



Композиционные задачи учебного рисунка

А.В. Свешиников

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK79955>

Преподавание рисунка на Художественном факультете ВГИК имеет свою специфику, обусловленную необходимостью подготовки студентов к будущей работе на киностудии, где они в контакте с режиссером и оператором будут создавать образное решение фильма. В статье рассматриваются наиболее важные задачи этого вида деятельности: набросок и зарисовка, единство контрастов, проблема движения и времени, организация плоскости и пространства. Также показано, что наряду с рациональным подходом (разсуждением) необходимо развивать интуицию, так как работа как бы сама диктует выбор того или иного способа решения учебной задачи.

композиция,
решение задачи
плоскости и
пространства,
художественная
интуиция

Преподавание рисунка на Художественном факультете ВГИК сопряжено с особой спецификой не только теоретического, но и практического обучения начинающих художников, чьи устремления в будущем будут связаны с работой на киностудии. А потому уже в процессе обучения следует учитывать специализацию молодых специалистов, в рамках которой они намерены реализовать свое творчество на практике, работая с режиссером и оператором во время создания образного решения фильма. Именно в связи с избранием будущей специализации на Художественном факультете ВГИК существует три отделения: художник-постановщик художественного фильма, художник-постановщик мультипликационного фильма и художник по костюму. В итоге студенты каждого отделения осваивают свою специфику подготовки по рисунку, учитывающую особенности их работы по мастерству.

Всякое композиционное построение следует рассматривать как текст, выстроенный изобразительными знаками, как конструкцию, создаваемую для передачи образного смысла

¹ Волков Н.Н.
Композиция
в живописи.
М.: Искусство, 1977.

(Н.Н. Волков)¹. Однако проблема смысла и его художественного понимания не всегда рассматривается в педагогическом процессе, где главный акцент делается на изобразительной форме и стилистике. При этом выбор стилистики зависит от предпочтения, которое исповедует та или иная школа. Для Художественного факультета это академическое направление с акцентом на пропорциях и характере натуры, светотональном решении пространства, часто понимаемого как глубина. Из-за этого на практике, особенно на младших курсах, студенты стремятся копировать постановку, добросовестно срисовывая свет, тени, уделяя этому основное внимание, сосредоточиваясь в первую очередь именно на передаче пропорций и характере постановки, а не на организации композиции ради смыслового решения. Однако академический рисунок — это не срисовывание, не перенос (проекция) учебной постановки на плоскость, а построенное и особым образом организованное изображение, которое только на первый, поверхностный взгляд копирует натуру, но на самом деле он несет в себе все признаки самостоятельной творческой композиции. И здесь возникают важные вопросы: каким образом организовывается изображение в учебном рисунке, и какие при этом решаются задачи?

Известно выражение: «Природа создает действительное, художник — кажущееся». Рискую сказать банальность, подчеркнем, что натура — это только справочник для самостоятельной интерпретации увиденного. Некоторые педагоги даже просят во время рисования стоять к натуре спиной, только иногда поворачиваясь и стараясь запомнить увиденное. В основе этого метода лежит фундаментальный психологический закон: мы видим (точнее, воспринимаем) только то, что понимаем и осознаем. Поэтому, простой перенос и копирование, как и все механическое, необдуманное и спонтанное, в этом случае исключено. На бумаге будет только то, что художник понимает, сущность того, что он осмыслил.

Такой метод работы обучающиеся особо не жалуют. Это и понятно. Он требует постоянной напряженной работы мысли, хотя в итоге обычно получаются весьма неброские и даже поначалу невыразительные рисунки, которые, как правило, серьезно проигрывают существующей системе обучения «по образцам», сочетаясь со своего рода вкусовой оценкой по принципу «нравится — не нравится».

Разумеется, методы обучения рисунку трудно уложить в рамки небольшой статьи. А потому не стоит вдаваться в полемику с противниками таких подходов, тем более что и обычным

способом, стоя к натуре лицом, можно рисовать вполне осмысленно, если понимать стоящие задачи. И таких задач множество. Однако все задачи никогда не решаются сразу, это вряд ли возможно и для опытного художника. А потому постепенно, по мере обучения ученик, а затем и самостоятельный художник последовательно ставит перед собой задачу за задачей, тратя на реализацию каждой из них порой месяцы и даже годы. Тем не менее стоит все-таки описать ряд таких задач в силу их перво-степенной значимости, в особенности тех, которые касаются взаимодействия, взаимовлияния противоречивых контрастных проявлений пластической формы.

Набросок и зарисовка

При работе над *длительным рисунком* сначала всегда необходимо увидеть натуру наиболее обобщенно, то есть использовать набросок. Ведь удачно найденное композиционное размещение изображения будет служить успешному продолжению длительной работы.

Набросок — важная составляющая рисунка, когда сложная форма решается за короткое время наиболее точно и выразительно. Здесь передается только ее основные, характерные признаки без проработки мелких деталей.

Зарисовка — это продолжение наброска, когда намечаются более мелкие детали. И если набросок сделан верно, то детали как бы встраиваются в первоначальное целое. Время работы над зарисовкой значительно более длительное, чем над наброском, и обычно зависит от требований, которые предъявляются к ее содержанию, а также от дальнейшего назначения зарисовки.

Зарисовка оказывается промежуточным видом между наброском и длительным рисунком. Во время зарисовки уточняются пропорции, наносится граница между

светом и тенью, но тональные отношения, как этого требует длительный рисунок, лишь намечаются. Сделанный набросок,



Козарезенко П.П.,
4 курс. 1980 год.
Бумага, карандаш

продолженный в работе с той же натуры, может постепенно превратиться в зарисовку — в более богатое подробностями изображение, работа над которым, если будет продлена, переводит зарисовку в *длительный рисунок*.

Различие между наброском и зарисовкой заключается во времени, затрачиваемом на исполнение одной или другой формы, а также в самих способах работы. Зарисовка выполняется от начала до конца только с натуры; набросок же может быть исполнен не только с натуры, но и по памяти, по представлению, по воображению, а также с применением комбинаций нескольких или всех способов реализации изображения.

Именно это разнообразие использования способов исполнения набросков получает в дальнейшем особое значение не только при обучении рисунку вообще, но и в такой важной области, как создание зарисовок по мастерству.

Особое значение имеют набросок и зарисовка для тех студентов, которые обучаются мастерству на отделении мультипликации и костюма. Там им приходится постоянно иметь дело с работой над фигурой человека. Приходится находить в ней наиболее выразительные моменты, образно решая характер персонажа и в некоторых случаях прибегая к тонкому заострению наиболее образных моментов, балансируя между максимальной выразительностью и тонким гротеском, который не должен, но может тем не менее переходить в откровенный шарж.

Есть у наброска и зарисовки еще одна важная роль — это поиск образного смыслового решения. Как отмечал педагог, теоретик искусства А.О. Барщ², в небольшой быстрой работе легче выразить главную задачу будущего длительного рисунка, найти наиболее выразительный формат, ракурс, композиционно цельный силуэт будущего длительного рисунка. Наше восприятие обладает одной существенной особенностью. В малом размере, с небольшим количеством деталей, мы видим изображение более цельно, что позволяет легче показать наиболее существенное, интерпретируя натуру, отбрасывая все лишнее, случайное (Р. Арнхейм)³.

Единство контрастов

Известный американский философ Кен Уилбер в одной из своих книг задается вопросом: «Вы никогда не спрашивали себя, почему жизнь соткана из противоположностей? Почему всё, что вы цените, противоположно чему-то иному? Почему все решения предполагают выбор одного из двух? Почему все желания основаны на стремлении к чему-то противоположному? <...>

² Барщ А.О.
Наброски и зарисовки.
М.: Искусство, 1970.

³ Арнхейм Р.
Новые очерки
по психологии искусства. М.:
Прометей, 1994.

⁴ Кен Уилбер.
Никаких границ.
Восточные и западные
пути личностного роста.
М.: АСТ, 2004. 284
с. С. 13. / Wilber K. No
Boundary. Eastern and
Western Approaches
to Personal Growth.
Boulder-London:
Shambala, 1981.

⁵ Келли А. Дж.
Теория личности.
СПб: Речь, 2000.

⁶ Леонардо да Винчи.
Трактат о живописи.
М.: Азбука-классика,
2010.

⁷ Вазари Джорджо.
Жизнеописание наи-
более знаменитых
живописцев, скульп-
торов и архитекторов.
Т. V. М.:
Астрель, АСТ, 2001.
С. 201–338.

⁸ Кибрик Е.А.
В сб. Проблемы
композиции. М.:
Изобразительное ис-
кусство, 2000.

все пространственные категории представляют собой пары противоположностей: верх — низ, внутри — снаружи, высокое — низкое, <...> Всё, что мы считаем серьезным и важным, тоже оказывается одним из членов пары: добро — зло, жизнь — смерть, наслаждение — боль, Бог — Дьявол, свобода — рабство⁴. Следует признать, что из таких антонимических пар сотканы в нашем сознании все представления.

То же относится и к художественному мышлению, которое также соткано из противоположностей и контрастов. Крупный американский психолог Дж. Келли в своей книге «Теория личности»⁵ прямо подчеркивает, что, в частности, наше образное мышление также построено по принципу антонимичных пар (конструктов), то есть обязательно включает в себя противоположные элементы.

Еще Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи»⁶ подчеркивал, что в рисунке следует выявлять контрасты высокого и низкого, округлого и угловатого, а рядом с крупными мягкими складками изображать мелкие и острые детали. По свидетельству современников⁷, Микеланджело, говорил, что, добиваясь объема, нужно для большей выразительности противопоставлять его плоскости.

Известный советский график Е.А. Кибрик⁸ отводил проблеме контрастов важное место. Он писал, что контрасты можно считать законом не только композиции, но законом искусства в целом. Все воспринимается по контрасту изображенного объекта и окружающей среды. Форму мы видим только благодаря контрасту света и тени, и все строится на борьбе противоположностей. Художник подчеркивал, что роль контрастов имеет отношение ко всем элементам композиции, начиная от конструктивной идеи целого и кончая построением сюжета, где комплексная идея композиции выражается как противопоставление. И здесь можно выделить по крайней мере одну задачу — поиск и объединение в целостную форму пластических противоположностей: дробного и широкого ритма светотеней, мягкой и угловатой линии, больших и малых поверхностей и т. д.



Галей Е.М. 5 курс.
1954 год.
Бумага, уголь

ностей: дробного и широкого ритма светотеней, мягкой и угловатой линии, больших и малых поверхностей и т. д.

Однако есть более фундаментальная и в то же время более конкретная задача: изобразительное единство и противоположность плоскости и пространства, которую постоянно приходится решать студентам всех отделений, но особенно постановщикам художественного игрового фильма.

Движение и время

Прежде чем перейти к разбору этой задачи, нужно остановиться на не менее важной проблеме, характеризующей особенность восприятия всякого изображения. Речь пойдет о движении и времени.

Восприятие рисунка — не мгновенный, хотя и очень быстрый процесс. Еще в середине прошлого века было доказано (эксперименты А. Ярбуса⁹), что глаз зрителя с огромной скоростью как бы ощупывает изображение, переходя от одной детали к другой в определенной последовательности. Таким образом, рисунок — это растянутая во времени художественная форма, наподобие музыкального произведения. В процессе рассматривания рисунка возникает вполне определенная последовательность восприятия отдельных деталей. От того, какова эта последовательность, каков зрительный маршрут, возникает то или иное впечатление от целого.

Маршрут не произволен, как может поначалу показаться, а задан композиционным построением, ритмом изображенных деталей. Если заданность отсутствует, то говорят о *рыхлом* рисунке, то есть о рисунке, который может быть «прочитан» различными способами, с разной последовательностью, и потому он в итоге оказывается не производящим определенного впечатления.

Маршрут восприятия определяется композиционной формой. Иначе это еще называется композиционным движением, которое не следует смешивать с изображением движения. *Композиционное движение* — важнейшая характеристика изобразительной формы. Оно определяет время, которое должно быть затрачено на восприятие содержания. Есть изображения броские, ясные, четкие, как знак. Они осмысливаются быстро, почти мгновенно, но есть и такие, которые требуют длительного рассматривания, неспешного перехода от детали к детали. Более выразительными являются изображения, в которых соединены воедино «быстрые» и «медленные» части. Они находятся в противопоставлении, в контрасте, в преодолении целостной формой общего пластического единства. Маршрут то замедляется, то ускоряется, взгляд то перебегают от одной части к дру-

⁹ Ярбус А.Л.
Роль движения глаз
в процессе зрения.
М., 1965.

гой, то надолго погружается в «многодельную» ткань изобразительной арабески. Так возникает различный темп движения по поверхности листа.

Единство плоскости и пространства

К особому виду контрастов в композиции относится единство плоскости и пространства. Если плоскость рисунка — реальность, то пространство — иллюзия, которую необходимо воспроизвести.



Беньяминсон Э.Е.
1 курс, 1989 год.
Бумага, карандаш

Художественное пространство — это особая и довольно сложная эстетическая категория, сложная как для понимания, так и для изображения. Пространство не сводится, по существу, к изображению объема, глубины, удаленности и членению рисунка на передний, средний и задний планы. Это особое понятие, которое более всего сродни понятию изобразительной картины мира.

Мы будем рассматривать пространство в более простом понимании этой категории — в контексте трехмерного изображения. И здесь нас в большей мере интересует пространство как иллюзия удаленности. В этой связи нужно подчеркнуть, что маршрут восприятия выстраивается как на плоскости, так и в воображаемой глубине. Стоит также уточнить, что движение в глубину подчиняется тем же законам ритма, быстрого и медленного темпа восприятия, тем же законам равновесия и неравновесной формы, что и на плоскости.

Организовать рисунок — значит построить единство двух маршрутов восприятия, — реального маршрута движения по поверхности листа и движения в иллюзорной воображаемой глубине. Без этого не получается структурная форма изображаемого объекта, которую, в свою очередь, не следует смешивать с более простой задачей показа трехмерного предмета.

Рассуждение и интуиция

Для того чтобы убедительно выстроить форму рисунка, задать нужный маршрут восприятия нарисованного, необходима

фантазия — неперенное условие всякого творчества, которая роднит академический рисунок со всеми другими видами изобразительного сочинения.

Правильно, убедительно нарисовать можно только то, что понимаешь и потому узнаешь в натуре. Настоящий рисунок — всегда изображение «от себя», по представлению, даже когда рисуешь с натуры. Бездумная срисовка всегда видна профессиональному глазу художника, его не обмануть никакими иллюзиями сходства.

Рассуждение и познание — неперенные условия настоящего рисования. Но было бы большим преувеличением полагать, что задачи учебного рисунка можно решить только рассудочно. Было бы большим упрощением проблемы сказать, что одни знания и анализ непременно обеспечат успех. Неразумно отвергать чувство и интуицию. Необходимо создать условия, как писал К.Г. Юнг¹⁰, для экстровеитированного отношения между творцом и его произведением, когда создаваемое как бы управляет рисующим, подчиняя его своей логике, максимально активизируя глубинные корни творческой интуиции.

Построение *композиционного маршрута* (как, впрочем, и многое другое) не может быть абсолютно рациональным. Здесь необходимо отдаться на волю интуиции, уметь подчиниться ее законам. Мы не знаем, почему маршрут восприятия художественной формы рисунка идет тем или иным путем. Почему от одной детали взгляд перескакивает к другой и именно к этой. Есть грубые закономерности, которые нам известны, которым можно научить, но тонкости, нюансы можно освоить только в процессе напряженного интуитивного осмысления. Поэтому на этой стороне рисования следует обращать внимание преимущественно на старших курсах, когда уже заложена определенная техническая база.

В заключении еще раз вспомним Е.А. Кибрика, который писал: «Первый этап художественного творчества — интуитивный, следующий этап требует анализа сделанного. Только гармоническое соединение интуиции и анализа позволяет создать хорошо скомпонованное, законченное произведение. Анализ начинается с умения верно оценить то, что сделано по чувству. <...> Только сумев проанализировать созданное по интуиции, художник может найти пути и средства к заключительному этапу творчества, ведущему к законченности. Но плодотворен только такой анализ, который способен как бы озарить путь к завершению, вдохновить автора, вызвать тот подъем чувства, который позволяет как бы на одном дыхании привести вещь

¹⁰ Юнг К.Г.
Архетип и символ.
М.: Ренессанс, 1991.

¹¹ Кибрик Е.А. в сб. Проблемы композиции. М.: Изобразительное искусство, 2000. С. 34–35.

к концу взволнованно и точно. Схема процесса творчества будет, пожалуй, следующая: *интуиция — анализ — интуиция*. Ибо искусство и начинается, и кончается, да и воспринимается чувством. Объясняется же с помощью анализа»¹¹. На этом и закончим краткое описание композиционных задач учебного рисунка, так как к сказанному мастером трудно что-либо прибавить. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабиях В.В. Русский учебный рисунок: Петербургская академическая школа конца XVIII — начала XX века. СПб.: Гиппократ, 2004. 296 с.
2. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т 1. М.: Гилея, 2001. 391 с.
3. Проблемы композиции: Сборник научных трудов / Под ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 2000. 292 с.
4. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.: ил.

REFERENCES

1. Babiyak V.V. (2004) Russkij uchebnyj risunok: Peterburgskaya akademicheskaya shkola konca XVIII — nachala XX veka [Russian educational drawing: St. Petersburg Academic School of the late XVIII — early XX century]. SPb.: Gippokrat, 2004. 296 s. (In Russ.).
2. Kandinskij V.V. (2001) Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected works on the theory of art.]. V 2-h t. T 1. M.: «Gileya», 2001. 391 p. (In Russ.).
3. Problemy kompozicii: Sbornik nauchnyh trudov / Pod redakciej V.V. Vanslova. [Problems of composition: Collection of scientific papers / Edited by V.V. Vanslova]. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 2000. 292 s. (In Russ.).
4. Sveshnikov A.V. (2012) Algoritmy kompozicionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting.]. M.: VGIK, 2012. 352 p.: il. (In Russ.).

Все иллюстрации взяты из книги: ВГИК. Учебный рисунок. Учебное пособие. Том III / Под общей редакцией В. Мальшева, В. Архипова. СПб: Дитон, 2014. 400 с.

Compositional Objectives of Academic Drawing

Aleksandr V. Sveshnikov

Doctor of Art, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts, Gerasimov State University of Cinematography (VGIK)

UDC 372.874

ABSTRACT: Teaching of drawing at the art department of VGIK has its own specific aspects, due to the objective of preparing students for their future work at a film studio, where, in contact with the director and cameraman, they will create the visual image of the film. In the classroom students, especially junior year students, tend to replicate the model in front of them, diligently copying the light and shadows, focusing mainly on the proportions and the characteristic features and mood of the model, but paying no attention to the lay-out or composition.

However, a proper academic drawing is not a mere copy or projection of a model set-up onto the plane of the sheet, but rather an image that is constructed and laid-out in a specific way, an image that appears to copy the model only at first superficial glance, but in fact it carries all the characteristics of an independent creative composition. There is a well-known saying: "Nature creates the reality, the artist shows how it is perceived".

This article also discusses the main objectives of drawing: the unity of contrasts, the rendering of movement and time, the unity of plane and space, and the combination of reasoning and intuition. For a long time, artists have allocated a special role to contrasts. The famous Soviet graphic artist E.A. Kibrik considered the problem of contrasts to be of high importance. He wrote that contrasts can be considered to be not only a law of composition, but a law of art in general. The educational task therefore includes the search for and the integration into a holistic form of plastic opposites: the broken and broad rhythms of chiaroscuro, soft and angular lines, large and small surfaces, etc. When creating graphic images, it is necessary to address the problems of plane and space, not only resorting to the rational analysis, but also applying intuition, without which the image invariably lacks interest and vitality.

KEY WORDS: composition, solution of the problem of plane and space, artistic intuition