

А. В. ЩЕМЕЛИНСКИЙ

Щемелинский Александр
Владимирович

Преподаватель
кафедры рисунка,
живописи, композиции и
изящных искусств
Академии акварели и изящных
искусств Сергея Андрияки

Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
shmel90-08@mail.ru

Shchemelinskiy Aleksandr
Vladimirovich

Instructor,
Department of Drawing,
Painting, Composition
and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133
Russian Federation

e-mail:
shmel90-08@mail.ru

РИСУНОК ОБНАЖЕННОЙ ФИГУРЫ В СЛОЖНОМ РАКУРСЕ

В АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ
ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

*...рисовать не глазом, а умом.
П. П. Чистяков¹*

Рисунок – основа изобразительного искусства. Осваивая эту дисциплину, студент учится мыслить формой, понимать ее конструкцию, воспроизводить пластическую структуру предмета на плоскости. «Всеобщий педагог русских художников»², учитель Репина, Сурикова, братьев Васнецовых, Поленова и Серова, Павел Петрович Чистяков (1832–1919) говорил: «Рисунок в нашем искусстве все-таки выше всего. Конечно, не рисунок педанта-хвастуна, нет, разумею фигуру живую и любя нарисованную»³.

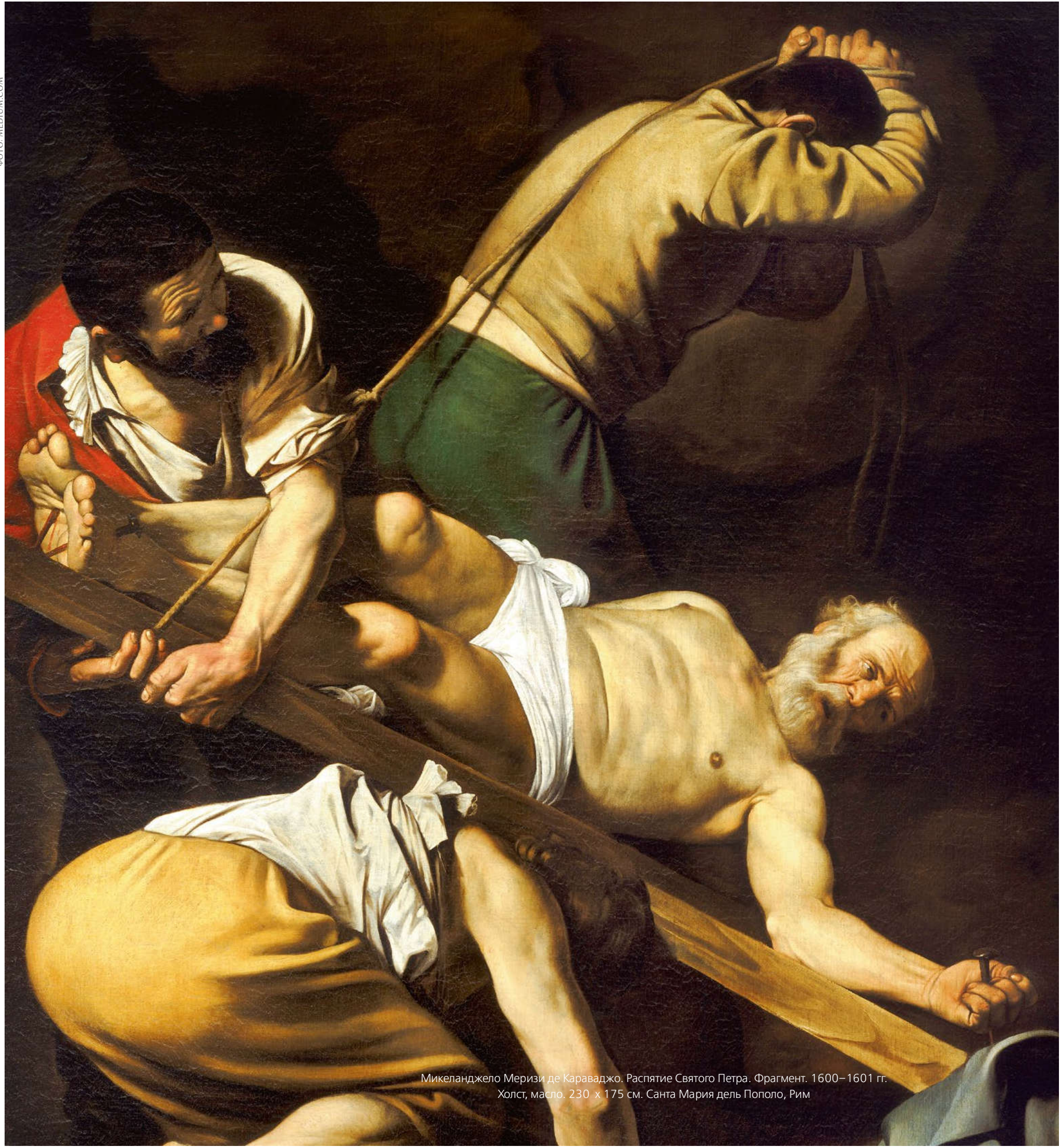
Изображение обнаженной модели в ракурсе – одно из наиболее сложных заданий курса академического рисунка. Это умение является жизненно необходимым для творческой и профессиональной деятельности художника. Фигуры в ракурсах можно довольно часто встретить на станковых картинах и в монументально-декоративных росписях, поэтому живописец должен уметь справляться

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919. М., 1953. С. 359.

² По выражению В. В. Стасова (Чистяков П. П. Указ. соч. С. 4).

³ Чистяков П. П. Указ. соч. С. 360.

ФОТО: MEDIUM.COM



Микеланджело Меризи де Караваджо. Распятие Святого Петра. Фрагмент. 1600–1601 гг.
Холст, масло. 230 x 175 см. Санта Мария дель Пополо, Рим



Рисунок модели в сложном ракурсе развивает объемно-пространственное восприятие натуры и умение грамотно выстраивать объемы. Одна из важнейших задач художника-педагога – сформировать у учащихся конструктивно-пластическое и образно-пластическое осмысление форм, способность понимать конструктивную основу, изображать пластическую структуру предмета на плоскости

Микеланджело Буонаротти.
Страшный суд. Фрагмент.
1536–1541 гг.
Фреска. 1700 x 1550 см.
Сикстинская капелла, Рим,
Ватикан

ФОТО: ЦЕЛЬНЕР Ф., ТОННЕС К., ПОПТЕР Т. МИКЕЛАНДЖЕЛО. 1475–1564. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. М.: TASCHE/ АРТ-РОДНИК, 2008. С. 475

с подобной задачей на высоком уровне⁴. В период учебы студенты знакомятся с работами многих превосходных рисовальщиков, но к изображению человеческой фигуры в сложнейших ракурсах обращались главным образом корифеи позднего Возрождения, барокко и романтизма. Произведения старых мастеров часто насыщены изображениями фигур в настолько необычных ракурсах, что сегодня они кажутся рискованными. Именно поэтому, учась рисовать с натуры, необходимо анализировать шедевры Микеланджело, Караваджо, Тинторетто, Тьеполо и их современников.

Построение форм в пространстве – важный этап в процессе обучения студента⁵. Задание подразумевает наличие навыков рисования обнаженной фигуры, поэтому выполняется на старших курсах высших художественных учебных заведений. Трудно рисовать модель в сложном ракурсе, не зная анатомических особенностей человеческого тела и его пропорций. Как отмечает С. А. Гавриляченко: «Разумное рисование невозможно без изучения пластической анатомии и перспективы. Ученик, помимо теории, должен “карандашом” уверенно показать знание костной основы тела, ее взаимосвязь с мышечной системой и их внешнее проявление через наружные покровы; обусловленность всевозможных движений и пространственно-осевой ориентации анатомическим устройством»⁶.

Для постановки лучше всего подходит мужская модель атлетического телосложения. Фигуру следует разместить на подиуме головой или ступнями к рисующим, обязательно придав ей движение: большинство или даже все части тела должны находиться в разных плоскостях и поворотах относительно друг друга. Например, если торс

- ⁴ Виртуозные рисунки, изображающие фигуры в сложных ракурсах, см. в: *Leymarie J., Monnier G., Rose B. Le Dessin. Genève: 1979. P. 29, 37, 39, 51, 85, 103, 106, 114–115; Фицтум В. Барокко в Неаполе и Южной Италии. М., 1983. Ил. XXII, XXII; Фицтум В. Барокко в Риме. М., 1986. Ил. VI, IX, XV, XXI, XXV, XXXI, XXXV. Учебные и творческие рисунки русских художников см. в: Рисунок и акварель в России. XVIII век. СПб., 2005. С. 70, 86–87, 126–127.*
- ⁵ О методике преподавания рисунка в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки см. также: *Андрияка С. Н. Наброски животных как метод овладения искусством рисунка в Школе акварели и Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки // Secreta Artis. 2018. № 2 (02). С. 28–39. Ученики Императорской Академии выполняли не только рисунки, но и живописные этюды обнаженной модели в сложных ракурсах. См., например, «Прометей» работы Г. К. Михайлова (Ковалькова) (1839), «Натурщик» А. Е. Архипова (1885) (Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР. М., 1989. С. 45, 55).*
- ⁶ Учебный рисунок: Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова: Учеб. пособие / Авт.-сост. С. А. Гавриляченко. М., 2003. С. 6.

расположен прямо, шею следует повернуть влево или вправо, голову запрокинуть назад, подложив под нее валик, таз разместить в другой плоскости относительно грудной клетки; желательно задать разные положения рук и ног. При этом следует помнить и о целостном восприятии фигуры, ее движения и общей пластики. Таким образом, задача еще более усложняется.

В постановке фигуры важную роль играет правильное освещение, помогающее выявить основные планы, лучшее классическое – сверху и слева (для правой), чтобы легче было передать объем. Например, осветить две трети фигуры, оставив в тени одну треть. Не стоит забывать, что постановка создается для группы студентов и важно, чтобы удачных точек для работы было достаточно.

Выбор материала должен соответствовать замыслу и желаемому результату. Для выполнения задания рекомендуется использовать натянутый на планшет лист бумаги, лучше тонированной, размером 60 × 80 см. Для создания теплого охристого цвета можно использовать крепко заваренный чай; если нужно сделать нейтральную серую тонировку, подойдут черная акварель или черный соус, разведенный водой. Чтобы слой тонировки не стирался, в нее следует добавить немного клея (желатина, ПВА). Для выполнения задания лучше взять мягкие материалы: сангину, сепию или уголь. Удобно сочетать работу одним и тем же мягким материалом в бруске и в карандаше, например древесным углем и угольным карандашом. Сочетание цвета и тона бумаги, графического материала и технического решения должно быть приятно глазу.

Для рисования нужно выбрать такую точку, чтобы части тела модели хорошо прочитывались. На

Для изображения в станковой картине летящей фигуры удобно, перевернув «вниз головой», использовать рисунок лежащего натурщика. Во многих других случаях наброски для плафонных композиций также удобнее делать не со стоящих, а с лежащих моделей (см. набросок фигуры Аполлона на с. 9: натурщик не может долго стоять на одной ноге, но он может сколь угодно долго лежать, имитируя практически любую сложную позу). При включении подобного материала в станковую картину или плафонную композицию художник разворачивает, «крутит» сделанные с натуры рисунки, располагая фигуры во всех необходимых ракурсах. При этом важно понимать, что старые мастера умели сочинять фигуру в любом ракурсе, любом движении. Рисунок «по памяти и представлению» – важнейшее задание в академической художественной школе

Якопо Тинторетто.
Чудо с рабом
(Чудо святого Марка).
1547–1548 гг.
Холст, масло. 416 x 544 см.
Галерея Академии, Венеция



ФОТО: PINTEREST.COM

небольшом листе бумаги выполняется эскиз-набросок, в котором определяется композиция, продумывается тональное и техническое решение рисунка⁷, выясняются пропорции и движение. Уже на данном этапе следует представлять конечный результат работы⁸.

На бумаге, натянутой на планшет, необходимо скомпоновать фигуру, легко наметив ее «от наброска», стараясь точно определить пропорции и движение⁹. Важно выдержать масштаб и свести все части воедино¹⁰. П. П. Чистяков по этому поводу писал: «Связь фигуры есть самая нитрауднейшая часть рисунка. Характер фигуры требует талантливости и чрезвычайно внимательного срисовывания видимого. Связь же требует, во-первых, одушевления, неторопливости, больших знаний анатомии и в то же время спорности и сверх всего этого необыкновенного чутья и таланта»¹¹.

На листе отмечаются верхняя и нижняя границы контуров фигуры. Рисунок стоит вести, не выходя за пределы заданных наброском границ, делать исправления следует внутри этих рамок, не расширяя их. При внесении правок студенты обычно увеличивают или уменьшают отдельные элементы фигуры, тем самым изменяя задуманную композицию, важно научиться корректировать пропорции, сохраняя общую композицию.

Следует постоянно сравнивать общие массы, перенося взгляд с модели на рисунок и обратно. Набросав фигуру эскизно, нужно наметить грудную клетку и таз относительно нее. Руки, ноги и шею лучше пририсовывать к грудной клетке и тазу, обозначив среднюю линию, это поможет точнее увязать между собой парные части тела.

- 7 Можно сделать несколько эскизов различными материалами, а затем выбрать оптимальное, наиболее удачное их сочетание.
- 8 «Часто студенты спешат начать работу и сразу берутся за построение формы на основном листе. Это неверно. Надо избегать поспешности, непоследовательности в создании рисунка. Начинать работу на основном листе можно только после того, как разработаны композиционные наброски будущего рисунка» (Рисунок. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. ин-тов / Под ред. А. М. Серова. М., 1975. С. 164).
- 9 «Линейно-конструктивный рисунок является, таким образом, первоначальной основой, в которой уже определенно выражено то, что получит свое завершение в законченном рисунке» (Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок. Учеб. пособие для пед. училищ. М., 1976. С. 213).
- 10 Радлов Н. Э. Рисование с натуры. Л., 1978. С. 98.
- 11 Чистяков П. П. Указ. соч. С. 362.

Части тела модели находятся в разных плоскостях и поворотах относительно друг друга, при этом сохранено целостное восприятие общей пластики фигуры и ее движения



Доменико Тинторетто. Лежащая обнаженная. Начало XVII в. Голубая бумага, черный и белый мел. 19,9 x 28,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рисунки Тинторетто и Якопо Пальмы Младшего (см. ил. на с. 6, 7) – примеры классической техники графического наброска на цветной бумаге. Тон бумаги (наиболее традиционные серые и охристые) соответствует среднему тону. В натуре наибольшую площадь занимают именно полутона, поэтому рисунок на подобной основе значительно экономит время: художник быстро выполняет света белыми (мел, белая гуашь и т. п.), тени – темными (уголь, сангина, тушь и т. п.) графическими материалами. Подобная техника позволяет не только очень быстро, но и эффектно воспроизвести трехмерный объем на плоскости

Якопо Пальма Младший. Композиционные наброски для групп фигур в облаках. 1600–1614 гг. Светло-коричневая бумага, масляные белила, масляная коричневая краска, кисть по черному мелу и углю. 40,6 x 26,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Необходимо «рисовать не линии, а формы, то есть чертить линии, а видеть массу, заключающуюся между... двумя, тремя и т. д. линиями. Нарисованное проверять вдруг на всю массу, например, шею под форму abco» (рис. 1)¹².

Намечая фигуру в ракурсе, следует обращать внимание на оси, которые есть у каждой части тела: при сложной постановке они находятся в разных плоскостях. Если правильно обозначить оси в пространстве и относительно друг друга, рисунок еще более уточнится.

Чтобы определенной изобразить фигуру, надо представить ее как совокупность геометрических форм, расположенных на разном удалении от рисующего и как бы входящих одна в другую. Чистяков учил: «Не теряй общего, прежде все ставь на место, связывая одно с другим...»¹³ Необходимо уметь мысленно обобщать все формы до геометрически простых. Например, голову или грудную клетку представить как яйцо, шею – как цилиндр, предплечье – как бутылку и так далее. Фигуру в целом можно представить как комбинацию геометрических тел,

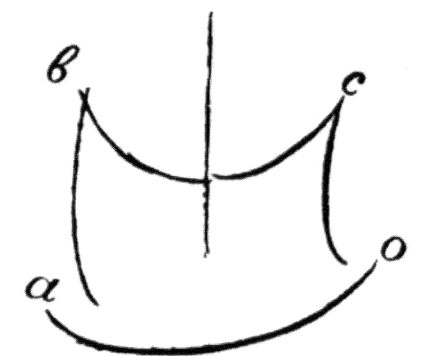


Рис. 1

- 12 Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.; М., 1940. С. 151.
- 13 Чистяков П. П. Указ. соч. С. 364.

так будет проще правильно расположить ее в пространстве. «Рисовать не значит вести линию... чертить, – предупреждал учеников П. П. Чистяков. – Нет, рисовать – это ставить на место, или вернее – определять место. Надо понять это выражение»¹⁴.

Все части тела следует начинать рисовать с осей. Их расположение можно проверять, выставив перед собой карандаш с тем же наклоном. В то же время, действуя таким способом, студент рискует увлечься каждой частью по отдельности и потерять общее в рисунке: например, одна рука может получиться несоизмеримо больше другой и т. д., поэтому необходимо постоянно следить за пропорциями, соотносить части фигуры между собой.

Будет легче найти верные пропорции, точнее нарисовать фигуру, если обращать внимание на конфигурацию просветов между частями тела¹⁵, на их размер и форму, проверять общее движение и пластику модели. Также имеет смысл периодически ставить рисунок рядом с натурой и со своей точки сравнивать их. При рисовании фигуры в ракурсе сложно ориентироваться на канонические пропорции человека из-за сильных перспективных сокращений, но стоит помнить, что ширина частей тела остается неизменной¹⁶.

Одна из основных ошибок студента заключается в том, что он по неопытности буквально следует законам

¹⁴ Чистяков П. П. Указ. соч. С. 365.

¹⁵ Например, рисовать не торс и руку, а конфигурацию пространства между торсом и рукой.

¹⁶ Этот классический принцип работы со сложными ракурсами хорошо виден, например, в картине Андреа Мантеньи «Мертвый Христос»: *Cristo morto nel sepolcro e tre dolenti* <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/cristo-morto-nel-sepolcro-e-tre-dolenti/> (дата обращения: 11.03.2020).

Излюбленный прием Караваджо – включение в композицию фигуры с разведенными в стороны руками – помогает мастеру показать, «измерить» глубину пространства картины, «прорвать» плоскость холста (см. ил. на с. 2–3, 7, 8, 15). Тьеполо в своем творчестве также неоднократно обращается к изображению фигур в сложном ракурсе, с динамичным движением «раскинутых» в пространстве рук и ног (см. ил. на с. 9)



Микеланджело Меризи де Караваджо. Ужин в Эммаусе. 1601 г. Холст, масло, темпера. 141 x 196,2 см. Национальная галерея, Лондон



▲ Джованни Баттиста Тьеполо. Аллегория планет и континентов. 1752 г. Холст, масло. 185,4 x 139,4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Графическая техника Тьеполо (тушь, перо) идеальна для эскизов. Студенты Академии акварели и изящных искусств выполняют наброски обнаженной натуры в близкой туши технике акварели



ФОТО: METMUSEUM.ORG (3)

перспективы, из-за чего возникает эффект фоторакурса, фотоперспективы. Например, согласно законам линейной перспективы, расположенные на первом плане стопы должны быть больше головы той же фигуры, находящейся в глубине композиции. Но если рисовать так, получится эффект фоторакурса, поэтому изображать ступни следует, ориентируясь на пропорции человеческого тела. В шедеврах старых мастеров стопы и кисти рук писались без перспективных изменений несмотря на сложные ракурсы. Нельзя также делать большую разницу в размерах кистей рук одной и той же фигуры, если одна из них расположена ближе, а вторая – намного дальше; то же правило касается и стоп. Классический пример использования этого правила: на картине Караваджо «Ужин в Эммаусе» сидящий за столом ученик Христа разводит руки в стороны, «прорывая» картинную плоскость, но при этом размеры ближней и дальней кистей сопоставимы¹⁷.

На следующих этапах нужно наметить светотень и уделить внимание анатомическим особенностям фигуры. Рисунок стоит вести, не черня его, набирая тон постепенно, как бы проявляя фотографию. Н. Э. Радлов¹⁸ говорил о необходимости рисовать натурщика целиком, постоянно

▲▲ Джованни Баттиста Тьеполо. Аполлон на колеснице. 1696–1770 гг. Бумага, коричневая тушь, перо, кисть, светлая и темно-коричневая отмычка по рисунку черным углем. 24,2 x 24,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

▲ Джованни Баттиста Тьеполо. Старец с мечом, простирающий левую руку. Около 1742–1757 гг. Бумага, коричневая тушь, перо, коричневая отмычка. 17,9 x 16,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

¹⁷ Великие художники итальянского Возрождения. Т. II. Триумф цвета / Под ред. Э. Кёнига. М., 2008. С. 540.
¹⁸ Николай Эрнестович Радлов (1889–1942), ученик выдающегося художника-педагога Д. Н. Кардовского.



ФОТО: METMUSEUM.ORG

сопоставляя и соизмеряя части тела друг с другом и с общим: невозможно изобразить фигуру, пририсовывая одну часть тела к другой, так как в результате такого подхода работа пестрит ошибками, пропорции нарушены, общая пластика не точна, отсутствует ощущение целостности и единства¹⁹.

Выполняя детали, важно уделять особое внимание сочленениям форм, выраженных «выходами» костей, участкам, где мышцы не перекрывают костную основу: это запястья, локти, ключицы, колени, щиколотки, кости

Якоб Маттиас Шмутцер.
Лежащий обнаженный
натурщик. 1765–1810 гг.
Бумага, сангина.
59,4 x 46,5 см.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

¹⁹ Радлов Н. Э. Рисование с натуры. Л., 1978. С. 96, 98.

ФОТО: METMUSEUM.ORG (1), КАРЛ БРЮЛЛОВ. ГРАФИКА: АЛЬБОМ / СОСТ. А. АСТАХОВ, АВТ. ВСТ. СТ. Н. АЛДОНИНА. М.: БЕЛЫЙ ГОРОД; ВОСКРЕСЕННЫЙ ДЕНЬ, 2015. С. 6 (1)

таза, лопатки, нижние ребра и т. д.²⁰ Чистяков советовал художникам всегда иметь в мастерской скелет «для справок»²¹. Основные вставки (сочленения больших форм друг с другом, например: таз – грудная клетка, грудная клетка – шея – голова) следует прорабатывать с особой тщательностью. Большие цилиндрические формы, бедра и плечи, рекомендуется штриховать по форме и как бы закручивая их штрихом в пространство, помня, что «тени или полутень не суть бессмысленные пятна, а форма»²².

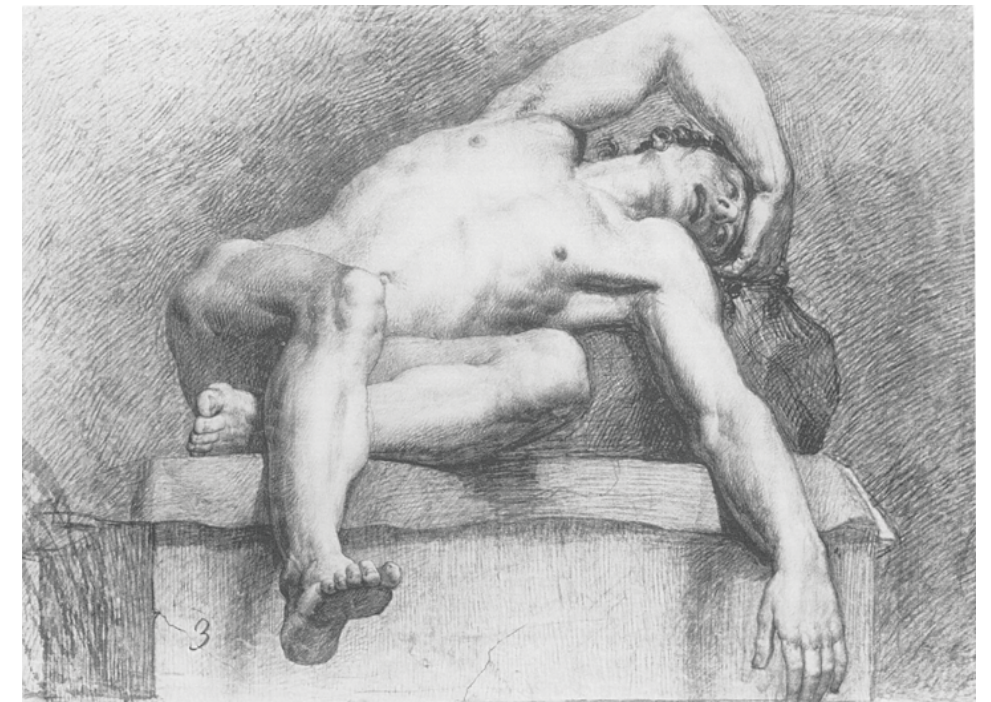
При проработке деталей рисунок может начать пестрить и «разваливаться». В этом случае нужно обобщить его, подчинив детали целому. П. П. Чистяков учил вести работу от общего к частному и от частного к общему: за каждым обобщением всегда следует проработка деталей, за каждой проработкой деталей – обобщение: «Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать»²³.

В старинных европейских академиях было принято в процессе формирования у ученика определенного подхода к натуре ставить двухфигурные тематические учебные постановки моделей в динамичном движении. Обладая глубокой внутренней драматургией, они нередко диктовали молодым художникам определенные композиционные и пластические решения. Учащимся намного интереснее выполнять подобные задания. В методике обучения в Академии акварели и изящных искусств тематическим многофигурным постановкам отведена важная роль: в преображенном, «отредактированном» виде этот натурный материал используется в станковых композициях. Данная двухфигурная постановка может помочь студенту в работе над картиной на сюжет «Снятие с креста»

► Никола Бернар Леписье
Две обнаженные мужские
фигуры. XVIII в.
Серо-зеленая бумага, уголь,
растущка, черный мел,
белила. 33,6 x 50,8 см.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

- ²⁰ «...основное требование Чистякова сводилось к тому, чтоб ученика приучали к практическому применению законов перспективы и в основу изображения человека полагали знание анатомии...» (Лясковская О. А. П. П. Чистяков. М., 1950. С. 58). См. также: Анатомия фигуры человека: Краткое пособие для художников. Вып. 1. Учеб. пособие. СПб., 2015; Механик Н. Основы пластической анатомии. М., 2011.
- ²¹ Гинзбург И. Указ. соч. С. 154.
- ²² Гинзбург И. Указ. соч. С. 147.
- ²³ Чистяков П. П. Указ. соч. С. 366.

Карл Брюллов. Натурщик.
1813–1816 гг. Бумага,
итальянский карандаш, уголь.
ГРМ, Санкт-Петербург



Моделируя объемы штриховкой, выстраивая пространство и проверяя соразмерность пропорций, нельзя забывать и про характерные особенности модели. Сходству нужно уделять серьезное внимание, постоянно анализировать и изучать натуру, привыкать видеть форму в целом, хорошо представлять и те части тела, которые не просматриваются с данного ракурса.

Относительно заключительной стадии работы П. П. Чистяков писал: «Высочайшая сторона искусства заключается в рисунке. Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности. Нужно уметь остановиться вовремя, легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографа или засушить, если не умеешь схватить общее. Лучше недосказать, чем пересказать. Неприятно, когда портрет лезет из рамы, лучше, когда он как бы уходит в глубину. Искусство не должно пугать»²⁴. Заканчивая работу над рисунком, нужно при необходимости исправить выявленные ошибки и сделать уточнения. Обратив внимание на характерные особенности модели²⁵, проверить ее пропорции и общее движение, все участки сочленений больших форм и выходов костной основы, проанализировать распространение света и тональное решение композиции в целом.

На завершающем этапе не рекомендуется много штриховать: предпочтительнее наблюдать, сравнивать, смотреть на работу с расстояния. Все прикосновения к рисунку должны быть обдуманы, необходимо «рисовать

Теодор Жерико. Обнаженный на спине.
Этюд для картины «Плот Медузы». 1818 г.
Бумага, уголь



ФОТО: АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК: УРОКИ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ. М.: ЭКСМО, 2014. С. 220



ФОТО: WIKIMEDIACOMMONS.ORG

Теодор Жерико. Плот Медузы. Фрагмент. 1819 г.
Холст, масло. 491 x 716 см. Лувр, Париж

Натурный рисунок фигуры в ракурсе преобразуется, «пересочиняется» при его использовании в многофигурной композиции: художник должен подчинить все элементы рисунка пластике, динамике, ритму, смыслу станковой картины

не глазом, а умом», создавая художественный образ, а не копию натуры²⁶. Обобщение на финальном этапе необходимо для воспроизведения большой цельной формы. П. П. Чистяков считал, что «убедительно и умело обобщить сумеет лишь тот, кто твердо знает все детали обобщаемого, а не просто смазывает на незнакомом месте»²⁷.

Знакомясь с рисованием человеческой фигуры в крайне сложном для изображения резком перспективном сокращении, студенты Академии акварели и изящных искусств проходят важный этап освоения академического рисунка, изучают и творчески воспроизводят индивидуальные черты модели²⁸. Эта работа расширяет и обогащает опыт молодого рисовальщика и помогает впоследствии решать более сложные творческие задачи.

²⁴ Чистяков П. П. Указ. соч. С. 360.

²⁵ «Огромный интерес в работе с живой натурой представляла именно конкретная «разработка» анатомического своеобразия каждого данного натурщика» (Гинзбург И. Указ. соч. С. 155).

²⁶ Чистяков П. П. Указ. соч. С. 359. «Одна из ключевых проблем современной академической школы изобразительных искусств, важнейшая причина, по которой мы сегодня не можем хорошо рисовать или лепить, – буквально рабская зависимость художника от натуры. Мастер должен создавать образ, а не физиологическое подобие натуры, будь то портрет, пейзаж или натюрморт. Однако для воплощения художественного образа необходимы фундаментальные знания, которых остро не хватает в современной системе образования» (Андрияка С. Н. Слово главного редактора // *Secreta Artis*. 2018. № 1 (01). С. 3).

²⁷ Гинзбург И. Указ. соч. С. 154.

²⁸ Образцы учебных рисунков фигур в сложных ракурсах см. в: Могилицев В. А. Образцы для копирования: Учеб. пособие. СПб., 2016. С. 43–47.

А. В. Щемелинский**Рисунок обнаженной фигуры в сложном ракурсе****в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки**

Аннотация. Статья А. В. Щемелинского знакомит с основными правилами изображения обнаженной натуры в сложном ракурсе – одного из наиболее трудных заданий по академическому рисунку в высшей художественной школе. Автором подробно рассматриваются этапы работы: от постановки модели и создания эскиза-наброска до завершающих штрихов и финального обобщения формы.

Учитывающие анатомию человека в целом и индивидуальные пропорции модели в частности предлагаемые методические рекомендации сформулированы на основе теоретических знаний автора, изучения им произведений классической западноевропейской и русской художественных школ. Принципы, сформулированные в статье, восходят к опыту преподавателя Императорской Академии художеств П. П. Чистякова, автора оригинальной системы. Положения статьи основываются на творческой практике автора и подкрепляются его педагогической деятельностью в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки. В своей статье А. В. Щемелинский предлагает оптимальную технику рисунка, обосновывая выбор художественных материалов и указывая наиболее распространенные ошибки.

Рисунок модели в сложном ракурсе развивает объемно-пространственное восприятие натуры и умение грамотно выстраивать объемы. Одна из важнейших задач художника-педагога – сформировать у учащихся конструктивно-пластическое и образно-пластическое осмысление форм, способность понимать конструктивную основу, изображать пластическую структуру предмета на плоскости.

Каждому профессиональному художнику при создании произведений станковой и монументальной живописи, многофигурных композиций необходимо уметь правильно изображать модель в разнообразных ракурсах. Рекомендации автора статьи могут быть полезны преподавателям и учащимся художественных учебных заведений в ходе освоения дисциплины «Академический рисунок» в качестве методического пособия при работе с обнаженной моделью.

Статья проиллюстрирована шедеврами монументальной и станковой живописи, подготовительными рисунками к ним, а также лучшими образцами учебных академических рисунков.

Ключевые слова:

рисунок обнаженной натуры в сложном ракурсе,
академический рисунок,
рисунок обнаженной натуры,
методика обучения рисунку,
техника рисунка.



Микеланджело Меризи де Караваджо.
Обращение Савла. Фрагмент.
1600–1601 гг.
Холст, масло. 230 x 175 см.
Санта Мариа дель Попола, Рим

1. *Анатомия фигуры человека: Краткое пособие для художников. Вып. 1. Учеб. пособие.* СПб.: Артиндекс, 2015. 116 с.
2. *Андрияка С. Н.* Наброски животных как метод овладения искусством рисунка в Школе акварели и Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки // *Secreta Artis*. 2018. № 2 (02). С. 28–39.
3. *Андрияка С. Н.* Слово главного редактора // *Secreta Artis*. 2018. № 1 (01). С. 3.
4. *Великие художники итальянского Возрождения. Т. II. Триумф цвета / Под ред. Э. Кёнига.* М.: Арт-родник, 2008. 624 с.
5. *Гинзбург И. П.* П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.; М.: Искусство, 1940. 204 с.
6. *Ляковская О. А.* П. П. Чистяков. М.: Изд-во Государственной Третьяковской галереи, 1950. 80 с.
7. *Механик Н.* Основы пластической анатомии. М.: В. Шевчук, 2011. 260 с.
8. *Могилевцев В. А.* Образцы для копирования: Учеб. пособие. СПб.: 4арт, 2016. 132 с.
9. *Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР. М.: Изобразительное искусство, 1989. 240 с.*
10. *Радлов Н. Э.* Рисование с натуры. Ленинград: Художник РСФСР, 1978. 132 с.
11. *Рисунок и акварель в России. XVIII век.* СПб.: Palace Editions, 2005. 176 с.
12. *Рисунок. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. педин-тов / Под ред. А. М. Серова.* М.: Просвещение, 1975. 271 с.
13. *Ростовцев Н. Н.* Учебный рисунок. Учеб. пособие для пед. училищ. М.: Просвещение, 1976. 287 с.
14. *Учебный рисунок: Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова: Учеб. пособие / Авт.-сост. С. А. Гавриляченко.* М.: Искусство, 2003. 91 с.
15. *Фицтум В.* Барокко в Неаполе и Южной Италии. М.: Изобразительное искусство, 1983. 96 с.
16. *Фицтум В.* Барокко в Риме. М.: Изобразительное искусство, 1986. 96 с.
17. *Цёльнер Ф., Тоенес К., Поппер Т.* Микеланджело. 1475–1564. Полное собрание произведений. М.: TASCHEN / АРТ-РОДНИК, 2008. 768 с.
18. *Чистяков П. П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 г. М.: Искусство, 1953. 592 с.
19. *Leymarie J., Monnier G., Rose B.* Le Dessin. Genève: SKIRA, 1979. 280 p.



A. V. Shchemelinsky**Drawing Nudity from a Complex Angle. Notes from the Academy of Watercolor and Fine Arts of Sergey Andriaka**

Abstract. The article by A. V. Shchemelinsky introduces the basic rules for depicting nudity from a complex angle – one of the most challenging tasks in academic drawing at higher school of arts. The author examines every stage of work in depth: from choosing model's position and creating a sketch to applying finishing touches and finalizing the overall form.

The proposed methodological recommendations, taking into account the human anatomy in general and the individual proportions of the model in particular, are formulated on the basis of the author's theoretical knowledge, as well as his analysis of works belonging to classical Western European and Russian art school traditions.

The principles laid out in the article go back to the body of work and legacy of P. P. Chistyakov, teacher at the Imperial Academy of Arts and author of an innovative methodological framework. Furthermore, the presented ideas hinges upon the creative practice of the author himself and are, thus, substantiated by his teaching activities at the Academy of Watercolor and Fine Arts of Sergey Andriaka.

In his article, A. V. Shchemelinsky proposes an optimal drawing technique, justifying his selection of artistic materials and pointing out the most common mistakes.

Drawing a model from a challenging perspective develops volume-spatial perception of nature and ability to accurately portray and build volume. Therefore, one of the most critical tasks of a teaching artist is to instill in students an understanding of form through the lens of constructive and figurative plasticity, capacity to grasp constructive basis, to depict the plastic structure of an object on a level surface.

Each professional artist, when creating works of easel painting and monumental art, along with multi-figure compositions, should be able to correctly portray a model from various angles.

The recommendations of the author can be beneficial to teachers and students of art educational institutions as part of the Academic Drawing Course and can be utilized specifically as a methodological guide to working with nudity.

The article is illustrated with masterpieces of monumental and easel painting, their preparatory drawings, as well as samples of educational academic drawings.

Keywords: *drawing nudity from a complex angle, academic drawing, nude figure drawing, methods of teaching drawing, drawing technique.*

1. *Anatomiya figury cheloveka: Kratkoe posobie dlya khudozhnikov. Ucheb.posobie.* (2015). (Vol. 1). Artindeks. [In Rus.]
2. Andriaka, S. N. (2018). Nabroski zhivotnykh kak metod ovladeniya iskusstvom risunka v Shkole akvareli i Akademii akvareli i izyashchnykh iskusstv Sergeya Andriaki. *Secreta Artis*, 2(02), 28–39. [In Rus.]
3. Andriaka, S. N. (2018). Slovo glavnogo redaktora. *Secreta Artis*, 1(01), 3. [In Rus.]
4. Chistyakov, P. P. (1953). *Pis'ma, zapisnye knizhki, vospominaniya. 1832–1919 g.* Iskusstvo. [In Rus.]
5. Fitstun, V. (1983). *Barokko v Neapole i Yuzhnoj Italii.* Izobrazitel'noe iskusstvo. [In Rus.]
6. Fitstun, V. (1986). *Barokko v Rime.* Izobrazitel'noe iskusstvo. [In Rus.]
7. Gavril'yachenko, S. A. (2003). *Uchebnyj risunok. Moskovskij gosudarstvennyj akademicheskij khudozhestvennyj institut imeni V. I. Surikova. Ucheb. posobie.* Iskusstvo. [In Rus.]
8. Ginzburg, I. P. (1940). *P. Chistyakov i ego pedagogicheskaya sistema.* Iskusstvo. [In Rus.]
9. Kyonig, E. (Ed.). (2008). *Velikie khudozhniki ital'yanskogo Vozrozhdeniya: Vol. II. Triumftsveta.* Art-rodnik. [In Rus.]
10. Leymarie, J., Monnier, G., & Rose, B. (1979). *Le Dessin.* SKIRA.
11. Lyaskovskaya, O. A. (1950). *P. P. Chistyakov.* Izd-vo Gosudarstvennoj Tret'yakovskoj galerei. [In Rus.]
12. Mekhanik, N. (2011). *Osnovy plasticheskoy anatomii.* V. Shevchuk. [In Rus.]
13. Mogilevtsev, V. A. (2016). *Obraztsy dlya kopirovaniya. Ucheb.posobie.* 4art. [In Rus.]
14. *Nauchno-issledovatel'skij muzej Akademii khudozhestv SSSR.* (1989). Izobrazitel'noe iskusstvo. [In Rus.]
15. Radlov, N. E. (1978). *Risovanie s natury.* Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
16. *Risunok i akvarel' v Rossii. XVIII vek.* (2005). Palace Editions. [In Rus.]
17. Rostovtsev, N. N. (1976). *Uchebnyj risunok. Ucheb. posobie dlya ped. uchilishch.* Prosveshchenie. [In Rus.]
18. Serov, A. M. (Ed.). (1975). *Risunok. Ucheb. posobie dlya studentov khudozh.-graf. fak. ped. in-tov.* Prosveshchenie. [In Rus.]
19. Tsyol'ner, F., Toenes, K., & Popper, T. (2008). *Mikelandzhelo. 1475–1564. Polnoe sobranie proizvedenij.* TASCHEN / ART-RODNIK. [In Rus.]