

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ РИСУНКА

Для целостного, системного восприятия рисунка ключевое значение имеет выявление разнообразия его функциональной предназначенности. Данная проблема находится в стадии частичного разрешения, поэтому необходимость работы в этом направлении становится все более актуальной.

Поскольку рисунок является элементом искусства как системы, то будет обоснованным обращение к классификационным подходам, определяющим функции искусства в эстетической науке, с целью экстраполяции их метода в область рисунка.

Из существующих классификационных систем наиболее приемлемой нам видится система, представленная Ю. Б. Боровым, который отмечает, что «параллельность» функционального рассмотрения искусства вообще и рисунка в частности дает определенный опыт анализа рисунка в контексте познавательного, деятельного, онтологического, информационного, эвристического и других категориальных аспектов [1, с. 154].

Художественно-концептуальная функция рисунка (философичность, или рисунок как анализ состояния мира)

Данная функция рисунка выполняет важнейшую нагрузку в анализе окружающего мира. Например, при сравнении рисунка с такой концептуальной наукой как геометрия несложно заметить, что геометрическая линия является (в точном смысле) линией идеальной, изобразительная – конкретной; в то же время последняя постоянно предстает в роли материального «знака-репрезентанта» идеальной геометрической линии. Из этого можно сделать вывод, что линия идеальная без своего «материализованного носителя» не может в полной мере быть инструментом выполнения исследовательских задач. Это подтверждается обращением наук (не только математики) к использованию различных схем, в основе которых лежит принцип изображения (рисунка).

Схемы-рисунки помогают выявлять разнообразные закономерности в структурах исследуемых объектов, с их помощью «кристаллизуются» идеи, обозначенные посредством других языковых систем (например, вербальной).

Визуализированная система координат Р. Декарта, введенные Дж. Дальтоном символы элементов и графические формулы, демонстрирующие со-

став сложных веществ, рисунки-схемы, поясняющие опыты и открытия И. Ньютона, Х. Гюйгенса, Ф. Араго, О. Френеля, Д. Максвелла, Г. Герца, В. К. Рентгена, Дж. Дж. Томсона и многих других, без сомнения, сыграли существенную роль в практике аналитического исследования состояния мира.

Но рисунок не ограничивается заслугами только научного характера. В сферу его значимости попадают и другие концепции окружающей действительности. Например, астрологи делят видимый небосклон на зодиакальные знаки, представляющие собой изображения-анalogии, а затем на основе нарисованных воображением образов выстраивают астрологические законы, оказывающие влияние (действительное или мнимое) на земную жизнь.

Космогонические представления разных времен и народов закреплены в солярных, планетных знаках, знаках стихий, мифологических образах богов, героев, фантастических существ.

С образным отображением мира связано развитие орнаментальных мотивов, которые синтезировали и закрепили опыт освоения мира многочисленными поколениями. Библейская концепция мироздания не ограничивается вербальным уровнем изложения, а создает обширную полихромную и монохромную изобразительную иконографию. Каноническую часть ее представляют такие великие имена, как святой Лука, Ф. Грек, А. Рублев; интерпретируемую – большинство из известных (и малоизвестных) мастеров изобразительного искусства стран Европы и др. Существование (наряду с канонической христианской иконографией) индивидуально-субъективной интерпретации библейской тематики сыграло необходимую и особую роль в постижении мира человеком. Ю. Б. Борев писал: «Внутреннюю философичность приобретает художественное мышление тогда, когда, о чем бы ни написал художник, его интересует не только судьба его героев, но и судьба человечества. В этом случае художник мыслит историей, эпохой...» [1, с. 160].

Если в общих чертах подвести итоги, то графическая концепция состояния мира – это:

- знаки и символы;
- анимические религиозные образы;
- космогонические и мифологические аллегории Древнего Египта, Междуречья, Древней Греции, Индии, Китая, Мексики и других стран и континентов;
- астрологическая и эзотерическая тайнопись;

- многочисленные субъективные концепции;
- мир научных схем, чертежей, рисунков.

Художественно-концептуальная функция рисунка исследована мало. Вместе с тем, тот материал, который относится к рисунку, дает основания считать рисунок одним из важнейших средств философско-аналитического освоения мира человеком.

Познавательно-эвристическая функция (рисунок как знание и открытие)

Для Платона искусство было низшей формой постижения идеи, для Гегеля – низшей формой познания истины [1, с. 156]. Не оспаривая оценку роли искусства, данную столпами философской мысли, все же отметим специфичность, особенность искусства как формы познания, в конечном счете выражающуюся в незаменимости, уникальности его познавательных свойств и качеств. Все это в полной мере относится и к рисунку.

Познание через рисунок – особенная и обширная область человеческой деятельности, имеющая свою историю, насыщенную множеством фактов, событий, методик, технологий. В целом данную область можно обозначить как область исследования трехмерных объектов и пространства. Изучение пропорций, ритмических особенностей, структур, архитектоники, контрастно-нюансных отношений, положения и размещения предметов в пространстве – все это имеет непосредственное отношение к рисунку. Аналитические возможности рисунка человечество раскрывало постепенно, на протяжении многих столетий. Совмещенные точки зрения, углы зрения, наблюдательная, обратная, параллельная (аксонометрическая), прямая, воздушная перспектива, свойства линии, тональные отношения способствуют формированию аналитических знаний посредством рисунка. В настоящее время аналитический рисунок позиционируется как одна из форм получения знаний об окружающем мире при подготовке дизайнеров, художников, архитекторов. Данная функция рисунка чрезвычайно важна не только для вышеперечисленных специалистов, но и ремесленников, менеджеров, медицинских работников, педагогов и др. Расширение профессиональной сферы использования рисунка как средства получения необходимых знаний дает основание рассматривать в перспективе рисунок в роли основополагающего фактора. Аналогии подобной оценки рисунка можно обнаружить у таких авторитетов, как Л.-Б. Альберти, который рас-

сма­тривал рисо­ва­ние как серь­ез­ную на­уч­ную дис­ци­п­ли­ну, об­ла­да­ю­щую столь же точ­ны­ми и дос­туп­ны­ми для изу­че­ния за­ко­на­ми и пра­ви­ла­ми, как и ма­те­ма­ти­ка [3], Ми­ке­лан­д­же­ло, ко­то­рый пи­сал: «Ри­су­нок, ко­то­рый ина­че на­зы­ва­ют ис­кус­ством на­б­ро­с­ка, есть выс­шая точ­ка и жи­во­пи­си, и скульп­ту­ры, и ар­хитек­ту­ры; ри­су­нок яв­ля­ет­ся ис­точ­ни­ком и ду­шой всех ви­дов жи­во­пи­си и кор­нем вся­кой на­у­ки» [4, с. 1]. Сле­ду­я за раз­мыш­ле­ни­ем Ми­ке­лан­д­же­ло, от­ме­тим, что ри­су­нок пред­стает не толь­ко в и­по­ста­си на­уч­но­го зна­ния, но и про­яв­ля­ет не­кие при­су­щие ему свой­ства «са­мо­вы­ра­же­ния», ко­то­рые Ми­ке­лан­д­же­ло на­зы­ва­ет выс­шей точ­кой: от­сю­да, ри­су­нок есть уни­вер­саль­ное сред­ство на­уч­но­го, фор­мо­об­ра­зу­ю­ще­го и пред­мет­но-чув­ствен­но­го ос­во­е­ния ми­ра. Ис­сле­ду­я тот или и­ной об­ъект пос­ред­ством ри­сун­ка, ин­ди­вид рас­кры­ва­ет мно­гие его сто­ро­ны и свой­ства, ко­то­рые не­льзя изу­чить, оп­ре­де­лить, уви­деть ни с по­мо­щью на­б­лю­де­ния, ни с по­мо­щью вер­баль­но-пон­я­тий­но­го ап­па­ра­та.

Здесь ри­су­нок об­на­ру­жи­ва­ет при­су­щую ему эв­ри­сти­че­скую функ­ци­ональ­ность, свя­зан­ную с осо­бен­но­стя­ми ри­сун­ка как язы­ко­вой фор­мы, бла­го­да­ря че­му про­ис­хо­дит от­кры­тие об­ъек­та: его от­дель­ных ка­честв и час­тей, а так­же цел­ост­но­го вос­при­я­тия. От­кры­тие об­ъек­та че­рез ри­су­нок – важ­ное яв­ле­ние, по­зво­ля­ю­щее ви­деть об­ъект об­ъек­тив­но, уг­луб­лен­но в об­об­ще­ниях и син­те­зе. Те­зис Ю. Б. Бо­ре­ва о том, что изоб­ра­же­ние пред­ме­та есть в из­вест­ном смы­сле его от­кры­тие, под­твер­жда­ет­ся прак­ти­кой, к че­му сле­ду­ет до­ба­вить, что са­мо от­кры­тие при­над­ле­жит не толь­ко вос­при­ни­ма­ю­ще­му изоб­ра­же­ние (ри­су­нок), но и изоб­ра­жа­ю­ще­му. По­след­нее наи­бо­лее важ­но, так как здесь име­ет ме­сто твор­че­ский акт поз­на­ния. Вк­лю­че­ние ри­сун­ка в ар­се­нал поз­на­ва­тель­но-твор­че­ских средств име­ет боль­шое зна­че­ние для всех сфер че­ловеческой де­я­тель­но­сти, а так­же для са­мо­поз­на­ния лич­но­сти. Ж.-Ж. Рус­со считал, что за­ня­тия ри­сун­ком ока­зы­ва­ют боль­шое влия­ние на вос­пи­та­ние чувств, на пол­но­цен­ное поз­на­ние пред­ме­тов и яв­ле­ний окру­жа­ю­щей сре­ды. Он ставил рисо­ва­ние как обще­об­ра­зо­ва­тель­ную дис­ци­п­ли­ну на пер­вое ме­сто.

***Функция предвосхищения
(«кассандровское начало», или рисунок как предсказание)***

Чтобы уяснить направ­лен­ность рас­смот­ре­ния дан­ной функ­ции ри­сун­ка, це­лесо­об­раз­но при­ве­сти ци­та­ту из кни­ги Ю. Б. Бо­ре­ва «Эсте­ти­ка»: «Од­на из при­ме­ча­тель­ных форм ин­тел­лек­ту­аль­ной де­я­тель­но­сти че­ловеческого – “пры­

жок через разрыв информации”, обнажение сущности современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Со времен Юма утверждалось мнение, что мышление человека индуктивно, склонно к логическим выводам на основе обобщения повторяющихся явлений. В 1962 г. К. Поппер привел нейрофизиологические и психологические данные, указывающие на “скачкообразный” характер мышления, которое способно приходиться к выводам не только индуктивным путем, но и на основе однократного наблюдения или на основе экстраполяции, перенесения, вероятного продолжения фактов и линии развития в будущее. Наука раскрывает при этом сущность и закономерность объективных процессов, искусство же – суть человеческого отношения к миру, к другим людям, к самому себе.

Если ученый способен умозаключать о будущем, то художник может его представить. Конечно, в реальном процессе оба эти пути переплетаются и взаимно дополняют друг друга. Необходимые образному мышлению интуиция и воображение, основанные на объективной логике развития опыта жизненных отношений и его освоения искусством, и есть материалистически понятое предсказание.

Существует так называемое интуитивное знание, представляющее собой прямое усмотрение истины, т. е. “усмотрение объективной связи вещей, не опирающееся на доказательство”. Достигнутый в настоящее время уровень мышления позволяет осознать некоторые истины как “самоочевидные”. К числу таких “самоочевидных” истин могут принадлежать и картины будущего, с большей или меньшей ясностью и достоверностью предугаданные художником» [1, с. 162–163].

Здесь следует обратить внимание на используемые Ю. Б. Боревым понятия «картины будущего» и «художник», которые далее будут позиционироваться как ключевые. Исследование функции предвосхищения у Ю. Б. Борева связано с исследованием творчества литераторов. Между тем, есть множество фактов, свидетельствующих о том, что представители изобразительного искусства с не меньшей степенью точности, чем писатели и поэты, предугадывают «картины будущего» [1]. Сам термин «картины будущего» в контексте «предсказаний художников» не только символичен, но и материально конкретен, так как художники «опредмечивают» свои предвидения именно в визуально-образных формах.

Самым ярким примером этому можно считать творчество Леонардо да Винчи. Его записные книжки с рисунками и чертежами (несколько ты-

сяч рукописных листов) донесли до нас (в виде беглых пометок, зарисовок на клочках бумаги, на полях рукописей, на обороте картонов с подготовительными рисунками к фрескам и картинам) множество удивляющих необычностью для своего времени и разнообразием научных технических «рисунков-предвидений». Из них наиболее широко известны следующие:

- рисунок со схематичным изображением человека, который опускается с высоты, держась за «стропы» «пирамидально-кулолообразного» устройства – прообраз парашюта;
- рисунок плавательного средства с колесами-лопастями – прообраз парохода;
- рисунок многоствольного орудия на колесах – прообраз пулемета;
- рисунки летательных аппаратов, один из которых напоминает вертолет, другой похож на планер;
- наброски телескопа, танка, камеры-обскуры и многое другое.

Заметим, что перечисленные выше рисунки – это не подготовительный материал к работающим моделям, объектам, а графическое запечатление технических идей, которые в дальнейшем (через сотни лет) будут реализованы другими. Подчеркнем, что именно рисунок стал средством «предсказания» этих выдающихся изобретений в истории человечества.

Внушающая функция (рисунок как средство воздействия на подсознание)

Внушающее воздействие рисунка чрезвычайно широко используется в социуме. Здесь следует сделать уточнение: внушающая функция именно рисунка, как правило, не акцентируется, а подчеркиваются внушающие возможности объекта, внутри которого функционирует сам рисунок. Это можно проследить на примере рекламы. Один из самых эффективных методов подачи рекламного материала – так называемый бренд-имидж – в большей степени основан на внушающем воздействии графического знака. Рисованный (изобразительный) знак исторически зафиксирован в таких древних формах, как пиктографическое письмо, клинопись, иероглифическое письмо. К рисованным знакам можно причислить и «знак знаков» – крест – со всеми его разновидностями (якорный крест, анх, крест Голгофы, Кельтский крест, крест Константина, Коптский крест, гамма-крест, греческий крест, латинский крест, мальтийский крест, патриархальный крест, крест мира, русский крест и др.). Крест широко использовался и продолжа-

ет использоваться в церковных, геральдических и других формах. Например, одна из современных версий креста – Красный Крест (символ Международного общества Красного креста).

Рисунок лежит в основе множества символов и эмблем, связанных с различными формами общечеловеческой культуры. В христианской религии это: крылатый человек, крылатый лев, крылатый бык, крылатый орел (все символы евангелистов); рыба (символ Христа); единорог (символ Девы Марии); гусь (символ святого Мартина – покровителя Франции); два ключа (символ святого Петра); оливковая ветвь (символ святой Агнессы); орган (символ святой Цецилии); якорь (символ святых Клементя и Николая); улей (символ Иоанна Крестителя) и т. д.

Религиозно-философские символы: Тории синтоизма, кханда сикхов, круг Инь-Янь, Ахурамазда и др.

Несложно заметить, что все эти разнообразные графические изображения не только выполняют информационно-репрезентационную функцию, но и в большой степени влияют на подсознание реципиентов, формируют в глубинах их психики определенные образы-архетипы.

Всему миру известны, например, эмблемы автомобильных фирм «Пежо» (лев-«рампан»), «Порше» (вздыбленная лошадь), «Сааб» (голова орла), «Шкода» (крылатая стрела), которые стали неотъемлемыми атрибутами образа автомобиля.

К внушающим рисункам, обладающим сильным воздействием, следует отнести астрологические знаки. Причем следует отметить, что данные знаки функционируют в двух образных формах – иконической и абстрактно-стилизованной.

Технология воздействия любого знака-рисунка связана с ассоциативной или прямой связью изображения с теми или иными характеристиками «внушаемого» объекта. Чаще всего эти характеристики несут положительную нагрузку, но может быть и наоборот.

Как видно из вышесказанного, «внушающий рисунок» – это гигантская динамическая подсистема со множеством элементов и векторов. Открытый характер данной подсистемы очевиден, так же, как и сила ее воздействия.

Гедонистическая функция (рисунок как наслаждение)

Философская основа гедонизма – идея объективного существования внутренне присущей предметам и явлениям ценности, способной удовле-

творять желание наслаждения, – безусловно, находит свою реализацию в области рисунка. «Гедонистический рисунок» объективно существует в различных жанровых формах, видах, «состояниях».

Оформление рисунка как самостоятельного творческого жанра обычно связывают с именем французского художника XVIII в. Франсуа Буше, который первым стал включать рисунки в оформление интерьера наряду с живописными и скульптурными произведениями. Данный момент сыграл определенную роль в формировании восприятия рисунка как предмета наслаждения в артикулированном облике. До этого рисунок, как в Европе, так и в остальном мире, воспринимали как подготовительный материал к работе над произведениями живописи, гравюры, скульптуры и др. Здесь надо иметь в виду, что и до эпохи Ф. Буше рисунок мог доставлять наслаждение узкому кругу ценителей, знатоков искусства и профессионалов как ценный исторический и художественный материал. Вряд ли можно предположить, что кого-то оставлял равнодушным, скажем, в XVII в., артистизм подготовительных рисунков Рафаэля, Леонардо да Винчи, экспрессивные наброски-шедевры Микеланджело, блестящие рисунки-штрудии А. Дюрера. Безусловно и то, что гедонизм, вызванный и обоснованный особым отношением к фактам из истории рисунка, существовал и ранее: например, в эпоху Античности, провозгласившей устами легендарного Апеллеса: «Ни одного дня без линии» [2, с. 51]. Современное отношение к рисунку как предмету наслаждения сформировало достаточно обширную и разнообразную по направленности и характеру систему графических реалий. В структуру этой системы входят:

- область исторического рисунка, к которой относятся лучшие достижения объективного и субъективного творчества независимо от функционального предназначения рисунка (эскизы, наброски, этюды, штрудии, выполненные в различных материалах);
- рисунок как особый жанр графического станкового творчества, многих подвидов станкового творчества. Здесь следует также обозначить существование множества видов и разновидностей рисунка, связанных с определенной техникой исполнения, материалом (карандашный рисунок, рисунок пером, сангина, сепия, тушь, акварель, уголь, рисунок кистью и т. д.);
- рисунок как современный жанр прикладного графического творчества (иллюстрация, плакат, графический дизайн, проектный рисунок и т. д.) Включение данного вида рисунка в область «гедонического рисунка»

ка» видится вполне обоснованным, так как он контактирует с разнообразными формами графического дизайна и образной графики.

Исторически сложилось так, что к концу XIX в. в Европе, мире, России рисунок стал привлекать к себе все большее внимание ценителей. Свидетельством гедонистического интереса к рисунку можно считать организацию специализированных выставок рисунка, утверждение рисунка в качестве предмета коллекционирования. Причем в коллекции зачастую стал включаться не только станковый рисунок, но и рисунки подготовительные, быстрые натурные зарисовки, этюды, наброски и т. п. Как особый факт высокой самооценки творчества в подготовительном рисунке следует отметить случай, произошедший с И. Е. Репиным во время его работы над живописным портретом итальянской актрисы Э. Дузе [5, с. 65]. Выполненный Репиным подготовительный рисунок углем на большом холсте настолько понравился ему, что художник решил не продолжать далее работу маслом, а зафиксировать рисунок, оставив его как свершившийся художественный факт.

Гедонистическая функция рисунка на современном этапе проявляется все более отчетливо в сопряжении с самыми различными уровнями вкуса: от примитивного кича до высокохудожественных позиций потребителя.

Рассмотрение рисунка как универсального языка восприятия, исследования и преобразования реальности предполагает конкретизацию многоплановости его функционирования в системе общечеловеческой культуры. Общий культурологический подход позволяет увидеть рисунок не как «малозначительное» средство визуально-художественной деятельности, а как универсальную открытую систему, выполняющую ряд важнейших и разнообразных функций.

Предлагаемые рамки рассмотрения рисунка вносят новое содержание в его «объектную форму». В данной статье затрагивается только часть реализованных функциональных возможностей рисунка.

Библиографический список

1. *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Политиздат, 1975.
2. *Варнеке Б.* Плиний об искусстве. Одесса, 1918.
3. Рисунок: Учеб. / Под ред. А. М. Серова. М.: Просвещение, 1975.
4. *Ростовцев Н. Н.* Учебный рисунок. М.: Просвещение, 1985.
5. *Поспелов Г.* Русский натурный рисунок XIX – начала XX века // Искусство рисунка: Сб. ст. и публ. М.: Сов. художник, 1990.