

О  
Классическая библиотека по рисованию



Шарль  
БАРГ

Жан-Леон  
ЖЕРОМ

Составитель  
Джеральд М. Акерман

*Курс  
Рисования*  
Основы учебного  
академического рисунка



ОГИЗ

Издательство АСТ  
Москва

УДК 741(07)  
ББК 85.15я7  
Б24

*Печатается с разрешения  
ACR Edition Internationale,  
Courbevoie, Paris.*

**Б24 Барг, Шарль**  
Курс рисования. Основы учебного академического рисунка / Шарль Барг, Жан-Леон Жером; составитель Джеральд М. Акерман; перевод с английского Л.И. Степановой. — Москва : Издательство АСТ, 2020. — 384 с. : — *(Классическая библиотека по рисованию)*.

ISBN 978-5-17-118142-0  
ISBN 978-2-86770-203-7 (франц)

Книга «Курс рисования» представляет собой легендарное издание конца XIX века «Пособие по рисованию» («Курс обучения рисунку»), созданное Шарлем Баргом и Жан-Леоном Жеромом в период между 1867 и 1870 гг. и составленное в 2003 году искусствоведом Джеральдом Акерманом. Собрание, состоящее из более чем 200 литографий, копировалось студентами по всему миру, перед тем как они приступали к рисунку с натуры. Это классическое учебное пособие для художников составило основу европейского художественного образования конца XIX начала XX века, на этой книге выросло несколько поколений художников во всем мире.

Среди художников, внимательно изучавших курс Барга, были Пабло Пикассо и Винсент Ван Гог. Книга будет полезна широкому кругу читателей, художников, студентов, искусствоведов и коллекционеров.

**УДК 741(07)  
ББК 85.15я7**

# СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ И БЛАГОДАРНОСТИ . . . . .	6
ИСТОРИЯ КУРСА РИСОВАНИЯ . . . . .	10
Вступление . . . . .	10
Публичная полемика по вопросам учебных материалов . . . . .	13
Гупись предлагает решение проблемы . . . . .	14
Организация <i>Курса рисования</i> . . . . .	18

## Часть I

### Модели, выполненные на основе слепков (Modèles d'après la bosse)

Введение . . . . .	20
Практические вопросы: использование рисунков в качестве моделей для копирования . . . . .	25
ОПИСАНИЕ РИСУНКОВ. . . . .	102

## Часть II

### Копирование картин мастеров (Modèles d'après les maitres)

Введение . . . . .	136
Реализм, идеализм и академический рисунок . . . . .	138
Практические материалы . . . . .	141
ОПИСАНИЕ РИСУНКОВ. . . . .	178

## Часть III

### Подготовка к рисованию академических этюдов (Exercices au fusain pour préparer à l'étude de l'académie d'après nature)

Вступление . . . . .	192
Античная скульптура как образец истинной красоты: преобладание мужских моделей . . . . .	193
Практические вопросы: копирование рисунков . . . . .	196
Некоторые заметки о стиле Барга . . . . .	198
Репертуар традиционных поз . . . . .	199
ОПИСАНИЕ РИСУНКОВ. . . . .	254

**Рисунок 7.**

Подготовительный  
рисунок к картине  
«Мнение модели».

24,8 × 16,5 см.

Художественный музей  
Уолтерса, Балтимор,  
Мэриленд



## Часть VI

### Шарль Барг, художник

Вступление . . . . .	266
Начало карьеры Барга . . . . .	269
От ремесленника к художнику: раннее развитие карьеры Барга . . . . .	272
Барг и Goupiil & Cie . . . . .	278
Уменьшенные копии Гупиля . . . . .	282
<i>Курс рисования</i> . . . . .	283
Работа Барга в 1870-е годы . . . . .	285
Возможное путешествие на Ближний Восток: первые ориенталистские картины Барга . . . . .	287
Тема рококо: художник и его модель, 1874 год . . . . .	294
Эксперименты с композицией . . . . .	297
Художник и его модель 1878 года . . . . .	298
Сцены в мечети . . . . .	298
Башибузук и несколько албанцев . . . . .	299
Последние пять лет жизни Барга, 1878–1883 гг. . . . .	301
Две шахматные партии . . . . .	302
Смерть Барга . . . . .	305

### Каталог

Живопись . . . . .	308
Утраченные и недатированные картины . . . . .	341
Рисунки Барга, воспроизведенные в этом исследовании . . . . .	342

### Приложение 1. Брошюра Гупиля: о моделях для занятий рисованием в классах . . . . .348

### Приложение 2. Методика визуального определения размера

Опытный художник и педагог описывает метод визуального определения размера . . . . .	352
Использование метода визуального определения размера при копировании рисунков Барга . . . . .	354
Сколько лет этой технике? . . . . .	354
Необходимые условия для тренировки визуального определения размеров . . . . .	355
Отступление: затеняющий короб . . . . .	356
Рисование слепка: позиционирование рисунка . . . . .	357
Рисунок слепка: измерение видимых расстояний. . . . .	358
Рисунок с плоских моделей: рисунки Барга . . . . .	360
Плюсы и минусы методики визуального определения размера: диалог . . . . .	360

### Приложение 3. Статья 1926 года о рисунках Барга (в факсимиле) . . . . .364

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ . . . . .	366
ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	372
БЛАГОДАРНОСТИ ЗА ПРЕДОСТАВЛЕННЫЕ ФОТОГРАФИИ . . . . .	383

# ПРЕДИСЛОВИЕ И БЛАГОДАРНОСТИ

Эта книга посвящается Дэниелу Грейвсу по нескольким веским причинам, самой главной из которых является то, что он был инициатором, организатором и куратором издания этой книги. С самого начала нашей дружбы — что было около тридцати лет назад — мы говорили о переиздании *Курса рисования* Барга — Жерома. Единственный известный нам в то время полный набор материалов курса находился в Национальной художественной библиотеке Музея Виктории и Альберта, Лондон. В конце концов, и Марк Уокер, покойный, всеми оплакиваемый исследователь творчества Бугро, и Дэниел, сфотографировали листы *Курса рисования* по отдельности, и вскоре отпечатки с их негативов стали циркулировать среди небольшой группы художников. Я перечислил Дэниелу трудности, связанные с новым изданием: в *Курсе рисования* не было текста, и хотя было очевидно, что это прекрасные рисунки — вдохновляющие, образцовые модели, которые художник-реалист оценил бы и захотел скопировать. Мне, как искусствоведу, а не подготовленному художнику, было трудно представить, что я смогу написать пояснение к рисункам и руководство по их использованию.

После того как Дэниел и Чарльз Сесилы открыли свою мастерскую во Флоренции, Дэниел смог сделать мне следующее предложение: «Приезжай во Флоренцию и учись в нашей мастерской. Я не могу сделать из тебя художника, но я могу научить тебя рисовать. Я также могу помочь тебе написать комментарии к рисункам».

Я начал заниматься в этой школе в 1983 году. Мне сразу же дали отвес, мольберт, слепок ноги в ящике за стеклом и показали начала техники ви-

зуального определения размеров. Вскоре передо мной предстала натурщица, к которой я подошел со своим отвесом, мелом и тем небольшим опытом, который я приобрел, рисуя ступню. И Дэниел, и Чарльз, которым я бесконечно благодарен, относились ко мне серьезно, как к «будущему художнику». Они оба были рады тому, что у меня не было никакой предыдущей подготовки и, следовательно, меня почти не приходилось переучивать. Каждый день они смотрели на мою работу, обсуждали ее со мной, критиковали, хвалили и подталкивали меня к следующему шагу. Это был такой персонализированный подход к обучению, с которым, к сожалению, я никогда ранее не сталкивался ни как ученик, ни как преподаватель. Я сидел в одной комнате с дюжиной других студентов, и они тоже помогали мне в решении самых элементарных технических вопросов — например, рассказывали, как заточить мел или установить мольберт.

Моменты тишины и беседы между студентами действовали не менее вдохновляюще. Мне, закоренелому искусствоведу и теоретику, внезапно показали, как работают, думают и *видят мир* художники. По завершении моего обучения основам Дэниел и Чарльз несколько вечеров рассматривали вместе со мной листы *Курса рисования*. Я делал записи на одном из первых

портативных компьютеров. Сделанные тогда заметки легли в основу комментариев к этой книге. Итак, Дэн, вот твоя книга. Чарльз, я надеюсь, что ты тоже найдешь ее полезной. Возможно, вам обоим будет трудно распознать свои собственные слова в многочисленных редакциях текста, но именно они и ваши объяснения, как правильно смотреть на рисунки, легли в основу большей части текста.

Написание нескольких уже начатых книг помешало мне немедленно вернуться во Флоренцию и возобновить занятия рисованием. Тем не менее я продолжал рисовать в мастерских школ в Соединенных Штатах, где я преподавал, а также рисовал — в основном неофициально — вместе с несколькими группами профессиональных художников Лос-Анджелеса, терпеливо принимавших мое любительское положение, пока я знакомился с привычным им стилем работы. На этих страницах я хочу выразить благодарность скульпторам Джону Фрейму и Джуди Дебровски, чьи мастерские послужили местом проведения этих еженедельных встреч.

В 1996 году я вернулся во Флоренцию и в течение следующих пяти лет проводил зимний или весенний семестр во флорентийской Академии. Я читал несколько лекций — обычно о великих мастерах академической живописи —

и продолжал учиться, рисуя в Академии по утрам и работая со слепками или копируя рисунки Барга во второй половине дня.

В Академии мне помогали многие замечательные художники, которые, в свою очередь, ежедневно критиковали мои работы — Чарльз Вид, Морин Хайд, Симона Дольчи, Кевин Горджес, Анджело Рамирес Санчес, Андреа Смит и другие. Все они были очень терпеливы — они осознавали мои намерения и способности, а также ограничения. Идеи, методы, а иногда и слова этих моих учителей нашли свое отражение в данной книге. Я беззастенчиво заимствовал: из рассуждений Кевина Горджеса — о разнообразии опыта, получаемого при копировании рисунков мастеров; из критических замечаний Чарльза Вида — о глубинных причинах использования определенных техник; из точных и вдумчивых наставлений Симоны Дольчи и Морин Хайд — о необходимости самокритики и «правильного ее проведения». Среди моих товарищей по учебе особую благодарность заслуживает Полли Лю, которая всегда умела помочь в трудную минуту.

Все эти идеи, замечания и предложения были мной дополнены и пересмотрены, чтобы придать тексту единообразие и методическую последовательность. В этом большую роль сыграл мой помощник Грейдон Пэрриш, очень знающий и интеллигентный художник, который месяцами тратил свое драгоценное студийное время на то, чтобы сидеть рядом со мной и перечитывать каждый абзац этой книги. Он дописывал целые отрывки в технические разделы, а также рисовал иллюстрации для приложения; он постоянно проверял или подвергал сомнению мой словарный запас и помогал соединять разрозненные заметки с рисунками. Мы работали очень тесно, он кри-

тиковал и помогал с разработкой всех частей этой книги. Мы часто расходились во мнениях, но, само собой разумеется, наша дружба от этого не пострадала.

Многие художники из числа моих друзей интересовались этим проектом; некоторые из них — Джон Свихарт, Кевин Горджес, Питер Буги, Том Кнехтель и Уэс Кристенсен — прочитали рукопись на предпоследнем этапе и прислали мне свои разумные критические замечания. Многие другие художники, страстно желая увидеть опубликованный *Курс рисования* и дать его своим студентам, поддерживали меня на протяжении многих лет. Я благодарю их всех. Мои друзья в Миннеаполисе — особенно Аннет Лезюер и Пьер Бужи — поддерживали и вдохновляли меня в течение всего долгого времени работы над этой книгой.

Мне также помогали мои коллеги — ученые, дилеры и коллекционеры. Мой коллега Фрэнсис Пол внимательно прочитал окончательный вариант книги. Самый замечательный пример совместной работы искусствоведов приведен в разделе книги, посвященном смерти Барга: документы огромной важности были обнаружены и переданы мне Мадлен Бофор и Джудит Шубб, работавшими в Париже, а также Эриком Зафраном и ДеКурси Э.Макинтошем, занимавшимися исследованиями в Соединенных Штатах. В Цинциннати Джон Уилсон провел для меня детективную работу по составлению истории художественного музея Цинциннати. Лондонские и нью-йоркские сотрудники аукционных домов Christie's и Sotheby's щедро тратили свое время на поиски информации и иллюстраций для книги, никогда не отказывая мне в этом. Администрация и сотрудники музея Гупиля в Бордо — в частности, Элен Лафонт-Кутюрье и Пьер-Лин Ренье — оказали мне неоце-

нимую помощь в деле физического производства книги. Они с фантастической скоростью снабдили меня иллюстрациями и информацией, которую я запросил, и организовали фотографирование рисунков *Курса рисования* из двух полных комплектов, принадлежащих музею. Сильви Обена и ее сотрудники в Национальной библиотеке Франции в Париже, порывшись в малоизвестных закромах библиотеки, нашли фотографии утраченных картин Барга. Очень большую работу выполнили сотрудники Библиотеки Хантингтона в Сан-Марино и исследовательского центра Гетти в Лос-Анджелесе, штат Калифорния; в частности, я хочу выразить особую благодарность Линде Цехлер в первом учреждении и Марку Хендерсону во втором, а также отметить бесчисленное множество других библиотекарей, регистраторов, кураторов и коллекционеров, которые так или иначе сделали свой вклад в сбор информации. Все это сделало материал книги богаче и точ-

нее — я очень благодарен за вашу любезную помощь.

Кураторы музеев Англии и Соединенных Штатов проделали для меня огромную работу. Сотрудники Музея искусств Дахеша — заместитель директора Майкл Фалунд, куратор Стивен Эдидин, помощник куратора Роджер Дидерен и ассистент куратора по научным исследованиям Фрэнк Верпортен — оказывали неизменную помощь и давали советы, и как коллеги, и просто как добрые друзья. И последнее, но не менее важное: месье и мадам Ахмед Рафиф, мои издатели, оказали мне замечательную поддержку и предоставили свободу действий, которой я пользовался в течение двадцати лет. Это была добрая и великодушная идея месье Рафифа — добавить к этому изданию *Курса рисования* каталог картин Барга. Кроме того, спасибо моему партнеру Леонарду Саймону за его терпение на протяжении всего процесса написания и подготовки еще одной книги.

# ИСТОРИЯ КУРСА РИСОВАНИЯ

## Вступление

**К**урс рисования (*Cours de dessin*) Барга — Жерома, воспроизведенный здесь полностью, является легендарным изданием конца XIX века. Разделенный на три части, он содержит 197 отдельных листов с литографиями, воспроизводящими рисунки с гипсовых слепков, с работ известных художников и изображения моделей-мужчин. Все эти произведения расположены в порядке увеличения сложности работы над ними.<sup>1</sup>

Курс был разработан для подготовки начинающих художников, копирующих эти рисунки. Как и учебная программа парижской Школы изящных искусств XIX века, идеалы которой Барг полностью разделял, курс был разработан таким образом, чтобы использующий его студент мог в конечном итоге выбрать — изображать природные объекты в идеалистическом или в реалистическом стиле. Когда в конце 1860-х годов был опубликован *Курс рисования*, все еще считалось, что главной целью художника является подражание природе, и что самым важным объектом для него является человеческое тело. Отображение внешнего вида субъекта еще не сменилось отображением внутреннего я художника.

Несмотря на то что *Курс рисования* Барга — Жерома сегодня является редким и кажется слишком мудреным, это один из самых важных документов последнего периода великого расцвета реалистической фигуративной живописи в западном искусстве, совпавшего с концом XIX века. Настоящее новое полное издание будет использоваться для обучения современных студентов рисованию фигур людей, историки увидят в нем важный документ XIX века, а любители искусства, коллекционеры, найдут в ней немало полезной информации.

Рисунки в этом *Курсе рисования* являются *образцами*, которые были переведены на английский язык как «хорошие примеры для копирования». Курс следует порядку, заведенному в художественных школах XIX века — начиная с копирования гипсовых слепков, затем переходя к копированию рисунков мастеров и заканчивая рисованием обнаженных мужских моделей (*академический рисунок*).

Поскольку в учебных планах того времени подобное разделение обучения на три части считалось само собой разумеющимся, рисунки выдавались без инструкций. Опираясь на опыт современных преподавателей и практиков академического рисунка фигур людей, нынешние издатели попытались показать, как эти рисунки можно сегодня использовать в преподавании в классах и при самостоятельной работе отдельных студентов. Постоянно предпринимались попытки объяснить теорию и практику рисования XIX века.

В настоящей книге вас также знакомят с личностью Шарля Барга (1826/27–1883), литографа и живописца, известного теперь лишь небольшой группе знатоков, коллекционеров и студентов-искусствоведов. Нами была предпринята попытка очистить его жизнь от легенд и написать его биографию, основанную на скудных сохранившихся свидетельствах. Список его работ неве-

лик — всего около пятидесяти наименований, из которых обнаружена только половина. Большая часть его работ находится в частных коллекциях. Его *Курс рисования* известен лишь немногим по случайным разрозненным сохранившимся листам и по единственному известному полному *Курсу рисования*, хранящемуся в Национальной художественной библиотеке, Музее Виктории и Альберта. В 1991 году, после основания музея Гупиля в Бордо, были обнародованы еще два полных комплекта. Рисунки, воспроизведенные в этой книге, были выбраны именно из этих двух изданий.<sup>2</sup> Чтобы сделать введение в книгу Барга более полным, в нее был включен иллюстрированный и аннотированный список всех его известных картин.

Первые два раздела *Курса рисования* были предназначены для использования во французских школах дизайна или коммерческих школах декоративного искусства. Считалось, что для производства различных товаров, которые могли бы конкурировать на международном рынке, конструкторам бытовых предметов было бы полезно знать основы формирования хорошего вкуса. Это было важным аргументом в брошюре, выпущенной компанией Goupil & Cie для рекламы курса «О моделях для рисования». Хороший вкус опирался на классические формы, основанные на утонченном стиле

античной скульптуры. Сочетание хорошего вкуса и изучения природы привело к тому, что beau ideal (образец совершенства) — изображение природы в ее наиболее совершенном проявлении — иногда называют более конкретно La belle nature (идеальная натура).

Третий раздел, посвященный рисованию живых моделей, напротив, должен был использоваться в художественных академиях. В европейских и американских школах дизайна, то есть в школах коммерческого или прикладного искусства, рисование живых моделей не поощрялось и даже запрещалось, оно лишь изредка и очень неохотно включалось в их учебные программы. Художественное сообщество было твердо убеждено, что не следует поощрять устремления или притязания коммерческих художников, выходящие за рамки их предполагаемых способностей.<sup>3</sup> Академические рисунки из третьей части — это пример того, как влияние новых потребностей реалистического движения заставило изменить неоклассицизму начала XIX века. Реалисты не обобщали фигуры; они сосредотачивались на индивидуальных чертах — пусть даже уродливых. Изображение Барга обнаженного мужчины, хотя и достаточно реалистичное, всегда выглядит изящно и даже благородно.

*Курс* хорошо продавался в течение по крайней мере трех десятилетий, включая несколько крупных изданий для различных учреждений в Англии, а также во Франции. Отдельные рисунки все еще продавались компанией Goupil & Cie и ее преемниками вплоть до роспуска фирмы в 1911 году. Литографии были затрепаны от частого употребления; в некоторых старых художественных школах до сих пор сохранилось несколько листов из этих старых изданий, вставленных в рамки и развешанных на стенах студии

в качестве примеров прилежания студентов XIX века.

В период между 1880 и 1950 годами преподавание традиционных академических рисунков практически вымерло вследствие снижения числа академически подготовленных преподавателей. Этот упадок сопровождался смещением акцента с объективного подражания природе на субъективную реакцию на мир или даже на абстрактные качества самого искусства. Это была настоящая революция в теории искусства. Со времен античности в западной теории и практике господствовало аристотелевское определение искусства как *мимесиса*, или подражания природе. До 1880-х годов слово «экспрессия» означало эмоцию или смысловое наполнение, передаваемое субъектом, имеющим вид человека или предмета, а не эмоциональное состояние художника, как при современном «самовыражении».

В *Курсе рисования* рассказывается о том, что копировали и чем восхищались поколения художников-реалистов, обученных в традиционной манере. Ученые, изучающие творчество художников, обучавшихся между Франко-прусской и Первой мировой войнами, обнаружили, что эта книга помогает им понять их подготовку и ранние работы. Хорошо известно, например, что Винсент Ван Гог несколько раз самостоятельно проходил этот курс,<sup>4</sup> а Пикассо, обучаясь в Барселонской Академии, копировал рисунки Барга.<sup>5</sup> Многие ранние рисунки художников этого поколения, которые, как считается, были сделаны с натуры, на самом деле могут быть копиями моделей из *Курса рисования* Барга — Жерома.

Сегодня большинство художественных школ отказались от преподавания рисования на основе гипсовых слепков как неотъемлемой части обу-

чения. Современный класс живописи сильно отличается от академического. В прежние времена обучение подчеркивало важность точности, основательности и законченности рисунка, тогда как сейчас основной акцент делается на жест и самовыражение, что часто приводит к неакадемическому преувеличению форм. Раньше модель принимала одну позу и сохраняла ее в течение многих часов, даже недель; сегодня же модель для рисования принимает позу очень ненадолго — во многих студиях час считается долгим периодом работы.

Многие современные преподаватели и практики считают, что тщательная отделка является механической и неблагоприятно влияет на самовыражение. Кроме того, современное преподавание анатомии носит поверхностный характер. Современные классы рисования пренебрегают органической структурой и достижением гармонии при рисовании модели<sup>6</sup>. На уроках рисования учащимся разрешается рисовать приблизитель-

ные разрезы тел и изображать несколько контрольных линий и несущественных элементов, не исправляя и не стирая их. Современная точка зрения гласит, что в произведении искусства нет ошибок. Единственный критерий — намерение художника.

Напротив, хороший академический рисунок — сегодня, как и в XIX веке — должен быть точным и законченным, связанным органическим единством и избавленным от лишних деталей. Тщательная проработка академического рисунка не только развивает терпение, но и учит студента видеть ошибки и исправлять их. Кроме того, академическая теория призывает студента постоянно ссылаться на природу, чтобы избежать чрезмерного влияния личного самовыражения или манерности. Человеческая фигура изучается и рисуется с уважением, без отстраненности или сардонической ухмылки превосходства со стороны художника. Академическая традиция превозносит человеческое тело.

## Публичная полемика по вопросам учебных материалов

Катализатором создания *Курса рисования* Барга — Жерома стал официальный спор о том, как лучше всего преподавать рисование французским студентам, обучающимся промышленному дизайну. Парижская выставка студенческих работ 1865 года Центрального союза прикладного искусства вызвала большой переполох. На всеобщее обозрение было выставлено восемь тысяч рисунков и скульптур студентов художественных факультетов 239 государственных учебных заведе-

ний; чиновники и критики единодушно осуждали экспонаты как очень некачественные. Поскольку раннее рисовальное образование в школах промышленного и декоративно-прикладного искусства состояло в основном из копирования по отпечаткам или слепкам, был сделан вывод, что им давали плохие модели.

На церемонии награждения выставки скульптор Эжен Гийом (1822—1905), директор Школы изящных искусств, выразил общее недовольство

своих коллег: «Главная составляющая искусства — хороший вкус. По этой причине мы страдаем, видя неубедительность моделей, которые призваны развивать его. Выставлять на обозрение новичков, пришедших в наши школы, примеры, лишённые всякого облагораживающего чувства<sup>7</sup>, скопированные безвкусные и схематичные гравюры и литографии, неправильные рисунки — равносильно разращению вкуса нации; это делает невозможным развитие профессии. Основы обучения [искусству] должны быть тщательно реформированы».<sup>8</sup>

Эрнест Шесно (1833—1890), искусствовед, ставший в 1869 году инспектором изящных искусств, ещё сильнее углубился в эту проблему в серии статей, опубликованных в журнале *Le Consitutionnel*. Хотя он тоже выражал свое недовольство и неудовлетворение выставленными работами, он увидел в них и светлую сторону:

*большая польза от этой выставки будет заключаться в том, что она откроет даже самые упорно зажмуренные глаза; заставит мнение немногих стать всеобщим; приведет, как мы надеемся, к полной перестройке преподавания рисования. Столь радикальная реформа — я не могу это отрицать — труднодостижима, но она стала абсолютно необходимой после того прискорбного зрелища, которое было нам предложено в виде черно-белых рисунков, состоящих из неумелых, нелепых и убогих форм, лишённых — практически без исключений — не только какой-либо художественности, но и далеких от всякого сходства, присутствия каких-либо основ науки рисования, точности, жизни, красоты... Отсутствие моделей — самый громкий вопль среди жалоб, порожденных осмотром выставки...»<sup>9</sup>*

В качестве официальной реакции на жалобы Гийома, Шесно и других, Министерство народного образования создало комитет для оценки имеющихся моделей.

## Гупиль предлагает решение проблемы

Спрос на лучшие модели представлял собой возможность, которую издательство Goupil & Cie не могло игнорировать. В 1868 году оно выпустило красивую двенадцатистраничную брошюру формата small quarto «О моделях для рисования». Самодовольным тоном официального правительственного заявления брошюра напыщенно рекламировала *Курс рисования* Барга — Жерома, который уже был отдан в печать, выпущено было более половины рисунков.

*Все известные книги моделей и образцов были переданы на рассмотрение специально назначенной*

*для этой цели комиссии; но эти образцы, по большей части, были именно теми, которые г-н Гийом только что осудил как развращающие вкусы... Таким образом, решение проблемы было отдано на откуп индивидуальным инициативам. Люди, обладающие хорошим вкусом и достаточными знаниями, опубликовали некоторое количество хороших моделей... Дом Goupil не мог остаться в стороне и продемонстрировал результат своих усилий, имеющих целью отреагировать на столь высокую степень озабоченности наших современников; он тоже приступил к работе и с помощью некоторых практиков разработал программу, выполнение которой было поручено выдающимся художникам...*

*Г-н Шарль Барг, совместно с г-ном Жеромом, сотрудником Института, был назначен ответственным за модели для рисования фигуры человека. При выборе и создании этих моделей не отдавалось предпочтение привлекательным<sup>10</sup> образцам; их строгость, несомненно, отпугивает тех, чей выбор этого занятия был случайным, они наверняка оттолкнут тех, кто думает о рисовании как о вспомогательном занятии, приятном времяпрепровождении — они предназначены не для них, а для тех, кто всерьез желает стать художником.<sup>11</sup>*

Курс рисования не являлся уникальным; на рынке<sup>12</sup> было много других пособий — например, около 1860 года Бернар-Ромен Жюльен (1802–1871) опубликовал собственный курс рисования<sup>13</sup>, разработанный для использования в государственных школах Франции, о чем с гордостью было заявлено на титульном листе. Изложение материала в нем было таким же, как в Курсе Барга — Жерома, сначала описывалось рисование элементов лица, а затем автор постепенно переходил к полному изображению античной скульптуры. Рисунки были выполнены в утонченном линейном неоклассическом стиле, но они вполне могли быть теми самыми моделями, против которых выступали Шесно и комитет. Нельзя сказать, что красивые рисунки Жюльена были плохого качества, но из-за их искусно стилизованной утонченности они вряд ли могли стать практичными моделями для обучения основам рисования.

Рисунок Жюльена с изображением головы — возможно, это Диана (илл. 1) — наверняка сбил бы с толку начинающего студента, а схематический вид справа был не особенно полезен. Линии профиля между лбом и носом тонкие, с почти невидимыми изменениями тона. Крайне сложный рисунок волос наверняка отбил бы у новичка охоту к занятиям рисованием.

Более того, такая искусная перекрестная штриховка достигается лишь годами практики. Фронтальное рассеянное освещение подчеркивает чеканную наглядность неоклассического стиля, но не дает никаких указаний относительно базовой структуры головы, столь необходимой студентам, не имеющим больших познаний в анатомии. Барг, со своей стороны, приводил советы, как правильно изображать основные формы головы, и предлагал метод, позволяющий более легко и просто рисовать длинные, меняющие толщину и яркость, линии, сводя сложные криволинейные контуры к прямым линиям и углам.

На еще одном рисунке Жюльена (илл. 2) изображена голова римской императрицы Фаустины. Рисунок сделан со слепка, также использованного Баргом, хотя Жюльен рассматривает эту голову под несколько другим углом (Таблица I, 43). На рисунке Жюльена отсутствует затылок. Отсутствие полного контура головы может привести к ошибкам в размещении деталей лица. (Барг сначала изображает голову полностью как простой контур, используя точки, линии и углы, что делает его чем-то, что поддается измерению и оценке. Жюльен нарисовал профиль носа прямой линией, а изображение волос было сведено лишь к нескольким граничным линиям с упрощенным рисунком теней. Барг использует прямое, сфокусированное освещение сверху, благодаря чему фигура натурщика становится более реалистичной, тогда как из-за склонности Жюльена к фронтальному освещению структура и характеристики его моделей остаются недостаточно раскрытыми.)

Сравнение рисунков статуи Гомера по Жюльену<sup>14</sup> (илл. 3) и по Баргу (илл. 4) позволяет понять суть различия подходов двух курсов. В обоих случаях рисунок получился отличным, хоро-