

Шевчук В.Г.

УДК 74

ЗНАЧЕНИЕ РИСУНКА В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖНИКА

*«Рисование должно быть не копированием контура изображаемого предмета, а его конструированием, его построением»
Н.Н. Ростовцев*

В истории развития изобразительного искусства особое значение приобрел рисунок, мастерство овладения которым необходимо как художнику-графику, так и живописцу. В этом процессе является обязательным обращением к рисованию с натуры.

Учебный рисунок должен давать более полное представление о натуре, о ее форме, пластике, пропорциях и строении. Также необходимы знания особенностей зрительного восприятия, так как окружающие нас предметы во многих случаях представляются нам не такими, какие они в действительности: параллельные линии кажутся сходящимися, прямые углы воспринимаются то острыми, то тупыми, круг выглядит как эллипс.

В искусстве живописи, скульптуры и графики исключительно важное место занимает работа над изображением человека. Для овладения необходимой изобразительной грамотой нужна длительная, упорная работа, включающая не только рисование, лепку и живопись живого человеческого тела, но и внимательное изучение его внутреннего строения, обуславливающего внешнюю форму. Леонардо да Винчи писал, что «художник должен знать то, что он рисует, но рисовать то, что он видит» [9, с. 3]. О пользе научных знаний для художника писали многие выдающиеся представители изобразительного искусства, в том числе и П.П.Чистяков, наставник плеяды многих замечательных художников. Он утверждал, что, изображая фигуру человека, «надо знать построение его, составные части его; надо знать анатомию» [9, с. 3].

Человек – это сложный организм как по физическим и психическим особенностям, так и по внешнему облику и внутренней конструкции. Поэтому рисунок тела человека как наиболее совершенной и сложной формы представляет собой высшую ступень учебного процесса академической школы. Эта ступень учебного курса требует особенно пристального внимания и большого напряжения сил и способностей студентов. Ей должен предшествовать довольно длительный этап изображения элементарных объемных форм.

Твердые знания закономерностей конструктивного построения, изменений характера формы в процессе движения, в перспективе, в светотени и умелое использование различных средств рисунка, таких, как основные, опорные, акцентные точки-маяки, линии и тушевка, облегчают и ускоряют процесс познания и создания точного, правдивого рисунка всей человеческой фигуры, ее отдельных частей и деталей. Законы и правила рисования усваиваются в результате сознательного отношения к работе с натурой. Рисуя человека, студент должен познавать логику строения его тела и правильно передавать, строить, конструировать это тело так, чтобы его части гармонично сочетались между собой и с целым.

В овладении изобразительным искусством, по мнению русского художника-педагога И. Н. Крамского (1837 – 1887), изумительного рисовальщика, основополагающая роль принадлежит рисунку. Рисунком должен владеть не только художник-живописец, но и дизайнер, график.

И. Н. Крамской, давая определение понятия «рисунок», писал: «Рисунок в тесном смысле – черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности. Слишком углубленные впадины или излишне выдвинутые возвышенности суть погрешности против рисунка. Совершеннейший рисунок будет тот, в котором плоскости и уклонения форм верно поставлены друг к другу, и величайший рисовальщик будет тот, кто особенность всякой формы передает столь полно, что знакомый предмет узнается весь по одной части. Рисунок чаще достигает объективности, нежели краска» [1, с. 342].

Во время рисунка с натуры перед студентом, прежде всего, возникают три задачи:

1. Выбор и установка модели.
2. Выбор места, с которого он намерен рисовать.
3. Размещение изображения на бумаге.

Выбор и установка модели – ответственные задачи, так как они предопределяют всю дальнейшую работу рисующего. Неудачная компоновка изображения будет неприятно выглядеть на рисунке, даже если он отлично выполнен.

Устанавливая модель, художник, хотя не рисует, но все же выполняет работу, связанную с изобразительным искусством. Только искушенный в этом деле человек может интересно и осмысленно поставить, например, натюрморт, вот почему в рисовальных классах эту работу выполняет сам преподаватель. Как поэт складывает из отдельных слов ритмические стихи, так и преподаватель-художник, беря разрозненные предметы, создает из них общую группу, добиваясь желаемого единства.

Важно также удачно выбрать место, с которого будет рисовать учащийся, так как одна и та же модель с разных точек зрения выглядит различно. Чтобы облегчить себе выбор места, можно взять кусок плотной бумаги и вырезать в ней прямоугольное отверстие (размером, например, 3х5см), стороны которого пропорциональны листу бумаги для рисования постановки. Смотря через отверстие в картоне на постановку, учащийся как бы изолирует модель от окружающей обстановки и может ясно себе представить, как она будет выглядеть на будущем рисунке.

После выбора места для работы или точки зрения рисующий думает, сопоставляет, прикидывает, т.е. работает умственно. Приступая к решению третьей задачи: размещению изображаемой модели на бумаге, – он вооружается карандашом. Начиная рисовать, учащийся должен, прежде всего, позаботиться о том, чтоб модель уместилась на подготовленном для рисунка листе так, как им было задумано при выборе места.

Все эти три задачи: установка модели, выбор точки зрения, правильное размещение рисунка на листе – начальные основы **композиции**. Ее роль при начале работы особенно велика, так как именно она определяет направление всей дальнейшей работы. Вот почему каждый художник, установив модель и выбрав место, прежде всего, задумывается над вопросом, как красивее и выразительнее расположить на бумаге предметы, которые он собирается рисовать.

Итак, **композиция** есть построение любого художественного произведения. Всякий работник творческого труда перед началом работы должен, прежде всего, хорошенько обдумать, что и как он будет делать (установка модели), потом составить примерный план задуманного (выбор места) и только после этого приступить к самой работе, то есть к воплощению творческих замыслов. Например, писатель задумал написать роман. Когда замысел будущей вещи сложится в голове, он составляет план своего произведения, который подвергается многочисленным переделкам до тех пор, пока автор не почувствует, что все приобрело стройность и единство и встало на свое место. Только после этого он начинает работать над литературным текстом. Архитектор или дизайнер, прежде чем приступить к выполнению проекта, например, какого-либо здания или объекта, делает несколько небольших эскизов, пока не установит окончательно внешний вид и основные пропорции здания или объекта.

Все эти предварительные работы можно назвать компоновкой, а выражая мысли более просто, – планированием. Конечная цель такого планирования заключается в том, чтобы отдельные части, соединенные вместе, производили впечатление единого целого. В изобразительном искусстве идея композиции красной нитью проходит через все творчество художника. Студент, будущий художник, должен обладать знаниями и навыками композиционного мышления, композиционной логикой.

В чем это заключается? Первое – это **умение вкомпоновать** предлагаемый рисунок в определенный формат листа. На практике начинающий студент, не взглянув на постановку, начинает рисовать, потом позже замечает, что изображение не komponуется в лист. Это происходит оттого, что студент не замечает в целом взаимосвязи всех предметов или объектов постановки по отношению к заданному формату плоскости, срисовывает все по отдельности, не задумываясь над тем, какой нужен формат: вытянутый в высоту или в длину и т.д. Полезно поискать композиционное решение на отдельных эскизных листах бумаги. Наиболее удачный композиционный набросок берется за основу в работе над рисунком.

Вкомпоновывая изображение в эскизный лист бумаги, надо еще уметь увидеть и отобразить его **пластическую форму**, определяя его тональность по отношению к фону. Это и есть второй принцип композиционного мышления – уделять внимание **роли пятна** в построении композиции. Конфигурация пятна, его место и размер имеют большое значение для решения композиционной задачи.

Третьим принципом композиционного решения является определение **композиционного центра**, т.е. целостности и единства изображения. Композиционная целостность работы зависит от взаимоотношения главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единое произведение. При выделении главного художнику приходится сознательно обобщить детали, ослабить тон удаляющихся от композиционного центра предметов или частей изображения, подчинить главному все тональные отношения.

Если изображение представляет собой набор равнозначных тоновых и цветовых пятен, оно теряет зрительную убедительность. Впечатление от такого изображения английский художник В. Хогарт сравнивал с «положением человека, который хочет услышать, что говорят в обществе, где все разговаривают одновременно» [4, с. 211].

Каждое произведение изобразительного искусства имеет главное, первостепенное пятно или форму, а также второстепенные и третьестепенные детали, которые подчинены основному пятну.

Четвертым принципом композиционного построения является его **равновесие**. Это не означает, что композиция должна быть только симметричной. Она может быть и асимметричной, статичной или динамичной, но во всех случаях она должна быть уравновешена определенными композиционными приемами.

После расположения изображения на плоскости данного формата, нахождения композиционного центра в виде пластических тоновых пятен и раскладки тоновой шкалы от самого светлого до самого темного на эскизном листе бумаги, можно приступить к работе над длительным рисунком, которую ведут последовательно, поэтапно.

Основной принцип последовательности работы над рисунком заключается в том, что следует идти от решения общих задач к работе над частностями и обобщению всей работы на завершающем этапе.

1 этап – компоновка.

После поисков композиции изображения и нахождения ее наилучшего варианта, на листе бумаги рисунок начинают располагать так, чтобы все задуманное уместилось целиком и чтобы ни сверху, ни снизу, ни с боков не оставалось лишнего места.

2 этап – определение перспективы основных форм и их пропорций.

Затем необходимо определить размеры изображаемых предметов, уточнить пропорции между отдельными формами, а также пропорции внутри каждой формы. Одновременно с этим определяется перспективное положение изображаемого. При этом необходимо определить положение линии горизонта и на ней положение точек схода параллельных линий.

Обучение рисованию должно начинаться с объяснения явлений перспективы и правил сокращения линий, уходящих в глубину от зрителя. Русский педагог С.К. Зарянко (1818 – 1870), развивая педагогические идеи Брюллова, объяснял первостепенное значение перспективы: «Перспектива, т.е. сокращение линий, по моему мнению, должна быть объяснена ранее того, чем ученик начнет изучать рисунок, так как только с помощью перспективы можно рисовать сознательно и ясно понимать, что делаешь или почему так, а не иначе делаешь» [3,

с. 101]. Кроме этого, надо правильно определить положение модели в пространстве по отношению к вертикали и горизонтали, т.е. определить наклон формы, модели или плоскости.

3 этап – анализ построения всех форм (конструктивное построение) и определение границ светотени.

На основе найденных перспективных направлений, с помощью осевых вспомогательных линий анализируются пропорции и строение форм.

Смотря на модель, нужно стараться за внешними формами разгадать ее истинную форму, ее конструкцию, а затем строить эту конструкцию в своем рисунке в виде упрощенной схемы, постепенно усложняя ее.

Затем легкой штриховкой определяют основные светотеневые характеристики форм, подчеркивая грань между освещенной и теневой частями изображения. Выявляют трехмерность большой формы изображения, при этом стараются смотреть на натуру, прищурившись, опуская ее детали, т.е. приводят изображение к простейшей геометрической форме.

Итак, основа рисования заключается в максимальном упрощении любой сложной формы и приведения ее к простейшему геометрическому телу с границами переломов форм и светотени.

При построении формы большое значение имеет умение правильно наносить карандашом линии ее контура, переломов, сгибов и выступающих частей. Например, контур формы слегка обозначают, а ее выступающие части – выделяют, удаляющие – ослабляют, таким образом, выявляется объем формы, ее трехмерность.

Французский скульптор Огюст Роден (1840 – 1917) дал такое определение объема формы: « Помните об одном – нет линии, есть только объем, никогда не заботьтесь, когда вы рисуете, о контурах, но заботьтесь о рельефе. Ведь рельеф правит контурами» [5, с. 38] (подчеркнуто мною – В. Ш.). Самый правильный рисунок, обведенный жесткими, одинаково проволочными линиями, обязательно будет производить неприятное впечатление сухого чертежа. Линии должны быть свободны и разнообразны: то сильные, то жирные, то легкие, еле заметные. Тогда линейный рисунок вписывается в плоскость бумаги, становится трепетным и живым. Нужно уметь линиями добиваться максимальной пространственности, глубины, наибольшего выявления рельефа модели.

Французский живописец и график Э. Делакруа (1798 – 1863) был убежден в том, что рисование – это «рисование изнутри» и что так рисовали великие мастера Возрождения. Он давал начинающим художникам совет: «Контур – граница созревшей, выросшей изнутри формы. Не заполнять заранее намеченный контур, как каменщик заполняет жесткие границы фундамента кое-как набросанным бутовым камнем, а наращивать, наслаивать плоть, пока форма не приобретает достаточную полновесность» [10, с. 127].

4 этап – детальная светотеневая моделировка всех объемов и тональное решение.

Когда на листе посредством линии найдены композиция, масштабы, пропорции, построены конструкции предметов, определено пространственное положение, следует приступить к тоновой проработке рисунка.

Под термином «**тон**» подразумевается светлостная характеристика формы. В этом значении тон в рисунке выполняет несколько функций. Он служит для светотеневой моделировки формы, для решения тона цвета предмета от темного до светлого, для выявления силуэта в рисунке, для определения «прочитаемости» произведения, для построения пространства (воздушная перспектива).

При детальную светотеневую моделировку, рисуя части модели, надо всегда иметь в виду отношение этой части и ее расположение к общей форме и размеру всей модели. Нужно все время смотреть на модель так, чтобы видеть ее всю целиком, никогда не рассматривая какую-нибудь часть формы изолированно от других ее частей или один предмет отдельно от другого.

Приведем слова известного русского художника Николая Николаевича Ге (1831 – 1894): «... Рисовать – значит видеть пропорции, и потому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего, т.е. вы рисуете не нос, не глаз, не рот, не голову, не руку, а какую роль играет нос на лице, рот и т.д.» [5, с. 35].

На этом этапе идет **процесс перехода от общего к частному**, но никогда нельзя упираться взглядом в одну какую-нибудь точку модели, надо уметь скользить взглядом по всей ее поверхности.

Впечатление выпуклости, объемности модели достигают умелой передачей контрастов освещенных и затененных ее сторон. Сочетание светлого и темного – это и есть **светотень**, а **тон** – средство светотеневой моделировки формы. Если не соблюдать законы моделировки рисунка тоном и просто «тушевать» рисунок по пятнам, не понимая принципов светотени, силуэта и роли пятна в композиционном решении листа, то мы увидим на рисунке не вылепленную форму, не тональное, силуэтное решение, а хаотичное нагромождение пятен, черноту и размазанность.

Итак, при тоновом решении определяются основные градации светотени: освещенная и теневая части формы. Освещенная часть формы имеет градации полутонов, переходящих от света к тени, а теневая часть – свои градации: собственная тень, рефлекс и падающая тень. Все эти тона распределяются в строгом соответствии с положением и наклоном каждой плоскости к источнику света. Таким образом, определяя на плоскостях предмета **свет, полутон, собственную и падающую тени, рефлекс**, мы **средствами тона** «лепим» объем предмета.

Если отношение тональностей различных поверхностей модели взято правильно, то форма ее будет сама собой «вылеплена» и весь рисунок будет выполнен «в тоне» и не будет «пестрить», раздражая глаз.

5 этап – обобщение, приведение к единству.

Когда весь рисунок будет, говоря языком художников, «разобран», переданы все тональные отношения натуры, нужно еще раз внимательно сравнить его с моделью и обобщить некоторые второстепенные тональные переходы для того, чтобы четче выявились объемность и характер формы.

Начиная рисунок с построения основных пропорций, решают задачу перехода **от общего к частному**, к постепенной передаче всех деталей. При завершении работы над рисунком идет обратный процесс: **от частного к общему**, отказ от несущественных деталей для выявления главного.

Н. Н. Ге дает определение процесса рисунка: « Назначивши главные части, непременно проштудируйте главные тени и свет общий, чтобы проверить пропорции, и рисуйте всегда, все время, весь ваш рисунок – всегда от начала до конца общее и идите к деталям постепенно.

Вот вам секрет рисования» [5, с. 41].

Для того чтобы работа над рисунком была закончена, необходима окончательная отделка. Как певец прибегает к концу своей арии высокие и сильные звуки, так и художник дает в двух-трех местах своего рисунка самую глубокую темноту, выделяя блик на самом светлом месте. И свершается чудо! Сдержанный и несколько вялый рисунок оживает, объем становится почти осязаемым, форма – почти скульптурной.

Большое значение имеет техника рисунка. Русский художник-педагог К. П. Брюллов считал, что надо учиться не манере, а действительно владению техникой рисунка, чтобы художник мог свободно в дальнейшем передавать свои мысли и замысли, «...чтобы карандаш бегал по воле мысли: мысль перевернется, и карандаш должен повернуться» [3, с. 97].

Процесс овладения мастерством рисунка следует понимать не как механическое усвоение готовых рецептов и стандартных приемов, а как постоянное накопление знаний и навыков, помогающих художнику более свободно и выразительно передавать в рисунке все то, что он видит в действительности. Научная сторона искусства облегчает работу художника, делает его творчество возвышенным и глубоким. (Вспомним фрески с обнаженными фигурами со сложными ракурсами, исполненные Микеланджело). Художник, неграмотно рисующий, часто отказывается от удачно начатой композиции. Его пугает сложный ракурс, он избегает изображать выразительные жесты рук и т.д.

Широта манеры в рисунке приобретает как естественный результат настоящей школы, как выражение индивидуальности рисующего по мере освоения им основных принципов рисунка и приобретения общей культуры. Поэтому в основу начального обучения рисунку должна быть положена «точная» манера рисования, которая поневоле заставляет рисующего больше думать, рассуждать, за внешним видеть более глубокие внутренние причины, понимать их.

Источники и литература:

1. Крамской И. Н. Письма : в 2 т. / И. Н. Крамской. – М. : Искусство, 1937. – Т. 2.
2. Ларионов В. «...У него четыре ноги!» / В. Ларионов // Юный художник. – М. : Молодая гвардия, 1993. – № 2. – С. 19-21.
3. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию / Н. Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1982.
4. Хогарт В. Анализ красоты / Вильям Хогарт. – Л.-М. : Искусство, 1958.
5. Храповский А. Письма начинающему художнику / А. Храповский. – М. : Искусство, 1955.
6. Хогарт Б. Рисование динамичных рук для художников : учеб. пособие / Б. Хогарт; пер. с англ. А. В. Душкина. – Тула; М. : Родничок; Астрель, 2001.
7. Учебный рисунок : учеб. пособие / под ред. В. А. Королева. – М. : Из. искусство, 1981.
8. Искусство рисунка / сост. Г. В. Ельшевская. – М. : Совет. художник, 1990.
9. Иваницкий М. Ф. Очерк пластической анатомии человека / М. Ф. Иваницкий. – М. : Искусство, 1955.
10. Гастев А. А. Делакруа / А. А. Гастев. – М. : Молодая гвардия, 1966. – 224 с.