

85 коп.



Н. П. Костерин

**УЧЕБНОЕ
РИСОВАНИЕ**

Н. П. Костерин

УЧЕБНОЕ РИСОВАНИЕ

Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для учащихся педагогических училищ
по специальности № 2002 «Дошкольное воспитание»
и № 2010 «Воспитание в дошкольных учреждениях»

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1980

Пособие рецензировали: доктор пед. наук, зав. лабораторией изобразительного искусства НИИ школ МП РСФСР В. С. Кузин; доктор пед. наук, зав. кафедрой живописи Кубанского государственного университета Г. В. Беда; кандидат пед. наук, доцент кафедры дошкольной педагогики МГПИ им. В. И. Ленина Н. В. Халезова.

Николай Петрович Костерин

УЧЕБНОЕ РИСОВАНИЕ

Редактор З. А. Нефедова. Художественный редактор Л. Ф. Мальшева. Художник И. В. Кумановская. Технический редактор И. В. Квасницкая. Корректор Н. И. Новикова.

ИБ № 4375

Сдано в набор 23.08.79. Подписано к печати 23.06.80. 60 × 90/16. Бум. офсетная № 2. Гарн. школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 17 + 1 в. л. вкл. 94-изд. л. 16,90 + вкл. 0,94. Тираж 300 000 экз. Заказ № 153. Цена 85 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41. Калининский район. Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР. Регламентполиграфиром Госкомиздата РСФСР. Калинин, проспект 50-летия Октября, 46.

Костерин Н. П.

Учебное рисование: Учеб. пособие для учащихся пед. училищ по спец. № 2002 «Дошк. воспитание» и № 2010 «Воспитание в дошк. учреждениях». — М.: Просвещение, 1980. — 272 с., ил., вкл. 8 л.

Пособие охватывает один из разделов курса «Рисование, лепка, методика изобразительной деятельности и конструирования» и направлено на подготовку эстетически грамотных специалистов дошкольного дела, способных профессионально осуществлять художественное воспитание детей.

К 60602—588 7—80 4308021600
103(03)—80

ББК 85.15
76

© Издательство «Просвещение», 1980 г.

Коммунистическая партия и Советское правительство, весь наш народ последовательно претворяют в жизнь решения XV съезда КПСС, направленные на развитие всеобщего обязательного среднего образования, дальнейшее совершенствование учебно-воспитательного процесса, с тем чтобы обеспечить подготовку всесторонне развитых строителей коммунистического общества.

Первой ступенью и составной частью нашего народного образования является система дошкольного воспитания. Партии и правительство постоянно заботятся о его дальнейшем развитии. В системе дошкольного воспитания большое место занимает изобразительная деятельность. Она позволяет осуществлять такие важнейшие требования современности, как единство обучения и воспитания, комплексный подход к трудовому, идейно-нравственному, эстетическому воспитанию и физическому развитию.

Изобразительная деятельность развивает органы чувств и особенно зрительное восприятие, основанное на развитии мышления, умения наблюдать, анализировать, запоминать; воспитывает волевые качества, творческие способности, художественный вкус, воображение, знакомит с особенностями художественного языка, развивает эстетическое чувство (умение видеть красоту форм, движений, пропорций, цвета, цветосочетаний), необходимое для понимания искусства, способствует познанию окружающего мира, становлению гармонически развитой личности.

Однако умело использовать искусство, в частности изобразительное, в педагогических целях может только воспитатель, знающий и любящий свое дело, хорошо владеющий рисунком, живописью и лепкой, умеющий анализировать произведения искусства и детское творчество.

Данное учебное пособие адресовано учащимся дошкольных педагогических училищ — будущим воспитателям и методистам; оно призвано помочь им в подготовке к работе по художественному воспитанию детей, к руководству их изобразительной деятельностью.

Чтобы вооружить будущего воспитателя необходимыми знаниями и умениями, необходимо, во-первых, научить его

Умение в процессе знакомства с предметом изображения, в его основными внешними признаками и приемами их передачи. Практическим знаниям предшествует теоретическое объяснение (например, перед работой над пейзажем объясняются законы линейной и воздушной перспективы, перед изображением светлоты — правила штриховки, тушевки, заливки предмета и процесса его изображения).

Более глубоко, сознательно и активному отношению к делу поможет наглядный материал, помещенный в пособия: репродукции произведений мастеров искусства, схемы, таблицы, фотографии.

Курс рисования для будущих воспитателей построен на использовании таких моделей, которые рисуют и лепят дети дошкольного возраста, — это флажки, шары, листья и ветки деревьев, грибы, цветы, бабочки, орнаменты, игрушки, здания, растения, люди, пейзажи и др. Очевидно, это поможет приобрести более твердых профессиональных навыков и умений.

Задачу воспитания эстетического вкуса и образного мышления пособие раскрывает, рассказывая о выразительности предметного мира, образительного искусства, о его различных видах и жанрах, о композиционных средствах и приемах, непосредственно связанных с образно-творческой работой художника. Развитию творческих способностей учащихся поможет материал разделов, посвященных декоративному рисованию, изображению архитектурных сооружений и пейзажа, рисунку по представлению, а также учебно-оформительской графике.

Настойчивой систематической работой по овладению изобразительной грамотой, по развитию творческих способностей, постоянного интереса к искусству, к изобразительной деятельности маленьких детей учащийся дошкольного педагогического училища достойно подготовит себя к предстоящей благородной миссии воспитателя.

видеть, понимать и изображать окружающий мир и, во-вторых, развивать у него эстетическое чувство, вкус и образное мышление, столь важное для творческой работы с детьми.

Первая задача в пособии решается путем сообщения учащимся нужных теоретических сведений о предметном мире, о внешних признаках и свойствах вещей, о материально-технических и изобразительных средствах, об особенностях зрительного восприятия и пр.

Основу теоретической части курса составляют учебные задачи: техника рисунка, композиция рисунка, последовательность изображения, изображение предметов и пространства. Подробное изложение содержания каждой задачи и практических приемов ее решения должно обеспечить грамотное выполнение практических работ.

Изобразительные умения и навыки складываются в результате систематических постоянных упражнений. Прежде всего это учебные рисунки. Им надлежит отличаться глубоким и детальным изучением формы предмета, его основных признаков и свойств, ясными техническими и изобразительными средствами и приемами реалистического изображения.

Чтобы выполнить учебный рисунок, учащийся обязан предварительно изучить тот теоретический материал, который предшествует этой практической работе, понять сущность задачи очередного рисунка, установить, в какой последовательности она будет решаться и какие средства и приемы следует при этом использовать.

Овладеть процессом рисования поможет определенная система в усложнении форм и методов их изображения, принятая в пособии. Например, в период начального обучения рекомендуются координатный метод построения предметных форм, которые хорошо вписываются в простейшие геометрические фигуры, затем излагается векторный метод изображения более сложной комбинированной формы. На первых этапах обучения осваиваются приемы рисования плоских форм, на последующих — объемных форм, потом изучаются законы линейной перспективы, приемы живописного решения плоских и объемных предметов, декоративное рисование, законы воздушной перспективы и передачи пространства. На этой базе строится изучение очень сложных тем: «Рисование животных», «Изображение человека», «Рисование и лепка по представлению».

Принцип последовательности положен в основу изложения материала каждой главы, каждой учебной задачи и в основу изобразительного процесса от простого к сложному — от схематизации до обобщения.

Умение изображать приходит вместе с умением видеть, анализировать увиденное, находить в нем главное, с привычкой к постоянному контролю за своими действиями, к сравнению нарисованного с натурой. Пособие способствует воспитанию

Постоянное эмоциональное воздействие вещей и среды формировало эстетические чувства людей, то есть умение находить прекрасное, красивое в природе и в произведениях, созданных человеком. Эстетическое чувство стало инструментом восприятия эстетического сознания общества, воспитания человека к безобразному и низменному; оно возбудило интерес к духовному миру человека.

Эстетические чувства, возникшие в процессе трудовой деятельности людей и общения их с природой, разбудили дремавшие в человеке творческие способности, научили его творить по «законам красоты» и вызвали к жизни особую форму общественного сознания — искусство.

Слово «искусство» в широком, распространённом смысле обозначает умелое, искусное выполнение всякого дела. В специфическом значении — это художественное творчество, в результате которого создается художественный образ, концентрирующий в себе главные, типичные стороны действительности. Многообразие этих сторон, воплощаемых различными средствами, привело к возникновению отдельных видов изобразительного искусства: **графики, живописи, скульптуры**. Художественный образ в этих видах искусства создается непосредственным влиянием действительности, воспроизводимой в зрительно-наглядных образах.

Изобразительное искусство возникло на заре человеческой истории. Оно было необходимо людям как средство познания предметного мира, сущности и места человека в этом мире, его чувств и идеалов. На стенах пещер и скалах рука первобытного художника образно рисовала животных, подчеркивая в рисунках тяжесть и грузность мясистых тел, а также игру выпуклых мышц и резкость движений — признаки грозной силы и ловкости. Убедительность, конкретность образа, сходство с натурой давали полное представление об особенностях зверя и вызвали у первобытного охотника сильные эмоции, прилив энергии и жажду преследования.

Искусству свойственно нести знания и вызывать ответные чувства, открывать перспективу и заставлять людей действовать. Эта сила и действенность искусства основаны на выразительности «человеченных» вещей, на способности художника проникать в суть исследуемого им предмета, делать эту суть видимой во внешних проявлениях изображенного предмета, будь то явление природы, событие в жизни общества или сам человек.

Выразительность вещи открывается при внимательном изучении ее внешнего облика и бытия в определенной среде. «Мне кажется, — говорит художник Ю. Пименов, — что все, нас окружающее, отражает нашу жизнь. И дома, в которых мы живем, и улицы, по которым мы ходим, и вещи, которыми мы пользуемся. Рассказать о сегодняшнем дне, о жизни людей

Человек рано понял природу как силу, противостоящую ему, и свою зависимость от нее. Он вынужден был в борьбе за существование приспосабливать природу к своим потребностям, преобразовывать ее в процессе труда. Познавая свойства созданного природой материала, человек обнаружил, что каждый ее организм имеет строго определенную форму и строение, которые обеспечивают взаимосвязанную работу всех его частей. Человек понял, что производимые им вещи приобретут необходимую прочность и устойчивость, если он будет формировать их по законам природы.

Постепенно вещи, по выражению К. Маркса, «очеловечились», а человек в них «опредметился»¹. «Очеловеченная» вещь становится выразительной, способной рассказывать о знаниях и опыте человека-творца, передавать его навыки людям из поколения в поколение, обогащая и развивая их умственные и практические качества, необходимые в повседневной борьбе за существование.

Однако ценность «очеловеченной» вещи не ограничивается ее познавательной и практической ролью, поскольку каждая вещь создается движениями руки человека, заключающими в себе теплоту и трепет сердца. Поэтому созданная человеком вещь способна не только отражать его интеллектуальный уровень и практику, но и запечатлеть его переживания, чувства и настроения.

Эмоциональное воздействие формы и ее поверхностей связано также с значением вещи в жизни или с заложенными в ней ассоциациями, или с физиологическими особенностями человека. Так, например, форма, цельком и полностью соответствующая назначению вещи, всегда вызывает приятные чувства; положительное жизненное значение таких качеств, как свет или цвет, воспринимается инстинктивно и доставляет удовольствие и наслаждение непосредственно; другие качества стали выразительными в силу того, что они лежат в основе деятельности организма человека: ритм и симметрия.

¹ Маркс К. Экономико-философские рукописи 1844 года. — Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 593—594.

можно и по неодушевленным предметам, которые сопутствуют человеку, входят в орбиту его жизни»¹.

Природа не создана чуткими руками человека, но она познана, освоена им, «очеловечилась», ибо, как говорит поэт, «все того, чего коснется человек, приобретает нечто человеческое»². В ее разнообразных формах, окраске, движениях и состояниях художник может увидеть отражение жизни человека, его духовной культуры.

Еще более выразительна человеческая фигура. В ней «все проникнуто идеями и символами. Так, в формах и позах человека обязательно раскрывается его душевное состояние. Тело — всегда выражение духа, оболочкой которого оно является. И для тех, кто умеет видеть, обнаженное тело полно глубочайшего смысла... Грудь, руки, ноги, — говорит Роден, — как все это беспредельно! Как много можно выразить, пользуясь только ими!»³

Через выразительность внешних, видимых форм художник может правдиво раскрыть внутреннее содержание. Так, И. Н. Крамской в «Портрете Л. Н. Толстого» удивительно живо и документально точно передает внешний облик писателя, но при этом явственно видишь в пронизывающем взгляде, в плотно сжатых губах, высокоом светлом челе неподкупного мудреца и правдолюбца, каким был Толстой в жизни и творчестве. Художник создал здесь конкретный человек, но его неповторимо индивидуальные черты выразил нечто общее, свойственное и другим мыслителям-провидцам.

Художественный образ, запечатлевая индивидуальные особенности личности, становится типическим образом, если в этих особенностях найдут свое отражение черты, характерные, скажем, для людей одной профессии или для представителей определенного сословия и т. д. Таким типом предстал И. Е. Репину чугуевский протоиерей Иван Уланов: «Весь город Чугуев может засвидетельствовать полнейшее сходство с оригином... манера и жест руки, и глаза... А тип преинтересный! Это экстракт наших диаконов, этих львов духовства, у которых ни на одну йоту не полагается ничего духовного, — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный... Это мне всегда виделось в моем любезном диаконе, как самом типичном, самом страшном из всех диаконов»⁴.

Типический образ рождается не только под прямым воздействием выразительной живой природы, в результате прямого

впечатления». Художник силой воображения может воссоздать образ человека, явления или события, которых он не видел, но хорошо, отчетливо представляет себе по аналогии, сопоставлениям, рассказам очевидцев, по историческим документам и т. д. Типический образ революционера, созданный И. Е. Репиным в картине «Отказ от исповеди», сформирован в сознании художника под воздействием усиливающейся борьбы русского народа против социального неравенства и жестоких репрессий самодержавия, когда тысячи лучших людей шли на гибель, в тюрьмы, на каторгу во имя освобождения народных масс от царского режима.

Силой воображения был вызван к жизни и образ Софьи в картине «Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре в 1698 году». «Я сделал здесь все, что хотел, почти так, как воображал...»¹, — писал по этому поводу Репин.

И наконец, образ может быть вымышленным, созданным в еще большем участии воображения, которое реализует образные ситуации, идеи, мечты, понятия, ощущения в условно-фантастических изображениях, соединяющих отдельные черты и признаки различных предметов и существ. Так, для выражения или обозначения сил зла и добра изображают человека-птицу в виде демона и ангела; для выражения грубой силы и дикого нрава — человека-лошадь в виде кентавра; могущество царя передают изображением человека-льва в виде сфинкса.

Следовательно, типический образ концентрирует в себе существенные черты, мысли и чувства многих людей. Найти эти существенные черты в человеке или в явлениях природы, естественно и мудро сплавить их в целостный, яркий и емкий типический образ может только художник, обладающий знаниями жизни, незаурядной способностью зорко видеть в единичном, частном факте общее. Видение художника — это особое, творческое видение. Его сердце и ум чутко воспринимают особенности внешней формы и характера, их проявлений в жестах, мимике, движениях, пропорциях, цвете, светотени и пр. Видение художника непосредственно связано с воображением. Оно комбинирует увиденное, дополняет его ранее возникшими разрозненными впечатлениями от действительности.

Внимание к живым и выразительным особенностям, их воплощение с помощью изобразительных средств делает образ эмоциональным и содержательным, способным вызывать чувства, мысли, идеи. Искусство учит нас находить в обычном, в будничном черты необыкновенного и небудничного, возбуждает сознание, заставляет переживать при виде прекрасного и трагического; вводит людей в мир красоты и правды.

¹ См.: Художник, 1960, № 8, с. 34.

² Маршак С. Я. Стихотворения и поэмы. Л., 1973, с. 47.

³ Роден. Сборник статей о творчестве / Под ред. И. М. Шмидта. М., 1960, с. 62 и 118.

⁴ Грабарь И. Э. Репин. М., 1963, т. 1, с. 198.

§ 1. ВИДЫ ГРАФИКИ

Художник живет и творит под воздействием общественных идей и потребностей, которые формируют его творческие и нравственные идеалы. Поэтому в произведениях художника находят отражение его мировоззрение, его оценка жизненных явлений как выражение взглядов определенных слоев общества и классов. В этом проявляется идейный смысл искусства.

Искусство утверждает или отрицает какие-то стороны жизни, призывает к их сохранению или изменению, показывает существующее и должностное. Таким образом, оно включается в классовую борьбу и становится ее оружием. Искусство передвижников было идейным и народным: оно клеймило позором деспотизм самодержавия, вставало на защиту народа, возвеличивало и прославляло его героев, стойко борющихся за народное освобождение. Советское искусство, вооруженное творческим методом социалистического реализма, правдиво отражает действительность в ее развитии, вскрывает противоречия жизни, показывает пути их преодоления, страстно призывает к активному строительству прекрасного будущего, решает проблемы коммунистического воспитания, которое коммунистическая партия рассматривает как важный фронт борьбы за коммунизм. Его классовость и партийность являются высшей формой проявления идейности и народности.

В. И. Ленин указывал на большую общественную и воспитательную роль реалистического искусства. Он писал: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹.

Графика, живопись, скульптура, а также декоративно-прикладное искусство и архитектура обладают своими художественными средствами и возможностями, позволяющими отражать наиболее ярко ту или иную грань жизни общества и природы.

¹ В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы, письма, воспоминания. Сборник. М., 1977, с. 179.

Слово «графика» — производное от греческого «графо», переводимого на русский язык как «черчу», «пишу», «рисую». Древнегреческий художник пользовался остроконечной палочкой, тростниковым пером или кистью. Вдавливая палочку в сырую глиняную поверхность сосуда, он очерчивал контур фигур, затем сплошь покрывал их черным лаком, а после обжига процарапывал контур мелких деталей. В другом случае он наносил контур пером или тонкой кистью, после чего окрашивал фон черным лаком. В результате возникали убедительные своей похожестью и красотой изображения людей, животных, вещей.

Линия, штрих и тон стали основными изобразительными и выразительными средствами графики. С помощью этих средств можно не только передать внешние проявления объективного, пространственного, материального мира, но и отразить его внутренние качества и состояния, а равно и отвлеченные понятия. Умело распоряжаясь этими средствами, художник создает графический образ. Графика — действенный инструмент познания и отражения жизни, воспитания широких народных масс и приобщения их к достижениям искусства и культуры. В силу доступности материально-изобразительных средств, быстроты выполнения, ясности изобразительного языка произведения графики получили массовое распространение.

Разнообразие материально-технических и изобразительных средств и приемов позволило использовать графику в различных целях, вследствие чего в процессе исторического развития сложились отдельные виды и жанры графики: станковая, книжная, плакат, промышленная, газетно-журнальная, учебно-оформительская и др.

К станковой графике относят такие графические произведения, которые выполняются на отдельных листах бумаги и приобретают самостоятельное значение. По содержанию станковая графика, как и другие виды изобразительного искусства, может быть представлена следующими жанрами: *портретным, бытовым, историческим или историко-революционным, пейзажным, анималистическим, натюрмортым.*

Охватывая широкий круг явлений жизни человеческого общества и природы, станковая графика способна оперативно откликаться на зов времени.

Книжная графика решает задачи оформления литературного произведения, его объяснения и дополнения наглядно зримыми образами в виде иллюстраций и декоративных элементов и шрифта. Для защиты книжного блока (листы бумаги с отпечатанным на них текстом) служат переплет из двух крышек, соединенных корешком, и суперобложка. Блок и переплет книги скрепляются форзацем. Первый лист книги называется фронтисписом, а следующий за ним — титульным, то есть заглавным, дающим основные сведения (автор, название книги и издательства, место и год издания). Суперобложка и переплет украшаются обычно ярким и лаконичным рисунком, чтобы привлечь внимание читателя к содержанию книги; форзац оформляется несложным, часто силуэтным или орнаментальным рисунком; на фронтисписе помещают иллюстрацию, изображающую главного персонажа или важнейшее событие, заключающее в себе основную идею литературного произведения. Текстовые страницы оформляются заставками, инициалами, концовками, полосными, полуполосными, оброчными рисунками.

Важное значение при создании иллюстраций имеет учет возрастных особенностей читателя. Конкретность мышления детей требует крупных реалистических цветных иллюстраций, книжек-картинок, в которых текст занимает очень малое место. Для взрослого читателя количество иллюстраций уменьшается зачастую до одной на переплете или фронтисписе.

Художник книги стремится форматом издания, особенностями шрифта, расположением текста, формой и характером иллюстраций, их связью с текстом, то есть всей системой оформления, привлечь читателя глубоко осмыслить содержание книги, получить от нее эстетическое наслаждение.

Плакат — это художественное средство информации, агитации и идейно-политического воспитания народа. Его цель состоит в том, чтобы привлечь внимание широкого круга людей к тому или иному событию, своевременно убедить население страны в необходимости принять активное участие в каком-то очень важном общественном деле. Отсюда и требования к плакату — быть заметным, броским, лаконичным и метким, моментально воздействующим. Плакат представляет собой композицию из простого, ясно читаемого на расстоянии рисунка и короткой надписи-призыва.

Промышленная графика ставит своей целью рекомендовать товар, выявить его содержание и назначение, украсить упаковку товара. Необычайно широко применение промышленной графики: афиши, этикетки, почтовые и фабричные марки, почетные грамоты, пригласительные билеты, поздравительные

бюллетени, книжные закладки, проспекты, торговые листовки и многое другое.

Учебно-воспитательская графика обслуживает учебно-воспитательный процесс. Ее всевозможные учебные таблицы, диаграммы, чертежи, графики, схемы, планы, карты, рисунки на классной доске — словом, наглядные пособия помогают объяснить учебный материал и оживить его изложение.

§ 2. ВИДЫ РИСУНКА

В основе всех видов изобразительного искусства, в том числе и графики, лежит рисунок. Слово «рисунок» пришло на смену старославянским словам «знамя», «знамение», означавшим «создание образа», и «чертеж», «начертание», указывавшим на технику выполнения изображения. С XVIII века слово «рисунок» стало термином, обозначающим изображение как создание образа с помощью линий, черт, важных для узнавания признаков предмета: формы, размера, строения, движения, которые передаются во всех видах искусства.

Простота приемов рисования линий и универсальность принципов построения формы сделали рисунок основой графики и других видов искусства. При сравнении рисунка, например, с чертежом становятся очевидными его замечательные особенности. Во-первых, рисунок выполняют *от руки*. Это ускоряет выполнение изображения и, следовательно, дает возможность быстро откликаться на различные события текущей жизни. Во-вторых, рисунок делают *на глаз*, запечатлевая предмет не только как он есть, но и как кажется. Этот зримый образ понятен и доступен всем. В-третьих, рисунок *нагляден*; он иллюзорно передает основные внешние признаки предмета, его материальность, объем, освещенность, пространственное расположение и пр. В-четвертых, рисунок не только изображает многообразные внешние признаки предмета и среды, но через их отношения *выражает* внутреннее содержание этого предмета и среды и вызывает у зрителя определенные мысли и чувства.

Для более полного изучения особенностей рисунка условно выделяют несколько видов, отличающихся по образительным, материально-техническим средствам и по назначению. По использованию изобразительных средств рисунок бывает как линейными и тоновыми. Линейный рисунок бывает, как правило, светлым, легким, обобщенным. Линиями создается художественный образ, выполняются таблицы, схемы, рисунки на классной доске (рис. 1а).

Рисунок тоном позволяет дать более полную характеристику предмета и среды передачей объемности формы,

ослепленности, материальности и пространственных отношений. Такой рисунок называют тоновым или тональным (рис. 1б, в).

В массе и контуре некоторых предметов очень ярко выражается характер, движение и другие свойства. Поэтому для их изображения избирают иногда простейший вид тонового рисунка — силуэт — контурный рисунок, заполненный одним ровным тоном (рис. 1г).

По технике выполнения рисунки бывают оригинальные и печатные. Оригинальные рисунки выполняются художником от руки в одном экземпляре. Печатные делают в клише оттиском на бумаге и называют эстампами. Существуют несколько разновидностей эстампа. Основными считаются гравюру (на дереве — ксилография, на линолеуме — линогравюра, на металле — офорт) и литографию (оттиск с литографского камня, на котором сделан рисунок литографским карандашом и травлением кислотами).

По целевому назначению различают академические рисунки и творческие. Академический рисунок — это длительный рисунок, выполняемый с целью обучения рисованию, освоению приемов изображения и изучения различных форм и признаков. Ему свойственна фиксация всех главных черт, определяющих внешний облик предмета изображения. Творческий рисунок — это произведение изобразительного искусства, образно выражающее мысли, чувства и миропонимание художника.

В учебной и творческой работе широко применяют набросок, этюд, эскиз. Наброском называют краткосрочный рисунок. Основным средством выполнения наброска служит линия, дополняемая редкой штриховкой или ее растушкой. Подробное изучение предмета изображения или его части осуществляется через этюд. В нем прослеживаются и отмечаются в течение сравнительно длительного времени важнейшие внешние и внутренние свойства и признаки объекта. Изученный в этюдах и набросках живой материал в действительности используется для создания творческого рисунка или картины, сочинение которых начинается с предварительного рисунка — эскиза.

§ 3. ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ РИСУНКА

Процесс создания рисунка предполагает установление постоянных и очень тонких связей между рисующим и предметом изображения, между рисующим и рисунком, между всеми элементами природы и рисунка. Эти связи устанавливаются знанием всего процесса рисования — способов рисования, ступеней процесса рисования, принципов рисования и решения учебных задач.



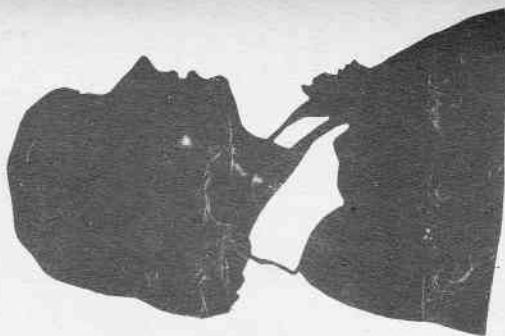
а



б



в



г

Рис. 1. Виды рисунков: а — Матисс А. Женский портрет; б — А. А. Иванов. Портрет Н. В. Гоголя; в — И. Н. Крамской. Портрет В. М. Васнецова; г — Е. И. Кругликова. Портрет М. И. Цветаевой

Способы рисования. Действительность, воздействуя на сознание человека, формирует в его восприятии и представлении образы этой действительности. В силу различия между образом реального предмета, сложившимся в процессе зрительного восприятия, и образом, сохранившимся в памяти в виде представлений, существует и разница в способах их изображения. Эти способы называют рисованием по восприятию и рисованием по представлению.

Рисование по восприятию характеризуется тем, что объект изображения в течение всей работы находится перед рисующим. Внимательно наблюдая за определенным местом за типичными для данного предмета признаками и частями, рисующий переносит наблюдаемое на бумагу, стремясь изобразить все как есть на самом деле и как видит его глаз, то есть зрительно похожим. Такой способ рисования называют также рисованием с натуры. Латинское слово «натура» переводится как «природа», «реальная действительность». Натурой — предметом изображения может быть все существующее, что имеет свою форму и свое содержание.

Рисование с натуры, оставляя человека с глазу на глаз с предметом изображения, заставляет задуматься над его формой и содержанием, определить его признаки и свойства, осмыслить их отношения — словом, досконально изучить предмет; одновременно рисование с натуры воспитывает внимание и наблюдательность, учит правильно видеть и мыслить.

Работа с натуры не только расширяет круг знаний о реальной действительности — она позволяет изобразительными средствами закрепить образы понятий вещей и явлений, их сущность и красоту. Эти замечательные качества дали возможность рисованию с натуры стать одним из главных способов обучения изображению.

В старой русской школе на первых этапах обучения рисованию часто заменяли живую натуру рисунком-оригиналом, сделанным хорошим художником. В этом оригинале все изобразительные задачи были образцово решены. Учащиеся, копируя оригинал, подражали мастерам, учились правильно пользоваться материально-изобразительными средствами и усваивали «образцовые» приемы изображения. Такой способ рисования по оригиналу имеет место и в практике обучения воспитателей не только как наглядное средство освоения технических приемов изображения и решения учебных задач, но и как средство, помогающее созданию всевозможных таблиц и карточек, необходимых для проведения занятий с детьми.

Рисование по представлению характеризуется тем, что объект изображения отсутствует, не находится перед глазами рисующего. Некогда сформированный в его сознании образ рисующий воссоздает по памяти, описанию или вообра-

жению. Ясно, что образы представлений менее конкретны и полны, чем образы восприятий, а потому и рисунки, сделанные по представлению, имеют несколько обобщенный характер. Их содержание и своеобразие зависят от условий формирования образа. Рисование по представлению развивает зрительную память, насыщает мышление яркими образами и способствует развитию творческого воображения.

Рассмотренные нами способы рисования широко применяются в современной практике обучения изобразительному искусству. Однако следует отметить, что способы эти неравноценны. Действительно, для грамотного рисования требуется умение осмысленно видеть, выделять и запоминать главное. Такое умение приобретается преимущественно рисованием с натуры, которое, по словам И. Е. Репина, «требует самой строгой, серьезной работы, спокойной анализа предмета и огромной добросовестности в передаче его. Изучать — значит воспринимать, обогащаться познаниями с натуры, запоминать всем ее»¹. Вот почему рисование с натуры, по выражению И. Е. Репина, является школой, самой высшей и верной.

Основные стороны процесса рисования — восприятие (наблюдение) натуры и ее изображение.

Наблюдение, как известно, это преднамеренное плановое и целенаправленное восприятие. Оно формирует в сознании на основе ощущений, нервных связей и слов сложный, многогранный, содержательный образ предмета. В основе этого образа всегда лежит знание внешних признаков наблюдаемого предмета и их выразительных возможностей. Изучение, познание, понимание — вот что характеризует наблюдение. Недаром его называют «мыслящим восприятием».

Зрительное восприятие-наблюдение предполагает умение видеть. Обыкновенное видение ограничено узнаванием предмета. Но для рисующего этого мало: ему необходимы детальное изучение (анализ), умение выделять его основные признаки и свойства и обязательно умение «собирать» мысленно разложенный на составные элементы предмет, с тем чтобы видеть его целое, как он есть (синтез). Умение видеть предполагает также умение сравнивать и выявлять отношения, которые существуют между частями и признаками предмета, между предметом и окружающей средой и которые определяют их целостность и взаимосвязь. Сосредоточенность и напряженное внимание к объекту изображения характеризуют видение рисующего. Исследование процесса рисования в дошкольном возрасте, — пишет психолог Е. И. Игнатьев, — указывает на то, что слабые успехи детей объясняются... отсутствием у них умения сосредоточиваться, благодаря чему дети не могут глубоко анализировать изображаемые предме-

¹ Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960, с. 61.

ты... Этим фактом объясняется известное обстоятельство, заключающееся в неумении детей дошкольного, а отчасти и начального школьного возраста рисовать с натуры, поскольку рисование с натуры подразумевает развитие «реакции детального видения»¹.

И наконец, умение видеть требует развитого эстетического чувства, помогающего открыть в наблюдаемом предмете, в реальной действительности нечто прекрасное.

Процесс рисования сопровождается *наблюдением-проверкой*, устанавливающим на каждом этапе изображения соответствие создаваемого образа образу восприятий и представлений. Такое наблюдение ставит своей целью осуществлять постоянный контроль за движениями руки, то есть за правильностью проводимых линий, за нанесением тона, цвета, за соответствием размеров рисунка и листа бумаги и последовательностью выполнения рисунка. Проверочному наблюдению подлежат и сходство, и оценка изображительных средств в смысле их соответствия образному содержанию и замыслу рисовальщика.

Успешный результат наблюдений обеспечивается рядом условий: четким определением целей и задач наблюдения, умением подмечать главное с точки зрения поставленных задач и цели, умением систематически и планомерно вести наблюдение, а также широким использованием метода сравнения и ранее приобретенных знаний, опыта.

Изображение. Наблюдение, всестороннее изучение объекта формируют те образы восприятий и представлений, которые определенными материально-изобразительными средствами будут закреплены на бумаге. При этом следует учитывать особенности нашего зрительного восприятия в связи с изменениями внешних признаков предмета в перспективе, в различного рода контрастах, иллюзиях и пр. Поэтому для узнавания изображенного объекта надо его рисовать, по совету великого русского художника-педагога П. П. Чистякова, так, «как он кажется в пространстве глазу нашему»². Вместе с тем надо помнить, что реальная действительность существует независимо от нас, что каждый предмет определенным образом сформирован, и поэтому, чтобы избежать ошибок, его надо изображать таким, «каков он есть в действительности»³.

Человек способен познать предмет и воссоздать его облик, но не вдруг, не сразу, а постепенно. В процессе изображения можно выделить четыре этапа. На первом этапе показываются

общие признаки предмета, укладываемые в контур, обрис. Форма предмета обозначается немногими линиями или в виде геометрической фигуры, чаще всего прямоугольной. На втором этапе проявляются признаки, характеризующие предмет и целую группу родственных ему объектов, то есть типические признаки. На третьем этапе показываются признаки, присущие только данному предмету. Четвертый этап οδηγается обобщению нарисованного с предварительной проверкой связей между частями, подчиняемыми целому.

Следовательно, чтобы раскрыть основное содержание предмета (или явления), надо найти общие, типические и индивидуальные признаки и свойства. Всесторонне познавая действительность, рисовальщик создает ее образ, понятный всем.

Основные принципы рисования. Анализируя процесс изображения, можно заметить, что в его основе лежат два основных организующих принципа.

Первый принцип — от общего к частному. Предмет изображения является целостным организмом. Все его части, большие и малые, выполняют согласованные между собой функции и поэтому неразрывно связаны с предметом и друг с другом. Часть принадлежит данному предмету, без него она теряет свое содержание. Поэтому начинать изображение следует не с части, а со всей массы предмета, с общего его вида, определяющего положение предмета в пространстве, его размеры и движение. Для целостного восприятия рисунка очень важно установить правильные отношения общего вида предметной формы к плоскости листа бумаги. Прорисованная масса предмета позволяет перейти к выявлению в ее пределах роли и места основных его частей, чтобы затем, сохраняя найденные пропорциональные отношения между частями и предметом, нарисовать остальные части, необходимые детали.

Второй принцип — от частного к общему. Рисуюший, детально разрабатывая форму, концентрировал внимание на частях предмета, отвлекаясь иногда от целого, забывая о подчиненности частного общему. В результате каждая часть приобретает самостоятельное значение, «спорит» с другими частями, что обычно приводит к дробности, к разрушению большой формы. Для восстановления целостности изображаемой формы каждую часть обобщают и подчиняют целому.

Учебные задачи рисования. Процесс создания учебного рисунка, представленный двумя его сторонами — наблюдением и изображением, определяется последовательным решением следующих задач: техника рисунка; композиция рисунка; последовательность рисования; изображение предмета; изображение пространства.

Содержание указанных задач вместе с освоением приемов и средств их решения входит основной частью в процесс обучения рисованию и определяет результаты обучения.

¹ Игнатьев Е. И. Влияние восприятия предмета на изображение по представлению. Цит. по сб.: Психология рисунка и живописи. М., 1954, с. 12.

² Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 357.

³ Там же.

ТЕХНИКА РИСУНКА

(Первая учебная задача)

Система средств и приемов, с помощью которой реализуется зрительный образ на плоском листе бумаги, называется *техникой рисунка*. Ее основными сторонами являются организация рабочего места, самоорганизация, выбор нужных приемов работы простым или цветными карандашами, кистью, кистью и резинкой, приемов рисования различных линий, деления их на равные части, штриховки, тушевки, окраски и пр. Знание технических средств и приемов, умение пользоваться ими дает возможность реалистически изображать виденное, графически выразительно излагать свои мысли о нем. Поэтому технику рисунка необходимо освоить уже в начальный период обучения рисованию и освоить настолько хорошо, чтобы приобрести полную свободу действий при выполнении более сложных задач, которые придется решать в течение следующих этапов овладения рисованием.

Освоение техники рисунка развивает движения руки и глазомер, воспитывает привычку планомерно вести намеченную работу, привычку к самоконтролю.

Освоение техники рисунка — процесс, в комплексе решающий образовательные, трудовые и воспитательные задачи. Это длительный процесс, он требует напряженного внимания, целеустремленности, упорства, трудолюбия и систематических упражнений. Вот почему выдающиеся мастера искусства рекомендуют постоянно, не пропуская ни одного дня, рисовать что-нибудь, упражняться без передышки.

Для воспитателя-педагога твердое знание техники рисунка и умение свободно владеть ею имеет особо важное значение. Выступая в качестве руководителя образовательной деятельности детей, педагог должен уметь организовать планомерно их обучение, приучать к правильной посадке, вырабатывать у детей необходимые технические умения и навыки владения карандашом, кистью, краской. Дети медленно и с трудом осваивают техническую сторону рисования, поэтому надо проявить терпение и достаточную настойчивость, чтобы привить им интерес к возможностям изобразительно-технических средств и воспитать у них прочные технические умения и навыки.

1. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ

В учебных классах условиях рисующий обычно имеет два рабочих места — стол и классную доску.

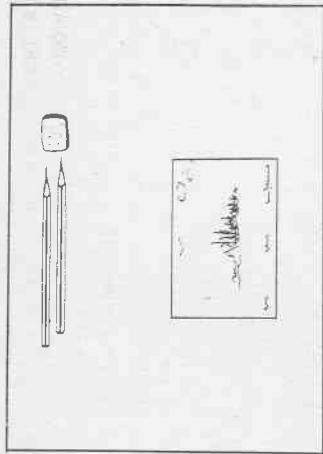
Высота стола должна соответствовать росту рисующего, чтобы последний мог сидеть спокойно и свободно, без усилий обвешивать свой рисунок и модель. Крышка стола должна быть наклонной, перпендикулярной главному лучу зрения. Стол в горизонтальной крышкой снабжается наклонной подставкой для рисунка.

Быстро и точно выполнению рисунка помогает строгая раскладка всего необходимого для работы. Эта раскладка сводится к следующему. Для карандашного изображения модели рисующий кладет перед собой лист бумаги, выше — два простых карандаша, резинку, перочинный нож; для работы цветными карандашами к названному добавляют коробочку карандашей и пробный лист бумаги; для работы акварелью вместо цветных карандашей кладут коробочку красок и кисть, слева от бумаги — тряпку для вытирания кисти, справа от красок ставят банку с водой, а пробный лист бумаги кладут справа от рисунка (рис. 2). Такое раз навсегда принятое расположение предметов отлично дисциплинирует рисующего, помогает ему добиться лучших результатов и избежать грубых ошибок.

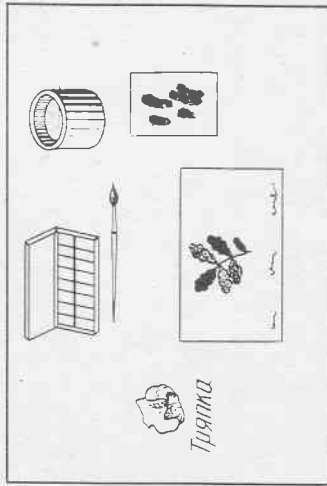
Классная доска, на которой рисуют мелом, закрепляется на стене строго вертикально и на такой высоте, чтобы ученик среднего роста мог достать рукой верхнюю планку доски. На лоток доски ставятся две коробки с мелом и тряпкой. Верхняя планка рамы снабжается кронштейном для штормки и крючками для подвески таблиц, а боковые планки — крючками для указки и полотенца.

Результативность обучения в целом подчас зависит от отношения рисующего к работе, от самоорганизации. Распространенное утверждение, что без врожденных задатков невозможно научиться рисовать, наносит обучающимся большой вред. Оно порождает неверие в свои силы и размагничивает юлию. Уже первая неудача как бы подкрепляет это утверждение, делает его правдоподобным. Рисование как всякая сложная деятельность требует напряжения и согласованной работы ума, глаз и руки. Мало того, «кроме напряжения тех органов, которыми выполняется труд, — писал К. Маркс, — в течение всего времени труда необходима целесообразная воля, выражающаяся во внимании, и притом необходима тем более, чем меньше труд увлекает... своим содержанием и способом исполнения...»¹. Одним из важнейших моментов, стимулирующих заинтересованность новичка в том, чтобы продолжить обуче-

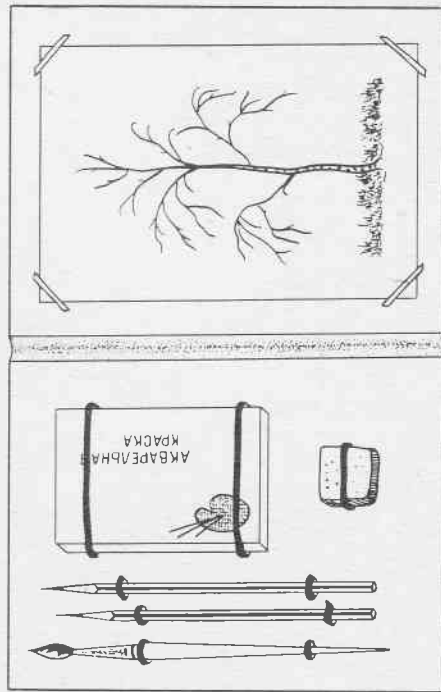
¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 23, с. 189.



*Организация рабочего места
для рисования карандашом*



*Организация рабочего места
для рисования краской*



Палка — этюдник

ние, является осознание необходимости воспитать в себе готовность к преодолению трудностей, стремление всякую работу вести логично, последовательно и самокритично, сохраняя в ней хорошее и решительно устраняя ошибочное.

Практически работа начинается с правильной посадки рисующего, которая определяется положением его тела, моделью и листом бумаги. Рисующий, как учит художник-педагог Павел Петрович Чистяков, «сидеть должен прямо, только глазами перебегать с натуры на рисунок, с рисунка на натуру... потому что предмет, перед нами лежащий... может казаться иначе при перемене места рисуемому»¹. Требование «сидеть прямо» закрепляет уровень зрения рисующего на стабильной высоте, в заданной на время рисования точке, называемой *точкой зрения*. Требование «сидеть прямо» устанавливает также нужное для целостного видения рисунка расстояние (в 30—40 см) от «точки зрения» до листа бумаги.

При рисовании на классной доске большой размер рисунка и маленькое расстояние между доской и рисующим приводят к работе по частям и ошибкам. Поэтому надо время от времени отходить от доски подальше для проверки рисунка.

§ 2. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

К материально-техническим средствам относятся бумага, карандаши, резинка, уголь, мел, пастель, акварель, гуашь, кисти, перья, палитра и другие материалы, инструменты и принадлежности, с помощью которых осуществляется изобразительная деятельность.

Бумага. В процессе обучения рисованию применяются газетную, обойную, рисовальную, чертежную бумагу, стараясь умело использовать свойства каждой. Газетная, обойная и оберточная бумага имеет мелкозернистую, рыхлую, ворсистую поверхность, способную хорошо удерживать сыпучее красящее вещество. Поэтому ее применяют для работы углем и пастелью. Рисовальная и чертежная бумага плотная, с глянцевой, гладкой и шероховатой поверхностью. На глянцевой и гладкой бумаге работают пером. Карандаш, уголь и краска требуют шероховатой бумаги, зерна которой хорошо задерживают предметы тисцы красящего вещества и позволяют изображать предметы самой разнообразной фактуры. Зернистая поверхность рисовальной бумаги выдерживает длительную работу карандашом, для учебных целей наилучшей бумагой будет рисовальная — плотная, белая, со слегка шероховатой поверхностью.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 351.

На каждом листе бумаги, предварительно оформленном необходимыми надписями, можно рисовать только на одной стороне. Во время работы бумага должна лежать неподвижно и прямо, то есть так, чтобы ее края были параллельны краям крышки стола.

Карандаш простой. Для рисования применяют графитовый карандаш, преимущественно граненой формы, средней мягкости — М и 2М. Острием графита рисуют тонкие линии и штрихи, а его боковой частью проводят более толстые линии и выполняют тушевку. Готовя карандаш к работе, острым ножом стачивают деревянную оправу на 25—30 мм и обнакальвал как иглолочка.

В процессе работы карандаш держат за середину оправы и время от времени повертывают в руке, чтобы рисовать только острой частью графита. Пригнувшийся графит вновь заостряют ножом или наждачной бумагой.

Правильная заточка и длинная оправа позволяют на разных этапах работы держать карандаш то тремя пальцами, то всей кистью руки, чтобы извлечь все заложенные в нем изобразительные возможности.

Карандаш цветной. Цветные карандаши имеют толстые стержни, в состав которых входят жировые частицы. При сильном нажиме стержни сильно крошатся и ломаются, жирный, блестящий след их прочно соединяется с бумагой, поэтому плохо удаляется резинкой и слабо воспринимает повторную прокладку другим цветом. Следовательно, деревянную оправу цветных карандашей надо стачивать на меньшую длину, чем у простых, и слабо нажимать на оправу.

Химический карандаш в рисовании не применяется, так как он дает бледные серые линии, которые плохо исправляются резинкой и изменяют свой цвет.

Резинка. Для рисования применяют резинки только мягкие — остроугольные: они не разрушают поверхность бумаги и незаметно удаляют остроугольной частью отдельные линии и небольшие пятна тона.

Существуют два приема стирания резинкой: движением по бумаге и прикладыванием к бумаге. При стирании линий (первый прием) движение резинки направляется в сторону от руки, поддерживающей бумагу, чтобы избежать ее смятия или разрыва. Ошибочную линию стирают после того, как будет нарисована правильная линия. Для стирания или ослабления тона пользуются вторым приемом: легко прижимая несколько раз резинку к пятну, снимают излишек графита. Резинка, насыщаясь графитом, становится грязной и начинает либо размазывать графит, либо втирать его в поверхность бумаги. Стирание всегда надо выполнять чистой резинкой, для чего время от времени ее чистят о шероховатую бумагу или папку.

Уголь. Уголь для рисования представляет собой круглый стерженец длиной 10—12 см и диаметром 5—8 мм. Этот мягкий, ломкий, крошащийся материал плохо соединяется с бумагой, осыпается. Однако уголь дает глубокий матово-черный след, хорошо видимый на расстоянии. Он легко смахивается сухой тряпкой и стирается резинкой. Им можно рисовать разнообразие линии, выполняя любую штриховку и тушевку как концом, так и плашмя. Углем работают на ворсистой бумаге, задерживающей угольную пыль, — обойной, газетной, оберточной и рисовальной.

Мел. Применяется для рисования на классной доске, подлежит выполнению линейные рисунки, а также штриховку и тушевку. Для стирания нужно иметь две тряпки — сухую и слегка увлажненную: сухой удаляют ошибки и наносят тушевку растёркой меловой пыли; влажной освежают наиболее темные места и начисто стирают рисунок с доски.

Существенные затруднения могут возникнуть при выполнении мелового изображения из-за его негативности: все темное в натуре становится в рисунке белым, а светлое — темным. Преодолеть помеху в некоторой степени помогает цветной мел.

Пастель — толстые стерженьки разного цвета в бумажной облатке, напоминающие цветные мелки. Пастелью работают на шероховатой бумаге как цветными карандашами, нанося штрихи и полосы, которые можно растушевать пальцем или растушкой — бумажной или замшевой палочкой. Дает матовый, слегка блестящий, красочный слой. Как и уголь, пастель плохо соединяется с бумагой и осыпается.

Акварель — самая распространённая водная краска; готовится из тончайшего красочного порошка, частицы которого связываются клеящим веществом (гуммиарабиком, виниловым клеем), растворяющимся в воде. Для работы краску обильно смачивают водой и, когда она размягчится, концом чистой кисти переносят на палитру (фарфоровую или металлическую) или на пробный лист бумаги с огонутыми краями. Здесь к красочной массе добавляют нужное количество чистой воды и тщательно перемешивают для получения однородной смеси определенной густоты и цвета. Жидкую красочную смесь обычно готовят для окраски больших фигур и светлых частей предмета, а густую — при завершении работы для обводки, усиления цвета и изображения затененных частей предмета. Говоря о густоте краски, следует, однако, подчеркнуть основное свойство акварели — ее прозрачность. Светонесная поверхность белой бумаги пронизывает своими ограниченными лучами тонкий красочный слой и насыщает его световым лучам к бумаге, выглядит глухим, мрачноватым. Злоупотребление густыми красками приводит к появлению серости и цветового однообразия.

В учебном рисовании применяют наборы в 10—16 красок, в которые входят следующие цвета: черный, фиолетовый, пурпурный, красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и коричневый.

Гуашь. В отличие от акварели содержит белила, которые лишают краску прозрачности, делают ее плотной, непрозрачной, или, как говорят, кроющей. Гуашь разводится водой, наносится тонким слоем и по высыхании светлеет. В силу кроющей способности гуашь позволяет вносить различный рода исправления. Она незаменима для работы в сфере изобразительной деятельности детей.

Кисть. По форме волоса кисти делят на плоские и круглые, по сорту — на щетинные, колонковые, беличьи и другие, по размеру — на тонкие, средние и толстые. Для изучения техники акварели нужна круглая мягкая колонковая или беличья средних размеров кисть (№11—14). Ее гибкий волос образует коническую форму с острым концом. Такой кистью можно окрашивать большие фигуры, работая всей массой волоса, и изображать маленькие детали концом кисти. Прерывая работу, кисть кладут на специальную подставку или на край стола, чтобы не загрязнить рабочее место. Категорически запрещается оставлять кисть в банке с водой, где волос ее загибается и расходуется в разные стороны, теряя коническую форму. По окончании работы кисть следует тщательно вымыть, волос отжать и пригладить пальцами, чтобы придать ему заостренную коническую форму.

Художник, отпрявляясь на этюды с натуры, все материалы, инструменты и принадлежности помещает в ящик — **эюдник**, в котором каждая вещь занимает свое определенное место. Это создает необходимые условия для продуктивного творчества. Начиная рисовать, можно рекомендовать так же тщательно относиться к размещению своих принадлежностей в специальной папке (рис. 2).

§ 3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

К изобразительным средствам относятся точка, штрих, линия, тон и цвет.

Точка. Получают точку прикосновением острого карандаша, кисти, мела к изобразительной плоскости или путем пересечения штрихов и линий. В рисунке точка участвует в изображении светотени и линейном построении формы в качестве опоры, поэтому такую точку называют *опорной*.

Положение точки на плоскости определяется координатами. В рисовании чаще всего применяют координаты длины и высоты, то есть расстояния от вертикальной и горизонтальной линий контура, от вспомогательных, специально для этих целей проведенных, или от краев листа до изображаемой точ-

ки (рис. 3а). Проверка положения точки сводится к проверке соотношения координатных величин, которые записываются карандашом в полном соответствии с принятой системой координат (рис. 3б, в).

Штрих — черта, короткая линия. В рисовании штрихами пользуются значительно чаще, нежели точкой. Они отмечают размеры, контуры предмета, светлоту поверхностей и объемность его формы. Штрихи вместе с точками, заменяя однообразно ровную линию контура, делают ее динамичной, а форму — живой и связанной с окружающей средой. Штрихи, как и точки, бывают *опорными*, например при делении линии на части, при откладывании размеров.

Мазок — изобразительное средство кистевой техники. Форма мазка зависит от формы волоса кисти, от густоты и способа нанесения краски. Концом круглой кисти можно сделать *мазок-точку*, *мазок-штрих* и *мазок-линию*, применяемые при обводке контуров и прорисовке деталей. Вся масса волоса кисти дает широкий *мазок-полосу*, употребляемый для окраски больших фигур. Плоская кисть дает *мазки прямоугольной формы*. Прикладыванием (примакиванием) кисти к бумаге получают *мазок-отпечаток*, повторяющий форму волоса кисти. Прямолнейное движение кисти образует прямые линии и полосы, криволинейное — кривые линии, полосы и мазки сложной формы с росчерком. Раздельными и слитными мазками можно передать светлоту и цвет любого предмета.

Линия — наиболее популярное изобразительное средство. Она легко изображается всеми материально-техническими средствами: резцом, пером, карандашом и кистью. По характеру линии бывают *прямые* и *кривые*. Чтобы нарисовать прямую линию, надо обозначить ее место на бумаге точкой, затем короткими соединяющимися тонкими штрихами наметить заданное направление линии, проверить направление каранда-

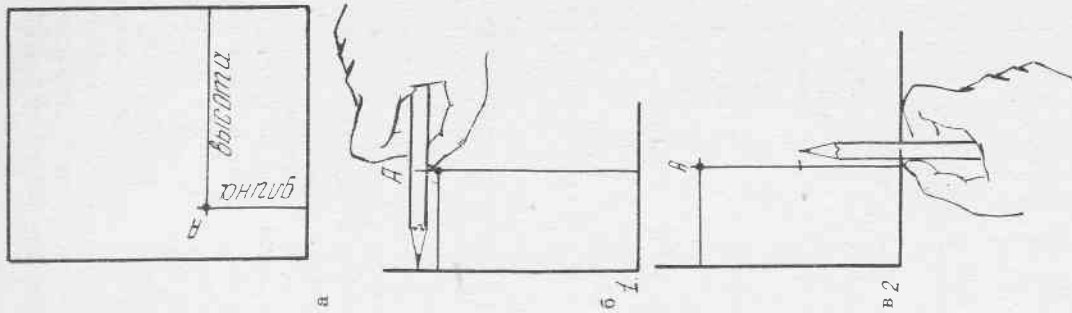


Рис. 3. Определение положения точки

шом, а прямизну на глаз. Проверка прямизны осуществляется визуально: лист бумаги с нанесенной линией помещают на уровне глаз, тогда в результате перспективного сокращения изобразительной плоскости становятся заметны даже совсем небольшие отклонения линии в сторону (рис. 4).

Для изображения кривой линии надо найти три опорные точки. Две из них (конечные) определяют длину и направление линии, а третья (крайняя) — высоту линии. От расположения этих точек зависит характер кривой линии. Сначала входят одну из конечных точек, затем отмечают штрихом расстояние между конечными точками и из первой проводят прямую линию до пересечения с опорным штрихом. Пересечение линии и штриха дает вторую конечную точку. Крайнюю точку можно зафиксировать также штрихом и линией: штрих покажет высоту, на которой находится крайняя точка, а линия — расстояние от крайней точки до конечных точек. После нахождения опорных точек их соединяют кривой линией. Для того чтобы она была плавной, через каждую опорную

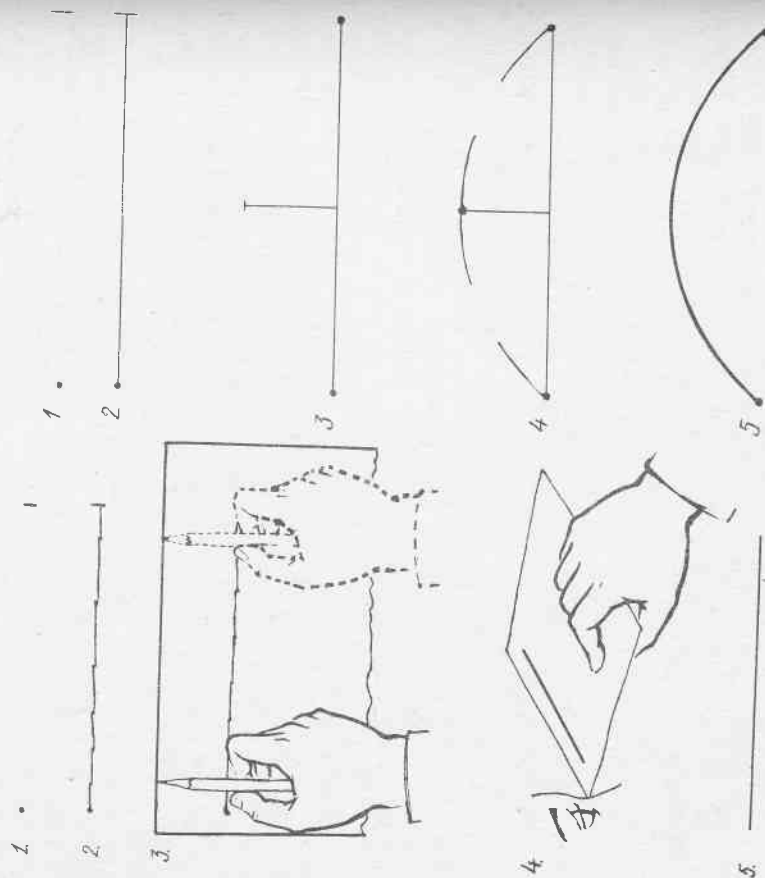


Рис. 4. Рисование прямой линии

Рис. 5. Рисование кривой линии

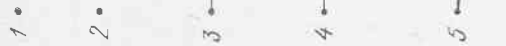
точку сначала проводят короткие дуги, направленные в сторону соседней опорной точки; затем дуги соединяют короткими, тонкими штрихами и проверяют, отодвинув лист на вытянутую руку (рис. 5).

По размеру линии бывают *длинные и короткие, равные и неравные, толстые и тонкие;* по светлоте они делятся на *темные, полутемные, светлые;* по назначению — на *контурные и вспомогательные.*

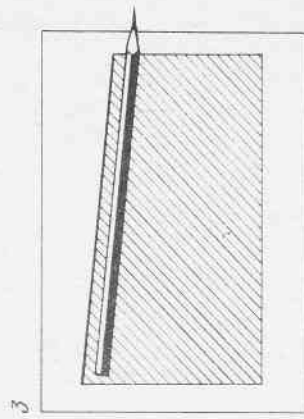
Линии различаются и по направлению. *Горизонтальные и вертикальные* линии имеют большое значение при определении меры наклона какой-либо части или всей фигуры, при определении размеров и как проверочные ориентиры.

Рисуя горизонтали и вертикали короткими соединяющими штрихами, надо смотреть не на карандаш и саму линию, а на поле, образующееся между рисуемой линией и краем листа, следя за тем, чтобы оно не изменялось по величине. Самое главное в рисовании линии — точность ее направления и характера.

Горизонтальную линию рисуют слева направо, а вертикальную — сверху вниз. Набросав линию, надо проверить точность ее направления. Для этого берут «на карандаш» расстояние между краем листа и началом линии и сравнивают его с расстоянием между краем листа и концом линии. Равенство размеров будет указывать на правильность взятого направления линий относительно краев листа.



а. Рисование линии методом координат



б. Рисование линии методом векторов

Рис. 6. Приемы рисования линии

Линии, не имеющие горизонтального или вертикального направления, называют *наклонными*. Их направление определяют методом координат или методом векторов.

Пользуясь методом координат, сначала обозначают одну из конечных точек наклонной линии; затем штрихом отмечают, на каком расстоянии (по вертикали или по горизонтали) находится вторая конечная точка; далее из первой точки проводят вертикальную или горизонтальную линию (какую удобнее) в сторону нарисованного штриха; на штрихе отмечают расстояние от проведенной линии до второй конечной точки; найденные точки соединяют (рис. 6 а).

Применяя метод векторов, сначала отмечают одну из конечных точек наклонной линии, внимательно смотрят на ее направление, рисуют линию в воздухе мысленно или карандашом, а затем из крайней точки проводят легкими соединяющимися штрихами векторную линию с оглядкой на изображаемую линию, стремясь нарисовать ее параллельно. Проверить направление нарисованной линии можно, если лист бумаги с наклонной линией поставить прямо, вертикально перед собой на расстоянии вытянутой руки; затем внимательно смотрят попеременно то на контур, то на намеченную линию, стараясь совместить их. Кроме направления, следует обязательно проверить прямизну линии, так как зачастую искривление наклонной линии не замечается (рис. 6 б).

В рисовании находят свое применение самые различные линии, в том числе *прерывистые* и *сплошные, простые* и *кривые*. Сложная линия составляется из отрезков прямых и кривых линий. Наиболее употребительными сложными линиями являются *ломаная, волнистая* и *комбинированная*, требующие для своего проведения значительного числа вспомогательных линий и опорных штрихов.

Сложные линии в зависимости от расположения их составных частей могут быть *симметричными* и *асимметричными*. У симметричной сложной линии каждой ее части соответствует

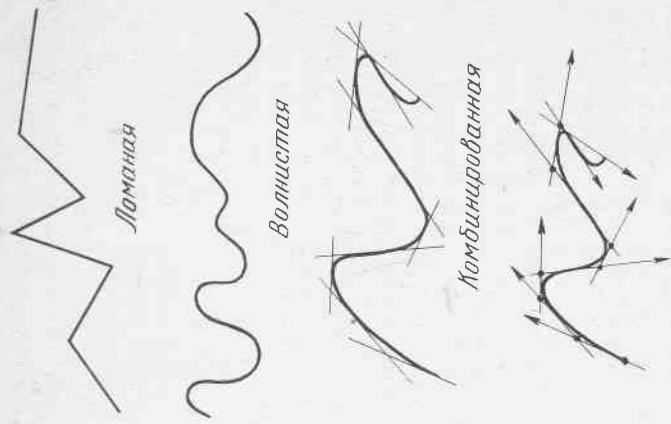


Рис. 8. Сложные асимметричные линии и их построение методом векторов

затем ставят острие карандаша и предполагаемую ее середину; быстро перебега глазами с одной части линии на другую, сравнивают их длину, мысленно совмещая; передвигают карандаш в ту или другую сторону, добиваясь равенства обеих частей; далее середину засекают штрихом и проверяют правильность деления карандашом.

При проверке может быть обнаружено неравенство частей. В этом случае длину первой части отмечают в длине второй, разницу делят пополам и стирают первые неправильно поставленные штрихи. Умение делить на две равные части дает возможность быстро и точно делить линию на четыре, восемь и более частей.

Для деления на *три равные части* на линию ставят два карандаша и уравнивают расстояния между ними и конечными точками. Добившись равенства трех частей, их засекают двумя штрихами и проверяют карандашом.

При делении линии на *пять равных частей* находят четвертую часть линии, делят ее на пять частичек, из которых четыре принимают за одну пятую всей линии. Остальной отрезок делят поровну на четыре равные части.

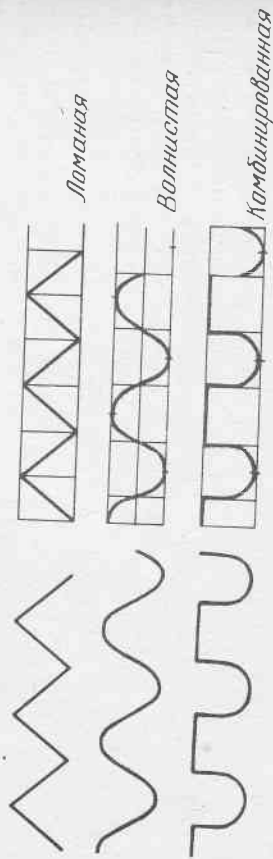


Рис. 7. Сложные симметричные линии и их построение методом координат

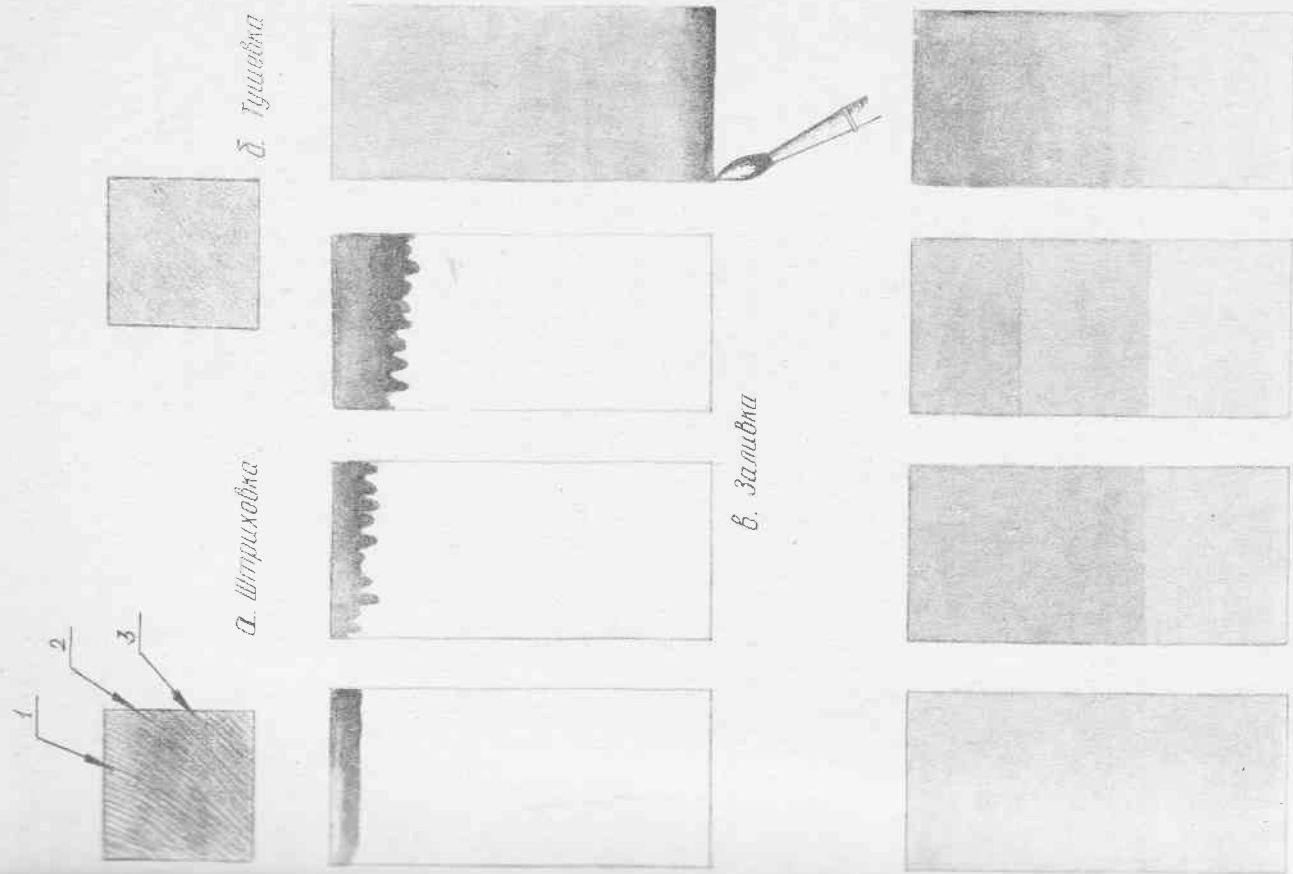
Тон. Поверхность каждого предмета обладает своим тоном или видимой светлотой. Светлоту — тон передают штриховкой, тушевкой и окраской.

Штриховка — это прием нанесения тона штрихами. Острием карандаша, удерживаемого тремя пальцами, быстро наносят близко друг от друга раздельные или соединенные в зигзаг тонкими волосными линиями штрихи. Направление этих штрихов (вертикальное, горизонтальное и наклонное) определяется движением поверхности изображаемого предмета, ее структурой, формой, размерами и пр. Направление штрихов служит активным элементом изображения: оно может зрительно изменить размеры и форму предмета. В силу того что штриховка наклонными линиями оказывает меньшее воздействие на восприятие размера, а также в силу легкости ее нанесения правой рукой, она стала наиболее употребительной из всех видов штриховки. Ее наносят движением руки справа-сверху влево-вниз, следя за параллельностью штрихов, их одинаковой светлотой и равенством интервалов между ними. Такую штриховку называют *параллельной*. Штриховку *перекрестную* получают нанесением нескольких слоев параллельной штриховки. Направление штрихов каждого слоя слегка изменяется, чтобы в результате образовалась ромбоидальная сетка, придающая заштрихованной фигуре движение и теплоту (рис. 9 а). Штриховку левыми наклонными линиями используют в особых случаях потому, что выполнение ее правой рукой затруднительно. Для получения ровного тона на ранее нанесенные слои штриховки накладывают еще один слой *избирательной* штриховки, то есть им повторно покрывают только светлые места и доводят их до тона темных пятен штриховки.

Тушевка — это прием нанесения тона слитными штрихами (рис. 9 б). Обычно тушевку делают боковой поверхностью графита карандаша, удерживаемого всеми пальцами руки. В учебном рисунке не разрешается для ускорения тушевки растирать штриховку пальцами, так как возникают грязные и очень плотные пятна иного оттенка, которые «вырываются» из общего тона.

Окраска — этот прием нанесения тона осуществляется заливкой, отмывкой и «сухой кистью».

Заливка применяется для нанесения ровного красочного тона или нескольких тонов, плавно соединяющихся друг с другом. Выполняя окраску заливкой, готовят в нужном количестве жидкую красочную смесь. Рисунок кладут наклонно. Обильно смочив кисть красочной смесью, легким движением слева направо наносят первый мазок-полосу. Острым концом кисти поправляют концы мазка. Краска, стекая к нижнему краю заливки. На кисть вновь набирают много красочной смеси



2. Оттмывка

Рис. 9. Приемы изображения тона

и наносят второй мазок; повторяют все операции до тех пор, пока окрашиваемая фигура не будет ровно закрыта нужным тоном. Последний красочный валик осторожно снимают концом полусухой кисти (рис. 9 е). Заливку краской надо вести очень быстро, чтобы избежать высыхания наносимых мазков.

Отмывка применяется для окраски поверхностей, имеющих неровную светлоту. Сначала на линейном изображении отмечают карандашом границы светлых, полутемных и темных частей предмета. Затем готовят жидкую светлую красочную смесь, способную передать самые светлые части, и заливают все изображение. По высыхании вторым красочным слоем заливают только полутемные и темные части и, наконец, по сухому второму слою наносят третий слой, покрывая им только темные части. Резкие границы между частями отмываются. Для этого на кисть набирают немного чистой воды и как нажимают на кисть, где должен быть плавный переход: слегка чешут границу и добиваются незаметного перехода светлого тона в темный (рис. 9 г). Во время отмывки лишнюю краску с кисти снимают тряпкой, которую держат в левой руке.

«Сухая кисть» как прием используется для окраски избранных предметов, поверхность которых обладает неровной светлотой и шероховатой, ворсистой фактурой. В этой технике употребляют густую краску, которую наносят на бумагу сухой кистью скользящими движениями или тычком кисти.

О цвете как изобразительном средстве придется рассказать подробнее. Изучение цвета велось уже в глубокой древности, и особенно интенсивно после открытия, сделанного Ньютоном. Он доказал, что солнечный свет состоит из разноцветных лучей. Разложив его с помощью призмы на составные части, ученый получил цветную полоску — *спектр*, ставший основным средством классификации цветов. Полоску спектра изобразим красками в виде *цветового круга* (цв. табл. I, 1). Каждый цвет в нем занимает строго определенное место. Все цвета этого круга назвали *хроматическими*. Они обладают тремя основными свойствами: цветовым тоном, насыщенностью и светлотой. *Цветовой тон* — это оттенок, характеризующий цвет как красный, оранжевый, желтый и т. д. Это главный признак, отличающий хроматические цвета. *Насыщенность* — это степень выраженности цветового тона. Насыщенными называют цвета цветового круга, малонасыщенными — *осветленные* или *затемненные* цвета. Насыщенные цвета получают растворением в воде такого количества акварельной краски, которое не дает ни осветленных, ни затемненных цветов и наилучшим образом выявляет цветовой тон данного цвета. Малонасыщенный осветленный цвет получают растворением небольшого количества акварельной краски в большом количестве воды; добавлением белки в гуашевую краску; ослаблением нажима

на цветной карандаш. Малонасыщенный затемненный цвет получают соединением данного цвета с другими темными цветами, и в первую очередь с черным. *Светлота* — это признак, определяющий цвет как светлый или темный. В цветовом круге наибольшей светлотой обладает желтый цвет, а наименьшей — фиолетовый. Светлота остальных цветов определяется из близостью к желтому или к фиолетовому.

Кроме хроматических, входящих в цветовой круг, есть цвета *ахроматические* — черный, белый, серый. Они обладают только одним свойством — светлотой. Серый цвет содержит три основных оттенка: темно-серый, средне-серый и светло-серый. Эти оттенки серого получают из черной краски, которую разбавляют водой (в акварели) или белой краской (в гуаши), или ослаблением нажима на простую и черную карандаш.

Для получения других цветов и различных оттенков пользуются приемом, называемым *смешением*. Наиболее частыми видами смешения в практике бывают слагательное и вычитательное. *Вычитательное* смешение основано на создании одного из нескольких красочных слоев, через которые проходят все цветные лучи белого светового потока; при этом цветные лучи преломляются, поглощаются и отражаются, а в глаз попадают лишь те лучи, которые были вычтены красочным слоем из белого светового потока. Вычитательное смешение выполняют двумя способами: *лессировкой* и *алла прима*. *Лессировка* — это прием живописной техники, позволяющий получить нужные цвета и оттенки наложением одного прозрачного красочного слоя на другой. Первый красочный слой хорошо просушивают, затем поверх него легким прикосновением кисти (чтобы не повредить первый красочный слой) наносят второй тонкий прозрачный слой краски другого цвета. Он как цветное стекло изменит цвет нижнего красочного слоя, даст новый цвет или новый оттенок цвета. Этот способ смешения красок часто называют «работой по-сухому». *Алла прима* — это прием получения цвета механическим смешением красок на палитре или пливанием одной красочной смеси в другую. Нужные краски помещают на палитру. Помешивая кистью, соединяют их в однородную красочную смесь, дающую новый цвет, который наносят на бумагу. Для получения оттенков в невясохший красочный слой вводят другую краску или красочную смесь. Они плавно соединяются. Этот способ смешения иногда называют «работой по-сырому».

Слагательное смешение основано на особенностях нашего зрительного восприятия. Человек на определенном отдалении многоцветную поверхность видит одноцветной. Разные цвета как бы сливаются в один цвет. Сложение цветов происходит на расстоянии, почему слагательное смешение иногда называют *пространственным*. Им пользуются текстильная промышленность, производящая цветные ткани, монументально-де-

КОМПОЗИЦИЯ РИСУНКА

(Вторая учебная задача)

§ 1. ОРГАНИЗАЦИЯ КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

Чистый лист бумаги не обладает зрительно яркими признаками и потому в обыденной жизни не привлекает к себе особого внимания. Но стоит на него нанести какое-либо изображение, как он вдруг меняется, становится образительней, картинней плоскостью, способной образно говорить нам о предметном мире, о жизни.

Изображенное всегда взаимодействует с картинной плоскостью: либо оно устанавливает с ней положительный контакт и приобретает необходимое жизненное пространство, либо вытесняет конфликтные отношения, когда изображение мало или велико, когда оно слишком сдвинуто в сторону, образуя излишне большой фон. Этот конфликт между рисунком и листом бумаги преувеличивает значение фона, который начинает вытеснять рисунок с образительной плоскости.

Избегать конфликт, установить должный порядок — гармонично помогает композиция, то есть такая организация картинной плоскости, при которой устанавливаются закономерные, согласованные отношения между картинной плоскостью и изображением. В учебном рисовании задачи композиции ограничиваются узким кругом вопросов, связанных в первую очередь с определением формата листа бумаги, наложением места и размера рисунка на этом листе. Правильный практический ответ на эти вопросы помогает решить и многие другие образительные задачи.

Так, рисуя, приступая к изображению любого объекта, должен установить величинную связь между листом бумаги и рисунком: если бумага большого размера, то и нарисованное на ней должно быть большим; при уменьшении размеров листа соответственно уменьшают и рисунок.

Бумага для рисования обычно имеет удлиненный формат. Поэтому она может лежать перед рисующим по длине (горизонтально) или по высоте (вертикально). То или иное положение определяется величиной и формой предмета. Для изображения *высокого предмета бумагу надо положить вертикально, для изображения длинного — горизонтально*. Протяженность листа подчеркивает характерную протяженность предметной формы. Более того, игнорирование связи между положением листа и размером изображаемого предмета, как правило, при-

коративное искусство при создании живописных панно и мозаичных произведений, набираемых из разноцветных камней. К слагательному смешению красок прибегают живописцы, но пространственно-цветовое изображение в картине получают не ровным наложением одной краски, а нанесением красок нескольких цветов мелкими мазками. Поверхность, окрашенная раздельными мазками, становится живой, подвижной от мерцающих и вспыхивающих цветных пятен и переливающихся цветных масс. Такой вид смешения художники называют техникой разделения.

Три краски — красную, синюю и желтую — называют *основными*: смешивая их, получают многие другие цвета. Например, при смешении красной и желтой красок получается оранжевый цвет, красно-оранжевые и желто-оранжевые оттенки; при смешении красной и синей получают фиолетовый цвет, красно-фиолетовые и фиолетово-красные оттенки; при смешении синей и желтой получается зеленый цвет, зелено-желтый и желто-зеленые оттенки. Цвета, полученные от смешения нескольких разноцветных красок, называют *производными* или *сложными*.

При смешении некоторых красок хроматических цветов образуется не новый хроматический цвет, а серый, ахроматический. Это означает, что данные краски, смешиваясь, взаимно уничтожили свои цветные оттенки. Однако положенные рядом, эти же краски зрительно усиливают свое цветное звучание. Такие парные цвета называют *дополнительными*. Они находятся в противоположных зонах цветового круга. При смешении красок дополнительного цвета, взятых в не равной пропорции, получают оттенок того цвета, краски которого взято больше. При смешении красок не дополнительных получают новый, производный хроматический цвет, который будет находиться в цветовом круге между смежными цветовыми зонами. Смешение одной краски с разным количеством воды, смешение двух и более красок, взятых в разных пропорциях и разбавленных разным количеством воды, дает новые цвета и оттенки и тем самым обогащает живописную палитру.

водит к искажению его формы. Правильное положение картинной плоскости помогает уместить, лучше скомпоновать на ней рисунок, избежать искажения размеров в рисунке и цуетот на листе.

В процессе рисования между краями бумаги и рисунком образуется расстояние — своеобразная рама в виде полей. Это «обрамление» способствует собранности, выделению рисунка как главного элемента в пределах рамы, но лишь тогда, когда она не создает величинного контраста, возникающего при чрезмерном увеличении или уменьшении полей. В первом случае контраст зрительно уменьшает и без того небольшой рисунок, во втором — приводит к кажущемуся увеличению большого рисунка, что приводит к выпадению изображения с поверхности листа бумаги. Чтобы избежать возникновения величинного контраста, *надо всякий раз меры рисунка согласовывать с форматом и размером бумаги.*

Известно, что изображение воспринимается вместе с фоном. Но в силу неравномерного расположения светочувствительных клеток на сетчатке глаза четкость видения всех частей картинной плоскости неодинакова: центральная ее часть воспринимается наиболее четко, поэтому *надо помещать рисунок в середине листа бумаги.* Если изображается несколько предметов, то в этой зоне рекомендуется располагать главный элемент композиции, а второстепенные рядом.

§ 2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

К области композиционной работы относятся выявление в изображаемых предметах их эстетических качеств, внутреннего содержания, выделение главного и характерного с помощью таких выразительных композиционных средств, как ритм, симметрия, асимметрия, равновесие, контраст и нюанс. Рассмотрим эти средства.

Ритм. Различные формы жизни зрительно проявляют себя в движении, то есть в механическом перемещении тела в пространстве. Глаза, наблюдая за движущимся телом, повторяют все фазы его движения и одновременно воспринимают протяженность пространства, преодолеваемую телом. В результате многократных жизненных наблюдений в наших представлениях устанавливается определенная связь между представленными и протяженностью. Эта связь оживляется при восприятии ряда изображенных фигур и ассоциативно рождает мысль о движущихся фигурах широко используется в изобразительном искусстве для выражения движения, жизни. Повтор и чередование фигур называют ритмом.

Ритм возникает в результате взаимодействия ритмических элементов — акцентов и интервалов. *Акцент* — это повто-

ивающаяся фигура, цветовое пятно или пластическая форма. *Интервал* — это пространственный промежуток, отделяющий ритмические акценты друг от друга. Акцент, чередуясь с интервалом, создает *ритмический ряд*. Характер ритма, возникающего в таком ряду, зависит от числа акцентов, от их формы, расположения, светлоты, цвета, а также величины акцента и интервала. Например, два акцента и интервал не составляют ритмического ряда и выражают не движение, а покой; три акцента и два равных интервала также образуют статичную композицию, поскольку средний акцент выступает в роли элемента симметрии. Больше число акцентов и интервалов образует ритмический ряд, в котором движение, заключенное в форме акцента, перетекает через интервал к другому акценту и от него последовательно передается всем остальным акцентам, вызывая пульсацию всего ритмического ряда. Асимметрия формы акцента и небольшая протяженность интервала усиливают движение в ряду, тогда как симметрия акцента и большая протяженность интервала замедляет это движение.

Ритмичность, характер ритма проявляются по-разному: в одном случае через строго равномерное чередование одних и тех же акцентов и интервалов; в другом — через равномерный повтор одних и тех же акцентов и интервалов, но с постоянным убыванием или нарастанием их массы, светлоты, цвета; а в третьем — через приблизительно одинаковый повтор равных акцентов и интервалов.

Первый вид ритмичности применяется там, где надо показать неодолимость движения или строгость, монументальность и совершенность формы. Здесь ритмичность проявляется в математически точном повторе геометрически и физически равных частей, например: колонн в колоннадах архитектурного сооружения, балюсин в лестничном ограждении, декоративных фигур в узоре ковровой дорожки, бордюров, орнаментальных валов и поясов, украшающих здание.

Второй вид ритмичности имеет место там, где нужно выделить главное ослаблением или усилением движения либо создать впечатление его затухания или оживления. В архитектурном сооружении для выделения середины как главного элемента усиливают движение. Это достигается разными способами: учащением колонн путем их сдвигания или увеличением размеров середины либо уменьшением боковых частей. В декоративно-прикладном искусстве используются увеличением размеров и усилением яркости узора главной части, а также уменьшением размеров второстепенных элементов с погашением их цветовой насыщенности. С этой же целью второй вид ритмичности широко применяют в живописи и скульптуре.

Третий вид ритмичности чаще всего находит свое применение в различных видах и жанрах изобразительного искусства в качестве средства правдивой передачи «жизни в формах

самой жизни». Поскольку в жизни не бывает абсолютно одинаковых вещей, то изобразительное искусство преимущественно пользуется третьим видом ритма, позволяющим организовать композицию с помощью свободного чередования приблизительно одинаковых или различных фигур. В декоративно-прикладном искусстве этот вид ритмичности наблюдается в конкретных, сюжетных изображениях или в узорах, оживляющих геометрически строгую форму изделия.

Таким образом, ритм членит форму, выделяет главное, ослабляет значение второстепенного, делает предмет более статичным или динамичным, более цельным или разобщенным в полном соответствии с творческим замыслом композиции. Симметрия — греческое слово, означает «гармонично», «со-размерность». Представление о симметрии как выражении определенных закономерностей дает великое множество природных форм и организмов. Строение бабочки симметрично: все ее левые части равны правым и одинаково расположены относительно середины; такую же закономерность можно увидеть и в цветке, и в побеге клена. Симметрия выступает в природе в качестве статического средства замыкания формы в себе, соподчинения всех ее частей или средства динамического обогащения поверхностей и пространства. Симметрична фигура (или группа фигур), если части, ее составляющие, будут равными и *однообразно расположенными*. Равенство можно установить совмещением фигур при простом наложении или путем зеркального отражения. Одинаковое расположение фигур устанавливается тогда, когда с помощью *поворотов, отражений* или *переносов* они совмещаются сами с собой или преобразуются друг в друга. Повороты осуществляются вращением фигуры вокруг линии, называемой *осью симметрии*. Отражения предполагают повороты в так называемой *плоскости симметрии*, делящей фигуру (или группу фигур) на зеркально равные части. Переносы производят с помощью отражений и поворотов вдоль прямой линии, называемой *осью переноса*.

Повороты, отражения и переносы помогают преобразовать фигуру в симметричную группу. Каждая симметричная фигура (или группа фигур) обладает одним или несколькими элементами симметрии: осью симметрии, плоскостью симметрии или осью переноса. Они, равным повтором группируя фигуры, воссоздают движение и придают ему тот или иной характер: ось симметрии создает последовательное вращательное движение, плоскость симметрии — возвратное прямолинейное движение, ось переноса — прямолинейное движение. Ось симметрии и плоскость симметрии замыкают движение в фигуре (или в группе фигур), подчеркивая ее целостность и самостоятельность. *Симметрия вращения* и *симметрия отражения*, придающие фигуре (или группе фигур) равновесие и покой,

обычно применяются в оформлении статичного предмета (ваза, ваза). Ось переноса, напротив, развертывает движение в двух направлениях, что сообщает форме предмета динамику. *Симметрия переноса* применяется при оформлении предметов движущихся или имеющих отношение к движению (решетки ворот, стены и полы коридоров и проходов в метро и пр.).

Асимметрия. Если в предмете (или фигуре) отсутствуют элементы симметрии, то их называют асимметричными. Асимметрия всегда придает пластической форме динамику и выдает ее потенциальную способность к движению. Поэтому принципы асимметрии лежат в основе изображения предметов движущихся или имеющих какое-то отношение к движению либо предметов, в которых надо выразить внутреннюю энергию, жизнь. Скрытые «динамичные» возможности данного композиционного средства объясняются тем, что возникающее в асимметричной фигуре сильное движение не может замкнуться в себе — оно перетекает на соседние предметы и среду. Получая в них логическое продолжение, оно замыкается и делает фигуру устойчивой, эстетически привлекательной. В этом случае асимметрия рассматривается как промежуточная фаза, как переход от одного вида симметрии к другому. Например, движение асимметричной группы памятника Милану и Пожарскому (скульптор И. П. Марто) обращено к площади, к народу, здесь оно находит свое смысловое завершение.

Равновесие. Глаз человека воспринимает предмет (или группу предметов) в натуре и изображении целостно, то есть прежде всего его массу, положение в пространстве, взаимодействие масс нескольких предметов. При таком целостном восприятии реальное предмета и его изображения возникает существенное ощущение *зрительного веса* массы: предмет кажется легким или тяжелым. *Легким* воспринимается предмет небольшого размера с сильными изрезанными контурами и светлоокрашенными поверхностями; *тяжелым* кажется предмет большого размера с упрощенными контурами и темноокрашенными поверхностями. Если часть рисунка выполнена светлыми красками и кажется легкой, а другая выполнена красными темными и насыщенными цветом и дает ощущение тяжести, то обе части рисунка образуют неустойчивую композицию, либо тяжелый компонент будет «перевешивать» легкий; все изображение в целом теряет компактность, цельность и устойчивость. Неустойчивая фигура (или группа фигур) оценивается нами как нежизненная, недолговечная, некрасивая.

В изобразительном искусстве равновесие равнозначно по-литию «зрительная устойчивость пластической формы», устанавливающаяся в результате равенства зрительного веса всех ее составляемых. Простейшим средством достижения композиционного равновесия служит симметрия, как, например, в ков-

и холодных, выступающих и отступающих цветов пользуются в живописи для передачи объемности формы и освещенности, глубины пространства. В декоративно-прикладном искусстве сочетание теплого и холодного оживляет окраску поверхности, на которой небольшие вкрапления противооположного цвета создают мерцание, горение, вспыхивание отдельных частей. Сочетанием теплого и холодного можно добиться отделения узора от фона.

Нюанс. Контрастное сочетание признаков делает предмет очень заметным, но оно быстро утомляет глаза, прецедствует действительному рассматриванию предмета, в силу чего в наших представлениях остается на первом плане не самое главное в предмете — содержание, а форма, внешний вид. Для характеристики предмета как целостного и гармоничного органицизма в его форме должны быть отмечены согласованность и соразмерность частей, их родство и подобие. В этом и заключается роль и выразительная сущность нюанса. Нюанс, как и контраст, может проявляться в форме, величине, движении, конструкции, светлоте, фактуре, цвете. Так, соразмерность мебели и комнаты, рисунка и листа бумаги вызывает величинный нюанс, а сближение цветов и оттенков в окраске ведет к цветовому нюансу, то есть к мягкому цветовому сочетанию. Нюансное сочетание можно получить, если взять цвета, близкие по светлоте, например: ахроматические (белый и светлый), ахроматический и хроматический насыщенный (черный и фиолетовый), ахроматический и хроматический малонасыщенный (белый и розовый), хроматические насыщенный и малонасыщенный (фиолетовый и темно-фиолетовый). Мягкое сочетание возможно также при сопоставлении близких по насыщенности или по тону цветов, например: хроматических малонасыщенных (темно-фиолетового и темно-красного), хроматических теплых или холодных (желтого и оранжевого, зеленого и синего).

История мирового искусства красноречиво рассказывает о постоянных мучительных поисках выразительных средств, способных глубоко и эмоционально раскрыть творческий замысел, ярко выразить жизнь и мир чувств человека. Знание особенностей этих средств помогает нам правильно решать композиционную задачу, проникать в сущность всего изображаемого, понимать характер и логику формы предмета, то есть красоту вещи. Наконец, знание композиционных средств, которыми оперирует художник, воплощая свой замысел, позволяет глубже анализировать произведения искусства и способствует успеху как в учебной, так и в творческой работе.

ровой орнаментации. Иной вид равновесия дает определенное сочетание и размещение «легких» и «тяжелых» фигур, больших и малых интервалов, как, например, в картине В. М. Васнецова «Богатыри», где светлые фигуры, проникая в темные, облегчают их, а темные соответственно утяжеляют «легкие». Жизненность и красота предмета или рисунка в большой степени зависят от равновесия.

Контраст. Каждая вещь обладает рядом несхожих качеств и признаков, противоречивых сторон. Их различие или противоположность называют контрастом. Контраст усиливает ощущение разницы между предметами, их частями или признаками и поэтому является средством расчленения группы на отдельные предметы, а предмета — на отдельные части. Это дает возможность выделять из группы нужный предмет, нужную часть в нем или нужное качество и признак.

Контраст, выделяя части предмета, обнажает его структуру, делает ее зримой. Это помогает понять ту органическую связь между частями, которая образует диалектическое единство противоположностей, выступающее в виде этого предмета. Таким образом, контраст является средством, выражающим красоту мира в единстве, согласованности, гармонии всех его форм, и средством передачи их противоречивости.

Сложность и разнообразие предметного мира породили множество видов контраста, таких, как величинный, цветовой, светлотный, конструктивный, фактурный, контраст форм, движения и пр. Контраст возникает при сопоставлении, например, большого и маленького, как в картине В. Васнецова «Богатыри», где противопоставляются крупномасштабные фигуры богатырей и маленькие деревца первого плана. Здесь величинный контраст помог художнику выделить фигуры богатырей, выразить их силу, готовность отразить нашествие на Русскую землю, их величие и эпическую мощь.

При сопоставлении разных по светлоте, цветовому тону и насыщенности цветов возникает цветовой контраст. *Контрастное цветовое сочетание* получают, сопоставляя разные по светлоте цвета, например ахроматические (черный и белый), ахроматические и хроматические (черный и желтый), хроматические (фиолетовый и зеленый). Цветовые контрасты хорошо заметны на большом расстоянии, почему многие из них применяются для сигнализации в морском деле, на дорожных магистралях, при окраске машин и технических установок. Контрастное сочетание возникает также при сопоставлении цветов, разных по тону, например хроматических взаимно дополнительных (красного и зеленого), хроматических теплых и холодных, выступающих и отступающих (красного и синего). Теплые цвета обладают способностью приближать предмет, а холодные — отдалять его. Поэтому такие цвета назвали выступающими и отступающими. Контрастом теплых

ПРЕДМЕТ И ЕГО ВНЕШНИЕ ПРИЗНАКИ

Предметом изображения может быть любое материальное явление: бытовая вещь, архитектурное сооружение, природа, деревья, вода, земля и небо, овощи и фрукты, животные и люди — словом, все, что можно изобразить. Каждый предмет имеет множество отличительных признаков и свойств, которые тесно связаны друг с другом и образуют целостную систему, определяющую сущность и внешний облик предмета. Изменение того или иного признака ведет к изменению всей системы, всего внешнего вида предмета.

Отдельные внешние признаки, груллы или вся система признаков выступают в роли сигналов, информирующих о предмете. Окружающий мир посылает неисчислимый поток зримых сигналов. Сознание в первый миг воспринимает предмет только в целом по самым заметным признакам и поэтому лишь различает и узнает его обобщенную форму. Различение и узнавание как низшая форма восприятия (свойственная и животным) не обеспечивает необходимыми знаниями о предмете для его изображения. Рисование требует высшей формы восприятия, заключающейся в «частной реакции детального видения»¹, то есть в способности мысленно расчленить предмет, выделить его части и элементы, их внешние признаки, глубоко сосредоточиться на них с целью изучения. Такое восприятие называют *анализирующим*. Детскому восприятию свойственно узнавание. Однако уже с четырех лет у детей появляется анализирующее восприятие. Оно возникает с осознанием важности воспринимаемого предмета.

Развитие творческих способностей человека зависит от умения анализировать увиденное. Это умение интенсивно формируется в процессе обучения рисованию. Рисующий сознательно выделяет из среды предмет изображения и изучает его основные внешние признаки, которые помогают воссоздать целостный зрительный образ предмета, то есть как бы создать предмет заново. Такими основными внешними признаками и свойствами предмета являются форма, положение, конструкция, величина, движение, цвет, светлота, освещенность, светотень, фактура.

¹ Сеченов И. М. Избранные произведения. М., 1953, с. 286—287.

Форма. Каждый предмет существует в пространстве. Он сам есть часть пространства. Его материальная масса отделяется от среды поверхностями, ребрами и вершинами, которые придают предмету пространственную определенность, то есть форму. Особенности формы зависят от свойств поверхностей, ребер и вершин. Если предмет обладает прямолинейной поверхностью, его форма будет *плоской*; если же предмет обладает криволинейной поверхностью или несколькими прямолинейными поверхностями, его форма будет *объемной*. Поверхности, ограничивая форму, замыкают ее, отделяют от среды как нечто самостоятельное и целое. Эта целостная форма воспринимается и изображается через видимые края поверхностей, через ребра и вершины, которые в рисовании называют *контуром*. Роль контура в восприятии и изображении предмета велика и неопределима. Контур аккумулирует в себе многие свойства предмета — конструкцию, движение, фактуру, пропорции и пр. Поэтому он служит средством не только выделения формы, но и средством характеристики ее, количественной и качественной.

Контурной линией показывают очертание (или абрис) массы предмета и некоторых признаков большой формы, а также границы составных частей предмета внутри его внешнего овертона. При создании контурного рисунка необходимо внимательно проследивать направление различных участков контура, их характер и размеры.

Это особенно важно при рисовании плоского предмета, форма которого целиком и полностью зависит от характера контура. Если у предмета все части контура прямые, его форму передают квадратом, прямоугольником, треугольником и другими прямолинейными геометрическими фигурами; если все части контура кривые, форму предмета изображают кривыми линиями и криволинейными фигурами — окружностью, эллипсом. Но чаще всего контур бывает комбинированным, то есть составленным из прямых и кривых элементов. Чтобы правильно выразить характер всей массы, величину и движение формы, ограниченной комбинированным контуром, все его криволинейные участки сначала заменяют прямыми линиями и получают схематизированную геометрическую фигуру в виде многоугольника. Затем его прямые стороны изгибают, так этого требует форма предмета, уточняют его соединения, толщину и светлоту, чтобы выразить полное сходство рисунка с данным предметом.

Поверхностям, образующим предметную форму, кроме контура, свойственны качественные признаки — цвет, светотень, светлота, фактура, которые изображаются в рисунке посредством тона и цвета.

Положение. Узнаванию предмета и пониманию его сущности способствует его положение в пространстве, то есть

Удаленность и поворот. Под *удаленностью* понимают расстояние от глаз рисующего до предмета, а под *поворотом* — одним из моментов движения предмета вокруг какой-либо оси. В быденной жизни каждый человек, знакомясь с предметом, то приближается к нему, то отдаляется или рассматривает его со всех сторон. Такое рассматривание позволяет создать представление полный зрительный образ предмета. Но передать на плоскости одновременно все стороны предмета невозможно, поэтому рисуют его только в одном из множества положений. Рисующий должен очень серьезно отнестись к выбору положения натуре, так как не всякая удаленность и поворот обеспечивают узнавание и понимание сути предмета.

Все возможные положения предмета можно условно разделить на *изобразительные* и *неизобразительные*. При изобразительном положении выявляются основные и наиболее характерные части и признаки предмета, полнее всего запечатлевающие его сущность. Неизобразительное — это случайное положение, которое не выявляет основных частей и признаков предмета или выявляет их с искажениями, мешающими созданию полного и яркого зрительного представления. Изобразительное положение подразумевает такую удаленность предмета, при которой четко воспринимается весь предмет как целое, включая его части и признаки. Эта *удаленность определяется наибольшим размером предмета, который укладывается между точкой зрения рисующего и предметом 2,5 — 3 раза*.

Положение определяется и поворотом. Поворот предмета главной лицевой стороной к рисующему вызывает *фронтальное* положение, которое часто называют фасом или анфасом; поворот предмета к рисующему под углом определяет *угловое* положение; поворот предмета боковой стороной к рисующему дает *профильное* положение.

Для узнавания и изображения предмета плоской формы наилучшим изобразительным положением будет фронтальное, так как оно обеспечивает поворот основных частей и признаков предмета к рисующему, воспринимаемому их без искажений. Объемный предмет часто изображают в угловом положении: оно выявляет многие характерные части предмета, которые расположены в разных плоскостях, что усиливает ощущение его объемности. Профильное положение объемного предмета иногда используется для выражения движения предметной формы.

Конструкция. Слово «конструкция» означает «строение». Предмет рассматривается нами как целое, составленное, построенное из частей и элементов. Рисовальщик «строит» форму на картинной плоскости, стремясь к тому, чтобы ее изображение было цельным, устойчивым, чтобы все формообразующие части были прочно взаимосвязаны, не распадались

на отдельные элементы. Хороший рисунок всегда крепко построен.

Изучение конструкции предмета требует выделения всех его частей, определения их положения в пространстве и соединения друг с другом. Части предмета, выполняющая определенные функции, играют большую или меньшую конструктивную роль. По этой роли их принято разделять на основные и вспомогательные. *Основные* части — это те, без которых предмет вообще не может выполнить свои главные функции, например: у здания — фундамент, стены и крыша; у папки — крышки и корешок; у листа дерева — черешок, жилки и листовая пластинка. *Вспомогательными* частями называют такие, которые представляют человеку удобства в пользовании данным предметом или придают последнему функциональную и эстетическую выразительность и законченность. К таким частям дома относятся украшения, карнизы, ставни, наличники; у папки — этикетки, клапаны, тесемки; у листа дерева — боковые мелкие жилки, зубцы и пр.

Рисование предметной конструкции начинают обычно с основных частей и ведут в строгом порядке, который определяется назначением, взаимодействием и ролью этих частей в строении формы предмета. Так, при изображении дома сначала рисуют фундамент, затем стены и крышу. Фундамент имеет стены и крышу. В архитектуре такие части называют *несущими* и *несомыми*. В рисовании как бы повторяют эту последовательность создания вещей в материале. По аналогии с архитектурным сооружением у других предметов также можно найти несущие и несомые части. У папки несущие части представляют крышки и корешок, несомые — этикетки, клапаны, тесемки; у листа дерева несущими элементами можно считать черешок и жилки, несомыми — пластину. Значит, *рисую эти предметы, надо сначала изобразить основные несущие части, а затем несомые*.

Изображение конструкции будет правильным, если строго следовать за *расположением* ее частей. Так, при рисовании ветки, прежде чем изобразить листья, отмечают их расположение — очередное, мутовчатое или супротивное; рисуя листья, показывают расположение их жилок — угловое, параллельное и т. д.

Изображение частей завершается показом характера соединений их друг с другом. В рисунке это осуществляется *резким* или *плавным* соединением контуров этих частей. Плавное соединение выполняют дугобразными линиями, резкое — пересечением линий.

Величина. Всякий предмет обладает величиной, протяженностью, размером. Предмет плоской формы имеет две основные протяженности: длину и высоту, объемной — три: длину, высоту и ширину. Длина и высота определяют предмет как длин-

ный или высокий, как короткий или низкий, а ширина — как широкий или узкий. Но этой общей величинной характеристики предмета для рисования бывает недостаточно. Поэтому величину выражают через конкретные отношения размеров. Сравнение двух размеров приводит к установлению их равенства или разницы, которая показывает, во сколько раз один размер больше или меньше другого. Такое отношение одного размера к другому называют *пропорцией*.

Пропорция вскрывает величинную зависимость одной части предмета от другой, одного предмета от другого и устанавливает пропорциональную систему связей, которая характеризует каждый предмет (или группу предметов), показывает отличие одного предмета от другого или его сходство с ним. Все размеры этой системы тесно связаны друг с другом: при изменении одного — изменяются другие, меняется вся пропорциональная система, а с ней — и предмет, и его изображение. Умение верно отметить пропорции имеет существенное значение в создании правдивого изображения. Недаром художник Н. Н. Ге сказал: «Рисовать — значит видеть пропорции»¹.

Художественно-педагогическая практика выделила несколько видов пропорций, которые помогают рисующему организовать последовательное выполнение работы.

Изображение предмета начинают с *определения основной пропорции*, которая устанавливает отношение длины к высоте предмета, то есть величину всей его массы. С этой целью выделяют оба размера по четырем крайним точкам внешнего контура предмета. Расстояние между этими точками по вертикали сравнивают с расстоянием между крайними точками контура по горизонтали (*a/b*). Выявленное отношение фиксируется четырьмя штрихами (рис. 10).

Найденные основные размеры всегда проверяют. Проверка осуществляется сначала *мысленно*, то есть быстро смотрят попеременно то на один, то на другой размеры, мысленно накладывают один на другой. Затем проверяют *визированием*: на карандаш, поставленный перпендикулярно к вытянутой руке, берется один из размеров, допустим по вертикали, и отмеряется ногтем большого пальца. Зафиксированный на карандаше размер накладывается на другой сравниваемый с ним размер, что и позволяет определить искомого соотношения. И наконец, можно проверить размеры *практически*: к одному размеру прикладывают карандаш и фиксируют его, затем этот размер на карандаше прикладывают к другому размеру.

Для нахождения на рисунке места некоторых элементов контура предмета или его части используют пропорцию, выражающую соотношение всей высоты (длины) предмета и части

егой высоты (длины), на которой находится изображаемый элемент, или соотношение двух частей одного размера (*b/d*), (*a/e*) (рис. 10).

При изображении частей предмета используют пропорции и других видов. Например, если сравнить одноименные размеры предмета и его части, то есть всю высоту предмета с высотой его части (*a/b*), то определяется не только размер части — длина или высота, но и место некоторых элементов части относительно всего предмета. Если один из основных размеров части предмета (например, длина) найден, второй основной размер (высота) выявится через их отношение (*b/2*) (рис. 10).

На последнем этапе рисования применяют еще одну пропорцию, которая устанавливает соотношение пропорциональных систем изображения и натуры. Для этого рисунок объекта вытягивают на вытянутую руку и зрительно сравнивают с объектом изображения, чтобы увидеть сходство или разницу. После проверки вносят нужные поправки в рисунок и вновь сравнивают.

Движение. Жизненность художественного образа заключается в движении. Если бы изображение искусства не пережило движения, оно потеряло бы для человечества всякий интерес, так как лишилось бы правды жизни, эмоциональной силы и очарования. Движение свойственно всему существующему; и живым организмам, обладающим двигательной энергией, и неживым предметам. Движение — это механическое действие, перемещение в пространстве, протекающее спонтанно во времени: человек рождается, растет, развивается и как естественный результат развития стареет и умирает. Процесс постоянного изменения, наблюдаемый в мире веществе и духовном, говорит о жизненности движения. Движение — это сложный процесс развития человека как личности, выражающийся в возникновении, становлении и угасании чувств, мыслей, настроения. Все окружающее нас мы воспринимаем через движение.

Оно проявляет себя внешне через поверхность и контуры в их протяженности, общей направленности, характере, в реакции на окружающее. Поверхность, двигаясь, может медленно поворачиваться, образуя разнонаправленные плоскости или изгибы и плавные переходы, может резко устремляться в одну сторону или, закручиваясь, собираться в одном месте. Этому движению поверхности соответствует и движение кон-

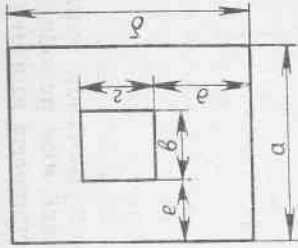


Рис. 10. Виды пропорций

¹ Мастера искусства об искусстве. М.—Л., 1937, т. 4, с. 441.

тура — то широкое, неторопливое, певучее, то резкое, нервное, прерывистое и гибкое. Эту динамическую выразительность формы в сфере искусства называют *пластикой*.

Многообразный характер движения нельзя передать однообразными плоскими поверхностями и линиями контура. Одинаковые проволочные линии омертвляют пластическую форму, а рисунок делают скучным, безжизненным. Изобразительная задача, надо стремиться к наиболее острому выявлению внутреннего напряжения с помощью чутко отзывавшихся на все линии. При повороте поверхности к свету ее контуры рисуют тонкими и светлыми линиями, ушедшие в тень — толстыми и темными; напряженность изгиба поверхности показывают резкими и изогнутыми линиями, расслабленность — мягкими и вялыми; порывистую устремленность — четкими и уверенными... Передают различный характер движения можно только живой, подвижной, изменчивой линией, которая обрисовывает форму, движется вместе с ней и придает ей жизненность.

Переходя к изображению движения, сначала смотрят на предмет в целом, мысленно отмечают направление всей массы его, а затем определяют, какими линиями ограничивается эта масса, сравнивают их по направлению и устанавливают разницу. Рисуя, стараются показать движение всей формы обобщающими линиями. Затем отмечают направление контуров частей предмета. Сравнивают их направление с направлением частей внешнего контура изображения, осей, вертикальных или горизонтальных линий. Заканчивают рисунок, уточняя характер и соединение частей этих линий, то есть показывают, где изгибается линия и в какую сторону, как — резко или плавно — соединяются линии, а также какие из них кажутся тонкими и светлыми или толстыми и темными.

Освещенность. Естественные и искусственные источники света испускают лучи в виде светового потока, который заливает предметные поверхности светом, делает их зримыми, освещенными. Освещенностью называют поток света, упавший на единицу поверхности предмета. Прямое падение световых лучей на предмет создает *прямою* или *сосредоточенную* освещенность, которая ярко выделяет предмет из среды, делает его границы резкими и четкими.

Однако световой поток часто пробивает себе дорогу к предмету сквозь мутную среду, облака, насыщенные мельчайшими частицами воды и пыли, которые рассеивают его лучи во все стороны и многократно отражают, в результате чего возникает *рассеянная* освещенность, значительно более низкая, чем прямая. Лучи рассеянного светового потока падают на предмет со всех сторон и освещают его равномерно, мягко обрисовывая границы. Световой поток встречается на своем пути не только прозрачные (воздух) или мутные (облака) среды, но и плотные

поверхности. Лучи, падая на них, отражаются. Свет, упав на стену дома, отбрасывается в разные стороны: на землю, траву, стены других домов, которые в свою очередь также отражают попадавшие на них световые лучи; проникнув через окно в комнату, лучи освещают потолок, стены, пол и предметы, находящиеся в ней. Отраженный от этих поверхностей свет рассеивается во всех направлениях и создает *отраженную* или *рефлекторную* (самую слабую) освещенность.

Какая освещенность зависит от силы источника света, его положения, угла падения световых лучей, состояния среды, через которую проходят лучи, и положения поверхностей. Если учесть эти моменты, то освещенность может быть *высокой*, *средней* и *низкой*, а предметы — ярко освещенными, освещенными, слабо освещенными и неосвещенными. Существует несколько основных положений источника света, определяющих направление светового потока: переднее, боковое, верхнее, нижнее и заднее. Но лучшие для учебных целей условия освещения создают верхнебоковые источники света.

В природе освещенность зависит от времени года и суток от погоды. В полдень летом свет в сто раз ярче, чем утром и вечером; освещение сильнее в ясную погоду, чем в пасмурную, летом, чем зимой, на юге, чем на севере. Высокая освещенность (например, в полдень от солнца) ослепляет и ухудшает зрительные условия для восприятия крупных и мелких объектов, их деталей и всех внешних признаков. При высокой освещенности различаются только большие объекты в целом и нерасчлененно.

Освещенность предметов передают штриховкой, тушевкой и окраской. Неосвещенные и слабо освещенные поверхности изображают многократным наложением красящего вещества темного цвета, освещенные — нанесением светлого красящего вещества, слабой окраской или белой бумагой. *При передаче освещенности тоновую окраску всегда ведут от неосвещенных, а окраску цветом — от освещенных к неосвещенным.* Это общее решение проблемы изображения освещенности. Однако более конкретное решение зависит от изображения других признаков и свойств — светлоты, светотени, тоновых отношений, о чем будет сказано далее. Правильная передача освещенности может выявить форму предмета, связь предмета со средой, выделить главный предмет или его части, подчеркнуть углубленность или объемность формы и, наконец, выразить то или иное состояние, чувства, отношения.

Светлота. Освещенные предметы становятся видимыми по тому, что они отражают своими поверхностями попавшие на них лучи. Этот излученный поверхностью свет называют светлотой. Светлота зависит от цвета поверхности: белая от-

ражает лучей больше, чем желтая, желтая — больше, чем красная, красная — больше, чем черная. Значит, самая яркая из них белая поверхность. Светлота зависит и от структуры поверхности: полированная, глянцевая отражает все лучи зеркально, а неровная, матовая беспорядочно рассеивает лучи во все стороны. Очевидно, предмет с гладкой поверхностью будет ярче, чем с матовой.

Светлоту поверхности зрительно изменяет светлота окружения: если ярко поверхность поместить среди темных, она будет казаться еще более яркой, а темные — еще темнее в силу возникающего светлотно контраста. На светлоту влияет и освещенность: чем она выше, тем предмет ярче, объекты, доступные солнечным лучам, освещены в десять раз сильнее, чем находящиеся в тени. Значит, и светлота одинаковых предметов в тени и на солнце будет разной.

Передать эту очень большую разницу между светом и тенью предметов, их абсолютную светлоту на бумаге невозможно. В рисунке этого и не требуется, поскольку передаются не абсолютные отношения, а пропорциональные *тоновые отношения*, при которых различия в светлоте предметов сокращаются на определенную тоновым масштабам величину (более подробно см. главу 7).

Характер светлоты тесно связан со структурной материалом, освещенностью и окраской. Если предмет характеризуется однородностью материала, одинаковым цветом и освещенностью, светлота его поверхности будет *ровной*. Напротив, при неоднородной структуре материала, неравномерной освещенности и окраске возникает *неровная* светлота. Предметов, поверхности которых обладают неровной светлотой, преимущественное большинство. Поэтому для усвоения приемов их передачи выделяют две основные формы неровной светлоты: одна проявляется в виде материальных цветных пятен, принадлежащих к поверхности, как *неровная пятнистая светлота*, другая — в результате неровной освещенности в виде *светотени*.

Светотень может быть представлена пятью своими элементами: светом, полутенью, тенью (собственной и падающей), рефлексом и бликом. Светом условно называют те части поверхности, которые повернуты к источнику света и получают от него наибольшее количество световых лучей. Полутенью собственна тем частям поверхности, которые, располагаясь под углом к источнику света, слабо освещаются его скользящими лучами. Тенью называют части поверхности предмета, на которые не падают прямые лучи источника света. Если это происходит в результате того, что участки поверхности отвернуты от источника света, то считается, что они обладают *собственной тенью*. Прямые лучи света могут не достигать поверхности в результате загромождения их (полного или частичного) другими предметами. В этом случае возникает *падающая тень*.

Цвета и предмет со светлыми поверхностями отражают во все стороны световые лучи, которые попадают на модель с матовой поверхностью и подсвечивают ее теневые части, образуя на них световые пятна с расплывчатыми границами — *рефлексом*. Предмет с гладкой, глянцевой поверхностью зеркально отражает источник света, в результате чего на освещенных поверхностях в местах изгиба или излома возникают световые пятна с четкими границами — *блики*. Светотень изображают штриховкой, тушевкой и окраской последовательно по принципу «от темного к светлому».

Цвет — важнейший признак, присущий каждому предмету. Цвет вносит яркость и достоверность в создаваемый образ и придает ему эмоциональную окраску. Цвет — явление сложное и обусловленное многими причинами. Многоцветие с физической точки зрения создается светом во взаимодействии с предметом и средой. Световой поток, состоящий из множества цветных лучей, падает на предмет. Поверхности предмета обладают способностью поглощать и отражать цветные лучи. Наш первый аппарат принимает отраженные лучи.

Наибольшую определенность цвет приобретает при дневном равномерном свете. При ослаблении силы света цвет изменяется (цветовые оттенки): желтый приближается к оранжевому, оранжевый — к красному, синий — к фиолетовому, зеленый — к синему. Дальнейшее ослабление света приводит к потере цвета, к обесцвечиванию. При усилении света происходит новое изменение цвета: желтый приближается к белому, оранжевый — к желтому и т. д. Дальнейшее усиление света приводит к обесцвечиванию.

Цвет зависит не только от силы света, но и от спектрального состава. Так, солнечный свет вызывает теплые оттенки на освещенных участках поверхности, рассеянный небом свет вызывает холодные оттенки. Цвет изменяется в зависимости от положения предмета, его удаленности от источника света, а также под воздействием цветовой среды. Среда, как и источник света, излучает цветные лучи, которые, попав на поверхность, образуют на ней цветные рефлексы и цветные блики, оттенки которых зависят от степени освещенности среды. Таким образом, цвет предмета представляет собой мозаику, состоящую из цветных пятен — рефлексов и бликов, цветных световых пятен и полутеней, мерцающих и изменяющихся. Жизнь цвета как постоянное изменение и превращение можно отчетливо увидеть на предметах с глянцевыми или белыми поверхностями, отражающими почти все лучи. Черный предмет с матовой поверхностью, напротив, отражает мало лучей, и поглощает почти все. Цвет таких поверхностей проявляется слабо.

За предметом в обыденной жизни закрепляется какой-то один определенный цвет. Такой цвет называют *предметным*

(или локальным). Предметный цвет травы — зеленый, но ба — голубой, воды — синий и т. д. Предметное видение цвета в образительном искусстве часто приводит к раскраске (ср. табл. I, 2а). В этом случае изображенный предмет кажется плоским, а рисунок — пестрым, цвета — кричащими. Отказ от многоцветных рефлексов и полутонов лишает живопись реалистической выразительности.

Правильно изобразить цвет, как он есть и как нам кажется, можно, если передавать не чисто локальный цвет, а измененный под воздействием света и цветной среды, то есть как *обусловленный цвет*. Однако краски не обладают таким широким, как природа, диапазоном цветовых яркостей. Поэтому цветовые качества в живописи выявляются через *цветовые отношения*, верно передающие пропорциональное натуре различие в светлоте, цветовом тоне и насыщенности цвета между изображенными на бумаге предметами (подробнее см. главу 8).

Фактура — это структура поверхности предмета. Она хорошо воспринимается осязанием и зрением через различную отражательную способность материала. Поэтому ее удобнее будет классифицировать по характеру отражения световых лучей. Если поверхность зеркально отражает лучи, ее фактура будет *блестящей*, отражающей и блеск лучей источника света, и многоцветную среду в виде четко очерченных бликов. Примером блестящей фактуры может служить плотная непрозрачная поверхность никелированных металлических изделий. Если поверхность беспорядочно рассеивает во все стороны упавшие на нее лучи света, она обладает *матовой фактурой*. В силу этого возникающая на ее изгибах светогень приобретает плавные переходы. Примером матовой фактуры могут служить плотные, мелкозернистые материалы со стеклянными, но не шлифованными и не покрытыми лаком или эмалью поверхностями (гипс, дерево, рисовальная бумага). Если матовую, рассеивающую поверхность лакировать, полировать, то она будет иметь *глянцевую фактуру*. При этом создаются две поверхности с разной отражательной способностью: верхняя, лаковая — зеркально отражает лучи как блестящая блестящей фактурой и нижняя, материальная поверхность предмета с рассеянным отражением, поскольку фактура матовая. Примером глянцевой фактуры могут быть лакированная поверхность дерева и кожи, глазурованный фарфор. На глянцевых поверхностях возникают блики и рефлексы. Другие существующие фактуры (пушистая, ворсистая, бутристая, шерховатая и др.) так или иначе относятся к этим трем основным группам. Передать фактурное разнообразие можно, если умело выбрать материально-технические средства и приемы.

Глава 5

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРЕДМЕТА

(Третья учебная задача)

Последовательность рисования с натуры определяется двумя основными принципами: «от общего к частному» и «от известного к общему». Процесс изображения, который позволяет практически осуществить эти принципы, состоит из четырех этапов: схематизации, типизации, индивидуализации и обобщения.

1. СХЕМАТИЗАЦИЯ

Начинающий рисовальщик, стремясь как можно точнее изобразить предмет, внимательно следит за движением контура формы, срисовывает его со всеми изгибами. К контуру наружной части пририсовывает контур соседней части, также старательно повторяя все его повороты, забывая о массе предмета, ее большой форме, размерах и движении. Следя за контуром, рисующий с равным вниманием отражает как важное, так и несущественное и безотчетно уравнивает их, искажая форму. Закончив срисовывание, он с удивлением обнаруживает, что изображенный им предмет не похож на самого себя. Это на первый взгляд неожиданное явление наблюдается во всех случаях, когда, как отметила В. И. Мухина, рисующий «теряет жизненную перспективу, не видит целого из-за вложенного, замедляет большую суть вещей туманом мелких деталей»¹. Ошибка заключается в плохом знании изображаемого предмета и последовательного процесса рисования. Изобразить бесчисленное множество признаков и сторон предмета невозможно. Поэтому приходится отмечать наиболее важные признаки, что, конечно, упрощает форму предмета, но зато помогает верно передать основное и узнаваемое зрителем.

На первом этапе изображения намечают предметную форму в упрощенном виде, зачастую немногими линиями и абстрактными обобщенными фигурами. Такой рисунок представляет собой *схему*, мало понятную непосвященному, но необходимую для рисующего, так как, создавая ее, он начинает строить композицию, намечает основные пропорции и части

¹ Мухина В. И. Художественное и литературно-критическое наследие. М., 1960, т. 1, с. 84.

предмета, их положение и движение всей массы формы. Это схематизация предполагает детальное изучение предмета и является предпосылкой правильного решения задач следующего этапа изображения.

Изучение предмета всегда начинают с постановки и выноса вопросов конструкции: *что это такое? Зачем этот предмет нужен? Из каких частей он состоит? Зачем нужны эти части? Какие из них несущие? Что они несут? Как соединяются друг с другом?*

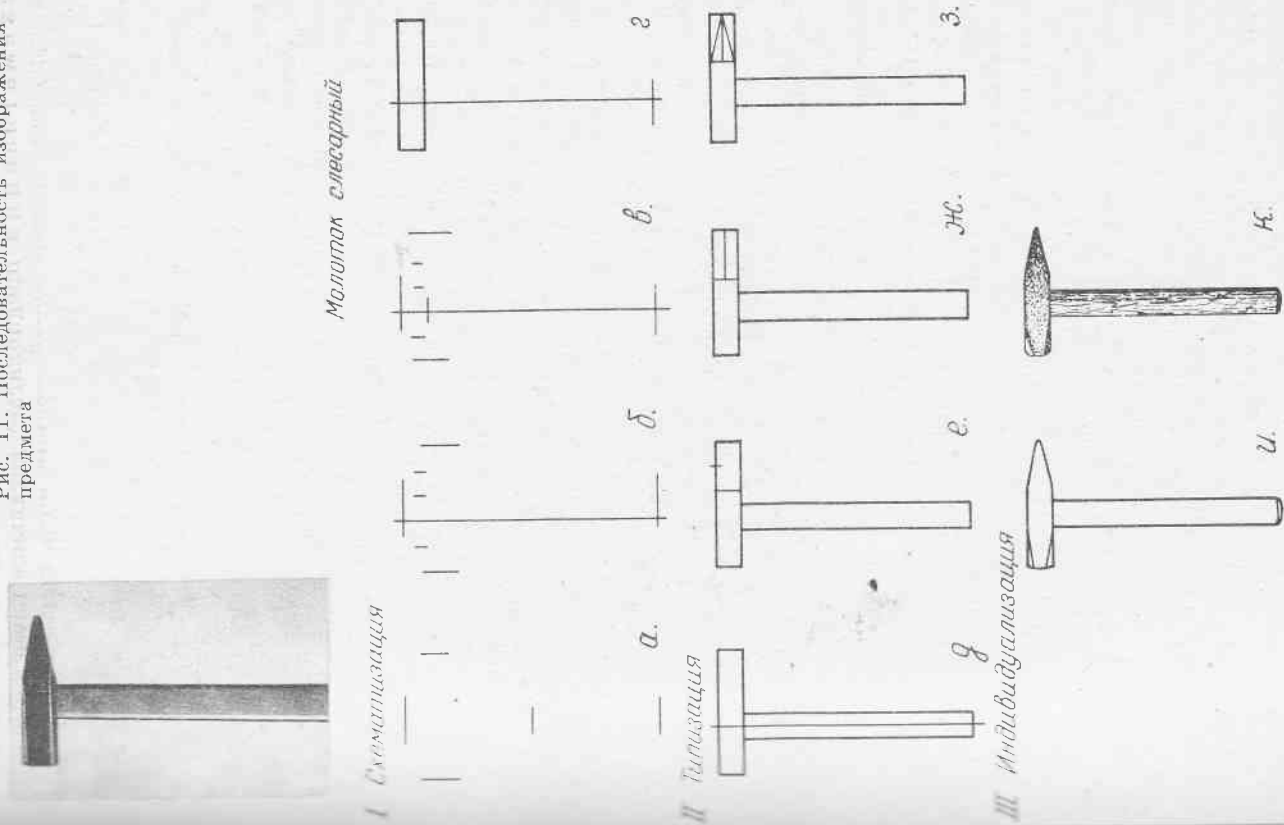
Для изображения конструктивных особенностей предмета выявляют его положение; *основные размеры; направление движения формы; место на листе бумаги, которое займет предмет; величину рисунка.* Последовательное выяснение этих вопросов помогает решить композиционную задачу рисунка.

Изображение конструктивных элементов и пространственной формы требует выделения основных несущих и несомых частей предмета, а также наблюдения контуров, ограничивающих эти части: *какой линией или фигурой можно изобразить основные части? Как расположить эту фигуру на листе относительно его вертикальных и горизонтальных краев? Каково направление контуров основных частей предмета? Какими линиями надо изображать верхние (нижние, левые и правые) части контура?*

Далее ставятся вопросы, требующие выяснения порядка построения фигуры, изображающей обобщенную форму предмета. На поставленные вопросы даются словесные ответы, которые закрепляются образительными средствами. Проследим за характером и последовательностью словесных и графических ответов при рисовании конкретной модели, например слесарного молотка (рис. 11).

Слесарный молоток — инструмент для нанесения ударов с целью изменения формы предмета или заготовки рубкой, ковкой, сгибанием; для соединения деталей клепкой, гвоздями, шипами и пр. Молоток имеет две части — ручку и бабку. Ручка — несущая часть. На верхний конец ручки насажена бабка, нижний конец во время работы обхватывают кистью правой руки. Ручка сделана из березы и заovalена в поперечнике; ее поверхность гладкая, верхний конец уже, нижний — толще и закруглен. Бабка — рабочая часть призматической формы, сделана из металла. Широкое основание бабки называют *бойком*. Им бьют, нанося удар. Поверхность бойка делают выпуклой для нанесения более точных ударов. Узкий конец бабки называют *носом*. Им наносят сосредоточенные удары на небольшие участки обрабатываемой поверхности или на мелкие детали. В середине бабки находится отверстие для ручки. Оно имеет овальную форму и часто расширяющуюся к краям. Это делают для заклинивания ручки — прочного закрепления на ней бабки.

Рис. 11. Последовательность изображения предмета



В качестве натурь слесарный молоток ставится фронтально. Длина его бабки меньше высоты всего молотка в 2 раза. Значит, наилучшим положением листа бумаги для рисования молотка будет вертикальное.

Против середины листа отмечают опорными штрихами высоту молотка и на глаз — длину, в 2 раза меньшую (рис. 11а). Проверяют правильность отложенных размеров и соотношения с размерами листа бумаги. Для этого высоту молотка делят на две равные части. Если одна взятая на карандаш часть высоты равна отложенной длине, значит, размеры отмечены правильно.

Начекают несущую часть — ручку. Она, обладая большой высотой и малой толщиной, сначала изображается тонкой прямой средней линией вертикального направления. Для ее проведения нарисованную штрихами длину бабки делят на две части так, чтобы между ними было установлено отношение 2:3 (рис. 11б).

Начекают несомую часть — бабку. Сравнивают ее высоту с длиной. Она укладывается в длину 5 раз. Отмечают высоту штрихом (рис. 11в). Проверяют отложенный размер. Форму бабки можно считать прямоугольной и многоугольной, легко вписывающейся в прямоугольник. Поэтому изображают ее на этом этапе прямоугольником по заданным высоте и длине (рис. 11г). Проверяют направление и прямизну сторон.

Таким образом на бумаге постепенно возникает условное обобщенное изображение, в основе которого лежит конструктивная схема предмета, роднящая его со многими другими предметами и выделяющая в нем то общее, что является начальным этапом изображения и предельной создания образа предмета.

§ 2. ТИПИЗАЦИЯ

Типизация представляет собой второй этап рисования, позволяющий обогатить схематическое изображение более конкретными признаками, которые выявляют типичные особенности формы данного предмета, свойственные целой группе родственных предметов.

В схематическом изображении молотка зафиксированы части, которые встречаются в конструкции очень многих молотков. На втором этапе проявляется уже образ молотка слесарного. Для выделения его типичных признаков внимательно рассматривают основные конструктивные части — ручку и бабку, определяют их размеры, характер контуров и их соотношение друг с другом, в отличие от одноименных признаков молотков другой группы. При этом выясняют следующее: *какова толщина ручки слесарного молотка? Какой линией надо изображать ручку? Чем отличается ручка слесарного*

молотка от ручки молотков других групп? Какова форма бабки? Какими линиями или фигурами надо изобразить бабку? Как соединяются все линии контура бабки?

Толщина верхнего конца ручки равна высоте бабки, а толщина нижнего конца на $\frac{1}{3}$ шире. Отмечают штрихами оба примера ручки и рисуют ее контур прямыми линиями. Проверяют прямизну нарисованных линий, соединяют их слегка изогнутой линией у нижнего конца (рис. 11д).

Пространственная форма бабки слесарного молотка представляет собой сочетание четырехугольной и треугольной форм. Ее можно изобразить, преобразуя ранее намеченный прямоугольник в две фигуры: прямоугольник и треугольник (длина последнего равна $\frac{2}{5}$ длины всей бабки). Отметив этот размер, проводят вертикальную прямую вспомогательную линию — основание треугольного носка (рис. 11е) и, разделив его пополам, рисуют горизонтальную вспомогательную линию, которая, пересекаясь с правой стороной прямоугольника, дает изображение вершины треугольного носка (рис. 11ж). Далее намечают короткой дугой округлое ребро носка, а затем прямыми наклонными линиями — боковые стороны. С противоположной стороны рисуют слегка изогнутой линией основание бойка (рис. 11з). Так на бумаге возникает облик типичного слесарного молотка.

§ 3. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ

Известно, что каждый предмет обладает рядом с типичными индивидуальными признаками и определенными качествами. Они закладываются природой и человеком, создающим предмет или пользующимся им. Совершенно очевидно, что эти признаки, придавая неповторимое своеобразие данному предмету, способны не только отличить его от других, но и передать о его происхождении, какое отношение имели люди к этой вещи, а также кто эти люди. Так, гладкая, полированная поверхность ручки молотка могла возникнуть в результате частого прикосновения к ней рабочих рук, а чистая шершавая поверхность бабки с серебристыми ребрами и бойком образовалась в результате контакта с деталями, заготовками, зубилом и иными инструментами, которыми многократно пользовались люди в трудовом процессе. Они сгладили шероховатости, счистили ржавчину, плотно закрыли все поры дерева и навели блеск ладонями рук. Полировка и блеск говорят о ежедневной работе, о трудолюбии человека. Напротив, шершавая ручка, грязная, ржавая бабка ведут печальный рассказ о лености человека, неуважительном отношении к труду и вещам; избитая ручка около бабки, царапины, вмятины говорят о неумении человека рационально работать, об отсутствии у него нужного глазомера, твердости руки и опыта;

ровная чистота ручки может свидетельствовать о редком использовании инструмента или о чистоте рабочей среды, тогда как захватанная пятнистая ручка — признак тяжелой, грязной работы; запытанность нижнего конца ручки говорит о том, что молоток употреблялся для нанесения очень сильных ударов при обработке крупных форм, а захватанность верхнего конца ручки — о производстве мелких деталей, требующих легких ударов.

Основной задачей рисующего на третьем этапе изображения — индвидуализация — будет выявление тех вспомогательных частей и признаков, которые отличают данный молоток от других и способны выразить определенную человеческую сущность.

Внимательное изучение модели помогает выявить: *есть ли второстепенные части у модели? Как они называются? Зачем нужны? Где находятся? Каковы их положения и размеры? Какими линиями их можно изобразить?*

Вспомогательными элементами слесарного молотка являются *фаски* — срезанные ребра на ручке и на бабке. У нижнего конца ручки фаска снимается для того, чтобы затупить острый край. У бабки фаска имеет треугольную форму, вершина которой находится над контуром ручки, а основание — на основании бойка. Ширина фасок равна $\frac{1}{3}$ высоты бабки. Отмечают ширину и вершины фасок на бабке штрихами, а затем соединяют прямыми наклонными линиями (рис. 11 и). По ширине фасок бабки определяют ширину фаски ручки и изображают ее границу прямой горизонтальной линией.

Линейный рисунок закончен. Стирают все вспомогательные линии и штрихи и переходят к передаче светлоты, фактуры, освещенности и, если надо, цвета. Для этого устанавливают: *какая из всех частей самая темная (самая светлая)? Какой светлотой обладают бабка и ручка? Как освещен молоток? Какова фактура поверхности бабки и ручки? Как изобразить светлоту молотка?*

Самую темную часть молотка представляет бабка. Ее светлота ровная, у нижней фаски — очень темная, посветлее у верхней и чуть светлее вся остальная видимая часть поверхности, за исключением потертых ребер, отсвечивающих бликами. Светлота ручки умеренная, ровная на верхнем конце, пятнистая на нижнем. Пятна большие и малые с мягкими границами. Молоток освещен левым верхнебоковым источником света. Поэтому на правой стороне ручки по всей ее высоте пролегла узкая полоска собственной тени, чуть светлее тона нижней фаски бабки. Она быстро и плавно соединяется со светом уплощенной части поверхности. Фактура бабки и ручки плотная и матовая.

Рисуют все это простым карандашом. Фигуру, изображающую бабку, заштриховывают 3—4 плотными слоями, уси-

ивают тон для фасок, а ребра ославляют светлыми узкими и мягкими границами-полосками. Всю фигуру ручки заштриховывают 2—3 плотными слоями, прокладывают тень с плавным переходом к свету, затемняют фаску, легкой штриховкой изображают пятна на нижнем конце ручки, кое-где намечают легким касанием карандаша текстуру дерева и четкость контуров (рис. 11 к).

Индивидуализация — чрезвычайно важный этап в рисовании. Если не изображать те, казалось бы, незначительные, второстепенные и даже третьестепенные элементы и признаки, которые рисуют на третьем этапе, то изображение было бы сухим, неинтересным, неполным и не затронуло бы ничьих чувств. Индивидуализация же обогащает рисунок не только принципиально важными для этого предмета данными, но и теми черточками, за которыми видна ежедневная будничная жизнь человека, его характер и жизненная среда.

4.4. ОБОБЩЕНИЕ

Объект изображения требует анализа, то есть мысленного дробления предмета на составляющие его части, отрыва одного признака или свойства от других. Пристальное изучение части — часть, признака за знаком концентрирует наше внимание только на них, наталкивая на мысль о самостоятельности каждой части и ее независимом существовании. Но как известно, изображаемый предмет представляется целым, в котором каждая часть тесно связана с самим предметом и с другими частями. Пренебрежение этими связями и отрицание роли и значения каждой части в едином и цельном предмете приводит к деформации, дробности и пестроте изображения. Все детально нарисованные части и признаки предмета кажутся здесь одинаково главными, свет и тень — одинаково напряженными, размеры и движение частей — несогласованными и нестройными. Для восстановления правильных отношений и целостности образа на последнем этапе работы за основу берут принцип «от частного к общему», который прежде всего требует изменения характера восприятия картины.

Целостное изображение природы достигается при умении *одновременно видеть части и предмет* в их неразсторжимом единстве. Такое *цельное видение* позволяет обобщить детально разработанную, часто дробную и несогласованную в частях форму, то есть подчинить части и второстепенное главному, установить пропорциональные отношения между отдельными признаками, существующими в природе. Работа обобщем, о целостности и единстве пластической формы должна проявляться на всех этапах изображения в соответствии с правилом, сформулированным П. П. Чистяковым: «Разраба-

тывая мелочи, видеть общее»¹. Это помогает устранить противоречия между главным и второстепенным, большим и малым, светлым и темным. Четвертый этап последовательного изображения предмета завершается обобщением того, что было сделано в предшествующий период.

Для этого рисующий садится прямо, ставит фронтально на вытянутую руку рисунок и сравнивает нарисованное с моделью, стараясь не видеть отдельных деталей в натуре и во изображении. Если в процессе сравнения возникает ощущение подробности рисунка, значит, нарушены существенные связи между целым и деталями. Часто это бывает в результате обводки одинаково четким проволочным контуром каждой части, что неизбежно ведет к зрительному разрушению большой формы, ее светотени и объемности. Другая причина заключается в несогласованности тона формы и ее частей, когда не передают тоновых различий между светом и тенью поверхностей. И наконец, такой же частой причиной можно назвать преувеличение яркости рефлексов.

Когда проверяют ту или иную часть методом сравнения, опытные художники рекомендуют быстро сконцентрировать внимание на части предмета, затем на ее изображении, повторяя эту процедуру несколько раз. После исправления части сравнивают модель и рисунок так, чтобы увидеть весь предмет и его изображение в целом. Умение видеть отношение части к целому и целостно воспринимать натуру с ее характерными признаками помогает добиваться правдивости изображения, гармонии.

Излагая процесс изображения в определенной последовательности, мы намеренно резко провели границы между каждым из этапов решения тех или иных учебных задач. Усвоенные предлагаемой учебной системы предусматривает дальнейшее ее усовершенствование.

¹ Чистяков П. П. Указ. соч., с. 365.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ ПЛОСКОЙ ФОРМЫ

(Четвертая учебная задача)

§ 1. ПЛОСКАЯ ФОРМА

Предметы плоской формы имеют прямолинейную поверхность, обладающую только двумя протяженностями — длиной и высотой или длиной и шириной. Известно также, что характер плоской формы зависит от контура, который делает ее прямолинейной, криволинейной или комбинированной. Таким образом, бесчисленное множество плоских предметов можно разделить на три основных вида, каждый из которых охватывает несколько групп форм.

К прямолинейным относятся квадратные, прямоугольные, треугольные и другие многоугольные формы; к криволинейным — круглые, эллиптические и другие сложные криволинейные формы; к комбинированным — простые и сложные сочетания форм прямолинейных и криволинейных. Рассмотрим приемы их изображения.

Квадратную и прямоугольную формы строят в два приема: сначала отмечают основную пропорцию фигуры, а затем рисуют ее стороны прямыми горизонтальными и вертикальными линиями (рис. 12 а, б).

Треугольную форму изображают различными треугольными формами: равнобедренным, равносоставленным, равноугольным и неравноугольными. Последовательный ход изображения одинаков: отмечают основную пропорцию формы, рисуют основание, точно фиксируя его направление, а найдя две вершины треугольника, определяют третью. Для этого через искомую вершину мысленно проводят вспомогательную линию, перпендикулярную к основанию, — она разделит его на две части, одинаковые в равнобедренном и равносоставленном треугольнике и неравные в других. Найденное отношение частей отмечают штрихом, проверяют правильность отметки и рисуют высоту, которая, пересекаясь с верхним штрихом размера высоты, даст третью вершину треугольника. Соединив последнюю прямыми линиями с другими вершинами, получают изображение треугольника (рис. 12 в).

Многоугольные формы ограничены многими сторонами и вершинами. Их построение ведется обычно методом векторов. Отмечают длину и высоту всей фигуры, намечают одну из вершин или сторон и по отношению к заданным основным размерам и найденной вершине или стороне находят другие

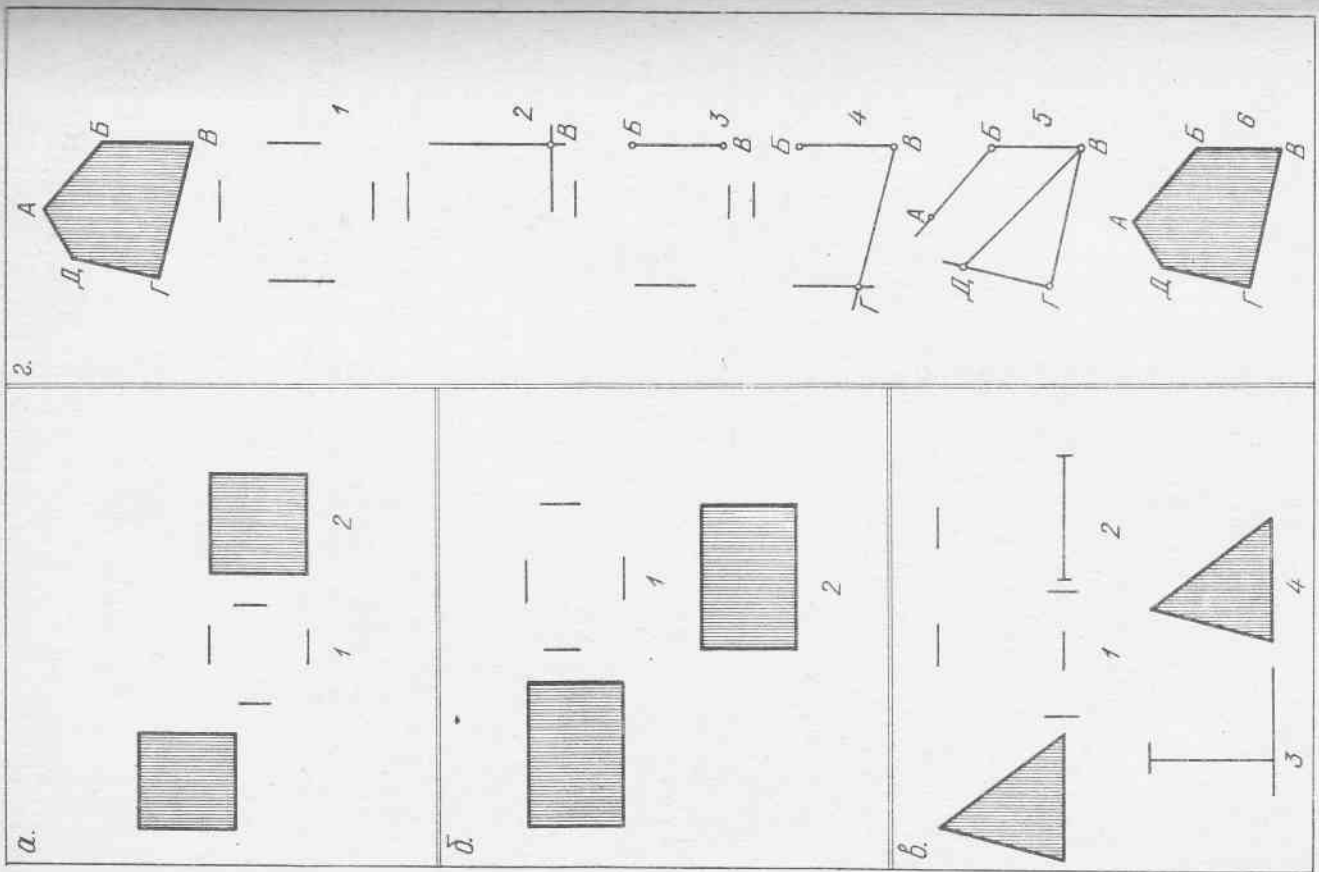


Рис. 12. Построение плоских прямолинейных форм

вершины и определяют размеры сторон (рис. 12 з). Весь процесс построения многоугольной формы базируется на умении определять направления линий и их размеры путем сравнения и по умению пользоваться вспомогательными линиями.

Круглую форму изображают методом координат: откладывают пропорции фигуры, делят длину и высоту пополам, рисуют средние линии (вертикальную и горизонтальную), находят крайние опорные точки и через них намечают короткие, равномерно изгибающиеся дуги, которые затем плавно соединяют (рис. 13 а).

Изображение эллиптической формы ведется в той же последовательности: отмечают пропорцию фигуры, высоту и длину делят на две части и рисуют большую и малую оси; находят крайние опорные точки, намечают короткие дуги, пологие у малой оси и круто изогнутые у большой; наметив характер выпуклостью кривой, дуги плавно соединяют.

Для построения симметричной сложной криволинейной формы применяют метод координат: отмечают основную пропорцию фигуры, находят с помощью вспомогательных линий крайние опорные точки и точки, определяющие главные элементы характера границы. По ним рисуют короткие дуги, создающие основу контура формы, после чего они соединяются.

Для построения асимметричной сложной криволинейной формы также применяют метод координат, но лишь для таких форм, которые легко вписываются в простейшие геометрические фигуры, в остальных же случаях пользуются методом

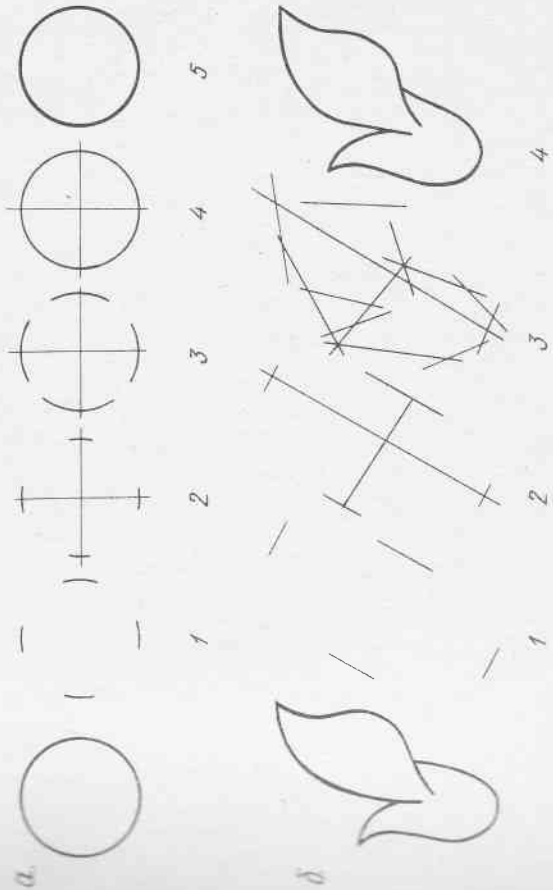


Рис. 13. Построение плоских криволинейных форм

векторов. Отмечают пропорцию фигуры и опорную точку, которую легко найти по основным размерам (чаще всего это бывает крайняя точка). Криволинейный контур формы преобразуется в прямолинейный и изображается в виде многоугольника. Затем по найденным опорным точкам рисуют дуги, внимательно наблюдая за характером и соединением их друг с другом (рис. 13 б).

Комбинированную форму рисуют как ту или иную сложную криволинейную форму, то есть методом координат, методом векторов или их сочетанием.

§ 2. РИСОВАНИЕ ПРЕДМЕТОВ ПЛОСКОЙ ФОРМЫ

Приведенный анализ процесса рисования одного предмета показывает, как можно организовать рисование плоских форм. Однако обучение требует не только знания последовательности выполнения работы, но также и последовательности при выборе моделей для освоения данной темы с учетом постепенного усложнения пространственной формы и методов ее изображения. На начальной ступени обучения осваивают координатный метод построения на предметах, форма которых хорошо вписывается в простейшие геометрические фигуры, осваивают приемы их построения, чтобы затем перейти к изучению векторного метода на предметах сложной комбинированной формы. Рассмотрим в самых общих чертах приемы рисования некоторых моделей с учетом последовательного усложнения их формы в рамках данной темы.

Изразец. Это изделие из обожженной глины имеет форму плоской плитки или объемного угла, балясины, пояска. Такие изразцы применяют для украшения как снаружи, так и внутри здания в виде одиночных узоров, смонтированных в стену или составляющих узорную полосу — фриз, либо ряд полос — карниз, а также в виде панно. На Руси изразцы широко применялись для настилки полов, покрытия шатровых крыш и печей. Изразцы украшались разноцветной глазурной росписью, изображавшей цветы, вазоны с цветами и птицами, геометрические фигуры и более сложные мотивы героического или сказочного содержания. Изразцовые украшения придают зданию красочный, радостный, праздничный вид.

Данная модель изразца, предназначенного для пола, составлена из квадратной плитки светло-желтого цвета и четырех красных плиток треугольной формы, плотно примыкающих к каждой стороне квадратной плитки. Последние равны и одинаково расположены. Поэтому модель предстает в качестве геометрического замкнутого узора (рис. 14). Для ее построения в рисунке следует применить координатный метод.

Отметим штрихами на листе бумаги длину модели и равную ей высоту. Проверим равенство отложенных размеров и

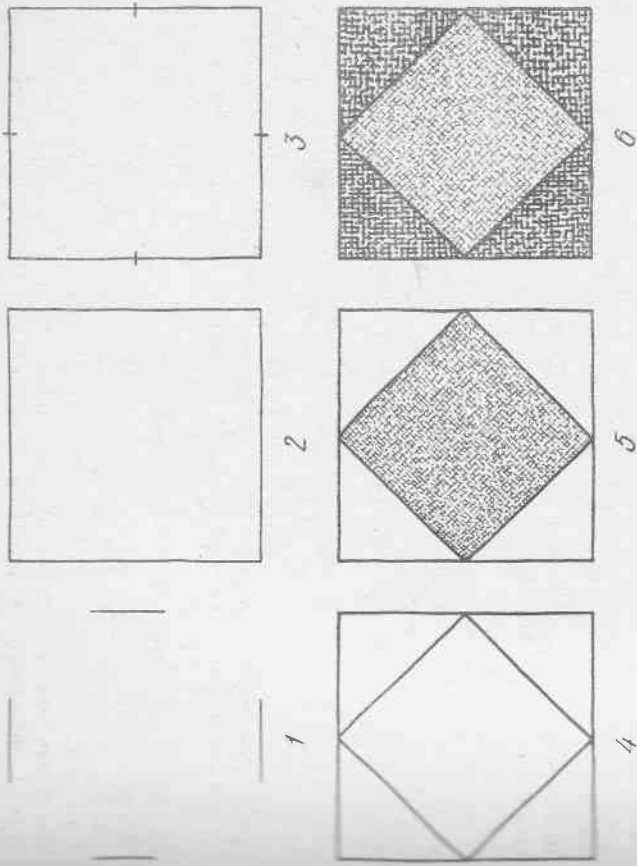


Рис. 14. Рисование изразца

построим известными приемами наружный контур модели — квадрат. Проверим направление и прямизну его сторон. Нарисуем контуры частей. Для этого разделим стороны квадрата пополам. Проверим их равенство. Найденные точки последовательно соединим друг с другом прямыми линиями.

Наиболее изображение модели заканчивается передачей цвета плиток. Сначала ровно окрасим светло-желтым цветом средний квадрат. Для этого подготовим желтую красочную смесь и разбавим ее большим количеством воды. Концом кисти положим два мазочка смеси от верхнего угла квадрата вдоль боковых сторон, после чего зальем весь квадрат обычным приемом. По высыхании окрашиваем верхние треугольные части, а затем соответственно и нижние красочной смесью насыщенного красного цвета. Во время заливки фигур надо внимательно относиться к их контурам.

Пайка. Внешний вид пайки зависит от назначения, величины и формы содержимого. Так, например, размеры пайки для хранения рисунков учащихся соответствуют величине работ; она сделана из твердого желтого картона, имеет две крышки, узкий корешок и белую этикетку. Основные несущие части — крышки и корешок. Высота пайки в 1,5 раза больше ее ширины (рис. 15).

перешивать не будем, а изображенную крышку ровно залеем желтой краской.

Флажок. Предлагаемый декоративный флажок (такими украсаются групповая комната детского сада, коридоры, учаски, веранды, беседки) состоит из двух частей: несущей — дранка и несомой — полотнища. Дранко — это тонкая деревянная палочка, на которой закрепляется полотнище; полотнище имеет правильную треугольную форму и окрашено в красный цвет (рис. 16).

Изображение флажка начинаем с нахождения основных пропорций. Высота флажка больше длины в 1,5 раза. Правильно положив бумагу, отметим на ней всю высоту и длину флажка. Проверим отложенные размеры. Прямолинейный контур дранки изобразим пока одной прямой вертикальной линией. Отложим на ней высоту полотнища, которая в 2 раза меньше

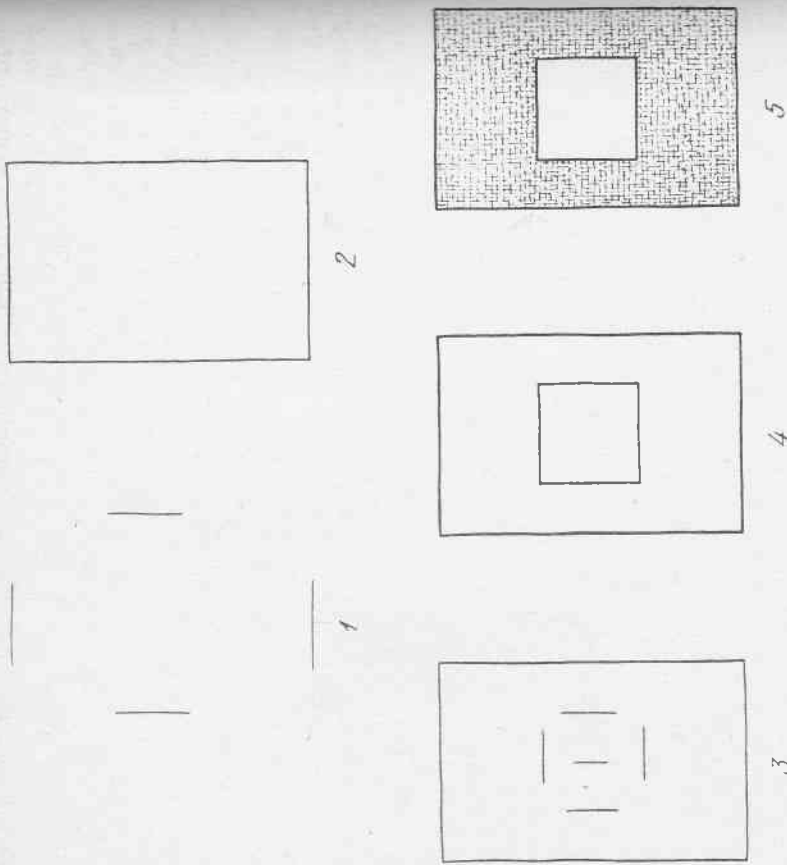


Рис. 15. Рисование папки

Определим положение листа бумаги, отметим штрихами расположение и размеры рисунка. Крышку папки изобразим вертикальным прямоугольником, проверим направление и прямизну его сторон. Наметим размеры, место и положение этикетки. Для этого сравним расстояние между верхними и нижними краями папки и этикетки, установим, что все три размера равны, затем делим высоту папки на три равные части. Расстояние между левыми и правыми краями этикетки и папки равны $\frac{1}{4}$ ширины папки. Поэтому всю ширину делим на четыре равные части. Высота и ширина этикетки равны. Построим по сделанным отметкам изображение этикетки — квадрат. Проверим размеры, направление и прямизну сторон квадрата. Покажем освещенность модели. Левый верхний источник света наилучшим образом освещает левый и верхний края папки. Значит, их надо передавать тонкими светлыми линиями, а противоположные — темными. Закончим рисунок окраской. Этикетку, цвет которой соответствует цвету бумаги,

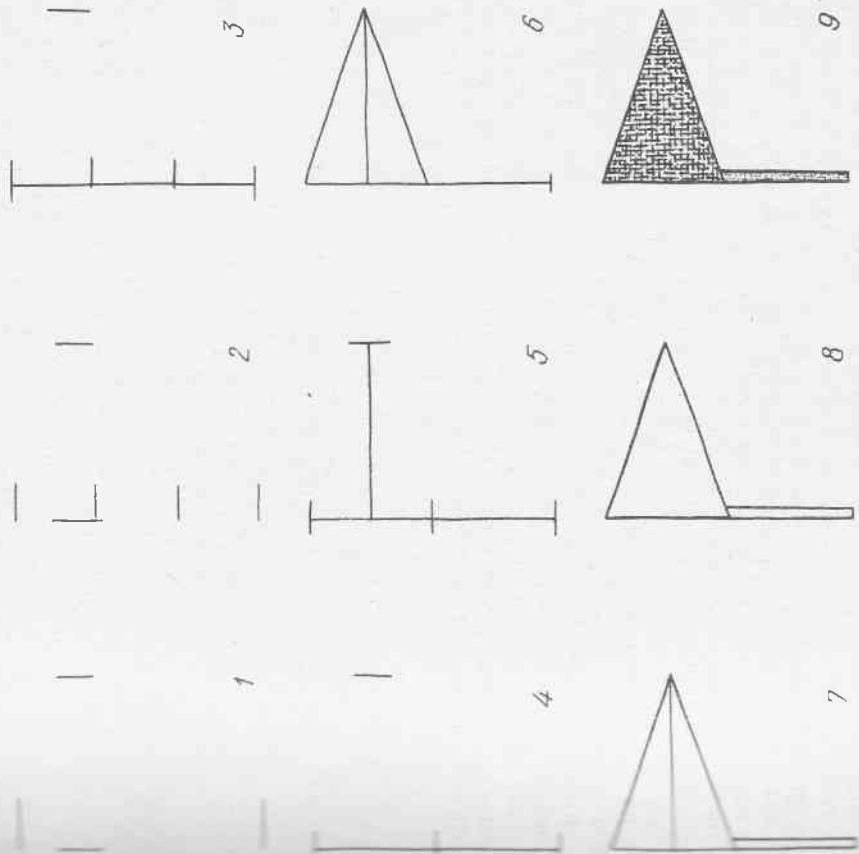


Рис. 16. Рисование флажка

высоты флажка. Наметим контур полотнища — правильный равнобедренный треугольник. Высоту полотнища разделим пополам и проведем вспомогательную горизонтальную прямую, с помощью которой найдем третью вершину треугольника. Соединим найденные вершины прямыми линиями и проверим их прямизну. Нарисовав полотнище, отметим толщину древка и прорисуем его контур. Покажем освещенность модели. Закончим рисунок окраской.

Звезда. Красная пятиконечная звезда состоит из пяти одинаковых четырехугольников, симметрично расположенных вокруг центра (рис. 17). Симметричная форма звезды хорошо вписывается в окружность. Поэтому уже известными приемами нарисуем окружность. Верхняя точка вертикального диаметра будет вершиной верхнего конца звезды. Расстояние между двумя соседними вершинами равно $\frac{4}{5}$ длины четвертей окружности. Разделим каждую четверть на пять равных частей и найдем в каждой вершину звезды. Наметим прямыми ли-

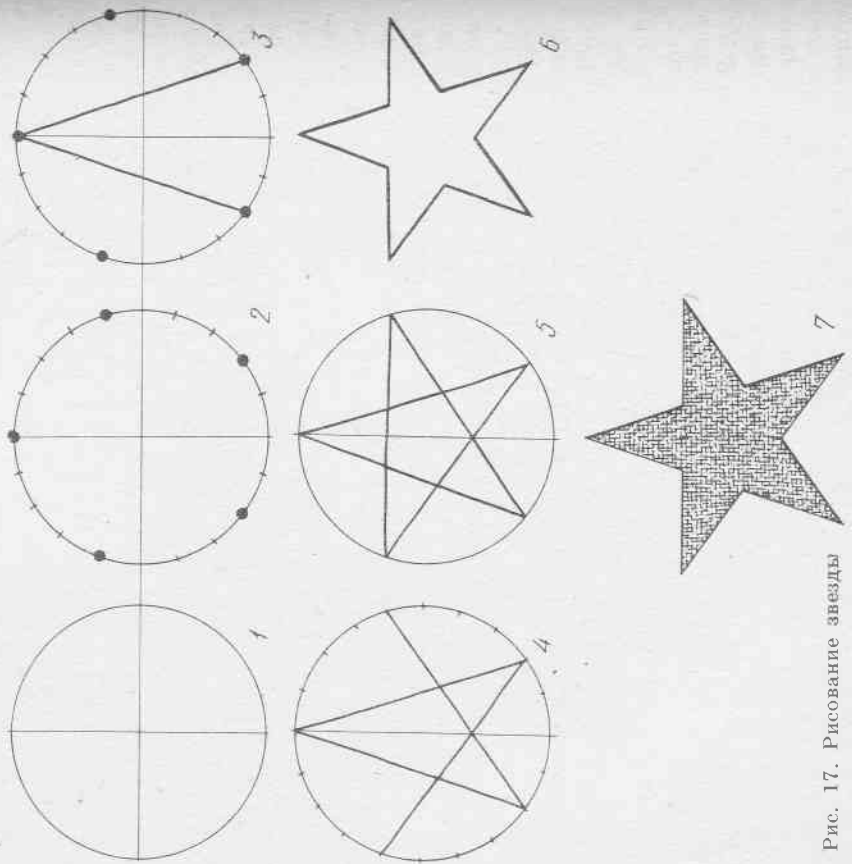


Рис. 17. Рисование звезды

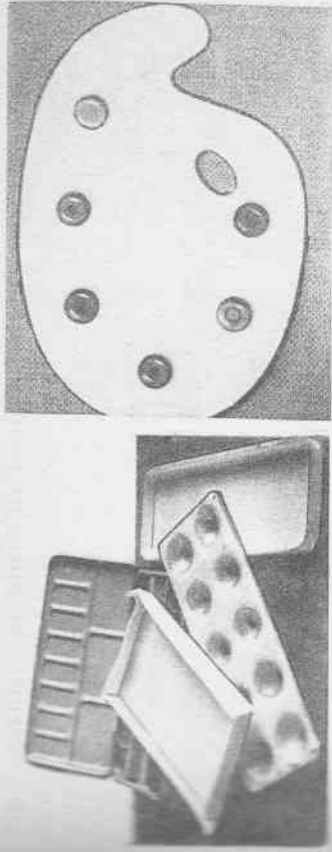


Рис. 18. а — Палитры для акварели; б — палитра с красками

ниями контур звезды: верхнюю вершину соединим с двумя соседними, а нижние — с боковыми. Проверим прямизну линий контура и правильность звезды, наблюдая ее с разных сторон звезды. Сотрем все вспомогательные линии. Выделим затененные части контура модели. Покроем контурный рисунок краской насыщено красного цвета и сравним его с натурой.

Палитра. Палитра — это пластинка, дощечка, на которой буднично проверяет цвет взятой краски, смешивает краски для получения нужного оттенка, чтобы затем перенести их на рисунок. В акварельной живописи применяют палитры фаянсовые, фарфоровые, пластмассовые и жестяные, покрытые белой краской, на которой хорошо видны тончайшие оттенки цвета. На палитре краски располагают в небольших углублениях, а смешивают их на большей ее части, ровной и гладкой. Но крайм возвышается невысокий бортик, препятствующий стечению красок. Некоторые палитры имеют овальное отверстие для надевания на большой палец левой руки. После работы палитра очищается от красок губкой или тряпкой, смоченной водой. У акварельных красок, расфасованных в жестяные коробки, крышка имеет углубления для красок и их смешивания и поэтому используется в качестве палитры.

Палитру часто заменяют листом белой бумаги такого же формата, как и для рисунка. Края листа и уголки загибают внутрь, что превращает палитру в своеобразную ванночку, удобную для работы краской (рис. 18 а).

Предмет нашего изображения — детская картонная палитра с акварельными красками (рис. 18 б). Ее форма напоминает ромашку. Длина палитры в 1,5 раза больше высоты. Отметим основные размеры и построим эллипс. Нарисуем вырез палитры. Контур этого выреза плавный, волнистый. Найдем для его изображения четыре опорные точки: первая лежит на пересечении средней вертикальной вспомогательной линии и эллипса, вторая — вершина внутреннего изгиба — на средней вертикальной вспомогательной линии, третья (вершина на-

ружного изгиба) — под средней горизонтальной вспомогательной линией и четвертая — на пересечении средней горизонтальной вспомогательной линии и эллипса. По этим точкам нарисуем плавно изгибающуюся кривую линию. Нарисуем шесть красок. Все они находятся на одинаковом расстоянии от края, равном $\frac{1}{8}$ высоты палитры. Диаметр красок равен тому же размеру. Сначала обозначим краски, располагающиеся на средних вспомогательных линиях, а потом и остальные, не забывая, что расстояние между красками одинаково. Нарисуем овальное отверстие палитры. Его высота равна диаметру красок, длина в $1\frac{1}{2}$ раза больше, а контур касается двух вспомогательных линий, проведенных горизонтально через верхнюю точку контура соседней краски слева и наклонно из нижней опорной точки на контуре в опорную точку на средней горизонтальной вспомогательной линии. Сравним изображение с моделью. Сотрем вспомогательные линии и выделим затененные части контура палитры и ее частей.

Лист березы. Для знакомства с векторным методом изображения сложных комбинированных форм идеальными моделями являются листья березы, рябины, дуба и клена. Лист березы простой, то есть состоит из одной пластинки и черешка. Форма пластинки треугольно-ромбическая, края двоякопильчатые, верхушка заостренная, вытянутая, основные округлые и цельнокрайное. Черешок круглый, изогнутый. Лист плоский, положен фронтально, движение всей массы направлено по вертикали (рис. 19).

Сравним ширину листа с длиной и отмечаем основную пропорцию (рис. 19 а). Рисуем несущие части — главную жилку и черешок. Главная жилка прямолинейная, вертикально направленная, делит пластинку на две равные доли. Разделим ширину пополам и наметим прямой вертикальной линией главную жилку. Сравним длину черешка с длиной листа. Отметим размер черешка (рис. 19 б). Черешок изогнут в правую сторону. Наметим по конечным точкам направление черешка и место наибольшего изгиба — середину. Изобразим наклон верхней и нижней частей черешка, а затем плавно их соединим (рис. 19 в).

Для изображения контура листовой пластинки применим метод векторов. Пользуясь этим методом, первоначально упрощаем сложную форму пластинки, заменив ее многоугольником. Вершинами многоугольника служат самые выступающие зубцы, характерные для формы листа березы; по ним блокируем весь лист прямыми линиями. Эти линии проводят, начиная от верхушки и строго придерживаясь направления и размеров каждой стороны многоугольника. Проверка направления сторон осуществляется двумя карандашами, положенными на проверяемые элементы рисунка и модели (рис. 19 г).

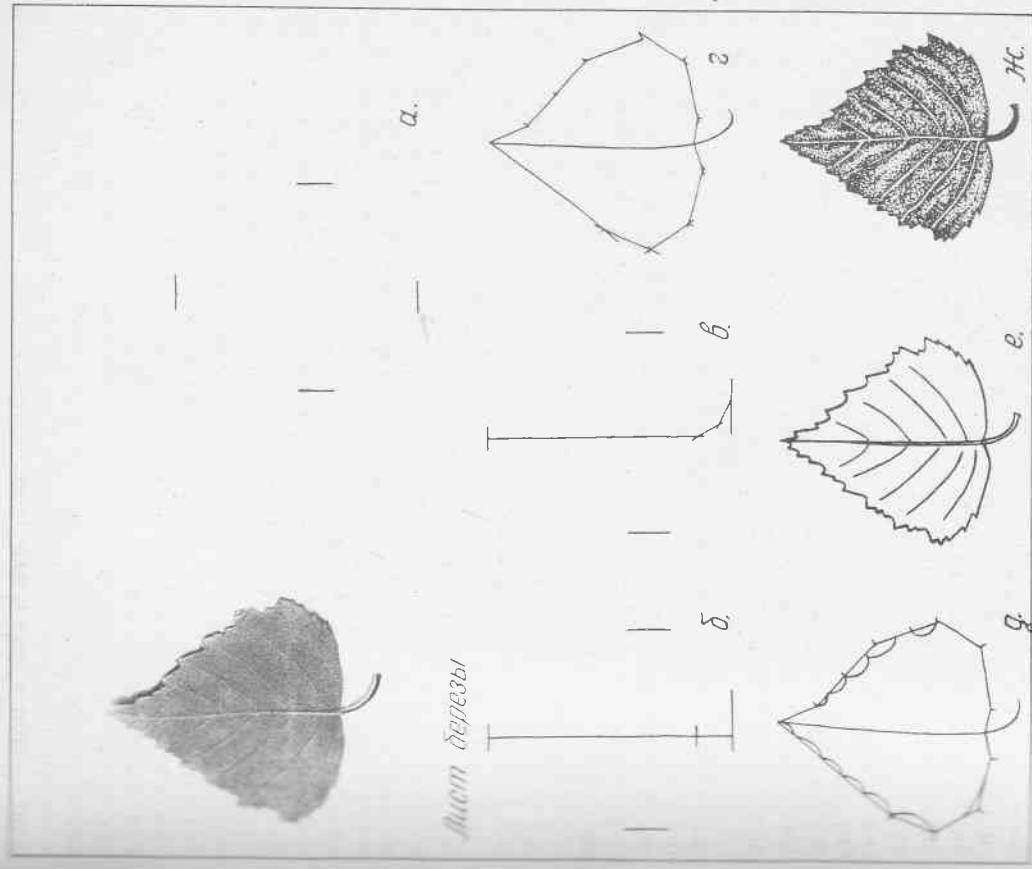


Рис. 19. Рисование листа березы

Передадим типовые особенности формы пластинки. Мелкие зубцы листа березы, двигаясь в сторону верхушки, образуют треугольные выступы. Вершины этих выступов, будучи соединеными линией по вершинам мелких зубцов, дают возможность провести волнистую линию контура пластинки с характерными выемками (рис. 19 д). По волнообразной линии контура пластинки рисуем зубцы. Наметим боковые жилки, идущие под углом от главной жилки к вершинам треугольных выступов. Покажем толщину черешка и жилки. Закончив ли-

нейный рисунок, сотрем вспомогательные линии и сравним полученное изображение с моделью (рис. 19 *e*).

Передадим светлоту, фактуру и освещенность березового листа простым карандашом. Данная модель обладает ровной средней светлотой. Нанесем первый слой штрихов и посмотрим сильно сощуренными глазами на изображение и наугад, чтобы определить соответствие светлоты заштрихованного листа светлоте модели. Нанесем второй слой штрихов и вновь проверим тон нарисованного листа. Штриховку продолжим до получения светлоты, равной светлоте модели. Черешок покроем более темным тоном, чем пластинку, а главную и боковые жилки — более светлым. Объемные жилки, освещенные с одной стороны, очертим тоненькой линией с теневой стороны, а вогнутые части пластинки наметим полутенью (рис. 19 *ж*). Изображение проверим.

Лист дуба. Лист дуба простой, перистолопастный. Форма пластинки обратнояйцевидная. Лопасты цельнокрайние, на верхушке — короткие, округлые и слегка выемчатые; по бокам пластинки — крупные; у основания — короткие, суженные. Черешок короткий, толстый. Лист плоский, положен фронтально и вертикально (рис. 20).

Сравнив ширину листа с длиной, отметим основные размеры (рис. 20 *a*). Нарисуем главную жилку и черешок, прямолинейные, вертикально направленные и делящие пластинку на две равные доли. Отметим длину черешка и передадим характер главной жилки (рис. 20 *b*). Боковые жилки располагаются на главной жилке поочередно и идут от нее к верхушкам лопастей. Наметим расположение узлов (рис. 20 *в*) и направление жилок (рис. 20 *г*). Для определения их длины и прорисовки контура пластинки отложим векторы, соединяющие верхушки лопастей. Отметим характер боковых жилок (рис. 20 *д*).

Определим положение верхних выемок между лопастями. Схематически изобразим каждую лопасть, следя за направлением и размером каждого элемента контура (рис. 20 *e*). По намеченной схеме рисуем живую линию контура, передающую индивидуальные особенности формы каждой лопасти. Покажем толщину черешка и жилки. Сотрем вспомогательные линии и сравним линейный рисунок с оригиналом (рис. 20 *ж*).

Данный лист зеленого цвета. Передадим его акварельными красками тон в тон. Окраску начнем с самых светлых частей, то есть с жилок. Приготовим красочную смесь соответствующего цветового тона и светлоты, зальем ею весь лист, а затем на высохший красочный слой нанесем другую смесь, более темную и серовато-зеленого цвета. Концом кисти очертим затененные части жилки и пластинки. Проверим сделанное. В случае резко выраженной пятнистости листа работа ведется в той же последовательности и так же по-сухому, если грани-

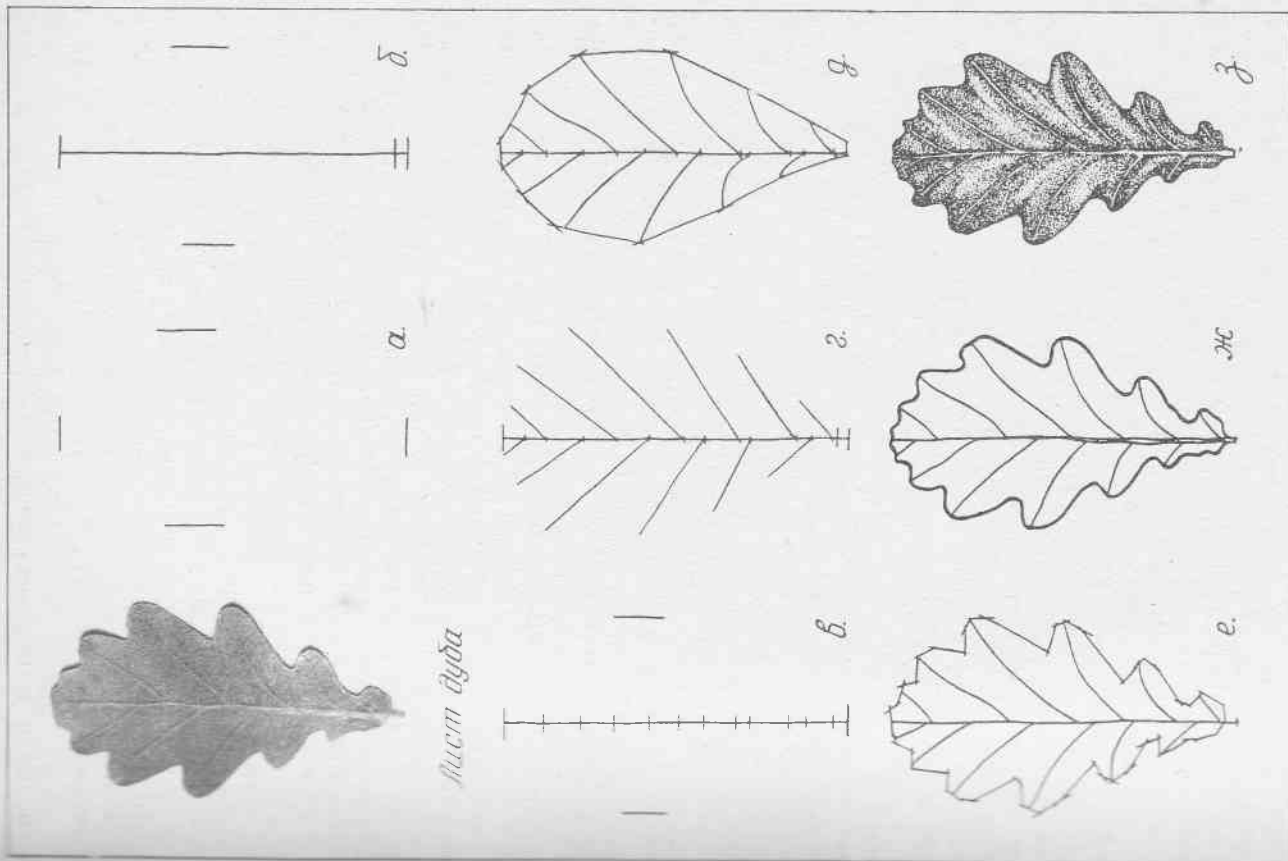
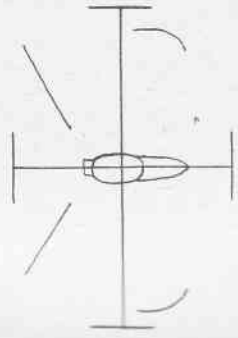
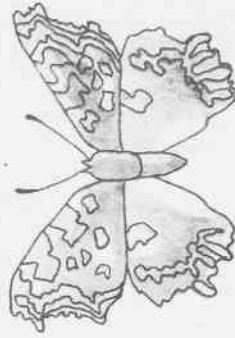
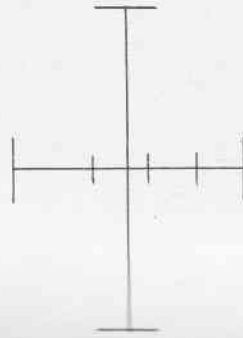
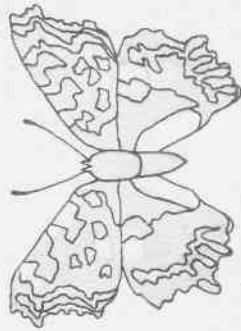
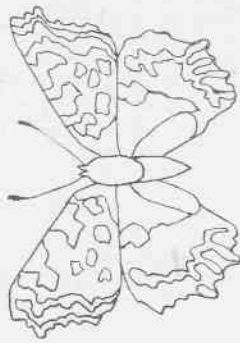
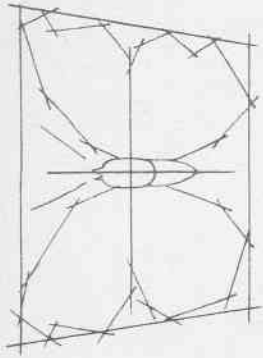


Рис. 20. Рисование листа дуба



цы всех пятен четкие; пятна с размытыми границами избражают по сырому, чуть влажному красочному слою: положенная краска, слегка расходясь, создает мягкие, плавные границы. Их можно передать и по-сухому, но после нанесения краски границы пятен осветляют концом полусухой кисти, а у высшего пятна отмывают водой, взятой в небольшом количестве на конец кисти (рис. 20 з).

Бабочка-крапивница. Самыми заметными и большими частями у бабочки являются треугольной формы крылья, два передних и два задних. Их поверхность покрыта мельчайшими разноцветными чешуйками, образующими очаровательные узоры. Крылья прикрепляются к грудке, имеющей овальную форму. Ее поверхность вся покрыта мелкими волосками. Снизу к грудке прикрепляются шесть слабых ножек. Спереди грудка соединяется с головой, а сзади — с брюшком. Голова имеет округлую форму. На ней расположены два сложных глаза, тоненькие усики и длинный хоботок, скрученный спиралью. Брюшко круглое, часто конической формы.

Нарисуем крапивницу (рис. 21). Отметим основные размеры. Для изображения формы грудки всю длину разделим пополам и проведем среднюю вертикальную линию. Середину грудки фиксирует нижний горизонтальный контур передних крыльев. Намелив его прямой линией, проведем овал грудки. Нарисуем голову и брюшко. Схематически покажем крылья бабочки. Ориентируясь на опорные части контура, проводим прямую горизонтальную линию, соединяющую верхние углы передних крыльев; боковые наклонные линии, соединяющие крайние зубцы переднего и заднего крыльев; прямую горизонтальную, проведенную по нижним вершинам задних крыльев. Таким образом вся бабочка вписывается в трапециевидную фигуру.

Форма крыльев бабочки-крапивницы характеризуется целнокрайними плечиками передних крыльев с двумя изломами (у головы и у вершины углов), зубчатыми боковыми контурами (с тремя большими выемками и зубцами по краям) и слегка изогнутыми нижними краями крыльев. Контур задних крыльев сверху перекрываются передними крыльями, боковые части — зубчатые (с тремя выемками) и внутренние цельные края, слегка изогнутые одним вырезом. Эти особенности формы отмечаем прямыми линиями, параллельными карандашу-вектору, соединяющему конечные точки каждого элемента контура. Здесь необходима большая точность в определении направлений и размеров каждого элемента.

В прямолинейных элементах контура покажем характер живой линии контура с ее изгибами в ту или иную сторону, выемками и зубцами. Нарисуем усики, уточним форму головы, грудки и брюшка, нанесем узоры на крылья. Сравним с натурой.

Рис. 21. Рисование бабочки

Передать ее окраску цветной акварелью. Изобразим сначала желтые пятна крыльев, затем красновато-оранжевые части и голубые пятнышки по краям крыльев, зеленоватые и серые нижние края задних крыльев и черные пятна, головку, грудку и брюшко. Покажем мягкость границ черного пятна, расчлененного в середине, вокруг тела бабочки. Сравним изображенную бабочку с моделью, проверим цветовой тон, насыщенность и светлоту окраски.

§ 3. УСЛОВНО-ПЛОСКОСТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ

Детскому рисунку свойственно плоскостное изображение объемных форм. Воспитатель, зная об этой особенности восприятия в дошкольном возрасте, должен уметь и целенаправленно руководить изобразительной деятельностью детей, постепенно углублять и обогащать их знания, наблюдательность и практические умения. Прогулки по городу, в сад, поле, лес дают возможность воспитателю знакомить ребят с многообразием предметного мира: с домами, транспортом, цветами, ягодами, грибами и другими сложными по форме объектами. Он анализирует их форму так, чтобы выявить основные конструктивные части и их взаимоотношения, размеры, цвет, то есть признаки, необходимые детям для условного плоскостного изображения форм. Рассмотрим особенности формы предметов, которые дают возможность проследить специфику приемов условно-плоскостного изображения.

Подосиновик. В пейзажных рисунках детей часто встречаются изображения грибов (белых, подосиновиков, мухоморов), привлекающих красотой формы и яркой окраской. Подосиновик, как и всякий гриб, имеет две надземные части: шляпку и ножку. Шляпка округло-выпуклой формы, оранжево-красного цвета; ножка конусообразной формы с белой поверхностью, покрытой серо-черными чешуйками (рис. 22).

У гриба-модели высота больше ширины в два раза. Отметим основную пропорцию. Средняя линия ножки делит шляпку на две равные части. Разделив ширину шляпки пополам, нарисуем среднюю линию гриба, которая вследствие двукратного изгиба ножки должна быть составлена из трех прямых линейных отрезков разного направления, но одинакового размера. Отметим высоту шляпки и заблокируем ее просторанственную форму. Покажем толщину ножки у шляпки и у основания и наметим характер ее контуров. Внимательно рисуем живую линию контура шляпки и ножки, легкими линиями отметим границы цветковых пятен шляпки и заметные галунцы чешуек на ножке. Проверим линейный рисунок и перейдем к окраске: поверхность шляпки окрашиваем оранжево-красным цветом, а чешуйки ножки — светло-серым и темно-серым. Сделанный рисунок сравниваем с оригиналом.

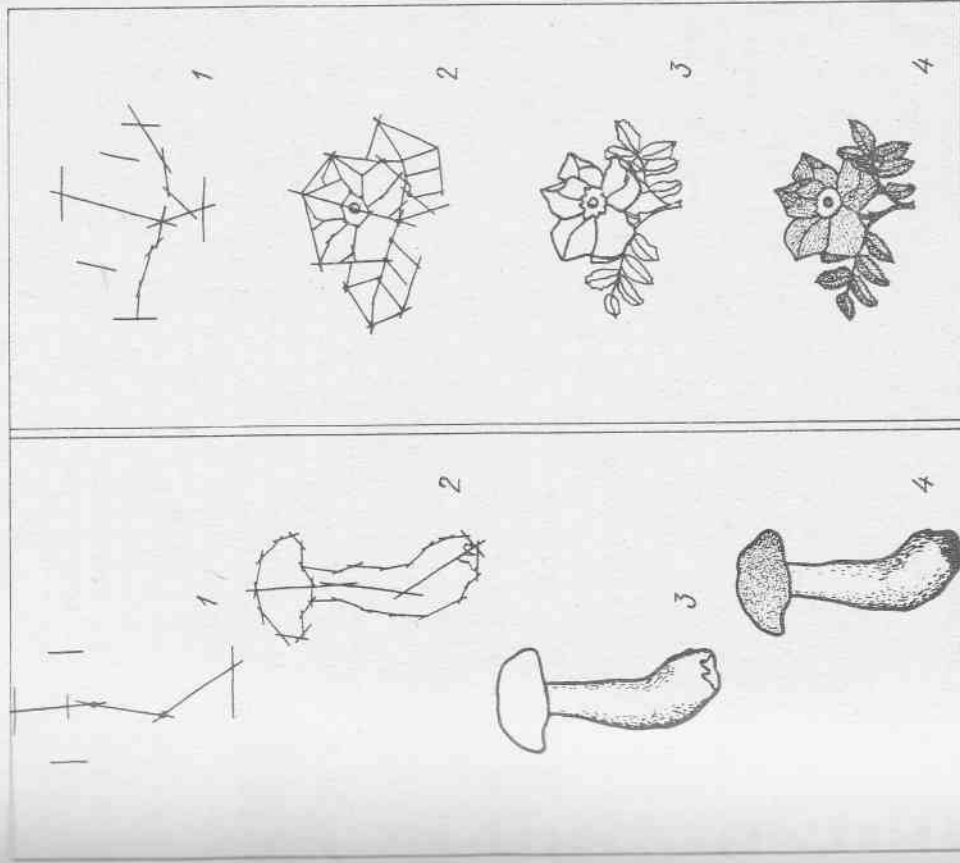


Рис. 22. Рисование подосиновика

Рис. 23. Рисование шиповника

Шиповник. Этот пышный, раскидистый кустарник декоративен своими крупными розовыми цветами и оранжево-красными плодами. На его слегка изогнутом стебле поочередно располагаются сложные листья, состоящие из пяти симметрично расположенных листочков. Форма цветочной головки также симметрична и состоит из пяти лопаткообразных лепестков, украшенных множеством желтых тычинок и пестиков (рис. 23).

Приступая к изображению цветущей веточки шиповника, отметим всю ее общую ширину и высоту; наметим средней линией место, размеры и характер стебля; определим положение и размеры цветочной головки и листьев, черешков и жилок. Блокируя векторами, покажем характерную форму всех частей ветки и прорисуем затем их живые контуры и мелкие детали. Окраску выполним цветными карандашами в уже известной последовательности, по принципу «от светлого к темному».

Земляника. Как и шиповник, земляника часто встречается в декоративном рисовании: ее зубчатые тройчатосложные листья с четким рисунком жилок красиво вписываются в любую фигуру и гармонично дополняются нежно-белыми пятилепестковыми цветками или ярко-красными сочными ягодами с золотыми точками семян (рис. 24).

Растение рисуем в той же последовательности и теми же приемами, что и веточку шиповника, то есть отмечаем основную пропорцию куста земляники, положение, размеры и характер стеблей, черешков и жилок, размеры и форму листьев и ягод; точно прорисованное линейное изображение раскрашиваем цветными карандашами.

Автобус. Предварительное знакомство в натуре, по картинам и фотографиям с различными транспортными машинами, выяснение их назначения и особенностей формы помогают рисованию игрушечных машин. Их обобщенная форма, отсутствие мелких и несущественных деталей, яркая окраска способствуют выработке навыка видеть и изображать главное и характерное в предмете, связано и последовательно вести работу.

Рисование автобуса (рис. 25) начинается с основной пропорции. По нижнему штриху намечаем горизонтальную «линию земли». Основную несущую часть представляет кузов, так как к его основанию крепятся важнейшие конструктивные части: двигатель, передние и задние оси колес. Определим положение основания кузова и отметим его прямой горизонтальной вспомогательной линией. На этой линии располагаются оси колес. Зафиксируем их положение. По определившемуся построением радиусу окружим колеса нарисуем колеса. Прямоугольником изобразим кузов. Отметим наклон его смотрового и заднего стекол. На уровне середины высоты

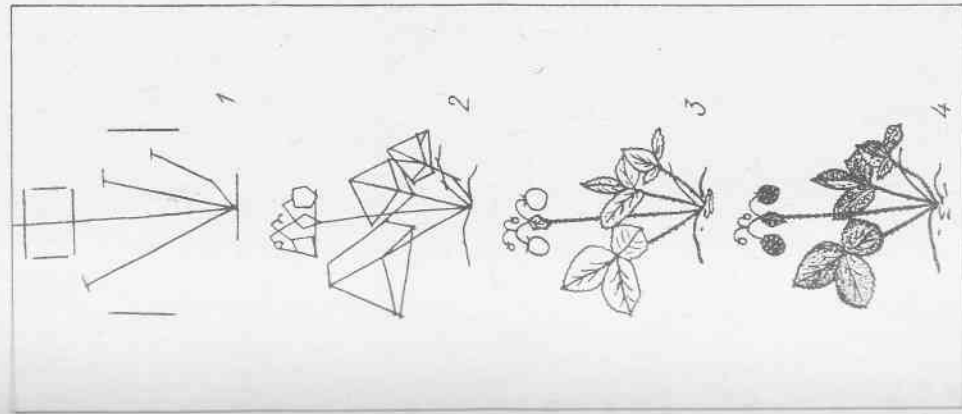
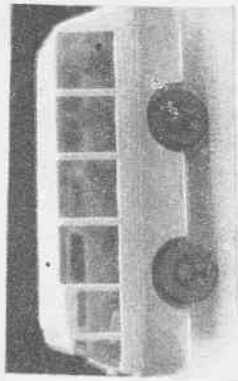
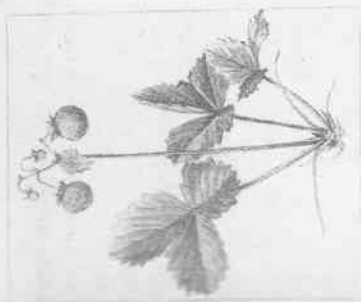


Рис. 24. Рисование земляники

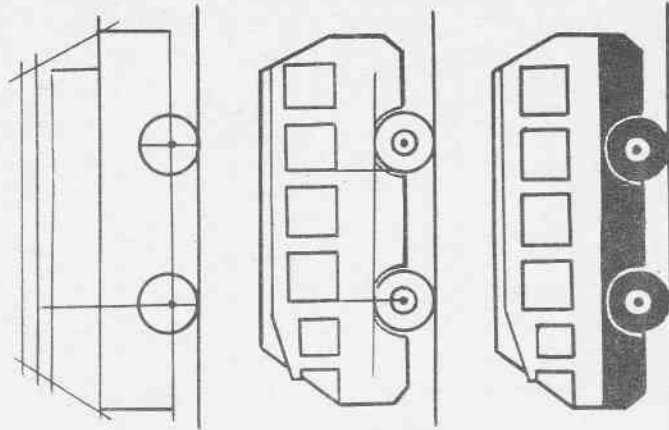


Рис. 25. Рисование автобуса

кулона горизонтальной прямой линией нарисуем нижнюю границу окон, на которую спроектируем через ось переднего колеса и обод заднего длину двух больших окон. После этого детально нарисуем все окна, простенки, крышу и другие детали.

Корабль (рис. 26). Найдем основную пропорцию. Высоту разделим пополам и нарисуем нижнюю и верхнюю границы корпуса корабля, чтобы затем отметить наклонными линиями контуры носа и кормы. Определив положение, форму и размеры надстроек и труб, нарисуем их. Завершаем работу изображением мелких деталей и окраской.

Самолет (рис. 27). Найдем основные размеры модели и нарисуем «линию земли». Отметим высоту шасси, корпусную ось молота и хвостового стабилизатора. Покажем наклонную ось корпуса, отложим на ней длину трех основных частей — носовой, средней и хвостовой, после чего изобразим весь корпус. Далее отмечаем положение, размеры и места соединений переднего и заднего шасси, трапециевидных стабилизатора и плоскости крыла, чтобы изобразить их форму.

Последовательность и приемы рисования других технических игрушек (вертолета, грузовика, легкой машины, асфальтового катка, подъемного крана) те же. Как здесь, так и во всех остальных случаях особое внимание следует обращать на точное определение размеров, направлений контуров и положение частей, для чего широко используются системой вспомогательных линий как для построения, так и для проверки.

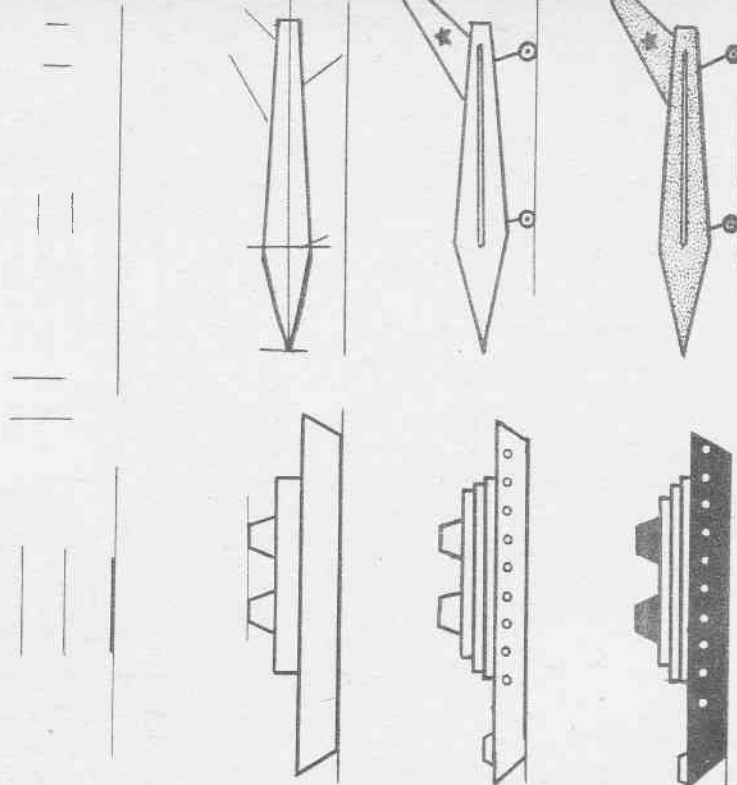
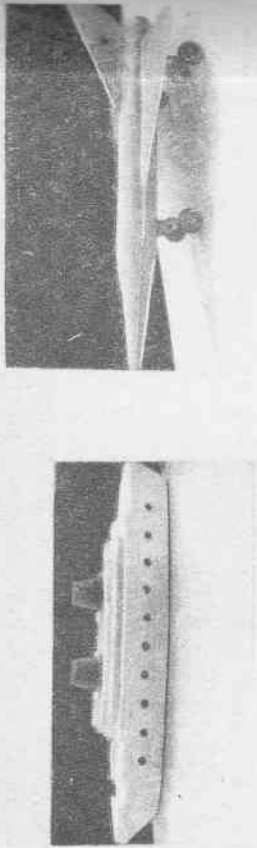


Рис. 26. Рисование корабля

Рис. 27. Рисование самолета

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ ОБЪЕМНОЙ ФОРМЫ

(Четвертая учебная задача)

§ 1. ОБЪЕМНАЯ ФОРМА

Объемной называют форму, обладающую тремя протяженностями — длиной, высотой и шириной. Подавляющее большинство предметов обладает объемной формой.

При всем разнообразии объемных предметов их можно, условно обобщая, разделить на три основные группы: на предметы граненой, круглой и комбинированной форм.

К граненым относятся те, в основе которых лежат призма, куб или пирамида; к круглым — те, в основе которых лежат цилиндр, конус или шар; к комбинированным относятся предметы, в основе которых лежат круглые и граненые формы.

Граненая форма отделена от среды плоскими поверхностями — квадратами, прямоугольниками, треугольниками и другими многоугольными гранями. Они образуют многогранники — куб, призму, пирамиду и пр. *Кубическая* форма обладает шестью равными квадратными гранями. *Призматическая* — характеризуется равными боковыми гранями в виде параллелограммов с двумя основаниями, равными параллельными многоугольниками. Различают трехгранную, четырехгранную, пятигранную и другие призмы. *Пирамидальная* форма обладает одной вершиной, одним основанием в виде многоугольника и соответствующим ему количеством треугольных граней. Различают трехгранную, пятигранную, шестигранную и другие пирамиды.

Объемные круглые формы возникают в результате вращения. Их делают на цилиндрические, конические и шарообразные. *Цилиндрическая* форма образуется от вращения прямоугольника вокруг одной стороны как оси. Сторона, вращающаяся вокруг оси, образует цилиндрическую поверхность, а две другие, вращающиеся в плоскости, образуют два плоских с круглыми краями равных основания. *Коническая* форма образуется в результате вращения прямоугольного треугольника вокруг одной стороны как оси. Гипотенуза треугольника образует коническую поверхность и вершину — ее конечная точка, а другая сторона треугольника — основание конуса, плоского и круглого, как у цилиндра. *Шарообразная* форма образуется вращением окружности вокруг одного из диаметров как оси. Все точки ее поверхности равноудалены от центра.

Комбинированная строится из круглых и граненых форм. Она при-
суща большинству предметов и требует более сложных приемов изображе-
ния.

§ 2. ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Известно, что форма и величина предметов зрительно изменяются в зависимости от того, на каком расстоянии и в каком положении мы их видим. Поэтому рисование объемного предмета требует знания не только его внешних признаков, но и среды, в которой он находится, особенностей картинной плоскости, зрительного восприятия объемной формы в пространстве, закономерностей перспективного изображения. Следовательно, изображение объемного предмета — это результат выделенных основных связей между рисующим, предметом и средой.

Объемный предмет представляет собой единое целое, отделенное от пространства поверхностями, ребрами и вершинами, то есть элементами, обладающими определенными признаками и свойствами. Эти признаки и свойства проявляются в среде и изображаются вместе с нею. Среду образуют предметная плоскость и фон. Предметная плоскость — это горизонтальная поверхность, на которой располагается рисуемый нами предмет. Ею может быть земля, крышка стола или специальная натурная подставка. Сначала предметную плоскость показывают одной или двумя линиями, обозначаящими ее ближний край и дальний, лишь позже она приобретает свой индивидуальный образ. Изображением предметной плоскости делается первый прорыв картинной плоскости в глубину, предназначенную для объемной формы.

Второй элемент среды — фон выступает в качестве экрана. Следовательно, фоном может быть что угодно, лишь бы он не поглотил интересующий нас предмет, а, напротив, выдвигая его. При рисовании объемного предмета надо представлять себе фон как глубину, как пространственную среду, в которой располагается наш предмет. Это важно потому, что изображение объемного предмета осуществляется на плоском листе бумаги, или, как его называют, на картинной плоскости. Картинная плоскость при изображении *плоских* предметов выступает в качестве шита, несущего на себе *изображение. Картинная плоскость при изображении объемных предметов должна мыслиться глубокой*, а края — рамкой, отделивающей от внешней среды изобразительное пространство ответственное поле. Рисуя на картинной плоскости объемную форму, мы как бы погружаем ее в глубину, придавая тем самым рисунку пространственную убедительность. Для получения такого изображения необходимо не только жизненный зрительный опыт, но и знание перспективных закономерностей.

В жизни образ объемного предмета формируется в наших представлениях в результате восприятия предмета со всех сторон. Для рисования же нужен образ, сформированный в одном положении. Это одно наиболее выгодное положение закреп-

ляется зрительной позицией или точкой зрения рисующего. Однажды выбранную точку зрения сохраняют в течение всего изображения предмета. Точка зрения имеет несколько основных положений, из которых в рисовании чаще всего используют четыре, представляющие предмет в изображительном угловом положении: верхнее, нижнее, верхнеправое, нижнеправое. Выбранная точка зрения определяет положение предмета и положение рисующего, устанавливает практическую связь между ними, а через линию горизонта — связь и с картинной плоскостью.

Линия горизонта необходима в рисунке в момент его построения, помогает правильно найти место изображаемых предметов на картинной плоскости, реалистически убедительно нарисовать их со всеми перспективными изменениями согласно законам перспективы. *Линия горизонта всегда находится на уровне глаз рисующего* и возникает в месте пересечения мысленно поставленной перед глазами, бесконечно длинной горизонтальной плоскости с картинной плоскостью. Линия горизонта делит мир на две части: верхнюю и нижнюю, на «небо» и «землю». То, что находится выше линии горизонта, выглядит иначе, чем помещенное ниже линии или на линии горизонта. Эту разницу во внешнем виде предметов и кажущиеся изменения некоторых признаков особенно четко увидели с помощью видоискателя перспективного аппарата художники эпохи Возрождения. Эти изменения были названы

перспективными, то есть «виденными сквозь». А наука, излагающая законы, которые помогают изображать предметы так, как их воспринимает наш глаз, стала называться *перспективой*. «Перспектива есть руль живописи», — писал великий художник Леонардо да Винчи. Без знания законов перспективы не может обойтись ни один художник. Овладение правилами перспективных построений — одно из необходимых условий для создания подлинно реалистического произведения.

Перспективу делают на линейную и воздушную. Перспективные изменения пространственной формы, размеров, направлений контуров, то есть тех признаков, которые

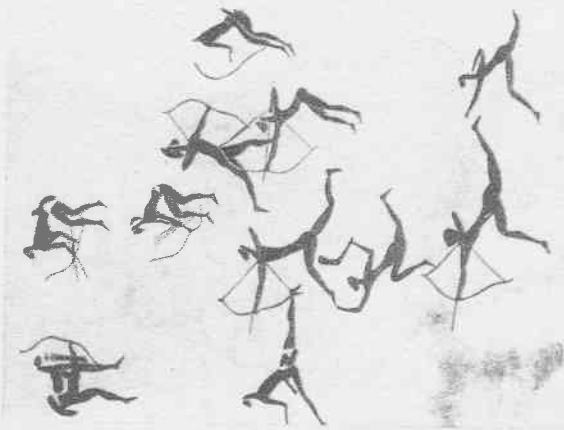


Рис. 28. Лучники. Тин-Тазарифт



Рис. 29. Пир. Роспись из фиванской гробницы

можно изобразить линией, относят к *линейной перспективе*. Перспективные изменения физических признаков — светлоты, цвета, фактуры, которые передаются тоном и цветом, относят к *воздушной перспективе*. Без знания законов перспективы невозможно воспитать умение видеть и грамотно изображать увиденное.

В характере контура, его положении и видимости заключены возможность передачи пространства, пространственных отношений и расположения предметов. Первобытный художник отождествлял изображаемую плоскость с землей, увиденной сверху, и, изображая животных и охотников, он выражал пространственные связи только *между ними* (рис. 28).

Художник Древнего Египта также пользовался этим приемом. Но, стремясь расказать и о последовательном ходе событий, как ему казалось, от начала и до конца, художник размещал все фигуры по горизонтали строчками, фризами. Фризовая компоновка фигур привела к изображению земли в виде горизонтальной прямой линии на уровне нижней границы фриза и к частичному загромождению удаленных от зрителя элементов. Частичное заслонение позволяет передать не только движение, параллельное картинной плоскости, но и глубину, показать расстояние между фигурами, их размеры относительно художника (рис. 29). Этот древний способ передачи пространства сохранил свое значение и для нас, так как отражает реальное положение вещей, особенно нашего зрительного восприятия действительности. Отсюда можно вывести первое правило перспективы: *для изображения глубины дальний предмет следует частично закрывать ближним*.

Но далеко не всегда древнеегипетские художники умели воссоздать реальные пространственные отношения. Так, на ли-

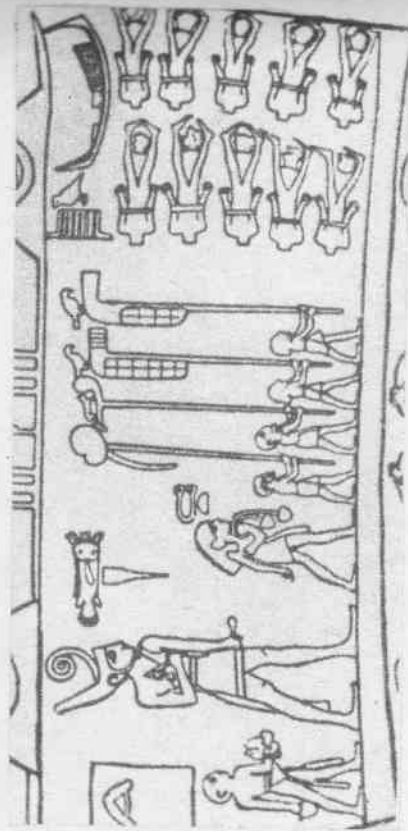


Рис. 30. Палетка Нармера (фрагмент)

цевой стороне палетки Нармера в верхней строке изображена группа людей. В глаза бросается крупная фигура царя, идущего смотреть на трупы поверженных врагов. Его сопровождают приближенные вельможи. Их фигуры значительно меньших размеров, чем фигура царя — фараона, а воины, несущие штандарты, еще меньше. Эта разномасштабность выражала только социальные различия (рис. 30).

Художники-реалисты в этих целях применяют другие приемы, но строят изображения на картине в полном соответствии с особенностями нашего зрительного восприятия, то есть так, как обычно мы видим, как нам кажется увиденное. В картине В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (цв. табл. II) изображена многолюдная толпа, заполнившая Красную площадь. Здесь, как и в палетке Нармера, фигуры разномасштабны. Но разномасштабность эта служит не подчеркиванию социальных различий, а правдивой передаче трагической ситуации, как она могла предстать глазу неискнутого наблюдателя и захватить его. Прежде всего замечаешь стрельцов, сгруппированных вместе с их семьями на первом плане; несколько меньше их — удаленные фигуры горожан, бояр, иностранцев и Петра; еще меньше — фигуры на дальнем плане. Такое увеличение размера всего ближнего и уменьшение удаленного естественным образом можно наблюдать в жизни. Достаточно подойти к окну и очертить на его стекле контуры ближнего и дальнего домов, чтобы убедиться, что дальше кажется нам меньше ближнего. Это приводит нас ко второму выводу, который можно сформулировать как второе правило перспективы: *ближний предмет следует изображать крупнее удаленного.*

В палетке Нармера поверхность земли выражена условно горизонтальной линией, в картине Сурикова — широкой поло-

сой, занимающей половину картины. Очевидно, что в первом случае все фигуры вынуждены располагаться соответственно на одной горизонтальной линии, в другом — дают они на разной высоте в полном соответствии с нашим зрительным восприятием реальности. Посмотрим также на рисунки, сделанные на стекле окна. Основание ближнего дома будет сходиться ниже основания удаленного. Из этих наблюдений формулируется третье правило перспективы: *основания ближнего предмета следует изображать ниже основания удаленного.*

Основания граненой формы предметов имеют прямолinéйные границы — ребра. Каждое ребро занимает определенное место в пространстве и по-разному воспринимается зрителем. Чтобы правильно изобразить эти ребра, надо отделить предмет от рисующего и как бы уходить в глубину. Понаблюдаем это перспективное явление.

Вырежем из картона модель основания куба — большой квадрат и положим его перед собой на стол так, чтобы его основание было параллельно ближнему краю стола. Немного отодвинемся, возьмем два карандаша, поставим их вертикально и приложим к вершинам основания квадрата (рис. 31 а). Рядом с ними боковые ребра квадрата будут казаться наклонными. Если мысленно продолжить движение наклонных ребер в глубину, то очевидно, что они пересекутся на линии горизонта. Такую точку пересечения называем *точкой схода*. Не меняя точки зрения, проверим кающуюся длину ребер картона: для этого завизуируем карандашом длину одного из боковых ребер, направленных в глубину, и сравним ее с длиной ближнего основания, расположенного фронтально, — вторая длина окажется больше.

Проведем еще одно наблюдение за перспективой ребер картона квадрата. Положим его на стол углом к ближнему краю стола (рис. 31 б). Все четыре горизонтальных ребра квадрата, получив направление в глубину, приобрели угловое положение и стали казаться наклонными. Если их мысленно продолжить, то два вправо направленных ребра пересекутся на горизонте в точке схода справа, а два влево направленных ребра — в точке схода слева. Из этих наблюдений формулируем следующие правила перспективы: четвертое — *горизонтальные ребра, параллельные картинной плоскости, надо изображать прямыми горизонтальными линиями*; пятое — *горизонтальные ребра в угловом положении надо изображать наклонными линиями*; шестое — *горизонтальные ребра в угловом положении надо изображать короче, чем во фронтальном положении.*

Умение рисовать ребра по законам линейной перспективы помогает избежать ошибок в рисунке плоскостей, границами

вертикаль они являются. Поставим перед собой на стол перпендикулярно его крышке и параллельно картинной плоскости развернутую тетрадь. Ребра крышек ее переплета будут горизонтальными и вертикальными. Значит, в таком положении тетрадь изобразится двумя прямоугольниками (рис. 31 в). Повернем теперь, как будет выглядеть правая крышка переплета, если ее повернуть в глубину и поставить под углом к левой крышке и картинной плоскости (рис. 31 г). Во-первых, ширина правой покажется уже, чем у фронтальной левой, и если ее отодвинуть в глубину все больше и больше, ширина крышки будет все уже и уже, пока не закроется ближним ребром. То же мы будем наблюдать и в тетради, положенной горизонтально сначала на стол, а затем поднимаемой все выше и выше до совмещения с линией горизонта (рис. 31 д). Во-вторых, горизонтальные ребра отодвигаемой в глубину крышки будут казаться наклонными и тем более, чем больше она будет отодвигаться в глубину, тогда как ее вертикальные ребра будут сохранять свое направление.

Таким образом, при рисовании плоских поверхностей надо опираться на следующие правила перспективы: седьмое — вертикальные в натуре ребра надо изображать вертикальными линиями; восьмое — плоскость во фронтальном положении надо изображать без перспективных изменений, а в угловом — изображать, сокращая ее и изменяя направление горизонтальных ребер, уходящих в глубину; девятое — горизонтальную плоскость, расположенную далеко от линии горизонта, надо изображать менее сокращенной, чем плоскость, расположенную близко, а плоскость, находящуюся на линии горизонта, — горизонтальной линией.

Вместе с плоскостями прямоугольной формы перспективно изменяются и плоскости круглой формы. Фронтально поставленная плоскость круглой формы изображается окружностью, а в угловом положении она воспринимается как эллиптическая и должна изображаться фигурой, похожей на эллипс. Если сравнить основания круглых предметов, поставленных на разной высоте, то выяснится, что их ширина, как и ширина плоскостей прямоугольной формы, уменьшается по мере приближения к линии горизонта, а на линии горизонта совмещается с нею и изображается прямой линией. В перспективе плоскости круглой формы также сказывается воздействие второго правила перспективы: ближняя к нам половина плоскости, поставленной в угловое положение, кажется больше удаленной половины, а ее контур — более изогнутым. Поэтому при построении перспективы круга большую ось надо немного отодвигать в глубину. Из сказанного следует десятое правило перспективы — плоскость круглой формы во фронтальном положении надо изображать окружностью, а в угловом — эллиптической фигурой.

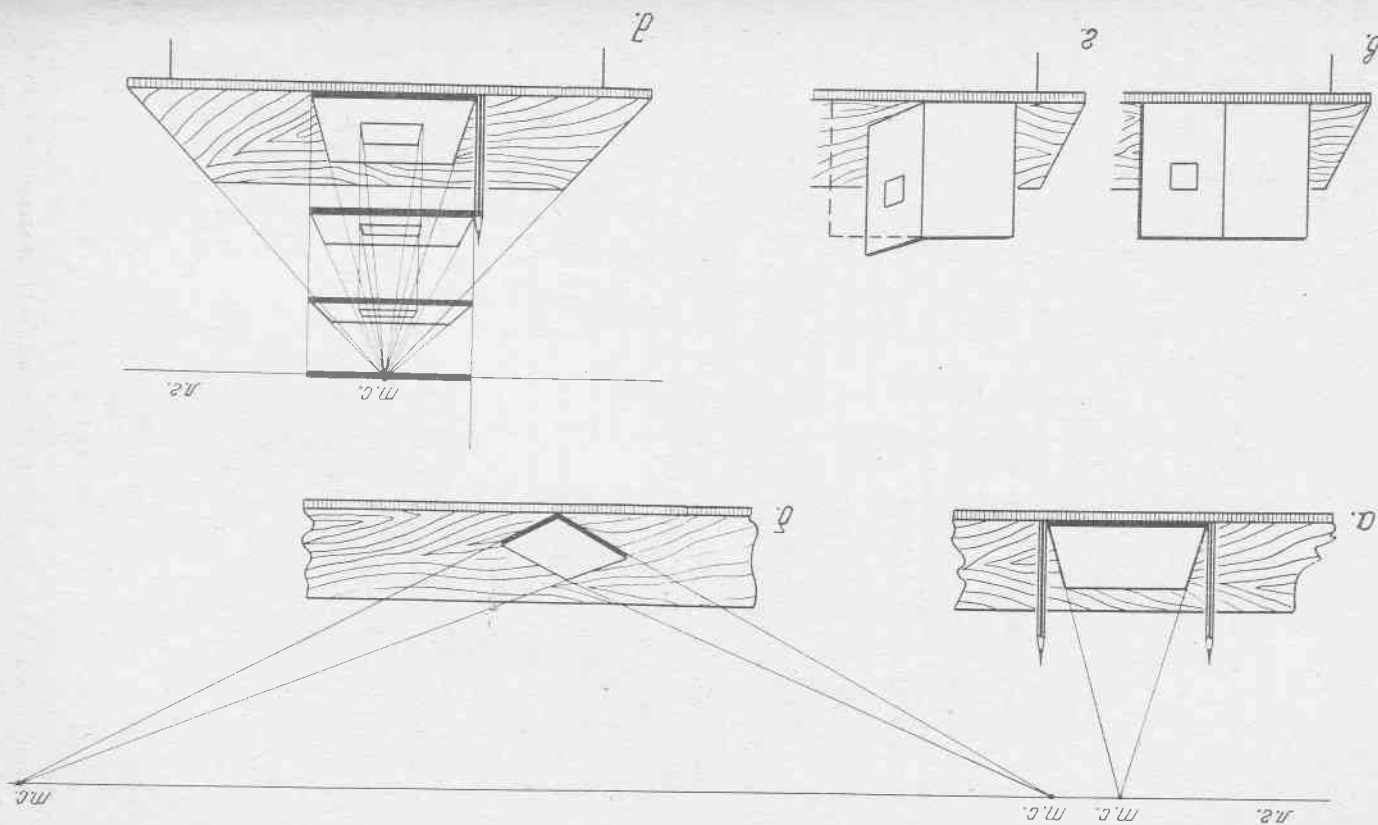


Рис. 31. Перспектива предметов прямоугольной формы

§ 3. ЛИНЕЙНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

Первым шагом в освоении приемов изображения объемных предметов является рисование простейших геометрических тел. Они лежат в основе многих предметов, в них хорошо заметны все перспективные изменения, а процесс изображения этих тел прост: он определяется лишь несколькими частными этапами.

Куб. Поставим куб в угловое положение. Верхневая точка зрения дает возможность увидеть три грани — верхнюю, левую и правую (рис. 32).

Начиная изображение куба, отметим основную пропорцию, то есть отношение всей высоты ко всей ширине куба. Внимательно посмотрим на ширину боковых граней. Правая грань кажется уже левой. Определим, на сколько одна грань меньше другой, и отметим это в ширине куба вертикальным штрихом. Изобразим тремя вертикальными линиями вертикальные ребра боковых граней. Сравним в натуре высоту ближнего вертикального ребра со всей высотой куба, с шириной его боковых граней и отметим его высоту штрихом.

Нарисуем боковые грани куба. Самый трудный этап в их изображении — определение направления нижних горизонтальных ребер, уходящих в глубину. Для удобства через основание ближнего вертикального ребра проведем горизонтальную вспомогательную линию, а в натуре к этому основанию положим горизонтально карандаш. Посмотрим на величину угла, образованного горизонтальным ребром правой грани и контуром карандаша. Мысленно очертим это ребро, а затем наметим его карандашом в рисунке и проверим методом координат. Так же наметим и проверим изображение нижнего горизонтального ребра левой грани. Нарисуем верхние горизонтальные ребра: наметим их наклон, который меньше наклона нижних ребер, и проверим наметенное. Проверим у нарисованных боковых граней куба положение вершин и высоту вертикальных ребер.

На последнем этапе изображаем нижнее и верхнее основания куба. Направление их дальних горизонтальных ребер можно наметить по направлению уже нарисованных горизонтальных ребер, сводя правые ребра в сторону правой точки схода, а левые — в сторону левой точки. По точкам их пересечения нарисуем четвертое вертикальное ребро куба. Проверим полуженные самые дальние вершин основанной ближними, сотрем перейдем к передаче объемности тоном.

Призма и пирамида рисуются в той же последовательности. с использованием тех же приемов, что и куб.

Цилиндр. На предметную плоскость вертикально поставим цилиндр (рис. 33). Отметим его основную пропорцию. Разде-

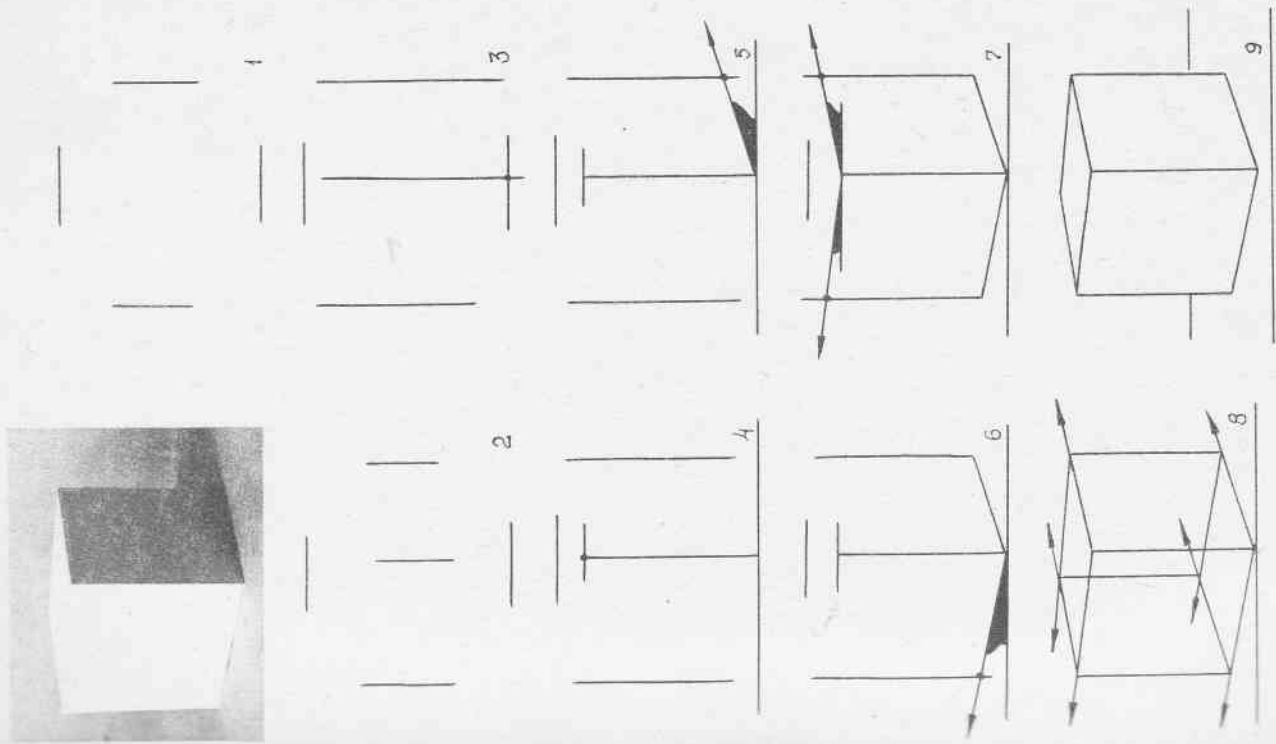


Рис. 32. Линейное построение куба

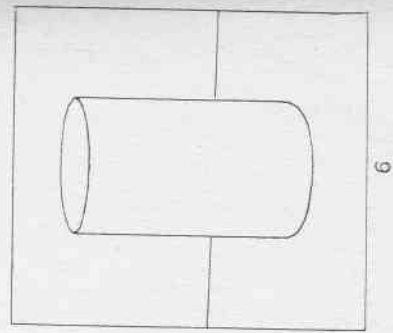
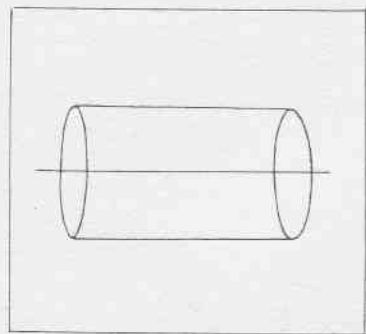
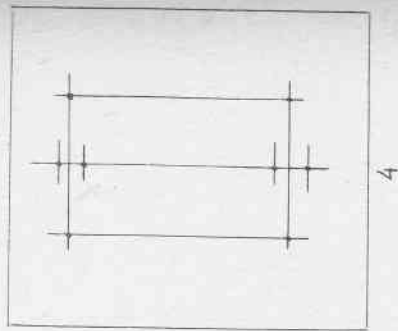
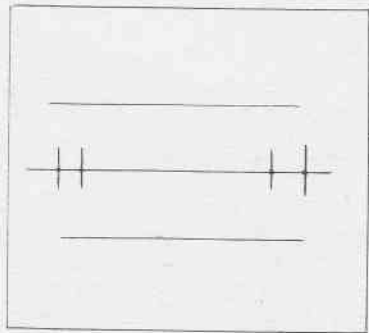
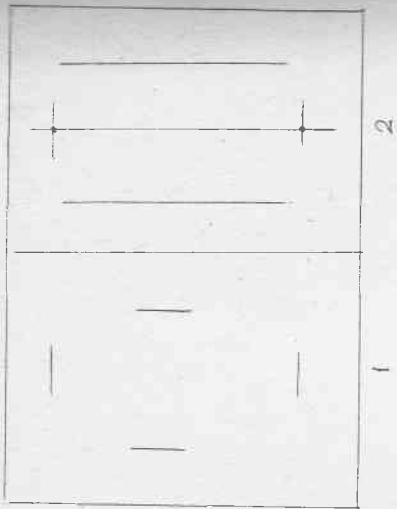
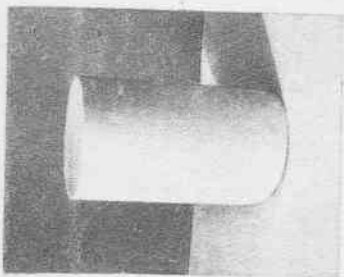


Рис. 33. Линейное построение цилиндра

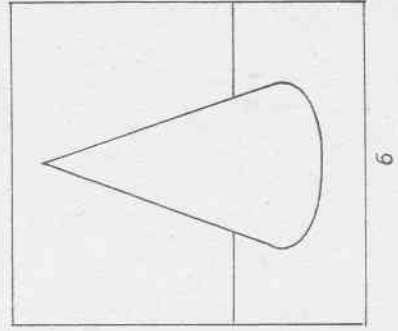
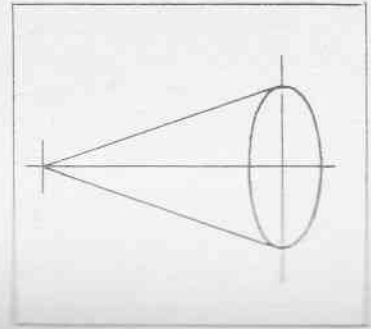
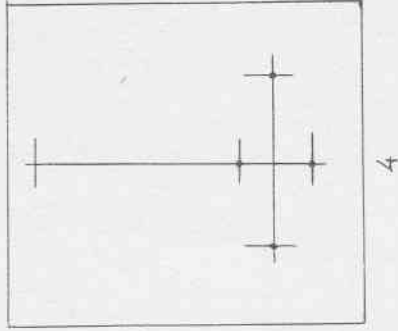
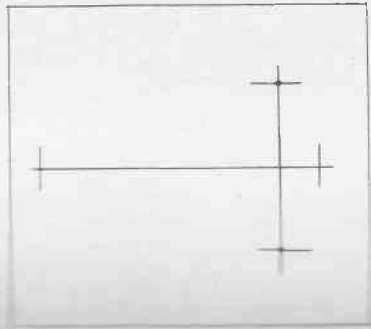
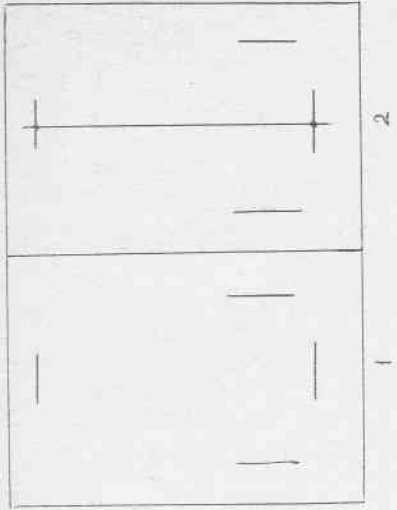
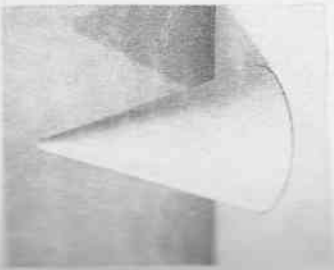


Рис. 34. Линейное построение конуса

лим толщину цилиндра строго пополам и нарисуем вертикальную среднюю линию. Наметим вместе с ней и боковые образующие цилиндра. Проверим направление и прямизну нарушанных линий. На средней линии откладываем ширину верхнего основания, а по ней — и ширину нижнего основания. Проверим, сколько раз ширина верхнего основания укладывается в толщине цилиндра и на сколько больше ширина нижнего основания.

Средняя линия, пересекая опорные штрихи оснований, дает нам по две конечные точки малых осей будущих эллиптических оснований. Две другие опорные точки мы найдем на крайних образующих в месте их пересечения с большими осями. Большие оси проведем прямыми горизонтальными линиями на высоте чуть выше середины малых осей. По четырем опорным точкам наметим короткими дугами контуры верхнего и нижнего оснований, а затем соединим их плавной изгибающимися линиями. Обратим особое внимание на плавность изгиба контура у двух боковых опорных точек, в том месте, где встречаются ближняя и дальняя части контура оснований. Одновременно проследим и за теми частями контура, которые образуют наибольшую ширину эллипса: они должны быть плавно изогнутыми. Сотрем невидимую часть контура нижнего основания, нарисуем предметную плоскость и продолжим светлотень.

Конус (рис. 34). Отметим основную пропорцию, нарисуем вспомогательную среднюю линию и покажем на ней ширину основания конуса. Для этого внимательно посмотрим на крайние образующие, найдем их нижние конечные точки, лежащие на основании, мысленно прямой линией или карандашом соединим их и посмотрим, на каком расстоянии эта линия находится от нижней точки основания, то есть определим, чему равна ближняя к нам половина основания, а по ней найдем и удаленную половину. Нарисуем основание конуса и крайние образующие. Проверим их прямизну. Сотрем невидимую часть основания и вспомогательные линии, изобразим предметную плоскость и передадим объемность светлотенью.

Шар. Линейное изображение шара сводится к рисованию наружного контура в виде окружности, но она не выявляет объемности шара. Поэтому ее дополняют светлотенью.

§ 4. ТОНОВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

«Рисовать вовсе не значит просто делать контуры; рисунок не состоит только из линий. Рисунок — это еще и выразительность, внутренняя форма, план, моделировка»¹. Моделировка объемной формы осуществляется тоном, нанесенным штрихов-

кой, тушевкой и окраской. Тон передает свойственные натуре светотеневые градации, выявляющие объемность формы, рельеф ее поверхностей, их движение в пространстве, освещенность, светлоту.

Решение этих задач зависит от понимания и ощущения тоновых отношений, существующих в натуре. Световой поток, упав на предмет, фон и предметную плоскость, выявляет светлоту их поверхностей. Она может быть очень разной и контрастной в светах и тенях, особенно при сильном источнике света. Сравнение ярко освещенных и затемненных поверхностей дает возможность установить, что среди них есть поверхность самая светлая (свет № 1) и поверхность самая темная (тень № 1), что у остальных светлых поверхностей светлота убывает до полутона (свет № 2, № 3 и т. д.), а у остальных темных — светлота увеличивается до полутона (тень № 2, № 3 и т. д.). Таким образом, между всеми поверхностями существует тоновая разница — *тоновое отношение*, которое, может выражаться своеобразной тоновой пропорцией. Если выстроить в ряд все светлоты натуры по порядку от самой светлой до самой темной, то можно получить *тоновой масштаб*.

Тоновое изображение должно запечатлеть тоновые отношения между поверхностями натуры и среды, то есть передать их тоновые пропорции. Однако карандаш и краска не всегда могут буквально это сделать, поскольку яркость природных форм, освещенных, например, солнцем, во много раз выше яркости белой бумаги и белил, глубина теней в природе во много раз больше глубины тона черной краски. Диапазон яркостей в природе — тоновой масштаб — очень велик (яркость меняется в миллион раз), а в рисунке тоновой масштаб мал (яркость меняется в десятки раз). Значит, чтобы изобразить натуре тоном реалистически верно, надо уменьшить природный тоновой масштаб, то есть сократить в нем количество градаций тона. Практически это достигается тем, что самую яркую светлоту в натуре передают белой бумагой или беллами, а самую темную — темным цветом графита или черной краской. Этими крайними тонами определяется тоновой масштаб рисунка. Все остальные промежуточные светлоты передаются через пропорциональные натуре тоновые отношения к самой светлой поверхности или к самой темной или к другим светлотам из промежуточной части тонового масштаба. Таким образом, основная задача тонового изображения натуры — точно передать тоновые пропорции ее поверхностей.

При определенных условиях освещения и среды, окружающей предмет, каждый элемент светотени имеет свою пространственную форму, величину, положение и светлоту. Изменение этих условий ведет к изменению и светотени. Вот почему, приступая к изображению светотени, сначала рисуют светлыми линиями границы света и тени, которые у каждого

¹ Энгр об искусстве. Сборник. М., 1962, с. 56.

предмета имеют свой характер и направление. По этому परिवарительному рисунку ведут «раскладку» света и тени, начиная от самой темной тени (тень № 1). Далее последователь-но сравнивают все тени (от № 1 до слабо выраженной тени). Следом устанавливается характер связи всех элементов светотени резким обрывом тона или плавным переходом одного тона в другой. Из всех освещенных светлых поверхностей только одна может быть показана как самая светлая (свет № 1), все остальные изображаются светлыми оттенками полутона.

И наконец, устанавливается окончательно видимость контуров предмета и его частей. Однако резко очерченный контур уплощает объемную форму. Борьба света и тени иногда выделяет какую-то часть контура, оставляя другие едва заметными или сливающимися с тоном поверхности. Выражение этой взаимосвязи тона и линии контура делает еще более убедительной объемность и освещенность формы предмета.

При изображении предметов со средней, то есть с предметной плоскостью и фоном, освещенность передается пропорциональной соподчиненностью света предмета и среды, теней, полутеней, бликов и рефлексов. Во избежание нарушений тон-новых отношений между тенью и светом и деформации объема предмета не следует преувеличивать светлоту рефлекса: рефлексы не должны быть светлее всякого света. Падающая тень по светлоте неоднородна: ближняя к предмету часть ее вместе с контуром кажется темнее и резче, а удаленная — светлее и мягче. В тени слабо заметны детали, а контуры их размыты и неопределенны.

Важное значение при выявлении объема тоном имеет направление штрихов или мазков, которыми передается светотень. Правильно положенные штрихи движутся по форме (или, как говорят художники, «лежат форму»), поэтому они усиливают впечатление компактности и замкнутости объемной формы. Случайно положенные штрихи как бы затрудняют движение формы и мешают показу ее объемности.

Для наглядности изучения особенностей образования светотени на различных формах удобнее воспользоваться геометрическими телами белого цвета; предметная плоскость и фон также должны быть светлыми.

Осветим натуру верхнелевым светом.

Куб. Наибольшее количество света от источника падает на левую боковую грань куба и образует на ней свет — наиболее освещенную часть поверхности. Верхнюю грань освещают скользящие световые лучи, образующие полутень. На правую грань прямые лучи света не попадают, в результате чего на ней возникает тень. Вправо от куба на предметную плоскость ложится падающая тень. Границы света, полутени и собственной тени куба четкие и резкие: это контуры граней. Граница падающей тени стала проекция ближнего и дальнего вер-

светильных ребер и ребер верхней грани, образовавшая не-правильный многоугольник. Нарисуем его. Сначала определим направление и длину ближней стороны тени; по ней — направление и длину дальней стороны; от них проведем две другие стороны, мягкие и расплывчатые.

Посмотрим на весь куб и среду в целом (рис. 32). Спросим себя: «Какая поверхность самая темная? А посветлее?» Устанавливаем, что самую темную поверхность представляет боковая грань куба (тон № 1), чуть светлее — падающая тень (тон № 2), фон (тон № 3), верхняя грань куба (тон № 4), предметная плоскость (тон № 5). По установленному порядку, начиная с правой грани, штриховкой изобразим светотень куба (рис. 35). Все поверхности куба и среды плоские, разнонаправленные, поэтому направление штрихов должно определяться движением каждой поверхности. Переданные штриховкой тоновые отношения поверхности куба и среды уточним. На нижнюю часть правой теневой грани куба падают отраженные светлой предметной плоскостью лучи света, они образуют на ней рефлекс, особенно заметный у ближнего вертикального ребра и бесследно исчезающий в движении вверх и вправо. Притеним верхнюю и нижнюю части грани, чтобы выделить этот рефлекс. Усилим тон ближней к кубу части падающей тени и смягчим ее удаленные от куба грани. Левая часть верхней грани, как и темной грани куба, сливаясь со светлой левой гранью, кажется более темной, чем ее другие части. Этот пограничный контраст надо также отметить усилением тона затененных граней. Если сравнить светлоту ближней к нам части левой грани со светлотой ее удаленной части, можно заметить, что последняя кажется более. Отметим очень легкой штриховкой и это. Проверим отношения светлых граней, фона и предметной плоскости. Сравним рисунок с натурой и доведем его до полного сходства.

Тоновый рисунок других граненых тел выполняется в такой же последовательности.

Цилиндр. Круглая поверхность цилиндра, плавно изгибаясь, ускользает от света. Поэтому все элементы ее светотени не имеют видимых границ — свет незаметно переходит в полутень, а полутень — в тень. Границы рефлекса также расплывчатые. Лишь границы падающей тени довольно четкие, как у граненых тел. На круглых телах хорошо заметна кордурная тень — самая темная часть тени. Находясь на границе света и тени на выпуклых частях и разломах формы, она подчеркивает рельеф формы и вносит в изображение ощущение объемности, материальности поверхностей и завершенности объемной формы предмета (рис. 33).

Для передачи светотени сначала намечают очень светлыми тонкими границы света и тени, чтобы определить располо-

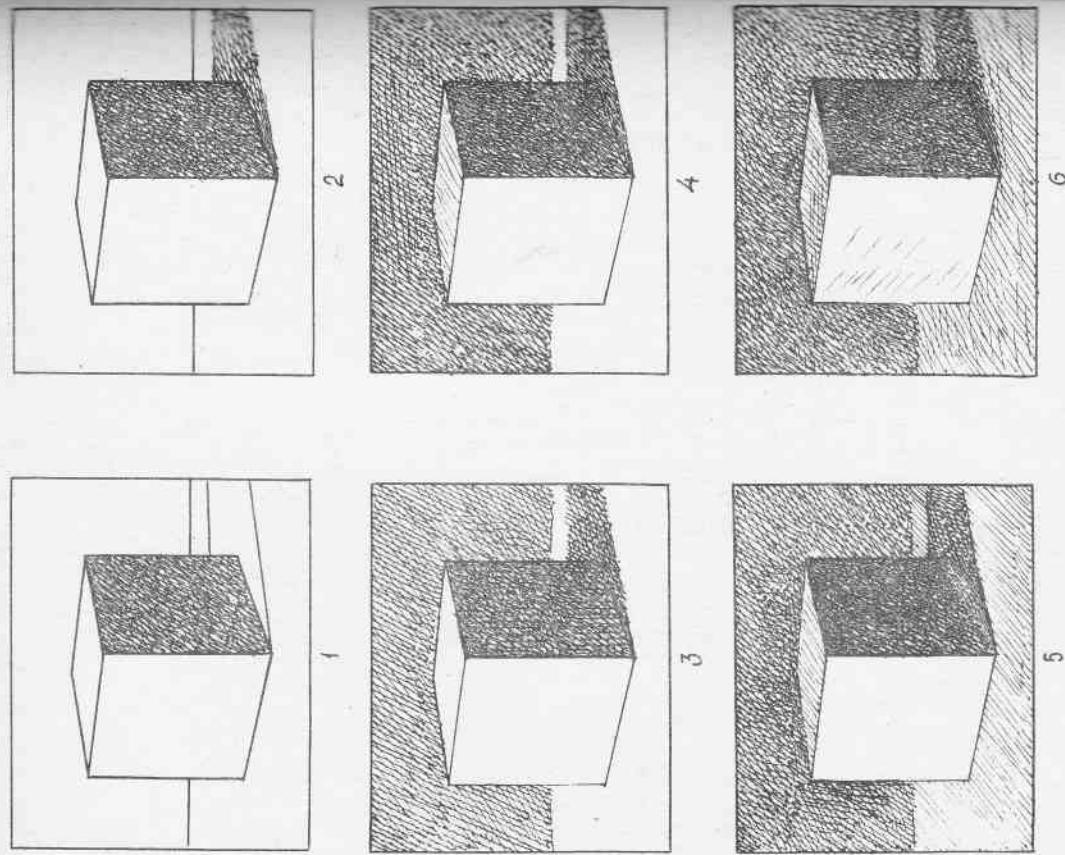


Рис. 35. Тоновое изображение куба

жение, размеры и форму элементов светотени. В процессе нанесения тона эти границы исчезают. Упрощенно светотень цилиндра можно представить в виде прямоугольных элементов. На модели они располагаются так: свет — слева, тень — справа, полутень — у левой образующей и по границе света и тени, а также на верхнем основании, рефлекс — у правой образующей, падающая тень — на предметной плоскости справа в виде дугообразной полоски.

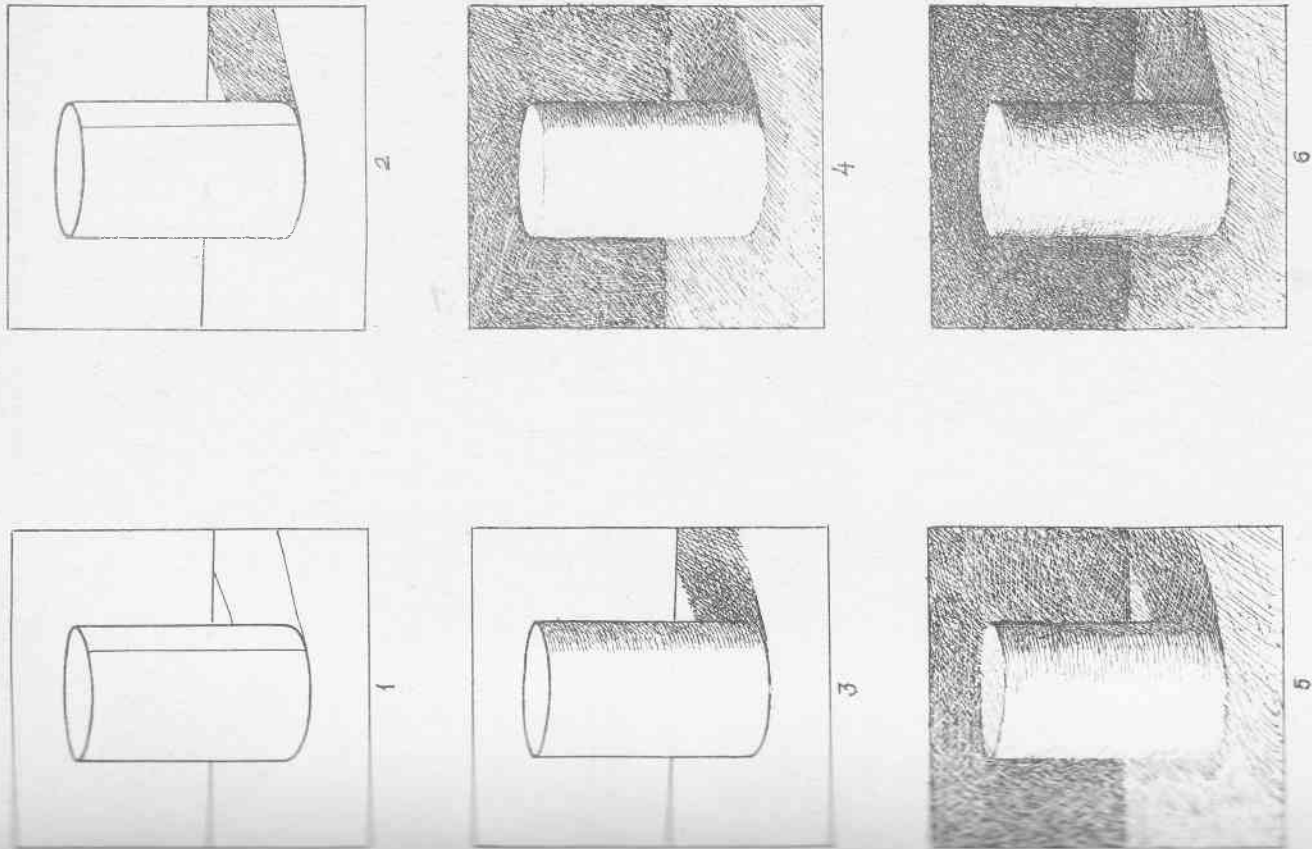


Рис. 36. Тоновое изображение цилиндра

Нарисуем вертикальной линией границу света и тени. От ее пересечения с нижним основанием цилиндра проведем линию, изображающую ближнюю к нам часть границы падающей тени, а по ней — дальнюю часть. Штриховку начнем с падающей тени (как тени № 1). Тень № 2, то есть собственную тень, лучше дать дугообразными штрихами, так как они хорошо выражают движение поверхности цилиндра. Для плавного перехода света в полутьму и тень рекомендуем применять избирательную штриховку. Ею отмечаются и корпусную тень, которая в цилиндре имеет вертикальную пропаянность. Верхнее основание цилиндра, как и фон с предметной плоскостью, тонируется обычной плоскостной перекрестной штриховкой (рис. 36).

Конус. Нарисуем границу света и тени, наметив ширину тени штрихом на основании конуса и соединив его прямой линией с вершиной конуса; от точки пересечения этой границы с основанием покажем ближнюю часть падающей тени прямой линией, найдем ее конечную точку (проекцию вершины конуса) и от нее проведем дальнюю сторону треугольника тени. Сравним светлоту всех частей, определим их тоновые оттенки, изобразим их штриховкой, как в рисунке цилиндра. Корпусная тень на поверхности конуса располагается по наклонной образующей. Обратим особое внимание на постоянное сужение вместе с формой элементов светотени по мере их приближения к вершине конуса и постараемся передать каждый из них даже в самой узкой части конуса близ вершины (рис. 37).

Шар. Граница света и тени на цилиндрической и конической поверхностях прямолинейна. На сферической поверхности эта граница криволинейна, падающая тень соответственно имеет эллиптическую форму (рис. 38). Чтобы построить шар, прежде всего маленькой точкой обозначим свет № 1 — самую освещенную часть шара, а штрихом отметим ширину тени. За пределами контура покажем вектором направление лучей светового потока. Через центр шара нарисуем прямой линией перпендикулярный лучам света экватор. Если мысленно по экватору рассеять шар и отнять верхнюю его половину, мы увидим круглое сечение, которое в перспективе будет казаться эллипсом. Нарисуем этот эллипс. Большой осью его будет экватор, малой осью — прямая, перпендикулярная к экватору и проведенная через центр. Ближняя половина эллипса у нас уже отмечена — это расстояние между экватором и штрихом, показывающим ширину тени. По ближней отмечаем ширину удаленной половины и по четырем опорным точкам строим эллипс, который станет изображением границы света и тени шара. Сотрем невидимую часть границы тени и нарисуем падающую тень. Всем основным элементам светотени найдено место. Теперь дугообразными штрихами закроем тень и полу-

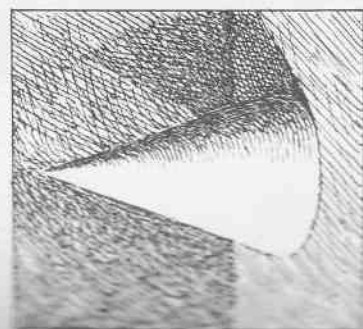
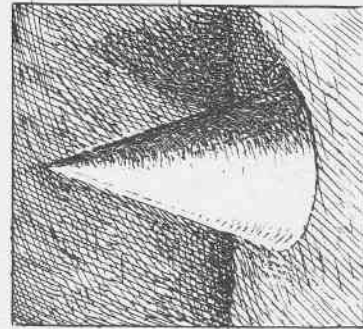
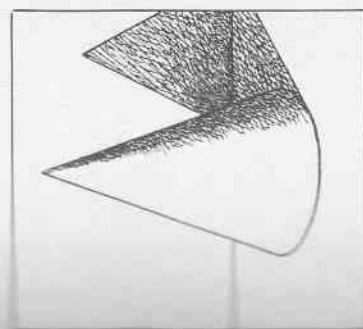
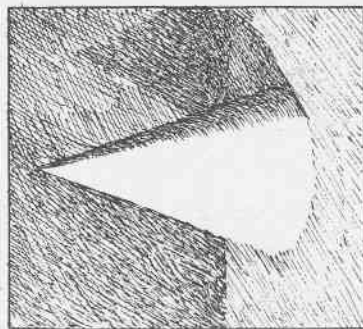
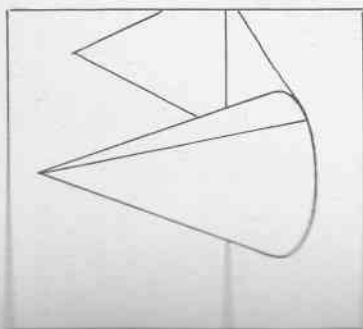
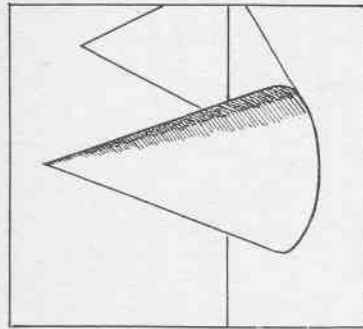
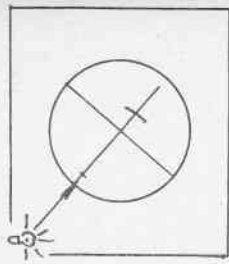
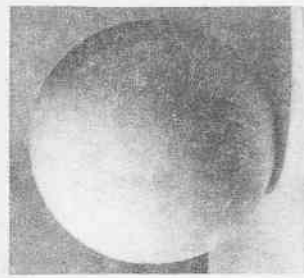
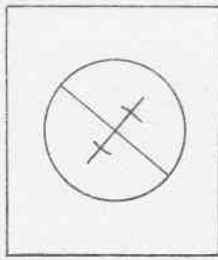


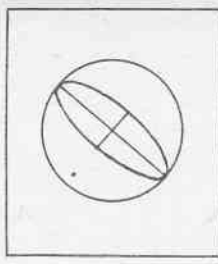
Рис. 37. Тоновое изображение конуса



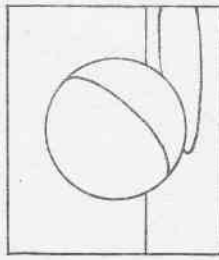
1



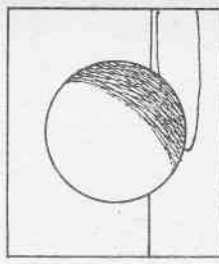
2



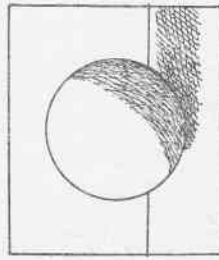
3



4



5



6



7



8



9

тени. Наметим плавный переход от полутени к свету сначала дугобразными штрихами, параллельными контуру шара и границе собственной тени, а затем штрихами, радиально расходящимися от света до самой границы тени. Увяжем разнородные венцы штрихов дугобразными штрихами, параллельными круглым контурам света экватора и шара. Снизу на затемненную поверхность шара воздействуют световые лучи светлой предметной плоскости. Рисуем корпусную венцу, которая на поверхности шара имеет дугобразную форму, отметим рефлекс. Изобразим фон и предметную плоскость. Все нарисованное проверим.

1.3. ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ ОБЪЕМНОЙ ФОРМЫ

На объемных предметах в первую очередь будем рисовать те, в основе которых лежат уже изученные геометрические формы. Последовательность изображения каждого предмета в основном определяется известными четырьмя элементами.

Детский столик. Основные конструктивные части стола — прямоугольная крышка, подкрыше и четыре вертикальные призматические ножки. Стол поставлен в угловое положение.

На первом этапе рисования передадим форму стола параллелепипедом, боковые грани которого будут означать пространство между ножками, как бы прикрытое плоскими листами картона. Его массу покажут основные части стола — ножки, крышка и подкрыше. На боковых гранях параллелепипеда наметим ширину ближней к нам ножки, сравнив ее с шириной боковых граней параллелепипеда, и установим разницу между ними. По ширине нарисованной ножки отметим ширину остальных и прорисуем их основания с учетом положения двух точек схода. Наметим положение и высоту ближнего и дальнего ребра крышки, нарисует боковые грани-толщинки и вертикальную горизонтальную ее поверхность. Определив высоту подкрышия, изобразим видимые контуры его двух досок. Отметим фаски, планки, текстуру, декор. Сотрем все вспомогательные линии и передадим светотень. Сравним нарисованное с моделью.

Кружка. У кружки цилиндрическое тулово с ободком и изогнутая ручка. Отметим высоту кружки и ширину вместе с ручкой, а затем в ней выделим оба размера. Нарисуем цилиндрическое тулово и круглое дно. Далее найдем места прикрепления ручки к тулову и ее высоту в полном согласии с высотой кружки. Тонкими линиями наметим характерный контур ручки и ее ширину. По верхнему краю прорисуем толщину ободка. Проверим плавный переход от цилиндрической поверхности тулова к плоскому дну.

Рис. 38. Рисование шара

4. РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА.

Натюрморт в переводе с французского — «мертвая природа». Этим словом называют сложный и разнообразный жанр изобразительного искусства, а также отдельное произведение, искусственно воспроизводящее домашнюю утварь, музыкальные инструменты, цветы, фрукты, овощи, битую дичь и другие неодушевленные предметы.

Возник натюрморт в связи с развитием реализма в живописи и по мере расширения технических и познавательных возможностей художников определился в XVII в. как самостоятельный жанр. Замечательные школы натюрморта сложились в Голландии, Франции, Испании, России. Традиции русской школы натюрморта развиваются в советском искусстве.

Голландские мастера выработали строгие схемы и композиционные приемы, определили правила выбора предметов и палитры красок. Они видели в вещах «тихую жизнь» и назвали натюрморт «стиллевен». Действительно, изображая цветы, «завтраки», «охотничьи трофеи», художник не только наблюдал то тихую, то шумную борьбу света и тени в ярких тонах металлических кувшинов и темных бархатисто-глубоких тонах тяжелой узорчатой скатерти и таинственного фона; он видел переливчатую игру цвета на перламутровой раковине, густые багряные отсветы вина в прозрачном бокале, сверкающий блеск фарфора и теплоту румяных персиков; ощущал сытость и довольство бюргера в его пузатых кувшинах, наполненных вином, и в широкогорлых бокалах, лежащих на боку; ему виделось в трепетных извилах стеблей и лепестках цветов стремление вырваться на свободу, к свету; его взор привлекали самодовольство тяжелых кувшинов, высокомерие узких бокалов, тихая покорность в складках брошенной на стол салфетки.

Натюрморт выполняет различные функции. Например, декоративный натюрморт, запечатлевая красочность, изящество и пышность природных форм, показывая богатство и роскошь плодов земли и вод, украшает интерьер; символический натюрморт, изображая свечи, череп, песочные часы и другие предметы-символы, напоминает о быстротечности человеческой жизни.

В советском изобразительном искусстве к натюрмортному жанру обращаются многие художники. Они прославляют в натюрмортах красоту мира вещей и природы, окружающих нас, рассказывают о сегодняшнем дне, о нашем образе жизни, выражают мысли и чувства человека — строителя коммунистического общества.

Натюрморт для обучающихся рисованию — очень удобная во всех отношениях натура: она неподвижна, на длительное

время неужное и передадим светотень с учетом того, что поверхность кружки глянцевитая. Это означает, что на выпуклых поверхностях могут быть блики с довольно четкими контурами: на ободке, на ручке и на цилиндрической поверхности тулова. На последнем этапе рисования надо сосредоточить их яркость — один блик оставить самым ярким, другие чуть пригасить.

Кофейник имеет массивное, высокое коническое тулово, увенчанное ободком, широкое круглое дно, большую ручку и изящно изогнутый широкий внизу и утончающийся вверху носик.

Отметим высоту кофейника и ширину, включающую ширину тулова, ручки и носика. Затем выделим ширину дна, разделим ее пополам и нарисуем вертикальную ось, чтобы, наметив ширину верха тулова, построить перспективу круглого ободка и дна и нарисовать боковые контуры тулова. Найдем места соединения ручки и носика с туловом, прорисуем контуры этих и других частей. После проверки линейного рисунка изобразим светотень карандашом.

Крынка. Форма крынки складывается из сферического тулова, цилиндрического горлышка, круглого ободка и дисковидного дна. Построение ведется по уже известному плану: откладываем пропорцию крынки, рисуем ось, намечаем на ней высоту тулова, горлышка и дна, их толщину, затем ширину их верха и низа и рисуем последние в виде эллипсов; нарисовав боковые контуры, отмелим границы света, тени и бликов, передадим светотень карандашом. Здесь следует показать разницу фактур шероховатой матовой поверхности с ее мягкими плавными переходами света, тени и рефлексов и глянцевой глазурованной поверхности с резкими бликами в свете и тенях.

Бидон. Линейное изображение бидона строится подобно крынке. Но в отличие от последней светотень передадим черной акварельной краской приемом отмывки. Нарисуем очень светлыми линиями границы всех элементов светотени. Приготовим побольше светло-серой красочной смеси. Окраску начнем ровной заливкой всего рисунка, кроме частей, изображающих блики и свет. По высыхании первого красочного слоя нанесем несколько других слоев, но только там, где нужно усилить тон, утешить поверхность. В местах плавного перехода светотени четкие границы положенных мазков краски снимем полусухой кистью или отмоем, если они успели подсохнуть. Так, наслаивая краску на высохший красочный слой, добиваемся передачи той светлоты поверхностей и тех тоновых отношений, которые мы видим в натуре. Легким светлым тоном соподчиним блики и свет, энергично оттеним узкие полосы теней на ободке, ушках, на дужке ручки и донышке.

время сохраняет свой внешний облик, натюрмортным предметам можно придать любое положение и получить интересный сочетания форм, движений, фактур, величин и окрасок. Натюрморт учит решать основные учебные задачи, а вместе с ними и задачи творческие. Освоение приемов изображения натюрморта удобнее начать с рисования хорошо знакомых объемных предметов карандашом и краской одного цвета.

Натюрморт первый. Натюрная постановка включает коричневую кастрюлю, за ней — крышку, а перед ними на первом плане — желтое яблоко (рис. 39). Нарисуем этот натюрморт.

Прежде всего сравним высоту всей группы с ее длиной. Это подскажет нам положение листа бумаги. Отметим на нем основную пропорцию всей группы натюрморта. Посмотрим и целом на всю постановку и мысленно представим себе ее изображение на бумаге, чтобы проверить, соответствуют ли размеры рисунка размерам изобразительной плоскости. В заданных размерах натюрморта определим место и размеры каждого предмета. Сравним ширину тулова кастрюли со всей длиной изображения, обозначим штрихом найденные пропорции. Отметим положение правой части контура яблока и, сравнив ширину яблока с шириной кастрюли, зафиксируем положение левой части его контура. Теперь можно будет ука-

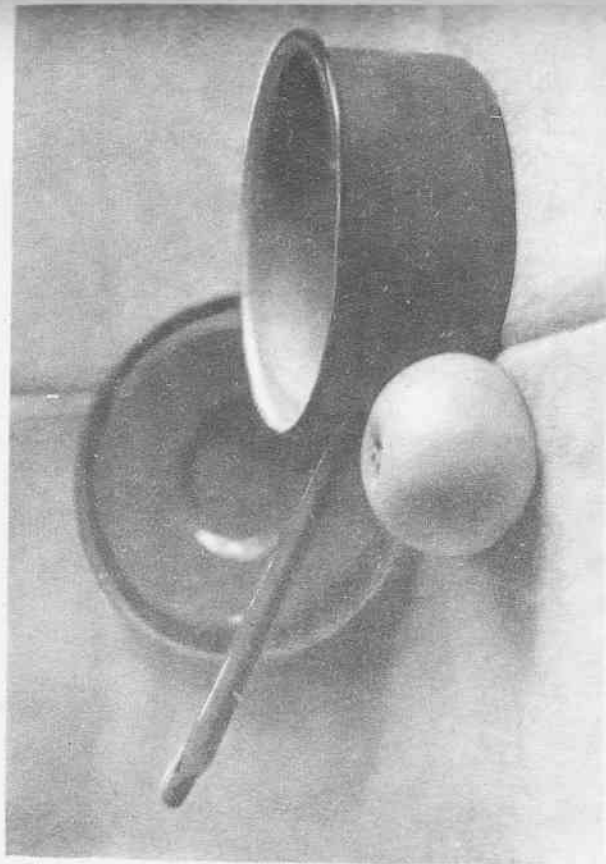


Рис. 39. Натюрмортная постановка

зать штрихами положение крайних боковых точек контура крышки, сравнив их с положением контура яблока и шириной кастрюли. По основанию кастрюли определим положение основного яблока и крышки, а по ширине кастрюли и ее высоту. Цельное видение натюрморта позволяет одновременно обозреть и сравнивать несколько предметов, сопоставляя их части между собой и по отношению к целому, затем планомерно строить это целое. Обобщенно линейно изобразим форму каждого предмета, сравним по массам натюрморт и его изображение, после чего тщательно построим форму каждого предмета и вновь все в целом проверим.

Перейдем к передаче светотени карандашом. Легко наметим границы тени, света и бликов на поверхностях формы предмета, на предметной плоскости и фоне. Найдем в натуре самый яркий свет и самую темную тень. Определим тоновые отношения всех поверхностей. Учтем, что все предметы натюрморта в среде светлые, значит, общее тоновое состояние должно быть ярким. Начнем с самой темной падающей на фон тени и будем вести штриховку в той последовательности, которая вытекает из натуральных тоновых отношений: обозначим собственную и падающую тени на кастрюле, затем тень на крышке и падающие тени от яблока и кастрюли, собственную тень яблока и тень внутренней поверхности кастрюли и, наконец, тень фона.

И штриховав затененные планы всех предметов натюрморта, проверим, насколько верно переданы тоновые отношения между ними. Сделанное позволяет перейти к моделировке объемной формы всех предметов тоном. Цилиндрическую поверхность кастрюли, сферическую поверхность яблока и крышки моделируем дугобразными штрихами по форме их тени, постепенно ослабляя нажим в сторону света и усиливая его от света к полутени. Выделим корпусные тени и рефлексы, плавно их соединим с тенями. Сравним все светлые поверхности, покажем тоновые отношения между ними. Фон и предметную плоскость моделируем одновременно с теми предметами, с которыми они связаны, стремясь отметить повышение поверхностей среды в пространстве и вместе с этим — объемность предметов. Проследим характер границ всех предметов, уточним их четкость или мягкость, вид одной формы на фоне другой.

Теперь оценим в целом изображение и натурную постановку, чтобы понять, подчинены ли все элементы рисунка целому, как в натуре; не «вырывается» ли какая-либо часть композиции из этого целого, из своего пространственного плана; не нарушен ли общий светлый тон натюрморта. Эти вопросы последнего этапа работы, направленные на обобщение сделанного, практически заставляют рисующего ослабить или усилить тон какой-то части натюрморта, смягчить либо выделить

контур или край поверхности, то есть добиться целостности единства и соответствия натуре.

Натюрморт второй. Чтобы перейти к цветовому изображению натюрморта несколькими красками, надо поупражняться сначала в рисовании его одним цветом, лучше черным.

Предварительный рисунок выполняется карандашом очень светлыми линиями, желательно без применения резинки, в той последовательности, которая была описана выше. Далее прислушайтесь к передаче тоновых отношений между элементами натюрморта, пользуясь отмывкой или приемом «алла прима» — разделными мазками, вливая тон в тон. Выявляем целостность натюрморта, тоновые отношения, характер формы и фактуру поверхности, то есть решаем те же задачи, в той же последовательности, что и в первом натюрморте, лишь другими материально-техническими средствами.

ЖИВОПИСЬ ПРЕДМЕТОВ

§ 1. ВИДЫ ЖИВОПИСИ

Слово «живопись» образовано от слов «живо» и «писать». Живописать, — объясняет Даль, — изображать верно и живо внятно или словами, пером¹. Для рисующего изображать верно означает точную передачу внешнего облика увиденного, его важнейших признаков. Верно передать их нам удавалось графическими средствами — линией и тоном. Но передать живо этими ограниченными средствами многоцветие окружающего мира, пульсацию жизни в каждом сантиметре цветной поверхности предмета, очарование этой жизни и постоянное движение и изменение невозможно. Правдиво отразить колорит реального мира помогает живопись — один из видов изобразительного искусства.

Цвет — главное изобразительное и выразительное средство в живописи — обладает тоном, насыщенностью и светлотой; он как бы сплавляет в целое все характерное в предмете; и то, что можно изобразить линией, и то, что ей недоступно. Живопись, как и графика, пользуется светлыми и темными линиями, мазками и пятнами, но в отличие от нее эти линии, пятна и пятна цветные. Они передают цвет источника света более блики и ярко освещенные поверхности, лепят объемную форму предметным (локальным) цветом и цветом, отраженным средой, устанавливают пространственные отношения и глубину, изображают фактуру и материальность предметов. Цвета сами по себе воспринимаются эмоционально, а взятые вместе, способными чрезвычайно сильно воздействовать на человека и вызывать у него не только общие, а и конкретные ассоциации и чувства. Задача живописи — не только показать что-либо, но и раскрыть внутреннюю сущность изображаемого, выявить типичные характеры в типичных обстоятельствах². Поэтому правдивое художественное обобщение является основой живописи. Разноцветные мазки, ложась один за другим и изменяя свой оттенок, изображают вибрирующую поверхность. Кажется, все представленное ими полно движения и глубокого

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978.
² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, 1976, т. 1, с. 6.

Живопись подразделяют на монументальную, декоративную, театрально-декорационную, миниатюрную и станковую.

Монументальная живопись — особый вид живописных произведений большого масштаба, украшающих стены и потолки архитектурных сооружений. Она раскрывает содержание крупных социальных явлений, оказавших положительное влияние на развитие общества, прославляет их и увековечивает, содействуя воспитанию людей в духе патриотизма, прогресса и гуманности. Возвышенность содержания монументальной живописи, значительные размеры ее произведений, связь с архитектурой требуют больших цветовых масс, строгой простоты и лаконизма композиции, ясности контуров и обобщенности пластической формы.

Декоративная живопись применяется для украшения зданий, интерьера в виде красочных панно, которые реалистическим изображением создают иллюзию прорыва стены, зрительного увеличения размеров помещения или, напротив, наоборот, уплощенными формами утверждают плоскостность стены и замкнутость пространства. Узоры, венки, гирлянды и прочие виды декора, украшающие произведения монументальной живописи, подчеркивая их красоту, согласованность с архитектурой.

Декоративной живописью украшают и вещи: ларцы, шкафулки, поставцы, подносы, сундуки и пр. Ее темы и формы подчинены назначению вещей, о чем подробно рассказано в следующей главе.

Театрально-декорационная живопись (декораций, костюмы, грим, бутафория, выполненные по эскизам художника) помогает глубже раскрыть содержание спектакля. Особые театральные условия восприятия декорации требуют учета множества точек зрения публики, их большой удаленности, воздействия искусственного освещения и цветных подсветов. Декорация дает представление о месте и времени действия, активизирует у зрителя восприятие того, что происходит на сцене. Театральный художник стремится в эскизах костюмов и грима остро выразить индивидуальный характер персонажей, их социальное положение, стиль эпохи и многое другое.

Миниатюрная живопись получила большое развитие в средние века, до изобретения книгопечатания. Рукописные книги украшались тончайшими заставками, концовками, детально проработанными иллюстрациями-миниатюрами. Живописной техникой миниатюры русские художники первой половины XIX века искусно пользовались при создании небольших (главным образом акварельных) портретов. Чистые голубые цвета акварели, их изысканные сочетания, ювелирная

тонкость письма отличают эти портреты, полные изящества и блигородства.

Станковая живопись, выполняемая на станке — мольберте, в качестве материальной основы использует дерево, картон, бумагу, но чаще всего холст, натянутый на подрамник. Станковая картина, являясь самостоятельным произведением, может изображать решительно все: фактическое и вымышленное художником, неодушевленные предметы и людей, современность и историю — словом, жизнь во всех ее проявлениях. В отличие от графики станковая живопись обладает богатством цвета, который помогает эмоционально, психологически многогранно и тонко передать красоту окружающего мира.

Живопись подразделяется на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. Названия эти получились от связующего вещества или от способа применения материально-технических средств.

Масляная живопись выполняется краской, стертой на растительных маслах. Густая краска при добавлении к ней масла или специальных разбавителей и лаков разжижается. Масляной краской можно работать на холсте, дереве, картоне, бумаге, металле.

Темперная живопись выполняется краской, приготовленной на яичном желтке или на казеине. Темперная краска растворяется водой и наносится пастоно или жидко на стену, холст, бумагу, дерево. Темперой на Руси создавались настенные росписи, иконы и узоры на бытовых предметах. В наше время темперу используют в живописи и графике, в декоративно-прикладном искусстве и художественно-оформительском деле.

Фресковая живопись украшает интерьеры в виде монументально-декоративных композиций, нанесенных по сырой штукатурке водяными красками. Фреска имеет приятную матовую поверхность и долговечна в условиях закрытого помещения.

Восковая живопись (энкаустика) применялась еще христианами Древнего Египта, о чем свидетельствуют знаменитые «фиюмские портреты» (I век н. э.). Связующим веществом в энкаустике служит отбеленный воск. Восковые краски используются в расплавленном состоянии на подогретую основу, после чего прижигаются.

Мозаичная живопись, или мозаика, собирается из отдельных кусочков смальты или цветных камней и закрепляется на особом цементном грунте. Прозрачная смальта, поставленная в грунт под разными углами, отражает или преломляет свет, вызывая вспыхивание и мерцание цвета. Мозаичные панно можно встретить в метро, в театральных и музейных интерьерах и т. д.

В и т р а ж н а я живопись — произведение декоративного искусства, предназначенные для украшения оконных проемов в каком-либо архитектурном сооружении. Витраж составляется из кусков цветного стекла, скрепленных прочным металлическим каркасом. Световой поток, пробивая цветную поверхность витража, рисует на полу и стенах интерьера декоративно эффектные, многоцветные узоры.

Назначение и содержание живописного произведения требуют выбора таких материально-технических средств, с помощью которых можно наиболее полно выразить идейно-творческий замысел художника. Живопись помогает человеку увидеть красоту мира, заключенную в самых обыденных вещах, воспитывает внимание к окружающему, стремление постичь его смысл.

§ 2. ЖИВОПИСЬ ПРЕДМЕТОВ

Правдивое изображение предмета диктует нам необходимость детального знания его формы. Поэтому, рисуя предмет, мы последовательно сосредоточивали свое внимание на отдельных признаках его формы. На каждом этапе мы выделяли тот или иной признак, отрывая его пока от других, тесно связанных с ним признаков. Такое «сведенное в одну точку» (Чистяков), анализирующее, детальное видение предмета объясняет строение формы и помогает ее довольно точно изобразить. Но при этом всегда возникает опасность разобщения частей, разрушения целостности формы. Изображение может получиться плоским, однообразным, неинтересным.

Живопись требует цельного видения, обеспечивающего воодушевление *цветовых отношений* натуры, то есть того цветового единства, которое связывает все ее элементы, разные по цветовому тону, насыщенности и светлоте. Краски, которыми пользуются художники, в том числе и акварелисты, не могут передать абсолютную яркость видимого цвета, природную силу цветовосочетаний. Поэтому опытный живописец, знающий ограниченные возможности палитры красок, стремится выявить и сохранить в своем произведении колористическую гармонию через пропорциональные отношения между всеми изобразимыми поверхностями по цветовому тону, насыщенности и светлоте. Верно найденные цветовые отношения и придают живописи ту целостность и жизненность, которые мы наблюдаем в окружающем нас предметном мире.

Единство цветового строя натуры есть результат взаимодействия всех цветных поверхностей, среды и источника света. Понаблюдаем это явление (цв. табл. I, 2 б). Перед нами освещенная предметная плоскость желтого цвета; поглощая все лучи источника света, она отражает лишь лучи желтого цвета. Матерчатая крупнозернистая фактура предметной плос-

кости, отражая лучи, рассеивает их во все стороны. Если к ней приравнять такой же фактурный фон, но синего цвета, то отраженные желтые лучи частично попадут на этот фон и придат ему зеленоватый оттенок, очень заметный в месте касания желтого и синего. Между синим фоном и источником света устанавливается аналогичная связь: источник посылает световой поток, фон поглощает его и отражает синие лучи. Эти лучи частично попадают на желтую предметную плоскость и иррадиируют ее в зеленоватый оттенок, хорошо заметный в фоне складок полотна.

Постоянное взаимодействие света и цветных поверхностей создает сложную цветовую среду. Если в нее поместить, скажем, красный помидор, мгновенно возникнут новые связи и отношения в этой среде: источник света осветлит красный цвет помидора на повернутой к нему поверхности и стуктит цвет его отвернутой теневой части, заставит помидор отражать красные лучи, окрашивать ими желтую предметную плоскость и синий фон, что вызовет в первой — оранжевые оттенки, а во второй — лиловые. В то же время предметная плоскость посылает свои желтые лучи на помидор и окрасит его снизу оранжевыми бликами, а фон синими лучами сверху вызовет лилово-блики.

Внимательно посмотрим теперь на эту цветовую картину. Иней все части поверхностей имеют свой определенный цвет, то есть цветовой тон, насыщенность и светлоту. Световой блик помидора имеет голубоватый от цвета неба оттенок; край блика розоваты и лиловаты; свет помидора розовый, переходящий в алую полутьму, а сверху — в лиловые блики; тень малиново-красная с оранжевыми и лиловыми бликами; падающая тень оранжево-коричневая у помидора, а ее продолжение приобретает зеленоватый оттенок от фона. Таким образом, в цвете помидора воплотилась его объемная форма и вся среда, окружающая его. Из этого можно заключить, что при изменении силы и цвета светового потока изменится и цвет бликов, света и тени. И действительно, при солнечном освещении помидор становится золотисто-розовым с желтоватым бланком (цв. табл. I, 2 в); верхняя часть освещенной поверхности теряет лиловые блики: их убивают ослепительные лучи солнца; собственная тень помидора окрашивается в густой малиново-красный цвет с яркими бликами: снизу — оранжевыми, справа — розовато-фиолетовыми, падающая тень под помидором приобретает темный оранжево-коричневый цвет, удаленная часть — серовато-зеленый, а часть, упавшая на фон, становится лиловато-синей и зеленой; фон и предметная плоскость стали очень светлыми и блеклыми, малонасыщенными по цвету.

Сила и цвет источника света, как уже говорилось, играют решающую роль в цветообразовании поверхностей и среды.

Достаточно посмотреть на картины, изображающие, например, зимний пейзаж в условиях солнечного освещения или лунного, чтобы понять способность освещения вызывать разные оттенки на одинаковых по цвету поверхностях, скажем, на снегу. Цвет снега в каждом пейзаже свой: в одном он золотисто-розовый, в другом — оранжевый, в третьем — серый, в четвертом — голубоватый, в пятом — густо-синий.

Точно так же цветные поверхности реагируют на изменение своего положения в пространстве и на замену одного предмета другим иного размера, цвета и положения. Замена в нашем натюрморте синего фона блекло-розовым, а желтой предметной плоскостью зеленой привела к изменению цветовой характеристики натюрморта в целом, помидора в частности (цв. табл. I, 2g). Изменение собственного или предметного цвета и цветовых отношений мы можем наблюдать и в тех случаях, когда в натуре возникают светлотные или цветовые контрасты. Так, светлое на темном фоне кажется светлее, а темное на светлом — темнее; сочетание поверхностей, окрашенных в дополнительные цвета, усиливает их цветовую насыщенность; насыщенный цвет, соседствуя с малонасыщенным, ослабляет его, а в ахроматической цветовой группе вызывает противоположные себе оттенки. Особенно заметны изменения цвета в местах соприкосновения разноцветных поверхностей.

Велика роль контраста теплого и холодного. Теплыми называют те цвета, которые напоминают цвет огня, солнца, то есть красный, оранжевый и желтый. Холодные напоминают цвет воды, льда, лунного света, то есть зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Поверхности предметов, освещенные солнцем, кажутся теплыми, а тени — холодными. В условиях закрытого помещения, напротив, света кажутся холодными, а тени — теплыми. Теплый цвет предмета «холодит» цветовое состояние его среды, и наоборот. Умение видеть контрасты, борьбу теплых и холодных цветов помогает понять причины кажущегося изменения предметного цвета и верно изобразить краской понятые связи и цветовые отношения.

Из сказанного следуют выводы: *каждый предмет обладает своим собственным или предметным цветом; предметный цвет может изменяться под воздействием источника света и цветовой среды; освещенная часть предмета приобретает оттенки источника света; предметный цвет поверхностей приобретает цветные оттенки рядом расположенных предметов, фона и предметной плоскости; все цвета натуры взаимно обусловлены и находятся в определенной зависимости друг от друга, в определенных цветовых отношениях; реалистически правдиво изобразить натуру — значит передать пропорциональные натуре отношения между предметами по цветовому тону, насыщенности и светлоте, передать их цветовые различия.*

Нарисуем акварелью натюрморт, составленный из зеленого и желтого яблок, никелированной чайной ложки и красной драпировки, служащей фоном и предметной плоскостью (цв. табл. III).

Карадашом очень светлыми линиями наметим контуры яблок и предметов. Желательно рисовать без исправлений резинкой, во всяком случае, не злоупотреблять ею: разрушенная резиновой фактура бумаги темнит и глушит цвет. Такими же тонкими линиями отметим границы бликов и теней всех предметов натюрморта и среды.

На первом этапе работы краской начнем с прокладки цвета светлых предметов — желтого и зеленоватого яблок, затем более темных — красной драпировки и серой ложки. Красная среда должна быть жидкой и малонасыщенной. Легко, прозрачным слоем нанесем ее на все части рисунка, за исключением бликов, которые пока можно оставить незакрашенными.

На втором этапе моделируется форма всех предметов и передается их освещенность: округлая форма яблок, волнообразные складки фона, ровная предметная плоскость, плавно нагибающаяся ложка. Поверхности, образующие эти формы, движутся, поворачиваются к свету и уходят от него. Цвет во меркнет, то ярко горит на некоторых светлых и полутеневых поверхностях, то темнеет на неосвещенных частях. Отдельными мазками усилим насыщенность цвета освещенных желтого и зеленого яблок и красного фона. Отметим прозрачными, но более темными красками тени. Цвет теней сложный, обусловленный средой. На цвет тени желтого яблока воздействует отраженный красный цвет фона, зеленый цвет от впадины ступицы яблока и светло-красный цвет от предметной плоскости; цвет тени зеленого яблока формируется под влиянием зеленовато-коричневого и пурпурного фона, сероватого-голубой и алой предметной плоскости; на блестящей поверхности ложки отражаются фон красного и коричневатого-зеленого цвета и алая драпировка; цвет теней драпировки отражает цвет яблок и среды. Положим мазки серо-зеленого и голубовато-зеленого цвета на зеленое яблоко, красно-коричневые, зелено-коричневые и красно-оранжевые мазки на желтое яблоко, красно-фиолетовыми, пурпурными, алыми и оранжево-красными мазками изобразим фон и предметную плоскость, а сероватыми и красновато-серыми — ложку.

Каждый мазок, положенный для изображения теней, должен быть взят правильно относительно света, примыкающих к нему поверхностей других предметов и других теней по цветовому тону, насыщенности и светлоте. Определив, из каких оттенков надо составить данный цвет, и смешав их, проверять, соответствует ли светлота полученного цвета тону изображаемой тени и его насыщенности. Найдя нужный цветовой тон, следует проверить его светлоту, чтобы избежать сильно

ДЕКОРАТИВНОЕ РИСОВАНИЕ

§ 1. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Декоративно-прикладное искусство по своему происхождению — искусство народное: народ создает вещи, народ надолго им придает форму и выражение, народ сохраняет наилучшую в них красоту и все свои достижения передает нам в наследство. В произведениях декоративно-прикладного искусства мы видим мудрость народа, его характер, уклад жизни. В них вложена душа народа, его чувства и его представления о лучшей жизни. Поэтому они имеют такое огромное познавательное значение. Археологи по вещам определяют историческую эпоху, общественные отношения, природные и социальные условия, материалы и технические возможности, народные верования и традиции, образ жизни, занятия, интериор и вкусы людей, их отношение к окружающему. Вещи являются лучшим воспитательным воздействием. По словам М. А. Фаворского, восприятие мира, познание законов эстетики и воспитание вкуса начинается у человека «со стеклянных кружек на шею матери. С кружка для воды. С посуды на обедном столе»¹. Изучение произведений декоративно-прикладного искусства, их художественных особенностей и средств овладения воспитывает бережное отношение к вещам, уважение и национальному достоянию и национальной культуре, к творческому труду людей, повышает наш культурный уровень.

Форма, конструкция, пропорции, материал, фактура и другие качества вещей приспособлены к выполнению определенной утилитарной функции. Примером могут служить сосуды — вместилища жидкостей. Для выполнения этой функции наиболее удобна (при хранении, переливании, уходе) круглая форма. Она образуется туловом, горлышком, дном и другими частями. Основная часть сосуда — тулово (емкость). Его наружные стенки создают замкнутое пространство, способное вместить большое количество жидкости и выдержать ее давление. Необходимо устойчивое тяжелое дно. Конкретное назначение сосуда заставляет мастера изменять его внешнюю форму, что особенно хорошо видно при сравнении сосудов, к примеру, сосудов, как молочник и кумган.

ослабленной осветленной тени. В проливном случае цветовой оттенок этой тени к смежной поверхности нарушается, форма уплощается и исчезает впечатленье глубины. Как намечено, светлота цвета воспринимается нами труднее, чем цветовой оттенок. Поэтому, прежде чем положить красочную смесь, надо внимательно проверить светлоту ее цвета по натуре.

На третьем этапе работы продолжаем моделирование объемной формы и пространства более тонкими оттенками цвета. Эти оттенки мы можем явственно увидеть, лишь прибегая, как советует К. А. Коровин, «к методу сравнения, и писать, все время имея в виду различия, а именно — насколько один цвет разнится от другого по степени светосилы и легкому цветовому оттенку, заботясь только о том, чтобы из природы «вытащить» это различие. Поступая так со всеми полутонами и светлыми, можно получить то удивительно тонкое разнообразие, которое таится в природе»¹.

Насыщенно желтый цвет яблока по мере ухода светлой поверхности в глубину приобретает светло-оранжевый оттенок, к низу — оранжевый, к полутени — зеленоватый и розоватый. Изменяются оттенки и других предметных цветов и бликов. Изобразим их небольшими мазками, плавно соединяющимися с ранее положенными цветами или выделяющимися своими четкими границами. Всякий положенный на бумагу мазок сверяем с натурой, попеременно переводя взгляд то на изображение, то на натуре. Это позволит увидеть, передана ли та цветовая пропорция, которая есть в натуре. Изображение цветочных оттенков в свете, полутени и тени постепенно приводит к тонкой моделировке формы, к установлению цветочных отношений, подобных натуре, к связи всех элементов натюрморта друг с другом, к изображению пространства и освещенности.

На последнем этапе все цвета обобщаем, подчиняем условиям освещенности, если надо, выделяем какие-то части более насыщенным цветом, а чрезмерно яркие, вырывающиеся из общей колористической гаммы газим; резче подчеркнем или смягчим контуры некоторых предметов.

¹ Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. Сборник. М., 1963, с. 428—429.



Рис. 40. Н. И. Бессарабова, Т. С. Еремина.
Молочник

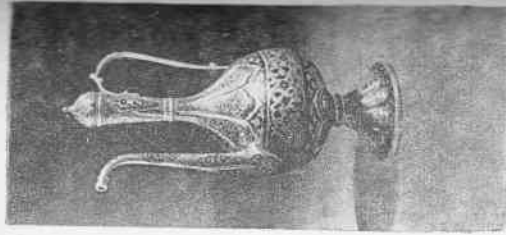


Рис. 41. Р. Алиханов.
Кумган

Молочник — сосуд для хранения небольшого количества молока (рис. 40). Он невелик, сделан из фарфора — хрупкого пористого материала, покрытого плотной глянцевой глазурью, не пропускающей влагу. Форма круглая, приземистая; тулово широкое, сжатое сверху и снизу и поэтому устойчивое и прочное; пятястующее расщелкиванию молока; дно большее; широкое горлышко снабжено широким сливом. Круглая толстая ручка способна выдерживать тяжесть сосуда с жидкостью.

Кумган — металлический сосуд для хранения шербега — сладкого фруктового прохладительного напитка (рис. 41). У него круглое большое тулово на широкой устойчивой ножке, высокое узкое горлышко с раструбом сверху, позволяющее аккуратно наливать в кувшин и выливать из него густую жидкость; от самой широкой части тулова резко к стороне и вверх отходит сначала широкий, а затем сужающийся длинный носик с узким выгнутом вперед сливом на конце; к верхней части горлышка и тулову припаяна тонкая изогнутая ручка, к которой с помощью шарнира прикреплена круглая крышечка, плотно закрывающая широкий расруб горлышка.

Из рассмотренных нами примеров видно, что формозование каждой вещи определяется ее *прикладным*, то есть чисто практическим назначением, что каждая часть вещи играет предназначенную ей роль в «работе» нераздельного целого. Это соответствие предмета его назначению, соподчинение частей, то есть *целесообразность*, вызывают у человека поло-

жительные эмоции, чувство принадежности вещи и ее функцию. Создатель полезной вещи стремится наделить ее эстетическими качествами. Такое эстетическое преобразование прикладных вещей осуществляется *декором*, то есть украшением формы и ее поверхностей с помощью специальной художественной обработки. Анализ сосудов различного назначения убеждает нас в совершенстве их формы, а вместе с тем выявляет их художественную выразительность. Эстетические качества материала, цвето-пластические свойства формы и другие внешние признаки вызывают в памяти чувственные образы предметных явлений действительности, вовлекают вещь в окружающую ее природную и общественную среду, связывая ее с предметным миром, возбуждая этими связями у человека гамму разнообразных чувств. Вещь становится не только материально полезной, но и духовно значимой. Так, округлая, приземистая, крепко сбитая форма молочника, увенчанная магнбующимся широким сливом, напоминает до предела сжатую спираль пружины, готовую в любой момент развернуться и выплеснуть свою энергию. Динамику формы усиливают изогнутые завитки массивной ручки, круто изогнутые контуры выдвинутой и волнистые линии росписи, повторяющиеся порывистое движение горлышка и изгибов ручки. Цветочная роспись, минимая широкое тулово, выделяет его как главную часть сосуда и одновременно стремится завладеть нашим вниманием, увлечь его от тяжеловесности и приземленности формы в мир приятных ассоциативных связей с цветущими лугами. Белая глазурированная поверхность сосуда не только облегчает форму, но и объединяет все ее части в целое, оживляет веселыми нотками блуждающих бликов и напоминает о белизне и свежести содержимого сосуда. Кувшин для шербега вызывает живые чувства и ассоциации. От его формы — изящной, стройной — веет экзотикой Востока. Яйцевидное тулово, поставленное узким концом на широкий поддон, сверкая огнем золотых бликов мелких завитков чеканного узора, кажется сказочным сосудом, хранящим волшебный эликсир; спокойное движение его нижнего контура сменяется энергичным изгибом плечиков, замыкающих форму; движение контура тулова подхватывается контуром шейки, который стремительно сужает и тянет вверх форму, чтобы завершить его под сводом крышки и в ее реальном венце. Причудливому движению контуров и масс сосуда вторит волнообразный, то быстрый, то медленный, то резкий, то плавный, ритм носика и ручки. Все неожиданно, разнообразно и мелодично, как восточная песня.

Вещь становится «чувственно представшей перед нами человеческой *психологией*»¹. Созданная руками умельца, она

¹ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. — Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 594.

несет на себе отпечаток многогранной человеческой личности, ее материальных и духовных нужд, а потому приобретает значение художественного произведения.

«Что побуждало людей, — спрашивал М. Горький, — при давать обыденным, полезным вещам «домашней утвари», посуде, мебели прекрасные формы, яркую расцветку, затейливую резьбу, что вообще побуждало людей украшаться и украшать?» И отвечал: «Стремление к совершенству форм... Людям, работающим над изменением вещества, материи, до ступня величайшая из радостей — радость творцов нового, необыкновенного»¹.

§ 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ДЕКОРА

К специфическим изобразительным видам декора относятся сюжетное изображение, символическое изображение и орнамент.

Сюжетное изображение — это рисунок на поверхности предмета, изображающий какое-то определенное явление, событие, конкретного человека или вещь. Художественная выразительность самой формы предмета способна вызывать эстетические чувства, эмоции, например чувство радости. Конкретное изображение придает этому чувству осознанности, скажем, радость от красоты русской белоствольной березки, которую художник органично ввел в декор предмета.

Символическое изображение — это условный образ, обозначающий какое-либо понятие, идею, явление. В узком смысле символ предстает в виде условного знака, например пятиконечной звезды, или в виде *монограммы* — сплетения первых букв имени и фамилии. К символическим изображениям принадлежат эмблемы, гербы, знаки (почтовые и фабричные, денежные знаки, медали и ордена). Очень часто в них используется аллегория — иносказание.

Эмблема представляет собой обобщенное изображение определенных предметов, например серпа и молота, символизирующих союз рабочих и крестьян. Эмблема выражает конкретные понятия. Она может стать знаком государства, города, рода, то есть *гербом*.

Аллегория в отличие от эмблемы через конкретный образ выражает отвлеченные понятия, такие, как «свобода», «слава», «победа», «Родина» и т. п.

Символические изображения говорят о широком круге общественных явлений, понятных людям разных национальностей и стран. Но в силу преобладания в символах расщепленного начала их воздействие носит менее эмоциональный характер, чем сюжетные мотивы.

Орнамент — это узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов. Орнамент может изображать конкретные формы — листочки, цветы, насекомых, птиц — с довольно большим приближением к натуре и менее выразительные, обобщенные и даже абстрактные формы — прямые линии, треугольники, круги, ромбы и прочие фигуры.

Основным источником создания орнамента всегда была природа. На шкурах змей, гусениц, зверей, крыльях птиц и бабочек, на растениях и плодах природы «нарисовала» чудесные узоры, открыв человеку бесконечное множество орнаментальных форм, цветовых оттенков, красоту и богатство их сочетаний, цельность и строгую соподчиненность всех элементов. Человек, очарованный красотой и сказочным разнообразием природы, наслаждался, внимательно изучал эту красоту, стремился использовать закономерности, лежащие в ее основе, и создавал новые орнаментальные формы, чтобы ими украсить вещи в свой быт.

Орнамент может компоноваться из одного или нескольких *декоративных* элементов или фигур. Так, орнаменты, украшающие гжельский кувшин (рис. 42), составлены из узора дна (один элемент — листочек), узора тулова (стебельки, цветочные головки, листья и завитки), узора горлышка (листочек, фигурные дужки и две точки). Как видно, полоска первого узора возникает в результате повтора одного декоративного элемента, во втором узоре ритмически организовано множество элементов, а третий узор строится на основе повтора одной группы, составленной из четырех элементов.

Такую компактную целостную группу декоративных элементов, повторяя своим повтором создает орнамент, называют *декоративным элементом*.

Асимметричные декоративные элементы и звенья придают орнаменту динамичность, пример тому узор, украшающий тулово гжельского кувшина: непрерывное волнообразное движение этого узора подчеркивает округлость объемной формы и оживляет строгость ее симметричного силуэта. Возникшее противоречие между динамикой тулова и статичным положением мушкетерской шляпки устраняет симметрией декоративного элемента и асимметрией узора дна и горлышка.

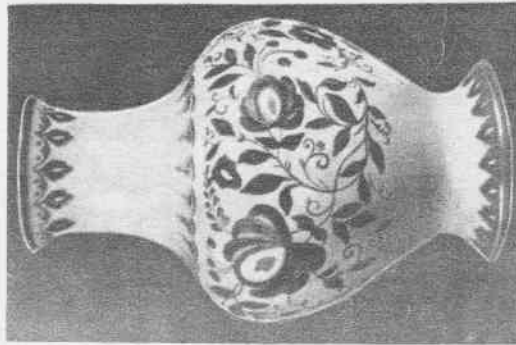


Рис. 42. Т. С. Дунаева, Н. И. Бессарабова. Кувшин

¹ Горький М. О литературе. М., 1961, с. 486—487.

Декоративные элементы и звенья часто изображают предметы окружающей человека среды и художественно выражают отношение к ним самого человека. В русском орнаменте декоративные элементы выражают чувства, мысли и интересы земледельца. В узорах легко узнаются полевые и садовые растения — маки, ромашки, васильки, незабудки, цветы яблони и вишни, листья и плоды смородины, крыжовника, рябины, хмеля, колоски ржи, деревья, птицы, животные, люди.

Русский орнамент запечатлевает природные формы разных областей страны. Например, в северном орнаменте чаще всего изображаются ели, клюква, снежинки, рыбы, олени; цветочное решение скромное, нежное, мягкое: белые, голубые, зеленые, золотистые оттенки. В орнаменте центральных областей преобладают пышные цветы, грабельки, солнышко при сочетании контрастных цветов — красных, синих, желтых, черных, зеленых.

В узбекском орнаменте декоративными элементами служат цветки граната, миндаля, корбочки хлопка, листья ивы и ветки, змейки и ишеничные колосья. Они говорят о стране солнца, садов и хлопковых полей, о трудолюбии узбекского народа. В казахском и киргизском орнаменте декоративные элементы и сочетание красных и синих цветов напоминают о природных богатствах солнечного края и выражают мечту народа о счастье (недаром в орнаменте встречаются изображения бога счастья и достатка Тао-т'е и круто изогнутые рожи животных — признак успехов в скотоводстве). В дагестанских ковровых орнаментах из сложных остроконечных геометрических фигур, обросших побегами и цветочками, проступают мотивы страны, изрезанной горными цепями и скалами, покрытыми зарослями мелколистных кустарников (мархарай) и цепкой растительностью.

В египетском орнаменте основным декоративным элементом является обожествленный лотос; в ассиро-вавилонском — плод священного растения — ананаса; в греческом — листья акация; в римском — дуб и виноград; в иранском — гвоздики, розы, анемоны, шиповник, ирис, нарцисс, а также изображения животных — львы, леопарды, газели, слоны и птицы.

сюжетные, символические изображения и орнаменты своими ритмами, симметрией, контрастами повышают эмоциональную выразительность вещей, красоту их формы, единство их внешнего вида и содержания.

§ 3. ВИДЫ ОРНАМЕНТОВ

По содержанию орнаменты бывают геометрические, ритмические, зооморфные, символические и комбинированные. Каждый из этих видов используется в соответствии с назначением украшаемой вещи. Например, коробку для конфет

украшают растительным цветочным орнаментом, но шкатулку для хранения боевых орденов — символическим орнаментом, который может быть составлен из элементов, изображающих знамена, звезды, лавровые и дубовые ветки — символы славы и твердости. Чаще всего украшаемые поверхности имеют форму квадрата, прямоугольника, круга или узкой полосы. Поэтому все орнаменты можно классифицировать по трем основным формам: замкнутой, ленточной и сетчатой.

Замкнутым орнаментом называют узор, декоративные элементы которого сгруппированы так, что создают замкнутые линии. Возможны пять основных видов построения замкнутых орнаментов (рис. 43): а) с помощью одной плоскости симметрии; б) с помощью одной оси симметрии; в) с помощью одной оси и нескольких плоскостей симметрии; г) с помощью нескольких осей и плоскостей симметрии; д) по принципу необходимого ритма.

Замкнутый орнамент, украшая поверхность предмета, выделяет этот предмет или его главные части и выражает динамическое напряжение формы или ее покой. Например, если орнамент нанесен только на края и углы головного платка, узор усилит значение границ, вызовет ощущение уменьшения поверхности и выделит середину как свободное поле. Одноцветная спокойная поверхность середины платка подчеркнет цветочную объемность округлой формы головы человека, а узорчатые многоцветные края окружают ее со всех сторон нарядной рамкой. Замкнутый орнамент применяют и для украшения скатертей, салфеток, тарелок, наличников оконных и дверных проемов и прочих рамок. Напротив, орнамент, помещенный в середину поверхности, выделяет эту середину, привлекает к ней внимание, тогда как края оказываются вне поля ясной видимости, что зрительно увеличивает размер поверхности. Таким орнаментом украшают потолки, абажурные лампы, полы, стены, скатерти, то есть формы, которые нуждаются в зрительном увеличении размера вещи и пространства интерьера. Очевидно, что для усиления целостности вещи ее поверхность лучше украсить замкнутым орнаментом, заполняющим середину и края. Особенно необходимы такие орнаменты в ковровых изделиях, в орнаментации полов, плафонов, которые придают интерьеру равновесие, устойчивость. В еще большей степени усиливается целостность формы вещей, когда ими их поверхность покрывается сплошным орнаментом без свободного поля.

По принципам замкнутого орнамента строятся символические изображения — эмблемы, гербы и знаки.

Ленточным орнаментом называют узор, декоративные элементы которого создают ритмический ряд с открытым двусторонним движением, вписывающийся в ленту. Существует семь видов построения ленточных симметричных орнаментов. Наи-



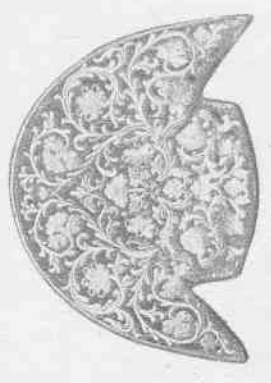
Рис. 44. Виды ленточного орнамента: а — роспись керамики (фрагмент), (греческая Греция); б — ковер (фрагмент), Персия; в — роспись (фрагмент), (греческая Византия); г — коша (фрагмент), Казахстан; д — узор (творческая работа учащихся на тему «Хохлома»)



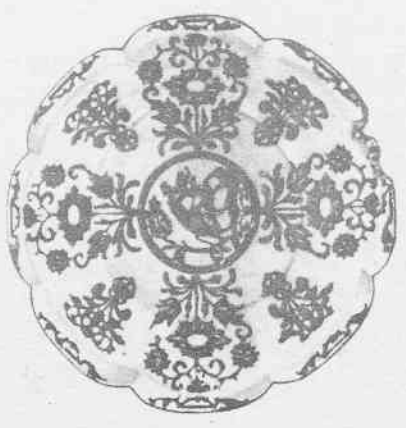
б



г



в



в



д

Рис. 43. Виды замкнутого орнамента: а — ковшник; б — тарелка; в — подносник; г — валец (фрагмент); д — чаша

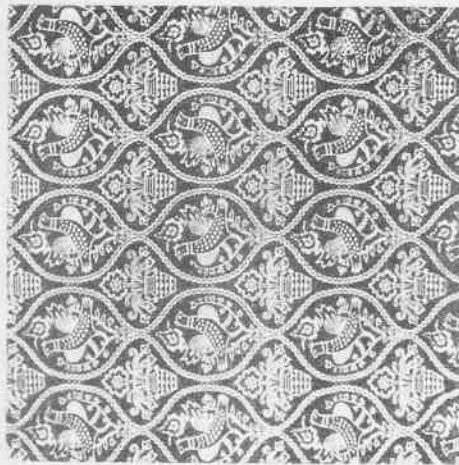
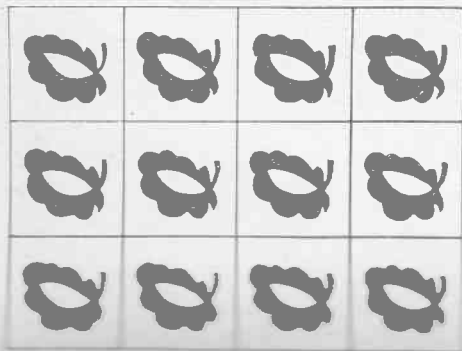
более распространенные из них строятся из элементов, движущихся вдоль оси переноса (рис. 44): а) в одном направлении; б) в двух направлениях с помощью поперечной плоскости симметрии; в) в одном направлении с помощью продольной плоскости симметрии; г) в двух направлениях с помощью продольной и поперечной плоскостей симметрии.

Асимметричный ленточный орнамент строится путем свободного ритмического повтора.

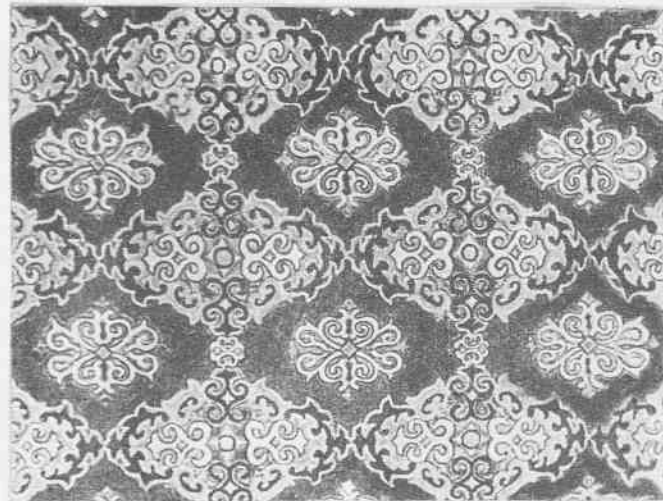
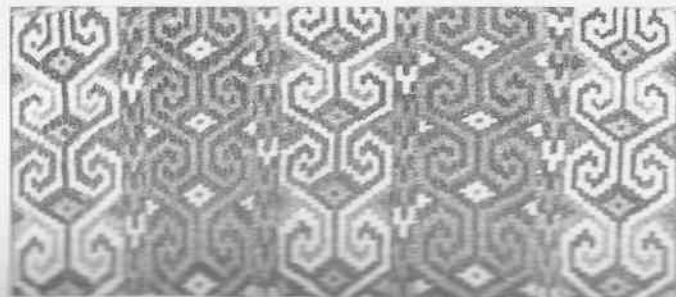
Данные композиционные схемы позволяют получить орнаменты с разными статикодинамическими качествами, что позволяет выразить различные состояния и отношения. Например, орнаменты первого и третьего видов чаще всего украшают движущиеся или имеющие отношение к движению предметы: полы и стены проходов метро, решетки мостов и лестниц и пр. Орнаменты второго и четвертого видов применяются в оформлении статичных поверхностей (стены жилых домов, библиотечных помещений, групповых комнат детского сада) или предметов, участвующих в смешанном движении (ковровые дорожки и пр.). Широко применяют ленточный орнамент в украшении одежды в виде вышитого воротника, края рукава, нижнего края платья, в виде узорчатого пояса, головной повязки, шарфа. Ленточным орнаментом обрамляют посуду, мебель и другие бытовые предметы. Он выделяет край предмета или его конструктивно важные части, расчленяет предмет на составные части, располагаясь на границах этих частей, утяжеляет предмет, располагаясь снизу, что придает предмету завершенность и устойчивость.

Сетчатый орнаментом называют узор, элементы которого, располагаясь вдоль многих осей переноса, создают движение во всех направлениях. Если ленточный орнамент, обладая одной осью переноса, может выделять только край поверхности, то сетчатый орнамент, обладая многими осями переноса, может равномерно покрыть и выделить поверхность как единое целое. Сетчатый орнамент часто применяется при оформлении помещений, чтобы подчеркнуть замкнутость внутреннего пространства. Орнаментация пола, стен и потолка осуществляется в виде мозаики, ковров, обоев и драпировок. Они удерживают плоскостной характер поверхностей, их гладь и непрерывность. Даже оконные и дверные проемы, прерывающие замкнутость пространства, маскируются и закрываются кружевными и декоративными занавесами, украшенными сетчатым орнаментом. Его используют и в оформлении одежды; он усиливает пластику движения человеческой фигуры.

В основе сетчатого орнамента всегда лежит параллелограммическая система узлов, определяющая расположение декоративных элементов. Насчитывают пять таких систем: квадратную, прямоугольную, косую параллелограммную, ромбоидальную и треугольную. Соединяя две любые точки той или иной



б



г

Рис. 45. Виды сетчатого орнамента: а — роспись для ткани (работа учеников); б — Е. Я. Шуляцкая. Занавесочная ткань; в — туркменский коврик (фрагмент); г — грозненский ковер (фрагмент)

системы, можно найти оии переноса, которые дадут возможность построить сетчатый орнамент определенного вида симметрии. Всего существует семнадцать видов. Некоторые из них строятся по тем же законам, что и ленточный орнамент. По этому им можно руководствоваться в работе над созданием сетчатого орнамента. Но чаще всего учебно-методическая практика, учитывая сложность построения сетчатого орнамента, упрощает творческий процесс, беря за основу композиции ту или иную сетку, оси и ячейки которой заполняются соответствующими по форме декоративными элементами и звеньями (рис. 45).

§ 4. РАБОТА НАД СОЗДАНИЕМ ОРНАМЕНТА

Совершенство формы часто настолько полно выражает красоту предмета, что он не нуждается в декоре. Если же возникает необходимость в усилении эстетического воздействия предмета, то решают, что декорировать (всю форму или какой-то ее элемент) и как декорировать.

Утонченная форма восточного кумгана, слагающаяся из разнонаштабных частей, нуждается в собирательном декорировании всей поверхности. Напротив, в компактной форме небольшого приземистого молочника понадобится выделить только главную часть — тулово, что осуществляется вазильково-синей росписью. Назначение предмета и особенности его формы определяют форму и содержание декора.

Декоративные элементы для орнамента чаще всего находят в природе в виде листьев, цветов, плодов, животных, а также среди предметов и форм, созданных руками человека, его творческим воображением, фантазией. Выбранная для орнамента форма проходит сложный процесс преобразования, в результате чего она освобождается от всего лишнего, случайно, чтобы стать выразительным декоративным элементом. Первостепенной стороной этого процесса является выбор наиболее характерного образца из группы родственных форм, отражающего закономерности всех частей данной природы. Этот отбор характерного необходим для создания такого декоративного мотива, который смог бы непосредственно вызывать у человека приятные чувства и ассоциации. Если сравнить несколько натуральных колосков ржи, можно увидеть в каждом одни и те же элементы: тонкий стебель, узкие длинные листья, овальные золотистые зерна, поочередно расположенные в колосе и покрытые тонкими чешуйками с длинными хрупкими усиками. Все одноименные части растений имеют почти одинаковую форму. Но вместе с этим каждое растение обладает своими особенностями: у одного — гибкий длинный стебель, у другого — короткий; листья правильные, плавно изгибающиеся и неправильные, пятнистые, ломкие; колос

длинный с крупными зернами и короткой с мелкими зернами. Отбор нужного сводится к выявлению и изображению такого растения, в котором сильнее и полнее, чем в других, выражены основные положительные свойства колосьев ржи и закономерности их формы.

Не всякий украшаемый предмет, его форма, материал и образительно-технические средства позволяют воспроизвести в качестве декоративного элемента отобранный натуральный образец как он есть. Поэтому другой стороной процесса преобразования декоративного элемента является его освобождение от несущественных частей и признаков или таких, которые нельзя изобразить на данной поверхности, в данном материале и данными техническими средствами. Образ не только освобождает от случайного и несущественного, но и обогащают такими частями и признаками, которые позволяют усилить возникающий конфликт между отобранным для изображения образцом и украшаемым предметом (его формой и формой предмета, формой и техническими средствами воспроизведения). Такое изменение формы образца ради подчинения его украшаемому предмету называют *стилизацией* nature.

Мастер В. П. Ворносков деревянную вазу для цветов удлиненной округлой формы снабжает двумя плоскими ручками, придав им вытянутую и веерообразную форму снопов ржи (рис. 46). Плавный изогнутый силуэт формы — характерная черта снопов — запечатлен в вазе. Но снопы стали плоскими, поскольку они выполняют функцию ручек вазы. Изменилась и форма растений: стебли стали короткими и толстыми, верхняя часть колосьев — широкой, а нижняя — узкой, усики сохранились только сверху.

Форму декоративного элемента изменяют и материальные средства. Так, в чугунной решетке Большого Каменного моста в Москве (рис. 47) сноп ржи представлен только тремя растениями с толстыми стеблями, большими колосьями и верхними одинаковой длины толстыми усиками, плотно соединенными друг с другом. В керамической гжельской вазе (рис. 48) по темному васильково-синему фону золотом нанесены колоски, плавно изгибающиеся на выпуклом тулове; здесь намечены только зерна и усики овальными маляками и длинными тонкими штрихами — элементами, очень удобными для изображения их кистью. Декоративный элемент приобретает простоту и услов-

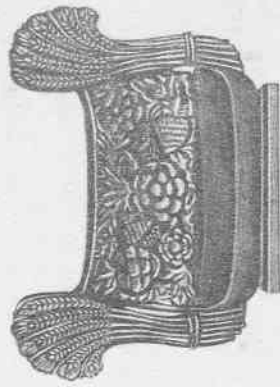
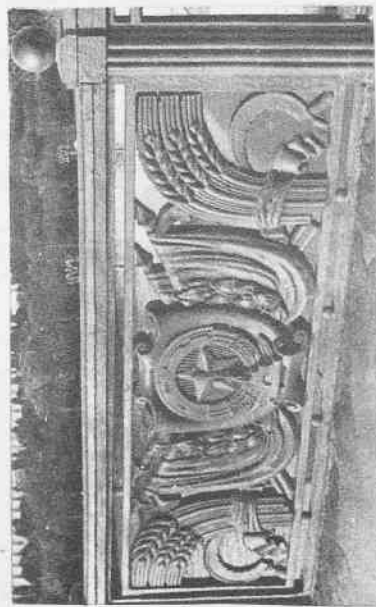


Рис. 46. В. П. Ворносков. Цветочная ваза-подставка

ность. Еще более стилизованным он выглядит в рекламных проводочных изображениях, украшающих витрины булочных. Изобразительно-технические средства также стилизуют форму предмета. Например, написанной кистью и красками колос ржи может быть иллюзорно живым, но сделанный с помощью трафарета или плакатным пером, он будет уплощенным и условным.

Различные условия восприятия требуют различной степени преобразования предметной формы. Так, изображение, предназначенное для рассматривания на большом расстоянии, дается в преувеличенном размере, с очень четкими контурами, в обобщенном виде, без мелких деталей. Напротив, изображение, рассматриваемое вблизи, может быть небольшого размера, с проработанными деталями.

Форма и композиция орнамента должны оттенять форму и назначение украшаемого предмета. Цветочная ваза-подставка по содержанию статична. Мастер, оформляя ее колосками ржи, избрал форму симметричного замкнутого орнамента, хорошо выражающую покой статичной вещи. Напротив,



а



б

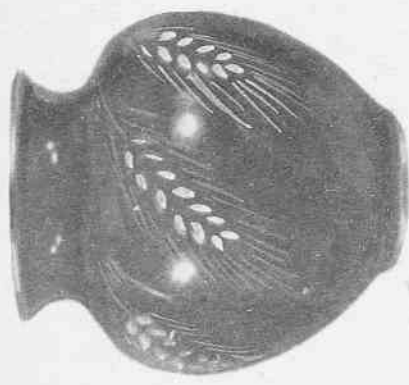
Рис. 47. Решетка Большого Каменного моста (фрагменты). Москва

динамичность и покой, заключенные в форме круглой приземистой вазы «Золотые колосья», художник обогатил ленточным орнаментом, вскрыв им внутреннюю напряженность и динамику вещи. Оформление решетки моста должно выразить как устойчивость статичного сооружения, так и динамику его вытянутой формы, связывающей берега реки. Авторы решетки моста через Мещу-реку использовали для этого форму ленточного орнамента. Средняя, парящая над водой часть моста (рис. 47 а) украшена решеткой, орнаментированной статичным узором (в его основе лежит вторая композиционная схема). Тяжелые замкнутые симметричные звенья решетки, резко отделенные друг от друга двойными чугунными столбами и интервалами, выражают ее спокойную мощь и устойчивость. Крайние наклонные планшеты моста (рис. 47 б) обрамлены решеткой с более легким орнаментом, в основе которого лежит первая композиционная схема, динамичная, усиливающая движение людей, вступающих на мост.

При составлении орнамента следует большое внимание обращать на соподчиненность декоративных элементов. В орнаментальной композиции главные элементы выделяют размером, ярким цветом и центральным расположением. Второстепенные элементы, дополняя главные и оттеняя их ведущую роль и значение, должны пластично соединиться с ними в целостный организм. Главную роль в орнаменте решетки моста играет щит с изображением пятиконечной звезды и монумента Свободы, остальные же фигуры обрамляют центральную группу и расширяют ее смысловое значение. В орнаменте решеток пандусов главные декоративные элементы представляют собой ржи, а элементы, осуществляющие связь между ними, — колосья и листья.

И наконец, мы подошли к завершению процесса создания орнамента — к его практическому выполнению в материале. Здесь следует выяснить, в какой последовательности, какими материалами и инструментами, какими красками будет выполняться орнамент. Рассмотрим, как решают все эти задачи мастера народного искусства.

Рис. 48. Н. И. Бессарабова. Ваза «Золотые колосья»



Многие произведения народных мастеров являются собой образцы подлинного искусства, в которых форма, декор и содержание находятся в неразрывном единстве. Народ веками отбирал в природе совершенные формы, радостные сочетания цветов, стилизовал их и создавал новые, удивляя и радуя своей изобретательностью и вкусом.

Особенно интересны для нас росписи мастеров Хохломы, Городца, Дымкова, Гжели, вологодские узоры русского кружева и набойки, орнаменты курского кофра, узбекской керамики, украинской малевки. Они красивы, полны оптимистического мироощущения, хорошо выражают форму и могут быть использованы в работе с детьми в целях воспитания художественного вкуса, любви к родной природе, к народу и его искусству и, конечно, для развития технических и композиционных умений и навыков.

Хохломская роспись (цв. табл. IV). Именем старинного торгового села в Горьковской области стала называться роспись деревянной посуды и мебели. Выточенная на токарном станке или вырезанная ножом из липы или березы вещь тщательно покрывается тончайшим слоем глины («вапы»). Просушенная «поваленная» вещь, многократно покрытая олифой, красится серебристым алюминиевым порошком, по которому затем наносится роспись масляными красками, главным образом черной и красной как наиболее жаростойкими. Расписанную вещь вновь несколько раз олифят и сушат в печи, после чего серебро дает золотистый оттенок, а красные узоры еще более пламенеют на золотом и черном фоне, позолоту Хохлому называют «золотой» и «пламенной».

Хохломская роспись представляет собой растительный орнамент, составленный из стеблей, листьев, цветов и ягод, называемых «травкой» и «кудриной».

В основе *травки* лежит плавное изгибающийся стебель, от которого во все стороны отходят изогнутые стебельки; они по всей длине густо усеяны большими и малыми завитками, напоминающими узкие листочки, каждый из которых имеет свою особую форму; одни листочки кружатся вокруг небольших стебельков, другие густо покрывают стебель, перемежаясь с тонкими короткими штрихами; движение всех стебелькой и листьев подчинено плавному движению стебля. Можно отметить два часто встречающихся композиционных вида «травки»: один, украшающий внутреннюю поверхность миски или блюда, характеризуется равномерным движением волнистого стебля вокруг центра дна с примыкающими к нему плавными изогнутыми боковыми стебельками, листочками и ягодками, плотно заполняющими всю поверхность вещи; другой, украшающий наружную поверхность поставца или солонки, отличающийся

цветом продолжным движением волнообразного стебля ветки, широко охватывающего предметную форму.

Кудрина — цветочно-лиственный узор с округлыми широкими листьями, крупными цветочными головками и завитками. Пышные декоративные элементы, как правило, золотого цвета, обводятся по контуру и украшаются легкой штриховкой. «Кудрина» обычно пишется «по фону». Фоновое письмо отличается тем, что сначала рисуют концы кисти контуры волнообразного стебля и всех крупных элементов узора, а затем серебристый фон изделия закрывают черной или красной краской, оставляя нарисованный узор незакрашенным. После этого частично сделанную роспись дополняют мелкими элементами, главным образом мазками и завитками разных цветов, наносимых густой краской на черной или красной фон. «Травка» же пишется «по верху». Верхнее письмо характеризуется тем, что узор наносится черной, красной, зеленой и желтой красками на серебристый фон изделия сверху. После этого в многократных покрытиях олифой фон изделия приобретает золотой цвет, отлично выделяющий многоцветный узор росписи.

Хохломская роспись выполняется кистью от руки без предварительного рисунка, с маху. При этом кисть ставится перпендикулярно украшаемой поверхности, вследствие чего узоры очень быстро и точно наносятся округлые контуры цветов, листьев и завитков. Последние элементы легко изображаются даже детьми дошкольного возраста прикладыванием (приманиванием) кисти, насыщенной краской, к бумаге и расчерком, что есть одним движением и с разным нажимом на нее. Эти простые технические и композиционные приемы мастеров Хохломы, будучи творчески использованы в работе с детьми, обеспечивают их возможности в создании очень интересных и выразительных узоров.

Городецкая роспись (цв. табл. V, 1). Оригинальные изделия мастеров Городца: пралки, лубяные короба, детская мебель, игрушки, декоративные панно. Теми же приемами кистевого мажорного письма на крышках столов, на спинках и сиденьях стульчиков, табуреток-сундучков, коней-качалок изображаются крупные «розовые» (яблоки), цветы шиповника и других растений, собранные в букет, гирлянду или венки. Их яркие красные, розовые, синие, голубые и зеленые краски резко выделяются на золотистом или другом цветном поле изделия, придавая ему радостный, праздничный вид. Часто для усиления контрастности между фоном и узором последний обводится белой краской, а лепестки и листья веток оживляют белыми штрихами — «оживкой», которую наносят концом кисти. Традиционная городецкая роспись изображает различные жанровые сцены из жизни горожан: чаепитие, застолье, гулянье, табуны коней и всадников, птиц с распушенными

хвостами и т. д. Бытовые картины дополняются пышными цветами и ветками, заполняющими свободные места. Все композиции имеют парадный, показной характер, основные персонажи изображаются позирующими.

Гжельская роспись (ив. табл. V, 2). Орнамент русской керамической посуды очень близок к орнаментации деревянных изделий Хохломы и Городца. Он также выполняется кистью и также изображает цветы; в основе керамической росписи лежит подобная же волнистая линия-стебелек, образующая цветочную ленту, которая подчеркивает границу формы или выделяет главные части ее. Но особенности материала, техники обжига и традиций наложили своеобразный отпечаток на всю роспись.

Роспись гжельской посуды отличается прежде всего иной формой декоративных элементов, изображающих полевые цветы, злаки и садовые цветы — розы, астры, гвоздики и др. Они наносятся синей краской — кобальтом по белому фону или золотом по синему фону изделия. Стебельки цветов, усики и завитки рисуют концом кисти тонкими изгибающимися линиями, а листья и цветочные головки — всей кистью с разной силой нажима, образующего отдельные свободно положенные мазки. Часто темно-синий цвет росписи обогащается блестящими золотыми линиями, которые изображают жилки листьев или очерчивают границы лепестков цветка.

Дымковские изделия (ив. табл. VII). Характер росписи глиняной дымковской игрушки определился под воздействием нескольких факторов. Прежде всего крайне обобщенная форма фигур животных и людей потребовала условных декоративных элементов для орнаментации ее поверхностей — кружочков, полосок, прямых и волнистых линий, точек и штрихов, из которых складывается геометрический орнамент. Вместе с этим в дымковском узоре своеобразно запечатлелись особенности естественной окраски животных: яблоки в виде цветных кружочков, колец, точек на крупах лошадей, оленей, коров и коз. В орнаментации фигурок людей отразились тканые узоры льняной пестряди, вышивок, яркие узоры росписей дуг, саней, коромысел и пр.

На запрунтованную мелом фигурку роспись наносится гуашевой краской насыщенных цветов. Широкие и узкие разноцветные полосы, проведенные всей кистью или ее острым концом, создают узорную сетку, напминающую расцветку ткани шотландки, или намечают основу будущего узора. По этим полосам проводят мелкие волнистые линии — змейки. С обеих сторон змеек ставят тонкой палочкой или концом кисти цветные точки, равномерно заполняющие всю полосу. Часто сплошные цветные полосы заменяют полосками из точек и кружков, украшенных двумя-тремя короткими штрихами или двойными крестами. Применяют также в росписи сетчатый

орнамент из полос и клеток, заполненных кружочками, точками и штрихами. Цветовой строй росписи определяется преобладанием теплых или холодных цветов. В первом случае яркость, например, желтых, оранжевых и красных элементов усиливается небольшими элементами — синими или зелеными. В другом случае звучание голубого, синего и зеленого цветов подчеркивается розовым, красным или оранжевым элементом. Такое тактичное включение контрастного цвета в роспись способствует ее эмоциональное воздействие на зрителя, помогает избежать цветовой пестроты, добиться гармоничного слияния всех элементов.

Простота декоративных элементов и гуашевой техники, равнообразие сочетаний ярких цветных фигур привлекают интерес детей к орнаментальному творчеству.

Вологодские кружева. Центром русского кружевоплетения является город Вологда. Здесь создаются скатерти, покрывала, салфетки, занавеси, салфетки, кружевные прошивки и вставки, применяемые для отделки белья и одежды. Кружево представляет собой ажурный узорчатый текстиль, получаемый плетением обычной белой нитки. В узорах вологодских кружев находят свое отражение красота северной русской природы, в них сочетаются эстетические и познавательные начала.

Основой кружевного узора служит *решетка* с треугольными, квадратными или восьмиугольными ячейками, в которую вплетается главный орнаментальный мотив плотной широкой тесьмой — *велюшкой*, плавно изгибающейся во все стороны. Волнообразные движения велюшки, изгибы которой соединены множеством маленьких петелек — *сцепок*, «рисуют» тонкие контуры стеблей, листьев, цветов, веток, фигуры людей и животных (рис. 49 а). В ручном кружеве используются также в качестве основных декоративных элементов, создающих орнаментальный мотив, *паучки* (рис. 49 б) и *насовки* (рис. 49 в) в виде овальных и квадратных фигур, условно изображающих листочки, веточки и цветочные головки. Пустоты элементов узора и полей кружева обычно заполняют сплетенными из четырех нитей шнурочками-*плетешками*, частыми *сетками*, образующими различные геометрические фигуры.

На занятиях декоративным рисованием кружевные узоры изображают белой краской на черной или темной цветной бумаге. Сначала узор рисуют простым карандашом, а затем его обводят концом кисти тонкими ровными линиями (рис. 49 г). Кистью, рисующая велюшку, должна постоянно принаправляться к движению изгибающейся линии узора. Плетешки, ветки и ножки паучков рисуют также концом кисти, а овальное тельце паучка и насовки — примакиванием.

Русская **набойка**. Набойкой называют ткань, украшенную орнаментом, который печатается с помощью «манеры» (рис. 50 а) — набоечной доски с рельефным рисунком, который сма-

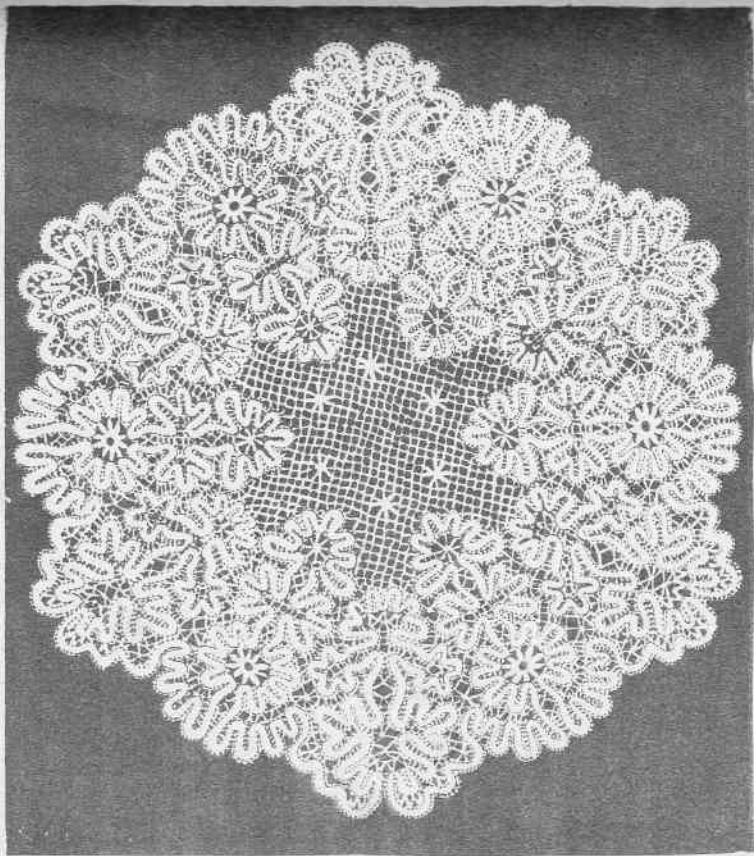
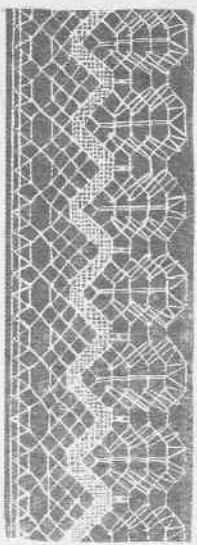
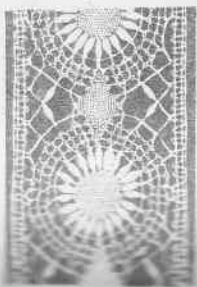
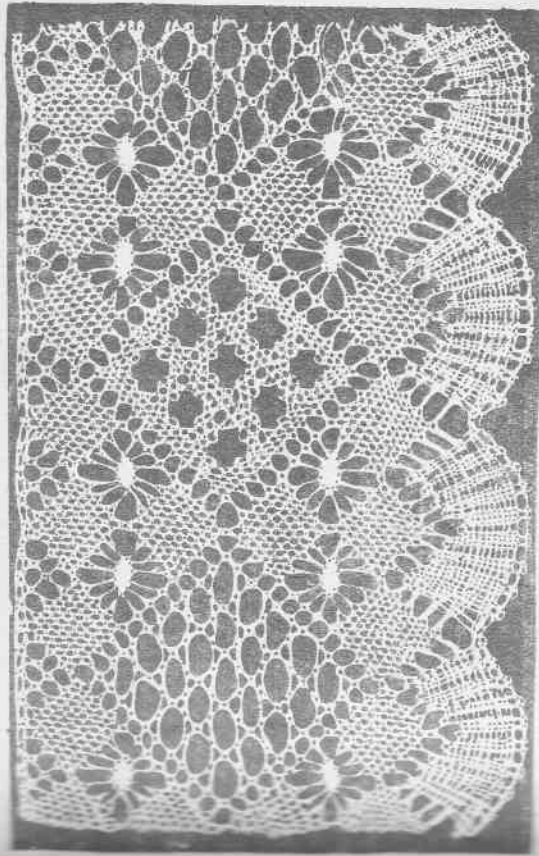


Рис. 49. Русское кружево: а — В. Д. Веселова. Салфетка; б — ручное кружево

зывают краской и накладывают на ткань. Отпечатанный узор чаще всего выполняют краской синего, зеленого и красного цвета по белому фону ткани. Такую набойку называют *белоземельной* (рис. 50 б). Другой вид имеет *кубовая* набойка. Ее узор остается белым, а ткань окрашивают в синий цвет (рис. 50 в). Узоры русской набойки, как правило, бывают растительными — изгибающиеся стебельки с часто посаженными на них листьями и цветами плотно прикрывают всю поверхность ткани. Вышивка, изразцы, народный лубок, кружева служат источником узоров набойки.

Орнаментация ткани способом набойки может иметь применение в работе с детьми. Конечно, набойка в чистом виде — дело довольно трудное ввиду сложности техники изготовления манеры. Но можно заменить набоечную доску набором штампов с изображением листьев, ягод, цветов и завитков. Штампы вырезают из сырого картофеля, моркови, чернильной резинки или деревянной палочки. Трудоемкую резьбу декоративного элемента на деревянной палочке заменяют ре-



г — ручное кружево; з — творческая работа учащихся на тему «Кружево»

шонной, линолеумной или картонной печатками, наклеиваящимися на торец палочки. Для печатания узора штампами применяют сделанную из ваты и марли подушечку акварельной или масляной краской. Смочив этой краской штампик, делают оттиски в таком порядке, который предусмотрен заранее композиционной схемой. Чередуя разные штампы или применяя цвет для них, получают множество непохожих друг на друга орнаментов.

Курский ковер (ив. табл. VI). Ковроделение в Курской области возникло в давние времена. В лучших своих произведениях, красочных, гармоничных и совершенных, народ выразил свое поэтическое отношение к родной природе. Их композиция проста и вместе с тем разнообразна: чаще всего в середине черного или синего поля ковра располагается веночек или пышный букет, составленный из роз, маков и незабудок; их яркие светлые цвета контрастируют с темным фоном и подчеркивают значение середины. В еще большей степени способствует усилению роли букета как главного элемента ком-

иногда широкая цветочная кайма, обрамляющая середину. Дно плавного соединения середины и каймы часто размещают по углам свободного поля небольшие букетики. Иногда в композициях середина резко отделяется от каймы широкой полосой свободного поля, в других же случаях крупные цветы, равномерно покрывая все поле ковра, делают одинаково знающей всю его поверхность. Контраст насыщенных цветов декоративных элементов — красного, вишневого, розового и зеленого с темным и холодным фоном — оживляет поверхность; ритмический повтор контрастных групп «зажигает» ведущие элементы орнаментального мотива, создавая определенный эмоциональный настрой; конкретность объемной формы и общность изображения усиливают гармонию и выразительность произведения.

Курские мастера, кроме цветочных композиций, создают и тематические, детские, в которых изображаются любимые детьми животные и сказочные персонажи. Их располагают либо в середине ковра и окружают цветочной каймой, либо свободно по всей поверхности, естественно вплетая в орнаментальный строй композиции как ее декоративные элементы.

Узбекская керамика (ив. табл. VIII). Древнейшую историю имеет узбекская керамика. Она поражает разнообразием форм, богатством орнаментальных мотивов, красотой композиционных и колористических решений. Декор покрывает внешние и внутренние поверхности изделия и выполняется кистью, гравируванием и штамповками. Наиболее интересны росписи блюдец. Основу их орнаментальной композиции представляет узор дна, зачастую это крупные розетки, изображающие цветы граната, миндаля, перца, яблоки, персика и пр. Узор центра блюда обычно отделяется от узора бортов кругами, между которыми располагаются орнаментальные полосы, составленные чаще всего из геометрических фигур, подчеркивающих красоту центрального узора.

Вместе с этой традиционной композицией существуют и другие. Например, дно без росписи, а борт украшается широкой полосой узора или узкой каемкой либо все блюдо покрывается росписью без выделения композиционного центра. Цветовое решение росписей зависит от местных традиций того или иного промысла и от творческой индивидуальности мастера. Например, ташкентской посуде свойствен желтый цвет, во которому роспись наносится зеленой и коричневой красками; роспись риштанской посуды наносится на синеватый и коричневый фон темно-синими, коричневыми, зелеными и белыми красками.

Украинская малёвка (ив. табл. IX). Давняя народная традиция — к большим праздникам белить хату и украшать ее разноцветной росписью — сохранилась на Украине до наших дней. Росписью, главным образом цветочной, украшаются

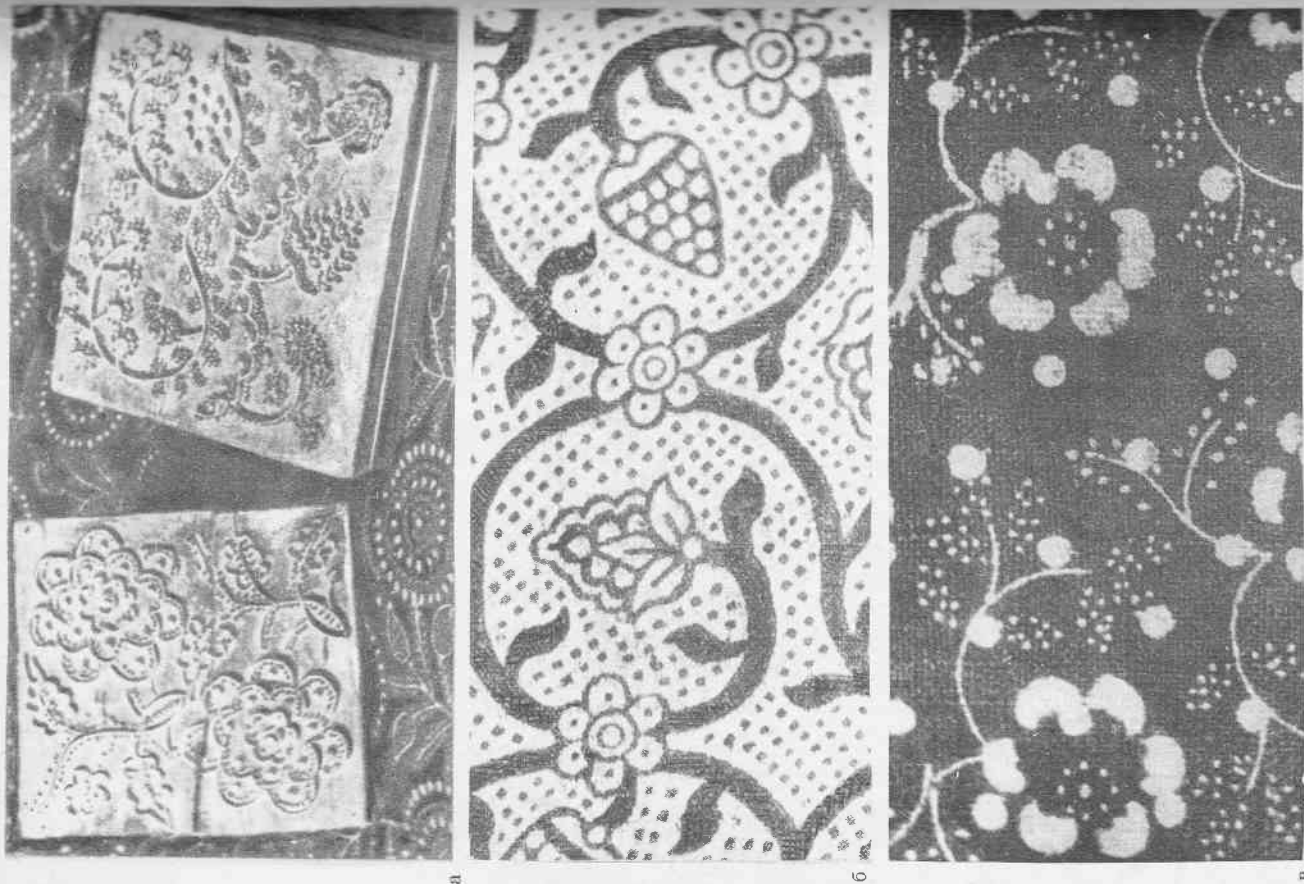


Рис. 50. Русская набойка: а — набочные доски — манеры; б — белоземельная набойка; в — кубовая набойка

РИСОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ

§ 1. ВИДЫ АРХИТЕКТУРЫ

Архитектура в отличие от графики и живописи не изображает пространственный мир на двухмерной картинной плоскости, а создает из геометрических объемов замкнутую пространственную среду в виде различных сооружений (жилых, общественных, промышленных, хозяйственных и других, производимых для жизни, труда и отдыха человека), архитектурных ансамблей и городов.

Пространственная природная среда, оживленная архитектурными сооружениями, всегда привлекала внимание своей выразительностью, поскольку созданное руками людей органическое пространство отличается не только утилитарным назначением, — оно отражает уклад жизни общества, уровень его материального и духовного развития.

Любое архитектурное сооружение создается с учетом трех основных сторон: *функциональной, конструктивной и художественной*.

Особенности этих сторон архитектуры позволяют выделить в ней несколько видов и стилей. Рассмотрим их подробнее.

Архитектурные формы создаются по принципу удовлетворения тех или иных общественных потребностей человека. Поэтому по *целевому назначению* архитектуру делят на жилищную, общественно-гражданскую, промышленную, декоративную и другие виды.

Так, жилой дом должен иметь небольшие комнаты и подсобные помещения, благоприятные для здоровья и настроения человека условия. Общественные здания (театры, музеи, стадионы, вокзалы, школы, больницы, магазины и т. д.) предназначены для одновременного обслуживания большого числа людей, поэтому они должны обладать соответствующей кубатурой, мощными источниками света и воздуха, планировкой, обеспечивающей свободное перемещение людей.

Промышленные сооружения — заводы, фабрики, плотины, электростанции — необходимы для установки технического оборудования и создания условий для производительного труда рабочих. Стены, фундамент и перекрытия промышленных помещений испытывают от работающих механизмов огромные нагрузки: они должны быть прочны и устойчивы. Планировка сооружений и примыкающей территории должна отвечать требованиям производственного процесса.

Мемориальная архитектура посвящается важнейшим историческим событиям, а также людям, заслужившим признательность Родины. Обелиски,

наружные и внутренние стены, обрамляются окнами и дверями, покрываются узорами простенки, заплечья и печь. Каждый узор, имея определенное назначение, обладает своей особой формой. Выполнить такие узоры могли не все, поэтому отдельные талантливые мастера, стремясь удовлетворить большой спрос на росписи, стали делать их на бумаге. Так, взамен настенной росписи возникла *малёвка* — народный украинский орнаментальный рисунок-роспись на бумаге. Форма малёвки, украшающей окно или простенок с портретом, напоминает рушник и выполняется на листе бумаги удлиненного прямоугольного формата, узкие концы которого покрываются широким ленточным цветочным узором. Малёвка, предназначенная для заплечной стены, делается как настенный ковер, то есть середина листа бумаги украшается большим букетом сказочно пышных цветов с узорчатыми листьями, а края и углы — каймой из мелких цветов и веточек; обе части разделены свободным полем. Малёвка, украшающая простенок и середину широких граней печи, представляет собой замкнутый узор, изображающий большой цветок в вазоне с крупными, часто симметрично расположенными цветочными головками, бутонами, плодами и листьями на прямом или слегка изогнутом высоком стебле. Очень распространена малёвка с букетом из нескольких больших цветков-розеток, дополненных мелкими цветочками и листьями. В цветочную композицию букета умело вписываются фантастические птицы.

Цветорит малёвок отличает господством открытых насыщенных цветов, контрастами и согласованностью больших цветочных пятен. Все росписи делаются кистью без предварительной подготовки карандашом. Основным материалом служат акварель, гуашь, темпера. В письме элементов широко применяются ряд излюбленных технических приемов, придающих определенное стилевое звучание узорам: «мазок от себя», «мазок на себя», «переходной мазок» и др. «Мазком от себя» рисуют широкий и постепенно сужающийся элемент сильным нажимом на кисть с постепенным ослаблением нажима. Напротив, «мазком на себя» сначала рисуют тонкий элемент с постепенным усилением нажима и заканчивают широким мазком. «Переходной мазок» — это прием нанесения многоцветного элемента, для чего на кисть набирают сначала одну, затем другую краску; при движении двуцветной кисти на бумаге остается разноцветный след. Так отдельными мазками рисуют и листья, и цветочные головки, похожие на мальву, розу, астру и др. Выразительность силуэта, декоративность цвета и пластичность форм, крепкая связь узора с листом бумаги позволили малёвке стать своего рода станковым графическим произведением искусства; мотивы ее применимы для украшения ткани, керамической посуды, архитектурных объектов и, конечно, в декоративной работе с детьми.

триумфальные арки в честь одержанной победы над врагом и в память о погибших на полях сражений, здания панорам, — все эти сооружения при званы в монументальных формах увековечить заслуги исторической личности или великие события в жизни страны.

Декоративная архитектура (беседки, фонтаны, павильоны) украшает сады и парки, площади и улицы, используя различные формы, конструкции и материалы.

Конструкция — структурная основа, костяк сооружения, придающий ему целостность, устойчивость, прочность и долговечность. С помощью фундамента, столбов, стен и перекрытий она замыкает внутреннее пространство и одновременно утверждает какую-то часть внешнего пространства.

Многовековая история архитектуры выработала два основных конструктивных вида: стоечно-балочный и арочно-сводчатый.

В *стоечно-балочной* конструкции стойки — вертикальные столбы или колонны — несут на себе тяжесть всего сооружения, горизонтально положенные на столбы балки перекрывают пространство над столбами. В балках возникают силы сжатия и растяжения, особенно большие в камне. Эти силы разрушают балку. Поэтому длина каменной балки не должна превышать 3 м. Такими балками можно перекрыть только небольшое внутреннее пространство. Стоечно-балочная конструкция широко применялась древними греками в строительстве небольших храмов. Так, всемирно известный древнегреческий храм Парфенон, посвященный богине Афине, покрывательнице города, представлял собой небольшую прямоугольной формы комнату со статуей Афины. Целла со всех сторон окружена колоннами, но сущими балочные перекрытия. Колонны и балки собирались из каменных блоков, тщательно подогнанных друг к другу и соединенных без связующих материалов пазами, выступами и железными прутьями. Прочность и долговечность конструкции Парфенона выдержала испытание временем; она выстояла 21 столетие.

В *арочно-сводчатой* конструкции несущие элементы — столбы; столбы перекрывают внутреннее пространство вместо горизонтальных балок. Они имеют округлую или стрельчатую форму и могут замкнуть большое пространство. Опираясь всей тяжестью на столбы, своды создают не только определенную силу сжатия, но и распор — боковое давление, которое может опрокинуть опорные столбы и стены, поэтому для укрепления конструкции к ним присоединяют наружные столбы и арки. Сводчатая конструкция использовалась архитектурой Древнего Рима и особенно широко архитекторами средневековья при сооружении громадных храмов. Так, Собор Парижской Богоматери вмещает 10 тысяч человек. Его мощные колонны-столбы, сложенные из камня на прочном растворе, делают внутреннее пространство на пять продольных пролетов. Центральный пролет на тридцатипятиметровой высоте перекрыт сводом, боковые — перекрыты сводами на меньшей высоте. Наружные стены подпираются стройными столбами и арками.

В современном строительстве используются крупноблочные и кирпичные панельные конструкции. Блоки и панели делаются на заводах, а на месте стройки из них собирают стены и перекрытия. Специальные домостроительные комбинаты ныне производят объемные блоки, представляющие собой целые комнаты. С помощью подъемных кранов из них собирают многоэтажные дома. Несущие элементы таких конструкций — стены или стойки каркаса. Промышленное производство почти всех элементов здания делает архитектуру простой и конструктивной.

Архитектурное сооружение есть результат труда строителя, вооруженного наукой и техникой, и творческого замысла архитектора. Конструкция, внутреннее пространство, внешний облик должны быть не только удобны, прочны и долговечны, но и *художественно выразительны*, то есть заключать в себе определенную идею. Выразительность определяется местоположением здания, его величиной, окружающей средой, планировкой здания, внешними формами, окраской, размерами внутреннего пространства, освещенностью и т. д.

Характер общественного устройства, господствующая идеология и связанная с этими факторами психология народа неизбежно отражаются на стиле искусства. Так, например, древнегреческое государство отличалось демократической формой правления, сочетающейся, однако, с рабовладельческой формой строем. Отсутствие деспотической власти и религиозной догматики выразилось в архитектурном зодчестве древних греков. В основе древнегреческой архитектуры лежит идея совершенного, физически и духовно развитого, свободного человека. *Античные* архитекторы все свои здания строили согласно пропорциям человеческого тела, воплощающего гармонично, противостояние стихии природы, величавую ясность и человечность, что отчетливо ощущается в архитектуре Парфенона, который вознесен на вершину высокого холма, как прекрасное изваяние на постаменте. Парфенон виден отовсюду, он как бы господствует над городом и выделяется на фоне природы.

Соразмерность всех частей, их пластическое единство, ритмичное расположение колонн, ненавязчивые украшения, органично вписывающиеся в ансамбль мраморные скульптуры — все это помогает создать целостный архитектурный образ.

Эпоха средневековья отразила смену рабовладельческого строя строем феодальным. Господство церкви требовало создания просторных, вместительных соборов. Это достигалось увеличением размеров зала в ширину и высоту, уменьшением свечений внутренних колонн, облегчением конструкции перекрытия. На узкой площади острова Ситэ в Париже высоко выдвинулся окруженный небольшими зданиями колоссальный Собор Парижской Богоматери. Его каменное тело непосредственно вырастает из земли, а вертикали столбов, колонн, колонок, стрельчатых арок и высоких башен устремляют его вверх. Внутреннее пространство подает человека своей беспредельности, усиливающейся от мерцания голубоватых позлащенных, усыпающихся ритма колонн, ярусов, арок.

Обратимся к современной советской архитектуре. Ее главная задача — создать благоприятные условия для труда и отдыха человека-гражданина, хозяйина своей земли. Отсюда вы-

текает целый комплекс проблем и требований, связанных с градостроительством, с проектированием новых микрорайонов, с планировкой и застройкой территории с учетом современных тенденций развития общества, климатических условий, национально-местных традиций.

Применение железобетона и стекла позволяет решить проблему связи внутреннего и внешнего пространства, преодолеть климатическую зависимость архитектуры, сделать сооружение удобными для человеческой деятельности.

Наши зодчие уделяют значительное внимание строительству Домов культуры, Дворцов пионеров, оздоровительных объектов, школ, стадионов, зданий для конгрессов и съездов. Примором могут служить архитектурные ансамбли Артека, Московского Дворца пионеров на Ленинских горах, Центральный стадион в Лужниках, Московский университет и многие другие объекты.

Здание Кремлевского Дворца съездов было построено в 1961 году на территории Московского Кремля между Троицкой башней и Патриаршими палатами. Ажурный призматический объем здания, повторяя прямоугольные ярусы Троицкой башни, органично вписался в древнерусский ансамбль, омолодил его, внес живую струю современности. Огромные пролеты стеклянных стен, обрамленные вертикальными столбами каркаса, открывают перед зрителем, находящимся во двореце, красивейшую панораму грандиозной Москвы и древнего Кремля с его белокаменными дворцами, золоткопольными соборами, шатрами башен и рубиновыми звездами. Внутреннее пространство дворца расчленено на ряд помещений: вестибюль, гардероб, фойе, банкетный зал, кабинеты, кулуары, зрительный зал на шесть тысяч мест. Все этажи дворца связаны эскалаторами и лестницами. Много света, воздуха, простора. Светлый цвет и красивая фактура материалов, облицовывающих стены и покрывающих полы, обивка мебели, тактичное введение мозаики и цветочных растений создают стилизованное единство всех элементов Дворца съездов.

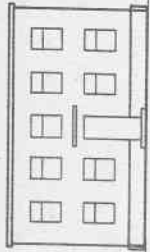
Особую заботу проявляют зодчие в отношении строительств ва детских садов. Зная, что среда, в которой живет ребенок, воздействует на него, формирует его духовный облик, архитекторы стремятся создать такие условия, которые будут способствовать осуществлению воспитательных и учебных мероприятий, укреплению здоровья и всестороннему развитию детей. Уже внешний облик здания, то есть экстерьер, должен привлекать ребятам декоративной выразительностью архитектурных форм, благоустроенностью и оригинальностью планировкой участка, окружающего дошкольное учреждение и располагающего площадками для игр, беседками, цветниками, красивыми деревьями. Еще большую роль в развитии ребенка играет организация внутреннего пространства, то есть ин-

терьер а детского сада. Он должен отражать специфику помещения и отличаться простотой планировки, логичностью в расположении комнат и вещей в них, светлой цветовой гаммой и окраске стен и полов, в подборе удобной мебели, игрушек, произведений искусства, цветов, в обилии света и воздуха. Вместе с тем оформление интерьера должно учитывать назначение той или иной комнаты. Приемная комната делается светлой, радостной, с удобными шкафами для одежды и легкими дамесечками; игровая — просторная комната, окрашенная в мажорные цвета, с набором различных игрушек, удобными столиками и стульчиками, с большим, легко чистящимся ковром для игр; спальная комната тихая, уютная, со светлыми интерьерами на окнах; с мягкой окраской стен и пола.

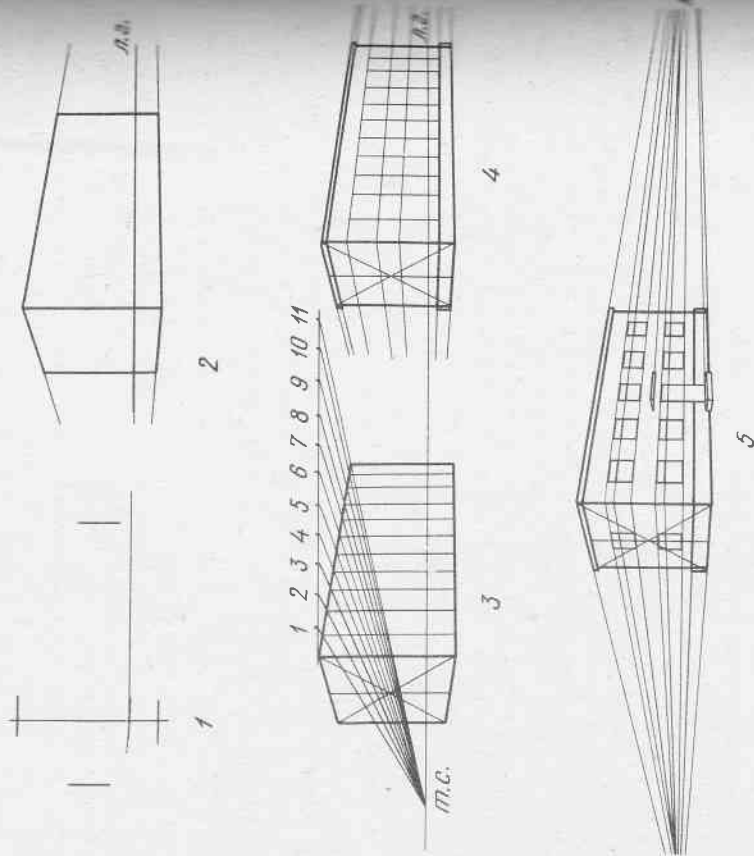
• ИЗОБРАЖЕНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ

При основном изображении здания с фасадной стороны его основные части передаются простейшими геометрическими фигурами: прямоугольниками рисуют стену дома, окна и дверь, треугольником — двускатную крышу. По этому же принципу рисуются и многоэтажные постройки. Последовательность их изображения поддается особенностями конструкции: сначала рисуют несущие элементы — фундамент, фасадную стену, а затем — крышу, окна, двери и другие части дома. Отмечают штрихами основные размеры всего массива здания; обозначают линией границу поверхности земли и прямоугольником — его просторанственную форму; определяют высоту фундамента, рисуют его узким длинным прямоугольником, слегка выступающим за боковые границы стены; сравняют высоту оконных проемов и межэтажных панелей с высотой здания, определяют, на сколько частей надо разделить высоту стены, чтобы нарисовать нужное число этажей; в этих частях отмечают высоту оконных проемов и рисуют их верхнюю и нижнюю линии. Таким же образом, определяют количество оконных проемов и простенков, отмечают их ширину вертикальными линиями. Стерев ненужные линии вспомогательной сетки, получают рисунок оконных проемов. Снизу на полосу фундамента наносят контуры крыльца, а выше — контуры двери. Далее изображают крышу, карнизы и декоративные элементы (рис. 51 а).

Здание в угловом положении рисуют с фасадной и боковой сторонами (рис. 51 б). В этом случае, отметив основные размеры, обозначают сначала вертикальной линией ребро ближнего угла дома. Отмечают его высоту. В силу того что верхние и нижние горизонтальные линии стен направлены в глубину, они будут восприниматься наклонными как ребра куба, поэтому в угловое положение. Поэтому определяют степень наклона этих линий, рисуют их и проверяют двумя точ-



а. Фронтальное (фасад) паламента дама



б. Последовательность изображения дома в угловом положении

Рис. 51. Рисование дома

ками схода на линии горизонта. Затем, отметив ширину углового простенка вертикальной линией, находят двумя его диагоналями перспективную середину, соединяют ее с точкой схода, а через полученную точку пересечения с вертикальной линией простенка проводят вспомогательную наклонную линию, через точку пересечения которой с верхней линией стены проводят границу второго простенка и т. д. После изображения перспективы вертикальных простенков на ближнем вертикаль-

ном ребре угла здания отмечают высоту оконных проемов и монтажных панелей и рисуют верхние и нижние линии окон через две точки схода, чтобы нарисовать все окна здания. Более мелкие архитектурные и декоративные элементы рисуют, пользуясь этими же точками схода.

Интерьер можно представить в двух видах: фронтальном и угловом. Во фронтальном (рис. 52 а) сначала рисуют прямоугольник стены, расположенную перед рисующим, затем наклонными линиями — границы стен, пола и потолка с помощью проверкой их перспективной согласованности (все наклонные линии, обозначающие границы боковых стен, должны при продолжении пересекаться в *точке схода*). Построив перспективу комнаты, переходят к предметам обстановки, которые можно увидеть, например, в групповой комнате детского сада — столика, стула и шкафчика. Тонкими линиями определяют место и размеры каждого предмета; намечают форму предметов в виде простейших геометрических тел — призм или куба, стремясь перспективно точно построить их по заданным размерам; в полученной геометризованной обобщенной форме намечаются основные конструктивные части предметов: крышка, подкрышье, ножки — у стола, сиденье, спинка, ножки — у стульчика, стенки, створка, ножки — у шкафчика; далее детально прорабатывается форма каждого предмета.

Изображение интерьера в угловом положении (рис. 52 б) начинается с вертикального ребра угла комнаты, чтобы затем можно было строить перспективу боковых стен, пола и потолка, пользуясь *двумя точками схода*. Созданная пространственная перспектива углового интерьера позволяет перейти к построению предметов обстановки. Последовательность их изображения та же, что и во фронтальном виде, лишь начинают строить их не с лицевых граней, а с ближнего вертикального ребра, как у куба в угловом положении. Здесь следует предупредить, что в данных схемах предметы обстановки поставлены параллельно стенам комнаты, поэтому ребра их поверхностей пересекаются в той же точке схода, в которой пересекаются и ребра стен. Но часто предметы обстановки придается изображать в случайном под углом к стенам положении. Приступая к построению таких объектов, следует точно определить точки схода на линии горизонта, различные от точек схода стеновых ребер.

Практическая работа с детьми требует знакомства воспитателя с рисованием сказочных домов, теремов и дворцов — необходимых элементов и иллюстраций к русским народным сказкам. Знакомство с русским фольклором объясняет педагога знать особенности русского деревянного поддества.

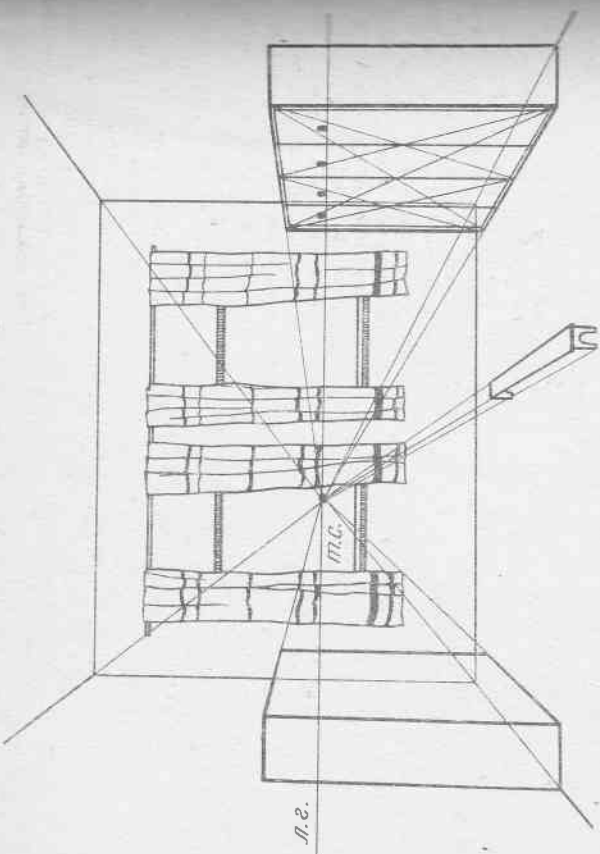
Основным строительным материалом на Руси было дерево. Из длинных круглых бревен топором и долотом плотники рубили избы и амбары, храмы и крепости с башнями. Строительство крестьянской избы (рис. 53) начиналось с возведения сруба — клетки. На концы двух параллельно положенных на землю бревен клали два других бревна с вырубленными в местах соединения поперуклыми чашками — выемками. Эти четыре соединенных друг с другом бревна образовывали *венеч*. В бревнах второго и последующих венцов вырубались продольные поперуклые пазы, необходимые для плотного соединения всех бревен сруба. Три-четыре верхних бревна продольных стен брались длиннее: они выдвигались вперед, образуя своего рода кронштейны для поддержки свеса (поява) крыши, за что и получили название *повальных бревен*. На продольные стены сруба клались *переводы* и *матчи* для настлки пола и потолка. Над лицевой и задней стенами сруба возводились *самцы* — фронтоны треугольной формы из постепенно укорачивающихся сверху бревен. Самцы соединялись *слезами*, в результате чего образовывалась *обрешетка* для настлки крыши. В слезы обрешетки врубались *курцы* — короткие и нетолстые стволы елей с одним отогнутым в сторону корнем. На них клали бревно с выдолбленным в нем продольным желобом и получили *водосток*. Обрешеченная крыша покрывалась тесом. Нижние концы тесин упирались в водосток, а верхние на гребне крыши закрывались *охлуднем* — длинным бревном, фасадный конец которого украшался изображением головы коня (отсюда «конек», вершина фронтона).

На фасадной стене прорубались одно *красное* окно и два *волокобых* окна поменьше. Окна обрамлялись наличниками и ставнями, а торцы след обоях скатов крыши — *причелнами*, *полотенцами* и *подкрылками*. Все они украшались простым резным геометрическим орнаментом.

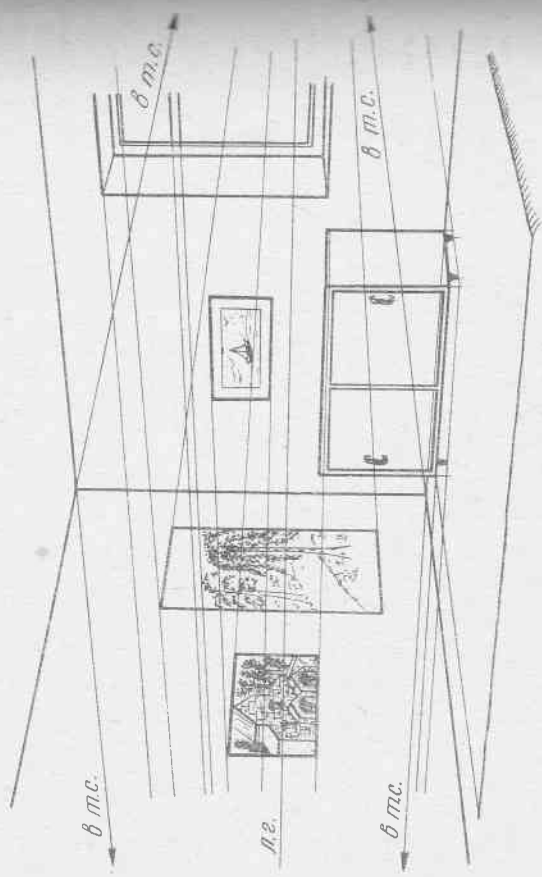
В ходе дальнейшего развития строительных приемов изменялись некоторые конструктивные и декоративные элементы крестьянской избы. Так, например, позже отказались от тяжелых бревенчатых самцов — заменили их легкими *стропилами* и тесовыми фронтонами. Место соединения бревенчатой стены и тесового фронтона закрыли широкой *добовой доской*. Причелны, полотенца, добовые доски, наличники и ставни стали обильно украшаться резным растительным орнаментом, включавшим изображения фаянонок и сиринов — сказочных женских образов с рыбьим или птичьим туловищем.

В последующие годы лобовую доску превратили в орнаментальную полосу — *фриз*, опоясывающую верх всех стен. Над фризом появились *карнизы*, плотно прикрывающий подкрышье и защищающий его от ветра и влаги. Появлялись и волокобые окна заменили одинаковыми красными окнами; устранили полотенца и подкрылки, но зато усилили декоративное звучание наличников, ставней, фриза, карниза, угловых досок. В декоре этих частей изображаются листья и плоды хмеля, винограда, цветущий подсолнух и ромашка, листья папоротника, венки и гирлянды из дубовых листьев, а также элементы античного орнамента — акант, ионки и др.

В древние времена изба иногда ставилась на *подклет* — невысокое помещение для хозяйственных нужд. В жилую часть — клеть — вела лестница крыльца, украшенного фигурными столбиками и подзорами. По мере надобности жилая площадь клетки увеличивалась за счет *прируба*. Эта



а. Интерьер избы во фронтальном положении



б. Интерьер избы в угловом положении

Рис. 52. Рисование интерьера

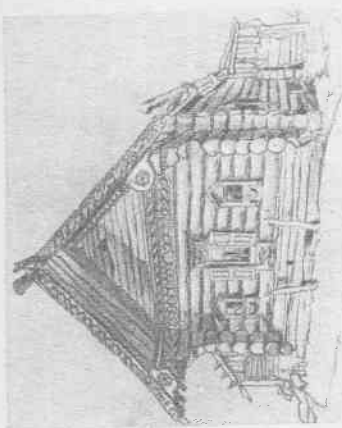


Рис. 53. Крестьянская изба 1-го типа

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

(Пятая учебная задача)

§ 1. ВИДЫ ПЕЙЗАЖА

Нечерпаемое многообразие природы породило в изобразительном искусстве различные виды пейзажного жанра.

В сельском пейзаже художника привлекает поэзия деревенского быта, его естественная связь с окружающей природой.

Городской пейзаж отличается рационально организованной средой, включенной руками человека в пространство, площади, набережные. В парковом пейзаже изображаются уголки природы, созданные для отдыха и удовлетворения эстетических потребностей людей. Эта природа оказывает свое воздействие то геометрически строгой, то свободной планировкой, гармоничным сочетанием природных форм с декоративной скульптурой и архитектурой.

Морской пейзаж — морина — рассказывает о своеобразной красоте то спокойного, то бурного моря, об изумрудных глубинах волн, отороченных белоснежным кружевом пены, или об испуганном разбушевавшейся морской стихии.

Архитектурный пейзаж близко соприкасается с городским. Разница между ними заключается лишь в том, что в архитектурном пейзаже художник главное внимание обращает на изображение памятников архитектуры в синтезе с окружающей средой.

В индивидуальном пейзаже художник стремится показать роль и значение человека-созидателя, строителя заводов и фабрик, плотин и электростанций, ажурных конструкций вокзалов и мостов, паутин железнодорожных линий.

Каждый пейзаж художник трактует по-своему, вкладывая в него определенный смысл. Так, пейзаж, в котором природа представляется величественной и недоступной для человека, можно назвать героическим. В нем изображаются высокие скалистые горы, могучие деревья, спокойная гладь вод и на этом фоне — мифические герои и боги.

Пейзаж-картина, предназначенный для украшения здания, обычно выполняется так, чтобы дополнить архитектуру, сделать ее выразительнее. Эта служебная функция пейзажа заставляет художника сочинять и стилизовать природные мотивы, заботясь не столько о реалистической трактовке изо-

простая конструктивная система из клеи, подклети и прируба стала применяться в храмовом и дворцовом строительстве.

Совершенством плотничьего мастерства является деревянный дворец царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Коломенском, построенный в 1681 году. По словам иностранца, он был похож «на только что вынутую из футляра драгоценность». Дворец представлял собой ансамбль разных по форме, назначению и расположению помещений и дворов. Все помещения: столовая изба, церковь, терема, хоромы, вышки — связаны были крытыми лестницами и переходами. Их покрывали двух- и четырехскатные крыши, *шатры*, *бочки* (двухскатные изогнутые крыши) и *куры* (четырёхскатные изогнутые крыши). Крыши, фигурные наличники, подзоры, резные столбы и балаянны лестниц и крылец были покрыты позолотой, разноцветными рисованными и резными узорами. Шатры и гребни крыши украшали шпиль и флюгера. Многочисленные, свободно и живописно расположенные помещения дворца вместе с шестидесятидвухметровой шатровой церковью Вознесения венчали высокий холм на берегу Москвы-реки.

Русские города также строились из дерева и обносились высокой деревянной крепостной стеной. Стены крепости делались двойными, промежутки между ними засыпались землей и камнем. Над стенами возводились сторожевые двухъярусные башни, позволявшие вести из бойниц и нависавшего верхнего яруса верхний бой. Между ними строились проездные башни.

Каменная русская архитектура восприняла много конструктивных и декоративных элементов деревянного зодчества. Это влияние сказывается в наличии подклети, высокого крыльца с крытой лестницей, переходами и галереями, шатров, резных столбов и др. Мастера русского зодчества создали множество величественных, сказочно красивых сооружений и городов. Этот бесценный творческий материал часто используется при иллюстрировании литературных произведений; созданные художником правдивые и выразительные образы способны ввести читателя в мир сказки, увлечь чудесными превращениями иллюстрации и лучшие образцы отечественной архитектуры помогают развить художественный вкус и воспитать любовь к родной земле и делам рук человеческих.

Художник И. Я. Билибин в одной из иллюстраций к сказке «Перышко Финиста Ясна-Сокола» (цв. табл. X, 1) изображает типично русское село: бревенчатую избу с тесовой крышей, во наличниками и ставнями; недалеко, на пригорке среди зеленых деревьев виднеется шатровая восьмистенная церковь и колокольня, за которыми раскинулись поля. Картину дополняют старик с дочерьми в русской узорчатой одежде, белая лошадь, впряженная в телегу с расписной дуггой, куры и лопухи.

В иллюстрации к сказке «Белая уточка» (цв. табл. X, 2) мы видим высокий терем-восьмерик с вышкой под шатром, с узорчатыми столбами, подзором и наличником, круглую сторожевую башню с бойницами, зубчатую крепостную стену, главки церквей и конек нарядной двухскатной крыши; синее море с вереницей кораблей и золотистое небо с бегущими тревожными облаками создают красивый романтический фон.

бражаемого, сколько о красоте группировки пейзажных элементов, о соответствии их формы стене. Естественно, что и цветовой строй такой композиции условный, отвечающий условиям украшения, отчего пейзаж стал называться декоративным.

Стремление найти в различных состояниях природы соответствие человеческим переживаниям и настроениям придавало пейзажу лирическую окраску. Чувства тоски, грусти, бездежности или тихой радости находят свое отражение в пейзаже настроения.

В пейзажном жанре находят свое косвенное воплощение исторические события, о которых напоминают изображенные архитектурные и скульптурные памятники, связанные с этими событиями. Такой пейзаж называют историческим. Он оживает в памяти давно минувшее и дает ему определенную эмоциональную оценку.

Величавые картины природы, полные внутренней силы, особой значимости и бесстрастного спокойствия характерны для эпического пейзажа.

В пейзаже порой запечатлевается бунтарское начало, не согласие с существующим порядком вещей, стремление подняться над обыденным, изменить его. Грозные тучи, клубящиеся облака, мрачные закаты, буйство ветра — мотивы романтического пейзажа.

Природа — это книга мудрости. Прочитать эту книгу, овладеть драгоценным богатством, заложенным в ней, помогает пейзаж. Он изображает природу в отдельных ее проявлениях и поэтому может постепенно открывать ее сокровенный смысл. Природа учит и воспитывает нас непосредственно, ежедневно и глубоко. К. Д. Ушинский неоднократно отмечал благотворное влияние природы на человека. Он восторженно писал: «А воля, а простор, природа, прекрасные окрестности городка, а эти душистые овраги и колыхающиеся поля; а розовая весна и золотистая осень разве не были нашими воспитателями? Зовите меня варваром в педагогике, но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога»¹.

§ 2. ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Воздушной перспективой называются кажущиеся изменения некоторых признаков предметов под воздействием воздушной среды и пространства.

Воздух — прозрачная среда. Но прозрачность его непостоянна, она меняется с увеличением пространства, то есть толщину воздушного слоя, с увеличением влажности, частиц пыли, дымления и пр. Обволакивая предмет, воздух меняет его внешний вид. Вместе с этим следует учитывать и зависимость внешнего облика формы от особенностей нашего зрительного восприятия, от солнца, от времени суток, времени года, погоды, от свойств земной поверхности. Рассмотрим некоторые закономерности.

Известно, что видимость предмета определяется величиной его изображения на сетчатке глаза. Чем ближе предмет, тем больше величина его углового размера, тем больше размер его изображения на сетчатке. Значит, оно, распределяясь на множество светочувствительных клеток сетчатки и раздражая их, дает больше сведений о форме предмета, что обеспечивает лучшую детальность видимости его. Напротив, чем дальше предмет от наблюдателя, тем меньше величина его углового размера, тем меньше информация о предмете, что не обеспечивает хорошей видимости его. И действительно, все ближние и наблюдателю предметы воспринимаются с исчерпывающей полнотой, а дальние — неполно, обобщенно.

И. И. Шишкин в рисунке «Лесная речка» (рис. 54) изображает на заросшем травой берегу высокую старую сосну. Ее кора испещрена глубокими трещинами. Корявые, резко изогнутые ветви раскинулись во все стороны и закрыли небо тонкой сеткой молодых побегов, опушенных игольчатой хвоей. На коре, ветвях, хвое играют мелкие пятна света и тени, дробя и оживляя их. Поодаль художник изображает группу деревьев. Он очерчивает всю их массу и выделяет серым тоном, чуть выделяя светлотой толстые стволы и ветви. Не видно ни тонкой структуры ветвей, ни листьев и игольчатой хвои, ни даже отдельных деревьев — все дано целиком, большими пятнами.

Еще обобщеннее показаны самые дальние деревья, слившиеся в одну светлую серую полосу. Если в средней группе деревьев светом и тонко выявлены самые крупные ветви, то здесь мы не видим ни стволов, ни ветвей, ни



Рис. 54. И. И. Шишкин. Лесная речка. Сиверская

¹ Ушинский К. Д. Избранные педагогические произведения. М., 1968, с. 388.

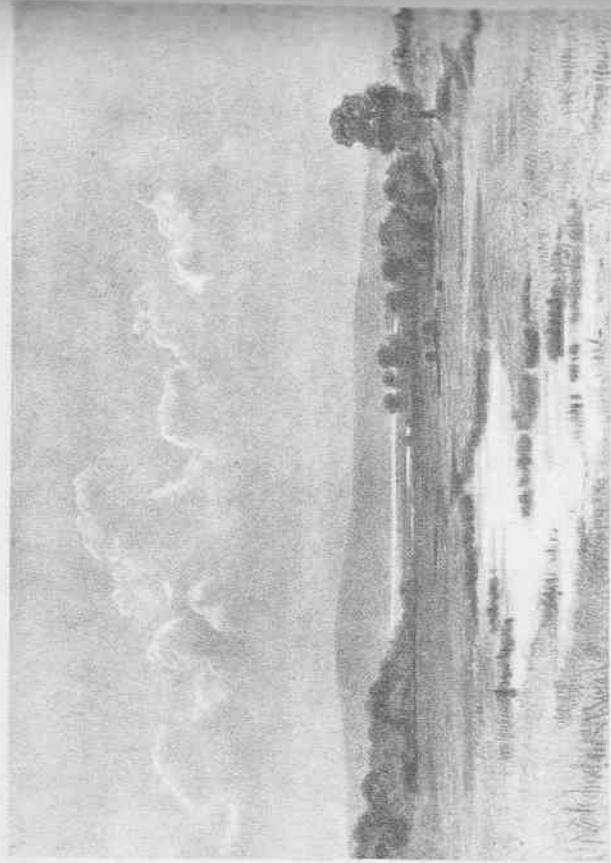


Рис. 55. И. И. Шишкин. Болото

тем более листьев, — тонкой волнистой линией легко намечены лишь границы пышных крон. Вся глубина пространства разделилась на три плана — ближний, средний и дальний. Все нарисованное на первом плане отличается детализацией, то есть тщательной прорисовкой всех, даже мелких элементов; на среднем плане выявляются только крупные части, а на третьем, самом дальнем плане делается обобщенный набросок всего в целом.

Таким образом, изображение пространственной глубины требует определенной характеристики предметов, находящихся на значительном расстоянии друг от друга, требует решения качественно разных задач. При изображении первоплановых предметов раскрывают *индивидуальные* особенности формы через прорисовку характерных для каждого предмета мелких и крупных частей и передачу целостности большой формы, в которой все элементы согласованы и соподчинены; при изображении предметов среднего плана отбирают наиболее *типичные* по форме крупные части и показывают, как формируется из них характер всей массы, цельной и несколько уплощенной; при изображении предметов дальнего плана крайние обобщают форму *схематизацией* предметов, показав не крайне, а всей их плоской массы через контур, светлоту или цвет.

Из сказанного можно вывести первый закон воздушной перспективы: *все ближние предметы воспринимаются*

крупно, а удаленные — обобщенно; для передачи пространства ближние предметы надо изображать детально, а дальние — обобщенно.

Прозрачный воздух позволяет нам видеть на большом расстоянии. Особенно хорошо обозревается окружающее с высоких горных вершин и холмов, а также после летних дождей. Все кажется четким и ясным, свежим и чистым. Точнее сдвинули завесу, прикрывавшую многоцветную картину мира. Однако движение воздуха поднимает вверх мелкие частицы пыли, дыма, мельчайших капелек воды и рассеивает их. Эти частицы мутят воздух и делают его менее прозрачным. Дальние предметы, обволакиваясь замутненным воздухом, теряют мелкие детали, четкость границ и контуров.

В другом рисунке «Болото» (рис. 55) И. И. Шишкин, избравшая топкую низину, поросшую осокой, мелким кустарником и редкими деревьями, тщательно прослеживает, как по мере удаления теряется четкость контуров травы, кустов и мелких холмов. Легкая прозрачная дымка испарений придает очертаниям удаленных предметов удивительную мягкость и плавность. Еще более неопределенны и мягки контуры предметов в туманную или пасмурную погоду.

Из этих наблюдений можно вывести второй закон перспективы: *все ближние предметы воспринимаются четко, а удаленные — неопределенно; для передачи пространства контуры ближних предметов надо делать резче, а удаленных — мягче.*

Загрязнение или замутнение воздуха не только смягчает границы удаленных предметов. Она изменяет светлоту их поверхностей. Если сравнить освещенные солнцем склоны первого и дальнего плана в рисунке И. И. Шишкина «В горах Гурзуфа» (рис. 56), можно заметить, как велика разница в их яркости. Светлота дальних гор точно померкла, потемнела из-за мутной толщи воздуха. Темные или затененные части, напротив, на большом расстоянии светлеют. Это объясняется тем, что свет, проходя сквозь замутненный воздух, отражается во все стороны от мутящих его час-

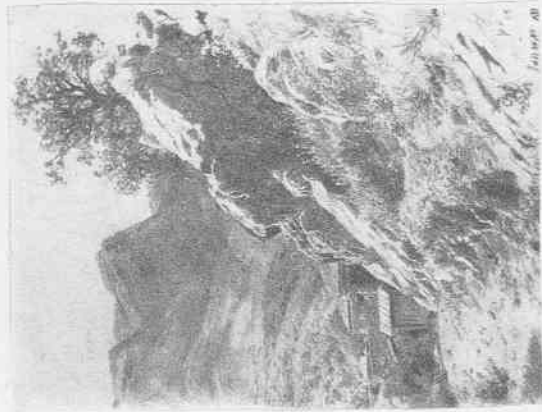


Рис. 56. И. И. Шишкин. В горах Гурзуфа

тиц. Образуется светлая завеса, которая, прикрывая темные предметы и тени, делает их светлее.

Из наблюдения этих явлений можно вывести третий закон воздушной перспективы: *на большом расстоянии светлые предметы кажутся темнее, а темные — светлее ближних; для передачи пространства удаленные светлые предметы надо слегка пригнать, а темные — осветлять.*

В рисунке Шишкина, блестяще передающем очень большое расстояние между скалами первого плана и горами дальнего плана, следует отметить чрезвычайно важную деталь. Сильный солнечный свет, падая на скалы, заставляет сверкать их грани, обращенные к солнцу, мерцать полутемные поверхности, освещенные скользящими лучами, и вызывает густые темные тени на гранях, углубленных или повернутых в сторону, противоположную солнцу. Возникшая здесь светотень контрастна. Она четко выявляет объемную форму скал, подчеркивает их весомость и материальность. Дальние горы освещены таким же сильным солнечным светом, вызывающим такую же контрастную светотень. Но на большом расстоянии эта контрастность между светом и тенью исчезает. Освещенные поверхности по яркости становятся близкими затененным, что делает дали почти одинаково серыми, плоскими, нематериальными.

Четвертый закон воздушной перспективы можно сформулировать так: *все ближние предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объемными, все дальние — слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими; для передачи пространства ближние предметы надо изображать объемно, а дальние — плоско.*

Чистый и прозрачный воздух не изменяет цвет предмета, находящегося в непосредственной близости от наблюдателя, и почти не изменяет цвет удаленного предмета. Сравнительно золотисто-коричневые стволы и ветви раскидистых тополей, синеву теней и теплоту розовых бликов света на снегу, изобращенных на первом плане картины К. Ф. Юона «Мартовское солнце» (цв. табл. VII), с цветом деревьев, теней и света на снегу дальнего плана, замечаешь их одинаковое цветовое напряжение. Действительно, часто в утреннем морозном воздухе, когда природа при первых лучах зимнего солнца робко сбрасывает оцепенение холодной ночи, видишь далеко и отчетливо разноцветную красоту родных просторов. Но как бы ни был чист и прозрачен воздух, он всегда в своем составе имеет мутные частицы. Они изменяют не только яркость, но и цвет удаленных поверхностей. Луч белого света, то есть лучок цветных лучей разной длины, проходя через слой воздуха и встречаясь с непрозрачными частицами, в известной степени отражается и рассеивается, создавая световую завесу. Эта дымка может быть очень прозрачной или мутной, цветной или бесцветной в зависимости от количества и размеров этих час-

тиц. Если их количество невелико, а размеры малы, то возникает едва заметная, очень прозрачная дымка, придающая удаленным предметам фиолетовый оттенок. Это чаще всего можно наблюдать на большой высоте в горах, где воздух, чуть возмущенный мелкими частицами, рассеивает только коротковолновые фиолетовые лучи. С увеличением толщи воздуха, а вместе с этим и количества мелких частиц в нем происходит рассеивание не только фиолетовых, но и других коротковолновых лучей — синих и голубых. Воздушная синяя и голубая дымка, окутывая дальние предметы, придает им синие и голубые оттенки. Это изменение цвета предметов по мере их удаления от наблюдателя наглядно выражено в картине И. И. Шишкина «Лесные дали» (цв. табл. XI), где все пространство как бы делится на несколько цветовых зон. На первом плане — ярко зеленая группа деревьев; на втором — такие же деревья кажутся менее зелеными, на третьем — синими, на дальних планах — голубыми разной насыщенности. Отличное изменение зелени деревьев и лугов замечается нами уже на расстоянии 100 м.

Мелкие частицы воздуха рассеивают световые лучи избирательно, то есть не все, а только коротковолновые. Крупные непрозрачные частицы отражают свет нейтрально, то есть все лучи, входящие в световой поток и имеющие различную длину. Поэтому, если воздух насыщен крупными частицами пыли, дыма или капельками воды, образуется плотная беловатого цвета дымка. По мере удаления предметов в глубину она прикрывает их все более и более плотной завесой, ослабляя их цвет и растворяя его в белесом тумане. Видимость становится плохой, но возникший контраст между яркой насыщенной окраской ближних предметов и осветленными дальними подчеркивает глубину удаленности некоторых предметов.

И. И. Шишкин в картине «Туманное утро» (цв. табл. XII) и «Дождь в дубовом лесу» передает именно такое состояние природы, когда воздух, насыщенный капельками воды, становится непрозрачным, а дали — белесыми и расплывчатыми. Массивные серо-коричневые стволы ближних дубов темны и отделимы; резко раскинулись в стороны узловатые ветви; блещут изумрудом яркие узорчатые листочки. Серые стволы и кроны дальних деревьев, покрытые туманом, образуют серебристый фон, усиливающий чистоту и звучность яркой окраски ближних деревьев, травы и земли, омывтых свежей дождевой водой.

Наблюдение этих явлений позволяет сформулировать пятый закон воздушной перспективы: *все удаленные предметы, прикрываясь воздушной дымкой, приобретают цвет этой дымки — фиолетовый, синий, голубой или беловатый; для передачи пространства надо ближние предметы изображать яркоокрашенными, а удаленные — бледными.*

Для предметов, расположенных близко от наблюдателя, характерно цветное разнообразие. Возьмем, к примеру, картины И. И. Шишкина. Живописная моделировка ближних предметов требует передачи не только собственного цвета всех поверхностей, но и цвета частей освещенных и затененных, прямых и изогнутых, гладких и шероховатых, то есть обусловленных средой. Так, в траве на первом плане мы видим различные оттенки предметного зеленого цвета — желтоватого в освещенных частях, голубоватые в местах изгиба листочков, сине-зеленые в полутени и коричневые в тени. Такое же разнообразие видим и в ближних деревьях. Округлость их кроны и стволы Шишкин передает сочетанием зеленых, серых, голубоватых, коричневых и оранжеватых цветов.

Посмотрим теперь на живописное состояние удаленных предметов. Художник использует здесь всего лишь два-три оттенка зеленого цвета для обобщенного изображения травы и кроны деревьев и два-три оттенка для стволов всех удаленных деревьев. Благодаря этому все ближние предметы кажутся объемными, многоцветными и разнообразными, а удаленные — плоскими, одноцветными и однообразными. Эта особенность нашего видения формулируется в шестой закон воздушной перспективы: *все ближние предметы кажутся многоцветными, а удаленные — одноцветными; для передачи пространства ближние предметы надо изображать различными по цвету красками, а удаленные — одинаковыми.*

Законы воздушной перспективы помогают грамотно передать пространство. Однако этого мало: чтобы создать реалистический пейзаж, надо овладеть приемами и средствами изображения наиболее распространенных природных форм, способами передачи различных состояний природы.

§ 3. ЭЛЕМЕНТЫ ПЕЙЗАЖА

К основным формам и явлениям природы относятся земля, растительный покров, вода, небо, воздух и свет. Рассмотрим некоторые приемы их воспроизведения в пейзажном жанре.

Земля. Первоочередная задача рисующего — показать положение земной поверхности в пространстве, ее движение в глубину. Это движение можно передать линиями, изображающими дорогу, реку, борозды и межи на полях, овраги и холмы. Их границы, уходя в глубину, согласно законам линейной перспективы сближаются у горизонта и становятся более тонкими, чем на первом плане. Перспективу ровной земной поверхности можно изобразить рядом горизонтальных линий, а перспективу снижающихся и возвышающихся поверхностей всхолмленной равнины — наклонными штрихами и линиями. Штрихованный или тушеванный тон помогает одновременно передать светлоту и структуру земли.

Сыпучую песчаную почву изображают точками; плотный суглинок — частой штриховкой или тушевкой; рыхлый черновом, комковатую вспаханную землю, каменистую почву — сочетанием всех этих средств. Объемные пласты отвала борозды, крупные комья земли и камни очерчиваются линиями или моделируются светотенью. Удалаясь, такие фактурные поверхности согласно законам воздушной перспективы значительно меняют свои характерные признаки. Поэтому, изображая глубину пространства, надо постепенно изменять приемы моделировки: штрихи заменять сплошным тоном, точки делать меньше, линии — бледнее и мягче.

В акварельной технике поверхность земли пишут цветом предметным, общим и обусловленным, однако предметный, равно окрашивая поверхность, лишает их движения в глубину, поэтому его дополняют линиями и штрихами. При удалении поверхности различные оттенки сливаются в один общий цвет, который получают механическим смешиванием красок, наносимых заливкой.

Живописное решение перспективы поверхностей требует воспроизведения обусловленного цвета, который накладывается на меньшими мазочками разных оттенков.

Растительный покров земной поверхности привлекает живописцев многообразием и богатством форм, цветов, оттенков...

Перспективно правильно изобразить растения, расположенные на разных планах, выявить особенности формы и строения, характерные движения стеблей, листьев, цветов помогает *штрих*, то есть работа художника непосредственно с натурой. Замечательны этюды известных русских пейзажистов: И. И. Левитана, И. И. Шишкина, А. К. Саврасова и др. Некоторые из этих этюдов в силу своей завершенности, выразительности могут рассматриваться даже как самостоятельные произведения.

Отличным знатоком растительных форм выступает в этюде «Долухи» И. И. Шишкин (рис. 57). Наметив прямостоящие стебли растения, художник поочередно располагает на них боковые побеги и листья; тонкой волнистой линией рисует контуры листьев, широкие пластинки которых, изгибаясь вверх и вниз, движутся на зрителя, в стороны и назад; толстые, резко очерченные средние жилки энергично отгибают вниз верхушки пластинок; листья, прижимаясь к стеблю или отходя от него в стороны, теснят друг друга, тянутся вверх, подставляя солнечным лучам свои шероховатые поверхности; над этим зеленым каскадом горделиво поднимаются вверх круглые венчики цветов.

Линейно-плоскостной рисунок листа фиксирует биологические особенности формы, но его жизненность, энергию, движение может передать только объемно-пространственное изображение; оно дает нам почувствовать, что черешок и жилка

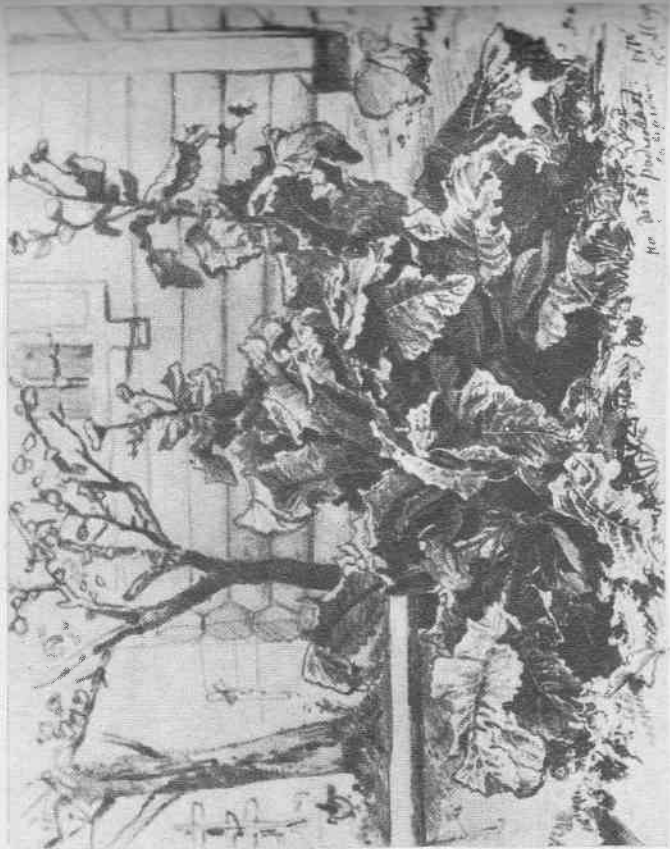


Рис. 57. И. И. Шишкин. Лолухи

не лежат в картинной плоскости, а изгибаются в пространство. Вместе с ними изгибается и поверхность листовой пластинки, образуя складки, бугры и выемки. Контур, следуя за волнообразным движением пластинок, то резко выступает, то западает, открывая верхнюю или нижнюю поверхность листа. Такие листья начинают рисовать с черешка и жилок, изгибами которых отмечают характер движения, затем контуром намечают пластинки и моделируют их светотенью.

Травяная растительность бывает кудрявой, пушистой, жесткой, остролистной, короткой и высокой и высокой и смешанной, частой и редкой. Для передачи такого разнообразия форм и характерных особенностей травяного покрова требуется тщательный отбор средств и приемов изображения. Часто травяной массив условно передают белым полем бумаги, а редкими штрихами и точками обозначают отдельные растения; жесткую траву рисуют короткими раздельными штрихами, а остролистую осоку — штрихами длинными и параллельными. Длинные и зигзагообразные линии в сочетании с короткими разнонаправленными штрихами помогают художнику изобразить мшистую лесную зелень, а длинные разнонаправленные штрихи — высокое разнообразие; мягкая высокая

травяная масса передается длинными штрихами в сочетании с тушеванием тоном, тогда как придорожная травка — короткими зигзагами и штрихами. Этими средствами показывается не только фактурные качества травяного покрова, но и его светлота. Разнообразие, особенно первого плана, требует всевозможных линий, штрихов, тоновой и детальной проработки форм.

Траву, как и землю, в графике изображают одним условным зеленым цветом или цветовыми зонами, в которых выделяют штрихами или зигзагами отдельные растения. В живописи трава воспроизводится обусловленными цветами: в ней отражается цвет неба и солнца, сказывается влияние леса и воды, жилища и дорог. Мелкими мазочками разных оттенков И. И. Левитан в акварельном рисунке «Осень» пишет на первом плане зеленую траву и желтые опавшие листья деревьев, а дальний берег реки — общим цветом.

Кустарники, деревья. Выполняя определенную функцию, каждая часть дерева (корни, ствол, ветви, листья, цветы, плоды) имеет и определенную форму. Чтобы добиться реалистичности правдивого изображения формы дерева, следует учитывать функциональную взаимосвязь его частей.

На первом этапе рисования схематически передают облик дерева: отмечают его высоту, положение ствола и массу кроны. На втором — выявляют наиболее типичные для данной породы дерева признаки: показывают изменение толщины ствола от основания дерева к его вершине, рисуют крупные ветви, отмечая их длину, характер и направление движения, выделяют в кроне линиями, а затем и тоном форму всей массы листьев крупных ветвей. На третьем этапе выявляют индивидуальные особенности в строении дерева, прорисовывают мелкие ветви, передают фактуру ствола и кроны, моделируя их объемную форму штрихами и тоном. На последнем этапе, сравнив все части и детали, подчиняют их большой форме. Рисунок ветвей и кустарников выполняется в такой же последовательности.

В акварельной технике используются несколькими приемами изображения деревьев (см. табл. XI). Художник И. Я. Билибин, например, ствол, ветви, крону ровно окрашивает предельным цветом, стремясь в силуэте дерева с наибольшей отчетливостью выявить характерное, а в цветовой гамме — гармонию целого.

А. П. Остроумова-Лебедева в акварели «Пруд в Павловске» создает обобщенный образ дерева, не уплощая его форму, как у Билибина: она моделирует светлые поверхности объемной массой зеленой краской, полутемные — сине-зеленой, а темные — черно-зеленой. А. А. Иванов в акварели «Приморский город» строит большую форму кроны мелкими мазочками-листьями, разными по светлоте и оттенку, как и изгибы стволов и веток деревьев.

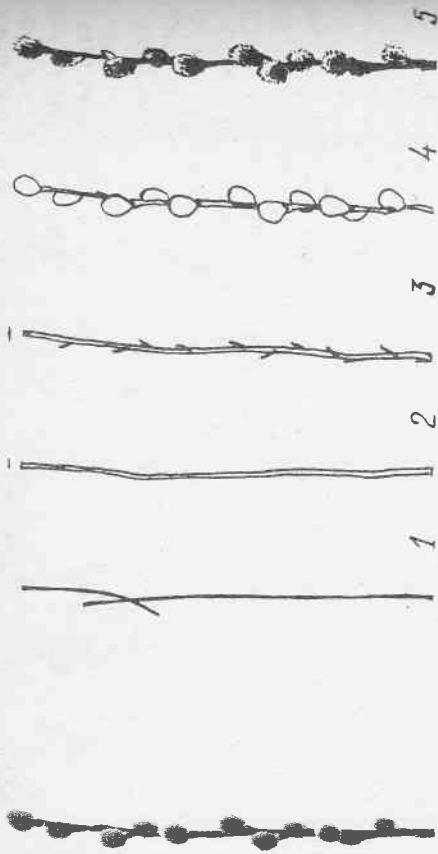


Рис. 58. Рисование ветки вербы

Выбор того или иного приема в рисунке и живописи диктуется формой и строением дерева и его частей, а также и художественным замыслом. Рассмотрим особенности формы некоторых пород деревьев и кустарников и приемы их изображения.

Вербя — кустарник или небольшое деревце. Ветви располагаются поочередно, растут в стороны и вверх. Молодые побеги тонкие, гибкие, длинные, зеленовато-серые или малиново-красные. Почки, поочередно располагаясь, плотно прижаты к стволу. Листовые почки малы и продолговатые, цветочные — крупные. Весной, в апреле месяце, когда листовые почки еще спят, цветочные почки набухают. С них спадают кроющие чешуйки и появляются яйцевидной формы «барашки», густо покрытые серебристыми волосками. Вскоре шелковистая шубка «барашка» покрывается желтыми зернышками, выпускающими липкий белый порошок (рис. 58).

Рисуют ветку карандашом и краской. Сначала тонкой линией отмечают длину и характер ствола, затем — толщину ствола с ее уменьшением к верхушке. Штрихами обозначают расположение почек; по этим штрихам намечают листовые подушки треугольной формы; к ним присоединяют овальные контуры «барашков», согласовав их размер с длиной ветки; потом для передачи пушистой фактуры «барашка» заменяют сплошную линию штриховой. Раскрашивают ствол ветки карандашом малиново-красного цвета, затененную часть — сильным нажимом на карандаш. Светотень «барашков» рисуют простым карандашом.

Будущим воспитателям полезно порисовать ветку вербы и красками на цветной бумаге. Острым концом кисти крапла-

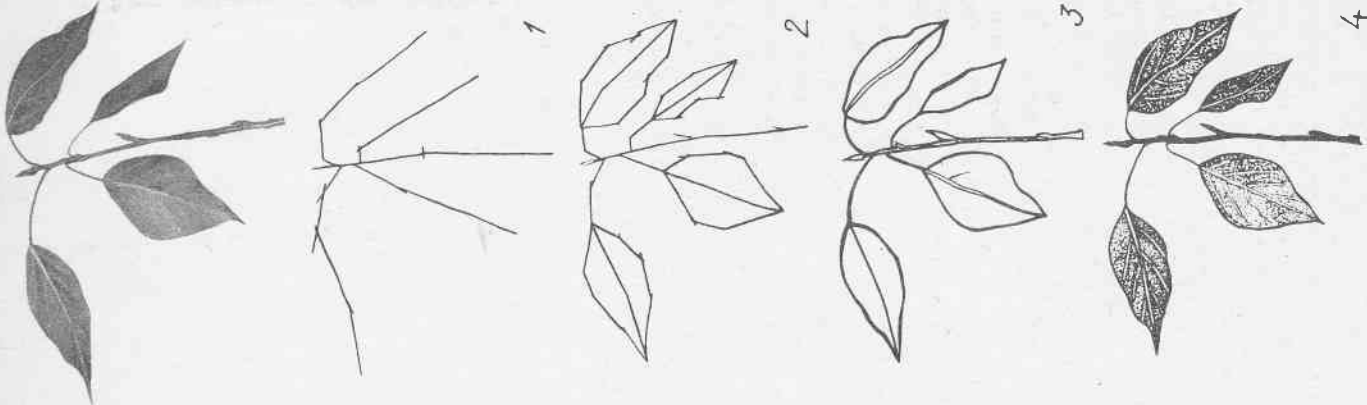


Рис. 59. Рисование ветки тополя

мом одним движением наносит изображение ствола, а белой кистью белой краской примакивают «барашки».

Тополь — высокое дерево со слегка изогнутым стволом. Ветви направлены в стороны и вверх. Почки крупные, продолговатые, конические, плотно прижатые к стволу и к листовой подушке, сильно выступающей в виде треугольного бугра. Почки покрыты клейкими зеленовато-бурыми чешуйками. Листья имеют ромбическую или округло-треугольную пластинку с длинным черешком (рис. 59). Рисуют ветку тополя, отмечают ствол, листовые подушки, почки или листья. Особое внимание следует уделить положению листа и движению листовой пластинки в простр-

анстве. Молодое деревце тополя рисуют, начиная с прямо-стоящего ствола и крупных, длинных, слегка изгибающихся веток. Окрыв их очень светлым зеленоватым цветом, намечают зеленым карандашом с притупленным графитом листву. Крупные листья, довольно густо покрывающие длинные ветви, образуют кудрявые зеленые гирлянды. Их хорошо имитируют петляющие линии и изогнутые штрихи. Сначала их рисуют со слабым нажимом на карандаш, а затем, когда характер массы веток и кроны будет уловлен, оттеняют отдельные части и ветки сильным нажимом на карандаш. Заканчивают легкой штриховкой затененных частей простым карандашом.

Дуб — могучее дерево с высоким, кряжистым стволом, Толстые, узловатые, резко изгибающиеся ветки отходят от ствола почти под прямым углом, в концах разветвляются на множество коротких тонких веточек. Густо опушенные перистолопастными листьями, они создают пышную, раскидистую крону. Плоды-желуди имеют продолговатую круглую форму, заключенную на $\frac{1}{3}$ в чашевидную плюску с короткой ножкой. На одной ножке может сидеть до пяти желудей (рис. 60).

Изображениями веток дуба как символа твердости, стойкости, мощи часто украшают стенные газеты, плакаты, монетажные листы, стенды и альбомы. Сначала рисуют изогнутый ствол ветки с выступающими листовыми подушками. На каждой из них рисуют один или несколько листьев: намечают тонкими линиями средние жилки листьев, согласовывая их характер и направление с движением ветки; затем одной линией очерчивают яйцевидную форму каждого листа. Про-

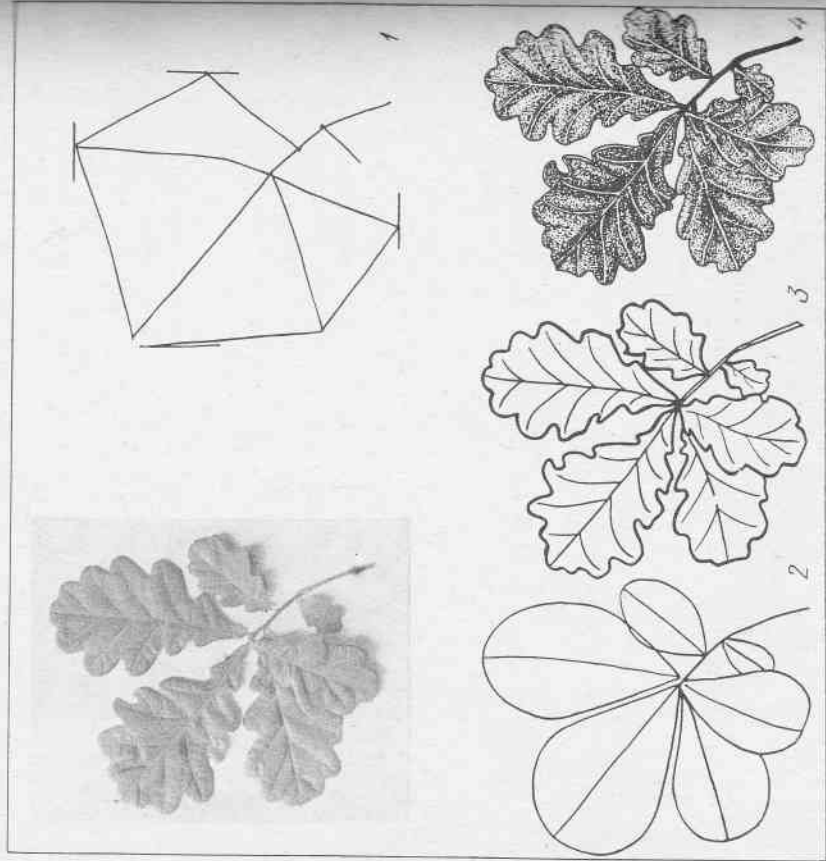


Рис. 60. Рисование ветки дуба

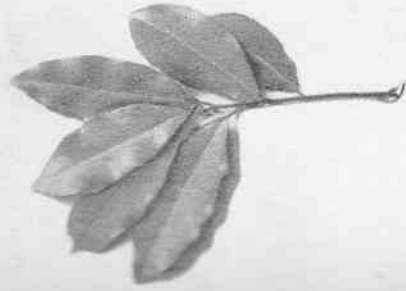


Рис. 61. а — ветка лавра; б — ветки лавра

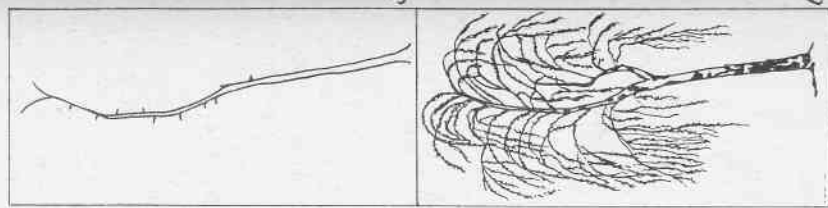
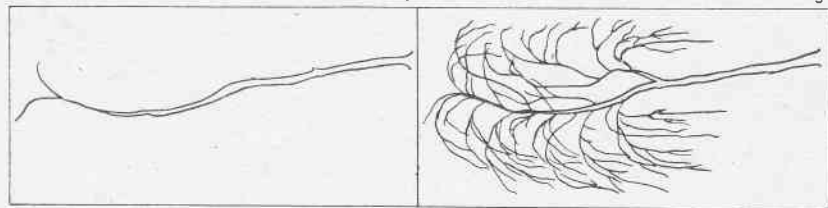
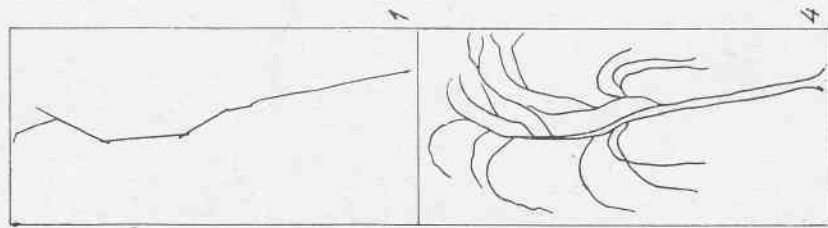
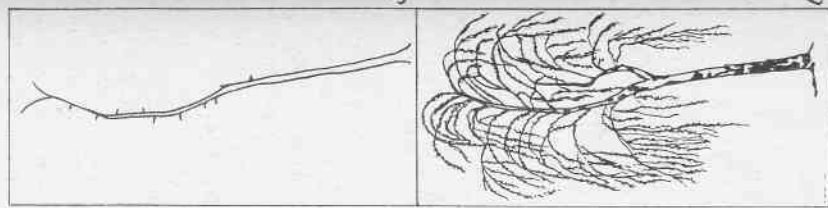
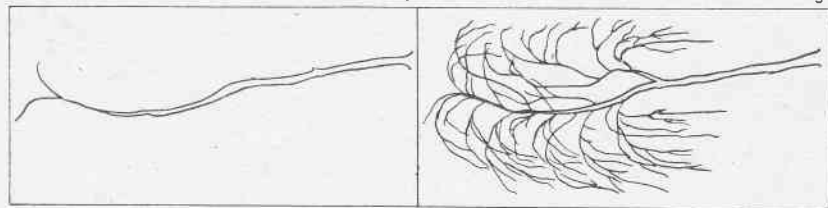
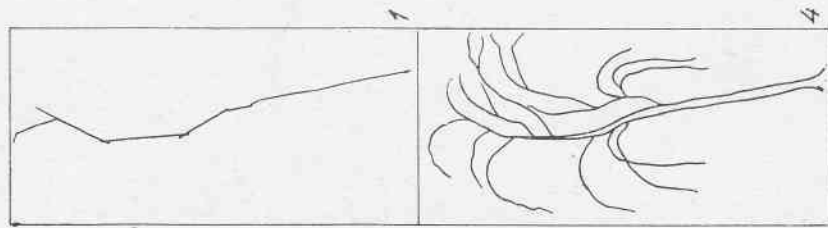
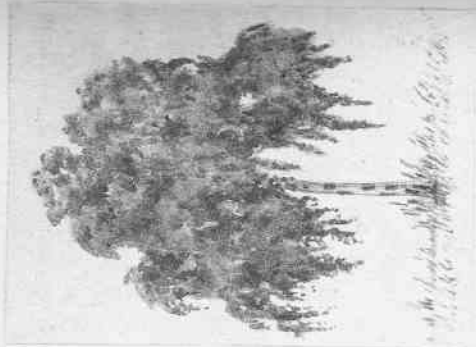
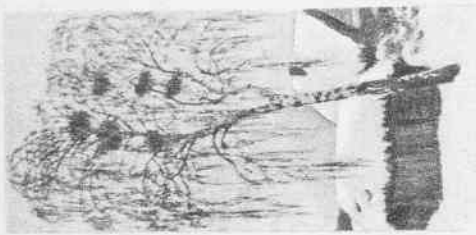
верив движение и композиционную уравновешенность всех частей ветки, рисуют волнистый контур каждого листа и боковые жилки, стирают невидимые части листьев, а образовавшиеся пустоты заполняют изображением желудей.

Рисованную с натуры ветку дуба окрашивают обусловленной цветовой гаммой, выявляющей объемную форму листьев и цветное взаимодействие ветки со средой. Декоративные решения позволяют оперировать предметными цветами или условными, которые в совокупности дают гармоничные цветосочетания.

Лавр — вечнозеленое дерево; древними греками ветка лавра признана символом победы, славы. На стволе ветки побеги располагаются поочередно. Лист имеет продолговатую эллиптическую форму с остроконечной верхушкой и основанием, с цельнокрайней кожистой пластинкой на коротком толстом черешке. Плоды — мелкие шарики на короткой ножке (рис. 61).

Рисуют ветку лавра со ствола, штрихами отмечают положение узлов и длину междоузлий. Из каждого узла проводят линии, изображающие средние жилки листьев. Таким образом в декоративном рисунке ветки лавра, как и дуба, поочередное расположение листьев заменяют часто мутовчатым, дающим больший декоративный эффект. Два дугами обозначают общую форму каждого листа, проверяют цельность массы ветки, поправляют контур листьев легкими волнистыми линиями, отмечают боковые жилки и заканчивают линейный рисунок изображением круглых ягодок.

Береза — белоствольное дерево, ставшее символом России. Ствол березы, выросшей на открытом месте, изогнут; к нему по всей высоте под острым углом примыкает большое количество веток. У березы, выросшей в лесу, ствол прямой, ветвей немного и располагаются они в верхней части ствола. Великое множество мелких веток, тонких и длинных, под своей тяжестью, плавно изгибаясь, опускаются книзу, образуя краси-



ше ниспадающие зеленые каскады листвы и длинные ажурные гирлянды (рис. 62).

Нарисуем ствол дерева, одной линией наметим его высоту и характер, другой — покажем толщину ствола у земли и постепенное его сужение до тонкой ветки сверху. Штрихами отметим поочередное расположение крупных ветвей. Нарисуем их линиями разной длины, направления и характера с ответвлениями на некоторых из них. Покажем толщину крупных веток, их плавное соединение со стволом. Затем нарисуем немногие конечные ветки, их мягкое, ниспадающее волнистое движение. Подкрасим обнаженное дерево цветными карандашами: белая кора ствола снизу вся изрезана черными пламевидными и ромбовидными корявыми трещинами. Нарисуем их. Изобразим выше расположенные черно-коричневые пятна и полосы, а также в местах соединения крупных ветвей со стволом угловатые фигуры, напоминающие олушенные вниз усы. Простым карандашом затушим затененную сторону ствола. Конечные ветки обведем остро отточенным коричневым карандашом. Изображение березы, покрытой листвой, начинают с рисования «скелета» дерева, по которому намечают волнистой линией контур всей кроны. В нем выделяют отдельные массы крупных ветвей и гирлянд, завершающих снизу эти ветви. Раскрашивая крону, заливают светлой краской контурную фигуру, а затем наложением более темных цветов в виде пятен и мазочков изображают освещенные и затемненные части большой формы и отдельные листочки.

Ель. В глубокой древности люди поклонялись ели, считая ее вместилищем духа леса, оберегающего животных и растительный мир. Украшением елочных веток и закланьями они стремились умиротворить лесного духа. Культурное значение с течением времени утратилось, но жизнестойкость ели, красота и постоянство зеленого убора сделали ее символом молодости и вечной, неувядающей жизни.

Прямостоящий ствол ели имеет мутовчатое расположение веток. Мутовок много: начинаются они от самого основания и доходят до верхушки дерева. Верхние ветви короткие и растут вверх, средние — длиннее, слегка изгибаются и направлены в стороны и вверх, нижние — длинные «лапы», прогибающиеся под собственной тяжестью, движутся в стороны и вниз. Ветви молодой ели густо покрыты игольной хвоей. Рисуют их прямолинейной стволы, отмечая штрихами мутовки, наносят контур боковых побегов и раскрашивают светло-коричневым карандашом. Темно-зеленым карандашом легкими штрихами намечают хвою, сначала немного — для сравнения ее длины с длиной ветки, а затем рисуют хвою на всех побегах ветки. Иголочки наносят прямыми и кривыми штрихами, параллельными и пересекающимися, но в общем направленными к верхушке побега.

Рис. 62. а — И. Э. Грабарь. Грациные гнезда; б — рисование березы; в — учебный рисунок березы с листьями

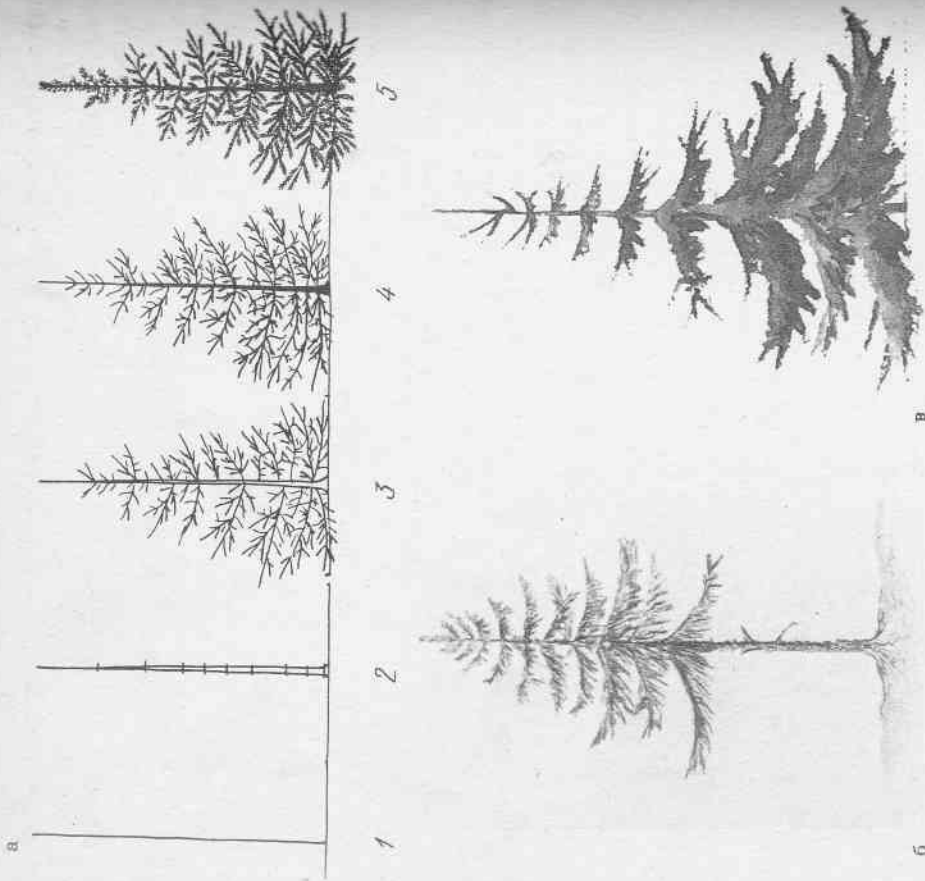


Рис. 63. а — рисование елочек; б — учебный рисунок ели; в — учебный рисунок елочек

В декоративных целях ель рисуют разными способами. В целях изучения формы и строения дерева обычно рисуют маленькую елочку: прямостоячий ствол, тонкий и сужающийся к верхушке, мутовки и лучи, идущие от них вверх и в стороны, частую сетку конечных веточек, особенно на нижних ветках; затем раскрашивают светло-коричневым карандашом ствол и короткими темно-зелеными штрихами рисуют хвою (рис. 63 а).

Старое дерево рисуют карандашом и кистью (рис. 63 б, в). Слегка наметив ствол, тушым графитом зеленого карандаша изображают хвою верхушки ствола, хвою вверх растущих коротких веток, хвою постепенно удлиняющихся и густеющих

веток, приобретающих все больший изгиб книзу и движение в сторону. Конечные ветки на них рисуют, не отрывая карандаш от бумаги, короткими наклонными штрихами, образующими слитное пятно или зигзаг. Верхушки веточек делают острыми. У старых веток хвоя покрывает только молодые побеги. Поэтому их основания обнажены. Рисуя ветви, следует помнить, что они растут не только влево и вправо, как на рисунках детей, в результате чего весь ствол остается видимым. Их надо изображать направленными вперед и назад. Хвоя ветвей будет закрывать большую часть ствола, оставляя его обнаженным вместе с сухими ветвями только снизу. Сильным нажимом на карандаш оттеняют большие ветки и раскрашивают серо-коричневый ствол.

Вода. Известно, какую красоту придают пейзажу река, озеро, зарастающий пруд, болотце или лужица среди дороги. Вода, отражая многоцветный предметный мир, как бы удваивает его, усиливает эмоциональное звучание природы.

Спокойная вода почти как зеркало отражает на своей поверхности окружающую среду. Предмет, находящийся на воде, отразится в ней полностью, при этом его основание на уровне воды совместится со своим отражением. Верхние точки предмета отразятся по вертикали и расположатся на расстоянии, равном высоте этого предмета. Отражение частей будет пропорционально натуре. Так же отразится в воде и предмет, находящийся на краю берега. Цвет и освещенность отражений менее интенсивны, чем у самих предметов: светлые поверхности темнеют, а темные — светлеют.

Спокойная вода графически изображается вертикальными, горизонтальными штрихами или сплошным тушеванным тоном. Под воздействием ветра поверхность воды изгибается, покрывается рябью и волнами. При этом отражение изменяет пространственную форму предмета. На слегка колеблющейся поверхности отраженный предмет плавно изгибает свои очертания. В волнующейся воде отражения прерывисты и изломанны. Рябую воду изображают изогнутыми штрихами и мазками, крупными и частыми на первом плане, мелкими и редкими на дальних планах. Волнистую поверхность рисуют линиями и пятнами, передающими характерные изгибы волн с отражениями окружающих предметов. Гребни высокой волны имеют прихотливо изрезанную форму с ритмически повторяющимися остроугольными вершинами. Очерчивают их тонкими линиями, покрывают темным тоном теневые стороны и мелкими штрихами или мазочками моделируют объемную форму. Цвет чистой воды — синий, изменяющийся в зависимости от освещения, точки зрения наблюдателя, качества воды, цвета неба и среды, населенности водоема.

Небо. Безвоздушное пространство кажется нам черным. На черном фоне космоса толща воздушного слоя в результате

дома и многое другое. Для построения перспективно-грамматической пейзажной композиции важно, чтобы эти элементы располагались в пространстве в виде целостных, взаимосвязанных и уравновешенных групп, находящихся в разных пространственных планах.

Следует также обратить внимание на положение линии горизонта. При низкой точке зрения, когда линия горизонта соответственно понижается, земная поверхность сильно сокращается и элементы пейзажа, расположенные на земле, загораживают друг друга. Такая пейзажная композиция обычно строится на основе немногих элементов ближнего и дальнего планов. Это сближение разнородных предметов приводит к резкому обозначению разницы между ними по всем признакам, включая и расстояние. Выделение элементов первого плана придает их изображению особую монументальность и величие. При высокой точке зрения земная поверхность широко развертывается перед рисующим, он видит, как элементы пейзажа последовательно уходят вдаль, захватывая пространство от первого плана до самого горизонта и утверждая каждый свое место в этом пространстве. Композиция с высоким горизонтом строится как многоплановая. Поэтому здесь решающее значение для передачи глубины имеет не резкое противопоставление предметных признаков, а постепенное их изменение от плана к плану. В таком пейзаже показывается обширное пространство с множественными взаимосвязанными элементами, гармонически соподчиненных и образующих целостную картину.

Изображение пейзажного мотива начинается с определения формата и положения листа бумаги. Затем на бумаге проводится линия горизонта, определяющую соотношение земли и неба. На земле рисуют основные элементы пейзажа (начинают с самых важных и больших). Отмечают их обобщенную просторанственную форму по внешним контурам светлыми линиями, стремясь к тому, чтобы они образовали четкие просторанственные планы. Такое размещение основных элементов с учетом сокращения размеров по мере удаления к горизонту, загораживания и повышения уровня их оснований ведет к прорыву картинной плоскости и появлению уже на первом этапе глубины (ср. табл. XIV).

Намеченное в обобщенном виде прорисовывается и детализируется. Если на первой ступени рисования учитывались только законы линейной перспективы, теперь придется руководствоваться и законами воздушной перспективы. В согласии с ними определяется количество деталей в каждом плане, устанавливается мера четкости их контуров; передаются характерные индивидуальные признаки, после чего обобщается все изображенное.

В тонированном рисунке прежде всего устанавливаются тоновые отношения между землей и небом: что темнее и на-

рассеяния солнечного света приобретает голубой цвет. Этот цвет имеет разные оттенки: в зените он насыщенно голубой, по мере движения к горизонту он равномерно бледнеет, над горизонтом бледно-голубой или белый (ср. табл. XIII, 1). Это объясняется тем, что наиболее насыщенный цвет возникает только в меньшей толще воздуха в зените, а малонасыщенные цвета — в большей толще, то есть над горизонтом. Вместе с изменением цвета неба меняется и его яркость. Наименьшее количество света рассеивается под прямым углом к лучам источника света. Поэтому небо в зените темнее, чем над горизонтом.

Испаряемая с земли влага и поднимающиеся вверх пыль и дым мутят голубой цвет неба и образуют разные по форме облака: кучевые — воздушные горки с белоснежными округлыми клубящимися вершинами и плоскими горизонтальными основаниями; слоистые, напоминающие плотную движущуюся завесу из серых валов изменчивой формы; перистые — плоские остроконечные белые полосы, разлетающиеся по небу. Светлые облака на фоне неба кажутся белым; однако на фоне других белых облаков оно кажется серым, с более темными краями, с темным основанием, поскольку отражает темную окраску земли; дождевые и снеговые тучи серые и свинцово-серые. Небо, покрытое облачным слоем, в зените бывает светлее, чем над горизонтом.

Голубое днем небо утром и вечером меняет свою окраску: приобретает желтые, оранжевые и красные цвета вблизи солнца и зеленоватые, синие, серо-синие, темные оттенки в зените (ср. табл. XIII, 2). В рисунке ясное небо условно обозначают цветом бумаги и плавным с осветлением тоном, несенным штриховкой, тушевкой или заливкой. Облачное небо рисуют легкими редкими или частыми линиями и штрихами в зависимости от его светлоты. Часто детально прорабатывают форму облаков, особенно на первом плане, показывают их особенности и движение. Декоративное изображение облачного неба отличается уплощенностью форм и условностью цвета.

§ 4. РИСОВАНИЕ ПЕЙЗАЖА

Пейзаж предоставляет большие возможности для изучения и практического освоения приемов передачи глубины пространства, о чем говорилось при объяснении пятой учебной задачи. Ее решение зависит от знания законов линейной и воздушной перспективы. Но вместе с этим имеет значение ряд моментов, помогающих правильной организации работы и выполнению задачи. Выбирая натуру, надо постараться найти такой уголок природы, который был бы привлекательным и заключал в себе элементы, ясно показывающие ход в глубину. Это могут быть деревья, кустарники, дорога или тропинка,

РИСОВАНИЕ ЖИВОТНЫХ

§ 1. АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР

Темой наскальных рисунков, сделанных рукой первобытного охотника, были образы животных. Они непосредственно воздействовали на чувства человека, вызвали в его представлении сцены охоты, напоминали о засадах, преследованиях и победах над животными; это эмоционально готовило людей к предстоящей борьбе со стихией природы, рождало в них отвагу и доблесть.

В процессе эволюционного развития человечество освоило новые формы общения с животным миром: в прирученном звере человек нашел защитника своего благополучия и преданного друга. Условно-графические изображения, характерные для низшей цивилизации, уступают место пластическим формам, творческому детализированному описанию образов животных. Религия и культовые обряды наложили свой отпечаток на развитие художественного творчества: древний мир оставил нам наряду с замечательными проникновенными образами животных символические образцы олицетворения единства животного и человека в виде сфинкса, крылатого быка, контавра. Животное становится не только источником материального существования человека, но и средством его духовного развития, воплощением красоты и совершенства. Образ животного занимает значительное место в образительном искусстве. Появился отдельный жанр, который получил название анималистического.

Целая плеяда художников-анималистов воспевают удивительный мир живой природы. Животные в произведениях В. А. Ватагина очеловечены, они наделены определенными человеческими качествами, чертами характера и чувствами, свойственными человеку (высокомерие, суровость, значительность, сосредоточенность, тоска и многое другое). Эта аналогия между чертами лица людей и мордами животных, между повадками животного и движениями, поступками человека в произведениях анималистического искусства делает образы животных еще более понятными, емкими и близкими. Не случайно художник Е. Рачев широко использует этот прием при создании анималистического жанра — призывают безречь, любить и изучать животный мир, природу. «Много не-

сколько? Затем передаются тоновые различия между элементами первого плана и землей, между элементами первого плана и небом, чтобы перейти к тоновым отношениям между всеми планами и частями каждого плана.

Начиная живописное изображение пейзажа, следует хорошо представлять себе его цветовой строй. В утреннем пейзаже много светлых холодных и голубоватых цветовых оттенков, в солнечном полуденном — контрастных, насыщенных, светлых теплых и темных холодных, в вечернем — темных теплых; в ночном — очень темных синеватых и зеленых. В пасмурную погоду господствуют серые, малонасыщенные цветосочетания, освещенные части пейзажа кажутся холодными, а затемненные — теплыми по цвету. Цветовой строй задается пейзажу освещением (солнцем, небом, луной) и состоянием атмосферы. Первая обобщающая цветовая прокладка фиксирует основные цветовые отношения земли и неба и связанных с ними компонентов с учетом изменения цвета от плана к плану. Эти отношения определяются разницей между цветовыми тонами всех главных элементов пейзажа, их насыщенностью и светлотой. Первая цветовая прокладка явится той основой, на которой будет строиться вся последующая работа. Поэтому ее выполняют вдумчиво, неторопливо, ответственно.

Моделировка формы производным цветом осуществляется с таким расчетом, чтобы, во-первых, передать объем каждого элемента пейзажа; во-вторых, передать объем обусловленными цветовыми оттенками, возникшими в результате взаимодействия всех элементов данного плана, и, в-третьих, установить цветовую связь между всеми планами пейзажа.

Следует показать, как предметный цвет, например первого планного дерева, изменяется под воздействием освещения, рефлексов от зеленой листвы соседних деревьев, стены дома, травы и неба, а затем показать, какие цветовые изменения происходят с деревьями по мере их ухода в глубину.

обходимого, — пишет В. А. Ватагин, — получает и отнимает у животного человек, но он редко помнит и сознает, что животное не только кусок мяса или физическая сила, что в его руках живое существо, покорно переносящее насилие, глубоко чувствующее страдание и вместе с тем трепетно принимающее всякое доброе отношение к нему и отвечающее человеку чувством привязанности, глубокой преданности, чувством любви...¹ Полный восторженного восхищения многими качествами животных, художник сердечно и настойчиво рекомендует «с детства прививать любовь к животному, обращать внимание ребенка на красоту животного, на его пользу, на материнскую заботу о детенышах, на то чувство привязанности, которым оно отвечает на всякое доброе отношение. Необходимо развивать интерес к животному, к его жизни, сочувствие к нему».² Художник глубоко убежден в том, что любовь к животному поможет человеку стать человечнее.

Создание правдивых изображений животных требует пристального изучения их жизни, внешнего облика, поведения, характера и строения тела, а также особенностей среды обитания, накладывающих свой отпечаток на животных.

§ 2. РИСОВАНИЕ РЫБ

Вода — жизненная среда рыб. Ее цвет, плотность, глубина, насыщенность определили округлую, вытянутую, заостренную спереди и сжатую с боков форму тела рыбы. Особенности строения рыбы зависят также от размеров основных частей ее тела — головы, туловища и хвоста.

Голова имеет ромбовидную форму. В ее основе лежит мозговая коробка, подвижные кости нижней и верхней челюстей и жаберные крышки. По бокам расположены круглые глаза, впереди от них — ноздри, ниже — ротовое отверстие.

Туловище, соединенное с головой, имеет овальную форму благодаря скелету с длинным гибким позвоночником. Снизу к нему присоединены выгнутые наружу ребра, защищающие внутренние органы. Туловище снабжено сильными спинными мышцами, изгибающими тело при движении, и мышцами плавников, преобразующими это движение. На спине находятся два непарных плавника, снизу — парные грудные, брюшные и подхвостовой непарный. Поверхность туловища большинства рыб плотно покрыта чешуйками.

Овал туловища плавно завершается хвостом. Он несет гибкий веерообразный хвостовой плавник, который вместе с сильными мышцами хвоста усиливает движение тела.

В практике учащихся изображение рыб чаще всего осуществляется в виде набросков, в которых фиксируются основные элементы характерной формы рыбы. Когда говорят о рыбе вообще, в наброске изображают условную форму с обобщенным строением головы, туловища в виде овала и хвостового плавника в виде треугольника. При рисовании рыбы определенной породы эту условную схему оставляют в основе, но изменяют в ней или размерные соотношения частей, или характер линий и частей контура, а также характер частей и тела в целом. Рассмотрим некоторые приемы изображения и особенности формы разных рыб.

Карп. Речной карп имеет высокое, округлое, мясистое туловище, покрытое крупной золотистой чешуей. Движения его тела спокойные, плавные. Карпы живут стаями в глинистых темных ямах под корягами. Они всеядны и прожорливы.

Для изображения карпа надо подробнее рассмотреть строение формы, характер и направление контуров, размер и соотношение частей (рис. 64).

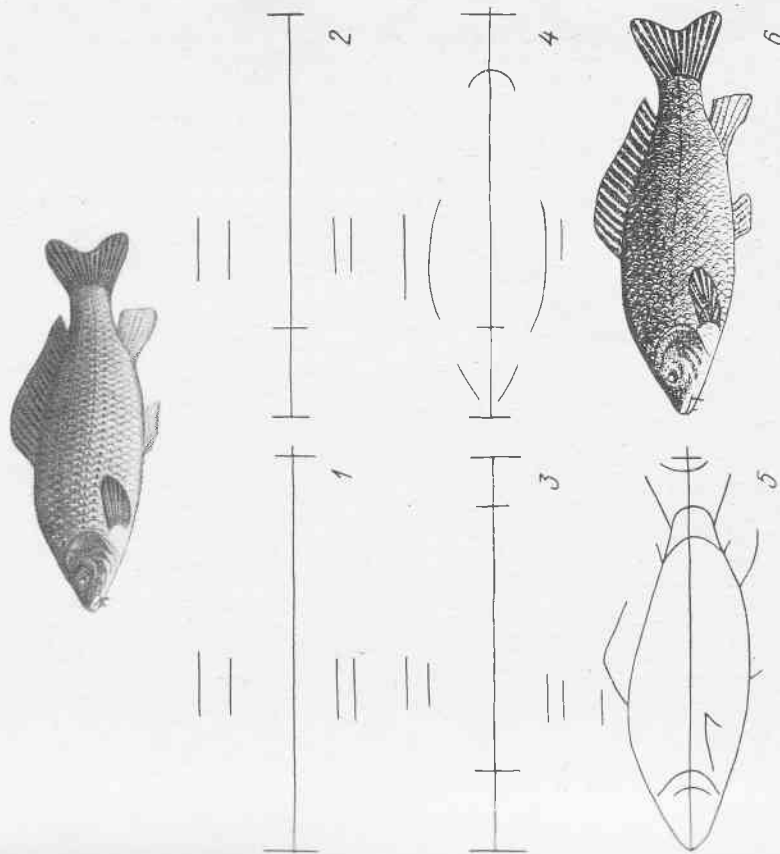


Рис. 64. Рисование карпа

¹ Ватагин В. А. Изображение животного. М., 1957, с. 7.

² Там же.

Если соединить вершину выреза хвостового плавника с вершиной угла головы прямой линией, она разделит тело на две неравные части: верхнюю — широкую и нижнюю — более узкую. Контуры верхней и нижней частей разные: линия спины энергично поднимается по прямой вверх от головы до середины туловища, где, образуя ровную небольшую площадку для спинного плавника, опускается вниз, соединяясь с контуром хвоста; линия брюшка более ровная; линия головы, слегка опускаясь книзу и скругляясь под грудными плавниками, так же как и линия спинки, образует прямолинейную площадку, но большей длины. Она, дойдя до подхвостового плавника, еще раз скругляется и соединяется с контуром хвоста. Хвост сверху и снизу ограничивается вогнутыми к середине контурами, которые сзади мягко соединяются. К хвосту плавно примыкает симметричный двуглавый хвостовой плавник.

Примерно $\frac{1}{4}$ длины всего тела карпа занята головой, которая зрительно отделяется от туловища краем жаберной крышки, образующей угол со скругленной вершиной на средней линии. Глаза находятся между средней линией и линией короткой линии рта. Рядом с нижней контуром головы проходит короткая линия рта. На верхней губе короткие усики. Сзади головы находятся грудные плавники неправильной ромбовидной формы со сглаженными углами. От середины спины вверх идет слегка изгибающийся контур спинного плавника, который, образуя острый угол около хвоста, резко соединяется с ним. Снизу против середины туловища находятся брюшные плавники трапециевидной формы, как и подхвостовой плавник, расположенный между хвостовым и брюшным плавниками.

Приступая к изображению карпа, сначала откладывают два основных размера — длину и ширину, которые чаще всего берутся в соотношении 2,5:1. Затем проводят среднюю линию чуть ниже середины высоты, отделяют $\frac{1}{4}$ длины для головы и $\frac{1}{7}$ — для хвостового плавника, отмечают сверху и снизу по $\frac{1}{5}$ высоты для плавников и рисуют овал туловища с головой; затем плавно соединяют туловище с хвостом.

На следующих этапах прорисовывают части и детали — голову, плавники, глаз, рот, усики, чешуйки и плавниковые лучи. Заканчивают нанесением светлоты или окраской.

Щука. Длинное округлое туловище, вытянутая плоская голова с выдвинутой вперед нижней челюстью и опромной пастью, усаянной острыми скрестившимися зубами, подвижные круглые желтые с черными зрачками глаза, мощный хвостовой плавник и сдвинутый к нему спинной говорят о большой силе, стремительности и прожорливости этого хищника.

Водится щука в прудах и спокойной текущих реках. Ее тело покрыто мелкими серебристыми чешуйками, спина темная,

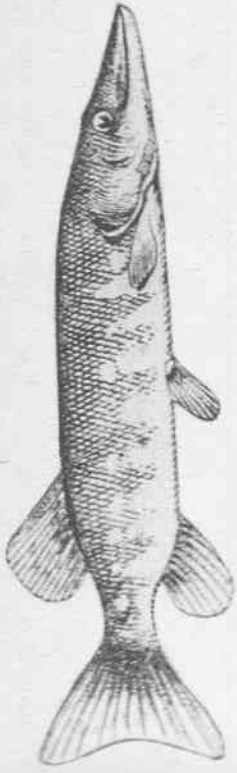


Рис. 65. Щука

бока серовато-зеленые с темными и светлыми полосками и пятнами, брюхо белое (рис. 65).

Рисуя щуку, следует отметить пропорцию всего тела — 7:1; среднюю линию, высоту туловища, спинной и брюшной контуры прямыми параллельными линиями. Верхний контур головы вогнут, нижний — прямой и служит продолжением линии брюха. Линии спины и брюха, плавно изгибаясь, соединяются с округлым хвостом. В месте их соединения изображают спинной и подхвостовой плавники, по форме напоминающие лопатки. Затем рисуют под изломом линии головы и спины, глаза и большую изогнутую линию рта. Рисунок щуки завершают тоновым моделированием объемной формы или окраской.

Экзотические рыбы (цв. табл. XVI). Богатейший материал для занятий рисованием с натуры и декоративным рисованием может дать изучение экзотических рыб. Они поражают необыкновенной формой тела, изумительно разнообразной и богатой окраской, тонким и гармоничным цветосочетанием.

Освоение приемов рисования аквариумных рыб с натуры лучше начинать с быстрых набросков медлительных рыб. Тонкими светлыми линиями намечают полужаберную линию и брюхо. Рыбы, толщину туловища, характер контура спины и брюха. Пропорционально намечают длину всей рыбы, определяют размеры и положение головы, хвоста и хвостового плавника, затем более мелких частей: рта, глаза, плавников. Уточняют характер и усиливают значение линий, способных показать движение рыбы. Все проводимые линии должны выявлять объемную форму частей и фактуру поверхности. Рисование деталей части модели, несмотря на быстрый темп работы, ведется с учетом размера и положения всех остальных. Постоянное сравнение части с целым помогает передать особенности формы и движение рыбы, в результате чего рисунок приобретает черты сходства с моделью.

Имея нужные навыки в рисовании простых форм рыбы, можно перейти к изображению более сложных и быстро плавающих экземпляров. В этом случае ведется сразу несколько

набросков, фиксирующих рыбу в разных положениях; все задачи здесь сводятся к решению основной — передать движение, пропорции, характер формы.

§ 3. РИСОВАНИЕ ПТИЦ

Форма крыльев, туловища, хвоста, ног, головы, клюна, шей, а также окраска пернатых удивительно разнообразны. Приведенный ниже конкретный материал дает возможность усвоить приемы изображения отдельных представителей птичьего царства.

В очерке тела любой птицы лежат простейшие геометрические фигуры (окружность, овал), которыми можно обобщать сложную форму. Это упрощает и убыстряет выполнение рисунка и позволяет использовать набросок в качестве иллюстрации и дополнения к слову. В зависимости от положения туловища птицы изображают окружностью или овалом, голову — окружностью, наложенной на абрис туловища или несколько смещенной вверх либо в сторону. К окружности головы пририсовывают ромбический клювик, к овалу туловища — углы крыльев и трапециевидную полоску хвоста; обозначают глаза, тоненькие ножки и перья линиями и штрихами, очерчивая ющими форму частей и намечающими пушистую фактуру поверхности тела.

Утка. Утка-кряква обитает в тихих речных заводях и озерах. Пищу захватывает широко, длинным, слегка изогнутым клювом. Голова овальная, снизу уплощена, а в месте соединения с шей имеет короткий прямой скос. Шея утки короткая, круглая, толстая, S-образная. Туловище большое, широкое, овальной формы. Плавный, округлый контур груди незаметно переходит у ног в плоский контур брюха, который, сильно изогнувшись, поднимается вверх до пересечения с контуром хвоста. Хвост лопаткообразный, остроугольный в профиле. Контур спины и хвоста прямой с небольшим изломом у шеи. Он пересекается остроугольными концами сложенных крыльев. Против середины туловища и хвоста находятся короткие, толстые, широко поставленные ноги с длинными пальцами, соединенными плавательными перепонками. Окраска яркая: бархатистая сине-зеленая темная голова и часть шеи, стяннутая в середине белым колечком, темно-серая спинка, крылья с синими «зеркальцами», ограниченными белыми полосками, брюшко белое (рис. 66).

Рисунок утки начинают с обозначения штрихами длины и высоты всей фигуры птицы. После чего высоту делят на три неравные части, соответствующие высоте головы и шей, толщине туловища и высоте ног, затем делят длину (от кончика клюва до кончика хвоста) на две неравные части, соответствующие длине туловища с хвостом и ширине просвета

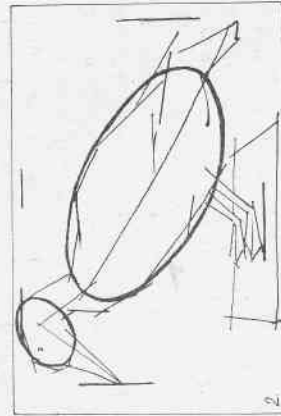
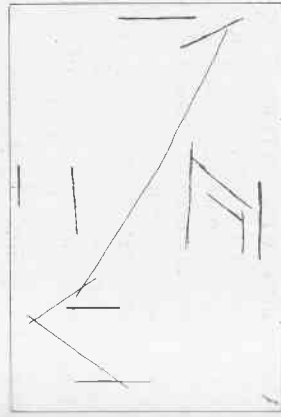


Рис. 66. Рисование утки

между кончиком клюва и линией груди. Поставленные штрихи дают возможность изобразить каждую часть пока в обобщенном виде: туловище и голову — овалами, ноги, шею, клюв — линиями, штрихами. При этом необходимо отметить их оси, выверять направление каждой оси и линии, что обеспечит правдивую передачу движения всех частей фигуры в их взаимодействии. Конкретизируя части, складывают контур каждой из них на составные прямолнейные элементы. Все внимание фиксируют на направлении и размерах элементов. Полученную геометризованную угловатую форму уточняют, прослеживая характер контуров, их соединений, удаленность и светлоту. В результате каждая основная часть приобретает свою индивидуальную характеристику. Заканчивают рисунок изображением деталей и нанесением светотени или окраской.

Куры (рис. 67 а). Тело имеет седловидную форму. Небольшая голова с маленьким гребешком у курицы и массивным

гребнем у петуха покоится на сравнительно длинной шее, тонкой сверху и широкой у основания. Слегка изогнутые контуры шеи плавно соединяются с контуром туловища, прикрывая сверху небольшими крыльями и оканчивающимся коротким хвостом — угловатым у курицы и длинным дугообразно изгибающимся у петуха. Для изображения этого вида птиц можно воспользоваться уже объясненными приемами рисования и раскраски утки-кряквы.

Метод наброска можно широко использовать при рисовании синиц, снегирей, ласточек, голубей и других небольших по размеру пернатых.

Синица (рис. 67 б). Очень подвижная птица. У нее короткое округлое туловище, маленькая голова, глубоко втянутая в плечи и вооруженная очень коротким острым клювиком. Крылья короткие. Тонкие, но сильные ноги снабжены длинными пальцами с острыми когтями. Хвост трапециевидной формы. Окраска тела определяется видовыми различиями. У большой синицы голова от клюва до затылка черная, щеки белые; на горле черная полоска, от которой вниз по желтой грудке тянется черная манишка, от которой хвост темнее.

Туловище рисуют широким наклонным овалом. Сверху его узкий конец прикрывают небольшой окружностью, обозначающей голову. Отсекают прямой линией верхнюю часть овала и намечают контур спины и хвоста. Рисуют клюв. Короткими линиями фиксируют характерный контур головы, для чего отмечают направление контура лба, темени и затылка. Чтобы изобразить контур шеи и спины, слегка изгибают продолжение линии головы вовнутрь и кнаружи. Охватывая взглядом все изображение птицы, уточняют характер выпуклой линии зоба и груди, немного уплощают контур брюха и подхвостья. Выделяют контур крыльев и хвоста. Рисуют тонкие цевки ног и цепкие когтистые пальчики, крепко обхватывающие ветку. Очерчивают границы черной шапочки и манишки, темных частей крыльев и хвоста и все это окрашивают.

Снегирь (рис. 67 в). Птица спокойная, доверчивая, неповоротливая, часами неподвижно сидящая на дереве. Рисуют снегиря в той же последовательности, что и синицу. Но отмечают типичные для него признаки: округлое, более крупное туловище с сильно выступающим вперед зобом, глубоко втянутую удлинненную невысокую иссиня-черную голову с коротким, но широким клювом, остроугольные черные крылья, трапециевидный хвост, белое надхвостье, голубовато-серую спинку и алую грудку.

Ласточка (рис. 67 г). Касатка — деревенская ласточка — изящная, стремительная в полете птица. У нее овальное удлиненное туловище с длинными остроугольными крыльями, длинный вилкообразный раздвоенный хвост, небольшая голо-

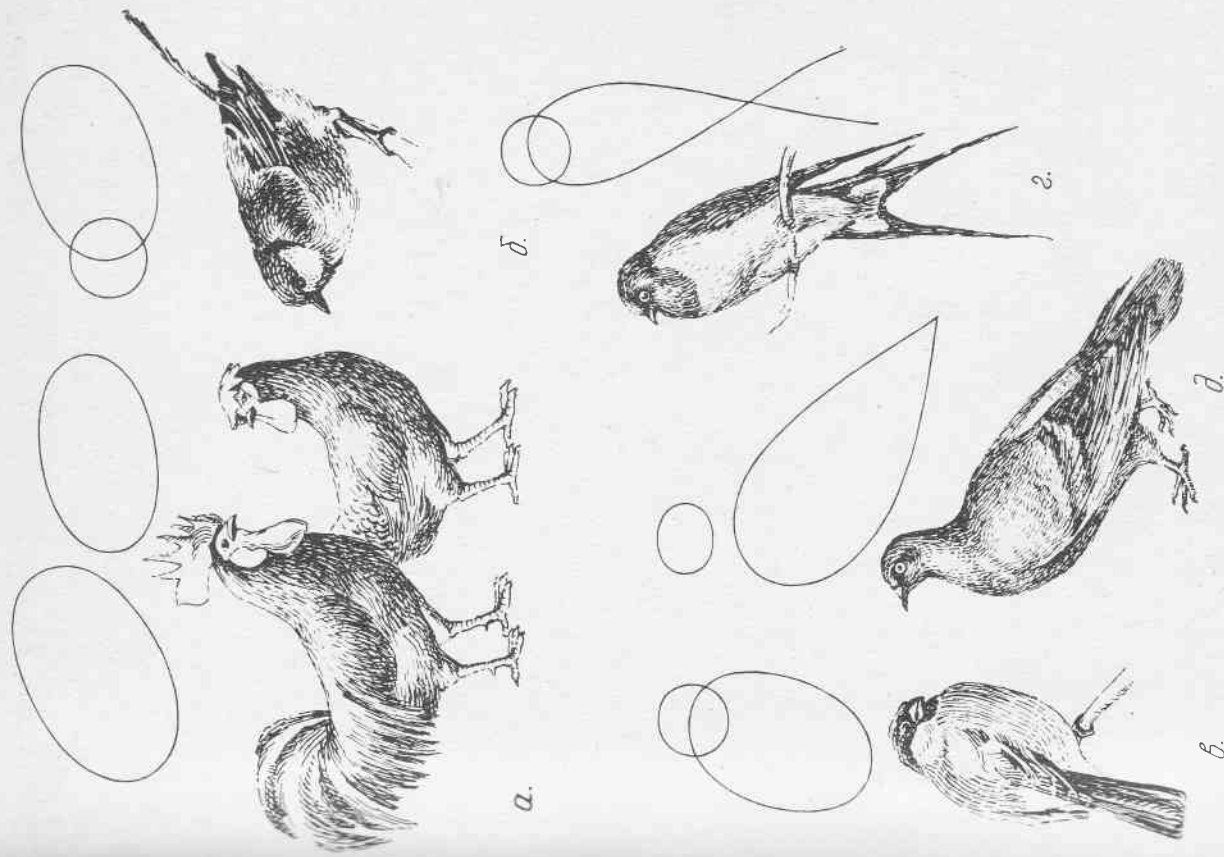


Рис. 67. Рисование птиц: а — петух и курица; б — синица; в — снегирь; г — ласточка; д — голубь

ва с маленьким узким клювиком. Голова, спина, крылья и хвост сине-черные, брюхо белое, рыже-красное горлышко снизу окаймлено черной полосой.

Рисунок птицы начинают с очерчивания туловища и хвоста одной линией, образующей петлю. Затем отмечают небольшим кружочком положение головы, линиями — длину и положение крыльев. Рисуют клювик, глаз, узкие остроконечные полоски крыльев и косички хвоста. Уточняют все формы и, обозначив границы черноокрашенных частей тела, украшают их.

Голубь (рис. 67 д). Доверчивая птица, ставшая символом мира и дружбы. У голубя округлое тело с плавно изгибающимися контурами, сильные острые крылья, маленькая голова с коротким клювом, короткие развитые ноги с цепкими пальцами.

Сначала рисуют туловище наклонной овальной фигурой с острым концом у хвоста. Изогнутую линию хорошо различают зоба продолжают вверх, назад и вперед к подклювью, плавно изгибая. Над овальной фигурой туловища изображают округлую голову, внимательно прослеживая соответствие величины головы размеру туловища. Затем рисуют контур шеи, плавно соединяющийся с линией спины, слегка изогнутой. Очерчивают контур веерообразного хвоста и крыльев. Рисуют глаза, отмечают положение ног, согласовывают длину их цевок и пальцев с размером всей птицы, показывают их толщину. Голень прикрывают коротким пухом и перьями. На перьях и хвосте отмечают линиями крупные маховые и рулевые перья.

§ 4. РИСОВАНИЕ МЛЕКОПИТАЮЩИХ

Мир млекопитающих поражает своим богатством, красотой и разнообразием форм.

Рассмотрим особенности формы тела некоторых животных и последовательность их изображения.

Лошадь (рис. 68). Голова лошади имеет трапециевидную вытянутую форму. Большие ноздри окружены мясистыми выпуклыми крыльями, рот с крупными мягкими губами; между остроконечными широко поставленными ушами растет щетинистая челка. Шея широкая, мускулистая, трапециевидной формы. Верхний контур слегка изогнут, нижний — более прямой.

Передняя часть туловища широкая, мощная, округлая, в месте соединения лопатки и плеча образуется скругленный угол, верхняя сторона которого отделяет туловище от шеи. Нижняя сторона — контур груди — образует другой скругленный угол, переходящий в контур брюха и поднимающийся до контура задних ног. Линия спины волнистая: над поясом передних конечностей выгибается, за ним плавно опускается

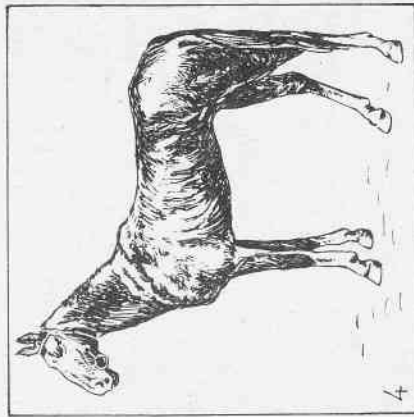
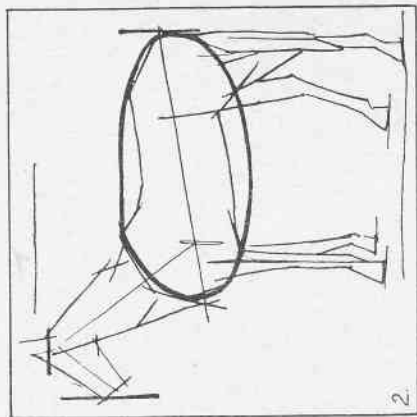
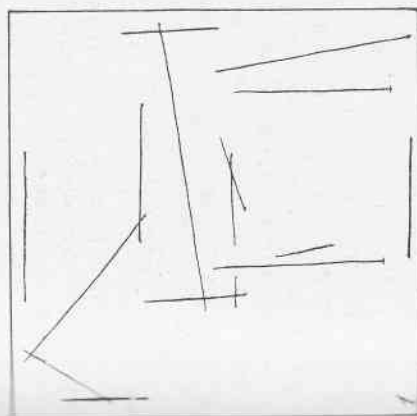
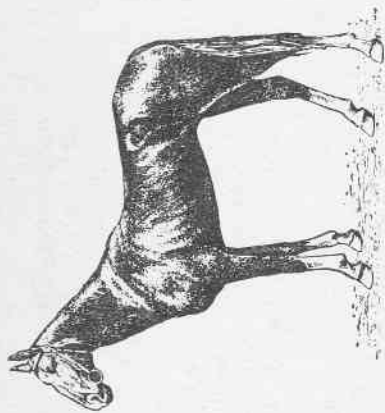


Рис. 68. Рисование лошади

и поднимается к поясу задних конечностей, соединяясь с контуром длинного хвоста. Ноги длинные, сильные, стройные. Верхняя часть ноги более толстая, покрытая плотными мышцами, нижняя — тонкая.

При изображении лошади повторяют все уже известные этапы. Сначала, отметив длину и высоту всей фигуры, находят размеры основных частей, для чего всю высоту делят на три части (для головы и шеи, для туловища и ног), а всю длину делят на две части (для туловища и хвоста и для головы). В обозначенных штрихами местах намечают обобщенную форму туловища овалом, голову и шею трапециями, ноги линиями. Затем дают более точную характеристику формы этих основных частей. Обращают внимание на местоположение вершины вогнутой линии спины, от этой вершины волнистая линия идет вверх-назад к хвосту и вперед к шее. Уточняют нижнюю линию контура туловища. Сверху и спереди туловище отделяют наклонной линией от шеи, плавно соединяя ее с линией плеча и груди. Эти линии резко соединяют с нижним контуром шеи, выделяя в нем небольшие неровности. Верхнюю линию шеи слегка изгибают и плавно соединяют с линией спины. От ушей ведут прямую линию головы до ноздрей. Здесь она изгибается кнаружи и вовнутрь, плавно очерчивает губы, переходит в прямую линию нижней челюсти, плавно огибает угол нижней челюсти и, будучи продолжена вверх и немного вперед, соединяется с ушами. Контур ног очень сложный. На первый взгляд ноги кажутся ровными, прямыми, но, нарисованные в таком виде, они напоят пальки. У передних ног контур берет свое начало на поверхности туловища. Оба контура слегка выпуклы. Направляясь книзу, они выравниваются, и расстояние между ними сокращается. Затем они расходятся у запястья (которое часто ошибочно называют коленом), образуя утолщение, после чего вновь сходятся и далее идут почти параллельно к пясти. У пясти контуры образуют выпуклую сзади щетку и выемку под ней, а спереди — соответствующие последним, выпуклость и впадину. Оба контура соединяются, образуя трапециевидное копыто. У задних ног контуры бедра изогнуты и параллельны до линии брюха, у которой передней ломается в колене и, слегка изгибаясь, опускается вниз до предплюсны; задний, продолжая выпгибаться кнаружи, опускается ниже колена, где изгибается в обратную сторону и у предплюсны образует тупоугольное утолщение. Книзу эти линии контура идут параллельно и образуют выпуклую плюсну с копытом, по форме почти такую же, как и у передней ноги.

На последнем этапе рисуют глаза, ноздри, гриву, хвост, отмечают выпуклые части таза, пояса передних конечностей, мускулатуру головы и ног и передают объемную форму тоном и цветом.

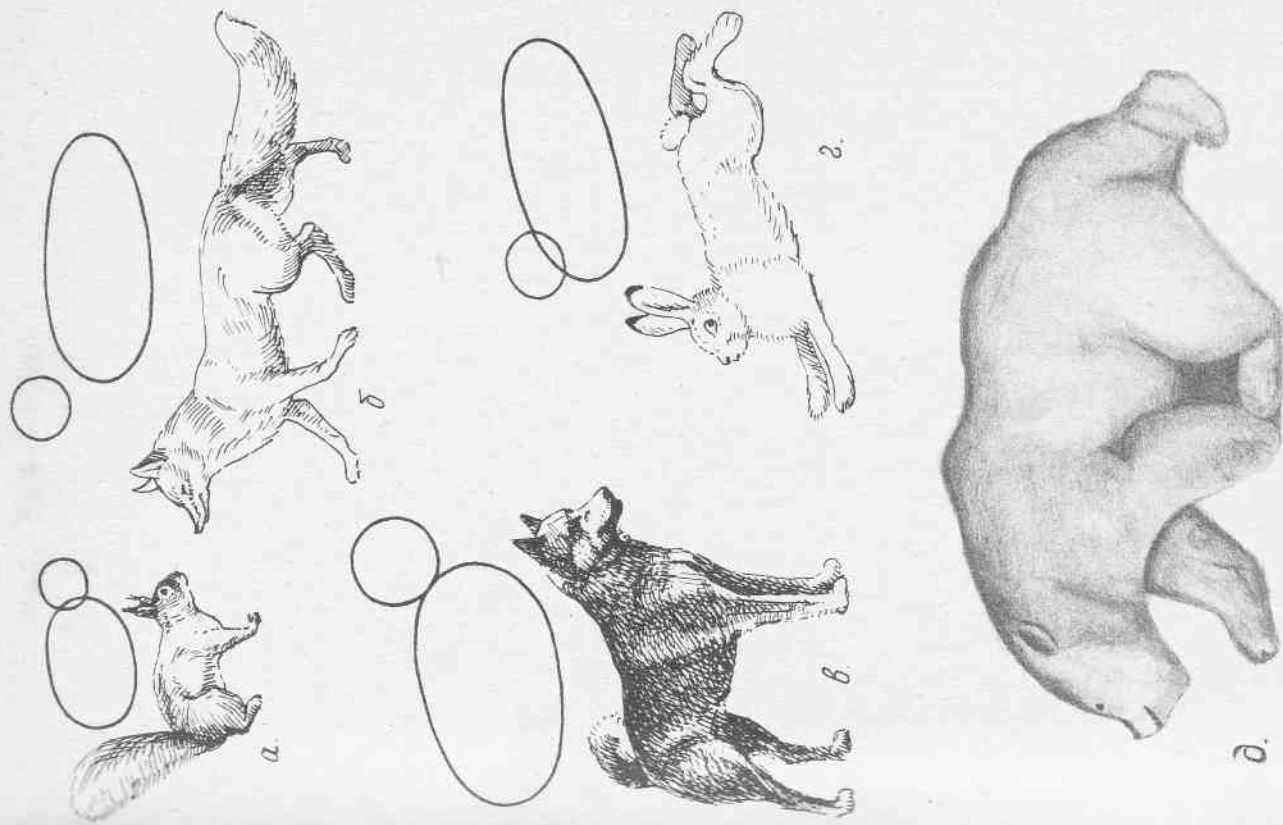


Рис. 69. Рисование животных: а — белка; б — собака; г — заяц; д — медведь

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

§ 1. ПОРТРЕТ

Все виды и жанры изобразительного искусства непосредственно или косвенно рассказывают о человеке. Главным предметом искусства всегда был человек, его внешний облик, сложный духовный мир, характер, настроение, строй его мыслей и чувств — словом, все богатство личности в различных проявлениях.

Одним из жанров живописи, скульптуры и графики, посвященных изображению определенного, конкретного лица, является портрет. Основное качество портрета — сходство с оригиналом — обеспечивается прежде всего точным изображением внешнего облика человека. Однако одного внешнего сходства мало, ибо подлинная глубина портрета заключается в раскрытии психологического мира человека. Наблюдательный глаз художника-портретиста в мимике лица, в движении глаз, в жестах и позе, в манере ходить, сидеть, одеваться, в окружающей обстановке видит проявление тех или иных черт характера, привычек, переживаний, настроений и чувств, то есть внутреннею сущность человека.

Портрет несет различную смысловую нагрузку. Художник, изображая человека, дорогого ему и ценимого им, стремится прежде всего открыть то хорошее, за что любит его. Эти обаятельные качества, известные только узкому кругу людей, придают портрету интимный характер. Таков «Портрет М. А. Дьяковой» художника Д. Г. Левицкого (рис. 70). Обычное место *интимного* портрета — жилая комната. Изображенный как бы постоянно живет здесь, встречается с друзьями и знакомыми, разделяет радости и горе и духовно поддерживает их. В кристальной прозрачности глаз М. А. Дьяковой, в мягкой улыбке алых губ, в слепка приподнятых бровях, в нежном румянце щек и легком наклоне головы художник Д. Г. Левицкий увидел душевную чистоту и детскую доверчивость, нежность, мечтательность, красоту духовного мира девушки. Напротив, В. А. Серов, портретируя банкира Гиришмана, подчеркивает величие в его позе, в постановке головы и выражении лица, спорящее с откровенно прозаическим жестом дельца.

Для общественных мест создавался иной тип портрета — *парадный*, посвященный общественному деятелю. В нем ху-

собака (рис. 69). При рисовании собаки обозначают туловище удлиненным овалом. Отмечают двумя линиями трапециевидную шею, голову — овалом или треугольником, а положение ног — линиями. В овале туловища очерчивают несколькими разнонаправленными штрихами грудь, вогнутое брюхо и волнистой линией спину, внимательно наблюдая за тем, какая получается форма. Затем линией отделивают от шеи плечевой пояс, отмечают толщину ног, находят характер контура головы и ее частей, ног и хвоста. Изображают чистую поверхность штрихами, заменяя ими некоторые части контуров шеи, брюха, хвоста, и те места, где поверхность сильно изгибается.

Рисование лисы, зайца, белки, медведя (рис. 69) и других животных ведется в той же последовательности, опирается на такой же подробный анализ формы, ее контуров, поверхностей и размеров. Однако учитываются при этом видовые внешние признаки каждого животного и его характер. Так, при изображении лисы отмечают прежде всего признаки, характеризующие ее как хищника. Это должно быть отражено в крадущихся с припаданиями к земле движениях ее длинного гибкого тела, тонких быстрых ногах, в острой мордочке, треугольных, широко расставленных, стоящих ушах и длинном пушистом хвосте, заметающем следы. При рисовании зайца выявляют его мирный пугливый характер, заметный и в спокойной сидящей позе, и в быстро бегущей широкими прыжками фигуре, и в поворотах головы с длинными ушами и миндалевидными раскосыми глазами. У белки, жительницы хвойных лесов, подвижный характер. Он выражается в динамике гибкого туловища и головы с заостренной мордочкой, в стремительно выбрасываемых вперед коротких передних ногах и длинных задних ногах, в плавных движениях пушистого хвоста. Рисуя медведя, крупного сильного зверя, отмечают массивное туловище, толстые ноги с лапами, обращенными внутрь, вытянутую морду с маленькими глазками и округлыми ушами.

Будущим воспитателям необходимо знать, что работа с детьми требует знания особенностей формы тела слона, льва, жирафа, верблюда, оленя и других экзотических животных. Внимательный анализ строения их тела и детальное рисование дадут возможность свободно выступать перед детской аудиторией, делать быстрые правдивые зарисовки и умело руководить изобразительной деятельностью дошкольников.

Трудны, но полезны и поучительны наброски с живой модели, когда надо чутко реагировать на положение всей массы тела и отдельных частей, чтобы передать характерные движения и пропорции животного, заостряя внимание на отдельных деталях. Это помогает видеть фигуру животного в целом, установить соразмерность и связь частей друг с другом и с фигурой, подчеркнуть пластику тела.



Рис. 70. Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой (фрагмент)

Дожник стремится показать заслуги изображенного человека, его роль и место в обществе. Для этого широко используются различные атрибуты: ордена, драгоценности, богатство одежды и интрьера, величие позы и жестов. Таков парадный портрет вице-канцлера А. Б. Куракина, созданный В. Л. Боровиковским.

И. Е. Репин в портрете «Мужичок из робких» показывает бедность, долготерпение и ум русского народа, накапливающего силу к тому великому часу, когда он сможет встать в свой полный рост и страхнуть вековой гнет работников. Достаточно сравнить эти два портрета, чтобы стало ясно, что каждый из них рассказывает о жизни, о положении классов и сословий и даже о перспективах развития общества. Такого рода портреты называют *социальными*. Они заставляют внимательно всматриваться в окружающее и находить в нем своих сторонников или врагов.

Выявлению характера помогает верно подмеченное душевное состояние человека. В портрете Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова (рис. 71) мы видим человека, погруженного в глубокие размышления; напряженная работа мысли, ищущей ответа на неразрешимые вопросы бытия, отчетливо запечатлена на лице писателя. Опущенная голова, взгляд, плотно сжатые губы, нервно сплетенные кисти рук — все говорит о том, что перед нами человек, болеющий за судьбы родной страны и всего человечества. Такие портреты называют *психологическими*.

Личные качества портретируемых и задачи, поставленные перед собой художником, определяют композиционный строй портрета, размер и формат картинной плоскости. Например, портрет Дьяковой называют *погрудным*, портрет Гиршмана — *поясным*, портрет Достоевского — *поколенным*, портрет Куракина — *однофигурным*, а портрет Кукрыникова (художник П. Д. Корин) — *групповым*. Портрет, в котором художник изображает самого себя, называют *автопортретом*.

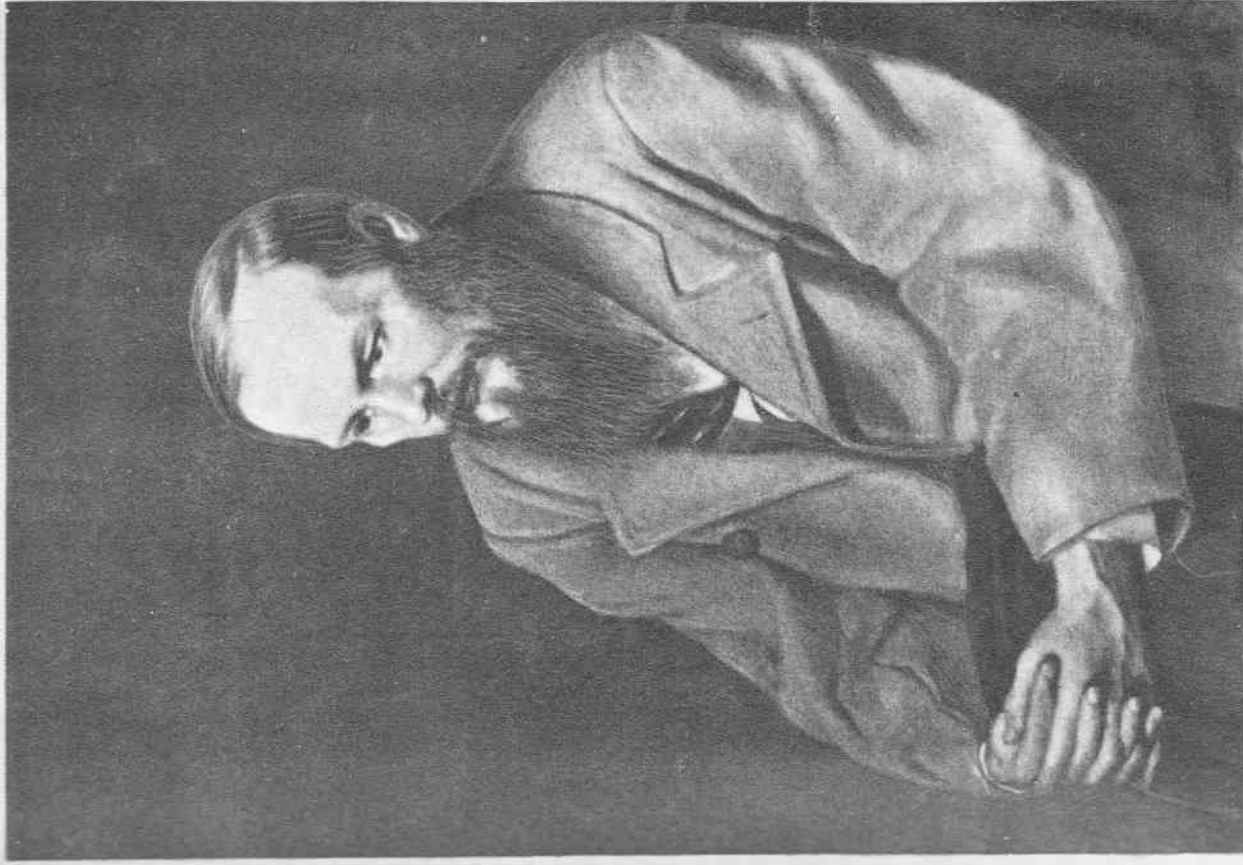


Рис. 71. В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского

В движениях и поворотах человеческого тела проявляются различные черты характера. Поэтому художник всегда ищет такое положение портретируемого, выражение его лица и жестов, в которых наиболее полно запечатлелись бы его типичные черты. Портрет показывает конкретного человека с присущими ему особенностями и через них отражает время, эпоху, переживания, искания и мечты людей, а вместе с этим и идеалы самого художника, его отношение к изображаемому.

§ 2. РИСОВАНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Форма головы человека определяется особенностями черепа, мышц и наличием жировых отложений. Отличительные признаки строения головы проявляются в форме лба, висков, темени, затылка, глаз, носа, рта, ушей, щек, подбородка.

Форма лба зависит главным образом от формы лобной кости. Она бывает высокой, низкой, выпуклой, плоской, вогнутой, скошенной. Форма лба зависит также от наличия и положения лобных бугров: далеко поставленные друг от друга, они делают лоб широким, а близко стоящие — узким. Форма висков определяется вдавленностью височной кости сверху и выпуклым скуловым отростком снизу, что хорошо заметно у исхудавшего человека. У более полных людей висок имеет выпуклую форму благодаря широкой височной мышце и толстому жировому слою. Теменная часть черепа выпуклая, по бокам имеет теменные бугры, особо выступающие у детей, что придает их голове иногда четырехугольную форму. Форма затылка бывает выпуклой, плоской, скошенной и т. д.

Нижняя часть головы приобретает свою форму в зависимости от костей и мышц лицевой части черепа. Наиболее важными из пятнадцати костей для изображения лица являются верхнечелюстная, скуловые, носовые и нижняя челюсть. Носовые кости определяют форму носа, все многообразие которых можно свести к следующим основным типам: прямому, горбатуму, курносому и вздернутому. Они различаются по характеру, размеру, положению частей — корня, кончика, спинки и носовых крыльев. Форма верхней губы призматическая. На ее узкой грани, лежащей под носом, имеется вогнутый фильтр; он выгибает проходящую под ним часть каймы вниз, в результате чего верхние концы ее образуют углы, боковые стороны которых опускаются книзу к углам рта — месту соединения верхней и нижней губ. Верхняя губа смыкается с нижней и образует среднюю линию рта. Кайма нижней губы дугообразная с небольшой вогнутостью в середине. Форма кожной поверхности зависит от треугольной мышцы, выгибающей боковые части под углами рта. Существуют четыре основных типа губ: тонкие, средние, толстые и вздутые. На форму рта влияет прикус — смыкание зубов.

Глазное яблоко располагается в округлой глазнице. Его большую видимую поверхность называют белком, круглую цветную — радужной оболочкой, а черное отверстие в середине — зрачком. Сверху и снизу глазное яблоко прикрывают веки. Места соединения двух век называют углами глаза. Угол, обращенный в сторону носа, считают внутренним, а другой — наружным. Веки образуют глазную щель, имеющую форму миндалины. Соотношение высоты и длины этой щели бывает разным. Верхнее веко более подвижно и изогнуто, чем нижнее. По верхнему краю глазницы располагаются брови. Их внутренний конец называют головкой, наружный — хвостом брови. Брови бывают широкими, узкими, длинными, короткими, густыми, редкими, прямыми, косыми, дугообразными, с изломом, сросшимися и т. д. Форма подбородка определяется формой подкожнообразной нижней челюсти и выпуклой подбородочной мышцей. Подбородок может быть округлым, плоским, остроугольным, прямоугольным и тупоугольным. Форма щеки зависит от выступа скуловой кости и скуловой дуги, от нижней челюсти и глубины собачьей ямы верхней челюстной кости, от мышц (скуловой, щечной, жевательной) и жировой прослойки. Верхняя часть щеки в месте выступа скуловых костей выпуклая и округлая. Овал лица зависит от расстояния между скуловыми выступами: при большом — лицо кажется широким, при малом — узким. Наличие толстой жировой прослойки делает щеки выпуклыми, толстыми, при ее исчезновении щеки проваливаются. Ушная раковина имеет овальную по контуру форму. По наружному краю раковины тянется круглый завиток. Параллельно ему по наружной поверхности раковины круглятся противозавиток, верхний конец которого делится на две ножки. Внизу раковина заканчивается мягкой мочкой, над которой находятся козелок и противокозелок. Мышцы лица, формируя и изменяя положение частей лица, являются выразителями различных чувств человека.

Для усвоения последовательного хода рисования пропорций головы, расположения и взаимосвязи ее частей полезно сделать схематический рисунок головы в фас и профиль, чтобы затем можно было перейти к работе с натуры (рис. 72).

Всю массу головы, изображаемой во фронтальном положении, намечают оvoidом¹, у которого ширина относится к высоте приблизительно как 4:5. Разделив ширину и высоту оvoidа пополам, проводят среднюю линию лица и линию зрачков. Затем всю высоту оvoidа делят снизу вверх на $3\frac{1}{2}$ частей. Нижняя часть определяет высоту подбородка и губ, средняя — длину носа и место бровей, верхняя — высоту лба и

¹ Оvoid — фигура яйцевидной формы.

и обобщенную форму каждой ее части. Так, в верхней части лица светлыми линиями намечают по лобным буграм середину лба, два височных плана сбоку и два плана, устанавливающих переход от лба к вискам. В нижней части лица отмечают два глазничных плана, от которых книзу, к углам рта и к нижней челюсти, ведут по два плана щек с каждой стороны лица, и еще три плана — от носа вниз до подбородка и от виска до нижней челюсти. Все четырнадцать планов лица наносятся от срединной линии лица к краям с учетом не только их места, но и перспективных сокращений размеров и изменения направлений их контуров. На этой объемной графической форме лица строят обобщенную форму выпуклых частей: носа и губ в виде трехгранных призм, подбородка и ушных раковин плоскими гранями более сложной конфигурации. Этот этап изображения объемной типической формы головы плоскостями-планами часто называют обрубковкой. Обрубковку можно продолжить, разложить изображение на более мелкие плоскости, которые точнее выявят характерные части и общую форму головы.

На третьем этапе передают индивидуальные особенности формы головы. Рисуя нос, отмечают размеры и форму спинки, крыльев и кончика носа, соединение этих частей точно найденной линией. Внимательно следят за тем, из каких элементов складывается контур той или иной части, в каком направлении они двигаются, как соединяются друг с другом, где, в какую сторону и как сильно изгибаются. Изображая глаза, устанавливают положение наружных и внутренних углов и определяют высоту глазной щели. Затем отмечают форму век и складки, радужную оболочку и зрачок. Рисуя рот, прежде всего обращают внимание на тип губ, дающий определенное соотношение длины и высоты, на прикус, помогающий найти верное положение и толщину губ. Отмечают среднюю линию и углы рта. На середине верхней губы обозначают филітр и под ним бугорок. Фиксируют среднюю выгнутую под филітром часть каймы верхней губы и нижней, тщательно выверяя высоту и длину этих линий и боковых веток каймы, отмечая четкость или мягкость их на всем протяжении.

Особенно большое внимание уделяется прорисовке глаз, носа, рта — этих наиболее выразительных частей лица. От меры точности их изображения зависит мера сходства с натурой. Так же внимательно прорабатывается и форма других частей: ушной раковины, щек, лба, подбородка и волосяного покрова головы.

Светотеневая проработка формы начинается с покрытия тоном всех затененных и темных поверхностей. Затем устанавливаются плавные переходы между затененными и освещенными поверхностями, прокладываются самые темные части теней, далее переходят к моделировке освещенных поверх-

ностей. При этом нельзя забывать, что моделирующие штрихи должны ложиться по форме и передавать фактуру поверхностей.

На последнем этапе сравнивают изображение с моделью, приводят в соответствие все элементы, добиваясь индивидуальности и гармонии. «Художник, — пишет И. Е. Репин, — должен работать как деревообделочник. Сначала он грубо обтесывает топором, потом стругает рубанком, и все дальше и дальше инструменты его все тоньше, а заканчивает он шкуркой, полировкой лаком»¹.

§ 3. РИСОВАНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

При рисовании человеческой фигуры следует учитывать прежде всего конструктивные особенности костно-мышечной системы. Так, группа шейных позвонков и мышц придает шее цилиндрическую форму, характер которой наиболее отчетливо выражают форма и положение грудной ключично-сосцевидной мышцы, двубрюшной мышцы и яремной ямки.

Основной формы туловища служат позвоночник и грудная клетка, прикрываемая широкими мощными мышцами, из которых особенно выделяется большая грудная мышца. Поверхность живота делится на две равные части белой линией. В середине живота и на белой линии находятся пупок, ниже которого поверхность живота становится более выпуклой. Но обе стороны от белой линии тянутся две вертикальные широкие полосы — прямые мышцы живота. К туловищу с помощью плечевого пояса присоединяется скелет рук. В него входят лопатка, ключица, плечевая кость, кости предплечья и кости кисти. Плечевой сустав плотно облегает дельтовидная мышца, придающая верхней части плеча округлую форму, а со стороны спины — трапециевидная мышца, плавно соединяющая плечо с шеей. Плечо руки, цилиндрическое по форме, изгибает и делает выпуклым двуглавая мышца. Мышцы предплечья, приводящие в движение кисть руки и пальцы, имеют разнообразную форму, более толстую у локтя и тонкую у кисти. К предплечью прикрепляется кисть руки, состоящая из запястья, пясти и фаланг пальцев.

С помощью тазового пояса к туловищу присоединяется скелет ног, состоящий из бедра, голени и стопы. Сзади таз покрыт ягодичными мышцами. Бедро и голень имеют коническую форму, широкую сверху и узкую снизу. Особенно заметна выпуклая икроножная мышца у голени, расположенная в ее верхней части. Голень опирается на стопу, которая имеет

¹ Цит. по кн.: Михайлова О. В. Заметки о рисовании человека, М., 1960, с. 41.

сводчатую форму, более узкую и округлую у пятки и более плоскую и широкую у пальцев.

Рисование фигуры человека облегчает знание пропорций тела. В различные времена у разных народов создавались так называемые каноны и модули. *Канон* — это система типичных размеров тела, принимаемая за образец. *Модуль* — это единица меры, которой руководствуются при создании того или иного канона. Канон облегчает построение фигуры и в свое время помогал созданию идеального образа человека, все части тела которого находятся в безупречной пластической гармонии. (Так было, например, в каноническом искусстве Древней Греции.) Современный канон построен на модуле, равном высоте головы, как величине постоянной (22 см). У человека высокого роста (180 см и более) голова укладывается во всей фигуре восемь раз, среднего роста (165—170 см) — семь с половиной раз, у низкорослого (ниже 165 см) — семь раз.

Иные пропорции у детей: у новорожденного высота головы меньше длины тела в четыре раза, у двухгодичного — в пять, у шестилетнего — в шесть, у двенадцатилетнего — в семь раз. Если у взрослого ширина плеч равна двум модулям, а ширина таза — полутора, то у детей до двух лет, например, окружность головы почти равна окружности грудной клетки, а размеры плеч и бедер почти одинаковы. У подростков вследствие быстрого роста шей, ног, рук и туловища вся фигура кажется вытянутой и тонкой.

Освоение пропорций и основных особенностей формы фигуры человека удобнее начать со схематических рисунков. Набор для них могут служить простейшие по форме одетые куклы и обнаженные голышки. Для набросков и длительных внеклассных этюдов используются гипсы и живая натура.

Изображение фигуры человека начинают с определения всей ее высоты и в ней — высоты головы. Рисуя девочку в зимней одежде (рис. 73 а, б), делят высоту ее фигуры на пять равных частей. В верхней части кружочком рисуют голову, туловище — наклонными прямыми, касательными к кружочку головы линиями, соединенными между третьей и четвертой отметками дугообразной линией, ноги — трапецией против середины туловища.

Геометризованную фигуру конкретизируют. Глаза рисуют двумя небольшими дугами (верхние веки) и кружочками (рабочая оболочка со зрачком), нос — двумя маленькими точками и рот — чертой и тремя примыкающими к ней дугами, обозначающими границу губ. Затем намечают пряди волос, брови, головной убор, уточняют контур щек и их вогнутые границы у подбородка. Рисуя шубку, сначала отмечают подный воротник двумя полосками, плотно примыкающими к голове, шарф, стягивающий воротник, — двумя наклонными штрихами, плечи, кушачок под второй отметкой, грудь и по-

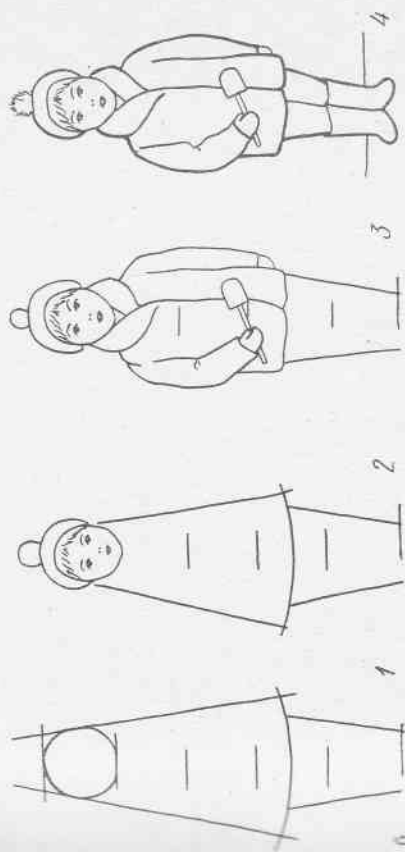


Рис. 73. Рисование фигуры девочки

лы шубки — трапециями. Рисуют узкие плечи, рукава, слегка изгибающиеся на уровне кушака, и рукавички — полуovalами с треугольными большими пальцами. В трапеции, очерчивающей всю массу ног, находят середину, отмечают толщину ног, обутых в теплые сапоги, и рисуют их округлые головки.

Фигурку девочки в легкой одежде (рис. 73 в) рисуют в той же последовательности и теми же приемами. Трудность для изображения представляют обнаженные руки и ноги. Рисуя руки, отмечают их длину, положение локтя и направление

движения плеча и предплечья средними линиями. Намечают округлую, плавно изгибающуюся линию плеча, очерчивают чуть выгнутые внешний и плоский внутренний контуры плеча, плавно соединяющиеся с изогнутыми кнаружи контурами локтевой части предплечья, переходящими в слегка изогнутые контуры его узкой нижней части. Кисть руки сначала рисуют геометризованной фигурой (многоугольником или овалом), выражающей движение всей массы, а затем изображают пальцы.

Рисование ног начинают с отметок их длины и толщины. Одновременно отмечаются положение колен и направление движения бедра и голени их средними линиями. Затем рисуют контур ноги короткими линиями, устанавливающими изменения формы по мере ее движения от бедра к ступне. Так, внутренний контур ноги почти прямой до самого колена, наружный — слегка выпуклый контур пересекается у колена короткой прямой вертикальной линией. Оба контура пересекаются наклонными кнаружи линиями икроножной мышцы, которая затем, плавно изгибаясь, образует коническую форму, вершиной направленную к ступне, и переходит в контур трапециевидной ступни. Контур обуви в туфельку ступни зависит от положения ноги и точки зрения рисующего. Ступня с туфелькой могут иметь Г-образную и лопатообразную форму. Короткими линиями передают направление контуров задника, подошвы и носка туфельки и заканчивают их детальной проработкой.

Рисуя фигуру человека, нельзя забывать о модуле, о сравнении частей фигуры друг с другом, о величинных отношениях между ними и их расположении. П. П. Чистяков в этом смысле говорил, что надо, «рисуя голову, видеть пятку»¹.

Большую роль при изображении фигуры играет одежда. Она может подчеркнуть характерные очертания и движения фигуры. Облегчение тканей частей тела определяется прежде всего формой этих частей, плотностью и толщиной ткани и покроем одежды. В местах изгиба формы (в локте, колене, тазе) особенно часто возникают складки. Здесь ткань, сжатая с двух сторон, образует узкие, ломкие, валикообразные складки, направленные по линии сгиба. В местах опоры ткани (плечи, бедра) складки не образуются и поверхность ткани, облекая тело, повторяет его формы.

Рисуя одетую фигуру, следует в первоначальном наброске показать основные части тела, их размер, движение. В одежде не все элементы в равной степени выявляют форму тела и движение его частей. Поэтому надо отбирать в одежде такие элементы, которые помогают построить фигуру, выявить ее

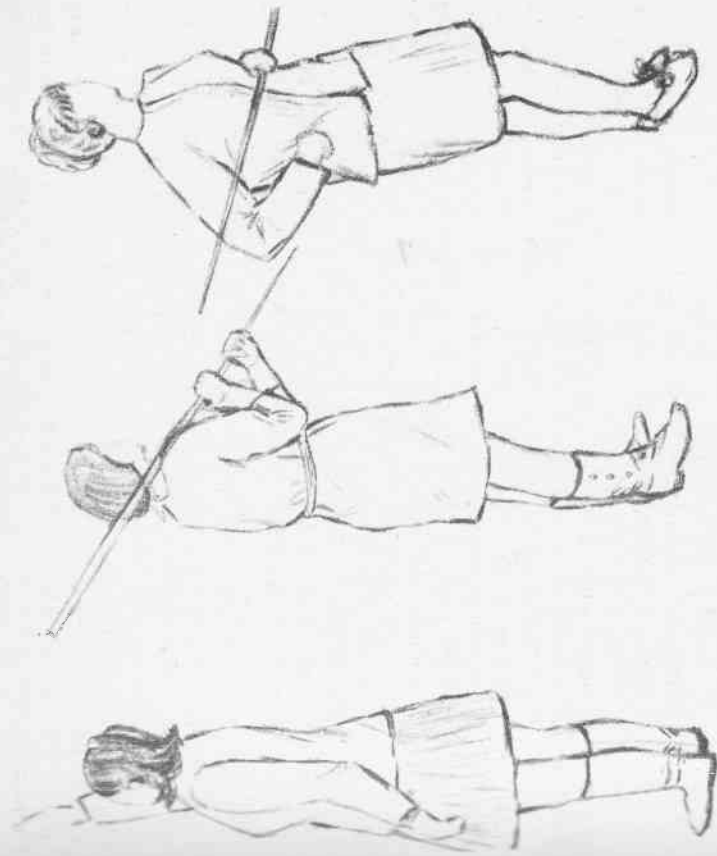


Рис. 74. Учебные наброски

характер и движение. Все остальные детали и складки, не помогающие решить эту задачу, игнорируются.

В работе со старшими дошкольниками большое значение придается умению делать быстрые наброски фигуры человека и различных положений. Это умение воспитывается систематическими упражнениями. Модель сначала ставится на 15—20 минут, а потом время работы сокращается до 3—5 минут. Разумеется, в краткосрочном рисунке решаются немногие задачи, но такие, которые могут ответить на вопросы: что делает человек? Каково положение основных частей тела? Каковы пропорции его тела? То есть решаются задачи на передачу движения, пропорций и характерных особенностей фигуры человека (рис. 74).

Набросок выполняют в два этапа. На первом этапе очень легкими, светлыми линиями отмечают высоту фигуры, изображают кружочком или овалом голову, схематично намечают всю массу одетого туловища до пояса и ниже пояса, длину, положение ног. Первоначальная схема конкретизируется на

¹ Молва Н., Белютин Э. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953, с. 110.

§ 1. ВИДЫ СКУЛЬПТУРЫ

Скульптура как вид изобразительного искусства свое название получила от латинского слова «скульпо», означающего «вырезать», «высекать». Следовательно, технически скульптурное изображение создается путем удаления лишней части пластического материала. В отличие от живописи и графики, где объемная форма живет на картинной плоскости в ображаемом или иллюзорном пространстве, скульптура *реально объемна*, существует в реальном пространстве, будучи его частью. В этой объемности формы и движений ее поверхность заключены различные стороны содержания, совокупность которых придает жизненную убедительность и целостность художественному образу. Обход скульптуры, рассмотрение со всех сторон, сопоставление частей позволяет представить все ее пластические качества и выявить смысл произведения. Обозреваемую со всех сторон скульптуру называют круглой. Ее ставят на открытом месте не только для лучшего обозрения, но и в целях зрительного увеличения пространства, лучшей организации архитектурного ансамбля, придания ему определенного смысла.

Пластическое обогащение большой плоскости стены здания осуществляется уплощенной скульптурой — рельефом. Для органической связи объемных, трехмерных фигур с плоским фоном их толщину (третье измерение) равномерно сокращают, в результате чего фигуры уплощаются. Мера уплощения бывает малой и большой, поэтому возникли два основных вида рельефа: высокий (горельеф) и низкий (барельеф).

В *горельефе* изображение выступает над фоном более чем на половину своего объема, что позволяет передать значительную глубину пространства, изобразить массовые сцены, пейзаж, выделить главные фигуры, сделав их почти объемными и образующими контрасты светотени.

В *барельефе* изображение выступает над фоном не более чем на половину своей толщины, и это уплощение объема сближает фигуры с фоном, что ослабляет светотень. Такой уплощенный рельеф органично сочетается с плоскостью стены, подчеркивает ее характер. Поэтому барельеф часто используют для украшения архитектурных сооружений и в декоративно-прикладном искусстве. В барельефе значительную роль играет

втором этапе более четкими, уверенными линиями и штрихами, уточняющими форму головы и шеи. Бегло обрисовывают воротник и намечают контуры торса с руками, внимательно проследивая их направление, характер и места изгибов, складок одежды, выявляющих форму всех частей торса. Проверяют характер движения масс головы, торса и рук. Согласуют с ними движение ног, бегло отмечают их толщину и особенности формы до колен и от них до ступней. Проверяют целостность всей фигуры, пропорциональность ее частей и сходство с оригиналом.

Набросок выполняют мягким карандашом, дающим возможность рисовать как светлыми, так и темными, широкими линиями и штрихами, оживляющими рисунок тоновыми и фактурными контрастами. При наличии времени можно линейный набросок дополнить тоном, усиливающим впечатление объемности. Наброски можно делать не только карандашом, но и углем, пастелью, сангиной, тушью и акварелью, пером, кистью и палочкой.

линия, что позволяет считать низкий рельеф промежуточным звеном между скульптурой и графикой.

Содержание скульптуры многообразно: ее жанры — портретный, бытовой, историко-революционный, анималистический и другие — отражают жизнь в ее различных проявлениях. В портретном жанре раскрывается духовный мир, характер, чувства, мысли человека. Для более полного выражения особенностей конкретного человеческого характера скульптор избирает определенную форму портрета: бюст — погрудное изображение человека, статуя — изображение всей фигуры, скульптурная группа — изображение нескольких фигур.

По назначению скульптура бывает монументальной, монументально-декоративной и станковой.

Монументальная скульптура — это памятники, увековечивающие образы великих людей и исторические события. Для всеобщего обозрения их ставят на площадях на высокие постаменты и делают из твердых, «вечных» материалов — гранита, бронзы, стали, чтобы «перенести в даль веков облик людей во славу и назидание»¹.

В. И. Ленин, считая, что произведение монументального искусства «возбуждают гражданское чувство» и «участвуют в деле образования, воспитания новых поколений»², выдвинул план «монументальной пропаганды», в котором предусматривалось создание бюстов, фигур и групп, посвященных лучшим умам человечества. Претворение ленинского плана монументальной пропаганды продолжается и в наши дни. Патристическим языком бронзы и гранита монументальная скульптура рассказывает людям о величии дел гениального Ленина и его соратников, о подвигах наших ученых, военных, рабочих, колхозников.

В особый жанр монументальной скульптуры выделилась *скульптура мемориальная* в виде надгробий и мемориальных ансамблей.

Декоративная скульптура в основном носит прикладной характер, украшает архитектурные сооружения, сады, парки, мосты, но, будучи связанной с архитектурными ансамблями, она приобретает черты монументальной скульптуры. Статуи, рельефы, фонтаны, декоративная орнаментация на зданиях эмоционально обогащают окружающую нас среду.

Станковая скульптура отличается разнообразием тем и сюжетов, отражающих реальную действительность. Произведения станковой скульптуры прославляют величие дел и героизм людей; изображают простого человека, выражая его

характер, чувства, переживания, красоту духовную и физическую. Помочь людям увидеть в каждом человеке Человека, воспитать чувства уважения и любви к себе подобным, поощрять себя через познание других, открыть сокровенную сущность души человека и жизненных явлений — основные задачи, решаемые станковой скульптурой. Ее интересуют ситуации, в которых наиболее ярко проявляются типичные черты характера, свойственные целой группе людей. Станковую скульптуру привлекает красота человеческого тела в его лучезарно спокойных формах, в плавных, полных музыки линиях, в динамике напряженных поверхностей и объемов.

Станковая скульптура имеет самостоятельное значение, она может воздействовать на людей в любой обстановке — в музеях, на выставках, в общественных и жилых помещениях, постоянно или в определенное время. Один из видов ее, так называемая *скульптура малых форм*, вносит эстетическое разнообразие в наш быт, всякий раз по-новому одухотворяя его. Украшая письменный стол или книжную полку, фигурки животных и птиц напоминают нам о природе, о ее красоте.

§ 2. ЛЕПКА

Лепка — это процесс создания скульптурного изображения из мягкого пластического материала способом прибавления к первоначально взятому объему небольших кусочков пластического материала, его уплотнения, вытягивания, расплющивания, заглаживания и пр. Физические усилия в наращивании объема, стремление придать ему характерную форму, выявить конструктивные особенности и пропорции способствуют разлитию мускулатуры кистей рук, глазомера, согласованности движений обеих рук, воспитанию привычки последовательного выполнения работ, накоплению знаний о свойствах материалов и приемах передачи объемной формы.

Материалы лепки — глина и пластилин.

Глина — осадочная горная порода. Соединяясь с водой, она делается мягкой и вязкой, способной переоплотняться в любую форму и, высыхая, сохранять ее. Для лепки применяют чаще всего глину зеленого или серого цвета, умеренно жирную и послушную в работе. К лепке глину готовят следующим образом: разбив подсушенную глину на мелкие комочки, помещают их в деревянную кадку или пластмассовое ведро слоями, слегка заливая каждый слой водой; через день сливают лишнюю воду, а глину тщательно перемешивают руками до получения однородного без комков теста; если оно не прилипает к рукам, значит, глина приобрела рабочеестояние. В случае затвердения или разжижения глиняного теста к нему добавляют нужное количество в первом случае воды, во втором — размельченной в порошок глины. Приго-

¹ Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. М., 1960, т. 1, с. 13.

² В. И. Ленин и образительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания. Сборник. М., 1977, с. 318.

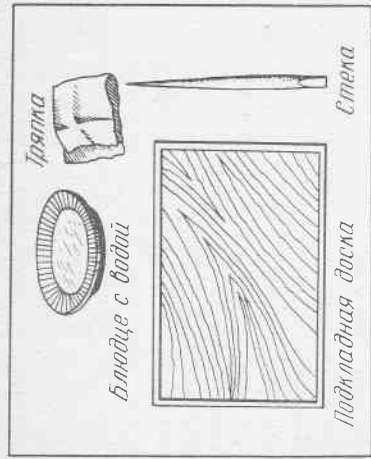


Рис. 75. Рабочее место для лепки

или обжигают в специальных печах при температуре 900°, чтобы получить керамику.

Пластилин — искусственная пластическая масса, приготовленная из глины, воска, сала и других добавок. Он мягок и подвижен, долго не засыхает, всегда готов к лепке одноцветных или многоцветных фигур; вылепленные предметы не деформируются и не растрескиваются. Однако при повышении температуры пластилин размягчается и плавится, а при понижении — твердеет. Поэтому, если он хранился в прохладном помещении, перед работой его слегка разминают, размягчая теплом рук. Долго держать в руках пластилин не рекомендуется, так как он становится липким и неприятным. Изделия из пластилина боятся пыли, в музеях их хранят под стеклянными колпаками. Для работы с детьми пластилин менее удобный материал, чем глина: он липнет к рукам и плохо отмывается, яркий цвет порою отвлекает детей от работы над формой. Поэтому глина считается основным и лучшим пластическим материалом.

Все лепные работы выполняются кистью руки. Согласованные движения пальцев и ладоней способны осуществить любой творческий замысел, решить любую учебную задачу, создать подлинно художественное произведение. Вместе с тем для лепки деталей применяют стеку — деревянную гладкую палочку длиной 10—12 см со сточенными концами в виде шильца и лопаточки (рис. 75). Стекой срезают лишнюю глину, выравнивают поверхность, делают углубления и работают в труднодоступных для пальцев местах сильного изгиба формы.

Работая с пластическим материалом в обычной классной или групповой комнате надлежит следить за чистотой и порядком рабочего места. Все материалы и инструменты должны находиться на подкладной доске (20 × 30 см),

которая имеет бортики и гладкую, загрунтованную олифой поверхность. Подкладную доску кладут так, чтобы удобно было на ней работать, не разбрасывая материал по сторонам. Для лепки сложных моделей может понадобиться тряпочка и блюдце с водой.

Многообразие предметных форм требует усвоения различных приемов лепки, и прежде всего тех, которые применяются в работе с детьми: скатывание, раскатывание, сплющивание и вдавливание, прищипывание, оттягивание, сглаживание и пр.

Скатывание — простейший прием обработки бесформенного куска пластического материала для придания ему шарообразной формы с гладкой поверхностью. Кусок кладется между ладонями и, слегка сжимаемый руками, кругообразными движениями скатывается в шарик. Время от времени его поворачивают другой стороной и проверяют правильность формы.

Для получения яйцеобразного тела и цилиндрических столбиков применяют **раскатывание**. Кусок, положенный между ладонями, прямолинейными движениями рук раскатывается, удлиняясь и приобретая цилиндрическую форму. Яйцеобразное тело получают раскатыванием ранее сделанного шарика. Для этого ладони ставят не параллельно друг другу, а наклонно.

Сплющивание — прием равномерного сжатия куска для получения уплощенной формы. Шарик сдавливают ладонями или пальцами, он приобретает форму диска, лепешки. Небольшие углубления и изгибы поверхности передают **вдавливанием** — нажимом пальцев или стеки. Маленькую ямку делают одним пальцем, изгиб поверхности обминают всеми пальцами, ребристую, волнистую и чешуйчатую поверхности делают, прижимая стеку то боковой ее частью, то концами (заостренным и лопаточным).

При лепке мелких деталей применяют прием **прищипывания**. Он осуществляется сильным сжатием пальцами, собранными в щепотку, той части большой формы, где создается новая деталь. Если такой же щепоткой ухватить часть пластического материала и, слегка сжав, потянуть, можно из оттянутого материала сформировать какую-то часть предмета. Этот прием называют **оттягиванием**.

Изображение плоских и гладких поверхностей требует **сглаживания**, выполняемого концами пальцев, стекой и тряпкой. Продольным движением пальцев и стеки, поставленной лопаточкой перпендикулярно к поверхности, смазывают или сглаживают все неровности. То же можно сделать и слегка увлажненной тряпочкой, если изделие выполняют из глины. Прием сглаживания применяют и для получения плавных переходов от одной поверхности к другой, в местах закруглений и соединений различных частей. Выделение ребер осуществляется совокупным приемом оттягивания и сглаживания.

Целостные, компактные и простые формы, все части которых так плотно прилегают друг к другу, что трудно бывает их разделить, обычно лепят из *целого куска* — «скульптурным» способом. Так лепят в детском саду дети пряник, крендель, тарелочку, морковку, репку, помидор, яблоко, лимон, грушу, утку, матрешку и многое другое. Но предметы, форма которых легко расчленяется на составные элементы, изображают *по частям* — «конструктивным» способом. Для этого сначала делят кусок на части, величина которых соответствует членениям модели, затем лепят каждый элемент отдельно, начиная с самого большого и соразмеряя с ним все другие, и заканчивают соединением всех элементов.

Рассмотрим несколько примеров лепки объектов различной формы и содержания.

Лепка простых по форме предметов

Помидор. Из куска глины скатывают шарик. Сопоставляют высоту и ширину помидора, уясняя полутно характерные признаки формы. Чтобы передать конструктивные особенности формы помидора, глиняный шарик слегка сплющивают, а его боковые части вдавливают. Сверху делают небольшое углубление, от которого намечают мелкие канавки и выступы между ними. Все поверхность, включая выступы и канавки, заглаживают, стараясь плавно соединить их друг с другом, как того требует модель. Проверяют сходство полученной формы с моделью.

Груша. Грубо сформированный глиняный шарик слегка раскатывают в конусообразное тело со скругленными концами; определив отношение ширины к высоте и положение границы узкой и широкой частей плода, вдавливают эту границу концами пальцев, охватывая форму со всех сторон. Затем вдавливанием отмечают уплощенные участки поверхности, чтобы правильно передать характер большей формы, плавно соединяют эти участки и намечают острым концом стеки небольшие углубления для черешка и венчика. Проверяют положение оси, связывающей черешок и венчик, и сходство лепки с моделью.

Морковка. Округлый кусок раскатывают в удлиненный конус; отметив отношение его толщины к длине, оттягивают небольшую часть пластического материала, скругляют и заглаживают его, острием стеки изображают продольными бороздками стебельки ботвы. Конической форме корнеплода вдавливаниями придают нужный характер и всю поверхность покрывают короткими штрихами, имитирующими устьяца.

Пирожок. Кусок глины делят пополам. Из одной части формируют шарик и, сильно сплющивая между ладонями, делают лепешку. Из другой половины раскатывают на доске

длинный столбик, который режут стеклой на части, равные ширине лепешки. Нарезанные полоски накладывают на лепешку в ряд и в клетку и, прижимая, соединяют их с лепешкой и друг с другом.

Грибы. Разделив кусок глины пополам, из одной половины скатывают шар, который сплющивают и изгибают вверх или вниз в зависимости от вида гриба, чтобы изобразить шляпку. В середине снизу вдавливают ямку для соединения шляпки с ножкой, а сверху отмечают все основные конструктивные планы формы. Вторую половину куска раскатывают в цилиндрической или конической столбик, скругляют его основание и, если надо, столбик изгибают. Затем ножку вставляют в подготовленное для нее углубление в шляпке и, слегка нажав, ввертывают. Пальцами сжимают края шляпки, если они должны быть острыми, и, напротив, заглаживают, когда нужны толстые; плавно соединяют конструктивные планы шляпки и пальчиками формируют гименофор, чтобы затем передать стекой его фактуру, разную у трубчатых и пластинчатых грибов.

Завершая лепку, из плотной глины делают небольшое основание — квадратной формы *плинт* и на нем укрепляют вылепленный гриб.

Крышка. Сначала внимательно изучается форма крышки, ее конструкция, характер пропорции. Затем лепится плинт, на котором из небольших кусочков глины выкладывается дно крышки. Поскольку данное упражнение выполняется для освоения приемов передачи особенностей сложной формы, крышка лепится цельной, требующей устойчивого каркаса, — на вылепленном дне возводят болванку из плотных кусков глины. Ее высоту согласовывают с шириной дна.

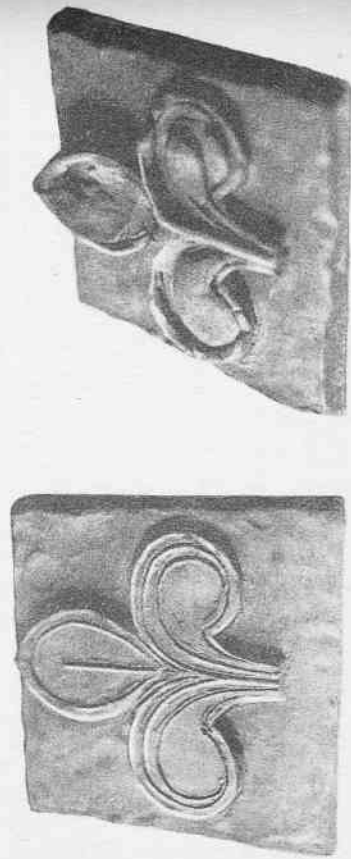
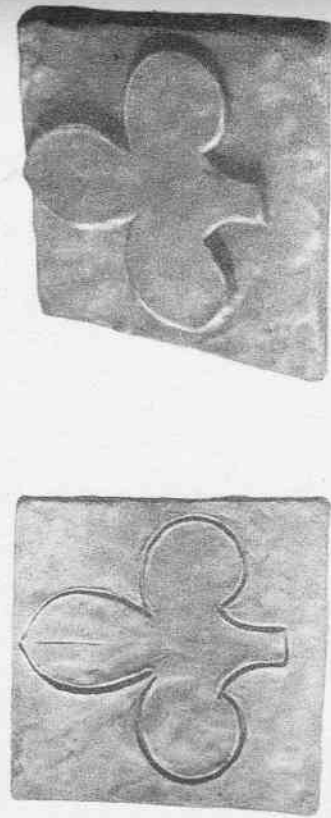
Далее, отметив высоту горлышка и тулова, начинают обкладывать болванку со всех сторон небольшими кусочками глины, внимательно наблюдая за наращением объема тулова и горлышка. Когда отношения ширины и высоты всех основных частей будут найдены, характер формы выражен, лепят детали, которые затем правильно соединяют с общей формой крышки.

Вылепленную крышку можно использовать как форму для получения модели из папье-маше.

Лепка рельефа

Обучение лепке рельефа удобнее начать с копирования гипсового горельефного орнамента.

Трилистник. Орнамент представляет собой симметричную форму, состоящую из широкого черешка, плавно расширяющегося к двум округлым боковым листьям, среднего лодкообразного листа, прикрепленных к прямоугольному плоскому плин-



ту. Высота рельефа увеличивается от нижнего края черешка к верхнему краю среднего листа (рис. 76).

По размеру плитна готовят доску и обивают ее по сторонам рамкой. Смочив поверхность доски водой, накладывают на нее глину, плотно утрамбовывают и подравнивают, чтобы получить ровный плоский фон. На нем острым концом стеки делают общий рисунок трилистника, подобный гипсовому оригиналу. Определив высоту самой низкой части рельефа по отношению к фону, начинают прокладку глиной всего рисунка. На этой плоской поверхности трилистника, имеющей пока наименьшую высоту, рисуют черешок и жилки листьев. Далее наращивают второй план рельефа, увеличивающий его высоту от черешка и боковых жилок к наружным краям боковых листьев, наконец, прокладывают самую высокую часть рельефа — края верхнего листа.

Пролепив все планы и сверив сделанное с оригиналом, стекой подрезают наружные края листьев, а пальцами заглаживают все поверхности горельефа.

Более сложной работой будет лепка с натурой в виде барельефного изображения.

Лист дуба. В качестве модели следует выбрать крупный, с изогнутой пластинкой дубовый лист, прикрепить его клеєм или булавкой к фону в местах, к нему изогнутых. Готовят доску-плитн раз в 2,5 больше модели, чтобы на ней сделать увеличенное барельефное изображение листа. На ровную поверхность плитна наносят рисунок листа, стремясь вписать его в раму; прокладка глиной нижнего плана барельефа должна быть больше естественной толщинки дубового листа, иначе он будет сливаться с фоном; затем рисуют среднюю жилку и прокладывают поверхность, лежащие выше первого плана, постепенно наращивая высоту барельефа до самых выпуклых частей пластины. Производя прокладку глиной от плана к плану, все время следят за движениями листовой пластины, за ее характерными изгибами по направлению к сопредельным частям формы и к фону. Изобразив отогнутые края листовой пластины, слегка подрезают отогнутые края листовой пластины, сохраняя, однако, в целости ее связь с плитном. Сверка с натурой подскажет, какие нужно внести исправления в барельеф, после чего заглаживают всю поверхность листа.

Лепка декоративных керамических изделий

Высокие пластические свойства глины, послушность, цветные возможности сделали ее чрезвычайно популярным у всех народов мира материалом для создания утилитарных и декоративных изделий. Почти в каждой республике нашей страны имеются центры гончарного производства, история которых уходит в далекое прошлое. Изучение опыта народных

Рис. 76. Лепка трилистника

мастеров, создающих художественно выразительные утилитарные предметы, знакомство с традиционными техническими приемами выполнения керамики способствуют творческому освоению наследия многих поколений народных умельцев.

Процесс создания керамического изделия начинается с формовки: если, к примеру, делается поднос, то из хорошо проматой гончарной глины на гончарном круге или самодельной вращающейся подставке лепят диск — днище; затем из глины раскатывают длинный жгут и налепливают его с наружного края бортик. В том же порядке формируются стенки сосудов. Чрезвычайно важно не допустить, чтобы в процессе формовки образовались пустоты, воздушные пазухи, которые могут разрушить изделие при обжиге; стенке придают нужную форму и заглаживают мокрой тряпкой. Сняв со станка, вылепленную форму сушат в комнатных условиях в течение 2—3 дней. Высушенное изделие помещают в муфельную печь и обжигают 2—3 часа при температуре 800—900°.

В результате обжига глиняное изделие становится керамикой. Приобретая высокую прочность, приятную бархатистую поверхность розовато-оранжевого, оранжево-коричневого или иного цвета в зависимости от сорта глины, керамическое изделие становится терракотой, то есть одним из четырех видов керамики.

Очень нарядные терракотовые водоносные узкогорлые сшироким туловом кувшины делают мастерицы аула Балхар

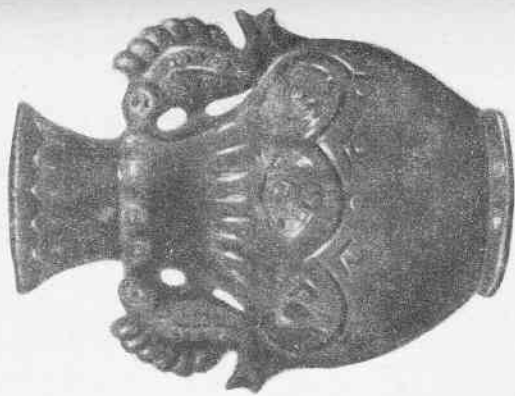


Рис. 78. Л. Н. Шуканова. Ваза.
г. Скепин



Рис. 77. Х. Масюдова.
Балхарский водоносный сосуд

в Дагестане (рис. 77). Сформованное и высушенное изделие они ложат — заглаживают деревянным ножом и расписывают кистью жидко разведенной белой и темно-красной глиной — *ангобом*. Роспись представляет собой геометризованный растительный орнамент, в основе которого лежат контурные изображения цветов, веток, завитков, птиц, гармонично сочетающихся со штриховкой отдельных частей узора. Основные части сосуда, как и роспись, выделяют горизонтальными полосами. Расписанное ангобом изделие обжигают.

Своеобразна декоративная керамика мастеров Скопина, старинного города Рязанской области. Здесь создаются кувшины, вазы, кашпо, всю поверхность которых украшают геометрическим или растительным орнаментом, процарапанным палочкой и деревянным гребешком, выдавленным в виде невысокого рельефа. Часто такие сосуды украшаются сказочными фигурами, которые становятся функциональными частями изделия — туловом, ручкой, крышечкой, носиком (рис. 78).

Каждый сосуд выполняется по частям, после подсушки они соединяются жидкой глиной и декорируются прямыми и ломаными линиями, штрихами, лепленный сосуд покрывают цветной глазурью и обжигают. Высокая температура не только закаливает глину, но и плавит глазурь, которая, растекаясь, плотно покрывает все изделие разноцветным глянцевым слоем. Так получают здесь еще один вид керамики — майолику.

Техника терракоты и майолики свойственна гончарам Украинны. Широко известна керамика Гуцульщины и Опошны —

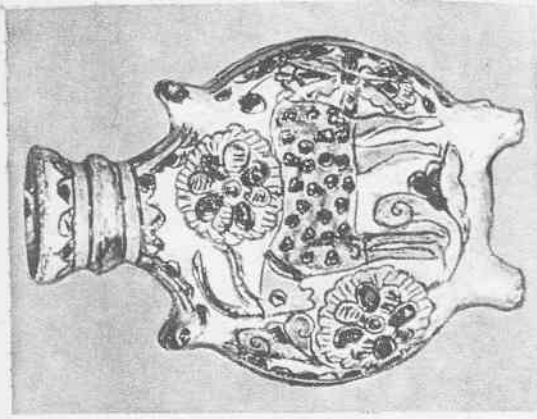


Рис. 79. а — П. Целый. Плесканка (ригование); б — миска (рожкование)

расписные миски, кувшины, макитры, горшки, сковороды, фляги, печные изразцы. Украинскую керамику отличает простота, целесообразность форм и красота декора, достигаемая применением разнообразных технических и художественных приемов. Один из них — *ритование* (гравировка, процарапывание узора) выполняется после формовки и окраски сосуда зеленым ангобом. Ритованный сосуд обжигают и расписывают зеленой, желтой керамической краской, покрывают глазурью и обжигают вторично (рис. 79 а). Другой прием — *рождование*, то есть рисование узора жидкой цветной глиной, залитой, как краска, в рожек. Краска стекает из соломинки, вставленной в узкий конец рога, и выводит контур перистых листьев, завитков, цветов, веток, всадников, птиц, зверей. Середину нарисованных фигур окрашивают цветной глиной (рис. 79 б).

Описанные здесь приемы создания керамики и ее декора могут широко применяться в условиях классовых и внеклассных занятий, где вполне доступно организовать лепку декоративных плиток, розеток, блюдец, гербов, кашпо, вазочек, кувшинов и прочих изделий. Орнаментальные или сюжетные изображения в них можно делать выпуклым рельефом, вдавливанием штампиком, ритованием, рождованием или росписью кистью.

Лепка птиц и животных

Лепка объемных изображений птиц и животных сложна, но очень интересна. Трудность работы предопределяется разнообразием форм, их сочеланий и характеров. Поэтому для успеха в предстоящей лепке необходимо предварительное знакомство с особенностями формы, ее пропорциями, строением, движением. Нельзя ограничиваться пассивным рассмотрением модели, — ее изучают, рисуя с разных сторон в целом и по частям. Для воспитателя чрезвычайно полезно знакомство с произведениями известных скульпторов-анималистов и с национальной декоративной скульптурой и игрушкой. Они являются собой яркий пример творческого отношения к природе, умения обобщать природную форму, выявлять ее характерные и декоративные качества, раскрывать красоту жизни. Эти творческие задачи решаются разными средствами и приемами. Глубокое изучение изображаемого предмета помогает создать более полный образ, составить план предстоящей реализации формы в процессе лепки.

В начале каждой работы определяют размер изображения, материал, более пригодный для данной модели — глина или пластилин. При этом руководствуются особенностями самой модели: сидящее или лежащее животное, обладающее компактной, массивной и широко контактирующей с землей формой, лучше лепить в глине и без каркаса; напротив, стоящее

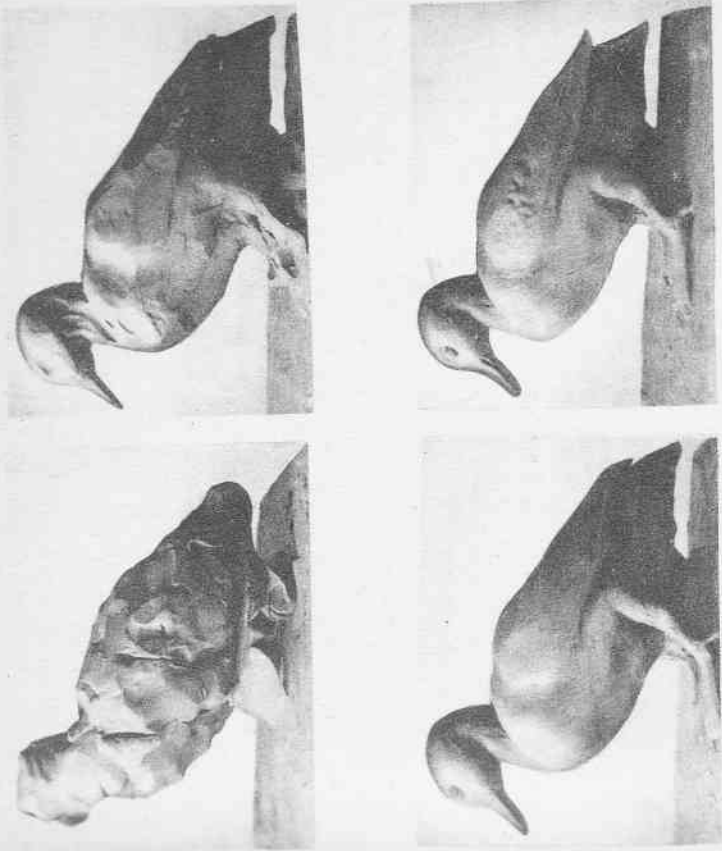


Рис. 80. Лепка утки

или находящееся в движении и не обладающее большой массой животное логичнее делать в пластелине и с каркасом. Изучение особенностей формы животных, приемов ее обобщения и техники лепки следует начинать с крупных моделей, а лепки детально проработанных длительных этюдов, а заканчивать игрушкой, лепкой быстрых набросков, ориентированных на работу в детском саду.

Утка. Одна из конструктивных особенностей формы утки — массивность тела, покоящегося на коротких ногах (рис. 66). Чтобы сделать объемную форму устойчивой, необходим очень крепкий металлический каркас или подставка под туловище. Очевидно, тяжелое тело утки удобнее лепить из глины и с нечетком, подставленным под брюхо (рис. 80).

Готовят невысокий плинт. Из плотной глины грубо лепят подставку и общую массу тела. Глину уплотняют. Отмечают в ней высоту, длину и ширину туловища, высоту ног и шеи. Чтобы передать характерный облик модели, отмечают веретенообразное крупное туловище, короткую толстую шею, яйцеобразную голову с широким длинным клювом, а также поло-

жение основных частей тела, моделируют их большими пластинами и ищут место вхождения одной части в другую.

Передав обрубковой объемную форму, переходят к ее детальной проработке. Уточняют форму зоба, подчеркивают в ней три плана, плавно соединяют их, выделяют передние выпуклые части крыльев и ищут характер их формы; на боковых частях туловища прослеживают смягченные оперением объемы голени и провисшего между ног брюха; увязывают между собой все части тела (зоб и грудь, боковые части туловища, брюхо и хвост, спину и крылья). Сравнивают массу шеи и головы с массой туловища; уточняют размер и положение шеи, ее связь с туловищем и головой; прослеживают объем головы, лепят широкую нижнюю часть, выпуклые щеки, сужают верхнюю и переднюю части, намечают глазничные впадины, моделируют клюв, завершая им движение формы определенно их положение, лепят пальцы. Легкой гравировкой передают оперение и фактуру.

В произведениях мастеров выявляются отдельные характерные особенности утки. Так, художник Е. Рачев резким изгибом тела птицы предельно остро обнажает конструкцию фигуры; увеличением размера лап и клюва подчеркивает их особую роль в образе жизни утки, а детальной проработкой формы добивается выразительности образа (рис. 81).

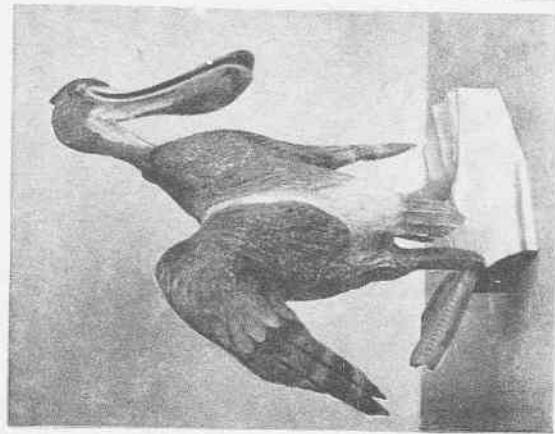


Рис. 81. Е. М. Рачев. Утка

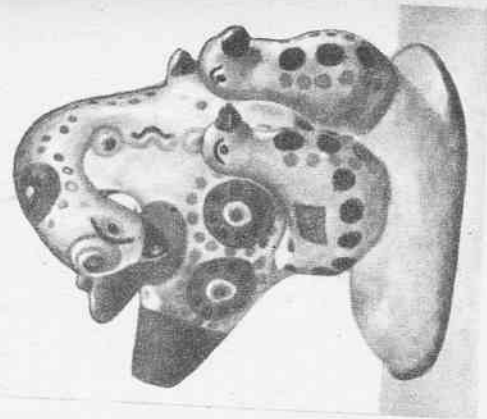


Рис. 82. З. В. Пленкина. Утка с желтыми утятами. Дымково

Совершенно иначе трактуется образ утки в керамике дымковского мастера. Здесь смелым обобщением формы, плавно-обтекаемыми поверхностями, мягким движением шеи и рядной орнаментальной росписью выражена доброта и забота утки о своих желтых утятах, доверчиво прижавшихся к матери (рис. 82).

Часто моделью для лепки набросков служит целлулоидная утка-игрушка. Простота и компактность ее формы подсказывает прием лепки из целого куска. Кусок пластилина грубо формируют в шарик, затем раскатывают в удлиненную яйцевидную форму. Для изображения шеи, головы и клюва обхватывают пальцами узкий конец яйца, оттягивают его назад, а затем небольшую часть для головы — вперед. Полученную общую форму деталей прорабатывают: из расплюсченного конца делают клюв, скругляют голову, утолщают щеки, обжимают шею. От другого конца туловища оттягивают хвост и придают ему треугольную форму. Пальцами заглаживают спинку и плоское брюхо. Острым стеки рисуют контур крыльев. Скатывают маленькие шарики — глазки и прижимают их к голове.

Медведь. Моделью может служить, например, пластмассовый бурый медведь (рис. 83). Его конструктивно сложная форма потребует простейшего каркаса. Каркас — это основа «скелет» объемной формы, закрепляющий ее на плинте. Для больших глиняных моделей его делают из толстых железных прутьев и проволоки, для небольших — из глины и пластилина — из деревянных палочек и тонкой проволоки.

Для лепки избранной игрушки готовят из пластилина невысокий плинт. В него вставляют наклонно четыре короткие лучинки с таким расчетом, чтобы они зафиксировали положение четырех ног медведя. К лучинам ног пластилином прикрепляют горизонтальную палочку, служащую основой для туловища, шеи и головы. Сделанный каркас обкладывают небольшими кусочками пластилина и намечают общую форму тела животного. Затем последовательно наращивают объем всех частей тела, внимательнее плечевого и тазового поясов, за движением формы шеи, головы, туловища и ног.

Как и ранее, первоначально форму основных частей тела дают большими планами, которые в этой модели хорошо выявлены, чтобы потом эти планы детально проработать и получить живое подобие модели. Пользуясь этими приемами, можно вылепить слона, верблюда и других животных.

В изображении медведя большое мастерство проявил В. А. Ватагин (рис. 84). Грузное, но подвижное тело зверя заключает в движении толстых ног, в плавном перетекании масс туловища, в мягкой моделировке, в повороте большой головы любопытство и добродушие.

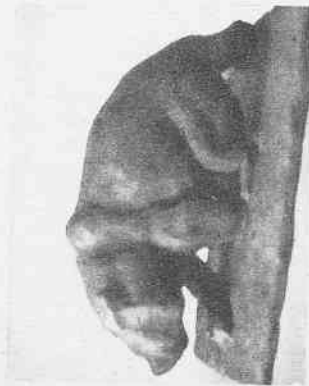
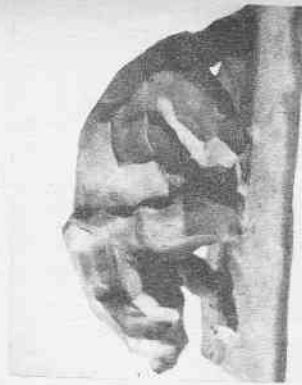
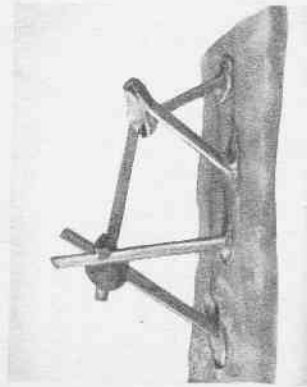


Рис. 83. Лепка медведя

Черты такой «очеловеченности» свойственны и медведям каргопольских игрушечников (рис. 85), которые показывают их играющими на рожке, обедающими, курящими трубку. Эти медведи имеют очень упрощенную форму с гладкой поверхностью, лаконично расписанной толстыми штрихами, полосками и обязательным кругом на животе.

Форма популярной игрушки — плюшевого мишки — подвижна, легко расчленяется и поэтому лепится из четырех

разновеликих кусков: из самого большого формируется туловище, из маленького — скатывается шарик головы, от которого оттягиваются нос и круглые уши, из двух других кусков раскатываются столбики для задних и передних лап, делаются половки, изгибаются, расплющиваются их верхние части и все соединяется простым прижиманием.

Лошадь. Для изображения животных, обладающих длинной шеей и крупным туловищем, покоящимся на длинных тонких ногах, таких, как лошадь, жираф, лиса, собака, волк, страус, избирают пластилин и делают каркас из довольно толстой проволоки. Чтобы каркас послужил хорошей основой формы, его закрепляют на плинте и гнут по рисунку, заранее сделанному по размерам задуманной формы. Полокка каркаса определяет положение и размер ног, туловища, шеи, головы. Очень важно точно сделать каркас, чтобы он не вылезал за пределы формы в процессе работы (рис. 86).

Подготовленный «скелет» модели обкладывают пластилином, намечая общую форму, позу, размер основных частей. Обрубкой отмечают характер каждой большей части. На следующих этапах работы детальной моделировкой выявляют типичные особенности модели.

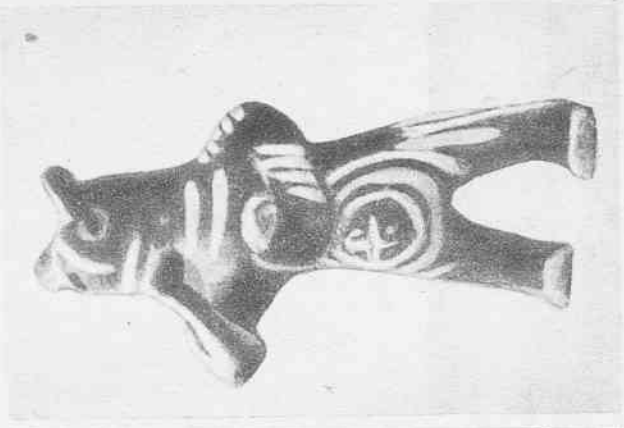
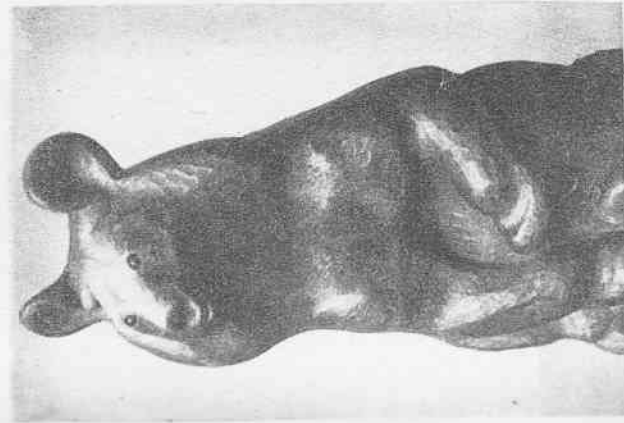


Рис. 84. В. А. Вагагин. Медведь

Рис. 85. Медведь. г. Каргополь

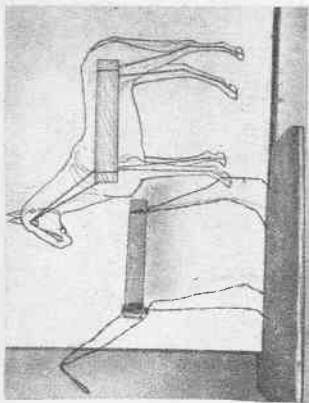


Рис. 86. Лепка лошади

Советские анималисты внимательно изучают народное искусство, и это отражено в их произведениях. Ярким примером такого плодотворного воздействия можно считать «Красного коня» Д. В. Горлова (рис. 87). Легко моделируемый красный круп коня, толстые короткие ноги с серебряными копытными, короткая широкая шея, украшенная голубой волнистой гривой, решительно повернутая вперед голова, ни одной мелкой, второстепенной детали — все создает яркий, жизнерадостный, притягательный для детей образ.

Еще большим обобщением формы отличаются любимые народом лошадки в изображении народных мастеров. Дымковские мастера делают округлый, мягко изогнутый, расписанный цветными яблочками круп, плавно заканчивающийся коническими ногами и украшенный длинной, круто изогнутой шеей с небольшой головой с коническими золотыми ушами (рис. 88). Оригинальны конь-свистулька с коническим полым крупом и двумя маленькими ножками и тройка-свистулька (с тремя головами).

Филимоновские конь-свистульки так же лаконичны по форме, как и дымковские, но отличны от них удлиненными пропорциями, особенно шеи, и росписью, которая наносится

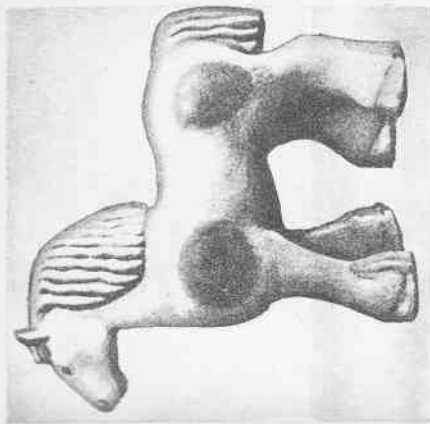


Рис. 87. Д. В. Горлов. Красный конь

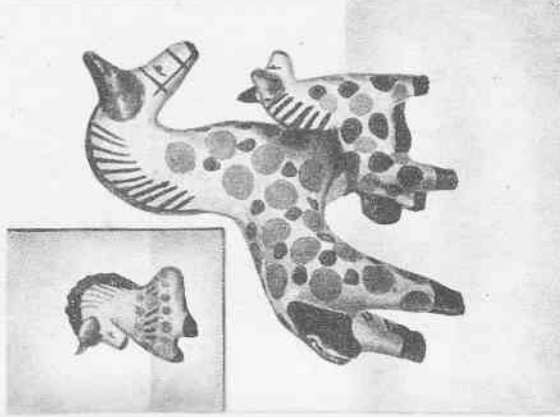


Рис. 88. Лошадь с жеребенком. Дымковско



Рис. 89. Всадники. Филимоново

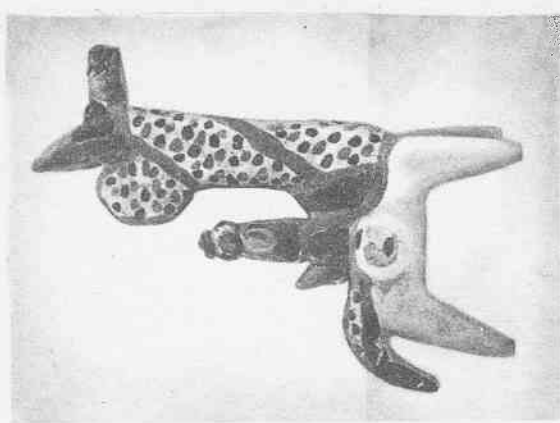


Рис. 90. Конь со всадником. Узбекис

по желтому фону в виде зеленых и красных поперечных полосок (рис. 89).

Бухарские конь-свистульки — учпулак — в свою очередь отличаются некоторым своеобразием. У них круглый круп с присоском на боку, короткие толстые конические ноги, отогнутый вниз остроконечный хвост, очень длинная толстая, вертикально поставленная шея с сильно изогнутым плоским

гребнем гривы и маленькая голова с большими ушами. Иногда обобщенно изображают всадника, оседлавшего коня. Учу-лак раскрашивают сверху яркими красками (красной, темно-коричневой, зеленой и желтой) широкими полосами и пятнами (рис. 90).

Для быстрого этюда моделью может служить дымковская лошадка. Из куска глины раскатывается довольно длинный цилиндр для туловища и ног; концы его отгибаются вниз, режутся стечкой вдоль и округляются — получают ноги. Из меньшего куска раскатывается конической формы столбик для шеи и головы, его тонкий конец отгибается, а остальная часть слегка расплющивается; голову украшают коническими ушами. Шею с головой примазывают к туловищу, к другой стороне примазывают хвост. Влажной тряпкой всю фигуру приглаживают. Вылепленную лошадку сушат, грунтуют белой краской, круп расписывают яблоками, хвост и копыта закрашивают сплошь черной краской, а глаза, узду и гриву рисуют тонким концом кисти, ушки — золотой или красной краской.

Лепка фигуры человека

Лепка фигуры человека требует знания основ пластической анатомии, конструктивных закономерностей и величинных отношений. Вместе с этим весьма важно предварительно изучить

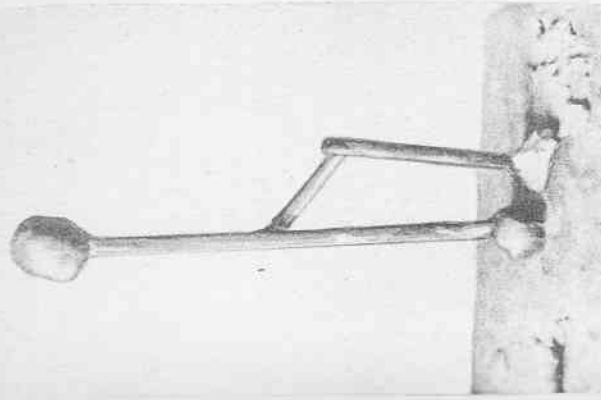
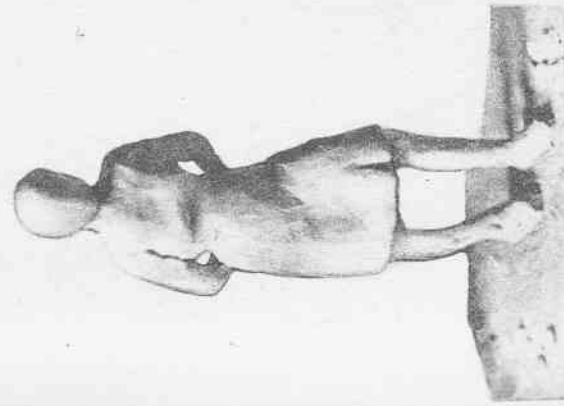
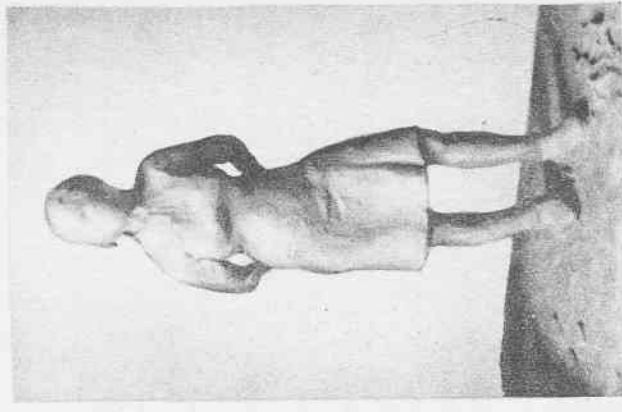
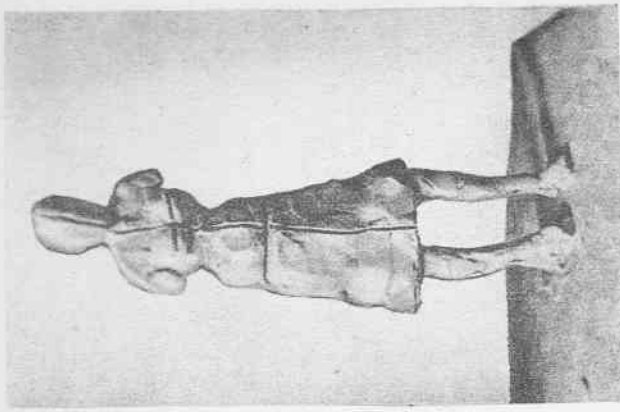
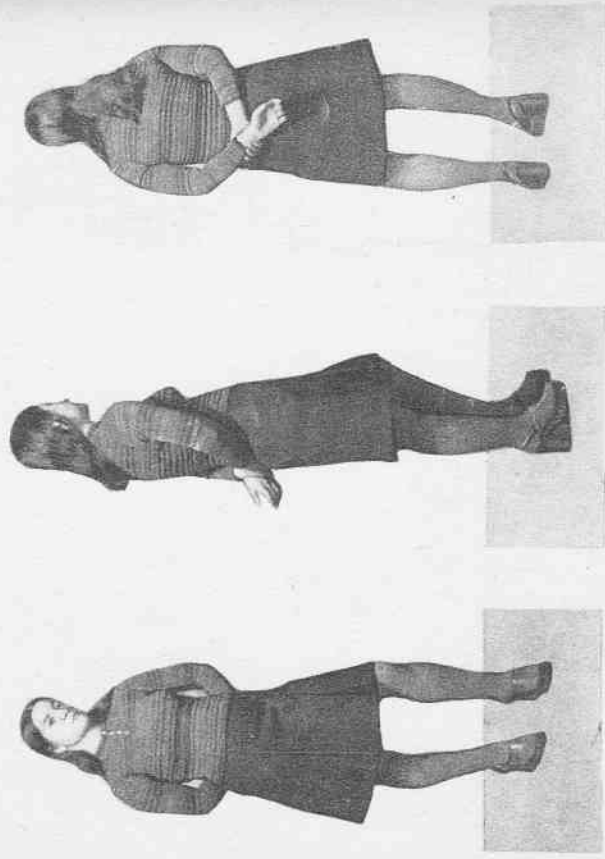


Рис. 91. Лепка фигуры человека

намеченную к лепке модель: уяснить себе ее пропорции, характер формы, головы и торса, рук и ног, их положение и пространстве. Важно также тщательно продумать, в какой последовательности будет вестись работа.

Полезно сначала вылепить спокойно стоящую фигуру с опорой на одну ногу и с отведенными назад руками (рис. 91), а затем изобразить фигуру в различных движениях.

Для решения учебных задач в классных условиях больше всего подходит набросок из пластилина. Он упрощает подготовку к работе, позволяя заменить металлический каркас простейшим каркасом из палочек, и дает возможность понять принципы построения объемной фигуры, передачи движения и пропорций.

Для лепки фигуры высотой 20—25 см понадобится небольшая дощечка. На ней из пластилина делают невысокий плинт. Где-то около середины плинта намечают положение следка опорной ноги и укрепляют первую палочку — основную часть каркаса. Ее слегка обкладывают пластилином, чтобы обозначить всю высоту фигуры и приблизительный размер шеи и головы, грудной клетки и таза. Отметим на плинте положение следка другой ноги, к массе таза прикрепляют каркас для нее и также обкладывают пластилином.

На следующем этапе необходимо отчетливо показать положение основных частей фигуры относительно друг друга, сравнив положение ступни опорной ноги по отношению к шее, постановку таза, отношение плечевого пояса к тазовому, положение грудной клетки. Намечается объем головы, рельеф груди и спины, положение рук, масса нижней части торса и одежды, положение коленей, вершин плеч, локтей, ступней, движение бедер и голеней. Доводя части до полного объема, необходимо то и дело поворачивать работу, придиричиво рассматривать ее со всех сторон, оценивая, как каждая часть «ведет себя» по отношению к целому: поддерживает ли она движение других частей и всей фигуры? Верна ли ее масса относительно всей фигуры? Набросок считается законченным, если все эти задачи решены правильно, и совсем не обязательно доводить лепку до полной разработки пластической формы.

В такой же последовательности делаются наброски голышка, фигур идущих, несущих тяжесть, бегущих на лыжах, то есть натуре в движениях. Главное, верно передать единство и пропорции всех частей фигуры, характер движения. Лепка с натуре голышка хорошо знакомит с особенностями формы и пропорций детской фигуры. Слепить голышка полезно и для предстоящей натурной лепки игрушек — детских фигурок в одежде, представленных не статично, а в движении, за каким-либо занятием.

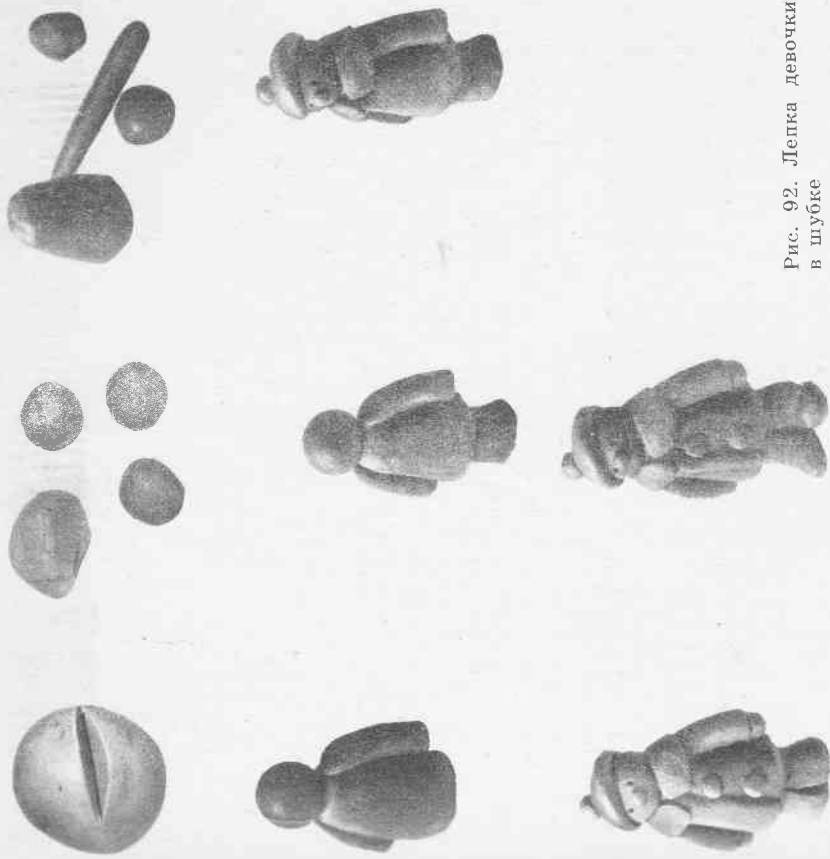


Рис. 92. Лепка девочки в шубке

Обычно такие маленькие фигурки делают из пластилина или из глины (рис. 92). Делят кусок пластического материала на две почти равные части; из большей раскатывают конус для туловища, меньшую делят на три равные части. Из одной скатывают шарик для головы, из другой раскатывают столбик для рук, из третьей — лепят шапочку, воротник, пуговицы и другие мелкие элементы. К конусу туловища прижимают шарик головы и столбики рук. Отступя снизу примерно на четверть высоты, конус обжимают со всех сторон, чтобы сформировать цилиндр для ног. Голову украшают шапочкой, стеной изображают глаза и рот, маленьким шариком — нос. Из небольшого кусочка раскатывают столбик, расплющивают его и полученную полоску прижимают к туловищу и голове как воротник. Низ рукавов также обжимают, чтобы передать форму рукавичек. Цилиндр для ног режут стекой вдоль; получатся две полоски, скругляют их и отгибают носочки ступней. Завершают работу лепкой мелких деталей.

Эту же фигурку далее можно показать в движении. Например, выдвинув вперед ее руки, чуть изогнув торс и ноги, можно «заставить» скатываться ком снега (рис. 93) или вести санки, для чего надо отвести одну руку назад и вставить в нее бечевку от санок, а другую выдвинуть вперед, соответственно движению рук расставить ноги и наклонить туловище вперед, стремясь подчеркнуть усилие, прилагаемое человеком. Такие фигурки, сделанные из глины, обжигают и расписывают.

В играх детей всегда фигурируют их любимые герои сказок, и, конечно, Дед Мороз (рис. 94) и Снегурочка. Лепят их комбинированным способом. Из большого куска глины раскатывают конус с отношением основания к высоте как 1:2. Вершину конуса скругляют и отмечают в ней массу шапки и головы, равную приблизительно $\frac{1}{5}$ или $\frac{1}{6}$ высоты всего конуса. На лице изображают маленьким шариком нос, слезкой глаза, рот. Затем раскатывают конический столбик, слегка расплющивают его и прилепляют к подбородку в качестве бороды. Тонким столбиком изображают усы. Далее раскатывают столбики рук, изгибают в локтях, делают рукавицы и прижимают к туловищу. Чтобы изобразить мешок с подарками, скатанному шарiku придают яйцеобразную удлиненную форму и прикрепляют к спине. Плечи прикрывают широкой пластинкой воротника. В руку вставляют палочку.

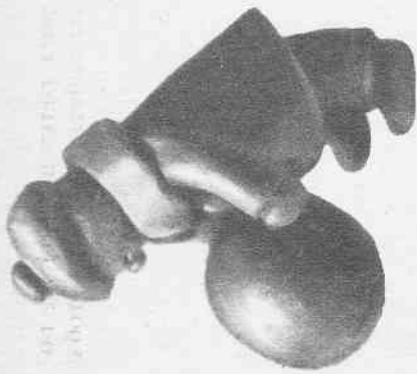


Рис. 93. Девочка катает снежный ком



Рис. 94. Дед Мороз

Основные части фигурки Снегурочки лепят в такой же последовательности, но в процессе лепки заботятся о том, чтобы она получилась легкой и стройной.

Выполненные полнообъемные игрушки тяжелы, поэтому на другой день, когда они начнут подсыхать, их облепляют. Для этого фигурку обхватывают левой рукой, опускают вниз головой, а правой, вооруженной ножом, вырезают лишнюю глину. После этого игрушка становится более легкой и быстро, равномерно высыхает, что позволяет ее расписать или обжечь и расписать.

Хорошим образом обобщения такой сложной формы, как человеческое тело, могут служить дымковские фигурки: кормилица, барыня, водоноса и другие произведения народных мастеров. Их отличает своеобразие формы и расцветки. Широкие колокола юбок, пышные кофты, цветастые передники, широкополые шляпы и кокошники придают одним доминантность, другим статность и всем праздничную яркость и красоту.

Лепку таких фигурок начинают с того, что раскатывают большой ком глины в лепешку, которую сворачивают в конус, и делают юбку. К ней примазывают торс, круглую голову с толстой шеей и изогнутые столбики рук. Затем отдельно лепят кокошник, воротник, оборки и другие мелкие детали, каждая из которых примазывается к фигуре с помощью воды. У кормилицы в руках обязательно должен быть ребеночек, а у водоноса и два, у барыни — муфта, зонтик или собачка, а у водоноска — расписное коромысло с ведерками. Высушенную игрушку обжигают, грунтуют белой гуашью и расписывают.

РИСОВАНИЕ И ЛЕПКА ПО ПРЕДСТАВЛЕНИЮ

§ 1. КОМПОЗИЦИЯ. КОМПОЗИЦИОННЫЕ СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ

Искусство имеет дело с действительностью, которая освоена человеком материально-практически и духовно. Материально-практическое освоение мира осуществляется в труде путем изменения природных форм и вещей и создания из них вещей и среды, необходимых для человеческого существования. Духовное освоение действительности выражается в отождествлении жизни вещей и природы с жизнью людей. В результате вещи становятся способными рассказывать о мыслях, чувствах и переживаниях человека, напоминать о них, то есть вызывать различный род *ассоциаций*. Таким образом, всякий конкретный предмет, как отмечал В. И. Ленин, бывает самим собой и другим¹. «Сам собой» предмет говорит об объективной реальности, о материальной жизни человека; становясь «другим», он выражает духовные, эстетические идеалы человека.

Человек устанавливает связи между предметами по сходству или различию. Художник эти связи оживляет и усиливает, чтобы возбудить мысли и чувства людей, которым он адресует свое творение. Так, художник О. Домье в кряжистом дубе со сломанным стволом и могучими, вшившимися в землю корнями увидел свою искаленную войной родину и надежду на ее возрождение (рис. 95). «Бедная Франция! — написал художник под рисунком. — Ствол поражен молнией, но корни еще крепки!» Чтобы графический образ дуба ассоциировался с «бедной Францией», Домье придает ему сходство с напряженно борющейся человеческой фигурой.

Искусство изображает «очеловеченную» действительность, пользуясь определенными образительными средствами. Эти средства, так же как вещи и природа, «очеловечились»: они бьются «самими собой» и «другими». Например, линия «сама по себе» — это след на бумаге, оставленный карандашом. Но этот след, обозначив, скажем, контур формы, вызывает в нашем представлении ее образ и связанные с ней чувства. Линия становится «другой», выразительной. Волнистая линия может напоминать змею, ломаная — зигзаг молнии... В характере, направлении, светлоте линии заключены потен-

¹ См.: Ленин В. И. Философские тетради. М., 1969, с. 124.

циальные возможности возбуждать ассоциативные связи между различными предметами «очеловеченной» действительности.

Наряду с ассоциативностью нашего зрительного восприятия следует отметить и другую его особенность — *избирательность*: человек останавливает свое внимание в первую очередь на предметах, несущих ему какую-то информацию, какой-то смысл. «Лица людей... привлекают внимание наблюдателей гораздо больше, чем фигуры, фигуры больше, чем предметы обстановки, и т. д. Более того, даже лица разных людей привлекают внимание в различной мере в зависимости от того, какое место они занимают в сюжете картины»¹.

Избирательность восприятия экспериментально подтверждается записью движений глаз при свободном рассматривании картины И. И. Шишкина «В лесу графини Мордвиновой» в течение 10 мин. (рис. 96). Наблюдатель искал информацию в фигуре человека, то в стволах деревьев, то на линии горизонта или в просветах между деревьями. Переводя взгляд с одного акцента на другой, наблюдатель открывает в них смысл и непосредственно устанавливает прямые и ассоциативные связи между ними. Значит, не только смысл акцентов, но и их расположение на картинной плоскости имеет огромное значение в возбуждении определенных мыслей и чувств.

Избирательность и ассоциативность восприятия помогают человеку увидеть отношение между предметом изображения — акцентом и картинной плоскостью — фоном. Акцент всегда связан с фоном, который то выделяет его, придавая особый смысл и значение, то включает его в среду, обогащая другими смысловыми связями, эмоциями. Если в этом аспекте посмотреть на графический портрет Н. В. Гоголя, созданный А. А. Ивановым (рис. 1 б), бросается в глаза намерение художника выделить белым фоном бумаги голову писателя, привлечь к ней все внимание, сосредото-

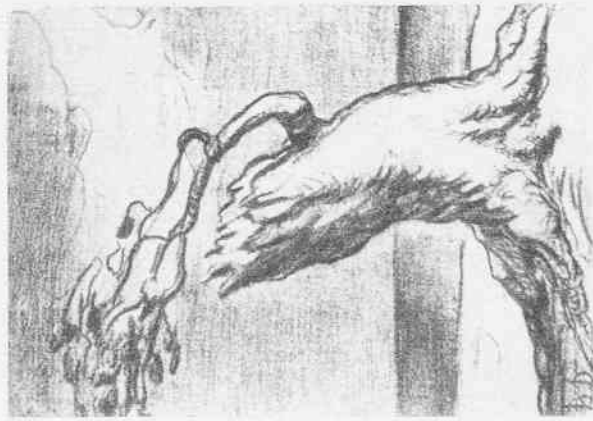


Рис. 95. О. Домье. Дуб

¹ Ярбус А. Л. Роль движений глаз в процессе зрения. М., 1965, с. 140—141.

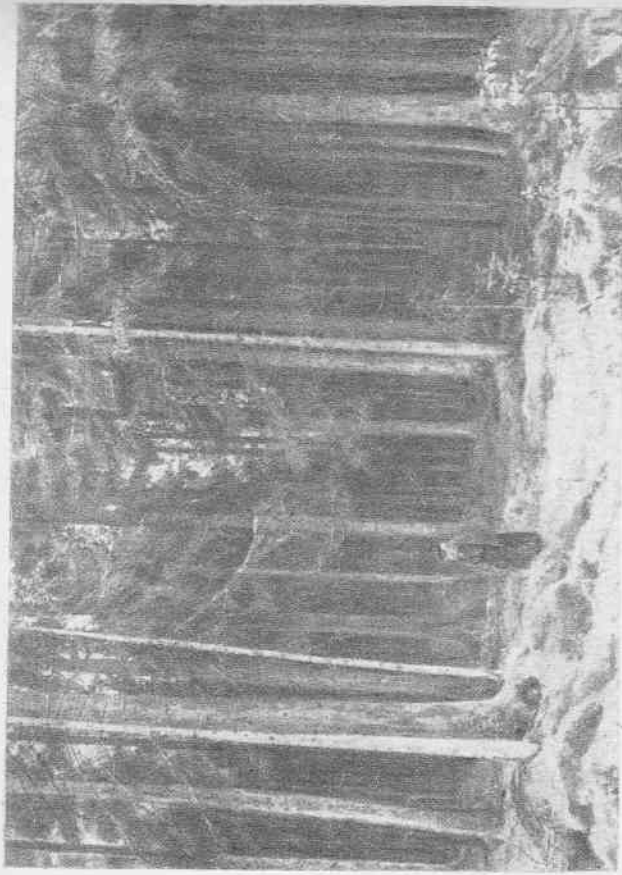


Рис. 96. И. И. Шишкин. В лесу графини Мордвиновой

чить его на устремленных вдаль насмешливых глазах и несмелой грустной улыбке, чтобы выявить через них характер писателя. Та же цель была и у В. Г. Перова, который в «Портрете писателя Ф. М. Достоевского» (рис. 71) выделил фигуру писателя темным фоном. Но вместе с функцией выделения темный фон здесь оказывает давящее воздействие на фигуру Достоевского, что усиливает впечатление замкнутости духовного мира писателя, трагичности его самосознания.

Таким образом, фон выделяет предмет изображения, окзывает на него эмоциональное воздействие, придает ему еще большую выразительность.

Взаимодействие фона с предметом может стать более сложным, если фон сделать пространственным, полнокровно изображающим трехмерную среду, в которой живет данный предмет. Фон в «Портрете А. М. Горького» П. Д. Корина (рис. 97) составляют море, горы, высокое небо, синие дали, олицетворяющие бесконечный мир, торжество жизни. Фигура писателя, помещенная у самой рамы и во всю высоту картины, приближена к зрителю. Мы отчетливо видим, как нелегкая жизнь избородила глубокими морщинами его высокий лоб и щеки, посеребрила непокорные пряди волос, разметала крылатые брови. Кажется, будто неспешно идущий, слерка опираясь на

палку, он вдруг остановился и глубоко задумался. Его фигура, чуть сдвинутая влево от середины картины, открывает вид на природу, пригласает сопоставить оба акцента и выявить в них величие, многогранность и мудрую простоту. Открытие аналогичных черт в фигуре и фоне наталкивает на мысль о единстве природы и человека, размышляющего о судьбах людских, о смысле жизни Человека. Охватывая взглядом фигуру писателя, кажется, что он вырастает на глазах, поднимаясь над миром во весь свой рост, что он — то самое лучшее, что порождено этим бесконечно сложным и прекрасным миром.

Такое же эмоциональное соответствие находит и пейзажист И. И. Шишкин в картине «В лесу графини Мордвиновой». Природа в ней изображается как темная таинственная сила, настороженная и враждебная. Выражением этой угрюмой таинственности является фигура лесничего, единственного обитателя и хранителя дикой, первозданной среды. Эмоциональное сходство человека и природы усиливает ощущение их единства.

В сопоставляемых элементах композиции один из них воспринимается как главный в содержании произведения, все остальные дополняют его теми сторонами, которые выявляются через связи с главным. В картине И. И. Шишкина главное заключено в величавой и мрачной природе, воспринимаемой художником как олицетворение тревожного мира, в котором он живет. В сопоставлении с высокой стеной леса фигура человека кажется маленькой и незаметной. Их взаимоотношение выражает мироощущение художника. В портрете П. Д. Корина, напротив, главным предметом изображения стала ментальная фигура великого писателя, заслонившая пейзаж, отчего последний стал аккомпанирующим, возвышающим элементом композиции.

В изобразительном искусстве часто прибегают к сопоставлению двух предметов и фона, многих предметов и фона. В «Портрете скульптора В. И. Мухиной» художник М. В. Нестеров изобразил крупнейшего мастера нашей эпохи за работой над проектом памятника Челюскинцам (рис. 98). На фоне мастерской, намеченной темными красками, крупными обобщенными мазками выделяются две фигуры — скульптора и бога северного ветра — Борея. Они представлены как целостная группа. Это единство достигнуто выделением фигуры ваятеля и подчинением ей фигуры Борея. В ярко освещенном лице художника выражена сосредоточенность, воля и мудрость. В движениях рук скульптора заключена творческая энергия. Фигурка Борея, стремительно отрывающаяся от ледяной глыбы, полна порыва в движениях взметнувшихся рук, белоснежного плаща и напряженных ног. Движение изваяния пластически сопряжено с движением художника и выра-

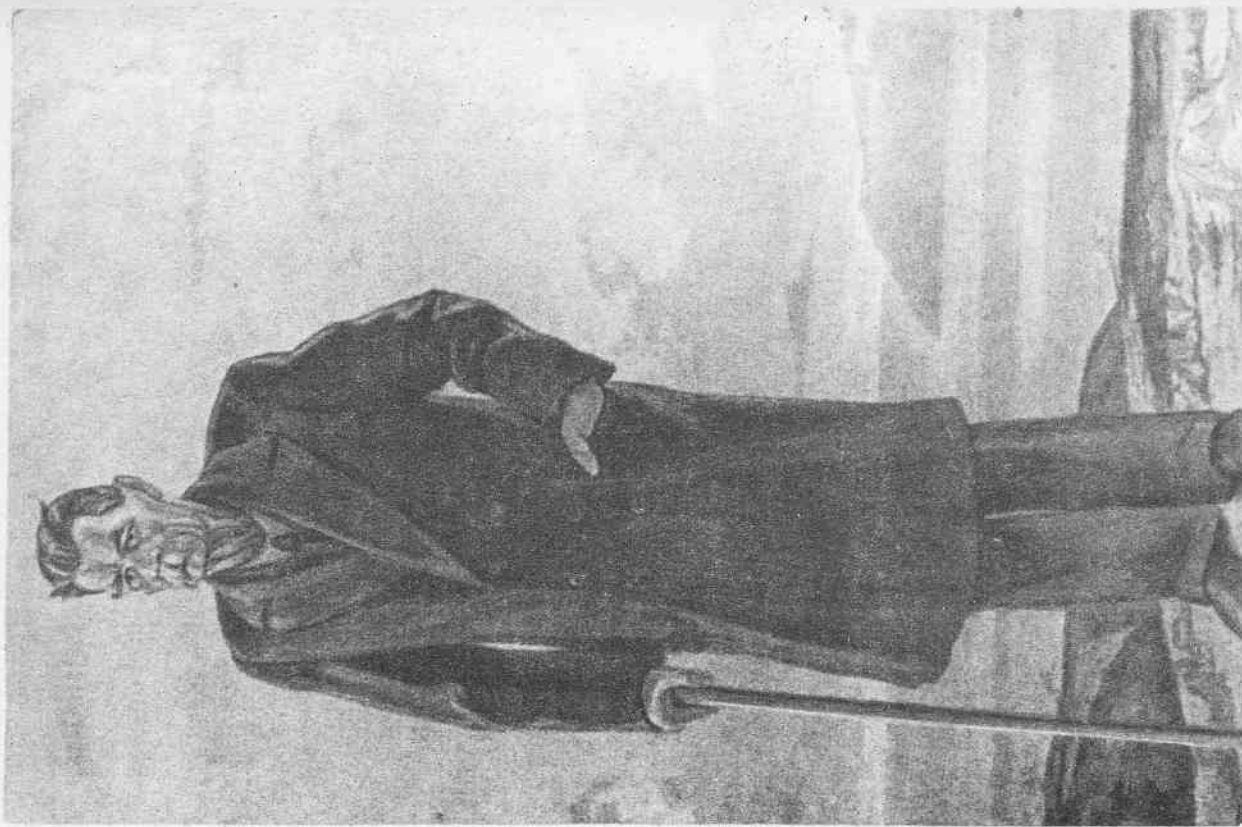


Рис. 97. П. Д. Корин. Портрет А. М. Горького



Рис. 98. М. В. Несторов. Портрет скульптора В. И. Мухиной

жает его творческую устремленность и одержимость. Фон выделяет оба персонажа и как бы вводит зрителя в творческую атмосферу, царящую в мастерской ваятеля.

Сопоставление двух персонажей может выявить и полную их противоположность, антагонистические отношения и сущность конфликта, возникшего между ними. В таком конфликте бывает заключен главный смысл произведения художника. И. Е. Репин в картине «Иван Грозный и сын его Иван» блестяще воплотил подобную ситуацию.

Общественная жизнь со всеми ее сложнейшими противоречиями находит свое отражение в многофигурных компози-

циях, объединяющих персонажи в целостную сюжетную группу и рассказывающих об отношении людей друг к другу.

И. Е. Репин в картине «Не ждали» (рис. 99) представляет зрителю уютную комнату, стены которой украшены портретами Шевченко и Некрасова, говорящими нам о передовых взглядах живущих в ней людей. Статная горничная неуверенным жестом придерживает открытую дверь, недоверчиво наблюдая за вошедшим, который своим мужицким обличем противоречит всей обстановке дома. На нем крестьянский армяк, грязные сапоги; лицо вошедшего, худое и обросшее, полно затаенной грусти, пережитых страданий вырвавшегося с каторги борца за счастье народное. Его глаза, увидевшие после долгой разлуки семью, заблестели радостью и надеждой. Но в улыбке, высоко поднятых бровях, в жесте руки, нервно сжимающей картуз и придерживающей разлетающиеся полы ветхого армяка, чувствуется робость, смущение и неуверенность. Навстречу ему, внимательно вглядываясь и узнавая родные черты любимого сына, устремилась старая мать. Ее дрожащая старческая рука, седина волос, черная одежда, согбенная фигура выражают тяжесть долгих лет разлуки с сыном-революционером. И вдруг неожиданная встреча. Радостью осветилось лицо жены, восторгом и счастьем загорелись глаза сына, страстно влюбленного в отца-героя, а маленькая дочь смотрит на вошедшего с тревогой. Выразительность мимики и расположение всех действующих лиц свидетельствуют об их отношении к вошедшему человеку, обнажают характеры всех героев картины.

Рассмотренные особенности нашего зрительного восприятия заставляют художника целенаправленно организовать картину, то есть умело располагать на картинной плоскости все элементы изображения, выделять главное, подчинять ему второстепенное, показывая взаимосвязь между ними. Такую строго организованную совокупность всех элементов, выражающую идейную суть произведения искусства, называют композицией и ей. Ее сознательно организованное единство создается не только отбором наиболее выразительных элементов, но и специальными композиционными средствами и приемами. Они активизируют сознание и чувства зрителя, вызывают нужный эмоциональный импульс, побуждающий к осмыслению и оценке изображенного.

Важнейшим средством композиции следует признать композиционную поновку. Она складывается основы единства всех элементов, цельности изображения, неделимости композиции на самостоятельные части, ничем не связанные между собой. Компонировка — это логическая согласованность всех элементов друг с другом и с картинной плоскостью, которая достигается уравновешенным размещением фигур на плоскости, определением их размеров и движения. П. Д. Корин в «Портрете А. М. Горь-



Рис. 99. И. Е. Репин. Не ждали

кого» расположил фигуру в левой части картины для того, чтобы остановить фигуру смещением ее к самой раме картины и показать этим величие изображенного человека, прошедшего большой жизненный путь на земле. Правая рука писателя опущена вниз. Ее движение, продолженное палкой, разливается параллельно раме, что усиливает ощущение остановившегося движения фигуры. Темному силуэту фигуры художник противопоставил столько светлого фона, сколько нужно для уравновешивания всего изображения. Полусогнутая левая рука закрывает часть светлого фона, связывая фигуру с фоном и окончательно уравнивая их.

В. А. Серов в картине «Петр I» (рис. 100) царя и его спутников, спешащих на стройку, размещает в правой части композиции, а в левой оставляет обширное свободное пространство. Эта «пустота» перед энергично идущими людьми дает возможность им беспрепятственно двигаться вперед, и зритель чувствует стремление художника подчеркнуть этим деловую

активность создателей, их волевой напор и целеустремленность. Конфликт между левой «легкой» и правой «тяжелой» частями картины художник локализовал, образив слева темные леса строящихся зданий и лодку, утяжеляющие левую «легкую» сторону.

Забота о зрительной цельности картины привела художников эпохи Возрождения к открытию такого композиционного приема, который позволяет организовать изображение *вписываемым* в равновзвешенный треугольник, круг, овал и другие геометрические формы, связывающие воедино все части картины и придающие симметричной композиции ясность, простоту и величавую торжественность. Но эти геометрические схемы построения композиции так мудро скрыты, что зритель не замечает их, всецело поглощенный образным содержанием картины, в которой художник, говоря словами К. Ф. Юона, выделяет из «хаоса зрительного мира»¹ главный, узловый момент в развитии темы. К этому старому приему обращаются и современные художники. В частности, в «Портрете скульптора В. И. Мухомовой» Нестеров использовал круг в качестве основы, что помогло ему добиться равновесия, выражения цельности характера, волевой устремленности человека, замкнувшегося в напряженном творческом процессе. Так рождаются симметричные и асимметричные композиции.

Цельность композиции достигается также цветовой согласованностью больших и малых цветовых пятен, соответствием фигур формату картины. Высокая, монументальная фигура М. Горького, хорошо заполняя вертикальную плоскость картины Корина, подчеркивает ее протяженность. Вместе с этим господствующий в ней цвет (цвет воды, гористых далей, неба, воздуха) объединяет фон и фигуру писателя, моделируемую оттенками голубого и синего, пронизывающими световоздушную среду. Движение персонажей в картине В. А. Серова «Петр I» так же хорошо согласуется с протяженным по горизонтальному формату, как и с цветовой моделировкой фигур, слитной с колористическим строем пейзажной среды.

Цельность композиции зависит и от содержания. Показательное явление помогает *одноплановая композиция*, которая нередко применяется в портрете. Фигура располагается в одном плане часто на условном нейтральном фоне, позволяющем сосредоточить максимум внимания на индивидуальной характерности портретируемого человека или на его остро выраженной социальной типичности.

Сложное историческое, жанровое или природное явление обычно требует *многоплановой композиции*. В этом случае персонажи размещаются на разном удалении друг от друга (и соответственно от зрителя). Создавая иллюзию глубины



Рис. 100. В. А. Серов. Петр I

пространственной среды, художник стремится «втянуть» зрителя в картину, сделать участником изображенного явления, выделить главную фигуру, полнее раскрыть типические черты во всех действующих лицах и окружающей предметной среде, придать всему изображенному жизненную наглядность и тем самым усилить эмоциональную реакцию зрителя на вернутую перед ним ситуацию. Такова композиция картины И. Е. Репина «Не ждали». Она замечательна и тем, что здесь в коротком моменте встречи проявилось движение времени, ощущаемая зрителем предшествующая жизнь семьи революционера, вернувшегося из ссылки, и пережитые им лишения в тяжкой разлуке с близкими; мало того, художник дает возможность нам незримо присутствовать при том взрыве чувств, который вот-вот произойдет от неожиданной встречи с тем, кого не ждали.

В истории изобразительного искусства получила известность так называемая *фризовая композиция*, используемая для показа течения жизни во времени, последовательного развития событий. Здесь все фигуры размещаются в пределах длинной полосы, как буквы в строчке, одна за другой. Они связаны друг с другом и смыслом, и движением, и ритмом. Таковы росписи гробниц Древнего Египта и фризав Парфе-

¹ К. Ф. Юон об искусстве/Сост. А. С. Галушкина. М., 1959, т. 2, с. 268.

нона. Фризовая композиция широко применяется в декоративных целях.

Работая над композицией, художник строит ее с таким расчетом, чтобы в первый же момент восприятия картины завладеть вниманием зрителя, вызвать у него повышенный интерес к ее содержанию. Этот эффект первого впечатления формируется эмоциональными возможностями формата, опорных линий, размеров произведения, его колорита и фактуры живописного письма.

Формат непосредственно воздействует своей массой и протяженностью. Высокий формат ведет взгляд зрителя по вертикали, так как в основе расположения композиции лежит вертикальная *опорная линия*, заставляющая думать о духовно чистом и высоком, о величии и вечности. Очевидно, на это рассчитывал П. Д. Корин, создавая портрет М. Горького. Длинный формат, в основе которого лежит горизонтальная опорная линия, вызывает чувство покоя и торжественности. В. М. Васнецов выбрал его для своей картины «После побоища Игоря Святославовича с половцами», чтобы вызвать ощущение цемлящей тишины и мертвого покоя, показать величие подвига воинов-русичей. Квадратный формат подчеркивает замкнутость композиции и ее внутреннюю динамику. Таковы форматы «Портрета скульптора В. И. Мухомовой» и картины «Не ждали».

Размер художественного произведения также оказывает определенное воздействие на зрителя. В произведении крупного формата он стремится найти большое содержание, решение больших общественно важных задач и монументальных величественных образов. В малоформатных произведениях чаще всего раскрываются интимные, бытовые и лирические темы. Содержание произведения требует определенного размера. Без учета соответствия темы и размера картина теряет свою выразительность и силу.

Непосредственно и очень сильно воздействует колорит — цветовой строй композиции. Сочетание черного и красного — двух основных цветовых зон картины «Иван Грозный и сын его Иван» — сразу рождает ощущение трагического, настраивает зрителя на тревожный лад. Сочетание белого, голубого, синего и золотисто-зеленого цветов в картине И. И. Левитана «Озеро» вызывает радостные чувства тепла, легкости и свободы. И. Е. Репин говорил: «Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке»¹.

¹ Цит. по «Краткому словарю терминов изобразительного искусства», М., 1965, с. 71.

Эмоционально воздействует и живописная фактура — способ нанесения красочного слоя на картинную поверхность. Так, в мягкой слитной кладке красок в портрете Левитского естественно возникают нежная красота и пластика форм образа Дьяковой. Совсем иная кладка красочного слоя у Корина в портрете Максима Горького: здесь энергичные, широкие мазки корпусной живописи говорят о монументальности образа писателя.

Дальнейший ход восприятия произведения перекладывает внимание зрителя от эффекта первого впечатления на последовательное изучение изображенного художником, заинтересованным в том, чтобы его творение рассматривалось как строго продуманная целостная композиция, где главное ведет за собой второстепенное, где все элементы взаимосвязаны, обусловлены содержанием. В определении последовательности восприятия произведения искусства ведущая роль принадлежит центру композиции. Композиционным центром может быть одна фигура (или группа фигур), несущая основную идейно-смысловую нагрузку в развитии сюжета. Он может совмещаться с геометрическим центром, как в картине «Иван Грозный и сын его Иван», смещаться в сторону, как в «Портрете скульптора В. И. Мухомовой», или уходить за пределы картинной плоскости, как в картине А. П. Бубнова «Утро на Куликовом поле». Различные положения композиционного центра определяют творческим замыслом художника. В первом случае художник стремится дать характеристику общественного явления через характер главного персонажа, во втором — через его отношение к окружающему, в третьем — косвенным показом главного через изображение лиц, ожидающих или готовящихся к встрече с ним.

Выделение главного — важная композиционная задача. Древнеегипетский художник решил ее наивно — *преувеличением размера* главной фигуры, поскольку она олицетворяла верховную власть. Современный художник, изображая реальное пространство, стремится избежать таких условных приемов. Он увеличивает размер главной фигуры, но делает это с учетом перспективных изменений размеров и размещает ее на первом плане. Так, А. А. Иванов в «Явлении Христа народу» выдвинул фигуру Иоанна Крестителя на первый план. Более того, он изобразил рядом с ним сидящие фигуры, чтобы фигура Иоанна казалась величественнее, заметнее. Художник использует в этой картине еще один прием выделения — *расположение персонажей в виде гирлянд*, создающей нейтральное поле, в центре которого изображена выделяемая фигура.

Найти главную фигуру помогают также жесты и движения персонажей, направление их взглядов, линии перспективы, которые часто называют *ведущими линиями*: они приковы-

вают внимание зрителя к главному герою и тем выделяют его. В картине «Не ждали» перспективные линии дверей и стен, половиц и спинки кресла, движение склоненной фигуры матери, взоры остальных персонажей — все направлено в сторону вошедшего, и зритель невольно начинает рассматривать главного героя композиции.

Выразительным средством выделения служат свет и светлотный контраст. В картине «Не ждали» художник пишет фигуры матери и сына на светлом фоне темными красками, а светлую фигуру девочки на темном фоне. В этих же целях широко применяется и цветовой контраст.

Одним из композиционных средств в раскрытии характеристики персонажей может быть точка зрения, устанавливающая отношение между зрителем и изображенным явлением. Если художник строит композицию, пользуясь низкой точкой зрения, то есть ставит себя в положение человека, смотрящего снизу вверх, то изображаемая фигура приобретает черты монументальности, возвышенности, величия. Высокая точка зрения, напротив, открывает широкое пространство, в котором можно показать событие с участием массы людей. Высокая точка зрения придает изображенному эпический характер (картина В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком»).

Жест, мимика, свет, цвет и тень глубоко раскрывают характеры, чувства и состояния людей. Поэтому они приобрели исключительно большое значение в композиционном творчестве Репина, Сурикова и многих других художников.

Средством организации картинной плоскости, выделения главного и его характеристики служит ритм. Он повтором фигур заполняет плоскость, соединяет их в группы или разделяет, создавая смысловые узлы. Противостояние фигур (узлов композиции) выражает столкновение между ними. В картине «Не ждали» главный герой, открывшая ему дверь горничная, кухарка образуют первый смысловой узел, выражающий начальное действие в развитии сюжета. Второй узел — фигуры матери, жены и детей — это, так сказать, самый важный аспект содержания. Оба узла композиции разделены пространственной паузой и темной полосой торца двери. В первой группе темным цветом и размером выделена как главная фигура революционера, во второй — фигура матери. В сопоставлении движений этих фигур, в мимике и жестах зритель видит характеры, взаимоотношения этих людей и остро переживает встречу матери и сына. Так ритмическим членением картинной плоскости художник выделит главное, передал драматизм события, жизненную убедительность изображенной сцены. Ритм как средство выделения главного, выражения характерного проявляет себя и в чередовании светлого и темного, света и тени, теплых и холодных цветов, на-

сыщенных и малонасыщенных, в движении целых цветовых зон.

Рассмотренные нами средства и приемы организации картинной плоскости далеко не исчерпывают всей сложности понятия «композиция». История мирового искусства располагает множеством других композиционных решений. Знание композиционных особенностей и закономерностей, открытых поколениями художников, помогает понять, как строится целостный организм произведения, какими специфическими средствами создается художественный образ, какими возможностями обладает изобразительное искусство, чтобы воздействовать на ум и чувства людей. Знание композиционных средств и приемов способствует развитию творческих способностей, активизирует творческую деятельность.

Композиционные средства не придумываются художником. Они открываются ему в живой, реальной действительности через глубокое, внимательное постижение жизни. Жизнь дает темы, сюжеты, типы, группировки, жесты, мимику, характеры, то есть содержание и форму. Ясно, что постоянно изменяющаяся противоречивая действительность требует новых форм выражения конкретного жизненного материала этой действительности, новых композиционных решений, соответствующих данному сюжету. Поэтому настоящей художник в каждом произведении выступает в качестве первооткрывателя нового композиционного решения темы. Поэтому искусство всегда ново, интересно и неповторимо. Композиционное творчество во многом опирается на развитую зрительную память и образные представления, сложившиеся в процессе эстетического и познавательного освоения реальности.

§ 2. РИСОВАНИЕ И ЛЕПКА ПО ПРЕДСТАВЛЕНИЮ

Образ, воспринятый в процессе изображения с натуры, перерабатывается сознанием, в результате чего формируется образ представления. Чем внимательней относился художник к натуре, чем выше его умение изображать натуру, тем богаче и глубже формируются в его сознании образы представлений. Образы предметов в представлениях шире и обобщеннее образцов воспрятый. Они охватывают предметы со всех сторон, исключают их во многие связи. Однако образы представлений бледнее и неустойчивее образов воспрятый. Поэтому они нуждаются в опоре на ту живую конкретную материальную натуру, которой посяганно пользуется художник в работе над картинной или скульптурой.

Рисование и лепка по представлению — это творческая работа. Она не только создает зрительно похожие изображения предметов, но и выражает их содержание и пластическую сущность, творит художественный образ.

Рисование и лепка по памяти

Художник часто рисует и лепит по памяти. В одних случаях потому, что предмет изображения ему не всегда доступен, в других — потому, что он находится в постоянном движении и изменении. А в большинстве случаев потому, что предмет изображения хорошо изучен художником, освоен его памятью и легко воссоздается без натуры. Известно, что натура иногда заораживает художника своеобразием, мешает ему широко мыслить и свободно подчинять натуральный материал творческому замыслу. Зрительная память сохраняет главные стороны и признаки предмета и теряет второстепенные, которые при работе с натуры часто «забывают», затемняют наиболее важные и существенные. Работа по памяти сосредоточивает на выражении идей, чувств и состояний.

Воспитателю детского сада также необходима хорошо развитая зрительная память. Нельзя рассказывать детям о предмете или о ходе его изображения, не запомнив отчетливо и ярко этот предмет. Нельзя помочь ребенку в сюжетном рисовании или лепке, если образное содержание сюжета не удержано памятью наставника. Нельзя развить зрительную память, наблюдательность, внимание и интерес детей, если педагог сам не обладает этими качествами.

Рисование и лепка по памяти имеют следующие основные этапы: наблюдение, запоминание, воспроизведение и изображение.

В процессе наблюдения предмет изображения изучается так же подробно и заинтересованно, как и при работе с натуры: выделяются главные и второстепенные части и признаки, определяются их функциональные отношения, изобразительные и эстетические качества, то есть то, что строит форму предмета, что придает убедительность зрительному образу предмета.

Для сохранения образа воспринятой его запоминают, то есть устанавливают и закрепляют в сознании определенные связи и отношения между всеми элементами наблюдаемого предмета и теми зрительными образами, которые ранее сформировались в сознании человека и составляют его зрительный опыт. Значит, подробный анализ и осмысление предмета, рисование и лепка с натуры лежат в основе запоминания и являются важнейшим средством обогащения и развития зрительной памяти. Зрительная память может выполнять свою функцию «копильки» зрительных образов только в случае постоянных упражнений, тренировок в работе по памяти.

Изображение предмета по памяти требует его мысленного воспроизведения, его внутреннего видения. Воссоздание и изображение предмета представления чаще всего связано с понятием его назначения, конструкции и формы. Изображение

предмета, который изучали или рисовали ранее, например крынки, начинается с логического рассуждения о назначении крынки. Функция крынки вызывает в сознании ее обобщенную форму, и это позволяет практически изобразить основные размеры всей массы крынки и ее движение. Вспоминается, что типичной формой глиняных сосудов, создаваемых на гончарном круге, бывают: шарообразная — у тулова, цилиндрическая — у горлышка и дна. Поэтому изображают сначала шар тулова и цилиндры горлышка и дна, соблюдая соотношение их высоты и толщины. Далее подчиняют объемную форму частей перспективе одной точки зрения, проверяют соединение всех частей, определяют положение источника света и моделируют тоном объемную форму крынки, следя за ее цельностью.

Рисование и лепка по памяти — процесс сложный. Первые работы, конечно, могут оказаться схематично-условными. Это естественно и объяснимо. Научившись решать простые задачи, надо переклочить внимание на выработку умения ходить, запоминать и изображать не только общие, а и индивидуальные, живые, выразительные черты натуры. Эти черты придадут изображению конкретность и убедительность. Настойчивость и последовательность в работе, постоянные упражнения, использование разных материалов и приемов, разнообразие в постановке задач и их решений, самоконтроль помогут овладеть этим способом рисования и лепки.

Рисование и лепка по воображению

Если память воскрешает некогда воспринятые нами образы действительности почти без изменений, то воображение создает из воспринятого новые образы. Воображение открывает человеку мир, полный смысла, красоты и гармонии. В каждом неодушевленном предмете человек, одаренный воображением, видит жизнь, движение поверхностей и объемов, движение света и цвета, ритмы и контрасты. Природа для него полна значения и смысла. Воображение оживляет мир, *одухотворяет* его, то есть насыщает человеческими чувствами и мыслями, сближает неодушевленную природу с живой человеческой судьбой.

Жизнь человека, его характер и переживания — самый интересный и многозначительный материал, который опеределяет содержание искусства. Полное овладение этим материалом осуществляется *вживанием* художника в изображаемое явление, проникновением в его суть. Вживанию способствует весь жизненный опыт, мировоззрение, темперамент и творческая целеустремленность художника. Воображению В. И. Сурикова, писавшего картину «Утро стрелецкой казни» (табл. II), помогли запомнившиеся яркие картины детства

сибиряка, явившиеся основой мироощущения, понимания народных дум, народной жизни и русского характера.

Воскрешенные памятью страшные сцены казней, образы приговоренных к смерти, которых везли на телегах в белых рубахах, образы плачущих женщин, в отчаянии бросающихся к обреченным на смерть, легли в основу композиции картины. Беседы с художниками и писателями, работавшими над произведениями о Петровской эпохе, изучение памятников старины, знакомство с историей древней столицы — все это помогло Сурикову **группировать** образы, увиденные «внутренним взором», в цельную картину, но не путем их механического соединения, а руководствуясь общей идеей, настоящим и целенаправленно. Художник работал над воплощением темы трагического столкновения двух социальных сил русского общества, кропотливо отбирая отдельные черточки и типы, мастерски сочетая их в отдельные образы и группы, чтобы с большой эмоциональной силой выразить идею произведения. Так, образ рыжего стрелца вырос из характерных черт московского могильщика Кузьмы, прототипом чернородого стрелца стал брат матери художника С. Ф. Торгошин, а для плачущей девочки — дочь Оля. Означенные люди послужили тем «строительным материалом», который перерабатывался, дополнялся воображением, прежде чем перейти из прототипа в типичный образ.

Руководствуясь стремлением показать решимость и героизм народа в борьбе за свои права, вместе с тем и твердую волю царя, разрушавшего старый порядок во имя нового, художник нашел и композиционные средства для выражения этого столкновения противоборствующих сил, изобразив народ в одной части картины, Петра I и армию — в другой. Каждую часть он формирует из группок, выделяя в них те фигуры, которые являются главными персонажами картины, — фигуры стрелцов и Петра, и не забывая объединить их друг с другом взглядами, жестами, эмоциональной глубиной трактовок. Так же настойчиво ведет художник поиск и в области цвета, колорита, фактуры. Сложное обобщение действительности, подсказанное темой, всей жизнью, разумом и воображением художника, приводит к **открытию** новой истины, нового слова об истории и жизни народа, как и была действительно воспринята эта картина Сурикова его современниками.

Художник силой своего воображения стремился не к банальной фотографии жизни, а к воспроизведению фактов более полно, более захватывающе, более убедительно, чем сама действительность. Искусство как результат творческой работы воображения тем и ценно, что оно активизирует восприятие человека, обогащает его сознание и духовный мир новыми образами и новыми чувствами, будит творческую способность человека открывать новое и воссоздавать его.

Все представления воображения строятся из образов ощущений и восприятий. Однако условия формирования образов воображения бывают разными: в одном случае они возникают под воздействием описания, в другом рождаются в результате переработки прошлых восприятий. Поэтому первые называются образами *воссоздающего воображения*, вторые — образами *творческого воображения*. Специфика формирования образов заставляет в учебно-методических целях делить рисование и лепку по воображению на два вида — на иллюстративное рисование и лепку, на тематическое рисование и лепку.

Иллюстративное рисование и лепка

В основе иллюстративного рисования и лепки лежат образы воссоздающего воображения. Они возникают в процессе чтения литературного произведения. Чтение художника медленное, многократное и целенаправленное. Его интересует фабула — последовательность изложения событий, в которых по ходу чтения раскрываются характеры героев повествования, его композиционная структура и идейный замысел автора. Изучение литературного источника завершается составлением тематического плана, в котором отражается развитие сюжета, то есть ряд связанных между собой событий, фактов и поступков действующих лиц. На основе тщательно составленного тематического плана возникает «иллюстративный сценарий», то есть тематический список иллюстраций.

При создании одной иллюстрации к книге (например, для фронтисписа) выбирают главную, узловую тему, тему кульминационную в развитии событий, образно выражающую смысловую суть конфликтной ситуации.

Работа над иллюстрацией начинается с замысла композиции. Художник вживается в мир образов произведения и воссоздает его в своем представлении. Образы представления сначала не имеют изобразительно четкого вида, поэтому замысел композиции реализуется пока в **черновом наброске**, который обычно представляет собой весьма приблизительное расположение фигур, обозначенных линиями, штрихами и пятнами (рис. 101 а). Зачастую первоначальный набросок состоит только художнику.

Дальнейшее развитие темы иллюстрации осуществляется, как правило, в нескольких эскизах. В последнем варианте эскиза окончательно определяются место и размер каждой фигуры, пространственные планы, среда, композиционный центр, сюжетно-логические связи между всеми элементами композиции, выделяются главные фигуры, прорабатывается их объемно-пластическая форма. Чтобы создать такой эскиз, художник должен отчетливо представлять себе во всех деталях изобра-

жаемую сцену. Для этого он разыскивает нужный натурный материал, делает многочисленные наброски и этюды, изучает описываемую эпоху по книгам и картинам, рисует одежду и предметы быта, памятки архитектору, слушает музыкальные произведения. Тщательное изучение разного материала помогает ярко, полно и правдиво «увидеть» и «услышать» литературные образы, вообразить их живыми людьми, переплести в них, чтобы найти наиболее конкретные и точные образительные средства для их передачи (рис. 101 б).

Завершающий этап работы над иллюстрацией — это выполнение оригинала — законченного рисунка. Художник внимательно наблюдает, как воображаемые литературные образы воплощаются в графические образы в набросках, в окончательном эскизе, сравнивает их, проверяет их соответствие и выразительность. В оригинале решаются в материале все технические, композиционные и идейно-образные задачи; усиливается выразительность мимики и жеста главных фигур, выделяемых подробной разработкой формы, светом, контрастами, ритмом, обобщаются среда и второстепенные фигуры. Наконец художник добивается полной гармонии главного и второстепенного, конкретного и общего, сюжета и идеи (рис. 101 в).

Создание скульптурной иллюстрации в принципе идет по тому же пути, то есть от осмысления литературного произведения и особенностей его образов, поисков композиционного решения до выполнения оригинала в материале. Однако специфические особенности лепки требуют в период поиска характеров персонажей и композиционного решения сцены наряду с каран-



Рис. 101. Д. А. Шаринев. Работа над иллюстрацией: а — набросок; б — эскиз;

дашними набросками создавать ряд пластических этюдов и эскизов в пластилине или в глине. Это помогает найти размеры скульптуры и пластика, расположить фигуры, их движение, наиболее выразительное пластическое решение характеров, темы и перейти к выполнению оригинала. Здесь на последнем этапе работы на подготовленном плинте сначала устанавливается каркас согласно найденной композиции и детально лепится затем вся сцена.

Иллюстративное рисование и лепка учат вдумчиво читать произведения литературы, анализировать, находить в них главное, развивают образное мышление и творческую способность.

Тематическое (сюжетное) рисование и лепка

Рисование и лепка тогда становятся творческими, когда они начинают создавать новые образы. Эти образы творчески формируются воображением из материала действительности, охватывая в ней определенный круг жизненных явлений, называемый *темой*. Поэтому такое творческое рисование и лепку называют **тематическим рисованием и тематической лепкой**.

В теме художник видит не только определенные жизненные явления, захватывающие его остротой ситуации, красотой и пластикой внешней форм. Вдумываясь, он обнаруживает в них тот внутренний механизм, который их рождает, который устанавливает причинно-следственные связи с другими явлениями жизни, то есть находит в нем свой человеческий смысл и определяет свое отношение к нему, или, как говорят, *идею* явления. Нерасторжимое единство темы и идеи определяет содержание явления.

Трудность творческой работы объясняется тем, что, во-первых, всякое явление глубоко скрывает в себе свое содержание, во-вторых, требует напряженного мышления, с помощью которого можно проникнуть в суть явления, открыть и увидеть его внутренним оком и силой воображения воплотить в эмоционально яркой внешней форме. Вот почему И. Н. Крамской писал, что «композиции именно нельзя научиться до тех пор, пока худож-



6 — оригинал.

ник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу; и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою¹.

Значит, одной из важнейших сторон творческого процесса является изучение темы во всех ее проявлениях, во всевозможных конкретных действиях и конкретных жизненных событиях — в сюжетах, нахождение «узла идеи». Из многих сюжетов выбирается такой, в котором в одном моменте столкновения участников конфликта, в моменте до или после него отчетливо и ярко выражается идея, воплощается художественный образ.

Созданный воображением образ находит свое материальное закрепление в эскизе-наброске, который обычно выполняется карандашом на небольшом листе бумаги без натур (рис. 102 а). Дальнейшая работа над образом может утвердить художника в правильности композиционного решения, найденого в первом эскизе. Это даст ему право начать конкретную разработку замысла, начать поиски натурального материала, технических приемов и этюдов (рис. 102 б). Кропотливая работа в ряде набросков и этюдов (рис. 102 б). Кропотливая работа над сбором материала и компоновкой, поиски психологической выразительности образов приводят к созданию *картона* — большого, в размер будущей картины, детально проработан-

¹ Мастера искусства об искусстве. Сборник. М.—Л., 1937, т. 4, с. 272.



а

б

Рис. 102. Ф. П. Решетников. Работа над картиной «Олята двойка»: а — набросок композиции; б — эскиз углем;

ного эскиза. Все изображение с картона затем переносится на картинную плоскость с последующей реализацией содержания в произведении искусства.

Если творческий замысел не нашел своего решения в первом эскизе, художник делает ряд новых эскизов, в которых определяет точку зрения, группировку фигур, цветовой строй и другие компоненты композиции, пока не найдет нужного решения (рис. 102 в). Таков последовательный ход создания тематического рисунка или картины. Композиция сюжетной лепки строится сначала в карандашных эскизах, а затем в этюдах и эскизах в пластическом материале.

Как видно, тематическое изображение имеет много общего с иллюстративным изображением. Но вместе с тем оно качественно отлично. Если процесс иллюстративного произведения начинается с изучающего чтения литературного произведения, с поисков в нем тем и идей, данных писателем, то процесс тематического изображения — с изучения окружающего, с накопления запаса образов действительности, с выделения и отбора «интересного и важного» в ней. В иллюстративном изображении образы рождаются в результате воссоздания описанных, готовых образов, сформированных писателем, а образы тематического изображения возникают в результате непосредственного воздействия жизни, через творческое преобразование жизненных явлений воображением художника. Успешному творческому преобразованию восприимчив и представленный способствуя активность и острая наблюдательность художника, всестороннее знание изображаемого, хорошая зрительная память и идейная направленность, являющаяся основным двигателем воображения.

Художественное творчество зависит от индивидуальных особенностей личности и таланта художника. Поэтому течение творческого процесса от замысла до его завершения трудно регламентировать какими бы то ни было правилами.

Чтобы научиться творчески претворять действительность в художественное произведение, надо изучать искусство. Оно учит видеть жизнь, мыслить и чувствовать, облекать идеи в образы, учит мастерству и чело- вечности. Изучение искусства — важнейшее средство образования и воспитания человека как творческой личности.



в — карандашный эскиз.

УЧЕБНО-ОФОРМИТЕЛЬСКАЯ ГРАФИКА

§ 1. ШРИФТ

В педагогической практике для решения учебно-воспитательных задач часто необходимо создавать учебные пособия, альбомы, сленные газеты, лозунги, плакаты, фотомонтажи, выставки. Чтобы эти работы отвечали своему назначению, их содержание определенным образом организуется, *оформляется*, то есть приобретает наиболее наглядную и эмоционально-выразительную форму. Оформление осуществляется в основном графическими средствами, поэтому оно в быту часто называется *оформительской графикой*.

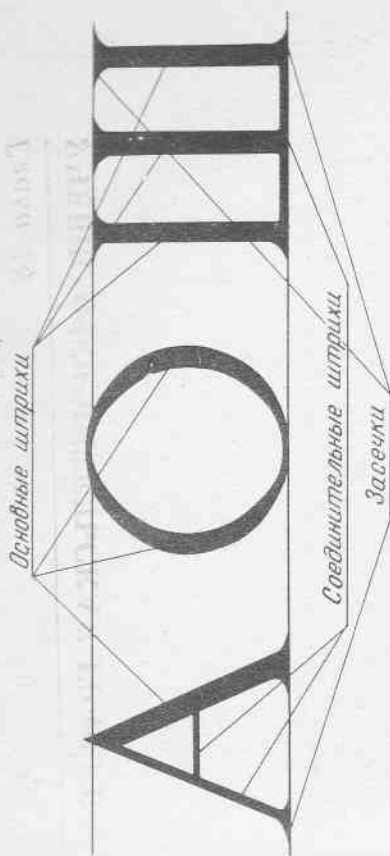
Оформительская работа, охватывая широкий круг вопросов, заставляет глубоко вникать в содержание материала, находить островыразительную форму для него, помогая тем самым развивать творческие способности и технические навыки. Оформительская графика предполагает свободное владение шрифтовой работой. Шрифтом называют определенное начертание букв алфавита. Как известно, все буквы алфавита имеют свою форму и вместе с тем в начертании каждой из них есть общие признаки и закономерности, придающие шрифту целостный графический строй.

Рисунок шрифта тесно связан с конструкцией букв алфавита. Каждая буква состоит из структурных элементов — *штрихов*. Они бывают трех видов: основные, соединительные и засечки (рис. 103 а).

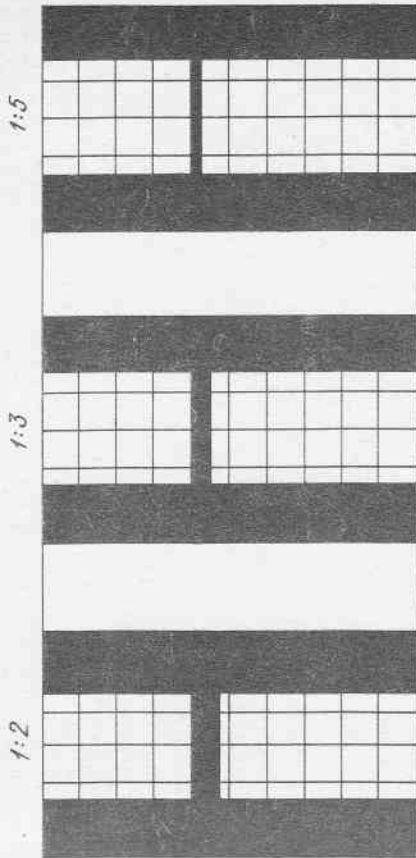
Основными называют штрихи, определяющие основу формы буквы. Поэтому их во многих шрифтах выделяют, увеличивая толщину. В классических шрифтах эта толщина берется в 8—10 раз меньше высоты. Основные штрихи бывают прямыми и кривыми, вертикальными и наклонными, тонкими и толстыми.

Соединительными штрихами называют элементы, соединяющие основные штрихи и образующие с ними конструктивную форму буквы. Соединительные штрихи во многих шрифтах тоньше основных. Отношение их толщин определяет *контрастность* шрифта. Отношение 1:2 характеризует малую контрастность, 1:3 — умеренную, а 1:5 — высокую (рис. 103 б).

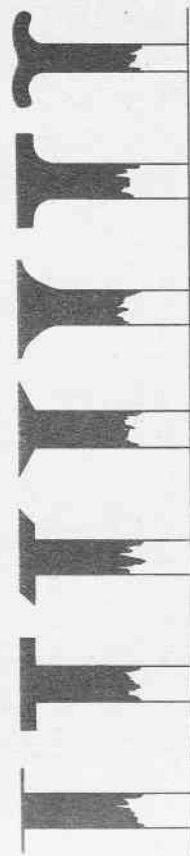
Засечками называют дополнительные штрихи, завершающие основные и соединительные элементы. Они придают законченность букве, четкость строчке и единообразию шрифту.



а. Конструкция букв



б. Контрастность букв



в. Некоторые формы засечек букв

Рис. 103. а — Конструкция букв «А», «О», «Ш»; б — контрастность букв; в — некоторые формы засечек

Засечки как элемент данного шрифта должны быть одинаковыми по толщине, длине, положению, форме и способу соединения со штрихами букв. Толщина засечек обычно бывает равной толщине соединительных штрихов, а длина их боковых частей — равной толщине основных штрихов. Засечки бывают горизонтальными, наклонными и вертикальными. Они имеют форму прямого тонкого штриха, прямоугольника, параллелограмма, треугольника с прямыми и округлыми сторонами или более сложную. Одни из них плавно соединяются с основными и соединительными штрихами, другие — резко (рис. 103 в).

Кратко рассмотрим стилиевые особенности наиболее употребительных шрифтов (рис. 104).

Гротеск (рубленый) — самый простой и популярный вид шрифта. Широко применяется в оформительском деле, в плакатах, лозунгах, афишах. У гротеска основные и соединительные штрихи оптически имеют одинаковую толщину. Засечек нет. В рисунке букв преобладают прямые штрихи, а округлые могут заменяться прямыми с простыми скруглениями в местах излома. Шрифт легко исполняется плакатным пером и плоской кистью.

Египетский (брусковый) шрифт: буквы имеют прямоугольные засечки, резко соединяющиеся с другими элементами. Все штрихи — основные, соединительные и засечки — одинаковой толщины.

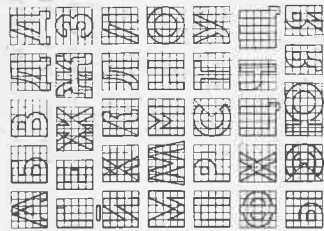
Ленточная антиква — один из видов шрифта антиква, у которого основные и соединительные элементы изображаются толстыми и тонкими штрихами без засечек. Для написания шрифт труден своими скруглениями, но красивой ясностью и легкостью.

Итальянский шрифт — один из подвидов египетского шрифта. Отличается тем, что все основные и соединительные элементы, будучи одинаковой толщины, украшаются широкими горизонтальными засечками прямоугольной формы. Шрифт декоративен. Применяется в афишах, в заголовках стенгазет.

Новая антиква напоминает ленточную антикву. Элементы букв снабжены засечками. Соединительные штрихи и засечки одинаковой толщины, изображаются очень тонкими линиями. Штрихи засечек резко соединяются с основными и соединительными штрихами. Резкая разница в толщине элементов делает шрифт контрастным. Рисунок новой антиквы строг и пластичен, но труден для написания и требует большой технической подготовки.

Стандартный шрифт прост и общедоступен. Основные и соединительные элементы одинаковой толщины, засечки отсутствуют. Широко применяется в учебно-оформительской и выставочной практике.

Трафаретный шрифт имеет много вариантов, но всем им свойственна простота начертания. Трафаретная



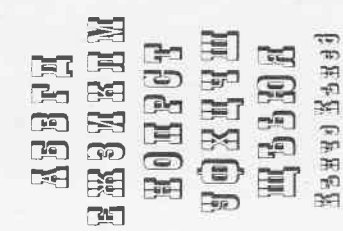
**Д В Г И
Д Ж З И
К Л М Н О
П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ
Ъ Ъ Ю Я**
**1 2 3 4 5 6 7
8 9 & 9 0**

**А Б В Г Д
Е Ж З Й К Л
М Н О П Р С
Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Ъ Ы Ь
Э Ю Я**

а

б

в



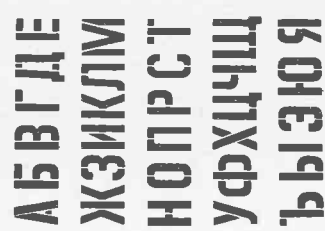
**А Б В Г Д Е
Ж З Й К Л
М Н О П Р
С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ
Ы Ъ Ю Я
Д Ж Л Ц Э**

**А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х Ц
Ч Щ Ъ Ы Ь Ю Я**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 N°
**а б в г д е ж з и к л м н о п р
с т у ф х ц ч щ ъ ы ь ю я**

г

д

е



**А Б В Г Д Е
Ж З И К Л М
Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч Щ
Ъ Ъ Ю Я**

**А Б В Г Д Е
Ж З И К Л М Н О П Р С
Т У Ф Х Ц Ч
Щ Ъ Ю Я**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ж

з

и

Рис. 104. Виды шрифтов: а — гротеск; б — египетский шрифт; в — ленточная антиква; г — итальянский; д — новая антиква; е — стандартный; ж — трафаретный; з — декоративный; и — рукописный курсив

надпись рисуется на плотной бумаге и вырезается ножом. Чтобы середина буквы не выпадала, ее соединяют узкими перемычками с полем трафарета. Головной трафарет «отбивается» густой краской торцом круглой плотной щетинной кисти. Трафаретный шрифт применяется в тех случаях, когда надо размножить одинаковую надпись.

Декоративные шрифты используются при оформлении альбомов, стенных газет и тематических стендов. Элементы букв снабжаются фигурными засечками, получают обводку, объемность, штриховку, росчерки и завитки.

При оформлении альбомов, пригласительных билетов, поздравительных открыток, адресов и этикеток часто обращаются к рукописным курсивам. Их выполняют остроконечными или ширококонечными перьями и кистями.

Построение буквы того или иного шрифта обычно начинают с определения пропорций, то есть отношения ширины к высоте. Нередко оба размера берутся равными, тогда надпись кажется широкой, размашистой, свободной. Но чаще всего ширина берется меньше высоты, что делает надпись плотной и устойчивой. Наиболее удобочитаемую и гармоничную форму буквам придает пропорция, которые выражаются отношениями 1:1 или 3:5 (приближенное отношение «золотого сечения»), 1:1,5 (приближенное отношение стороны квадрата к его диагонали) или 3:4 (отношение сторон египетского треугольника) (рис. 105 а).

Для построения буквы берут нужную пропорцию и по ней вычерчивают квадрат или прямоугольник, определяющие границы буквы (рис. 105 б). В зависимости от размера и светлоты шрифта устанавливают толщину основного штриха в качестве модуля буквы, которая должна кратно разделить стороны построения геометрической фигуры на части. По нанесенным делениям вычерчивают *модульную сетку*, с помощью которой рисуют основные, соединительные штрихи и засечки. Учитывая особенности зрительного восприятия, вносят некоторые оптические поправки, уравнивающиеся буквы. Так, средние соединительные штрихи рисуют чуть выше средней горизон-

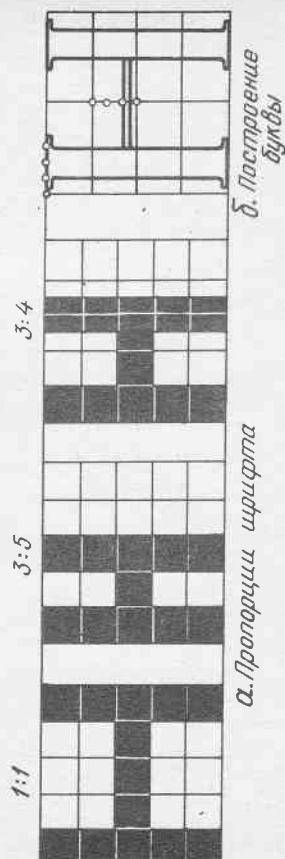


Рис. 105.

тальной линии, верхние полукруглые элементы — меньше нижних, основные штрихи круглых букв — толще, высоту круглых и остроконечных букв — несколько больше высоты строчки, а толщину горизонтальных элементов — меньше толщины вертикальных.

Нарисованную карандашом букву покрывают тушью или краской. Сначала обводят контур тонкой кистью от руки или рейсфедером по линейке. Затем широкой мягкой кистью закрывают толстые элементы буквы заливкой ровно и аккуратно. Образовавшиеся неровности и заусеницы в контуре поправляют тонкой кистью, остроконечным пером той же краской или белой гуашью.

Для ускорения процесса буквенного письма применяют латкатные перья, дающие возможность сразу, без предварительного рисования наносить штрихи большой толщины. Латкатные перья имеют ширину от 2 до 20 мм, для выполнения разных шрифтов их комплектуют в виде набора. Для письма перо вставляют в простую деревянную ручку, набирают много слегка разбавленной водой туши или жидкой гуашевой краски, ставят перпендикулярно к верхней линии строчки и под острым углом к поверхности бумаги, с легким нажимом проводят сверху вниз вертикальный штрих. Горизонтальные и наклонные соединительные штрихи гротеска наносят тем же пером, но движением слева направо и сверху вниз. Если пишется круглая буква, то места скруглений наносятся одним круговым движением пера, которое далее, не меняя своего положения, пишет основной штрих и нижнее скругление, чтобы затем одноименные скругления соединить широким горизонтальным штрихом. При написании букв контрастного шрифта обычно применяют два пера: широкое — для основных элементов и узкое — для других. Скругление и засечки поправляют остроконечным пером. Широкой плоской кистью в принципе работают так же, как и плакатным пером. Иногда перо и кисть заменяют палочкой с лопаткообразным концом.

Для написания мелких букв в условиях учебной аудитории применяют круглоконечные перья. Они имеют на конце диск, наносящий штрихи толщиной от 0,5 до 5 мм. На перо надевается тушедержатель, в который вводится умеренное количество туши. Перо ставится на бумагу так, чтобы его диск плотно примкнул к поверхности листа и давал четкие, одинаковой толщины штрихи. Штрихи наносятся движениями пера сверху вниз и слева направо. Начинаящему надо перед написанием букв их разместить и даже нарисовать карандашом тонкими линиями, конечно, без указания толщины штрихов. При письме следует очень внимательно относиться к направлению и толщине наносимых штрихов: их изменение ведет к искажению формы буквы, а значит, к затруднению чтения и нарушению стилового единства шрифта. Немаловажное зна-

чение для успешной работы имеет организация рабочего места: рекомендуется тушь и краску ставить на широкую подставку справа, бумагу для надписей снизу прикрывать защитным листом и левой рукой плотно прижимать бумагу. После работы перья тщательно очищают от краски влажной тряпкой.

Выполнение надписи начинают с выбора шрифта: он должен своим характером отвечать содержанию надписи. Так, простота рисунка гротеска больше подходит к агитационному характеру лозунга; строгость антиквы подчеркивает глубину и достоверность научной мысли цитаты; забавная пестрота декоративного шрифта хорошо сочетается с юмористическими заголовками в стенной газете.

Как только шрифт будет найден, приступают к компоновке надписи: определяют формат, количество строчек, расположение слов в строчке, ее форму и размер. При выборе формата учитывается, что широкие жирные шрифты требуют горизонтального формата, а узкие и светлые — вертикального. Учитываются также традиционные формы компоновки текстового материала. Традиционной формой написания лозунга стал узкий и длинный формат, для стенной газеты — широкий прямоугольный, а для афиши — высокий прямоугольный. Избранный формат и количество слов надписи определяют число строчек. Разбивка слов по строчкам ведется с таким расчетом, чтобы в каждой из них заключался какой-то смысловой акцент, чтобы он не разрывался переносом, не нарушался предлогом, союзом или прилагательным, относящимся к словам другой строчки. Например, нельзя написать известный призыв так:

или: К борьбе за дело Ленина, будьте готовы!

К борьбе за дело Ленина, будьте готовы!

После чтения строчки невольно делается остановка. Она отделяет одну часть предложения от другой, придавая определенный законченный смысл каждой части. В приведенных примерах паузы между строчками разрывают смыслом связанные слова и мешают правильно воспринять текст. Поэтому лучшей компоновкой слов будет такая:

К борьбе за дело Ленина, будьте готовы!

Разумному распределению слов по строчкам часто помогают знаки препинания.

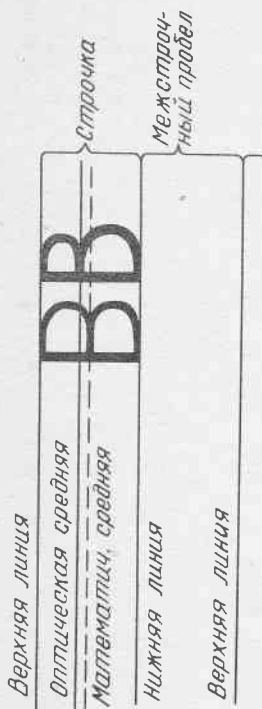
Разбивка слов по строчкам не решает полностью композиционную задачу: для ее выполнения надо найти каждому сло-

ву такое место на строчке, чтобы весь текст приобрел компактную и цельную симметричную или асимметричную форму в зависимости от характера материала. Убедительность найденой композиции текста проверяют практически в эскизе, сделанном в уменьшенном масштабе. В нем намечают длину и высоту строчек, их прямолинейную или криволинейную форму, горизонтальное или наклонное положение, высоту межстрочного пробела, величину свободных полей и проверяют, хорошо ли связаны между собой строчки, согласована ли величина всего текста с полями, с форматом в целом.

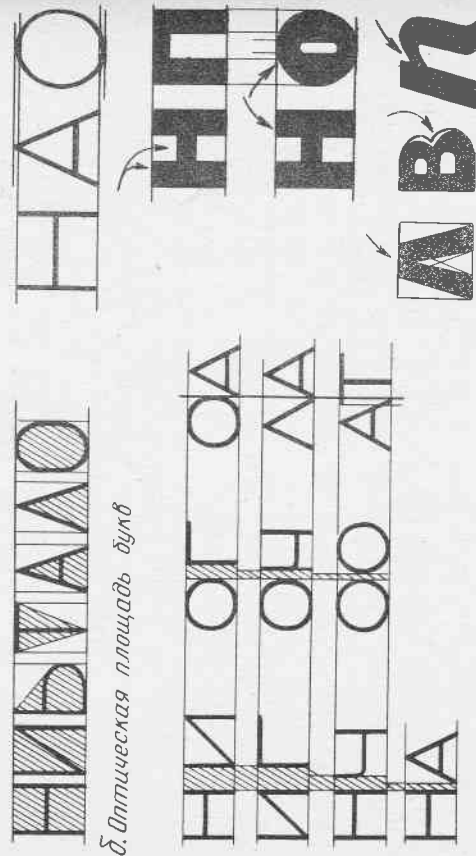
Ориентируясь на эскиз, на листе бумаги, предназначенном для надписи, находят место для строчек, точно отмечают их высоту и высоту межстрочного пробела тонкими линиями карандаша. Высота межстрочного пробела для текста, выполненного прописными буквами, может быть не менее высоты буквы. Высота межстрочного пробела для текста, выполненного прописными и строчными буквами, должна быть не менее высоты строчной буквы или равной высоте прописной буквы.

Высота строчки ограничивается двумя линиями — верхней и нижней, которые вычерчиваются с помощью линейки (рис. 106 а). Кроме того, для средних соединительных штрихов проводят вспомогательные линии. Одна может отмечать математическую середину высоты строчки, другая — оптическую, зрительную середину. Чаще всего пользуются оптической средней линией, так как математическая, уравнивая верхние и нижние части буквы, приводит к зрительному увеличению верхней части, тогда как оптическая средняя линия уменьшает верхнюю часть и зрительно уравнивает ее с нижней. На линиях строчек делают разметку, определяющую место и ширину каждой буквы, межбуквенных пробелов и пробелов между словами. Ширина букв алфавита различна: одни буквы уже, другие шире. Она зависит от числа и положения буквенных элементов. Когда делают разметку, учитывают ширину межбуквенных пробелов. Чрезвычайно важно также учитывать ширину межбуквенных пробелов. Они должны иметь оптическую равную площадь, чтобы слова надписи воспринимались цельно, а не дробно, как это бывает, когда межбуквенные пробелы механически откладывают одинаковой величины между всеми буквами. Оптическое равенство межбуквенных пробелов можно установить, учитывая оптическую площадь соседствующих в слове букв (рис. 106 б). Она образуется движением элементов, замыкающих форму. По характеру замыкания форма букв бывает *закрытой* и *открытой*. Закрытыми буквами являются И, М, Н, П, Ш, Ы; открытыми направо — Б, В, Г, Е, К, Р, С, Ц, Щ, Ъ, Ю; открытыми налево — Д, З, Л, Ч, Э, Я; открытыми направо и налево — А, Ж, О, Т, У, Ф, Х, Ъ. Оптическая площадь закрытых букв равна площади буквы.

Поэтому межбуквенные пробелы у них представляют собой



а. Линии строчки



б. Оптическая площадь букв

в. Оптическая площадь межбуквенных провалов

г. Оптические поправки

Рис. 106.

величину постоянную и равную $\frac{1}{2} - \frac{1}{5}$ ширины буквы О. Оптическую площадь открытых букв можно определить, если соединить прямыми линиями выступающие края элементов букв. Так, у закрытых букв она представляется квадратом или широким прямоугольником, у открытых — более узким прямоугольником, треугольником, кругом или другими фигурами с меньшей оптической площадью. Их сложная конфигурация увеличивает оптическую площадь межбуквенных провалов (рис. 106 в). Поэтому в написании слов при сочетании закрытых и открытых букв уменьшают межбуквенные провалы. Ширину таких провалов определяют на глаз. При стечении в слове закрытых букв межбуквенные провалы расширяют. Вместе с разметкой букв и межбуквенных провалов отмечают ширину

пробелов между словами текста. Она берется равной ширине буквы О. Учитывается также и размер первой буквы в надписи. Небольшие надписи и заголовки обычно пишут прописными буквами. В них первая (или заглавная) буква по размеру ничем не отличается от других букв. Но большой текст пишут прописными и строчными буквами, выделяя какое предложение прописной буквой. Ее высота может быть на $\frac{1}{4} - \frac{1}{2}$ больше высоты строчной буквы. Естественно, толщина штрихов заглавной буквы немного увеличивается по отношению штрихов строчных букв. После завершения разметки по расставленным на линиях строчки штрихам строят прямую угловники, в которых в строгом соответствии с требованиями данного шрифта рисуют контур каждой буквы.

Нарисованный карандашный текст закрепляют краской: малоформатный текст — тушью, акварелью или гуашью, крупноформатный — гуашью или темперой. Цветная тушь для окраски не рекомендуется, поскольку она обладает слабыми кроющими возможностями. Первую букву текста — *инициал* зачастую выделяют красным цветом, отчего и произошло название «красная строка». Иногда нежелателен резкий контраст между белым фоном бумаги и темным цветом букв. В этом случае еще до окраски букв фон полностью или только в пределах рамки рабочего поля тонируют сильно разбавленной тушью, светлой акварелью или крепким раствором чая. В целях улучшения видимости надписи на расстоянии применяют полужирные и жирные малоконтрастные виды шрифта. У *жирного* шрифта толщину основного штриха делают больше внутрибуквенного просвета, а у *полужирного* — близкой к нему. Высокая насыщенность элементов делает надпись более заметной.

Подводя итоги, подчеркнем, что удобочитаемость текста и стилевое единство композиции достигаются в шрифтовой графике совокупностью следующих условий:

1. Начертание всех букв текста должно соответствовать конструктивно-стилевым особенностям используемого шрифта. Например, нельзя в текст, написанный гротеском, вводить буквы из антиквы.
2. Одноименные буквы на всем протяжении текста надлежит писать одинаково.
3. Форма, размер и положение засечек соблюдаются у всех букв.
4. Одноименные пробелы в тексте должны быть одинаковы.
5. В окраске букв нужно избегать многоцветной пестроты.
6. Хорошая шрифтовая композиция всегда уравновешена и цельна.

§ 2. ВИДЫ ОФОРМИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ

Оформительская работа учащихся ставит своей целью создание наглядных учебных пособий, сопровождающих урок, и графических работ, организующих учебно-воспитательный процесс вне занятий. Сложность содержания и разнообразие форм учебной и воспитательной работы требуют отчетливого понимания специфики оформления, а также знания технических средств и приемов его выполнения.

Учебные пособия всех видов, демонстрируемые на занятиях, должны быть наилучшим образом приспособлены к работе в классе, то есть должны быть большого размера и хорошо видны каждому учащемуся, в доступной и эмоциональной форме убедительно раскрывать содержание учебного материала, кроме того, они должны быть эстетически привлекательными, прочными и удобными в обращении.

Работу начинают с накопления, изучения, обработки и классификации материала. Конкретную разработку оформления пособия ведут в небольших эскизах, определяющих содержание, формат, количество, размер и расположение объектов, место и размер надписей, а также цветовой строй композиции.

Наиболее удобным размером пособия с многофигурной композицией считается 60×80 см. Бумага должна быть плотной, слегка шероховатой — пригодной и для рисования краской, и для работы рейсфедером и плакатным пером. Для большей прочности пособия бумагу наклеивают на картон или натягивают на планшет. При этом, чтобы избежать коробления, наклейку на картон делают двусторонней. При натягивании на планшет отгибают края бумаги на $15-20$ мм, обильно смазывают лицевую сторону водой, смазывают клеим один край, прижимают его к торцу планшета и закрепляют 3—4 кнопками; слегка натянув лист бумаги, приклеивают противоложный край и в том же порядке обрабатывают оставшиеся два края. Сухат в горизонтальном положении. Во время просушки бумага натягивается. С эскиза на подготовленную бумагу тонкими светлыми линиями переносят шрифт и рисунок, которые затем выполняют красками. Сделанное пособие снабжают отверстиями или ушками. Эффективность пособия проверяют на уроке: следят за тем, как оно воспринимается учащимися, как наглядно раскрывает им сущность изучаемого вопроса, удобно ли пособие для показа.

Наиболее популярными формами плоскостного пособия являются цитаты, чертежи, схемы, карты, диаграммы, графики и иллюстративные плакаты.

Цитату пишут на отдельном, удлиненном листе бумаги, размер которой определяется количеством текста и значением в оформлении помещения. Лист с цитатой может быть закреп-

лен на стене учебного кабинета на длительное время или на эпизодически меняющемся тематическом щите. Цитата пишется простым, строгим по начертанию шрифтом, инициалы выделяют большим размером, декором и цветом. Когда необходимо подчеркнуть дух эпохи, применяют соответствующие стилизованные шрифты.

Учебный иллюстративный плакат представляет собой композицию, состоящую из изображений, раскрывающих содержание учебной темы, и пояснительных надписей. Обычная композиция плаката проста: сверху располагается название темы, в середине — образительный материал с пояснительными надписями под каждым изображением или в нижней части плаката. Название темы должно быть кратким, ясным и написанным крупным жирным шрифтом. Оно может иметь форму призыва или цитаты. Композиция образительного материала может быть симметричной и асимметричной, важно только, чтобы все композиционные средства способствовали последовательному раскрытию тематического содержания учебного плаката. Чаще всего изображения выполняют в ясно читаемой линейной очерковой манере, но более желательны красочные тоновые и цветные иллюстрации. Пояснительные надписи делают мелким шрифтом. Текстовая и образительная части плаката должны представлять собой неразрывное целое, воздействующее каждой своей частью и всем композиционным строем.

Другой вид учебного плаката — схема, изображающая объект в его самом общем упрощенном виде. Схема может передать строение объекта, расположение и движение частей в пространстве, взаимосвязь компонентов того или иного явления. Схематическое изображение осуществляется широкими линиями, ровным тоном и контрастным цветом. В отличие от иллюстративного плаката, где объект представляется, так сказать, в своем естественном виде, схема предельно обобщает форму предмета до простейшей геометрической фигуры. Отказ от множества деталей и признаков позволяет выявить в объекте только те качества, которые стали предметом изучения, или те его невыразимые стороны, которые можно постичь только мысленно. Поэтому в схемах широко применяют условные обозначения и пояснительные надписи, что роднит их с чертежами.

Учебный материал урока зачастую дополняется мелкими рисунками. Доступность технических средств, быстрота исполнения рисунка по ходу объяснения учебного материала, строгая лаконичность и живая непосредственность делают мелкие рисунки необходимыми и незаменимыми. Рисунок на классной доске требует тщательной предварительной подготовки. Продумывается, что станет предметом изображения, как обобщить его форму, какими средствами быстрее и лаконичнее

выполнить. Готовят небольшой оригинал рисунка и план классной доски. По оригиналу настойчиво, повторяя несколько раз, разучивается рисунок на доске, чтобы приобрести нужную беглость и простоту исполнения. Рисуя на уроке, сначала быстро тонкими линиями обозначают всю массу объекта, стараясь верно передать характер его формы, размер и положение, затем уверенными движениями четкими линиями обводят все основные части. Иногда выделяют объем штриховкой или растровкой меловой пыли. Но если учитывать ограниченность материально-технических средств и сложность одновременно-го рисования и объяснения, следует признать, что меловой рисунок будет чаще всего линейным, схематичным и наборочным. Эмоциональную выразительность такого рисунка повышает использование цветных мелков, которыми выделяют главные элементы или надписи.

Другая группа оформительской работы своей наглядной художественно-декоративной формой решает идейно-воспитательные задачи. Она информирует о важных событиях общественной жизни, служит активным средством агитации и пропаганды коммунистической идеологии.

Наиболее популярной агитационной формой является *лозунг* — краткое обращение, призыв, выражающие требования времени. Лозунг, адресованный широким массам людей, должен быть большим по размеру, написан простым, быстросчитаемым с большого расстояния шрифтом (рубленным, брусковым) и расположен на самом видном и людном месте. Лозунг пишут на бумаге, картоне, фанере акварелью, тушью, гуашью, масляными красками, плакатными перьями, кистями и с помощью трафарета. Но чаще всего их пишут клеевыми красками на ткани. Политические лозунги обычно пишут на красной ткани белой клеевой краской.

Прежде чем приступить к написанию лозунга, определяют его длину и ширину. По найденным размерам изготавливают деревянный подрамник удлиненной прямоугольной формы. На подрамник натягивают ткань, чтобы ее поверхность была ровной и упругой. Подрамник с натянутой тканью кладут горизонтально на стол и подготавливают необходимые для компоновки и разметки данные. Допустим, что на подрамнике длиной 440 см и шириной 45 см надо написать лозунг:

Да здравствует Первомай!

Ясно, что размер подрамника позволяет расположить весь текст на одной строчке. Устанавливают: букв в тексте — 21; пробелов между словами, равных по ширине буквам, — 2; межбуквенных пробелов полных, то есть с шириной, равной $\frac{1}{5}$ ширины буквы, — 2; межбуквенных пробелов неполных, то есть с шириной, равной $\frac{1}{10}$ ширины буквы, — 15; 1 восклицательный знак, ширина которого равна $\frac{1}{5}$ ширины буквы.

Подсчитывают количество всех знаков строчки: $21 + 2 + \frac{2}{5} + \frac{15}{10} + \frac{1}{5} \approx 26$ знаков и пробелов с учетом некоего увеличения ширины двух заглавных букв и строчной буквы М. Если от левого и правого краев подрамника отметить ширину боковых полей, равную 25 см, то длина строчки будет: $440 \text{ см} - 50 \text{ см} = 390 \text{ см}$. Разделив найденную длину строчки на 26 знаков, определяют ширину каждого знака: $390 \text{ см} : 26 = 15 \text{ см}$. Значит, ширина букв будет равной 15 см, ширина пробела между словами — 15 см, ширина полного межбуквенного пробела — 3 см, ширина неполного межбуквенного пробела — 1,5 см, ширина восклицательного знака — 3 см.

Взяв для написания лозунга рублевый шрифт с пропорцией букв 3:5, находят по ширине буквы высоту строчки: $\frac{1}{5} \cdot \frac{3}{5} = \frac{3}{25}$, $h = 1,5 \cdot \frac{3}{25} = 0,18 \text{ см}$. Определяют высоту верхнего и нижнего полей подрамника: $45 \text{ см} - 25 \text{ см} = 20 \text{ см} : 2 = 10 \text{ см}$. Теперь можно начать разметку лозунга на ткани. Сначала, отступив от верхнего края подрамника вниз на 10 и 35 см, легко отмечают штрихами положение обеих линий строчки. Затем по этим штрихам «отбивают» их туго натянутой и натертой мелом тонкой бечевкой. На линиях строчки отмечают ширину боковых полей, ширину букв и пробелов. Расчет разметки можно упростить, если учитывать только ширину букв и пробелов между словами, а межбуквенные пробелы делать при написании букв за счет их ширины.

Кисть для написания лозунга берут щетинную, плоскую (по ширине равную толщине буквенных штрихов). Лозунг можно написать белой гуашью, разведенной водой до консистенции жидкой сметаны. Хорошая краска получается из тонко размолотого мела или зубного порошка, если к ним постепенно подливать, тщательно размешивая, жидкий раствор клея (на 1 л воды берут около 100 г столярного клея). Клеевая краска после высыхания дает ровный белый цвет, не осыпается и не коробит ткань. Приготовленную краску набирают на кисть, слегка отжимают ее о край банки и со средним нажимом на кисть наносят штрихи букв. Следят за тем, чтобы концы штрихов были ровными и четкими, а их толщина одинакова и равномерно залита краской. Очевидно, одной широкой кистью сразу невозможно добиться точной проработки формы буквы, поэтому, написав весь лозунг, переходят к выравниванию всех элементов букв, углов, скруглений и удлинений тонкой кистью. Работа краской на ткани требует большого внимания и аккуратности: допущенные ошибки исправляются с трудом. Место, подлежащее исправлению, обильно смачивают водой, затем несколько раз прижимают к нему слегка увлажненную тряпку, которая, впитывая краску, снимает ее с ткани. Чтобы не загрязнить ткань, тряпку всякий раз промывают и отжимают. После просушки вносят нужные исправления.

Лозунги для закрытого помещения иногда пишут на цветной бумаге или наклеивают на нее вырезанные буквы.

Другой популярной формой коммунистического воспитания является *стенная газета*. Она обычно выполняется на большом горизонтальном листе плотной бумаги и имеет заголовки, колонки текста, рисунки, фотографии и украшения. Формат и размер газеты определяются ее местоположением, содержанием и количеством материала, поэтому ее площадь иногда увеличивают до двух-трех стандартных листов, которые склеивают в длинную широкую полосу. В верхней или боковой части листа располагают заголовок — название газеты. Когда надо ярче оттенить определенную направленность газеты, к заголовку добавляют образительные элементы, чаще всего символического содержания.

В заголовке входят название организации, которая выпускает газету, порядковый номер и дата выпуска. Название газеты выделяют ярким цветом, гармонично согласованным с цветом других элементов заголовка, всей газеты и с цветом стены, на которой располагается газета. Под заголовком или слева на вертикальной полосе иногда помещают лозунг или цитату, которые придают номеру еще большую весомость, актуальность и остроту.

Заголовок — важная, но не самая главная часть газеты, поэтому он занимает не более $\frac{1}{5}$ площади листа. Основное поле листа оставляют для текста. Оно может быть белым или декоративным (цветным) и даже образительным, чтобы выделить текст и придать ему нужное эмоциональное звучание. Декоративность поля подчиняют тексту. Текст пишут в виде удобочитаемых колонок шириной около 12—15 см. Первая колонка отводится передовице, всю остальную площадь занимают статьи, заметки, рисунки, кроссворды, ребусы. Большие статьи и заметки делят на части, снабжают заголовками и подзаголовками с соответствующим шрифтом. Газетные полосы отделяются полями, образительными разделителями в виде линий, символических орнаментальных лент.

Рисунки, карикатуры, шаржи, фотографии, репродукции образно дополняют текст, делают газету интересной и привлекательной. Образительный материал прежде всего выделяет главную тему газеты. Отобранные рисунки размещают так, чтобы уравновесить, связать воедино все части газеты. В рисунках часто используются не предметные, а условные декоративные цвета и сочетания, создающие определенную эмоциональную настройку и подчеркивающие своеобразие номера. Этим же целям служат украшения: разделители, концовки, инициалы, узоры, придающие композиционному построению газеты единство стиля и цельность.

Предварительное знакомство со всем текстовым и образительным материалом выпуска позволяет перейти к разра-

ботке композиции будущей газеты. В эскизах определяют место текстового и образительного материала, размеры заголовка, колонки текста, намечают цветные акценты. Очень важно, чтобы композиция отличалась и содержанием, и всем своим декоративным строем от предыдущих выпусков стенной печати. В целях экономии времени и повышения оперативности газетный материал размещают на шпите с постоянным заголовком. Даже в том случае, когда часто меняются заметки и рисунки, а основа остается прежней, делают эскизы нового номера газеты необходимо. Здесь с еще большей изобретательностью и тактом надо искать новую компоновку материала, свежие шрифты для заголовков статей и яркие рисунки, чтобы очередной выпуск был замечен, привлек вниманием читателя своей новизной. Особенно яркими и привлекательными своим мажорным содержанием, цветовым строем и необычным композиционным построением должны быть праздничные номера газет. Их текстовая часть значительно уменьшается, а образительный материал занимает все основное поле газеты.

Действенность стенной газеты зависит от строгой регулярности выпуска, от актуальности материала и композиционной остроты его подачи и оформления. Газета должна иметь свое постоянное место, хорошо освещенное, удобное для читателей.

В педагогическом училище нередко образовательные и воспитательные мероприятия, которые проводятся во внеурочное время и рассчитаны на охват большого числа учащихся. Это лекции, литературно-музыкальные вечера, концерты, выставки, утренники, педагогические конференции, традиционные встречи и пр. Проведение таких мероприятий нуждается в графическом оформлении (в афишах, пригласительных билетах, эмблемах, указателях, стендовых монтажах).

Афиша — информационный плакат. В подавляющем большинстве композиция афиши бывает шрифтовой: она должна рассказывать о намеченном мероприятии, объявить дату и место, а иногда и план его проведения. Часто для текста афиши, составленного в виде объявления, избирают симметричную композицию. Напротив, для призывного текста считается более логичной асимметричная композиция. По избранной композиционной схеме делают небольшие эскизы, в которых фиксируют размер и формат афиши, размер полей, количество строчек с разбивкой на слова, определяются средства выделенной наиболее важной части текста гарнитура шрифта, цветовой строй всей афиши как информационного плаката.

Обычно афишу делают на вертикальном листе бумаги размером 60×80 см. Сначала очерчивают рабочее поле плаката, оставляя свободные поля шириной 8—10 см, а у нижнего поля — 10—12 см. В прямоугольнике рабочего поля отмечают высоту строчек и межстрочных пробелов; для выделяемой части текста высоту строчек увеличивают, как и меж-

строчные пробелы. С помощью линейки вычерчивают линии строчек, делают разметку слов и рисуют буквы. Шрифт для афиши выбирают удобочитаемый, простой, но соответствующий духу рекламируемого мероприятия. Для выделения слов или для экономии места на рабочем поле можно использовать в одной афише два вида шрифта, близких по стилю. Окраска шрифта должна быть контрастной с фоном, вместе с тем гармонично сочетаться с цветовым решением фона. Предназначенную для него краску наносят заливкой широкой кистью — флейцем, но чаще используют просто цветную бумагу. Чисто шрифтовая композиция афиши не исключает декоративных элементов.

Пригласительные билеты обычно делают из узкой полоски плотной бумаги (15×10 см), сложенной пополам. Для особо торжественных событий размер билета увеличивают до 12×18 см при вертикальном формате. Форма и конструкция пригласительного билета бывает весьма разнообразной. Назовем несколько популярных вариантов фальцовки (сгибания) полоски бумаги: полосу складывают таким образом, что левая сторона становится немного короче тыльной; при сгибании полоски дважды правая и левая боковины либо соединяются в середине, либо справа и слева обнажают середину; иногда в сложенный пополам лист вставляют единичную или двойную полоску тонкой бумаги с текстом. Приглашительные билеты украшают силуэтными изображениями, эмблемами, виньетками, декоративным орнаментом, не перегружая, однако, композицию. Текст, как правило, пишется курсивом или каллиграфическим почерком. Оформление билета выполняется тушью и краской двух-трех цветов. В особых случаях применяют бронзовую и алюминиевую краски. Графическое решение пригласительного билета должно быть легким, изящным.

Огромную роль в учебно-воспитательной работе учителя и детского сада играют *выставки*. Выставка может показать достижения целого коллектива (групповая выставка) или отдельного художника (персональная выставка), подвести итоги учебной и творческой работы (отчетные и юбилейные выставки). В качестве экспонатов выставки демонстрируются самые разнообразные предметы и материалы: живопись, графика, скульптура, фотография, макеты, плакаты, диаграммы, натуральные вещи. При оформлении изыскиваются наиболее выразительные средства воздействия на зрителя, наилучшие композиционные приемы выделения главного и объединения всего выставочного материала в целостный ансамбль. Здесь используются плоскостные и пространственные решения, цветовые и световые эффекты, масштабные и фактурные контрасты и, наконец, звучащее слово, музыка и цветы. Выставка должна быть содержательной, целенаправленной, немногочисленной.

словной, достоверно наглядной, эмоциональной, то есть быть взволнованным предметным рассказом, красочным зрелищем, равно воздействующим и на разум, и на чувство.

Организацию любой выставки начинают с выяснения ее тематического содержания, адреса (для кого устраивается), размера экспозиционной площади, количества и размеров экспонатов, кроме того, надо узнать, будет ли данная выставка периодической, кратковременной или постоянной. Небольшую выставку обычно располагают на одном стенде. *Стенд* представляет собой щит, состоящий из подрамника, фанерного покрытия, приспособлений для установки на месте. Форма, размер и цвет стенда определяют экспонируемым материалом и местоположением. Рекомендуются размер стенда (не более 150—160 см) создает благоприятные условия для восприятия экспозиционного поля, способного без тесноты вместить достаточно емкий выставочный материал. Выразительность экспонатов выставки во многом зависит от согласованности цвета и фактуры стенда с окраской и фактурой стены. Если текстура и цвет фанеры соответствуют содержанию стенда, ее аккуратно зачищают шкуркой и покрывают бесцветным лаком. Интересные фактурные и цветовые качества достигаются посредством оклеивания стенда белой или цветной бумагой, окраски (гуашевой или клеевой), обтяжки грубым холстом или гладким полотном, покрытия гофрированным картоном, пластиком или пастозным красочным грунтом, которому можно придать любой рельефный рисунок.

Напольный стенд, снабжаемый стойками, удобен для переноски и быстрой установки почти в любом месте. В дошкольных учреждениях обычно применяют подвесные стенды, которые с помощью шуек навешиваются на деревянные или металлические штанги, специально сделанные в верхней части стены, или прикрепляются к стене короткими металлическими упорами.

На подготовленном щите монтируют, то есть составляют из выставочного материала, цельную в смысловом и художественном отношении композицию. Предварительно в эскизах ищут такую композицию, которая даст возможность среди выставочного материала выделить главный экспонат, логично и красиво расположить подчиненные ему объекты, ритмично чередуя большие и малые, яркие и спокойные, плоские и объемные элементы. Обычно спокойный информирующий материал komponуется симметрично: в центре показывают главное, отделенное от остального небольшим свободным полем. Для материала, насыщенного динамикой, чаще выбирают асимметричное расположение, при котором главный экспонат может находиться в любом месте, а остальные — компактными группами или раздельно в свободном, шахматном либо фризовом порядке. На хорошо скомпонованном щите все части

бывают уравновешены, не перегружены текстом, не раздроблены пестротой и сильными контрастами, — все гармонично связано друг с другом в единое целое.

В верхней части стенда располагают заголовки, выделенный широкий полем, крупным шрифтом или контрастным цветом. Иногда его дополняют символическим или декоративным рисунком. Рисунки и фотографии прикрепляют к щиту с помощью клея или мелких гвоздей. В случае обилия плоскостного материала на стенде заголовки, текст, некоторые рисунки и фотографии монтируют наклеенными на планшеты, объемность которых разнообразит плоскую поверхность щита и оживляет ее светотенью. Небольшие объемные экспонаты и макеты располагают на консолях — поддерживающих устройствах в виде полочек, прикрепленных к щиту. Каждый экспонат выставки снабжается этикеткой, выполненной каллиграфическим или стандартным шрифтом на белой или тонированной бумаге. Оформленный стенд устанавливается так, чтобы нижний край щита был на высоте 80—90 см от пола. У окон и в простенках стенды ставятся перпендикулярно к стене, чтобы они были освещены естественным светом, падающим из окон. При установке в затененных местах стенд подсвечивают зеркальными или люминесцентными лампами.

Выставки, организуемые в детских садах, разнообразны по форме, содержанию и назначению. Наиболее популярны групповые выставки, устраиваемые в конце занятий по изобразительной деятельности с целью показа и анализа детских работ. Рисунки обычно закрепляют кнопками, натянутыми резинками или тонкими шнурами на подвесном стенде или на горизонтальных рейках, специально укрепленных для этих целей на стене, а лепку располагают на столах или в витринах.

Для проведения тематических занятий (например, на темы «Зима», «Зоопарк», «Хохлома» и др.) устраиваются выставки репродукций произведений графики, живописи, скульптуры или декоративно-прикладного искусства. Отбирается не более 10 работ, но самых выразительных, широко раскрывающих изучаемую тему. Каждая репродукция оформляется посредством паспарту или окантовки. *Паспарту* — это рамка, которая вырезывается из плотной бумаги или картона по размеру репродукции и накладывается на нее, выделяя изображенное. Если на паспарту наложить стекло соответствующего размера, то репродукцию можно *окантовать* бумажными полосками или лентой лейкопластыря. Таким же образом оформляются и выставки лучших работ, сделанных детьми на заданную тему.

Как правило, в конце года в зале детского сада устраиваются выставки лучших работ, выполненных в течение года детьми одной группы, например выпускной, или детьми всех

групп. Эти выставки позволяют подвести итоги и отчитаться о проделанной работе. Они полезны также для первого знакомства с родителями.

В уголке для родителей постоянно организуются тематические выставки, знакомящие с опытом нравственного и трудового воспитания детей в семье, связанные с вопросами физического развития, с организацией питания и профилактики детских заболеваний. Очень интересными и полезными для родителей могут быть выставки образцов детской одежды, игрушек или материал стенда «Как подготовить ребенка к школе». Такие выставки отличаются сжатостью текстового материала, злободневностью тем, наличием практических выводов и советов, насыщенностью наглядными иллюстрациями, фотографиями, поделками, выкройками, рисунками детей, восприятия и родителей, выразительностью композиционного решения и технической исполнением выставки.

Очень интересной и обязательной частью работы воспитателям Великой Октябрьской социалистической революции, годовщины елки, 1 Мая, 8 Марта, дня рождения В. И. Ленина, Дню Советской Армии. Оформительской работе предшествует создание экспозиционного плана, эскизов и макета. Обмерив помещение, вычерчивают в масштабе его план и стены с точным указанием размеров всех архитектурных элементов (дверных и оконных проемов, ниш, пилястров, колонн и пр.) и технических приборов и коммуникаций (отопительных, вентиляционных, электрических). На плане отмечают разрезные основных частей оформления. Затем разрабатываются эскизы оформления каждой стены. Для этого на отдельных листах бумаги изображают каждую стену прямоугольниками, на которых намечают площади, отводимые для оформления. Здесь важно правильно установить величинные отношения между стеной и оформлением. Стена может «давить» на декор, зрительно уменьшать его, или, напротив, декор может оказывать непомерно большим. Верно взятый масштаб устанавливает гармоничное сочетание всех элементов. Рисуя эскизы, заботятся о выделении главного, о соподчинении частей декора, о красоте цветового строя всей композиции. В поисках наилучшего решения композиции делают множество схематических набросков, из которых выбирают только один подходящий, полностью отвечающий тематическому заданию. Рисунки найденных композиций переносятся на чертежи и выполняются в цвете акварелью, гуашью или темперой.

По сделанным эскизам воспитатель вместе с детьми (6—7 лет) должен осуществить все оформление. Если детям не понятны эскизы, воспитатель должен сделать макет, то есть уменьшенную разъемную модель оформляемого помещения, выполненную из картона, бумаги и других материалов и на-

глядно представляющую оформление каждой стены и всего помещения.

Воспитатель знакомит детей с макетом и эскизами, рассказывает об особенностях оформления, дает индивидуальные задания: подготовить рисунки частей оформления (геометрических фигур, листочков, цветочных головок, звездочек, фигур птиц и животных) по шаблону, вырезать сделанные рисунки, окрасить их или расписать узорами, выполнить на больших листах орнаментальные цветочные или символические композиции. Более сложные изображения делает воспитатель, пользуясь различными техническими приемами: копирует с оригинала, увеличивая его с помощью сетки или элидиаскопа. После обсуждения качества выполненных работ воспитатель с детьми монтирует все оформление согласно эскизам и макету, всякий раз совместно проверяя, насколько правильно и красиво выполняется работа, чтобы по ее завершении еще раз посмотреть и оценить все сделанное.

Украшение зала, вестибюля, групповой комнаты можно приурочить к смене времен года, к открытию «книжкиной недели», к прилету птиц, проводить выпускников в школу. Оно носит более скромный характер, часто ограничивается оформлением одной стенки или даже составлением из всех детских работ, выполненных на занятиях декоративным рисованием, одного бордюра. Оформление интерьера может включать наряду с рисунками и лепные работы, аппликации, мозаику, игрушки. От этого оно станет разнообразнее и краше.

ЛИТЕРАТУРА

- Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве/Сост. М. Лифшиц. М., Искусство, 1976.
- В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы, письма, воспоминания / Автгор-сост. В. В. Шлеев. М., Изобразительное искусство, 1977.
- Алексеев С. С. О цвете и красках. М., Искусство, 1962.
- Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву. М., Изобразительное искусство, 1970.
- Барц А. О. Наброски и зарисовки. М., Искусство, 1970.
- Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. М., Просвещение, 1969.
- Беда Г. В. Живопись. М., Искусство, 1971.
- Бродский Б. И. Каменные страницы истории. М., Детгиз, 1960.
- Вагагин В. А. Изображение животного. Записки анималиста. М., Искусство, 1957.
- Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., Советский художник, 1958.
- Гончаров А. Д. Об искусстве графики. М., Молодая гвардия, 1960.
- Дейнека А. А. Учитесь рисовать. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
- Дмитриева Н. А. О прекрасном. М., Искусство, 1960.
- Ермоная В. В. Основы понимания скульптуры. М., Искусство, 1964.
- Иогансон Б. В. О живописи. М., Искусство, 1960.
- История русского искусства/Под общ. ред. Н. Г. Машковцева. М., Искусство, 1960.
- Кальнинг А. К. Акварельная живопись. М., Искусство, 1968.
- Мастера искусства об искусстве/Под общ. ред. А. А. Губера. М., Искусство, 1960—1967.
- Павлинов П. Я. Каждый может научиться рисовать. М., Советский художник, 1966.
- Павлинов П. Я. Для тех, кто рисует. М., Советский художник, 1965.
- Рисунок/Под ред. А. М. Серова. М., Просвещение, 1975.
- Роздатов Н. Н. Учебный рисунок. М., Просвещение, 1976.
- Суздавец П. К. Основы понимания живописи. М., Искусство, 1964.
- Тарасевич Г. Е., Грохотов В. Л., Павлинова Е. В. Художник-оформитель. М., Советский художник, 1966.
- Темерин С. М. Художественное оформление быта и воспитание вкуса. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962.
- Храпковский М. Б. Письма начинающему художнику. М., Искусство, 1959.
- Чекалов А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962.
- Школа изобразительного искусства/Отв. ред. А. М. Кузнецов. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1964—1968, вып. 1—10.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3	§ 1. Декоративно-прикладное искусство	119
Введение	6	§ 2. Изобразительные виды декора	122
Глава 1. Графика, рисунок	11	§ 3. Виды орнаментов	124
§ 1. Виды графики	13	§ 4. Работа над созданием орнамента	130
§ 2. Виды рисунка	15	§ 5. Народный орнамент	134
§ 3. Процесс создания рисунка	20	Глава 10. Рисование архитектурных сооружений	143
Глава 2. Техника рисунка	21	§ 1. Виды архитектуры	—
§ 1. Организация работы	23	§ 2. Изображение архитектурных сооружений	147
§ 2. Материально-технические средства	26	Глава 11. Изображение просторанства	153
§ 3. Изобразительные средства	37	§ 1. Виды пейзажа	154
Глава 3. Композиция рисунка	38	§ 2. Воздушная перспектива	160
§ 1. Организация картинной плоскости	44	§ 3. Элементы пейзажа	172
§ 2. Композиционные средства выражения	55	§ 4. Рисование пейзажа	175
Глава 4. Предмет и его внешние признаки	58	Глава 12. Рисование животных	176
Глава 5. Последовательность изображения предмета	59	§ 1. Анималистический жанр	180
§ 1. Схематизация	61	§ 2. Рисование рыб	184
§ 2. Типизация	63	§ 3. Рисование птиц	184
§ 3. Индивидуализация	66	§ 4. Рисование млекопитающих	184
§ 4. Обобщение	78	Глава 13. Изображение человека	189
Глава 6. Изображение предметов плоской формы	84	§ 1. Портрет	—
§ 1. Плоская форма	84	§ 2. Рисование головы человека	192
§ 2. Рисование предметов плоской формы	85	§ 3. Рисование фигуры человека	197
§ 3. Условно-плоскостное изображение предметов	92	Глава 14. Скульптура. Лепка	203
Глава 7. Изображение предметов объемной формы	96	§ 1. Виды скульптуры	205
§ 1. Объемная форма	105	§ 2. Лепка	205
§ 2. Линейная перспектива	107	Глава 15. Рисование и лепка по представлению	228
§ 3. Линейное изображение геометрических тел	111	§ 1. Композиция. Композиционные средства и приемы	—
§ 4. Тоновое изображение геометрических тел	114	§ 2. Рисование и лепка по представлению	241
§ 5. Изображение предметов объемной формы	114	Глава 16. Учебно-оформительская графика	250
§ 6. Рисование натюрморта	119	§ 1. Шрифт	—
Глава 8. Живопись предметов	119	§ 2. Виды оформительской работы	260
§ 1. Виды живописи	—		
§ 2. Живопись предметов	—		
Глава 9. Декоративное рисование	—		

ТАБЛИЦА I

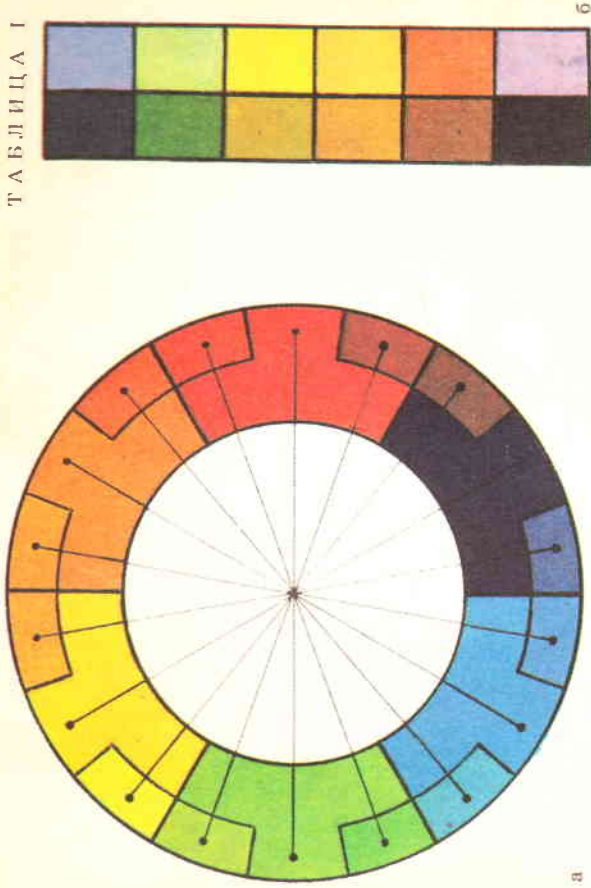


Рис. 1. а — Цветовой круг; б — малонасыщенные цвета

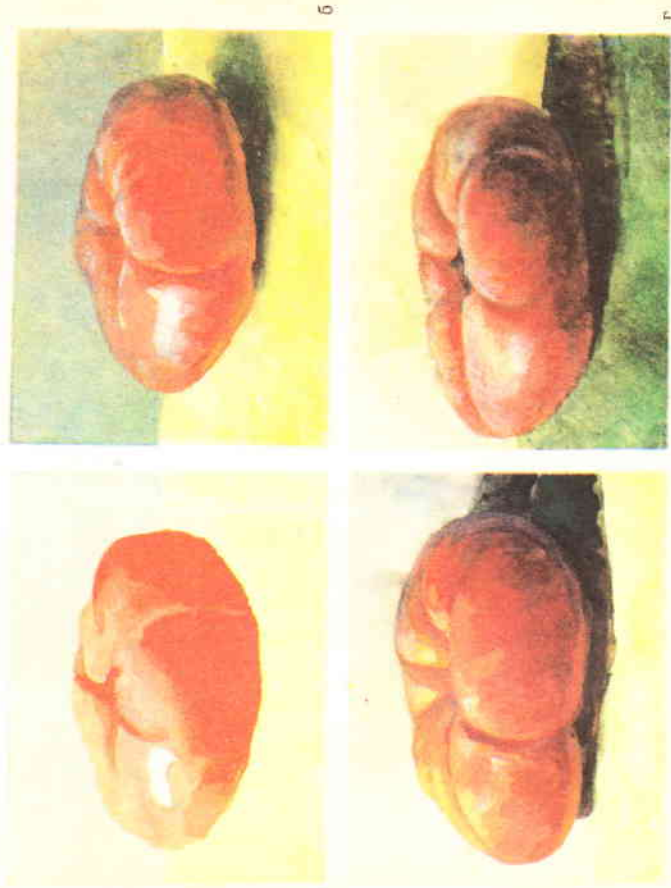


Рис. 2. а — Раскраска; б — возникновение обусловленного цвета; в — роль солнечного света в цветообразовании; г — роль среды в цветообразовании

Последовательность ведения живописной работы



ТАБЛИЦА III

В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни

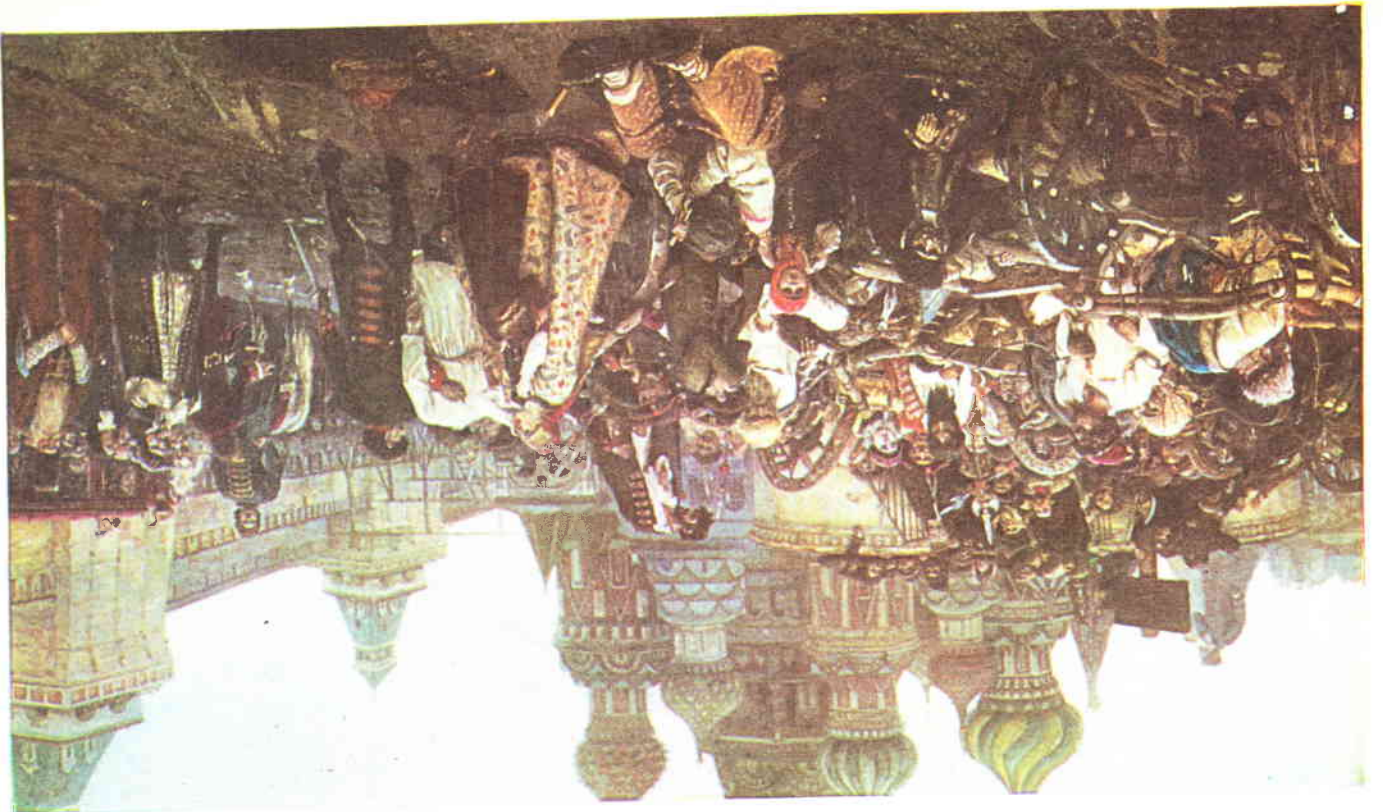


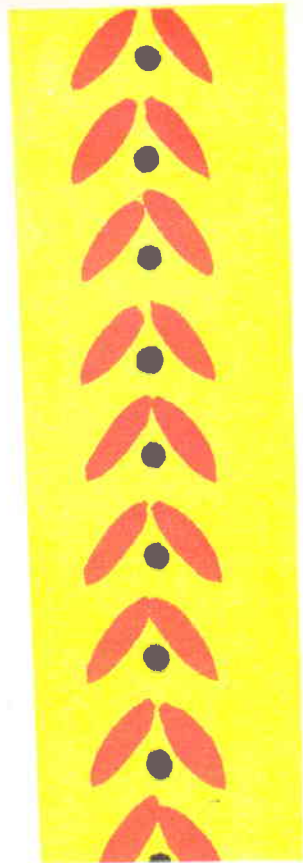
ТАБЛИЦА II



а



б



в

Хохлома: а — верхняя роспись травкой; б — фоновая роспись кудриной; в — творческая работа учащегося примакиванием



Рис. 1. Дымково: а, б — свистульки; в — водоноска; г — творческая работа учащегося



Рис. 2. К. Ф. Юон. Мартовское солнце



Рис. 1. И. Я. Вилибин. Иллюстрация к сказке «Белая уточка»

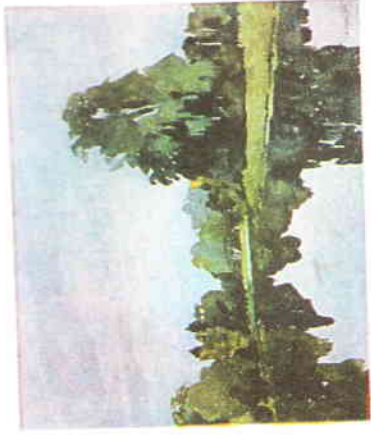


Рис. 2. А. П. Остроумова-Лебедева. Пруд в Павловске (фрагмент)



Рис. 3. А. А. Иванов. Приморский город





Рис. 1. И. И. Левитан. Озеро. Русь



Рис. 2. И. И. Левитан. Вечерний звон

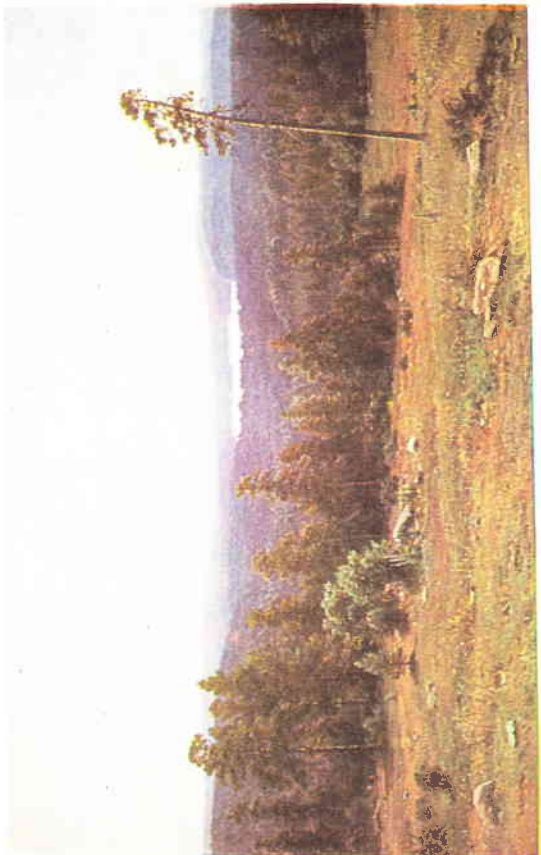


Рис. 1. И. И. Шишкин. Лесные дали



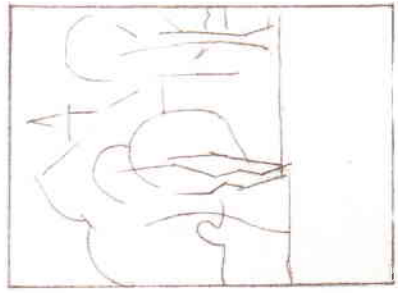
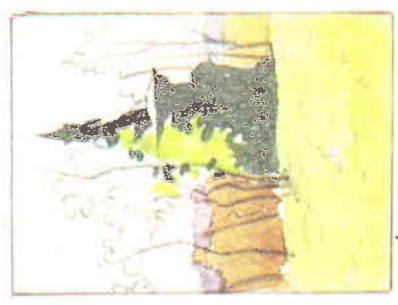
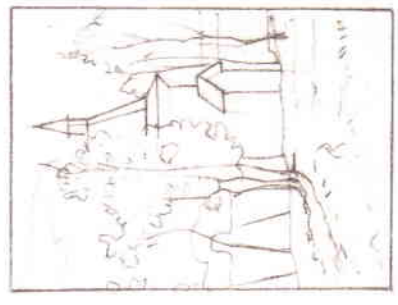
Рис. 2. И. И. Шишкин. Туманное утро



Рис. 1. Работа учащихся «Пейзаж»



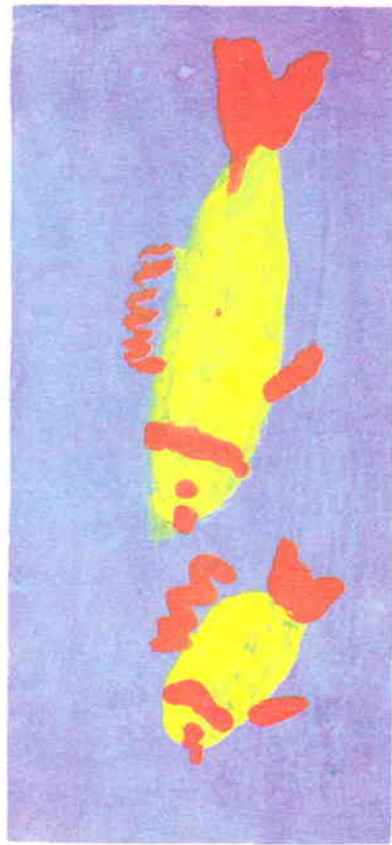
Рис. 2. Детская работа «Наш участок» (Андрей С., 5 лет 7 мес.)



Последовательность изображения пейзажа



а



б

Рисование экзотических рыб: а — работа учащихся; б — детский рисунок «Золотые рыбки» (Маша П., 5 лет)