И.В. ЛУКШТ

Профессор, заведующий кафедрой академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

I.V. LUKSHT

Professor of the department of Academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА, КАК ВАЖНЫЙ ПРИНЦИП ОБЪЕДИНЕНИЯ ОБЪЕМНЫХ ФОРМ В ЕДИНУЮ КОМПОЗИЦИЮ В РИСУНКЕ СТАРШИХ КУРСОВ АКАДЕМИИ

IMAGE OF SPACE AS AN IMPORTANT PRINCIPLE OF COMBINING VOLUMETRIC FORMS INTO A SINGLE COMPOSITION IN THE DRAWING OF SENIOR COURSES

В статье раскрываются некоторые аспекты академического рисунка в свете авторского метода преподавания в МГХПА им. С.Г.Строганова заведующего кафедрой рисунка (1989–2000 гг.) профессора Анатолия Васильевича Врубеля, его размышления о методах изображения пространства в листе, о единой структуре и пространственных связях в сложных постановках, пластических темах объемных композиций. В качестве иллюстраций к тексту приведены фотографии из методического фотоальбома Врубеля.

The article reveals some aspects of the academic drawing in the light of the author's method of teaching at Stroganov Academy (MGHPA), head of the drawing department (1989–2000), professor Anatoly Vasilyevich Vrubel, his thoughts on the methods of representing space in a sheet, on a single structure and spatial connections in complex settings, plastic themes of volumetric compositions. As illustrations to the text are photos from Vrubel's methodological photo album.

Ключевые слова: Строгановка, рисунок, конструктивный, аналитический, тональный, объем, форма, структура, пластика, пространство.
Keywords: Stroganovka, drawing, constructive, analytical, tonal, volume, form, structure, plastic, space.

Своеобразие метода преподавания А.В. Врубеля. Фотоархив

Как я уже писал в предыдущей статье о творческом методе профессора Анатолия Васильевича Врубеля («Трёхмерный объём как главный объект исследования в академическом рисунке начальных курсов академии»), заведовавшего кафедрой академического рисунка МГХПА им. С.Г.Строганова с 1989 по 2000 год, он был скульптором по образованию и работал в сферах монументальной и станковой пластики. С 1959 года начал параллельно преподавать рисунок в Строгановском училище. Будучи пластиком, понимая учебный рисунок как систему средств познания устройства объемных форм и их изображения в двухмерной плоскости листа, он, в то же время, дополнительно стимулировал студентов к поиску пластических связей между объемами, исследованию взаимовлияния соседствующих объемных форм в композиции, исследованию особенностей пространства, организуемого ими. При этом им использовался своеобразный метод наглядности, при доведении до студентов излагаемых постулатов. А.В.Врубель собрал фотоархив шедевров пластического искусства, живописи и рисунка, преимущественно мастеров античности и Возрождения, и прямо по размноженным копиям этих фотографий графически объяснял суть рассматриваемого пункта методики. Часть фонда составляли его собственные фотографии, сделанные в стенах ГМИИ им. Пушкина специально для учебных занятий. При этом выразительность освещения, проявляющего скульптурную форму, ясная архитектоника моделей и отточенность формальных фрагментов, созданных руками скульптурных и живописных гениев, их разработки ритмических и контрастных средств гармонизации объемной пластики давали прекрасную возможность доходчиво объяснять студентам, в каком направлении и с помощью каких графических средств необходимо вести анализ постановок с натурными моделями. Но главное — стимулировали учащихся к самостоятельному поиску пластических особенностей рисуемых моделей, определению своеобразия их пространственных связей с

другими объемными формами, тем самым готовя будущих художников к созданию творческих работ и организации среды, наполненной пластически связанными между собой объектами. За исключением статьи, написанной в 1991 году, к сожалению, А.В.Врубель не оставил текстов, сопровождающих его фотоматериалы. В этой статье я пытаюсь продолжить воспроизведение по памяти сути его объяснений к знакомой мне части этих материалов. Знакомясь с другой, не известной мне составляющей его архива, я, в развитие метода Врубеля и на основании личного педагогического опыта, использовал эти фотоматериалы, дополнив их, для трактовок отдельных аспектов академического рисунка, созвучных его размышлениям о форме и пространстве.

Некоторые аспекты методической системы академического рисунка

Все в мире связано со всем. И нельзя тронуть цветок, не потревожив звезду.
(Из цитат профессора Анатолия Васильевича Врубеля)

С точки зрения строгановской методической системы, рисовальный лист рассматривается как лаборатория, в которой ведется исследование двух важнейших составляющих трехмерной формы — объема и пространства. И если на первых двух курсах академии программа разворачивается, как цепочка все более усложняющихся объемных форм — от натюрморта, архитектурных и растительных мотивов, фрагментов человеческого тела к человеческой фигуре в статике, в движении и в сложном ракурсе, то на старших курсах главным предметом исследований становится пространство постановки, которое позволяет определить графическую активность изображений объемных форм и их соподчинение в двухмерной плоскости листа.

Пространство, как важный собирающий композиционный принцип системы объемов

При исследовании в рисунке системы объемных форм необходимо добиваться целостной общей картины, с ясным изложением их устройства и взаиморасположения в графическом пространстве. Попытка выстроить пространство помогает определиться с характером трактовки объемов, составляющих композицию. Во время анализа и прорисовки формы всех составляющих элементов композиции важно

сознавать, как глубоко от наблюдателя находится рассматриваемый элемент и, соответственно, подбирать технические приемы, регулирующие активность формы и позволяющие четко излагать пространственную картину, идентичную относительному взаиморасположению объемов в реальной постановке. Помочь в осознании того, как именно развивается композиция внутрь листа, дает возможность набросок, который делается сбоку, под прямым углом к основной оси смотрения. В коротком линейном наброске необходимо четко проследить и передать очередность планов, по мере удаления их от наблюдателя. Затем, во время разработки основного рисунка, ориентируясь на информацию этого наброска, соответственно реализовывается активность элементов композиции, в зависимости от степени удаленности их в глубину листа. С этой целью применяется несколько искусственных приемов, позволяющих в двухмерной плоскости листа создавать глубинную плановость пространства.

1. Передние планы в рисунке делаются более контрастными, с богатой палитрой оттенков. Соответственно, на дальних планах отношения между светом и тенью сближаются, и палитра тонов становится более бедной. При движении с передних на дальние планы, постепенно, тональная система становится менее выразительной, меркнет. Этот прием известен под названием «воздушная перспектива» и достаточно широко применяется, в частности, в пленэрной живописи.

2. Линия, выходящая на нас из глубины графического пространства, вырастает по толщине и тону.

3. При сравнении двух фрагментов в листе: первый из которых закрыт тоном с помощью заливочного штриха (или «растушкой»), а второй — регулярным графическим штрихом той же тональной интенсивности; последний, имеющий линейную фактуру, явно выигрывает в активности и кажется более близко нарисованным в листе, чем первый, т.е. система штрихов в листе визуально активней, чем тональное пятно. Именно поэтому передние планы после тональной проработки, характеризующей изменение тона по объему в световом потоке, тщательно прорабатываются штрихом по форме. По мере удаления в глубину листа, активность штриха при трактовке формы постепенно сникает. Дальние планы рисуются мягко, заливкой, без активной штриховой фактуры.

4. Передние планы рисуются в первую очередь и более качественно, к ним постоянно необходимо возвращаться и совершенствовать форму, развитие дальних планов искусственно придерживается на всех этапах

рисунка, т.е., по мере вхождения в искусственно создаваемое графическое пространство, последующие объемы прорисовываются более эскизно, чем предыдущие, к особенностям модели — мелким рельефам, деталировке — как бы постепенно теряется интерес. Важно уметь не только активно заявлять передние планы, но и, прорабатывая последующие, ясно демонстрировать развитие пространства, уходящего вглубь листа. На любом этапе работы, при остановке рисунка, он кажется завершенным, если к этому моменту передние планы прорисованы более качественно. Просто это будут разновременные по длительности листы, что особенно важно помнить при ограничении времени, даваемом на выполнение рисунка.



Рис. 1. Изображение скульптурной группы «Мадонна Медичи с младенцем» (1521–1534 гг.)

5. В сложной композиции, в случае захода одной формы за другую, в месте пересечения их силуэтных линий, дальняя силуэтная линия растворяется на отрезке в 1,5–2 мм, а ближняя, выполняемая более активно, продолжает движение и поддерживается тоном, таким образом, выводя объем на передний план.

Итак, подводим итог. Для создания иллюзии пространства в листе необходимо передние планы прорисовывать более качественно, в первую очередь, набирая при этом контрастность, активизируя фактуру штриха, исследующего поверхность, активируя линейные разработки передних планов. Все сказанное относится к объемно-пространственной структуре не только отдельного объема, но и более сложной системы объемов. Таким образом, применение в листе перечисленных искусственных приемов создает разнообразие решений объемных форм, позволяющее реализовать графическое пространство и цельность листа.

В качестве примера рассмотрим изображение скульптурной группы «Мадонна Медичи с младенцем» (1521–1534 гг.) Микеланджело (рис. 1), композиция которой имеет глубокое пространственное развитие с фронтальных точек: от колена Мадонны и голени младенца, вдоль его тела, сильно развернутого к матери, и ее левой руки, обнимающей ребенка, — к склоненному лику и далеко отставленной правой руке богородицы, опирающейся на сиденье стула. Возникает проблема, каким

образом в листе передать эту многокулисность композиции, как развести в рисунке наслаиваемые проекции фрагментов, выстроенных вдоль фронтальной оси? Для решения этой сложной формальной ситуации придется применить весь арсенал перечисленных выше рисовальных средств — от качественного изображения передних планов к эскизности и ослаблению графической активности дальних (убывающий контраст при ведении рисунка от колена Мадонны к ее дальней руке, фактура штриха на ее колене и голени младенца и мягкое сфумато при решении лица и дальней руки, сникающая активность силуэтных линий, по мере движения взгляда от наблюдателя в глубь листа, при ясном показе захода более глубинных форм за впередистоящие и повышенной активности силуэтных линий передних объемов). Необходимо добиться такой ситуации в листе, чтобы силуэты более дальних фрагментов — головы и опорной руки — не спорили с ближними — коленом и кистью Мадонны, голенью и торсом ребенка, а их тональные системы уступали по контрасту между тенью и светом и были, соответственно, более блеклы и бедны. При пересечении силуэтных линий фрагментов контуры дальних растворяются на отрезке в 2–3 мм, а ближние, замыкая силуэты впередистоящих форм, входят внутрь композиции и поддерживаются тоном. Все эти приемы могут помочь решить в рисунке задачу создания иллюзии пространства, развивающегося в глубину от зрителя, ясного разделения и выстраивания объемов одного за другим и выдвижения фигуры младенца на передний план композиции.

Пластическое взаимовлияние объемных форм в рисовальной композиции. Форма пространства

В рисовальной, как, впрочем, и в скульптурной композициях, включающих несколько объемных форм, важно формировать ситуацию, когда каждая форма, подразумевая и реагируя на особенность соседних, вместе с ними образует новый объем и в составе композиционной группы организует окружающее пространство. Так, например, выразительно применение в пластике сочетания полой сферы и находящейся внутри нее наполненного шарообразного объема, сочетания двух объемных форм, образующих вместе открытую или закрытую чашу, обтекание одной формы другой, замковый частичный заход одной формы за другую и т.д. В любом случае, композиция звучит убедительно, если из нее нельзя изъять безнаказанно ни одного элемента без возникнове-

ния при этом ущербности и неуравновешенности системы. Все это надо учитывать при организации постановки, уже на этом этапе добиваясь образования нового объемно-пространственного организма. И далее, в листе продолжить эту работу, заботясь о создании в «белом графическом пространстве» изображения объемной композиции, объединенной пластической темой, в которой все элементы постановки, все ее комплектующие связаны суммирующим силуэтом и общей системой структурных планов, находятся в световом потоке от единого источника и разыгрывают выразительную пространственную партию.

Попробуем более подробно разобраться в своеобразии рисования многофигурной постановки. Приступая к работе, следует внимательно рассмотреть ее особенности: своеобразие объемных форм, переклички структурных планов, движение световых потоков, форму организованного объемами пространства. При этом сама постановка рассматривается как цельный новый объем. Делается эскиз, в котором, при компоновке, оцениваются общие габариты постановки и, по возможности, остро намечается ее силуэт. Далее производится большой архитектурный промер, позволяющий определить реперные точки на объемах, фиксирующие разбиение силуэтного поля на 2–3 части. Легко намеченные в эскизном листе габариты и результаты первого крупного промера будут в процессе работы определять масштаб рисунка и его составляющих элементов, помогут в процессе прорисовки отдельных фрагментов удержать равновесие системы и избежать значительных ошибок в пропорциях. Далее вводятся, пока еще достаточно огрубленно, силуэты всех участвующих в постановке объемных форм, выясняются их образные пропорции (высота к ширине, отношение сторон и углов), ищется взаиморасположение их вдоль вертикалей и горизонталей, сравниваются размеры, затем уточняется общий силуэт постановки. Противорасположенные сегменты суммирующей силуэтной линии настраиваются друг относительно друга по углам поворота и радиусам наполнения, стягивая, ужесточая композиционное пятно. По завершении компоновки силуэты объемов, на этот момент еще плоские, делятся на силуэтообразующие крупные фрагменты, и начинается исследование их объемной структуры. При построении структуры планов, ограничивающих объемы, ищутся переклички площадок, расположенных в них в световом потоке под равными или близкими пространственными углами, т.е. надо видеть, как, например, горизонтальный верхний план

одной объемной формы перетекает в горизонтальные площадки другой и затем следующих, образуя в свету систему «столов», а потом проследить ритм вертикальных боковых планов, походящий через всю композицию, затем нижних и т.д. Таким образом, выстраивается общая структурная система всех участвующих в постановке объемных форм, которая в ходе работы будет преобразовываться в единую тональную систему, ибо тон, являясь функцией угла поворота структурных планов в световом потоке, отслеживает изменение поверхности объемов.

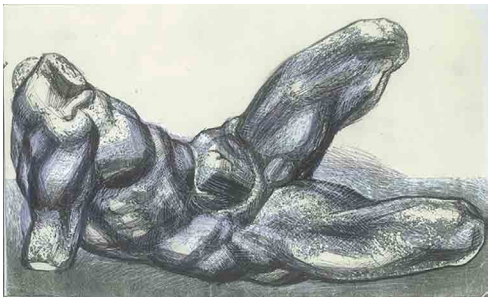


Рис. 2. Изображение лежащего торса «Речного бога» Микеланджело

Заботясь о выразительности пространства, необходимо так формировать структурные планы объемов, чтобы они при трактовке полостей между объемами или их фрагментами удерживали воздушные вкладыши внутри них с помощью настроенных внутрь полостей структурных площадок.

На рис. 2 изображен лежащий торс «Речного бога» Микеланджело. Это модель для одной из мраморных скульптур, которая должна была украсить гробницу Лоренцо Медичи в Сан-Лоренцо (Флоренция), но реализована в мраморе не была. Выполнена она из дерева, глины и пакли в натуральную величину приблизительно в 1525 году по настоянию папы Климента VII, который надеялся таким образом ускорить работу, поручая несложные фрагменты ученикам. Ныне экспонируется в музее «Каза — Буонаротти». В пластическом решении видно, как шарообразная форма живота покоится в чаше таза, и они вместе образуют дно более крупной чаши, определяемой грудной клеткой и бедрами. Видно, как последние удерживают во внутреннем пространстве между собой воздушный вкладыш, фиксируя его направленными к центру композиции акцентированными структурными планами. Стремление создать в листе пространственный мотив чаши дает рисовальщику ориентиры, как вести дальше заложенный рисунок, в какой степени должна быть активной графика фрагментов торса на передней и дальней кулиса, чтобы в листе возникало графическое пространство, идентичное на-

турному, и изображение торса в этом пространстве ясно читалось как объемно-пространственная композиция.

Пластическая тема постановки. Примеры

Возможно, самым важным интегральным элементом в методических размышлениях А.В.Врубеля об объемной форме в рисунке ли, в скульптуре является термин «пластическая тема». Речь идет о формальном своеобразии целиковой объемно-пространственной композиции, состоящей из одного или нескольких сложных объемов. Пластическая тема формируется на основании анализа общей структуры всех составляющих объемных элементов постановки и пространства, ими организуемого, т.н. «нового объёма» — особенностей его светотеневой системы, ритмических рядов и образной характеристики большой итоговой формы. Подобно теме музыкального произведения, где подразумевается некий фрагмент музыкальной мелодии, из которого, как росток из зерна, вырастает все музыкальное произведение, отсыл к которому звучит во всех фрагментах композиции, так вот и в рисунке пластическая тема ведет за собой все решение, подчиняя трактовку больших и малых форм и организованного ими пространства общей большой пластической идее. Приведем несколько примеров пластических тем в рисунках объемно-пространственных композиций.

«Дискобол» (Мирон, середина V в. до н.э., бронза, оригинал статуи был утерян в средние века, известны множественные мраморные римские копии) (рис. 3). Это первое удачное античное изображение спортсмена в движении. С профильной стороны, где скульптура наиболее выразительна по силуэту, по сравнению с другими точками обзора, и напоминает сквозной рельеф, нетрудно заметить, что при небольшой глубине ее, тем не менее, довольно отчетливо проступает тема двух чаш, касающихся друг друга наружными поверхностями боковых стенок. Композиционно в изображении чаши образуют знак, похожий на песочные часы. Ближняя кромка первой чаши образована торсом, головой, рукой, опущенной вниз, и верхней частью



Рис. 3. «Дискобол» (Мирон, середина V в. до н.э., бронза, мраморная римская копия)

бедра опорной ноги, где торс, уходящий в глубину композиции, сопровождает взгляд зрителя внутрь чаши. Вторая чаша формируется низом бедра и голенью опорной ноги, подпоркой, являющейся дном чаши и плинтом, задающим ее глубину. Реализуя эту объемно-пространственную тему в процессе рисования, мы активно выводим на передний план реберную часть грудной клетки, боковой план таза и опорную ногу (бедро, голень и стопу), прорисовывая их более качественно и контрастно, с применением активного графического штриха по форме, форсируя их силуэтную линию. А затем, постепенно теряя интерес к форме, разрабатываем вторую и третью по глубине кулисы, прорисовывая детали так, чтобы они создали полые пространства двух чаш, подчиняя их формальную активность (качество прорисовки, контрастность, фактуру, линейные разработки) этой большой архитектурной идее. С этой же ракурсной точки можно также рассмотреть и еще одну пластическую тему — тему натянутого лука (задается руками дискобола) и стрелы (задаваемой торсом спортсмена), которая придает композиции ощущение скрытого напряжения сжатой пружины, состояние собранности в короткой паузе перед началом мощного целеустремленного движения. Внутри этой темы стремление передать напряжение и скрытую динамику фигуры позволяет точнее определять массы объемов, их взаимное расположение вдоль вертикалей и горизонталей, ритм изменения углов наклона силуэтных линий фрагментов.

Если анализировать большую форму «Дискобола» (рис. 4) со стороны головы, то возникает тема активно выдвигающихся от таза из глубины листа грудной клетки с плечевым поясом и бедер с активными чашками коленных суставов впереди. Развитие пространство также активно прочитывается при движении взгляда от дальней руки, держащей диск, к передней, служащей естественным противовесом в балансировке динамичного движения. Но еще ближе к нам, на переднем плане, безусловно, доминирует шар головы с мелким рельефом волос. Возникает тема ядра,

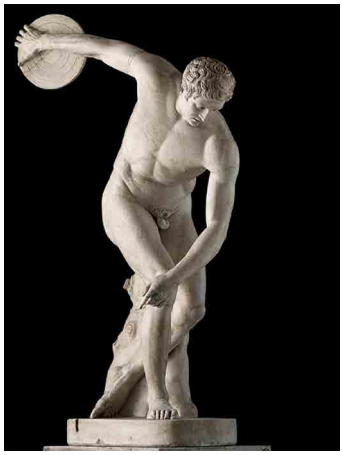


Рис. 4. «Дискобол». Большая форма со стороны головы. Развитие пространства

движущегося на нас из глубинных пластов, активность которого усиливается за счет реализации в рисунке графически активной линией орнаментики волос на голове, в то время как уходящие от наблюдателя планы решаются все более мягко, малоконтрастно и бесфактурно, по мере удаления, отодвигая, таким образом, в создаваемую глубину листа дальние планы торса



Рис. 5. Пластическая тема «полая раковина». Иван Мартос. Двухфигурная скульптурная группа памятника «Минин и Пожарский»

Следующая пластическая тема — «полая раковина». В качестве примера приведем двухфигурную скульптурную группу памятника «Минин и Пожарский», установленного в Москве на Красной площади в 1818 году по архитектурному проекту Ивана Мартоса (рис. 5). При рисовании этой достаточно сложной постановки возникает задача создания в листе цельной объемно-пространственной системы. Помимо нахождения в листе образных пропорций, построения и рисования портретных голов, выразительных по жестикуляции рук, ритмически связанных торсов и ног, декорированных сложной системой драпировок, необходимо убедительно собрать их в пространстве листа, располагая и трактуя таким образом, чтобы в листе возникло ощущение реального пространства с расстановкой всех деталей в нем, на точно отведенных по глубине от наблюдателя местах, с единым законом освещения и единой структурной системой планов.

В данном случае общая композиция выглядит как новый объем — «раковина», стенки которой, собственно, образованы бедрами и торсами человеческих фигур, а дно уходящей в глубину чашеобразной поверхности — дальним планом рук, мечом и дальним бедром сидящей фигуры. В верхней части композиции силуэты голов ведут на замыкание чашеобразную форму раковины. Движения рук и кистей вторят кольцевым сечениям нового полого объема. Интересна перекличка драпи-

ровочных складок фигур по углам наклона, масштабу и пластике. Попытка передачи особенностей этого полого чашеобразного объема помогает точно определиться в листе с необходимой степенью графической активности и степенью совершенства при рисовании любого фрагмента композиции и, в результате, добиться цельного, звучного, логически выстроенного решения листа.

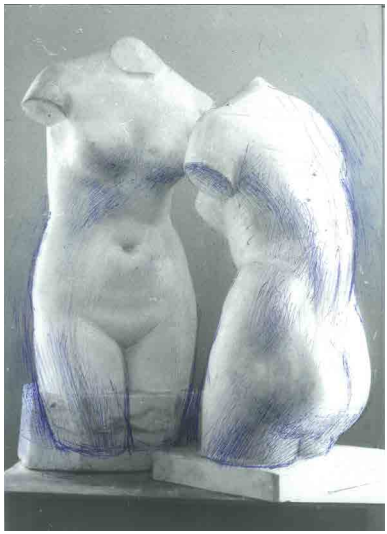


Рис. 6. Пластическая тема «полая раковина». Постановка из двух античных женских торсов

Та же тема разыграна в постановке из двух античных женских торсов, где чашеобразное пространство образуется передними планами торсов, удерживающих между собой воздушный вкладыш (рис. 6). В постановке использованы два гипсовых торса Венеры Медицейской (мраморная копия I века с утраченного греческого оригинала, близкого Афродите Книдской. Собрание Медичи, Уффици). Помимо показа чашеобразной формы «нового объема» в двухфигурной композиции посредством графического штриха, А.В.Врубель обращает внимание на формальное построение торса, где большая форма сложена по закону звеньев цепи — с поворотами поперечных осей при переходе от одного крупного фрагмента к другому. Так, например, узкий план спины, сформированный ее длиннейшими мышцами, границы которого проходят по обе стороны от позвоночника, определяет выгнутость наружу грудной клетки, а уже в верхней части таза — зоне косых мышц — узкий план большой формы повернут по сравнению со структурой спины на 90 градусов. Ниже, в области ягодиц, доминирующая выпуклость снова повернута в пространстве под 90 градусов к верхнему фрагменту и совпадает с направлением выпуклости спины.

Следующий пластический вариант — тема концентрических сфер в фигуре Адама из фрески Микеланджело «Сотворение Адама» (1511 год) потолка Сикстинской капеллы (Ватикан, 1508–1512 гг.), организующих систему анатомических фрагментов и их структурных пла-

нов и подчиняющих их кольцевому ритму, а также придающих образу Адама уравновешенность, спокойствие и силу (рис. 7). Центр кольцевых ритмов, которые определяют построение «адамовой» части большой композиции, находится на уровне нижней кромки грудных мышц, посредине между верхней частью согнутого бедра и грудной клеткой, расстояние между которыми определяет минимальный радиус первого круга. И далее кольцевое движение явно сквозит в тональных поверхностях грудной клетки, бедра и голени согнутой ноги, прочитывается в средней линии торса, в левом абрисе фигуры, движении головы с шеей и их фрагментах, рисунке живота, косых мышц и проч. Этот формальный прием создает образную канву композиции. Выплеск левой руки в ответном жесте навстречу руке Саваофа, дарующей жизнь, исполнен смирения, надежды, но и достоинства. Поднятая кисть Адама касается наружной границы кольцевых пульсаций, которые напоминают волны божественной энергетики, движущиеся от создателя к человеку в центростремительном ритме к его сердцу, пронизывающие тело и душу Адама, несколько откидывающие его силой могучего воздействия.

Еще одна тема — возникшая при анализе бюста Аполлона Бельведерского (330–320 гг. до н.э.), фрагмента римской мраморной копии бронзовой греческой скульптуры Леохара (придворного скульптора Александра Македонского). Формально его построение можно представить так. Изогнутый цилиндр «шея-голова» опоясан двумя фактурным кольцами — драпировкой и орнаментом волос (рис. 8, 9). При рисунке в три четверти с лицевой стороны пространственная затея листа подчиняется этой теме, т.е. в первую очередь и более активно решается плечо, потом по кольцу драпировки взгляд проходит до второй кулисы — маски и банта волос над нею и далее вокруг головы, как по ступеням лестницы, по лепесткам локонов, соскальзывя снова на кольцевую драпировку до дальнего плеча с постепено ослабевающей активностью

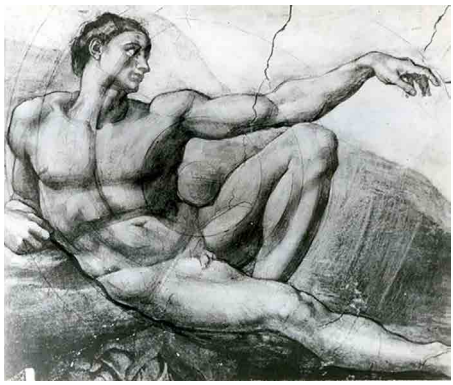


Рис. 7. Тема концентрических сфер в фигуре Адама из фрески Микеланджело «Сотворение Адама» (1511 год)

трактовки формы. И возврат обратно по кольцу драпировки с нарастающими качеством прорисовки формы и агрессией графики.

Чередование анализа и синтеза формы в процессе работы. Обобщение, как этап, следующий за анализом и разбором. Подчинение малых форм большим

На начальном этапе исследования объемной формы делается ее упрощение или огрубление, позволяющее заявить габариты, конструктивные особенности и ориентировочную структуру объемов в листе. Затем производится исследование, анализ формы, с уточнением размеров больших и малых объемов, сравнением их между собой, разбором структурного устройства всех деталей и особенностей их пластики, формированием тональной системы, проявляющей объемы, и расстановкой объемных форм в глубину в графическом пространстве листа. При этом в ходе работы идет волнообразный процесс чередования разбора-сбора исследуемых форм.

Затем наступает этап обобщения с выделением наиболее важных моментов формоустроения и пропуском малосущественных событий. На этом этапе важно понять, в частности, какому крупному фрагменту принадлежит каждая мелкая форма, т.е. мелкие формы собираются в крупные блоки, тональные оттенки фрагментов приводятся в единую систему «свет-тень-рефлекс» большого объема. Пластическая тема постановки, о которой мы говорили выше, как раз на этом участке рисунка становится особенно актуальной, помогая видеть всю постановку как единый объемно-пространственный организм с его особен-



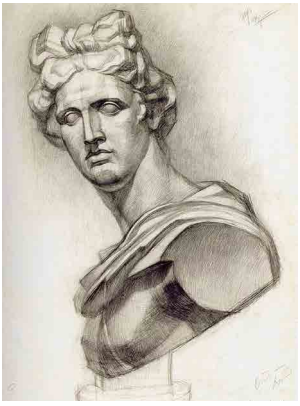


Рис. 8. Бюст Аполлона Бельведерского (330–320 гг. до н.э.), фрагмент римской мраморной копии бронзовой греческой скульптуры Леохара
Рис. 9. Рисунок бюста Апполона Бельведерского

ностями пластики, движения форм в пространстве. Если же начальное упрощение объемной формы фиксируется в листе, приобретая функцию эстетической манеры, и дальше не происходит исследования, уточнения, пластического совершенствования ее, то рисунок получается схематичным, неверно толкующим формоустроение, с его уникальными особенностями пропорций, структуры и пластики формы. Первоначальное огрубление формы, произведенное до ее разбора, выступает не как обобщение, а как упрощение формы.

В 60-е годы создание в Строгановке факультета художественного конструирования потребовало учесть в рисунке специфику новых отделений. Стал применяться, с опорой на разработки 20–30 гг. и в продолжение их, аналитический метод рисования вместо популярного в послевоенные годы тонального метода. В новой системе на начальной стадии рисунка студенты активно применяли метод огрубления и конструктивной прорисовки объема, дополняя его последующим исследованием и совершенствованием формы, и это, с опорой на достаточно высокий уровень рисовальной подготовки студентов, давало хорошие результаты. С точки зрения проектной графики, такая технология ведения листа была удобна, поскольку позволяла, используя опыт упрощенного конструктивного рисунка, создавать композиционные графические листы без модели. Эта же технология на определенном этапе развития дизайнерской мысли показала хорошие результаты и в дизайнерском спецрисунке. Но в последующем увлечение схематизацией в рисунке в ущерб серьезному изучению объемных форм, превращение первоначальной огрубленной схемы в завершающую стадию учебного листа, в эстетическую манеру, оправдываемую термином «конструктивный», привели к плачевным результатам — примитивизации и выхолащиванию рисунка. В учебном, академическом — как его ни называй — реальном рисунке, исследующем устройство объемно-пространственных систем, уникальном инструментарии развития пространственного воображения и понимания устройства объемов, отказ от совершенствования формы, заложенной упрощенно на начальной стадии рисунка, стал давать неверный, упрощенный и по структуре, и по пластике, — грубый результат в листах, что перестало удовлетворять, в конце концов, и дизайнеров, вследствие усложнения дизайнерских разработок и приближения пластики разрабатываемых конструкций к пластике органических объемных форм. Строгановский рисунок, не отказываясь от опыта,

накопленного в предыдущие десятилетия, стал возвращаться к более точной по структуре и пластике трактовке объемно-пространственных систем, не утеряв конструктивности, но обогащая ее использованием тональной разработки и многообразием графических приемов.

Список литературы:

1. *Атавин Ю.А.* Предмет и пространство в учебном рисунке. Специфика рисовальных школ художественно-промышленного профиля. — Москва, 2004.

2. *Волошко Ф.Ф.* Доклад на всесоюзной конференции по академическому рисунку 27.03.1987. Методический архив кафедры рисунка.

3. *Волошко О.Ф.* Строгановский рисунок, система Ф.Ф.Волошко. — URL: vk/com stroganovrisunok (дата обращения: 28.03.2019).

4. *Врубель А.В.* От анализа формы в обучении рисунку — к формотворчеству // Сборник ВНИИТЭ «МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА. Опыт подготовки специалистов в МВХПУ (бывш. Строгановское)» / под редакцией Ж.В.Федосеева. — Москва, 1991. С. 58–61.

5. *Горелов М.В.* Рисунок как инструмент проектного мышления. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2006.

6. *Горелов М.В.* Рисунок композиции из геометрических тел. Учебно-методическое пособие. — Москва,2018.

7. *Горелов М.В., Губко А.В.* Рисунок. Композиция из двух обнажённых фигур. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

8. *Дейнека А.А.* Жизнь, искусство, время. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974.

9. *Павлинов П.* Для тех, кто рисует. Советы художника. — Москва: Советский художник, 1965.

10. *Сидоренко В.Ф.* Образование. Образ культуры // Техническая эстетика. — 1989. — № 12.

11. *Соболев Е.Д.* Учебный рисунок. — Санкт-Петербург, 1999.

12. *Столяров О.В.* Классификация типов учебного рисунка. Рисунок натурный и аналитический. — Москва, 2018.

13. *Ушаков К.Б.* Рисунок гипсовой головы: методическая разработка. — Москва, 1983.

14. *Фаворский В.А.* О художнике, о творчестве, о книге. — Москва: Молодая гвардия, 1966.

15. *Фаворский В.А.* Композиция. — Москва, 1970.