Р.И. АЛИЕВА
Доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: r.alieva@mail.ru

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: MG-1968@yandex.ru

R.I. ALIEVA
Department of «Art glass» of the Russian State Artistic and Industrial University named after S.G. Stroganov
e-mail: r.alieva@mail.ru

M.V. GORELOV
Candidate of Art History, department of drawing of the Russian State Artistic and Industrial University named after S.G. Stroganov
e-mail: MG-1968@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_2_329_346

ТОЖДЕСТВЕННОСТЬ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ РИСУНКА ДВИЖЕНИЯ В ФИГУРЕ ЧЕЛОВЕКА С ПРИЕМАМИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ КИНЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

THE STYLISTIC FEATURES IDENTITY OF A HUMAN FIGURE DRAWING IN MOTION WITH THE TECHNIQUES OF SHAPING KINETIC ART

В данной статье рассматриваются тождественные композиционные, пластические, формообразующие взаимосвязи кинетического искусства и рисунка. В материале отображается, как мастера рисунка на протяжении столетий организовывали учебно-методическую основу, совершенствовали графические и композиционные принципы, вырабатывая, наряду с пластиче-

скими искусствами, родственные законы гармонизации композиции. Проводится стилистический генезис графических приемов и способов построения пространства графической среды. Вместе с этим отмечается, что кинетическое искусство, являясь продолжателем архитектурных, живописных, скульптурных традиций, совмещенных с точными науками — физикой, математикой, оптикой, в своих принципах формообразования метафорически соприкасается с искусством рисунка и, в первую очередь, посредством комбинаторики и конструктивного анализа форм через их движение в пространстве.

This article discusses the identical compositional, plastic, formative relationships of kinetic art and drawing. The material shows how the masters of drawing for centuries organized the educational and methodological basis, improved graphic and compositional principles, developing along with the plastic arts related laws of harmonization of composition. The stylistic genesis of graphic techniques and methods of constructing the space of the graphic environment is carried out. At the same time, it is noted that kinetic art, being the successor of architectural, pictorial, sculptural traditions combined with the exact sciences — physics, mathematics, optics, in its principles of shaping metaphorically comes into contact with the art of drawing, and primarily through combinatorics and constructive analysis of forms through their movement in space.

Ключевые слова: рисунок, движение, кинетическое искусство, формообразование, метафора.
Keywords: drawing, movement, kinetic art, shaping, metaphor.

Есть уровень восприятия объекта, доступный людям любой культуры. Это уровень универсума. Когда я работаю, задаю себе вопрос: каким же должен быть этот объект.

Вячеслав Колейчук [5, с. 32]

Термин «движение» в широком смысле — состояние чего-либо, характеризующееся перемещением его частей в пространстве. Художник, как правило, показывает движение линией и пятном. Линия состоит из

множества точек. Расположение этого множества в пространстве рабочей плоскости (лист бумаги или экран монитора) способно, при его логичном построении, достаточно убедительно выстроить изображаемый объект. В контексте работы над рисунком движение — это преобразование пространства, сохраняющее геометрические свойства фигур.

Тот факт, что окружающий нас мир не статичен, а наполнен движением, звуком, светом, был известен еще древним художникам, изображавшим многообразие окружающей среды в наскальных рисунках. К примеру, многих исследователей и посетителей пещеры Альтамиры (Испания) поражает четкость линий и пропорций, где большинство рисунков выполнено единым росчерком и отражают движение животных и людей. В рисунках практически отсутствуют статические изображения, многие из них обладают даже трехмерностью, благодаря расположению на выпуклых участках скальных площадей. Замечено, что при зажженном огне или мерцающем свете росписи начинают визуально смещаться, что обусловлено ритуальными действиями, проводимыми в пещерах. Рисунки выполнены углем, охрой, гематитом, марганцем, каолином и другими природными красителями, смешанными с водой или животным жиром (рис. 1). При этом палеолитический художник, используя довольно неполную красочную палитру, смог изобразить животных в полной мере ярко и красочно. Кроме этого, для дополнительного объема, как уже было отмечено, использовались выступы и углубления. Наскальные рисунки выполнены уверенными свободными размашистыми линиями. Древний художник умел запечатлеть движение, сиюминутное действо. Он показывал окружающее его в динамике и изменчивости. Удивительно, но 17 000 лет назад мастер вовсю использовал приемы живописи конца XIX века [3, с. 29]. С точки зрения современной методики преподавания рисунка, в изображениях присутствуют четкие ритмические и метрические ряды, контраст и нюанс, соблюдение пропорций, масштаб.

Среди художественных приемов, которые использовались первобытными художниками, следует отметить:

- полихромию;
- растушевку;
- перспективу;
- незакрашенные места в картине;
- искаженное изображение.



Рис. 1. Изображение фигур человека в пещере Альтамира



Рис. 2. Микеланджело. Рисунок для фрески «Страшный суд»

Эпоха Возрождения знаменовала собой новую эру, особенностью которой явилась твердая убежденность ее представителей в единстве изобразительного искусства и науки. Художники этого времени начинают заново разрабатывать теорию изобразительного искусства, а вместе с тем и методы обучения рисунку. Альберти по этому поводу писал Брунеллески: «Признаюсь тебе: если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, было не так трудно подняться до познания этих высших искусств, которые даются нам ныне с такими усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и без всяких образцов создаем искусства и науки неслыханные и невиданные» [8, с. 92–93]. Художники Возрождения были убеждены в могуществе науки, они видели в ее успехах залог художественного прогресса. Лучшие представители художественной культуры этого времени считали своим долгом заниматься делом просветительства, нести научные знания в широкие массы. Достаточно упомянуть имя Филиппо Брунеллески, который на площадях города читал публичные лекции по перспективе.

Рисунок должны были изучать все, кто занимался искусством, причем его научные положения (законы перспек¬тивы, оптики и данные об анатомическом строении чело¬веческого тела) надо было усваивать с

карандашом в руках, сверяя с натурой (рис. 2). С помощью науки изобразительное искусство эпохи Возрождения достигло величайшего расцвета. Оно представляет собой одно из самых интересных и драгоценных явлений человеческой культуры. Значение теоретических трудов художников этой эпохи заключается в том, что они сумели дать ответы на самые серьезные вопросы искусства, причем они не только теоретически обосновали наиболее актуальные проблемы искусства, но и практически доказали их необходимость. Основная проблема — искусство должно было являть собой синтез достижений в области инженерии, физики, химии, оптики, архитектуры и графики. Рисунок переставал быть сугубо самостоятельным видом изобразительного искусства, он становился прикладной научной дисциплиной с присущими ему аналитическими чертами (исследование пропорций, анатомии, перспективы).

В этой связи — если мастеров наскальных росписей Альтамиры, Ласко или петроглифов Беломорья объединяло стремление создать зашифрованную пластику движения изображаемых персонажей в контексте религиозных ритуальных танцев и обрядов графическими средствами, то мастера эпохи Возрождения видели смысл изображения движения как практический анализ взаимодействия анатомических характеристик человека, животных и птиц с целью выяснения механики и, соответственно, практики применения узлов, сухожилий, костей (рис. 3).

К примеру, у Леонардо, та же страсть к аналогиям заставляет его искать подобие между принципами действия механизмов и живых организмов. Как в художественном, так и в техническом творчестве Леонардо форма была неразрывно связана с содержанием. Каждую свою новую техническую идею он обдумывал до мельчайших подробностей, проверял в действии, проводил многочисленные аналогии, что не могло не отразиться на форме его конструкций. Проектируя, например, летательную машину, он наблюдает полет птиц и летучих мышей, сравнивает перьевую и кожистую поверхность крыльев тех и других, рисует, строит модель и снова наблюдает и проверяет, подмечая

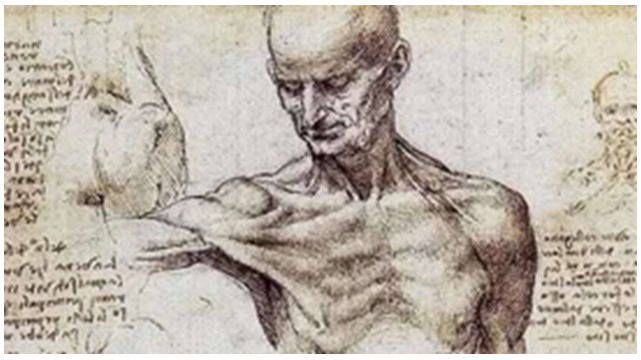


Рис. 3. Леонардо да Винчи. Анатомический рисунок

тончайшие особенности согласования и движения частей [2, с. 271]. Не подозревая о существовании аэродинамических сил, он ищет аналогии в полете птицы; у нее заимствует внешнюю форму и форму движения.

Итальянские мастера Возрождения развили принципы рисунка предыдущего столетия — для них характерен исключительный интерес к фигуре как некоему энергетически насыщенному объему. Но они намного превосходят своих предшественников по необыкновенной концентрированности выразительных нюансов в этих формах, по замечательной плавности ритмов, по значимости позы и жеста. Поэтому-то их излюбленными инструментами были мягкие грифели — итальянский карандаш, уголь, сангина, позволяющие отмечать малейший изгиб поверхности, улавливать оттенки активности внутренней формы при чрезвычайной пластической цельности. Большинство этих рисунков — штудии с натуры, но они далеко не всегда связаны с определенной картиной. В них, при всей их фрагментарности, чувствуется самостоятельный рисовальный замысел. Это как бы эскизы сложного движения, открытого жеста, динамической позы — эскиз пластической активности формы как таковой. Правильнее даже сказать, что поза, жест, движение всем этим фигурам не нужны: сама форма так насыщена внутренней энергией, что и при полном внешнем покое она оказалась бы столь же динамически выразительной.

Почти в любом листе Микеланджело серии штрихов передают сокращение, напряжение мышц, проступающее сквозь очертание фигур; поразительная плавность ритмов в рисунках Рафаэля словно бы происходит от стремления замкнуть несколько пластически наполненных форм в один цельный объем; насыщенная динамикой пластика и энергия фигур в листах Тициана мощно противостоят воздействию живописной трактовки; наконец, характерные кривые штрихи, фиксирующие лишь выпуклости формы, как бы сдерживающие набухание массы, — у Тинторетто. И даже у иных северных мастеров: как почти до твердости напряжена сама материя в растениях, животных, фигурах, предметах в рисунках Дюрера, как сдерживает живое и выразительное движение лица почти металлически жесткая контурная линия у Гольбейна!

Все это можно сформулировать так: всякий рисунок кватроченто, Высокого Возрождения и даже раннего маньеризма — это решение исключительно пластической задачи. Как бы ни были индивидуальны и отличны друг от друга рисунки художников этого времени, они всегда являют собою некоторый замкнутый в себе объем или сумму таких объ-

емов, причем рисунки этих художников отличаются один от другого, главным образом, если так можно выразиться, — тембром энергии и степенью этой энергетической насыщенности (рис. 4).



Рис. 4. Бронзино. Обнаженный. Ок. 1540

Ограниченность объемом, формой — определяющая черта рисунка XV–XVI веков. В эти рисунки не входит изображение среды — герой действует как бы в глобальном или космическом масштабе. Фон, реальное пространство в этих рисунках не изображается, ибо оно — принципиально неизобразимо: это весь мир (понимая его как угодно расширительно), а человек здесь есть воплощение тех энергий, которыми строится мир, — мир как бы осуществляется, проявляет себя через энергию человека. Иными словами, в возрожденческом рисунке мы видим фигуры не на нейтральном фоне, как нам сейчас может показаться, но на фоне подразумеваемого Космоса, который сгущается в какие-то моменты в фигуру человека. Именно напряженность человеческой энергии и говорит об энергии мира вокруг него.

Но если пафос рисунка мастеров итальянского Возрождения замыкается на фигуре как своего рода концентрации мировой энергии, то у их современников, художников Севера — Германии, Нидерландов — господствует иная, хотя и родственная итальянской, концепция рисунка. Их листы в не меньшей степени, чем у итальянцев, наполнены энергией, но она не сосредоточена в человеческой фигуре, а словно бы разлита в мире, наполняет собою пространство. Герой в северном рисунке часто имеет как бы страдательный оттенок: мощные силовые потоки, идущие сквозь мир, присутствие в мире чудесного начала, выражающегося в эманации света и цвета, воздействуют на человеческую фигуру, превращают ее в точку приложения этих сил, и, чтобы не раствориться под их воздействием, эта фигура как бы форсирует, даже утрирует свои формы, позы, жест — почти до гротеска, зачастую превращаясь в выразительный орнамент (тут, в первую очередь, надо назвать Альтдорфера, У. Графа и швейцарских мастеров, Хубера, даже некоторые листы Дюрера; своеобразное отражение этого чувствуется у Грюневальда и Бальдунга; назовем также антверпенских маньеристов, Спрангера и т. д.). Эта особенность северного рисунка XVI века

сказалась и в его технике. Очень часто, особенно в Германии, рисунок выполняется на темной, тонированной цветом бумаге, главные инструменты — это перо, черными изгибающимися параллельными линиями рисующее экстатические формы, и белила, нанесенные очень тонкой кистью, вспыхивающие на краях силуэтов и выпуклостях форм, словно бы это рефлексы, отражения сил, энергий, световых потоков, пронизывающих пространство.

Как только мы переходим к искусству XVII века, мы попадаем в иной художественный мир. От прежнего подхода к рисунку как решению пластической, в первую очередь, задачи, воплощению идеальной формы на фоне подразумеваемого Космоса не остается и следа. В рисунке XVII века резко меняется уровень мировосприятия. Художник соотносится не с Космосом, а с реальным пространством — определенным и конечным пейзажем, интерьером комнаты, замкнутым двором. Такое пространство включает в себя понятие среды. Но соответственно меняется в рисунке XVII века и масштаб человека: его соотнесенность с целым миром исчезает, он может действовать, проявлять себя лишь в отведенном ему пространстве. Если в воз¬рожденческом рисунке каждый человек со¬относится с Миром, с Космосом, с Богом без всякого посредничества другого человека, то в XVII веке герой прежде всего вступает в контакт с другими людьми — его кругозор как бы сжимается, и они попадают в поле его зрения. Только XVII век впервые выявил, что именно рисунок из всех видов искусства позволяет отчетливо воплощать это динамическое, а подсознательно временное начало: стремительностью линий, пропусками, редукциями, намеками, ритмами штриха и фактуры. Если и раньше можно было догадываться, что рисунок, в первую очередь, воплощает категорию времени (что ощущается уже при сравнении рисунков мастеров Возрождения и маньеризма с их картинами), то в рисунках XVII века (а Рембрандта — с особенной силой) это выражено со всей отчетливостью.

Если переходить к рисунку классицизма, то можно отметить самые распространенные в классицизме инструменты и приемы — это тщательность регулярной штриховки пером или предельная отретушеванность карандаша. Но еще более типична — чистая контурная линия, переводящая форму на уровень самодовлеющей абстракции. Если для стилистики рисунка XVIII века важнее всего — ритм, то есть фиксация некоей гармонии, которая пронизывает все явления, то в рисунке XIX века определяющей категорией становится темп — быстрота реакции художника, быстрота движения его рисовального инструмента. Темп проявляется, обнаружи-

вает себя в рисунке по-разному: в нетерпеливости резких штрихов (Жерико, Делакруа), в удвоении, утроении приблизительных вибрирующих контуров (Домье), в мгновенном движении линий по поверхности листа (Мане), в экстатической ритмичности всей системы рисунка (Ван Гог), но всегда главным оказывается очень быстрый темп руки рисовальщика, стремящегося ухватить один определенный миг — миг состояния реальности или движения модели, или души художника (рис. 5).



Рис. 5. Жерико. Испуганный конь. 1810-е

Если раньше можно было говорить о рисунке как о некоем фиксированном моменте жизни, то сейчас рисунок — это, скорее всего, лишь фиксированный момент движения. И любопытно, что поэтому-то чем дальше, тем тривиальнее становятся объект и мотив рисунка: способность увидеть и передать с художественной выразительностью краткий миг существования самого рядового, эстетически не окрашенного явления позволяет особенно отчетливо выявлять артистичность глаза художника. Но это же наполняет рисунок XIX века особой жизненной конкретностью — для максимальной выразительности этого уловленного мига надо найти наиболее характерный, пусть, на первый взгляд, необычный, но типичный момент в последовательности его жизненных проявлений. И как только такой момент зафиксирован — рисунок завершен. Поэтому-то если раньше законченная композиция и набросок — это разные виды рисунка, то в XIX веке разница между ними исчезает. В этом особом интересе к темпу и заключается главное отличие между традиционным и новаторским рисунком этого времени. Ведь и тот, и другой прежде всего стремятся изобразить конкретную реальность. Но традиционный рисунок ее лишь описывает графическими средствами, тогда как новаторский улавливает ее изменения, ее движение — ее темп, то есть наиболее выразительное начало, опуская все несущественное, часто жертвуя оптической или анатомической правильностью ради силы выражения. Быстрота, темпераментность такого рисунка определяют его существен-

ные качества. Поспешная, курсивная, редуцированная линия становится ведущим стилистическим элементом рисунка. В самой стремительности ее темпа — основа для концентрации, конденсации форм. Но тот же темп придает линиям напряженность, внутреннюю вибрацию. Линии как бы резонируют друг от друга, отчего вся их совокупность пронизана своего рода пульсацией, «пальпацией», распространяющейся на всю композицию в целом и этим организующей ее на поверхности бумаги. Такая композиция получает все более сильную тенденцию располагаться ближе к передней плоскости листа, резко возрастает роль силуэта — он становится плоскостным (Лотрек), иногда даже плоским (Бердсли). Начало изобразительности все сильнее подчиняется началу выразительности: в фигурном рисунке линия рисует не формы, а их движение, в пейзаже основное — не изображение того или иного места, а настроение, состояние, впечатление, которое оно вызвало в художнике (Коро). В результате всего этого рисунок словно бы перестает быть завершенным в себе, он открывается зрителю, становится активным, живет лишь во взаимоотношении с ним (нагляднее всего — у Ван Гога, у Лотрека). Так постепенно, а с середины века все заметнее традиционный и новаторский рисунок XIX века все более расходятся, хотя, конечно же, в графике этого времени есть немало и промежуточных явлений, особенно к концу века.

В значительной мере оба стиля рисунка XIX века — и описательный, и артистический — получают продолжение и в XX столетии. Но определяющим в XX веке становится рисунок совсем иных качеств. Главная его черта — это интеллектуализм. Такой рисунок призван не отзываться эмоционально на то или иное явление, но найти ему графическое обозначение, прояснить его. Словно бы художники, почувствовав неведомую раньше сложность, многозначность бытия, стремятся преодолеть ее осознанием мира и его феноменов. Этот новый метафизический оттенок современного рисунка требует от него и новых методов — не натурного рисования, но постижения структурных закономерностей, что вызывает к жизни и новые средства — не описания события или предмета, но обобщения его почти до уровня знака. Такой рисунок обретает свойства аналитики и концептуальности и, воплощая истинную чистоту линеарного стиля, заключает в себе свойства особой одухотворенности. Он в гораздо меньшей степени изображает зримую реальность, чем создает графическую аналогию этой реальности, как бы очищенную от эмпирической случайности. В таком рисунке материальная характе¬ристика — излишняя, она словно бы возвра-

щает рисунок к конкретности данного факта реальности. И одновременно рисунок не ищет приемов внешней экспрессивности: энергия заключена в самой линии, в строжайшей экономии ее движения. Такая, в сущности, дематериализованная линия стремится не порисовать то или иное явление, но выразить его внутренний образ, как бы чистую его идею: первоначальная реальность воссоздается из рисунка зрителем, но обогащенная ним его душевным усилием и индивидуальными ассоциациями, поэтому-то в современном рисунке так сильно метафорическое начало.

Метафора и для художника, и для воспринимающего произведение искусства есть особый путь мысли, особый способ мышления. При этом очень важно, что метафорическое мышление помогает искусству стать синтетическим, цельным знанием о жизни. Известный российский литературовед Н.Я. Бегжовский определял метафору как род метаморфозы, как «расставание с отдельными вещами и выход в течение единой жизни» [6, с. 307]. Это — тонкое и точное определение. Метафора включает предмет в многообразный мир, устанавливает многообразные отношения его с другими предметами, явлениями и тем самым делает его не отдельным, а частью мирового целого. Предметы и явления мира в метафоре приобщаются друг к другу, а сам мир благодаря этому воспринима¬ется как внутренне единый, цельный.

В XX веке благодаря стремительному развитию науки и техники изобразительному искусству удалось изменить одну из основных характеристик — статичность. В изобразительном искусстве, как было показано выше, художники пытались это сделать столетиями, графически изображая изменчивость бытия. За это время в практике рисунка была накоплена огромная база знаний, опробованы разнообразные методики его преподавания. В учебное понимание были введены такие термины, как линия, пятно, штрих, свет, тон, сформулированы принципы гармонизации графической композиции — статика и динамика, метр и ритм, контраст и нюанс, масштаб и тектоника. Объем и движение формы изображались настолько убедительно, что порождали иллюзию этого движения в пространстве листа или холста. Вполне очевидным становилось желание художника выйти из этого двухмерного пространства в объем. И если рассматривать приемы формообразования в кинетическом искусстве, то вполне очевидно, что первоначально мастера этого направления использовали те же приемы гармонизации композиции, что использовали их в графике, с той лишь разницей, что эти приемы подчинялись строгой

последовательной логике, созвучной с точными науками. И если образ и экспрессия графического изображения была раньше иллюзорной, то в новом искусстве эти категории становились материальными. Зритель получил возможность лицезреть не статичный, а находящийся в активном взаимодействии с окружающей средой художественный объект. Основатели кинетической скульптуры Александр Колдер и Вячеслав Колейчук — изобретатели новых способов формообразования. Развивая идею кинетизма, они значительно расширили пределы понимания движения и пространства. Движущийся объект перевоплощался, возникая в принципиально новом качестве, в нем присутствовала не только внутренняя логика построения, но и новая эстетика [1, с. 114].

Художественные произведения начали существовать во времени и пространстве, а зритель мог соприкасаться с ними и приводить в движение. Главной характеристикой кинетического искусства является динамичность. Арт-объект не просто перемещается в пространстве, но и трансформируется. Эти изменения происходят под воздействием света, ветра, электромагнитных сил. Усилить эффект также позволяет перемещение самого зрителя в пространстве, а также видео- и звуковые эффекты.

Художники этого направления часто представляли произведения искусства, которые основывались на механизированном движении, и исследовали возможность совмещения искусства с научным знанием. Они выражали свою позицию относительно автоматизации мира. Например, те, кто был подвержен влиянию конструктивизма, предполагали, что механическое искусство можно интегрировать в повседневную жизнь. Художники, близкие к дадаизму, показывали порабощение человечества наукой, технологиями и индустриальным производством. Художник-кинетик становился инженером и должен был знать основы физики, понимать, как привести в движение, казалось бы, недвижимые предметы. Представители кинетизма нередко задумывались над тем, как связаны машины и человек, что у них общего. По сути, анализ взаимосвязи в системе «человек — движение — объект» в конечном итоге предопределял проектирование последнего посредством формообразования, основанного на синтезе целого диапазона знаний — инженерной науки, оптики, физики, архитектуры и, естественно, изобразительного искусства. Собственно, перед проектировщиком кинетического искусства XX века стояли те же задачи, что и перед мастерами Возрождения.

В 1920 году в Москве был опубликован «Реалистический манифест» братьев Наума Габо и Антуана Певзнера — создателей конструктивной аб-

стракции как «конструктивной идеи». Для Габо, чьи конструкции были на стыке науки и инженерии, новое искусство было манифестом в науке и технологии, возможностью найти образ того, что спрятано в формах природы, а назначение художественного произведения — в том, чтобы обнаружить невидимую внутреннюю сущность вещей [4, с. 145].

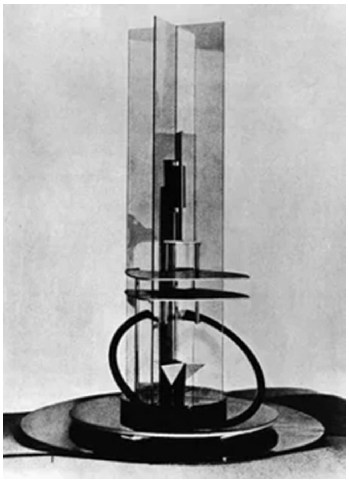


Рис. 6. Наум Габо. Column. 1975

Например, в работе «Column» (1975), задуманной Габо еще в 1921 году, прозрачность материала (нейлоновые нити, плексиглас) является метафорическим знаком проницаемости концептуальных сооружений (рис. 6). Эти ставшие видимыми идеи являются абстракциями, аналогичными таковым в математике. Рациональные конструкции возникают на основе природных явлений на строго геометрических принципах, обобщении направления, энергии и движения. Конструктивная геометрическая абстракция была одним из наиболее выдающихся и продолжительных течений в современном искусстве. Причина, видимо, в том, что геометрические рисунки, конструкции, объекты открыли новый взгляд на вещи и порядок, который таится в них. Он может быть многих видов. Например, цвета и оттенка, размера и интервала, плоскости и угла, объема и формы и др.

В данном контексте мы приходим к интересному парадоксу. Если до начала развития кинетического искусства графические методы и приемы, совершенствуясь во времени и пространстве, предопределяли стиль в архитектуре, живописи и скульптуре (рисунок — основа любого вида изобразительного искусства), то именно зарождение таких течений, как супрематизм, дадаизм, оптическое искусство (оп-арт) в совокупности с последовавшим за ними кинетическим искусством, повлияло на стилистику и методы формообразования в рисунке. Это, несомненно, отразилось и в учебном рисунке МВХПУ (б. Строгановское) на рубеже 1960–1970-х гг., когда строго академическая система этой дисциплины преобразовалась в конструктивную пластику с присущими ей более абстрактными методами изображения формы. В этом понимании определенный аскетизм изображения, его обобщенность, отказ от излишней детализации изображения натуры способствовали более ясному выяснению движения объемов в двухмерном пространстве изобразительной

плоскости. Рисунок в этом ключе становился инструментом, при помощи которого студент имел возможность более выразительно решать пространство, используя элементарные навыки взаимодействия линии, тона и пятна. Прорисовывая любое изображение насквозь, выстраивая формы объемов в глубину пространства, рисующий моделировал свою композицию, максимально выгодно показывая экспрессию движения натуры.

Интересно рассмотреть, какие тождественные стилистические приемы обнаруживаются в формообразовании в искусстве кинетики и в рисунке. При этом представление о формообразовании нужно рассматривать не только как ответ на конкретные функциональные задачи. В равной степени формообразование может выступать в качестве формально-геометрических, композиционных, конструктивных построений, на уровне концепций и принципах авторского, стилистического, комбинаторного характера.

Было бы неправильным утверждение того факта, что конструктивно-аналитический метод преподавания рисунка в художественно-промышленной школе разрабатывался исключительно в 1970-е. История рисунка показывает, что предпосылки к этому были еще в 1920-х, во ВХУТЕМАСе. Идея выхода из изобразительной плоскости в объем, понимаемая и обоснованная архитекторами того времени, нашла свое применение в пространственных композициях А.М. Родченко. Пространственные конструкции разрабатывались Родченко экспериментально. «Исключительно, чтобы связать конструктора законом целесообразности примененных форм, закономерным соединением их, а также показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции, разных систем, видов и применений. В данных работах, как реальных конструкциях, я ставлю непременным условием будущему конструктору индустрии: «ничего случайного, безучетного»». [7, с. 114]. Все созданные художником в те годы пространственные конструкции — это устойчивые и внутренне стабильные сооружения, в основе которых лежали как известные, так и совершенно новые конструктивные принципы. В живописи и графике художник создавал композиции из геометрических форм или линий, в которых произвольный композиционный порядок расположения элементов заменялся математическими соотношениями, преувеличенным вниманием к пересечениям, врезкам, соединениям композиционных деталей. Скрепленные между собой детали ограничивают, обстраивают внутреннее пространство в конструкциях. Возникает соотношение двух пространств: внутреннего и внешнего, как в архитектуре. В своей серии

конструкций «Круг в круге», «Квадрат в квадрате», «Овал в овале» Родченко применил общие принципы моделирования объемных структур из концентрически вырезанных из плоскости геометрических контуров. Линия на плоскости превратилась в линию разреза. Стыковка элементов под разными углами создавала впечатление богатой и интересной пластической формы, воспринимаемой со всех сторон (рис. 7).



Рис. 7. А.М. Родченко. Пространственная конструкция № 10. 1920

В этой связи конструктивно-аналитический метод преподавания дисциплины «рисунок» в МАРХИ и МВХПУ, а впоследствии и в других дизайнерских вузах нашей страны нашел свое проявление в сквозных рисунках, с логической конструктивно-пластической структурной системой, основанной, в первую очередь, на линеарном восприятии модели, а во-вторую — на принципах комбинаторики.

Но линия на плоскости могла быть не только линией разреза, как у Родченко, она могла быть самостоятельным элементом отображения формы. В качестве примера можно привести одну из работ В.Ф. Колейчука — латунную изогнутую трубку, закрепленную между двумя пластинами и приводящуюся в действие вращения с помощью электромотора (рис. 8). Интерес заключается в том, что тень, падающая на белую плоскую поверхность, словно на лист бумаги, напоминает графическую линию. Кривизна трубки способствует тому, что, приближаясь к плоскости, тень становится гуще, удаляясь от нее — наоборот, становится более эфемерной, тонкой, размытой. Точно также и в рисунке — линия на переднем плане изображения всегда более яркая и жирная, а на дальних планах — более легкая. В этом отношении достаточно вспомнить творчество А.А. Дейнеки, когда он, рисуя наброски для своих произведений, изображал фигуру человека одной лишь линией, пульсирующей в пространстве листа от переднего плана в глубину (рис. 9).

В дизайне, в формообразовании, известен принцип комбинаторики — приведение сложных пластических форм к простым геометри-

ческим составляющим, на основе которых можно моделировать проектируемую форму. Комбинаторное формообразование было применено архитектором Г. Крутиковым в общеобразовательном курсе ВХУТЕИНа для разработки тестов пространственного комбинирования. Неслучайно на рубеже 1960–1970-х гг. профессор Ф.Ф. Волошко и доцент В.И. Тумольский разработали методику конструктивного преподавания рисунка, основанную на комбинаторных и конструктивных системах, обусловленных различными уровнями абстрагирования. Первым уровнем являлось геометрическое и композиционное построение формы изображения натуры, вторым уровнем — конструктивно-функциональное построение объемов (рис. 10, 11).

Комбинаторное формообразование предполагает создание серий форм, отвечающих тем или иным функциональным, конструктивным, композиционным и другим требованиям. Во многих случаях эти серии строятся из большого числа объектов — неравнозначных вариантов, основанных на одной или нескольких закономерностях.

В связи с этим на практике всегда существует проблема выбора из этой серии одного или нескольких элементов. А поскольку обычно серии создаются, исходя из компо-

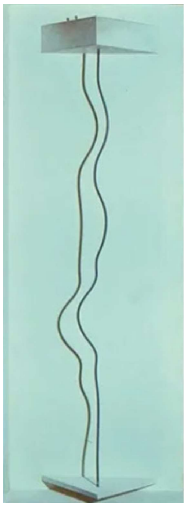
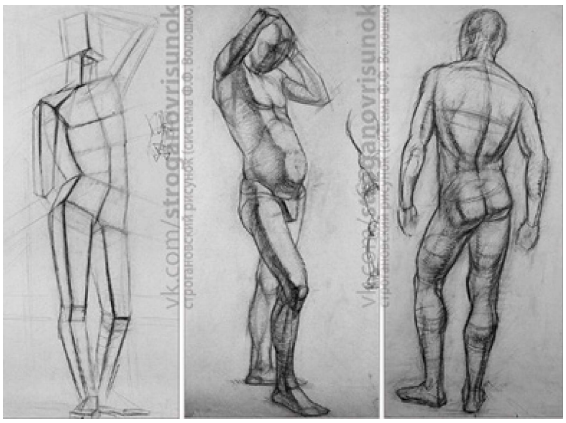




Рис. 8. В.Ф. Колейчук. Живая линия. 1981
Рис. 9. А.А. Дейнека. Набросок к картине «Сбитый ас». 1942



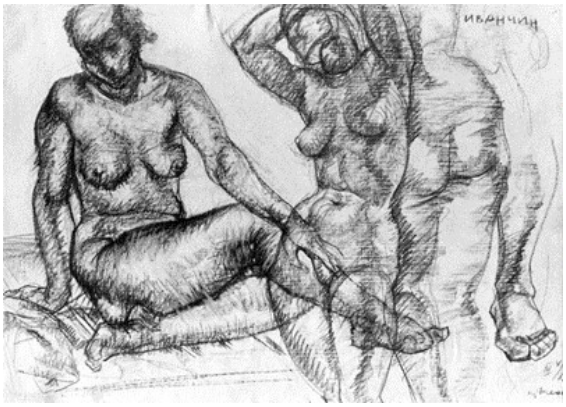


Рис. 10. Рисунок модели в контрапосте. Студенческая работа. 1970-е
Рис. 11. Рисунок модели в движении. Студенческая работа. 1970-е

зиционных закономерностей, выделение из них функциональных форм составляет отдельную, уже практическую, задачу. Таким образом, комбинаторные системы как в рисунке, так и в кинетике, функционируют на двух уровнях: первый отвечает за общую тенденцию создания комбинаторных форм, второй — сугубо практическим задачам (рис. 12).

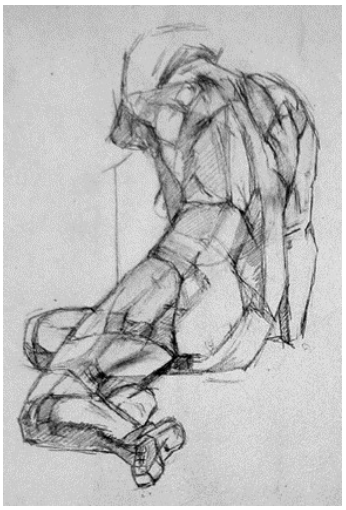


Рис. 12. Рисунок сидящей модели в движении. Студенческая работа. 1970-е

На рисунке 12, представляющем начальный этап работы над моделью, можно увидеть геометрическую «раскладку» объемов в пространстве. При этом четко изображается момент напряжения на правую руку модели, создающий тектоническое напряжение в области плеча. В том числе, предельно понятным становится общее движение форм в глубину листа.

В 1976 году В.Ф. Колейчук создал работу под названием «Стоящая нить» (рис. 13). Объект представляет собой тянущуюся снизу вверх струну, которая закреплена только с одной стороны. Держаться вертикально и не падать ей помогает система противовесов — гибких стальных лепестков. Для того, чтобы его стальная нить стояла, Колейчук использовал принцип натяжения тетивы в луке. «Стоящая нить» — самая известная из целого ряда работ, где художник экспериментирует с вертикальными конструкциями. Но если посмотреть на изгибы форм конструкции, то можно увидеть визуальное тождество с распределением масс в конструктивном рисунке обнаженной фигуры (рис. 14). Визуально вполне очевидно тождество ритмов, создающих общую тектонику основной вертикальной оси. Здесь известный еще с эпохи Возрождения метафорический принцип понимания человека как «мерила» всех вещей воплощается в знаке, символе (у Колейчука), а в рисунке — в качестве реального изображения.

Но все же у учебного рисунка свои задачи, естественно, отличные от задач кинетического искусства. Современное кинетическое искусство, используя новейшие технологии и принципы программирования, демонстрирует непредсказуемость художественного произведения, открытость интеллектуальному контексту, внешней среде и, разумеется, зрителю, от чьего восприятия зависит конечный смысл произведения. В

этом его принципиальное отличие от учебного рисунка. Студент первоначально решает композицию, затем переходит к формообразованию и, во многом — за счет эскиза, поэтапно продвигается к искомому результату. Эволюция взаимодействия искусств показала, что первый новаторский шаг в пластических искусствах, как правило, совершает художник, а затем скульптор, дизайнер, архитектор, осознавая эту новизну, берет инициативу в свои руки и ищет пути внедрения художественного открытия в существующую реальность в виде новых архитектурных форм, малых или больших.





Рис. 13. В.Ф. Колейчук. Стоящая нить. 1976
Рис. 14. Рисунок обнаженной модели. 1980-е

Список литературы:

1. *Алиева Р.И.* Малые архитектурные формы в формировании открытых пространств городской среды. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. РГХПУ им. С.Г. Строганова. — Москва, 2022. — URL: https://xn----7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/uploads/catalogfiles/4335_alieva-dissertacziya.pdf (дата обращения: 27.11.2022).

2. *Волынский А.Л.* Жизнь Леонардо да Винчи. — Москва: Алгоритм, 1997.

3. *Дэвлет Е.* Альтамира — «королева расписных пещер» // Природа. — 2004. — № 12.

4. *Ефимов А.В., Панова Н.Г.* Архитектурная колористика и пластические искусства. — Москва: БуксМАрт, 2019.

5. *Колейчук В.Ф.* Новейшие конструктивные системы в формировании архитектурной среды. Учебное пособие. — Москва: БуксМАрт, 2016.

6. *Москвин В.П.* Русская метафора: Опыт семиотического описания. — 5-е изд. — Москва: ЛЕНАНД, 2019.

7. *Родченко А.М.* Опыты для будущего. — Москва, 1996.

8. *Синисгалли Р.* Leon Battista Alberti. О живописи. Новый перевод и критическое издание. — Нью-Йорк: Издательство Кембриджского университета, 2011.