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

I.V. LUKSHT
Professor, head of the department of academic drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

ТРЕХМЕРНЫЙ ОБЪЕМ КАК ГЛАВНЫЙ ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОМ РИСУНКЕ НАЧАЛЬНЫХ КУРСОВ АКАДЕМИИ

THREE-DIMENSIONAL VOLUME AS THE MAIN OBJECT OF RESEARCH IN THE ACADEMIC DRAWING OF HE INITIAL COURSES OF THE ACADEMY

В статье раскрываются некоторые аспекты академического рисунка для начальных курсов МГХПА им. С.Г.Строганова в свете авторского метода преподавания заведующего кафедрой рисунка (1989–2000) профессора Анатолия Васильевича Врубеля, его размышления о построении формы, светотеневой трактовке объема, своеобразии ракурсных точек. В качестве иллюстраций к тексту приведены фотографии из методического фотоальбома Врубеля

The article reveals some aspects of the academic drawing for elementary courses MGHPA in the light of the author's method of teaching the head of the drawing department (1989–2000), professor Anatoly Vasilyevich Vrubel, his thoughts on the construction of the form, the black-and-white interpretation of the volume, the peculiarity of the angle points. As illustrations to the text are photos from Vrubel's methodological photo album.

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

СВОЕОБРАЗИЕ МЕТОДА ПРЕПОДАВАНИЯ А.В. ВРУБЕЛЯ. ФОТОАРХИВ

Анатолий Васильевич Врубель заведовал кафедрой академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова с 1989 года по 2000 год. Скульптор по образованию, он работал в сферах монументальной и станковой пластики. С 1959 года начал параллельно преподавать рисунок в Строгановском училище. Будучи скульптором, 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 доведении до студентов излагаемых постулатов, Анатолий Васильевич использовал своеобразный метод наглядности. Им был собран фотоархив шедевров пластического искусства, живописи и рисунка, преимущественно мастеров античности и Возрождения, и прямо по размноженным копиям этих фотографий, графически, объяснялась 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. В его фотоколлекции работы Фидия, Поликлета, Мирона, Донателло, Микеланджело, Да Винчи, Мантеньи, но, кроме того, Мартоса, Майоля, Ренуара, рисунки Лосева, А. Иванова и др. Понятно, что уровень и совершенство приводимых в качестве примера работ позволял достаточно универсально использовать их для объяснения разных аспектов методики и пунктов учебной программы. Но главное — они 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 фотоархивы. Автор пытается восполнить этот пробел, воспроизводя по памяти суть его объяснений к знакомой части этих материалов. Исследуя другую, дотоле неизвестную составляющую его архива, в развитие метода Врубеля, на основании педагогического опыта, приобретенного за тридцать лет преподавания в Строгановке, он использует его фотоматериалы, дополняя их, для трактовок отдельных аспектов академического рисунка, созвучных с размышлениями Врубеля о форме и пространстве.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА

Рисунок, как и скульптура, —
это история устройства и борьбы объёмных форм
(Из цитат А.В. Врубеля)

С точки зрения строгановской методической системы, рисовальный лист рассматривается как лаборатория, в которой ведется исследование двух важнейших составляющих трехмерной формы — объема и пространства. 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. При этом подразумевается, что, в итоге, студент должен научиться понимать устройство (структуру и пластику) объемных форм любой сложности, а также в достаточной степени освоить рисовальные техники для изображения этих форм в двухмерной плоскости листа. И, хотя задачи изображения пространства ему также приходится решать в этих работах, тем не менее, основной объект изучения — своеобразие объемов.

1. Принципы первоначального построения. Структура и пластика объемов

В начале компоновки рисунка в листе намечаются габариты основных, определяющих композицию, размеров. Далее производится большой архитектурный промер постановки (фиксируется ее середина или разбиение на три части), наносятся огрубленные силуэты всех элементов композиции. Выясняются образные пропорции каждого из них (отношение высоты к ширине), уточняются соотношения сторон и углов, производится сравнение размеров между отдельными деталями

композиции, ищется равновесное состояние системы в габаритах бумажного поля.

Внутри каждого элемента композиции вводится разбиение на первые крупные, пока еще плоские, фрагменты. Повторяя процедуру предыдущего этапа, но уже в применении к мелким фрагментам, уточняется их форма, при этом очень важно видеть образность пропорций — отношение высоты к ширине в каждом фрагменте. Затем производится сравнение фрагментов между собой по величине, контролируется их взаимное расположение вдоль вертикальных и горизонтальных связей. Поскольку вектор силы тяжести, определяющей равновесие системы, действует по перпендикуляру по отношению к земле, особенно важно найти расположение фрагментов одного под другим в системе вертикалей. При поиске пропорций и построении также учитываются и используются формы пространственных интервалов, заключенных между силуэтами фрагментов, отстоящих друг от друга в поле листа.

На следующем этапе — переходе к анализу объемов — проводится исследование структуры больших объемных форм с постепенным введением в круг исследований более мелких объемов. Внутри силуэтной линии каждого композиционного элемента определяется система структурных планов, характеризующих особенности его объемного устроения. Дело в том, что органический объем никогда не имеет идеальную сферическую или цилиндрическую поверхность. Это всегда ясно структурированная система планов, пересечения которых на границах заовалены, в той или иной степени. Сами планы, в большинстве своем, слегка наполнены. Если композиционный элемент имеет сложную объемную форму, то на первом этапе он раскладывается на простые объемы с огрублением и упрощением формы. Отрабатываются силуэты и структурные планы этих составляющих, затем они собираются в интегральную сложную форму, с уточнением и совершенствованием общей структуры, пластики поворотов между структурными планами и связей между ними.

Поражает ясность глубинного прочтения и наполненность объемных фрагментов тел животного или человека с любых точек при круговом обходе — голова, шея, грудная клетка, таз, конечности — развитие любой формы свободно прослеживается вглубь от наблюдающего. Сечения этих объемных фрагментов описываются сложными эллипсами. В первом грубом приближении форму этих сечений можно трактовать как

восьмиугольник. С любых точек смотрения на объемы с такими сечениями видны, по крайней мере, три грани: одна, ближняя, фронтально расположена по отношению к наблюдателю, и не менее двух (обычно больше), удаляющихся от него. Ближняя, фронтальная, грань встречает взгляд наблюдателя. Именно от этого авангарда формы взгляд движется вдоль обводов тела в глубину уходящего пространства. Авангард формы — всегда узкая грань. Соседние грани, поворачиваясь в пространстве, позволяют объему ясно демонстрировать свое развитие, при удалении от наблюдателя. Не существует точек смотрения, с которых объемный фрагмент тела человека или животного выглядел бы как плоскость, его объемная форма всегда имеет развитие в глубину. В качестве примера приведем фотографии фрагментов одной из парных греческих бронзовых статуй Воинов из Риаче, обнаруженных в 1972 году на дне Ионического моря (рис 1, 2). Статуи нагих воинов, выполненные во второй четверти V века до н.э., относятся к лучшим сохранившимся образцам древнегреческой пластики классического периода. По различным научным гипотезам, выдвинутым рядом известных искусствоведов, на сегодня, к сожалению, недоказанным, их авторство предположительно приписывается известнейшим скульпторам той эпохи, в том числе, по одной из версий — Поликлету. Контражурное освещение ног и торса скульптурной формы (рис. 1 и 2) как нельзя лучше проявляет узость структурных планов, фронтально обращённые к нам, назовем их авангардом формы, с которых взгляд рисовальщика начинает исследование развития формы в глубину листа. Определение габаритов этих планов и разработка их, в первую очередь и максимально качественно, с





Рис. 1. Характерная особенность структурного построения человеческого тела — с любой ракурсной точки — узость ближней, фронтально расположенной к наблюдателю, грани
Рис. 2. Важная черта органических форм — ясно читаемая объёмность, обусловленная уходом ограничивающих поверхностей в глубину от наблюдателя, с любых точек смотрения

постепенной потерей интереса к подробностям формы и тщательности ее трактовки на дальних планах, дают возможность создания в листе изображения объемно-пространственной системы, достаточно точно передающей своеобразие оригинала.

Известна многовековая практика объяснения начинающему рисовальщику принципа объемности человеческой фигуры или ее фрагментов, где форма огрубляется до системы параллелепипедов, имеющих, соответственно, верхние, нижние, боковые, фронтальные и задние поверхности (Дюрер, Гольбейн, Баммес, Кардовский и др.). Но при показе этой грубой схемы на первых уроках, подразумевается, что в дальнейшей работе ученик исследует трёхмерную форму, оперируя более точными габаритами фрагментов, ища своеобразие и размеры планов реальных объемов, определяя их пластику и особенности системы пространственных углов между ними. Видится принципиальная некорректность затверждения схемы куба или параллелепипеда как обязательного начала рисунка для объема любой сложности на продвинутых стадиях обучения, а тем более как окончательной трактовки формы сложных органических объектов, ибо их сечения никогда не описываются квадратом. И в такой интерпретации живая форма не только груба, но имеется, по крайней мере, четыре видовых точки, с которых объем прочитывается как плоскость, и не происходит развитие пространства.

В сложных длинных объемах для каждого из составляющих их фрагментов отслеживается изменение наклона продольной оси в пространстве по отношению к осям соседних. Так, например, при рисовании женской фигуры «Утро» Микеланджело (1526–1531гг.) из надгробия Лоренцо II Медичи (рис. 3), можно наблюдать, как при движении взгляда вдоль длины выпрямленной ноги происходит изменение наклона продольных осей и границ структурных планов от крупного навершия бедра к длинной его части, затем — к коленному суставу с наружной частью икры, к голени, голеностопу и, наконец, стопе.

Таков же пример попеременного поворота осей объемов при движении от дельты к запястью руки, где объемные формы, составляющие руку, сложены природой по закону цепи, в которой каждое последующее звено повернуто на 90 градусов по отношению к предыдущему. Это хорошо видно на примере правой от нас руки в работе «Бородатый раб» Микеланджело (рис. 4), созданной для неосуществленного проекта гробницы папы Юлия II в Сан-Пьетро-ин-Винколи.



Рис. 3. Изменение наклона осей объёмов вдоль длины ноги



Рис. 4. Изменение направления осей фрагментов руки



Рис. 5. Винтообразное скручивание структурных планов

Кроме того, зачастую, развитие формы сопровождается винтовым ее скручиванием вдоль продольной оси объема, как это происходит, например, на плече и предплечье фигуры «Восставший раб» Микеланджело из того же проекта (рис. 5).

На основании вышесказанного представляется слишком грубым и далеким от реалий формы первоначальное огрубление объемов рук и ног до формы блока с прямоугольным сечением вдоль длины, а уж тем более, фиксация подобной «конструкции» в рисунке без дальнейшего исследования реальной структуры и пластического усложнения системы объемов.

Хотелось бы еще заметить, что силуэтная линия сложной объемной формы должна не только определять видимые границы объемных фрагментов, составляющих ее, но и показывать их взаимное расположение в пространстве в глубину листа, выводя вперед объемы передних планов. С этой целью при пересечении силуэтных линий двух объемов, находящихся от наблюдателя на разных глубинах, линия дальнего объема в точке пересечения на коротком отрезке размывается, а линия переднего объема входит внутрь рисовальной формы и поддерживается тоном. Силуэтная линия, ограничивающая объем, имеет тональность несколько большую, чем фрагмент, вдоль которого она движется.

В ходе рисунка производится согласование и настройка противорасположенных участков силуэтных линий модели (рис. 6). На

рисунке мужской фигуры работы Микеланджело обращает внимание на себя тот факт, что эти участки не симметричны относительно продольной оси (это правило нарушается только для фронтального ракурса торса и головы). Возникает система асимметричных противовесов — выпуклые силуэтные дуги, ограничивающие объем, строго выставляются одна относительно другой, причем контроль производится по форме фрагментов, заключенных между ними. Прогнутых дуг нет, они все выгнуты наружу. Форма, как бы распираемая внутренней энергией, агрессивно захватывает окружающее пространство.

Единый источник света в листе. Тон, как мера поворота структурной плоскости в световом потоке

Несмотря на наличие в аудитории, как правило, нескольких источников света, в листе необходимо решить, какой из них главный, и в дальнейшем проводить светотеневую лепку объемов, исходя из этого решения, т.е. все малые и большие объемы системы стоят в световом потоке, исходящем из единого источника, что позволяет создать целостную картину объемной формы. При этом тон участка зависит от угла поворота площадки в световом потоке и ее удаленности от источника (по мере удаления тон «густеет»). Свет остальных источников рассматривается как рефлексная засветка, обогащающая основной свет, но не нарушающая общую картину.

Строгановская рисовальная школа последних нескольких десятилетий наследует традицию ренессансного рисунка, где объемы, в основном, решаются в условном тоне, т.е. рассматриваются одноцветными, и тональность их фрагментов зависит только от своеобразия их нахождения в световом потоке, т.е. тон выступает как функция света. Таким образом, структурные планы, расположенные под одинаковыми пространственными углами в светового потоке, будут иметь одинаковый тон, слегка насыщаемый по мере удаленности точки от источника.

После того, как линия исследовала силуэты фрагментов, составляющих объем, и наметила границы их структурных планов, проводится пластическая разработка этих границ, т.е. структурных поворотов формы. Чтобы показать поворот формы в листе, необходимо выполнить несколько операций: первое — изменить тон на повороте, причем контрастность изменения тона зависит от контрастности и активности рельефа формы; второе — активизировать сам поворот (увеличить тон к повороту с бо-

лее тяжелой тональной стороны и, наоборот, высветлить к повороту более светлый план. Также можно дополнительно ввести на повороте фактуру короткого штриха). После того как поворот намечен, необходимо показать какова его пластика — жесткое ребро, в листе обозначаемое линией, или плавный поворот с той или иной степенью закругленности, выполняемый штрихом по цилиндрической форме. И далее между границ каждого структурного плана определяется характер поверхности формы. Что это — плоская, выпуклая или вогнутая поверхность? Графический штрих, по предварительному тональному разбору объема, настойчиво продолжает исследовать характер поверхности и дает чистовую, уже точную версию объемной формы. В листе, в случае, когда один объем частично перекрывает другой, т.е. происходит как бы его нависание над другим, силуэт первого показывается линией. Во внутренних углах, при пересечении структурных планов, линия определяет место встречи их, но поворот осуществляется путем изменения тона без форсирования линии.



Рис. 6. Ассиметрия и напряжённость противорасположенных силуэтных дуг



Рис. 7. Фигура Дорифора в ракурсе снизу

Характерные особенности при рисовании фигуры в ракурсе

Приведем несколько важных особенностей при рисовании фигуры в ракурсном сокращении, например, с нижних точек, используя анализ такого ракурса по фотографии одной из самых знаменитых статуй античности Дорифора («Копьеносец» 450–440 гг. до н.э., оригинал не сохранился). Была создана Поликлетом как иллюстрация к его теоретическому трактату «Канон», где был выведен цифровой закон идеальных мужских пропорций. В скульптурной композиции впервые применен прием «контрапоста» — угла между грудной клеткой и тазом, возникающий при доминирующей опоре на одну ногу (рис. 7). Итак, особенности ракурса:

— яркое проявление нависающих нижних площадок малых и больших фрагментов, подобно системе балконов на уходящей в небо башне;

— наличие характерных сечений объемных форм, с темой поперечных срезов сложной колонны, по мере удаления их вверх от наблюдателя;

— сокращение вертикальных размеров фрагментов, в разной степени сильное, в зависимости от наклона их в пространстве по отношению к наблюдателю.



Рис. 8. Фигура лежащего Христа в ракурсе, с нейтрализацией перспективного сокращения дальних планов

Особенности ракурсного рисунка:

— неприменение в учебном рисунке сильного перспективного сокращения глубинных планов по отношению к ближним; достаточное выравнивание пропорций ближних и дальних фрагментов, подобно пространственному приему, примененному в живописном полотне «Мёртвый Христос» Мантеньи (1466–1500 гг.), где стопы на переднем плане композиции и голова на дальнем выравнены по пропорциям (рис. 8);

— предварительная линейная прорисовка «насквозь» конструкции каждого из фрагментов модели, в том числе и тогда, когда он частично или полностью загорожен от наблюдателя впереди стоящим объемом; — исследование и прорисовка сечений формы, в особенности, в местах, где она претерпевает изменение, для прояснения углов поворота формы и ее фрагментов по отношению к наблюдателю;

— в месте пересечения силуэтных линий двух объемных форм ближней дается приоритет, она входит внутрь поля рисунка, подводя итог переднему фрагменту, и поддерживается тоном; силуэтная линия дальнего фрагмента в месте пересечения размывается на отрезке в 1,5–2 мм, при этом тон держит целостность силуэта;

— активизация ближних планов с более контрастной и качественной прорисовкой объемов, тщательным изучением и показом особенностей объемной формы и мелких рельефов, принадлежащих ей, с

применением чистового графического штриха по форме и активизацией силуэтной линии;

— постепенная потеря активности рисунка от нижних, более близких к наблюдателю ярусов, к более верхним — выход на мягкое решение формы, с обобщением ее, ослаблением активности силуэтной линии и нивелировкой штриха по форме.

Средства гармонизации в рисовальной композиции

Ритм

Так же, как и в любом другом виде искусства, в рисунке важно использовать средства гармонизации, которые позволяют собрать разрозненные части композиции в единую систему, делают его более образным и выразительным. Одним из важнейших среди этих средств является ритм. Рисунок, в том числе, и рисунок человека, позволяет использовать это средство не единожды, применяя его в разных формальных аспектах.

Ритм тональных площадок

Отправляясь от определения тона в листе как меры поворота площадки в световом потоке от единого источника, нетрудно сделать вывод, что площадки, стоящие под одинаковыми углами в световом потоке, будут освещены с равной силой, несколько убывающей по мере увеличения расстояния от источника света. Таким образом, делается ритмическая тональная подстройка всех структурных планов изображаемой композиции: ритм горизонтальных, фронтальных, боковых поверхностей, ритм нижних площадок. И в больших, и в малых объемах все объединено единым законом освещения, что создает ритмические тональные резонансные повторы и, как следствие, приводит к объединению формы в целостный объем с единым тональным решением.

Ритмические связи деталей

Рисуя фигуру человека или его поясной портрет, необходимо искать образно-пространственные связи его конечностей — рук, кистей, ног и стоп (на профессиональном жаргоне — «танец стоп, танец кистей, танец рук») — ритмические повторы углов или определенные закономерности их изменения в композиционной картине листа. Классиче-

ский пример — известный египетский рельеф XIV в. до н.э. из Мемфиса «Плакальщицы» с последовательным изменением угла наклона рук от одной фигуры к другой. Достаточно часто линейные обводы верхних конечностей заритмованы с различными участками силуэта торса и перекликаются с наклоненными в пространстве нижними конечностями. В рисунке А.А. Иванова «Сидящая натурщица с поднятой правой рукой» (рис. 9) очень хорошо прослеживаются повторы в движении и наклоны фрагментов рук и ног, их связи с наклоном торса и общим движением модели: левый плечевой участок руки с правой и левой голенями, левое и правое предплечья с левым силуэтом торса, правый абрис таза с правым плечом, правое бедро с торсом. При движении взгляда вдоль рисунка сверху вниз обращает на себя внимание ритм синусоидально расположенных в пространстве и постепенно возрастающих по размеру замкнутых воздушных полостей, образованных: поднятой рукой и головой; опорной рукой, торсом и несущей поверхностью подиума; правой ногой, боковой поверхностью подиума и полом. Рисунок насыщен поисками ритмических связей фрагментов для создания в листе целостной образной выразительной системы пластических объемов.





Рис. 9. Этюд с ритмической подстройкой конечностей
Рис. 10. Фигура в движении. Диагональные ритмы структурных планов

Диагональные ритмы характеристик объемной формы, участвующей в активном движении

При активном движении формы происходит сдвиг объемов относительно друг друга. При этом возникают созвучия углов наклона осей фрагментов, их структурных планов, участков силуэтных линий и проч. Яркий пример такой ритмической картины — торс галла — изображение фрагмента римской копии эллинистической бронзовой скульптурной группы III в. до.н.э. «Галл, убивающий жену и себя» (рис. 10). В

объемно-пространственной системе, созданной скульптором, «в сложном целостном пластическом образе завязаны и оси больших и малых форм, и поверхности, и силуэты, и линии, и движение» (А.В. Врубель [4]) В частности, в рисунке торса со спины видны две ритмические группы: одну из них составляют ребра, левая толщина лопатки, низ таза и ягодицы, дальнее бедро. Вторую — правая толщина лопатки, толщина широчайшей мышцы, толщина кромки надчревного угла грудной клетки, низ живота, подвздошный гребень таза, ближнее бедро.

Ритмы драпировочных складок («Музыка драпировок»)

Это ритмическая картина изменения углов, формы, размеров и пластики драпировок, подчеркивающих изменения в архитектурном строе тела, в системе объемов, дополняющих или формирующих образный строй композиции. И в практике художественной жизни, и, соответственно, в учебном процессе отводится значительное место рисункам одетой фигуры, а также постановкам с включением драпировок. Именно одетым мы чаще воспринимаем человека в среде. Драпировка обогащает лист декором своих складок, разнообразит композицию рисунка, характеризует эпоху и личность, костюм, организовывает связи между объемными формами. Складки, идущие вдоль формы, объединяющие композицию, как правило, стекают с выступающих частей фигуры (плечи, грудные мышцы, тазобедренные, локтевые, коленные суставы и проч.). Группы складок, идущих поперек формы, отделяющие один фрагмент от другого, возникают на стыках между формами. Часть складок образуется при движении фигуры, сдвиге одного из ее фрагментов относительно другого, при этом они указывают направление движения. Встречаются складки, не прилегающие к фигуре, свисающие, например, объединяющие отстоящие друг от друга фрагменты тела или раздуваемые ветром (в композиционных решениях). Их размер и своеобразие формы зачастую диктуется композицией постановки в листе. Если в постановке применяется драпировка из тонкой мягкой ткани, она облегает тело модели, образуя веера мелких складок, естественным образом отмечающих пересечения объемов и подчеркивающих особенности анатомического устройства модели. Такая ткань отслеживает пространственные повороты тела и рельеф его поверхности. Фактура мелких складок, их ритмические сочетания в противопоставлении гладким поверхностям декорируют постановку, делают ее более художественной

за счет эффекта контрастности форм. В качестве примера такого решения можно привести двухфигурную композицию Фидия «Кекроп и его дочь Пандроса» (538–532 г. до н.э.) с западного фронтона Парфенона (рис. 11).



Рис. 11. Ритмы мягких тонких драпировок, подчёркивающих анатомическое устройство тела

В отличие от тонкой мягкой ткани, жесткая толстая драпировка образует достаточно самостоятельную архитектуру складок, заметно отличающуюся в силуэте от первоначального силуэта обнаженной фигуры, значительно обобщает ее анатомические формы. На рисунке драпировки Леонардо да Винчи (рис. 12) обращает на себя внимание активный ритм дугообразных драпировок, вторящих радиальной складке под животом.

Существуют особенности трактовки одежды и драпировок в произведениях монументально-декоративного искусства, где связь произведения с архитектурной средой, зависимость от архитектуры исключают натуралистический подход к явлениям. Художник должен суметь произвести должный отбор, найти решение для выражения основных пластических и художественных идей, при изображении драпировок уметь выделить главные складки, выражающие конструктивные особенности и ритмический строй фигуры. Существенно не количество складок, а складки, как явление, уравновешивающие форму, придающие ей движение, указывающие его направление, декорирующие ее, подчеркивающие архитектурные членения формы, обогащающие лист контрастом фактур и музыкой драпировочных ритмов.

Контраст

Вторым сильнейшим средством гармонизации рисовального листа и усиления его образной выразительности является контраст. В рисунке применяются контрасты размеров, тона, фактур, качества и проч.

1. Разница между рисунком с применением фактурного графического штриха на переднем плане и мягким, более эскизным, чуть растушеванным решением дальних планов создает не только иллюзию глубин-

ности графического пространства, но и заметно обогащает палитру листа. Эту же разницу графических средств можно использовать в рисунке фигуры, по-разному трактуя формы, например, крупных мышечных массивов и выходов наружу костяной архитектуры: первые решаются более живописно, путем применения плавных растяжек тона по круглой форме, вторые — более графично, ибо события на жестких костяных формах происходят быстрее, структурные планы их невелики по размерам, границы жестко обозначены. Линия менее инерционна, чем тон, и активней исследует и показывает эти изменения формы в пространстве. В результате такого применения двух контрастных техник, рисунок становится более богатым и выигрывает в разнообразии решений отдельных фрагментов, при этом стимулируется интерес зрителя и, соответственно, необходимость к более внимательному детальному рассмотрению изображенной модели, организуется ритм смотрения с паузами в движении взгляда и замедлением его в более тщательно разработанных узлах.

2. Контраст тона — разница между светом и тенью — на дальних, средних и ближних планах так же, как и фактура штриха, позволяет усиливать ощущение глубинности в листе и заметно обогащает палитру. Передние планы не только более контрастны, но и более богаты по разнообразию от-





Рис. 12. Этюд жёсткой драпировки с ритмом V-образных складок

Рис.13. Контраст обнажённого тела и фактуры складок





Рис. 14. Контраст размеров двух фигур. Контраст обнажённого S-образно изогнутого тела и вертикального столба с крупной фактурой драпировок
Рис. 15. Контраст размеров и фактур

тенков используемого материала для качественного изображения объемной формы.

3. Еще один важный аспект возможного применения приема контраста — это разность фактур объемов, изображаемых в листе, дающая возможность противопоставления гладких форм (например, тела) и фактурных орнаментов или драпировочных складок. Примером такого применения контраста фактур может служить античная статуя «Раненая Ниоба» (около 430 до н.э.), греческий подлинник из паросского мрамора, найденный в 1906 году при раскопках в Риме. Яркий контраст обнаженного тела и драпировочных складок очень активен (рис. 13), он способствует взаимному обогащению фрагментов, подчеркивает красоту каждого из них.

Припоминается, встреченное в 80-е годы в небольшой книге воспоминаний о Сергее Рахманинове, определение, данное им на вопрос журналиста, что такое красота в его понимании? Сергей Васильевич, создатель ярких музыкальных образов — «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини» и множества других крупных и малых музыкальных произведений, — ответил, как технолог, занимающийся ежедневно её созданием: «Красота — это разнообразие, совершенство и гармония кусков». Любопытное - строгое и ясное определение, дающее ориентиры в

создании не только художественного произведения в любой области искусства, но и выставочной экспозиции, а подчас, в формировании художественной жизни. На эту же тему известно - из устного строгановского фольклора скульптурного отделения - выражение Георгия Ивановича Мотовилова, знаменитого автора монументальных скульптурных произведений, в частности, рельефов на фасаде кольцевой станции метро «Парк культуры» и входных пилонах ВДНХ, заведующего кафедрой скульптуры МВХПУ: «Что такое красота? — Гладь, гладь, пестрота», как частный случай более общего рахманиновского определения.

4. И, наконец, контраст размеров. Как вариант — сравнение внутри композиции крупно решенной, могучей монументальной формы или системы таковых — с формой маленького размера. На этом гротескном приеме построена двухфигурная скульптурная группа «Гермес с младенцем Дионисом» (330–340 г. до н.э.), авторство которой приписывается известнейшему ваятелю IV века до н.э. Праксителю (копия I в. н.э. из паросского мрамора). Надо заметить, что автор широко использовал в этой работе прием контраста, сравнивая, например, фактурную вертикаль драпировки и S-образный изгиб гладкого полированного тела Гермеса, крохотность и пухлость младенца Диониса — со стройностью могучего тела Гермеса (рис. 14).

Столь же интересно выглядит и обратное сравнение системы малых форм с крупным лапидарным объемом. Примером именно такого решения представляется мраморная римская копия с бронзового оригинала эпохи высокого эллинизма 1 в. н.э. «Нил» (рис. 15), где гладкое крупное тело речного бога контрастирует с разработками мелких форм младенцев и орнаментальных деталей.

Отметим, что описанные выше формальные приемы и закономерности, по сути — технология ведения листа, должны учитываться не только при выборе композиционной точки и в ходе рисунка, но и при организации самой постановки, помогая делать ее интересной, пространственной, художественно богатой. Врубель подолгу ставил постановки, зачастую — в большей степени на старших курсах — привлекая студентов к обсуждению деталей и особенностей. Будучи пластиком по призванию, Анатолий Васильевич счастливо сочетал в себе любовь к метаморфозам объемных форм и педагогический дар, позволяющий доходчиво и ярко излагать студентам непростые секреты формотворчества, касались ли они скульптуры или рисунка, накрепко, на самом деле,

связанных между собой общностью решаемых задач. Его понимание целей и задач в исследовании трехмерных форм стало одной из фундаментальных основ современного строгановского рисунка.

Библиография:

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

2. *Волошко Ф.Ф.* Доклад на всесоюзной конференции по академическому рисунку 27.03.1987. — методическийа архив кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова.

3. *Волошко О.Ф.* Строгановский рисунок, система Ф.Ф.Волошко [Электронный ресурс]. URL: http: // vk/com stroganovrisunok (дата обращения: 28.03.2019).

4. *Врубель А.В.* От анализа формы в обучении рисунку — к формотворчеству // Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в МВХПУ (б. Строгановское). М.: ВНИИТЭ, 1991. С. 58–61.

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

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

7. *Дейнека А.А.* Жизнь, искусство, время. Л.: Художник РСФСР, 1974.

8. *Павлинов П.* Для тех, кто рисует. Советы художника. М.: Советский художник, 1965

9. Сидоренко В.Ф. Образование. Образ культуры // Техническая эстетика. М., 1989. № 12.

10. *Соболев Е.Д.* Учебный рисунок. СПб., 1999.

11. *Столяров О.В.* Классификация типов учебного рисунка. Рисунок натурный и аналитический. М., 2018.

12. *Ушаков К.Б.* Рисунок гипсовой головы: метод. разработка. М., 1983.

13. *Фаворский В.А.* О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966.

14. *Фаворский В.А.* Композиция. М., 1970.