

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства»
(ПГУАС)

ЗАРИСОВКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Учебно-методическое пособие



Пенза 2014

УДК 741.021.2(075.8)
ББК 85.15я 73
З-34

Рецензенты: доцент кафедры РЖИС Т.В. Елизарова
(ПГУАС);
председатель правления ПРО ВТОО СХР
В.В. Шабанов

Зарисовки фигуры человека: учебно-методическое пособие /
З-34 В.С. Шинкевич. – Пенза: ПГУАС, 2014. – 58 с.

Даны рекомендации по последовательному ведению работы над зарисовками фигуры человека. Представленные в конце пособия практические задания помогут закрепить полученные знания и навыки, а также избежать ошибок в процессе работы. Пособие иллюстрировано работами автора.

Учебно-методическое пособие подготовлено на кафедре «Рисунок, живопись и скульптура» и предназначено для студентов, обучающихся по направлениям 07.03.01, 07.04.01 «Архитектура», 54.03.01 «Дизайн».

© Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства, 2014
© Шинкевич В.С., 2014

ВВЕДЕНИЕ

Некоторые учёные считают, что с рисунка началась письменность да и цивилизация. Рисунок, возможно, это усложненная идеограмма, своеобразная письменность, где каждое прикосновение художника к бумаге является поэтической стенограммой переживаний его и чувств.

Всё изобразительное искусство начинается рисунком. Он несет ответственность за поиск и создание образной вразумительной формы, за коммуникативность искусства.

Рисунок включает в себя великое разнообразие техник и их применений. Есть рисунок, выполняющий прикладные функции, – подготовительный, который обретет грядущую жизнь в ином измерении и материале. Можно говорить и о рисунке «чистом», отдельном, о рисунке как самостоятельном виде искусства или учебном – определяющем поиск и поступательное развитие рисунка и его автора. Это совсем не значит, что каждый такой рисунок стоит особняком. Наоборот, их «векторное» влияние на изобразительное искусство огромно; влияние и прямое, и косвенное. Наряду с другими видами учебного рисунка, «натурный» исторически занимает важное место в системе развития, поскольку даёт место для самого сокровенного выражения личности художника. Рисуя с натуры, «ученик» больше чем где-либо остается один на один с природой. В этом диалоге есть что-то ни с чем несравнимое, это — разговор сокровенный и доверительный.

Для художника, в отличие от писателя или музыканта, доминирующим материалом оказывается предметность реального мира и способность человека к визуальному мышлению. Он создает предметный объект, который, сколь бы ни удалялся по своей организации от реальности, тем не

менее, всегда, имея зримый характер, остаётся, связан с впечатлениями художника от реального мира и с условиями зрения человека. Изобразительный объект не просто нагляден (в конце концов, мы видим и рукопись писателя); главное — его смысл соединен с визуальностью, и образуется он согласно психофизическим закономерностям зрительной способности людей. Можно сказать, что такое свойство изобразительного искусства, прежде всего, зависит от особой роли переработки реальной предметности в творческом процессе, с одной стороны, и от предметно-творческой деятельности художника — с другой.

Следует подчеркнуть, художника привлекает в предмете не та или иная сумма качеств, которые он по-своему группирует, а нечто такое, что имеет отношение к общему значению и может быть названо её «цельной формой». Художник всегда находится в процессе поиска того визуального «художественного образа», который был бы способен отобразить «мир человека». Этому можно и нужно учиться, как одному из элементов культуры – культуры визуального общения.

В силу стилистических особенностей рисунка, известной условности средств выражения – чёрное, белое, пятно, штрих и т.д., – форма его часто далека от прямого подражания жизни. На плоскости магия линий и форм создает особую реальность искусства, присущую только рисунку, где линия подобна поэтической строке, пятно – полёту. У рисунка свои ярко выраженные особенности. В самой условности графического языка заложены богатые возможности. Так, на листе бумаги, не определяя пространства, вне всякой логической связи можно разместить, не порождая недоумения, разномасштабные изображения фигур и предметов. На абстрактном фоне бумаги может быть нарисован человек во всех его подробностях, но вне среды и вне определяющей опоры в виде земли или тени и т.д. Здесь степень «реальности» и убедительности изображения задаётся идеей и композиционным замыслом автора.

Развиваясь на плоскости, рисунок с плоскостью неразрывно связан, её определяет. Рисунку свойственна известная мера условности – материальность изображаемого мира в нём менее ощутима, в отличие от живописи, заставляющей нас забывать о плоскости – носителнице изображения. Это, конечно, не значит, что рисунку не дано постижение реального мира. Ведь условность черного и белого предполагает и делает видимыми достаточно подробные картины бытия. Рисунку подвластен любой сюжет и мотив. Прекрасное, нас окружающее, и даже отталкивающее и отвратительное, благодаря стилевой условности рисунка может приобрести эстетическую ценность. Вспомним хотя бы, к примеру, некоторые рисунки, посвящённые отображению ужасов войны Кёте Кольвиц, Георга Гросса или Гойи.

1. ШКОЛА РИСУНКА

Программы обучения основам академического рисунка изначально ориентированы, не только на передачу студентам объективных знаний в области художественного мастерства, но и направлены на сохранение индивидуальных особенностей дарования студента в процессе его обучения (рис. 1).



Рис. 1

При этом индивидуально подходить к каждому из студентов, внимательно изучать его данные, стараться всемерно развивать их — в

этом заключается сущность нашей художественной педагогики. Развивая творческие навыки студента, мы должны воспитывать в нём умение глубоко обобщать свои наблюдения, приводить их в единое целое.

Путь это большой и трудный. И студентов надо готовить к этим трудностям, показывать красоту творческой борьбы за высокое художественное качество произведения – за определённую и точность, искренность и ответственность (рис.2).



Рис.2

Рисунок лежит в основе всех видов изобразительного искусства. Он должен стать фактором, обеспечивающим успешное сочинение «проектов»

и станковиста, и дизайнера, и архитектора. Усваиваются основы изобразительной грамоты наиболее плодотворно в процессе творческого освоения действительности – систематической практической работы с натурой. Такой рисунок желателен для каждого художника как школа взросления.

В какой бы области изобразительного искусства ни творил художник, первый этап его работы обычно начинается с карандашных эскизов и композиционных набросков (рис.3).

Чтобы замысел претворить в проект, найти ему убедительное пластическое образное выражение, необходимы многие факторы. Требуются развитое пространственное представление, свободное владение рисунком, мощная сила художественного воображения и т.д. Эти знания, умения и навыки может дать «школа», основанная на систематическом изучении природы и воспитании творческой личности.

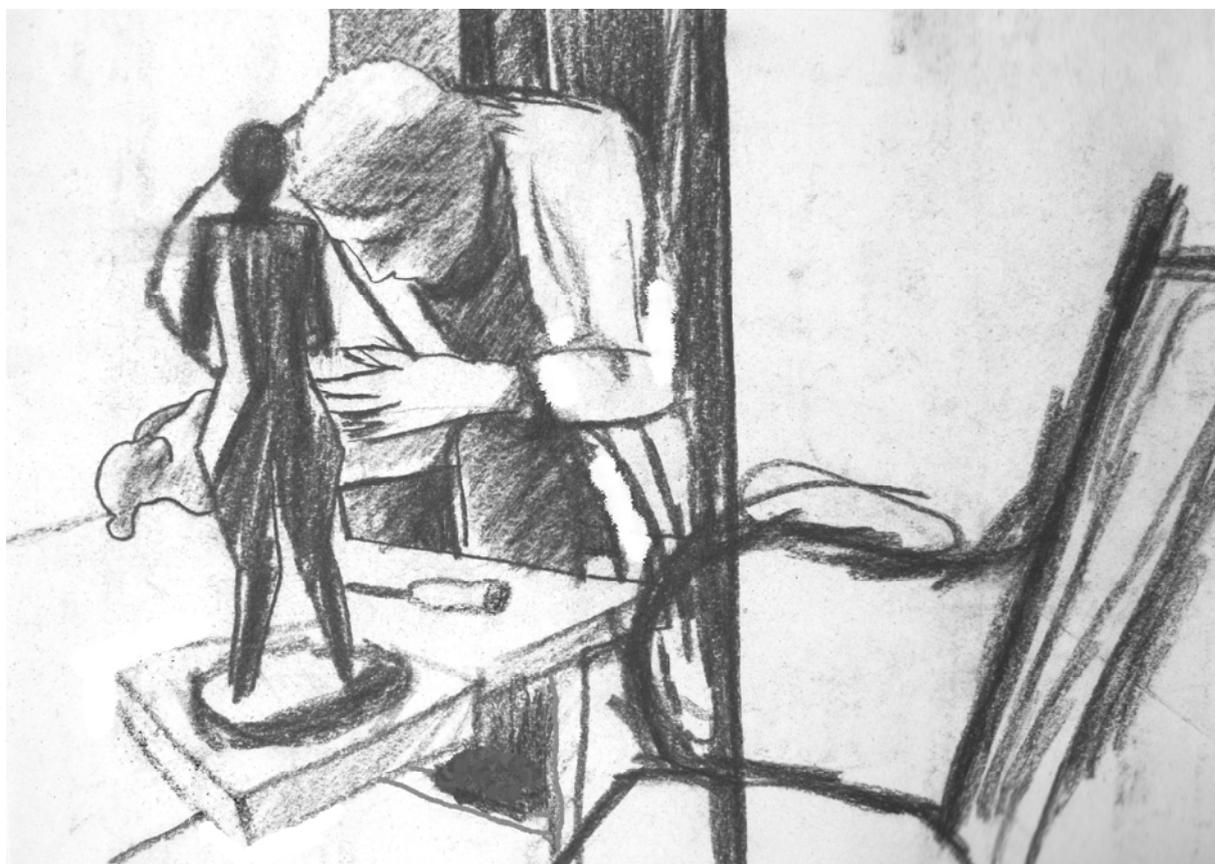


Рис. 3

Любая разновидность рисунка становится предметом искусства тогда, когда художник, основываясь на знании закономерностей, ставит перед собой определенную творческую задачу и, делая художественно-типические обобщения из своих впечатлений, оригинально и убедительно ее решает.

После учебного рисунка — основы реалистического изображения действительности, важнейшей части профессионального образования в

современной художественной практике можно отметить два типа рисунка, отличающиеся своими целями. Это станковый рисунок — особая область творчества, имеющая самостоятельное значение, и рисунок как составная часть произведения, имеющий подсобное значение в композиции.

1.1. Учебный рисунок

Учебный «натурный» рисунок академической школы как обнаженная истина служит базой и моральным камертоном будущего специалиста (рис. 4).



Рис. 4

Под термином «натурный» имеется в виду рисунок, не запрятанный под толщу декоративной вязи черно-белых линий и пятен, когда под

внешне привлекательной законченностью часто скрывается бессодержательность и внутренняя беспомощность, а рисунок аналитический, направленный на познание геометрической конструкции формы и её смысла. Такой рисунок несет в себе силу жизненной правды, которая так необходима искусству и в которой так много обаяния. Дальнейшее развитие (и количественное, и качественное) всех разновидностей рисунка важно не только для графики, но и для всего нашего изобразительного искусства (рис. 5).



Рис. 5

Конечно, случается, и не редко, появляются творения со слабо выраженным смысловым началом. Такие работы чаще всего носят натуралистический характер. И как бы досконально выпукло ни были изобра-

жены отдельные объекты, они не обретают органического единства, упругости целого, отличающей всё живое от мёртвого.

Натуралистическая серость в искусстве, невыразительность формы проистекают не от природы, а именно от неумения художника осознать и творчески воссоздать её. Тысячу раз прав Чистяков, когда он говорит, что, понабравшись знаний и умения, художник должен подчинить себе природу. Только при таком условии художник и может создать настоящие ценности искусства, правильно осуществлять свои талантливые замыслы.

1.2. Натура (лат. natura – природа)

Изучение законов изображения природы необходимо студенту на начальных этапах его образования (рис. 6).

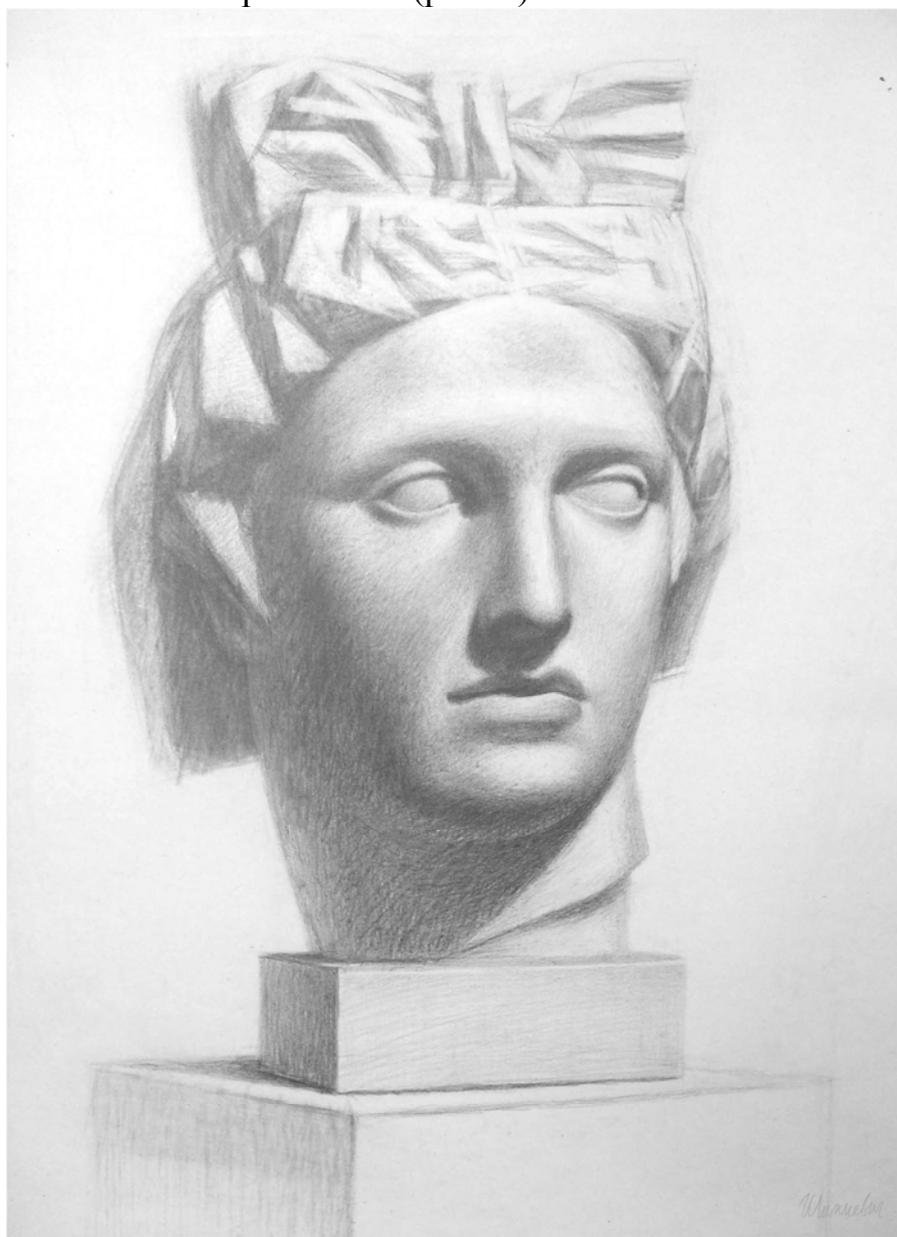


Рис. 6

Начинающий художник может воспринимать окружающую действительность как живописный хаос и нагромождение случайностей, и можно предложить ему осмысленное, конструктивное восприятие действительности. Особую роль приобретают здесь занятия по рисунку. Учебный рисунок – это средство понимания внутренней формы предмета, с одной стороны, и пластики, светотени, тона, выразительности пространственной линии – с другой (рис. 7).



Рис. 7

Учебный рисунок рекомендует учиться понимать существо будущего произведения, фиксировать первую мысль картины; без должного овладения живым наброском невозможна свобода композиции, передача

жизненной органичности той или иной изображаемой сцены, человека. Это основа овладения художественной грамотой.

Мы на практических занятиях рисунком занимаемся систематическим изучением свойств природы и средств их передачи. Этот основной принцип, наследуемый нами от системы преподавания классической русской школы, лежит в основе и нынешнего преподавания, состоящего в объективном «чистяковском» подходе к изучению законов реалистического художественного изображения (рис. 8).



Рис. 8

Систематическое изучение объективных законов изображения природы, овладение этими законами подводит молодого художника к умению

рисовать «от себя» – по памяти, по представлению, по воображению; здесь-то перед художником и открываются перспективы самостоятельного, оригинального мышления. Такое умение позволяет композиционным замыслам реализоваться в эскизах, макетах и проектах.

1.3. набросок

Мы говорим «набросок». Это понятие очень растяжимое и не всегда верно применяется. Да и в самом этом слове кроется что-то легкомысленное, легковесное. Не всякий быстрый рисунок можно назвать наброском (рис. 9).



Рис. 9

Мы радуемся при встрече с рисунком, сделанным лаконично, предельно выразительно, где форма естественна, и автор не стремится быть обязательно «стильным» или удивить показной виртуозностью. Такой, даже очень быстро «набросанный» рисунок обладает качествами, присущими большому произведению искусства, если он композиционен, образно решен, пронизан авторским замыслом.

Много труда, настойчивости, упорства, разочарований, мимолетных радостей скрывается за каждой линией, за каждым штрихом, художник должен пройти сложный путь, прежде чем сможет выразить немногими линиями многое (рис.10).



Рис.10

У известных (и не очень) мастеров изобразительных искусств есть немало быстрых рисунков, в большинстве своём натуральных или по свежим впечатлениям выполненных скупыми линиями, но такими точными, такими художественно выразительными, что подчас маленький кроки (франц. Croquis – набросок) «звучит» как большое полотно. К примеру, зарисовки Рембрандта кистью, пером или сангиной воспринимаются как грандиозные, мудрые творения. И ведь нарисованы-то они очень быстро. Или рисунки русского художника Валентина Серова, советского художника Леонида Сойфертиса, современного украинского художника Алексея Есюнина. Каждый их маленький рисунок несет в себе большие размышления художника, его настроение, и видится в нем уже начало большой станковой композиции (рис 11).

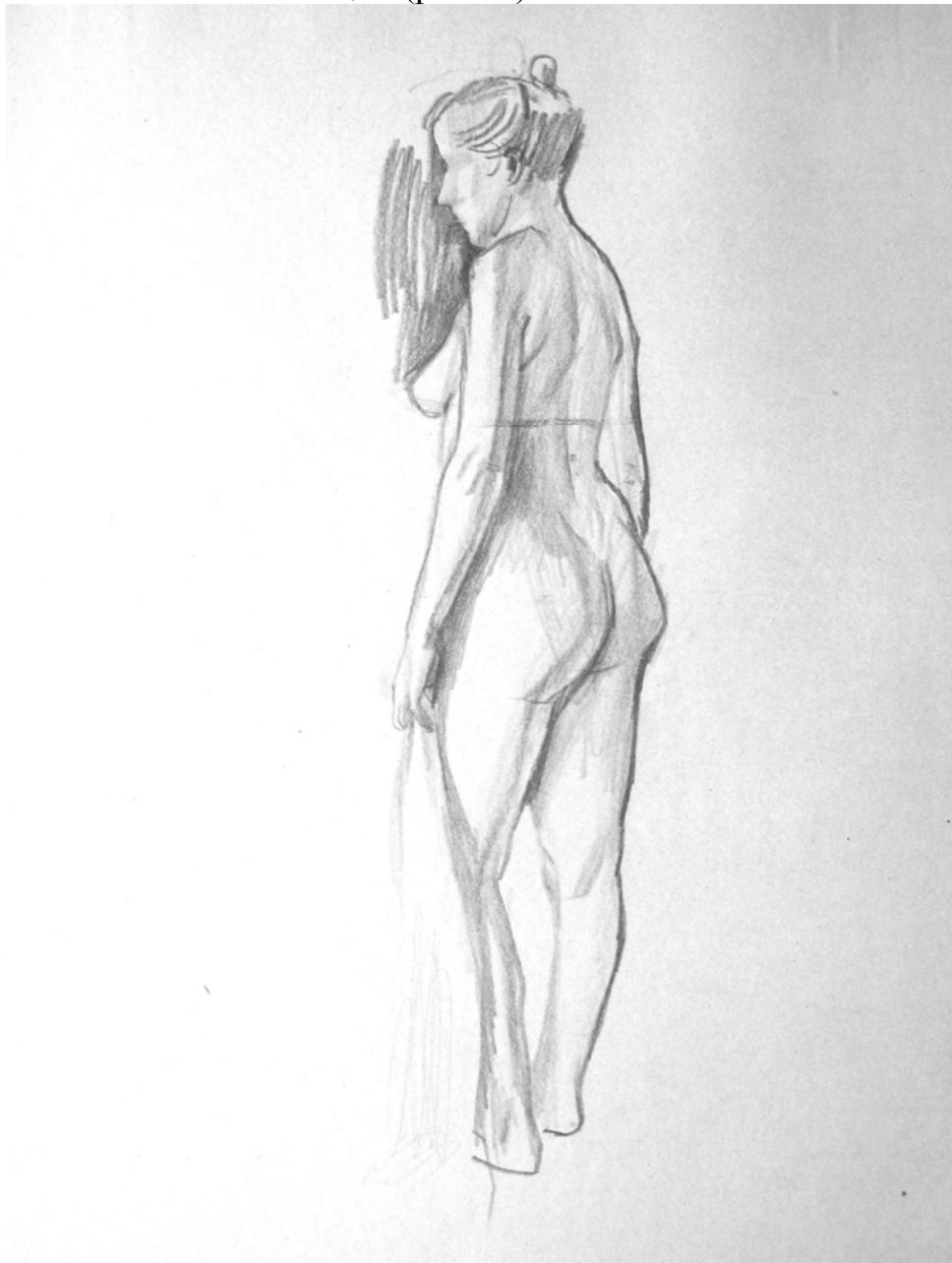


Рис.11

Все эти художники добились такой удивительной выразительности и точной простоты рисования, такой раскованности многолетним, упорным трудом, опытом, умением удивляться очевидным истинам и видеть в них значительное. А ведь не так уж редко приходится сталкиваться с несколько пренебрежительным отношением к такому рисованию и слышать небрежно оброненное замечание: «Ну, это набросочек...». Нет, сделать хороший набросок не просто. Здесь глубочайшая ответственность за каждый штрих (рис. 12).



Рис. 12

Это настоящее, подлинное творчество меткого, краткого высказывания. И для ученика эти быстрые – «рабочие зарисовки» ещё одна серьёзная возможность профессионального роста.

1.4. Цельное видение

Неистошимый источник художественных замыслов – жизнь. Но нужно уметь суммировать свои житейские впечатления, уметь облачить их в художественную форму. Немаловажно, воспринимая действительность, учиться отображать её в материале искусства, фиксировать каждую находку, чтобы, по меткому выражению советского художника Л. Гудиашвили, «весь этот бисер находок постоянно нанизывать на нить своего мироощущения» (рис. 13).



Рис. 13

В работе должна найти выражение основная мысль. А это связано с умением целно видеть. Чтобы знать целое, надо знать, из каких элементов оно состоит. Расчлняя целое на отдельные составляющие его части, важно не терять общего впечатления.

К цельности изображения можно прийти различными путями, но во всех случаях обязательно не выпускать из поля зрения взаимосвязь деталей, их соподчиненность. Целостное видение включает в себя задачу отображения характерного. Это ценное умение найти и раскрыть взаимоотношение между главным и второстепенным в данном объекте (рис. 14).



Рис. 14

1.5. Главное и второстепенное

Цельность видения даёт возможность художнику выдерживать и стилевое единство приема. Надлежит обращать внимание на общее впечатление от работы. Этот фактор имел в виду Ж. Милле в своих заметках об искусстве: «...Надо обращать внимание только на основное. Когда портной примеряет пальто, он отходит на известное расстояние, чтобы увидеть, как пальто сидит. Если он им доволен, то он может заняться деталями, но тот, кто на плохо сшитой вещи наделает красивые петлицы и прочие детали, хотя они были бы сами по себе великолепными, сделает бесполезную работу. То же относится и к памятникам архитектуры и ко всему прочему. Основной замысел произведения должен быть сразу виден, и ничто не должно его нарушать» (Рис. 15).



Рис. 15

Так, впечатление от целого мы получаем прежде, чем у нас появляется возможность свободно и последовательно рассмотреть какие-либо детали.

Воспитание понимания цельности картинной плоскости, листа, холста и т.д., должно находить практическое разрешение уже на начальных курсах. Неверно расставленные акценты и детали в работе разрушают её. Речь идет о том, чтобы с самого начала прививать умение собирать и анализировать проектный материал – зарисовки, наброски, композиционные поиски и т.д. исходя из конкретной задачи (рис. 16).



Рис. 16

Проблема эта, очень емкая и многоплановая, естественно, не ограничивается одним общим указующим постановлением, а требует методического формирования. Потому методы обучения основам изобразительной грамотности появлялись издавна и разные.

2. ИЗ ИСТОРИИ РИСУНКА

Тесные связи учебного рисунка с композиционной практикой характеризуют два этапа: первая фиксация мысли (эскиз) и рисунок (проект) как реализация мысли. Важно, чтобы композиционное видение пронизывало все аспекты учебной работы. Умение, как уже говорилось, закреплять в памяти зрительные впечатления играет значительную роль в создании художественного образа. В этом плане интересно знакомство с методами, благодаря которым достигали этой цели художники в различные времена.

Нам известны образцы искусства, которое питалось впечатлениями от жизни на заре художественного творчества. Это сохранившиеся с древнейших времен наскальные изображения. Выразительностью и ясностью форм, красотой ритма они, связанные с жизнью и трудом древнего человека, способны находить отклик у нас спустя многие тысячелетия. Эти изображения, имеющие характер эскиза, без сомнения, были созданы на основе зрительных представлений. Художники древности создавали свои произведения в основном путем заострённого выражения характера изображаемого объекта. Они улавливали самую его суть, будь то человек, животное или жилище. В наскальных изображениях отсутствует привычное для нас прочтение пространства. Изображения часто располагаются одно над другим, в виде многоярусного фриза. Пещерные росписи на камне обладают ярко выраженными чертами зарисовки – лаконизмом, остро подмеченными жизненными деталями и активной динамикой. Пещеры Альтамиры, Алтайские росписи, фрески Тасили и другие являют нам яркие примеры этого искусства.

2.1. Античное искусство

Общеизвестны высочайшие примеры античного искусства. Немногие сохранившиеся подготовительные рисунки античных мастеров демонстрируют этот уровень и во владение графическими материалами. Древнеримский ученый и писатель Плиний отмечал, что в основе творческого процесса изображения у античных мастеров лежало наблюдение и соблюдение меры. Плиний пишет: «Восхищаясь картиной Протогена, стоившей ему громадного труда и выполненной со слишком боязливой рачительностью, Апеллес заметил, что Протоген во всем ему равен, но в одном он превосходит Протогена, а именно в умении вовремя прекратить работу над картиной; тем самым он дал достопамятный урок, что часто чрезмерная тщательность бывает во вред». Здесь Плиний обращает внимание на цельность художественного произведения, говорит о подчинении второстепенного главному, о бесполезности подчас излишне мелочной, дробной разработки деталей.

2.2. Эпоха Возрождения

Пристальное внимание привлекают эпоха и произведения великих мастеров Возрождения. Эпоха Возрождения оставила столь значительные памятники искусства, что естественно желание проникнуть в содержание ее учебного процесса, попытаться постичь наиболее существенные черты обучения в мастерских, определившие такие высокие результаты.

В ряде ренессансных трактатов, в частности сочинениях Л. Б. Альберти «Три книги о живописи», Леонардо да Винчи «Трактат о живописи», сосредоточивается внимание на теоретических принципах искусства, в них также затрагиваются вопросы профессионального мастерства, важная роль в этих теориях отводится рисунку.

Одновременно с копированием, рисованием с образцов в практику художников Ренессанса прочно входит рисование с натуры одетых и обнаженных фигур. С другой стороны, расширяются творческие функции рисунка, подготовительными рисунками разного типа. У Вероккио, Леонардо, Фра Бартоламео, Андреа дель Сарто, Микеланджело, Рафаэля рисование по памяти идет параллельно с рисованием с натуры и дополняется и обогащается быстрыми зарисовками и набросками. Широко используемое мастерами Возрождения закрепление наблюдений рисунками по памяти создавало благоприятные условия для умения отбирать самое характерное, существенное при изображении модели. У художников Возрождения при рисовании с натуры решающим фактором был всесторонний ее охват, на основе чего в воображении возникал образ.

2.3. Япония, Франция XVIII–XIX века

Здесь следует упомянуть интереснейшие работы знаменитого японского мастера конца XVIII – начала XIX века К. Хокуся. Известные сборники «Манга» (пятнадцать томов, 1814–1875 гг., два последних тома вышли после смерти художника), в которые вошло множество созданных им с поразительной наблюдательностью самых разнообразных рисунков. Его иллюстрированное «Ускоренное руководство по рисованию» демонстрирует зарисовки с пластическим анализом форм природы – растений, животных и человека.

Полезно также сказать о принципах обучения рисунку, известного французского педагога XIX века Л. Буабодрана, автора книги «Воспитание художественной памяти». Его метод развития зрительной памяти давал убедительные результаты и был высоко оценен художниками. Эти принципы успешно применял О. Роден в своей творческой практике при изображении движущейся модели. Известно, что во время работы натура чувствовала себя в его мастерской раскрепощенной, свободно двигалась.

2.4. Российская Академия художеств

Бесспорный интерес представляет знакомство с методическими основами и приемами преподавания, применявшимися в Российской Академии художеств. Академия художеств восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века культивировала натурный рисунок, добиваясь глубокого знания человеческой фигуры и умения изобразить ее в различных положениях (рис. 17).

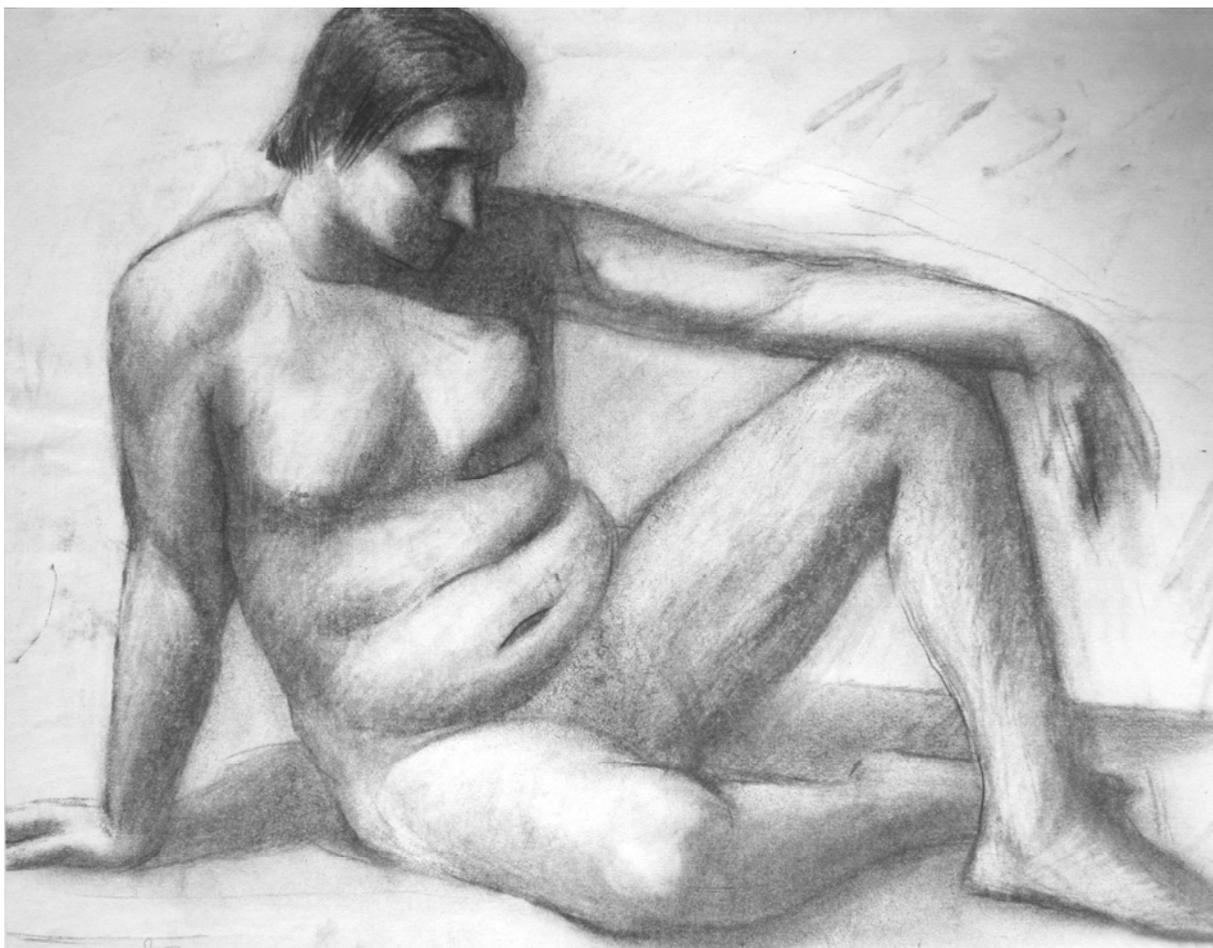


Рис.17

Мы знаем, как были свободны в своих композициях ученики академии – А. Егоров, А. Иванов, К. Брюллов и многие другие, умевшие изобразить любую человеческую фигуру в любом повороте и ракурсе. Подобная система обучения рисованию, мало видоизменяясь, существует вплоть до настоящего времени. Это вселяет веру в перспективы будущего и настоящего нашей школы рисунка.

2.5. Принцип исторического стиля

Многие склоняются к точке зрения, что анализ формообразования исторического стиля (готика, Ренессанс, барокко и т.д.) показывает постоянную тенденцию творчества к максимально полному, максимально органичному выражению стилеобразующих принципов. Предполагается, что эта закономерность ложится не только в основание формообразующих приемов исторических стилей, но и в фундамент изобразительного творчества вообще (рис. 18).



Рис. 18

Различные способы организации формы могут иметь прямо противоположные эстетические принципы, но основа их неизменна: всякий раз она

обнаруживает стремление к наиболее полному и наилучшему выражению своей собственной системы организации формы.

И в историческом стиле, и в индивидуальном творчестве очерчиваемая ориентированность не гарантирует движения по восходящей линии – от произведения к произведению. Речь идёт лишь о тенденции развития формы. Не больше. С нарождением «социального» стиля и стиля индивидуального, а еще более при создании оригинального произведения эта форма меняется. В первом случае – медленнее, во втором случае – быстрее, в третьем систематически возникает стремление к новой системе её образования. Возможно, не всех «авангард» радует. Но закономерность каждого изменения с точки зрения склонности к полноте выражения остается неизменной (рис. 19).



Рис. 19

Универсальное определение совершенства, данное Л. Б. Альберти: «Форма должна быть такою, чтобы ни одна черточка не могла быть изменена или устранена без нарушения гармонии целого», – одинаково относится к любому искусству и любой эпохе. И исходит оно из утверждения максимальной зрелости и гармонии формы и содержания произведения. Не случайно Микеланджело сказал о назначении картины - «Хорошая живопись благородна и благочестива сама по себе, так как ничто не возвышает душу и не настраивает на благочестие более чем стремление создать что-нибудь законченное и совершенное...».

3. ВОСПРИЯТИЕ И ОТОБРАЖЕНИЕ

Рисовальщик создает форму как бы по законам природы. Однако, разумеется, не только и, главное, не столько по законам природы. Как и всякий зритель, художник ощущает реальность на основе восприятия, свойственного людям и претворенного в условиях изобразительного творчества. Он видит окружающий мир, анализирует, осмысливает, обобщает, выражает суждение и т.д., иными словами, совершает то же самое, что делают все. Но выражает в творчестве свое восприятие посредством такого истолкования предметных связей, которое свойственно графическому видению (рис. 20).



Рис. 20

И сколь бы ни было различно истолкование предметных связей в графике, в живописи и скульптуре, основной принцип одинаков. Как живописец или скульптор, график опирается в творчестве на обобщенную переработку впечатлений от реальности в чувстве предметности. Любая пластика форм — скульптурная, живописная, графическая — имеет прямое

отношение к предметному синтезу восприятия. И именно это в данном случае нас интересует более всего (рис. 21).



Рис. 21

Общее – в разном, несовпадающем во многих измерениях: исторических, видовых, жанровых, стилевых и т.п., – помогает нащупать фундаментальные свойства формообразования в изобразительном акте.

3.1. Обобщение

Графика обращается к изобразительным средствам, отмеченным более узким диапазоном, и они имеют более умозрительный характер (рис. 21).

Черное и белое пятно, статика и динамика достаточно отвлечены от чувственного многообразия предметного мира, они создают условия художественного выражения, которые связаны с узким кругом пластических допущений. Смысл таких допущений видоизменяет значение частности. Она приобретает бóльшую самостоятельность, чем в живописи. Графика ищет концентрированное значение обобщения, оказывающегося той призмой, сквозь которую преломляемся все в изображении.

Линия, штрих, контур, графическая градиента вбирают в себя всё – ощущение формы, пространства, движения, цвета, тональных отношений и т.д. Такая повышенная нагрузка на все средства выразительности придаёт принципиальную самостоятельность графическому выражению. Скупые отобранные, подчеркнутые характерные черты предмета приобретают в изображении синтетический смысл (рис. 22).



Рис. 22

Вот почему линейная активность, силуэт контура утверждают в пределах листа соотношение с другими изображениями и одновременно отделяют одну форму от другой.

Нарисованная форма всегда как бы балансирует между двумя своими качествами – она утверждает зрительные и иные связи и, утверждая их, стремится максимально сохранить свою суверенность, линейную герметичность.

3.2. Противопоставление

По существу, так называемое графическое или линейное видение (по аналогии с видением живописным или скульптурным) основано на таком двойственном ощущении художественной формы и, соответственно, на аналогичном двуедином восприятии реального предмета (рис. 23).



Рис. 23

В предмете привлекает зрительная связь с окружающим – расположение в пространстве, освещение, соотношение с сопутствующими

вещами и т.д. – и в то же время эта связь основана не на соединении, как в живописи, а, напротив, своего рода противопоставлении одной индивидуальной характеристики другой. Не столько многообразие в освоении предмета привлекает подчас в зарисовке, сколько острая характерная особенность острого взгляда или «точки» зрения. На таком своеобразии и основана уже отмеченная умозрительная наглядность графической формы.

Невзирая на крайнюю скупость отбора, пренебрегающего важнейшими свойствами вещи и приводящего к условности трактовки ради острого эффекта неповторимой характерности, эта «точка зрения» при изображении, теряя впечатление материальности, приобретает повышенную способность соотноситься со зрительным эффектом от материала и строя показанной вещи. Активность этого эффекта, возбуждая нашу чувственную память, и заставляет видеть на условном графическом листе «невидимое». Мы «видим» многое из того, что способны вспомнить из когда то прожитого и казалось забытого. «Видим» тепло, улетающий звук, тревогу и многое из того, чем живём в этот миг, когда смотрим и создаем видимый только «мне» мир.

3.3. Светотень

Как и живописец, рисовальщик глубоко не безразличен к свету. Мы знаем, как зависит пластика предмета от освещения (рис. 24).



Рис. 24

Свет может выявить ее, может видоизменить или исказить. Но для художника свет – условие соединения разных форм в единстве существования, общая пластическая реакция объема, соединение пространственных планов предметных форм, фактурное «дыхание» поверхности и т.д. Такое избирательное отношение к освещению, естественно, отражается на выразительных средствах графики.

Сведя свет к светотени, график в отличие от скульптора, для которого светотень – одно из конструктивных средств, воспринимает её прежде всего в эмоциональном плане (рис. 25).



Рис. 25

Светотень в графике передает не столько строение вещи (учебные штудии, имеющие целью изучение способов построения формы, рассматривались выше), сколько сообщает изображаемому сюжету эмоциональное прочтение. В этом состоит отличие ее и от светотени в живописи, где соотношение тени и света является мощным способом выявления материально-зрительных связей между изображаемыми предметами. В наброске светотень может исполнять подобную роль, но она часто вторична по отношению к главной — эмоциональной функции.

3.4. Пространство

Аналогичным образом графика относится и к пространству. С одной стороны, его трактовка близка живописной — передача пространства дает общее взаимодействие всему изображенному на листе. И вместе с тем графический характер понимания пространства существенно иной (рис. 26).

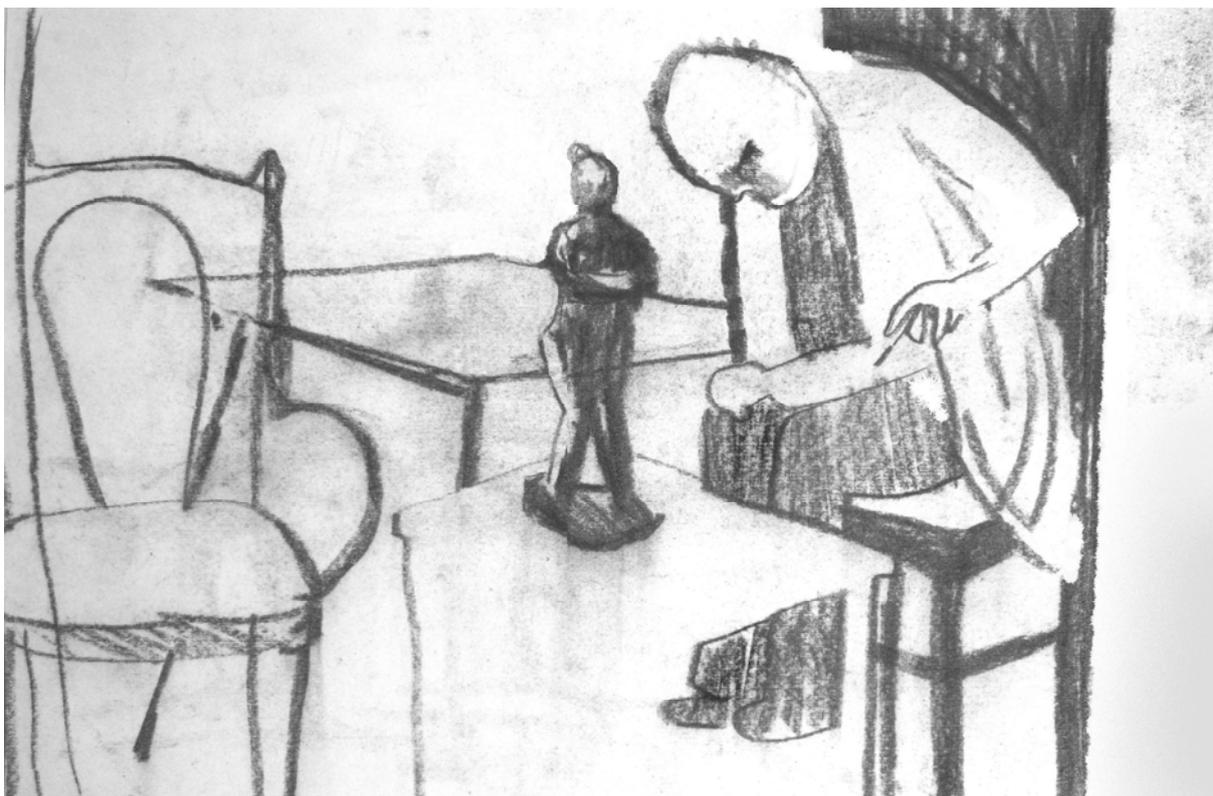


Рис. 26

Если для скульптора пространство чисто конструктивная пластическая категория, а для живописца в огромной мере — средство выявления взаимодействий между предметами, то для графика самое главное — светотеневой контраст силуэтов. Сигналами встречи контрастов — белого, серого, чёрного рисовальщик организывает всю полноту безбрежной среды композиционной партитуры.

Для художника большое значение имеет способность к пространственному мышлению. Он должен представить не только развитие формы изнутри, но и ее положение в пространстве. Более того, он должен почувствовать воздействие такого положения на непосредственно примыкающее пространство. Свое значение имеет анализ взаимодействия различных форм, их контраста или согласования, пространственных соотношений (рис. 27). Пространственные соотношения часто становятся приоритетом композиционных взаимодействий.



Рис. 27

Это может быть не объединение предметов, а сопоставление, не единство, а сосуществование, не общность, а перечисление.

4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА РИСУНКА

Ценности, заложенные в рисунке неисчерпаемы, и дальнейший подъем нашего изобразительного искусства, включая все виды дизайна, скульптуру и архитектуру тоже, неразрывно связан с повышением интереса к культуре рисования.

Повсеместно возросший интерес к предметности, переход от мотива к сюжету со всеми его сложными связями и идеями, интерес к психологическому раскрытию образа, к символическому его звучанию, да и просто интерес к повествованию – все начинается с рисунка как основы всякого изображения. В зарождении замысла непременно содержится композиция, и отсутствие композиции, по существу, не что иное, как отсутствие замысла.

4.1. Композиция

Пожалуй, ни в каком другом виде изобразительного искусства невозможно столь деятельное размышление над композицией, как с карандашом в руке (рис. 28).



Рис. 28

В рисунке работа над композицией с ее стремительным чередованием идей, пространственных изменений, сложных сюжетных построений, не отягченная техническими трудностями, увлекательна и плодотворна, как, может быть, ни в каком другом виде искусства.

Любое произведение, будь то рисунок, набросок с натуры или по представлению, подготовительный этюд, картина, должно строиться композиционно. Школа композиционного рисования, строится на общении с натурой, наблюдением, сбором зарисовок и поискового материала, что в свою очередь, даёт возможность ощущать пластику, умение обоснованно пробовать свои силы в разных формах композиционного творчества. Для того чтобы изображение стало убедительным, необходимы чувство отбора, внутреннее видение и представление (Рис. 29).



Рис. 29

Эти качества равно необходимы, в частности, в работе монументалиста, дизайнера, графика, художника театра, кино и мультипликации, где важно уметь выразить движение во всех его последовательных фазах, а также в оформительском искусстве, архитектуре и области ландшафтного творчества, которое требует свободного владения формой и пространством. Заинтересованная, увлеченная практика в рисовании – думается, путь для свободного воплощения творческих замыслов во всех видах визуальных искусств.

Основы изучения рисунка тесно соприкасаются с такими закономерностями композиции, как равновесие, контраст, ритм, понятие единства на основе соподчинения и гармонии. Наиболее плодотворно эта взаимосвязь проявляется в умении извлекать закономерности композиции при непосредственном, живом восприятии природы (рис. 30).



Рис. 30

Программой курса академического рисунка предусмотрены такого рода задания – наброски, зарисовки, композиционные поиски. Причем акцент делается на воспитание художественного видения у учащихся, как одна из важнейших задач обучения. Уже с первого курса обращается внимание на выражение в наброске первого сильного зрительного впечатления от увиденного, на умение заметить взаимосвязь форм, что непосредственно относится к выявлению пластического мотива (рис. 31).



Рис. 31

Все это находит отражение в дальнейшей работе над эскизами и проектами по памяти и представлению на основе наблюдений и фиксации окружающей жизни.

4.2. Формат

С самого начала работа над рисунком – это и решение композиционной задачи. В данном смысле имеют значение конструктивная основа пластического мотива и умение самые существенные положения привести к лаконичной и ясной четкости общего плана. В выборе формата для рисунка, так же как и в умении вписывать изображаемое в заданный формат, бесспорно, огромное значение имеет яркость зрительного представления. Сюда относятся нахождение мотива, наиболее выразительной точки зрения, способность определить границы изображаемого объекта (рис. 32).



Рис. 32

В выборе формата сказывается первичная связь рисунка с композицией. Вне связи с содержанием формат не имеет самостоятельного значения. Следует отвергнуть заблуждение, в которое иногда попадают учащиеся, предпочитая один формат другому в надежде, что это само по себе скажется на остроте и выразительности композиционного решения. Не формат, а мысль может быть острой. Формат может быть заранее обусловлен, задан (размер планшета, холста, страницы альбома и т.д.), может быть выбран самим студентом, в любом случае свобода выбора не означает произвола. Все равно вещь должна убеждать в закономерности выбранного формата.

Подлинное значение формата проявляется тогда, когда, образно выражаясь, найден композиционный ход, то есть в изображении, вписанном в определенный формат, нельзя ничего ни прибавить, ни убавить. Однако и

недостаточно свести роль композиционного поиска к расположению изображения в определенном формате. Необходимо организовать лист, и здесь важно учесть все: тон, ритм, пятно, линию, движение.

4.3. Ритм

Отмечая связь композиционных закономерностей с процессами создания и организации изображения, можно, в частности, сослаться на ритм. Ритм придает динамичность или устойчивость, равновесие или стремление к фактическому или предполагаемому движению, но главное, определённую организованность всему решению листа (рис. 33).



Рис. 33

Такое решение предопределяет дальнейшую работу над будущим проектом. Надо думать, что способы подхода к ритмической организации изображения могут бесконечно варьироваться в зависимости от задач, возможностей, личных склонностей художника.

Если построения, рожденные воображением художника, позволительно уподобить «тщательно спланированному садовником культурному парку, то более сложные и в то же время менее очевидные ритмические связи, наблюдаемые в природе, хотелось бы сравнить с бесконечным разнообразием дикого леса, которое, несмотря на кажущуюся хаотичность, также строго подчинено внутренним законам развития», – сказал М. Митурич (рис. 34).



Рис.34

И ритмические, и пространственные задачи стоят перед художниками с незапамятных времен и столь тесно переплетены в нашей практике, что трудно было бы их четко разграничить.

Уделяя столь много внимания проблеме решения формы в пространстве, мы не должны, конечно, забывать о важности ритмического начала и в композиции рисунка, как и в любом другом жанре искусства (рис. 35).

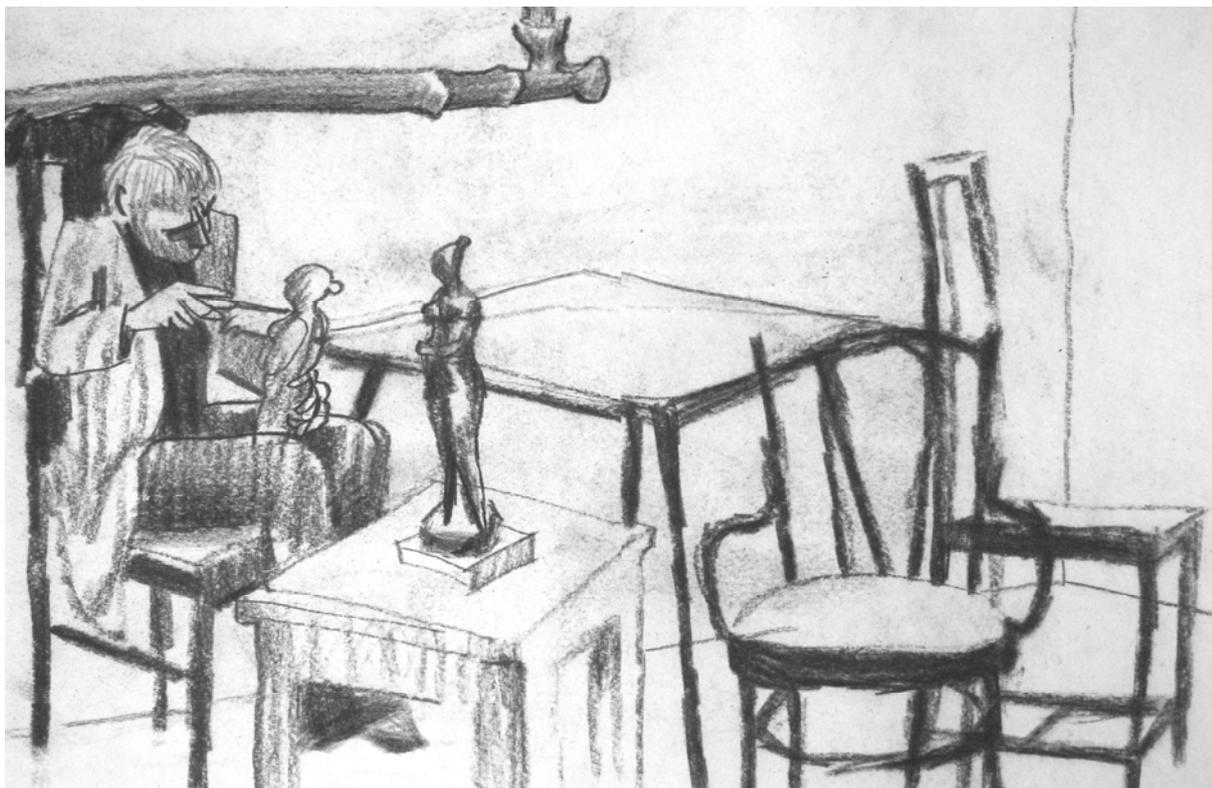


Рис. 35

Подчеркнутая ритмика в эскизе, как в музыке и танце, служит ярким свидетельством силы зрительного представления.

4.4. Форма

В учебном рисунке перед студентом часто стоят задачи изучения и отображения пластических характеристик природы, в таком случае, прежде всего, замечается в предмете вещественная, материальная сторона. Предмет в при этом имеет максимальное значение сам по себе. Интересуют пластические особенности и логика построения вещи. Внимание замкнуто на внутренних связях конкретного объекта, на их взаимодействии в замкнутых границах конкретной формы. Столь важные отношения социума, психологии и т.п., лежащие за этими границами, в меньшей степени волнуют ученика в описываемой ситуации.

Многими учителями рисунка при изучении пластических основ человеческого тела рекомендуется такое понимание формы, при котором она развивается из глубины к поверхности. Знание конструктивной базы фигуры человека – скелета, черепа, исходных положений пластической анатомии человека почиталось необходимым условием для успешной работы в натуральных классах, практически всех академий художеств во все времена (рис. 36).

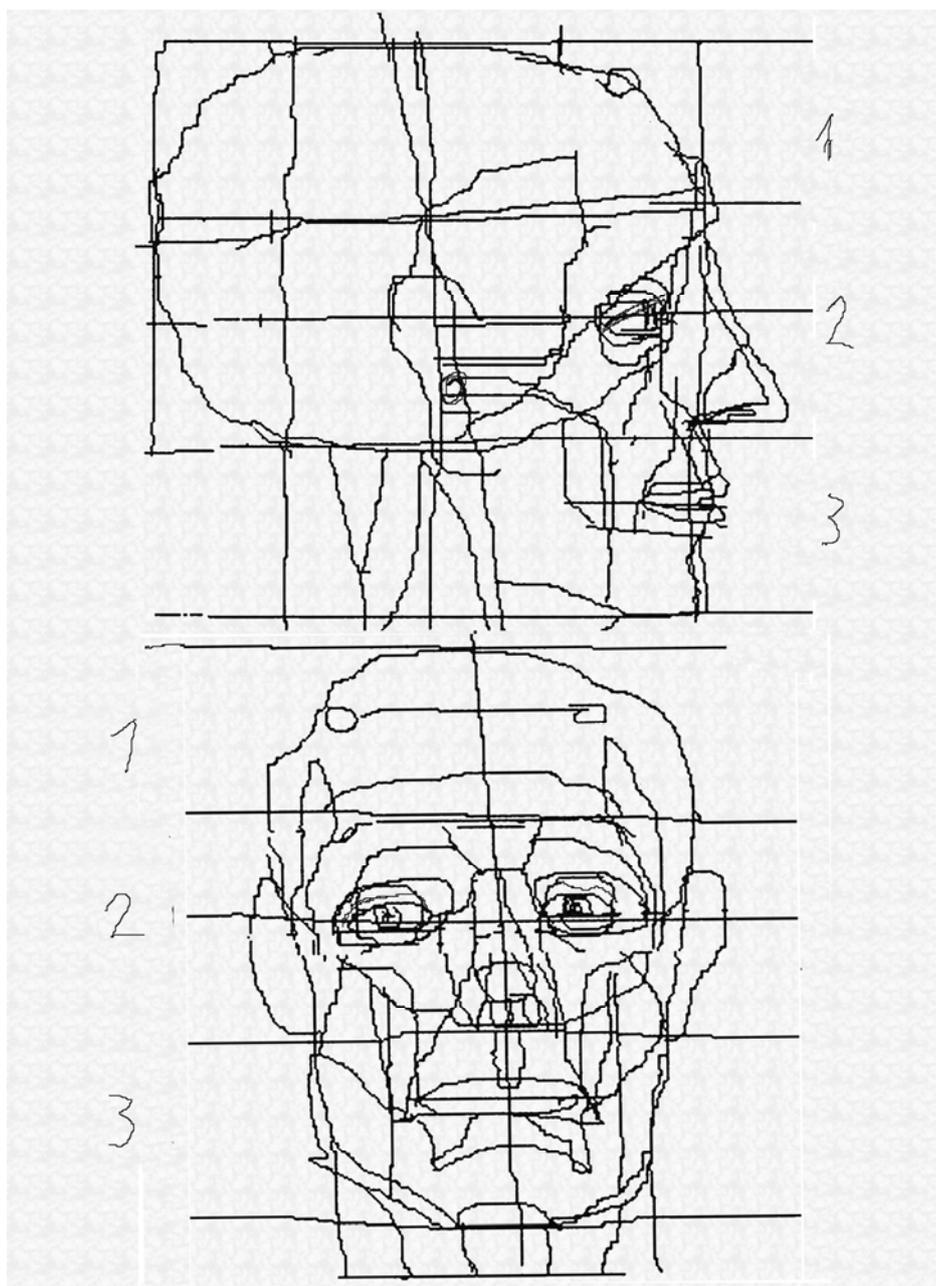


Рис. 36

Вот как это пожелание формулировал Э.А. Бурдель: «Натуру необходимо увидеть изнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придавать внешнее оформле-

ние. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении». О подобном – конструктивном принципе восприятия объема говорят большинство художников. Вот слова О. Родена: «Вместо того чтобы воспринимать различные части тела как более или менее плоские поверхности, я представлял их себе как выпуклости, соответствующие внутреннему строению тела. Я старался дать почувствовать в каждой выпуклости торса или отдельных членов тела присутствие мускула и кости, скрытых в глубине, под кожей. Таким образом, правдивость моих статуй не была поверхностной, но как бы выступала из глубины, как сама жизнь...» (рис. 37).

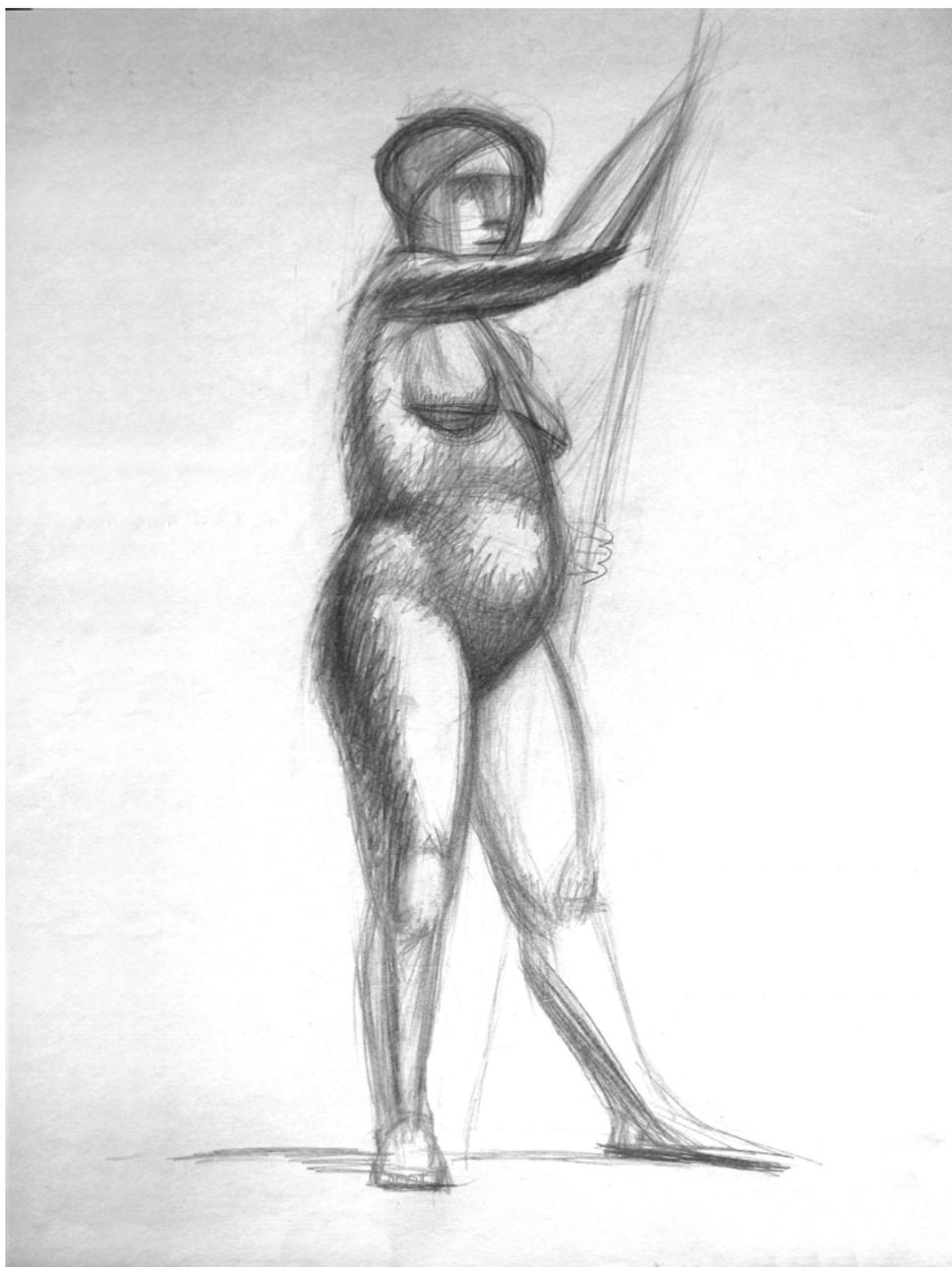


Рис. 37

По существу это означает выявление чисто вещественных формообразующих закономерностей, заложенных природой в материальное строение тела. И если для стороннего наблюдателя конструктивная логика вещи ограничивается ее зрительным восприятием, то для рисовальщика она необходима во всем объеме характерных проявлений. Она важна для него, как образец формотворчества природы, если он желает учиться, надо стараться видеть.

5. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РИСУНКА

Естественно, что график в фундаментальных основах понимания формы исходит из одинаковых с живописцем и скульптором условий предметного восприятия. Предмет исследуется во всех внутренних зависимостях, каждая из них важна и каждая из них влияет на общий результат. Но столь же естественно, что, воплощая своё творчество в другом материале, он делает это иначе (рис. 38).



Рис. 38

Графику принципиально отличает более очевидная условность, то есть более опосредованная и тем самым косвенная связь с реальными формами. Несколькими штрихами и контурными линиями на белой плоскости листа рисуется набросок. По существу, лист остается одним и тем же внутри контура и снаружи. Но в восприятии внутри очерченного пространства возникает столь убедительное предметное ощущение, хотя и невидимое, но остро чувствуемое, что мы можем «видеть» и пластику, и состояние человека, и еще многое другое, постепенно вырастающее из немногих линий, положенных на лист бумаги (рис. 39).



Рис. 39

Разумеется, средства графики не обязательно столь ограничены. И в быстрой зарисовке могут быть выражены – светотень, своеобразное чувство цвета, понятого в его выразительной функции. Сохраняется и выразительность материала, которым (и на котором) сделано изображение и т.д.

Вообще следует обратить внимание на определенное совмещение в графическом принципе черт живописного и скульптурного понимания. Это ещё раз свидетельствует о родственных корнях, на которых растут все виды изобразительного творчества (рис. 40).



Рис. 40

5.1. Силуэт и контур

Существует одно общее явление, присущее восприятию каждого человека. Идя по улице, даже на относительно большом расстоянии, мы

без труда, не видя никаких подробностей, узнаем знакомый объект – дом, забор, улицу, человека (рис. 44). В этом еще одно подтверждение того, что, прежде всего нам бросается в глаза самое характерное. Что-то знакомое мы видим вначале в наиболее обобщенном состоянии.

Огромно значение узнаваемости, выразительности силуэта в общем композиционном решении. Вот почему так важно видеть весь мотив в целом. Хорошо сделанный силуэт никогда не смотрится черным пятном, залившим контур. Силуэт может быть найден и без натуры, но при обязательном ее знании (рис. 41).

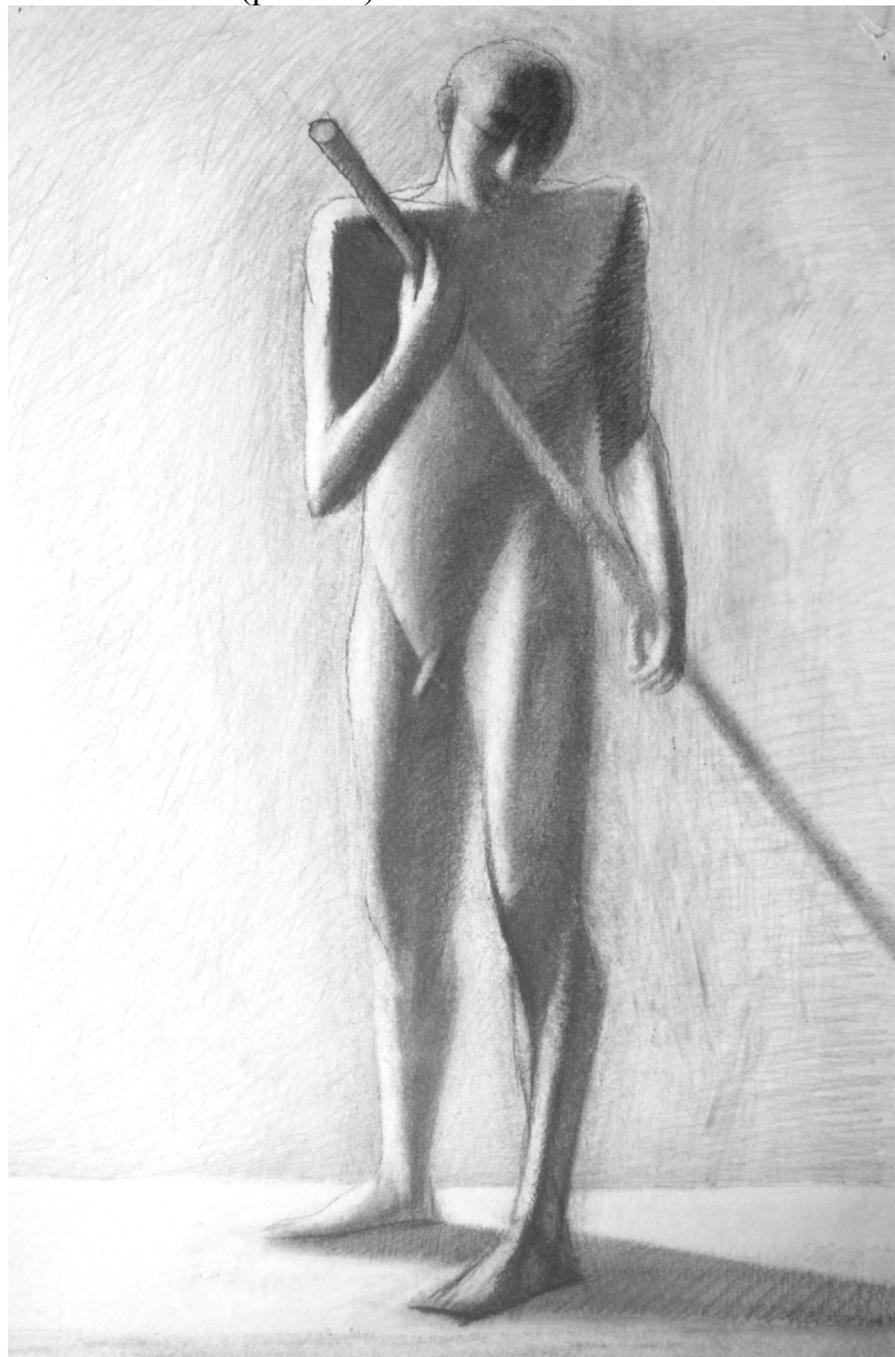


Рис. 41

Не многие задачи могут исчерпываться элементарным решением тёмного на белом или обратным решением белого на темном. Чаще выступает более емкая пластическая задача. В этом случае материал диктует свои условия. Сущность же силуэтного решения заключается в том, чтобы выявить форму предмета целиком, как бы без «излишних» подробностей. При работе над силуэтом выясняется, что является впрямь случайным, а что характерно, типично и постоянно; устанавливается зависимость силуэта от содержания. Чрезвычайно активная роль контура в графике заставляет вспомнить о скульптуре. Если отчетливый силуэт скульптурной формы как бы замыкает ее внутри себя и, вторгаясь в реальное пространство, по существу, противостоит ему, то в графике ничего подобного не происходит (рис. 42).

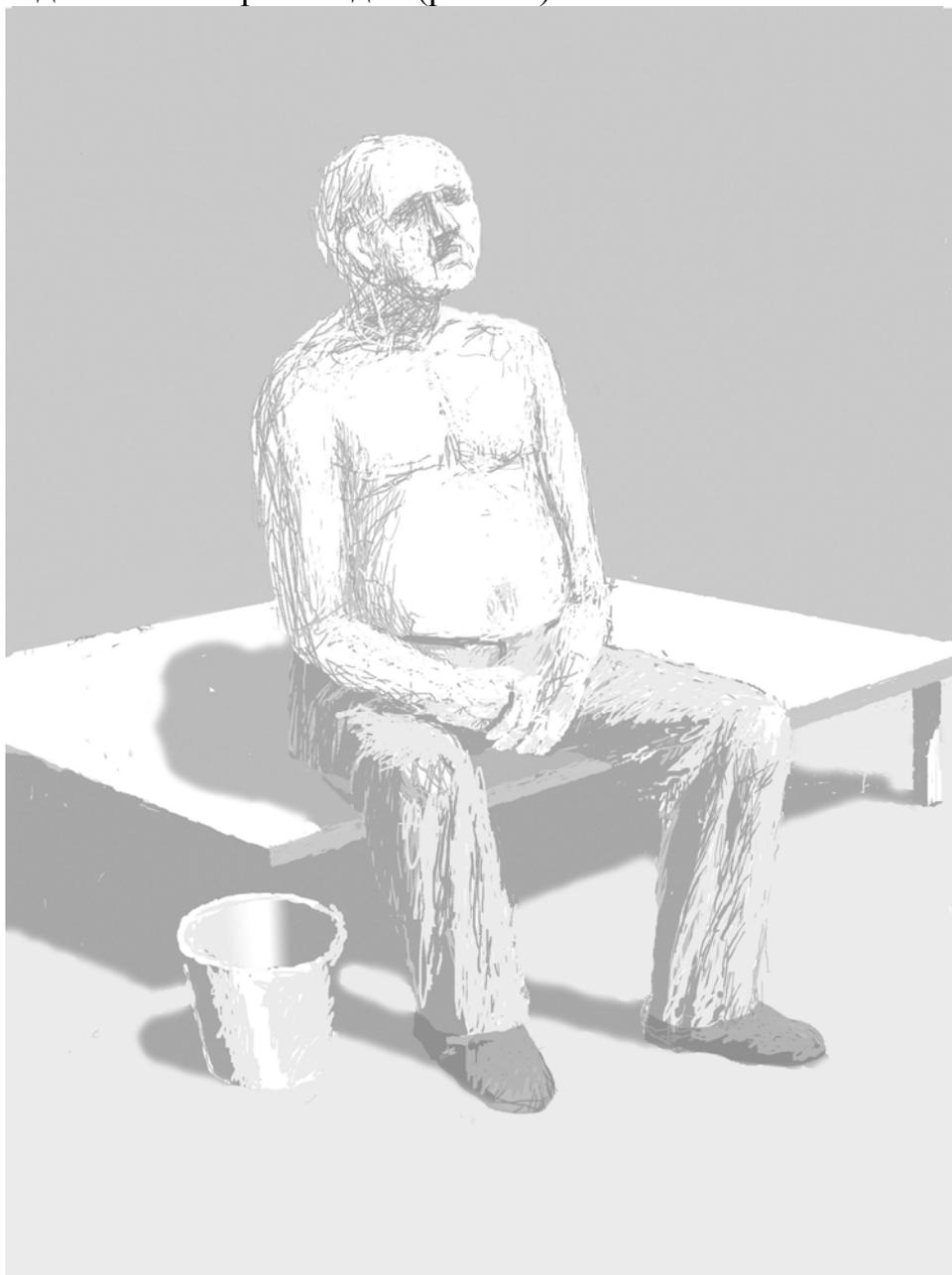


Рис. 42

Организуя изображение, контур ограничивает пространство формы и одновременно утверждает ритмические связи с другими изображениями, помещенными на листе. Всё завязывается с особой пространственностью «воздуха и света» бумаги, с декоративным и конструктивным распределением светотени и т.д. Казалось бы, такая роль контура сближается с живописным принципом, где смысл предмета раскрывается через сопоставления, во взаимодействии с окружающей средой. Но в графике иное направление выявляемых связей. Для графика выявление предметных свойств в большей степени, чем в живописи, обращено к умозрительному представлению (рис. 43).



Рис. 43

Графика любит изображать «невидимое». Часто всё нами увиденное на самом деле не изображено. Нет пластики форм, нет светотени, нет движения, а между тем ощущение всего этого может присутствовать в рисунке. График оперирует своего рода умоглядной наглядностью, неисчерпаемым запасом нашей зрительной, чувственной памяти. Поэтому, сведя характеристику вещи к немногим качествам и выбирая из них наиболее существенные, он находит самое главное не столько в общих связях, сколько в примечательных деталях и частностях, имеющих важнейшее значение для окончательного впечатления (рис. 44).

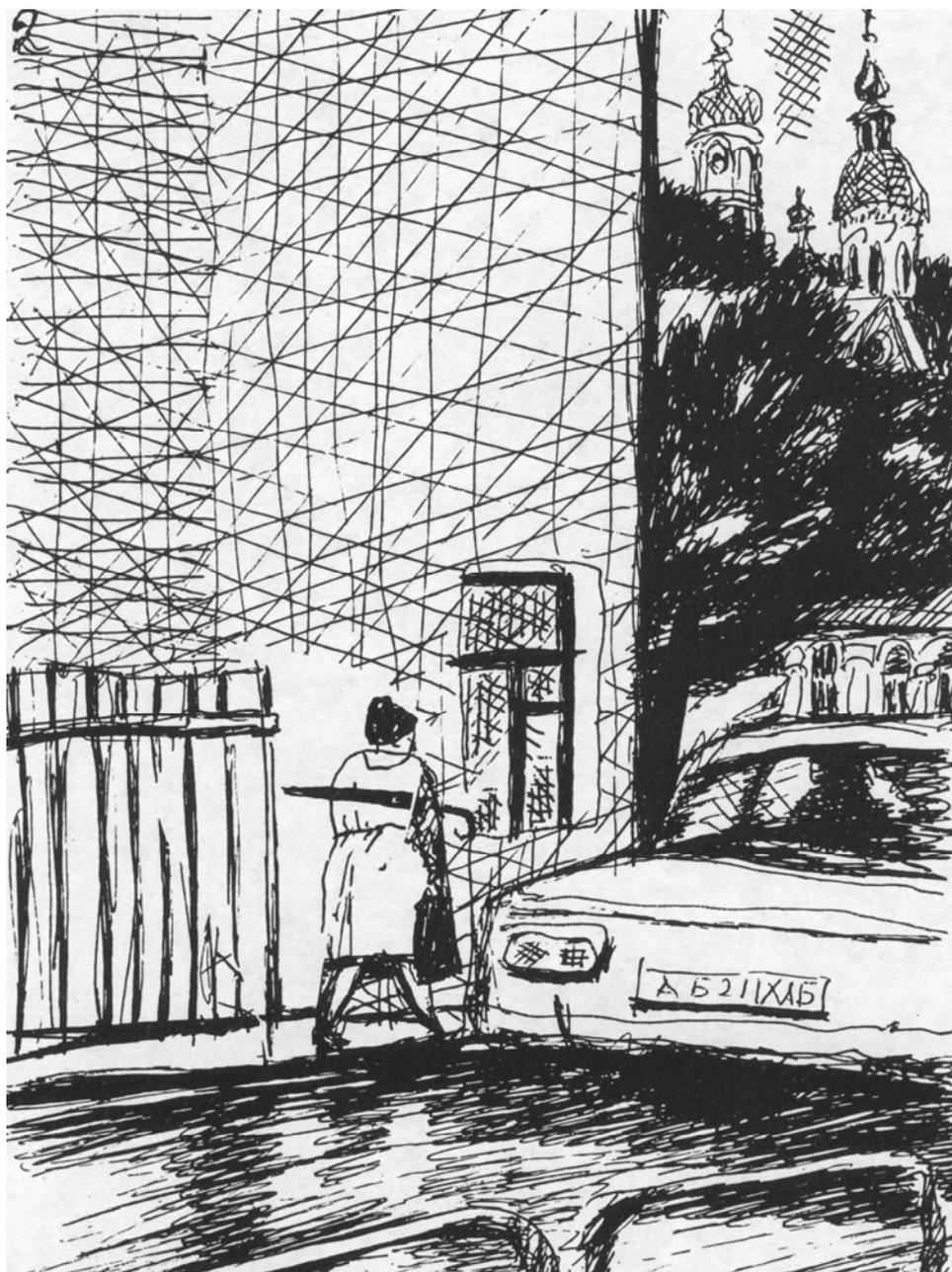


Рис. 44

Самая условная зарисовка сохраняет связь с цветовым пространством, с пластикой обобщенных объемов или плоскостей, с чувственностью самого цвета, с колористической атмосферой и т.д.

5.2. Линия

В рисунке все средства начертания материальны, чувственно осязаемы. Наряду с такими важнейшими средствами рисунка, как светотень и передача «цветности» через градации черного и белого, линия — одно из самых мощных средств рисунка. Мы физически ощущаем, как линия моделирует форму, ощущаем ее движение по пространству бумаги, создающее образный характер линейных ритмов (рис. 45).



Рис. 45

Линия в рисунке не прячется, не теряет качеств, ей свойственных. То твердая и статичная, то подвижная и нервная линия обрисовывает форму, сообщая ей материальность. Линия как элемент движения иногда прямо и не связана с изобразительностью. Она передает форму или движение, и в этом случае – автономна.

Роль линейной зарисовки в материализации замысла огромна. В этой связи хочется обратить внимание на степень свободного владения формой в решении композиции. В эскизе, проекте, картине, как и в любой оригинальной завершённой работе, всегда можно заметить, насколько автор владеет рисунком (рис. 46).

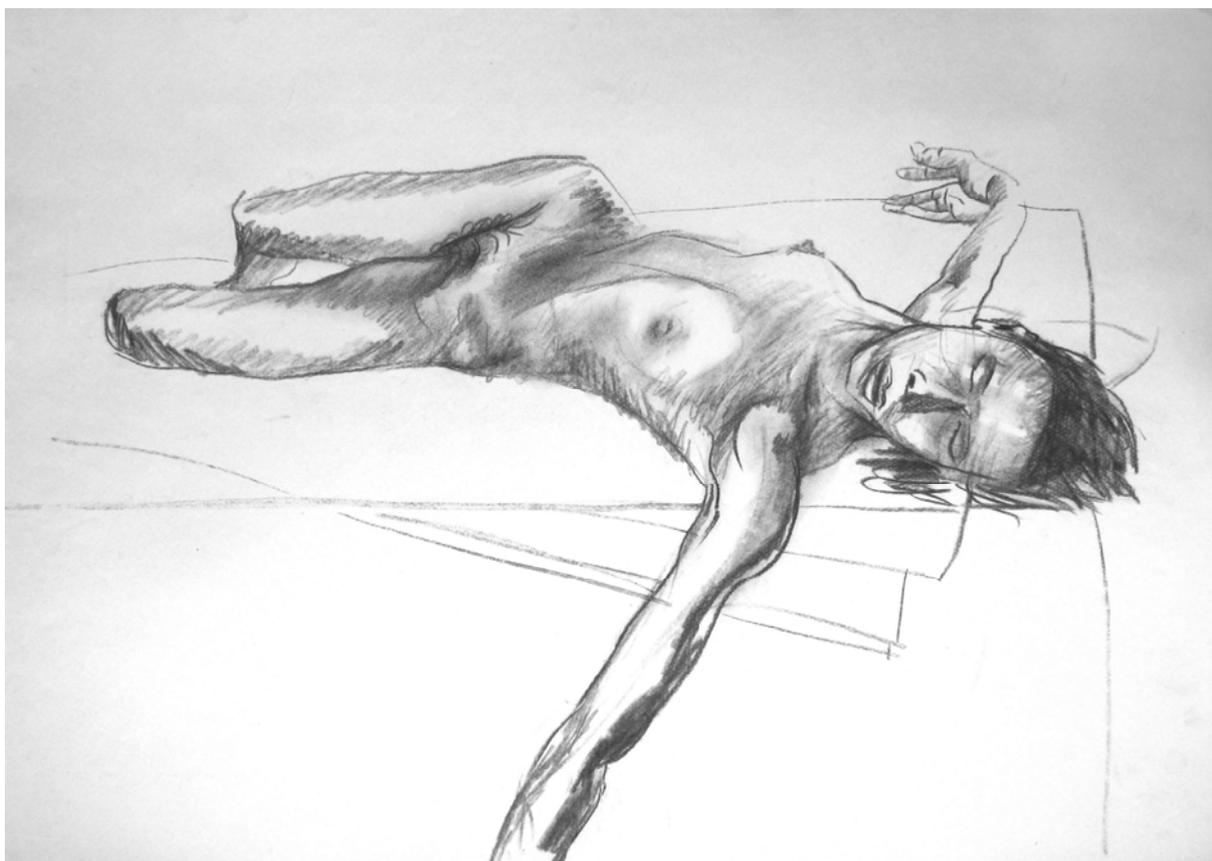


Рис. 46

Достаточно взглянуть на эскизы Карла Брюллова к «Последнему дню Помпеи», или Василия Сурикова к «Боярыне Морозовой», чтобы ощутить степень их мастерства и артистичность организации формы и пространства. Уже в первых энергичными линиями очерченных эскизах активно воплощается образ человеческих чувств и действий, ярко выражается главная идея будущей картины.

ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

1. Определение темы и сюжета постановки.
2. Постановка натуры.
3. Наброски с головы и полуфигуры модели.
4. Просмотр и анализ рисунков старых мастеров.
5. Постановка композиционной задачи.
6. Выбор «точки зрения».
7. Наброски со статичной модели.
8. Зарисовка модели «в динамике».
9. Быстрый рисунок со светотенью.
10. Зарисовки «мягкими материалами».
11. Зарисовки углем, итальянским карандашом.
12. Зарисовки по представлению.
13. Зарисовки пером, шариковой ручкой.
14. Зарисовки линейно-конструктивные.
15. Зарисовки в разных форматах, фактурах и цветах бумаги.
16. Зарисовки силуэтные.
17. Зарисовки соусом, пастелью, сангиной.
18. Зарисовки с использованием тонального пятна.
19. Композиционные поиски на заданную тему.
20. Зарисовки модели в углублённом пространстве.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Фаворский, В.А. О рисунке, о композиции [Текст] / В.А. Фаворский. – Фрунзе: Кыргызстан, 1977.
2. Школа изобразительного искусства [Текст]. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
3. Сб.: Крымов – художник и педагог [Текст]. – М., 1960.
4. Бродский, И.А. Репин-педагог [Текст] / И.А.Бродский. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960.
5. Дейнека, А.А. Учитесь рисовать [Текст] / А.А. Дейнека. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
6. Сапего, И.Г. Предмет и форма [Текст] / И.Г. Сапего. – М.: Советский художник, 1984.
7. Ростовцев, Н.Н. Академический рисунок [Текст] / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1973.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ШКОЛА РИСУНКА	5
1.1. Учебный рисунок	8
1.2. Натура (лат. natura – природа)	10
1.3. набросок.....	13
1.4. Цельное видение.....	17
1.5. Главное и второстепенное	19
2. ИЗ ИСТОРИИ РИСУНКА.....	21
2.1. Античное искусство	21
2.2. Эпоха Возрождения	22
2.3. Япония, Франция XVIII–XIX века	22
2.4. Российская Академия художеств.....	23
2.5. Принцип исторического стиля.....	24
3. ВОСПРИЯТИЕ И ОТОБРАЖЕНИЕ.....	27
3.1. Обобщение	29
3.2. Противопоставление	30
3.3. Светотень	31
3.4. Пространство	33
4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА РИСУНКА	35
4.1. Композиция	35
4.2. Формат	39
4.3. Ритм	40
4.4. Форма.....	42
5. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РИСУНКА.....	46
5.1. Силуэт и контур.....	48
5.2. Линия	53
ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ.....	55
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	56

Учебное издание

Шинкевич Виктор Сергеевич

ЗАРИСОВКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Учебно-методическое пособие

Редактор В.С. Кулакова

Верстка Н.В. Кучина

Подписано в печать 10.07.2014. Формат 60x84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл.печ.л. 3,37. Уч.-изд.л. 3,625. Тираж 80 экз.
Заказ № 246.

Издательство ПГУАС.
440028, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28