

2. Проблемы, связанные с разработкой пропорций человека

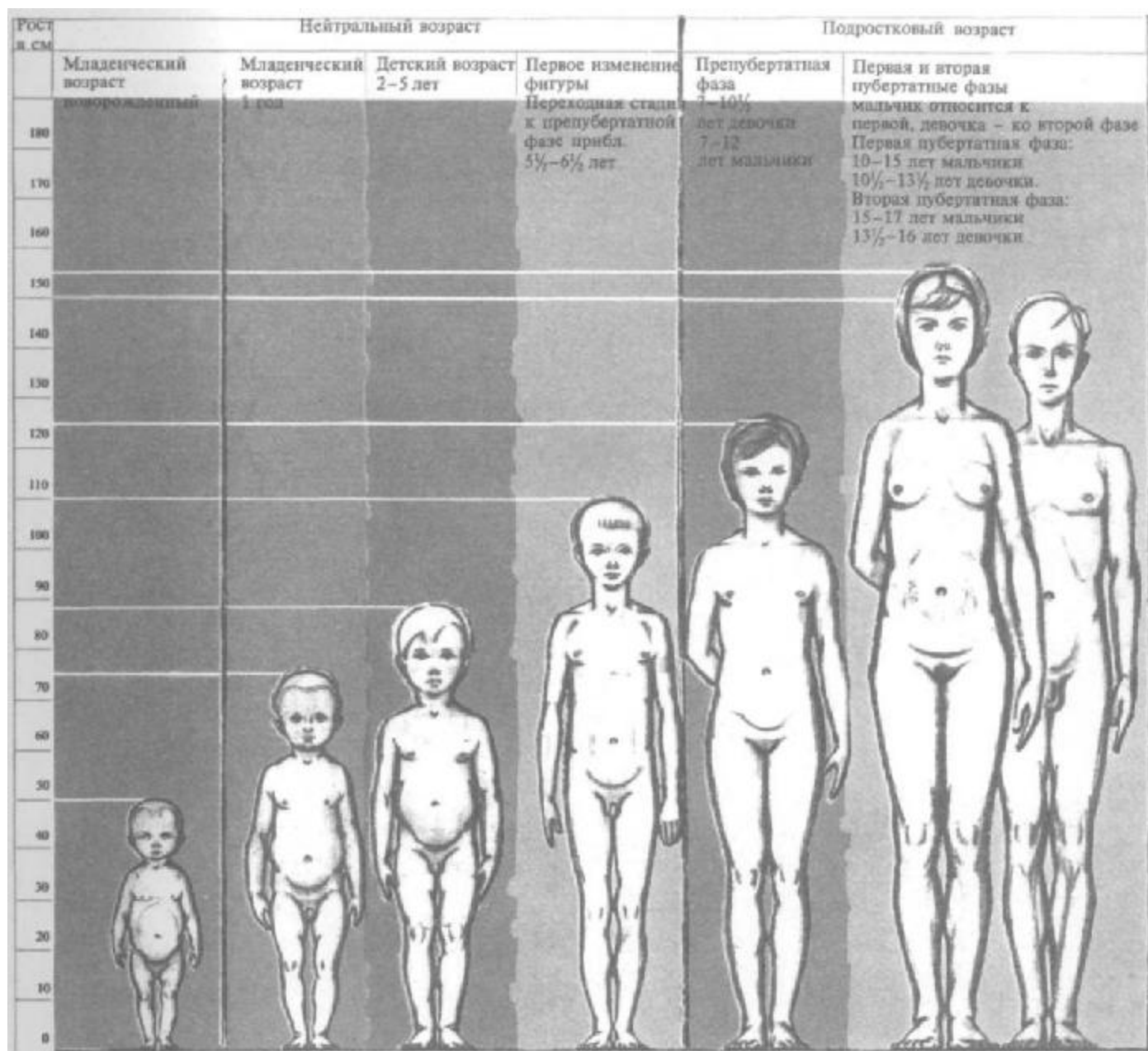
Характер предметной формы, такой, как фигура человека, можно осветить со многих сторон. Закономерности его строения можно увидеть не только на основе анатомического анализа, хотя отсутствие такого анализа также невозможно себе представить. Расчленение всей фигуры и отдельных участков и существующие закономерности связей отдельных частей по отношению друг к другу и ко всей фигуре в целом, наивысшая степень единства всех частей, игра противоречий в их строгом соотношении подчиненности - все это уже содержит вопросы о пропорционально обусловленном предметном качестве формы. Это качество может быть достигнуто с помощью учения о пропорции. Систематизированные результаты техники измерения и сравнения приводят к выражению индивидуальности формы. При сравнении и

обобщении результатов измерений большого количества людей выявляются определенные повторяющиеся признаки, характерные для *целых* групп людей.

Представители таких групп объединяются по типам (типы по признакам пола, конституции, развития, по спортивным и расовым признакам). Они содержат заметные соответствия своеобразных признаков с другими людьми.

Таким образом, не должно быть никакого сомнения в том, что базирующаяся на объективных измерениях информация об индивидуальной относительности фигуры дает важные сведения о характере ее формы. Эта информация имеет большое значение для определения конструкции фигуры, однако в процессе художественного изображения ей отводится лишь относительное значение.

рис. 37, 53-56



чение, если с изменениями пропорций связаны особые изобразительные намерения.

Это можно легко проследить на художественных примерах современности и прошлого. Так, в частности, поздний Микеланджело вышел за пределы естественных законов пропорциональности, прочно установившегося порядка и создал для себя канон, соответствовавший его целям. Этот канон дал ему возможность с помощью увеличения тела в результате уменьшения головы добиться огромного эффекта новых внутренних и внешних качеств человека.

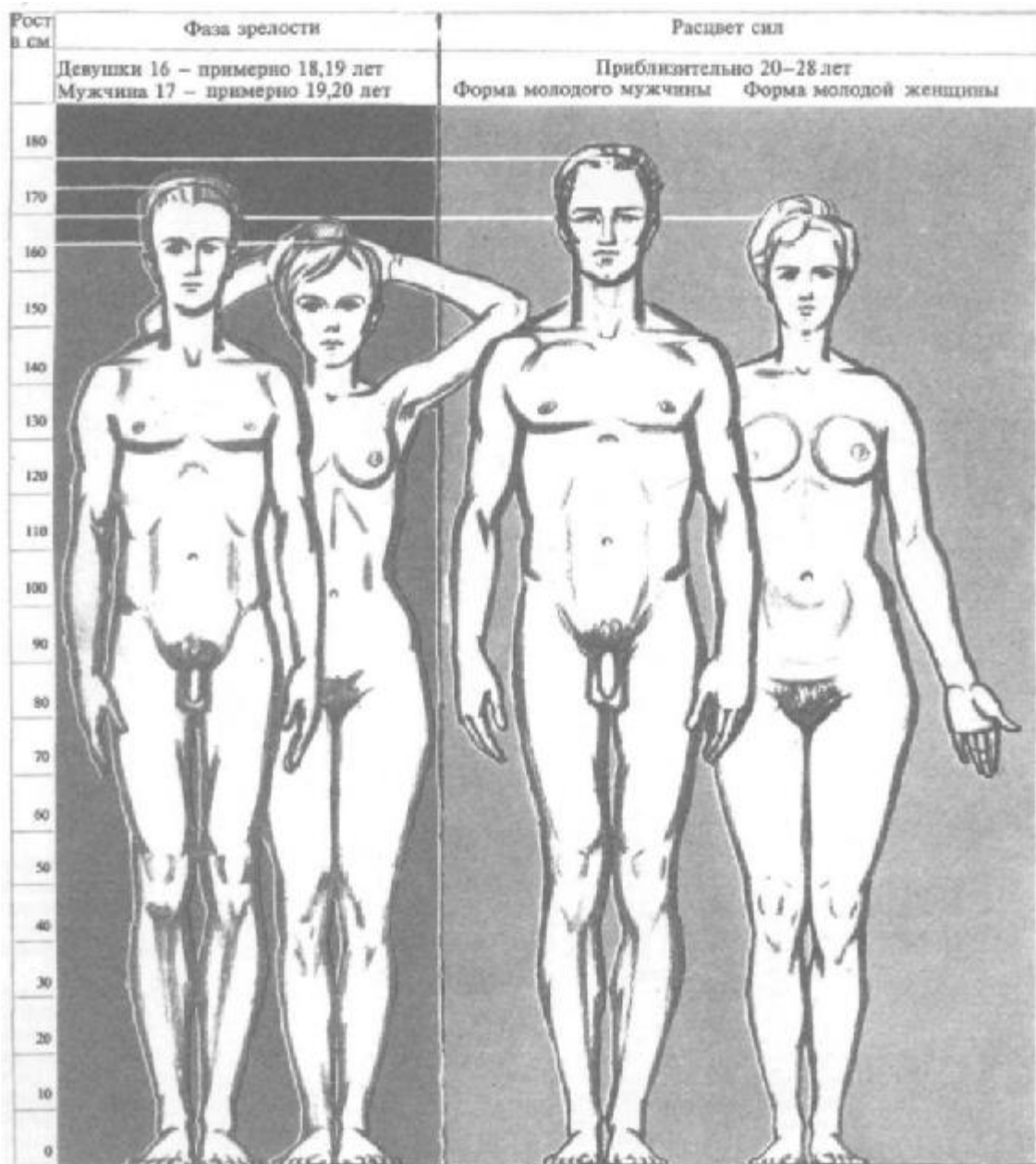
В основе наших стараний будут лежать тогда объективные измерения, когда мы будем проводить исследование пропорций в рациональных целях. Но сначала необходимо устранить некоторые возможные недоразумения.

2.1. Предварительные критические замечания

Антипатия, которую сегодня еще часто испытывают педагоги-художники при разработке пропорций человеческого тела, объясняется тем, что учения о пропорциях в различные периоды истории искусств выполняли различные функции, и некоторые из них не могут быть распространены на художественное творчество сегодня. То обстоятельство, что в большинстве случаев учения о пропорциях были развиты самими художниками, уже указывает на *практическую* цель, которую они преследовали и преследуют в своих мастерских для построения фигуры. В этом у всех учений одно общее. Однако использованием учения

исключительно в качестве рабочего средства не ограничивались. Учению о пропорциях иногда придается более глубокий смысл в отношении создания изображения - это можно исторически проследить косвенно на произведениях искусства и непосредственно на учениях о пропорциях. Этот смысл заключается именно в том, что из этого учения вытекает и создается учение о красоте фигуры. Там, где учения о пропорциях стремятся задать норму красоты "в себе", такие попытки обречены на неудачу. Примером этому служит Леон Баттиста Альберти (1404-1472), который таким образом хотел определить красоту, или Альбрехт Дюрер (1471-1528), который в начале своего многолетнего изучения пропорций считал, что можно сконструировать совершенную и абсолютную красоту.

рис. 38



37

Таблица наглядно показывает реальное соотношение высот тела и смещение пропорций. Из книги Готфрида Баммеса „Обнаженная натура“. Пропорции человека на различных стадиях развития.

Однако абсолютного закона красоты не существует.

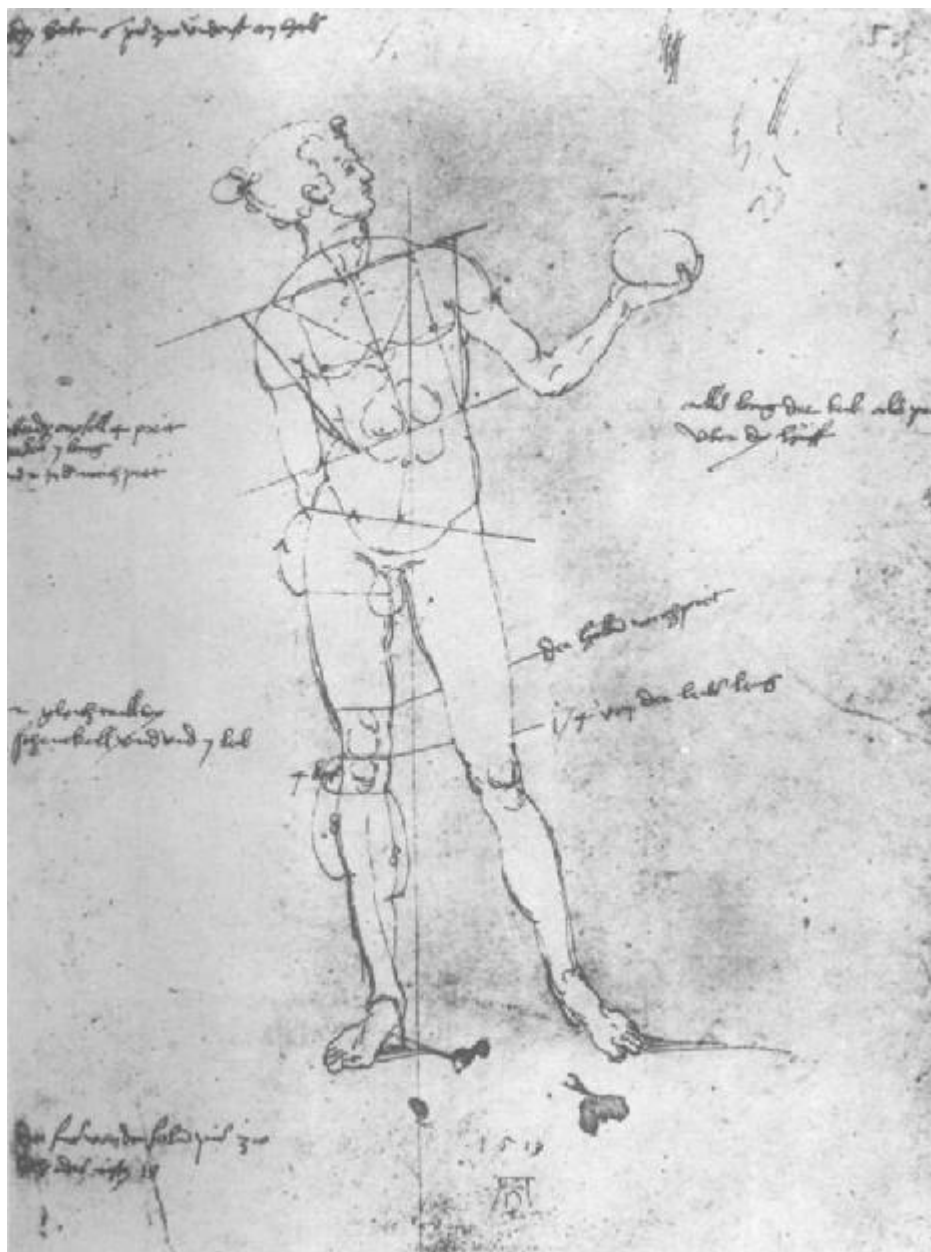
Здесь можно констатировать словами Кагана: „структура понятия 'красивое' в диалектическом смысле является противоречивой.

По своему содержанию красивое обладает двойным характером. Его и любую другую эстетическую категорию охватывает *двойная информация*, - а именно, как через *объект*, так и через *субъект*" (7).

Характеризуя красоту человеческой фигуры, следует отмечать не только ее объективные *свойства*, но также их оценку как наблюдающим, так и изображающим субъектом. Взаимосвязи отдельных частей друг с другом и с фигурой в целом, относительность или мера единства, форма, пропорция или биологическая конституция существуют независимо от человека и в **рис. 51, 52**

“своем чисто естественном, чисто материальном существовании” (Каган) еще не являются в силу необходимости эстетическими, т.е. красивыми, возвышенными и т.д. лишь *переживание и оценка* свойств фигуры, например, в результате творческого воплощения, дают эстетический эффект. Если мы будем рассматривать размеры, относительность или отношения элементов формы обнаженного тела сами по себе (как это имеет место при рассмотрении в биологическом аспекте), то художнику это еще ничего не даст. Однако, если мы сопоставим свойства формы и содержание, скажем, содержание целесообразного выполнения функции, тогда форма с помощью содержания получает эстетическое значение. Это происходит потому, что мы в интуитивном познании создаем связь между объективными

свойствами формы и (например, функциональным) содержанием, которое она выражает. Это содержание как бы становится “вещью для нас”. Таким образом, красоту следует понимать в ее условности, а изменения учения о пропорциях - через исторические эпохи. Так как каждая эпоха в конечном итоге создает свои идеалы, исходя из общественных отношений, она ищет красоту в гармонии реального с идеальным, с тем, чем она хотела бы быть сама. И поэтому также понятно, что представления о красоте любой эпохи определены исторически и они не могут быть перенесены на другую эпоху.



38

Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Конструктивный этюд с целью определения пропорций к изображению Адама (1513)
Дрезденский альбом зарисовок

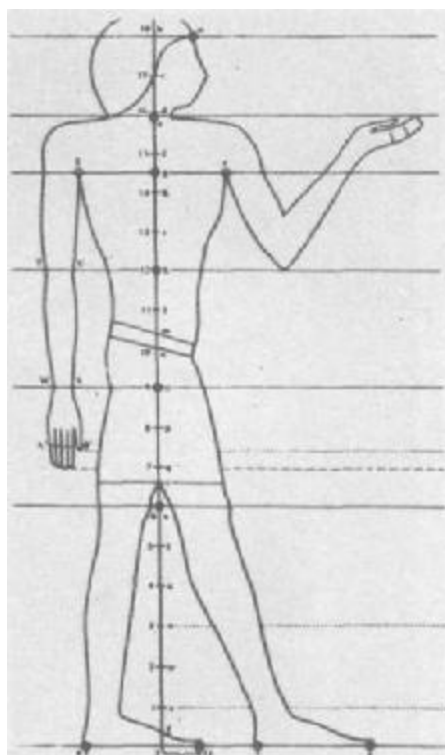
Среди художников Возрождения бытовал широко распространенный взгляд на то, что красоту можно реализовать с помощью математики, создав идеальные пропорции. Однако Дюрер вскоре отказался от этой идеи, найдя в *отдельной* человеческой фигуре закономерности языка форм. Он назвал это “сравнительным рифмованием”.

2.2. Некоторые исторические примеры к вопросу о функции учения о пропорциях человека

Те многочисленные известные нам изображения женщин *периода палеолита*, часто называемые фигурами Венеры, в частности, каменная Венера из Виллендорфа, глиняная женская фигура из Дольни Вестонице или женский рельеф из Лосселя, являются, по нашим сегодняшним представлениям о женской красоте, скорее отталкивающими, чем привлекательными. *Первичные половые признаки (половые органы) и вторичные (пропорции, жировые отложения и др.) приобретают для изображения фигуры главное значение.* Ноги и руки - в соизмерении с полнотой тела, шириной таза, грудью, лобком и ягодицами - являются лишь ру-

диментарными придатками. Были ли художники ледникового периода „слишком бездарными“, чтобы создавать „более красивое“? Один взгляд на их великолепные реалистические изображения животных тут же совершенно меняет наше мнение. Увеличение и огрубление массы, а тем самым и пропорций, в пользу половых признаков были подняты до уровня символов биологических признаков женщины в эпоху матриархата. *Обеспечение прочности родового союза путем зачатия, родов и кормления детей - вот как понималось тогда идеальное назначение женщины.* Мы безусловно не ошибемся в предположении, что эти изображения Венер являются олицетворением человеческих и эстетических идеалов того далеко ушедшего времени. Культ египетских фараонов

искусству изображения человека совершенно иные функции, чем греческое античное искусство. Фигуры египетских гробниц создавались с целью служить умершему в качестве материального жилища в вечности. Поэтому культ умерших не стремится давать отражение действительности, *а человеческая красота приобретала лишь тогда значение, когда все живое, индивидуальное, преходящее могло быть подчинено вечному, непреходящему, кастовому (Каган).* Таким образом, при подобном взгляде на функцию искусства, в котором произведение является магическим предметом, служащим практически-религиозной цели, важно не субъективное переживание. С этой точки зрения для объективного изображения (изображение представления) было возможно и необходимо составить твердые правила о строении этого из-



39

Фигура Венеры ледникового периода,
обнаруженная возле Виллендорфа
Камень
Вена, Естественно-исторический музей

Пропорции и анатомическое своеобразие фигуры тесно взаимосвязаны. Так называемые изображения Венеры, относящиеся к ледниковому периоду, отличаются общими признаками: чрезмерно подчеркнутые вторичные половые признаки женского тела являются символами биологической функции женщины периода матриархата.

40

Египетские рисунки фигур, определяющие пропорции, с указанием системы координат (период Древнего царства) и координатной сетки (период Среднего царства), на основе которых строились фигуры.

Египтяне строили свои фигуры по строго предписанному канону, который, в отличие от греческой классики, не основывался на органических измерительных точках. Объективная величина фигуры образуется из увеличения основного размера (способ сложения).

ображения - здесь следует напомнить о задачах монументального искусства. *Без отношения к органическому членению фигуры и ее функциональному развертыванию в пространстве* (обратите внимание на характерное чередование профиля головы с фронтальным ракурсом верхней части туловища и повторное чередование с профильной позицией ног!) *объективная величина была получена с помощью решетчатой сетки*, изображенной вместе с мужской фигурой времен Древней Империи (ок. 2278 - до 2263) и базировавшейся на основном размере (модуле) ноги (от ступни до лодыжки) или на ширине ладони. Сложением модулей были стандартизированы размеры фигуры по высоте, ширине и длине шага: высота макушки расположена на уровне 18 модулей, подбородок - 16, ключица - 15, колено - 5 и т.д.

Метод, по которому пропорции фигуры получают путем сложения какого-либо основного размера, называется суммарным методом или методом сложения. Лишь позднее, приблизительно во второй половине XV века до н.э., египетское искусство стало изображать фигуры с большей мягкостью и красотой. Нагота красивого тела изображается с чувственной привлекательностью, а движения и повороты даются более органично и в более пространственных представлениях. Гармония телесных пропорций говорит о том, что женщину - в противоположность ее положению в первобытном обществе эпохи палеолита - и в художественном отношении больше не рассматривали только в ее биологическом предназначении. Не случайно в *греческой классике* (V век до н.э.) красота человеческой фигуры

выражалась в гармоничном равновесии пропорций в целом и в индивидуальном, в физическом и нравственном, в земном человеческом и земном божественном. Демократия внутри рабовладельческого класса в греческих городах развивалась до уровня наивысшего расцвета. Юноши обучались военному делу и становились воинами, которые были в состоянии защитить полис. Стремление к изображению красиво сложенного человека становится выражением нового общественного идеала.

“Копьеносец” Поликлета (вторая половина V века до н.э.) свидетельствует об огромных изменениях. Телесная архитектура основывается на анатомически-функционально обусловленном членении тела, в котором отдельные участки и отдельные части находятся в постоянном отношении к телу в це-
рис. 41

41

Поликлет
Копьеносец, (2-я половина V века до н.э.)
Мрамор, высота 220 см
Берлин, Государственный музей

В период греческой классики произведение искусства стало символом гражданского идеала демократии рабовладельческого общества. Исходя из этого, изображения пропорций анатомически ориентировались по живому телу, а соотношения анатомически определенных и органически расчлененных разделов фигуры человека устанавливались в форме сравнимых длин и широт.

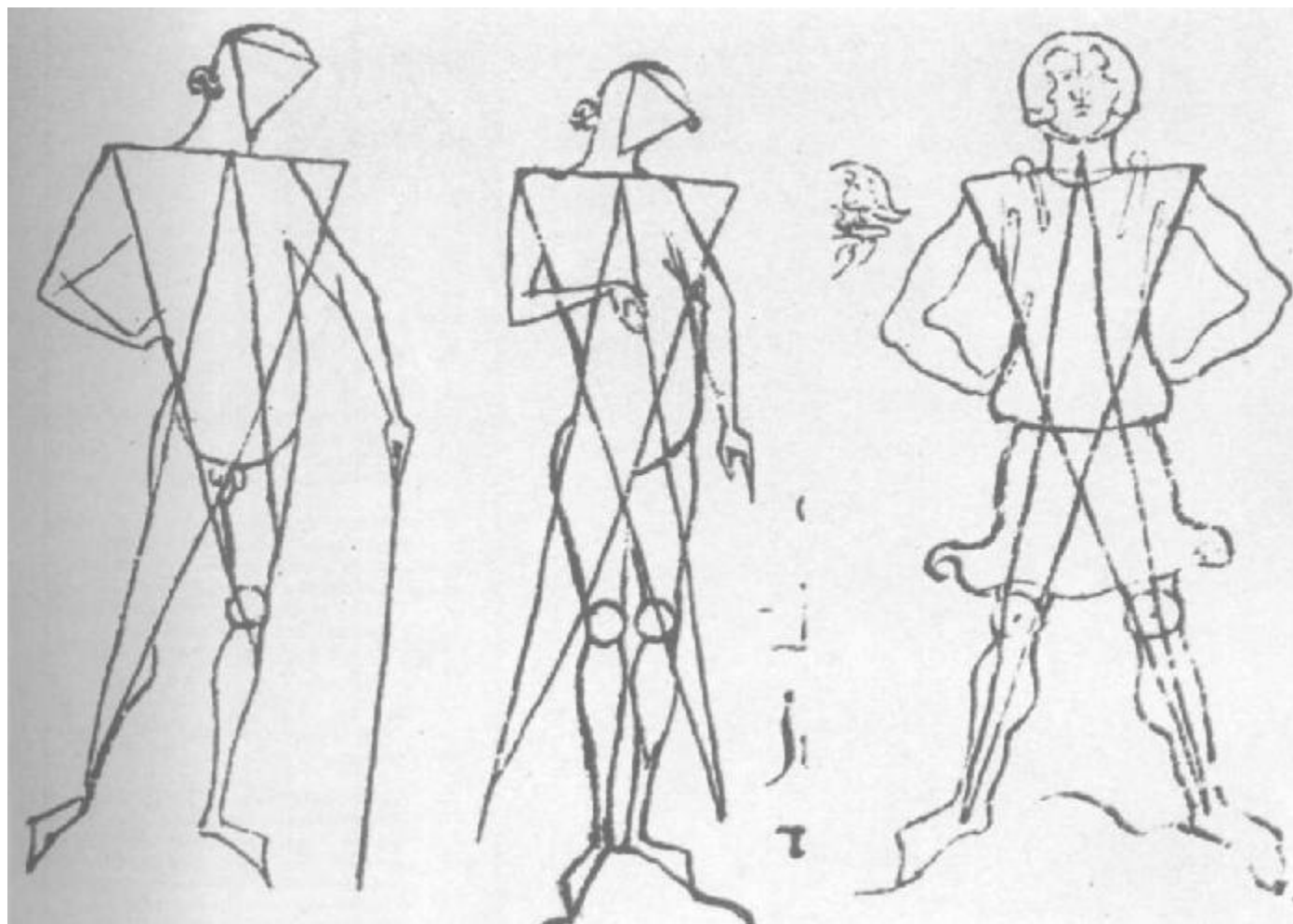


лом, а также сравнимы как между собой, так и с телом в целом. Греческий мастер создал фигуру, определив сначала весь облик в целом, а затем, исходя из целого, определил отдельные части, в частности, длину головы, лица или руки. Решающим в этом методе было то, что в результате деления образовывались дробные значения (например, голова - $1/8$, лицо - $1/10$, ширина плеч - $1/4$ общей высоты), благодаря чему, детали можно было правильно располагать и подчинять друг другу. Художник даже учел точку зрения наблюдателя. *Метод, учитывающий тождественные или аналогичные связи, называется синхронным или аналогичным методом.* Этот принцип определения пропорций противопоставлен египетскому. „Копьеносец” Поликлета базируется на закономерности, доказанной с помощью измере-

ний тела, согласно которой тело полностью развитого взрослого человека представляет собой канон, соответствующий 8 длинам головы. В греческом античном искусстве берет свое начало реалистический метод измерения пропорций.

Художники *средневековья* обращались к плоскостным фигурным символам потому, что задача искусства состояла в то время в отдалении сознания людей от действительности и приближении его к потустороннему миру. Их интересовало больше понятие „человек”, для изображения которого было достаточно схематического каркаса без изучения натуры. Это отвечало аскетическим христианским идеалам средневековья, которые разделяли почитаемое греками телесно-духовное единство на грешное тело и богоугодную душу. **рис. 42, 90, 263**

Зато в пластике многие произведения средневекового искусства имели реалистические черты. Наряду с пропорциональными фигурами, канонизированными как византийские, мы находим в книге *Виллара д'Оннекура*, созданной в 1240 году, пропорциональные фигуры, подогнанные под идеалы готики. Основным размером ему служила высота головы, а, например, ширину плеч и промежуток между лодыжками обеих ног он определял как две длины головы. Таким образом, были зафиксированы верхняя и нижняя узкие стороны прямоугольника фигуры. Остальная фигура создавалась с помощью диагоналей этого прямоугольника, которые определяли направление расставленных ног, форму трапециодального туловища или точку их пересечения как середину тела на высоте лобковой кости.



42
Средневековая конструктивная схема
фронтальной фигуры
Из альбома образов Виллара д'Оннекура
(ок. 1225-1250)
Париж, Национальная библиотека

Схематизированное построение фигуры средневекового учения об искусстве для художественных мастерских исходит здесь из плоскостного восприятия, которое однако не было принципиально единым. Античные представления о телесной материальности были не совсем утеряны.

Даже без дальнейшего конструирования фигуры видно, насколько велика тенденция к шаблону и насколько удалились размеры от естественной организации тела и благоприятствовали плоскостному изображению. Период раннебуржуазной революции, *Ренессанс*, потребовал от искусства изображения мира чувственного, переживающего человека. Оно оказалось способным преодолеть средневековое мировоззрение, обусловленное догмой.

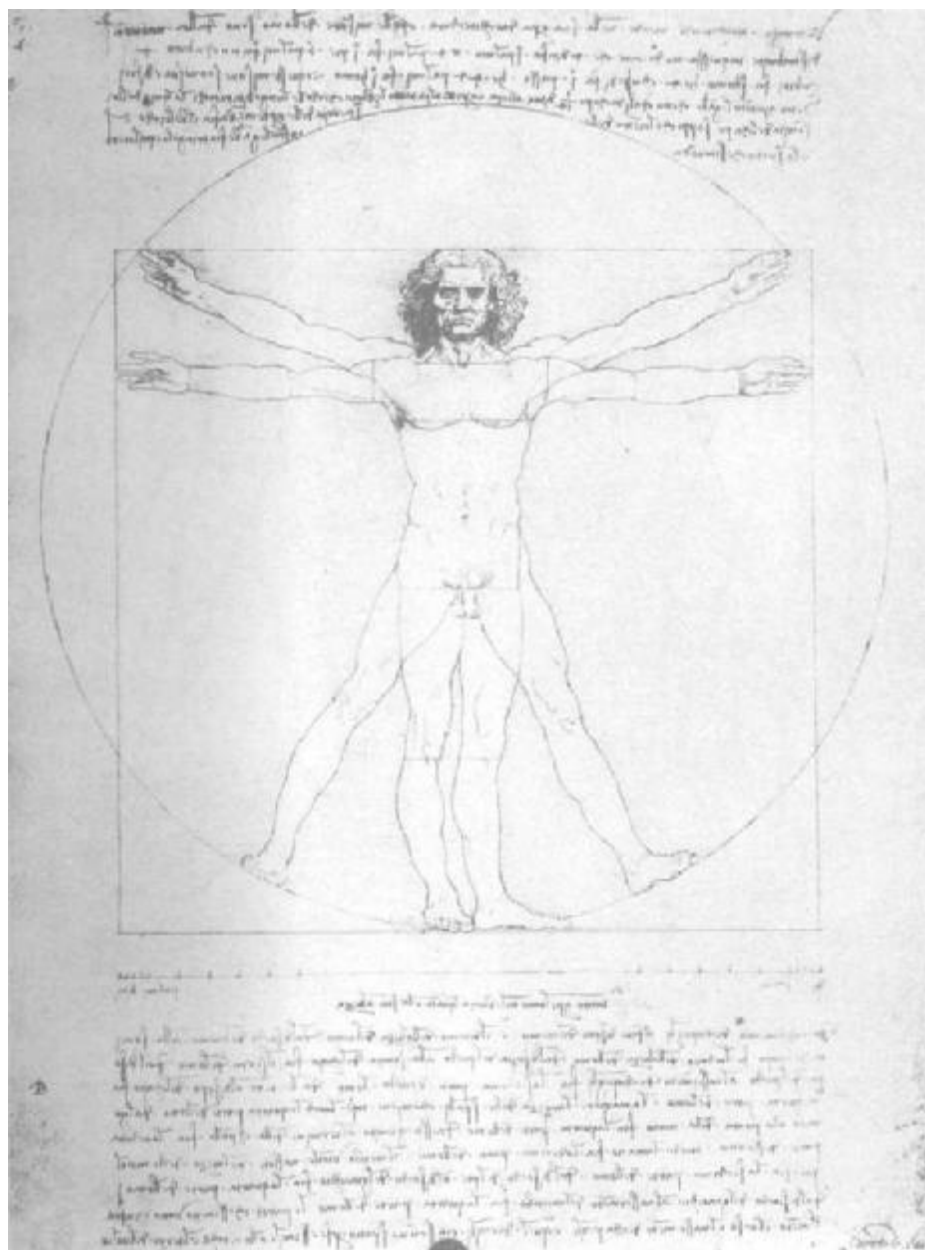
Среди многочисленных трактатов итальянского Возрождения, в которых большую роль играло учение о пропорциях, особенно выделяется знаменитая фигура пропорций Леонардо, так как в ней полностью признавалась телесная материальность и вновь был применен античный метод аналогий. В изображениях фигуры художник раз-

граничивал чертами участки, соответствовавшие друг другу. Хотя учение о пропорциях эпохи Возрождения и не освободилось полностью от метафизических связей, оно все же было развито *Леонам Баттистой Альберти* и Леонардо да Винчи снова до уровня эмпирической науки. Многочисленные измерения живого тела создали основу научно обоснованной антропометрии.

Свои основные выводы Леонардо строит не за пределами естественного, а именно в его рамках. *Леонардо работал с крупными соответствующими друг другу четвертями внутри фигуры и, благодаря этому, создал для художественной практики при выполнении стоящих, сидящих или коленопреклоненных фигур чрезвычайно практичный метод, метод, а не застывшие правила.* Какое большое значение для введения уче-

ния о пропорциях в творческую практику имел *Альбрехт Дюрер*, мы увидим ниже.

При дальнейшем рассмотрении учения о пропорциях мы не будем учитывать влияния более поздних художественных эпох. Ибо по сравнению с тем огромным влиянием, которое оказывают античное искусство и Ренессанс на художественно-педагогическую деятельность наших дней, остальные эпохи дали немного. Что касается использования пропорций в учебных целях, то в этом отношении двадцатый век „оснащен” неплохо. Вспомним известного франко-швейцарского художника и архитектора *Ле Корбюзье* (1887-1965), который также создавал пропорциональные фигуры. Такое изображение он называл модулем, мерительным инструментом, который вытекает из пер-



43

Так называемая фигура Витрувия, нарисованная Леонардо да Винчи Венеция, Академия

Система пропорциональных отношений основывается на естественном органическом членении тела и наглядно показывает соответствующие друг другу высоты и широты (синхронный метод) - принцип, возвращающийся к анатомическим традициям.

44

Ле Корбюзье, 1887-1965
Модулер

Фигура мужчины ростом 183 см с расставленными ногами и общей высотой вместе с поднятой рукой 226 см служила архитектору Ле Корбюзье исходной базой для получения идеальных пропорций в архитектуре, вычисленных путем математических операций. Однако для рисования фигур этот способ неприемлем.

45

Густав Зайтц, 1906-1969
Фигура с пропорциональной шкалой

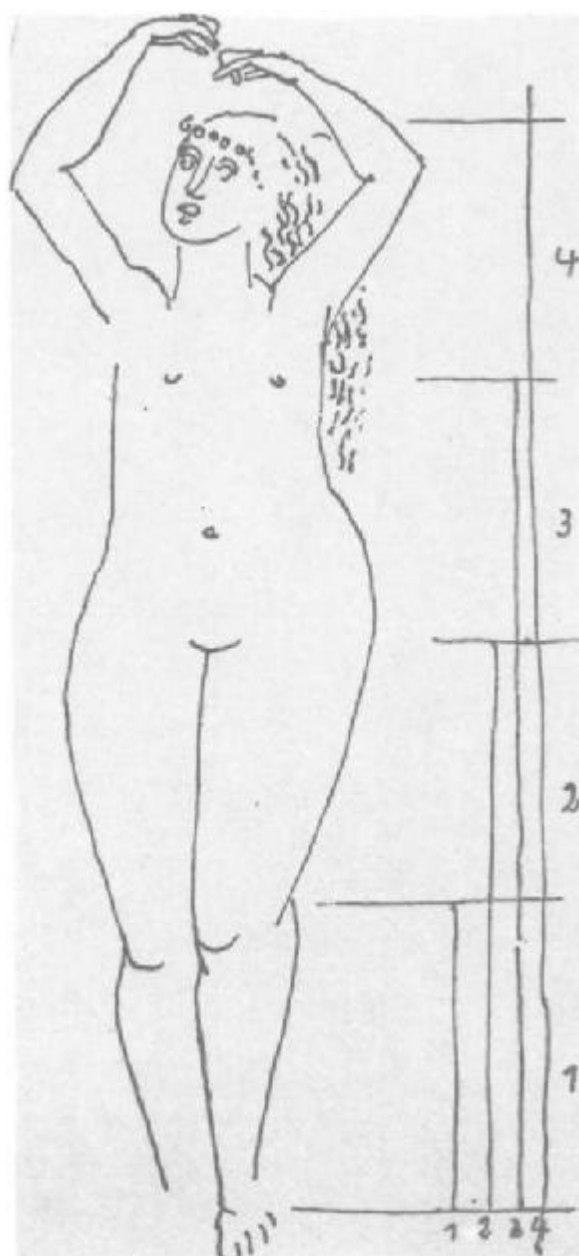
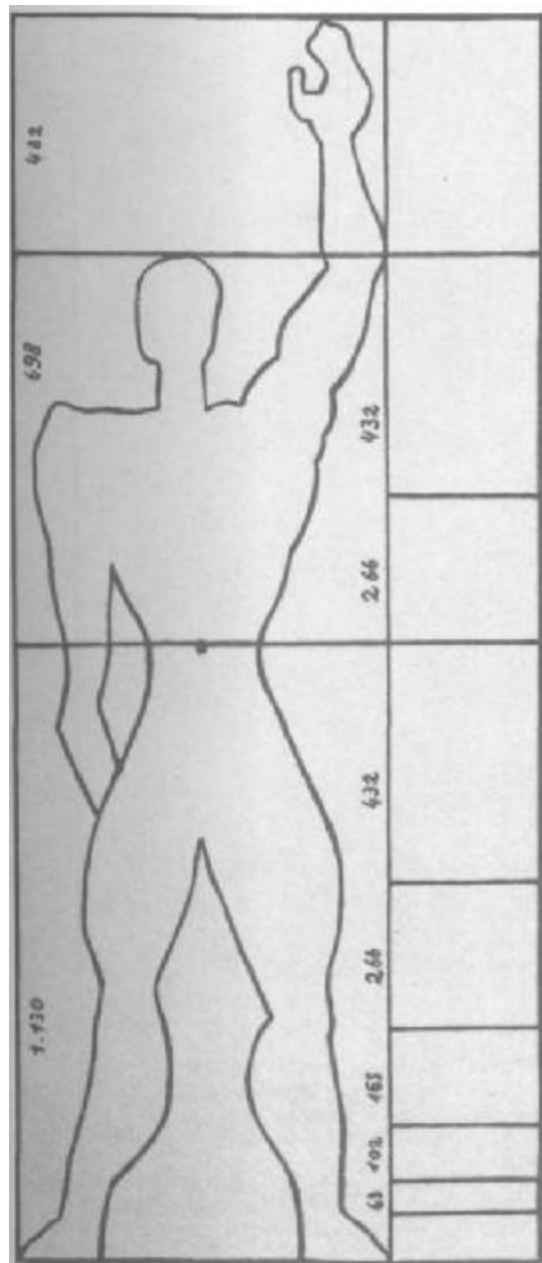
Художник проверяет графическое изображение фигуры путем сравнения участков, отмеченных на теле с помощью анатомических ориентировочных точек.

воначальной идеи Витрувия получить хорошие пропорции для архитектуры с помощью соотношения размеров человеческого тела. Но этот абстрактный метод не дает практической ориентировки для работы с моделью. Абсолютизация рассчитанных соотношений, которую получает Ле Корбюзье из особого случая пропорциональных отношений, когда высота человека ростом 183 см, с вытянутой рукой и расставленными ногами достигает 226 см, превращается в процессе рисования в застывший абстрактный каркас, который противоречит нашему стремлению получить гибкий метод определения пропорций, применимый для любой модели.

Густав Зайтц (1906-1969), наоборот, полностью стоит на позициях дидактики пропорций, упомянутой в этом разделе. Художник использует метод

установления равенства для отдельных участков тела по высоте. Они установлены не произвольно, а взяты из основных точек ориентации и даются в виде боковой шкалы рядом с фигурой. Записи являются оптической маркировкой, своего рода дополнением, т.е. фигурное изображение воспринимается первично, как единое целое, а контроль с помощью измерения осуществляется лишь позднее дополнительно. Такой свойственный художнику образ действий, конечно, предполагает высокую степень уже приобретенной уверенности в умении наблюдать, интуитивного восприятия формы и навыка воплощения ее в рисунке. „Благодаря тому, что каждая эпоха связывала реальный мир со *своими* идеалами, она находила прекрасное в том, что соответствовало этим идеалам, и на этой основе осуществляла

эстетическую переоценку всех ценностей. Поэтому прекрасное всегда *обусловлено исторически и исторически изменчиво* ... Тем не менее мы должны ... заметить, что в представлениях Поликлета и Дюрера о красоте человека, обусловленных в историческом, классовом и национальном отношении, содержался определенный элемент абсолютного". (8) Подобное утверждение приобретает законную силу благодаря „конечной цели всеобщего социального развития", в соответствии с которой человек и человеческий организм развиваются гармонически, всесторонне. Поэтому художественно-практическое воплощение этой гармонии обладает для нас постоянной эстетической ценностью (Каган).



2.3. Способ определения пропорций

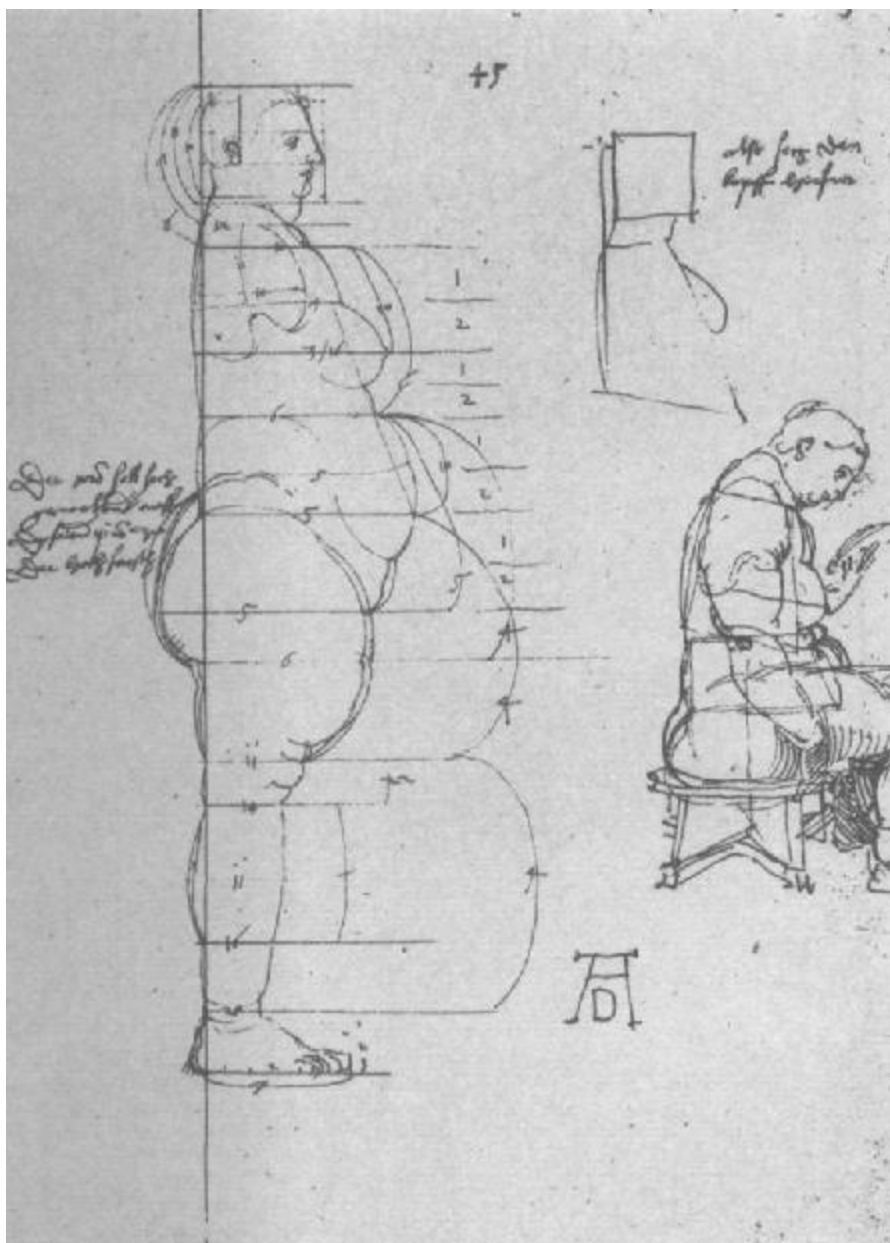
Стремление познать красоту „саму по себе" означало бы, как мы видели, погоню за несбыточным. Мы познаем неисчерпаемое богатство природы и узнаем, что человеческая фигура представляет собой „завершение", гармонию „в себе" (т.е. соответствие отдельных частей хорошо организованного целого). Отсюда вытекает требование сделать это индивидуальное и гармоническое постижимым и заметным. Однако, застывшие системы или схемы готовых пропорций были бы для этого совершенно непригодны. Исходя из этого, мы намерены использовать для современного творческого изучения натуры исключительно плодотворные мысли, в особенности *Леонардо и Дюрера*. Исследуя культуру

древней Греции, *Леонардо да Винчи* установил отношения равенства и подобия в пропорциях внутри отдельной фигуры. По логике вещей он столкнулся здесь с фактом гармонии качества форм. Его требование многогранности в нахождении пропорций фигур в полной мере еще актуально и сегодня: „Художник должен стремиться к тому, чтобы быть многосторонним; если мастер хорошо умеет одно и плохо - другое, как это имеет место у многих, кто на обнаженной фигуре изучает только размеры и пропорции и не обращает внимания на их различие, то это плохой мастер. Ведь человек может быть и хорошо сложен, но при этом он будет полным, низким, высоким, худым или средней комплекции. Кто не учитывает этих различий, тот всегда будет создавать свои фигуры по шаблону, будто все они бра-

тья, а это заслуживает строгого порицания" (9).

Альбрехт Дюрер расширил эти мысли в произведении „Четыре книги о человеческих пропорциях" более широким и совершенным образом и наглядно продемонстрировал идею единства многогранности в двадцати шести различных *типах*. Они не являются нормами для „подражания", не стремятся решать проблемы красоты. С этой точки зрения Дюрер не эстетик, а естествоиспытатель, морфолог, ибо он попытался разяснить законы образования природы: „Мне кажется невозможным, когда кто-то утверждает, что он в состоянии найти наилучшие пропорции человеческой фигуры". Любое изображение человека должно быть „само по себе ладно скроено", т.е. „оно должно быть сравнимым во всей своей целостности ... чтобы все тело было

рис. 46



46
Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Пропорции женской фигуры Эскиз к гравюре на дереве для напечатанной „Теории пропорций"

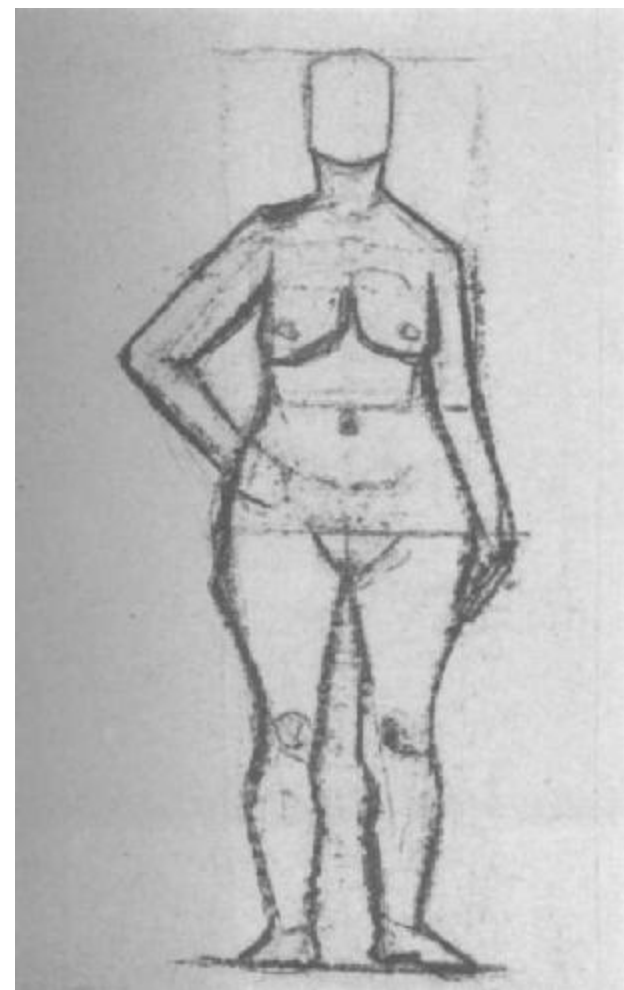
На эскизе изображены фигуры различных пропорций, в которых художник стремился разработать замкнутый в себе тип (из Дрезденского альбома зарисовок).

бы равномерным, независимо от того, мягкие или жесткие у него черты, полное оно или худое. А не так, чтобы одна часть тела изображалась жирной, а другая тощей ... чтобы все части тела были бы сравнимо гармоничными, а не соединялись бы друг с другом неправильно. Тогда сравнимые вещи будут выглядеть красиво" (10). Поэтому его размышления привели к выводу: „в любом естественном создании можно найти гармонию, отдельные части повторяют черты всего типа как следствие единства общего характера формы" (11).

В конечном итоге созданные Дюрером типы преследуют лишь цель избежать грубого уродства, которое возникает тогда, когда отдельные части формы не соответствуют общей картине. Исходя из этого, Дюрер создал совершенно неидеальные типы. Они свиде-

тельствуют о стремлении Возрождения предоставить индивидуальному, совершенно конкретному явлению человеческой личности неведомое до сих пор широкое пространство. Сегодня для нас важно передать метод, с помощью которого мы сможем *изучать пропорции* соответственно *заданной индивидуальной модели*. Для измерения модели мы используем технику визирования с помощью карандаша или циркуля и исходим из модели как из заданного от макушки до подошв ног целого (фронтальный вид). Этот размер *сначала* наносится на бумагу как средняя ось тела с заметной верхней и нижней границей (макушка - подошва). Затем следует поиск и исследование равенств и аналогий среди самых крупных соотношений. Например, мы увидим, что у мужчины, рост которого составляет 180 см, верхние и

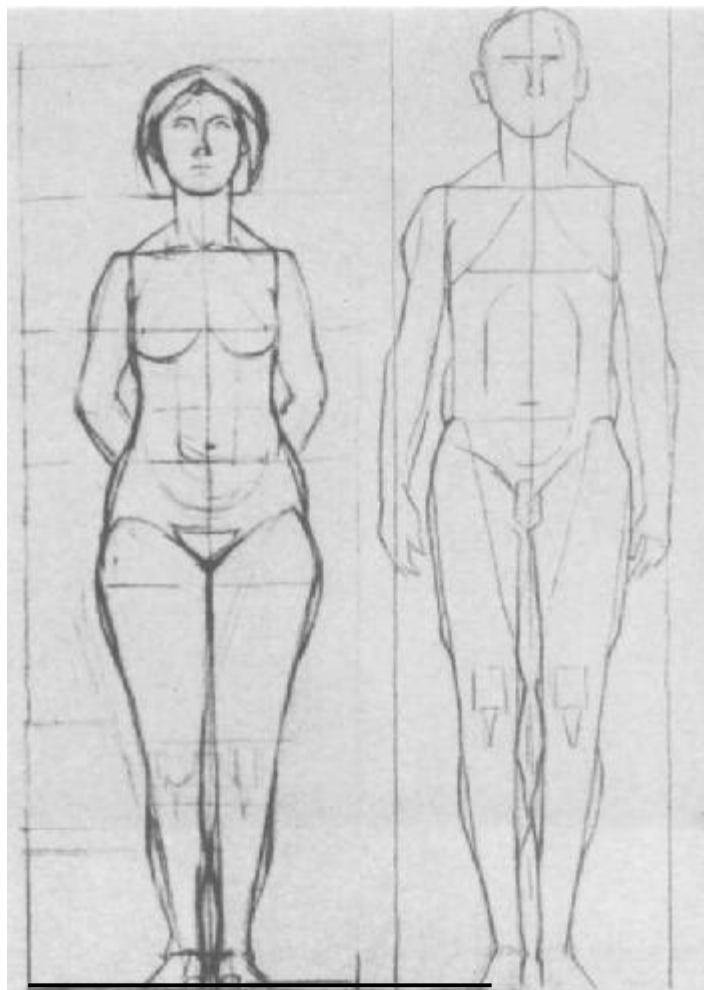
нижние длины (от макушки до лобка или высоты вертела, в сравнении с расстоянием от лобка или высоты вертела до подошвы) не одинаковы, а лишь близки. У женского тела высотой приблизительно 170 см мы обнаруживаем равенство обоих расстояний. Каждый результат регистрируется и наносится на высотную планку (ось симметрии тела) в виде горизонтальной линии произвольной длины. Таким образом, измерительное визирование устанавливает отношения частей друг к другу и ко всей фигуре в целом. Постепенно, таким образом, мы получаем членение по высоте с основными осями, как, например, кончик подбородка, высота плеч, соски, талия, пупок, вертел или лобок, верхний и нижний край коленной чашечки, бугристость большой берцовой кости, внутренняя и внешняя лодыжки. Рисунки на доске, выполнен-



47

Линейный плоскостной этюд для определения пропорций, сделанный по модели.

На первом этапе были зафиксированы основные пропорциональные соотношения, характеризующие модель. Работа самодеятельного художника. Черный мел на упаковочной бумаге, 42 x 59,4 см



48

Линейный рисунок на передачу пропорций. Второй этап: дифференцирование всей фигуры и разбивка на основные, вспомогательные и промежуточные формы.

Работа студента, 1-й семестр. Карандаш на рисовальной бумаге, 42 x 59,4 см

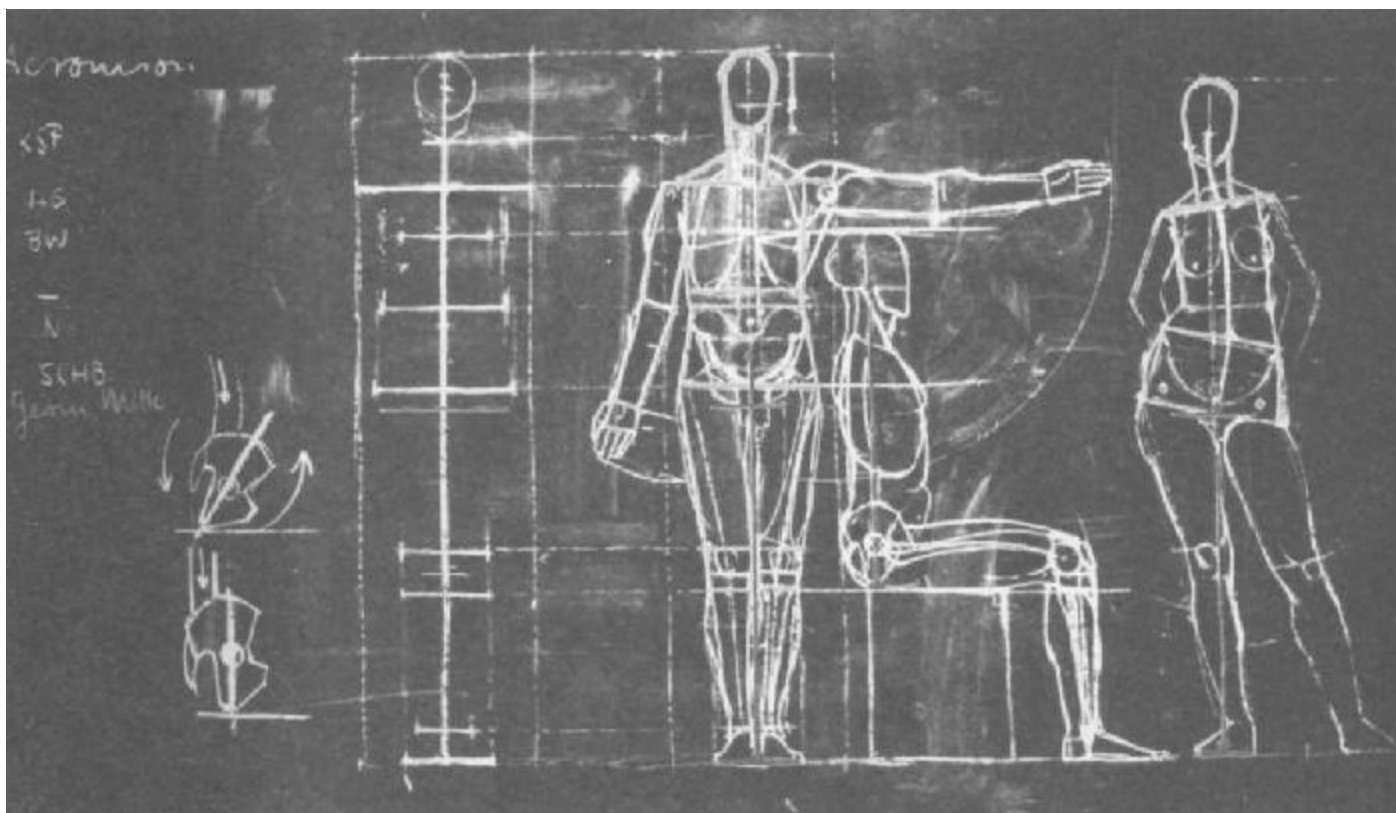
ные автором, поясняют этот метод. Затем аналогичным образом изучаются размеры по ширине. Сначала для более удобного обзора целесообразно справа и слева от центральной оси отложить на горизонтальной оси от макушки и до подошвы соответственно по длине головы и соединить эти точки вместе в „прямоугольник фигуры" с шириной, например, 2 ДГ (длины головы) и высотой 8 ДГ. Ибо эти измерения покажут, что размер ширины плеч у мужчины и ширины бедер у женщины, как правило, не превышают размера, равного четверти туловища (2 ДГ). Все горизонтальные оси замеряются последовательно по ширине, так, например, максимальная ширина головы, шеи, плеча, расстояния между сосками, оси грудной клетки, талии, бедер, колен, щиколоток и подошв.

рис. 47, 48

Если все эти точки соединить между собой вытянутыми линиями, то они дадут очертание модели, приближительную картину признаков ее пропорций и конституции. Пропорциональная фигура является результатом измерения, а не исходной точкой для определения „красоты", она не является шаблоном, схемой. *Пропорциональная фигура является конечным результатом использования метода, с помощью которого мы проводим наши исследования. Мы не берем ничего готового, а разрабатываем для себя особые признаки соответствующей модели, подчеркивая при этом пропорции. Унифицированный канон исключается.* Пропорциональная фигура строится из простых, многократных геометрических форм. Они образуют между собой подъемы и втягивания. К этим выводам можно прийти самостоятельно.

Так как этот круг проблем позднее перейдет в круг проблем функций, на этом месте необходимо мысленно выйти за рамки полученного нами опыта и углубить его за счет знаний. Своими внешними очертаниями пропорциональная фигура должна не только регистрировать пропорциональность и существование подъемов и опусканий. Мы мотивируем дистанции, акценты, углубления, промежуточные, переходные, основные и вспомогательные формы, вписывая в пропорциональную фигуру упрощенный скелет, при одновременном контроле по анатомическому скелету. Данные скелета позволяют понять связь пропорциональности с функциональностью. (Иллюстративный материал дополняется изображением типов развития человека от маленького ребенка до взрослых мужчины и женщины).

рис. 49, 50



49

Фрагмент изображения на доске к учению о пропорциях Работа автора (1974) Общая длина 7 м

Плоскостное изображение пропорций человека основывается на методе аналогий. С помощью этого метода сравниваются между собой пропорциональные участки тела на основе изучаемой модели. Пропорциональная фигура возникает на основе определения размеров по высоте и ширине (первый этап - крайнее изображение слева). Описанные осевыми линиями простые геометрические формы позднее

приобретут особое значение в связи с их статическими изменениями (справа). Желтый мел подчеркивает геометрические формы, зеленый - упрощенный скелет, красный - статические проблемы.

2.4. Особые художественные задачи вышеуказанных проблем

2.4.1. Опыт в его воспитательном и образовательном значении

Зрительное восприятие является активным процессом. Этот процесс ни в коем случае нельзя сравнивать с пассивным механизмом фотографического аппарата. Уже одно такое определение отводит учению о пропорциях важное место в формировании отношения к художественному творчеству. Нам нужно художественно ориентированное зрительное восприятие, при котором мы смогли бы охватывать некоторые существенные признаки объекта. Мы оцениваем, сравниваем, проверяем содержание, записываем ре-

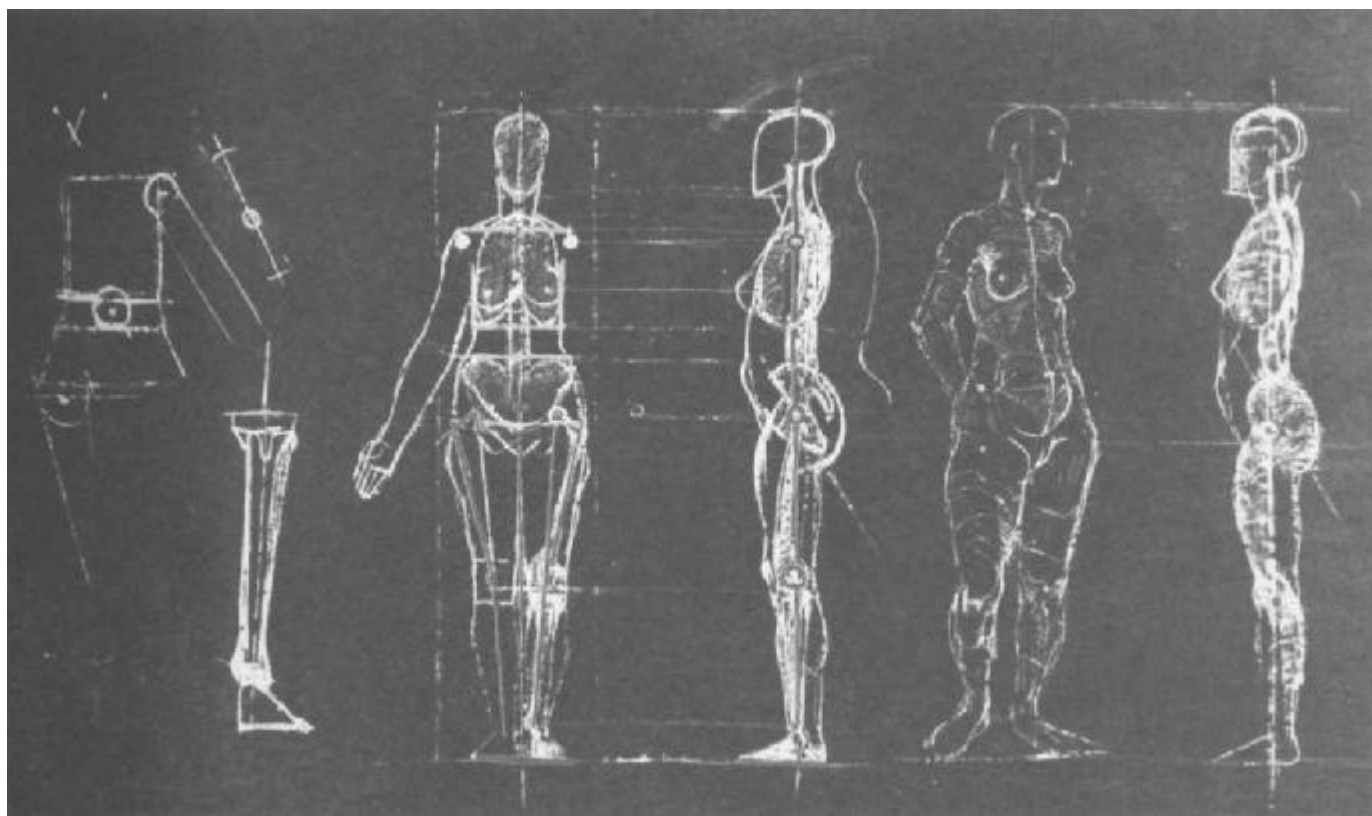
зультаты наблюдений с целью создания простой плоскостной фигуры. Мы сначала обозреваем фигуру *в целом* и ее простейшие соотношения. Чтобы избежать опасности потеряться в частностях модели, мы сначала не принимаем во внимание отдельных деталей. Мы учимся сохранять такую внутреннюю дистанцию с моделью, чтобы нашей непосредственной задачей было не создание „красивой“ фигуры, как таковой, а интересное интуитивное знакомство с фигурой в целом. Таким образом, общее обозрение фигуры *предшествует* детальному и близкому ее рассмотрению.

Причину следует искать в том, что в художественном восприятии целое нельзя отождествлять с суммой отдельных частей. Ибо любое человеческое тело обладает высшей степенью единства при всем различии.

рис. 48

Благодаря нашему методу определения пропорций, сначала облегчается доступ к наиболее заметным структурным признакам целого. Сначала мы обращаемся к делению фигуры по высоте. Оно образуется из одинаково расположенных (рассматривая от центральной оси) относительных точек, как, например, высота плеч (справа и слева), локоть (справа и слева), талия (справа и слева), вертел (справа и слева). Отсюда образуются горизонтальные оси, к которым придется вновь прибегнуть позднее при телесно-пространственных исследованиях. Хотя на этой стадии мы создаем наш рисунок сквозным методом прорисовки линейно, мы уже сейчас должны научиться „видеть“ то, что оптически от нас скрыто. Например, скрытое грудной клеткой одно плечо при графическом построении фигуры

рис. 47, 60, 61



50
Изображение на доске к учению о
пропорциях
Работа автора 1974

Способ определения пропорций является универсальным для построения человеческой фигуры любого типа. В его основе лежат те же принципы, которыми мы руководствовались в рис. 49.

В результате сопоставления фронтального и профильного положений женской фигуры в каждом случае подчеркивается статичный (слева) и динамичный (справа) характер основных положений. Объемное

изображение модели, приведенное дополнительно в перспективной проекции, служит для того, чтобы с помощью простых основных положений добиться представлений о пространственных положениях фигуры, опуская при этом другие важные ее характеристики.

видится и воспринимается наблюдателем как существующее. Так мы привыкаем думать простыми отношениями, как, например, отношениями синхронных соответствий.

Этот способ измерения дает в качестве первого результата восприятия фигуру, которая составляется из отдельных геометрических фигур, как, например, квадрат или прямоугольник (верхняя часть туловища), трапеция (область бедер и таза), и, таким образом, представляет собой общую схему. Упрощение связано с развитым воображением и способностью сохранять общие формы вещей в памяти. Мы учимся развивать способность упрощения формы, а с помощью практических упражнений пытаемся достичь творческого единства путем упрощения средств и способов преподнесения материала.

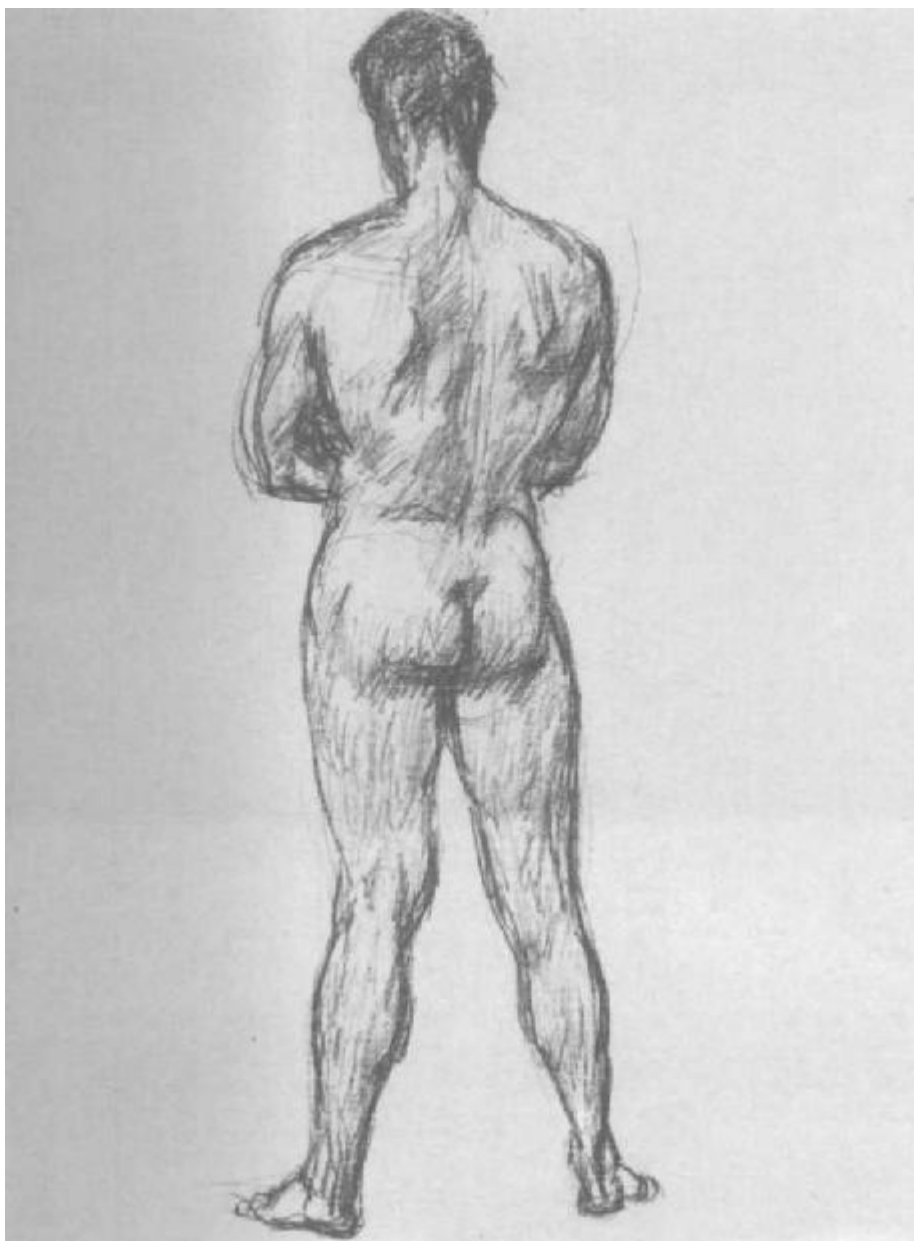
Пропорциональная фигура является простой и потому, что геометрические фигуры, прежде всего, состоят из прямых линий без изменения направлений (например, при кривизнах). Наш метод дает возможность весьма сложное содержание сократить до максимально малого числа структурных признаков.

С этим для нас связано высшее понятие того, что видимая простота натуральной формы, которую мы, например, встречаем в двусторонней симметрии нашего тела, является результатом простого распределения сил, которое заложено в самом объекте. Данные скелета становятся необходимыми для создания связи пропорциональности и функциональности. Скелет является как бы воплощением единства, способного быть разделенным на части. Как целому ему при-

суще качество законченности, а форма каждой его отдельной части содержит указания на соотношение с другими частями.

Тем самым мы узнаем, что отдельная *часть* скелета является не просто „обломком“, а участком связанного между собой целого. Однако, часть, как организованный участок расчлененного скелетного единства, одновременно служит пониманию основных соотношений, причем диалектика количественного и качественного становится эффективной для общего изображения.

Например, если ширина плеч женской пропорциональной фигуры станет больше размеров бедер, тогда количественные признаки женского тела перейдут качественно в признаки мужского тела. Из-за незначительных изменений учащимся типичных струк-



51

Вильгельм Рудольф, 1889
Обнаженный мужчина со спины с широко расставленными ногами (без указания даты)
Карандаш

Всю жизнь, вплоть до преклонного возраста, художник страстно работает над языком природных форм, проверяет себя на нем, использует его для своих мотивов. В бесчисленных этюдах обнаженной натуры он фиксирует выразительные значения модели, ее рост, ее телесность, ее положение. Часто из этих скромных этюдов возникали замыслы для его великолепных гравюр.

турных признаков женской фигуры она идентифицируется с мужской фигурой, т.е. изображение оказалось не правильным. Таким образом, в общем процессе использования нашего метода мы учимся познавать значимость отдельной детали. Умение создать объективное соответствие между рисунком и моделью является благоприобретенным навыком. Мы научились находить решающие индивидуальные признаки и графически фиксировать общее целое, хотя еще в неотработанной форме. Разумеется, это еще не искусство. Однако, самое первое знакомство с обнаженным человеческим телом с целью исследования его пропорциональности показало нам, что активное зрительное восприятие означает познание. Научившись видеть главное и поставив перед собой определенную цель, мы сможем позднее

превратить естественную форму и связанную с ней пропорциональность в художественную форму. Вот теперь и начинается работа с моделью. Если до сих пор главное внимание уделялось приобретению основных навыков измерения, сравнения и контроля, то задачей последующих практических упражнений является достижение определенной легкости в точном изображении пропорций. При этом мы должны принять во внимание новые точки зрения.

Во-первых: систематизация и дифференцирование внутри фигуры. Во-вторых: подготовительные меры, подводящие к решению проблемы соотношений тело-пространство. В-третьих: подготовка взаимосвязи пропорциональности и функциональности.

рис. 57, 58, 59

2.4.2.

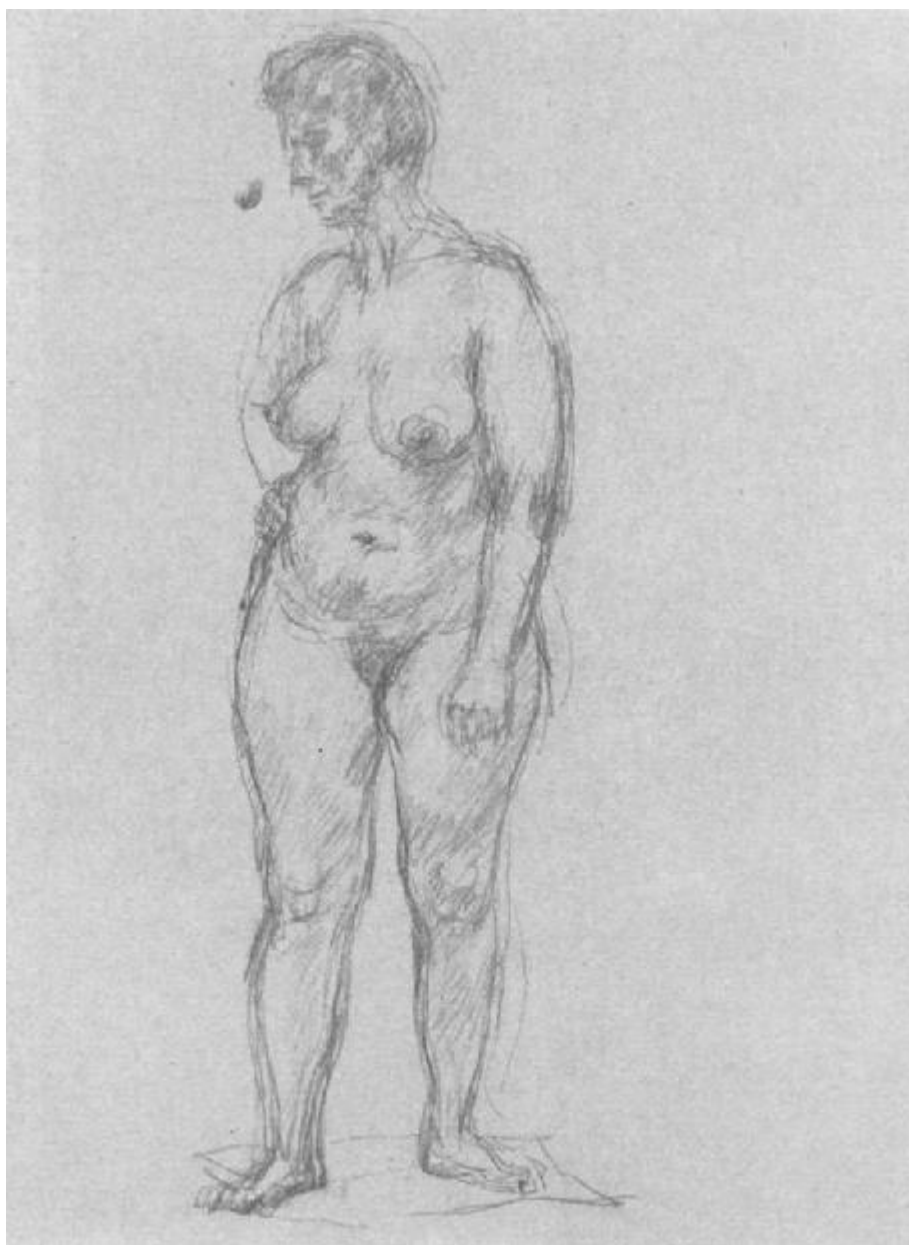
Учение о пропорциях на службе систематизации и дифференцирования внутри фигуры

Задачу систематизации и дифференцирования под углом зрения учения о пропорциях мы выдвигаем на первое место потому, что создание порядка на любом этапе исследования вещей и творческих рассуждений является первостепенной задачей. Систематизация и дифференцирование в этом случае означают для нас создание ясности о субординации форм (основные и вспомогательные формы, промежуточные формы). Разумеется, что умение определять пропорции с помощью измерения не должно пропасть на последующих стадиях и в зависимости от индивидуальной потребности и необ-

52

Вильгельм Рудольф, 1889
Фронтальное положение обнаженной женской фигуры со слегка повернутым влево туловищем (без указания даты)
Карандаш

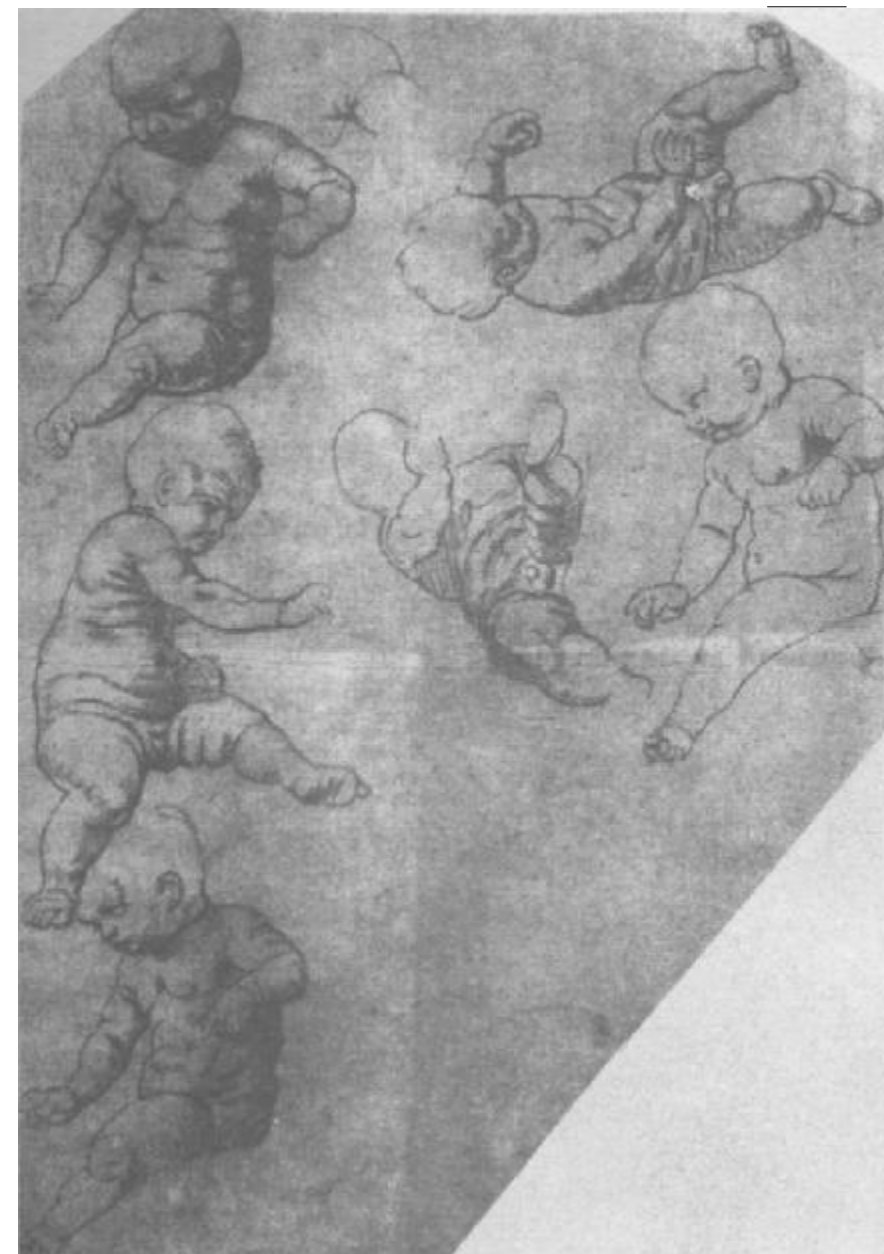
Для художника не существует так называемой „красивой“ модели. С большим мастерством он прослеживает неповторимость форм данной модели и фиксирует все человеческое, присущее ей. Его карандаш очерчивает спокойное состояние формы. Его охватывает чувство удовлетворения от зрелости фигуры, от ее округлой массивности, от быстрой смены объемных размеров.



ходимости должно быть постоянно наготове. В то же время неотложно выдвигается на передний план необходимость привития чувства пропорций и более твердой уверенности в интуитивном осмыслении пропорции. Каким образом это можно осуществить? *Первый этап: фиксирование целого.* Мы вновь исходим из заданного целого фигуры; определяем ее величину по отношению к величине формата рисунка, прокладываем ось симметрии тела, определяем на глаз на этой оси соотношение между верхними и нижними длинами, изучаем органически обусловленные возможности членения внутри верхних и нижних длин и фиксируем их на соответствующем рисунке с помощью горизонтальных осей. Мы проводим членение фигуры по высоте, пока не разделим ее на четыре большие части. В верхней чет-

верти определяется длина головы, которая у правильно пропорциональной модели, обычно, составляет восьмую часть общей длины. Прежде чем нанести очертания тела, справа и слева от центральной оси наносится восьмая часть - все делается от руки, на глаз (т.е. без линейки и циркуля), а затем, опять на глаз, параллельно оси вниз к базе, к ступне, прокладывается перпендикуляр. Таким образом, легкими штрихами вычерчивается прямоугольник фигуры с основными данными ее максимальной высоты и ширины. *Этот прямоугольник фигуры представляет собой для начинающего художника полезное контрольно-вспомогательное средство при дальнейшем построении фигуры по высоте и ширине.* Такая опора для его визуального восприятия даст ему гораздо большую свободу для участия в начинающемся теперь насто-

ящем процессе рисования, так как он теперь будет знать, какими основными размерами по высоте и ширине ему следует варьировать. Позднее, как только будет приобретена уверенность в оценке пропорций, от этого вспомогательного средства можно будет отказаться совсем. Пока оно служит добрую службу и в отношении совершенствования знаний взаимосвязи объектной и основной фигуры. Сейчас фигура строится плоско, то есть участки, образовавшиеся из членения корпуса, показываются с помощью простых геометрических форм и создаются часть за частью. При этом втягивания в талии или на ноге сравниваются с другими встречающимися втягиваниями („Точки глубины“). По причинам, которые будут объяснены ниже, их необходимо уже сейчас согласовать друг с другом. Во всяком



53

Ду Квесной, называемый Иль Фьямминго, 1594-1643

Рисунок с эскизами детей

Черный мел на коричневом фоне, 40,2 x 27,2 см

Веймар, Государственный художественный фонд

Художники барокко с их любовью к пышным формам обращались часто к изображению фигур маленьких детей в возрасте от одного года до пяти лет. Здесь они, как и знаменитый фламандский скульптор, находят привлекательные качества: большая голова, сидящая на узких плечах, толстенькие животики, поверхностные припухлости между глубокими складками и ямочками.

случае не следует копировать очертания живой модели, так как начинающий художник еще не обладает ярко выраженным чувством последовательности работы при размещении отдельных участков, ощущением тенденции движения формы и расположения важных акцентов.

Как только фигура приобрела свои основные формы, она подвергается точной проверке на соответствие с пропорциями модели, и все вместе еще раз подвергается корректировке с точки зрения типичных признаков пропорций модели.

Второй этап: членение фигуры в целом

Следует придавать большое значение работе с простыми геометрическими формами. Они определяют выступающие опорные точки, например, *большой вертел*, и создают повторяющиеся

углы, например, в прямоугольнике или квадрате от конца грудной клетки до горизонтальной оси высоты плеча. В какой-то мере участки отличаются друг от друга (иначе бы их не было), и весьма полезно понаблюдать, какую роль для определения и обозначения формы играют именно точки глубины (втяжки) тела, так, например, в талии или в верхней части гребня подвздошной кости, на внешней и внутренней стороне ноги в их взаимном продолжении. Если соединить эти точки глубины, то возникают основные формы, образующие между собой *взаимосвязь формы*. Если основная форма охвачена в своей простоте и взаимосвязи, то легко можно приступить к членению формы. Основная форма позволяет в любой момент выгнуть выступающую, комплексную форму жировой подушки, расположенной ниже вертела,

мускульную массу бедра и голени. *Такие формы и линии, будучи привязанными к основной форме, никогда не принимают самостоятельного характера, а всегда остаются подчиненными составными частями отдельного участка формы или всей формы в целом.* Внутри второго этапа расчленения формы теперь можно сделать первые наброски объемной материальности с помощью пересечений основных конструктивных направлений, а также использовать и другие вспомогательные контрольные средства как „контрпробу“ на правильность постановки акцентов или других „топографических“ точек. Например, проверяется промежуток между обоими сосками и их расстояние до яремной ямки. Какой образуется треугольник - равносторонний или неравносторонний? Совпадает ли форма треугольника, образовавшегося

54

Герхард Маркс, 1889

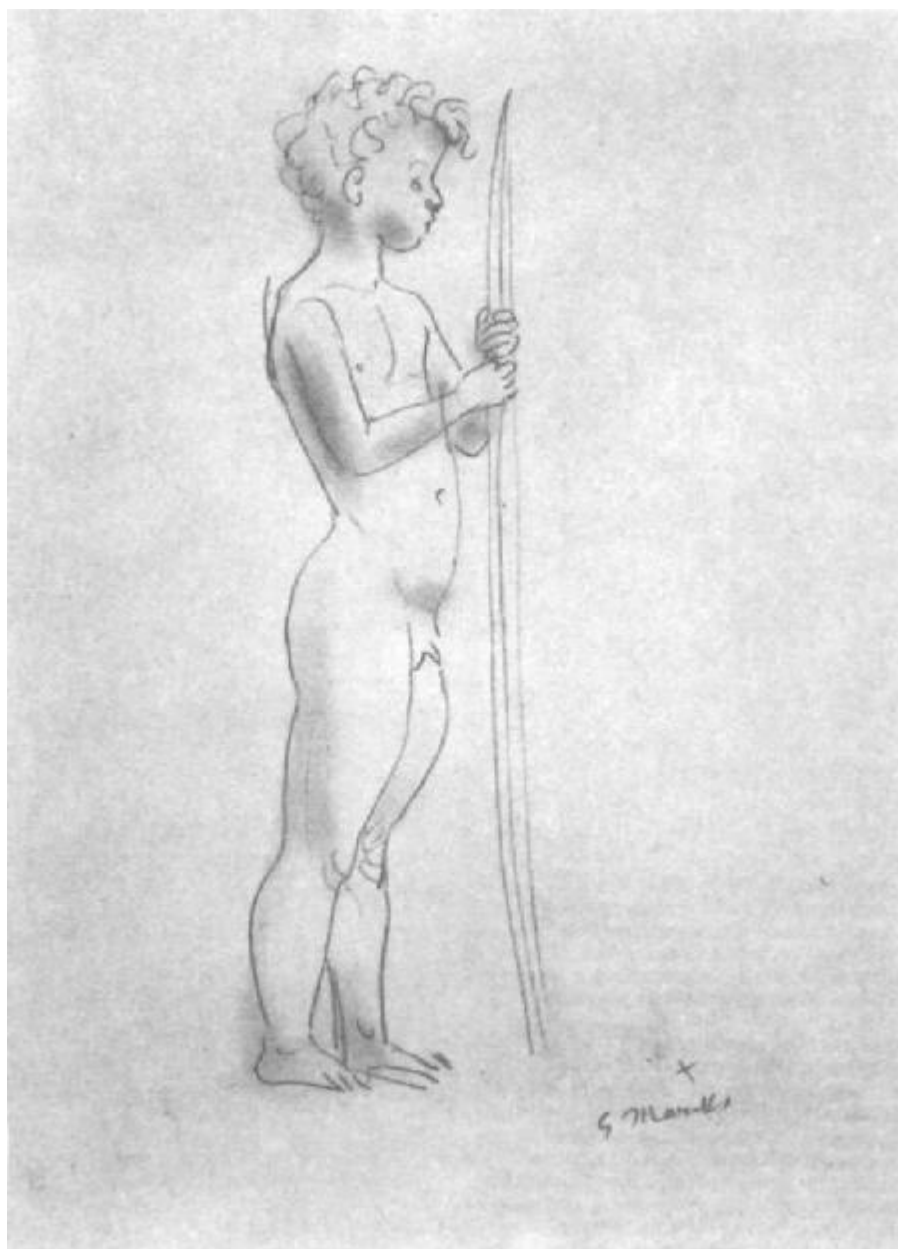
Амур с луком

Карандаш, частично растертый

Дрезден, Государственный

художественный фонд

Начинающееся удлинение фигуры, уменьшение полноты живота, но все еще плотные выступающие голени очевидно побудили художника проследить в этой легкой рисовальной манере, похожей на изящную арабеску, переход от младенческого возраста к школьному.



в фигуре, с формой треугольника проверяемого объекта? Расположены ли соски вертикально над внешним краем обеих сомкнутых вместе ног? Чем богаче будут вспомогательные средства самоконтроля, тем быстрее мы приобретем самостоятельность. Суммируем результаты наших рассуждений по двум первым этапам.

- Нужно научиться определять характерные пропорциональные изобразительные признаки модели с помощью измерений и привыкнуть определять их интуитивно, на глаз.

- На примере их зависимости от остова познается способ нахождения пропорций и образование участков и отдельных частей.

- Работа по геометризированию и упрощению форм дает нам возможность различать основные, вспомогательные и промежуточные формы,

охватывать взаимосвязи форм и таким образом понимать нашу собственную деятельность как процесс упорядочивания.

При точном ознакомлении с пропорциями модели целесообразно использовать более твердые карандаши на не-большом формате, так как метод визирующего измерения требует точных однозначных определений. Определять размеры с помощью визирувания можно обоими концами циркуля и циркулем же откладывать их на бумаге. На первом этапе, который служит фиксированию фигуры в целом, мы хотим освободиться от часто встречающегося слишком осторожного подхода. Поэтому рекомендуются более крупные форматы (например, А 2). В соответствии с этими форматами берется и более широкий материал (сухой мел, карандаши соус, сангина,

бистр, лишь в случае необходимости литографический мел), целесообразно использовать его по всей ширине грани, чтобы лучше отработать пластику линий, одновременно пропуская ненужные детали. На втором рабочем этапе, который содержит членение всей фигуры и более строго упорядоченные действия, целесообразней работать карандашом большей твердости.

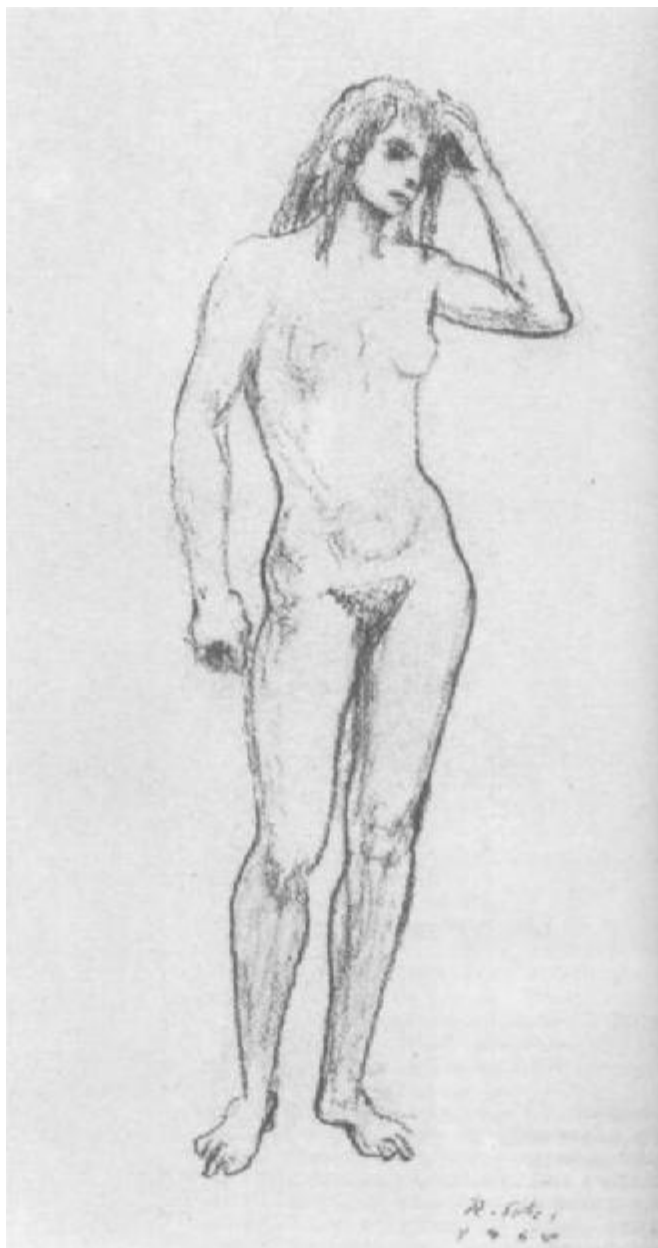
Особое место занимает *разработка* пропорций модели в *профиль*, так как здесь мы больше не можем опираться на простоту двусторонней симметрии. Необходимо разъяснить „скрытую“ симметрию на основе понимания равномерности строения тела. Это обстоятельство вынуждает нас выходить за рамки уже известных нам пропорций тела, которые были объяснены при рассмотрении фронтального вида мо-

55

Рихард Шейбе, 1879-1964

Стоящая девушка со слегка повернутыми вправо головой и туловищем (1960)
Карандаш на белой бумаге, 40 x 29,5 см
Берлин, Национальная галерея, кабинет медных гравюр и собрание рисунков

Этюд скульптора исследует архитектурную проблему и свойства передачи конституции модели, ее особой стройности в бедрах и плечах в строго органичном соотношении объема тела и конечностей. Таким образом, возникает впечатление, что природа экономно расходует средства, с помощью которых она создает такую, производящую впечатление мальчишеской, фигуру.

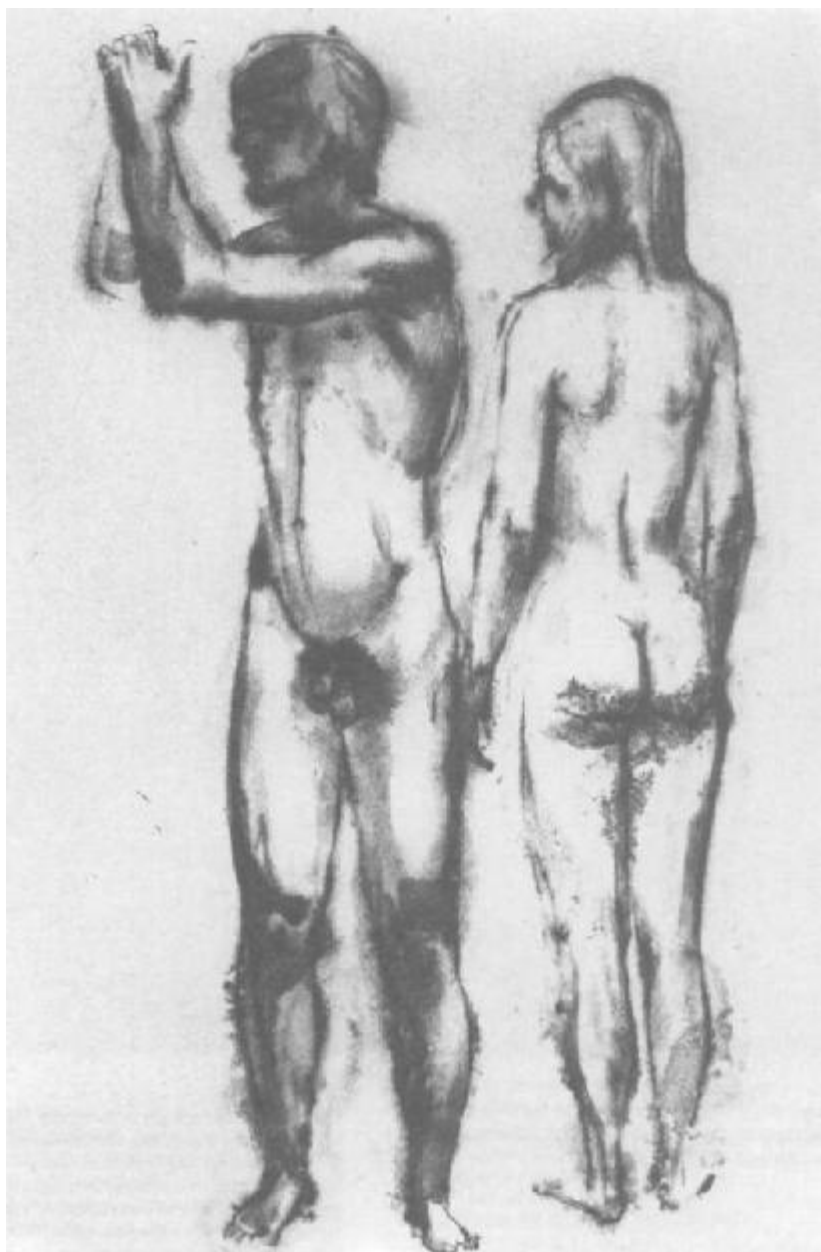


дели. Прежде всего, мы должны научиться узнавать, что вид фигуры сбоку, во всей своей комплексности, носит *динамичный характер*. Например, расположение мускульной массы при движении тела вперед лучше всего можно наблюдать на ноге. Функциональные мускульные группы ягодицы с положением *за* поперечной осью бедренного сустава, на передней стороне бедра с положением *перед* поперечной осью колена и на тыльной стороне голени с положением *за* поперечной осью голеностопного сустава работают координированно вместе при шаге, беге, прыжке и подъеме, отталкивая тело от пола путем разгибания сустава. Баланс выступающих масс ноги - сначала назад (ягодица), затем вперед (передняя сторона бедра), и снова назад (икры), существует и в верхней части туловища. Часть грудной клетки, пре-

имущественно нижняя, сильнее перемещается вперед, верхняя часть смещается несколько назад. Аналогично осуществляется и баланс головы на шейном отделе позвоночника. Это перемещение массы относится к статичной линии, вертикали, которая начинается у отверстия слухового прохода (внешне видимая точка баланса головы на шейном отделе позвоночника), проходит через плечевой, бедренный, коленный и голеностопный суставы и достигает плоскости касания ступней. От этого перпендикуляра происходит движение масс вперед и назад, которое с точки зрения статики, обуславливает сбалансированность корпуса. В этом отношении мы говорим о „скрытой” симметрии. Массы выражаются в выгибах определенных направлений. Так, например, оси объема грудной клетки и тазо-яго-

дичного объема проходят по отношению друг к другу изломанно. Оба участка соединены друг с другом через промежуточную форму выпрямляющей мышцы спины и брюшных мышц. На этом основном строении располагаются вспомогательные формы: большая грудная мышца, женские груди, лопатки и жировая подушка ниже пупка. Так возникают точки глубины, „втяжки”, а также высотные акценты. Разумеется, что это распределение, которое здесь показано в общих чертах, мы не можем увидеть так просто. Перед началом работы в нем следует основательно разобраться. Хотя таким образом раскрывается содержание внешнего явления, встает вопрос о том, как природа решает задачи назначения с помощью свойства формы. Природная форма соотносится с ее содержанием. К такому содержа-

рис. 58



56

Готфрид Баммес, 1920

Брат и сестра (1975)

Перо и тушь на бумаге, 51 x 36,5 см

Этюдные наброски передают качественно новые выразительные пластические данные фигуры, образующиеся при переходе детских форм к юношеским и девичьим. Эти данные основываются на смещениях пропорций, в результате которых образуется равновесие между верхними и нижними длинами, на грубоватых, почти неуклюжих конечностях и слабо развитом туловище юноши и на расширении бедер и округлении голеней и ягодиц у молодых девушек.

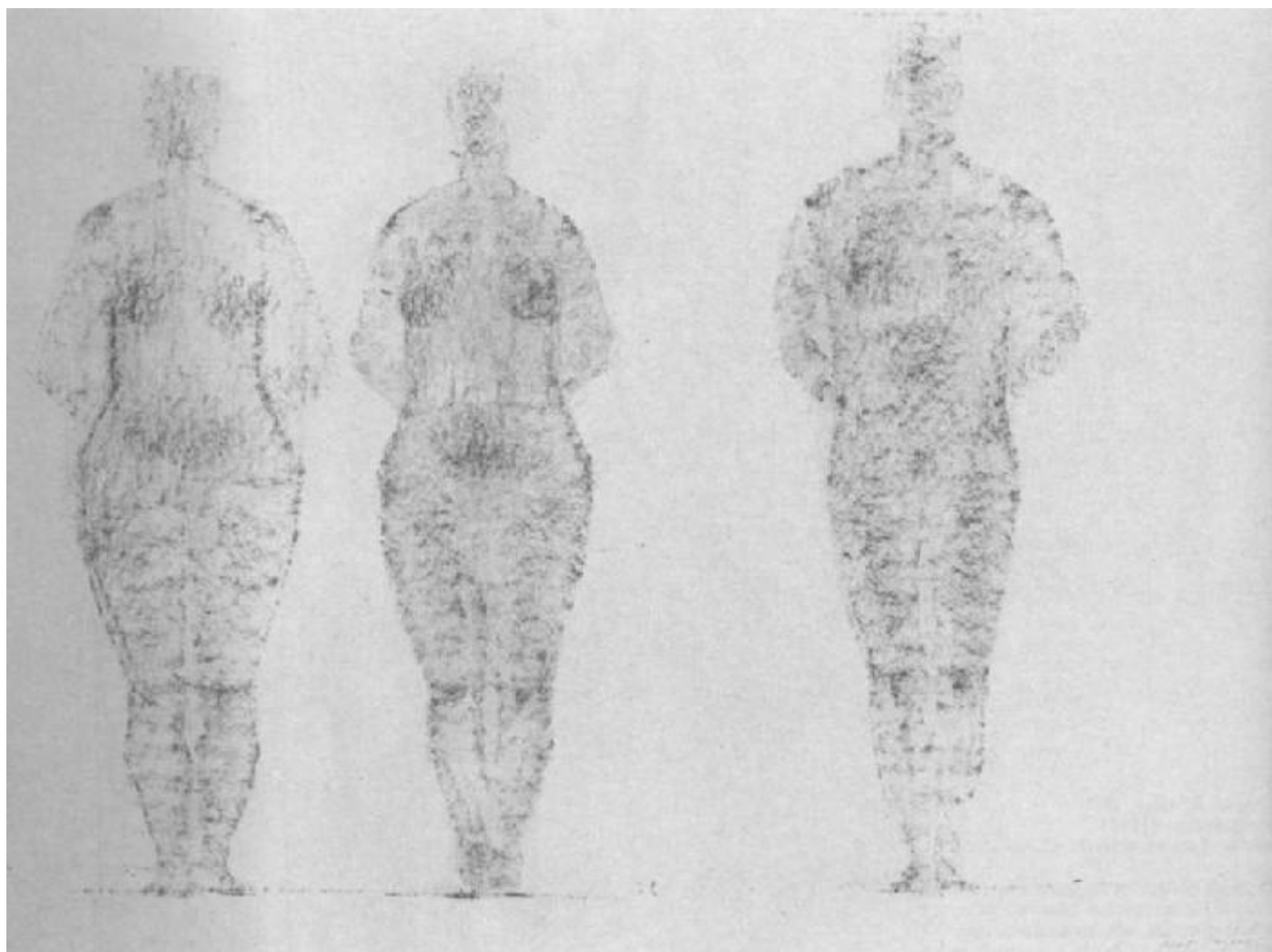
нию мы небезучастны. Мы переживаем его в отношении нас самих. Мы учимся из ощущения своего собственного тела музыкально воспринимать изменчивую игру построения формы с ее основными, промежуточными и вспомогательными формами, с ее вытянутыми колебаниями и острыми, энергичными изгибами и оцениваем ее как красивую. Как следует подходить к графическому решению проблемы? Руководящим началом для сбалансирования тела является статическая линия. Она также позволяет получить данные точек членения по высоте. Затем следуют линии направления основных масс, выраженные в осях грудной клетки и таза-ягодиц. Вокруг них располагаются - собранные в комплексы - яйцевидной формы массы таза и грудной клетки, выполненные легкой ретушью.

рис. 57

Аналогично проводится работа с остальной частью тела. Лишь когда определены функционально обоснованные главные массы, следует дальнейшее построение фигуры. Брюшная стенка, выпрямляющая мышца спины и шея наносятся как промежуточные формы. Затем мы сталкиваемся с весьма серьезной проблемой - это познание и реализация взаимосвязей форм; например, на дорсальной стороне от головы до пяток связь проходит через статически заданные точки глубины у перехода от затылка к шее, в поясничной области, в подколенной ямке, у перехода от ахиллова сухожилия в пятку (несмотря на выступающие напластованные другие формы). Если ряд точек глубины в пояснице будет дан глубже, чем у шеи или в подколенной ямке, то физическая взаимосвязь форм нарушается.

рис. 58

На основании изучения равномерности формы тела, связанного с соотношениями тела, на основе внутренней структуры мы знакомимся с последовательностью отдельных участков форм и частей тела. Выяснение вопросов взаимосвязей форм заставляет нас рассматривать тело во всех взаимосвязях. Вскрыть равномерно напряженную структуру тела только с помощью анализа невозможно. Динамику физических движений формы нужно испытать самому кинестетически. Художник должен участвовать здесь и сознанием и как бы собственным „мышечным ощущением". На основе знаний физических взаимосвязей формы создаются предпосылки к синтетическому сведению отдельных фактов и к пониманию главного.



57

Эскиз, выполненный в разрыхленной плоскостной манере

Силуэт является результатом начатого со середины заполнения фигуры материалом. Уплотнение графической ткани выражает телесность. Линейный вспомогательный рисунок в центре показывает модель в профиль, чтобы лучше удостовериться в том, какие точки находятся на общей

пространственной площади. Это необходимо для обогащения пропорционального эскиза точными пространственными данными. Работа ученика 10-го класса Сангина на макулатурной бумаге, 49 x 62 см

2.4.3. Исследования пропорций с помощью интегрированных телесно-пространственных тенден- ций

Основы, заложенные в разделах 2.4.1. и 2.4.2., являются исходной точкой для дальнейшей работы с целью знакомства с телесно-пространственными соотношениями фигуры и взаимосвязью пропорциональности и функциональности. Во время наших прежних упражнений целесообразным было линейное исполнение. Теперь мы будем делать упражнения с плоскостным исполнением, при котором используется широкий рисовальный материал. Такая смена - не просто смена техники. *Она имеет последствия для всей нашей дальнейшей работы:*

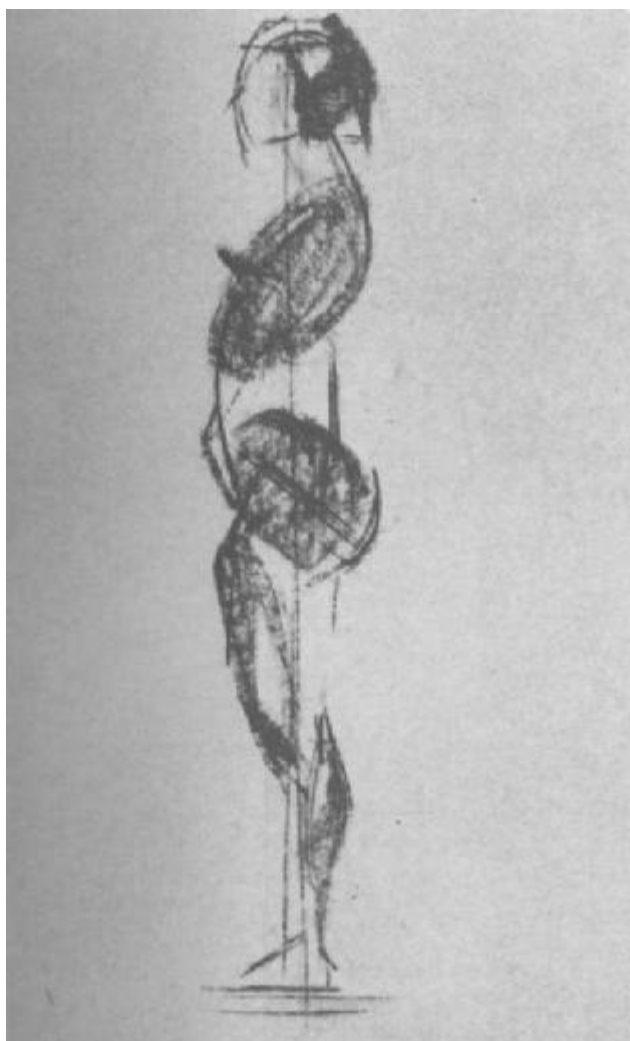
Во-первых: использовавшийся до сих **рис. 57, 59**

пор в качестве вспомогательного контрольного средства прямоугольник для построения фигуры почти полностью выпадает из обзора соотношений всего тела. Это делается для того, чтобы побудить нас к более свободному интуитивному познанию, охватывающему всю индивидуальность модели. Этот отказ от использования прямоугольника потребует повышенной концентрации внимания.

Во-вторых: фигура создается не из постепенного построения контуров простых геометрических форм. Видение фигуры приобретает цельность в результате того, что теперь мы ищем выражение для конституции модели: например, выражение стройности, вытянутости, плавности или угловатости, тучности, округленности, коренастости, грубости или прочности, хрупкости или статности должно идти не от

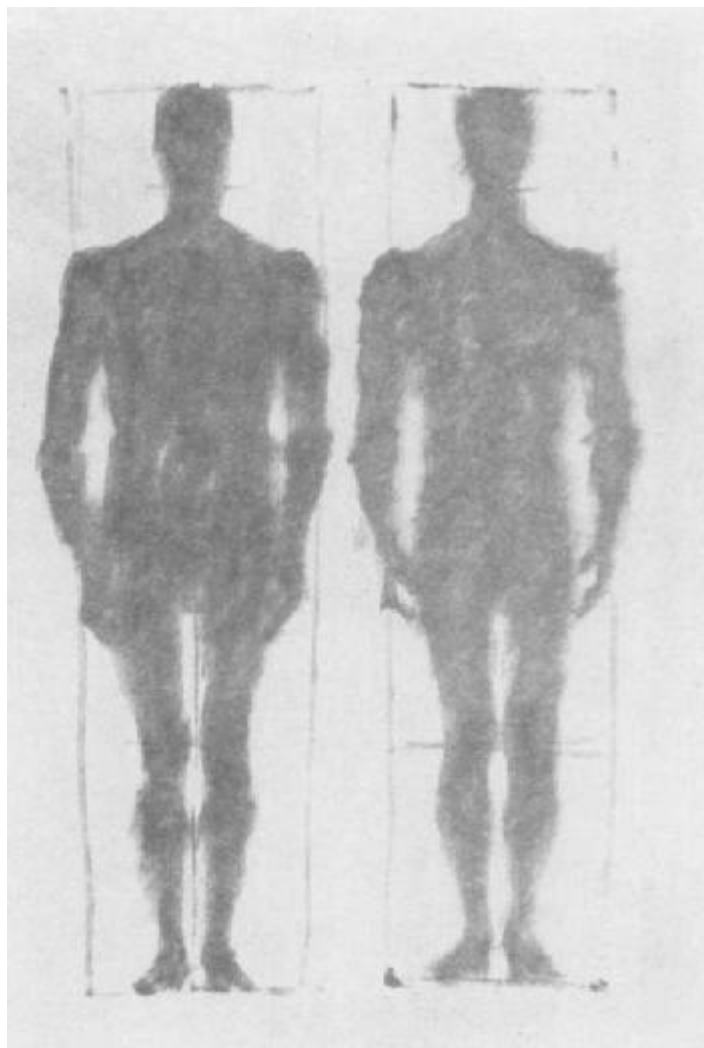
очертания, а от центра фигуры, который предельно влияет на ее растяжение во всех измерениях вплоть до периферии. Очертания фигуры, воспринимаемые как силуэт, заполненный тем или иным материалом, являются результатом начавшегося от центра растяжения. Упражнение не будет иметь никакого смысла, если сначала проложить контур, а затем выложить его плоскостобразующим средством (штриховка или работа широкой сангиной). Тогда и контур, и плоскость не будут органично вытекать друг из друга. *Нужно действовать аналогично органическому росту. Иначе выкладывание плоскости будет только механическим придатком.*

В-третьих: очень воздушная и легкая манера исполнения, допускающая также в любое время корректуры, осуществляется не только как упражне-



58

Этюд, передающий пропорции модели - вид в профиль
Пример „скрытой“ симметрии
Работа студента, 1-й семестр
Бистр на чертежной бумаге, 42 x 59,4 см



59

Этюды на пропорции, выполненные в свободной, преимущественно плоскостной манере.
Цель упражнения - концентрация внимания на основных признаках физиономии модели.

Работа самодеятельного художника
Грубая щетинная кисть с полусухой гуашью, нанесенной на бумагу для рисования, 21 x 29,7 см

ние на воздушность и мягкость. Благодаря тому, что фон и тон рисунка внутри фигуры участвуют в изображении, создается простая первая взаимосвязь фигуры и окружения, точнее: *возникает первая попытка связать тело и пространство. Прозрачный тон, с помощью которого фигура растягивается и растет из центра, признает с самого начала фон как носитель пространства.* Это не достигается, когда фигура ограничивается резкими контурами.

В-четвертых: открытая манера исполнения таит опасность растворения фигуры в размытом изображении. *Этого можно избежать, применяя здесь приобретенные знания о значении и положении акцентов в новых взаимосвязях,* и вообще все полученные представления о характерных признаках фигуры должны быть постоянно перед гла-

зами и использоваться в упражнениях. Изучение простых геометрических форм, соотношения отдельных частей и участков, а также акцентов первых двух этапов *приобретают смысл и право на существование только ввиду необходимости стабилизации формы.* В-пятых: широкая, воздушная манера будет неподвижной и скучной, если ученик будет рассматривать всю фигуру в целом совершенно равнозначно. В результате выделения острых углов локтей, бока грудной клетки, вертела, колена или щиколотки (что достигается, например, лишь неравномерно сильным нажимом мела) легким, мягким, мало определенным формам придается и графически соответствующее выражение. Создается двойное напряжение: привязанное к объекту и привязанное к исполнению. Нарисованное тело обладает жесткостью и мягко-

стью, хотя анатомические детали не изображены. Изображение содержит спады напряженности, благодаря простым контрастным парам, как например, сильно-слабо, подчеркнуто-неподчеркнуто, круглое-угловатое, большое-маленькое, узкое-широкое. *Мы учимся находить для одной вещи соответствующий выразительный графический знак. В результате этого мы вырабатываем определенную манеру исполнения.* В-шестых: манера изображения позволяет мягкие подчеркивания телесности. Небольшие уплотнения графической ткани на важнейших объемах тела, груди, бедер, голове пластически выделяются из своего окружения и снова опускаются. Уплотнение графической ткани может, таким образом, описывать пространственный передний и задний планы. Смена мела на полусухую кисточку и

рис. 59



60

Этюды на передачу пропорций с помощью соотношений объектной и основной фигур
Работа самодеятельного художника
Черная и коричневая гуашь на серой упаковочной бумаге,
42 x 59,4 см

61

Вырезанный пропорциональный силуэт

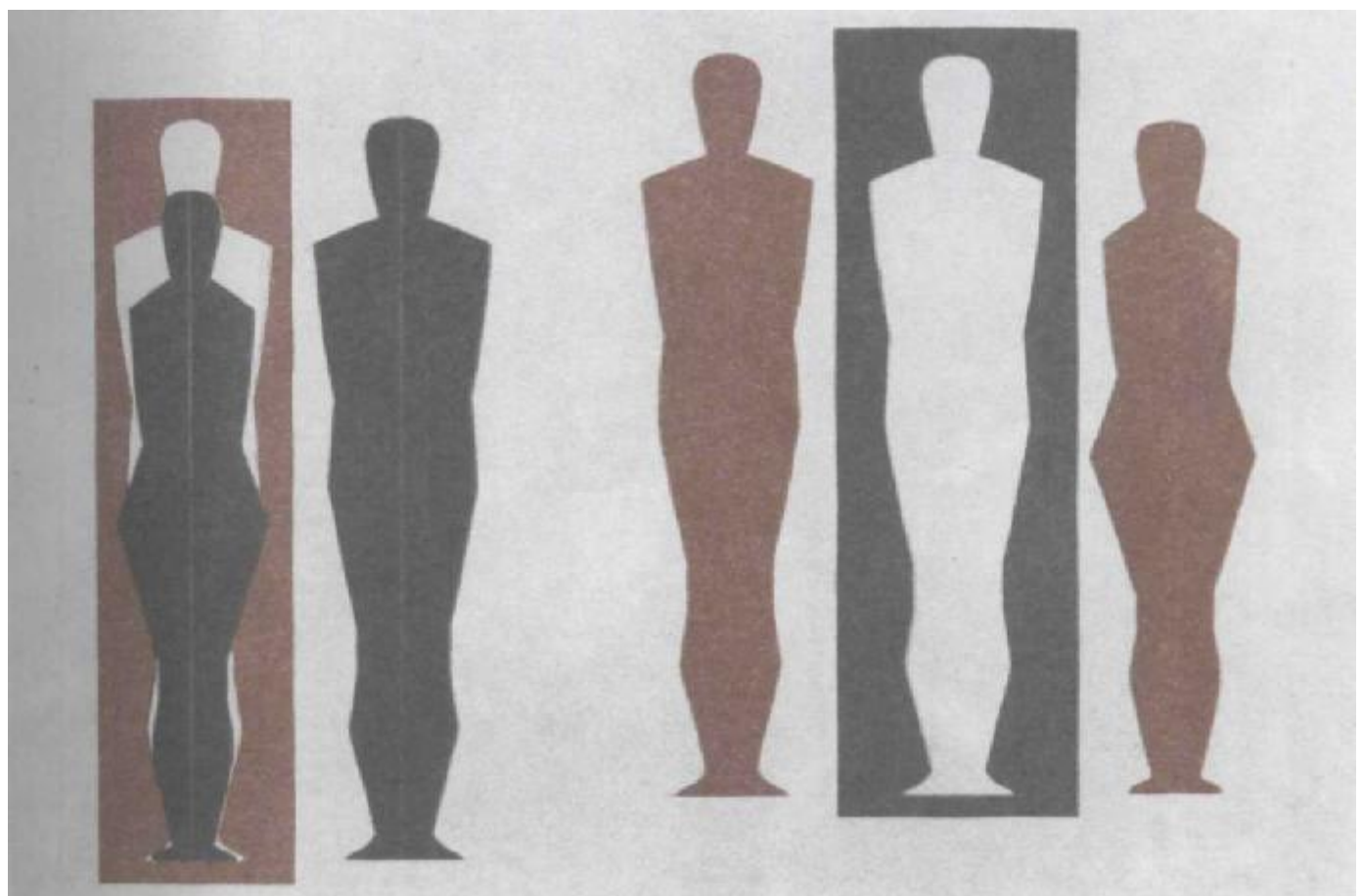
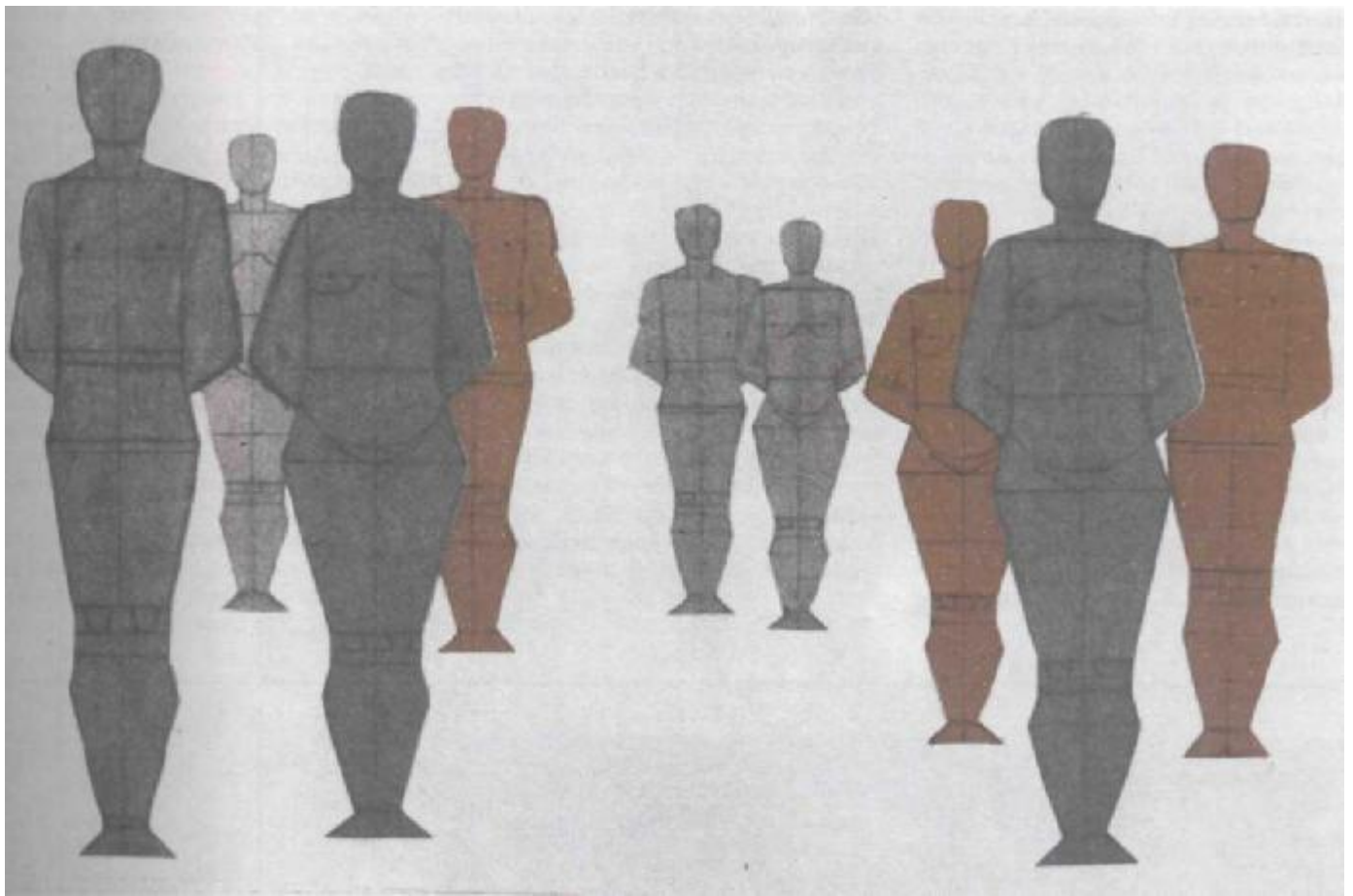
Цель упражнения - создание фигуры из простых геометрических форм. В своей строгой контрастности они очень четко выявляют пропорционально обусловленные формы, которые затем разлагаются на функциональные участки. Эта работа использует пропорциональные фигуры различной величины, чтобы с помощью дифференцирования размеров, наложения объемов и определения горизонта выявить объемность.

62

Пропорциональные фигуры, вырезанные из сложенной вдвое упаковочной бумаги различного цвета.

Выпавшая светлая объектная фигура кажется большей, чем более темная объектная фигура таких же размеров на более светлом фоне. Структура материала темной объектной фигуры вызывает впечатление, что она стоит перед пустым белым бумажным фоном, а не на нем.

Работа студента, начало 1-го семестра
Упаковочная бумага различного цвета на бумаге для рисования
29,7 x 42 см



цветной тон еще несколько расширяет рамки данного упражнения. Прежде всего, смена техники предотвращает усталость от работы над проблемой. *Обращение к новым материалам и инструментам оживляет старые задачи* и служит приобретению большего чувства свободы и уверенности перед моделью. Моторно-динамическая манера изображения с помощью кисти создается под знаком быстрой реализации при одновременно повышенной концентрации внимания. Часто необычные средства изображения приносят желаемый результат лишь после многократных попыток, а именно передача с достаточной легкостью физиономики модели. Этот навык не приобретается, если фигуру затушевывать кистью. Даже самое легкое затушевывание нецелесообразно по причинам, указанным выше. Общим для

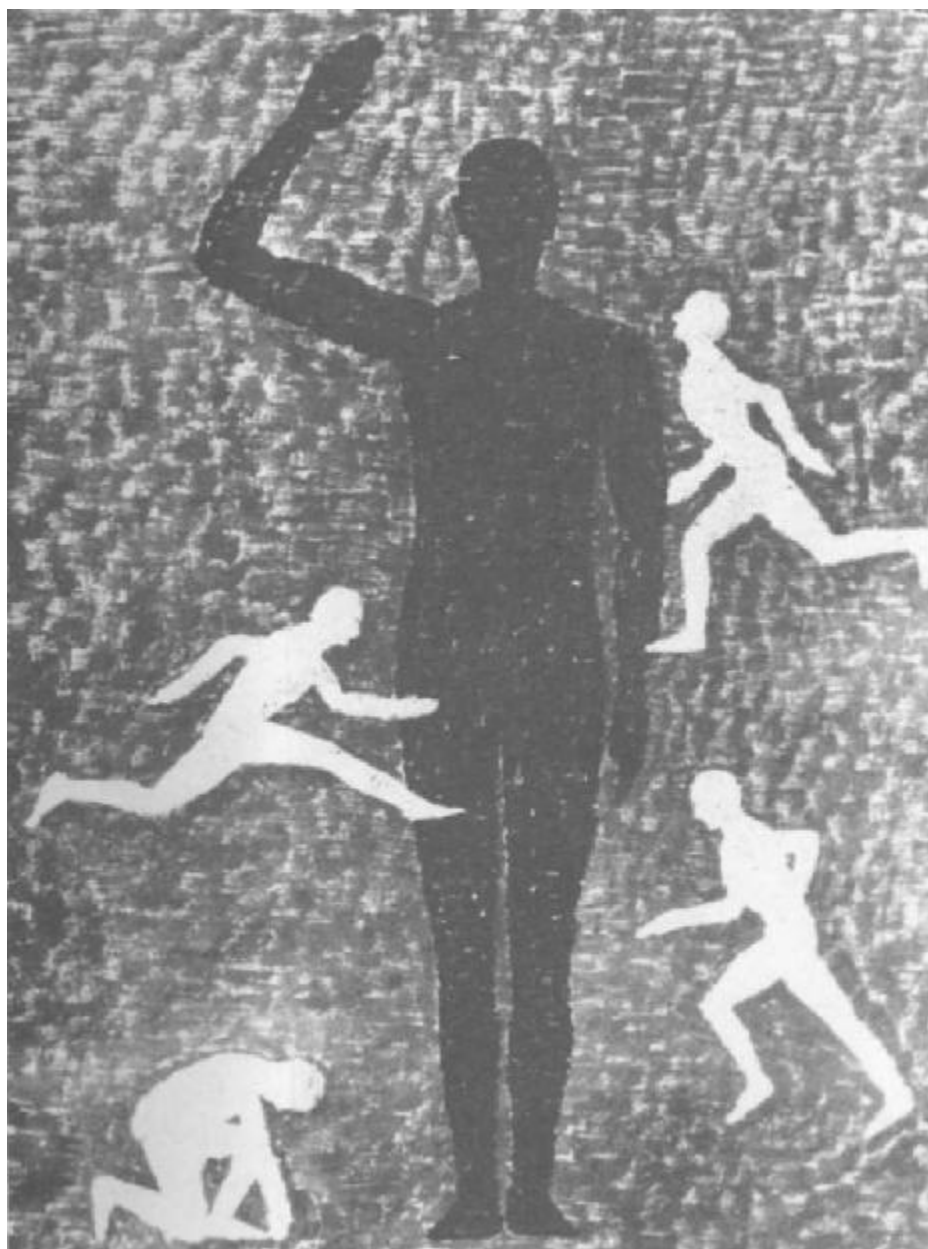
обоих упражнений является наличие „незаконченности": Тем самым мы оставляем открытым путь для решения проблемы тело-пространство. Последующие упражнения на изучение пропорций не повторяют упомянутых заданий по их исследованию. Они вполне могут чередоваться с ними. Только не нужно забывать отчетливо представлять себе методический смысл и этой задачи, чтобы лучше понять нашу деятельность. Вместо изучения пропорций в мягком, плоскостно-широком техническом решении можно делать упражнения из цветной бумаги по вырезыванию силуэтов фигур, стремясь в них к выявлению пропорций. Эти упражнения опираются на знания и опыт, которые были приобретены при определении пропорций на первом этапе этой работы.

рис. 61-62

Почему мы вырезаем фигуру, построенную из геометрических плоскостей?

Упражнения с вырезыванием пропорций дают преимущество безошибочного объяснения формы, которое исключает многозначность. Вырезанная форма совершенно конкретна. Если использовать бумагу различных оттенков или тонов, то вырезками можно заполнить целый лист, расположить группы, а при различном тонировании получить даже пространственные наложения и расчленение по размерам. Возможно даже испробовать решения различных ракурсов с чрезмерно высоким, нормальным и сниженным горизонтом и связанное с этим пространственное воздействие.

Следующее упражнение: изготовить два одинаковых прямоугольника различных по цвету, сложить их в длину и



63

Использование знаний по изучению пропорций для создания простых плакатных решений *Делай как мы - оставайся в форме*

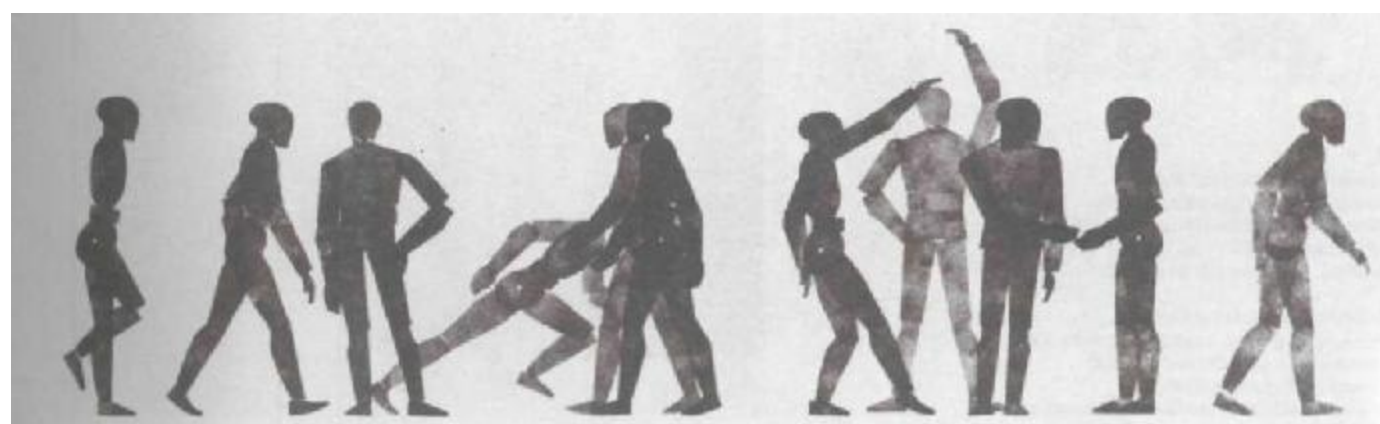
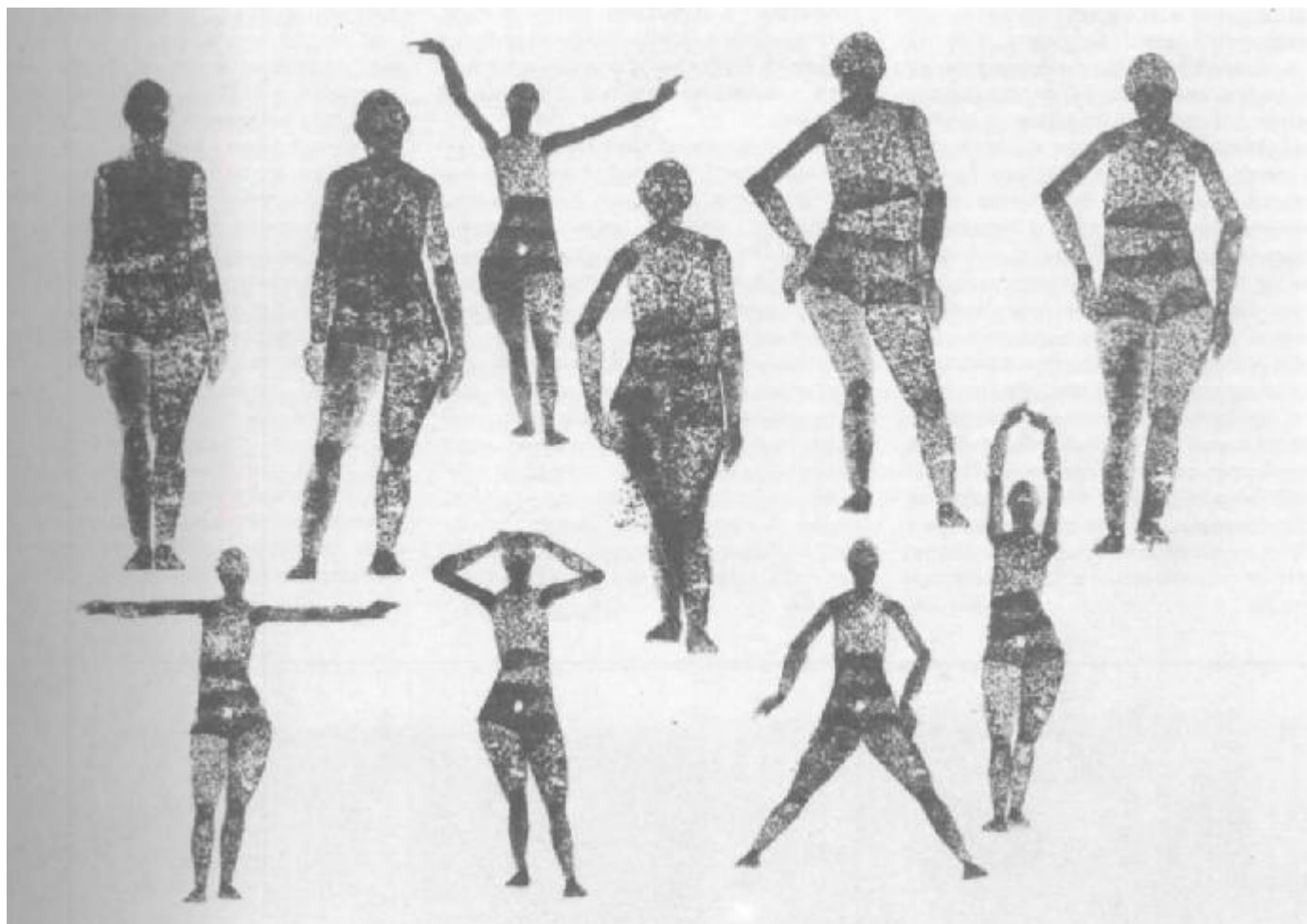
Доминирующая фигура спортивного судьи в ее строгой статичной вертикальности контрастирует своей фронтальностью, в которой пропорциональность сокращена до упрощенного силуэта, с динамично двигающимися фигурами бегунов, данных в профиль. Таким образом сохраняется плоскостность, соответствующая замыслу. Работа самодеятельного художника
Трехтоновая гуашь, прил. 29,7 x 42 см

64

Подвижные пропорциональные фигуры (стр. 65 вверху) Эти фигуры отпечатаны с помощью пропорциональных штампов и доказывают свою пригодность для связи учения о пропорциях с функциональными проблемами. Работа самодеятельного художника, вырезанные резиновые штампы, отпечатано акварелью краской на белой бумаге для рисования, 42 x 59,4 см

65/65a

Декоративная работа, отпечатанная с помощью подвижных пропорциональных штампов Пробная работа учащейся техникума, отделение театральной живописи
Красная гуашь на черной бумаге, 9 x 30 см
Акварель на белой бумаге, 300 x 90 см



затем попытаться вырезать фигуру без предварительного наброска. Так как ось симметрии фигуры одновременно является линией сгиба, то при вырезывании мы имеем дело только с половиной фигуры. Если затем мы развернем вырезку, то будем поражены, как сильно мы можем ошибаться и как сильно наш глаз привык к симметричному видению фигуры. С помощью этого упражнения мы одновременно проверяем, насколько мы действительно овладели пропорциями. Особый интерес при вырезке пропорций представляют собой обе образовавшиеся фигуры, позитивная и негативная. *Позитивная называется объектной фигурой, негативная - основной.* Объектная и основная фигуры образуют вместе очень простое соотношение, которое приведет к измененному соотношению значений, если пропорции

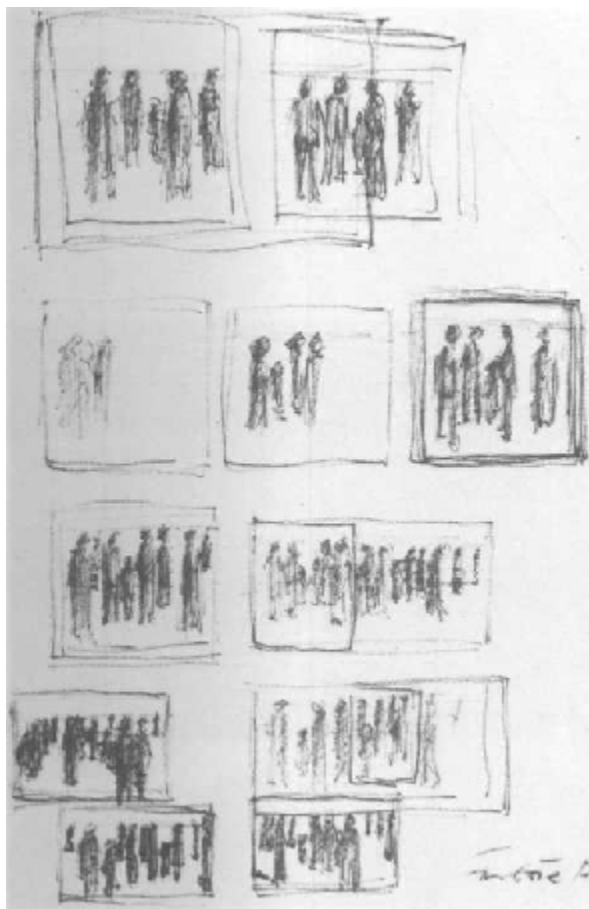
рис. 60

объектной и основной фигур в пересечении размеров одной будут сдвигаться к другой (о таких соотношениях следует помнить внутри наглядной формы!).

Сравните воздействие размеров светлой объектной фигуры в темной основной фигуре и наоборот. Если светлая объектная фигура нам покажется больше, то мы будем иметь дело с оптическим обманом (здесь напрашиваются выводы для работы над созданием картин).

С помощью простой вырезанной пропорциональной фигуры можно изучать пространствообразующий элемент, значение которого нельзя недооценивать. Внутренняя структура объектной фигуры, вызванная цветом, тоном и материалом бумаги, усиливает плотность и воздействие, вследствие чего кажется, что объектная фи-

гура расположена не НА бесконечности пустой плоскости белой бумаги как потенциального носителя пространства, а ПЕРЕД ней. И наоборот, структура основной фигуры воздействует как рама, в которой бесструктурная объектная фигура кажется пустым пространством. Аналогичную картину можно получить с помощью кисти, нанося фигуру на формат фигурного прямоугольника. В одном случае структура темной объектной фигуры создается из пятна „изнутри наружу“, этой структурой заполняется фигурный прямоугольник, вплоть до очертаний фигуры. В другом случае мы изучаем только фигуру „остаточной плоскости“ (основная фигура), которой окружена модель. Мы начинаем со внешней стороны, а затем продвигаемся до очертания объектной фигуры. Она создается как бы параллельно, так



66

Применение результатов исследования пропорций при создании композиционных групп. Представленная тема может быть названа „Группа спортсменов“

Расположение стоящих на плоскости фигур зависит от высоты горизонта и от общего ритма, организующего группу. Работа самодельного художника Фломастер на бумаге, 14,8 x 21 см



как постепенное расширение основной фигуры достигает своего завершения в начале формы объектной фигуры. Так познаются соотношения значений между объектной и основной фигурами. *Таким образом, остаточная плоскость - это не пустое место, а равноправный партнер объектной фигуры.* Для того, чтобы получить доступ к образным решениям, необходимо постоянно помнить именно об этом. Сознательное использование соотношений „объект - основа" дает нам возможность уже в процессе приобретения знаний, в частности при изучении пропорций, выполнять "картиноподобные" задания, с помощью которых можно представить смысл и цель всех наших упражнений.

рис. 63

2.4.4.

Изучение пропорций с помощью интегрированно-функциональных тенденций

Все предыдущие упражнения исходили из разработанной фигуры, стоящей в покоем положении, с тем, чтобы в дальнейшем мы могли сконцентрироваться целиком на телесности и проблеме тело-пространство. Теперь фигура должна приобрести движение, чтобы предварительно ознакомиться нас с проблемой функции. Ряд упражнений заканчивается отпечатанными фигурами пропорций. Из соответствующего материала (дерево, линолеум, картофель, резина, пробка) вырезается фигура и расчленяется на функциональные участки. Вся фигура создается из трех подвижных штамповых оттисков, при этом желательно

рис. 64, 65, 65а

представить себе фигуру в определенных положениях или действиях. Участки фигуры приобрели движение: *напряжение, растяжение, вхождение друг в друга масс, изменивших свое положение относительно друг друга, изменение пропорций* могут быть легко получены этим способом. Не случайно печатание с помощью легко подвижного пропорционного штампа пользуется большой популярностью. Доступ к функциональному, соединенный с возможностью декоративного использования, естественен. Тут имеется широкое поле деятельности для фантазии также и в области дидактики! Дальнейшее применение всех полученных при изучении пропорций знаний мы найдем в предварительных упражнениях по художественному изображению человеческих групп.

рис. 66-69

67

Упражнение в нахождении пропорций в сочетании с наглядным комплексным расположением нескольких фигур (тема как на рис. 66).

Двухкрасочное решение учитывает соотношение основной и объектной фигур, а также взаимодействие скопления и распада групп.

68

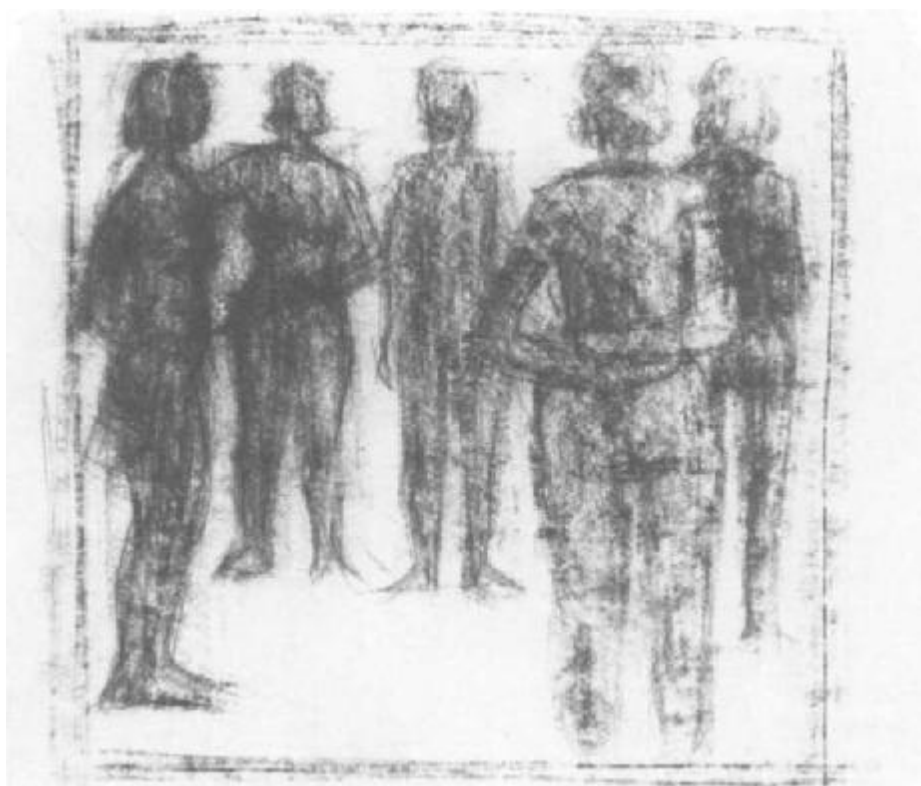
После разработки пропорций различных фигур сделана попытка расположить их в виде картины (тема как на рис. 66).

Плоскостному изображению фигур соответствует их расположение на одной линии плоскости. Работа самодеятельного художника Гуашь на бумаге, 29,7 x 42 см

69

Попытка пространственного расположения нескольких фигур в связи с изучением пропорций (тема как в рис. 66).

Попытка расположения этюдов по изучению пропорций в виде картины с общей линией горизонта на высоте голов, что позволяет получить первые пространственные отношения между фигурами путем использования различных размеров, пространственных зон и пересечений (ср. рис. 66). Работа самодеятельного художника Черный мал на бумаге, 14,8 x 21 см



2.5.

Пропорции как средство художественного изображения в произведении искусства

Ни одна разработка пропорций не делается только ради самих пропорций. Пропорции создаются лишь для того, чтобы давать „разумную“, содержательную информацию о физических качествах и состояниях человека. Мы занимаемся пропорциями с целью более свободного использования их для придания определенного содержания изображению.

Мы почувствовали, что основополагающая работа, которой мы занимались до сих пор, потребовала не только знаний, но и интуиции. С помощью того и другого мы можем распознавать систему организации и качество предметной формы человека.

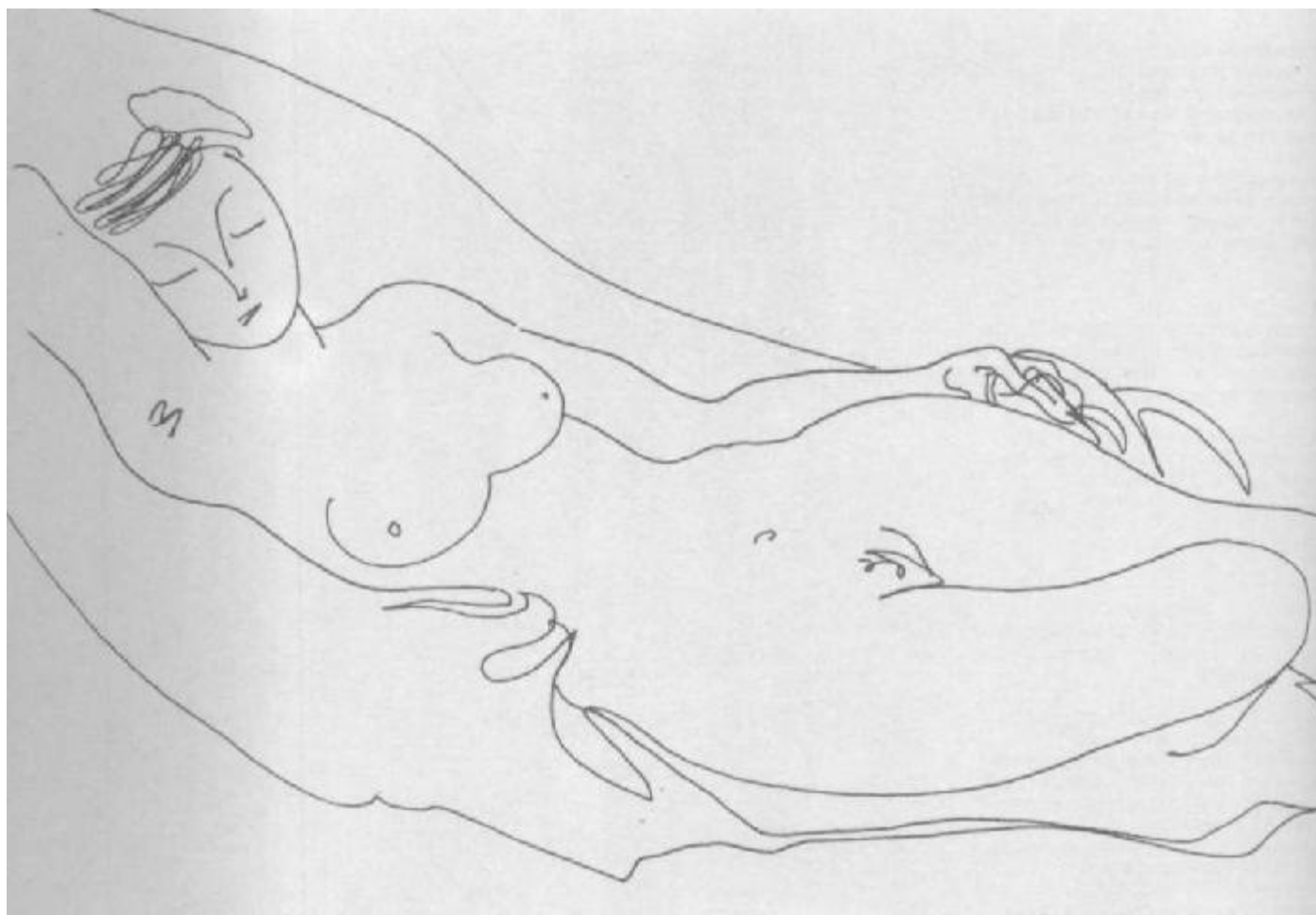
рис. 66-69

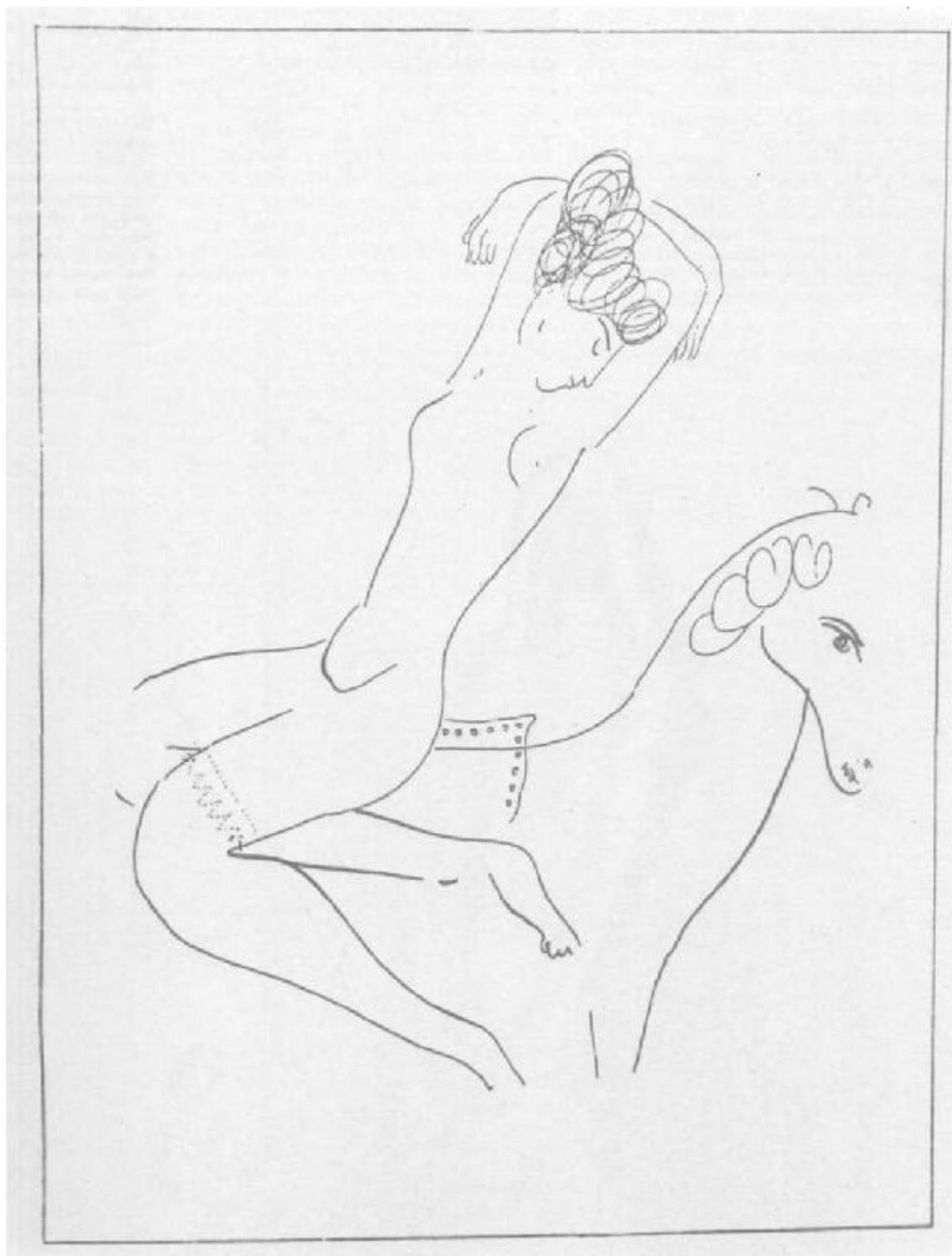
Это еще в большей степени касается художника, который мастерски находит для задуманного выражения адекватную художественную форму. В этой связи он должен ВПЕЧАТЛЕНИЕ, которое производит на него объект, претворить в образную форму ВЫРАЖЕНИЯ, ПРЕТВОРИТЬ, а не повторить!

Если такого претворения предметной формы в художественную не произойдет, то мы будем иметь совершенно незначительную, банальную, неодухотворенную фигуру. Она невыразительна, так как художник исчерпал себя в точном повторении физических качеств модели. Он остается в рамках одной информационности. Все “верно”. Однако в искусстве сумма правильностей нетождественна художественной ПРАВДЕ. Художественное мастерство вызывает

переживание, благодаря творческому решению проблемы содержание-форма, причем, зритель через форму получает доступ к смыслу произведения искусства. Художник не только не должен лишать себя свободы подходить *со своим* мерилom к предметной форме и превращать ее в другую. Он *обязан* делать это, если хочет впечатление претворить в выражение. Стремление художника повысить выразительность сильно изменяет габитус модели и не останавливается перед изменением закономерностей пропорций. Как часто именно их изменения являются предпосылкой к тому, чтобы достичь определенной выразительности замысла.

рис. 70-78





70

А. А. Мыльников, 1919 Лежащая
обнаженная женщина, набросок
(1965) Перо, 15,7 x 21,5 см

Кажется, одно единственное чувство
владело ленинградским живописцем
и графиком, как и в большинстве
его рисунков обнаженных женщин:
мелодичное скольжение линии
формы, которому только и
подчиняется перо.

71

Марк Шагал, 1889
Всадница
Перо

За свободным обращением с
пропорциями здесь скрыт особый
мотив: поэтическое чувство
художника, лирика которого
переносит человека из
тривиальности в мир мечтаний, где
не действуют законы тяготения,
пространства и времени.

72

Тео Бальден, 1904
Падающий - поднимающийся
(1972)
Цинкография, 44,5 x 32,5 см

Графическое решение соответствует содержанию, которое можно истолковать как потеря позиций в процессе прогрессивного развития общества или же как удар судьбы в личной жизни. Осознание причины падения является предпосылкой к тому, чтобы, подобно фениксу, возродиться из пепла. Подъем - это взлет, облегчение, возвышение,

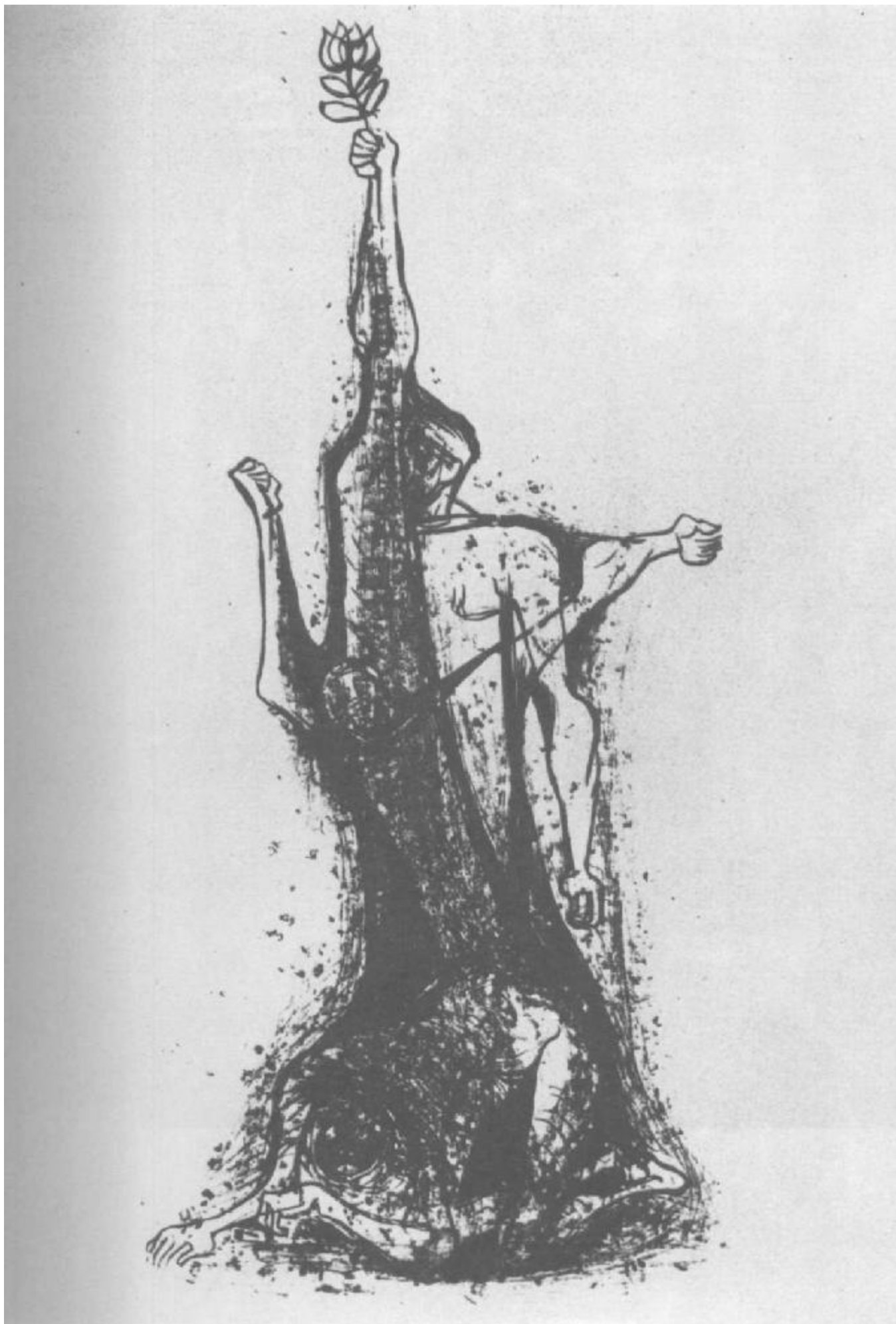
целенаправленность, устремление вверх. Чрезмерное удлинение служит здесь более точному воплощению мысли художника.

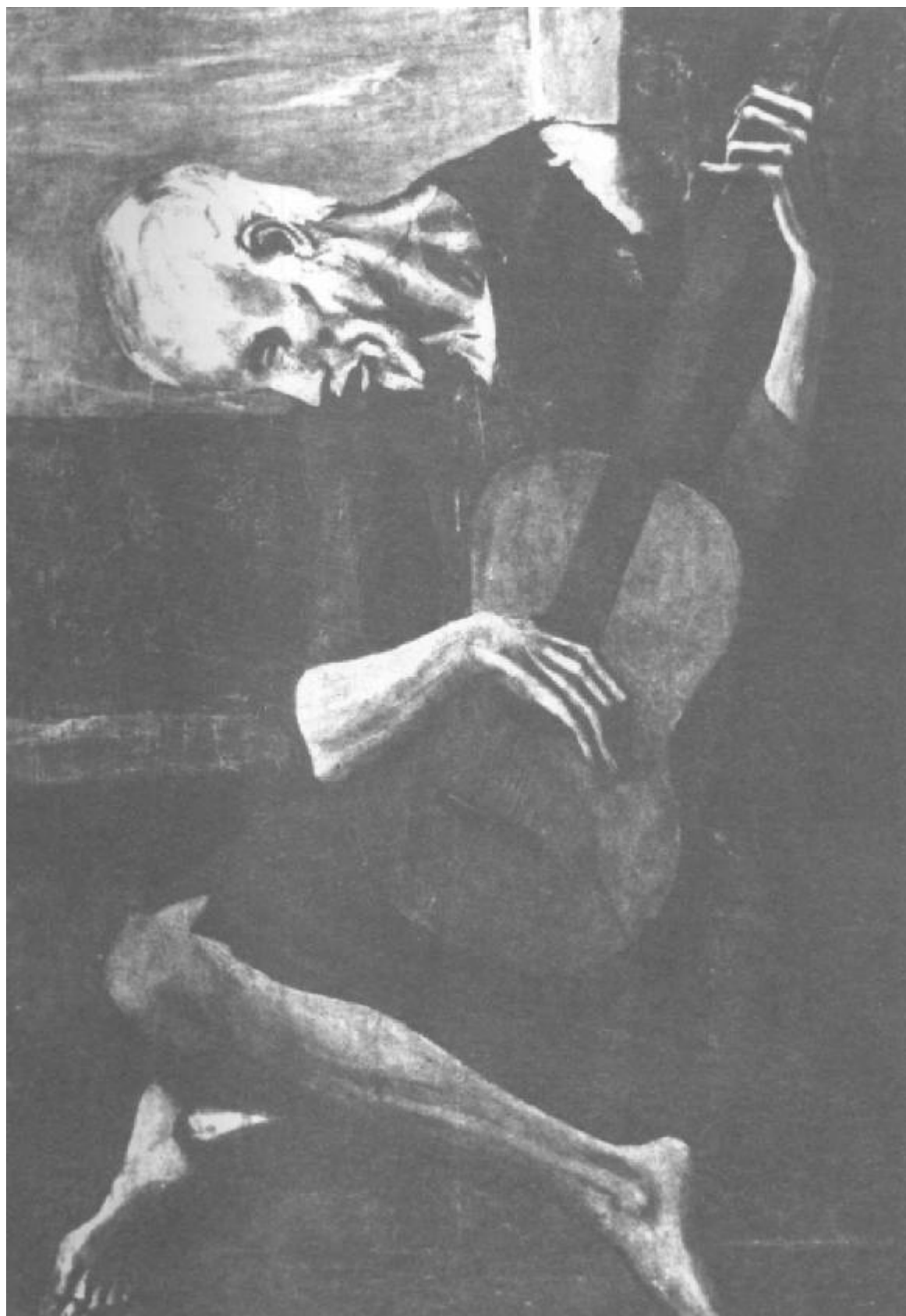
73

Тео Бальден, 1904
О, Вьетнам, о, Чили! Там, где пал один, встанут другие (1973)
Цинкография, 40,2 x 18,2 см

Исходная точка содержания графического сюжета здесь почти та, что и на предыдущем рисунке. Уже при падении все еще сжимается кулак, а при триумфе он круто поднимается вверх, настолько круто, что ему, как апофеозу, рождающемуся из толкования идеи, соответствует свободное изменение естественной формы.







74

Пабло Пикассо, 1881-1973
 Старый гитарист (1903)
 Чикаго, Институт искусств Хелен
 Бэрн
 Коллекция в память Барлега

В портрете старого гитариста „обычные“ пропорции просто немыслимы. Дряхлость тела и подавленность духа требуют тщедушных форм и резких изломов фигуры, чтобы передать находящееся уже в состоянии распада тело. Пропорциональные изменения стоят на службе творческого выражения.

75

Амадео Модильяни, 1884-1920
 Обнаженная, лежащая на белой подушке (1917)
 Масло, 60 x 92 см
 Штутгарт, Государственная галерея

Удлиненная форма тела женских фигур Модильяни создает напряженное единство, которое образуется из неуловимой отрешенности и ощутимой реальности, подавляющей близости и недостижимой отдаленности, улетучивающейся утонченности и чувственной силы. Художественная свобода выражения оправдывается смыслом изменения естественной формы.



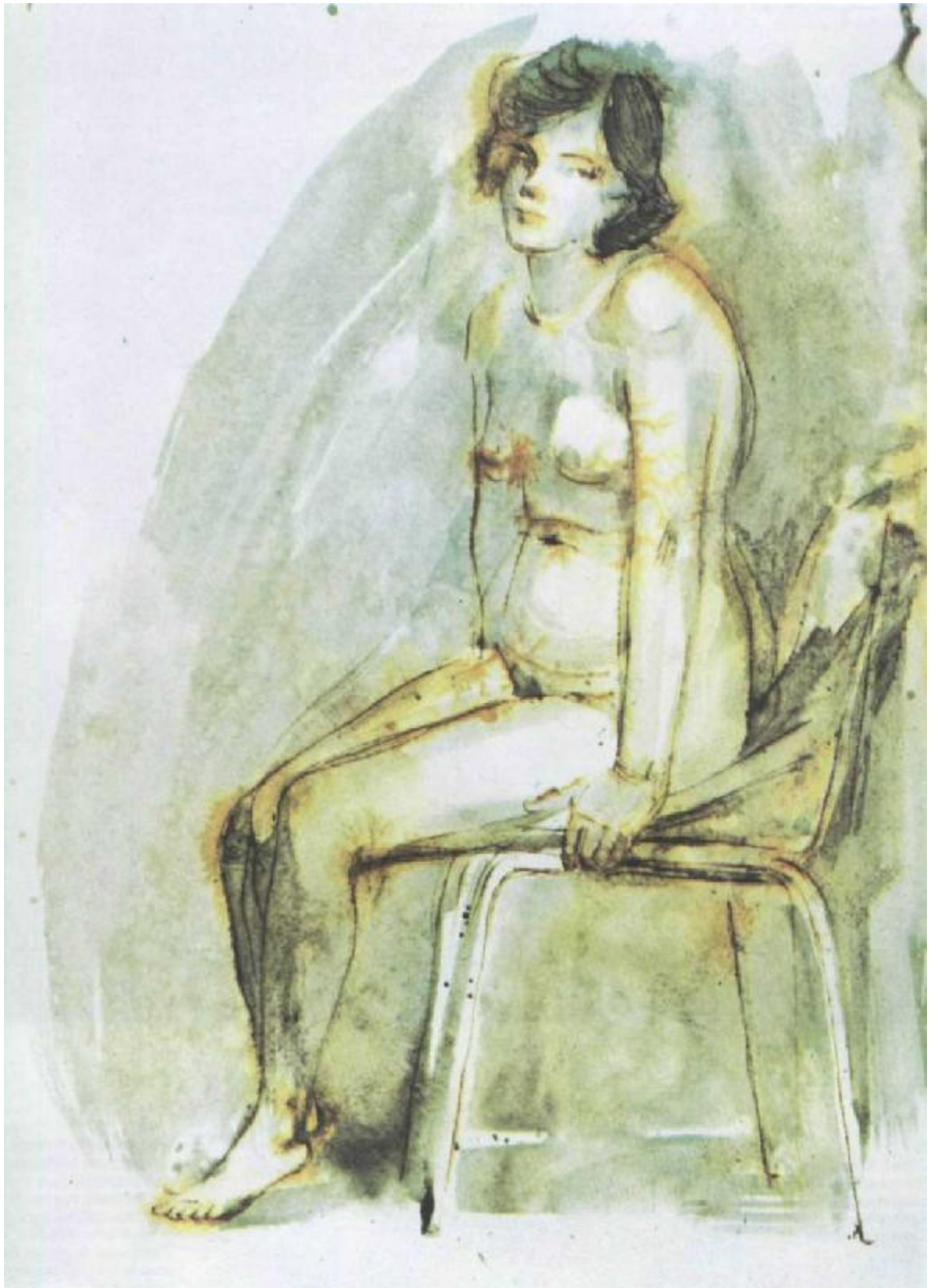


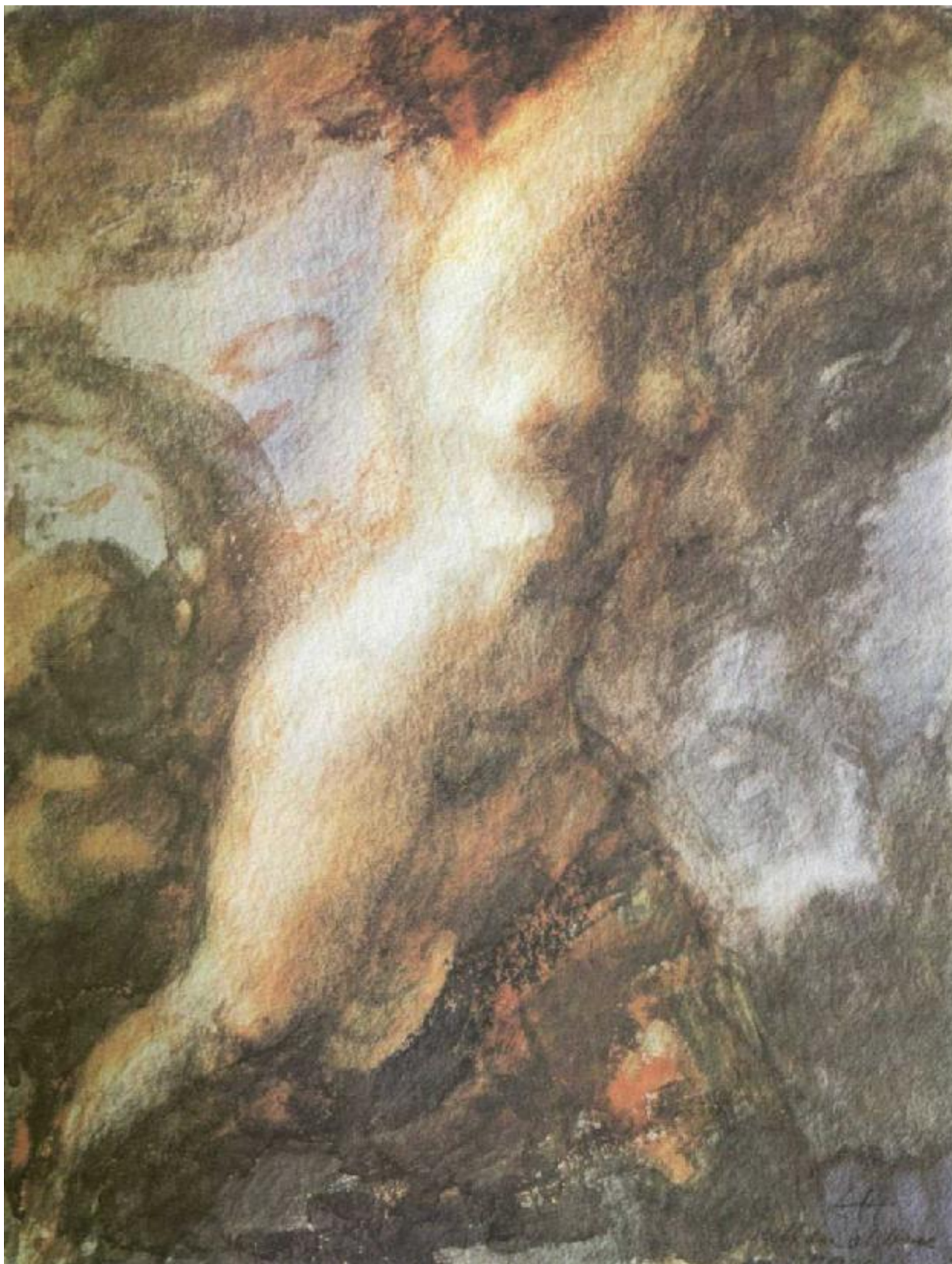
76
Готфрид Баммес, 1920 Поэма
любящим (1973) Вошенный
карандаш на бумаге, 61,5 x 61,5
см

В объятии тела как бы теряют
плотность, превращаются в сгусток
пламени. Такая метафорика требует
пластичного изменения и
удлинения естественных форм тела
в соответствии и творческим
замыслом.

77
Готфрид Баммес, 1920 Женщина,
сидящая прямо (1975) Перо, тушь и
акварель, 51 x 36,7 см

В противоположность предыдущему
этиду прямая посадка с крепким
упором обеими руками создает
впечатление сосредоточенного
внимания. Оно мотивируется также
поворотом головы и взгляда.
Вертикальный формат усиливает
эту активную осанку.





78
Ойген Гоффман, 1892-1955
Обнаженная, парящая над
пламенем (1939) Акварель,
41 x 30,7 см Саттон ет
Хоум

Обнаженная фигура в искусстве -
одно из первостепенных
изобразительных средств для
отражения самых разнообразных
художественных взглядов и чувств.
В этой обнаженной модели
Гоффман символически выразил
мысль о приближающейся военной
опасности.