

**В. Н. Куракин**

*г. Москва, Россия*

## ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** средства изображения, конструкция, объем, живописный рисунок, линейность, поверхность и пространство, психология зрения, зрительная установка.

**АННОТАЦИЯ:** в статье делается попытка обосновать новые подходы в определении изобразительных задач и построения заданий по предмету «Рисунок» в детской художественной школе. Опираясь на исследования в области натурального рисунка, проведенные Н.Э. Радловым и философию искусства А.Г. Габричевского, автор обращает свое внимание как на функциональные особенности средств изображения, так и на разные способы восприятия природы, позволяющие выстроить систему взаимоотношений между зрительным осознанием и осознанным видением.

**V. N. Kurakin**

*Moscow, Russia*

## NOTES OF A TEACHER OF THE ART SCHOOL

**KEYWORDS:** media image, design, volume, picturesque figure, linearity, surface and space, psychology of vision, visual installation.

**ABSTRACT:** The article deals with the new methods to outline critical challenges in children's art school. The author's point of view is based on the research conducted by N. Radlov and art philosopher A. Gabritchevskiy. We pay attention to the functional features of image methods, ways of nature perceiving and conscious visual perception.

Используя практический опыт преподавательской деятельности, автор предлагает дифференцировать тематику заданий на основе введения допустимых границ в использование средств изображения, что дает возможность сгруппировать информационное поле рисунка в группы со своим стилистическим содержанием. Таким образом, конструктивный рисунок будет определяться таким набором выразительных средств, которые не свойственны объемному рисунку или живописному рисунку. Данная установка приводит к более ясному и четкому содержанию учебного материала, что не только повышает степень заинтересованности как учеников, так и преподавателей в предмете, но и позволит разработать учебную программу, где традиционные цели и задачи приобретут надежное обоснование.

Работа педагога изобразительного искусства в художественной школе сродни работе экскурсовода в музее. Когда

сознание любителя прекрасного сталкивается с ясной и логичной информационной системой монологического выступления, он проникается уважением к интеллектуальному труду оратора, не подозревая, что в основе его речи лежит многократное повторение одних и тех же словесно-конструктивных установок. Но проницательный слушатель всегда определит те исходные элементы, положенные в основу речи экскурсовода, а они могут иметь разную идеологию.

Существует два метода: метод тиражирования, основной формой которого является обобщение-резюме и метод исследования, где основная задача – выявить проблему в контексте исторического, психологического или концептуального (личностного) и искусствоведческого характера.

Рабочие будни педагога-художника могут оказаться в русле тиражирования или исследования, казалось

бы, уже устоявшихся и поэтому не подверженных пересмотру и изменению изобразительных систем.

Второе выглядит заманчивее, но... Осознавать себя причастным к изобразительной школе, ощущать ее фундаментальную историческую основу – не менее привлекательное и оправданное состояние. Очередное утверждение доказанного и проверенного составляет основу школы как консервативной социальной единицы, а любое нововведение или, тем более, пересмотр отдельных элементов, есть посягательство экспериментатора на устой и порядок. Если только в результате этого эксперимента не утверждается с новой силой и на новых позициях очевидное и проверенное, только запыленное рутинной времени.

Изобразительное искусство самодостаточно, так как использует исключительно абстрактные средства, не свойственные реальной действительности, а именно: линия, точка, пятно. Это всего лишь знаки, продукт человеческого сознания, функционально отвечающие за передачу информации.

Рисунок в своем историческом развитии связан с эволюцией письма. На первом этапе – недифференцированном (иероглиф, пиктограмма, графическое искусство), в дальнейшем – разделившимся на множество конкретных единиц, включая и станковый рисунок. Но какой бы статус ни приобретала каждая изобразительная система, в ней сохранялась некая двойственность. С одной стороны, условная система знаков, а с другой – выражение зрительных закономерностей в передаче окружающей действительности.

Возникающая проблема отношений связана с разной функциональностью рисунка или, по определению Габричевского А.Г., двух разных тенденций.

Различают рисунок **орнаментальный**, где отвлеченные изобразительные элементы оформляют в виде украшения или иного значения определенную плоскость и тем самым выявляют и подчеркивают воспринимающуюся зрением конструктивную данность поверхности как

вещи (архитектура, декоративно-прикладное искусство) и рисунок **изобразительный**, где начертанные элементы и их сочетания воспроизводят реальные вещи в реальном пространстве. Действительность такова, что изобразительные системы не существуют и не могут существовать изолированно друг от друга, а их взаимное влияние обогащает и... усложняет процесс визуального и психологического восприятия.

Орнаментальный рисунок есть знак со всеми дополнениями. Изобразительный рисунок есть тоже знак, но одновременно он, на основании тех же самых координат, органически связывается с трехмерной действительностью. Возможно ли такое?

Вся история изобразительного искусства пыталась эту проблему решить. Наскальные анималистические изображения для усиления осязательной реальности создавались на характерных выпуклостях каменной поверхности, перспективные системы, призванные обмануть изобразительную плоскость, цветные валеры, слегка размывающие границы предметов, фотографический иллюзионизм и многое другое – все искусные изобразительные ухищрения пытались убедить зрителя в равной ценности двух разных миров.

Однако первоначальный импульс, дающий начало художественному процессу в изобразительной деятельности, лежит не в изображении как таковом – изображение вторично, а в утверждении и осмыслении изобразительной плоскости как фронтальной проекции нашего сознания и восприятия, а основные проблемы заключаются в отношениях, возникающих между изобразительной плоскостью, изображением и творческим жестом художника.

Плоскость есть первичная и, одновременно, всеобъемлющая система координат, потенциально вмещающая в свою структуру многообразные изобразительные явления. На этом взаимодействии строится любая идея и любая идеология творчества. Поэтому утверждение плос-

кости как творческой категории создает условия возникновения точки отсчета всего изобразительного процесса: от понимания природы каждого элемента до выстраивания систем взаимоотношений.

Всякая плоскость есть всегда вид поверхности, особое состояние границы вещи. Плоскость есть субъективный элемент по отношению к трехмерной поверхности, образованной давлением внешних и внутренних сил. Плоскость есть творческий процесс переживания преграды и ее преодоления. Плоскость есть частный случай, грань формы, тонкая геометрическая величина, способная выявить за счет воздействия на нее всю мощь основы, ее породившей. А. Габричевский вдохновенно писал: «...Вся проблема плоскостного формообразования есть такое овладение материальной плоскостью, которая характеризовала бы эту первичную материальную данность как объективный символ плоскостной координаты нашего я, как сгусток, как след, как данный жест продвижения этой координаты, причем безразлично, переживается оформляемая поверхность как конечный этап или как этап пройденный, или проходимый, указывающий на бесконечный путь вглубь, по ту сторону этой плоскости».

Какова же основная форма этого воздействия? Прежде всего нужно исключить случаи полного отрицания и полного преодоления плоскости, когда плоскость и масса игнорируются творческим импульсом. Первой задачей становится создание условий, органично сопоставимых с условиями не иллюзорного, а реального восприятия изобразительной поверхности и изображения как материального вещества. Вторая задача – это утверждение плоскости как символа фронтальности и понимания, что изобразительные искусства имеют своим материальным субстратом именно плоскость. Творческое воздействие на плоскость зависит от силы нажима на материал и глубины оставленного следа. Можно сопоставить рисунок и рельеф, где качественные характеристики тактильного дейст-

вия и будут выявлять различные типы начертания (рельеф или рисунок).

При осуществлении рельефного изображения плоскость подвергается воздействию на уровне ее преодоления – отрицания и восстановления, но на новом уровне – как достигнутый и завоеванный рубеж. Его структуру можно определить формулой: «плоскость – не плоскость – плоскость». Рисунок же исходит из выявления и расчленения плоскости; он всегда так или иначе выходит за свои пределы вглубь, тем самым переистолковывая все динамические возможности самой плоскости. Его структуру можно записать как «плоскость – плоскость – не плоскость». Таким образом, рисунок выявляет в плоскости проекцию некоего потустороннего бесконечно протяженного мира за счет двигательных-трехмерных возможностей, заключенных в изобразительной плоскости как таковой.

Отметив некоторые особенности плоскости, стоит перейти вплотную к изображению и тех элементов, из которых оно образуется. Всякая плоскость является фактором живого творческого целого, поскольку она – объективация живого фронтального движения, поэтому каждое действие рисующего должно стать подтверждением этой целостности. Если же исходить из условий, где главным побудительным мотивом становится рисование с натуры, то возникает необходимость скрупулезно разобрать весь механизм отношений изображения и плоскости, в результате которого выявляются пространственные качества рисунка и особенно – функциональность изобразительных средств, таких как точка, линия, штрих, пятно. Как раз именно этот инструментарий в изобразительном искусстве не получил должного широкого освещения или, вернее сказать, затерялся в рутинной действительности преподавательской деятельности.

Первое, с чего начинается изобразительное действие, – это преодоление пространства до встречи с плоскостью, за пределами которой начинается реальность изобразительная, тем более, что эта

новая реальность начинается за пределами нашей досягаемости. Это похоже на то, когда человек идет вперед с завязанными глазами и вытянутыми вперед руками. Пространство, заключенное в пределах нашей осязаемости, обладает совершенно иным строением, чем то, которое мы оцениваем двигательно в условиях фронтальной проекции.

Встреча с изобразительным пространством начинается с точки касания и от возникшего сопротивления превращает точку в линию, как возможность поиска места «проникновения». Самая большая неудача в торопливости и поспешности этого условия и этого усилия. На самом деле, на этом этапе важно реализовать не столько визуальный контакт, сколько функцию движения, отвечающую за поиск пространственных координат реальности, где целое поглощает деталь, так как деталь не дает возможности реализоваться двигательным функциям зрения. За движением зрения как зеркальное повторение следует изобразительный жест. Хитрость заключается в том, что на этом этапе изобразительная деятельность не вторгается в область формы, а словно обходит ее, слегка касаясь. В постепенном творении изобразительной реальности (двигательная функция есть одна из слагаемых этой реальности) заложен эффект правдоподобия, не принимающий искусственные схемы и методические установки, которые не учитывают живого процесса, основываясь на формальных стереотипах.

Постепенно двигательный жест находит опоры, словно застревает в сгустках формы. Начинают выявляться динамические выпуклости и статические глубины, как паузы, образуется отношение между формой и пространством. Линия из абстрактной динамической величины превращается в линию-знак, место встречи двух еще не устоявшихся в своих границах явлений. Характер линий еще амбивалентен: с одной стороны, она служит разделением непроницаемой формы и окружающего пространства, а с другой есть знак слитности, не дающий появиться

ся зазору, действующий разрушительно на пространственную целостность.

Изобразительное пространство, постепенно образующееся внутри плоскости листа, все больше приобретает конкретность в направлении выражения материальности форм, а зрение словно адаптируется к условности и необходимости чувства новой образующейся реальности. Имея дело с изобразительной материей на уровне практического переживания, все перечисленные условия являются самой значимой и интригующей основой понимания тех действий, которые предваряют и коррелируют все дальнейшие стадии работы. Этот этап не может быть преодолен без осознания его родовой необходимости и универсальности.

Далее следует привычное и много раз упомянутое и описанное: выявление формы, геометрическое содержание, демонстрация визуальных эффектов (светлое-темное, резкое-мягкое, гладкое-шершавое и т.д.). Какие же задачи можно поставить в учебном процессе преподавания рисунка? Ответ на этот вопрос можно найти в природе изображения, более внимательном отношении и изучении элементов, из которых рисунок образуется, а не в том механическом переводе на графический язык разрозненных и обобщенно-соединенных явлений, таких как конструкция, объем, фактура, тон, пластика и т. д.

Изучение сопряжено с разделением на элементы, практическим испытанием с максимальным наполнением до предельного и самодостаточного уровня, поэтому на первый план выходит задача понимания не в области формы, а в способе выражения ее на изобразительной поверхности. Для того, чтобы говорить на языке рисунка, нужно понимать каждый звук, слово, словесные конструкции и их возможные сочетания. Уместно назвать это системой по аналогии с «системой» Станиславского, где элементы тренинга переводят игровые условия в состояние внутренней веры актера.

Как уже было сказано, рисунок не есть реальность, рисунок – вещь условная и требует работы ума, чтобы возникла возможность сравнения с первоисточником. На первый взгляд такое сравнение невозможно, но опыт говорит о другом. Мы прекрасно знаем, что глядя на рисунок и на натуру, с которой делается этот рисунок, мы сравниваем изображение с натурой, устанавливаем черты сходства и определяем различия. Более того, каждый рисовальщик понимает, что сам процесс рисования основан на постоянном сравнении, сличении рисунка и объекта изображения. Но какие изобразительные координаты можно использовать, чтобы без особого напряжения сделать это сопоставление? Как уже было отмечено, в арсенале рисунка есть линия, штрих, пятно и точка. Если выделить каждый из этих элементов и практически испытать на художественную выразительность и информационность, то в итоге эти знания позволят использовать изобразительные средства напрямую, через зрение к действию.

Линия. Основной функцией линии является очертание формы. Если не вкладывать в понятие линии условия, связанные с нашим зрительным впечатлением, то линия становится контуром. Контур как изобразительная величина есть не только условность, он лишена пространственности, за исключением той малой величины, соотношенной с толщиной рисующего материала. Контурная линия есть выражение плоскости, как самой верхней и непроницаемой ее части. Характерным примером реального существования контура служит обведенное мелом тело в криминальном сюжете. Такому изображению присущи все фактурные и тактильные особенности. Но линия здесь только знак пустоты, а сам объект находится только в нашем эмоциональном воображении.

Уже было отмечено, что даже контурная линия не лишена индивидуальных черт. Материал, фактура и воздействие руки человека приносят в линию дополнительные характеристики и, тем самым,

усложняют процесс ее восприятия. В этой связи можно говорить о пространственности на уровне рельефа как результата воздействия двух противоположных проекционных направлений; одна – в виде зрительной проекции до контура, а другая, идущая в обратном направлении, как сдерживающий фактор непроницаемой материальной основы, на которой этот контур начертан. Этот линейный дуализм воспринимается особенно неопытными рисовальщиками на подсознательном уровне, что позволяет довольствоваться упрощенной линейной трактовкой в рисунке. Если же стоит задача выразить в рисунке не условно-информационную систему координат, а передать реальность в более полном значении этого понятия, то функция линии и ее характер требуют более внимательного осмысления.

Разберем на нескольких примерах. Допустим, нужно изобразить постановку, состоящую из двух предметов: мягкая детская игрушка и стеклянный треснутый стаканчик. Не возвращаясь к объяснению всех стадий работы, а только первой как двигательной функции; второй – определение силуэтной формы; третьей – конструктивной (с учетом возрастных особенностей ученика) и четвертой заключительной, где решается главная задача – выражение основных реалий предмета. Какими особенностями характера линии можно воспользоваться. Ответ очевиден – одна линия, связанная с задачей изображения мягкой шерсти игрушки будет делаться боковой плоскостью графитного карандаша короткими отрывистыми движениями, для стеклянного стаканчика нужно выбрать и другую позицию карандаша к поверхности бумаги и другой способ начертания линии, вариативно повторяющий движение взгляда по предмету. Такой способ рисования связан с линейным рисунком. Он характерен как для начального периода обучения, так и в обучении опытных учеников, меняется только задача творческого содержания.

Второй пример.

Перед нами классический натюр-морт из геометрических предметов (куб, цилиндр, шар). Основным посылом данного задания является изучение формы как геометрической величины и особенности ее построения на листе. Не вдаваясь в описание решения этой задачи, попробуем ответить на другой вопрос. Кроме конструктивных особенностей в рисунке выражается форма как вещь, как материальный предмет, непроницаемый, с характерным тональным (белый гипс), фактурным выражением и светотенью. В итоге изобразительная задача «обрастает» дополнительными условиями.

Сохранить рисунок в русле линейного – не значит упростить его. Сближение изображения с реальной формой потребует незначительной корректировки нашего внимания в двух направлениях: первое – в отношении реальности и второе – в отношении линии. Когда создается линия, она уже есть особый зрительный импульс, мы ее оцениваем как реальность. То же самое мы проделываем с реальной формой, только визуальной доминантой становится в предмете то, что может восприниматься как линия.

В первую очередь – это грани формы, образованные соединением (встречей) плоскостей. Одни из них становятся явными и характеризуются как выступающие углы, другие – скрыты плоскостью той или иной стороны, образуя визуальный край. Угол есть величина самостоятельная в силу нашего зрительного и осязательного контакта (угол может быть четким или стесанным) и тем самым реально существующим между двух сторон его же образующих. В восприятии края стороны все значительно сложнее. Край нельзя осознать как самостоятельную величину. Он словно есть и одновременно его нет, так как край – всего лишь завершение плоскости, а любое завершение не образует дополнительную единицу для утверждения своей завершенности.

Но еще более сложная ситуация складывается на определении силуэта шара или боковых сторон цилиндра.

Здесь возникает странная антиномия: с одной стороны, взгляд рисующего находит пределы формы, но с другой стороны, этот предел не есть реальное завершение, как у стороны куба, а сохраняет свое формообразующее движение на невидимой стороне предмета. Возникает вопрос, как ведет себя зрение в этой пограничной области, какие ориентиры и опорные элементы находит оно для того, чтобы увидеть форму как изобразительно завершенную. Это напоминает движение плоского камешка, брошенного на гладь водоема, но преувеличенно большого, включенного в сферические координаты с затуханием касаний о гладь воды в  $n$ -ой прогрессии.

При всей простоте понимания формы можно обозначить три основных элемента: ребро, край, поверхность. Соответственно возникает необходимость выработать три разных характеристики линейной трактовки изображения.

Изображение угла (ребра) соответствует такому характеру линии, где черты конкретной материальности выступают выпукло и убедительно. Реакция на край плоскости как на остановку двигательных функций зрения должна найти отражение в соответствующей линии. Однако не прекращающаяся движение изогнутая поверхность требует такой линии, которая и сохраняет видимость силуэта, и пропускает взгляд через себя. Если мы ко всему сказанному добавим дополнительные условия, такие как пространство, светотень и массу, то творческое осмысление линейного рисунка становится не только важной, но и практически трудоемкой и интересной.

С линией можно сопоставить и штрих, который в привычном смысле понимают как дополнительный для передачи светотени.

Габричевский характеризует штрих следующим образом «... обычно в качестве совокупности неизобразительных, простых, однородных черт, по большей части расположенных параллельно или перекрещивающихся под определенным углом; воспринимаются они

в зависимости от их размера и частоты как изображение светотеневых и тем самым объемных характеристик вещи, причем, при разной степени иллюзорности изображения в целом, графическая единица – черта - штрих – все же всегда воспринимаются как постоянный художественно-формирующий элемент...».

Но если мы определили линию как выражение реальной части формы предмета, то штрих можно определить как ее бесконечное тиражирование. Меняется характер, где индивидуальность одной линии распространяется на множество и, тем самым, усредняется, но то, что сохраняется за штрихом – его органическое единство с поверхностью. Та или иная поверхность может быть по-разному нами воспринята – как позиция в пространстве и как носитель светотеневой характеристики. Но если первично будет не светотональная (пятно), а конструктивная функция штриха, то отношение и способы изображения будут уже иными, тем более, когда штрих находится в пределах формы ограниченной линии, где он вступает в определенные качественные, количественные и тональные отношения.

Если штриховые слои будут умножены, они уже не будут выражать конструктивную основу рисунка, а окажутся в системе тонального пятна. Усиление или уменьшение тональности будет изменять восприятие поверхности и даже деформировать в сторону рельефности, а не пространственной цельности.

Завершить рассмотрение линейно-конструктивного рисунка можно на примере линейного, исключительно связанного только с линейной системой изображения, где линия является результатом одномоментного движения, рисующего инструмента. Не углубляясь в историю искусств, можно выделить тех художников, которые использовали в своем творчестве линейный метод рисования – Энгр, Серов, Григорьев. В творчестве этих художников линейный метод связан с глубоким знанием чувства объема, что позволяло, используя скудные графические средства, тем не менее, показать

пластические особенности формы. Линия в рисунках этих художников интимно разнообразна в своей реакции на все колебания формы. Не присматриваясь, мы уже улавливаем эти колебания как пульсацию реальности в лаконичном жесте художника.

Изобразительная природа штриха дает основания выделить штрих как более разнообразное функциональное средство. На штрих можно посмотреть и с другой стороны: штрих – это вытянутое и до минимума суженное тональное пятно, поэтому повторенный параллельно или под небольшим углом он может превратиться в плоскостное тональное пятно. Если говорить о штрихе как линии, он заведомо лишается самостоятельных свойств, абстрагируясь от фактуры, тона, цвета.

Штрих, как мы установили, может иметь разные функции. Но наиболее важная – лепка объема. Объемное рисование – наиболее активное. Как отметил Н.Э. Радлов «Глаз не фиксирует впечатления, не всматривается в реальность, но путем анализа пластических свойств формы пытается найти средства его графической интерпретации». В основу метода объемного рисунка берется наблюдение над пластическими свойствами формы.

Теоретическое определение объема основывается на проекционном методе. Так как всякий объем ограничен плоскостями, наше осознание формы определяет не сам объем, а ограничивающие его плоскости. Движение нашего зрения направлено перпендикулярно лучу зрения и при столкновении с формой фиксирует каждую точку объема и ее пространственную ориентацию. Основной задачей является выявление всех мыслимых точек и их группирование в организующие плоскости, образующие движение объема. Это движение объема может происходить двумя принципиально разными путями. Оно может осуществляться в плоскости, перпендикулярной лучу нашего зрения или близкой к этому положению, то есть в плоскости изображения (например, сверху вниз или слева

направо), или в направлении, пересекающем плоскость, из глубины и в глубину ее. Несомненно, конечно, что объем, движение которого совершается в плоскости изображения, имеет и измерение глубины, и мы можем, следовательно, говорить и о движении в этом направлении, точно так же и наоборот – объем, направленный в глубину, в силу своей трехмерности распространяется и в направлении, параллельном плоскости изображения, то есть вверх и вниз. Проекционное смотрение остается как подсобный прием, часто чрезвычайно полезный для проверки, для уяснения ошибок, возникающих в процессе объемного рисования. Ведь общий силуэт нарисованной модели, независимо от того, каким приемом пользовался художник, должен совпадать с плоскостным впечатлением от природы. Плоскостной метод при объемном рисовании должен сохраниться именно как проверка.

Основным инструментарием, позволяющим выразить проекционный метод, является штрих, но выступающий не как утверждения мыслительного действия, а как поисковая система. Линия штриха разной интенсивности и направления словно касается предполагаемой поверхности общего объема, выскивая соответствующие плоскости, которые формируют и конструируют объем.

Наиболее эффективный способ объемного рисования сопряжен со светотенью. Любой объем зрительно воспринимается отчетливо только при наличии хорошо читаемой светотени. Если мы хотим научить понимать объем формы и способы его изображения, мы должны организовать освещение, по возможности лишив его сторонних источников освещения. Идеальная постановка возможна в изолированном пространстве. Предметы, составляющие натюрмортную постановку, не должны иметь слишком сильные тональные и фактурные различия. Если мы говорим об учебном процессе, то такие условия желательны. Штриховая система уже не так наглядно выявляет ограничивающие форму грани, сколько фор-

мирует тональность пятна, используя весь присущий штриху потенциал. Говоря о специфических условиях постановки (практически недостижимых или при исключительном энтузиазме педагога), мы говорим о системе отношений в светотени. Она состоит из пяти основных частей: свет, полутон (полусвет и полутень), собственная тень, рефлекс и падающая тень. В учебной практике некоторые из элементов светотени трудноопределимы, например, рефлекс и собственная тень, но без их участия не формируется объем, поэтому внимание рисующего должно быть приведено в состояние поиска и нахождения всех частей светотени. Каждый элемент связан не столько с освещением, сколько с конструкцией объема, то есть занимает только свое геометрией предмета заданное место. Доверяться только зрительному впечатлению в данном методе рисунка – невозможно.

Далее, если мы говорим об объемном рисовании на основе объемно-пространственной формы, то следует определить тональные отношения и ввести их в логичную систему. Практика показывает, что зрение человека зависимо от сложившихся стереотипов восприятия и поведения. Для нормальной жизни – это благо, так как избавляет нас от постоянного поиска решений, но в случае с рисунком создает большие трудности. Глаз неопытного рисовальщика не то чтобы не видит собственную тень формы, он не придает ей конструктивно-объемного смысла. Его внимание сосредотачивается на выявлении падающих теней, где граница между светом и тенью более четкая. Это напоминает работу автофокуса в фотоаппарате, программно ориентированного на выявление резких тональных отношений. Это подтверждает тот факт, что зрение человека обладает двумя основными способами видения: плоскостное и объемное. Теряя из поля зрения объем формы, взгляд становится инерционным и пассивным, а объектом восприятия становится пятно. При таком видении разрушается вся конструктивно-активная позиция сознания рисующего. Поэтому в

светотеневом рисунке очень важно определить места, занимаемые собственной тенью и придать им главное формообразующее значение. В тональном отношении собственные тени должны быть наиболее интенсивными, более того, вести всю систему штриха от границ света в сторону тени, при этом штрих подчиняется пространственно-динамическому движению формы. Мы сознательно исключаем зрительное впечатление на уровне тона, подчиняя все логике конструктивно-тональных отношений. Приоритет собственной тени по отношению к падающей объясняется задачей выражения объема формы, а не пространственному следу от нее. Основными, если так можно выразиться, игроками объемного рисунка выступают свет и тень. Узловым элементом становится собственная тень, координирующая образование объема. Падающие тени усиливают значение локальных доминант, а рефлекссы выполняют функцию завершающего элемента, формирующего объем и возвращающего движению света пространственную ориентацию.

Возвратимся ненадолго к собственной тени и проблеме поиска ее места на поверхности формы. Если для примера взять гипсовый шар на нейтральном пространственном фоне, то выделение тени не составит большого труда. Но уже в граненой форме, будь то куб или любой похожий на него бытовой предмет, найти зрительно место расположения собственной тени очень трудно. Мы определили, что ее местоположение находится на границе между светом и тенью как общими слагаемыми объема, таким образом, место это есть толщина ребра, находящегося между освещенной и затемненной сторонами формы. Ее выражение определяется линейно. В штриховой рисунок вновь возвращается линия, но уже в другом качестве – линия как тон, встроенная в светотеневую систему.

Наш разговор о средствах изображения невольно движется кругами вокруг понятия тона - не как характеристики линии или штриха, а как основного элемен-

та изображения – тонального пятна. Пятно является основным элементом тонального или живописного рисунка. Н.Радлов отметил очень интересное качество зрения как живописного по преимуществу: «...нужно помнить, что живописное, плоскостное восприятие в своем чистом выражении всегда имеет в себе элементы пассивности. Художник реагирует на внешние явления, как чувствительный, воспринимающий и репродуцирующий аппарат. Предметы внешнего мира для него равноценны, он не выбирает и не оценивает; он принимает мир, как он есть, вернее – каким он отпечатывается на сетчатке его глаза».

Работа над живописным рисунком помимо внутренней установки требует ряда внешних условий. Натурная постановка должна отвечать задаче быстрой зрительной рефлексии на форму, то есть должна иметь в своем арсенале набор предметов, отличающихся не столько пластической, сколько разницей однородно окрашенных поверхностей без излишних фактурных и декоративно-графических элементов. Активное освещение, выявляющее объемность предмета путем разделения его на светотеневые части, должно уступить место пассивному естественному свету.

Основным изобразительным принципом тонального рисунка становится работа отношениями. Метод его таков: зрительно определив самую яркую и самую темную точку в постановке и оценив общее тональное состояние или тональный масштаб, приступаем к работе по универсальной схеме, но с одним отличительным моментом. Предварительная линейная трактовка постановки использует линию не как элемент формы, а как границу, причем тональная площадь линии принадлежит пятну с дальнейшей необходимостью полного или частичного поглощения этим тональным пятном. Нужно иметь в виду еще один фактор. Самая яркая точка связана со светосилой бумаги, а темная – с качеством графического материала, но даже если мы будем использовать бумагу с исключительной белизной, а из рисо-

вальных инструментов выберем угольный карандаш, то все равно тональные вариации реальной действительности превосходят графические. Поэтому работа над живописным рисунком строится на основе тональных отношений. Этот метод работы оказывается единственно возможным, но приобретает в процессе создания рисунка особые черты.

Начинаем рисунок с создания самых темных частей, с постепенным переходом к более светлым. Этот прием позволяет сохранять границы тональных переходов. Обязательно нужно сохранять самые светлые места как камертон активного светлотного тона. Как только действие завершится, становится очевидным, что та часть работы, где должны находиться самые темные элементы, утратила свои характеристические качества. Это наглядный пример работы тональных отношений. Продолжение работы осуществляется уже на новом уровне; образно ее можно сравнить с движением по спиральной лестнице. Каждый новый виток работы над рисунком усиливает не столько тон как локальную единицу, сколько взаимодей-

ствие всех тональностей. В результате такой последовательности в работе рисунок приводится к общему тональному масштабу. Работа над живописной темой порой вознаграждает особенным чувством буквального совпадения впечатления от природы и рисунка, возникает ощущение, что рисующий материал касается не поверхности бумаги, а зыбкой пространственности за ее пределами. В результате плоское по своей природе тональное пятно за счет тональных отношений приобретает мощную пространственную ориентацию. Линия как характерная черта любого рисунка почти полностью уступает место живописному тону.

Беглый анализ средств изображения еще нуждается в более подробном и всестороннем обсуждении, тем более, что мы не коснулись более сложных взаимоотношений - как отдельных элементов, так и системных объединений для решения творческих задач в рисунке. Но это и повод для создания учебной программы, ставящей своей целью более глубокое и всестороннее изучение рисунка в художественной школе.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002.
2. Григорьев Б. Линия. – М.: Фортуна ЭЛ, 2006.
3. Радлов Н. Э. Рисунок. – Л.: Художник РСФСР, 1978.