В.Е. ИВАНОВ
Аспирант ФГБНУ «Институт стратегии развития образования Российской академии образования»
e-mail: vladimiresculture@yandex.ru

V.E. IVANOV
Post-graduate student of the Federal State Budget Scientific Institution «Institute for Strategy of Education Development of the Russian Academy of Education»
e-mail: vladimiresculture@yandex.ru

ПОНЯТИЕ «РИСУНОК» В ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

THE CONCEPT OF «DRAWING» IN THE HISTORY AND THEORY OF FINE ARTS

Статья посвящена анализу содержания и объема понятия «рисунок», являющегося ключевым в теории изобразительного искусства. В теоретико-методологическом ключе проанализированы трактовки понятия «рисунок», данные теоретиками изобразительного искусства в разные исторические вехи развития теории рисунка.

The article is devoted to the analysis of the content and scope of the concept «drawing», which is the key in the theory of Fine Art. The interpretations of the concept of «drawing» are given by the theorists of Fine Art in a theoretical and methodological way are analyzed in the development of the Theory of Drawing in the different historical periods.

Ключевые слова: рисунок, теория и история изобразительного искусства.
Keywords: drawing, theory and history of fine art.

Ключевым понятием теории изобразительного искусства является понятие «рисунок». Вместе с тем, трактовка этого понятия отличается неоднозначностью и многообразностью его толкований, что

приводит к неопределенности в освещении теоретических положений сущности рисунка как основы пластических видов изобразительного искусства. Однако понятие «рисунок» является определенным и не может быть вольно истолковано. Оно является тем языковым конструктом (термином), который создан теорией изобразительного искусства.

Одна из первых попыток облечь в рамки научных трактовок понятие рисунка принадлежит итальянскому теоретику искусства, живописцу раннего Ренесанса Леона Баттиста Альберти (1404–1472). Он считал, что рисунок является передачей на плоскости картины оптического впечатления в человеческом глазе. Альберти говорил о рисунке как о трех элементах формы в живописи: очертании, композиции и освещении. Тем самым теоретик искусства подчеркивал значимость рисунка как основы формирования объема, заключенного в абрис, обусловленного внутренней конструкцией и проявляющегося в характерном сочетании элементов. Альберти считал, что обведение контуром предмета, отвлеченное от всех других его качеств, является рисунком. Своим определением он утверждал объективные основания всякого графического произведения, но при этом признавал, что «контур должен укрыться для того, чтобы выявить то, что он содержит» [3, с. 32].

Дальнейшее осмысление рисунка связано с именем автора монументального труда «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», архитектора и писателя, итальянского живописца Джорджо Вазари (1511–1574). Он считал, что рисунок является началом трех искусств: архитектуры, скульптуры и живописи. Автор «Жизнеописания…» отмечал, что началом рисунка послужила попытка человека осмыслить форму познаваемого объекта, его характерные черты. При этом Дж.Вазари подчеркивал, что в любом изучаемом художником объекте им распознается уникальное для каждого объекта соотношение внешних очертаний составляющих его элементов. Из такого познания характерных пропорций возникает в сознании представление об объекте. Такое представление (которое впоследствии может быть материализовано в виде изображения) Дж.Вазари называл рисунком. Таким образом, рисунок является видимым выражением, разъяснением существующего представления, сформированного в сознании и представленного в идее. Поясняя эту мысль, Дж.Вазари обращался к греческой пословице: «по когтям узнаешь льва», помогающей понять, что по особенностям детали объекта можно судить об объекте в целом [1, с. 16].

Не менее любопытным толкованием рисунка являются теоретические изыскания в области изобразительного искусства Федерико Цуккаро (1543–1609) — итальянского художника, теоретика искусства, автора трактата «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов». Ф. Цуккаро, опираясь на учение Аристотеля о логике, изучал особенности внутреннего и внешнего рисунка. Внутренний рисунок Ф.Цуккаро определил как идею, представление, сформированное в сознании художника, познающего какую-либо вещь. Он отмечал, что результатом такого познания является образ этой вещи в сознании художника. При этом Ф.Цуккаро трактовал этот образ не так, как его трактовали теологи (как «образец» и (или) «идею») и философы (как «интенцию»). По сути, Ф. Цуккаро предпринял одну из первых попыток облечь в рамки научных трактовок понятие рисунка и изложил его трактовку так, чтобы она была понятна представителям изобразительного искусства [4, с. 286–287].

Трактовка внутреннего рисунка у автора «Идеи скульпторов, живописцев и архитекторов» сводится к тому, что этот рисунок — ни материя, ни тело, ни свойство какой-либо субстанции, а идея, сформированная в результате чувственного созерцания внешних очертаний объекта. Разъясняя эту мысль, Ф.Цуккаро отмечал, что внутренний рисунок является идеей в сознании, выразительно представляющей определенно понятую вещь.

Внешний рисунок в трактовке Ф.Цуккаро является не чем иным, как изображением, выполненным в виде очертания формы того образа, который наличествует в сознании художника. Этот рисунок, как отмечал автор «Идеи скульпторов…», является проекцией идеального образа, и этот рисунок овнешняет идею той вещи, которая сформирована в сознании [4, с. 288–289].

По поводу теоретических изысканий Ф.Цуккаро, направленных на осмысление внешнего и внутреннего рисунка, отечественный искусствовед А.А.Сидоров высказал мнение о том, что итальянский теоретик искусства обращался не к математике (как Альберти и другие теоретики эпохи Возрождения XV века), а к философии, что привело Цуккаро, несмотря на его старания отстраниться от религиозных влияний, к отождествлению внутреннего рисунка с понятием, используемым в теологии — идеей и логике — интенцией. Между тем прогрессивной стороной учения Ф.Цуккаро, повлиявшего на развитие искусствознания, А.А.Сидоров считал разведение итальянским теоретиком внешнего и внутреннего рисунка как формы и содержания [8, с. 283].

Вслед за Ф.Цуккаро работу по осмыслению сущности рисунка продолжил Иоахим фон Сандрарт (1600–1688), немецкий художник, график, историк и теоретик искусства. Он считал, что рисунок является основой живописи, скульптуры и архитектуры и видел в нем необходимое художнику средство познания, позволяющее получить ясное представление об изображаемом предмете или явлении, представляющим для него интерес. При этом Сандрарт полагал, что повторно созданное изображение актуализирует в сознании художника образ познанного предмета или явления. Что происходит с этим образом в сознании художника, теоретик искусства умолчал [8, с. 386].

Значительное дополнение в раскрытии сущности рисунка внес французский живописец и теоретик искусства Антуан Куапель (1661–1722), отметивший полезность искусства, «которое только простыми штрихами (средствами) и подражанием истине изображает» фрагмент действительности, в познании этого фрагмента действительности [5, с. 316]. При этом Куапель в освещении сущности рисунка использовал понятие живопись.

По мнению профессора парижской Академии живописи и скульптуры, живописца и теоретика искусства Жана Батиста Удри (1686–1755), рисунок есть изображение на поверхности, которое является точным воспроизведением того объекта действительности, представляющего интерес для художника. При этом Удри оставил открытым для дискуссии вопрос о необходимости идеализации образа познанного фрагмента действительности, при материализации в виде рисунка которого художник стремится подражать, в частности, образцам античной классики [5, с. 331–332].

Дальнейшую попытку осмысления сущности понятия «рисунок» предпринял Эжен Фромантен (1820–1876) — французский живописец, писатель и историк искусства, который считал, что точка зрения художника при восприятии действительности определяет его стиль, а стиль, в свою очередь, определяет метод. Э.Фромантен, рассматривая творчество голландских художников, утверждал, что метод познания у них общий и один единственный, заключающийся в чувственном восприятии действительности. Основой этого метода, как полагал Э.Фромантен, и первым результатом такого процесса познания, уже в виде изображения, является рисунок, совершенный рисунок. Целью художника, как считал теоретик искусства, является передача действительности, выражение простого, живого и правдивого чувственного опыта. Всякий

предмет, по Фромантену, в силу интереса, представляемого им, должен быть материализован в рисунке (в своей форме) раньше, чем передан красками. Та часть действительности, которая представляет интерес для художника, становится, по мнению теоретика, предметом рассмотрения изобразительного искусства, а, следовательно, может быть и отображена в рисунке. Именно рисунок, как полагал Э.Фромантен, помогает художнику проникнуть в существо познаваемой им части действительности. В рисунке он видел формулу, усвоенное знание [14, с. 120].

«Языковую» трактовку рисунка предложил русский скульптор, академик Императорской Академии художеств Марк Матвеевич Антокольский (1843–1902). Теоретик искусства считал, что рисунок — это язык, позволяющий художнику осуществлять мыслительную деятельность: «...рисунок — это тот же язык, которым мы учимся ясно выражаться...» [7, с. 476].

О том, что рисунок — это не только изображение, но и мера соотношения изображаемого предмета или явления с его изображением на поверхности, высказал мнение Иван Николаевич Крамской (1837–1887). Русский живописец и художественный критик писал, что «рисунок является не только изображением..., но и мерой..., которая отвечает действительности» [9, с. 272].

В работе «Живопись и рисунок» Макс Клингер (1857–1920), немецкий художник, график и скульптор, теоретик искусства назвал рисунок одним из способов отражения действительности в изобразительном искусстве. Макс Клингер писал, что именно в рисунке лучше всего, чем в других материализациях чувственного образа художник может выразить свой субъективный чувственный опыт. Рисунок, по его мнению, дает ему больше возможностей, нежели живопись или скульптура, при овнешнении чувственного образа [6, с. 64–65].

Отечественный взгляд на сущность рисунка связан с именем Виктора Николаевича Гращенкова (1925–2005), отечественного исследователя искусства итальянского Ренессанса, считавшего, что теория рисунка ведет свое начало от Л.Б.Альберти, его «Трёх книгах о живописи». В.Н.Гращенков отмечал, что Альберти определил и в некоторой степени развил три основных аспекта живописи: научно-теоретический, эстетический и практический. Согласно последнему, рисунок является первым этапом создания произведения живописи. В.Н.Гращенков утверждал, что подобные идеи, основанные на математических трактовках ри-

сунка, встречаются в ряде сочинений теоретиков искусства Западной Европы XV столетия. К примеру, Антонио Аверлино Филарете в своем «Трактате об архитектуре» при теоретическом рассмотрении рисунка, в значительной степени повторяет идеи, описанные Альберти, используя точные геометрические понятия. Еще одним из таких примеров, по мнению В.Н.Гращенкова, является Пьеро делла Франческа. В своем трактате «О живописной перспективе», как утверждает отечественный искусствовед, итальянский автор дает во многом схожее по содержанию, с данным Альберти, определение рисунка. В обоих случаях у итальянских теоретиков искусства рисунок вместе с измерением и наложением красок выступает качестве составных элементов живописи и при этом определяется как «профили и очертания», которые заключаются в вещи.

Анализируя специфику флорентийской теории искусства, В.Н. Гращенков пришел к выводу, что рисунок в ней рассматривается в качестве главного средства передачи художественного образа. Именно это, как полагал В.Н.Гращенков, явилось причиной избрания рисунка в качестве единой теоретической и творческой основы для всех видов изобразительного искусства [3, с. 32].

Среди отечественных специалистов в искусствоведении, избравших рисунок объектом своего исследования, являлся Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978) — отечественный видный искусствовед, автор множества трудов по истории и теории рисунка — считал, что рисунок является самостоятельным видом искусства, а для художника и искусствоведа определял его как форму общественного самосознания, отражение действительности в художественных образах. Карандаш, перо, кисть, по мнению А.А.Сидорова, являются средствами, орудиями графического изображения действительности. Исследователь подчеркивал, что рисунок выступает не только «вспомогательным средством», но и своеобразным методом, и особой «формой» художественного познания. А.А.Сидоров определял рисунок как метод познания действительности

Из всех видов графического искусства А.А.Сидоров выделял именно рисунок как его наиболее распространенный живой и непосредственный вид. Искусствовед обращал внимание на тот факт, что рисунок как произведение, выполненное на бумаге карандашом от руки, понимается и оценивается не как особый вид изобразительного искусства (познающего мир, отражающего его в образах), но и как его средство (как предваряющий элемент при созидании картины, статуи, здания или гра-

вюры). Рисунок, по мнению А.А.Сидорова, является основой всякого изображения (как первичная фиксация образа), важнейшим его элементом, являющимся ядром, квинтэссенцией выявления идей и отражения видимого мира. А.А.Сидоров фокусировал внимание на первичности рисунка как наброска, каркаса или плана, необходимого в процессе создания каждого произведения изобразительного искусства. Он ссылался на тот факт, что все русские передовые мастера-реалисты признавали рисунок как основу искусства и видели в нем элемент всякого изображения. Определяя рисунок как самостоятельный вид искусства, А.А.Сидоров рассматривал его как метод познания действительности и отмечал, что рисунок имеет ряд специфических особенностей. Существенной особенностью является различие между рисунком-эскизом (наброском будущей композиции, являющимся этапом становления художественного образа) и рисунком «законченным». Это различие не означает, что они отличны по качеству. Беглый и «незаконченный» набросок, по мнению исследователя, моментально выполненный мастером, может быть жизненно правдивее и художественно ценнее большого тщательно выписанного произведения. При этом А.А.Сидоров отмечал, что рисунок, выполненный непосредственно с натуры, и рисунок, выполненный по памяти или творческому воображению, может быть исполнен на любой поверхности: на бумаге, на пергаменте (как в древности), на ткани, в общем, на любой поверхности различного свойства и фактуры; линиями, точками, пятнами или при помощи светотени. Рисунок может быть законченным, и этим он не будет отличаться от картины. Он может быть и некой отражающей действительность «заметкой», и в этом случае рисунок будет изображением того, что заставило обратить на себя внимание художника при первой встрече с чем-либо. Объясняя значение рисунка, А.А.Сидоров фокусировал внимание на том, что рисунок есть некий «план» будущего произведения искусства, и делает вывод, что изучение рисунка необходимо для всех видов изобразительных искусств. Такое понимание рисунка, по мнению А.А.Сидорова, яснее всего выявляет последовательность познавательного процесса, в ходе которого происходит творческое отражение действительности в изобразительном искусстве [11, с. 9–10].

К сущности понятия «рисунок» обращался Угаров Борис Сергеевич (1922–1991), отечественный искусствовед, живописец, который считал, что рисунок является одним из главных средств образного познания и пластического отображения действительности. Искусствовед

полагал, что с помощью рисунка изучается натура и рисунок является выражением образа, сформировавшегося в сознании художника.

Еще один отечественный историк и теоретик искусства Нина Михайловна Молева (род. в 1925 г.), автор трудов по истории русского и зарубежного искусства, определила рисунок как метод объективного познания действительности. Искусствовед утверждает, что с помощью рисунка может быть изображено все, что представлено в реальности. Н.М.Молева тем самым обозначает основу творческого метода познания действительности и считает, что рисунок служит объективным свидетельством приверженности натуре. Условный символический сюжет, запечатленный в рисунке, — это не прямой сколок с жизни, а особый изобразительный язык. Н.М.Молева считает, что рисунок — это «...изображение предмета на всякой плоской поверхности, которое создаётся с помощью специфических приёмов» [10, с. 164]. В свою очередь, художника, изучающего натуру, исследователь сравнивает с ученым-практиком, бережно и досконально исследующим каждую ее часть; с ученым-теоретиком; с философом, оперирующим общими законами и правилами. Подобное сравнение позволяет исследователю дополнить сведениями представление о том, что рисунок — это своего рода наука, «знание», которое опирается на глубокое изучение натуры. По мнению искусствоведа, «началом рисунка» является желание человека сделать для себя и для «показания другим» подобие увиденного. А рисование позволяет ему проникнуть в сущность увиденной вещи и точнее запомнить ее характерные особенности, чтобы потом показать и объяснить другим. Рисунок, по мнению Н.М.Молевой, помогает познать устройство предмета, обуславливающее его форму; он развивает образное мышление человека. Началом рисунка, как считает исследователь, послужило увиденное древним человеком случайно возникшее в природе изображение того или иного предмета, его «некий образ», вроде знакомой формы цветка, фигурки животного в разводах на камне, или же отпечаток руки, ноги человека на песке. Не плоский силуэт, а увиденное подобие реального предмета, его «образ» пробудил в человеке желание его повторить [10, с. 161]. Источником рисунка, по мнению Н.М. Молевой, является изображение, воспроизводящее реальный предмет, а не плоская тень, не линия, проходящая по границе этой тени. Все размышления Н.М.Молевой о рисунке сводятся к тому, что рисунок — это результат познания предмета или явления [10, с. 158–204].

К определению сущности понятия «рисунок» обращался отечественный искусствовед Виктор Георгиевич Власов (род. в 1947 г.). Теоретик искусства считает, что рисунок является структурной основой зрительного образа воспринимаемого объекта. Такое понимание рисунка сближает его с явлениями абриса, контура и силуэта. Однако рисунок, по мнению В.Г.Власова, является не только очертанием, но и представлением внутренней конструкции предмета в его трехмерных качествах. Именно поэтому исследователь считает, что рисунок в изобразительном искусстве является структурной основой графической, живописной, скульптурной, архитектурной формы. Кроме того, рисунок, как отмечает В.Г.Власов, представляет собой сам по себе отдельный вид искусства, восходящий к глубокой древности. При этом искусствовед оставляет открытым вопрос о том, является ли рисунок первичным видом изобразительной деятельности человека. В.Г.Власов отмечает, что в рисунке могут использоваться различные изобразительные средства (точка, линия, штрих, пятно) и способы изображения (плоскостной, объемный). Рисунок, помимо прочего, как считает В.Г.Власов, может быть структурным образом наблюдаемого объекта, который складывается в сознании рисующего еще до начала собственно изобразительного процесса. В таком случае он несет в себе рациональное, интеллектуальное начало. Рисунок как изображение материализует, овнешняет, опосредует чувственный образ зрительно воспринятой действительности. Рисунок исследователем-искусствоведом понимается в качестве изображения объекта действительности не только как он «видится глазу», но и как он существует в самой действительности. В.Г.Власов считает, что «внутренний рисунок» объекта определяет его внешнюю, зрительно воспринимаемую форму, которая создает ее ясное представление [2, с. 191]. Материализовать такое представление можно различными способами: зарисовкой непосредственно с натуры, наброском, этюдом, эскизом, штудией, подготовительным рисунком, который выполняется на начальном этапе создания произведения изобразительного искусства.

Таким образом, данные теоретиками изобразительного искусства трактовки понятия «рисунок» сводятся к тому, что рисунок — это способ отражения действительности в изобразительном искусстве (Макс Клингер), метод объективного познания действительности (Н.М. Молева), особый язык, с помощью которого художник выражает свой чувственный опыт (М.М.Антокольский), и, наконец, это изображение,

выполненное на поверхности с помощью графических инструментов (Н.М.Молева, В.Г.Власов).

Примечания:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих // пер. и примеч. А.Габричевского; ред. и вступ. ст. А.Дживелегова, А.Эфроса. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 544.

2. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-классика, 2008. Т. 9 (10). С. 768.

3. *Гращенков В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения // Очерки истории, теории и практики. М.: Искусство, 1963. С. 427.

4. Мастера искусства об искусстве // Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. А.А.Губера. М.: Искусство, 1966. Т. 2 (7). С. 496.

5. Мастера искусства об искусстве // Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. А.А.Губера. М.: Искусство, 1967. Т. 3 (7). С. 632.

6. Мастера искусства об искусстве // Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. А.А.Губера. М.: Искусство, 1968. Т. 5–2 (7). С. 640.

7. Мастера искусства об искусстве // Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. А.А.Губера. М.: Искусство, 1969. Т. 6 (7). С. 634.

8. Мастера искусства об искусстве // Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. Д.Аркина и Б.Тернцова. М.: Изогиз, 1937. Т. 1 (4). С. 621.

9. Мастера искусства об искусстве // Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. Д.Аркина и Б.Тернцова. М.: Изогиз, 1937. Т. 4 (4). С. 569.

10. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке. М.: Искусство, 1956. С. 519.

11. *Сидоров А.А.* Рисунок старых русских мастеров. М.: АН СССР, 1956. С. 528.

12. *Сидоров А.А.* Рисунок русских мастеров. Вторая половина XIX в. М.: АН СССР, 1960. С. 560.

13. *Сафаралиева Д.А.* Учебный рисунок в академии художеств // Альбом / под ред. Б.С.Угарова. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 160.

14. *Фромантен Э.* Старинные мастера. СПб.: Грядущий день, 1913. С. 304.