

# МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В РИСУНКЕ

## TO THE QUESTION OF DEVELOPMENT TRENDS OF ACADEMIC ART IN CONTEMPORARY CONDITIONS

*Сайликэбай Цзянхацзы*

*Sailikebai Jianghazi*

*БГПУ (Китай)*

*Науч. рук – М. Ю. Приймова*

**Аннотация.** Развитие академического искусства в условиях технологического бума следует рассматривать не как антитезу последнему, и вовсе не как явление хронологическое, а типологическое, связанное не столько с определенным визуальным языком, сколько с моделями художественного мышления. Резонно говорить о наиболее ярких чертах эстетического восприятия академической традиции, преломленной через призму восприятия конкретного художника, выпускника Академии художеств.

**Annotation.** The development of academic art against the backdrop of tech boom should be considered not as the antithesis of the last one, and certainly not as the chronological phenomenon, it should be considered as the typological phenomenon connected not so much with definite visual language as with models of artistic thinking. It is reasonable to speak about the brightest figures of aesthetic appreciation of academic tradition, refracted through the prism of appreciation of a concrete artist, a graduate of Art Academy.

**Ключевые слова:** академическое искусство; академический рисунок; эстетика; психология искусства; искусство и общество.

**Keywords:** academical art; academic drawing; aesthetics; psychology of art; art and society.

В современном изобразительном искусстве проблема традиции актуальна как никогда, особенно сегодня, когда инновационные подходы доминируют в сознании людей и через ультрасовременные устройства в быденную и профессиональную среду проникают высокотехнологические материалы. Обычные текстовые редакторы дополняются графическими редакторами различных типов, и даже смартфон функционирует почти как стационарный компьютер. Яркая графика с внушительной палитрой цветов, высокая четкость изображений плюс возможность сканирования, преобразования, копирования, передачи на расстояние, хранение, накопление (информации) – дискретность научно-технического прогресса и возможности в последнее десятилетие перевернули сознание людей. Технологический бум формирует человека

будущего, интегрирует индивидуума в современный континуум, если говорить образно, то изобретает своеобразный «экзоскелет», способный перемещать индивида во времени и в пространстве в кратчайшие сроки, накапливать гигабайты информации за короткое время. Технологическая революция и новые возможности не только помогают, но и обнажают проблемы, которые никуда не делись. Если снять этот «экзоскелет», то возникнет обычный человек, который передоверил память техническому устройству и свои креативные возможности тоже. В час X при появлении вопросов он начинает озвучивать просьбы в поисковых системах, и получает шаблонные ответы. И постепенно утрачивает способность принимать самостоятельные решения, теряет эвристичность восприятия мира.



*Рисунок 1. Д. Аверьянов.*

*Рисунок фигуры обнаженного натурщика, 1987*



*Рисунок 1. Д. Аверьянов.*

*1986*

Рисунок в урбанистических джунглях – это спасительная возможность для реабилитации тех структур мозга, которые были заглушены в ходе использования «экзоскелета», и для того, чтобы научить рисовать, необходимо реабилитировать ту экологию, которая сопутствовала появлению наших великих русских художников, ни в коем случае не отрицая технические возможности (рисование на планшете электронным маркером и создание кривых в формате ADOBE, PDF и т.д.). Техника в сфере искусства утверждает себя как творец: компьютер сотворил полнометражный виртуальный мир и захотел занять место под солнцем.



*Рисунок 2. Д. Аверьянов. Этюд фигуры обнаженного натурщика, 1988*

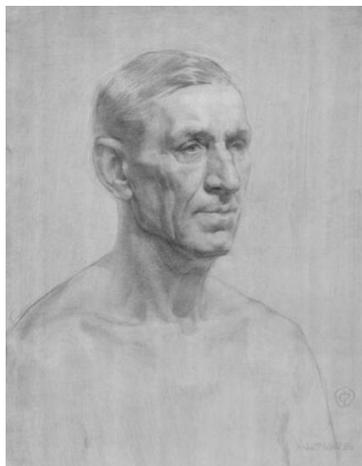
Однако в период обучения необходимо рисовать с натуры без использования средств технической фиксации, чтобы нервные центры головного мозга смогли бы распознать сигналы от анализа формы и пространства, почувствовать живую вибрацию, волнение в момент рисования, чтобы выработка гормонов эндорфинов была связана с погружением в практику осмысленного труда. И главное – необходимо выстроить мостик между аналитикой и эмоциями, получаемыми в период созидания параллельной реальности. Если рассматривать непосредственное рисование как своего рода реабилитацию нервных центров, то методика классической рисовальной школы способствует этому. Актуальность проблемы нарастает, хотя десять лет назад вызывала недоумение в умах скептиков. Академический рисунок, как известно, изучает натуру (в отличие от «творческого» рисунка, который трансформирует натуру, подчиняя ее своему замыслу), приемы и способы передачи натуры. Эти два направления рисунка бесконфликтно существуют параллельно в современном западном искусстве. Студенты шаг за шагом изучают основы изобразительного искусства, выполняя на каждой ступени целый ряд соответствующих упражнений. Программа по рисунку в Академии художеств не выстроена в идеале таким образом, чтобы включить в себя все основные составляющие части, из которых, в конечном счете, складывается рисунок. Главное – внятно пояснить студенту: какая задача в каждом конкретном задании и выявить базовые понятия основ изобразительного искусства: пропорции, движение, характер формы, конструкцию формы, светотень, тон, пространство. Логично разбирать каждую позицию отдельно: из чего складываются те или иные аспекты рисунка, затем соединять их вместе. Такой аналитический подход дает четкое представление, как начинать рисунок, как его продолжать и заканчивать, к какому результату надо прийти на каждом этапе рисунка. Существует как бы два полюса: это объемно-конструктивный рисунок и «живописный» рисунок, в котором пятно выступает как выразительное средство. Объемно-конструктивный рисунок – это рисунок, изучающий логику построения формы, ее архитектонику. Как соединить технологический уровень и не потерять методическую основу обучения рисунка? В высшем звене нельзя сокращать часы по рисунку. Их должно быть в творческом ВУЗе не меньше 12 – 14 часов в неделю. Закрепление рефлекса в коре головного мозга идет медленно, следует учитывать золотое правило баланса: количество – качество. Если оно нарушается, то усвоение материала и появление навыка не происходит должным образом. Кроме того, следует создать средовую нагрузку. То есть включить в программу наброски с натуры людей, животных, растений и т.п. Необходим обновленный теоретический курс: помимо истории искусств, целесообразно основательно изучать биографии ведущих рисовальщиков, их творческий путь, технику. Обращаясь к

опыту Академии художеств, ясно, что в основе обучения и воспитания вкуса художника лежало копирование образцов античности и Возрождения. В залах музея Академии есть первоклассные образцы живописи (копии студентов ушедших столетий с росписей Рафаэля и др.). Этот факт можно воспринимать как составляющую той экологии, о которой шла речь ранее. Без соответствующей среды обучать невозможно.



*Рисунок 3. Д. Аверьянов.*

*Рисунок головы натурщика,  
1988*

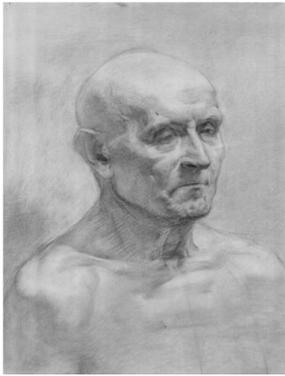


*Рисунок 4. Д. Аверьянов.*

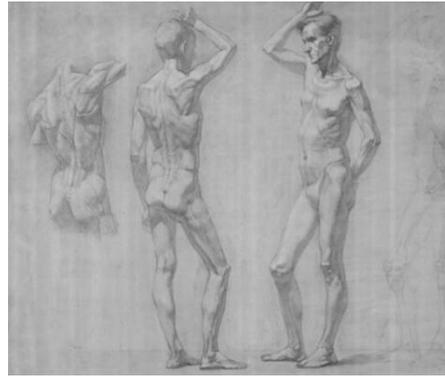
*Рисунок головы натурщика,  
1988*

Погружение в процесс изучения техники старых мастеров – ненавязчивое подспорье педагогу. Использование копирования с лучших образцов великих мастеров позволяет воспитать вкус, выработать стиль и понять мироощущение самого художника. Тот, кто хоть раз копировал образцы, знает, что происходит в момент открытия «мира другого», и ни один исторический квест не заменит это действие. Наряду с копированием (а здесь необходимо соблюдать баланс: если в Академии 19 века было затрачено 80% учебного времени, то сейчас достаточно 10%), упор следует сделать на рисование с натуры. Существует два основных подхода к рисованию с натуры.

Первый подход отличается рисованием с натуры при четко направленном искусственном освещении, которое выявляет светотеневые особенности формы и плоскости падающих теней (рис. 1, 2, 3). Приоритет – на объеме и выявлении характеристик перехода светотени, растяжка освещенной части и теневой в градации тона. Очень важно в этих задачах обозначить степень и характер моделировки формы. Если в основе формы лежит конструкция, а в рисунке это главное, то в дальнейшем создание среды путем моделирования формы являются дополнительными и обуславливаются педагогом сообразно задачам (рисунок тональный, конструктивный, облегченный, линейный и т.п.).



*Рисунок 5. Д. Аверьянов.  
Рисунок головы натурщика,  
1988*



*Рисунок 6. Д. Аверьянов.  
Анатомический рисунок, 1988*

Второй подход – рисование с натуры при естественном дневном освещении. Задача очень сложная и, как правило, требует высокой квалификации, как самого педагога, так и подготовки студентов. Сезон учебы – осень, зима, весна. В эти сезоны освещение имеет ограничение по люксам на точку формы. Рисунки при правильно поставленной задаче получаются воздушными, объемными и «живописными» (Рис. 4, 5). Такой метод преподавания позволяет приблизить рисунок к живописи.

Третий подход комбинирует два предыдущих, но все же в реализации тяготеет к конструктивному прочтению формы. Конструкция с явно выраженными признаками «провода в пространстве». Часто такие типы рисования практикуют в высших промышленных училищах, полагая, что приближение к материалу, которому обучается студент, будет более понятно для осознания графической культуры. На скульптурном факультете ко всему прочему практикуется использование нескольких планшетов для рисования одной модели и при этом подиум через различные промежутки времени поворачиваются, меняется планшет – новый рисунок, и так несколько раз за сеанс. В итоге с одной постановки выполняются 3 – 4 рисунка. Материалы используют без ограничений: от угля, сангины, соуса до темперы (монохромной, полихромной в 2-3 цвета), но в графическом ключе для выявления композиционных особенностей постановки. На старших курсах, когда уровень подготовки достаточно высок, а студент искушен в различных техниках, задача академического рисунка от изучения, моделирования, конструирования переходит в разряд психоделической, художник, достигший высокого мастерства, начинает заниматься задачами художественного и психологического образа.

Если на начальных ступенях овладения рисунком студент понимает, что форму определяет освещенность и его взаимодействие с теневыми контурами, то зрелый художник наделяет свет категорией духовности и взаимодействие

переходит в сферу душевных переживаний (рис. 6, 7). Трансформация формы проходит по законам не только линейного освещения, но и по законам драматургии (то есть вторгается в театр, говорит его «языком»), не минуя мизансцены, когда лицо или фигура, освещается с разных сторон, тень отсутствует или занимает иное место, свет мерцает. Пространство и время – две ипостаси физической картины мира призваны были отказаться от своей независимости и объединиться в пространственно-временной союз.



*Рисунок 8. Д. Аверьянов. Год Темной лошади. 2012.*



*Рисунок 9. Д. Аверьянов. Мир Прави и Яви. 2010.*

Вероятно, стремление воплотить «мифологическое время» проявилось в фантазии Аверьянова «Год Темной лошади» (80× 90, бумага, темпера, 2012, собственность автора) (рис. 8). Тьма и черный цвет – не одно и то же. Эзотерики рассматривают Тьму как независимую субстанцию абсолютного потенциала вакуума (изначального нуля всех проекций), не несущую какой-либо эстетически-религиозной нагрузки. Символика цвета метафизична,

несмотря на различные толкования. Известно, что черный конь ассоциируется с ночной тьмой, с мрачным подземным царством, с пламенем вулканов, с глубинами земли и моря, с дном рек, с морскими приливами и лунным светом, с ночными видениями и кошмарами, с черной магией, злыми проклятиями. Появляется предвестие злого грядущего в период двенадцати дней хаоса между старым и новым годом. Между тем, как вороная или мертвенно-бледная масть связывается с луной и водой и является воплощением дьявола или проклятия, белая и крылатая (духовность) символизирует самообладание. Всадник у Аверьянова почти ребенок, а конь неопределенной масти. Однако флюиды агрессии охваченных смутным беспокойством людей расплескиваются по фону, легко прочитываются как Смерть, Война, Раздор, Ярость. В полихромных картинах черный цвет, как правило, воздействует, словно преграда хроматическим цветам. Тот же прием использован художником и в другом эпосе «Мир Прави и Яви» (130 x 90, 2010, бумага, темпера, собственность автора), – знаковая картина художника (рис. 9). Но это уже отдельная тема.

#### Литература

1. Бабияк, В. В. Русский учебный рисунок : Петербургская академическая художественная школа конца XVIII начала XX века. – СПб. : Гиппократ, 2004. – 296 с.
2. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1989. – 192 с.
3. Волков, Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н. Н. Волков. – М. : Изд-во «Академия пед. наук РСФСР», 1950. – 150 с.
4. Гиппиус, Г. А. Очерки теории рисования, как общего учебного предмета с присовокуплением практического руководства для обучающихся сему искусству / Г. А. Гиппиус. – СПб. : Типография военно-учебных заведений, 1844. – 384 с.
5. Дейнека, А. А. Учись рисовать. Беседы с изучающими рисование / А. А. Дейнека. – М. : Изд-во Акад. Художеств СССР, 1961. – 224 с.
6. Раушенбах, Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1986. – 254 с.
7. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия : Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов / Сост. Н. Н. Ростовцев и др. – М. : Просвещение, 1989. – 207 с.
8. Бабияк, В. В. Русский учебный рисунок: Петербургская академическая художественная школа конца XVIII начала XX века / В. В. Бабияк. – СПб. : Гиппократ, 2004. – 296 с.