтому процесс повтора действительности, ее изображения на плоскости листа (в рисунке) лежит в основе изобразительного искусства: умение правильно изобразить предметный мир – задача школы, а способность выразить свое внутреннее чувственное ощущение, эмоциональное сопереживание является уже задачей художника – творца. Правильно видеть и уметь передать

реальный мир должен каждый грамотный художник, выразить свое мировосприятие – это уже задачи искусства...

Существуют свои особенности перспективного построения предметов в условном пространстве, используемого в диорамно-декорационном, монументальном искусстве, в скульптурном рельефе и т.д., как сознательное искажение пропорций предмета для правильного восприятия его (с принципами построения можно познакомиться в работе А.П. Барышникова «Перспектива», М. «Искусство», 1985г. и в других изданиях).

Увеличение расстояния от зрителя до картины придает большую естественность изображению, а при значительно большем расстоянии усиливается плоскостность картины<sup>34</sup> и обобщение формы (что применяется в монументальной живописи и скульптуре).

С увеличением «поля зрения» появляются дополнительные «точки зрения» (рис. а,





б, в), расширяется «картинная плоскость» и создается эффект п а н о р а м н о г о восприятия (диорамное искусство, большие живописные и скульптурные фризы). Уместно напомнить, если в натуре развитие пространства начинается от «основания картинной плоскости» в глубину условного заданного пространства, то на «изобразительной плоскости» создается иллюзия пространства за плоскостью листа как «окно в мир».

В скульптурном рельефе «картинной плоскостью» является задний план (фон) рельефа. П е р е д ним развивается трехплановая изобразительная пространственная среда с предметами, которые накладываются своими глубинными размерами (рельефом) на фон, а выходы их первоплановых высот образуют плоскость – высоту рельефа, параллельную общей плоскости рельефной плиты (стены). Как варианты решения выделяют четыре вида рельефа: низкий (плоский) рельеф – барельеф; высокий рельеф, порой переходящий в круглую (уплощенную) скульптуру – горельеф; врезной рельеф в плоскости плиты, и смещанный. В этом его отличие от рисунка, хотя в основе построения он несет те же законы линейного и светотонного построения.

Наше зрительное восприятие предмета всегда проекционно-плоскостное, силуэтное, как разовый охват предмета, долевого образа, где наложение двух проекций каждого глаза одно на другое (эффект стереокино) создает иллюзию объемного «звучания» предмета; в этом немалое значение имеет поверхностная освещенность его формы. В плоскостном (силуэтном) восприятии заложена наша способность целостного образного видения предметного мира, где каждый предмет (с предварительно полученной о нем относительной информацией) как бы превращается в информационный знак. На этом знаковом восприятии предмета и основан наш контакт с реальным миром.

Процесс зрительного изучения предмета основан на способности нашего глаза круговыми движениями как бы «считывать», «ощупывать» его поверхность. Включая глубинный размер, который и создает полное и точное представление о форме предмета со всеми размерами по фасу<sup>35</sup> и глубине, мы строим для себя ту модель – п о д о б и е предмета, которую уточняем и совершенствуем по мере накопления о ней дополнительной информации (цвет, свет, материал, фактура и т.д.).

И здесь уместно обратить внимание на некоторые свойства нашего глаза (зрения):

- когда фиксируем взгляд на уходящей в глубину плоскости, то она как бы зрительно «выворачивается» к нам, увеличивается в размерах;
- когда рассматриваем какую-либо деталь, то замечаем, что она также начинает «расти» и занимать доминирующее значение в предмете, и т.д. (процесс охвата и концентрации зрения)<sup>36</sup>;
- активное изображение дальнего плана «выворачивает» форму, представляя ее в негативном виде.

Поэтому в изобразительной практике выработано условие, как принцип (закон):

- четко придерживаться целостного (общего) восприятия предмета, решая его частные соотношения: от общего к частному, от частного к общему...;
- «выделять главное и второстепенное», не заострять внимание на второстепенных деталях, мелочах; использовать всегда «активные точки» (акценты движения, характера) большой формы предмета, их участие в решении её целостностной выразительности<sup>37</sup>;

- процесс «о б о б щ е н и я» – это создание долевого образа, целостного, опять же силуэтно-плоскостного изображения предмета, т.е. подчинение формы предмета её знаковому восприятию. Обобщение – это отношение к деталям. Нельзя заниматься пересчетом их: деталь – это «украшение», а не «суть». Поэтому основная цель в рисунке – это у п р о щ е н и е, о б о б щ е н и е формы, вскрытие её первоосновы, которая несет в себе простоту, четкость, доходчивость, монументальность и выразительность.



Строгановская школа  
учебного рисования



Академическая система  
рисования (учебный  
рисунок).



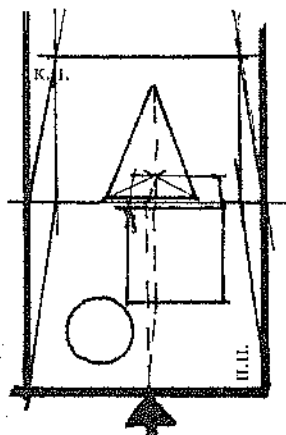
## ДВИЖЕНИЕ: ПРЕДМЕТ, ПРОСТРАНСТВО

Предмет и пространство — объективная сущность этих понятий едина: существует предмет — существует и пространство, нет пространства — нет и предмета!

Окружающую нас действительность мы воспринимаем только через предметы. Различные их взаиморасположения и расстояния между ними раскрывают определенные пространства, которые в купе создают бесконечность, способную охватить глазом. Изображение предметных группировок определяет условность как частицу пространства, принадлежащую только этим предметам (или предмету), которые становятся объектом нашего изучения и творческих решений. Таким образом, пространство каждого предмета включается в развитие общего предметного пространства (условного по заданию) и подчиняется единым законам изображения.

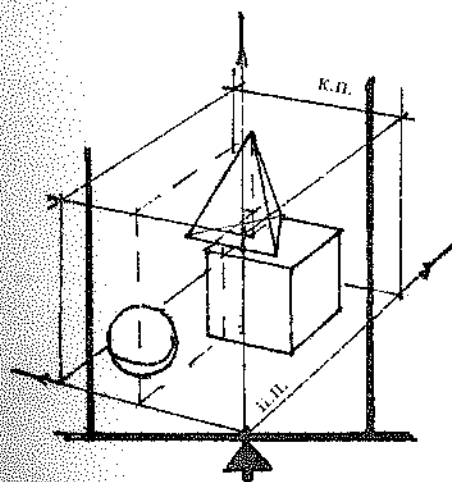
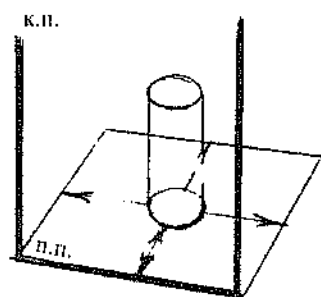
### «БЛОК» предметного пространства

Условное представление ограниченного пространства с предметами (по заданию) всегда зависит от его композиционного размещения на листе, где предметы рассматриваются через их пространственный «блок»-объем, развивающийся от «картинной плоскости» и ограниченный нижней предметной плоскостью и высотой самого высокого предмета. Данный «блок» включается в условное пространство листа.

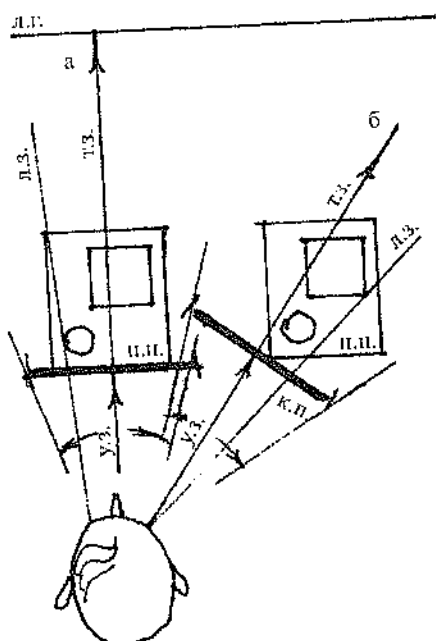


Это решение дает четкое представление о развитии «блока» в глубину и расположении предмета (предметов) в данном «блоке» предметного пространства.

Важно отметить, что пространство предмета определяется его удаленностью от картинной плоскости и радиальным размером его пространственного окружения. Если этот предмет не является частью пространственной среды, как например, портрет, фигура человека в предметном окружении, то пространство предмета определяет его масштабность в условном пространстве листа (голова, фигура человека).



Организация пространственной среды определяется нашей «точкой зрения». Линия горизонта и точка зрения раскрывают наше расположение в пространстве, где «угол зрения» ограничивается



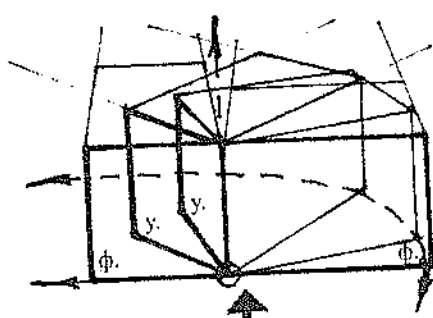
условной «картинной плоскостью» и представляет начало глубинного развития «блока» предметного пространства, как фасадное – а или угловое – б. Угол зрения, как поле активного зрения, охватывает заданное предметное пространство, определяет расстояние до «картинной плоскости» и ограничивает её «окном в условное пространство» – формой и размерами листа.

### ДВИЖЕНИЕ ПРЕДМЕТА (общее представление)

Движение – способ существования материи, её несотъемлемое свойство. Материя без движения так же немыслима, как и движение без материи.

(БСМ)

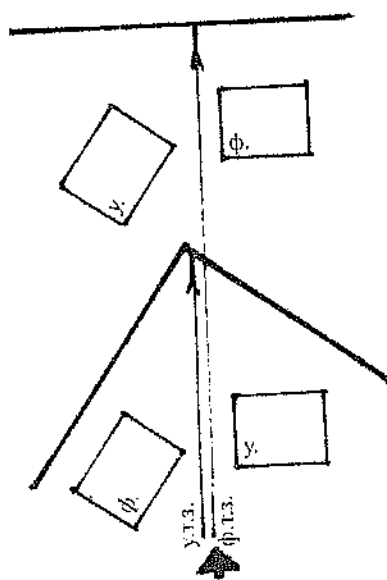
В рисовальной практике использование «блока» пространства предмета и «блока» предметного пространства при изображении натуры дает возможность четкого представления о движении:



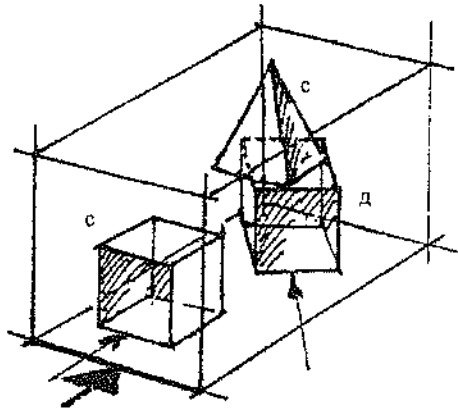
### 1) ДВИЖЕНИЕ «БЛОКА» предметного пространства.

«Блок» предметного пространства определяется предметной плоскостью и высотой предметов. Его движение в пространстве начинается от «картинной плоскости» и представляет свое развитие как:  
- фасадное – с общей и единой точкой схода для «блока» и предметов в нем с их параллельным раскрытием фасадов и общим развитием в глубину;  
- угловое – с соответствующими точками схода для фасадных и боковых сторон «блока» и предметов в нем (при параллельно-фасадном расположении предметов в «блоке» предметного пространства).

Практически эта зависимость наглядна при интерьерных и экстерьерных (крупномасштабных) постановках, когда мы определяемся относительно фасада внутреннего или наружного объема – фасадное (а) или угловое (б) свое расположение и зависимое от него расположение «блока» предметов в его фасадном или угловом движении (ф.у.) в объеме «блока» предметного пространства. В других случаях движение предметов определяют предметная плоскость и наше расположение к ней.



## 2) ДВИЖЕНИЕ ПРЕДМЕТА В «БЛОКЕ» предметного пространства



связано с движением «блока» пространства, определяемым предметной плоскостью; рассматривается движение через обозначение фаса предмета и фасада «блока» и представляет движение: ф а с а д н о е (с) – параллельное с единой общей точкой схода и у г л о в о е (д) – с отдельными точками схода для «блока» предметного пространства и предметов в нем; при сохранении единой «точки зрения».

Таким образом, глубинное развитие предметов подчиняется общему перспективному сокращению предметного «блока» с нашей «точки зрения» и представляет соответствующие ракурсные раскрытия и зрительные искажения формы предметов как их разные движения в данном пространстве.

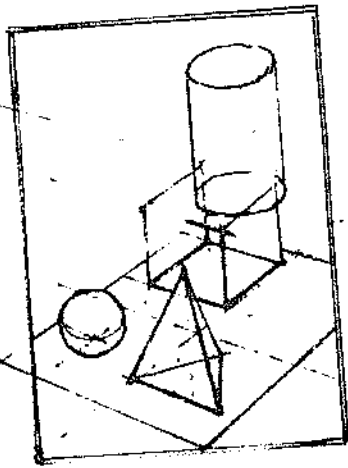
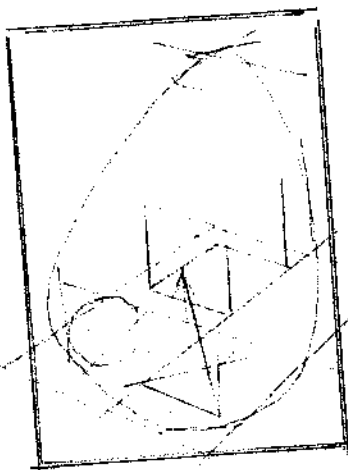
## «ПЛАНОВО-ПРОЕКЦИОННОЕ» РИСОВАНИЕ (клеточная система)

После предварительного композиционного размещения изображения на листе переходим к более четкому определению предметного пространства, развитие которого начинается с нижней предметной плоскости – её размера, формы и ракурса. Фактически предметная плоскость становится основой развития всей предметной ситуации. От ракурса, размера, горизонтальности, глубины зависит восприятие всей предметной среды и её композиционное решение. Она определяет выбранное предметное пространство и связанное с ним развитие предметов; характеризует организацию предметной среды, масштабность, расстояние до зрителя. Некоторая неточность в ракурсном раскрытии предметной плоскости не столь важна, если дальнейшее развитие предметов будет связываться с ней, а не срисовываться непосредственно с натуры.

Если на условно разделенной на осевые клетки предметной плоскости, используя метод аксонометрии, распределить предметы по их проекциям (нижним плоскостям объемов), затем, выставив их рост-высоту, подчинить объем общему перспективному сокращению, то результатом будет наглядное изобразительное представление о предмете, группе предметов как «блоке» единого организма с единой «точкой зрения».

Рисовальная практика – это не есть уроки черчения, однако и в том и в другом случае построение предметной ситуации подчиняется единому закону в изображении пространства – линейной перспективе. Отличие рисунка от черчения – только в дальнейшем применении «воздушной перспективы», когда глубина пространства под влиянием слоя воздуха изменяет очертание предмета и он по степени удаления теряет свою четкость.

Черчение – это инструментально-механический способ передачи пространства (с помощью циркуля и линейки), а рисунок – воспитание точности глаза и уверенности руки, использование различных приемов и средств передачи, это знания и практика, развитие правильного представления о предмете, его форме, изменяющейся в соответствии с различными положениями предмета в пространстве, выражающими его движение – ракурс; это изучение природы предмета.



Метод рисования, основанный на перцепционном или логико-научном подходе к действительности, есть процесс, прежде всего, ее зрительно - субъективного восприятия и изображения на плоскости листа, где степень обобщенного сравнения и их тождества рассматривается в выявлении ошибок как их объективного несоответствия. Поэтому в процессе рисования «не надо бояться делать ошибки; главное их обнаружить и исправить». И если перцепционное сравнение строится на точном копировании — это первый вариант отношения к природе, то второй подход в решении предметного пространства проявляется через объективное представление — в построении предметной плоскости как контрольной фиксации вашей «точки зрения» (ракурса). Ошибка в ракурсном определении неизбежна, но может быть и преднамеренной (в целях большей выразительности). И если вести построение предметов на обозначенной (в ракурсе) предметной плоскости, как связанных с этой плоскостью, со своим расположением, движениями и соответствующими искажениями формы, с единой «точкой зрения», то вы подходите к решению задачи как творец - строитель своего предметного субъекта в определенном вами пространстве. Через прием «планово-проекционного» рисования создается целостное представление о предметном пространстве. Данный вариант более раскованный, свободный и творческий:

- целостность формы предмета и точность ее изображения проявляются не столько через выработку точности глаза, сколько через создание пространственного представления ее в общей предметной среде, в ее осознанной трансформации и
- поисках композиционного решения, большей выразительности изображения — в развитии пространственного мышления и образного восприятия.

### ПРИЕМ «ЭТАЖЕРКИ»

Таким образом, привязка предметов к нижней (предметной) плоскости становится обязательным условием, основным камертоном, определяющим нашу «точку зрения» (линию горизонта) и соответственно ей ракурсные раскрытия форм всех находящихся на ней предметов. Нижняя предметная плоскость становится как бы нижней «полкой этажерки», от которой по мере роста предмета в высоту все его элементы и детали (например, фигура человека) уже рассматриваются условно разложенными своими частями соответственно на определенной высоте «полки» в своем наклоне, повороте (движении); наклоны рассматриваются как отклонение предмета от горизонтального развития с большим или меньшим раскрытием верхних (нижних) плоскостей и одновременным соответствующим отклонением высотных плоскостей от вертикальных.

И если подходить к процессу рисования не с позиций срисовывания предмета (практически по силуэту), а рассматривать сложный предмет через определенные движения его частей на соответствующей общему ракурсному развитию высоте — «полке» (как частное движение), то будет легче решать изображение их, таким образом создавая единство развития всего предмета в его сложном движении. Это приучает студента к





пространственному мышлению, когда он подходит к предмету с позиции определения его движения через заданный ракурс в его зависимом зрительном искажении.

«ФАСАДНОЕ (ПЛОСКОСТНОЕ)» рисование

Линейные очертания предмета не есть правильное понятие о его форме, это всего лишь ее силуэтное обозначение, которое включает в себя сумму всех форм поверхностей в их ракурсных искажениях. Через сущность предметной формы мы должны представить ее массой, наделенной внутренним содержанием, тогда форма будет выражаться своей поверхностной характеристикой. Таким образом масса становится основой формообразования, а поверхность создает только представление о форме предмета. И процесс рисования – это изображение через поверхность формы предмета пластической наполненности его массы-объема и веса-тяжести.

Поверхность формы – это замкнутый, трехмерный, пространственный объем. Мы видим только половину этого объема и судим о целом объеме, получаем о нем представление по тем признакам и качествам, которые раскрываются перед нашими глазами. Целостность формы предмета включает ее полное представление, что и становится главной задачей школы рисунка – изучение построения формы предмета как трехмерного объема и передача его на изобразительной двухмерной плоскости.

Общая форма предмета определяется своими пространственными размерами: шириной, высотой, глубиной. Производное двух размеров создает соответствующие плоскости, их шесть: передняя - задняя, две боковые, верхняя - нижняя. Через них можно рассматривать любые движения предмета как отношение, к примеру, фасадной плоскости предмета к фасадной стороне предметной плоскости и, соответственно, всех других. Эти соответствия по плоскостям формы предмета к сторонам нижней предметной плоскости можно обозначить как «фасадное (плоскостное)» рисование.

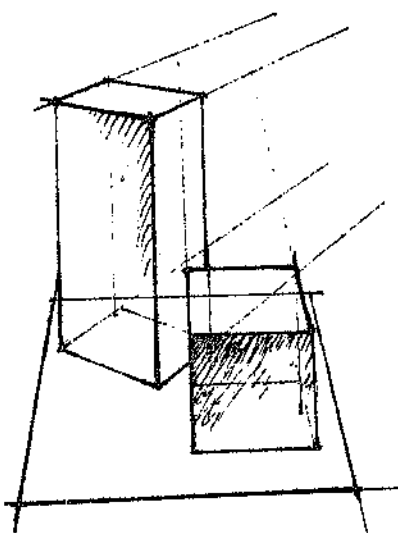
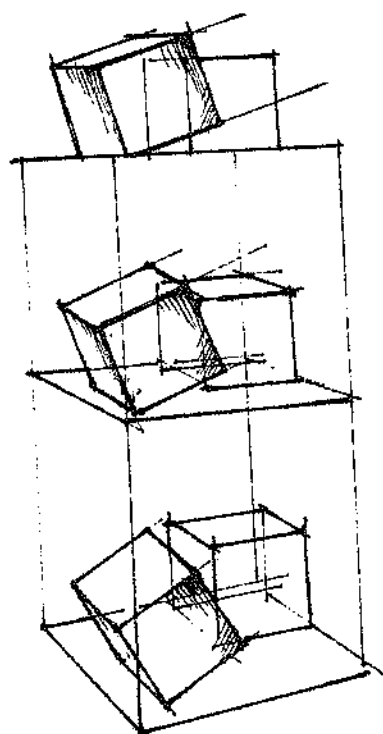
Этот прием рисования не привязывает вас к модели, её точному копированию, а дает возможность четкого определения её движения через:

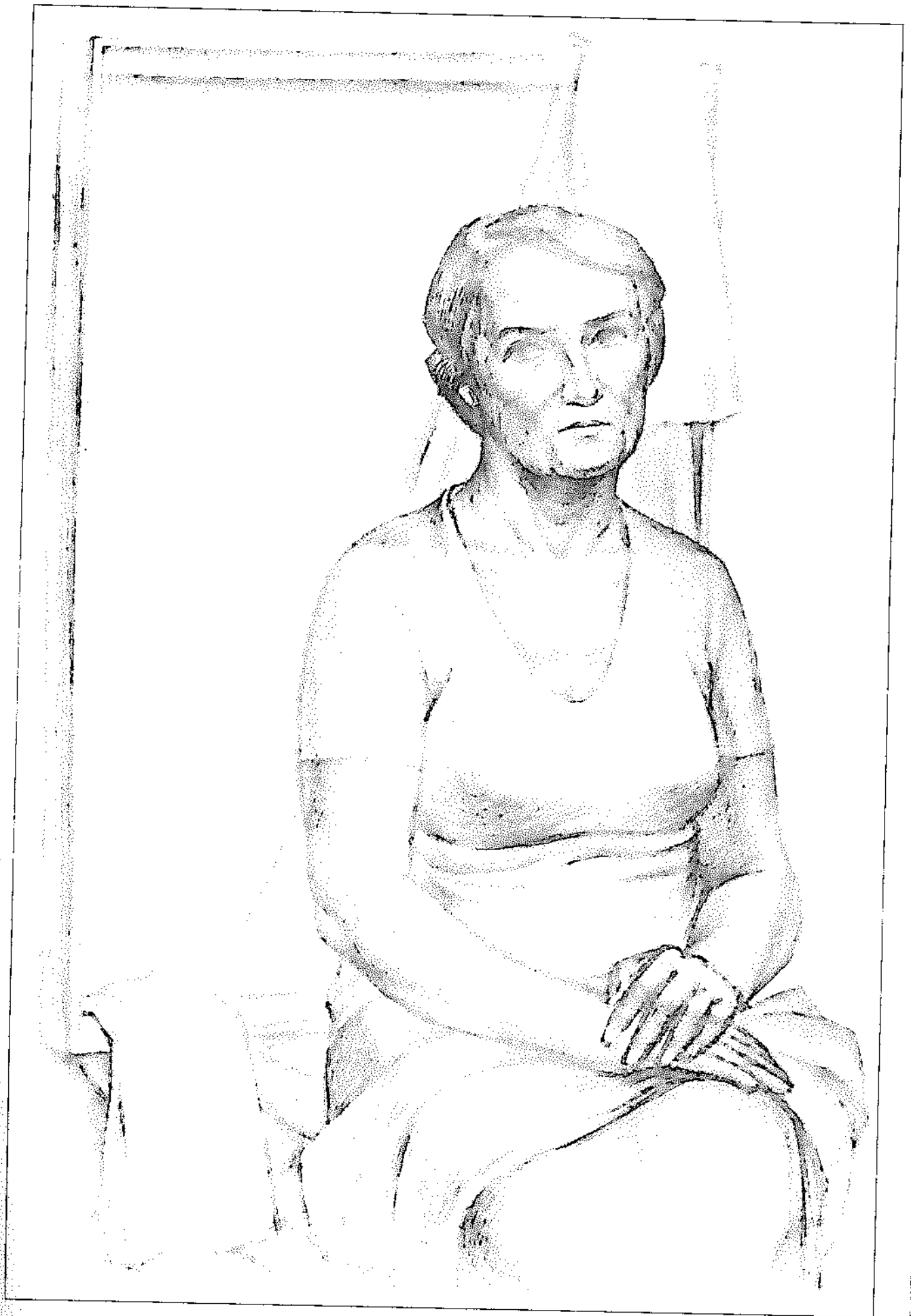
- положение предмета в заданном пространстве (по фасадам);

- ракурсное раскрытие всего объема и его деталей (через тождество сторон) в определении движения внутри объема;

- привязку деталей к основному «блоку», уточнение их места в «блоке» пространства; подчинение частей целому в создании единства, целостности изображения, и все разногласия с натурой рассматриваются не как неточности построения, а определение частного решения её характера.

Художник использует модель в качестве источника информации, её характеристики: положение в пространстве, движение, конструктивные особенности,







ДВИ

бог  
объ  
пон  
еди  
прс  
фор  
вос  
дох

шко  
не и



осно  
зрен

рассм  
будет  
(с об  
рассм  
появл  
сохра

предс  
просл  
раскр  
предм  
подчи

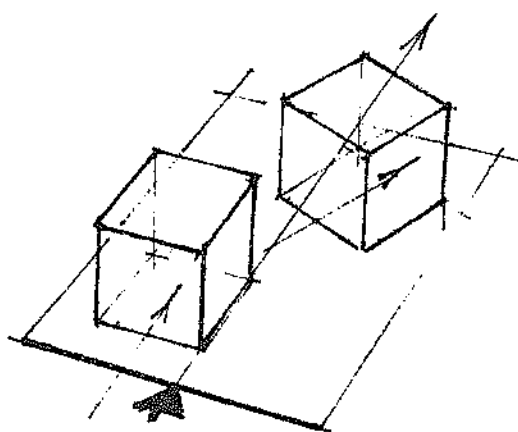
бине, ]  
персп

]   
приме  
степен  
друго  
изобр  
стве  
во все



богатство пластики форм. Все субъективные трансформации подчиняются строгой объективной логике. Это школа!, где мастерство и творчество должны развиваться в поисках решения и средств выражения в освоении приемов, навыков, техники, отработке единства координации движения глаза и руки (карандаша), пространственного охвата предмета и его изображения в рисунке и т.д. Поэтому на данном этапе в вопросе познания формы предмета и приемах её изображения на плоскости целесообразнее не «живое» восприятие формы, а конструктивное, абстрагированное, как наиболее простое и доходчивое в понимании и анализе её.

Только с этих позиций, с позиций освоения «основ азбуки», можно подходить к школьной программе анализа, изучения, а не практического «натаскивания на живое», не имея к тому порой соответствующих знаний.



## ДВИЖЕНИЕ ПРЕДМЕТА

Пример «фасадного» рисования дает наглядное представление о движении предмета в пространстве. Каждый предмет имеет свой фасад или свое «лицо», которое определяет его освоение развитие по глубине предметного пространства, как третье измерение или «ось движения» формы. Предметная плоскость, в свою очередь, через свой фасад определяет свою «ось движения» в глубину условного пространства и подчиняет любые движения предметов, лежащих на ней. Являясь

основной, главной и постоянной, она утверждает этим единство нашей «точки зрения» и целостность восприятия всего предметного пространства.

Корреляцию «осей движения» формы предмета и предметного пространства можно рассматривать через соотношения фасад в формы и пространства. Их однозначность будет определять фронтальное (фасадное) пространственное развитие – простое движение (с общими «точками схода»), а различные нарушения (развороты, наклоны) рассматриваются как угловое или сложное движение предмета в пространстве, где появляются свои «точки схода» для предмета и предметного пространства, но всегда сохраняется при этом постоянство «точки зрения».

Таким образом, система формообразования предмета как его «сущность» помогает представить предмет в пространстве, раскрыть его внутренние отношения в «блоке» пространства. И наделенная богатством поверхностной пластики форма предмета раскрывается перед нами в своем субъективном представлении, и наше суждение о предмете складывается из его взаимоотношений с пространством через движения, подчинения пространству, его значимости в заданном пространстве.

Графически пространство изображается через предметы, которые, располагаясь по глубине, видоизменяются: сокращаются по размерам, меняют силуэтное очертание («линейная» перспектива), рассматриваются мягче, общее («воздушная» перспектива), уплощаются.

Поэтому знание законов формообразования, перспективы, правильное применение их на практике необходимо. Это определяет отношение к предметам, степень их значимости как выделение главного и второстепенного, подчинение одного другому, что является уже вопросами творческой трактовки в решении целостности изображения. Так мы подходим к основной цели рисунка – развитию пространственного мышления и образному восприятию, столь необходимых во всех видах творческой деятельности.



И, наконец, умение изображать простые (абстрактные) геометрические предметы поможет решать структурные связи сложной формы. Изучение начинается от самой простой общей формы с постепенным усложнением ее деталями и подведением к сложной живой форме – фигуре человека, где пластика движения, ее целостность рассматриваются через единство восприятия, скорее, через общий силуэт, а не через составляющие его формы, которые являются промежуточными фазами, как отдельные ноты сложного аккорда. Только тогда будет прекрасен аккорд, когда прозвучит единым, цельным, богатым звуком. Так и предмет с его пластикой и выразительностью движения раскрывается через свою целостность, движения в акцентах – пиках напряжений и фазах покоя; единство основной формы с ее элементами, их функциональность и значимость; эмоциональность, музыкальность, напевность контурной линии. Движение рассматривается целиком, единым порывом, когда все слитно, гармонично, закончено; с внутренней ритмикой и связями, в пластическом завершении: как поворот головы человека согласуется с общим движением фигуры?; как движение пальцев рук (ног) завершает раскрытие характера портретируемого (натуры)?; как создаются свое биополе и контактная аура между художником и зрителем, захватывают зрителя? Это и есть движение! В этом его красота!

«Пластика – носитель образно-эмоционального звучания формы».

«Пластический этап есть единство между внутренней конструкцией и зрительной структурой формы (анатомией)».

Естественно, период изучения всегда строится на предварительном логико-аналитическом обосновании конструктивных, анатомических и пластических структур движения сложного объема, его пространственных связей и зависимостей по своим законам и закономерностям. В этом суть пространственного мышления, его значение в воспитании и развитии художественной личности, в этом цели и задачи школы, в этом логика рисования.

«Без школы нет знаний, без знаний нет большого искусства!»: вопросы творческого подхода к действительности – это чисто субъективное восприятие ее, но с учетом ее полного объективного познания, понимания и определения;

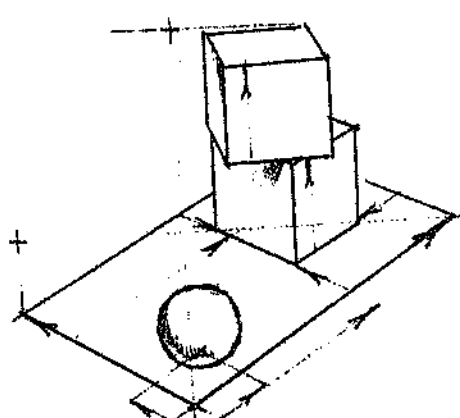
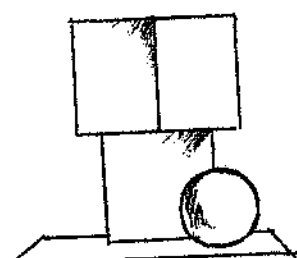
искусство – симбиоз творчества и мастерства;

мастерство приобретает школу и практикой, а творчество выступает как способность выразить себя, свои внутренние чувства и сопереживания.

В учебной рисовальной практике целесообразно проведение аналитического курса обучения в длительных рисунках параллельно с изучением пластики движения (творческой стороны) через короткие рисунки и наброски – 1-3 курсы, в дальнейшем синтезировать в творческий подход, в развитие профессиональных навыков через познание законов и решений сложной динамики предметного мира – в вопросы искусства (4-5 курсы).



«НАТЮРМОРТ»



Гармония, красота вещей и явления – идеал темы любого шедевра, мысль, донесенная до зрителя!, где функция предмета работает только для раскрытия темы, идеи, замысла художника.

Для практического понимания и освоения сущности формы предмета проводятся задания «Натюрморты». Изучение обычно начинают с изображения простых геометрических гипсовых фигур и пространственных комбинаций из них.

Геометризация, как высшая степень абстракции или упрощения формы сложного предмета, и гипс – белый материал дают возможность четко представить пространственную связь однородных предметов, их подчинение единой предметной плоскости, размерные сокращения (перспектива), разную степень освещенности (при условии точечного освещения), искажение формы каждого предмета в ракурсе,

находящегося в различных положениях в едином пространственном «блоке».

Предварительные натюрморт задания из отдельных геометрических предметов необходимы для раскрытия индивидуальных качеств каждого – куба, цилиндра, пирамиды, шара и т.д. со всеми им присущими свойствами. Важно подчеркнуть наглядность и выразительные стороны в постановках задания «Натюрморт» в нижних (верхних) трехчетвертных ракурсах (труппах), где с раскрытием трех сторон предмета (фас, боковая, верхняя-нижняя) хорошо просматриваются их перспективные сокращения на предметной плоскости в пространственном «блоке». При этом необходимо рассматривать натюрморт как единый пространственный «блок» с деталями-предметами, сохраняя постоянство «точки зрения».

Использование системы «сквозного рисования» дает возможность не только правильно строить каждый предмет, но каждому определить место в «блоке» пространства, каждый предмет подчинить единой системе перспективного сокращения данного «блока»; каждым предметом и каждой деталью подчеркивать и раскрывать данное сокращение большой формы «блока». Это подготовительная работа к дальнейшему изучению головы человека – сложному симметричному объему, где любая деталь (нос, глаза, уши) должна раскрывать и подчеркивать собой пространственное развитие общего объема.

«Сквозное рисование» создает иллюзию пространственного восприятия предмета, раскрывает те невидимые стороны его,

- о которых мы должны знать, всегда думать о них;
- которые дают цельное представление о форме предмета,
- его целостное обозначение;
- связь с другими предметами и пространственной средой в целом.

В этом задании просматриваются также распределение света на и от предметов (при условном или точечном освещении) и пространственная система светотона для каждого предмета в отдельности и в целом натюрморте (см. разд. «Свет и форма»).

Решение «Сложного натюрморта» ставит задачу натурального освещения предметов,

ал  
до  
ко  
ка.

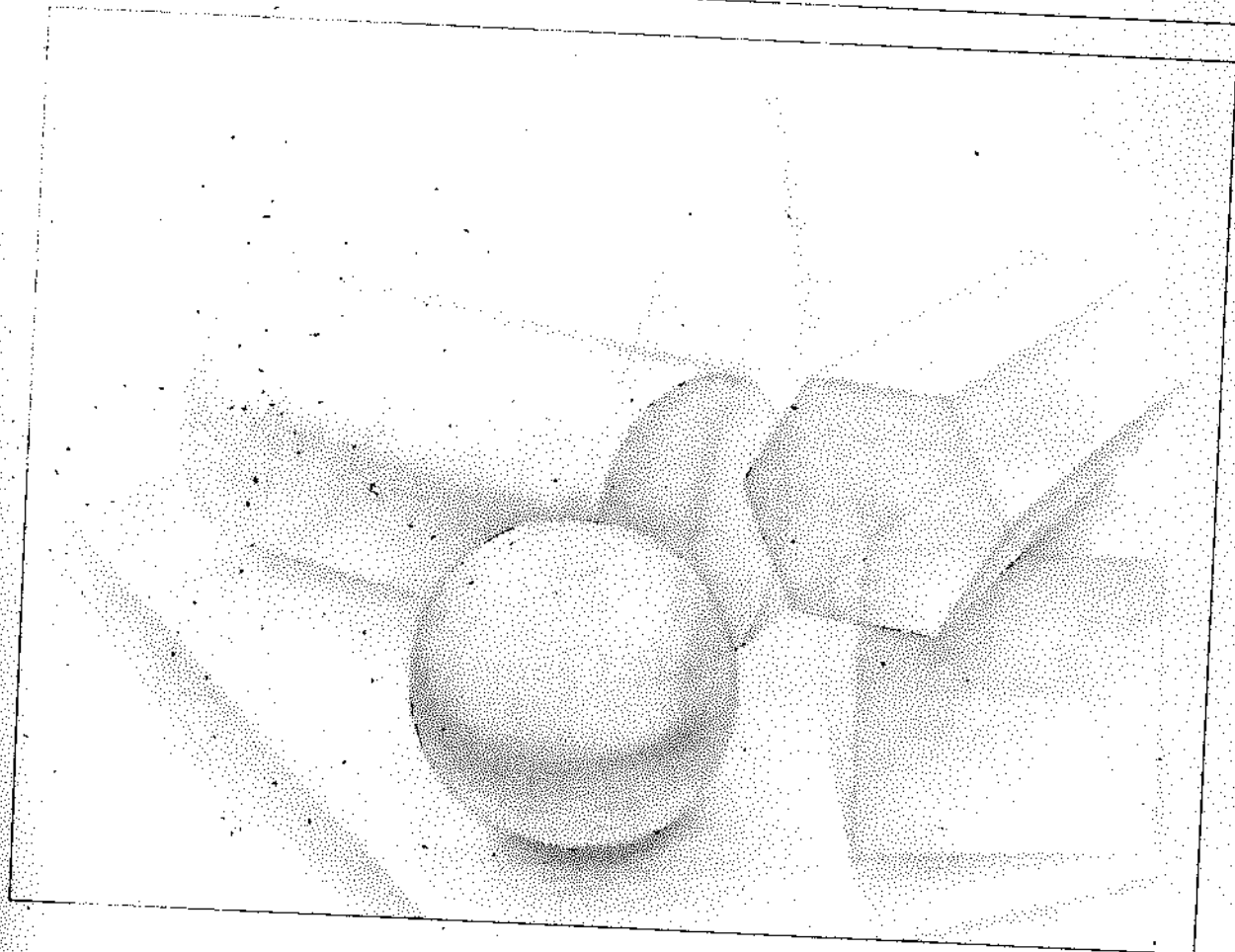
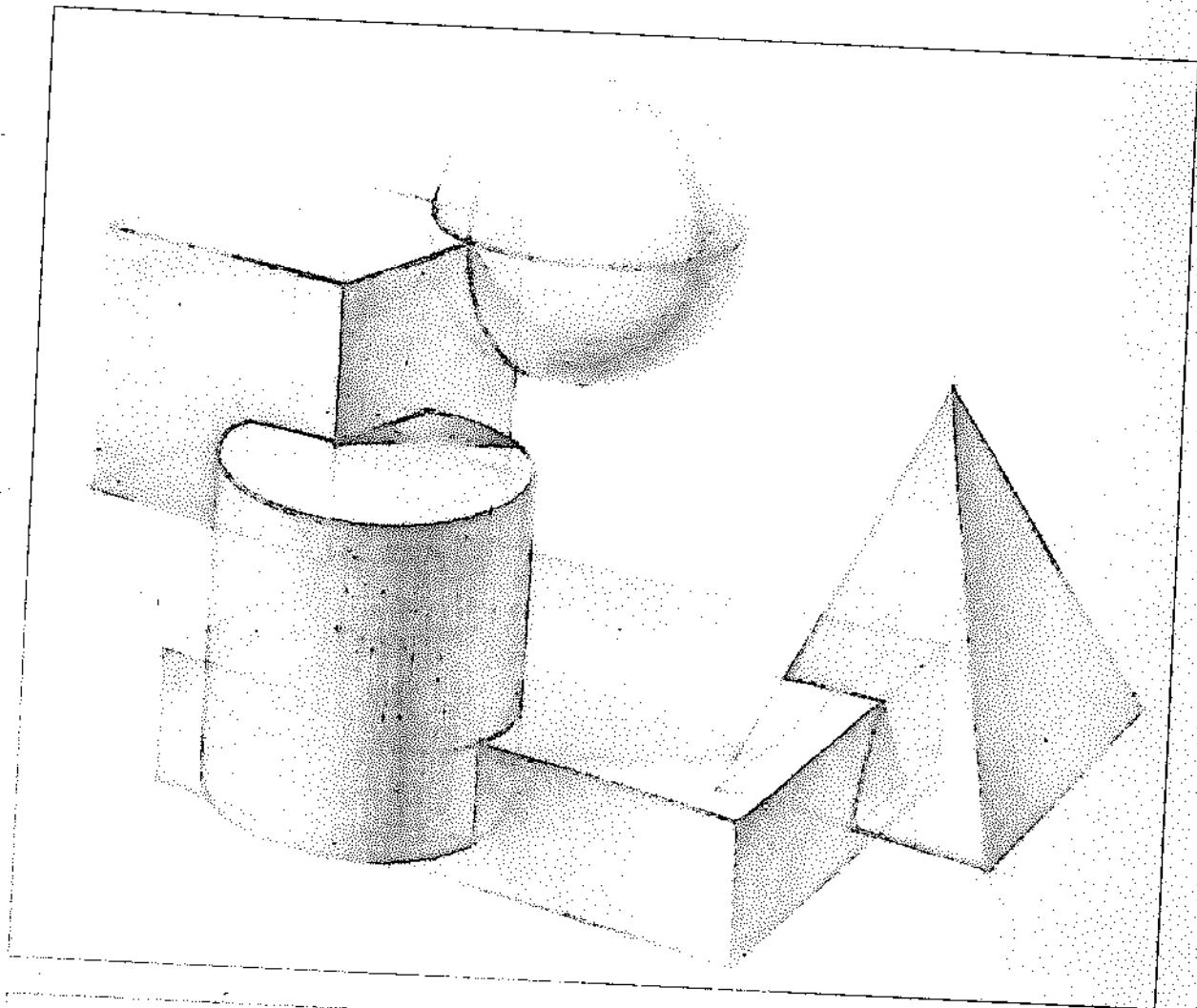
ия  
ия  
г с  
ых

дия  
ис —  
ить  
, их  
сти,  
ень  
ия),  
рсе,

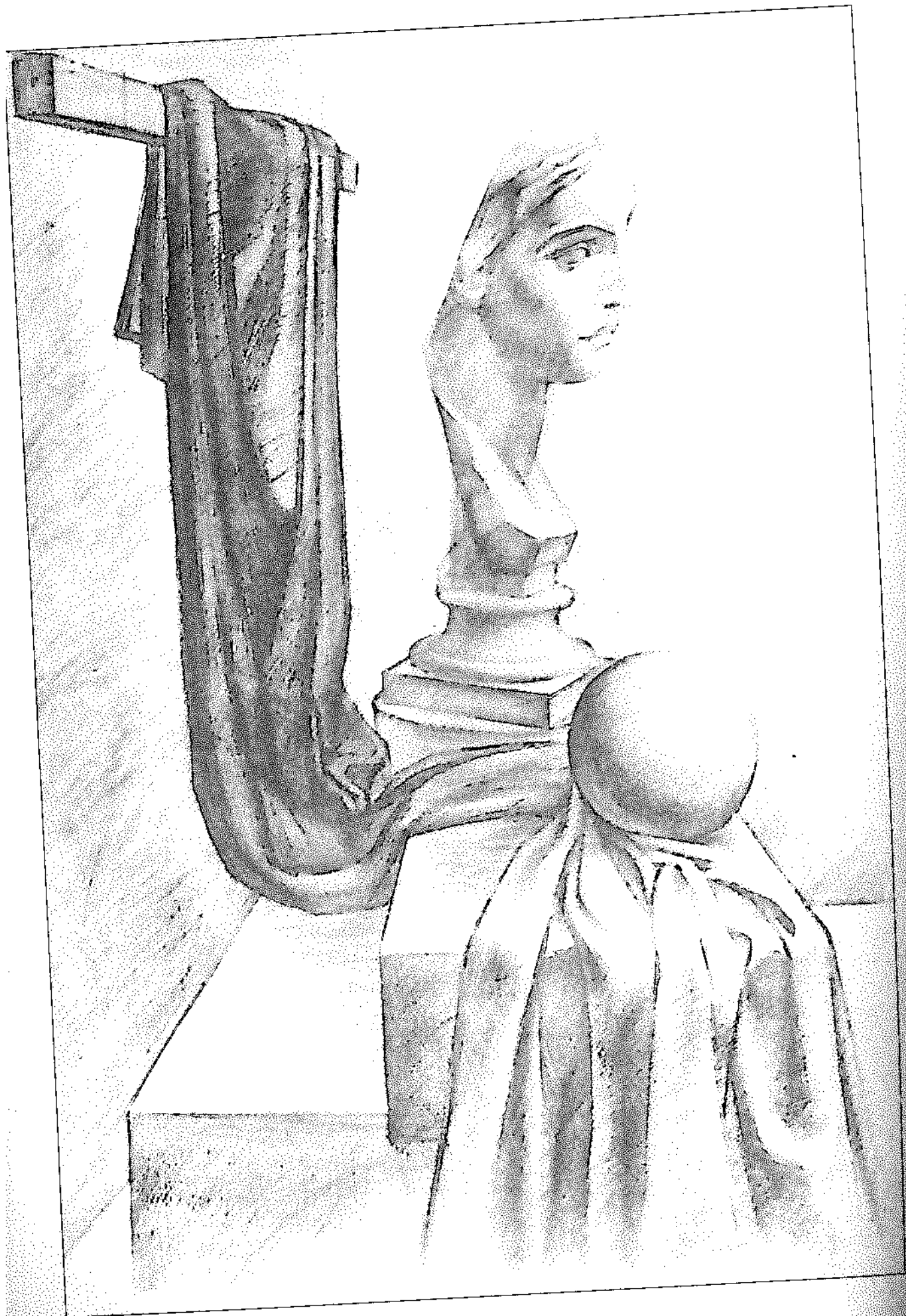
з не-  
иды,  
ыра-  
и х)  
мета  
ны е  
ходи-  
эдне-

олько  
анст-  
ного  
окра-  
ению  
, уши)  
ма.  
дмета,

дметов  
на для  
)  
дметов,







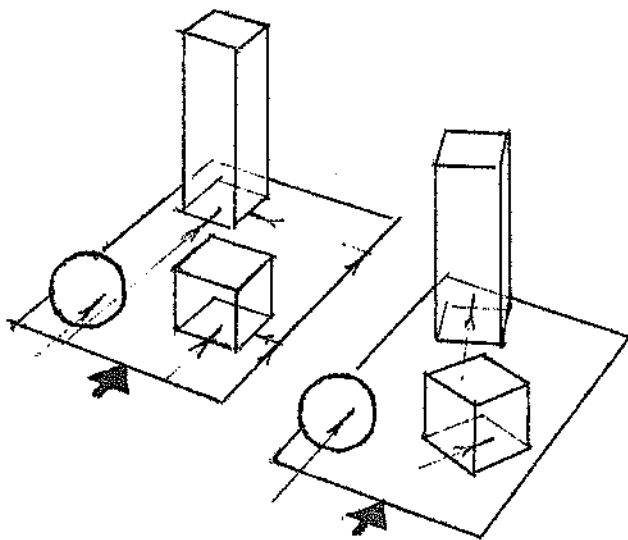
д  
ш  
р  
ш  
ш  
«  
м  
де  
на



учитывает их материальную (фактурную) способность отражать окружающий свет. Это более сложная задача, приближенная к передаче непосредственного эмоционального восприятия, и может включать в свое решение «живописный», тоновой арсенал светоцветопередачи. Но всегда надо помнить, что изображаются предметы в их реальном светотоновом окружении, а не иллюстрируется только наше представление о них – «как нам кажется». Это школа! Только в определенном подходе к действительности можно познать её объективное начало и выразить субъективное представление о ней через свое внутреннее эмоциональное ощущение, восприятие – передачу на изобразительной плоскости частной интерпретации реального мира как проявление своего видения, своего понимания и выражения его – как творчества. Творчество – это творить, созидать, создавать новое в отличие от копии – копировать, повторять.

Творческая деятельность человека определяет собой все его знания и накопленный опыт, обобщенные и индивидуально выраженные в передаче окружающей действительности, и включает в себе создание новых человеческих ценностей! Творчество – лицо созидателя. Творческое начало неотрывно от школы.

Школа – это процесс познания предметной действительности, познания сущности предмета, предметного пространства и их творческое выражение. Творить, творческий акт всегда должен сопровождать любое выполнение заданий. Тогда использование различных подходов и приемов становится не самоцелью, а средством решения конструктивных (схемы, приемы), анатомических (пропорции, внутренние связи-суставы), пространственных (условные пространственные «блоки») и других задач в ходе обучения рисованию.



## ВИДЫ ДВИЖЕНИЯ

Движение – это жизнь!

Прежде необходимо отметить, что любая предметная ситуация должна рассматриваться в программе «Натюрморта» как единство предметного «блока» при постоянной «точке зрения». При близком расстоянии до натуры создается фрагментальное ее восприятие, что приводит к искажению вертикальных и горизонтальных плоскостей, при

дальнем – подключается пространственное окружение. Планово - проекционное размещение предметов на предметной плоскости, их относительная «фасадная» связь (развороты, наклоны) определяют точную ориентацию этих предметов в «блоке» предметного пространства, где ракурсные изменения их форм раскрывают движения предметов на предметной плоскости и их искаженные изображения на листе. Движение начинается от «картинной плоскости» в глубь условного «блока» предметного пространства с частными движениями предметов в нем.

Но существует движение в самом предмете, как определенное развитие его частей и деталей в «блоке» собственного пространства, представляющее характер данного движения, например: стоящая, лежащая, сидящая фигура человека; в спокойном, сильном движении.

Таким образом, если классифицировать движение на простое и сложное, то его можно подразделить на:

а) – в первом случае – «движение предметов на предметной плоскости» (расположение предметов в пространственном «блоке»):  
 простое – с фронтальным расположением предметов и предметной плоскости в едином движении с общими одной-двумя «точками схода» (простой натюрморт);

сложное – с угловыми движениями частей предметного ансамбля, где для каждого движения определяются свои «точки схода» (сложный натюрморт);

б) – во втором случае рассматривается движение в «блоке» предмета, как развитие целого и его частей во взаимоотношениях с пространством – «блоком» условного пространства:

простое – фасадное развитие с едиными «точками схода» (голова человека);

сложное – движение сложной формы с угловым разбросом частей и деталей, их отдельными «точками схода» (фигура человека в движении).

Объединение этих двух позиций движения определяет:

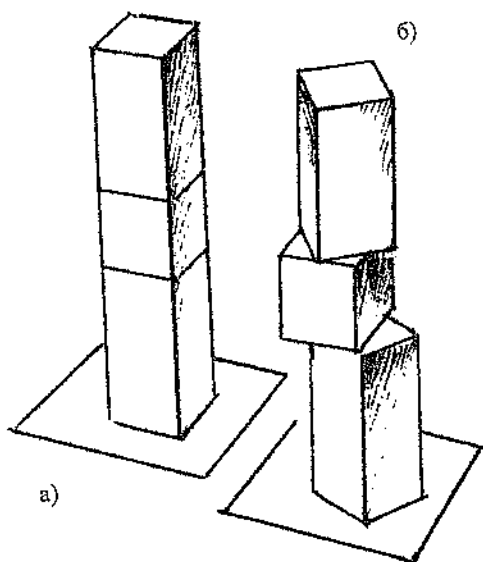
- пространственную зависимость «блока» предмета к «блоку» предметной ситуации как отношение глубины «блока» предмета (в движении) к условной глубине пространственного объема (фигура человека, фигура в окружении предметов, фигура в неглубоком, глубоком пространстве и т.д.), что создает определенную трактовку формы предмета и его частей в «блоке» условного пространства (лежащая фигура в ракурсе или фигура в интерьере);
- значимость предмета в пространстве (фигура человека и фигура в глубине пространства);
- целостность изображения (наше восприятие);
- наличие двух движений предмета в пространстве:

- первое (общее) – как связь предмета с пространством,
- второе (частное) – взаимосвязь основной формы предмета с её частями и деталями в условно ограниченном пространстве, где целостность движения предмета сохраняется только при единстве «точки зрения».

Решение этих задач проходит двумя путями:

первый путь основывается на субъективно-иллюстративном отображении предметного мира, строится на точности глаза и изобразительном мастерстве художника. Этот путь – достижение результатов через копию – большую ежедневную практику, усидчивость и тренировку;

второй путь более коммуникабельный, ибо основывается на аналитическом подходе к предмету как объему реального мира, решает, в первую очередь, ориентацию предмета в пространстве и его сущностную формообразующую основу, а затем конструктивные и анатомические связи через знания и наблюдательность, которые определяют структурные и пластические качества формы в раскрытии движения предмета. Субъективная сторона восприятия включается в процесс изображения по мере овладения приемами передачи формы и пространства, их взаимодействий, как индивидуальная трансформация реалии – в акте творчества.



Насколько приоритетен тот или иной путь познания и изображения предметного мира можно определить из основной цели рисования - развитие образного восприятия и пространственного мышления. И второй путь - путь науки и знания наиболее близок к решению этих задач, потому что строится на законах формообразования и пространственного развития формы предмета, анатомических и пластических знаниях, законах передачи трехмерного пространства на двухмерной изобразительной плоскости. А это задачи аналитической школы.

### ПРОСТОЕ ДВИЖЕНИЕ (голова человека)

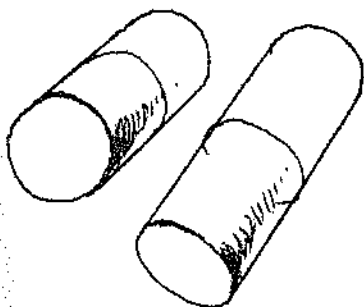
Наглядным примером простого движения сложного объема может служить голова человека, имеющая основную форму - черепной объем с приложенными и подчиненными ей соответствующими деталями: объемы носа, глаз, ушей, полусфера лба, сфера зубов верхних и нижних челюстей, рельеф волос-прическа. Данная форма и её детали представляют сложный объем с единой «точкой схода», определяющей единое пространственное развитие. Любая деталь выражает собой общий ракурс большой формы, где их разногласия в движении объясняются раскрытием характерных индивидуальных качеств (человек со сломанным носом).



### СЛОЖНОЕ ДВИЖЕНИЕ (фигура человека)

Любое сложное движение легко проследить, если рассматривать фигуру человека с конечностями как сложный объем в едином «блоке» с четким определением по плоскостям: фасадная, задняя, боковые, верхняя, нижняя. Взаимоотношения однозначных плоскостей различных частей фигуры в пространстве и будут определять сложные движения предмета в приеме «фасадного» рисования с обязательным сохранением единой «точки зрения».

Таким образом, любое движение можно определить как взаимоотношение одноименных плоскостей предметов в предметном пространстве с предметной плоскостью, а в сложном предмете - и взаимоотношение одноименных плоскостей частей с основным объемом предмета. В рисовальной практике в изображении сложного предмета - фигуры человека - объемом, определяющим начало движения, является таз фигуры (в греческой скульптуре таз фигуры человека располагается параллельно фасаду пьедестала; от него движение развивается вверх и вниз по фигуре). Нарушение параллельности к тазу фасов торса, головы, руки, ноги



определяют их повороты, наклоны - их движения. При этом надо помнить, что визуальный размер сокращающихся сторон и соответствующие им раскрытия торцевых плоскостей, их сопоставления должны представлять реальную длину (глубину) предмета. Развитие движений частей и основного «блока» объединяется единством «точки зрения», которая является организующей в создании целостности всего предмета в движении, в раскрытии его образа.

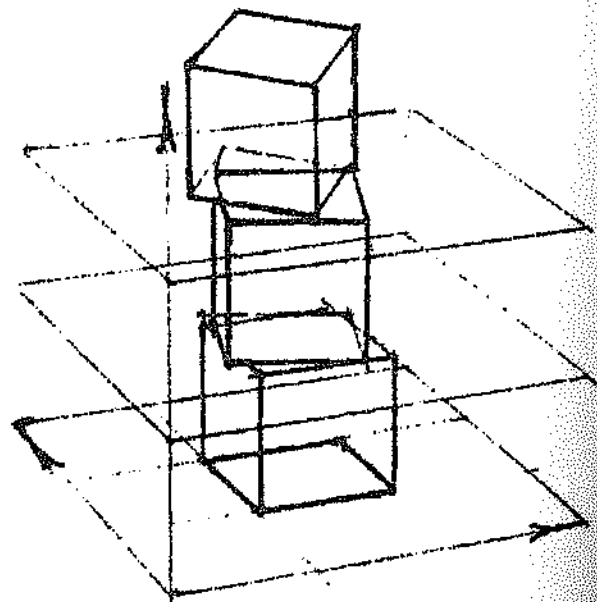
Изображая глубинное развитие сложного движения, обязательно надо исходить из ракурсных определений основных «блоков», движение обязательно проверять с фронтальных точек, сверяя наклоны с горизонтальными плоскостями и осевой вертикалью.

Это легко проследить и себя проконтролировать, если рассматривать движение сложного объема по горизонтальным ракурсным сечениям (прием «этажерки»): прежде через соотношения фасадов, а затем, усиливая или уменьшая раскрытия осевых сечений форм, определять их частное движение (развороты, наклоны) на каждом уровне «полки».

Метод «сквозного рисования» является наиболее актуальным и доходчивым. Он дает возможность пространственно видеть и решать все задачи построения в рисунке, когда изображаются не только видимые глазу плоскости, но и скрытые от нас задние, которые создают пространственное восприятие предмета и его правильную ориентацию в пространстве; является приемом сопоставления движений разных форм в организации единства общего движения (в заданиях «Натюрморты»). Это важно знать начинающим художникам. В дальнейшем фиксация невидимых плоскостей должна «держаться» в голове, не изображаться на плоскости.

Вот те вопросы, без решения которых нельзя переходить к более сложным задачам. И если на младших курсах, курсах «освоения азбуки» изобразительного творчества, мы занимались анализом и изучением сущностной основы формообразования, разбором формы по частям, определением их значения в раскрытии общей формы предмета, то теперь пора переходить к синтезированию формы сложного предмета, к изучению связей предмета с окружающим миром и его значимости в этом мире.

Наглядным примером в решении этих задач является рисование фигуры человека, самого сложного объекта природы, где некоторые конструктивные, структурные, анатомические и пластические особенности позволяют раскрыть суть самого движения, его связи с пространством. Вопросы конструктивного развития движения простых абстрактных форм рассматривались выше. Они однозначны в развитии сложного движения, сложных форм предмета, в разных пространствах, и фигура человека остается наглядным образцом и фундаментом в изучении и изображении живой пластики предметного мира, разнообразия его форм и явлений.



### ФИГУРА В СПОКОЙНОМ ДВИЖЕНИИ (с опорой на одну ногу)

Начальные требования к построению на изобразительной плоскости предметного пространства и простых форм рассматривались выше, они остаются всегда постоянными и обязательными при изображении любого движения сложного предмета, его пространства, композиционного решения листа.

Рассмотрим спокойное движение сложной формы (фигуры человека) с ярко выраженной характерной динамикой: постановка с опорой на одну ногу.





АРХИТЕКТОНИКА (вес, масса формы)

1. Как в архитектуре (несущее – колонна, несомое – антаблемент), так и в человеческой фигуре движение складывается из очень четких распределений несомых и несущих нагрузок, их функций. Все взаимосвязано, все подчинено центру тяжести, проходящему через ось фигуры. Смещение одних частей от этой оси в сторону обязательно уравновешивается смещением, уходом других в противоположную. Весовое уравновешивание, весовое перераспределение масс – это весовая сторона в восприятии физической устойчивости натуры и её изображения на листе.

2. Динамику движения фигуры человека можно проследить по аналогии с колонной как пример архитектоники, когда колонна несет на себе всю тяжесть, приобретает вертикальное напряжение. Возникает чувство движения роста колонны вверх в противодействии давящей вниз (несомой) массы. И у человека, стоящего на одной ноге, опорная нога рассматривается как колонна, на которой висит, «стекая» вниз всей своей тяжестью, фигура. Возникает определение движения – «текущей» массы (эмоциональная сторона).



3. Пластическая сторона: опорная нога напряжена, сечение бедра развивается в глубину, тогда как другая нога лишена напряжения, сечение работает вширь. И как по-разному реагируют части фигуры на это движение. К наклону тазового объема видны резко противоположные движения объемов грудной клетки, головы, разные движения рук, ног и т.д. Выразительная наглядность зависит от характеристики человека: у худых, длинноногих, людей подвижных четко просматриваются пластические контрасты симметричных форм (с одной стороны поясничный пояс растягивается, с другой – собирается, представляя совершенно иной рисунок). Изменения мышечных объемов связаны с определенными движениями основных блоков торса, конечностей, почему движение раскрывается не только через осевую асимметрию большой формы в пространстве, но и через пластическую «игру» её симметричных поверхностей.

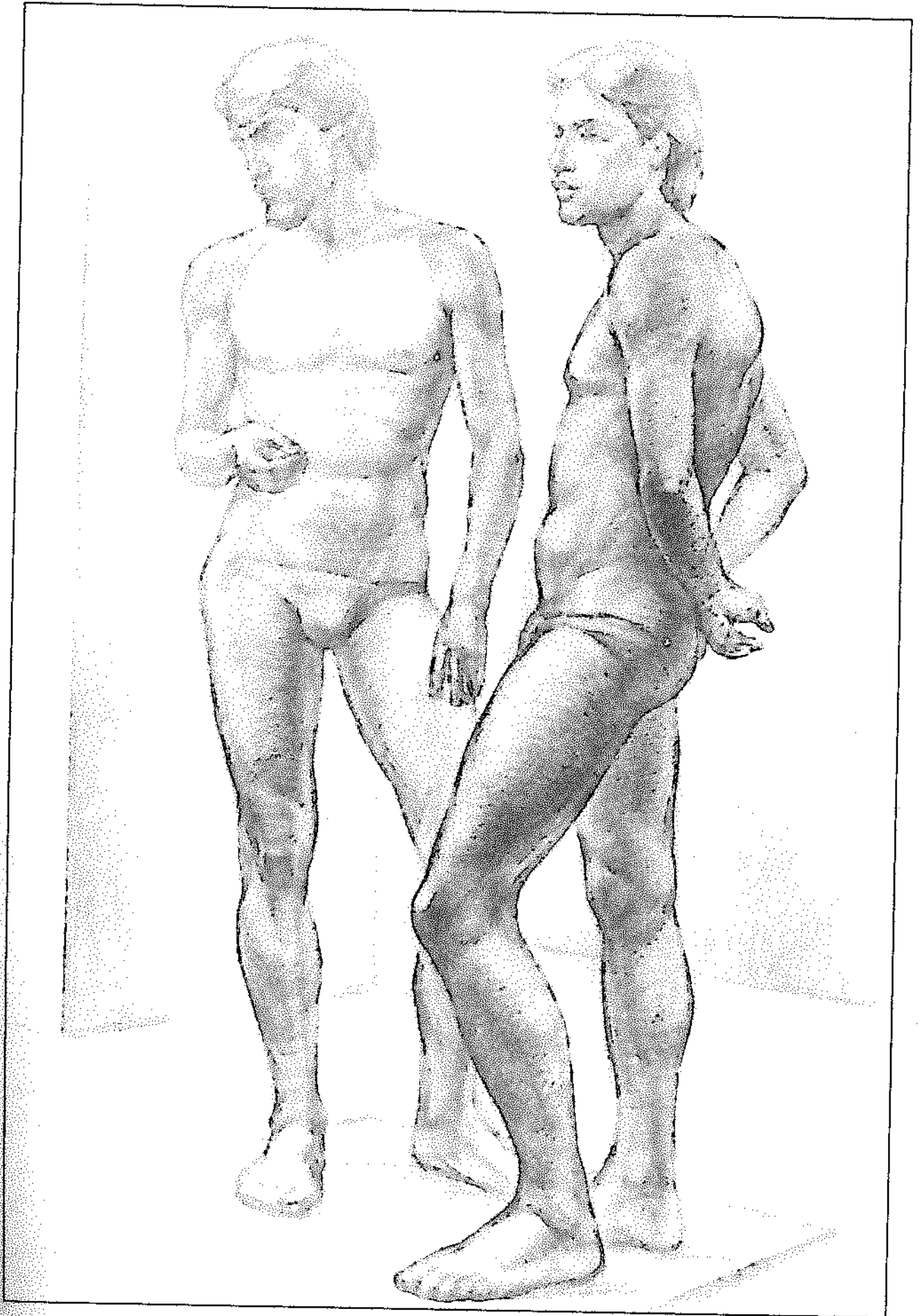


4. Конструктивная (структурная) сторона. Все вращательные и наклонные движения головного объема, грудной клетки и таза зависят от подвижности сочленений позвоночного столба, а движения конечностей (руки, ноги) – от их суставных сочленений. Костный скелет является основным показателем конструктивно-пластической характеристики сложного объема – фигуры человека в его пространственных связях.

«Фасады» определяют корреляцию основных объемов. В абстрактных округлых формах конечностей «фасады» определяются осями суставных сочленений, которые задают направление движению не только самого объема, но и его связям с последующими: плечо – предплечье, бедро – голень, пястные кости – фаланги пальцев и т.д.



Кости несут рессорную функцию, сглаживают в движении все ударные нагрузки. Эта рессорная система хорошо просматривается в пластике фигуры человека. Её необходимо знать, как знать и взаимоподвижность костей в суставах. Этими вопросами занимается пластическая анатомия, которая входит обязательной дисциплиной в





художественное образование студентов. Красота и выразительность движения – это черта людей подвижных, спортивных. Закрепощенность, скованность просматривается чаще у людей малоподвижных, тучных. Но при любых ситуациях знание скелетной конструкции позволяет быстро и правильно понять строение фигуры человека и изобразить её в пластическом представлении.

В человеке, как и в любом организме, все взаимосвязано. Любое движение рук, ног, головы, даже пальцев всегда зрительно уравнивается другими частями фигуры: позвоночник является тем весомым стабилизатором, благодаря которому человек сохраняет свое устойчивое положение.

Задача студента – научиться видеть, чувствовать эти весовые взаимодействия, ибо в них и заключается устойчивость, пластика, целостность движения, его красота и жизнность.

### РИТМ

Если выстроить схему движения спокойно стоящей фигуры человека, то определяется её четкий рисунок, где вертикальная «ось» движения (весовая) проходит через яремную ямку и внутренний мыщелок опорной ноги. Чем ярче выражено это движение, тем четче внутренние пространственные отклонения последовательных объемов таза, грудной клетки, головы.

В сильном движении центр тяжести может сместиться относительно нижней точки опоры: вытянутая в сторону рука, поворот головы, отставленная нога, наклонившийся торс и т.д. Поэтому весовое согласование частей определяется возможными движениями модели и, раскрывая характер движения, исходит из частных свойств фигуры, её пластических качеств и возможностей. Чем тверже опора на ногу, тем выразительнее и нагляднее проявляется пластика движения всей фигуры и её частей, четче проявляются пространственные закономерности и их ритмические связи.

Таким образом, распределение основных объемов, их частей (и деталей) в пространстве, как непрерывная цепочка, представляет различные варианты движения, сохраняет их связь, зависимость, подчиненность и согласованность<sup>39</sup>. Их последовательность и повторность создают особый ритм движению фигуры человека в целом, например: движение шеи продолжается в движении спины, объема бедра

свободно падающей ноги или согласуется с «несущим» движением опорной ноги и т.д.; движение жеста рук, поворот головы участвуют в ритме движения всей фигуры – все это определяет характеристику и пластическую целостность всего движения фигуры, создает впечатление собранности, законченности его в изображении, завершая круговой охват глазом всей фигуры в целом, – и ритм становится ведущей, организующей системой нашего зрительного восприятия в раскрытии пространственного «обзора» предмета: ритм уходящих сторон и фасадной восполняет отсутствие невидимой задней; движение рук, ног определяет пространственный «блок» фигуры человека.

Пластичность ритма, его непрерывность или чередование раскрывают музыкальную выразительность движения. Ритм движения рук, ступней, движения пальцев являно-







ся основным композиционным моментом, заключительным аккордом «темы» движения. Чувство движения, чувство ритма движения, его гармоническая связь — эти качества восприниматься и развиваются большим вниманием, наблюдательностью и практикой. Когда вы рисуете человека в движении, попробуйте проверить его на себе, почувствовать «развесовку» (опору), изменения её от включений других движений (рук, ног, разворота головы и т.д.), прочувствовать это, понять и обозначить функции несущих и несомых форм в системе движения, их пластическую асимметрию. Любая деталь участвует в создании общей «музыки» движения, его целостности и выразительности.

Ритм — это временное восприятие движения предмета в пространстве в создании его зрительной цельности.  
(по Фаворскому)

## ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА В СИЛЬНОМ ДВИЖЕНИИ

Сильное движение трактуется большим пространственным разбросом объемов и их более сложными взаимодействиями (развороты, наклоны, сильные ракурсы, пространственные связи). Весовые перераспределения, архитектура нагрузок, пространственная целостность сложной формы, композиционная устойчивость изображения на листе — вот, пожалуй, еще не полный перечень вопросов и их решений. Творческие поиски и находки, стремление к яркому, выразительному, лаконичному ответу — в этом цель и решение задач изобразительного графического творчества.

Композиционное размещение изображения предмета на листе бумаги должно учитывать глубинные разбросы частей и деталей сложной формы в «блоке» условного пространства, выражая этим целостность, единство и



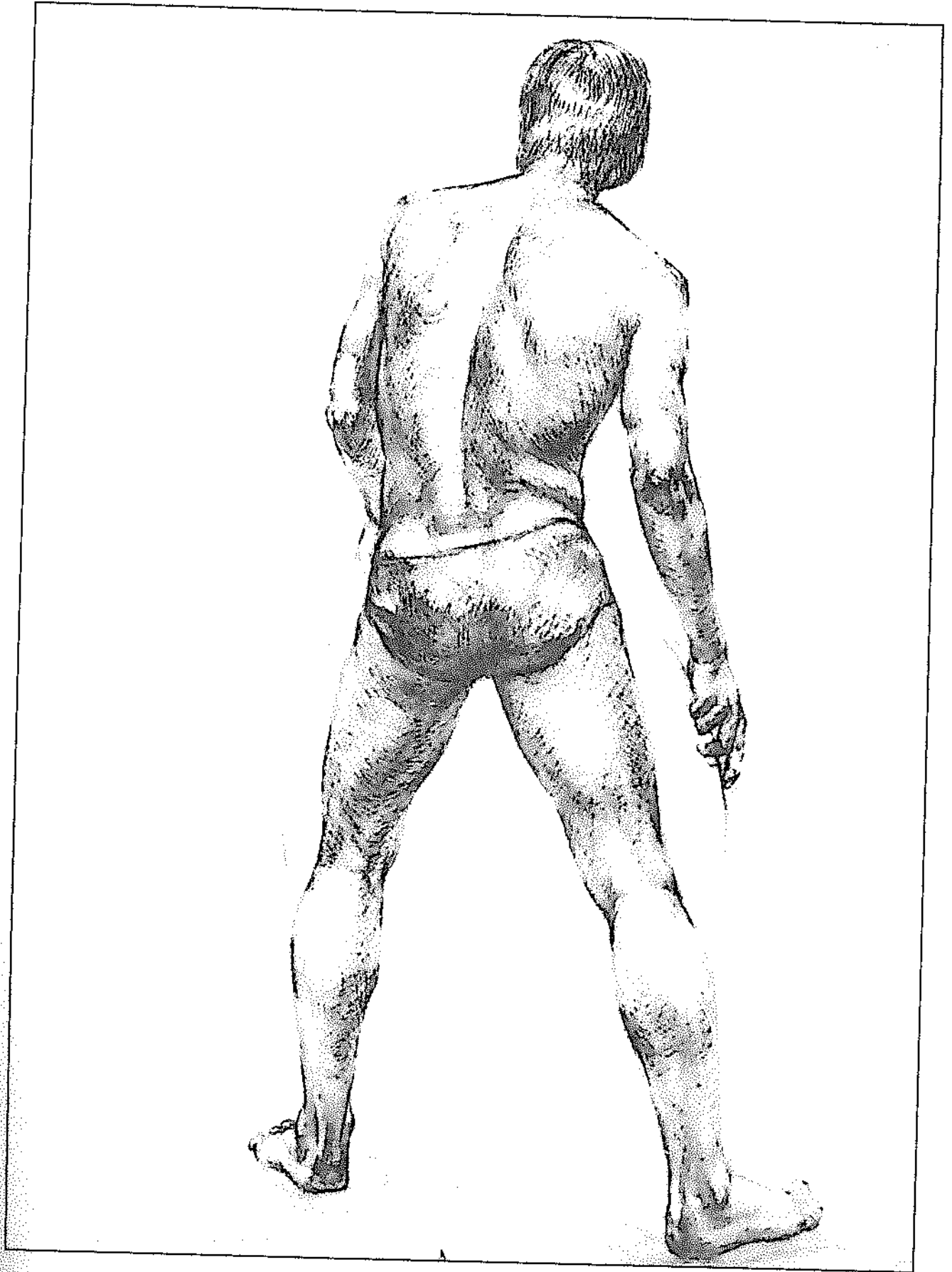
пластическую связь с ним. Взаимоотношения предмета в сильном движении и пространства становятся главными задачами методической программы, последовательность решения которых определяет методику ведения рисунка:

### 1. Построение предмета и пространства:

- распределение предмета с частями и деталями в условном «блоке» пространства листа; его ориентация в нем (композиция);
- объективная оценка (формообразующая основа, костно-мышечная пластика);
- субъективная характеристика предметной среды (целостность формы в пространственном объеме).

### 2. Последовательное усложнение движения предмета и его связей с пространством:

- от простого спокойного (с опорой на одну ногу) до сильного (с опорой на две ноги — две точки опоры, на руки — две, три точки опоры, сидящая фигура и т.д.);
- расширение пространства, которое включает в себя фигуру человека в движении и предметное окружение (фигура человека в окружении предметов, фигура в неглубоком пространстве);
- рассматриваются сильные ракурсные положения фигуры человека в пространстве (лежащая в сильном



ракурсе, сложные постановки с верхних и нижних «точек зрения»);

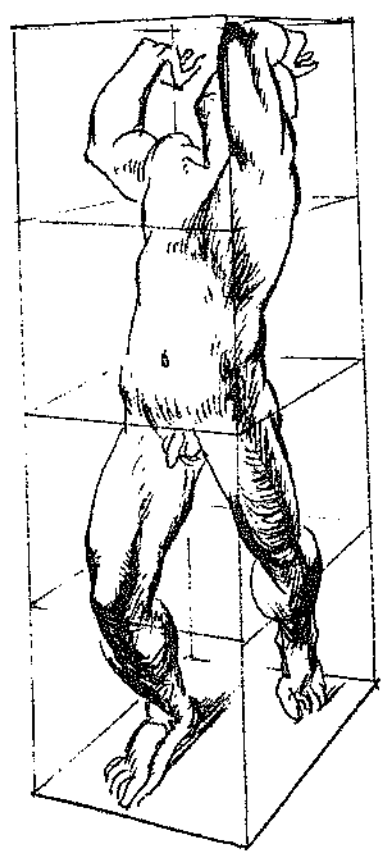
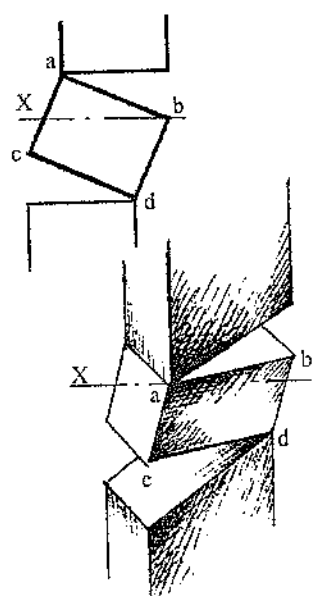
парные постановки как взаимосвязь двух фигур в неглубоком пространстве, фигура в интерьере.

Хотелось бы неоднократно, как закон, повторять ряд общих положений в решении данных заданий: значение предметной плоскости, постоянство «точки зрения», единство «угла зрения», пространственная зависимость частей и деталей сложной формы, их пластическая связь, целостность и выразительность.

На начальном этапе рисования необходимо определить развитие предмета в пространстве, включая предварительный разброс частей на листе в условном пространственном «блоке» (композиционное решение). Последующий структурный, анатомический и пластический синтез движения сложной формы объема в пространстве проводится с учетом:

- глубины пространства, расположения предмета в заданном пространстве,
- где условный пространственный «блок» охватывает разброс частей фигуры человека в движении, представляя развитие движения в глубину пространства от условной «картинной плоскости» (края листа бумаги) – наш ракурс;
- наличия предметного пространства (связь с другими предметами);
- единства движения, которое складывается из композиционно-ритмических связей, анатомических закономерностей, перспективного единства, пространственной значимости (фигура человека в окружении предметов, парная постановка, фигура в интерьере);
- функционального участия каждой формы в сложном движении, определяющем её пластическую характеристику (архитектонику, анатомические особенности, пластику формы).

Если вести рисунок через сравнения, то можно смело пользоваться предварительными заготовками: привязка к горизонтальным плоскостям, вертикальной оси, схемам, канонам и т.д., от которых проводить сравнения в раскрытии индивидуальных качеств предмета (его наклоны, движения, пластические характеристики).



«Перспектива», как наука о построении пространства на изобразительной плоскости, и наше зрительное восприятие этого пространства, как практика, должны быть взаимно дифференцированы: целостность изображения должна складываться из объективности изображаемой модели:

- в задании «лежащая фигура в сильном ракурсе» необходимо сохранять реальные отношения полярных объемов (голова - ступни). Зрительные несоответствия можно объяснить тем, что фигура в глубинном развитии несколько «уплощается» относительно общей глубины пространства, поэтому визуальные соотношения размеров (фотографический вариант) необходимо подвергать корректировке – представлять фигуру с её реальными пропорциями стоящей во фронтальном положении (более подробно рассматривается ниже);
- второй пример, когда возникает несоответствие зрительного восприятия с логикой построения: ракурсное изображение

предме  
такое зр  
ное пре  
ризонты  
мета. Э  
объема,  
новках,  
рисован  
механич  
связи с л  
лок эта  
• клеточ  
вания п  
самой п  
строить  
мерами  
строени  
• постро  
проводит  
у с и л е  
ракурсн  
лежит д  
предмети  
• если «



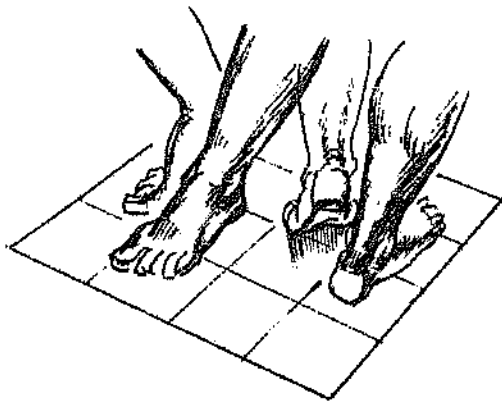
А К Ц Е

Расс  
деть напр  
растет вве  
ногу), ког  
свою четк  
ние своег  
кой. Наив  
ределить  
безударны  
нии напря  
мягкости |



предмета в движении (наклоне) трактует наклонной плоскости такое зрительное построение, когда происходит иное зрительное представление о наклонах граней  $ab$  и  $cd$  относительно горизонтальной линии ( $X$ ), определяющей данный наклон предмета. Это часто выливается в ошибку при построении тазового объема, ступней, фигуры человека в сильных ракурсных постановах, наклоненных предметов. Игнорирование в процессе рисования нижней горизонтальной плоскости (предметной) и механическое воспроизведение (срисовывание) предмета без связи с высотным развитием горизонтальных плоскостей («полок этажерки») всегда приводит к подобным ошибкам;

- клеточное или осевое расчленение нижней плоскости (основания предметного развития) помогает лучшему восприятию самой плоскости, помогает точно и правильно расставить, построить и связать с плоскостью предметы с их реальными размерами и движением (в отличие от визуального – прямого построения);
- построение предмета в сложном движении (с наклонами в разных направлениях) легче проводить через прием «этажерки», когда строятся различные наклоны частей предмета с увеличением или уменьшением раскрытий их осевых сечений относительно ракурсной горизонтальной плоскости – данной полки «этажерки», на которой как бы лежит данная часть предмета (с соответствующими наклонами высотных плоскостей предмета относительно вертикальной оси);



- если «картинная плоскость» есть суть объективного отражения реального пространства, то «изобразительная плоскость» становится научно обоснованным его повтором, но, базирующимся на личном, эмоционально-субъективном отражении предметного мира; является его интерпретацией и проявляется в творческом подходе к действительности (как и искусство), где часто нарушение законов науки есть одно из средств творческой выразительности (обратная перспектива, уплощение первого плана с активизацией дальнего – рельеф, сознательное искажение пропорций в монументальном искусстве и т.д. и т.п.).

## АКЦЕНТЫ ДВИЖЕНИЯ

Рассматривая движение фигуры человека через архитектуру форм, можно увидеть направление и характер развития их движения: несущее – опорная нога как колонна растет вверх и несет на себе всю стекающую вниз нагрузку; или на две точки (на руку и ногу), когда фигура как бы «провисает» между ними, и т.д. Этот поток движения имеет свою четкую функциональную направленность: определяет свое начало и конец, изменение своего направления, характеризует свое напряжение и относительно плавный покой. Наивысшие напряжения формы в движении как кульминационные точки можно определить акцентом, пиком движения. Как в музыке такты строятся на ударных и безударных звуках, так и в движении существует своя музыкальная ритмика в проявлении напряжения и покоя, опоры и провиса, начала и конца; крепости (мускулистости) и мягкости (аморфности) формы, растяжении и собранности (сжатия её), увеличении и

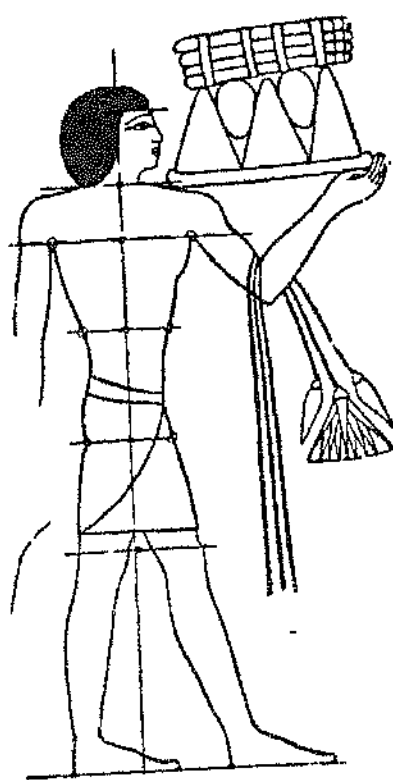


уменьшении как размера, так и её мышечного объема и т.д. В этом и заключается разнообразие и красота поверхностной пластики формы, пластики её движения, конструктивно-весовых и ритмических закономерностей. Недаром любой поворот одной части «тянет» за собой изменения поворотов других частей организма; любое нарушение равновесия сразу восстанавливается перемещением других частей. Это нужно очень тонко чувствовать, движение чаще проверять на себе. Кисти рук, движения пальцев есть тот «ключительный аккорд», который венчает великую пластику жизни. Недаром большие мастера столько внимания уделяли повороту головы, рукам, ритму складок одежды. В этом своя гармония, своя музыка, свой ритм, свой стиль, особое состояние модели.

### ПРОПОРЦИИ (к а н о н ы)

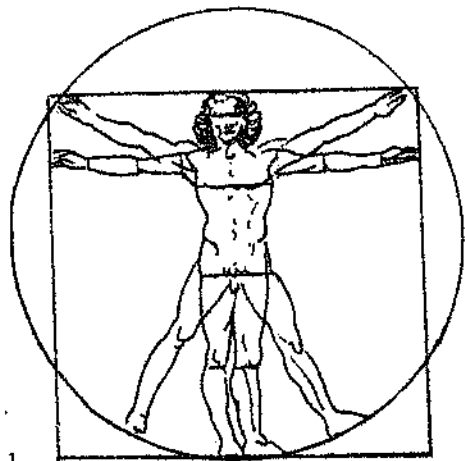
Кости являются соразмерными единицами в определении пропорциональных отношений частей к фигуре человека. На этом строились все каноны, как изобразительные «формулы» её построения. Канонизированные определения давали свои понятия о красоте человеческой фигуры, создавали свой идеал, свое определение гармонии и красоты. Жизненные примеры всегда нуждаются в этих определениях как точках опоры в выявлении тех разногласий, которые присущи любому индивидууму – всесторонне богатому предметному миру.

Использование этих «формул» и «схем» являлось подспорьем в стадии обучения, в школе. Школа – это представление сложного в простом, доступном, известном выражении. С этих позиций и постараемся разобраться в сложной скелетной системе – каркасе человеческой фигуры, основ, вокруг которой развивается неувыдающая пластика жизни. Прежде всего отметим, что основные объемы фигуры человека (голова, грудная клетка, тазовый) и кости конечностей (плечо, предплечье, кисти; бедро, голень, стопа) в своих размерных определениях остаются относительно постоянными. На этом качестве строились каноны, законы, схемы. Создание пропорциональных соразмерностей частей человеческой фигуры просматривается с возникновения художественных школ еще со времен Древнего Египта с их строго копируемой методической системой обучения. Четкие соизмерения фигуры человека, животных и т.д., точнейшее их выполнение при изображении в скульптуре, рельефе, рисунке выработали свой стиль и создали высокое искусство, несмотря на условности в передаче реалии<sup>40</sup>.

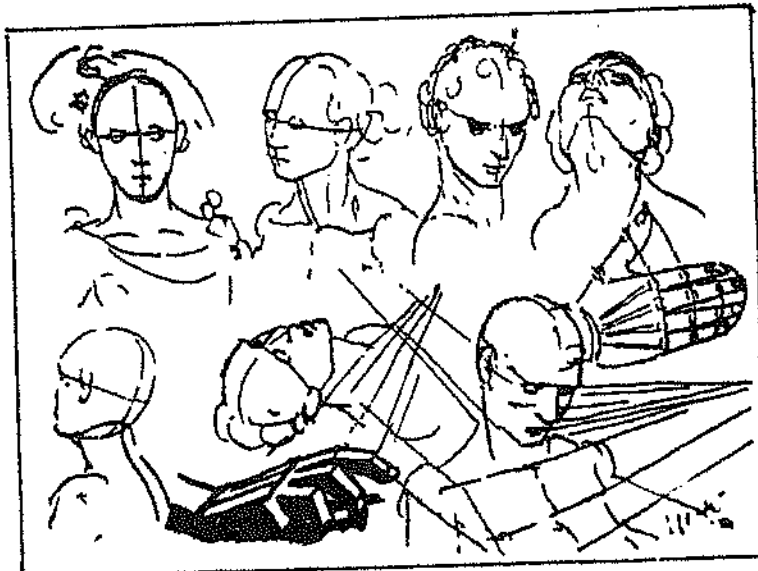


Эта условная изобразительная система, использованная и переработанная в Древней Греции, развилась в новое научное отношение к действительности: выработывались новые каноны пропорциональных соразмерностей частей фигуры человека; проводились анализы пластики движения фигуры; была создана стереоперспектива – «осевая» перспектива; был открыт светотеневой рисунок и цветовая палитра в живописи; контурная

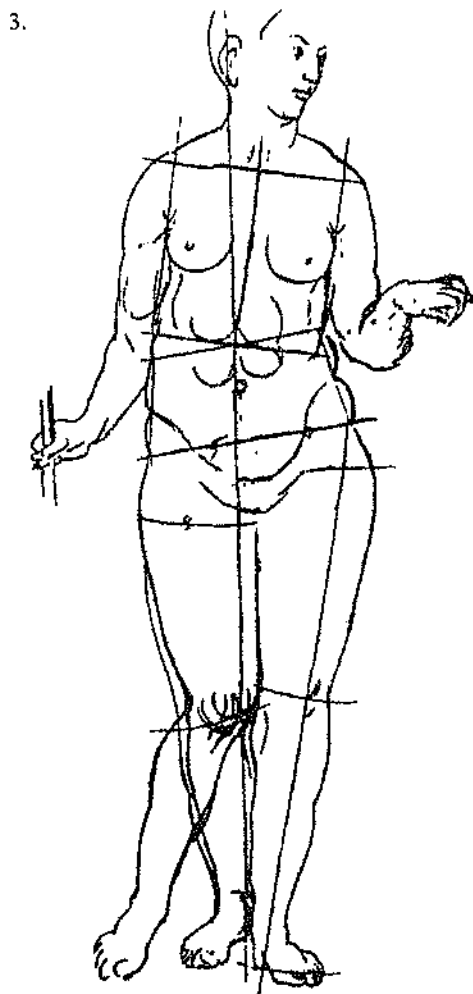




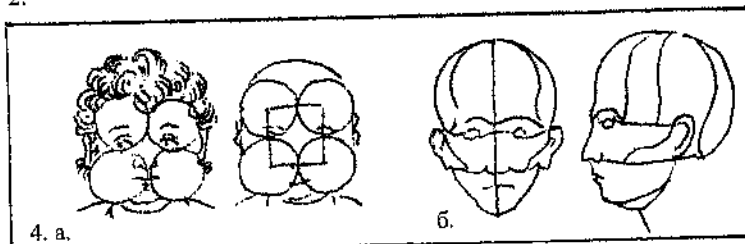
1.



2.



3.



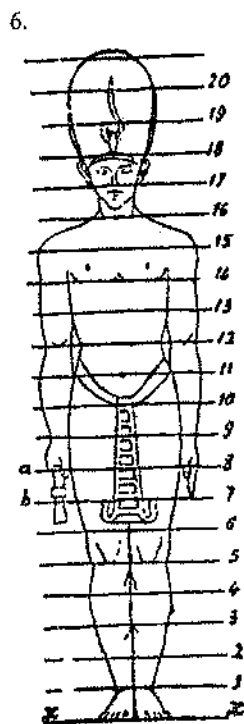
4. а.

б.

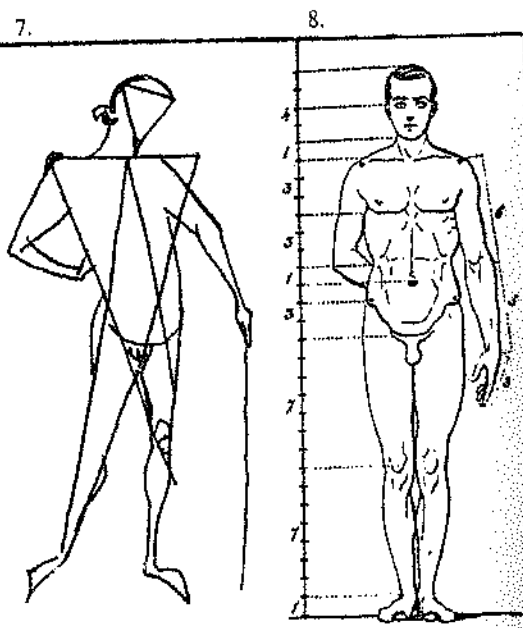
**ПРОПОРЦИИ (схемы, каноны):**

1. Леонардо да Винчи. "Квадрат древних".
2. Г. Гольбейн. Построение головы человека.
3. А. Дюрер. Схема движения фигуры.
4. П.П. Рубенс (а), А.П. Сапожников (б). Таблицы из пособия по рисунку.
5. Шон. Линейно-конструктивный рисунок.
6. Древнеегипетский канон пропорций.
7. Виллар де Оннекур (XIII в.). Готический канон пропорций фигуры человека.

8. А.П. Сапожников. Пропорции мужской фигуры.

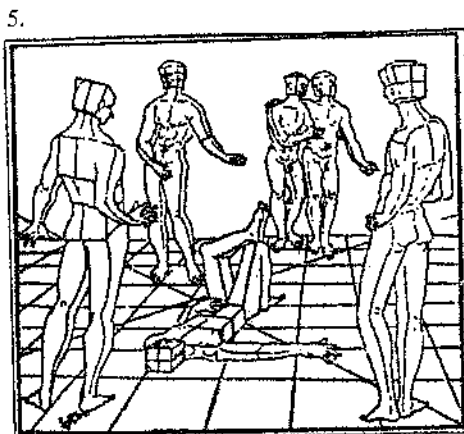


6.



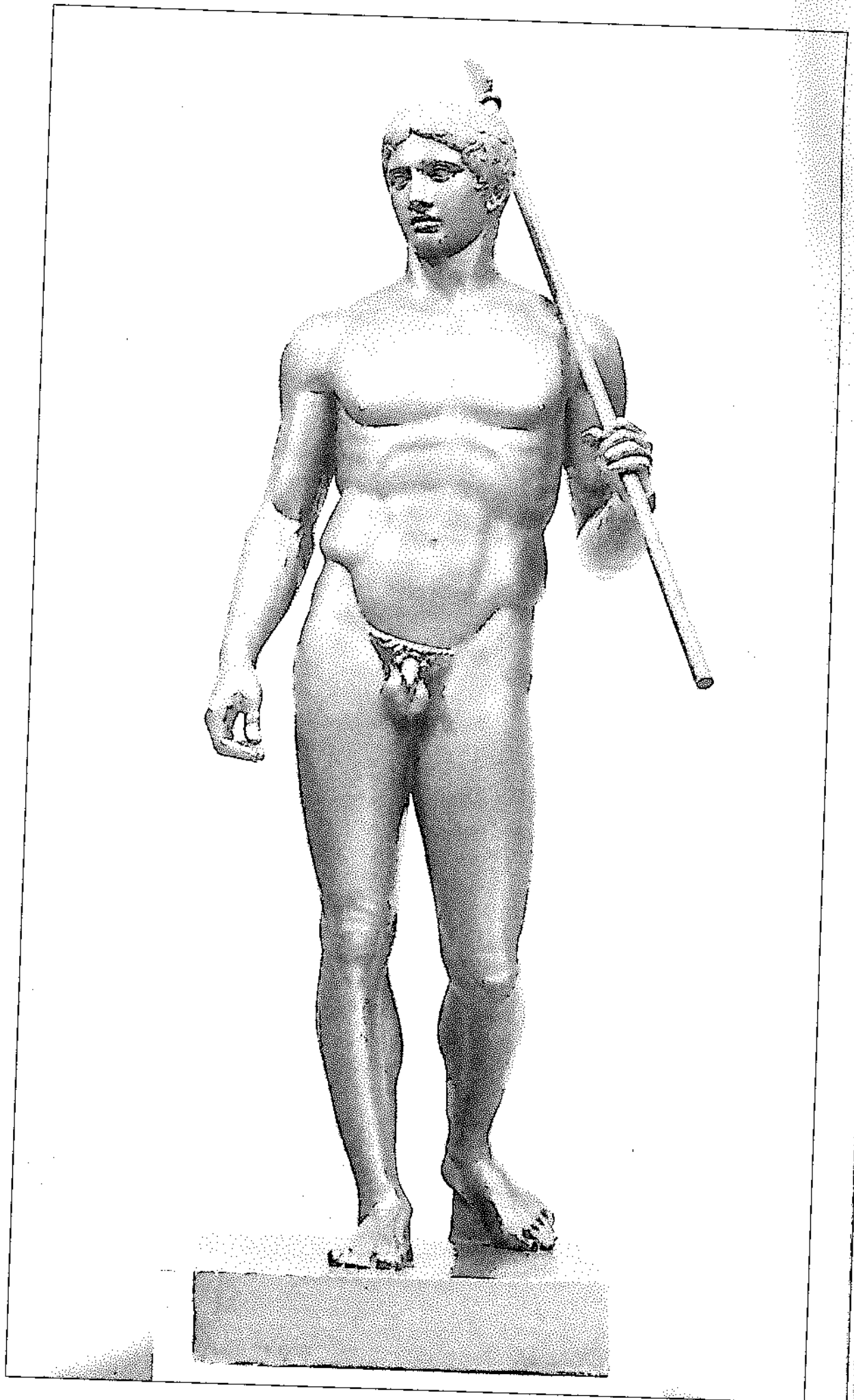
7.

8.



5.





копсьносец» – наглядной иллюстрации к сочинению о «Contraposto» (внутреннем движении фигуры) греческого скульптора-теоретика Поликлета (V в. до н.э.). Жизненность и правдивость в изображении спокойно идущей фигуры были революцией в искусстве. Скульптура «Дорифора» стала методическим пособием для всех художественных школ на начальной стадии изучения движения человека. В дальнейшем каноны менялись, приспособиваясь к национальным особенностям, новым взглядам на жизнь, но это были итоги пристального изучения действительности, результаты своего понимания её красоты и гармонии. Каноны становятся нашими законами, примером и эталоном. В с р а в н е н и и с ними (важнейшее условие изобразительной практики) дается более точная характеристика конкретному объекту нашего рисования, точное определение частных пропорций – соотношений частей ко всему объему. Знать и пользоваться ими необходимо.

Предварительные познания приучают к целостному восприятию природы и зрительному (по массе)<sup>41</sup> отсчету отношений ее частей в целом. Различные математические выкладки (деления, членения формы) засоряют рисунок, при неумелом пользовании вспомогательными средствами (тоном, линией, штрихом) разрушают форму, дают ложное представление о ней, её развитии в пространстве. Эти технические вопросы необходимо решать с позиций понимания и практики, и тогда пространственное изображение становится основным стимулятором передачи трехмерности природы на листе, закономерностей её построения в соотношениях частей и целого, в неоднократных определениях малого к большому, частного к общему и итоговому возврату к большому, общему – целостности изображения формы предмета.

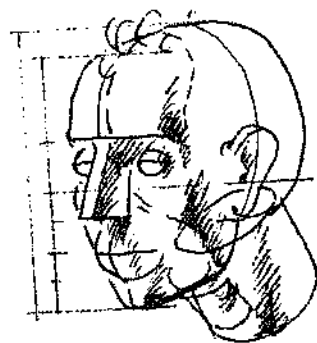
Структурная последовательность абстрагированных объемов головы (эллипсоид), шеи – цилиндр, грудной клетки (яйцевидная форма), тазового объема («чемодана»), конечностей (цилиндров) и т.д. представляют конструкцию фигуры человека с последующим формообразующим, анатомическим и пластическим решением его формы в различных движениях и ракурсах.

Условно человеческая фигура делится на две части (в области лобка): верхнюю – полуфигуру и нижнюю – нижние конечности. Голова становится мерой длины в определении размеров частей фигуры человека: высота головы рассматривается как 1/7-1/8 часть общей высоты фигуры; высота торса определяется по одному высотному размеру головы до мечевидного отростка, нижнего окончания грудной клетки (пупка) и немного ниже лобка – на уровне сидаличных костей таза; по 2 части – в бедре и голени со стопой; длина ступни равна высоте головы, высота – 1/3 её лицевого размера; длина кисти – высоте лицевой части. Ширина плечевого пояса включает условно два размера головы, 1,5 – в плечевой части руки, 2 – в предплечье с кистью (до средней фаланги пальцев). Высота носа, лобного и челюстного объемов – по 1/3 части лицевого размера; внутренние углы глаз – середина головы (до высоты макушки); углы наклона носа и уха параллельны; размер уха и носа равны; самая широкая часть головного объема проходит по вертикальным и горизонтальным «осям» в районе ушного отверстия.

Знание законов дает общую схему деления (сопоставления) фигуры на определенные соотношения частей, их связей, зависимостей в раскрытии различных движений в разных глубинах пространства. Эти знания в сравнении с живой натурой точнее определяют характерные черты ее как отличия, особенное, частное.

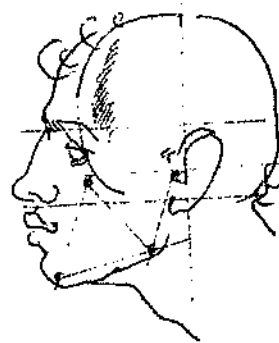


## НЕКОТОРЫЕ КОНСТРУКТИВНЫЕ, СТРУКТУРНЫЕ И АНАТОМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЛАСТИКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА



Профессиональные знания художника складываются из полного представления конструкции сложной формы объема – фигуры человека, её частей, деталей-узлов, их значения и свойств в организации движения, в образовании структурно-анатомических связей формы с дальнейшим её пластическим завершением.

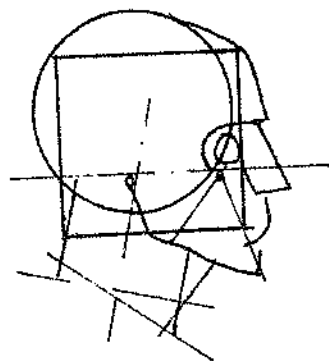
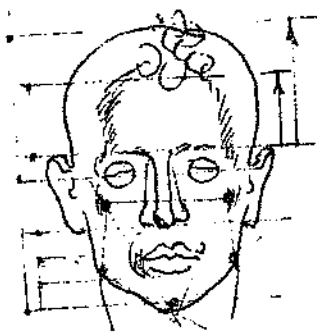
Сложную форму всегда необходимо рассматривать в упрощенном, абстрагированном представлении, что помогает выявлению её «сущностной основы», раскрывающейся в различных пространственных искажениях. Данная абстракция приводит к некоторой канонизации её частных размеров и условных определений, которые в сравнении с натурой полнее раскрывают её характерные качества.



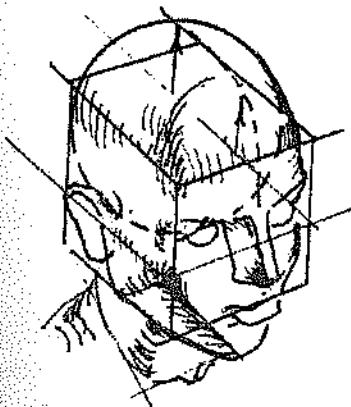
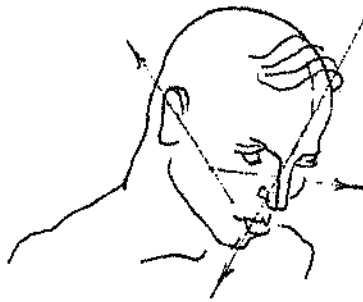
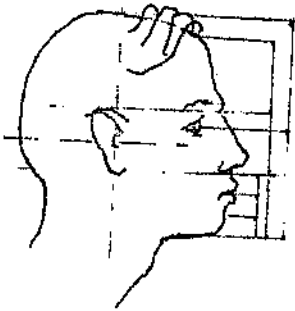
### ГОЛОВА

Сложную форму головы человека всегда можно конструктивно представить в виде комбинации из простых геометрических форм.

- Условно черепной объем головы можно принять за форму шара, в которую вставляется снизу под определенным углом, как бы продолжая движение спины, цилиндр-шея, выходящая из середины верхней плоскости грудного объема. Лицевая масса прилагается к фасадной стороне шара своими формами, состоящими из
  - лобной усеченной полусферы, приставленной к верхней половине шара; нижним своим срезом она создает навискозырек, образуя глазную впадину; занимает 1/3 фасадной плоскости головы, её лицевой части: нижнюю часть шара занимает объем носа и последнюю треть (приставную) – свод зубов и подбородок нижней челюсти.
  - Нижнюю границу глазной впадины определяет «прямоугольный» скуловой периметр, боковые стороны – скуловые отростки-дуги которого представляют основания треугольных форм с вершинами-углами нижней челюсти. Верхний край скуловой дуги является горизонтальной осью головы, а высоты уха и носа представляют её горизонтальный пояс. Через них определяются глубинные и фасадные движения (наклоны) объема головы; с горизонтальной осью головы соотносятся лобные и теменные рельефы, с вертикальной «осью», проходящей по слуховому отверстию, – наклоны лицевого угла и объемы лицевых деталей (лобный козырек, глаза, нос, свод зубов, подбородок, уши), затылочной части.
  - скуловая вершина и нижний угол нижней челюсти организует основания боковых сторон четырехгранной пирамиды с







- усеченной вершиной - подбородком, фасадная грань которой - лицевая образуется вершинами скуловыми и подбородка, а четвертая, нижняя - углами нижней челюсти и подбородком - подчелюстной плоскостью.
- В глазной впадине, ограниченной основанием лобной полусферы, височными отростками скуловой кости, верхним ее краем и основанием носа, размещаются симметрично два шарика - глаза. Внутренние углы глаз - слезники являются средней частью фасадного размера головы от подбородка до макушки и определяют размеры лицевой и лобной частей, характер объема в целом. Шарик глаза имеют свое движение - вращательное.
  - Из-под нависа лобной части, занимая вторую треть или половину расстояния до подбородка, по фасадной оси располагается трапецевидная форма носа с более широкой, чем верхняя, нижней торцевой плоскостью, параллельной (условно) горизонтальной оси головы. Трапецевидная форма носа имеет разные размеры основания и относительные высоты от переносицы до нижней плоскости (кончика носа), что и определяет его характеристику: широкий - узкий, короткий - длинный; курносый нос - кончик носа «задирается» выше осевой плоскости - торца носа; крючконосый, вислый - висит ниже; нос широкий, прижатый - малые высоты от основания носа; горбоносый - с резко выраженной высотой средней части; утиный - с ярко выраженной высотой кончика носа и т.д.
  - 2/3 пространства от носа до подбородка (нижняя треть лицевого фасада) занимает выступающая полусфера верхних и нижних зубов, которая проявляется и на боковых треугольниках лицевой пирамиды, и делится линией рта пополам; остальную треть занимает подбородок, он имеет разную пластическую форму: бывает мягкий, круглый, может быть жесткий, резкий, квадратный и т.д.
  - Приставные формы ушей крепятся условно по оси вертикального сечения шара - самой широкой части черепного объема; напоминают эллипсоидную уплощенную форму (в виде раковины овальной формы).
  - Наклоны уха и носа по канону адекватны и дополняют собой общий характер головы.
  - Глаза и уши, их расположение в пространстве относительно торса фигуры через высоту шеи и «горизонтальный пояс» определяют наклон (ракурс) головы человека, размер лицевой части, объем головы в целом и её размер к фигуре. Если рассматривать объем головы человека через систему «куба», т.е. через определение его формы по образующим плоскостям, то рельефы каждой плоскости со своими высотами выразят суммарно полную характеристику данного объема в приеме «поверхностного» рисования, где:

- верхняя плоскость есть рельеф высоты лба и несколько выше – теменной части;
  - фасадная плоскость определяет рельеф, представляющий собой (сбоку) лицевой угол по линии лба, высоте носа и подбородка, или относительно вертикальной оси головы в целом высоты основных лицевых объемов: носа, сферы верхних и нижних зубов, рельефов лба и подбородка, глубину глазных полусфер;
  - боковая плоскость – рельеф боковых поверхностей, ушных раковин;
  - нижняя – рельеф подчелюстной области;
  - задняя – рельеф затылочной части черепного объема.
- Шея-цилиндр в начале развития связана с движением торса, в конце – с движением объема головы. Вместе с передней массой шеи (гортанью) участвует во вращательном движении по смещенной задней «оси» движения шейного отдела позвоночника, как «форточка на петлях», представляя лицевой объем в пространственном движении по радиусу.

Необходимо особо отметить симметричное разночтение пластики боковых сторон объема шеи (и поясничного пояса) при поворотах головы (и грудной клетки), когда наполняется форма мышечного покрова, противоположная движению, что объясняется косым (диагональным по высоте) креплением и сокращением грудино-ключично-сосцевой мышцы (и косых живота).

Высота шеи определяет высоту расположения уха; укорачивание и растяжение шеи происходит за счет сгибания шейного отдела позвоночника в разные стороны (соответственно с изменением расстояния до уха).

Таким образом:

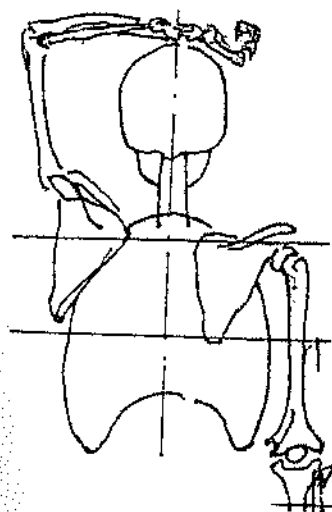
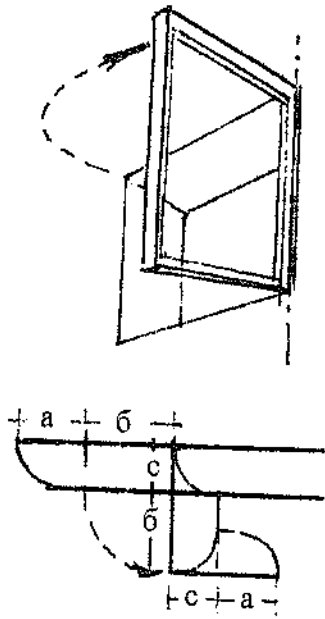
- через высоту шеи определяется расположение ушей и глаз;
- расположением глаз выстраивается фасадное движение (наклон) и определяются размеры лицевой и лобной частей в ракурсе;
- «косой пояс» (ухо-нос) или горизонтальное (осевое) сечение по верхнему краю скуловых костей уточняет ракурсную позицию объема головы в целом и представляет её характеристику;
- полный размер объема головы определяет характеристику фигуры человека в целом.

Сложную форму головы можно рассматривать как симметричный объем с вертикальной средней осью – «косевой линией». Поэтому построение и определение места каждой половине части (черепной объем, лобная часть, объем носа, сфера зубов, подбородок) или парной детали (уши, глаза) должны четко связываться с их пространственным расположением и ракурсом всего объема головы в целом, а своим разночтением раскрывать характерные черты портретируемого.

Шея, выходя из торса под наклоном вперед, как бы «стреляет» в лобную часть черепного объема. Это впечатление усиливается ввиду того, что голова всегда слегка вздернута вверх, шея прогибается назад, поднимается глазной угол зрения, благодаря этому мы смотрим не под собой, а перед собой, вдаль. Включая в свой силуэт под углом примкнувшую гортанную форму, форма шеи воспринимается вставленной в середину головного объема. В этом просматривается основная ошибка рисующих, как ошибка конструктивная, дающая неточное определение и понимание общей структуры и механики, анатомии и пластики, связи шеи с головой и торсом<sup>42</sup>.

Как форма шара является производной идентичных рельефов всех сторон «куба», так и сложная форма головы приобретает свою целостность и единство, строго подчиняясь формообразующей системе с соответствующими рельефами, связями с пространством в акте движения с вытекающими из него зрительными искажениями (изменениями).

Подобная закономерность просматривается и при построении сложной формы – фигуры человека, однако хотелось бы также заострить внимание на некоторых конструктивно-анатомических особенностях этого сложного объема, знания о



- которых необходимы в изобразительной практике.
- Кости конечностей являются условно центральными осями объемов, тогда как позвоночник – серединой задней плоскости таза, грудной клетки, шейного объема; шейный раздел позвоночника вставляется в заднюю половину головного объема (черепного). Это определяет несколько своеобразное движение объемов грудной клетки, таза, головы (как «форточка на петлях») и расстояния между ними, которые зависят от движения позвоночника (задней оси), имеющего свойство прогибаться, этим сокращая и увеличивая одновременно противоположные размеры связующих мышечных объемов шеи, поясничного пояса.
  - Все складывающиеся блочные суставы имеют свою схему движения, что важно знать при определении пропорций: нижние объемы уходят под верхние, при этом суммируя высоту торца верхнего (межфаланговые суставы пальцев, локтевой, коленный суставы).
  - Свободное движение рук ограничивается возможностями плечевого сустава. В движение руки вперед, назад и от горизонтального положения вверх (при упоре большого бугорка на головке плечевой кости в акромион плечевого сустава ключицы и лопатки) подключается ключично-лопаточный контур вращения с фиксированной осью грудного сустава ключицы и горизонтальной осью движения и вращения внутреннего верхнего угла «плавающей» лопатки на уровне второго ребра грудной клетки.
  - Вращательное движение прямой ноги происходит только в тазобедренном суставе (ограниченно).
  - Локтевой сустав имеет фиксированное блочное соединение, и любое движение плеча и предплечья развивается совместно только в плечевом суставе.
  - Разгибание ноги ограничивается коленной чашечкой (выпрямленная нога). В согнутом положении возможны незначительные вращения в коленном суставе.
  - Вращательное движение запястного сустава складывается из движений суставных групп костей запястья-кисти и дополнительного скручивающегося движения лучевой и локтевой костей предплечья; голеностопного – костей предплюсны-стопы с незначительным смещением большой и малоберцовой костей голени.
  - Отмечаются движения кисти в положении «супинации» («суп нести»), когда локтевая и лучевая кости располагаются параллельно друг другу, кисть открытая, и «пронации» («суп пролить»), когда происходит скручивание лучевой кости вокруг локтевой, в результате чего кисть разворачивается тыльной стороной и этим определяют пластическую особенность формы предплечья руки в данных движениях.



- Арочное строение кисти руки (запястье, пястная группа, фаланги пальцев) и стопы (предплюсна, плюсна, фаланги пальцев) имеет свою конструктивную особенность осевого развития: по своду, шарообразное, захватывающее, с движением к центру (ярче выражено в кисти руки). Это очень подвижное движение пальцев руки и стопы складывается по сферической системе из суставных движений пястных костей кисти и плюсны стопы и осевого поперечного движения фаланг пальцев данных объемов.

- Кисть руки абстрактно можно представить в виде «совка лопаты», в который под углом, как в «цевье», вставляется блок костей запястья, поэтому плоскость кисти (подушка) всегда находится под некоторым углом к оси движения руки – «ручке лопаты» – атавистические следы, когда «будущий человек» ходил еще на четырех ногах и кисть выполняла функции стопы.

- Вращательные движения головы ограничиваются возможностями шейных позвонков, однако дополняются активным осевым движением между первым – «атлантом» и вторым позвонком – «эпистрофсом» – подвижным сочленением головного объема с шейным отделом позвоночного столба.

- Все вращательные и наклонные движения головного объема, грудной клетки и таза зависят от подвижности сочленений позвоночного столба.

Эти некоторые особенности конструктивно-анатомической структуры фигуры человека необходимо знать и учитывать в процессе рисования и фигуры человека, и животных.

В сложных органических объемах вопросы движения всегда связаны с внутренней конструкцией скелета. Анатомическая структура, мудро разработанная природой, взаимозависима, где каждая деталь имеет свое четкое предназначение и место, раскрывает нам красоту поверхностной пластики, красоту движения самого предмета и его формы.

Детально с анатомией можно познакомиться в учебниках «Пластическая анатомия для художников». Нам больше интересуют структурные связи, анатомические и пластические особенности фигуры человека, пространственные отношения форм, динамика движения.

Фигура человека состоит из ряда основных костных объемов, которые практически не меняют своей основной формы и определяют четкое пластическое обозначение: это голова, грудной и тазовый объемы, костная основа верхних и нижних конечностей. Промежуточные объемы шеи, поясничного сочленения грудной клетки с тазом; пластическое наполнение формы рук, ног, плечевого и поясничного поясов, тазобедренного объема и т.д. – это те трансформирующиеся объемы, которые в движении меняют свою поверхностную пластику, чем и раскрывают характер разнообразных движений.

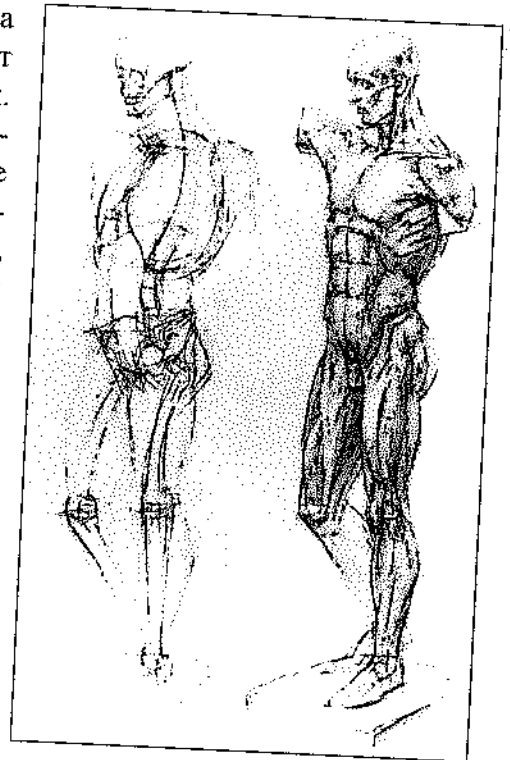
Фигура человека – это симметричное построение сложной формы: голова – два глаза, два уха, симметричные нос, рот, части черепных разделов; симметричное построение грудной клетки, таза; по две руки, ноги, парные кисти, стопы. Функциональная значимость каждого объема (части фигуры) определяется мерой участия его в заданном движении и динамической нагруженностью, что выражается в пластике движения и в пластике поверхности формы, характере их проявления. Парность, симметрия представляют пластическую трактовку формы объема в движении через с р а в н е н и я.

Скелетно-мышечная система является основным и первостепенным звеном в программе изучения фигуры человека. Целесообразно проведение этого задания в комплексном

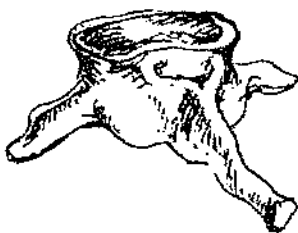


решении: на полном листе закомпоновываются два изображения – скелета и экорше «Гудона», где скелет повторяет движение анатомической фигуры (ск. Гудона). Основная цель задания – изучение костно-мышечной структуры фигуры, которая состоит, прежде всего, из костной основы, определяющей конструкцию и пропорции. Как уже отмечалось ранее, кости являются основными размерными показателями в фигуре человека, где размерной единицей (по канону) к торсу и верхним-нижним конечностям является голова (см. разд. «Каноны»).

В процессе рисования в сопоставлении к канонизированным формам и размерам основных объемов (голова, грудная клетка, таз, конечности) можно определять характерные черты индивидуума. При этом не забывать, что эти объемы объединяет позвоночный столб, своими возможностями представляющий механику и структурную пластику движения всей фигуры человека.



## ШЕЙНЫЙ ОТДЕЛ



Голова с торсом связана шейным отделом позвоночного столба, состоящего из семи позвонков:

- первый позвонок – «атлант» (синоним греческого героя Атланта, несущего на своих плечах земную твердь) является связующим с черепным объемом головы. Его тело кольцеобразного типа с двумя овальными вогнутыми суставными ямками – местом сочленения с затылочной костью черепа; снизу – почти плоская суставная ямка – место сочленения со вторым позвонком;
- второй позвонок – «эпистрофей» (крутящийся) является осевым позвонком. Он характерен наличием направленного вверх зуба, вокруг фронтальной оси которого вращается «атлант» вместе с объемом черепа и совершаются наклоны головы вперед на  $20^\circ$  и назад на  $30^\circ$ . Таким образом основные осевые движения головы на шейном отделе позвоночника происходят на первом и втором позвонках. Эта пара позвонков представляет собой сложное суставное соединение, осуществляющее наклонные, вращательные, пружинящие движения головы. Дополнительные движения происходят за счет подвижности остальных шейных позвонков;
- седьмой шейный позвонок – «Vertebrie prominens» (выступающий) имеет длинный сильно выступающий остистый отросток, особенно заметный на задней плоскости шеи, когда голова наклонена вперед. Он является началом шейного отдела позвоночного столба, основанием объема шеи, конструктивной привязкой шеи к грудной клетке, относительно которой определяется движение головы.

## ГРУДНАЯ КЛЕТКА, ТАЗОВЫЙ ОБЪЕМ

Все основные объемы и привязка конечностей объединены движением позвоночного столба. Подвижный и пластичный он выражает их движение зависимо и ограничено своими возможностями.

Позвоночный столб состоит из 33-34 позвонков, связанных между собой различными соединениями: это 7 – шейных, 12 – грудных, 5 – поясничных, 5 – крестцовых и 4-5 – копчиковых позвонков.

По выполняемым различным функциям их можно разделить на малоподвижные (грудные, крестцовые и копчиковые) и подвижные (шейные, поясничные), активно участвующие в пластике движения фигуры человека и определяющие это развитие только в поясничном и шейном отделах. Объемы черепа (головы), грудной клетки и таза являются постоянными недеформирующими блоками.

Позвоночный столб, располагаясь по центру задней плоскости этих блоков (спине) и неся в себе определенную рессорную функцию («лордоз» – изгиб вперед, «кифоз» – изгиб назад), представляет собой стержень, по радиусу от которого происходит движение данных блоков, как «форточка на петлях». Это важно знать и представлять движение объема головы, грудной клетки, таза соответственно о с и в р а щ е н и я как движение их

ф а с а д о в по радиусу с соответствующими наклонами в сагиттальном и фронтальном сечениях: в спокойном положении «стоя» голова слегка наклонена вниз, грудная клетка – назад, тазовый объем с ярко выраженным наклоном вперед раскрывается своей верхней плоскостью; в положении «сидя» – тазовый объем резко отклоняется назад.

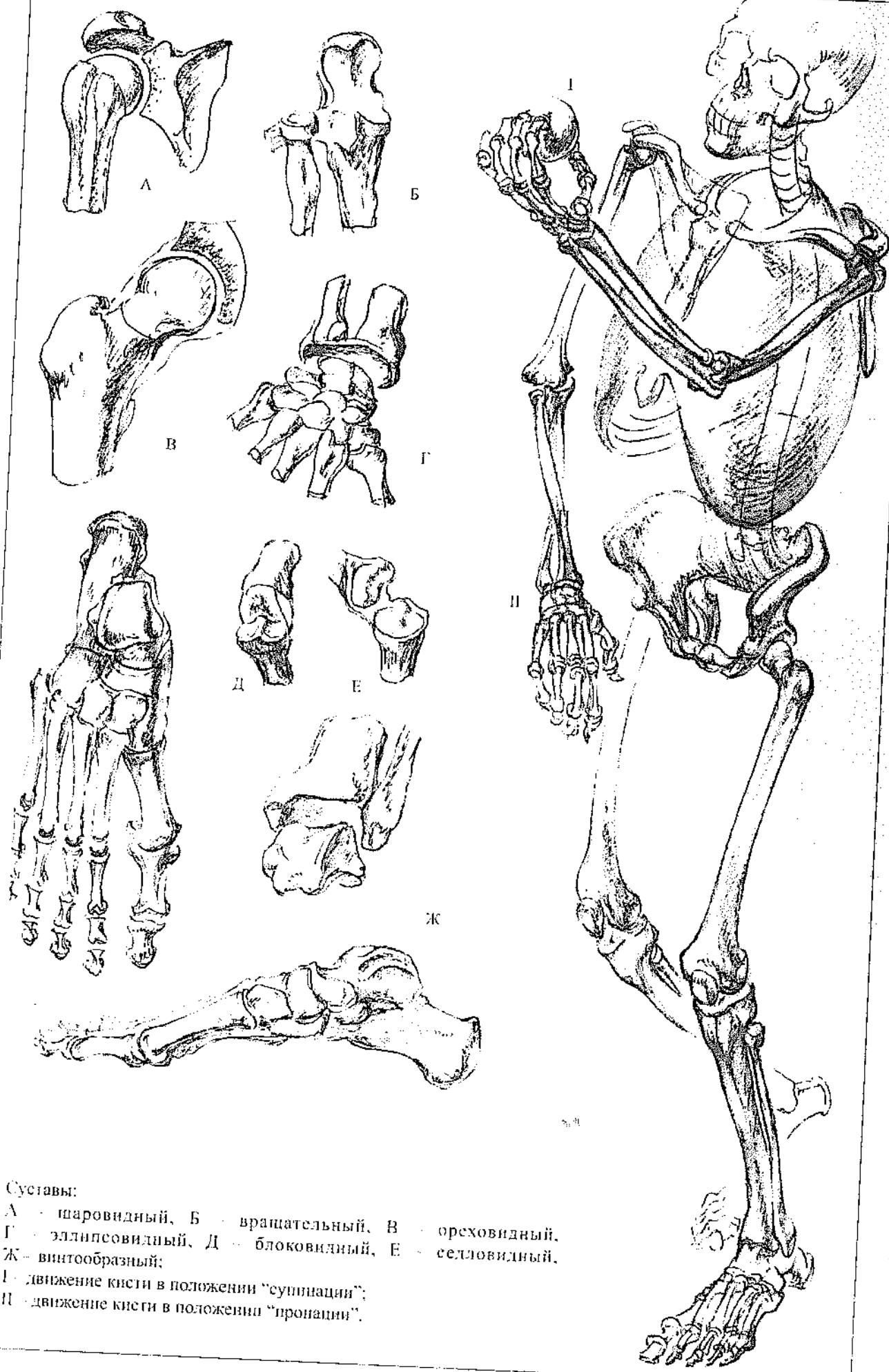
Позвоночный столб выполняет рессорную функцию, сглаживает ударные нагрузки, поэтому имеет в области тазового, поясничного раздела, области грудной клетки, шейного отдела определенное сагиттальное развитие, что является характерными особенностями индивида.

Всегда надо помнить, что пластика промежуточных объемов (шея, поясничный, плечевой, запястье, голеностопный, коленный и т.д.) зависит от различных взаимоположений основных составляющих (головы и грудной клетки, грудной клетки и таза, таза-бедра, плечевого объема и торса, предплечья – кисти, голени – стопы и т.д.) в движении – скрутках и наклонах со сжатием и растяжением их связующих поверхностей.

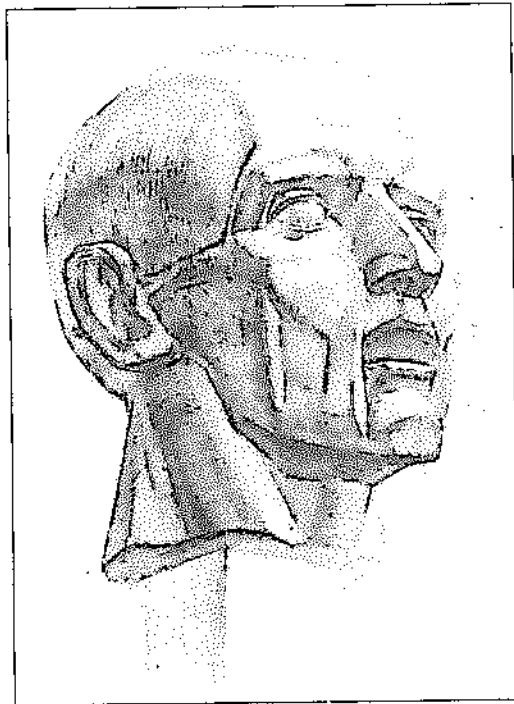


## КОНЕЧНОСТИ

Атавистические черты в структуре фигуры человека, унаследованные от наших далеких предков, сохранили общий рисунок конструктивного строения верхних и нижних конечностей: как бы охватывающее, кольцеобразное, с явным тяготением к центру; пружинистое, амортизирующее ударные нагрузки не только позвоночного столба, но и самих конечностей как в сагиттальном, так и во фронтальном сечениях. Фигура как бы собрана из рессор, предохраняющих от встрясок внутренние органы и голову. Такое строение свойственно и для всех животных, ярче выражаясь в могучей, тяжелой фигуре. Отсюда характерная функциональная черта конструкции несущих костей, суставов, суставных объединений, их укрупненные размеры, массивность, и несомых – более легких, подвижных.



Суставы:  
 А - шаровидный, Б - вращательный, В - ореховидный,  
 Г - эллипсоидный, Д - блоковидный, Е - седловидный,  
 Ж - винтообразный;  
 I - движение кисти в положении "супинации";  
 II - движение кисти в положении "пронации".



В верхней части грудной клетки располагается плечевой пояс из парных костей ключицы и лопатки с креплением в акромиальном суставе головки плечевой кости с костями предплечья и кисти - парных верхних конечностей (рук). В суставные полости таза вставляются головки бедренных костей нижних конечностей; нижняя часть бедра с голенью образуют коленный сустав с коленной чашечкой - треугольной по форме косточкой; она является фиксатором переднего сгиба костей ноги. Голень представляет парные кости с ярко выраженными внизу внутренним - на большеберцовой и наружным - на малоберцовой костях выступами-мышелками.

Группа костей запястья образует подвижный суставный блок, связывающий кости предплечья с пястными костями кисти руки, и голеностопный блок - кости голени с плюсневыми

костями стопы. Соединение костей представляют их суставные блоки: суставные соединения позвонков и дисков позвоночника, первый и второй шейные позвонки, плечевой (ключично-лопаточный акромиальные плеча), локтевой, лучезапястный, запястно-пястный и межфаланговые пальцев рук; тазобедренный (вертел), коленный (с коленной чашечкой), голеностопный-предплюсны, плюсневые и межфаланговые пальцев стопы (см. материал по «Пластической анатомии»).

Конструкции костей и суставные объединения раскрывают в движении фигуры несомы и несущие функции, где просматриваются характерные черты костных систем ног и рук, позвоночного столба и основных объемов (голова, грудная клетка, тазовый); определяют характер движения основных объемов и суставных объединений: радиальное движение объемов грудной клетки, таза, головы вокруг оси - позвоночного столба; осевое, вращательное - лучевой кости в области локтевого сустава в фазах «пронация» и «супинация» и винтообразное - малоберцовой и большеберцовых костей; шаровидное - круговое движение головы («атланта» на зубовидном отростке «эпистрофея»), руки - в плечевом (акромиальном) и ноги в тазобедренном суставах; сложное суммарное движение блока костей лучезапястного сустава кисти руки и голеностопного (предплюсны) стопы; блоковидное движение: локтевой сустав, коленный, межфаланговые суставы пальцев рук и ног и т.д. (см. табл. «Суставы»).

Эти суставные объединения, их возможности и ограничения, их значение в развитии движения и пластики фигуры есть основные контрольные пункты. Суставы определяют не только размерные величины и движения частей фигуры человека, но и характер фигуры в целом через свои пластические раскрытия в пространстве; их пластическая (и конструктивная) значимость и соучастие в изображении живой пластики. Фигуры, их относительно открытые объемы придают суставам большое значение, знание их в общем строении фигуры очень существенно.

Немаловажно значение и мышечной пластики. Мышечная масса прикрепляется сухожилиями к определенным участкам костей, своими сокращениями приводит кости в движение и тем создает характерный рисунок мышечных форм в пластическом ансамбле фигуры человека; функциональными изменениями объема формы и её пластики обозначает свое движение и свое соучастие в общем движении фигуры в целом, в раскрытии её характеристики, например:



силовое – мышца набухает, концентрируясь в объеме, или спокойное, расслабленное – мышца приобретает аморфную распластannую форму. Необходимо знание основных мышечных группировок, их общего рисунка поверхностного покрова в спокойном состоянии и их изменения в связи с развитием определенных движений с силовой нагрузкой или в спокойном положении. Они раскрывают пластику движения живой формы в её симметричном несоответствии и, что важно знать и наблюдать при изображении движения в рисунке – в сравнении. Динамическая нагрузка, различные сгибы и растяжения всегда находят отражение на симметричных мышечных формах, являя этим характер и пластику развития общего движения.

При более подробном сравнении симметричных форм фигуры человека, их функциональных определений в различных движениях и состояниях всегда должны рассматриваться конструкция и пространственная закономерность костных и мышечных объемов, их единая структурная, анатомическая и пластическая связь, красота и выразительность через их мерность и весомость.

Более подробно с темой о костно-мышечной структуре фигуры человека можно ознакомиться в рекомендуемой литературе:

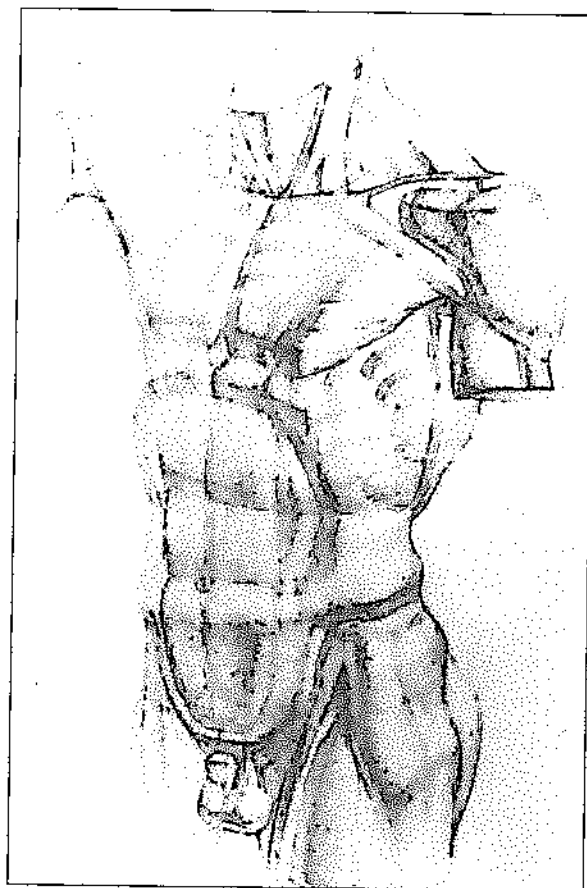
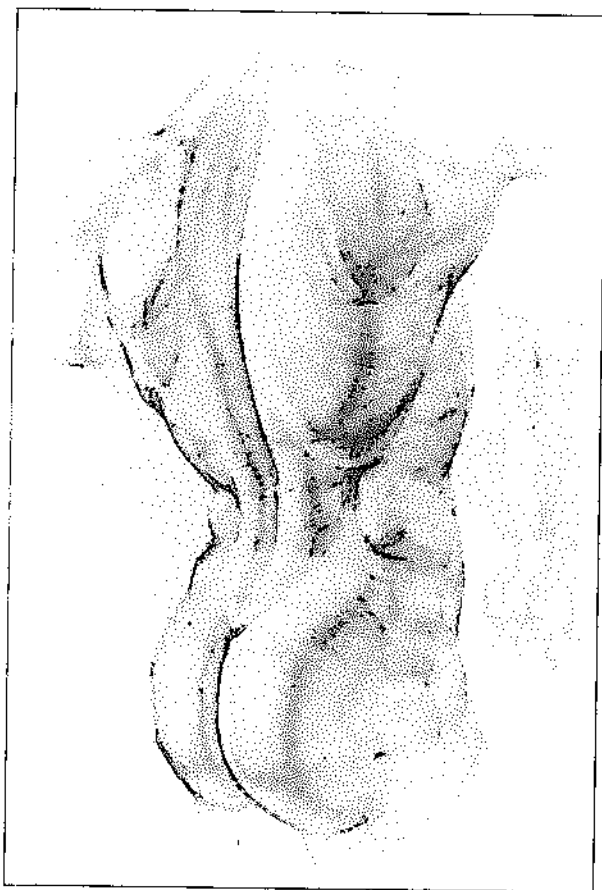
М.Ц.Рабинович. «Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц», М. «Высшая школа», 1978;

М.Ф.Иваницкий. «Анатомия человека», М. «Физкультура и спорт», 1985;

М.Дюваль. «Анатомия для художников», М. В.Н.Маракуев, 1917;

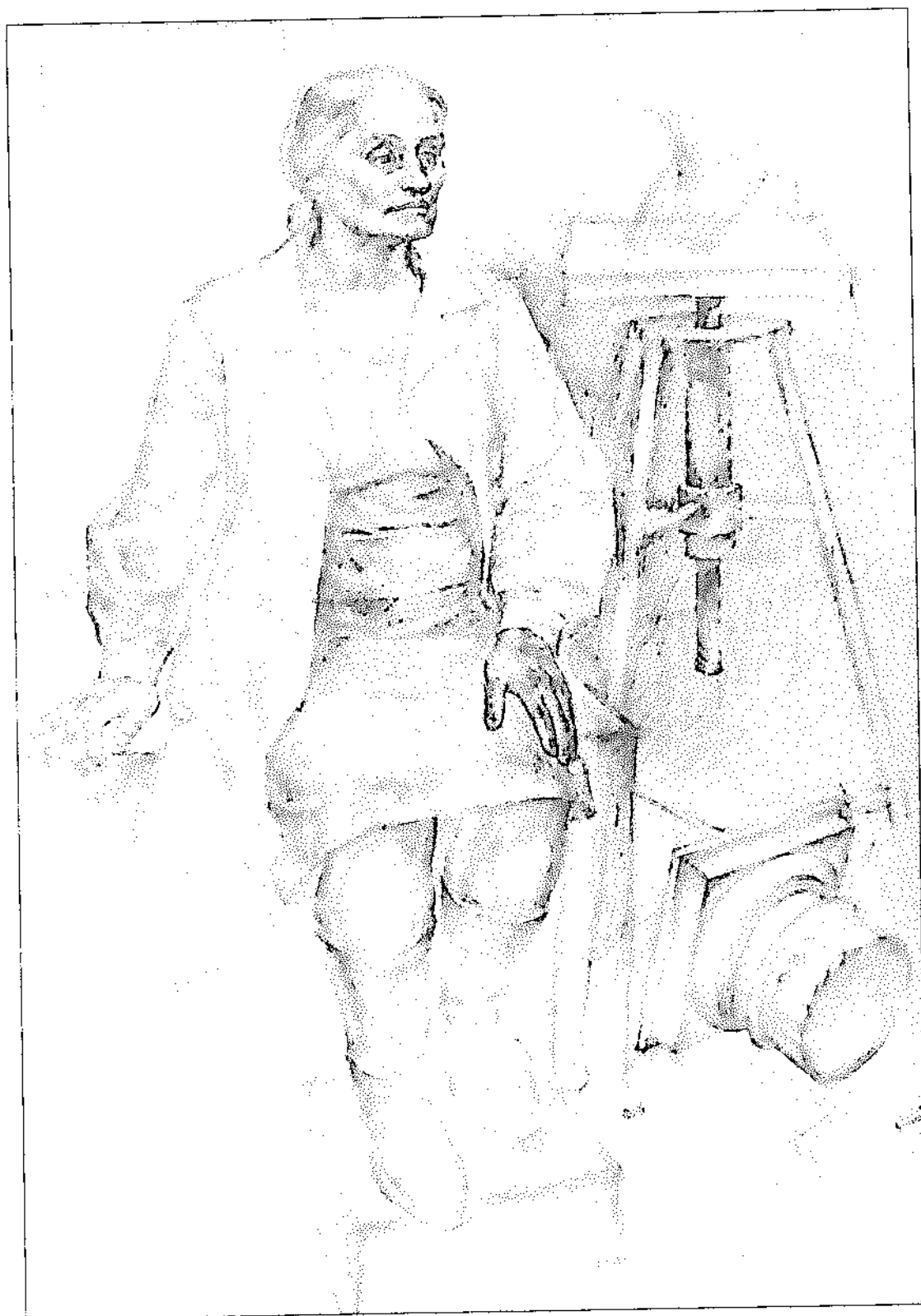
Й.Борчай. «Анатомия для художников», Будапешт, «Корвина», 1973;

Г.Баммес. «Изображение фигуры человека», Дрезден, 1982.



«А основой всех видов отображения в изобразительном искусстве становится рисунок — как главная фундаментальная дисциплина пространственных искусств... и как творческое мышление, целостное художественно-образное видение, как совершенное владение всеми видами графической формы, материалами, средствами рисунка».

(Ф.Ф. Волошко)



П  
пр  
вн  
тре  
кач  
соз  
при  
дей  
обл  
пер  
твор  
треб  
созд  
(объ  
опре  
исхо  
сози  
пром  
обуч  
риси  
что и  
с ней  
мы п  
напра  
I  
мы в  
предм  
с у м л  
предм  
измер  
должн  
отнош  
двухм  
относи  
размер  
субъект  
деятель

## ПРЕДМЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Наше восприятие мира неоднозначно. Оно зависит от знаний. Больше знаешь — больше и цельнее видишь.

Мир многолик. Освоение его человеком зависит от жизненного опыта. Субъективное представление о нем создает наша житейская практика, удовлетворяя нас наглядными внешними качествами составляющих его предметов. Объективная сторона познания требует более пристального их изучения, анализа, выводов и открытия новых свойств, качеств с последующим применением познанного в своей практической деятельности — созидательном творчестве. Так появилось искусство дизайна, искусство созидания, и природа остается нашим вечным учителем.

Это сложное переплетение созерцательного и практического отношения к действительности в дальнейшем приобрело свои четкие жизненные позиции, а в области искусства — как созерцательное и созидательное творчество: искусство передавать и само творение нового мира вещей. Если подходить к изобразительному творчеству в школе учебного рисования с этих позиций, то можно определить их требования (см. табл.2):

созерцательные — вижу, передаю свои переживания (субъективная субстанция — создание изображения предмета, его среды), и

созидательные — вижу, осмыслю, создаю новый предмет реалии (объективная субстанция — создание объекта второго бытия). Таким образом, определяются специфические требования к школам изучения действительности, исходя из итоговых результатов деятельности художника-созерцателя и художника-созидателя, школы академического направления и школы художественно-промышленного профиля со своими конкретными задачами и позициями в методике обучения рисованию. Создание предмета есть предметное познание, и предметное рисование становится аналитической системой обучения. При этом нельзя забывать, что изображаемый предмет является частью предметной действительности, он связан с ней, он живет в ней, он представляет эту действительность, и поток информации мы получаем от непосредственного восприятия ее, что созвучно с академической направленностью. В этом наше единство.

Изучение предмета заключается прежде всего в анализе, разборе его формы. Как мы выяснили, форма рассматривается не только внешним очертанием поверхности предмета, его силуэтом, представляющим собой двухмерное восприятие, но это сумма всех его поверхностей-форм, создающих полное восприятие предмета как объема, который выступает уже в своем реальном трехмерном измерении. На практике наблюдается только его половина и вторую половину мы должны домысливать. В этом и заключается парадокс нашего житейского (бытового) отношения к действительности, представляющей объемы предметов обычно в двухмерном, половинном, силуэтном определении; мы их такими видим на относительном расстоянии, суммирующем в общем силуэтом пятне и его глубинный размер, который практически не замечаем, редко выделяем. Такое восприятие присуще субъективному отражению действительности, на нем и строится вся практическая деятельность и существующая ныне изобразительная система обучения.

листа п  
объектив  
адеква

Это

объединя

стал анализ

рисунок

образного

диссонир

недостат

восприяти

листа, ум

созидател

что уводит

В аналит

дополнит

монумент

пластики,

Связ

закономер

окружени

(памятник

росписях

эстетичес

представл

становитс

заменяетс

основное

монумент

Значет

его форму

решения их

Любой

увеличение

которое оп

предметного

Мы как бы

бесконечнос

возможность

рисунок — ус

в условн

прияття<sup>43</sup>. На

ризонта и св

тие «предмет

ными опреде

венного объем

нием к предс

масштабности

«Логико-аналитическая сторона познания как интеллектуальное и чувственно-эмоциональное начало становится основой в создании художественного образа, как эстетического явления в отображении окружающей нас действительности».

(Ф.Ф.Волошко)



Аналитический (созидательный) подход требует более близкого, контактного отношения к предмету, и тогда значение глубины, трехмерности объема становится основной задачей познания формы предмета. В этом отличия и принципиальные позиции школ, в этом их разные цели обучения рисунку и методические направленности.

Через трехмерность предмета познается предметное пространство, пространственное окружение группы предметов, зрительное проявление их объемов и форм в различающихся глубинах, т.е. проводится аналитическая работа по восприятию формы предмета в разной пространственной среде. Это определяет профессиональные позиции молодых художников-созидателей, художников-творцов. При этом практическая связь с реальностью, с деятельностью в ней никоим образом не исключается, почему созерцательная работа по познанию всегда проходит в общей методической программе аналитического обучения, и их синтез является конечным результатом всех учебных работ от младших классов до последнего, является итоговым результатом нашей повседневной жизненной практики познания (в отличие от науки).

Анализируя различные методические подходы в школах учебного рисования по поводу трехмерного изображения формы предмета на плоскости листа, сталкиваемся с проблемой его изображения: или воспринимать предмет как силуэт-знак, или плоскость



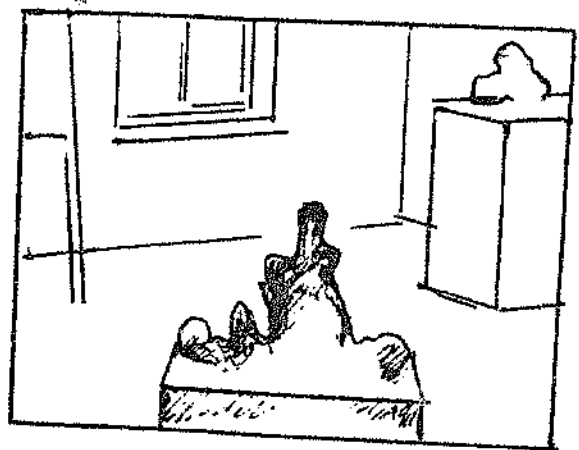
листа представлять иллюзией предметного пространства – «окном в мир»? И объективность действительности определяет задачи предметного восприятия в создании адекватного объекта в отличие от его изобразительного субъективного повтора.

Это нашло свое отражение на характере учебного рисунка. С академическим его объединяют только методические программные задачи, однако цели стали разные: это стал аналитический рисунок, рисунок изучения предметно-пространственной формы, рисунок воспитания пространственного мышления, пространственного воображения, образного (идеального) восприятия. Применение различных законов, схем, условностей диссонирует часто с художественностью передачи, что становится художественным недостатком. В этом просматривается ряд причин, связанных с иной спецификой восприятия и изображения, а именно: создание объекта реалии в условном пространстве листа, умение изображать его в разных пространственных ситуациях (по заданию) как созидательный вариант своего решения, замысла, а не конкретного, частного созерцания. В аналитическую задачу входит формирование предметного пространства с учетом дополнительных требований, создающих различные пространственные комбинации монументально-декоративного плана (живопись, скульптура), декоративно-прикладной пластики, дизайна.

Связь предмета с пространством, его определение и значимость диктуют четкую закономерность его развития и представления в заданных пространственных окружениях: интерьерах, экстерьерах, движениях и эпицентрах своей статики (памятниках, объединяющих площадь, камерных композициях малого пространства; росписях – центричность фасадов; прикладных вещах, в дизайне – источниках эстетического наслаждения и удобства пользования). Таким образом предмет представляется не только в своем тактильном качестве, но долевой образ его становится частью нашего бытового контакта и иного решения. «Образ в себе» заменяется «образом для всех», объективным, общедоступным, знаковым. В этом основное различие созерцательного и созидательного отношения, станкового и монументального искусства.

Значение роли предмета в организации пространства и влияние пространства на его форму определяют задачи последующего и конечного курса изучения, анализа и решения их в следующем разделе: «Предмет и пространство».

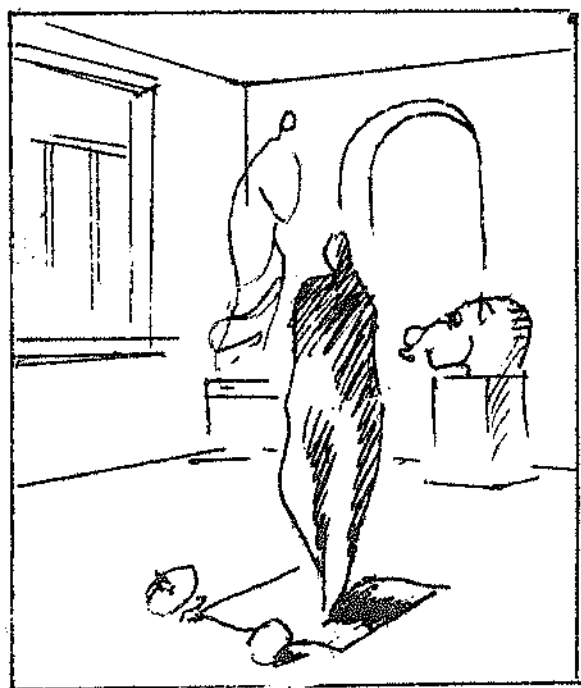
Любой предмет имеет свое пространство, охватывающее его по периметру. С увеличением расстояния до предмета расширяется его пространственное окружение, которое определяется условной «предметной плоскостью»; она организует «блок» предметного пространства на плоскости листа, его расположение и ракурсное раскрытие. Мы как бы расширяем условный пространственный «блок». Он может расширяться до бесконечности, но всегда ограничивается возможностями нашего глаза, а в учебном рисунке – условиями заданий и выражается в условности его определения и восприятия<sup>43</sup>. Наша «точка зрения» – линия горизонта и связанное с ней ракурсное развитие «предметной плоскости» становятся главными определителями данного пространственного объема с соответствующим отношением к представляющим его предметам, их масштабности, расположению и значимости.



## ЧЕЛОВЕК И СРЕДА

До сих пор мы рассматривали человека как отдельный предмет, объект изучения. Но человек находится в среде, в пространстве, его окружает масса других предметов.

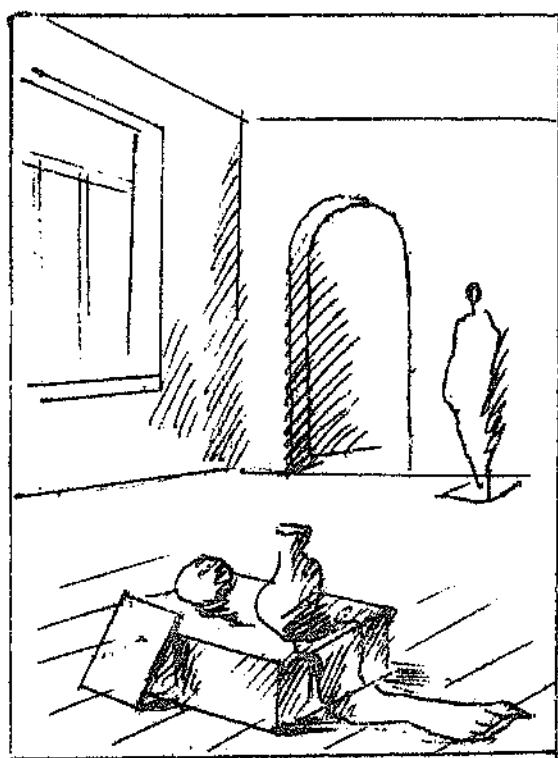
Вопросы взаимосвязи человека со средой (человек в пространстве, пространство с человеком) – это задачи последнего этапа изучения. Надо усвоить одно – здесь нет отдельных предметов, здесь изучается взаимосвязь предметов, внутренний мир предметов, даже с человеком, как в натюрморте.



Мир живет своей жизнью, но все в нем взаимозависимо. Человек – часть мира, воспринимает этот мир, очеловечивает его. Взаимоотношения их, взаимосвязь – цель и задачи искусства. Человек должен рассматриваться как часть сложного предметного мира, в котором значение предметов, его составляющих, равноценно. Преподаватель должен учитывать условность<sup>44</sup> и задачу постановки, делать её более локальной: фигура стоящая, сидящая, лежащая, с предметами, с драпировкой. Студент должен видеть и рисовать группу предметов, а не отдельные её составляющие, создавать предметную среду, ансамбль.

В дальнейшем, переходя к задачам многофигурных постановок, это требование становится особенно значимым.

Связь предметов бывает иллюстративно-психологической: мимика, жесты больше относятся к области театра, литературы. В изобразительном искусстве, музыке это связь эмоционально-ритмическая как личное, внутреннее переживание, создание определенного настроения, состояния: жизнь символов, знаков со своим значением. Картина, этюд – не иллюстрация, не таблица. Искусство заключает в себе задачу сконцентрировать в изображаемом объекте ваше мировосприятие как самовыражение через предмет.



Это должен быть ваш духовный мир, призванный вызывать у зрителя определенные эмоции, раздумья. И «азбучные истины» должны помочь студенту выработать профессиональные навыки, приемы, освоить изобразительные средства, чтобы уметь выражать свои чувства, мысли, доводить и делиться ими со зрителем.

Творческое начало, талант – врожденное качество, но сколько еще надо труда и труда, чтобы его сохранить, выпестовать, развить. Оно должно присутствовать всюду, всегда и везде; бездушное отношение рождает инертное, мертвое.

## УСЛОВНО - ПЛАНОВОЕ ДЕЛЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Безграничность пространства и предметное изобилие – реальность действительности – в восприятии и изображении несут в себе ряд закономерных условностей.

Если предмет подчиняется условному трехплановому решению в условном «блоке» пространства (см. разд. выше «Блок предметного пространства»), то и плановое разделение пространства условно определяется тремя планами: ближний – I план, средний – II и дальний – III план. С увеличением пространства (в пределах видимости) увеличивается и глубина этих планов. Разная пространственная глубина (условия нашего решения) и постоянство пространства «предметного блока» диктуют определенное отношение к нему по глубине расположения и значимости в ней, когда из предмета первого плана, главного и трехмерного, он превращается в менее значимое, второстепенное, силуэтное, в дальнейшем сохраняя чисто знаковое обозначение. Например: на первом плане дерево можно определить по его детали (листочку); чем дальше – по кроне, стволу; на “горизонте” в пределах видимости можно определить его принадлежность только (и то условно) к хвойным или лиственным породам. Теряя по глубине свое частное звучание, предмет теряет свою главенствующую роль. И фигура человека, главный объект нашего изучения, являясь предметом большого пространственного объема, становится всего лишь элементом своего присутствия, знаком. Предмет I плана к удаляющемуся пространству тяготеет к силуэтной очертанию, теряет при этом яркость выражения третьего размера – глубины; с уплощением предмета увеличивается пространственная глубина.

Сосредоточивая взгляд на предмете ближайшего плана, наш взгляд перестает одинаково четко воспринимать пространственную глубину, и, наоборот, рассматривая глубину, ближайший предмет теряет свою четкость очертания, он ступеньвается, размывается. Глаз не может одинаково четко воспринимать предметы в разных пространственных глубинах. Поэтому выработанная система восприятия глубины пространства определяет детальное изображение предметов первого плана и более мягкое, обобщенное, плоскостное, знаковое – по развивающейся глубине.

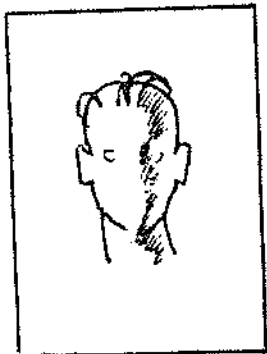
Последовательная трансформация качеств предмета по степени его условно планового удаления в глубину пространства рассматривается в разделе «Предметное пространство»:

- а) - «Пространство предмета» - I план,
- б) - «Предмет и пространство» - I и II планы,
- в) - «Пространство и предмет» - I, II и III планы.

## ПРЕДМЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Мир – это безграничное пространство, оно необозримо и неосязаемо. Только наличие предметной среды (предметов), составляющей обозреваемый участок мирового пространства, дает частное представление о нем как знаки, явления; лишь они при ближайшем рассмотрении могут дать полное представление о себе: предметы близко воспринимаются четко, детально, объемно относительно далее расположенных. Данную зависимость восприятия предметной среды попробуем рассмотреть по системе условного трехпланового удаления предмета от зрителя с соответствующими графическими решениями формы предмета в различных плановых глубинах.

а) - ПРОСТРАНСТВО ПРЕДМЕТА - I план



представляет условное пространство, ограниченное «блоком» предмета в номинальном условном пространстве листа и связанного с масштабностью предмета.

При тактильном восприятии наиболее ярко раскрывается реальная трехмерность формы предмета, лепка её поверхностной пластики, четкий контур и силуэт. При этом трехплановая «воздушная» градация в решении общей формы «блока» пространства предмета сохраняется, и на первом плане форма предмета выглядит детально и несколько смягчается, ступшевывается, обобщается по глубине условного «блока», определяя этим относительное свое глубинное развитие (третье измерение). Эта условность всегда сохраняется как средство изображения объема предмета при воздействии «воздушной» перспективы на раскрытие его размерной глубины в условном «блоке» пространства предмета.

Надо отметить, что ракурсные искажения формы предмета и его пространства рассматриваются на первом плане наиболее ярко и выразительно (см. разд. «Перспектива»); этим надо широко пользоваться и в стадии изучения предмета, и в творческих решениях.

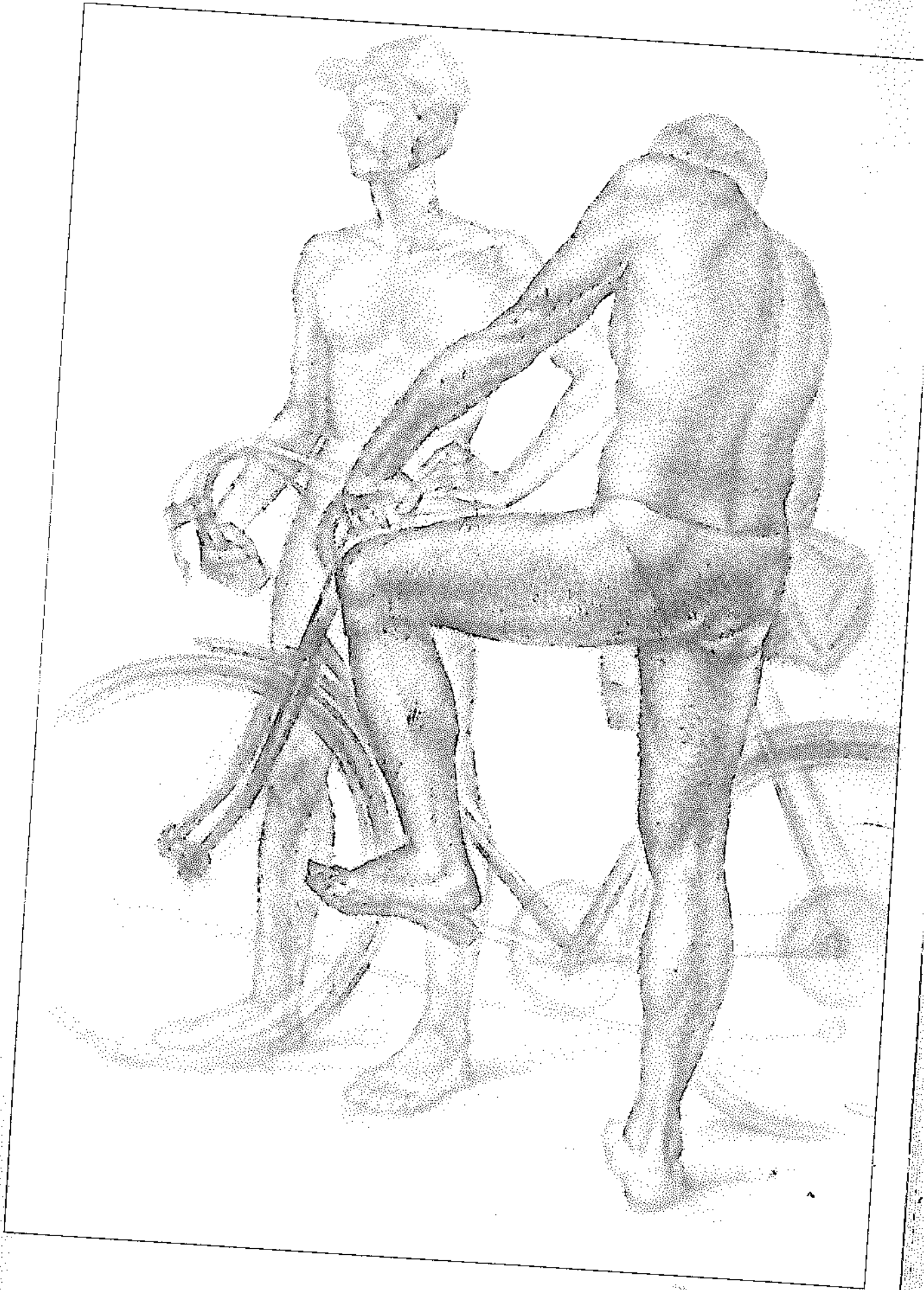
Данные задачи рассматриваются в постановках I плана: изучение предмета и его пространства и их изображение в условном пространстве плоскости листа. Этому заданию отводится весь аналитический курс изучения предмета, где рассматриваются вопросы движения предмета, его ракурсные искажения; дается индивидуальная характеристика предмету: пропорции, конструкция, анатомические и пластические качества; внутренние ритмические связи, пространственные взаимоотношения частей, деталей. Эти вопросы начальных стадий обучения – 1-3 курсов. Основные задания: геометрические тела (натюрморт), части фигуры человека (голова, конечности, полуфигура), фигура в простом и сложном движениях.

ВЫВОДЫ:

Объективная адекватность предмета в изображении (рисунке) должна достигаться правильным построением его только при реальном восприятии третьего размера - глубины в ограниченном «блоке» условной пространственной среды, когда пространственное восприятие создает о предмете объективное представление. Это придаст предмету иную окраску, по-иному раскрывает его стороны и индивидуальные качества, создает реальный образ, новые открытия, внутреннюю жизнь, полнокровную и смкую; предмет выступает частным объектом нашего восприятия, с психологическим подходом в творческом представлении.

И физиология глаза прекрасно справляется с этой задачей, представляя близкий предмет в его объемном виде, — создается тактильный образ.



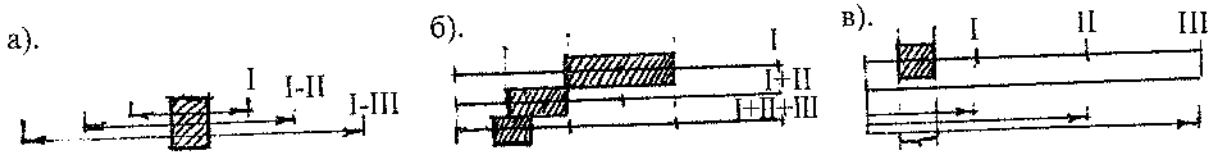


Э  
Э  
Л  
а  
е  
ы  
на  
м

на  
го  
да  
то  
ыс  
о и  
им  
сий

б) - ПРЕДМЕТ И ПРОСТРАНСТВО - I и II планы.

Данная тема относится к «пространству предмета» в более углубленном условном «предметном пространстве». При расширении предметной среды предмет может рассматриваться объемом I и II плана. Отсюда к нему и соответствующее отношение (см. схему):



Попробуем проанализировать относительную зависимость глубины пространства предмета к глубине пространства предметной ситуации. По схеме (а) видно, как с увеличением условного пространства предмет приобретает относительно у п л о щ е н н ы й характер. Это не менее наглядно, если представить условное пространство листа относительно постоянным, где при условном трехплановом решении особенно заметно дальнейшее у п л о щ е н и е глубинного размера предмета (б); или при постоянной глубине предмета к нарастающей глубине условного прорыва пространства (в).



Воспользуемся примером с деревом: на первом плане мы прекрасно различаем листочки, прожилки на них, контурный рисунок, лепку. На втором плане – это крона дерева, отдельные пачки листьев, общий силуэт ствола – детали пропадают, предмет воспринимается на втором плане обще, глубинные размеры постепенно исчезают и т.д.

Схема показывает, как с нарастающей глубиной «блока» предметного пространства активнее сокращаются глубинные размеры предметного «блока» относительно фасадно раскрытых, и предмет уже воспринимается больше по с и л у э т у.



Этим и объясняется наше зрительно-практическое восприятие мира как п л о с к о с т н о е, с и л у э т н о с. И если в практике жизни предметы в основном мы воспринимаем на расстоянии, то и воспринимаем их плоскими, двухмерными, не отдавая себе отчета каким-то незначительным проявлениям глубинных размеров, порой совмещая (и смешивая) их с фронтальными: отсюда рисование по силуэту – общая ошибка всех начинающих художников. Поэтому нельзя забывать: предмет – это трехмерная объемная форма, но которая по степени у д а л е н и я зрительно «теряет» свой глубинный размер пропорционально увеличению расстояния до него: чем дальше предмет, тем его форма воспринимается п л о щ е. Это впечатление должно сохраняться при изображении предмета в глубине условного пространства листа (на дальних планах).



Л  
Л  
Э  
-  
З  
І  
Э  
Л  
С  
Х  
Я  
Я  
Р  
Х  
О  
Ю

«Если рассматривать лист не как «окно в пространство», а как изобразительную плоскость трехмерного рельефа, то пространство становится как бы сжатым по глубине, где и предмет рассматривается соответственно. При этом он сохраняет свою, относительно к глубине пространства, глубину» (В.А. Фаворский «О рисунке»).

**ВЫВОД:**

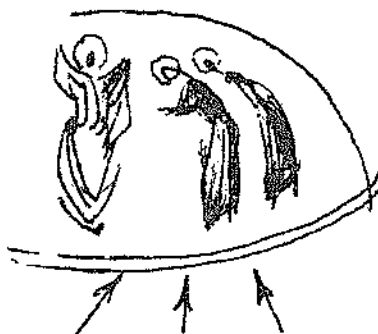
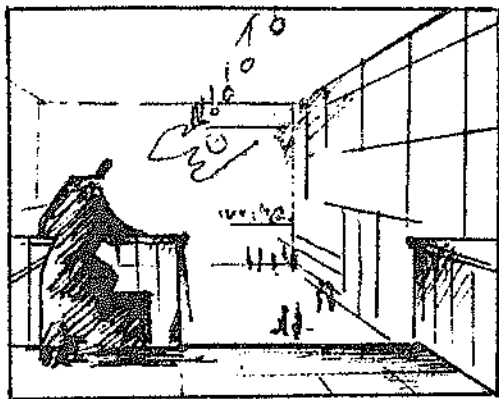
С увеличением расстояния до предметного «блока» увеличивается «предметное пространство», появляется новое предметное окружение. С удалением предмет у п л о щ а с т я, становится предметом среднего плана и далее. Предмет на втором плане (при номинальном третьем плане) сохраняет еще свое относительно четкое восприятие, но теряет объемное выражение формы – третье измерение, принимает силуэтное очертание относительно развивающейся глубины, решаемой условно в трехплановом определении. Это объясняет условность<sup>45</sup> иллюзорного пространства листа, т.е. чем п л о щ е предмет на первом плане, тем д а л ь ш е воспринимается глубина пространства; чем о б ь е м - н е е изображается форма предмета, тем г л у б ж е должно быть это пространство; и пространство строится линейной перспективой и обобщением формы предмета по глубине. Если предмет изображается на втором- третьем плане «предметного пространства», — теряется значение его третьего размера, форма предмета должна изображаться у п л о щ е н н о й. Этот принцип применяется в книжной графике, в декоративно-орнаментальном искусстве, монументальной живописи, рельефе.

Основными заданиями в решении данного вопроса могут быть постановки: фигура в окружении предметов, лежащая фигура, парная постановка.

39

**в) – ПРОСТРАНСТВО И ПРЕДМЕТ - I, II и III планы.**

Включение III плана раздвигает границы предметного окружения, предмет уже не рассматривается в своем пространственном «блоке», а является частицей огромного пространственного объема: раздвигаются плановые границы пространства и предмет в своих соизмерениях и расположении по глубине теряет свое з н а ч е н и е; изображение предмета представляется плоским, силуэтным, по мере удаления в глубину теряет контрастность, четкость, постепенно превращаясь в знаковое определение – образ.

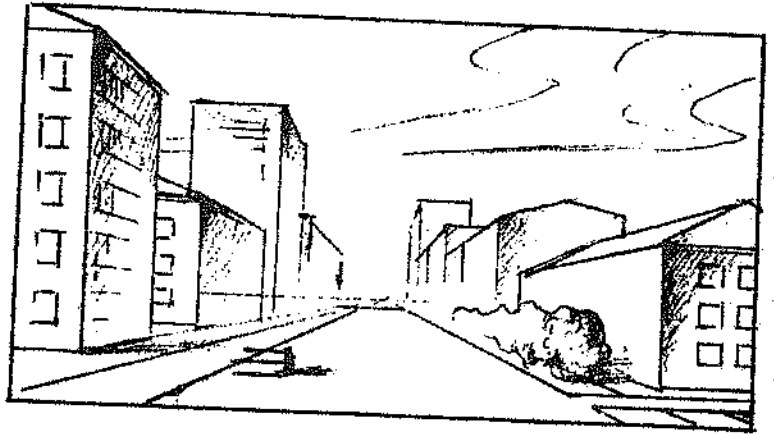


Большой пространственный объем включает самого зрителя, и возникает несколько иное восприятие пространства – пространства не вокруг предмета, а пространство с предметами и зритель становится одним из объектов предметной среды. Интерьерные, экстерьерные постановки по-иному решают перспективное развитие предметов, подчиняя их круговое раскрытие единой «точке зрения».

Нарушение этого условия предопределяет возникновение панорамного изображения, когда вариант появления нескольких «точек зрения» неизбежен.



В художественной практике фронтальное изображение с несколькими «точками зрения» применяется в решении фриза, больших плоскостей многофигурных композиций; в иконописной практике сферические доски и подкупольные поверхности (своды) представляют разный силуэтный рисунок святых, создавая с разных «точек зрения» эффект их движения; в проектной архитектуре используется условный прием в изображении фронтальной перспективы с развитием предметной среды строго по фасаду (горизонтальные линии строго параллельны), где сокращение боковых сторон предметов определяется единой «точкой схода», и т.д.



Учебные задания складываются по ходу развития темы:

- «Предмет в глубоком пространстве» (в интерьере),
- «Пространство с предметами», где рассматриваются отношения к предмету первого, среднего (интерьер, экстерьер) и дальнего планов большой глубины пространства («Пейзаж»), что является решением данной проблемы.

### ВЫВОДЫ:

Подытоживая раздел данной темы, можно отметить:

- развитие пространственных закономерностей всегда выражается через форму предмета, с трёхмерностью и значимостью;
- пространство предмета и предметы первого, второго и глубокого планов предметного пространства (пространство с предметами) должны изображаться по-разному, определять своим решением целостность пространственного объема (условную глубину «блока» пространства);
- сохранение главного значения предмета (фигуры человека) может быть только в условном решении окружения или привязкой его к первому плану пространства;
- в композиционном размещении предметов на изобразительной плоскости листа («условного изобразительного пространства») необходимо различать «пространство предмета» (его масштабность) с его расположением в общем пространстве как причастность к I, II или III планам. Это относится к предметам как малым по размеру, так и большим, и фигуре человека, в частности, с решением их глубинного размера.

И предмет, и фигура человека — объекты нашего пристального изучения, растворяясь в огромном пространственном «блоке», теряют свою значимость, становятся второстепенной единицей, декоративным украшением, знаковой принадлежностью, частью фона или «квинтэссенцией сложного аккорда». Их силуэтные, порой знаковые определения являются последним штрихом, дополнением в создании целостности глубокого пространства и композиционного решения. Это наше реальное «бытовое» отношение к действительности, наше субъективное качество в определении объективности жизни является тем порогом, когда аналитические, научные, объективные познания предметно-пространственной действительности переходят в наши

субъективные отношения и выражения в изобразительной практике: в творческих интерпретациях, детерминациях, поисках и находках, таланте и мастерстве, своем «Я», которые и определяют деятельность художника, его «лицо», творчество, искусство.

Творчество также имеет свои условности и закономерности, но рассматриваются они с других, скорее противоположных позиций, нежели с позиций школы с её необходимыми знаниями «азбучных законов и истин».

Свобода творчества – это полное раскрепощение от «всего и вся», это подсознательное, интуитивное чувство, внутреннее состояние, потребность; это взрыв эмоций, переживаний, фантазий, взлетов и падений.

И накопленный школьный опыт, знания и мастерство являются тем начальным багажом – трамплином, с которого определяется первый прыжок в активную творческую жизнь.

Путь познания, путь раскрытия всех качеств предмета, которые в предметной ситуации и при воздействии пространственной среды окружения приобретают свои пластические и значимые перевоплощения, есть объяснение разнообразия нашего субъективного восприятия действительности, её постоянных перемен.

Мы воспринимаем предмет плоско, двухмерно. Опыты Гельмгольца – немецкого естествоиспытателя-физиолога подтвердили это. Им было доказано, что наша сетчатка глаза воспринимает мир именно так:

восприятие объективности предметного мира возможно «... только для тех сторон зрительного образа, которые можно выразить на рисунке линейными очертаниями, т.е. для контура предмета и тех детальных штрихов, которыми выражают на поверхности предмета выступы, впадины, ребра, трещины и пр. Ни для красок, ни для света и теней доказать подобия действительности невозможно», поэтому наши зрительные впечатления об объективности реальной действительности дополняются абстрактным мышлением и пространственным воображением, а это «дело практики». Глаз фиксирует только очертания предметов.

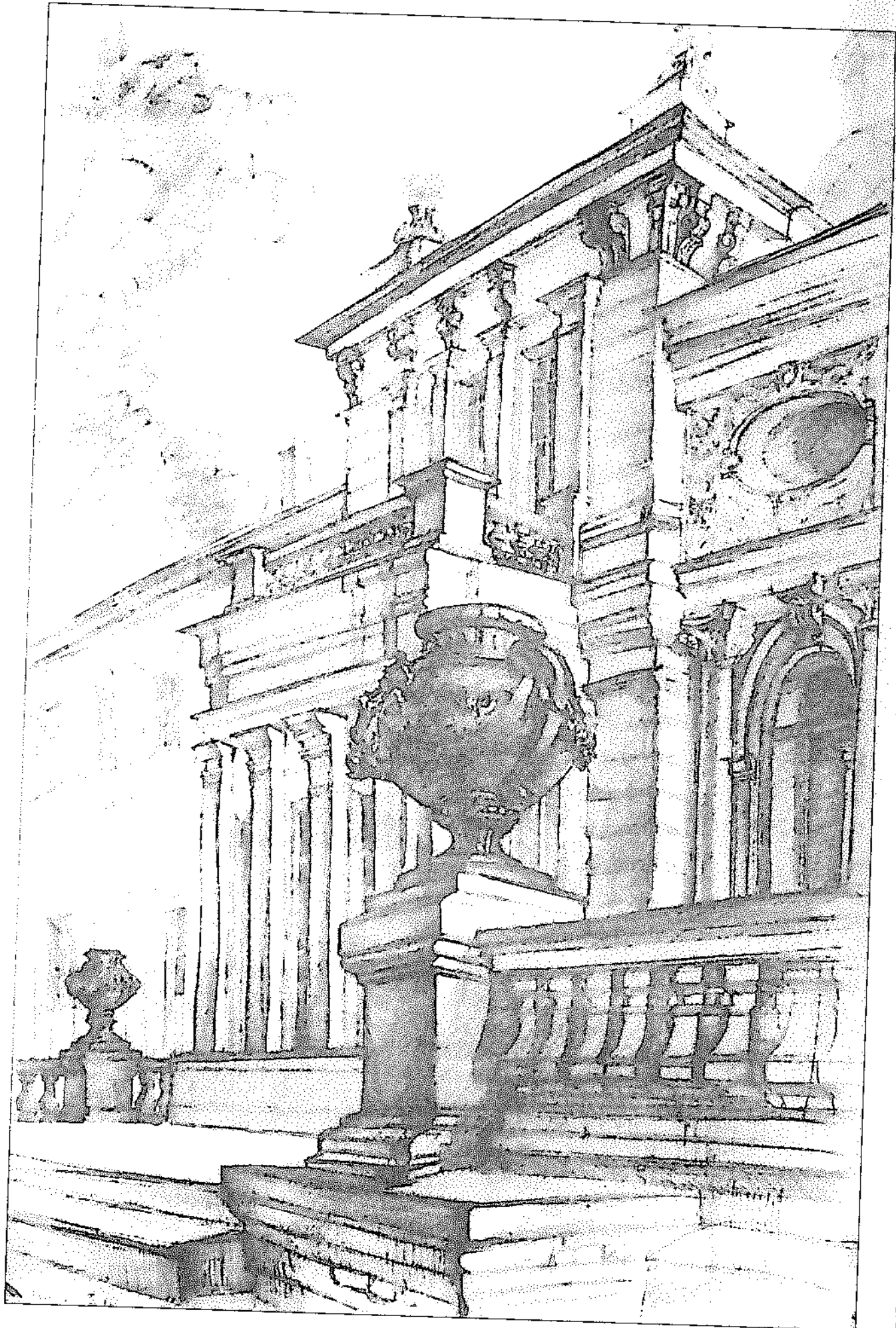
Наша изобразительная практика строится, в основном, на восприятии предмета и а р а с т о я н и и, что трактует его уже плоскостное решение. Вот почему все перцепционное искусство строится только на передаче своих впечатлений и выполняет роль иллюстраторов жизни.

Жизнь много богаче по качествам. И процесс изучения, а не иллюстрации должен раскрывать предмет с объективной стороны его сущностью, трехмерностью, что и является задачами школы изучения и обучения.

В дальнейшем изображение предмета в пространственной среде раскрывается через его относительно плоскостное определение, но обязательно имеющее в своем силуэте наличие трех измерений, а не общее пятно, и эти определения должны всегда проявляться, но в меру, подчиняясь плановой зависимости, законам «линейной и воздушной» перспективы, физиологии восприятия. Эти качества вырабатываются художником, прежде всего, через образное восприятие и пространственное мышление, знания и умения, и затем уже выражаются через субъективные впечатления.

В этом задача и смысл школы – давать знания, а не вырабатывать только зрительное мастерство.

Наша школа – предметное творчество, мы создаем предметы. Мы ставим скульптуру, которая работает в пространстве площади, а не в музейной экспозиции зала – монументальное, а не станковое искусство; пишем огромные фрески, мозаики, а не



ДВУХМЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

зейные экспонаты – картины; создаем транспортную и бытовую технику, предметы та, дизайна его и т.д., а не их изображения.

Предметное творчество обусловлено определенным подходом к действительности, оно должно выражаться в определенном методическом обосновании темы познания предмета, в иной методической системе обучения в художественно-промышленном ВУЗе.

делаем В Ы В О Д:

Двухмерность восприятия объективного мира возникает по мере удаления предмета от зрителя. Это наше жизненно-практическое восприятие. Форма предмета уплощается, рассматривается как силуэт, пятно, как двухмерный «объем», ибо третий размер – глубина – практически исчезает (отношение глубины предмета к глубине большого пространства). И часто совершается иная ошибка при рисовании, когда изображается трехмерным предмет, который удален от нас на значительное расстояние, а этим нарушая закон зрительного восприятия предмета по мере удаления его от зрителя.

Но при близком расстоянии к предмету мы буквально «ползаем» по его глубинным поверхностям; создается так называемый тактильный образ, когда раскрывается предмет и его окружение через трехмерное их развитие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

• Восприятие двухмерное, плоскостно-силуэтное – аналогично и его изображение: копировальное, пассивно-механическое как результат практической деятельности человека.

• Восприятие трехмерное, объемное – здесь необходим осознанный, научно-аналитический подход к раскрытию объективности предметной среды: отождествление изобразительной плоскости, развитие чувства глубины, практических навыков, умения в создании иллюзии трехмерности предмета и пространства на листе, необходимы знания и использование законов начертательной геометрии, перспективы, свойств глаза и т.д.

Этот путь более трудоемкий, требует больше размышлений, ума, воли – проявления творческого акта в процесс рисования, т.е. того, что и определяет профессию художника-творца.

• Наша природная зрительно-практическая деятельность связана с нахождением в большом пространстве (окружение чаще ставит нас в условия восприятия предмета в двухмерном плоскостном качестве, как целостном восприятии его). Это накладывает свой отпечаток в отождествлении реальной среды на изобразительной плоскости. Ее знаково-определение, обобщение, выявление главного и второстепенного, творческого акцента в решении основной идеи становятся задачами художника.

Действительность скопировать нельзя:

это вечно меняющаяся материя, она зависит от тех условий, в которых находится, поэтому наше восприятие действительности субъективно, зависит от наших природных данных знаний, способностей и таланта, внимания и длительной практики.

Умение трансформировать предмет способствует решению аналитических задач и выступает в творческом качестве, которое и определяет лицо художника.

(пред  
на ри  
штри  
объе  
прос  
пред

плос  
сред  
восп  
иллю

а от  
зна

где я  
неож  
стар

виде  
псих  
цел  
отде  
и об  
моде  
люди  
обра  
иде  
цен

с и  
четк  
него

обоз  
(бол  
ног  
анал  
кото  
свои  
рису



Только тождество натурального и иллюзорного пространства в объемном (предметном) рисунке может снят подобные различия нашего впечатления: смотреть на рисунок не как на двухмерную плоскость бумаги с нанесенными на нее линиями и штрихами, а как на иллюзорное трехмерное пространство со своими законами изображения объекта рисования и этим определять меняющийся характер самого предмета: пространство предмета, предмета в неглубоком, глубоком пространстве, пространство с предметами и т.д.

Почему совершенно недостаточно механическое перенесение на изобразительную плоскость только зрительных впечатлений: логичность мышления как средство познания модели через ее сущность является основой пространственного восприятия предмета и его построения на двухмерной плоскости как в трехмерном иллюзорном пространстве.

«Пространство – это реальная трехмерная действительность».

• Впечатление о предмете складывается не от внешнего обрисовывания его формы, а от понятийного рисования, своего представления, базирующегося на мастерстве и знаниях – это:

формообразующая система,

ракурс,

планово-воздушная перспектива,

где яркое, выразительное впечатление о предмете строится не на впервые увиденном, а на неожиданно увиденном хорошо знакомого; «новое – под другим углом зрения увиденное старое».

\* \* \*

Внешние особенности предметов и явлений запечатлеваются в сознании человека в виде образов; наше образное восприятие объективного реального мира – это наше психологическое отражение его, когда создается его наглядное представление. Но в силу целенаправленности, выборочности, неполноценности восприятия раскрываются только отдельные качества предмета, явлений (результат практической деятельности человека), и объективный образ выступает как «изоморфный объект, психологический дубль, знак, модель» или субъективный образ объективного мира. Поэтому практическая деятельность людей выработала определенные отношения к действительности с определенным образным выражением ее в обобщественном и общедоступном для понимания всех идеальном образе-знаке, который и выступает главным и основным носителем ценностей человечества в культуре, науке, искусстве, их наследии.

Поэтому наше общение с предметным миром строится на знаковой системе как средстве восприятия действительности, где знак-идеал несет в себе четкое обобщественное представление о предмете (серии предметов) с заложенной в него определенной жизненно-практической функцией (дом, дерево, человек и т.д.);

В изобразительной практике знак может быть выражен более условным обозначением предмета или группы предметов по роду практической деятельности (больница, завод) в абстракции в виде иероглифа, символа, фирменного знака – красный крест, труба с дымом; также и в конструктивно-структурном анализе самого предмета – его «сущности», основными законами формообразования, которые раскрывают единую систему трехмерного, объемного восприятия предмета со своими условными способами выражения (изображения): скульптура – лепкой подобия, рисунок – графическими средствами на плоскости листа, живопись – цветом и т.д.

«плоскостность предмета» как система раскрывает законы формообразования всех предметов реального мира от простых до архисложных, включает в себя схему, конструкцию, перспективу (линейную, воздушно-цветовую) и другие абстрактно-образные средства передачи предмета в пространстве, построения иллюзии пространства на плоскости листа.

И только надделенные индивидуальными качествами предметы, явления скрывают свой характер - образ (дом: завод, больница, жилой; машина: легковая, грузовая, спецназначения; человек: мужчина, женщина, ребенок, врач, художник, колхозник и т.д.).

Образ предмета при воздействии на него пространственной среды (глубины пространства) меняет свое очертание:

- «куб» (квадрат в плане) воспринимается уже сложной развернутой шестигранной фигурой, и только «шар» просматривается одинаково круглой фигурой во всех положениях;
- светом (или цветом) нередко съедается часть формы предмета, растворяясь сужением;

- на больших расстояниях размывается четкость границ очертаний предмета и, переходя в пятно, силуэт, порой отдаленно напоминает признак самого предмета;

- когда «размыв» предмета достигает такой степени, что он просматривается как бы в «тумане», тогда понятие о предмете получаем только по его различимому фрагменту (ветка - дерево, окно - дом, штукетина - забор и т.д.). И только надделение предмета предварительными знаниями о нем может дать представление об этом предмете в «знаке»:

- надделение «знака» индивидуальными качествами дает представление об отдельном предмете, его характере, пропорциях, линейных (размерные), весовых (масса) отношениях частей в целом, в пространственном (перспективном) развитии.

Отношение предмета к пространству, решаемое изобразительными средствами на плоскости листа, трактуется по-разному сам предмет, когда по мере углубления пространства происходит его уплощение, и он приобретает свое целостное восприятие как силуэтное, двухмерное, знаковое.

Развитие предмета в пространстве (пространство с предметами) ставит задачу взаимоотношений не только разных по характеристике индивидуальных предметов, но решает тему единства пространства, где предмету отводится порой второстепенная роль.

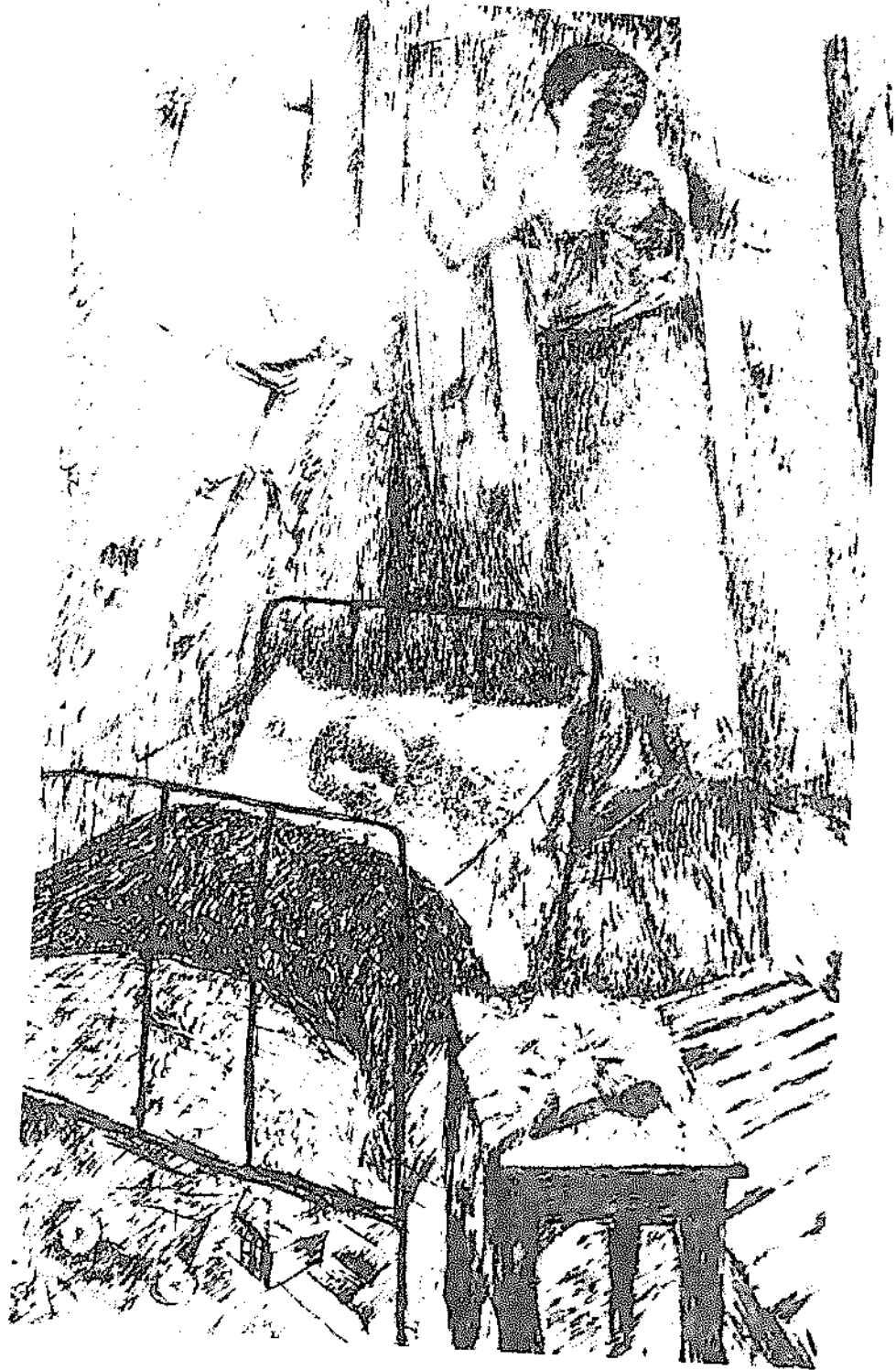
Итак, попробуем сделать В Ы В О Д:

от объективности - «сущности предмета» через индивидуальное субъективно-силуэтное восприятие (главное условие целостного восприятия) определяется знаковая значимость предмета как часть пространства.

Поэтому вся методологическая работа в учебном рисунке должна строиться по строгой логике, поэтапно:

1 - «сущность предмета», несущая в себе понятие об объективности предмета как идеала через его:

- адекватность;
- объемность, как трехмерность;
- абстрагированность для выявления основной задачи - задачи формообразования, решаемой условно-графическими средствами на плоскости листа бумаги: линия, тон, пятно; схема (построение формы, движения, пространства), канон (пропорции); конструкция (связи); перспектива (ракурс) и т.д.



- «о б р а з» – наделение предмета индивидуальными качествами (анатомия, пластика, иконография) организует наше субъективное, целостное восприятие его; тенденция к силуэтно-плоскостному, двухмерному раскрытию основана на жизненно-практическом отношении к предметной реальности (узнавательно-знаковая деятельность восприятия).
- }- «з н а к» – это «жизнь» предмета в пространстве как частица этого пространства, предметного мира. Взаимоотношения предметов, их значение в организации пространства являются творческими задачами, задачами искусства: композиция, ритм, обобщение, трансформация, стиль (язык) и т.д., выливающиеся в различные формы выражения (натурализм, реализм, сюрреализм, абстракции, модерны и прочие новации в искусстве).

Таким образом, наше восприятие и зрительное впечатление о действительности складываются через создание целостного (долевого) образа предмета. Тактильное восприятие выступает средством активного изучения, анализа формы через её поверхности, что доступно только при ближайшем рассмотрении. Наша бытовая деятельность, связанная с опознавательным восприятием, складывается, в основном, через внешнее зрительное впечатление, где знак-символ даёт информацию о реальности, где тактильное восприятие проявляется чаще разово, вспышками, скорее для определения (осознания) знака... И лишь профессиональная специфика придаёт значение тактильному восприятию – это ученые, художники, профессионалы-мастера.

Однако только целостность предмета (его долевого образа) создаёт основу жизнедеятельности человека в реальной действительности (и в искусстве).

Напрашивается В Ы В О Д:

отсутствие глубоких знаний определяет «профессиональную» ограниченность как поверхностное, долево-е восприятие реальности (её знаковость). Глубокое изучение повышает уровень профзнаний в раскрытии богатства, разносторонности и насыщенности объекта познания. Тогда художник, как и ученый, любой профессионал-мастер, определяется не только умением передавать (изображать, описывать и т.д.) предмет, действие, явление, но и вскрывать их основу, открывать новые и новые стороны действительности, её неисчерпаемые кладовые...

В этом значении приобретаемых знаний, в этом значении школы, которая должна развивать, в первую очередь, пространственно-аналитическое мышление (тактильное воспитание), а затем преобразовывать свои открытия, свои впечатления в бытовой – долевого образа и тогда произведение предстанет самостоятельной вторичной реальностью воздействия.

Школа знания – анализ, а творчество – эмоциональная сторона, выразительность подачи – они определяют силу воздействия долевого образа действительности на зрителя в искусстве. Но только «творчеству учиться нельзя...», – это личность художника, его «Я». В создании вторичного образа бытия можно развить и обогатить лишь мастерство, а ЗНАНИЯ, как предпосылки к объяснению реальности, может дать только ШКОЛА.

Без школы нет знаний,  
без знаний нет творчества,  
без творчества нет большого Искусства!!!  
«Творчество -- это отрицание школы!»  
^ (А.А. Дейнека.)



Рисунки «школы знания» часто не так привлекательно выглядят, как «созерцательные картинки». Школа не догма, не результат «искусства». Своими схемами, приемами, рецептами, методами направлена на упрощение, наглядное представление наисложнейших форм предметов в целях их познания и понимания, правильного представления объективности природы. Богатство природы, раскрытие её тайн подвластно художникам, обогащенным знаниями.

Однако наша повседневная практика основана на субъективном представлении реальности. Это связано с физиологией восприятия и строением глаза. Этим и можно объяснить одностороннее понимание данного явления и соответствующее отношение к изобразительному обучению, основанному только на перцепционном, непосредственном контакте с действительностью, развитии только субъективного представления о ней, где лишь в выражении собственных чувств и эмоций определяется смысл задач школы искусства – собственных эмоций, основанных на недооценке объективности реалии. Отсюда ограниченность, незнание сути явлений, отрицание знаний и даже школы.

Приспосабливаема ли для «предметников» данная система обучения? В этом ли задачи школы? В этом ли идеология созидательного творчества, в этом ли её смысл и значение?

Необходима ли централизация методологии созерцательной школы и повсеместный методический приоритет перцепционного образования – «как в и жу»? в профессиональных ВУЗах художественно-промышленного профиля и для всех видов творческого созидательного образования?

«Надо раз и навсегда усвоить мысль, что произведения искусств не имеют целей «в себе», – социально-функциональная, человеческая цель и есть цель художественная.»

(А.Д. Лихачев)

«Искусство – одна из важнейших форм самосознания и самоорганизации человеческого коллектива, ... человеческого существования, ничем незаменимая форма мышления...» (Б.М. Неменский). Понятие «искусство» – это не просто эмпирически фиксируемый факт, а «целостная смысловая связь множества культурных феноменов...». Догматическое понимание теории отражения применительно к искусству приводило к игнорированию роли художественного образа, к отождествлению его с обычным похожим изображением, лишенным обобщающей мысли и не одушевленным большой идеей» (В.С. Кемнов). В искусстве важен не столько сам предмет, сколько наше отношение к нему. Идеал как человеческая ценность является тем фоном, сокровищницей, определяющей значение исторического наследия для наших дней (искусство Возрождения остается по сей день непревзойденной вершиной мирового творчества).

Если наука исследует сам предмет, то искусство – отношение человека к предмету. Человеческая природа как предмет искусства представляет собой единство ст-во объекта и субъекта, где художественный образ есть диалектическое единство материального и духовного, типического и индивидуального, объективного и субъективного – единство мира человека. И логическая информация всегда входит в противоречие с художественным решением, когда дается неправильное представление объективного мира, только через свои личные субъективные впечатления. Поэтому процесс учебы есть накопление знаний, правил, приемов (что и должно являться целью профессионального образования) и при «не растерянном» эмоциональном порыве

становится «полной свободой» творческого развития и воплощением своего трансформированного мира», своей авторской подачей его. В приоритете этих подходов лежит основная разница между логическим и эмоциональным искусствами, предметным и перцепционным восприятиями, искусствами, создающими предметный мир и изображающими его, искусствами художественно-промышленного и креативного направления и школами художественного воспитания.

Монументально-декоративное творчество всегда отличалось идеализированной, знаковой формой художественной выразительности. Проявление частных переживаний художником, его духовные, сиюминутные эмоции вносили корректировку в форму выражения: рассматривался не сам образ, его общие качества, характеристика, а интересовали только эмоциональные черты образа. Тогда идеальная форма заменялась новым содержанием – тенденцией «психологического углубления образа», являла собой новое искусство – «искусство для искусства»<sup>46</sup>, искусство прагматическое; оно теряло свои функциональные корни и становилось частным явлением.

Эмоции есть чувства, фантазм. Логика – это реальность, действительность, наш мир. И художественный образ рассматривается не с позиции только нашего эмоционального самосознания, но и с позиций логического объяснения, материального осознания действительности. И только в их синтезе, единстве, симбиозе заложена основа художественного воплощения, что и представляют нам примеры первобытного искусства, искусство ранней цивилизации, Античности и Возрождения – высоты человеческого духа, высокого мастерства, отточенности техники и глубины мысли.

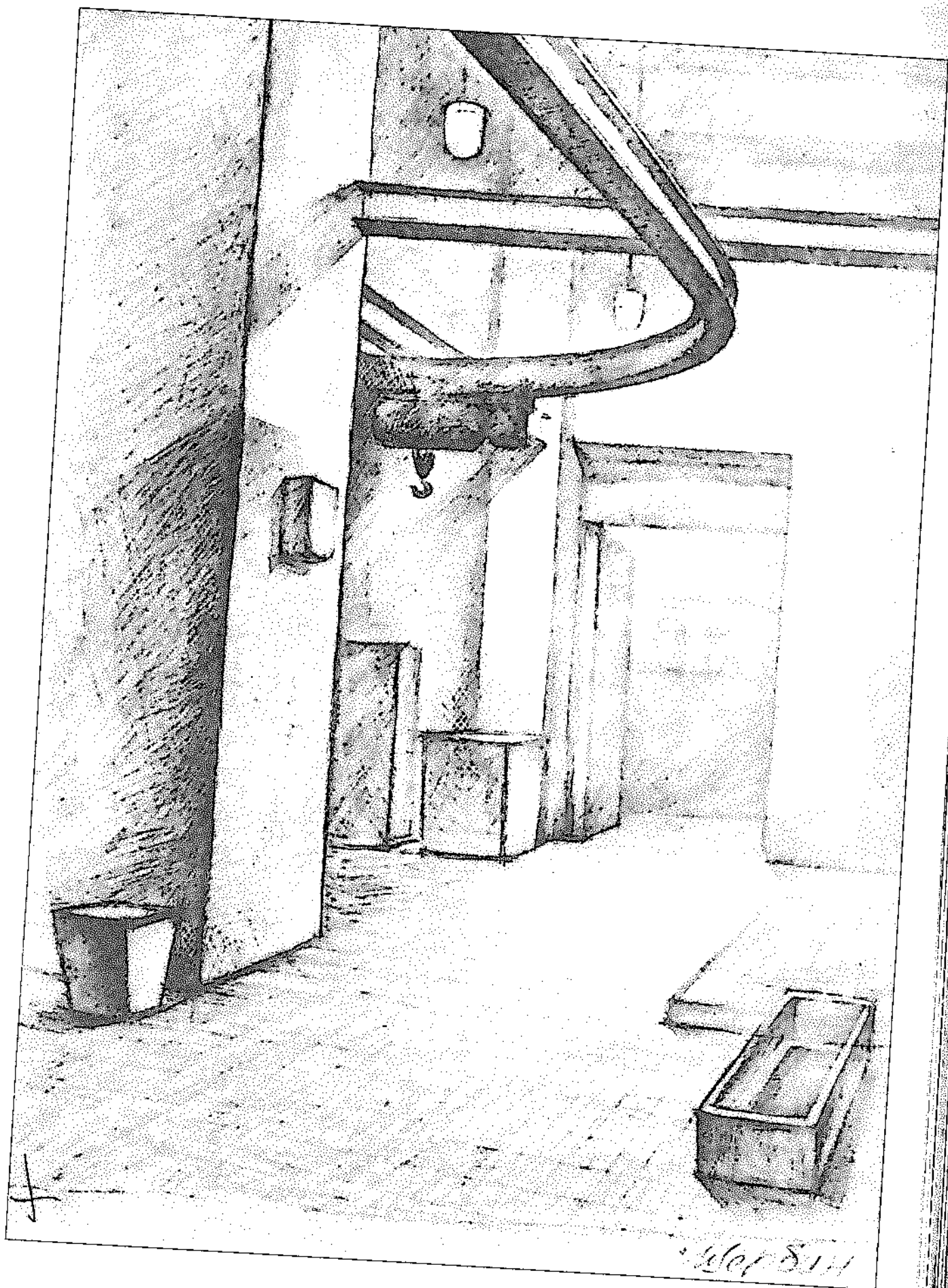
Школа изобразительного искусства – это не панацея для гениев и талантов, это воспитание личности, «очеловечивание масс», это культура народа, нации, государства. Школа есть познание, изучение предмета, освоение навыков, опыта, багажа «прошлого и настоящего» для свободного практического применения, выражения себя в любом творчестве.

Если школа-наука ставит задачу логического обоснования жизненных явлений, то творчество выступает критерием развития духовных качеств человека, его сопереживаний, чувств. И только их единство – знания и чувства становятся основой эмоционального освоения действительности, что и является актом творчества и искусством.

Детская непосредственность восприятия, овладение знаниями и мастерством, творческое осмысление бытия – вот три основных этапа становления художника-творца.

Сегодняшний абитуриент представляет смесь незаконченного нравственно-эстетического воспитанника и неполноценного (см. табл. 3) или «натасканного знатока» реальной сущности действительности: незнание предмета (вся современная школа построена на внешнем представлении действительности) являет его в высшем специальном учебном заведении в самом низком начальном качестве. И приходится заниматься его начальной подготовкой, а не вопросами высокого профессионализма, на что уже не остается времени. Подмена ВУЗом школы начального художественного образования и представляет реальное лицо как самого ВУЗа, так и его воспитанников – сегодняшних специалистов.

К тому же в общей изобразительной практике функциональная направленность художественно-промышленного ВУЗа должна отличаться своим декоративно-конструктивным характером. Профиль ВУЗа обязан направлять в первую очередь





и  
б  
с.  
  
но  
ис  
ху  
  
пр  
по  
во  
до  
ха  
  
к р



творческую деятельность художника на создание, а не на изображение художественной продукции, что коренным образом отличает его от школы креативного, перцепционного уклона, нацеленного только на эмоциональное отражение своих субъективных впечатлений. Нравственно-эстетические качества присущи не только «изобразительному» творчеству – любая вещь, изделие, предмет, сделанные руками человека, всегда должны отвечать этим требованиям как и требованиям искусства, а эмоциональные качества художника выражаются через его личное «Я».

По мере овладения общими знаниями усложняются задачи искусства как выразителя нравственно-эстетического воспитания, где органическое слияние основных видов деятельности человека: познавательной, созидательной, целостно-ориентационной и коммуникативной, «является основой формирования нашего личного отношения к миру» (М.С. Качан. «Человеческая деятельность»). Полноценное эстетически-нравственное развитие каждого человека – это не роскошь, а абсолютно необходимый компонент всестороннего гармоничного развития личности, решение проблем отношения к миру в единстве мысли и чувства. «Мозг - глаз - рука», «знания-чувства - творческая деятельность» – вот что формирует «зрительный слух», острый глаз, пространственное мышление, чувства гармонии, пропорций, материала, тона, цвета, колорита, красоты, свободу и радость от сделанной работы. Все эти качества необходимы человеку, мастеру, профессионалу, ученому, художнику.

«Дело не в том, чтобы научиться рисовать,  
а в том, чтобы научиться мыслить».

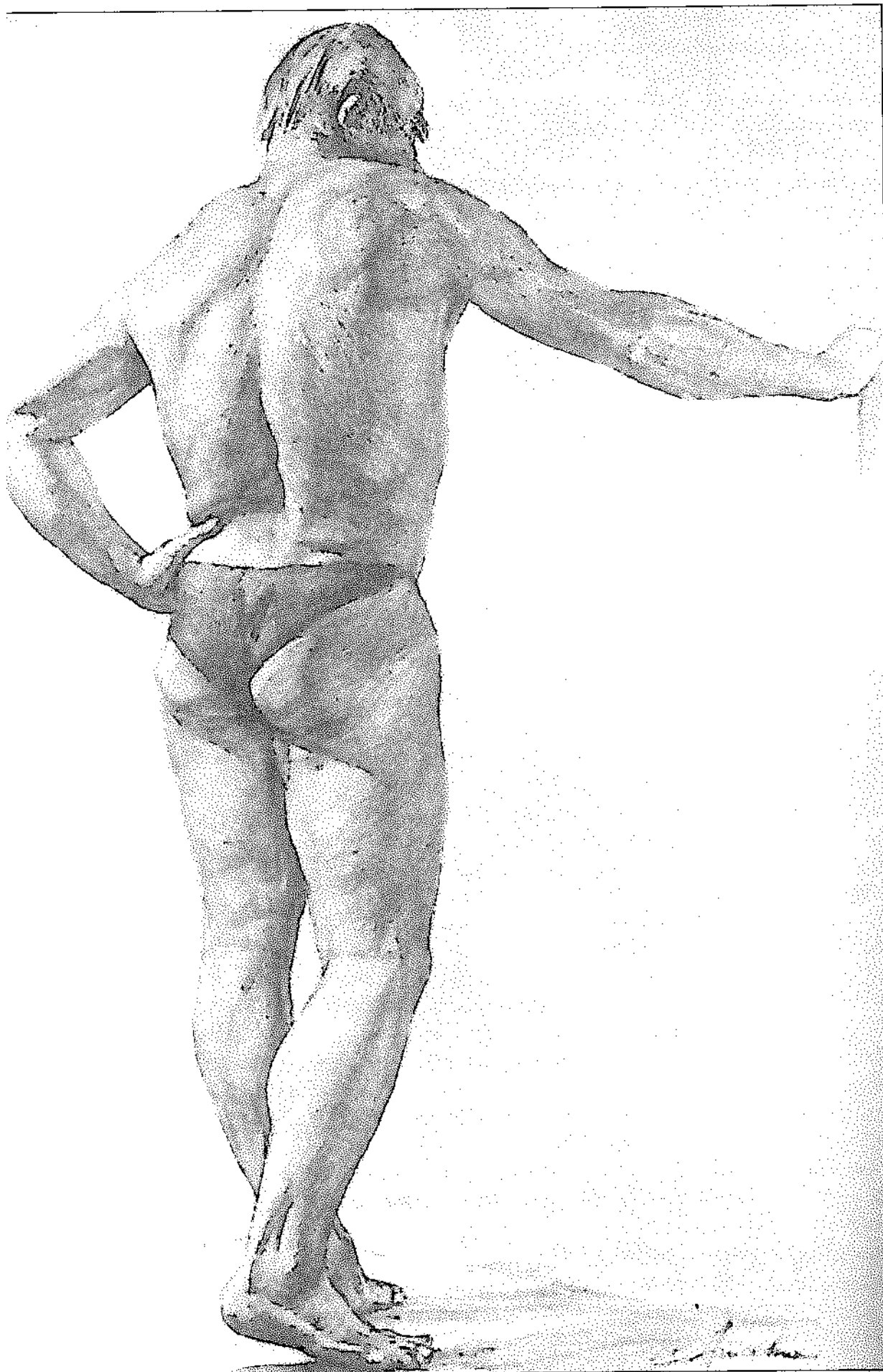
(Стендаль).

Искусство – это форма отражения действительности и мышления художника. Сущность его в триединстве:

1. Суть, содержание искусства (социальный опыт) – верное отношение ко всем явлениям жизни, которое проявляется в единстве чувства и знания, – это нравственно-эстетические позиции времени, среды, эпохи, личностно выраженные (овеществленные) художником в произведении искусства.
2. Творческий опыт искусства – творческая потенция художника, его ассоциативно-образные, творческие способности, вариантность, гибкость и гармоничность мышления; способность накапливать, осваивать «интеллектуальный багаж человечества»; способность нарушать сложившиеся стереотипы, готовность сделать шаг в неизвестное как способность к фантазии на основе опыта.
3. Язык искусства (профессиональный опыт) – это образный строй, через который художник общается со зрителем посредством своего творения; это не только освоение методов, приемов, средств выражения, но система, структура использования этих средств в специфике и богатстве художественного языка для выражения художественного образа. Язык есть стиль, эпоха.

Через художественное творчество мы получаем информацию от наших далеких предков и передаем её последующим поколениям. Этот процесс протекает скорее через понятия, а не только знания, через способности получать данную информацию в процессе восприятия, включающем в себя личное сопереживание и свою интерпретацию в домысливании своего понимания. Если в науке это типичное, общее, то в искусстве – это характерное, заостренное, исключительное.

Для станкового искусства характерен психологический, натуральный, приближенный к реальности образ, обладающий предельными возможностями для уподобления, для



Д  
с  
н  
«  
с  
к  
ху  
ху  
ос  
Бь  
ис:

крас  
овла  
в соз  
и пра  
«тех  
спец  
дейс  
прос  
испол  
творч  
средс  
канон  
действи  
I  
творче  
их, что  
интуи  
несвой  
и техни  
Р.  
мысле  
преиму  
предчу  
частной  
просто  
активно  
Ра  
сказыва

сопереживания. В декоративном искусстве – это эмблемная символика, в монументальном – аллегорический характер: типическое, обобщенное, знаковое явление, прежде как «сущность» самого предмета с дальнейшей возможностью представления её в различных ситуациях реальности. «Фетишизация формы» и «вульгаризация содержания» ведут только к «технизму» и «литературщине» и являются опасными в профессиональной подготовке художника: они должны всегда рассматриваться только как средства в создании художественного образа, как вживание в содержание через насыщенный ими форму и осознанное отношение к действительности: «... надо учить не литературу, а литературой... Быть не свидетелем, а судьбой своего времени» (В. Каверин), учить не искусство, а искусством.

«Знания выступают как практика, как идеальные взаимоотношения субъекта с объектом через материальное пополнение опыта и навыков, как процесс интериоризации, процесс преобразования из материально-практической формы деятельности в идеальную. Необходимым условием такого отражения является построение нового чувственного образа на основе понятия, отражающего сущность реального объекта».

(В.П. Бранский).

Школа учит. Любое обучение и есть формирование навыков, умений. Но чувство красоты, гармонии, слаженности формы необходимо воспитывать. Поэтому не только овладение средствами, но и решение художественных задач является основой творчества в создании художественного образа. Правила, законы необходимы для быстрого понимания и правильного изображения объективной реалии на двухмерной плоскости листа. Однако «техническое совершенствование» таит в себе принципиальный порок любой специализации: оно имеет свои строгие пределы и все дальше отрывает от действительности. «Рано или поздно узкая техническая специализация приводит к простому ремесленному жонглерству» (С. Юдин), когда приобретение, освоение и использование технических навыков становятся целью, но не средством выражения творческого замысла, идеи, художественного образа. Художник должен использовать средства, адекватные эмоциональным, отношенческим задачам познания. Законы, схемы, каноны есть формулы познания реального бытия, упрощенное понимание действительности, не более.

Цель школы искусства не только в приобретении знаний, а в самостоятельном творческом осмыслении жизненных явлений, в раскрытии непознанных черт и сторон их, что невозможно без освоения задач школы, творческих поисков, элементов фантазии, интуиции, предчувствий. «Раболепие», копирование, инертность восприятия несвойственны творению, это удел развития только мастерства, узкого профессионализма и техницизма.

Развитое пространственное воображение есть высшая форма образного мышления. Фантазия, сила воображения являются универсальные способности, отличают преимущество человека. Сила воображения дает человеку способность предвидеть, предчувствовать развитие явлений, идеи, мысли, как ощущение целого раньше частного: «становится именно продуктивной, т.е. творческой, производящей, а не просто воспроизводящей» (В.И. Ленин), универсальной человеческой способностью активного восприятия окружающего мира.

Развитие логического мышления за счет эмоционального эмпиризма сказывается также отрицательно на мировоззренческом духовном и

профессиональном становлении художника. Только теория и практика есть эмоциональное осознание реалии: творчество – это деятельность и готовность к поиску новых решений в художественном преобразовании действительности, фантазия становится частью мировоззрения художника-творца, а искусство – это увлеченность предметом, которая воспитывается. Любое художественное творение нереально, ложно без радости, получасмой от него, и переживания становится формой познания и воспитания.

Профессиональные знания можно приобрести, выучить, но опыт отношений можно только пережить, – другого пути нет! – почему они и определяются как эмоционально-ценностные, как личностные, «Я» художника. Навязывание профессиональных стереотипов абитуриенту до его осознанного подхода к действительности, развитие только эмоциональных и технических качеств уничтожают творческие способности, диалектику их развития: что, как, почему?...

Смещение методических понятий и требований происходит за счет потери представлений о задачах высшей профессиональной школы.

Логическое и эмоциональное мышления давно пора осознать как две равноправные стороны развития человеческой личности и нельзя их рассматривать как «низшую и высшую» (ремесленную и креативную) по рангу ступень «феноменологии духа», создавать искусственные диспропорции между интеллектуально-теоретическим и художественно-эстетическим развитием, объективно-информационным и субъективно-позиционным изложением. Раздельно ремесленное – прикладное и станковое – «изящное» духовное искусство не способствуют общему единству процесса образования будущих творцов, как и единству трудового и духовного начал. Данное положение и по сей день является антагонистическим сути художественного творчества. Нарушается единство формы и содержания. Пренебрежение к знаниям, развитие только технического мастерства представляют эмоциональность выражения в сё духовной нищете и односторонности. Тогда создается «миф о загадочности искусства», доступного только для избранных, но не для простого люда<sup>17</sup>.

Искусство – учитель и слуга народа, оно должно служить народу, ибо народ – нация, государство, а искусство – зеркало нации, эпохи.

«Нет ничего более художественного, чем любить людей».  
(В. Ван-Гог).

В художественном воспитании, «очеловечивании» человека не меньшее значение являют другие виды творчества: музыка, литература, сценическое искусство, наука и т.д. – они определяют стилевое единство нации, эпохи, ее социальное, нравственное, эстетическое отношение к жизни, понятие красоты – добра и дисгармонии – зла общества. Знания человек может получить в «готовом виде», но личные ценности он может выработать для себя только сам. С возрастом происходит персонификация сознания – от накопления к созданию, слиянию с искусством и через искусство формированию своего духовного мира.

в осо  
деле.  
и под  
точна  
обуче  
обуче  
общес  
гармо:  
вызыв  
решат  
I  
своего  
роли и  
освоен  
гическ  
ника, а  
мид, что  
  
И  
их зако  
его пре  
воспит  
духовн  
связанн





«Все прекрасное порождает благородные чувства, а эти чувства побуждают к добродетели, но слишком явная мораль неизменно разрушает свободное впечатление, которое оставляет произведение искусства, ибо цель, какова бы она ни была, как только она становится известной, ограничивает и стесняет воображение».

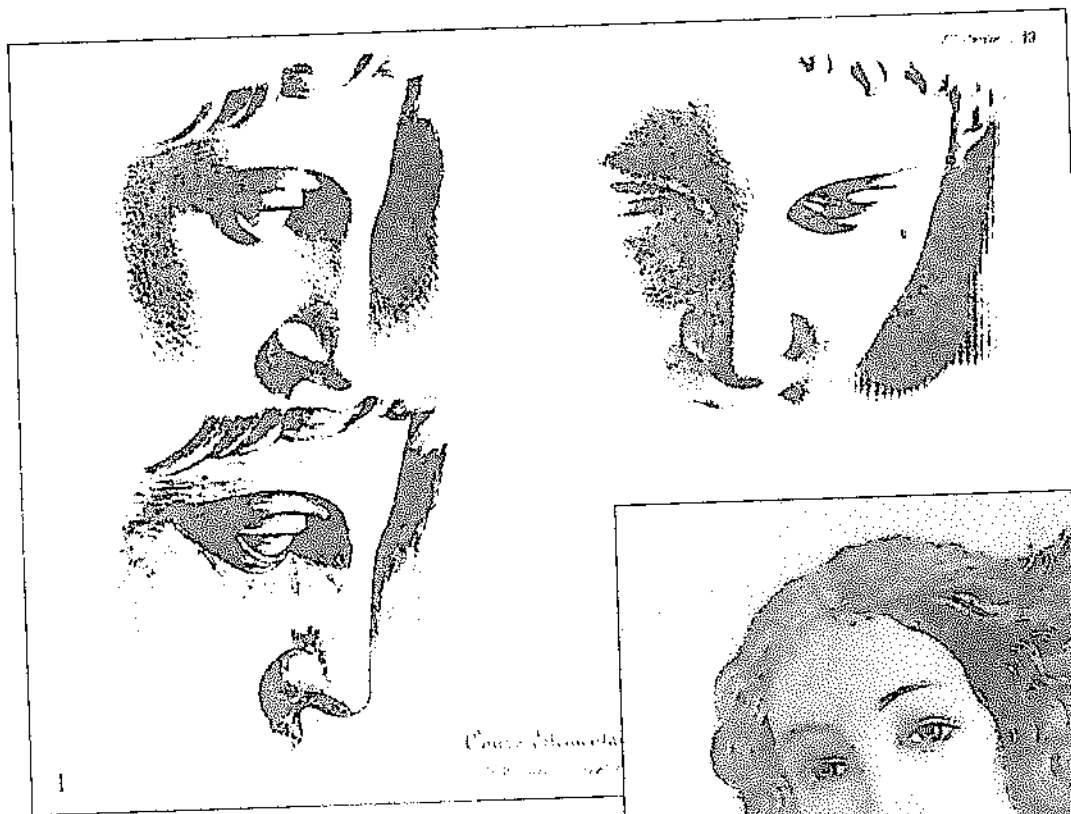
(Э. Делакруа).

В искусстве все держится на чуть-чуть. Это то мерило, которое превращает прекрасное в безобразное, добро во зло и наоборот. Учитель должен быть носителем культуры, проводником её. Основной его целью является воспитание человека, ибо в искусстве «эстетическая сфера и сфера нравственная встречаются, смешиваются, становятся неразличимы» (Томас Манн), где эстетическая позиция проявляется в развитии художественного вкуса, а художественно-творческая – в активности личности, самостоятельности,

в осознании общественно-полезной значимости результатов своей художественной деятельности. В этом единство теории и практики художественного образования, изучения и подражания, «принципа знака и слепка с натуры» (А.С. Жукова). Свое понимание или точная копия – в этом вопрос методического подхода к факту изучения природы, принципа обучения и основы художественного языка. Это становится целью и средством школьного обучения: видение и понимание мира как единая концепция педагогики и потребность общества. Наука расчленяет познание мира, искусство синтезирует его в целостности, гармонии, красоте и добре. «Некрасивый самолет не полетит» (Туполев), некрасивое вызывает отвращение и добро выливается во зло. Только «высокое» искусство способно решать глубоко социальные, эстетико-нравственные задачи.

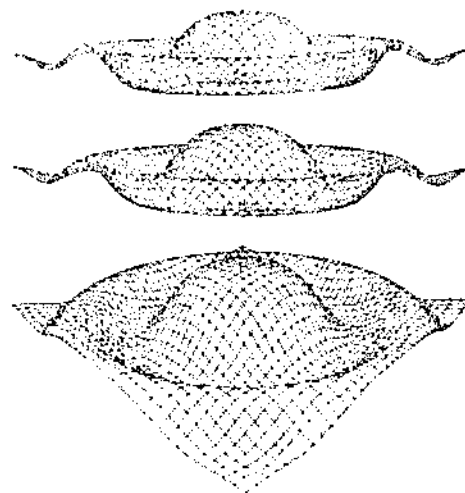
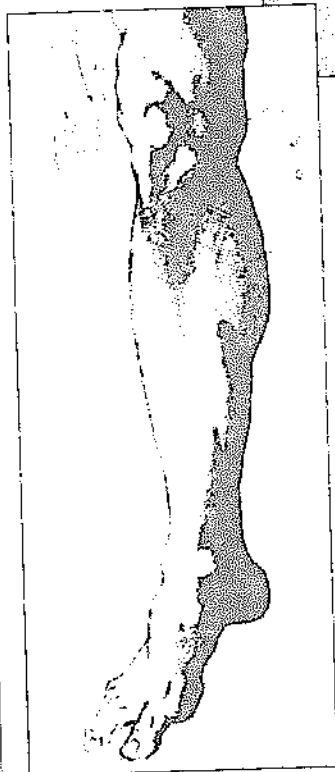
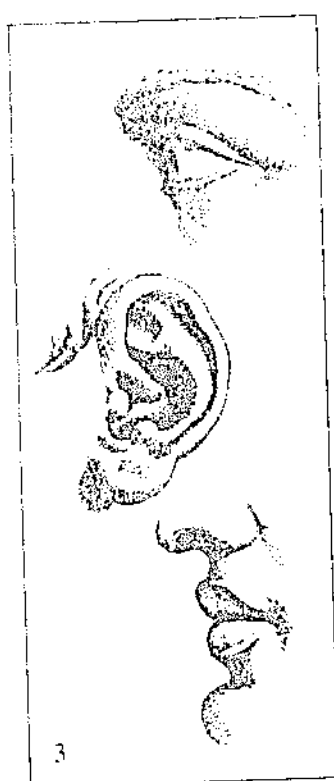
Вопросы изобразительного воспитания, поднимаемые и по сей день, не могут найти своего решения по простой причине: неприемлемость, а потому и непонимание основной роли искусства в развитии общества, значения идеологических и гносеологических задач в освоении мира. Односторонняя эмоционально-эстетическая направленность при идеологическом «разврате» современного общества ставит искусство в роль сообщника, сподвижника, а свойства логического познания мира заменяются наукой – техническими средствами, что и представляет искусство в роли «привратницы» элитной общественной среды.

Искусство учится у природы и доносит свои знания до масс, воспитывая и обогащая их законами красоты, добра и справедливости. Пока не определятся функции искусства, его предназначение, гносеологические и идеологические требования, изобразительное воспитание не сможет выполнять свою главную роль в развитии свободной личности, духовного уровня общества – богатства нации и величия государства, как и всего, связанного с воспитанием этих качеств.



Техники в рисунке:

1. Из таблиц школы Жюльена.
2. С. Боттичелли "Весна" (фрагмент).
3. Таблицы из пособия Карраччи.
4. Рисует электронно-вычислительная машина – Вычислительный центр Сибирского отделения АН СССР.



## МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ В РИСУНКЕ <sup>48</sup>

Имитация пространства в рисунке решается условными графическими средствами.

История рисунка глубока и разнообразна. Рисунок появился как знаковое обозначение в общении наших древних предков на заре зарождающейся письменности, в коротких зарисовках – иероглифах, тотемах, сценах охоты и т.д.; в композиционных поисках в различных сферах деятельности человека как эстетическая потребность его (красота формы предмета, украшение – орнамент, картина). В дальнейшем можно отметить, как с развитием цивилизации функциональная значимость рисунка перерастает в эстетическое качество: рисунок становится самостоятельным видом изобразительного творчества – от коротких рисунков, набросков, эскизов, зарисовок до больших графических произведений.

Примерами высокого искусства с применением различных графических материалов и техник являются образцы мирового изобразительного творчества от наскальных рисунков и первобытных стойбищ человека, цивилизаций Древнего мира (Египет, Антика) до достижений великих художников Возрождения, мастеров мирового и Русского классицизма, русской иконографии, реалистического искусства XIX – XX в.в., новых веяний в искусстве последнего времени:

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| линейные, линейно-тоновые,           | - наскальные изображения, ассирийские, египетские рельефы, античная вапозпись;                       |
| с тонкой моделировкой формы тоном    | - Гольбейн, Клуэ, Энгр, Кранах, Фсшин;   |
| светотонные (скульптурные)           | - Леонардо да Винчи, Миксланджело, Дюрер, Рубенс, Иванов, Андреев, Истомин, Кустодиев, Шухмин;       |
| живописно-тоновые                    | - Рафаэль, Рубенс, Тициан, Лосенко, Брюллов, Крамской, Серов, Врубель, Фешин;                        |
| линейно-декоративные                 | - Боттичелли, Тьеполо, Тициан, Микеланджело, Делакура, Рембрандт, Матисс, Пикассо, Фаворский, Репин; |
| живописно-декоративные <sup>49</sup> | - Веронезе, Тьеполо, Брюллов, Серов, Репин, Сомов, Лансере, Сербрякова.                              |

Большое искусство невозможно без освоения школы, овладения подлинным мастерством, высоким профессионализмом, общей культурой. В учебной художественной практике среди специальных дисциплин особое значение придается рисунку как универсальному средству для овладения всеми видами изобразительного и технического мастерства, эстетических качеств творческой личности.

Рисунок представляет собой монохромный вид искусства, который несет в себе четкие функции и ограничения – это линия, штрих, минимальная светотонная моделировка формы. Включение всех его возможностей с использованием различных материалов и техник, как-то: цветотон, контрастность тонового решения, декоративность пятна и линии, его оперативность и т.д. – представляет его свойства в различных других видах искусства и областях применения, чем объясняют его всестороннюю универсальность.

в учебном рисовании «возможности» рисовальной графики есть средства, выполняющие задачи специальные, профилирующие. Но часто приходится использовать эти «возможности» для достижения единой цели – изображения формы в пространстве.

На первых этапах обучения рисунку для решения задач по анализу и изучению формы наиболее широкое применение нашел

твердый материал – графитный карандаш различной степени мягкости, который относительно простой и при этом разнообразной техникой исполнения.

С накоплением знаний, практических навыков от карандашной техники переходят к использованию более сложных графических материалов, так называемых

мягких: уголь (ретушь), сангина, соус, мелки, пастель. Эти материалы обладают

широкой гаммой цвета, широтой и разнообразием линии (до смазанной), различным покрытием рабочей поверхности вплоть до техники «растушежкой», что создает богатую

цветно-тоновую гамму изображения;

мокрых: тушь, акварель, сепия, кисть, перо, вариации с сухой и мокрой бумагой, различной по фактуре, что придает свою красоту рисунку;

используется цветная, тонированная бумага, избавляющая рисунок от излишней жесткости тоном и придающая ему новые декоративные качества.

Однако в многопрофильной изобразительной практике наиболее универсальным, доступным материалом остается графитовый карандаш.

**Г Р А Ф И Т** – один из видов кристаллического углерода. Смесь графита с глиной в определенных пропорциях дала возможность изготавливать (XVIII в.) графитовые стержни и вставленные в дерево карандаши различной твердости от ...3Т, 2Т, Т до мягких ТМ, М, более мягких 3М, 4М и т.д. (Н – НВ – F – В).

Благодаря своим свойствам графитовые карандаши нашли широкое применение в искусстве рисования. Для учебных рисунков применяются карандаши средней

твердости – М, 2М, реже ТМ, для коротких рисунков, набросков – более мягкие.

Твердые карандаши в основном применяются в техническом черчении. Выбор твердости карандаша зависит не только от поставленной задачи, качества бумаги

(размер рабочей поверхности): карандаш должен раскрепощать и освобождать руку от излишней скованности и применения сверхусилий по «выдавливанию»

линии, но и от свойств материала, работать в пределах возможностей выбранного инструмента и материала.

Карандаш хорошо ложится на бумагу. В зависимости от бумаги и вашей задачи, необходимо подбирать соответствующую степень твердости грифеля: нельзя рисовать

твердым грифелем по рыхлой бумаге, бесконечно исправляя рисунок. Работа должна быть легкой, репительной, свежей – в этом качество карандашного рисунка, что достигается

только плодотворной практикой.

Карандаш обладает широким диапазоном возможностей графического воздействия: от точки, линии до тонового закрытия целых плоскостей; от легкого

прикосновения до темных пятен; от тончайшей линии до широкой, работая только боковой плоскостью, то его боковой плоскостью, то сильно нажимая на бумагу, то касаясь её, выполняя задачи от графически - линейного до живописного

решения.



В учебном рисовании «возможности» рисовальной графики есть средства ограниченные, выполняющие задачи специальные, профилирующие. Но часто приходится использовать эти «возможности» для достижения единой цели – изображения формы предмета в пространстве.

На первых этапах обучения рисунку для решения задач по анализу и изучению формы предмета широкое применение нашел

- **т в е р д ы й** материал – графитный карандаш различной степени мягкости, обладающий относительно простой и при этом разнообразной техникой исполнения. По мере накопления знаний, практических навыков от карандашной техники переходят к освоению более сложных графических материалов, так называемых

- **м я г к и х**: уголь (ретушь), сангина, соус, мелки, пастель. Эти материалы обладают сочностью цвета, шириной и разнообразием линии (до смазанной), различным покрытием изобразительной плоскости вплоть до техники «растушевкой», что создает богатую живописно-тоновую гамму изображения;

- **м о к р ы х**: тушь, акварель, сепия, кисть, перо, вариации с сухой и мокрой бумагой, различной по фактуре, что придает свою красоту рисунку;

- используется цветная, тонированная бумага, избавляющая рисунок от излишней перегруженности тоном и придающая ему новые декоративные качества.

Однако в многопрофильной изобразительной практике мобильным, универсальным, общедоступным материалом остается графитовый карандаш.

**Г Р А Ф И Т** – один из видов кристаллического углерода. Смесь графита с глиной в различных пропорциях дала возможность изготавливать (XVIII в.) графитовые стержни и оправленные в дерево карандаши различной твердости от ...3Т, 2Т, Т до мягких ТМ, М, 2М и более мягких 3М, 4М и т.д. (Н – НВ – F – В).

Благодаря своим свойствам графитовые карандаши нашли широкое применение в учебном рисовании. Для учебных рисунков применяются карандаши средней твердости – М, 2М, реже ТМ, для коротких рисунков, набросков – более мягкие. Твердые карандаши в основном применяются в техническом черчении. Выбор твердости карандаша зависит не только от поставленной задачи, качества бумаги (изобразительной плоскости): карандаш должен раскрепощать и освобождать рисующего от излишней скованности и применения сверхусилий по «выдавливанию» из него не свойственных ему качеств, работать в пределах возможностей выбранного вами инструмента и материала.

Карандаш хорошо ложится на бумагу. В зависимости от бумаги и вашей задачи, замысла подбирается соответствующая степень твердости грифеля: нельзя рисовать твердым грифелем по рыхлой бумаге, бесконечно исправляя рисунок. Работа должна быть смелой, решительной, свежей – в этом качество карандашного рисунка, что достигается большой плодотворной практикой.

Карандаш обладает широким диапазоном возможностей графического изображения: от точки, линии до тонового закрытия целых плоскостей; от легкого серого штриха до темных пятен; от тончайшей линии до широкой, работая то острием грифеля, то его боковой плоскостью, то сильно нажимая на бумагу, то едва касаясь её, выполняя задачи от графически - линейного до живописно-тонового решения.



Карандашный след спокойно стирается резинкой (ластиком), что даст возможность неоднократным исправлениям. Это важно в процессе учебной практики. Резинка – инструмент не только для стирания<sup>50</sup>. Резинкой надо рисовать, стирая ненужные линии по мере определения правильных, чем и уточняете изображение, высветляя перегруженные тоном места, ярче выявляя форму предмета, её лепку; резинкой можно добиться яркой выразительности и эффективности изображения<sup>51</sup>.

Мягкие материалы относятся к более сложным, не терпят исправлений, быстро затираются, требуют бережного отношения к бумаге. Они применяются по степени накопления профессионально-технических навыков.

**С А Н Г И Н А** – продукт минерального происхождения. Состоит из глинистого вещества, окрашенного безводной окисью железа. Залегает в вулканических породах, отчего имеет природный отжиг. Все краски натурального происхождения: умбры, сиены, охры. Изобилие железистых соединений придает ей красно-коричневый светоустойчивый оттенок.

Впервые сангина была найдена в Италии, затем во Франции, где нашла широкое применение. Есть и у нас её месторождения. Вырабатывается и искусственным способом по различным рецептам. Выпускается в виде круглых и квадратных палочек или в деревянной оправе в виде карандаша. Ценность материала определяется её мягкостью, ровной растяжкой тона, насыщенным светоустойчивым цветом, относительно прочным сцеплением с поверхностью бумаги.

Рисовать сангиной линиями, штрихом, растушёвкой можно на различных бумагах как плотной поверхности, так и шероховатой. Сангину можно сочетать с другими материалами, например, с углем, мягким карандашом, мелом на картоне, тонированных бумагах, на грунтовом холсте. Со времён античного искусства известна как материал в монументальной живописи.

Растушёвку можно изготовить из тонкой кожи, замши, бумаги. Употребляют тряпки и вату, используют жесткие щетинистые кисти. Работают ладонью, пальцем. Стирают мягкими резинками и жесткими типа «радоль» (песчаными).

Фиксировать рисунки, выполненные сангиной, нужно только по необходимости, лучше медленно высыхающими фиксативами: снятым молоком или желатином, разбавленным водой. Рисунки темнеют от фиксативов, особенно от быстросохнущих или спиртовых. Работы, исполненные сангиной в сочетании с черным карандашом, углем, соусом и другими материалами, лучше не фиксировать, а хранить, проложив тонкой бумагой, калькой или ставить под стекло для окантовки.

**У Г О Л Ь** – органический материал. Изготавливается при обжиге обмазанных глиной древесных палочек березы, ореха, ивы различных по толщине, форме и размерам; используют бумагу с шероховатой зернистой поверхностью от ватмана, предварительно слегка протертого наждачной бумагой или жесткой резинкой, до тонкой папиросной бумаги.

Работают двумя способами: как карандашом (штрихом, линиями) или как мягким материалом с тоновым закрытием больших поверхностей. Вначале детально прорисовывают, затем нарисованное растирают ребром ладони, снова рисуют, выбирая мякишем хлеба светлые места (резинки избегают). Тонкие линии прорисовывают заостренным уголком угля. Применяют различные растирки.







Уголь слабо держится на бумаге, почему необходимо его фиксирование. Впервые фиксирование было изобретено в Италии в XV в., когда рисовали на бумаге, предварительно покрытой слоем клея, мела, цветного порошка. Затем рисунок подвергали паровому воздействию. Иногда рисунок, выполненный углем, помещали в ванну с раствором клея. В настоящее время фиксируют лаком – фиксативом, молоком, раствором канифоли с бензином. Фиксируют пульверизатором с метрового расстояния в несколько присмов. При этом рисунок темнеет.

В XIX в. получил распространение прессованный уголь, который приготавливают из угольного порошка с растительным клеем в качестве связующего.

Уголь нашел широкое применение в коротких рисунках, набросках, эскизах, длительных рисунках, законченных произведениях, композиционных поисках на бумаге, холсте.

**С О У С** («черный мел») – порошок тонко перемолотых продуктов сгорания с добавлением слабого раствора растительного клея, спрессованный в виде цилиндрических палочек, обернутых в оловянную бумагу. Известны два способа работы соусом: сухой и мокрый.

При сухом варианте пользуются растушёвкой или тампоном, которыми наносят и втирают пыльцу от предварительно растертой палочки соуса на шероховатой бумаге. Таким образом рисуют, добавляя соус порошком или непосредственно палочкой соуса с последующей растиркой. Детали моделируются и завершаются чаще всего угольным карандашом, дающим однородную матовую поверхность. Сухой соус имеет плохое сцепление с поверхностью бумаги, легко стирается и осыпается, поэтому требует фиксирования рисунка.

Использование соуса в мокрой технике раскрывает его новые качества и богатые возможности. Прежде всего необходимо наклеить бумагу на доску. Бумага должна быть крупнозернистой, достаточно толстой, способной выдержать неоднократные размывки водой и частое применение резинки. Соус разводят в плоской посуде, пользуются акварельными кистями разных размеров, применяют иногда и щетинные кисти.

Прокладывают вначале основные тональные отношения, доводят моделировку формы при помощи более тонких кистей, угольного карандаша и других материалов. Ослабляют рисунок резинкой. Высыхая, соус себя как бы фиксирует.

Богатство технических приемов при работе соусом, сочетания с другими материалами, приятная матовая поверхность листа придают этому материалу в рисунке неисчерпаемые возможности.

**П А С Т Е Л Ь** – цветной пигмент, в котором в качестве связующего применяется глина или гуммиарабик (быстро затвердевающая смола деревьев некоторых видов аравийской акации) с добавлением мела, клея, замешанных водой до тестообразной массы, отформованный в виде квадратных или круглых палочек и высушенный при умеренном тепле. Мел, гипс, магнезия, тальк и другие разбеливатели, с добавлением в пигментную массу, высветляют цвет, увеличивают цветовую градацию. Белый цвет получают из чистого мела или сухих белил.

Работают пастелью на шероховатой ворсистой бумаге. Основным недостатком этого вида техники является сыпучесть материала, его слабая связь с поверхностным

слоем бумаги и другого материала. Поэтому существует несколько способов подготовки поверхности к работе с последующим фиксированием пастели. Это или нанесенный на бумагу клеевой грунт, слегка протертый пемзой, шкуркой, или свежеспекленная поверхность посыпается порошком пемзы, мелко просеянным песком<sup>52</sup>. Поверхность под рисунок хорошо просушивают, лишний порошок стряхивают. Можно бумагу покрыть раствором желатина, тогда пастель наносится многослойно.

Фиксируют рисунки, выполненные пастелью на бумаге с клеевой основой, на водном пару с изнанки листа, чем закрепляют нижние слои; или по рецепту Лорно (XVIII в.), который ставил работу вертикально и осаждал на её поверхность пары насыщенного раствора рыбьего клея в смеси с уксусом или спиртом. Лучший способ сохранения работ, выполненных в пастели, — их окантовка под стекло (без контакта).

Работают пастелью как мелкими штрихом, плоскостью, растирают пальцем, стирают ненужное или выветляют рисунок мякишем хлеба. Можно пользоваться и кистью, как в технике мокрого соуса. Здесь пастель самозакрепляется.

Монохромность, минимальное количество цвета в сочетании с другими графическими материалами (графит, сангина, уголь и др.), использование цветной бумаги, применение различных графических техник исполнения условно относят этот материал к рисунку. Это условие надо соблюдать, если говорить о рисунке как графической дисциплине. Изобилие цвета скорее будет раскрывать достоинства пастели как материала живописного.

Первые сведения о применении техники пастели дал Джованни Паоло Ломатцо в своем трактате о живописи, где пишет об использовании Леонардо да Винчи в рисунках к «Тайной вечери» черной и красной сангины и цветных мелков, что по-итальянски называется «pastello» (тесто). Отсюда и возникло слово «пастель».

Этой техникой широко пользовались такие художники, как Ф. Бароччи, Гвидо Рени, ученики Леонардо да Винчи Больтраффио, Бернардино Луччи. Впоследствии во Франции пастелью работали Джованни Ватто, Лесбрен, Шарден, Дега, Буше, Ренуар; в России — О. Кипренский, Врубель, Серов, Серебрякова, Пастернак и др.

**П Е Р О.** Своими богатыми изобразительными возможностями перо как инструмент рисования с давних пор привлекало к себе внимание художников. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Рембранд, Менцель, Репин, Серов, Врубель и др. оставили нам великолепные образцы разнообразного применения пера в рисунках.

Точность, смелость — вот отличительные качества перовой техники, не подлежащей исправлениям. Линия, штрих, пятно; контраст к белому цвету бумаги; декоративные качества — отличительные черты художественной графики. Для перового рисунка применяются различного вида перья: гусиные, тростниковые, стальные и др. Как имитация перовой техники применяются стержни шариковой ручки, фломастеры. Бумага желательна плотная и гладкая, но не исключено применение других видов бумаг, способных выдержать нажим пера и проникающую способность красящего материала, а это, в основном, тушь, акварель, чернила. Используется, как правило, черная тушь, цветная тушь, цветная (монохромная) акварель. Применяют комбинированную технику — заливка кистью и прорисовка пером. Техника пера нашла широкое применение в книжной графике.







**ФЛОМАСТЕРЫ.** Появившиеся недавно цветные карандаши с фетровым наконечником (от очень тонкого до широкого, плакатного), заряженные специальной пастой, быстро высыхающей и не размывающейся водой, получили широкое применение в технике цветной и черно-белой графики. Рисование пером как и фломастером – это, прежде всего, воспитание профессиональной дисциплины художника, его собранности и смелости.

**КИСТЬ** – мокрая техника, единственным условием которой является монохромность цвета или наличие минимального количества цветов, при этом учитывается и цвет бумаги, например: техника под

**ГРИЗАЙЛЬ** – одноцветная декоративная живопись; используя две краски – светлую и темную (белая с серой или коричневой) и цветной фон плоскости, создают иллюзию рельефной лепки.

**ТУШЬ** – черная краска, полученная из специально приготовленной сажи при сжигании хвойной древесины, растительных масел и смол, а также из нефти и нефтепродуктов. Из каменноугольных красителей изготавливают цветную тушь. Тушь бывает сухая (в виде плиток и столбиков) и жидкая.

Рисуют пером или кистью техникой штриховки, заливки, отмывки. Разбавляют водой, доводя до нужного тона. Имеет серый тон от буроватого до серебристо-серого, отличается плотностью и растяжкой тона от глубоко черного до светлых, едва заметных оттенков.

Лучшая черная тушь – китайская. До её появления тушь изготавливалась из копоти лампы или свечи на водном клеевом растворе.

**АКВАРЕЛЬ** – краски на водорастворимых клеях растительного происхождения (гуммиарабик, декстрин) и пластификаторах (мед, глицерин, сахар). Выпускается трех видов: твердые – в плитках, мягкие – в пластмассовых кюветах и жидкие – в тюбиках.

Для рисунка в технике акварели характерны легкость и прозрачность; не терпит исправлений, затертостей, замученности, неясности. Работают на сухой и мокрой бумаге. Цвет бумаги придает краске прозрачность и блеск. В отличие от живописи работают одним – тремя цветами в монохромно-тоновом приеме исполнения.

**СЕПИЯ** – краска животного происхождения; получают из морского моллюска – каракатицы, который выпускает при опасности в воду темно-коричневую жидкость. Сейчас изготавливают искусственным путем. Сепия имеет приятный бархатистый темно-коричневый оттенок; акварельная техника исполнения.

**БИСТР** – каминная копоть из древесной сажи с клеем; прозрачного темно-коричневого (с прожельтю) оттенка. Рисуют кистью как акварелью, пером как тушью, сочетая эти способы.

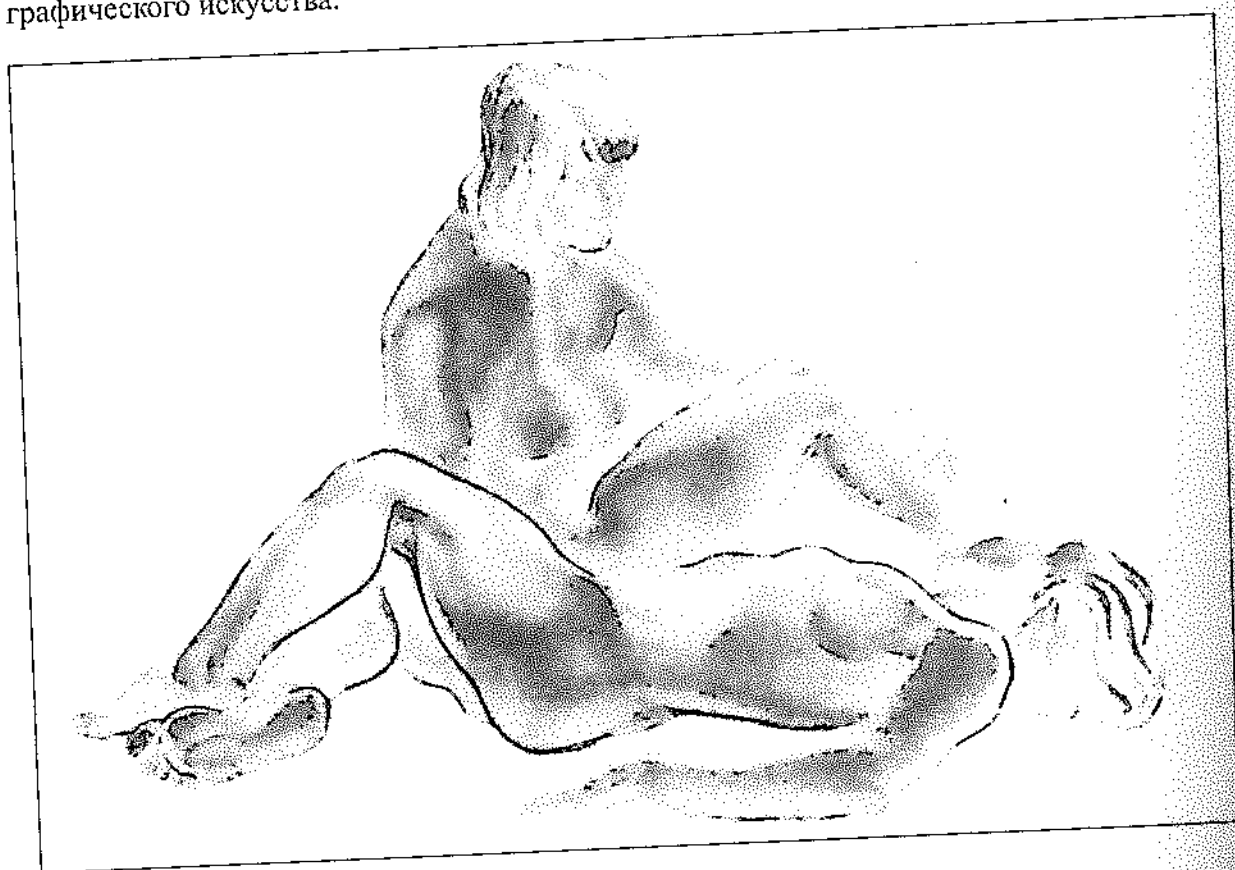
**ЧЕРНИЛА** – водный раствор красящего вещества; изготавливают из химических красителей, анилиновых красок и различных экстрактов красильных веществ. Имеет особое свойство: легко размывается водой, превращаясь в пятно-кляксу.

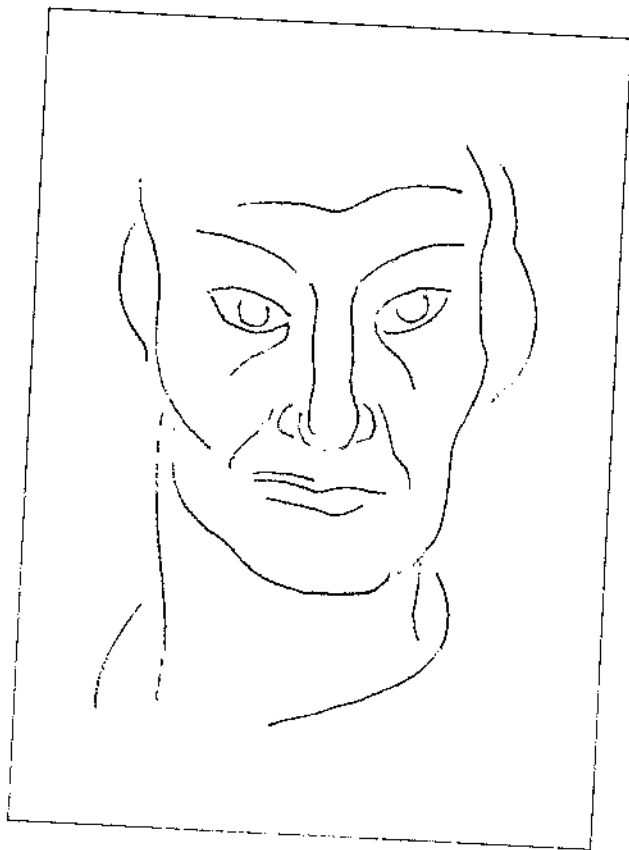
**ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА** – комбинированная многоцветная графика, где могут быть использованы различные графические материалы и техники их применения: графит, мягкие материалы, сухая и мокрая техника, раскрывающие дополнительные богатства рисовальной графики как вида искусства. Эта техника отличается локально-цветовой гаммой при различных комбинациях наложения разных материалов и техник исполнения в отличие от живописной техники – смешения красок на палитре.

Эти материалы могут применяться в монохромном (гризайль, сепия) и в комбинированном (многоцветном)<sup>53</sup> исполнении. Цвета не смешиваются (как в живописи), а дополняют и украшают собой основной цветотон рисунка.

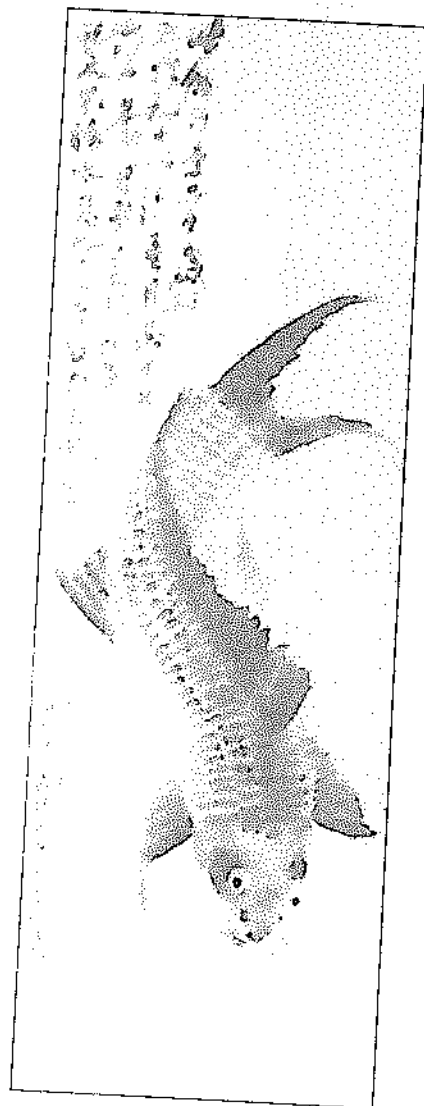
**СПЕЦИАЛЬНЫЕ КАРАНДАШИ** (свинцовые, серебряные штифты) – стержни из свинца и серебра, металлов; отличаются своими графическими качествами. Самым древним инструментом для рисования был свинцовый карандаш, который оставлял на бумаге мягкие, легко стирающиеся линии. Серебряный карандаш требовал более точного рисования, линии его плохо стирались. Итальянский карандаш обладает черным бархатистым цветом; имел широкое применение в эпоху Возрождения; сейчас заменяется более доступным и универсальным – графитным карандашом.

Различные материалы, их техники исполнения, универсальность применения (с соблюдением цветовой ограниченности) в рисовальной графике – все это создает условия художнику для свободы самовыражения в творчестве, многогранности и широте графического искусства.





Ари Матисс. "Портрет Шарля Бодлера". 1930-1932. Офорт.  
Никола Кенель. "Портрет Франсуа Кенеля". 1601. Париж.  
Кете Кольвиг. "Автопортрет". 1924.  
Ци Байши. "Карл". Свиток. Тушь, кисть. 1884.





## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ (приемы, навыки, манера)



«... Не может быть никакой свободы в работе без знаний, так же как и знания остаются скрытыми при отсутствии навыка... они должны быть вместе».

(А. Дюрер)

Вопрос о средствах, приемах, методах, изобразительных возможностях в рисунке имеет огромное значение для методики обучения в школах художественного творчества и воспитания молодых специалистов.

Рисунок выполняет любые задачи, присущие различным видам изобразительной деятельности человека:

- цветотон – в станковой и монументальной живописи,
- светотон – в предметном искусстве,
- линейность, декоративность, пятитон – в живописи, прикладном искусстве;
- рисунок по памяти, по представлению, на быструю фиксацию мысли, в наброске, в предварительном решении задач в эскизе и т.д.;

- но главной чертой рисунка как в и д а искусства остается его лаконизм в тоне и сила выразительности линии.

Линейность с минимальной градацией тона является сутью техники рисунка, где линия и светотон становятся основным средством зрительного представления формы предмета. Применение других средств (живописных, декоративных и т.д.) приводит к графической перегруженности в изображении, потере аналитических задач в построении и решает иные проблемы на начальной стадии учебного рисования. Приемы, навыки, принципы, графические решения должны быть основаны на определенных методических закономерностях, выработанных многовековой учебной практикой, и являются начальной «азбукой» в художественном обучении.

Творческие навыки всегда опираются на школьные знания, хотя и несут в себе, порой, полное отрицание их. Но это творчество, это искусство!; главным становятся не просто знания, как объективное начало предметной «сути», а мировосприятие, основанное на субъективном, личном, частном понимании реальной действительности, раскрытии явлений, богатства, свойств и качеств предметного мира, выразительности и новизне подачи.

Данная тема на примерах известных ученых и художников-педагогов дополняет ответы на некоторые вопросы учебного и творческого характера: рассматриваются вопросы восприятия реалии и ее изображения на листе, композиционного воздействия изображения на зрителя, вопросы творческого характера, графические возможности рисунка, что расширяет художественно-выразительные возможности данного вида графики.

## ФИЗИОЛОГИЯ ЗРЕНИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ (по Гильдебранту)<sup>54</sup>

Физиология зрения и психология восприятия окружающего нас мира основаны на специфических особенностях восприятия предмета глазом человека, это:

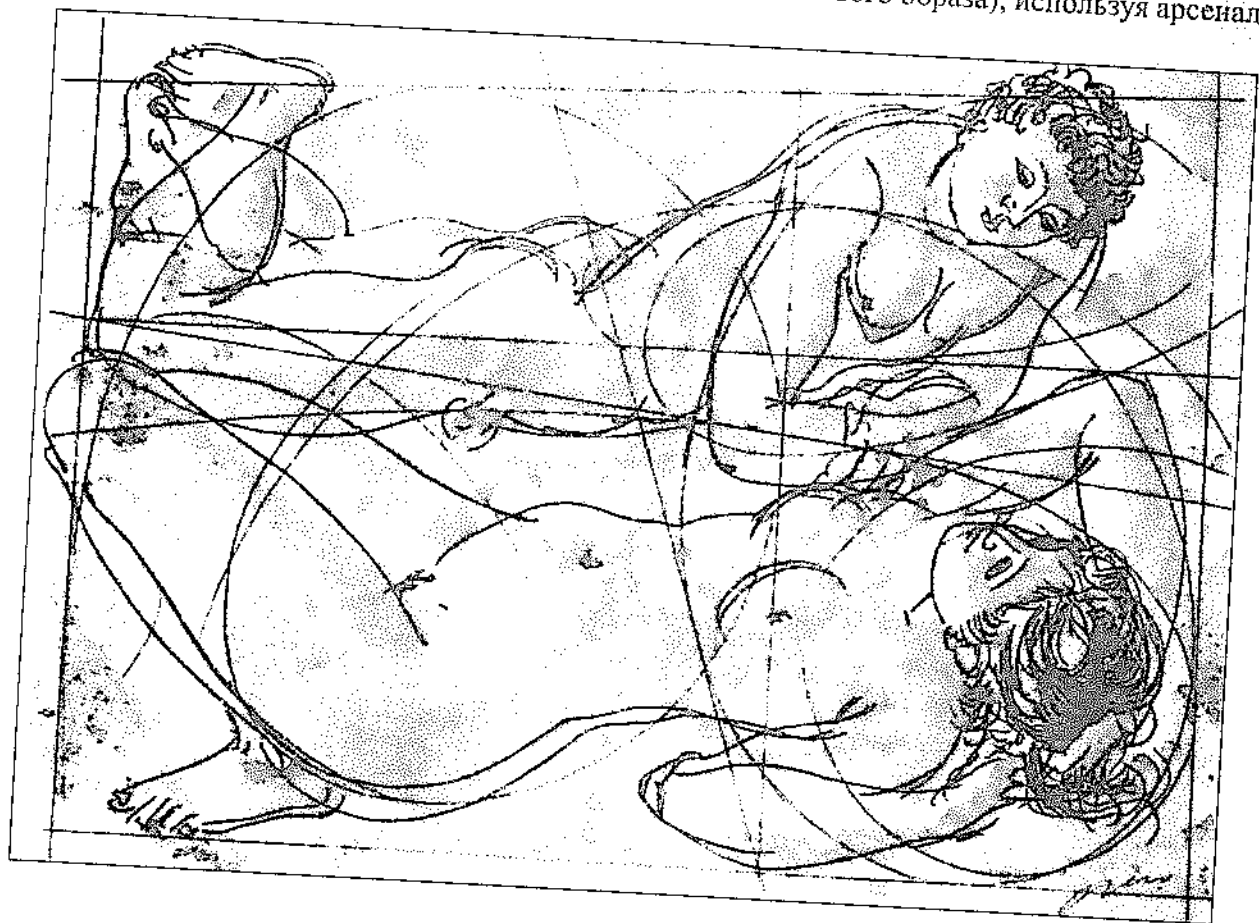
- з р и т е л ь н о е - двухмерное, силуэтно-плоскостное, с охватом глазом всего предмета в создании его целостности, его знакового обозначения; выступает как долевой образ;

- т а к т и л ь н о е - двигательная деятельность глаза, последовательное восприятие предмета во времени, когда глаз, следя за движением формы (её поверхности), как бы «считывает» предмет по частям в глубину (или из глубины), и только при близком восприятии представляет ее трехмерной, объемной. Познание трехмерности объема возможно только через объединение зрительного представления (плоскость, линия) с двигательной деятельностью (временной)<sup>55</sup>.

«Глаз есть орган пассивного осязания (живопись) и активного движения (скульптура)».

В изобразительном искусстве целостность видения основана на силуэтно-восприятии.

Если у скульптора становление долевого образа (плоскостного впечатления, создающего целостность восприятия предмета) достигается реальными средствами (лепкой и подобия), то живописец-рисовальщик, работая только зрительными впечатлениями и переносом их на плоскость, создает целое (в смысле долевого образа), используя арсенал



зрительных впечатлений: перспектива, линия, тон, свет, цвет и т.д., то есть создается предмет на основании представления его формы:

- формы бытия – реальный, объективно - существующий предмет, и
- формы воздействия – наше субъективно, зрительное восприятие предмета.

И только их равнозначность даст четкое идеальное (объективное) представление о предмете, как равенство «формы бытия» и «формы воздействия». Если предмет поставлен в идеальные условия, вне среды (в «блоке» предмета), то мы его воспринимаем тактильными средствами, т.е. всеми органами восприятия человека: осязанием, зрением, можем понюхать, услышать, вкусить. И только предмет, «брошенный» в пространство, воздействует на нас через зрительное восприятие, что мы и передаем изобразительными средствами на плоскости листа, вкладывая в него свои личные переживания, которые и стараемся вызвать в зрителе. При этом наше представление о предмете всегда изменчиво, он находится в различных движениях, в разной пространственной среде:

- ракурсные искажения формы;
- освещенность, цвет, фактура поверхности;
- значение частей в восприятии целостности предмета (главное – второстепенное);
- интеллектуально-профессиональное отношение к предмету, наши знания о предмете, его «биографии»;

- наши зрительные способности (дальтонизм, близорукость и т.д.) – все влияет на «форму воздействия» как «ценность воздействия», поэтому художник-творец, ставя задачу выразительности – основу воздействия на зрителя – и работая над зрительным восприятием, должен создавать впечатление о предмете через представление, самостоятельную реальность воздействия.

Натурально-иллюзорный (живописный, документальный) рисунок, представляя понятие о предмете через «форму бытия», ставит его только в определенные реальные условия, ситуации (искусственное освещение...). «Форма воздействия» полностью исключает предмет как «сущность», так как предмет рассматривается элементом частного, субъективного восприятия: предмет существует, ибо я его вижу, и существует именно таким, каким он кажется.

В предметном (и учебном) рисунке появляется возможность объективного представления предмета. Его «форма бытия» как «сущность» становится основой формообразования и, связанная со средой, развивается этой средой, создавая свою «форму воздействия» (я вижу прежде всего предмет трехмерным со своей характеристикой, который подвергается внешним воздействиям и потому может зрительно восприниматься по-иному). «Нельзя думать, что яблоко в тени не будет яблоком». В этом заключается логико-аналитический, познавательный подход к раскрытию мира в отличие от инертно-созерцательного, механического (как фотоаппарат); в этом преимущество творца-созидателя.

В изобразительном искусстве «форма бытия» заменяется реальностью воздействия, создается как бы «вторичная форма бытия», которая представляет зрителю трансформированный, субъективный мир, дающий художнику раскованность и свободу в его интерпретациях и ставит творца в роль созерцателя.

«Ни архитектор, ни скульптор не являются художником до тех пор, пока они передают реальную форму саму по себе, т.е. просто форму бытия; но становятся художником тогда, когда берут и изображают форму воздействия, оценивая

её по оптическому впечатлению от нее. Форма бытия и форма воздействия не одно и то же... Художник создает форму воздействия. Форма воздействия натуры... есть представление художником данной конкретной формы». (Гильдебрант «Проблема формы»).

Найденная форма воздействия представляет собой художественный образ.

### ВОСПРИЯТИЕ ПРЕДМЕТА И РИСУНКА<sup>56</sup>

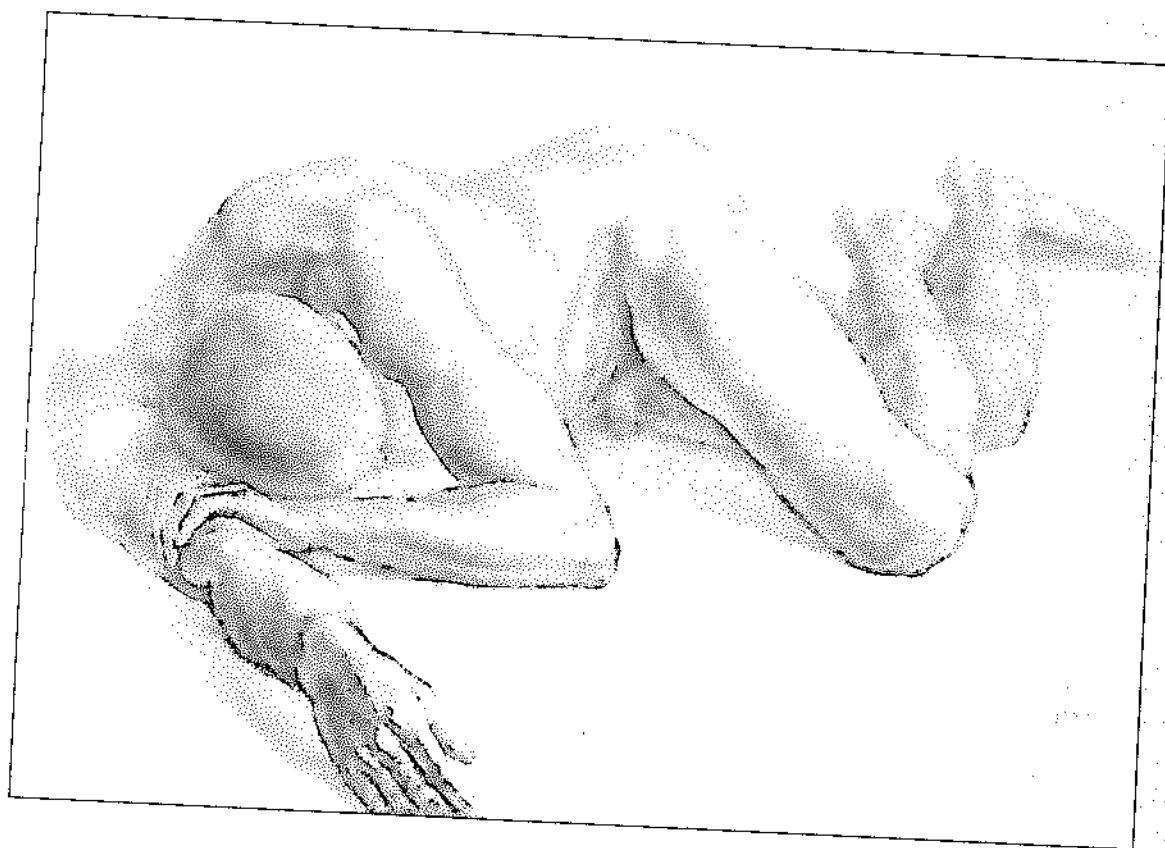
В данной теме Н.Н. Волковым рассматривались взаимодействия восприятий предмета и его изображения (рисунка) и были отмечены их различные природные качества.

Предмет и рисунок с изображением данного предмета мы рассматриваем такими, какие они есть, точнее, какими они нам кажутся. Это так называемое прямое восприятие.

Однако нарисованный объект мы должны представить таким, каким он существует в реальности, иначе это будет «декоративное оформление листа». Это возможно только через создание вторичного объективного начала, через опосредованное восприятие, когда при помощи штрихов, линий, посредством прямого восприятия мы создаем образ другого предмета – его подобие, модель его.

Мир трехмерен, но изображается на двухмерной плоскости листа бумаги. Как быть? Система рисования есть зрительно-копировальный процесс. Для создания адекватного отношения мы должны:

- или воспринимать предмет двухмерным,
- или воспринимать изобразительную плоскость как иллюзию трехмерного пространства, как «окно в мир»;







только так можно отождествить реальность и ее изображение через двухмерное или трехмерное восприятие.

Наша практическая деятельность связана с восприятием в основном отдаленных предметов, когда предмет теряет свой глубинный размер, представляется в уплощенном, двухмерном виде – в долевом образе; форма раскрывает только половину его объема. Но на близком расстоянии мы буквально «ползаем» по его поверхностям, воспринимаем предмет трехмерным, объемным и создается тактильный образ.

Напрашивается В ы в о д:

1) двухмерное восприятие трактует на плоскости листа аналогичное изображение, неполное, прямое, копируемое, механическое: «что вижу, то изображаю!»;

2) объективная трехмерность

действительности диктует трехмерное решение, и плоскость листа приходится воспринимать как иллюзию пространства, в котором создается предмет.

Таким образом, субъективность восприятия и объективность действительности диктуют разные подходы в решении задач школ обучения рисованию, что и определяет их коренные различия, специфику, направления – созерцательное или созидательное, и искусства – станковое (утилитарно-изобразительное) и монументально-прикладное (функциональное, предметное).

Однако как бы мы ни пытались, реальность скопировать нельзя. Наши субъективные впечатления всегда неполны, ибо действительность непостоянна, в вечном движении, многообразна, и художник находится в вечной зависимости от природы.

И только объективное начало может раскрыть закономерности природных явлений, способно обогатить наши познания и определить правильное восприятие действительности, дать свободу творческим поискам и решениям.

Задачи школьной программы должны решаться не на созерцании, а на раскрытии объективной сущности предметной действительности, пространственных связей, закономерностей явлений, представляющих неисчерпаемые «кладовые» реалии. Только с освоением объективных законов восприятия и изображения предмета на плоскости листа, обогащенный знаниями, практическими навыками, художник становится создателем своего представления, интерпретатором – творцом.

Процесс рисования должен строиться не на созерцании, а на представлении предметной действительности; субъективность восприятия контролируется и согласовывается с объективным представлением, корректируется нашими знаниями под целостное, реальное, а эмоциональная сторона восприятия становится основным связующим звеном в творческой деятельности и художественным «кредо» – лицом художника.

В. А. ФАВОРСКИЙ - О РИСУНКЕ<sup>57</sup>

«В смысле рисунка с натуры я хочу указать, что в отношении к натуре нужна строгость. Никому нельзя произвольно ее менять, что-то не делать, что-то делать и т.п. Предполагается, что искусство художника – это особый метод познания природы».

• «Если вы знаете натуру, то вам важно её не исправить, а передать её сущность, понять её в целостности, в отношении вещей друг к другу, предметов, действующих лиц и т.д. Любой предмет, находящийся в различном окружении, всегда смотрится по-разному. В этом его суть как проявление новых качеств во взаимоотношениях с разным окружением».

• «Необходимо освободиться от предвзятого мнения о предмете, знаний о нем. В процессе рисования надо забыть о предмете, и через его сущность (трехмерность), пластические, ритмические объемы и их движения как бы создавать свой предмет как абстрактную отвлеченную форму, которая несет в себе раскрываемые признаки качества предмета: «как бы детский взгляд на вещи». Любой сложный предмет, даже голову человека, надо рассматривать через взаимодействие отдельных форм и предметов, их связи и ритмы, как в натюрморте».

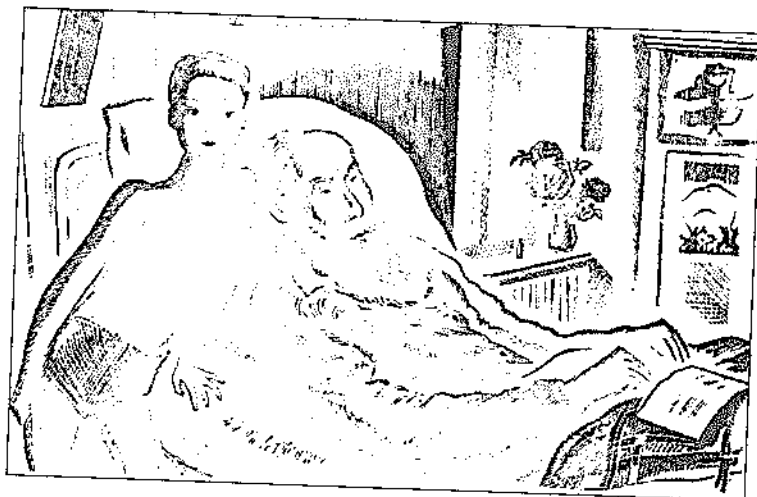
• «Отношение к белому листу бумаги в рисунке должно быть как к белой массе, из которой лепится изображение. Как скульптор, чувствуя форму природы, наполняет каркас пластической массой и этим дает выход на поверхность формы. И весь процесс и метод изображения построить таким образом, чтобы белый фон бумаги был для вас материалом, из которого строится ваше изображение<sup>58</sup>. Поэтому, работая по всему листу, вы как бы лепите пространственный рельеф через плановые отношения к глубине»<sup>59</sup>.

• «В рисунке очень важен контур и фон. Рисунок тоновой мне чужд, я его не понимаю, и думаю, что это не характерный рисунок. В школах сейчас часто стремятся к тоновому рисунку. Если взять историю рисунка, то он всегда пользовался линией, он сочетал её с тоном. Тон был нанесен штрихами, и контур играл большую роль».

Фаворский линии в рисунке как контуру, абрису предметной формы придает особое значение. Это не та проволочная, одинаковая линия, которая ограничивает вещь, её конец, край. В натуре линия представляет границу уходящей поверхности, за чертой которой она становится невидимой, но она существует! Контурная линия должна это определять и решать.

Контур вещи представляется и контуром фона. «Это как бы двойной, сложный контур». При изображении предмета на фоне должно учитываться, где контур относится к предмету, а где он – контур фона, где-то предмет лежит на фоне, где-то фон захватывает предмет.

• О тоне в рисунке. Если исходить из положения, что форма предмета раскрывается своими полутонами, тенями и световым бликом, то поверхности больше занимает полутон. «Путешествуя» по полутонам в глубь природы, пропуская пока тени, как бы через «двойное видение» (рисунок через окно: рама или пейзаж; блики на воде





или отраженное дно), ведя одно и другое оставляя в памяти, чтобы потом вернуться, мы охватываем предмет и фон одновременно, а потом уже тенью определяем предмет, его степень значимости к фону по глубине. Это как бы «синкопы», когда фраза не замыкается в такте, а переходит из такта в такт; когда рисунок ведется не отдельно по предметам, а переходит с поверхности одного на другой, и позже, по глубине, определяет их контуры и тени.

- Хотелось бы выделить вопрос о взаимоотношении предмета с его окружением. Например, в задании «Сидящая на диване» фигура не вырисовывается отдельно, она как бы слита с диваном, представляет с ним одно целое (решение рельефа). Только сильно выступающие части (как в горельефе) при большем отрыве от фона или дивана начинают определять сам предмет (фигуру). Предмет приобретает свое конкретное очертание.

В рисунке, как и в живописи, должен быть лаконизм, какая-то экономия. Если это цвет, то он должен развиваться в разном звучании, будь это белое или черное.

- Отношение к натуре. Линейная перспектива сознательно создаст глубинное пространство и отношение к предмету по глубине. Мы становимся как бы зрителями, а не участниками изображаемого события. Так итальянцы Ренессанса создавали долговую картину. Но если художник хочет быть сам в гуще события, то ему приходится как бы уплощать пространство. Прямая перспектива должна корректироваться. Это первое.

Второе. Если рассматривать лист не как «окно в пространство», а как изобразительную плоскость трехмерного рельефа, то пространство становится сжатым по глубине, где и предмет рассматривается соответственно. При этом он сохраняет свой, относительно к глубине пространства, глубинный размер.

Третье. Обратная перспектива является одним из приемов приближения пространства, охвата пространством зрителя, присутствия в нем.

- Относительно портрета.

Портрет можно вести через большую форму, изображая поверхность лица глазами, ртом, носом, ухом, контуром волос (Гольбейн, Клюэ) или очень предметно через детали (Рубенс). И если у Гольбейна большая форма обобщается, монументализируется, принимает свое главное значение, рисуется очень экономно, линией, штрихом, средствами рисунка, то у Рубенса эти средства обогащаются, приобретают живописные качества, формы «круглятся как яблоки на блюде».

## В. А. ФАВОРСКИЙ - О КОМПОЗИЦИИ

«Композиция в рисунке — это одновременный этап построения изображения».

Высказывания художника о композиции изобразительной плоскости можно выделить в несколько положений.

- Место художника.

Если охватывать разом большое пространство, то не отмечаются конфликты между предметами; они все равнозначны. Но стоит только приблизить какие-то предметы, как возникают их взаимоотношения с глубиной, отношение к ним самого зрителя — возникает вопрос о главном и второстепенном. Это подчинение выражается и цветом, и формой и является моментом композиционным. Таким образом строится «композиция в смысле третьего измерения» (глубины).



Большую роль играют форма изобразительной поверхности и формат, чем выражается движение природы по ширине и глубине. Отсюда и прямоугольный лист можно решать как в горизонтальном, так и в вертикальном положении.

• Однако, если взять больше неба и земли, то этим мы тоже выявляем вопрос подчинения одного другому. В композиции очень важно как решить пространство. Предметы приобретают свое полное подчинение вашей точке зрения, «завоевывают пространство» за счет ракурсных раскрытий главных и второстепенных деталей, созданием конфликта глубины<sup>60</sup>.

• В композиционном решении большую роль играет ритмичность, которая всегда строится в стремлении к целому, выявлению главного, центра и подчинения ему всего периферийного окружения, края листа. В этом просматривается вопрос масштаба предмета – в композиции листа.

• Если сопоставить фасадные постановки с постановками в глубоком ракурсе, то можно отметить более наглядное выражение пространства, глубины его в создании трехмерности рисунка.

«Рисунок может быть объективным, рисовать можно объективно». Но только с ясным представлением сущности формы предмета и ее зрительных искажений в пространстве, в творческом подходе «можно немного испортить природу, соврать» для придания ей большей художественной выразительности.

• Значение изобразительной поверхности, законы ее построения, целостность изображения – задачи, которые сопутствуют построению предмета на плоскости листа, что можно сравнить с рельефом, где строится средний план и ему подчиняются передние планы предметов и уходящие в глубину задние. Аналогично строится изобразительная плоскость, «когда от двух точек – плоскости листа двигаемся в глубину к третьей, все углубляя и углубляя пространство»<sup>61</sup>.

В свою очередь, может быть поставлена задача:

а) построение рельефа без переднего плана, подчинение его второму плану (предмет в неглубоком пространстве);

б) построение изображения больше, чем наше поле зрения, когда приходится отдельно рассматривать боковые предметы, подчинять их центру. Этим создается «элемент присутствия» – изображение, в котором мы находимся, в котором мы участвуем;

в) должна изучаться бинокулярность – движение близкого и далекого в нашем восприятии и моменты обратной перспективы, которые «передают движение задним планам к боковым областям»;

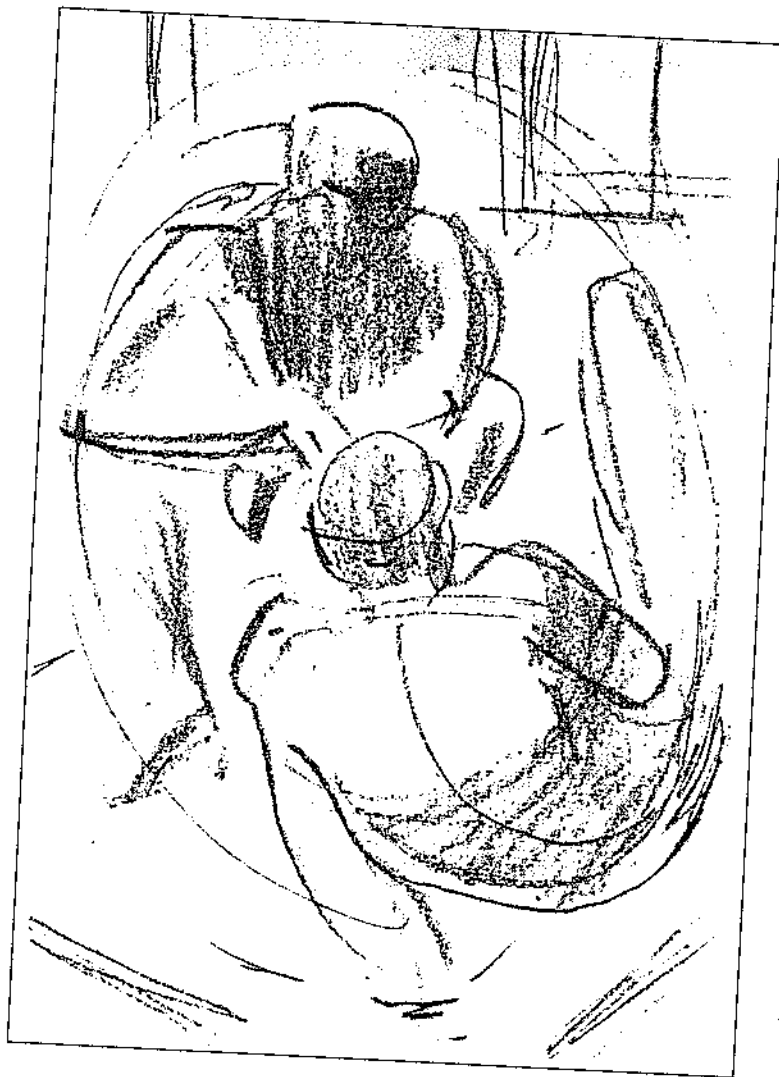
г) сильны ракурсные постановки с верхних – нижних точек, с которых нагляднее представляется пространственность в восприятии природы и ее изображение на плоскости листа<sup>62</sup>.

• Цельность изображения связана с композиционным решением на листе, на изобразительной плоскости. Это очень важно, «...мы должны стремиться к цельному изображению – цельности, и, кроме того, мы надеемся, что цельность связана с красотой, которая нам крайне нужна». Но цельность предполагает сложность, только сложное цельно. И не простую сложность. Сложность такую, которая предполагает синтез противоположностей.

• Предметно - пространственный синтез имеет несколько точек соприкосновения; возможны варианты, когда:

а) предмет не пробуждает глубины пространства, он не дает синтеза, он остается просто предметом;

б) предмет становится центром композиции, он организует пространство, взаимодействует с ним. Это проявляется в ряде разных решений. Значительная часть



или главное всегда должно быть зрительным центром композиции. Наше периферийно-временное «путешествие» по изображению должно отражаться в единовременном восприятии главного, в «единовременной композиционной цельности изображения».

• Горизонталь – вертикаль являются не только основными осями листа. Они выполняют собой функцию времени. Движение по горизонтали развивается одинаково в обе стороны. В вертикали рассматривается тенденция к росту, к движению вверх, где рост её (нами ограниченный) определяет её содержание, её зрительный центр, который нельзя передвинуть, так как будет другая вертикаль.

Вертикаль определяет пространство, как наше отношение к предметам через изобразительную плоскость листа бумаги.

• Отвлеченность вещи характеризуется нашим поэтизи-

рованным отношением к ней – это что-то, которое воздействует на нас, начинает контактировать с нами; композиционное изображение как бы стирает название предметов, и мы должны понять и назвать их сызнова, и всякое изображение начинается с удивления: что это? Насколько оно похоже на правду?

И это не правдоподобие. Правде представляется не неправда, а ложь. И тогда она значением повышается.

«А цельность приводит к красоте. И пропорции вещей и пространственность выражаются в красоте.»

«Грация – это красота отдельного предмета, а гармония – красота пространства, понятого как мир, бесконечно сложный и замкнутый... Все это говорит о моральном понятии, о добре».

«Всякое цельное изображение приводит нас к красоте и тем самым к добру».

«Пластическое искусство выражает красоту». (В.А.Фаворский).

«Красота спасет мир!» (Ф. М. Достоевский).

И всякое величие человека, человечества заключается в его стремлении к добру, миру и красоте.



## СОВЕТЫ ИЗ ПРАКТИКИ:

Процесс рисования – это, прежде всего, что в и ж у? (объективное начало), а затем как в и ж у? (наше субъективное впечатление).

1. Изобразительная плоскость (лист бумаги) крепится на плашете (мольберте) строго по осям, на расстоянии вытянутой руки и возможно большим отходом назад в целях создания более полного зрительного охвата изображения, целостного восприятия его; натура рассматривается на расстоянии двух – трех диагоналей её условной проекции на картинной плоскости – нашего посредника между натурой и листом; линия горизонта и перпендикуляр «точки зрения» на изобразительную плоскость относительно её середины должны условно соответствовать друг другу, создавая этим адекватное восприятие

натуры и её изображение на листе бумаги, реального и изображаемого пространства.

2. Выработайте в себе чувство пространства как объективность окружающей действительности: трехмерность – сущность предмета, движение – сущность пространства предмета, его окружения. Пространство воспринимается только через предмет: «нет предмета – нет и пространства и нашего восприятия мира».

3. Не набрасывайтесь на рисунок сразу: в предварительных коротких набросках, эскизах определите свои задачи, тему, графическое решение, композицию. Начинайте рисунок с определения предметного пространства («точки зрения» – предметной плоскости):

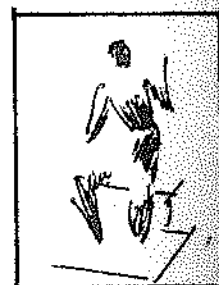
а – с разброса в листе основных объемов натюрморта (фигуры) с явными акцентами их движения и плановым распределением частей и целого в «блоке» предметного пространства;

б – сопоставлением раскрытия фасадных (и соответствующих других) плоскостей выстройте на предметной плоскости архитектуру формы;

в – используя условное освещение, тоновыми уходящими плоскостями проследить динамику развития основной формы и её частей в пространстве «блока».

Эти короткие рисунки – эскизы дадут ясное представление о:

- развитию сложной формы в пространстве (движении),
- главном и второстепенном, подчинении последнего главному в создании единого целого,
- пластике движения предмета и поверхности формы, их ритмических связях в пространстве «блока»,
- соподчинении частей целому в создании единства движения и сложной формы предмета и целостного представления о предмете.



4. Абстрагирование формы предмета (сущность предмета) – это путь познания и практики, изучения предмета и его пространства, движения предмета в нем, принципов построения: от простого к сложному, большого к малому, близкого к дальнему; определение значения предмета в пространстве как главного и второстепенного, частного и общего, о б р а з а и з н а к а;  
в вопросе композиционного завершения – целостность и гармония, красота и богатство, разнообразие предметной действительности, наше творческое выражение её, трансформация и идеализация, проявление своего «Я» – лица художника, способностей и таланта в своем представлении действительности - в и с к у с с т в е!
5. Ведите рисунок от общего к частному (детали), от частного к общему и т.д., завершая общим – целостным восприятием природы. На любой стадии рисунок должен казаться законченным: набросок, короткий, длительный рисунок.
6. Значение детали велико, она должна иметь свой размер, массу, место в пространстве. И в то же время деталь должна определять собой единство объема, подчиняться основному «блоку», подчеркивать его пространственное развитие и свое значение. Выразительным примером тому могут быть фрагментальные портреты художника Фешина. Существует четкое определение детали и целого предмета: не говорим же «руки с человеком», а «человек с руками»; существует, наконец, определение «человек».
7. Деталь в процессе рисования имеет важное значение. Она является как бы поэтапным камертоном: чем точнее рисуется деталь, тем рисунок приобретает более законченный вид. Однако деталь не должна акцентироваться, если она не несет на себе основную нагрузку, свое главное значение. Нельзя начинать рисовать с детали.
8. Вопрос о пропорциях всегда остается главным и основным в рисунке. Разница решений этой задачи в том, чтобы видеть эти пропорции, решать их, пользуясь не математическими выкладками, а визуальными, весовыми отношениями. Основное условие при этом: видеть весь предмет, весь предмет целиком охватывать глазом:
  - а) – всегда начинать построение предметов от нижней (предметной) плоскости через привязку к линии горизонта и «точке зрения»;
  - б) – одновременно решается вопрос о композиции листа – размещении предметов в условном «блоке» пространства листа, выразительной подаче идеи;
  - в) – всегда пользуйтесь «змевыми осями» (это вечный контроль);
  - г) – деление сложного объема только пополам, от большого к малому; сравнение детали с целым по массе, по впечатлению;
  - д) – определяйте и решайте с р а з у начало и конец развития объема, а затем занимайтесь его серединой; только крайние точки правильно определяют среднюю, кривую к прямой, частного к общему, близкое к далекому, второстепенное к главному.
9. Абстрагирование сложных форм, как прием, дает возможность четкого восприятия объемов и их распределения в пространстве. «На живой модели надо довести понимание формы до такой же ясности и простоты, как это имеет место при изображении шара, куба и т.д.» (Д.Н. Кардовский). Но это должно быть в с п о - м о г а т е л ь н ы м, п р о м е ж у т о ч н ы м этапом, после которого, представив реальную форму предмета, должны заниматься раскрытием пластической и эмоциональной его характеристики. Этот этап не должен затягиваться, ибо выливается в рисунок с отпечатком большой условности, схемы, голой абстракции.
10. Штрих -- это не средство «раскраски» формы предмета. Штрих – основное изобразительное средство передачи сущности формы, правильного восприятия предмета в целом, его поверхностной пластики, движения в пространстве с использованием аппликационного приема через имитацию последовательных осевых сечений его формы; их временного развития в глубину – как четвертое измерение.



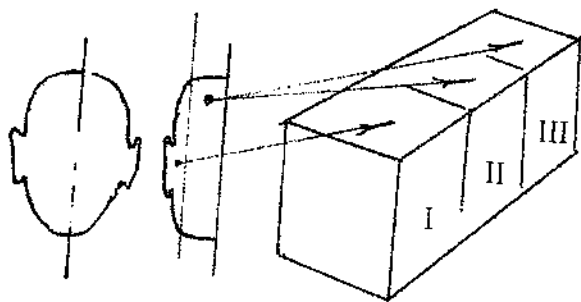
11. Штрих образует контурную линию. Контурная линия несет поверхностную информацию о форме предмета.
  12. Нижняя (предметная) плоскость – основа предметного пространства, является главной, базовой в изображении «блока» предметной ситуации в условном пространстве листа (планово-проекционное рисование).
  13. Соотношения «фасов» целого, деталей и нижней плоскости четко представляют сложную форму предмета в д в и ж е н и и как в предметном пространстве, так и внутри предметного «блока» (сложное движение).
  14. Значение изобразительной плоскости огромно. Если вспомнить примеры с разным размещением «предметного пространства» в листе, то можно убедиться в различном его эмоциональном восприятии. Этот прием широко используется художниками в их творческой работе. Четко поставленная задача будет диктовать и ваше решение. Не упрощайте значение листа, это ваше композиционное поле: определенность, устойчивость, выразительность, соразмерность изображения с выбранным форматом и формой листа.
  15. Масса в рисунке – это не только физическая сторона, чисто размерная, но и степень загруженности плоскости листа тоном: отношение светлого к темному, тонкого к толстому, малого к большому, композиционное размещение пятна на листе.
  16. Вес в скульптуре; цветотон – в живописи; светотон, линия, пятно – в графике, в декоративном искусстве – в рисунке используются все изобразительные средства, но едины законы построения предмета и пространства.
  17. Рисунок как синтезирующий вид искусства объединяет в себе все качества и своими условными средствами (монохромный материал, двухмерность бумаги) отображает реальную действительность, пользуясь абстрактным языком выразительности. Являясь «основой всех видов искусства», он полностью несет на себе всю нагрузку. Даже оставаясь вспомогательным, рабочим, «нашей кухней», рисунок прежде всего решает те основные задачи, которыми оперирует, пользуется определенный вид искусства, например: скульптура – вес, пространство; живопись – цветотон; графика – свет, линия, пятно; прикладное искусство – декоративность.
- Но рисунок как вид искусства должен проявлять себя в контурной линии – концентрате всех изобразительных средств и локальных качеств выражения предметной действительности (рисунки Гольбейна, Энгра, Матисса, Пикассо).
18. Физиологические возможности глаза определяют расстояние до модели: увеличение расстояния приводит к увеличению «поля зрения», а это дополнительное пространство, другие задачи; уменьшение – к ограничиванию, фрагментальности: малое расстояние и небольшой охват «поля зрения» создают уже не одну, а несколько «точек зрения», несколько центров картинной плоскости (панорамное восприятие).
  19. Есть определение: рисунок «легкий», рисунок «тяжелый» (черный, грязный).
  20. Т о н – светоотражающая способность предмета; зависит от материала, среды, силы и направления света. В учебном рисунке белый лист бумаги сохраняется условно белым – самым светлым тоном и белым фоном окружения предмета; самым темным тоном являются графические возможности материалов (карандаш, уголь, соус, сангина, тушь и т.д.). Поэтому нельзя добиваться реальных тоновых отношений, изображая предметную ситуацию на условном белом фоне, ибо все взаимосвязано. Целесообразнее все промежуточные градации полутона решать относительно выбранного вами условного тонового диапазона (от самого светлого до самого темного), добиваясь целостного изображения формы предмета через ее силуэт (пятно).
  21. Обращайте внимание на фасад плинта, подставки, плоскости, на которых размещается фигура. Это «фас» фигуры, направление движения, начало развития вашей

композиции (от условной картинной плоскости). Всегда «фасады» тазового объема и планта параллельны и движение фигуры развивается вверх и вниз от таза (закон греческой скульптуры).

22. Рисовать начинайте всегда с предметов первого плана, затем дальних: новизна восприятия и устоявшееся впечатление, свежесть взгляда и физическая усталость, конкретность, детальность и обобщенная расплывчатость, начало и глубина движения – все это определяет ваше эмоциональное отношение к изображению предметов по планам. Не забывайте о поэтапном ведении рисунка, о целостности восприятия предмета, о значении детали в нем. В любой момент изобразительного процесса рисунок должен представлять собой законченный вариант: эскиз, набросок, короткий рисунок, длительный (аналитический), законченный пластический рисунок. Свежий рисунок представляет знания и мастерство художника, точность руки и глаза мастера, является продуктом искусства.

23. Характерный прием перцепционного (непосредственного) рисования через математические выкладки: «это относительно этого на столько-то, под столькоим» и т.д., - вероятно, еще долго будет являться одним из основных оперативных способов в рисовальной школе.

Рисовать надо объемами (массаами), распределяя и строя их в пространстве от большого к малому, соотносить малое с большим; решать анатомические, конструктивные связи, раскрывать механику движения частей в единстве целого, общего через их пространственные связи, архитектонику, динамику, ритм, пластику, выразительность и художественность.



24. Уплотнение в скульптурном рельефе переднего плана к общей «подушке» пространства – высоте рельефа создает пространственный объем предмета и среды, тогда как в рисунке пространство первого плана согласуется с трехплановым определением общего объема данного пространства (условного по заданию).

25. Гиперболизация в искусстве является одним из подвижных средств выразительности изобразительного языка в творчестве художника. Для достижения этой выразительности, например, монументальности, пользуются такими средствами, как обобщение формы, сознательное нарушение пропорций (чем меньше размер головы, тем большая монументальность, величавость); избыток деталей приводит к станковости; «обратная перспектива» как бы «вовлекает» зрителя в свое предметное пространство и т.д.

Любое движение фигуры заканчивается пальцами рук, ног; каждая деталь участвует в движении. Чтобы еще больше усилить, подчеркнуть, проявить движение, художник «утрирует» его, обращает ваше внимание на акценты его пластического звучания, пики движения.

26. Язык – это «совокупность средств выражения в творчестве», «закрепленные результаты работы» образного мышления, выработанные средства, «орудие общения людей, обмена мыслями и взаимопонимания в обществе» (С.И. Ожegov, «Словарь русского языка»). В изобразительном искусстве язык имеет свои формы выражения: идеализированный подход в изобразительной практике (творчестве), как пространственное мышление и образное восприятие; совершенное владение всеми видами графической формы выражения, материалами, средствами рисунка (линия, штрих, пятно и т.д.).

27. С т и л ь. Характер творческой деятельности по совокупности своих признаков определяет стилевое направление в искусстве (искусство Древнего мира, Антика, Готика, Возрождение, современное искусство), которое, в свою очередь, по своим художественным формам выражения группируется в определенные виды: монументальный, станковый (скульптура, живопись, графика), решающие пластические задачи; прикладной – декоративные задачи. Идейное содержание и художественная форма выражения становятся основным определением э п о х и данного изобразительного творчества, его времени и Искусства.
28. «Для передачи и понимания движения природы надо, чтобы художник сумел как бы прочувствовать это движение» на себе.  
«Чтобы собрать, надо сначала разобрать!» (Матвеев).
29. «Фигура, которую вы хотите передать, должна стоять в вашем сознании ц е л ь н о й, и её выполнение должно быть ни чем иным, как воплощение о б р а з а».
30. «Строя фигуру, не создавайте её по частям. Согласуйте все одновременно, как правильно говорят, рисуйте а н с а м б л ь» (Энгр).
31. «Делая наброски, постарайтесь прежде всего определить и хорошо охарактеризовать её (природы) движение. Я буду постоянно вам повторять: д в и ж е н и е – э т о ж и з н ь!» (Энгр).
32. В предметном рисунке необходимо развивать «умение воспринимать поверхность бумаги не как плоскость, а как г л у б и н у (пространство)...» (Павлинов).
33. Восприятие листа как п р о с т р а н с т в о, «окно в реальный мир» – основное условие и задачи школы в воспитании и развитии у студента п р о с т р а н с т в е н н о г о м ы ш л е н и я и образного восприятия действительности.
34. «Хорошо подчеркнутым бегом линий вы погружаетесь в пространство и завладеваете глубиной». (Роден).
35. Умение передать форму бытия – это задачи ш к о л ы созидания.  
Т в о р ч е с т в о – это реальная действительность, переданная художником через форму воздействия, как свое психологическое (а не иллюстративное) представление формы бытия; через художественный о б р а з, в котором пластика выступает как носитель образно-эмоционального звучания формы в о з д е й с т в и я, а не только изображения предмета.
36. Рембрант говорил, что работа сделана не тогда, когда все закончено, а когда передана м ы с л ь.
37. Гений и талант – дар божий, это природное дарование. Но что они могут значить, если не будут подкреплены знаниями и практикой.
38. «В о л я может и должна быть предметом гордости гораздо больше, нежели талант. Если талант – это развитие природных склонностей, то твердая воля это ежеминутно одерживаемая победа над инстинктами, над влечениями, которые воля обуздывает и направляет, над препятствиями и преградами, которые она осиливает, над всяческими трудностями, которые она героически преодолевает» (О. Бальзак).
39. Древние греки провозгласили культ здоровья, гармонии, красоты. Человек, его тело, его чувства стали предметом науки и искусства. Философы, писатели исследуют любовь, таинственную силу, влекущую одного человека к другому. Жажду обладания они называли э р о с о м, а ее более возвышенную ипостась, стремящуюся к духовному соединению, – а г а п е.
40. В жизни существует понятие о «голой» модели, в искусстве модель т о л ь к о «обнаженная». Эту разницу надо видеть и чувствовать.
41. «Нечего обдумывать обдуманное, бери его и шагай дальше» (Л.Н. Толстой).
42. Каждый видит то, что знает. Больше знаешь, больше видишь.

43. Не доверяй глазу своему.
44. Рисуй не как видишь, а как знаешь. Знания раскрывают глаза.
45. Глаз есть орган пассивного осязания (живопись).
46. «Держи глаз внутри формы, а не по контуру» (Н.Ф. Циоглинский).
47. Мир воспринимается только через предметы. Голая абстракция, знак – тот же предмет. Цвет, явления – та же материя и её движение. Первоначально необходима среда воздействия, затем только наши выражения чувств – в этом принцип психологического свойства человека.
- С углублением в пространство предмет теряет значение своей сущности и его форма решается плоскостью, силуэтится. Предмет приобретает часто иное звучание, становится бутафорией, декоративным украшением, заполнением пустоты, элементом, знаком, но только он дает определение нашему эмоциональному взрыву – искусству. В этом его роль, значение и качество.
48. Пятно рождает силуэт, силуэт – контур, контур – контурную линию. Таким образом контурная линия несет в себе всю «силуэтную нагрузку»: объем, конструкцию, структуру, поверхностную пластику, среду, тон (свет, цвет), материальность и т.д. Все зависит от поставленных задач в решении формы предмета и среды, где:  
линия, светотон – прерогатива рисунка,  
пятно, цветотон – основа живописи, цветовых решений,  
линия, пятно – прикладное искусство.
- В изобразительной деятельности через художественные средства раскрывается творческий замысел автора, что проявляется в его композиционном решении. Художественное произведение – это композиция.
- «Композиция – донесенная до зрителя мысль художника» (Татлин).
49. «Конструкция служит первоосновой любой формы. Построишь грамотно конструкцию на листе бумаги – сделаешь хороший рисунок, наврешь в конструкции – никакой, самой виртуозной тушевкой этого не скроешь» (А. Дейнска).
50. Свет лепит форму светотонем, цвет в монохромном исполнении передает тоновые отношения цвета, разрушая и уничтожая порой целостность формы предмета.
51. Плоскость – двумерная геометрическая поверхность.  
Поверхность – внешняя сторона предмета, граница с пространством; в рисунке представляет рельеф на условных формообразующих плоскостях и своим уходом в невидимую зону – силуэтную границу, контур, контурную линию, как границу видимой поверхностной пластики объекта предмета и её невидимой, объективно существующей половины.
52. Представление о предмете создается через поверхности формообразующих плоскостей: фасадную – фас, боковые – профиль и другие, которые раскрывают его характеристику; стыки этих плоскостей – это их конструктивно-структурные, анатомические, пластические связи. Ортогональный метод определяет расположение деталей, частей на соответствующих плоскостях объема. Трехчетвертные точки – труакары раскрывают пластику связующих граней данных плоскостей, представляя эти плоскости (и объем в целом) в и с к а ж е н н о м пространственном развитии – ракурсе.
53. Рисунок как вид искусства – это линия с минимальной светотоневой моделировкой формы объема. Её нельзя путать с линейным декоративно-плоскостным решением и с цвето-световой перегруженностью тоном (задачи живописи). В учебном рисовании могут использоваться все средства для достижения цели в решении задачи пространственного представления формы – объема предмета, но только локализация всех средств в линию определяет рисунок самостоятельным «видом искусства». Значение линии в рисунке, её психологическая и эмоциональная сила ог-



ромны (наскальные рисунки, иконопись), велика её первостепенная роль в изобразительном искусстве.

54. Процесс рисования заключается не в том, чтобы точнее срисовать, а необходимо войти в «роль», образ, понять, представить на листе, сдублировать этот образ, т.е. нарисовать представление своего восприятия. Этот процесс активный, творческий относительно пассивного, механического, копировального.

55. Контурная линия и контурная обрисовка разные понятия. Обрисовка тонкой, свободной, живой линией всего предмета, охвата всей предметной ситуации целиком определяет ваше композиционное решение, характер движения, его архитектуру. Контурная линия – это завершающий процесс познания формы предмета. Она возможна при полном «охвате» объема, его пропорций, структуры, анатомических связей, пластической наполненности формы, её красоты и выразительности: возможна только в линейном рисунке – виде искусства.

56. Собственная тень на предмете проявляется дважды: на границах светораздела формообразующих плоскостей и высотах поверхностной пластики их рельефов.

57. Тенью являются только собственная и падающая около предмета, остальное есть полутени, которые ослабевают по мере удаления от светоперелома и высветляются в рефлекс от отраженных лучей светового потока.

58. Падающая тень и собственная тень определяют границы формообразующих поверхностей и пластику их рельефов.

59. «Нельзя срисовывать не осознавая, надо осознавая рисовать.

60. ... не против созерцательного дара восприятия молодого дарования, но и за умственное, логическое обоснование созерцаемого» (от автора).

61. Развитие образного мышления «связано с силой зрительного восприятия, с умением наблюдать, с развитием зрительной памяти и образного воображения.

Для квалифицированного рабочего, для техника, инженера обладание всеми этими свойствами чрезвычайно важно. Оно влияет на точность, четкость работы, на развитие изобретательства, на качество его» (Н. К. Крупская).

62. «Искусство есть образное освоение мира в его универсальности и целостности». «Единство общего и единичного – своеобразие эстетического познания мира» (Гегель).

63. Изобразительное искусство рассматривается как субъективная субстанция окружающего нас объективного мира. Будь объективным в школе и субъективным в искусстве. «Творчество – это отрицание школы» (А.А. Дейнска).

64. «Созидание – дело не только рук, сколько духа человеческого» (В. Солоухин «Камешки на ладони»).

65. Из терминологии.

Целостность предметной формы и цельность изображения предметного пространства есть его композиционное решение;

«грация – это красота отдельного предмета, а гармония – красота пространства, понятого как мир, бесконечно сложный и замкнутый».

«Всякое цельное изображение приводит нас к красоте и тем самым к добру» (В.А. Фаворский).



## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Для поднятия экономического и культурного уровня России Петр I направлял своих мастеров для обучения за границу, а для обучения на месте приглашал к себе иностранных специалистов. Так Иоганн Даниил Прейслер – немецкий художник-педагог появился в России. Его методическая программа и учебное пособие «Курс рисования» стали на столетия настольной книгой для русских художников. Впоследствии она дополнилась методической системой А.П. Сапожникова – русского инженера, ученого, художника-педагога, сподвижника школы научного, объективного подхода к изображению реальной действительности.
2. Ботегги – мастерская художника-педагога, наставника и ученого, где группа учеников осваивала разные специальности: физику, химию, биологию, изобразительное творчество.
3. Термин «академия» появился в Древней Греции, где философ Платон обучал молодежь в саду под названием «Академия», что в южной части Афин. С тех пор это определение закрепилось за высшими учебными заведениями. В академии проводились узкоспециализированные занятия группой педагогов-специалистов по каждому предмету отдельно.
4. Школы утилитарного и функционального искусства имеют право на самостоятельное существование и свою методическую позицию. Вопрос стоит о полноте познания объективного мира с учетом специфических (профессиональных) требований, связанных с различными направлениями в искусстве: станковое, монументально-декоративное, декоративно-прикладное, искусство дизайна и т.д.
5. Потеря школы логики и знания сильно отразилась на методике академического художественного воспитания в начальном, среднем и высшем звене.
6. Социальная буря революции отразилась и на эстетическом фронте, выразилась в полном отрицании «консервативной» академической школы и поисках новых взглядов, в новых течениях, в иных отношениях; основываясь на новых демократических началах, свободе и отрицании – «Все по-новому, долой старое, отжившее!» – создавала прецедент к разгулу нравов, погрому и уничтожению огромного национального наследия, культуры и истории нации.
7. Рассматриваются две системы изучения реальности:  
I – объемно-пространственная, основанная на трехмерном восприятии и на аналитическом подходе; определяет «сущность» предмета: «вижу – познаю – создаю»; дает возможность более оперативного и свободного изображения природы, работы по памяти и по представлению, творческого подхода в выражении своих мыслей, чувств и эмоций, своего отношения к реальной действительности;  
II – силуэтно-знаковая, основанная на аппликационном (плоскостном) восприятии, пассивно-механическом отношении к изображению природы: «что вижу, то и рисую»; этот метод также создаст иллюзию объема, но достигается скорее через точное копирование (срисовывание) – система фотографии – развивается только мастерство.
8. С этим материалом можно познакомиться в книге Н.Н. Ростовцева «История методов обучения рисованию», М. Просвещение, 1962.
9. «Точка зрения» должна быть единой и постоянной, только она определяет пространственное развитие всей предметной ситуации, её целостное восприятие: вначале – как вижу?, только потом – что вижу? со всеми последующими вопросами и решениями. Физически «зафиксировать» данную «точку зрения» невозможно, да и нет надобности в этом: жизнь течет, изменяется, и человек, как продукт природы, подвластен её законам. Погоня за фиксированной «точкой зрения»

- скорее будет способствовать инертному, копируальному подходу к натуре через наиболее точную передачу её. Это возможно только технике – фотоаппарату, который способен зафиксировать в с.е. В данном случае фиксация «точки зрения» служит только для определения перспективных закономерностей, которые являются основным средством построения предметной среды на изобразительной плоскости. Ее заменяет предметная плоскость.
10. В зафиксированное отверстие для глаза рассматривался предмет через вертикально поставленную на расстоянии рамку с мелкой сеткой или стеклом, на которой отмечались точками проекции изображения предметов, – так зарождалась система линейной перспективы...
  11. Любое раскрытие «лица» – фасада предмета подчиняется фасаду предметной плоскости, которая определяет общее развитие движения предметного пространства и движение каждого предмета в этом пространстве: стоит, лежит, наклонен, фасадное, угловое и т.д.
  12. Горизонтальная ось делит лист условно пополам, оставляя несколько большей нижнюю часть. Это связано с физиологией зрения и устройством глаза человека, когда в обычном состоянии перпендикуляр его луча зрения направлен не горизонтально, а слегка вниз: «смотрим под ноги» и поднимаем глаза или голову, когда смотрим вдаль – на горизонт, поэтому физическую середину листа как горизонт мы воспринимаем слегка приподнятой. Предметная плоскость определяет свое ракурсное развитие и всех предметов, лежащих на ней, своим расположением на листе относительно условной линии горизонта.
  13. «Сущность» (основа, суть, смысл, содержание) определяет функциональное предназначение предмета, а его утилитарность – его качество: красоту, надежность, удобств. Сущность предмета безгранична. В своем проявлении для каждого рода деятельности человека предмет представляет свой интерес: для химика – одно, физика – другое, музыканта – третье. Для нас предмет раскрывается сущностью своей формы в трехмерности, пространственности, движении. Отсюда задачи:
    - научить студента правильно видеть предметное пространство и уметь изображать его на двухмерной плоскости листа;
    - дать познания о строении формы предмета: конструкции, анатомии, поверхностной пластике, динамике движения, ритме и т.д.

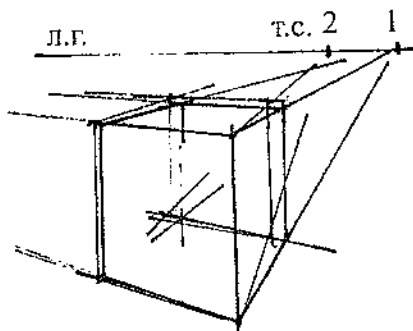
Форма – это зрительное восприятие объема предмета, который раскрывается своей половиной, а невидимая часть подразумевается. Правильное представление, целостность восприятия его формы как о б ъ с м а, массы, её пластическая выразительность, образность, – основные задачи в воспитании у художника пространственного мышления, образного восприятия.

Вопросы о «сущности формы» предмета рассматриваются в условной пространственной среде и являются объективными задачами, присущими спецВУЗу. Цветотонные отношения (цвет, фон, фактура, материальность и т.д.) относятся к задачам субъективного характера и в программе обучения являются последующими, завершающими, задачами профилирующих кафедр: скульптуры, живописи, реставрации или декоративно-прикладных (графики, тканей, стекла, керамики, металла, дерева, дизайна и т.д.).

Этап изучения формы предмета и построение её на изобразительной плоскости на аналитическом курсе рассматривается только в «пространстве предмета» через рецепторные качества восприятия модели, т.е. объемно, рельефно, реально (объективно). Дальнейший этап – «связь предмета с пространством» – это наши субъективные впечатления в творческих решениях с эмоциональным трактованием действительности.



14. Практическая непосредственность – это наше бытовое, двухмерное восприятие предметной среды, связанное с устройством нашего глаза и его возможностями воспринимать мир только плоско, силуэтно. Двумя глазами создается эффект стереоскопии, когда рассматривается предмет как бы с двух «точек зрения» одновременно. Этот эффект не может быть связан с законом линейной перспективы, где обязательна только одна «точка зрения». Однако эффект двух «точек зрения» даст результат, аналогичный закону воздушной перспективы, где первый план воспринимается четко, а дальние – расплывчато, мягко (как двухконтурное, размытое изображение), где с отдалением пространства этот эффект усиливается, превращая предмет в силуэт, пятно. Это первое.



Второе. При восприятии предмета наш глаз, словно лазерный луч, фокусирует на нем наше внимание, представляя предмет относительно четким и ясным к более ступенчатому и размытому окружению; само восприятие предмета проводится по частям непрерывными круговыми движениями, постепенно охватывая его глазом. Когда мы смотрим на предмет двумя глазами, то стереотипное восприятие раскрывает его форму в объемном впечатлении. Однако, по мере удаления, предмет теряет свою трехмерность, глубинный размер исчезает и предмет уплощается.

И третье. Полнота восприятия зависит также от внешних причин (освещения, цвета, фактуры, расстояния до предмета и т.д.) и индивидуальных свойств зрителя (психики, состояния, дефектов зрения, слуха, обоняния и т.д.).

15. Н.Н. Ростовцев «Очерки по истории методов преподавания рисунку». М., «Изобразительное искусство», 1983.
16. Первое: разбивка поверхности формы на основные и поворотные плоскости является частным решением, ибо создает условную конструкцию на кривой (круглой) поверхности: никогда нельзя создать правильную кривую, соотнося её с кривой – только с прямой; целесообразно рассматривать конструкцию из минимума основных плоскостей, на которых решать рельефы круглых форм по их высотам; второе: разбивка ради соответствующей освещенности?... А вдруг свет поместится? Тогда как?
17. Школа, построенная на световом и освещении раскрытии формы предмета, приводила только к «голому копированию» (по отмеченным падающим теням восстанавливался свет, обязательно фиксировалась «точка зрения», «главный луч зрения», «осевая линия...»). Да, это был рисунок! Сложный и удивительно похожий! Как копия!... не более. На этом вырабатывается только мастерство.
18. «Сущность» формы предмета или формообразующая система «куба» рассматривается не как прямое включение в сложную форму предмета, а как косвенное соотношение к частному, индивидуальному – в сравнении.
19. Цвет, фактура поверхности формы предмета рассматриваются как светоотражающая способность его и выражаются в тоне. Световые полутона и полутона – определения прямого и отраженного светораспределения на освещенной и теневой поверхностях формы предмета.
20. По физическому закону о зависимости освещенности предмета от расстояния до источника света и с приближением к нему на предмете «собственная тень» должна быть темнее, контрастнее «падающей» (пример: освещенность высоких предметов искусственным светом), но на практике «собственная тень» сильнее, чем

- «падающая», подвергается высветлению окружающим (отраженным) светом. «Падающая тень» принадлежит предметной плоскости; у края предмета, её начала, она самая темная, резко высветляется по мере удаления от предмета, оставаясь несколько темнее по периметру, но с отдаленностью от источника света смягчается. И только собственная тень сохраняет четкую границу светоперелома.
21. Развитие глубины предмета представляет собой последовательное поэтапное восприятие и изображение его формы (и группы предметов) по глубине расположения, что воспринимается отдельными временными этапами – во в р е м е н и (штрихами).
22. Предмет существует независимо от человека. Он реален, материален. У него своя история, своя биография. Задача школы – это прежде всего построение формы предмета; вопросы субъективного отношения к предмету относятся к задачам творчества.
- Присм обобщения формы – это образное, знаковое представление её; является высшим проявлением и достижением искусства первобытного примитивизма (каменные бабы), Античного искусства (архитектоника скульптуры); ничего не имеет общего с абстракцией формы, как формального подхода к её решению. Объективный разбор формы предмета всегда несет в себе черты условности, схемы, абстракции – упрощения, доступные для понимания и анализа, – это «система куба» и «сквозное рисование» в выявлении «сущности» формы предмета, «планово-проекторный» метод и линейная перспектива в построении предметного пространства, закономерность распределения света на поверхности предмета и его окружения – воздушная перспектива и т.д.
23. Теоретические положения о перспективном построении реального изображения на плоскости диктовались уровнем научных знаний того времени. В основу этой теории были, по-видимому, положены закономерности естественного зрительного восприятия. Однако способности человека видеть пространство трехмерным не были врожденными, а приобретались путем опыта, многократных исправлений зрительных ошибок: зрительные впечатления об объективности реальной действительности дополнялись абстрактным мышлением – глаз фиксировал только очертания предметов.
- Древнеегипетские ученые-теоретики основывались только на примерах зрительного представления, поэтому и перспектива строилась по законам фронтальности, объем предметов передавался линейно-силуэтным изображением в рисунке без явлений светотени.
- Только в V в. до н.э. появились художники – скиографы-тенеписцы, была выработана «стереоперспектива» – «натуральная передача» формы предмета и пространства как их видит человек двумя глазами. Основой построения являлась «центральная ось» картины с единой линией горизонта и отдельными «точками схода» для каждого предмета (фигуры).
- И лишь в эпоху Возрождения (XVI в.) Франческо Мельци, учеником и другом Леонардо да Винчи, по завещанному ему после смерти великого мастера отдельным материалам и заметкам («дополненные, теоретизированные, научно разработанные, практически подтвержденные, углубленные мысли» великого предшественника теоретика-художника Л.Б. Альберти) был составлен трактат «Три книги о живописи», в которую вошли материалы о «линейной и воздушной» перспективах и методика с указанием правил и наставлений в обучении рисованию. Они созвучны по сей день.
24. При параллельных лучах зрения «точки схода» являются условными и представляют собой лишь направление движения уходящих сторон предмета под определенными углами ракурсного сокращения.
25. С.В. Кравцов «Цветовое зрение», АН СССР, 1951.

26. Мы всегда ориентируемся по фасадно раскрывающимся основным объектам: опушка леса, край поля, направление улицы, фасад здания и т.д. и этим определяем расположение других предметов и их движения в пространстве.
27. ... основное условие построения линейной перспективы.
28. При развеске картин, установке изобразительной плоскости необходимо учитывать характер переспективной ситуации: уровня горизонта картины и зрителя (художника).
29. Мы воспринимаем мир по методу «аппликации» – через наложения силуэта предметов I-го плана на дальние. Поэтому в «быту» вопроса о глубинном размере практически не с т! Уплощая условное пространство листа (его объективное начало), мы вынуждены представлять мир только через субъективные впечатления, т.е. п л о с к о. Поэтому такой подход не может быть о б ъ е к т и в н ы м выражением действительности, он может выражать только наши чувства – психологические эмоции индивида. И в этом просматривается ц е л ь творчества, искусства, а его крайние проявления в современном виде: изображая н с ч т о, выражать только с е б я!?
- Но мир воспринимается только через предметы, даже голая абстракция – это знак, тот же предмет; цвет, явления -- та же материя и с ѐ движение. Они воздействуют на наши чувства, наши эмоции. Первоначально всегда необходима материальная среда воздействия, а затем только возникают наши чувства – в этом принцип психологического явления.
30. В египетском искусстве была выработана жесткая система в изображении фигуры человека: торс – в фас, голова, таз, ноги – в профиль, глаз – в фас; «иерархическая лестница» выражалась в разнице размеров фигур и т.д. Свободное раскрепощенное отношение к натуре проявлялось только в изображениях челяди, где просматривается очень точная передача их в движениях, «сценических связях».
31. Перцепционное восприятие всегда зависит от психологических качеств человека – индивидуума.
32. Правильное ракурсное раскрытие предметной плоскости является обязательным условием, ибо весь отсчет ракурсных изменений величин предмета идет от подножия-плоскости, на которой предмет лежит, стоит, плоскости, которую мы рассматриваем с определенной высоты (уровень нашего глаза – наша линия горизонта); с ней решаются истинные размеры предмета, его пропорции, масштабность. Если студент ошибся в точности ракурса нижней (предметной) плоскости – это не так важно: главное – привязать к ней предмет, собрать его.
33. Наш контакт с реальным миром носит ч и с т о у з н а в а т е л ь н ы й характер, знаковый, т.е. основанный на предварительно полученной информации о нем. И новый предмет всегда требует более полного предварительного изучения, чтобы опять превратиться в идеальный образ – в знак. Для знакового восприятия порой достаточно даже одной информации (блеск молнии, удар грома).
34. Во-первых, степень глубины пространства зависит от масштаба (размера) изображаемого предмета; во-вторых, ограничение условного пространства связано с архитектурной плоскостью, разрушение которой ведет к зрительному разрушению (пролому) стены здания. Поэтому монументальная живопись – это условно-живописный прием изображения действительности, где иллюзорный прорыв пространства является одной из задач расширения внутреннего объема комнаты, зала.

Монументальное искусство является объектом определенного условного пространства: архитектурной площадки, площади города, ландшафта.

И если станковое искусство рассчитано для близкого разглядывания, когда важна деталь и мимика, то в монументальном творчестве огромное значение имеет обобщение, силуэт и целостность большой формы (архитектоника).

35. ...относительно реальными, ибо наши зрительно - перспективные впечатления должны быть уточнены знанием реальных качеств предмета.
36. О зрительных искажениях – «обманках» можно прочесть в книге В.Е. Демидова «Как мы видим то, что видим». М., «Знание», 1979.
37. Сюда можно отнести принцип перспективного развития предмета со всеми условностями графического изображения его: первый план четкий, детальный, контрастный, с удалением форма предмета смягчается, теряет детальность, уплощается, превращается в силуэт, знак.
38. Прежде свое расположение в объеме пространства, а затем уже расположение предметов в нем относительно себя – их ракурс – свою «точку зрения».
39. Основные объемы и суставные узлы (суставы) фигуры человека и животных являются главным определяющим звеном ракурсного раскрытия формы в пространстве.
40. За неточности и вольность в изображении фигуры человека (животных, птиц) египетский художник подвергался жестокому наказанию.
41. По массам – легче-тяжелее; весовые по размерам – больше-меньше; по пятну – темнее-светлее и т.д.
42. Это должна быть несколько условная трактовка канона, которая зависит от индивидуальных качеств человека. У ребенка при сильно выраженном темном объеме и относительно тонкой шее, шея как бы вставляется в середину головы, но с возрастом форма шеи увеличивается и приобретает несколько иное представление о вставке (связи с головным объемом).
43. В рисунке это явление вылилось в закономерность передачи предметной среды в условном ограниченном пространстве, в ее условном плановом решении.
44. В данном случае условность объясняется концентрацией внимания на выборочных элементах постановки: фигура, дополнительные элементы, не более.
45. Пространство листа, приближенное к натуре, и условное -- условно-уплощенное в соответствии с поставленной задачей (декоративный рисунок, книжная графика).
46. Развитие формалистических направлений в искусстве полностью отрицало школу, сохраняя свои «неповторимые качества»: экспериментаторство, интуицию, вдохновение, «мир – как вижу, чувствую, понимаю!»; «импрессионистическая динамика» полностью исключала рисунок, первоочередными становились задачи быстротечности, сиюминутности движения, цвета (цвет – основа живописи, в этом, на мой взгляд, были и положительные качества, но потеря рисунка, его значения, приоритета представляли его бессилие). Великие мастера-импрессионисты открывали новый взгляд на мир, мир света, цвета и красок, сочный, радостный, живой, с выражением душевных травм и надломов, с необычной трактовкой этики общества, новых форм выражения, композиционных решений, это был иной угол зрения, иной взгляд на жизнь... Но при этом плодилась масса неучей, бездарных подражателей, верхоглядов-дилетантов – в этом была отрицательная сторона явления, когда игнорирование основ искусства – школы в дальнейшем отрицательно сказалось на динамике развития изобразительной школы и искусства. Развиваются реакционные формалистические тенденции и направления в искусстве, как неоимпрессионизм, символизм, дадаизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, формализм, конструктивизм, абстракционизм, беспредметность и современные новоявления в искусстве. «Детское искусство», основанное на непосредственном эмоциональном восприятии мира, полностью отрицало школу и педагогику (см. разд. «Словарь терминов и определений»).
47. Буржуазная концепция о биогенетической природе художественного творчества, послужившая теоретической основой педологии – наследственных способностей детей интеллигенции перед детьми рабочего сословия – была разоблачена и





ликвидирована Постановлением ЦК ВКПб от 4 июля 1936 г. «О педологических извращениях в системе Наркомпросов».

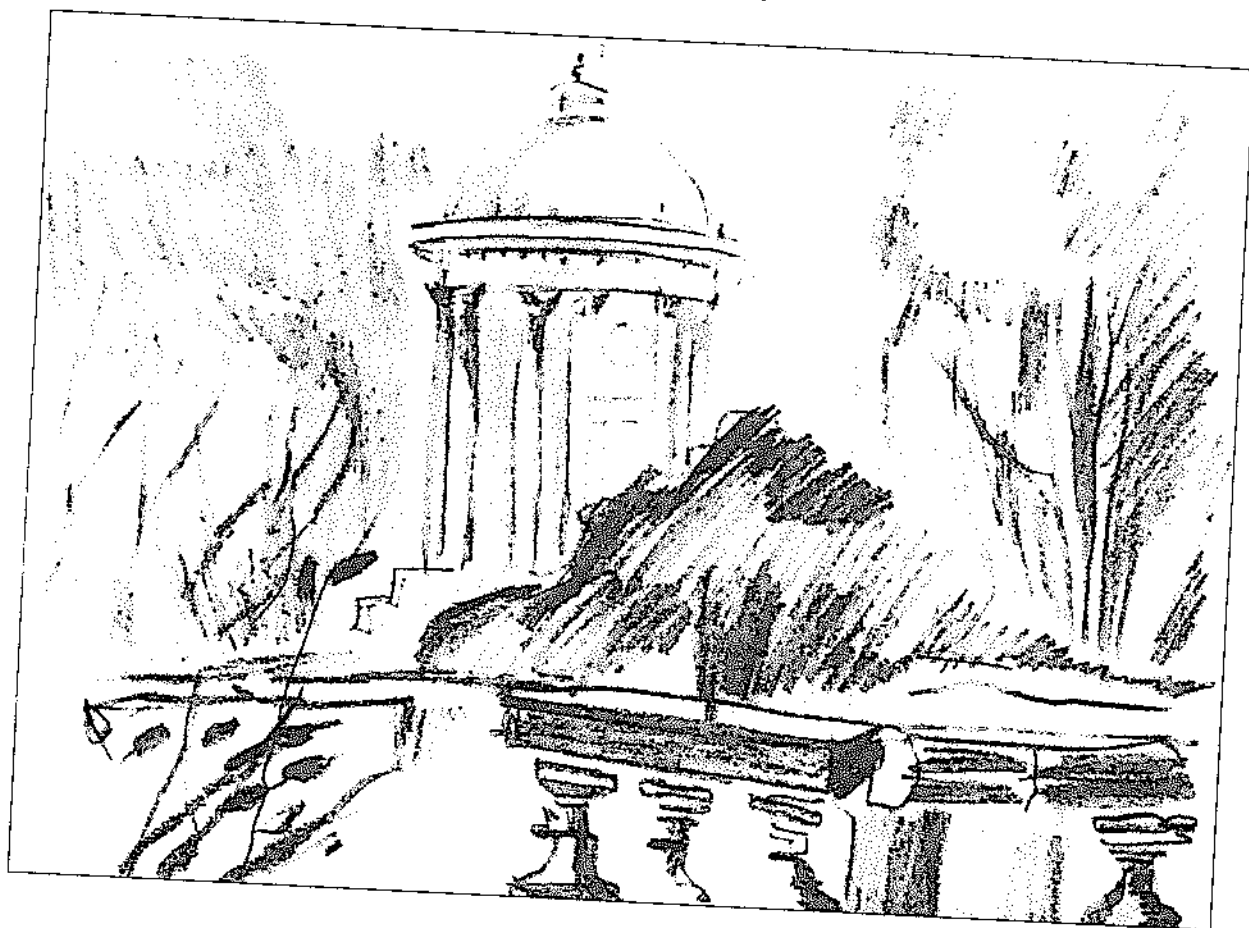
48. «Материалы и техники в рисунке» под ред. Королева В.С., М., «Изобразительное искусство», 1987.
49. Виды техники и список персоналий художников, их работы представляют материалы для задания «Копия».
50. Чтобы резинка стала мягкой, её выдерживают несколько дней в керосине, а затем кипятят в воде для обезжиривания. Резинка становится более качественной, не «замазывает» бумагу, хорошо снимает мягкий материал.
51. Все стирая, вы возобновляете прежние ошибки. Резинкой надо работать так же, как и карандашом: штрихами, высветляя, стирая ненужные линии, уточняя контур и силуэт предмета; работать решительно и смело.

52. Рецепт приготовления грунтов под настель можно узнать в книге Д.И. Киплика «Техника живописи», (ЗАО «Сварог и К», 1998).
53. В пределах 2-3 цветов, не более, или как цвета в качестве «подкраски» объекта рисования.
54. Гильдебрант «Проблема формы», Мюнхен, 1914.
55. Четвертое измерение - временное.
56. По материалам Н.Н. Волкова «Восприятие предмета и рисунка», М. 1950.
57. В.А. Фаворский «О рисунке», «О композиции». Изд. «Кыргызстан», 1966.
58. Отношение к предметам как однородным из белого материала - «белой массы» - в этом условность изображения в раскрытии формообразующей системы, «сущности» предмета. Лист рассматривается как «окно в пространство», где глубина пространства замыкается в пространственном объеме - «блоке» (блоке камня, белой массы), который занимает предмет, группа предметов или пространство с предметами.
59. Отношение к изображению и построение рельефа скорее сравнимо со спецификой книжной графики, монументальной живописи, где пространство должно решаться уплощенно, не разрушать плоскости листа или плиты, стены здания, условного блока.
60. В композиции листа предметное пространство определяется расположением изображения предмета от нижнего края листа. В линейной перспективе - глубиной расположения предметов на «предметной плоскости» (см. разд. «Перспектива»). Таким образом, расстояние от края листа до начала изображения будет определять размер пространственного объема, расстояние до предметов и их окружения в пределах условной трехплановой глубины, а через «точку зрения» их ракурс.
61. Создание иллюзии пространства или прорыв в условное пространство листа.
62. Степень раскрытия нижней (верхней) предметной плоскости определяет вашу «точку зрения». Плоскость является главной в организации глубины пространства, где ей уже подчиняются, занимающие это пространство, все предметы. В этом её огромное значение (особенно наглядны постановки на трехчетвертные ракурсные решения).

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ИХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ:

### А

- Аббревиатура – условное сокращение слова; слово из сокращенных слов.
- Абитуриент – лицо, закончившее среднее учебное заведение.
- Абрис – очертание предмета, контур.
- Абстракция – мысленное отвлечение от конкретной реальности; упрощение формы предмета до доступного понимания.
- Абстрактное и ассоциативное искусство – творчество, основанное на отвлеченном представлении действительности; лишенное реальной поддержки теряет свои идеальные качества и понимание, что приводит к формализму и беспредметности.
- Авангардизм – «вперед» – антиреалистические течения в искусстве XX в.; поиски новых средств и форм выражения действительности.
- Агностицизм – отрицание возможностей познания мира и его закономерностей.
- Адаптация – приспособление организмов, органов чувств к окружающим условиям (глаза к темноте, яркому свету; тела – к холоду, жаре).
- Адекватный – вполне соответствующий, совпадающий, приравненный.
- Адепт – ревностный последователь, приверженец какого-либо учения, идеи.
- Акромион – верхушка плеча; суставное соединение ключицы и отростка лопатки.
- Акселлерант – рано развивающаяся личность (см. ретардант).
- Акцент – знак ударения, подчеркивание мысли, внимание на что-либо.
- Альтернатива – необходимость выбора одного из двух одновременно возможных решений.
- Ампир – стилевое направление в западноевропейском искусстве в период империи Наполеона I; поздний классицизм – нач. XIX в.; сильно проявился в прикладном искусстве и архитектуре: торжественная монументальность, пышность и богатство внутреннего убранства.



- Анализ – метод исследований, состоящий в расчленении целого на составные части (см. синтез).
- Аналогичный – совершенно сходный, подобный; соотношения и выводы из сравнений и заключений.
- Анимизм – свойственное первобытным народам мистическое представление о существовании духа, души у каждой вещи материального мира (см. тотем).
- Аннексия – захват, насильственное присоединение.
- Антагонизм – непримиримые противоречия.
- Антиискусство – агрессия против искусства: неверие в прогресс творческого потенциала человека; тупик разума, человеческого сознания; уход от действительности.
- Антропометрия – система измерений человеческого тела и его частей (каноны).
- Антропоморфный – очеловеченные предметы и явления природы; человекообразный.
- Антураж – окружение, обстановка, окружающая среда.
- Апелляция – обращение к общественному мнению.
- Аппликатура – способ положения и порядок чередования пальцев рук, обозначение этого способа в нотах.
- Аппликация – создание изображения способом накладывания (наслаивания) силуэтов изображаемых предметов друг на друга (декоративное искусство, ортогональная перспектива).
- Архитектоника – художественное выражение закономерностей строения; соотношение нагрузки и опоры, присущих конструктивной системе сооружения или произведения искусства; равновесие частей в одном стройном целом, композиционная устойчивость, соразмерное расположение частей, гармоничное сочетание их в едином целом; художественная соразмерность в построении произведения.
- Аспект – точка зрения, с которой рассматриваются предметы, явления.
- Ассоциация – связь между различными представлениями, вызывающая ими другое: по смежности (весна – трава); по сходству (шелест листвы – шепот); по контрасту (белое – черное); свое через другое; последовательная связь между отдельными психическими актами (представление, мышление, чувства); сообщество, воображение, соединение (лат).
- Ахроматический – не разлагающийся на составные цвета; графический, бесцветный.
- Аффект (лат.) – приступ сильного нервного возбуждения (страх, ярость, ужас, отчаяние); душевное волнение, страсть.

## Б

- Базис (и надстройка) – базис есть экономический строй общества на данном этапе его развития; надстройка – идеологическая основа данного общества (политическая, правовая, религиозная, художественная, философская системы). С изменением базиса изменяется и надстройка, однако надстройка является активной силой, помогающей укреплению базиса, направляющей и организующей движение общества к цели; социальное положение общества полностью зависит от экономического благосостояния (базиса).
- Барокко – стилевое направление в европейском искусстве (конец XVI – середина XVIII вв.), связанное с дворянской культурой времен расцвета абсолютизма и борьбой за национальное единство с прославлением знати и церкви: вычурность и пышность, эффектные декоративные композиции, парадные портреты.
- Беспредметность – бессодержательность; реакционное искусство XX в.; реальный предметный мир изображается в произвольном сочетании геометрических фигур, плоскостей, линий, красочных пятен и т.д., что приводит к полному распаду художественного образа.

## В

- Вдохновение – состояние творческого подъема, сильное обострение мысли и чувств человека в решении задачи, как результат предварительного упорного труда; воодушевление.
- Вегетативный – часть нервной системы, регулирующая деятельность внутренних органов: питания, роста; основа, корень развития.
- Вербальный – словесный, устный; язык жестов, мимики, поз, выразительных движений.
- Вес – тяжесть тела (зрительная: крупнее, темнее и т.д.).
- Вид (искусство) – разновидность характера творчества; протекание действия во времени, форма работы: станковое, монументальное, прикладное искусство; композиция – монумент, этюд – портрет.
- Вкус – рецептор слизистой оболочки рта; склонность, пристрастие; чувство, понимание изящного; стиль, манера.
- Возрождение (Ренессанс) – эпоха расцвета науки и искусства в западной и центральной Европе, зарождение новой – буржуазной культуры, прогрессивный переворот в сфере идеологии и культурном развитии, построенный на научных знаниях и данных опыта; искусство гуманизма – «человека-Титана». Родилось в Италии:
- раннее Возрождение (XIII – XIV в.в.) – Данте, Джотто, Мазаччо;
  - среднее Возрождение (XIV – XV в.в.) – Петрарка, Брунелески, Донателло, Верроккио, Пьеро делла Франческа, Мантенья, Боттичелли;
  - высокое Возрождение (XVI в.) – Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан;
- В Германии – Эразм Роттердамский, Дюрер, Гольбейн младший, Кранах;
- во Франции – Рабле, Гужон, Ж. и Ф. Клуэ, П. и Д. Демустье;
- в Нидерландах – Ян ван Эйк, П. Брейгель;
- в Англии – Томас Мор, Шекспир, У. Хогарт, Д. Рейнольдс.
- В славянских странах развитие Возрождения было задержано иноземными завоевателями.
- Вульгаризировать – представить в вульгарном, упрощенном, искаженном виде.

## Г

- Гармония – связь, стройность, соразмерность.
- Генетика – наука о наследственности и изменчивости организмов.
- Гениальность – высшая степень творческой одаренности, талантливость; самобытный, творческий, самодарный.
- Гиперболизация – намеренное преувеличение норм для усиления выразительности.
- Гипердинамика – усиление движения для большей выразительности.
- Гиперреализм – сверхреализм (гигантская муха).
- Гипотеза (греч.) – предположение, допущение, догадка; научное предположение, не подтвержденное опытным путем.
- Гипотетическое суждение (условное) – логическое суждение, поставленное в зависимость от определенных условий.
- Гласность – доступность для общественного обсуждения; свобода слова.
- Гносеология (греч.) – теория познания: гносис – знание, логос – учение.
- Гризайль (gris – серый) – двухцветное решение с использованием темносерого и светлого тона; использовалась в росписях архитектуры эпохи классицизма: одноцветное решение – контрастный рисунок (белое – бумага и черное – тушь); декоративный рисунок, черно-белая графика.
- Гуманный – человечный, отзывчивый, культурный.
- Гуманитарный – о науках: относящийся к изучению культуры и истории народа в отличие от науки о природе, физике и т.д.



## Д

- Дадаизм (оа-оа – детский лепет) – реакционное течение в искусстве XX в.; полное изгнание смысла и логики, разложение образа и слова, беспорядочное смешение линий и красок.
- Двойная мораль – двойственность, взаимоисключающая мораль; безнравственность; различное поведение в обществе и дома.
- Дедукция – логический метод рассуждения, выведение из общего к частным, отдельным фактам (см. индукция).
- Декадство (фр.) – упадочный; реакционное течение в искусстве (конец XIX – XX в.в.); безнадежность, неприятие жизни, индивидуализм.
- Декоративное искусство – декор, украшение вещи.
- Декоративность – «не самоцель или внешнее свойство, а составная, внутренняя необходимая часть пластического решения. Иначе будет не скульптура, не выражение определенного видения жизни, а болсе или менее забавный туристский сувенир» (И. Фрих – Хар); орнаментальность, украшение вещи.
- Детерминизм – учение о закономерности и обусловленности всех событий и явлений причинной связью; индетерминизм – антинаучное утверждение о наличии беспричинной случайности и об абсолютной свободе человеческой воли приводит к фатализму, отрицающему значение активной человеческой деятельности.
- Детский рисунок – наглядность и доступность восприятия реального мира в знаке, символе, выполненных примитивными условными линиями, пятном, цветом; творческая инициатива, самостоятельность, естественность, импульсивность, любопытство, поисковость; чувство прекрасного – основные качества детского творчества.
- Диада – партнерство, содружество.
- Диалектика – эволюционное учение о законах развития природы, человеческого общества, мышления в единстве и борьбе противоположностей; процесс движения, развития.
- Дидактика – часть педагогики, имеющая своей задачей обосновать и раскрыть содержание, методы и организационные формы обучения в школе.
- Дизайн – род творческой деятельности художника, создающего (а не отражающего) предметный мир; художественное конструирование; «вторая природа вещей» (Кант), их польза и красота.
- Дизайнер – художник, социолог, психолог, инженер; искусство дизайна основано на научных данных, экспериментальных исследованиях.
- Диптих (триптих, полиптих) – две (три и болсе) картины, посвященные одной теме и составляющие единый композиционный замысел.
- Дискредитация – потеря общественного доверия к кому-чему-либо.
- Дисперсия – разложение, разделение, рассеивание.
- Диспозиция – определенное расположение; предрасположенность; роль первого впечатления: «По одежке встречают, по уму провожают».
- Дифракция – огибание светом препятствий, окол вокруг света; свечение предмета.
- Диффузия – распыление, взаимопроникновение; распространение, растекание (лат.).
- Догма – положение, принимаемое слепо на веру; неизменная формула, применяемая без учета конкретных исторических условий.

## Е

- Единство и борьба противоположностей – один из основных законов диалектики; раскрывает источник самодвижения и развития предметов и явлений, которые возникают, развиваются и переходят друг в друга (новое и старое,

устойчивость и изменчивость); представляют единство как борьбу противоположностей, взаимно исключают друг друга, чем и раскрывают свое развитие (новое берет верх над старым, рождает новое, само стареет).

## Ж

Жанр – исторически устойчивая форма образно-композиционной организации художественного произведения, зависящая от задач и цели художника.

Разновидность жанра:

- пейзаж: сельский, городской, индустриальный;
- натюрморт: цветы, бытовые вещи, еда и т.д.;
- портрет: парадный, интимный, групповой;
- картина: батальная, историческая, бытовая, анималистическая, интерьер.

Род жанра:

- живопись: станковая, монументальная, театрально-декоративная, прикладная, миниатюра;
- скульптура: станковая, монументальная, малых форм, медальерная;
- графика: станковая, книжная, газетно-журнальная, прикладная;
- дизайн: графический, промышленный, бытовой, архитектурный и т.д.

## З

Знак – метка, предмет, явление, которыми обозначается, выражается что-либо; изображение с известным условным значением; материальный чувственно-воспринимаемый предмет (явление, действие), идентификатор другого предмета, свойства или отношения; знаковое восприятие сохраняется в изобразительном искусстве как обобщение (и обобществленное) восприятие материального мира.

Знаковая система – представление знака как элемента языка; отношение знаков друг к другу – синтаксис, значение знаков – семантика; отношение человека к использованию знаков – прагматика; они в свою очередь делятся на знаки-копии, знаки-признаки, знаки-сигналы и т.д. и имеют свое значение: предметное (объект), смысловое (образ объекта), экспрессивное (выражаемое с помощью знака чувство, состояние, эмоции и т.д.); любая знаковая система неразрывно связана с мышлением.

Знаковость – условность, абстрагированность. Знаковое обозначение сохраняется в изобразительном искусстве как целостное восприятие предметного мира (долговой образ).

Значение – смысл обозначения: знак, слово, жест.

Значимость – важность, значительность, роль.

Зрение – зрительный рецептор – глаз; способность видеть.

## И

Идеал – совершенство, высшая цель стремлений; отношение художника к форме предмета.

Идеализм – направление в философии, противоположное материализму; исходит из первичности духа, идеи, сознания и вторичности материи, природы, бытия – духовное восприятие мира:

- основой всего существующего является «абсолютная идея», «мировой дух», «сознание» человека, независимые от материального бытия – (Платон, Гегель – представители объективного идеализма);
- сторонники субъективного идеализма (Беркли, Фихте) признают только реальность ощущения, представления, индивидуальное сознание

человека. Реакционная идеология, направленная против всего прогрессивного, научного, материалистического мировоззрения.

Идеализация – наделять идеальными свойствами, представлять лучше, чем есть на самом деле.  
Идеальная форма отражения – освобождение от материальных качеств; высшая цель деятельности, стремлений; совершенное воплощение; предельное обобщение.

Идеальный образ – возвышенный; живущий высокими идеалами, далекими от повседневной жизни; превосходный, совершенный, образцовый; существующий только в сознании, в идеях, в воображении; обобществленный образ, доступный для понимания обществом, народом.

Идеальный образ (искусство) – проявление идеальной формы в виде знака, символа: для куба – квадрат, для шара – круг, для конуса – треугольник, для эллипса – овал и т.д.; знаковое восприятие присуще всем отдаленным, т.е. уплощенным предметам, но как обобществленный продукт нашего сознания, доступный для понимания любого индивида общества. «Условный знак, символ, иероглиф должен создавать понятие, несущее в себе реальный образ»: квадрат и треугольник – дом, дом с трубой – завод; вертикальная форма – человек, горизонтальная – животное и т.д.

Идеология – система идей, представлений, понятий, выражаемая в разных формах общественного сознания: философии, политике, праве, морали, искусстве, религии, отражающие коренные интересы классов, социальных групп.

Идентичный – равнозначный, точно соответствующий другому.

Идентифицировать – устанавливать полное соответствие, совпадение одного предмета, действию другого с отличительной особенностью каждого.

Изоморфность – общее сходство при индивидуальном различии.

Иллюзия – неправильное, искаженное восприятие предметной реальной действительности; искусственное представление.

Имитация – подражание, подделка.

Импозантный – внушительный, привлекающий внешним видом, манерами.

Импрессионизм (фр.) – впечатление – первичные субъективные ощущения, мимолетные впечатления, свободные от контроля разума, обобщений и типизации (формализм); отказ от социальных проблем (реакционность); уничтожение материальности предмета и явлений, пластическое обеднение формы, четкости рисунка (неоимпрессионизм – пуантилизм).

Инварианты – величины, остающиеся неизменными при тех или иных преобразованиях.

Инвестиция – долгосрочные вложения.

Индетерминизм – беспричинная случайность и абсолютная свобода воли: «Наука прекращается там, где теряет силу необходимая связь». (Энгельс).

Индифферентность – равнодушие, отсутствие интереса к чему-либо, пассивность.

Индукция – наведение, логический метод, умозаключение, рассуждение от частных случаев к общему выводу, от единичных фактов к обобщенным (см. дедукция).

Инертность – бездеятельность, отсутствие активности, инициативы, косность.

Инерция – свойство тела сохранять состояние движения в результате приложенной к нему внешней силы; мерой инерции является масса.

Интеграция – объединение в целое каких-либо частей.

Интеллект – познание, понимание, рассудок; разум, способность мышления, рационального познания.

Интерполяция – вставка в текст оригинала слов автора, переводчика.

Интерпретация – толкование, объяснение, раскрытие смысла чего-либо: творческое раскрытие образа.

Интерпсихический – проявление психических функций человека в процессе развития в социальном аспекте – между людьми.

Интрапсихический – то же самое в психологическом аспекте – внутри себя. «Психическая природа человека представляет совокупность общественных отношений, перенесенных внутрь и ставших функциями личности и формами её структуры». (Выгодский Л.С. «История развития высших психических функций»).

Интроспекция – самонаблюдение.

Интуиция – безотчетное, стихийное, непосредственное чувство, проникновение в суть чего-либо, тонкое понимание, основанное на предшествующем опыте; чутье, догадка. Интуиция как «восприятие»:

- быстрое отождествление предмета, явления, знака,

- ясное понимание значения и взаимоотношений в последовательности знаков. «Интуиция – творческое начало». (Малевич).

Ипохондрия – заострение внимания на малозначущих явлениях (болезнях, состоянии, деталях).

Иррациональный – (идеал. философ.); не постигаемый разумом, мистически скрытый.

Искусство – творческое отражение действительности в художественных образах; умение, мастерство, знание дела;

«Память сердца народа, стусок чувств и мыслей, образов и идей, роднящих прошлое и настоящее, жар души, волнение и вера в прекрасное, источник ассоциаций, мыслей, воспоминаний, аккумулятор человеческих переживаний; история народа, его любовь, добро (и зло), гармония и справедливость – духовный мир человечества;

философия мысли о явлении и величии человека (Джоконда)- колосса природы, её венца, где все составляющее природу: необъятность неба, величавость гор, спокойствие рек, озер и оканов, шумливость растений – все это окружает человека и составляет его с у т ь».

«Познавая природу познаешь себя, она раскрывает и воспитывает в тебе лучшие (и возвышенные) свойства души и сердца». «Природа – наш верный учитель». «Прислушайтесь к природе – она не обманет». (А.К. Саврасов – художник-живописец, певец и поэт русской природы).

Истина – действительность, правда; утверждение, суждение, проверенное практикой, опытом.

Истолкование – разъяснение, объяснение.

Историзм – изучение и оценка предмета или явления в его возникновении и развитии, во взаимосвязи с другими явлениями, как результат эволюционного развития (материализм) в отличие от догматизма, отстаивающего неизменными положения, формулы явлений и оценок.

## К

Канон – твердо установленное правило, норма; в изобразительном искусстве – совокупность традиционных правил трактовки образа, композиции произведения, пропорций, иконографии и пр., считавшихся в определенные эпохи обязательными.

Качество – наличие признаков, свойств, особенностей, отличающих один предмет или явление от другого.

Качество и количество – мир состоит из вещей, процессов и явлений, отличающихся друг от друга их качествами, подтвержденных коренным изменением.

К о л и ч е с т в о – неизменная (временная) состояние качества. По мере накопления количества приводит к коренным изменениям их качества как постоянный процесс движения от простого к сложному, от низшего к высшему и переходу количества в качество.

Квинтэссенция – основа, сущность вещей, явлений; высшая степень выразительности.



Критерий – мерило для оценки, суждения; критерий истины – мерило достоверных наших знаний, их соответствия объективной действительности.

Кубизм – отрицание всего реального, кроме интересов и ощущений личности, что проявилось в изображении действительности через комбинации из простейших геометрических форм (куба, цилиндра, конуса и т.д.).

## Л

Логика – наука о законах и формах правильного мышления; разумность, внутренняя закономерность чего-либо.

Луч зрения – направление взгляда-глаза зрителя на изучаемые части объекта.

## М

Маргиналы – заметки на полях; «шпаргалки» на полях рисунка студента.

Маргинальность – крайность.

Масса – вещество, тело, материя; толща, вещественность тела – одно из важнейших физических свойств материи; мера инертности.

Масштаб – соотношение изображаемого размера к реальному – натуре; размах, охват, значение; мера измерения.

Масштабность – соотношение с человеком, где человек выступает в качестве меры всех вещей (зодчество, изобразительное искусство).

Материалы (художественные) – материалы, применяемые в художественном творчестве: бумаги, карандаши, мягкие, мокрые, сухие краски; скульптурные материалы: глина, гипс, дерево, камень и т.д.

Материализм – (философ.). Направление, признающее первичность материи по отношению к духу, существование объективного мира независимо от сознания, мышления (противоположность идеализму).

Материя – объективная реальность, существующая вне и независимо от человеческого сознания.

Меланхолия – подавленное состояние, тоска, заторможенность мыслей и движений.

Метафизика – реакционное идеалистическое философское учение о неизменных божественных началах мира, недоступных опыту; рассматривающее явления, в противоположность диалектике, вне их взаимных связей, вне движения, изменения и развития.

Метод – способ теоретического исследования или практического осуществления чего-либо.

Метода – система практических способов обучения чему-нибудь.

Методика – совокупность методов обучения чему-нибудь, практического выполнения чего-либо.

Методология – учение о научном методе вообще или о методах отдельных наук.

Миф – древнее народное сказание о легендарных героях, богах, о происхождении явлений природы.

Мифология – совокупность народных сказаний о народных героях, богах, происхождении явлений природы; выдумка. Современное мифотворчество является средством манипулирования массовым сознанием; оно порождает враждебную человеку социальную действительность, реакционное мировоззрение отживающих социальных сил. Оно проявляется в фантастическом или в сознательном искажении действительности; для достижения преступных целей. (Краткий словарь по философии – изд. Политической литературы, М., 1979).

Модальность – языковая категория, выражающая отношение говорящего к высказыванию о действительности (вокруг, к а з а л о с ь, все было тихо).

Модернизм – направление в изобразительном и прикладном искусстве и архитектуре конца XIX – нач. XX в.в., противопоставляющее себя искусству прошлого; придание прошлому не свойственные ему современные черты; современный, модный; изменять соответственно современным требованиям и вкусам.

Монументальность (иск.) – значимость содержания и величественность художественной формы; простота, ясность, обобщенность выражения, специфические особенности изобразительного языка: иные пропорции, отсутствие деталей, цельность и монолитность большой формы и т.д. Это архитектура формы – монумент (основательный, величественный, возвышенный в отличие: большой, огромный).

Монументальное искусство – «форма мышления, а не форма подражания».

Мотив – побудительная причина, основание, повод к какому-либо действию, поступку; составной элемент темы произведения искусства.

Мотивация – приведение мотива, довода объясняющего, оправдывающего, доказывающего какое-либо действие, поступок.

Моторные процессы – двигательные, ведущие.

## Н

Неоимпрессионизм – (новый); пуантилизм и дивизионизм (разделение) – подведение научной базы под субъективное отвлеченное творчество; механическое разложение цвета на чистые тона, положение на холст краски отдельными мазками с расчетом на оптическое смешение цветов.

Нигилизм – замена знаний о конкретном предмете общими рассуждениями; голос отрицание всего (см. скептицизм).

Носитель – кто, что может служить выразителем, представителем чего-либо.

Ностальгия – тоска по родине, родному дому; (нарицат.) тоска по утраченному.

Нравится – быть по вкусу, располагать к себе.

Нравственность (мораль) – правила, определяющие нравы, поведение, духовные и душевные качества, необходимые человеку в обществе; выполнение правил поведения.

## О

Обертывающие плоскости – обобщающие (абстрактные, отвлеченные) поверхности простых (геометрических) форм, наглядно представляющие пространственные сокращения вписанных в них форм сложного предмета (рисунок).

Образ – вид, облик; живое, наглядное обобщенное представление о предмете; тип, характер; то же, что икона; художественный образ – эмоционально-чувственное представление существенных, типических черт, явлений определенной исторической эпохи.

Обобщение – упрощение, абстрагирование, подведение под простое, общее, целое.

Обрамление (оформление) – вставить в раму, обрамить, окружить.

Общественный – относящийся к обществу.

Обобществленный – узаконенный обществом.

Общество – объединение людей единством цели, отношений, средой.

Онтогенез – индивидуальное развитие животного или растительного организма от зарождения до конца жизни.

Онтология – (идеалист. филос.) учение о сущности, сути, бытии: постижение бытия не чувствами, а только разумом.

Опосредованный – данный через посредство другого.

Ортодоксальный – последовательный, правоверный, неуклонно придерживающийся основ какого-либо учения, мировоззрения.

- Осязание – тактильное чувство, восприятие через прикосновения и давления при помощи кожного анализатора.
- Отражения (теория) – «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике – таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности». (Ленин); теория познания (диалект. материализм) – это ощущение, мышление, сознание как отражение вне нас существующего мира; это не пассивный акт созерцания, а активный процесс все более глубокого проникновения в сущность вещей. Исходной ступенью познания являются ощущения, непосредственное живое созерцание действительности. При помощи абстрактного мышления данные ощущений и восприятий обобщаются и выражаются в понятиях, категориях, законах, отражающих существенные связи и закономерности природы и общества. Основой процесса познания и критерием истинности этого познания является общественная практика людей.
- Очертание – вид чего-либо, ограниченный линией, обозначающей предмет.
- Объект – то, что существует вне нас и независимо от нашего сознания: внешний мир, действительность, явление; предмет, предприятие.
- Объективная реальность – материальный реальный мир, природа, бытие.
- Объективный – независимый от нас; лишенный предвзятости; беспристрастный (справедливый).
- Объем – величина, размер, выражается в длине, высоте, ширине; измеряется в кубических единицах.

## П

- Панацея – исцеляющее средство; решение всех проблем.
- Пантеизм – религиозно-философское воззрение, отождествляющее бога с природой.
- Педология – реакционная буржуазная психология о детском воспитании, обоснованная на привилегированности и особой одаренности высших классов над якобы физической и духовной неполноценностью и обреченностью класса трудящихся как массы (до сих пор имеет свою силу).
- Первобытное искусство – искусство первобытнообщинной социально-экономической формации с коллективной собственностью и производственными отношениями. Дальнейшее развитие производительных сил привело к разложению матриархально-патриархального рода и возникновению частной собственности, появлению рабства, классового строя; в эпоху Палеолита (ок. 30-40 тыс. – 10-8 тысячелетие до н.э.) человек большую часть времени проводил на охоте, с чем и было связано его творчество – тотемное искусство: окружающий мир флоры и фауны, тонкое знание особенностей растений, движений и повадок животных; мир знаков и иероглифов – они явились основоположниками языка – средства общения и всех видов изобразительного искусства: графики (силуэты и рисунки), живописи (изображения в цвете минеральными красками), скульптуры (фигурки из камня и глины), в декоративном орнаменте и украшениях (резьба по камню, кости; рельефах). От схематических и статических изображений животных в раннем Палеолите – раннем ориньяке (33-19 тыс. до н.э.) – они становятся более динамичными в эпоху солотре (ок. 15-18 тыс. до н.э.). В эпоху высшего расцвета – мадлен (15-8 тыс. до н.э.) – появляются объемные изображения животных в движении, характерных поз (росписи пещер Альтамира – Испания, Каповая – СССР и др.).

Классицизм – стилевое направление XVII – нач. XIX в.в., основанное на подражании античным образцам в литературе, искусстве и архитектуре: провозглашение общественной идеологии, укрепление национального господства, гражданских идеалов: рациональная четкость и ясность, строгая уравновешенность композиции, пластическая завершенность рисунка; отвлеченная идеализация, отрыв от реальных образов современности и народной жизни, канонизация форм и приемов творчества; во Франции – Вольтер, Пуссен, Давид, Энгр;

в России представители русского Классицизма насыщали свои произведения патриотическими и просветительскими идеями: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков; Козловский, Мартос, Лосенко; Баженов, Казаков, Воронихин, Захаров, Росси.

Когнитивность – близкое родство с одним предком.

Коммуникативность – общение, словесная передача мыслей; общительность.

Компиляция – сочинение с использованием уже известных работ без самостоятельного анализа материала.

Композиция – составление; структура (построение) художественного произведения, расположение его частей и связь их между собой, обусловленные идейным замыслом и назначением произведения; сочинение, составление, расположение: подчинение главному второстепенного, взаимосвязь, строгая согласованность, размеренность, гармония; ритмические, цветовые, пятновые, линейные отношения; точка зрения, освещение, пятновая нагрузка – выразительность идеи, замысла в создании художественного образа.

Компоновка – составление из отдельных частей (компонентов) одного согласованного целого в соответствии с определенным замыслом; создание единого образного восприятия рисунка из сложного многообразия частей, подчинение их единому целому, главному, сути изображения; единство образа и мысли, определение главной цели, задачи.

Кондиция – условия, норма; качество.

Консолидировать – сплотить, объединить.

Константность – установление несомненного существования, наличия чего-либо; сообщение о точно установленном, непреложном факте, явлении.

Конструкция – схема устройства; состав, строй, сложение, образование, взаимное расположение частей целого; способ соединения, взаимодействие; построение художественного произведения. «Конструкция – простота и функциональность свободной мысли». (Таглин).

Конструктивное мышление – логическое построение сложного предмета, явления, факта; основанное только на упрощенном, «локальном приеме» с отрицанием психических (эмоциональных), эстетических и этических требований приводит к формализму (конструктивизм).

Конструктивизм – отрицание идейного и образного искусства, техницизм и сведение творчества к формалистическому «деланию вещей»; рационализм, упрощенность, локальность приема.

Контекст – законченная в смысловом отношении часть текста.

Концепция – система взглядов на те или иные явления.

Конформизм – слаженность, слагаемость вещи.

Конфронтация – противоборство, противостояние.

Корреляция – взаимная связь, соотношение предметов, понятий или явлений.

Креативный – творческий, неординарный; выдвинутый по протекции.

Кредо – убеждения, взгляды; основы мировоззрения.



Следующие этапы развития:

мезолит (среднекаменный век), - 8-5 тыс. до н.э.;

неолит (новый каменный век), - 5-2 тыс. до н.э.;

медно-бронзовый век - 4-1 тыс. до н.э. (Месопотамия, Египет) характерны переходом человека к более сложным формам труда. Наряду с охотой и рыболовством он начинает заниматься скотоводством и земледелием: развивается прикладное искусство (орнамент), архитектура (городища, культовые сооружения: менгиры, дольмены, кромлехи), изготавливаются изделия из золота, серебра и бронзы, мелкая пластика.

Перцепция - восприятия, непосредственно воздействующие в данный момент на органы чувств человека.

Перцепционный рисунок - непосредственный: как вижу.

Пластика - красота, гармоничность, пластичность, выразительность формы, жестов, движений; совокупность искусств, создающих объемные формы (скульптура, резьба); внешнее выражение поверхности формы (линия, рельеф, силуэт).

Плоскость - простейшая поверхность, имеющая два измерения: ширину и высоту; плоский предмет, глубина (толщина) которого практически равна нулю (лист бумаги).

Поверхность - внешняя граница тела, определяющая его в пространстве; внешняя сторона, неглубокие (поверхностные) знания.

Поп-арт - авангардистское течение реакционного буржуазного искусства (искусство): условная манера изображения реальных предметов (наклеенные, приставленные и т.д.), являющиеся сутью изображения.

Постулат - исходное положение, применяемое без доказательств.

Прагматизм - действие, практика; отказ от научных знаний, субъективизм и волюнтаризм (волеизлияние); близок к эмпириокритицизму с теорией отрицания существующего материального мира и восприятие его только через сознание и ощущения с практической выгодой и пользой.

Практицизм - деловитость, практичность; узкий практицизм - пренебрегающий теорией; односторонний.

Предикат - логическое понятие, определяющее предмет суждения - субъект; новизна субъекта; обсуждение произведения художника.

Предмет - всякое материальное явление, вещь; содержание мысли, действия; круг знаний, цели.

Представление - образ предмета, явления, который в данный момент непосредственно не воспринимается.

Преобразование - изменение к лучшему; превращение одного вида в другой, из одной формы в другую.

Престиж - авторитет, уважение, доверие.

Приватизация - переход общественной собственности в частную, личную; приватизация мысли, мнения.

Привилегия - преимущество перед другими.

Присмы (худ.) - действия, движения художника при создании произведения с использованием различных техник (в живописи, графике, скульптуре, проектировании и т.д.), материалов (бумага, холст, стена, скульптурные материалы), инструментов (карандаши, кисти, резцы, чертежные инструменты) и т.д.

Признак - показатель, примета, знак по которым можно определить, узнать что-либо.

Прикладное искусство - изготовление и художественная отделка предметов бытового назначения; тиражное (фабричное) производство художественных изделий, имеющих практическое значение; функциональность и красота вещи.

- Примитивизм - нарочитость, искусственное упрощение, стилизаторство, подражание архаике.
- Принцип - основное, общее, исходное; особенность устройства, действия; убежденность, точка зрения, норма, правило поведения.
- Пропедевтика (греч.) - предварительное учение; подготовительный, вводный курс в какую-либо науку, систематически изложенный в сжатой и элементарной форме.
- Пропорции (лат.) - соотношения, соразмерность; в искусстве - определенная соразмерность частей между собой и в целом - условие целостности и выразительности художественного образа; связана с психологией глаза человека, стремящегося не к монотонности и повторяемости, а к развитию, совершенствованию, движению:
- «Золотое сечение» - расстояние от пояса до ступней и от пояса до макушки (головы) как расстояние от макушки до середины среднего пальца опущенной руки и от пальца до ступни (пропорции Эвклида);
  - «ряд Фибоначчи» - 1, 2, 3, 5, 8, 13 и т.д. (последовательная сумма предыдущих двух цифр);
  - «сечение квадрата» - отношение диагонали к стороне квадрата.
- Пространство - форма существования материи. Пространство (как и время) неотделимо от материи: «В мире нет ничего, кроме движущейся материи, и движущаяся материя не может двигаться иначе, как в пространстве и во времени». (Ленин). «Пространство искусства: вперед влечет незнание, назад - практика».
- Профессия - род трудовой деятельности, связанный со специальной подготовкой.
- Профиль - вид, очертание предмета сбоку; сечение, разрез; объем знаний и навыков, необходимых для профессии.
- Пуантилизм - изобразительный прием; разновидность импрессионизма: в живописи - положение чистых красок на холст отдельными мазками с расчетом на оптическое смешение их (неоимпрессионизм, дивизионизм - Сера, Синьяк, Писсаро, Грабарь); в рисунке: изображение в виде точек, коротких штрихов, линий; в скульптуре - лепка поверхности небольшими кусочками глины.
- Пуризм - стремление к неизменности, чистоте, неприкосновенности; консервативность языка, нравов.

## Р

- Радикальный - затрагивающий основы; глубокий, решительный, коренной.
- Размер - величина измерения чего-либо; масштаб явления, события; именованное число, характеризующее собой определенный отрезок (метр, время и т.д.).
- Рационализм - разумно обоснованный, целесообразный; идеалистическое учение: отрывает мышление от чувства, признает только разум.
- Рациональный - основанный на разуме, логике; разумный; склонный действовать рассудочно, а не под влиянием своих чувств.
- Революционировать - в корне изменять, решительно преобразовывать, делать качественно отличным от прежнего.
- Резистенция - сопротивление; стойкость, выносливость.
- Реминисценция - смутное воспоминание; отражение, отголосок влияния какого-либо творчества в художественном произведении.
- Репрезентативный - представительный; новый предмет в новом амплуа, сохраняющий свое главное значение в новых условиях.
- Репродуктивный - воспроизведенный, восстановленный по памяти.
- Реторданты - поздно развивающиеся личности (см. акселераты).

Рецепторы – нервные окончания, возбуждающие центральную нервную систему, которая посылает импульсы тем или иным органам, вызывая изменение их функционального состояния; раздражение рецепторов является началом рефлекса; различают рецепторы: слуховые, зрительные, обонятельные, тактильные (осязание), вкусовые.

Рецидив – повторное нарушение.

Рефлексия – совокупность сочетательных рефлексов, образовавшихся в результате влияния внешней среды на нервную систему живого организма.

Ритм – равномерное чередование, размеренность (движений, работы).

Ритмика – различные формы ритмической организации.

Рококо (рокайль) – стилевое направление в искусстве XVIII в.; характерно поверхностной трактовкой образов, легкомыслием, эротическими мотивами, утонченными декоративными эффектами.

## С

Сагитивный, сагитированный – склонный к убеждению.

Сагитальное движение – движение по глубине (продольное) в отличие от фронтального – движение по фронту (поперечное).

Самосознание – полное понимание самого себя, своего значения, своей роли в жизни, обществе.

Свет – лучистая энергия, воспринимаемая глазом и делающая окружающий мир видимым.

Светотон – разложение потока света на различных поверхностях предмета и предметного пространства.

Свойство – качество, признак, составляющий отличительную особенность чего-либо (кого-либо).

Сграффито – способ многослойной двух-трехцветной декоративной обработки предварительно покрытой поверхности путем соскабливания, процарапывания до соответствующего цветового слоя.

Семантика – смысловое значение слова, выражения.

Семантика – наука о значении знаков и знаковых систем.

Сензитивность – обидчивость, щепетильность; нетерпение к насмешкам, издевательствам.

Сенсорный – чувствующий, чувствительный.

Сенсуализм – направление в теории познания, признающее ощущения единственным источником познания через субъективные переживания:

- ощущения возникают от восприятия предмета (материал.),

- ощущения создают восприятие предмета (идеализм).

Единство чувственного и рационального как логическое познание на основе практики дает объективную истину.

Силуэт – плоскостное одноцветное изображение предмета; очертание в виде пятна.

Симбиоз – сожительство двух организмов, приносящее им взаимную пользу.

Символизм – реакционное течение конца XIX – нач. XX в.в., выдвинувшее в качестве художественного приема символ как средство выражения непостижимой сущности предметов и явлений; индивидуальное мистическое отношение к познанию «настоящего», «иллюзорная видимость» мира и невозможность познания сущности вещей и явлений, скрытых в «потустороннем» мире, недоступном научному опытному знанию; отношение к символу и знаку как к посреднику между земной действительностью и иными мирами: «Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждений поэмой, состоящей в счастье понемногу угадывать». (Малларме).

- Симулянтский – притворный, обманный, ложный.
- Симультанный – одновременный.
- Синкретизм – слитность, нерасчлененность; неразделимость различных видов искусства (музыка, пение, танец, поэзия); в философии – сочетание несовместимых противоположных понятий и воззрений.
- Синтез – соединение (мысленное или реальное) различных элементов объекта в единое целое (систему); синтез неразрывно связан с анализом.
- Система – объективное единство закономерно связанных друг с другом предметов, явлений; конструкция.
- Ситуация – сочетание условий и обстоятельств, создающих определенную обстановку, положение.
- Скептицизм – критически недоверчивое отношение к чему-нибудь; крайнее сомнение в чем-либо.
- Слух – слуховой рецептор; воздействие на слуховые раздражители.
- Сознание – мысль, чувство; способность мыслить, рассуждать и определять свое отношение к действительности как свойство высшей нервной деятельности человека; осознать.
- Социальный – общественный, относящийся к обществу, связанный с жизнью и отношениями людей в обществе.
- Социалистический реализм – «Восхваление начальства в доступной ему форме» (Войнович); «система порабощения народа» (идеолог.); правдивое революционизирующее отношение к действительности.
- Специализация – предназначение к определенной отрасли науки, техники, искусства.
- Специфика – отличительные особенности, свойственные определенному предмету, явлению.
- Спиритуализм (дух, душа) – духовное существование мира предметов и явлений.
- Спонтанный – самопроизвольный; изменения, вызванные не внешними факторами, а внутренними признаками, причинами.
- Средневековье (иск.) – искусство Западной Европы с V в. (падении Римской Империи) по XV в. (начало Возрождения); включает три периода:
- для искусства Раннего средневековья – искусства Каролингов (варварских племен – готов) характерны декоративно-прикладной орнамент, народные традиции, мир растений и животных с редким и условным изображением человека;
  - в романскую эпоху (X – XII в.в.) развивается архитектура: замки-крепости «с суровой, мужественной красотой, выразительной и торжественной мощью», сохраняется декоративный орнамент, однако больше внимания уделяется человеку, его жизни и поступкам;
  - период Готики ярко выразился в скульптуре и архитектуре со своим новым представлением об окружающем мире: готические архитекторы сумели выделить из здания опоры – контрфорсы и своды – строительный каркас. Особые арки – аркбутаны, включенные в конструкцию, стрельчатый купол дали возможность освободить стены: ажурность стен, высокие и легкие аркады, стрельчатые, устремленные вверх арки, стройные столбы и полуколонки, витражные окна, богатство скульптуры создавали таинственное и ликующе-праздничное убранство соборов, возвышенность человеческой души; величие души и низость плоти.
- Средства (худ.) – приемы, способы, действия, приспособления, орудия для осуществления какой-либо деятельности.



- Станковое искусство – утилитарное искусство, несущее прямое назначение искусства, не связанное с практическим применением; креативное, перцепционное.
- Статус – положение, состояние.
- Статут – положение (в международном праве какой-либо организации).
- Стиль (язык) – совокупность признаков и особенностей, характеризующих искусство определенного времени и направления по его идейному содержанию и художественной форме; общность художественных выразительных средств, раскрывающих идейное содержание эпохи, направления; индивидуальная манера художника.
- Структура – определенное сочетание составных частей целого; строение, внутреннее устройство чего-либо; последовательность частей в целом.
- Субстанция – сущность, материя как первооснова всех вещей и явлений – понятие о неизменной основе мира.
- Субституция – замещение одного другим, обычно сходным по назначению.
- Субстрат – то, что лежит в основе каких-либо явлений, состояний.
- Субъективизм – идеалистическое философское направление, отрицающее существование внешнего, материального мира и считающее его существующим лишь в сознании субъекта; личное, пристрастное отношение к чему-либо.
- Субъективный – присущее только данному субъекту, лицу; пристрастный, предвзятый; произвольный, внешний.
- Субъективность – отношение к чему-либо, выражающее точку зрения, вкусы, интересы отдельного человека (субъекта); термин «субъективность» применяется к суждениям, лишенным объективности, истинности, односторонним, ошибочным.
- Сукцессивный – последовательный.
- Супрематизм – (наивысший), одно из крайних направлений в искусстве; разновидность беспредметного искусства; представляет собой лишенное всякого изобразительного смысла комбинирование разноцветных плоскостей, простейших очертаний (Малевич), объемных форм (архитектура), красок.
- Суть, сущность – самое главное, существенное; внутренняя основа, содержание, смысл, суть чего-либо.
- Существо – сущность, внутреннее содержание чего-нибудь; живая особь, организм, животное, человек; существование – жизнь, бытие.
- Сущность – диалектическое единство общего, особенного и единичного; освобожденный от материальных качеств идеал.
- Сущность и явление – филос. категории: сущность выражает глубинные связи, внутреннюю основу вещей, явление – обнаружение. Сущность доказывает себя в явлениях: «Сущность является. Явление существенно». (Ленин). Познание идет от явления к сущности, от менее глубокого к более глубокому знанию. Задача познания состоит в том, чтобы посредством теоретического анализа открыть внутреннюю структуру вещей, закон их движения, их сущность. Диалектический материализм принципиально враждебен агностицизму, который отрывает явление от сущности и объявляет сущность непознаваемой, так и эмпиризму, отождествляющему сущность и явление. Познание сущности возможно только на основе абстрактного мышления и создания теории исследуемого процесса (от написания явления к его объяснению); дает возможность отделить подлинное объективное содержание явления от его видимости, устранить элемент искажения и субъективности исследования.

Сюжет – совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения: «Сюжет – вещь великая, но нельзя требовать от всех художников (как и писателей) общности содержания и формы. Подлинное искусство может существовать лишь при широте взглядов и вкусов». (Паустовский о Ван-Гогге).

Сюрреализм – сверхреализм, формалистическое явление, отрицающее объективность познания, роль разума и опыта в искусстве; источник творчества ищут в «сфере подсознательного» – в сновидениях, галлюцинациях, инстинктах, приходя к нагромождению субъективных ассоциаций. (Сальвадор Дали).

## Т

Тактильные ощущения – рецепторный раздражитель: чувство восприятия, прикосновения и давления при помощи кожного анализатора; осязание.

Талант – выделяющиеся природные способности, высшая степень одаренности.

Тандем – последовательное расположение однородных машин, агрегатов и т.д.

Творчество – деятельность человека, заключающаяся в создании тех или иных материальных или культурных ценностей в какой-либо отрасли производства, науке, литературе, музыке, изобразительном искусстве и т.д. «Быть художником – значит быть творцом: где нет созидания нового, там нет и искусства». (Магисс).

Текстура – особенности строения твердого вещества, обусловленные характером расположения его составных частей (кристаллов, зерен, волокон древесины и т.д.); ткань, связь, строение.

Тектоника – строение земной коры: структура, движение, деформация, развитие; архитектурная – сочетание частей в одном стройном целом, композиция; устойчивость, конструктивность, обобщенность, монументальность.

Тенденциозность – стремление внушить слушателю, читателю какую-либо предвзятую, пристрастную мысль, часто путем искусственного подбора фактов, искажения действительности.

Теория познания – приобретение знаний, постижение закономерностей объективного мира, способность познавать.

Термин – слово, обозначающее понятие какого-либо обозначения в сферах науки, техники, искусства.

Техника (искусство, мастерство) – средства труда, процесс воздействия на предмет труда; совокупность приемов в художественном творчестве.

Тождество (тождество) – полное сходство, подобие.

Тон – характер; оттенок красок, цвета по яркости, колориту – цветотон, света – светотон.

Тотем – животное, растение, предмет или явление, являющиеся священными у первобытных племён; священный знак кровного родства.

Транскрипция (транскрибировать) – специально-знаковое изображение слова (звука).

Трансформация – преобразование.

Труакар – трехчетвертной ракурс изображаемого предмета.

## У

Универсальный – разносторонний, охватывающий многое; с разнообразным назначением.

Условность – условный, заранее обусловленный с кем-то; временная связь.

Утилитаризм – узкий практицизм; основа нравственности – личная выгода; эгоизм, стремление извлекать из всего только непосредственную материальную выгоду.

Унитарный – единый, объединяющий в одно целое, стремящийся к единству.

## Ф

- Фактура** – своеобразие художественной техники в произведениях искусства: характер красочного слоя («открытая» – мазок, «скрытая» – гладкая, лессированная); характер поверхности скульптуры – одно из средств художественной выразительности.
- Фантом** – причудливое явление, призрак, приведение; модель человека в натуральную величину.
- Фатализм** – религиозно-идеалистическое мировоззрение, утверждающее господство над миром неведомой и неотвратимой силы – судьбы, рока, фатума; пустота, пошлость, порисовка.
- Фас, фасад** – лицевая сторона.
- Фетиш** – обожествляемая вещь; предмет или явления, бездоказательно признаваемые безусловно истинными, непререкаемыми.
- Философия** – наука о наиболее общих закономерностях мира; форма общественного сознания.
- Форма** – внешний вид, облик, очертание, наружность предмета; вид, тип, устройство, структура чего-либо, обусловленное определенным содержанием.
- Форма и содержание (иск.)** – совокупность изобразительных средств, приемов воплощения творческого замысла (изображения, изложения) и действительность; форма – способ выражения содержания; определяющая роль принадлежит содержанию, но форма не безразлична, она активно воздействует на содержание.
- Формализм** – предпочтении, отдаваемое форме перед содержанием в различных сферах человеческой деятельности; идеалистическое направление в искусстве и т.д., придающее значение только форме в полном отрыве от действительности и от идейного содержания творчества; разрушение художественного образа, произвольное экспериментирование, разложение формы предмета.
- Формировать** – придавать форму, законченность; порождать, составлять.
- Фронтальное движение** – движение по фронту (поперечное), в глубину (продольное).
- Фронтальный** – лобовой.
- Фрустрация** – обман, проявляющийся в гнетущем напряжении, разочаровании; агрессивность в поведении.
- Функция** – (исполнение, осуществление), обязанность, круг деятельности; работа, назначение.
- Функциональный** – зависящий от деятельности, творческий, практичный, прикладной.
- Футуризм** – реакционная идеология разрушения, уничтожения наследия старого искусства, общечеловеческих ценностей: взрывная динамика искусства «будущего», культ техники, машин, пятен, отвлеченных форм;  
«Но я преобразился в нуль форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. с у п р е м а т и з м у, к новому живому реализму – беспредметному творчеству» (К. Малевич); обозначение явлений природы как совокупность пластической и изобразительной семантики (через разложение на атомы-знаки) для выведения «ф о р м у л ы» – качественной и динамической характеристики явлений: «продукты атомной структуры природы, овеянные (цветом, линией) и изображенные художником в степени его творческого отбора и отданные обратно природе в её динамическое несбытие, как вечно распадающаяся и умирающая модель продукта природы» (П. Филонов).

## Х

- Хроматический** – разложение белого цвета на цветовые его составляющие: тона – на полтона; (см. ахроматический).

## Ц

Цвет – зрительное ощущение света определенного спектрального состава; краска, световой тон чего-либо.

Цель – объект стремления, осуществления.

Целый – **полный**, значительный, большой; невредимый, без изъяна; единое, неразделенное.

Цельный – не составленный, сделанный **из одного куска**, сплошной; обладающий внутренним единством.

Цельность – **подчинение главному**, единому; обладающий внутренним единством.

Целостный – совокупность целых форм сложного организма; **единство частей** целого.

Ценность – цена; важность, значение; ценный предмет, явление (культурные ценности, наследие общества – общественная ценность).

Цветотон – соотношение красочно-световых напряжений предметного пространства.

## Ч

Черта – узкая полоска, линия; граница, предел свойства; отличительная особенность, характерный облик.

Чувство – (ч т о?) – реакция на переживания человеком своего отношения к миру (внутреннее чувство) и (к а к?) – волнение, эмоции – реакция выражения переживания чувств (внешнее проявление), душевное переживание; внутренняя психическая реакция: способность ощущать, испытывать, воспринимать внешние впечатления; осознавать, переживать, понимать их.

## Ш, Щ, Э

Эволюция – постепенные количественные изменения с переходом в качественные (в новую форму); эволюция и революция – процесс реформации социального общественного строя.

Эвристика – метод обучения с помощью наводящих вопросов.

Эвфемизм – слово (или выражение), заменяющее другое, неуместное в данной обстановке; слишком грубое выражение.

Эгоцентризм – отношение к миру через «Я»; крайняя форма проявления эгоизма; себялюбие.

Эйфория – повышенное настроение, возбужденность; чувство довольства, не соответствующее объективным обстоятельствам.

Экзальтация – восторженно-возбужденное состояние.

Эксперимент – опыт, проба, испытание.

Экспрессионизм – нарочитое искажение облика внешнего мира в соответствии с внутренним переживанием художника: эстетизация уродливого, обостренная эмоциональность и фантастическая гротескность образов, судорожно-болезненная изломанность формы; декадентское формалистическое направление в искусстве начала XX в.

Экспрессия – выразительность.

Экстаз – высшая степень восторга, иступление.

Экстремизм – склонность, приверженность к крайним взглядам, мерам.

Экстраполяция – логическая вставка отсутствующих вне ряда известных величин, явлений, значений; интерполяция – ... в ряду известных величин и т.д. (пропущенное слово, действие).

Элитарность – избранность; классовое неравенство.

Эмоции – (к а к?), психическая реакция переживаний чувств (внешнее проявление чувств).

Эмпиризм – философ. направление, признающее чувственное восприятие, опыт единственным источником познания, недооценивающее значение рационально-логического познания, теоретических обобщений при изучении отдельных



фактов и явлений и потому лишенное возможности научно раскрыть взаимосвязи явлений, законы и перспективы развития.

Эпистрофей (греч.) – вращение; второй шейный позвонок, вокруг зубовидного отростка которого вращается кольцевидный первый шейный вместе с объемом головы; на первом шейном позвонке – «атланте» осуществляются наклоны головы вперед-назад.

Эстетика – филос., учение об искусстве, как особом виде общественной идеологии, посвященное исследованию идейной сущности и форм прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни.

Эстетический – художественный, относящийся к чувству прекрасного, к красоте.

Эстетичный – изящный, красивый.

Эстетство – субъективное отношение к искусству, основывающееся на реакционной теории «искусство для искусства»: отрыв искусства от общественной жизни, безидейность, ложная красота и трактовка формы.

Этика – учение о нравственности, морали, нормах поведения в обществе.

## Я

«Я» – форма самовыражения художника, его творческое кредо, его «Лицо».

Язык (худ.) – выработанные средства общения, взаимопонимания, выражение мыслей между людьми в изобразительном творчестве; первая степень обучения в искусстве, подобное грамматике, общая подготовка к любому творческому самовыражению: «Умение рисовать, моделировать и применять краски справедливо было названо я з ы к о м искусства». (Рейнольдс); образный строй, через который художник общается со зрителем посредством своего творения; структура средств художественной выразительности.



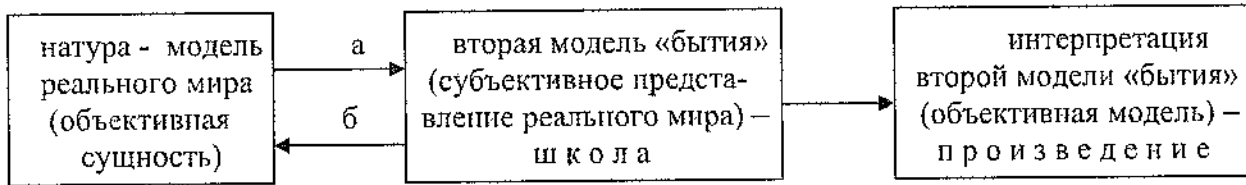
## ЛИТЕРАТУРА:

1. Н.Н. Ростовцев. «История методов обучения рисованию». М., Просвещение, 1982.
2. Н.Н. Ростовцев. «Методика преподавания изобразительного искусства в школе». М., Просвещение, 1980.
3. А.И. Коршунов. «Теория отражения и творчество». М., Политлитература, 1971.
4. Е.С. Громов. «Художественное творчество». М., Политлитература, 1970.
5. В.И. Ленин. Собрание сочинений. Гос. изд-во полит. литературы, 1962.
6. Н.Н. Волков. «Восприятие предмета и рисунка». М., Просвещение, 1950.
7. А.П. Барышников. «Перспектива». М., Искусство, 1955.
8. В.Е. Демидов. «Как мы видим то, что видим». М., Знание, 1987.
9. Н.Н. Ростовцев. «Рисунок, живопись, композиция». М., Просвещение, 1989.
10. С.Л. Лебедев. «Системный подход и выработка методики преподавания рисунка» материал по докладу, 1980.
11. Г. Вельфлин. «Основные понятия истории искусств». М.-Л., Академия, 1930.
12. Гильдебрант. «Проблема формы». Мюнхен, 1914.
13. «Материалы и техники в рисунке». М., Изобразительное искусство, 1987.
14. «Учебный рисунок» (под редакцией А.М. Соловьева). М., Просвещение, 1953.
15. Л.М. Фридман, Н.Ю. Кулагин. «Психологический справочник учителя». М., Просвещение, 1991.
16. И.М. Сеченов. «Философские и психологические произведения» (сб. статей). М., 1947.
17. В.А. Фаворский. «О рисунке». «О композиции». Изд. «Кыргызстан», 1966.
18. Б.М. Неменский. «Мудрость красоты». М., Просвещение, 1987.
19. Энциклопедический словарь юного художника. М., Педагогика, 1983.
20. Б С Э (Государственное научное издательство Б С Э). М., 1953.
21. С.И. Ожегов. «Словарь русского языка» (Гос. Изд. Иностраных и национальных словарей). М., 1953.
22. В. Даль. «Толковый словарь живого великорусского языка» (Гос. изд. иностранных и национальных словарей). М., 1955.
23. Словарь русского языка (Академия наук СССР. Институт русского языка). М., Изд-во «Русский язык», 1981.
24. Краткий словарь по философии. М., Политиздат, 1979.
25. «Предмет и пространство» (ФПК – МВХПУ им. Строганова), автореферат 1972-95.
26. «Два подхода к отражению реального мира в школах изобразительного творчества», статья.
27. «Субъективное и объективное восприятие предметного мира», статья.
28. «Объективное отношение к предмету – прямой путь познания действительности», статья.
29. «Активность формы и пластика движения», статья.
30. «Анализ некоторых методических положений», статья.
31. «Как сохранить и приумножить школу?» (отчет о командировке), ФПК.
32. Что значит «Строгановский рисунок?», статья.
33. «Что лучше?», статья.
34. «Учебный рисунок в С – П Академии художеств», рецензия.
35. «Детский рисунок», аннотация.
36. «Вопросы изобразительного воспитания», статья.

Примечание: статьи и рецензии не опубликованы.

Таблица 1.

Рисунок – это графическая передача подобия предмета на изобразительной плоскости в создании второй модели предметного мира в творческой интерпретации; субъективное представление предметной действительности в трансформации и гиперболизации творческого повтора – в произведении искусства (см. схему)



а – перцепционное (субъективное) восприятие реализуется в утилитарное творчество, а+б – логический подход (объективное начало) – функциональное творчество.

Таблица 2. ДВЕ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ

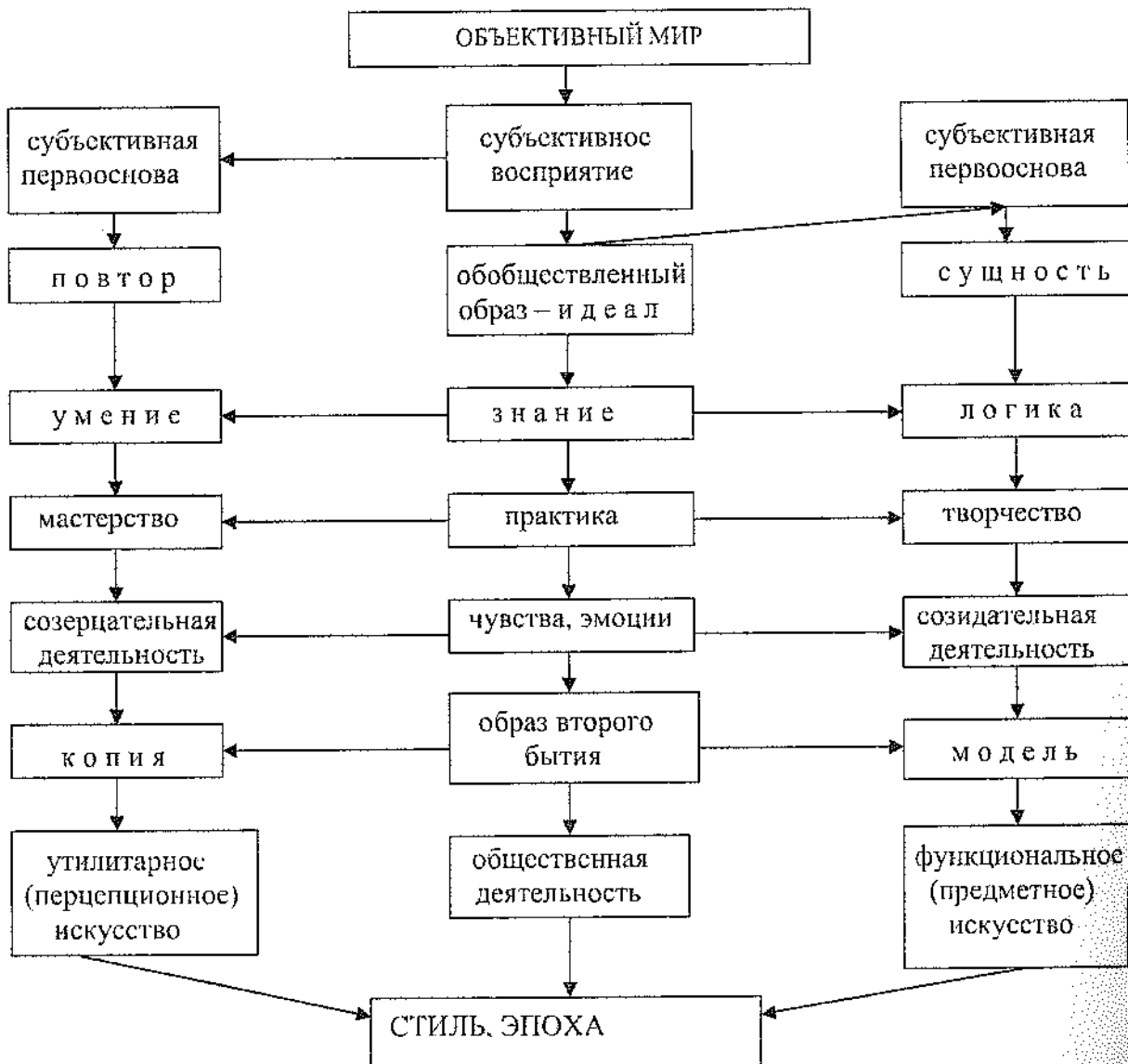
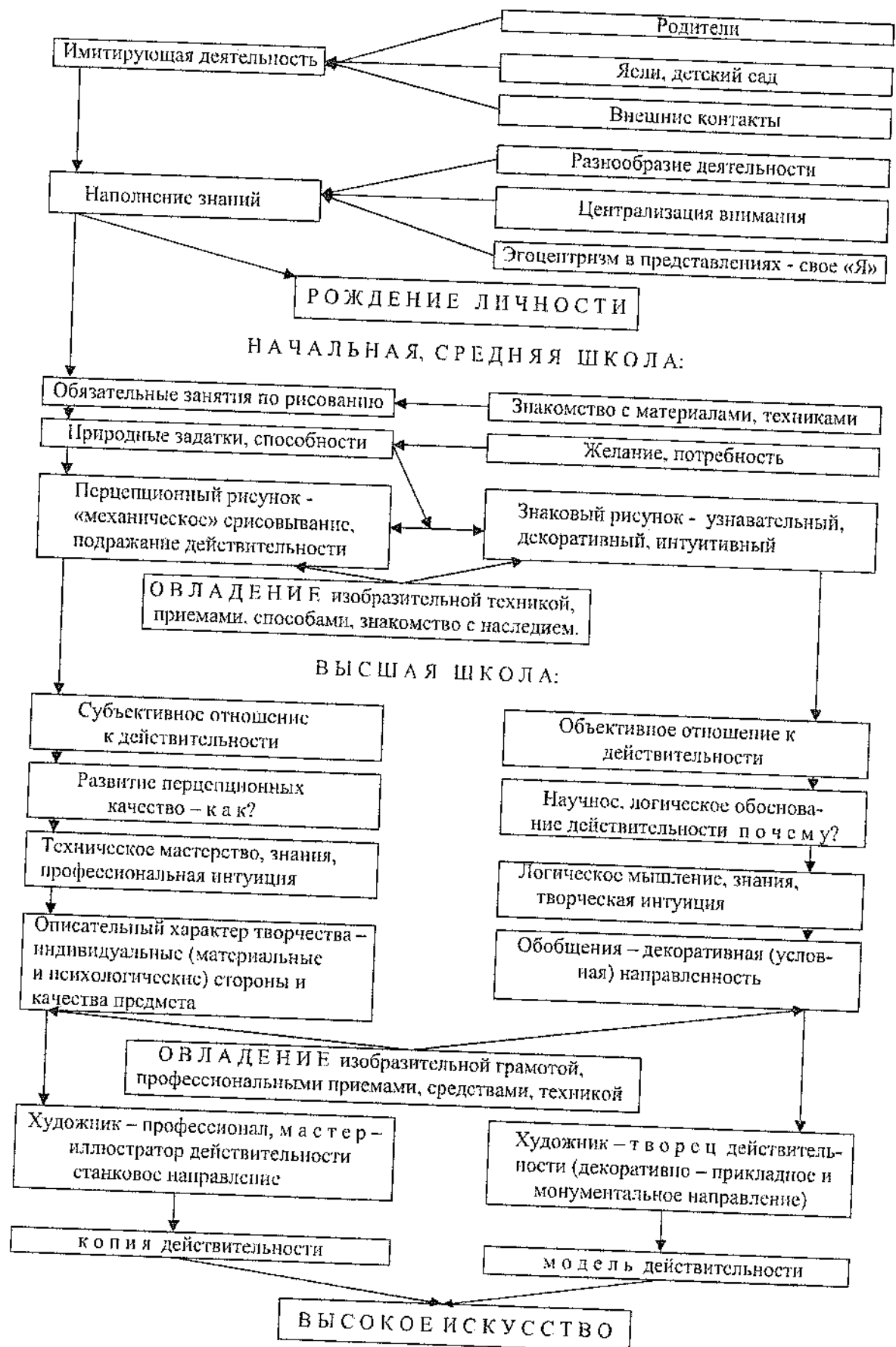


Таблица 3. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

РАННИЙ ПЕРИОД:



## ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ

- стр.
- 2 Микеланджело Буонарроти «Набросок». 1508-1512.
- 5 Римская академия художеств в 1600 г.
- 14 Леонардо да Винчи «Этюд для головы мадонны». ок. 1480-1494. Париж, Лувр.
- 35 Н.И. Фешин «Мужской портрет». 1940. Литография.
- 36 А. Матисс «Женщина с распущенными волосами». Тушь, перо. 1944.
- 39 А. Дюрер «Портрет старика». 1521. Вена, Альбертина.
- 41 С. Боттичелли «Данте в аду» (илл. к «Божественной комедии» Данте). 1492-1500. Рим, Ватикан.
- 43 «Сидящая в ракурсе». Студенческая работа III-го курса.
- 47 «Сложное движение с опорой на две точки». Студенческая работа III-го курса.
- 49 Д.Б. Пиранези «Большая галерея статуй». 1743. Из серии «Архитект. и перспект. композиций».
- 50 А. Дюрер «Руководство к измерению» (илл.). 1525. Гравюра на дереве.
- 50 «Водоем». Рисунок с древнеегипетской стеной росписи.
- 58 «Бассейн с пальмами». Рисунок с древнеегипетской стеной росписи.
- 60 М. Ларионов «Автопортрет». Ит. кар. 1916. Коллекция А. Ларионова, Париж.
- 64 «Введение Богородицы». Икона.
- 71 «Сидящая модель в неглубоком пространстве». Студенческая работа III-го курса.
- 73 «Женский портрет с рамой и драпировкой». Студенческая работа III-го курса.
- 74 «Одегая модель в сильном движении». Студенческая работа III-го курса.
- 77 «Мужская модель». Тематический портрет. Студенческая работа V-го курса.
- 79 «Пропедевтика». Композиция из геометрических фигур. Дом. задание I-го курса.
- 79 «Натюрморт из геометрических фигур». Студенческая работа I-го курса.
- 80 «Сложный натюрморт». Студенческая работа I-го курса.
- 85 «Сидящая в сильном ракурсе». Студенческая работа III-го курса.
- 87 «Постановка из двух обнаженных фигур». Студенческая работа IV-го курса.
- 89 Д. Вазари «Вакханалия». Б., перо, картон. 1560. Париж, Лувр.
- 90 «Неистовая менада». Древнегреч. ск. Скопас (середина IV века до н.в.). Дрезден, Альбертина.
- 91 «Сильное движение». Рисунок по представлению. Студенческая работа III-го курса.
- 94 «Незаконченный древнеегипетский рисунок фигуры человека».
- 95 «Женский портрет». Короткий рисунок. Задание V-го курса.
- 97 «Дорифор». Древнегреч. ск. и теоретик Поликлет. 440(?) г. до н.э.
- 99 Микеланджело Буонарроти «Рисунок для фрески «Страшный суд»». Сикстинская капелла, Рим.
- 105 «Скелетно-мышечная система». Короткий рисунок II-го курса.
- 108 «Анатомическая голова» (ск. Гудон. 1741-1828). Работа I-го курса.
- 109 «Торс». Анатомическая скульптура ск. Гудона. Аналитический рисунок, II курс.
- 110 «Сидящая в неглубоком пространстве». Задание III-го курса.
- 112 «Натюрморт из бытовых предметов». Домашнее задание II-го курса.
- 117 «Парная постановка». Тематическое решение. Студенческая работа IV-го курса.
- 119 «Фигура в интерьере». Тематическое решение. Студенческая работа V-го курса.
- 123 «Архитектурный объект». Летняя практика. Задание I-го курса.
- 127 К.С. Петров-Водкин «Рисунок». 1913-1924(?). Неизвестный рисунок.
- 131 «Литейка». Задание «Интерьер». Студенческая работа I-го курса.
- 132 А. Матисс «Веранда». 1948. Париж, Нац. музей искусства Модерна.
- 134 «Натюрщик со спиной». Студенческая работа V-го курса.
- 141 Франсуа Клюэ «Портрет Екатерины Медичи, жены Генриха II». 1540(?). Париж. Нац. б-ка.
- 143 А.Е. Яковлев «Обнаженный мальчик». Этюд к картине «В бане». Б. на карт., сангина. 1913. Мастерская Д.Н. Кардовского.
- 144 В. Серов «Портрет Г.Л. Гиришман». К. желтый, гуашь, белила. ГТГ, Москва.
- 147 М. Черемных «Рафаэловы». 1925.
- 148 Уго да Карпи «Диоген» (кьяроскуро с 4-х досок). 1527.
- 150 «Женская парная постановка». Короткий студенческий рисунок V-го курса.
- 152 «Женский портрет». Короткий студенческий рисунок V-го курса.
- 153 Г. Эрн «Влюбленные». Цветная линогравюра. 1954.
- 155 «Обнаженный, лежащий в ракурсе». Студенческий рисунок III-го курса.
- 156 Б.М. Кустодиев «Купчиха, пьющая чай». Графит, цв. кар. 1918. ГРМ, С.-П.
- 157 Н. Голицын «Утро у Фаворского». Литография.
- 158 А. Рублев «Троица» (фрагмент). Икона. 1420. ГТГ, Москва.
- 161 «Парная постановка». Композиционный набросок. Задание IV-го курса.



- 162 «Сложный натюрморт». Композиционный набросок. Задание I-го курса.  
 169 «Сидящая в окружении предметов». Студенческий рисунок III-го курса.  
 176 «Женский портрет». Студенческий рисунок V-го курса.  
 177 «В парке». Задание «Экстерьер, Пейзаж». Летняя практика. V-й курс.  
 196 «Поясной портрет (с руками)». Студенческий рисунок IV-го курса.

## РИСУНКИ МАСТЕРОВ

- 202 А. Дюрер «Автопортрет». Серебряный штифт. 1484. Вена.  
 203 Пинтуриккио «Портрет мальчика». 1480-1485. Картинная галерея старых мастеров. Дрезден.  
 204 Аноним Лекюрье «Портрет Гои де Фора Пибрака». 1569(?). Париж. Нац. б-ка.  
 205 П.П. Рубенс «Инфанта Изабелла» (этуд). 1625. Уголь, сангина. Вена, Альбертина.  
 206 К.Л. Брюллов «Натурщик». Б., уголь, ит. кар., сангина, пастель, мел. 1817. ГТГ, Москва.  
 207 П.И. Соколов «Натурщик сидящий». Б. тон., ит. кар., мел. 1785.  
 208 О.А. Кипренский «Натурщик с красной драпировкой». Б. тон., ит. кар., сангина, мел. 1802. ГРМ, С.-П.  
 209 В.К. Шебуев «Натурщик стоящий». Б. тон., ит. кар., мел. 1796(?). НИМАХ СССР.  
 210 Ф.А. Бруни «Два натурщика». Ит. кар. 1813. НИМАХ СССР.  
 211 А.И. Иванов «Натурщик сидящий». Б., сангина. 1791-1797. НИМАХ СССР.  
 212 А.А. Иванов «Обнаженная девочка-натурщица». Б., ит. кар., граф. кар. 1835-1836. ГТГ, Москва.  
 213 А.А. Иванов «Сидящая натурщица». Б., ит. кар., граф. кар. Кон. 1830 - нач. 1840. ГТГ, Москва.  
 214 П.П. Чистяков «Натурщик стоящий». Б. ит. кар., уголь, мел. 1856. НИМАХ СССР.  
 215 В.И. Суриков «Натурщик». Б. на холсте, ит. кар., мокрый соус. 1873. ГТГ, Москва.  
 216 В. Серов «Портрет танцовщицы Тамары Карсавиной». 1909. ГТГ, Москва.  
 217 К.С. Петров-Водкин «Мальчик на лошади» (этуд к картине «Купание красного коня»). 1912. ГРМ, С.-П.  
 218 Н. Тырса «Стоящая натурщица». 1910. ГТГ, Москва.  
 219 К.С. Петров-Водкин «Юноша». Б., черный кар. 1912. ГРМ, С.-П.

## СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ (Строгановская школа)

- 220 «Голова». Аналитическое задание I-го курса.  
 221 «Голова-портрет». Короткий рисунок. I-й курс.  
 222 «Дискобол» (древнегреч. ск. Мирон. V в. до н.э.). «Сильное движение» – задание III-го курса.  
 223 «Лаокоон» (родосские ваятели Агесандр, Полидор, Афинодор. Ок.(?) III-I вв. до н.э.). Ватикан.  
 224 «Сложное движение» – задание III-го курса.  
 224 «Мужской портрет (с руками)». Задание V-го курса.  
 225 «Женский портрет (с руками)». Задание V-го курса.  
 226 «Полуфигура (в движении)». Задание IV-го курса.  
 227 «Сидящая в ракурсе». Задание III-го курса.  
 228 «Полуфигура (простое движение)». Задание II-го курса.  
 229 «Полуфигура (простое движение)». Задание II-го курса.  
 230 «Сидящая в неглубоком предметном пространстве (со спины)». Задание IV-го курса.  
 231 «Сидящий в неглубоком предметном пространстве». Задание IV-го курса.  
 232 «Портрет». Задание III-го курса.  
 233 «Портрет». Задание III-го курса.  
 234 «Портрет. Полуфигура с предметами». Задание V-го курса.  
 235 «Портрет». Короткий рисунок. Б. тон., черный кар., мел. Рисунок IV-го курса.  
 236 «Парная одетая». Композиционный набросок. Задание IV-го курса.  
 237 «Обнаженная модель». Задание «Наброски». Студенческая работа V-го курса.  
 238 «Архитектура». Задание по летней практике. I-й курс.  
 239 «Интерьер». Задание I-го курса.  
 240 «Кижки». Летняя практика. I-й курс.  
 241 «Фрагмент архитектуры». Летняя практика. I-й курс.  
 242 «Складки». Задание III-го курса.  
 243 А. Дюрер «Изучение складок». Париж, Лувр (образец для копии).  
 244 «Портрет». Подготовительный набросок к длительному заданию. V-й курс.  
 245 «Портрет-этуд». Подготовительный набросок к длительному заданию. V-й курс.  
 246 «Растения». Задание I-го курса, летняя практика.  
 247 «Копия» с классического образца. Задание для всех курсов по темам учебной программы.



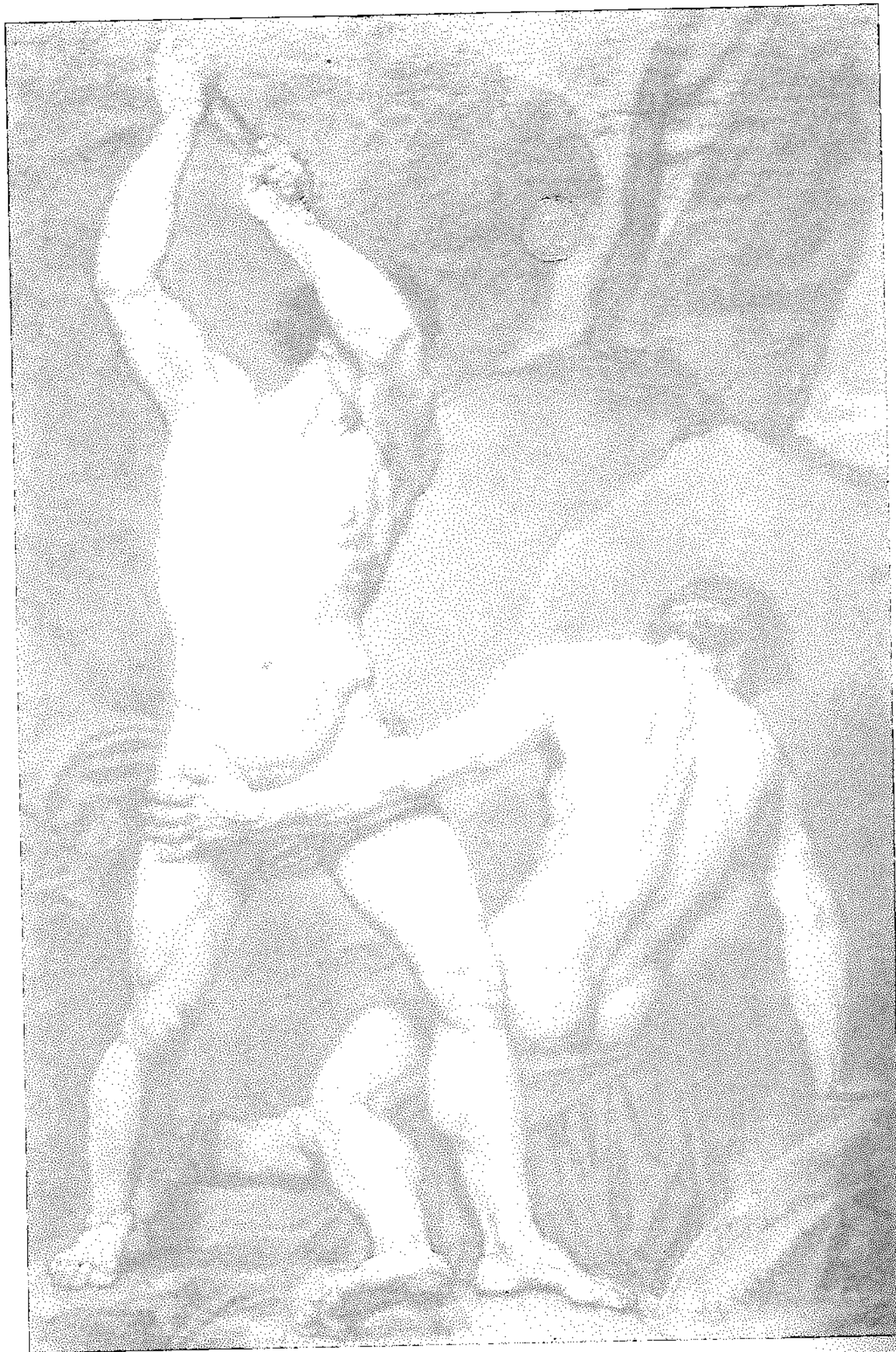






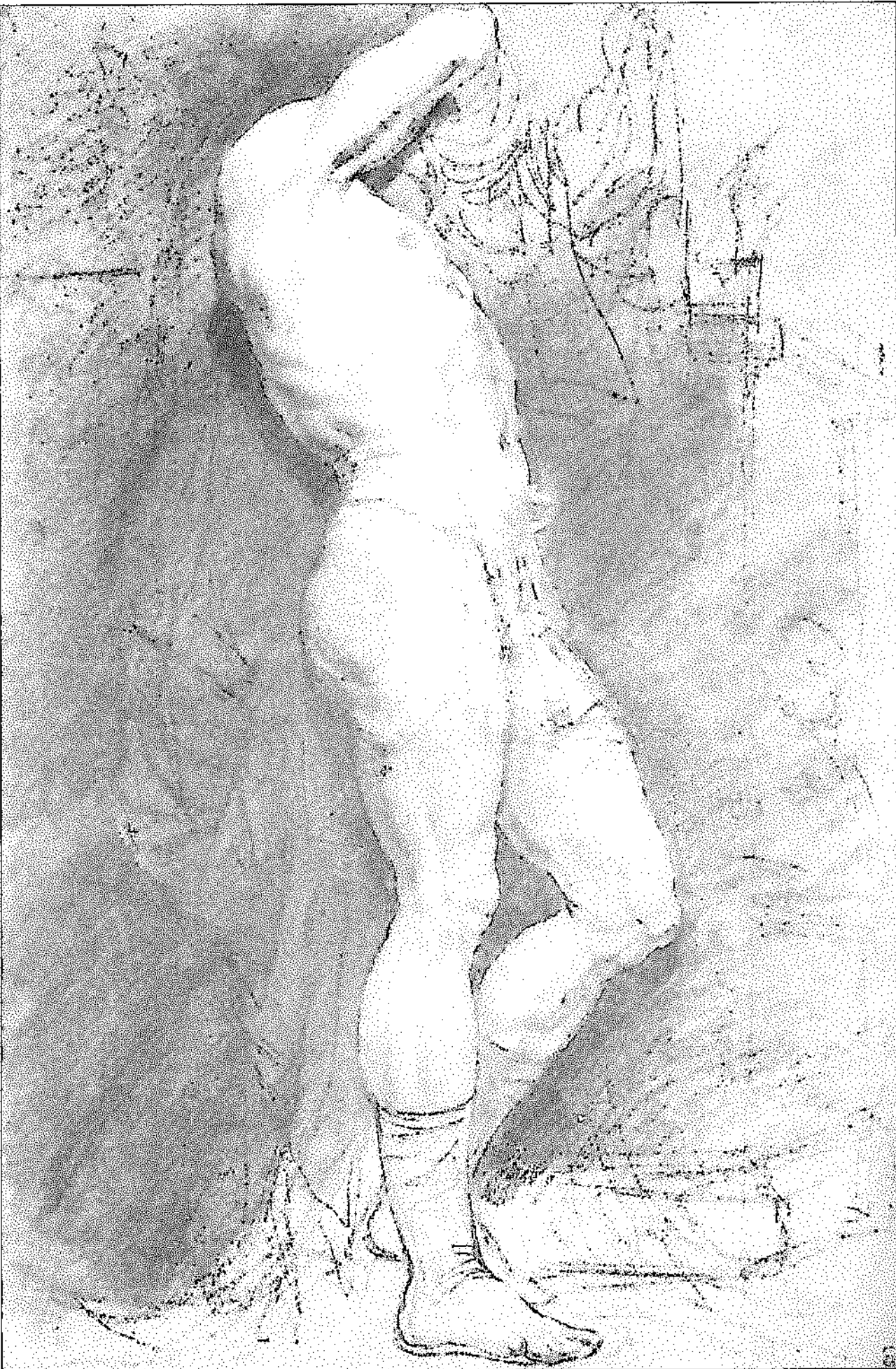


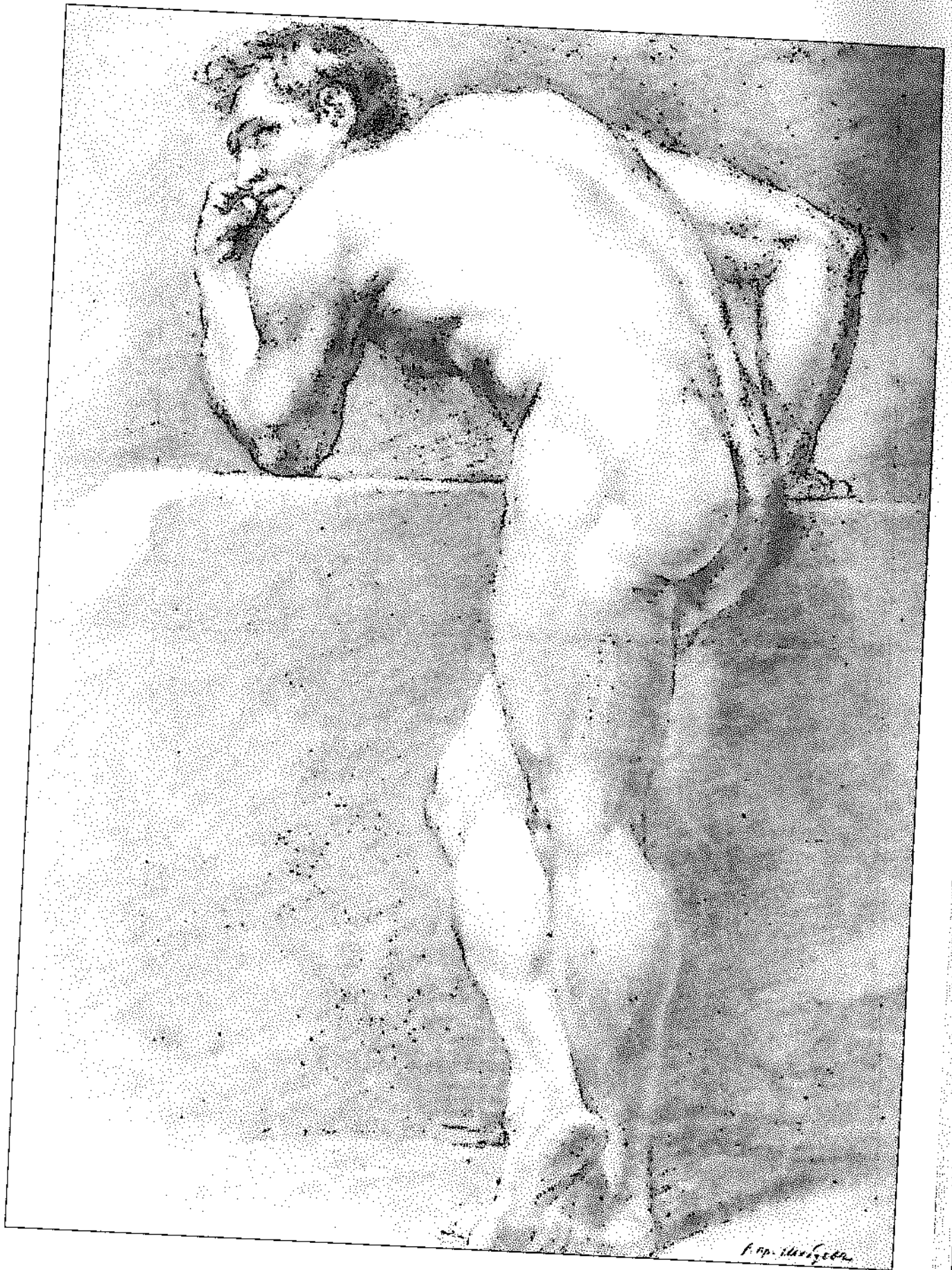




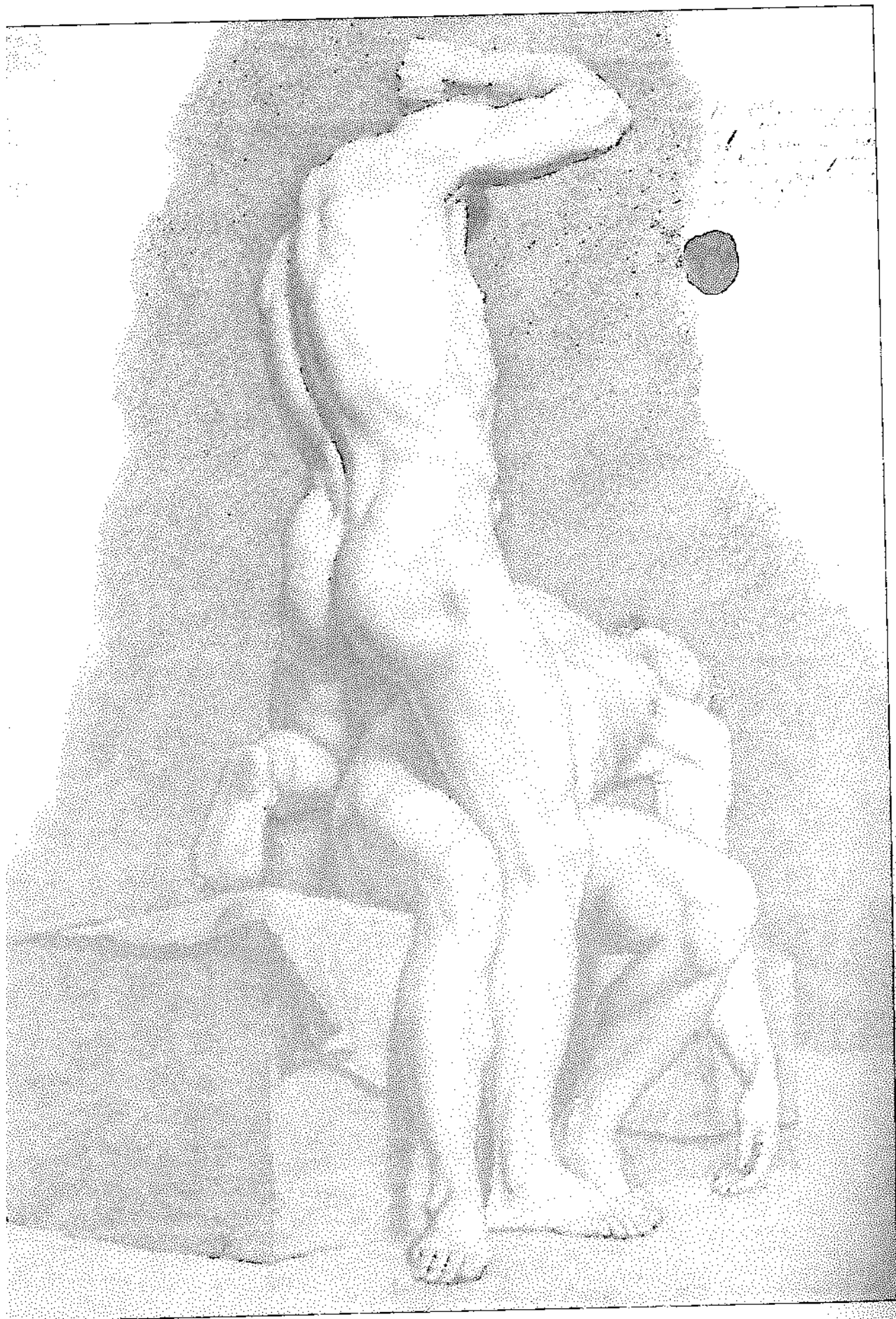






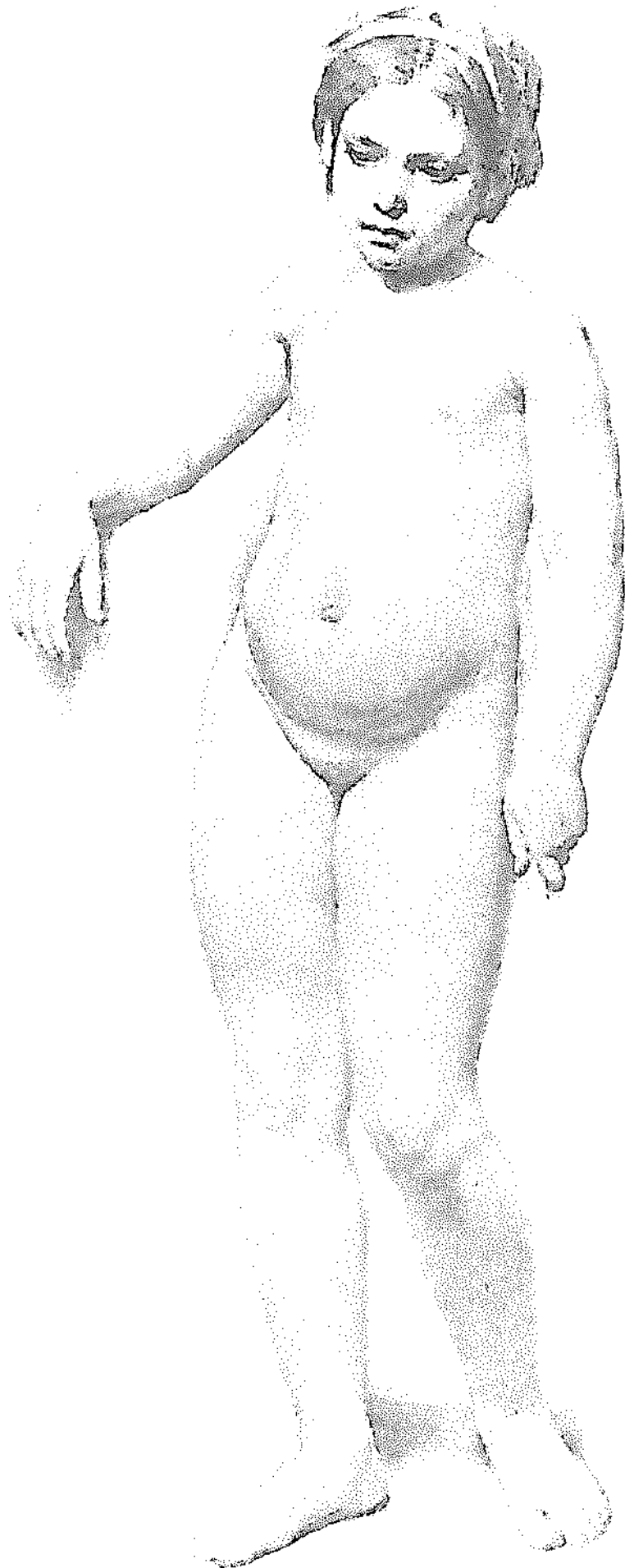








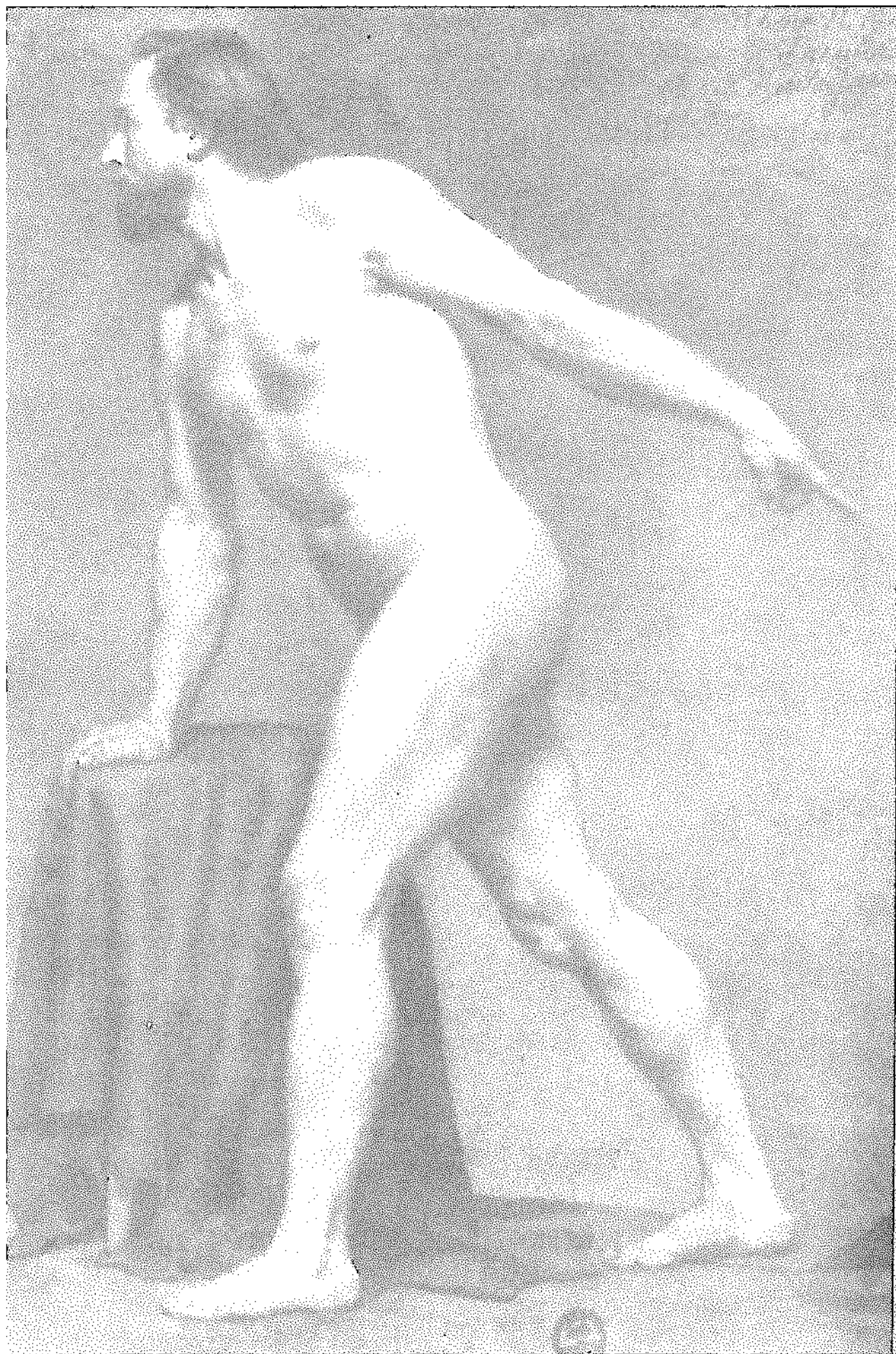




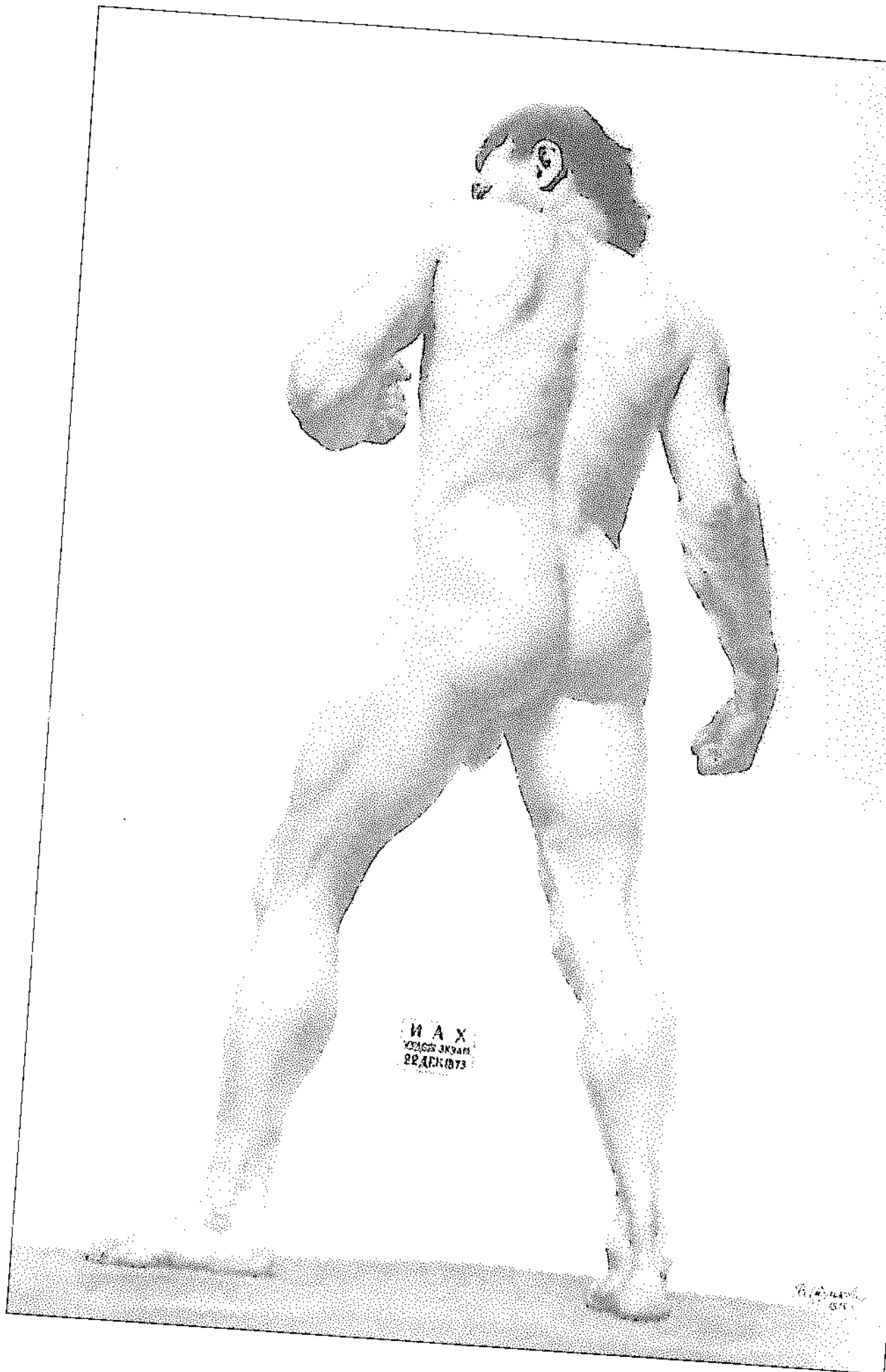


112

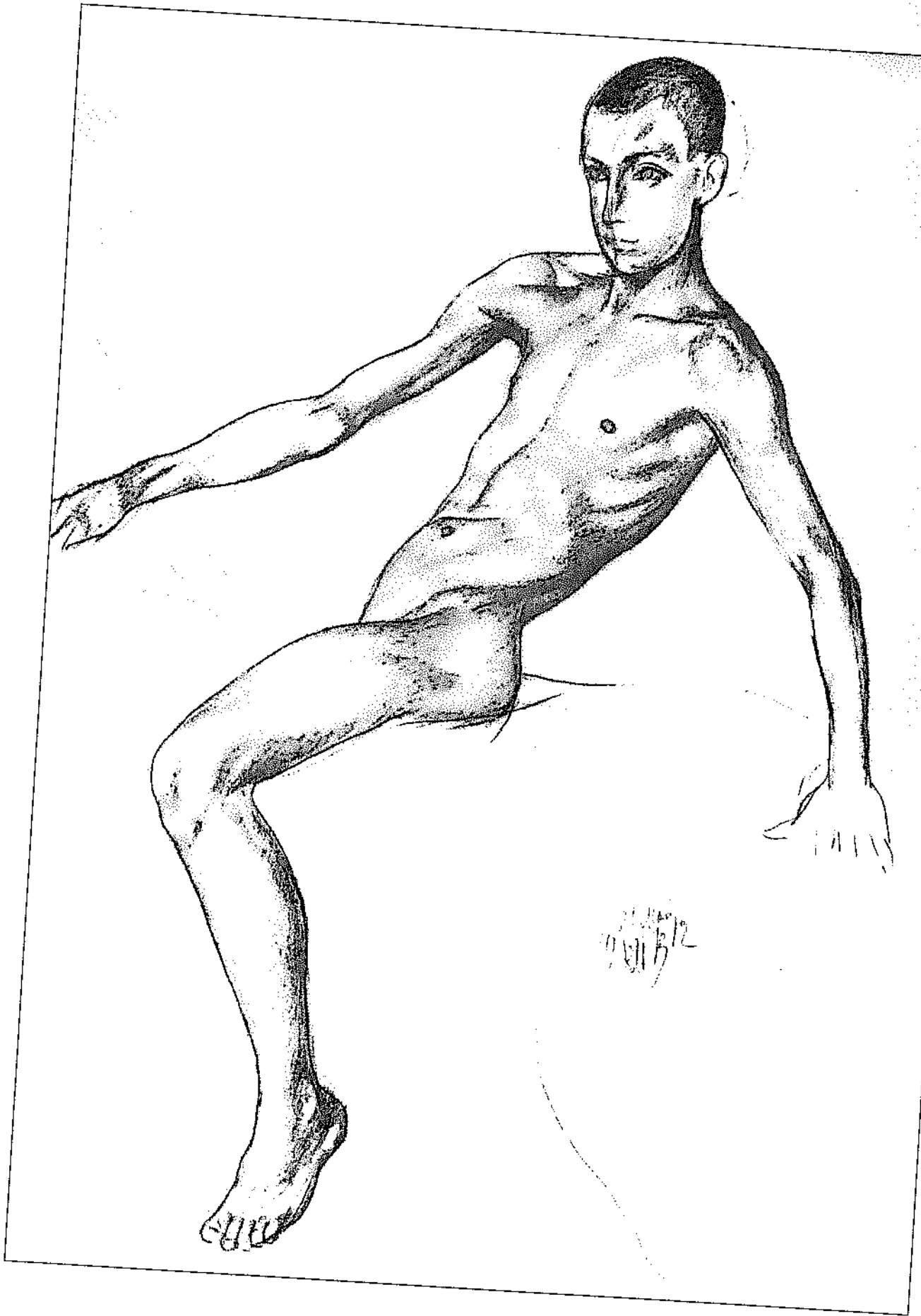






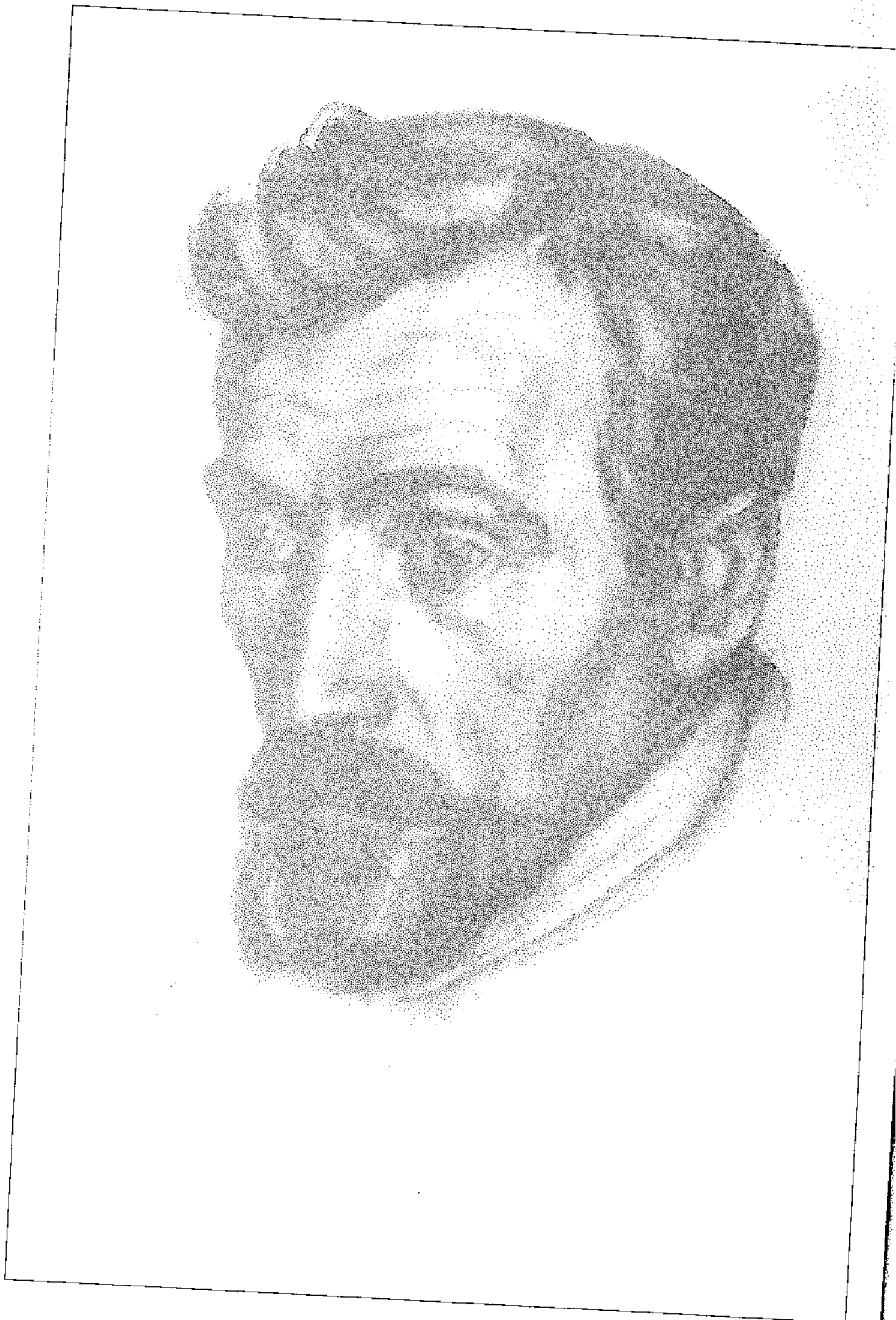


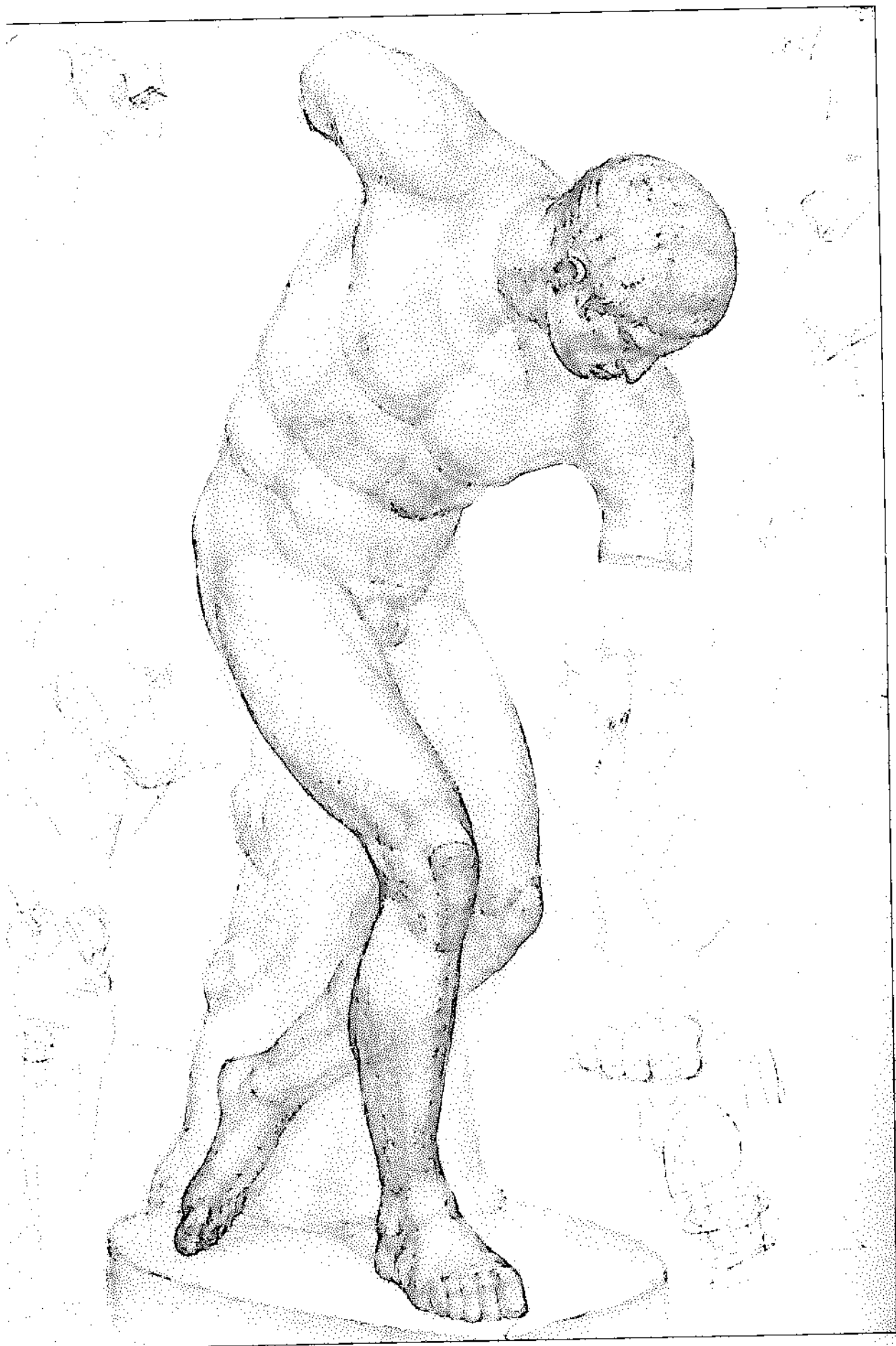


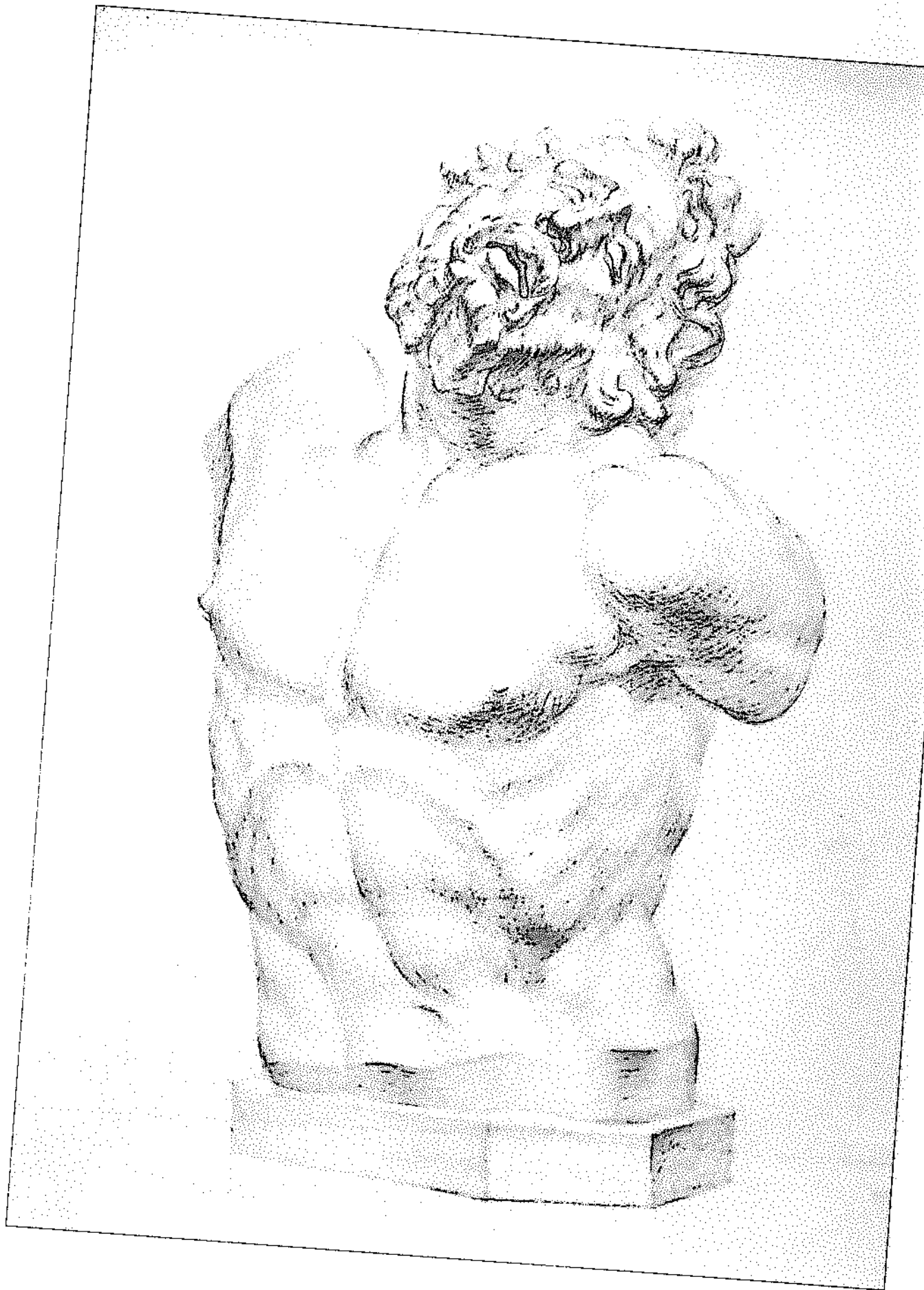


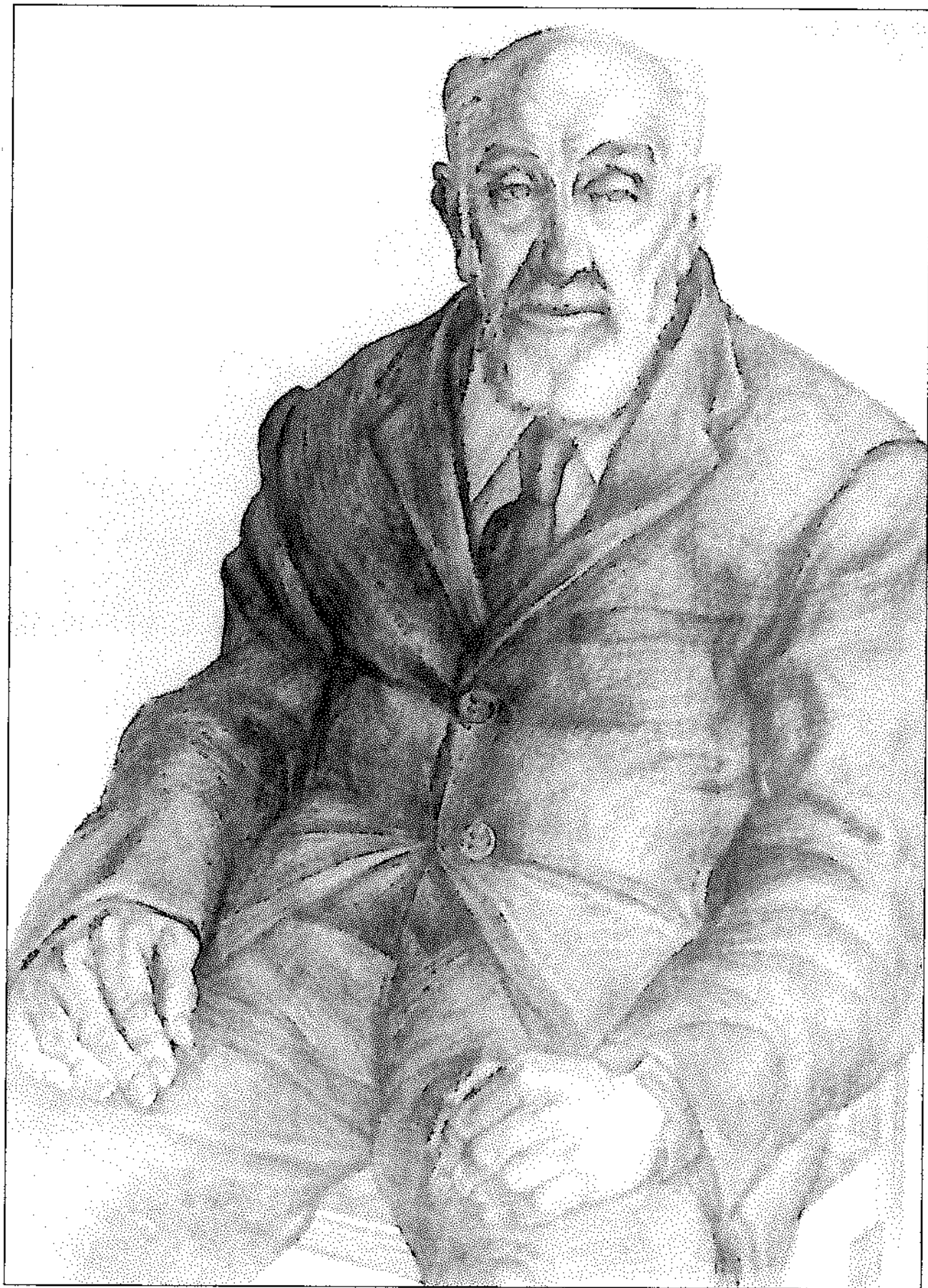










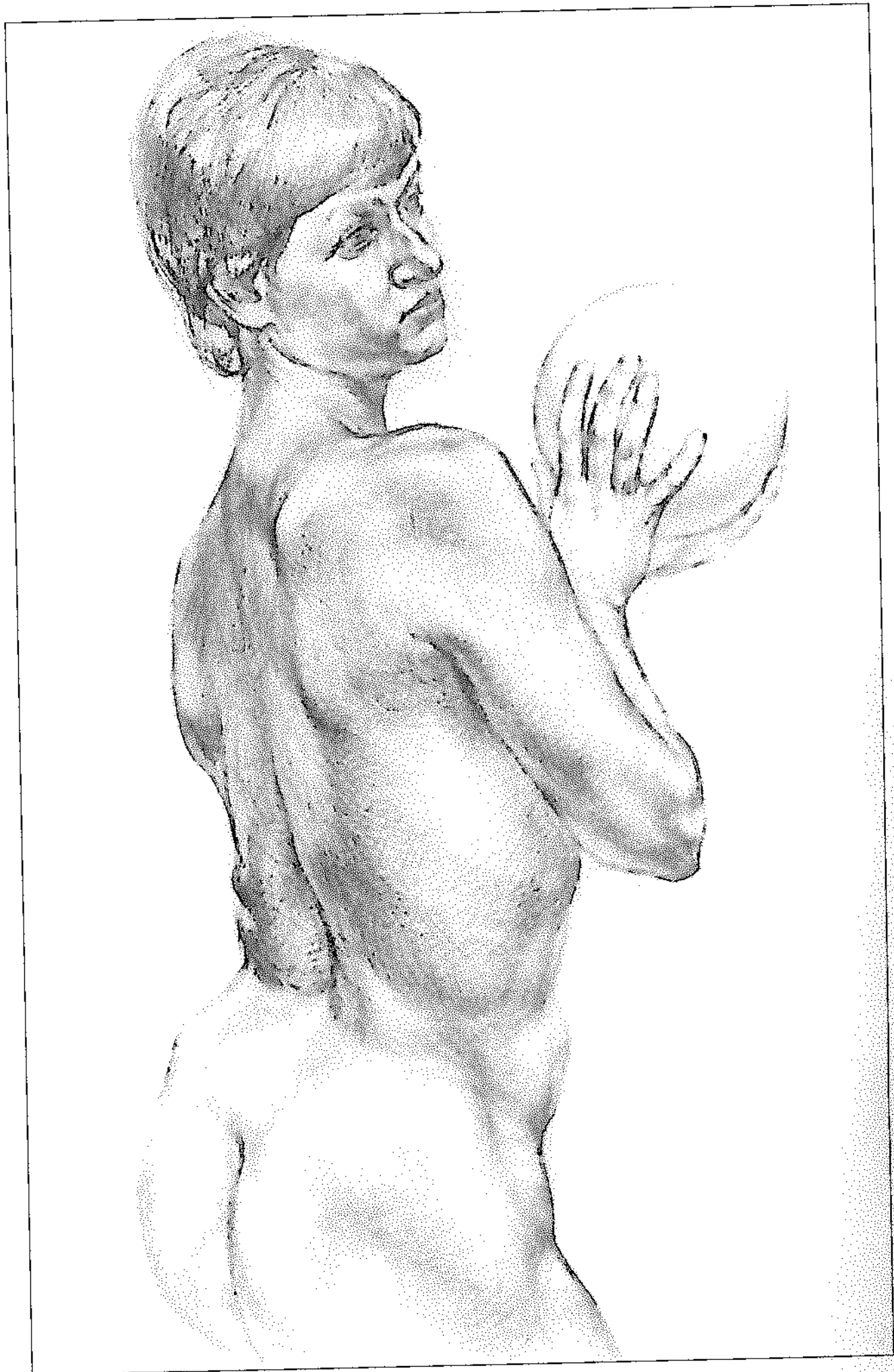






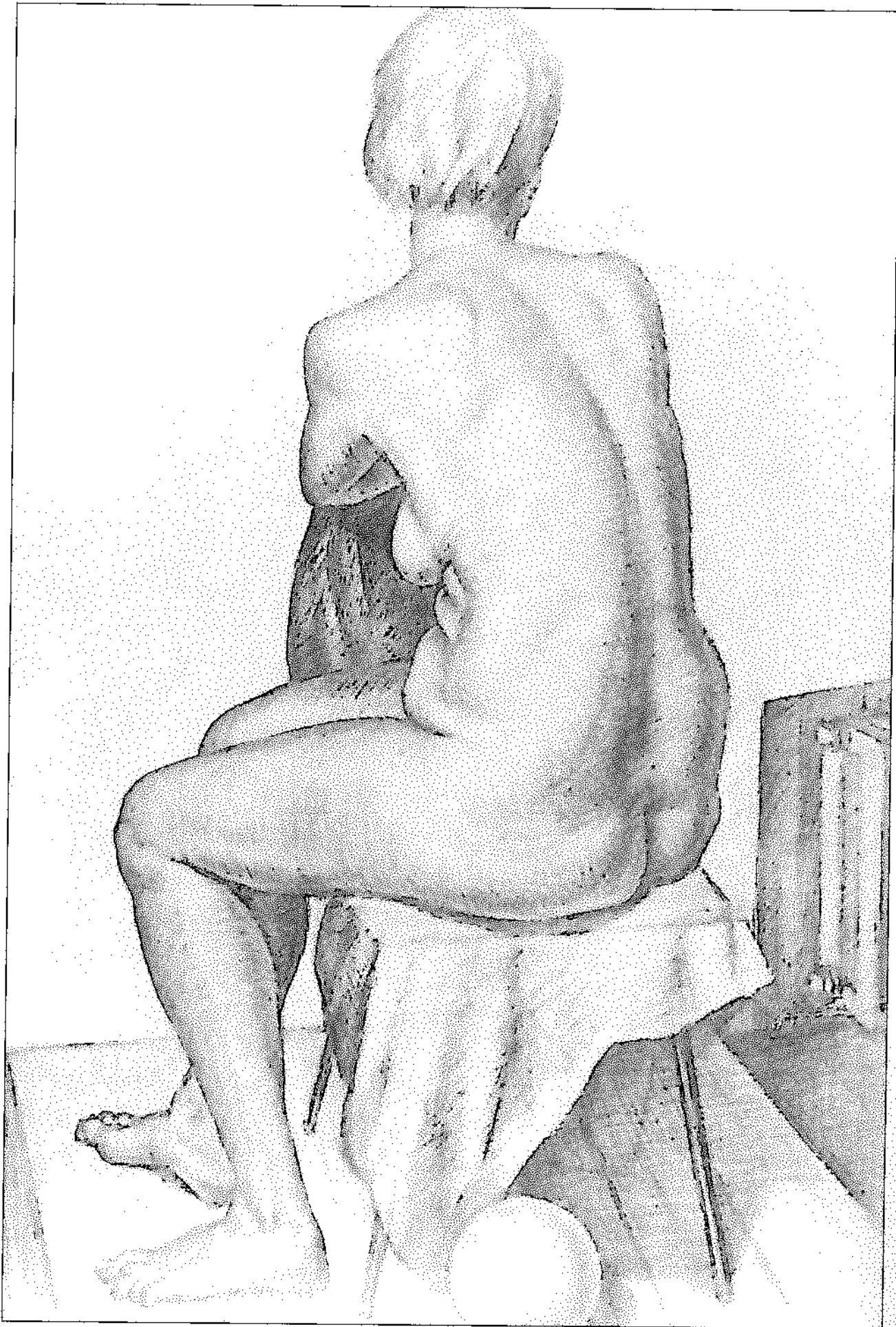


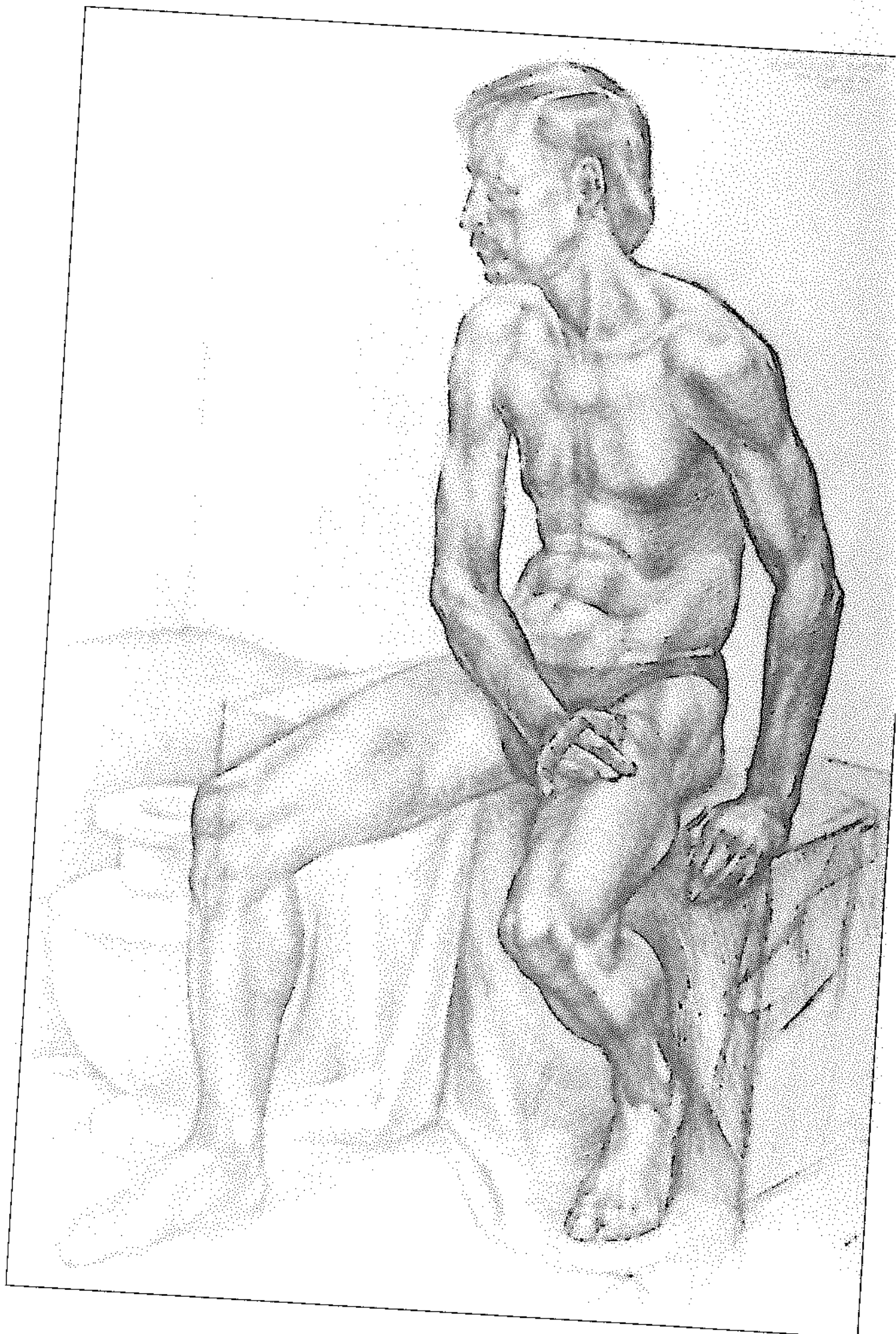


















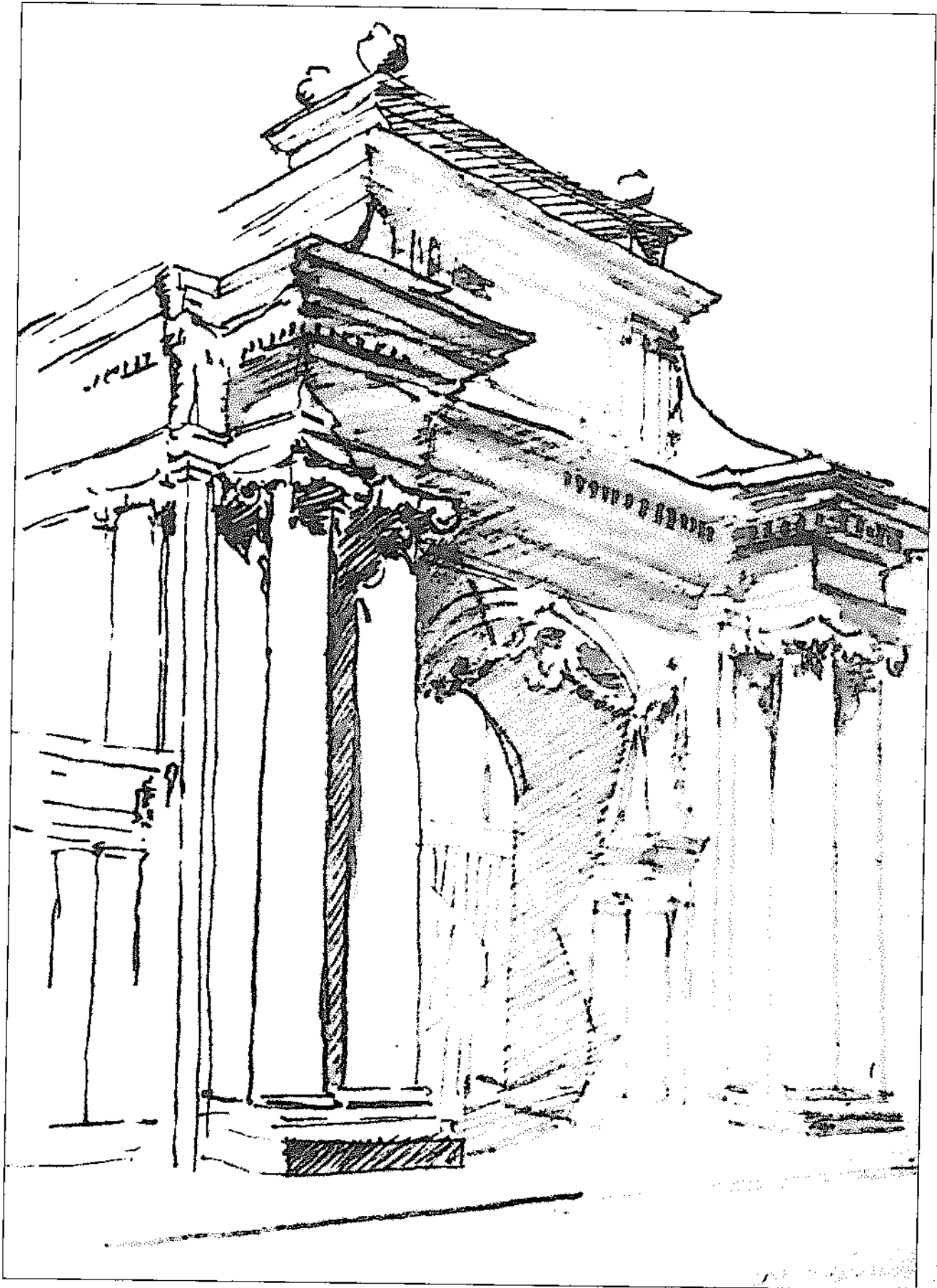


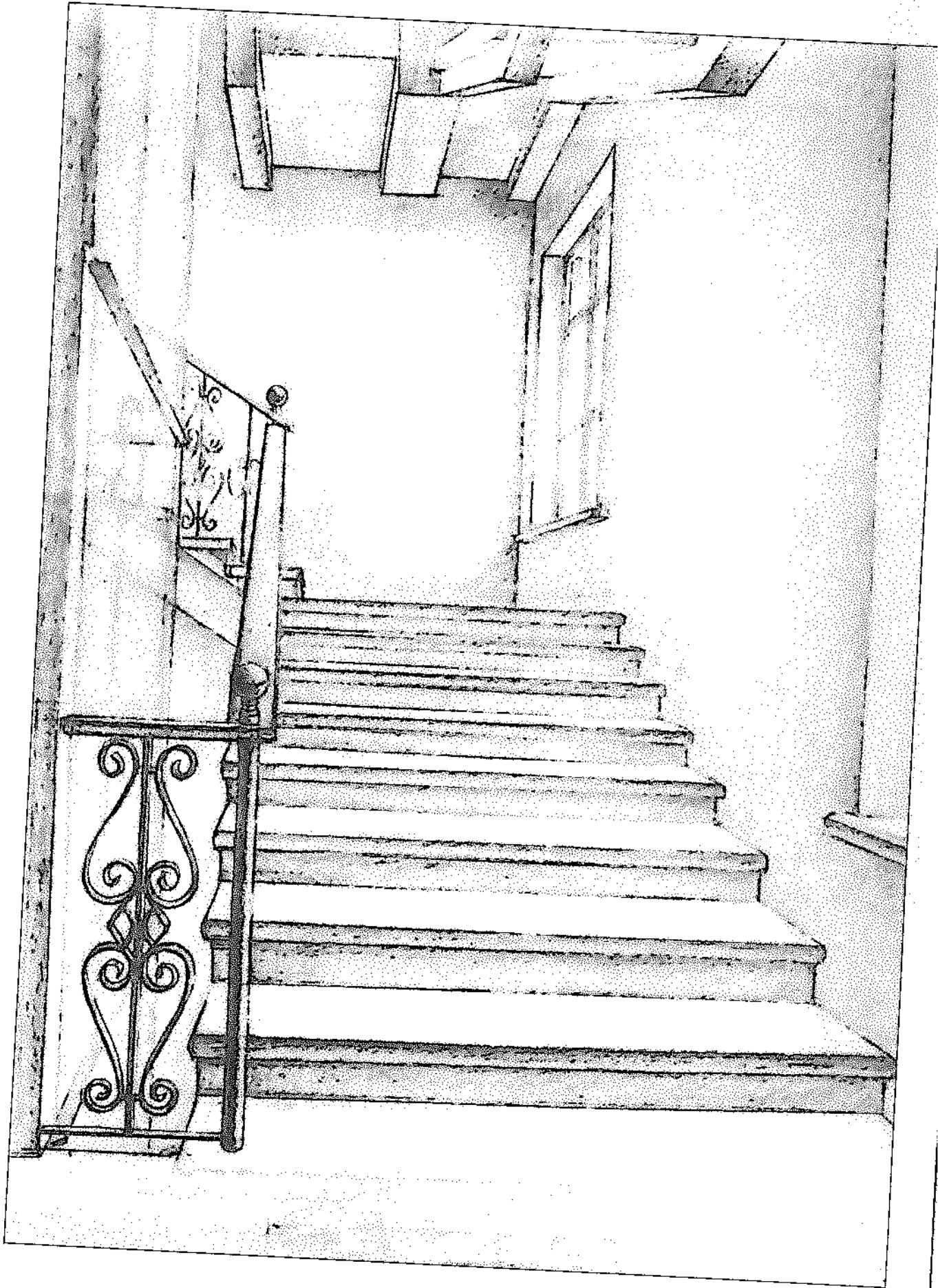






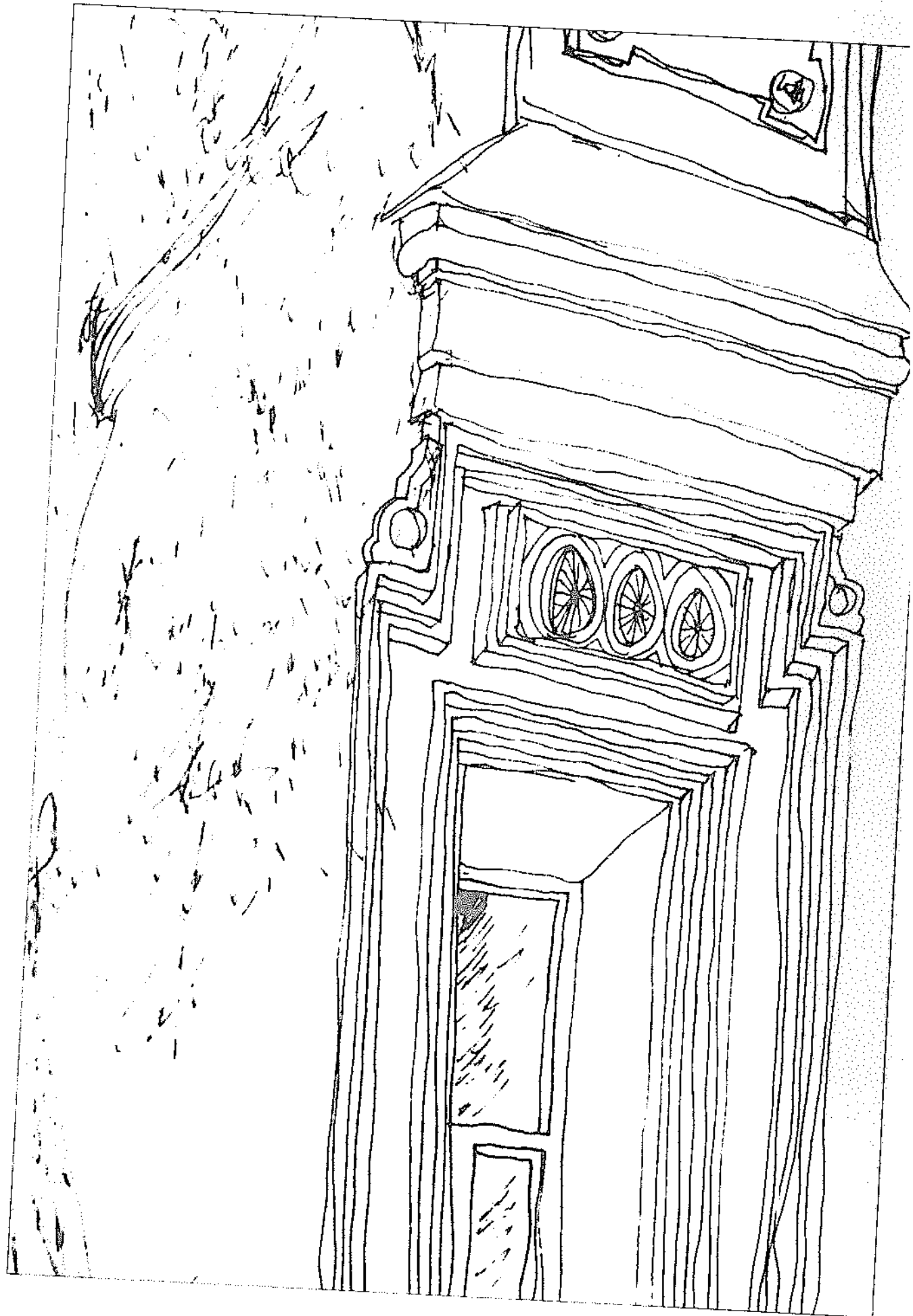


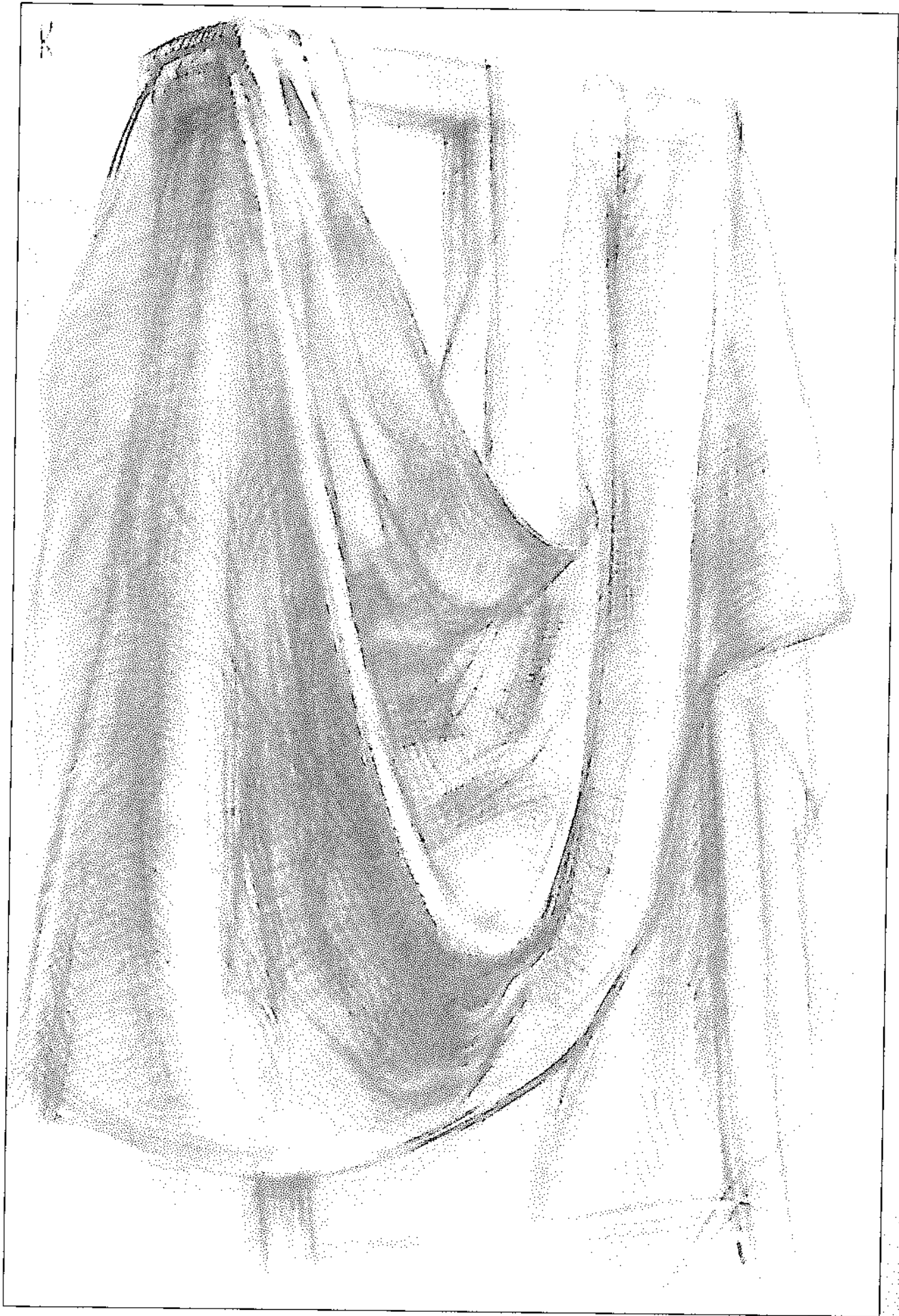


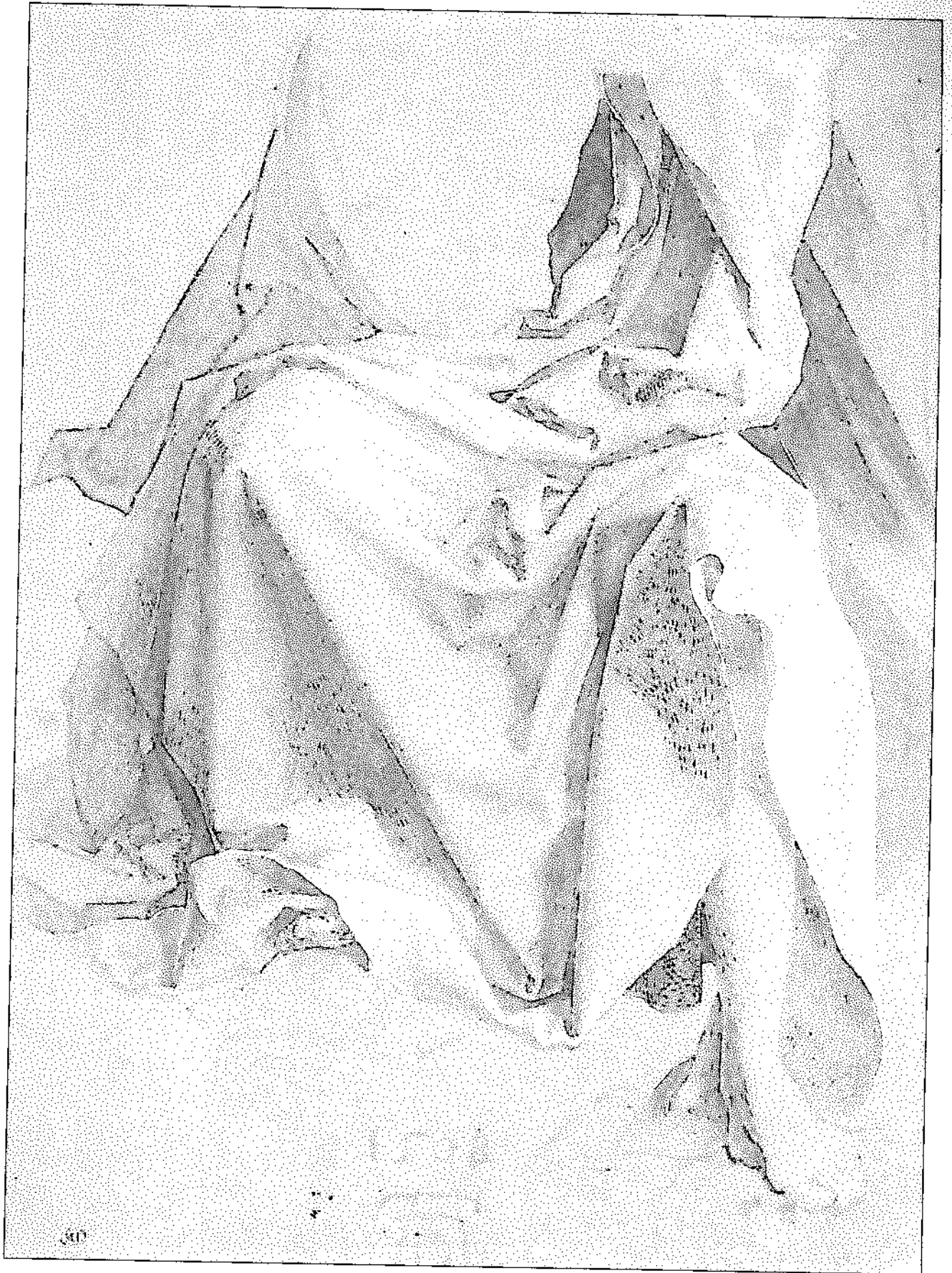








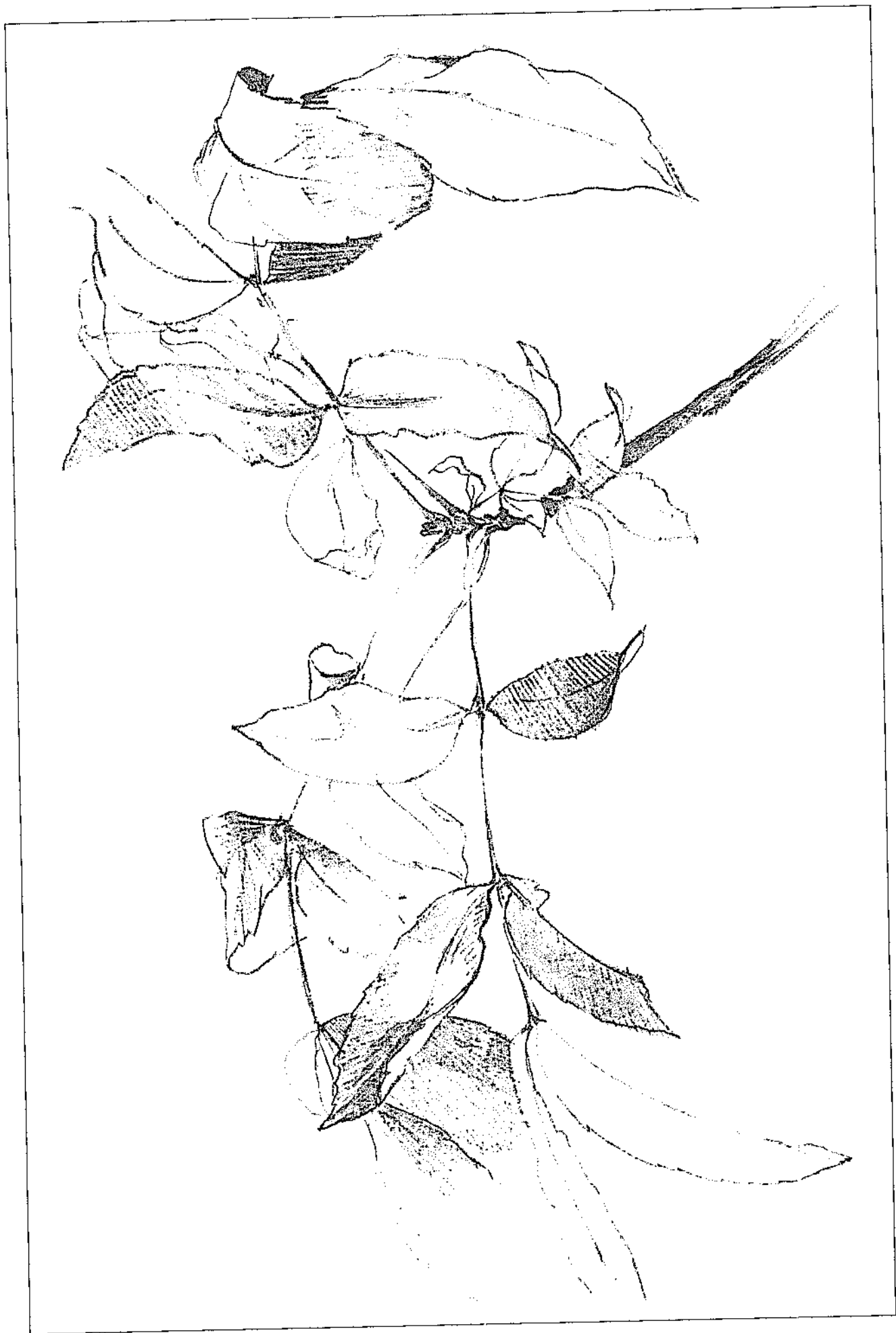


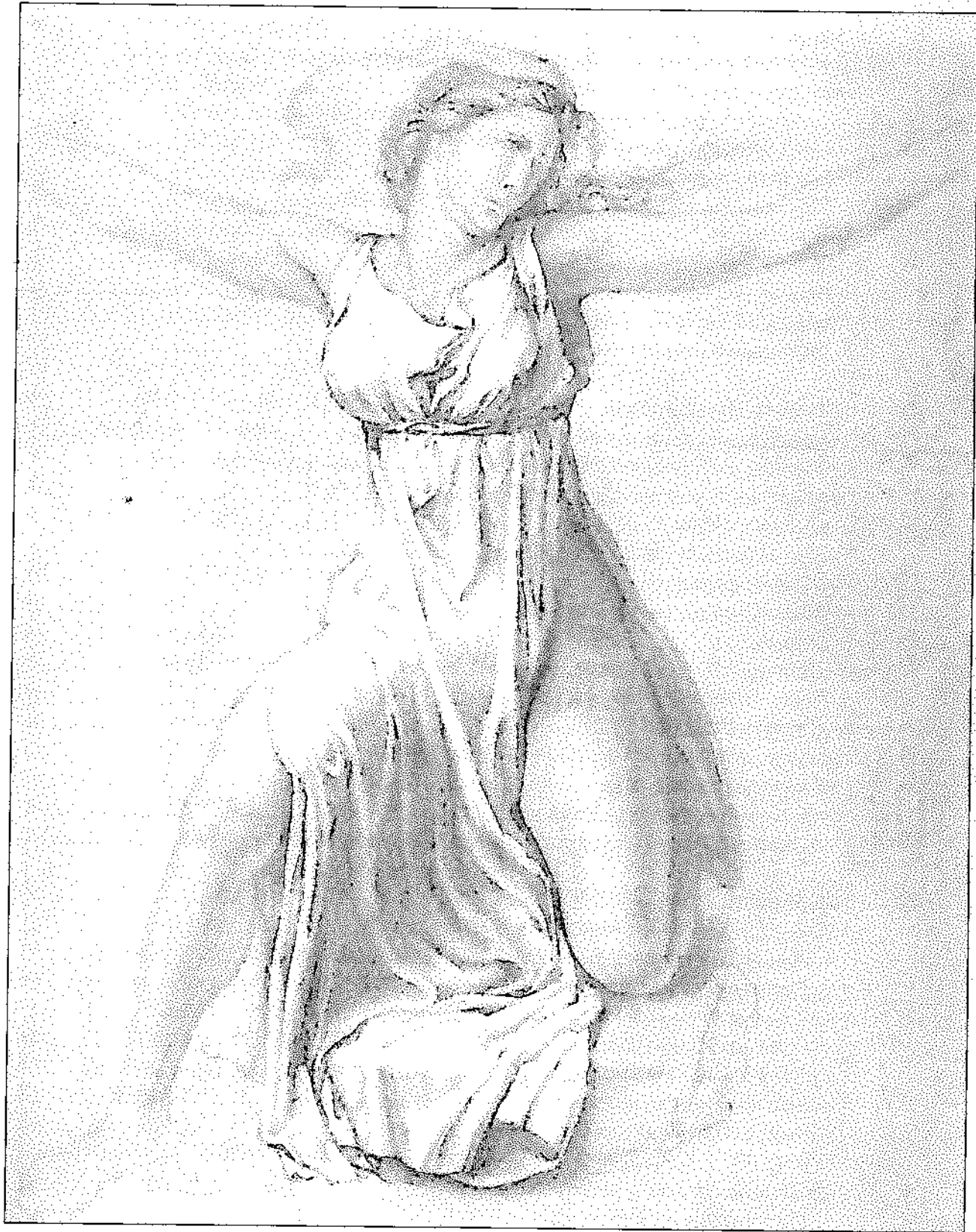










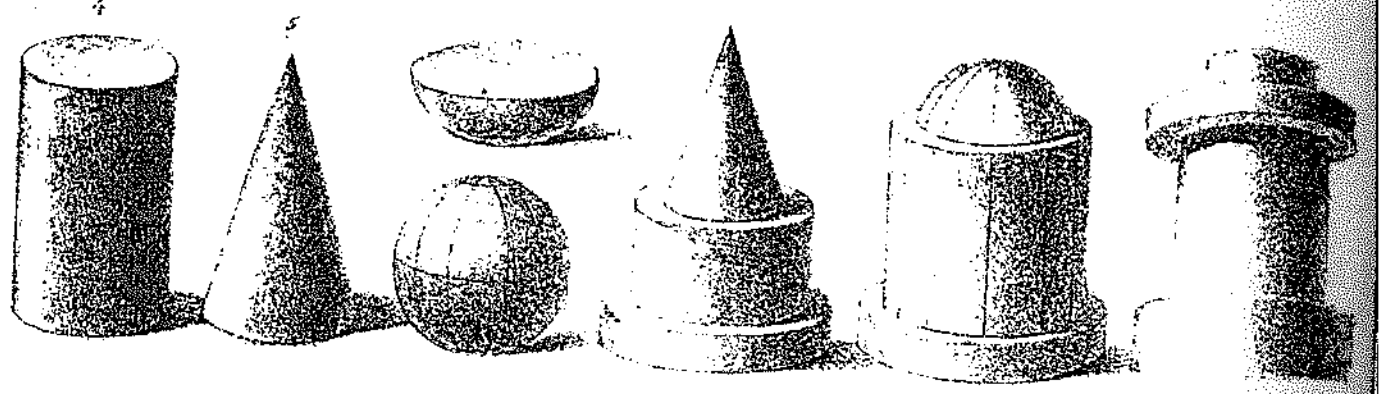
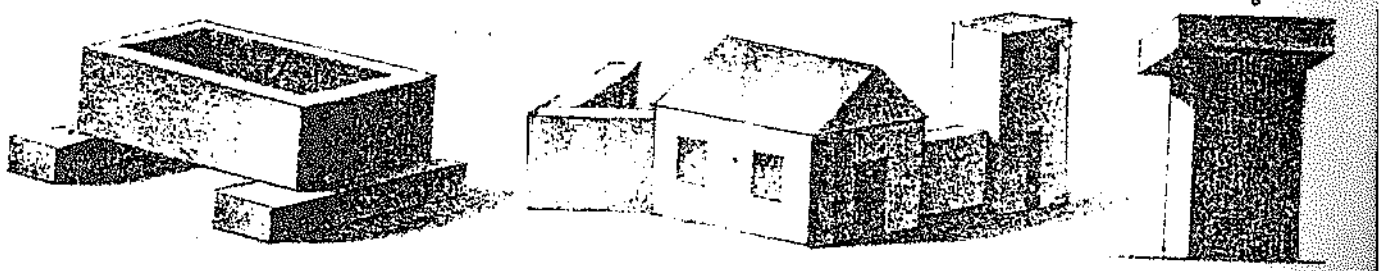
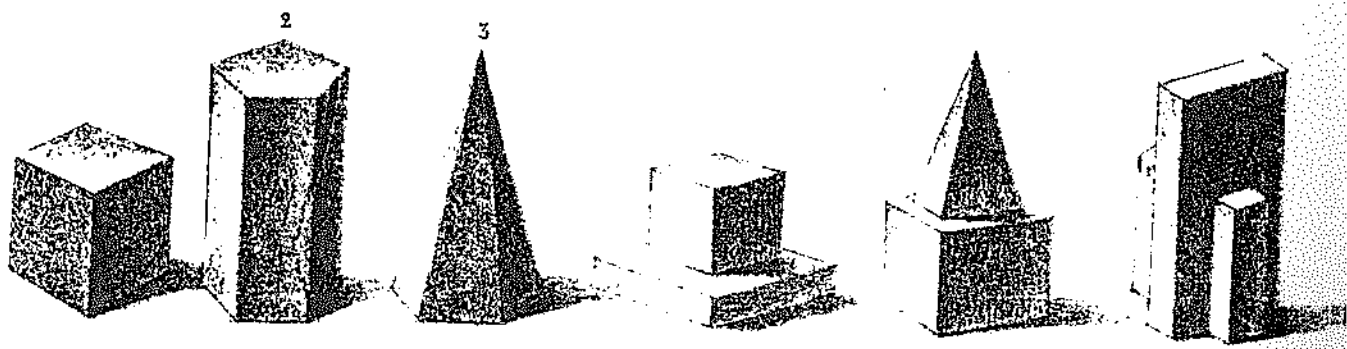
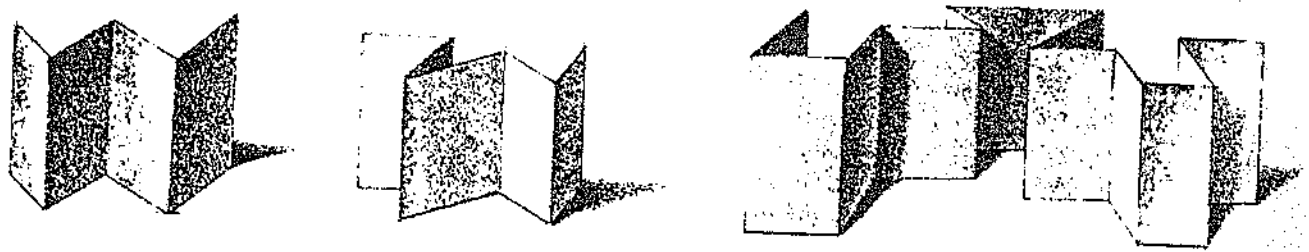
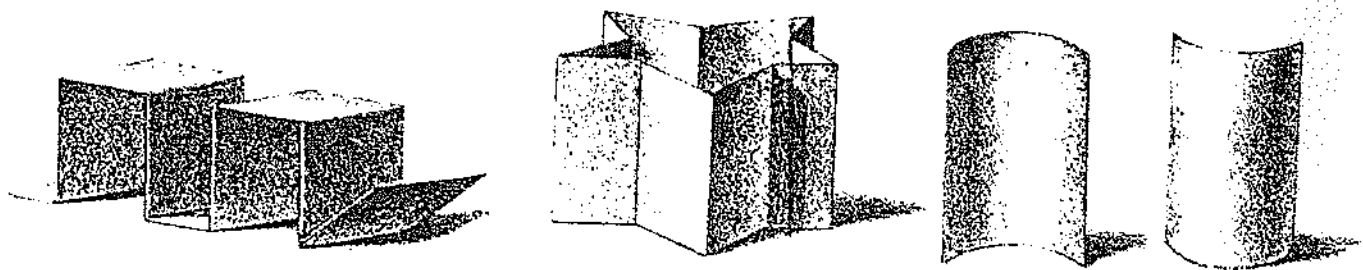
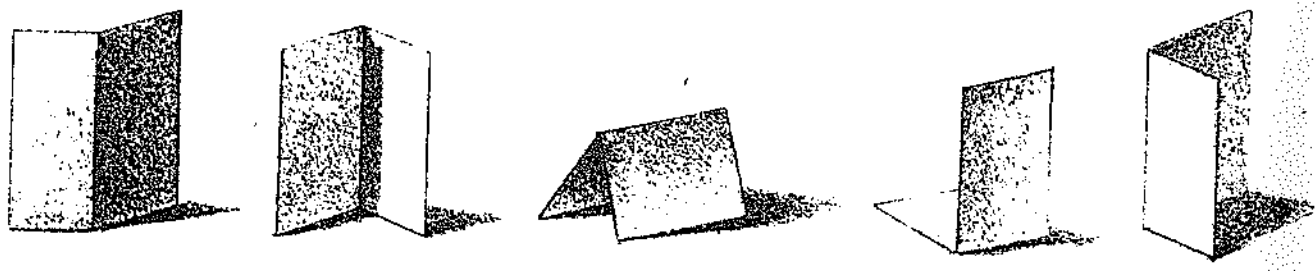


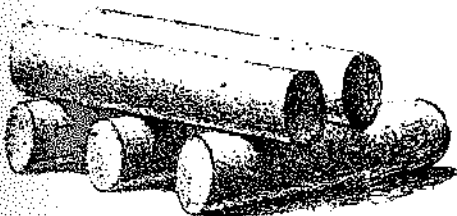
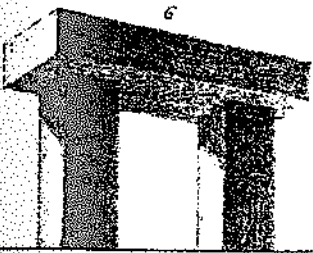
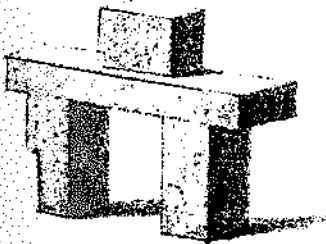
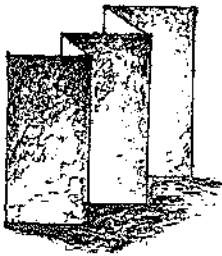
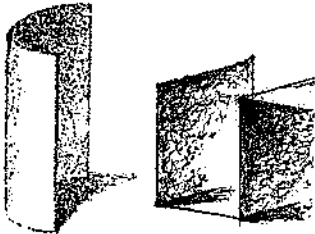
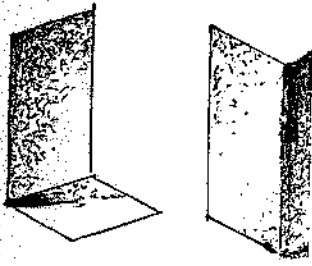
## СОДЕРЖАНИЕ:

I.	Рисунок для всех.....	6
	- Учебный рисунок как школа воспитания предметного (объективного) восприятия природы.....	8
II.	Организация рабочего места.....	15
	- «Точка зрения» .....	16
	- Предметная плоскость. Ракурс .....	18
	- Прием «поверочного рисования» (условная картинная плоскость).....	19
	- Композиция листа .....	20
	- Форма. Формат листа.....	21
	- Масштабность предмета .....	21
	- Зрительное равновесие .....	23
III.	Предмет. Пространство.....	27
	- Сущность формы предмета и его пространства.....	27
	- Методы раскрытия «Сущности формы предмета» (из истории методик разных школ учебного рисования).....	28
	- Система «Куба» .....	30
	- «Белая масса» .....	32
	- «Свет и форма» .....	33
	- Моделирование формы предмета и его пространства .....	36
	- Линия .....	36
	- Штрих (сечение формы) .....	37
	- Тон – пятно (силуэт) .....	38
	- Контурная линия .....	40
	- «Абстрагирование» формы предмета .....	42
	- Конструктивный анализ формы предмета .....	44
	- «Блок» пространства предмета .....	45
	- Активность формы и пластика движения (контур и силуэт) .....	47
IV.	Перспектива.....	50
	- Приемы и средства графической передачи .....	55
	- «Линейная» перспектива .....	55
	- «Воздушная» перспектива .....	56
	- «Аппликационный» прием рисования .....	57
	- «Сквозное» рисование .....	58
	- «Силуэтный» рисунок .....	59
	- «Контурный» (линсарный) рисунок .....	59
	- Восприятие предмета в пространстве (выводы).....	60
V.	Движение: предмет, пространство.....	67
	- «Блок» предметного пространства .....	67
	- Движение предмета (общее представление): .....	68
	1). Движение «блока» предметного пространства.....	68
	2). Движение предмета в «блоке» предметного пространства.....	69
	- «Планово-проекционное» рисование (клеточная система).....	69



- Присм «Этажерки».....	70
- «Фасадное (плоскостное)» рисование.....	72
- Движение предмета.....	75
- «Натюрморт» .....	78
- Виды движения: .....	81
простое движение (голова человека).....	83
сложное движение (фигура человека).....	83
- Фигура в спокойном движении (с опорой на одну ногу).....	84
- Архитектоника (вес, масса формы) .....	86
- Ритм.....	88
- Фигура человека в сильном движении.....	90
- Акценты движения.....	93
- Пропорции (каноны).....	94
VI. Некоторые конструктивные, структурные, анатомические особенности пластики (фигуры человека).....	100
- Голова.....	100
- Шейный отдел.....	105
- Грудная клетка, тазовый объем.....	106
- Конечности.....	106
VII. Предметное пространство.....	111
- Человек и среда.....	114
- Условно-плановое деление пространства.....	115
- Предметное пространство:.....	115
а). Пространство предмета – I план. Вывод.....	116
б). Предмет и пространство – I, II планы. Выводы.....	118
в). Пространство и предмет – I, II и III планы. Выводы.....	120
- Заключение. Выводы.....	124
VIII. Материалы и техники в рисунке.....	139
IX. Художественные средства выразительности (присмы, навыки, манеры).....	152
- Физиология зрения и психология восприятия (по Гильдебранту).....	153
- Восприятие предмета и рисунка.....	155
- В.А. Фаворский – «О рисунке».....	157
- В.А. Фаворский – «О композиции».....	159
- Советы из практики.....	162
X. Примечания.....	170
XI. Словарь терминов и определений.....	177
XII. Литература. Таблицы.....	197
XIII. Иллюстративный материал.....	200





Атавин Юрий Алексеевич  
1938 года рождения  
1952-57 – МХПУ им. М.И. Калинина  
1957-63 – МВХПУ (б. Строгановское)  
по специальности монументально-  
декоративная скульптура  
1979 – член СХ СССР, скульптор  
С 1966 года работает на кафедре  
академического рисунка в МГХПУ  
им. С.Г. Строганова, с 1997 на  
должности профессора.

тел.: 158-71-95



Огромная благодарность всем причастным к изданию данного  
учебного пособия:  
компьютерный набор – Орион Т.О.  
верстальщики – Топникова Н.Ф., Мухин М.Л.  
корректор-редактор – Атавина Л.П.  
ректорат, сотрудники МГХПУ им. С.Г. Строганова,  
дирекция Детской школы искусств им. М.А. Балакирева.

