

УДК 372.874

## РИСУНОК НА ЗАНЯТИЯХ ПО СКУЛЬПТУРЕ (К ВОПРОСУ «О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ»)

**Сухарев Андрей Иванович**, кандидат педагогических наук, доцент, научный сотрудник отдела организации и планирования научно-исследовательских работ, Омский государственный педагогический университет (г. Омск, РФ). E-mail: aist-09@mail.ru

**Бородавкин Андрей Викторович**, доцент кафедры монументально-декоративного искусства, Омский государственный педагогический университет (г. Омск, РФ). E-mail: bor.av65@mail.ru

В данной статье рисунок рассматривается как самостоятельный вид искусств, и как подготовительный, поисковый этап в создании любого другого произведения изобразительного искусства. Выразительные и изобразительные средства рисунка (линия, пятно, тон, ритм и т. д.) являются общими изобразительными средствами и не имеют видовых характеристик. Авторы пишут об особенностях рисунка «для скульптуры».

**Ключевые слова:** рисунок, выразительные средства рисунка, пространство, объем.

## DRAWING ON SCULPTURE (TO A QUESTION ABOUT “THE ARTISTIC METHOD”)

**Sukharev Andrei Ivanovich**, Candidate of Pedagogical Sciences, Docent, Researcher at Department of Organization and Planning of Scientific Research, Omsk State Pedagogical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: aist-09@mail.ru

**Baradavkin Andrey Viktorovich**, Docent of Chair of Monumental and Decorative Art, Omsk State Pedagogical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: bor.av65@mail.ru

The figure is seen as an independent art form, and as a preparatory phase, a search in the creation of any other works of fine art. Expressive and visual means of drawing (line, stain, tone, rhythm, etc.) are common visual means and do not have specific characteristics. It is a feature of a picture “for sculpture.”

In artistic practice today a figure acts as both an independent art, and as preparatory, search engine, an intermediate step in creating beautiful, graphic, sculptural, or any other works of art. In each of these cases, the figure decided quite certain tasks, nature and direction of which is determined by a common task when we turn to another kind of art, we are dealing with a different pattern. What differentiates figure painter of figure drawing and figure sculptor from the above two. Once you know the nature of these differences, it is hoped that it will serve as yet another benchmark in setting the training targets for academic studies on the subject.

We are interested in problems connected with thinking on the material. For the painter, such material is the color for the graph-tone, for the sculptor-volume.

Any components of the face image from a professional point of view are equally important in any genre. Line, stain, tone, rhythm in illustration, etc. are common visual means and do not have specific characteristics. The whole visual arsenal of the picture is equally important and can be applied in any of the arts. It is universal.

The graphical method involved building the image based on the conflict of black and white on a plane. White as not touched by the black paper, makes the figurative planes. Space in the schedule is not deep, but on the plane. The plane is one of the important conditions for the graphical method.

You can formulate a question, “If the draw is the pencil with the thought of sculpture, whether it should equally take care of the “picturesque” qualities of the picture, or focus on the sculptural characteristics lead him to seek quicker results?!” And the second part of the question, “If the draftsman-sculptor always takes a pencil with the thought of their craft, whether in all its non-quality drawings and the artist?”

In our view, the specifics and drawing for a sculpture and drawing by hiding in several positions. First, in a certain indifference of the environmental motive (motive should not simply dominate the environment, but the rule, or ignore the environment). Secondly, the inevitable reluctance to the visual field (visual field of sculptural volume will occur no sooner than the volume that will not one perspective-silhouette, and three hundred and sixty). Thirdly, the intuition of an artist-sculptor will strive not to load the volume into the figurative plane and spread the depicted motif on the plane, but “take out” the image of the plane, to give volume and integrity of the silhouette.

**Keywords:** picture, expressive means of drawing, space, volume.

В художественной практике на сегодняшний день рисунок выступает и в роли самостоятельного вида искусства, и в качестве подготовительного, поискового, промежуточного этапа в создании живописного, графического, скульптурного или любого другого произведения искусства. В каждом из названных случаев рисунок решает совершенно определенные задачи, характер и направление которых определяется более общей задачей. Справедливо будет предположить, что всякий раз, когда мы обращаемся к другому виду изобразительного искусства, мы имеем дело с другим рисунком, даже если не брать в расчет индивидуальные особенности рисующего. Что же составляет глубинную суть этой разницы, или, говоря другими словами, что отличает рисунок живописца от рисунка графика и рисунок скульптора от вышеназванных двух. Выяснив характер этих отличий, можно надеяться, что он послужит еще одним ориентиром в постановке учебных задач на академических занятиях по перечисленным дисциплинам.

Данные размышления не касаются сфер художественно-промышленной деятельности, в которых рисунок носит исключительно прикладной характер: проектирования будущих изделий или моделирования объектов. Нас интересуют задачи иного характера, связанные со спецификой мышления в материале. Для живописца таким материалом является цвет, для графика – тон, для скульптора – объем.

Вероятно, наивно было бы полагать, что все живописцы в своем рисунке игнорируют объем и уж тем более тон, а скульпторы равнодушны к цвету. И, вероятно, дело даже не в том, что каждый из представителей вышеназванных видов изобразительного искусства воспринимает мир по преимуществу через призму своей профессии.

В конце концов, это вопрос восприятия, а значит, принадлежит области психологии искусства. Этот аспект так же остается за рамками нашего размышления.

Любые составляющие грани рисунка с профессиональной точки зрения одинаково важны в любом жанре. Линия, пятно, тон, ритм в рисунке и т. д. – являются общими изобразительными средствами и не имеют видовых характеристик. Весь изобразительный арсенал, которым располагает рисунок одинаково важен и применим в любом из видов искусства. Он универсален. В то же самое время допустимо предположить, что в рисунке живописца будет «больше живописи», а в рисунке скульптора – «больше скульптуры», даже в том случае, когда они изображают один и тот же мотив. Следует, на наш взгляд, подчеркнуть этот момент. Не «больше цвета», или «больше объема», но «больше живописи» и «больше скульптуры». Речь идет о видовом отличии в изображении предметно-пространственной среды.

На сегодняшний день размышлять о четких видовых границах в изобразительном искусстве, не вступая в конфликт с окружающей существующей художественной практикой, практически невозможно. Необходим шаг в «академическое прошлое», для того, чтобы эти границы вновь обозначились в исторической ретроспективе. Предполагая видовую специфику рисунка логично искать ее в том историческом промежутке, в котором эти видовые границы были несколько более определенными. При этом, вероятно, следует оговориться, что речь идет о том изобразительном искусстве, в котором изображаемый мотив еще не спрятан, не растворен, не зашифрован до неузнаваемости. Пусть практика высокого Авангарда, абстрактного экспрессио-

низма и т. п. останутся в стороне, для размышлений на другие темы. *Связь предмета и пространства на изобразительной плоскости* – вот то, что интересует нас [3].

В живописи Нового времени складываются два основных метода изображения предметно-пространственной среды: реалистический и романтический. В реалистическом методе доминирует предмет, а среда подчинена предмету. Колорит при этом строится как локальный (цвет существует в рамках контура). В романтическом доминантой является пространство, которому подчинен предмет. Тональный колорит создает цветовую среду, в которую погружен предмет. Но и в том и в другом случае речь идет об изображении иллюзорного пространства, обладающего видимой глубиной.

Графический метод предполагал построение изображения на основе конфликта черного и белого на плоскости. Белое, как не тронутая черным бумага, делает изобразительную плоскость самоценной. Пространство в графике развивается не вглубь, но по плоскости. Сохранение этой плоскости – одно из важных условий графического метода.

Скульптурное изображение, на первый взгляд, имеет дело не с изображенным, но с реальным пространством. Граница предмет-пространство проходит по оболочке скульптурного объема. Характер взаимоотношений предмет-пространство варьируется от конфликта и доминанты, до изолированности друг от друга, что читается на той же границе – на оболочке. Но есть еще и качества *изображенного (то есть, организованного данным скульптурным объемом)* пространства, границы которого определяются отчасти так же, как и в параллельных видах изобразительного искусства – изобразительным масштабом. Но в то же самое время между этими видами искусства с точки зрения границ изображения есть существенная разница. В живописи есть глубокая рама, которая определяет размер, но не масштаб произведения и задает движение пространства вглубь, но это ни в какой мере не отрицает круглоты и объемности мотива в этом пространстве. Напротив – *изображенному глубокому иллюзорному пространству* должен соответствовать иллюзорно объемный предмет. В графике есть край листа,

который задает размер, но не масштаб, и развертывание пространства по плоскости, но это опять же не отрицает объемности изображенного предмета. Главным условием графического метода является подчиненность предмета *плоскостному изображенному* пространству. У рисунка достаточно изобразительных средств, для того, чтобы «успокоить» круглоту на плоскости. В скульптуре именно масштаб изображения задает *мыслимую границу изображения*, а пространство может себя проявить на оболочке скульптурного объема.

Таким образом, живописная интуиция, предполагая наличие глубокого иллюзорного пространства, должна предпочитать погружение предмета за изобразительную плоскость. Иллюзорное погружение. Графическая интуиция предпочтет утверждение предмета в плоскостном пространстве. Скульптура обладает реальным физическим объемом, организует собой некое пространство как художественное, скульптурное. Граница этого художественного пространства не дана жестко: нет ни рамы, ни края листа. Есть масштаб изображения – камерный, торжественно-парадный, монументально-эпический. Пространство в этом случае является нам не изображенным, но организованным в художественное средствами объема или сочетаниями объемов. Происходит конвертация из действительного, физического в художественное, организованное средствами скульптуры. Граница изобразительного поля принадлежит не формальной структуре, но образной. Она не дана в действительности. Изобразительное поле мыслится в резонансе с действительностью и реальностью скульптурных объемов.

То что в живописи и графике определяется категориями «формат», «размер» и имеет непосредственное геометрическое или математическое выражение (горизонтальный прямоугольник, 100X3000), в скульптуре выражается гораздо более опосредованно, через характер воспринимаемого образа, и может, на наш взгляд, быть условно определено как изобразительное поле.

Таким образом, если снова вернуться к размышлениям о специфике различных художественных интуиций в рамках живописного, графического и скульптурного метода применительно к рисунку, можно допустить следующее: круглота изображенного мотива актуальна для живописи и

скульптуры как жанров. И в том и в другом случае мы имеем дело с изображенным пространством. И в том и в другом случае возможны варианты доминирования предмета над пространством и наоборот. Но в живописи на уровне мотива объем представлен иллюзорно, условно, границы изобразительного поля строго фиксированы. В скульптуре условны границы изобразительного поля, тогда как мотив строится в круглоте и обладает безусловным объемом. Может ли эта безусловность скульптурного объема быть поводом для «скульптурного» качества в рисунке? И, если да, то в чем она должна выражаться на уровне формальной и (или) образной структуры.

Рассмотрим еще раз две пары понятий в их взаимодействии в двух вариантах и двух методах. Предмет – пространство, доминирование – подчиненность, живопись – скульптура. Вариант, когда над изображенным пространством доминирует предмет, в живописи отражается на границе между пространством и предметом – на силуэте, который обладает большей ясностью и отчетливостью. Цвет предпочитает не выплескиваться за границы силуэтов. В скульптуре характер доминирования объема над пространством требует обобщения деталей, плотности и напряженности оболочки, большей строгости и лаконичности силуэта. В обоих случаях ясный силуэт является одним из главных формальных средств выражения данного типа отношений. Силуэт размывается, становится вибрирующим, пульсирующим, не замкнутым в том случае, когда среда, живописное пространство более активно, чем изображенный мотив. Это в живописном методе.

Агрессивное пространство в скульптуре так же нарушает границу с мотивом – объемом, взрывает оболочку, лишает ее плотности и напряженности. Силуэт при этом усложняется, дрожит, но он не способен раствориться даже частично, поскольку изображение в данном случае обладает материальной вещественностью и действительным объемом. Вибрация силуэта уже задана материально плотной оболочкой. Подобную скульптуру можно будет взять и изобразить на плоскости, используя живописный метод, то есть еще раз взрывать силуэт. Но это ничего не добавит к скульптуре как самостоятельному методу. И напротив, если рисунок с подобного скульптур-

ного произведения в наименьшей мере трансформирует силуэт, его целостность и замкнутость при всей его сложности, то такой рисунок, возможно, окажется ближе к первоначальному скульптурному замыслу (рис. 1). И если теперь представить обратный процесс: разработку скульптурного замысла в рисунке, в рисунках. Потребуется ли скульптору, делающему предварительные зарисовки среда, в которую погружен изображаемый мотив, или для него органичнее будет мыслить плотными объемами с достаточно определенными силуэтами. Вероятнее всего нет, не потребуется. Окружающее объем пространство должно возникнуть на этапе воплощения скульптурного замысла не раньше, чем при работе в промежуточном – мягком материале. Более важными должны оказаться объемы и их границы, ясный и целостный силуэт. Потребуется ли ему иллюзорная глубина для изображения объемов в ракурсе. Определенно да. Тогда что такое в данном случае объем без окружающей среды применительно к рисунку? Это качество условно может быть названо относительным равнодушием к изображенному на листе пространству. Погружать предмет в иллюзорную глубину, растворять его в световоздушной перспективе, разрушать объемы второго и третьего плана – значит удаляться от решения скульптурной задачи в сторону живописной. Логичнее и целесообразнее «вынимать объемы» из изобразительной плоскости. В этом случае рисовальщику грозит опасность разрушить целостность изобразительной плоскости с точки зрения графика и не добиться единства среды и мотива с точки зрения живописца. Но «осязаемость» мотива в этом случае не проигрывает, напротив – становится максимально возможной. Если допустить вышесказанное как возможное, можно сформулировать заключительный для данного размышления вопрос: если рисующий берется за карандаш с мыслью о скульптурном объеме, должен ли он в равной мере заботиться о «живописных» качествах своего рисунка, или сосредоточенность на скульптурной специфике быстрее приведет его к искомому результату?! И вторая часть вопроса: если рисовальщик-скульптор всегда берется за карандаш с мыслью о своем ремесле, не будет ли во всех его рисунках качества, отличного от рисунков графика и живописца?!

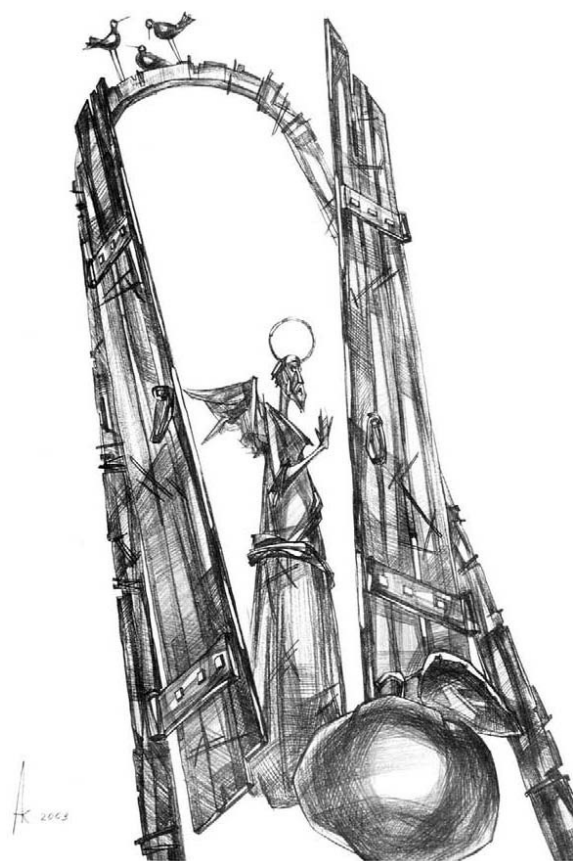


Рисунок 1. Рисунок скульптора А. Н. Капралова

Отвечая на обе половины поставленного вопроса положительно, следовало бы, пусть условно, назвать это качество, то есть определить.

На наш взгляд, специфика и рисунка «для скульптуры» и «рисунка скульптора» скрывается в нескольких позициях. Во-первых, в определенном равнодушии изображаемого мотива к окружающей среде (мотив должен не просто доминировать над средой, но повелевать, или игнорировать среду). Во-вторых, неизбежное прохладное отношение к изобразительному полю (изобразительное поле скульптурного объема возникнет не раньше самого объема, в котором будет не один ракурс-силуэт, а триста шестьдесят). В-третьих, интуиция рисовальщика-скульптора будет стремиться не погрузить объемы вглубь, за изобразительную плоскость, и не распластать изображенный мотив по плоскости, но «вынуть» изображение из плоскости, придать объемность форме и целостность силуэту.

Если допустить как возможное и эти выводы, то характер требований к рисунку на занятиях по скульптуре обретает определенные очертания, а именно. Не снимая требований к соблюдению элементарных законов композиции изображения в листе, следует, на наш взгляд, отодвинуть на второй или третий план задачи световоздушной перспективы и сосредоточить внимание рисующих на объеме, ракурсе и целостном силуэте. Данный подход должен будет необходимым образом развивать в рисующих интуицию, радикально отличающуюся от живописной и графической. Развитие данной интуиции необходимым и положительным образом должно повлиять на процесс освоения лепки в частности и скульптуры в целом.

#### Литература

1. Мысливцев А. Ю. Александр Капралов: альбом. – Омск: ЛЕО, 2009. – 127 с.
2. Рисунок: учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / под ред. А. М. Серова. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.
3. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок: учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Просвещение, 1984. – 240 с.

#### References

1. Myslitsev A.Yu. Aleksandr Kapralov. Al'bom [Alexander Kapralov. Album]. Omsk, LEO Publ., 2009. 127 p. (In Russ.)
2. Risunok. Uchebnoe posobie dlya studentov hudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh institutov. Pod red. A.M. Serova [Figure. Textbook for students of art-graphic faculties of pedagogical institutes. Ed. A. M. Serov]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1975. 271 p. (In Russ.)
3. Rostovtsev N.N. Akademicheskii risunok. Uchebnik dlya studentov hudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh institutov [Academic drawing: Textbook for students of art-graphic faculties of pedagogical institutes]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984. 240 p. (In Russ.)