

**Министерство по образованию и науке Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Нижегородский государственный архитектурно-
строительный университет»**

Кафедра рисунка и живописи



**ПРЕОБРАЗОВАНИЕ СКУЛЬПТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В
АБСТРАКТНУЮ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННУЮ КОМПОЗИЦИЮ**

**Методические указания студентам 1-го курса
направления «Архитектура» к выполнению задания по
дисциплине «Рисунок»**

Нижний Новгород - 2010

УДК 75 (075)

Преобразование реалистического скульптурного изображения в абстрактную объемно-пространственную композицию: Методические указания студентам направления «Архитектура» к заданию по дисциплине «Рисунок». - Н. Новгород: ННГАСУ, 2010. - 29 с.

Методические указания могут быть использованы студентами направления «Архитектура» при выполнении по дисциплине «Рисунок» практического задания, нацеленного на развитие навыков композиционного моделирования и графической интерпретации архитектурной формы в процессе преобразования реалистического скульптурного произведения.

Ил. - 22, библиогр. - 13 назв. На обложке – Радькова Мария, гр.016, преобразование скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья» Агесандра Родосского и его сыновей Полидора и Афинодора, I век до н. э., мрамор, Бельведер Ватикана.

Автор-составитель: О.Н. Чеберева

Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2010

Содержание

Стр.

Введение: Живопись, скульптура, дизайн, архитектура: поиск формальных основ творчества в искусстве XX - XXI вв.....	4
1. От аналитического кубизма к современной теории формообразования: диалектика взаимодействия традиций и авангарда в искусстве и архитектуре.....	5
2. Выбор скульптурного произведения и графический анализ его композиционного строя, поиск морфологических основ будущей архитектурной формы.....	10
3. Приемы организации объемных элементов, завершение работы в тоне.....	15
Литература	18
Приложение (примеры и анализ выполненных работ).....	19

Живопись, скульптура, дизайн, архитектура: поиск формальных основ творчества в искусстве XX - XXI вв.

Настоящее задание представляет для студентов-архитекторов профессиональный интерес, так как вплотную соприкасается с проблемами архитектурного формообразования.

На рубеже XX-XXI веков архитектура стала активно заимствовать степень активности смысловых и пластических свойств формы у скульптуры и дизайна. Любое абстрактное художественное произведение вызывает в нашем воображении массу зрительных ассоциаций, домысливается в процессе эстетического переживания. Под *ассоциациями в искусстве* понимают взаимосвязь психических процессов (памяти, мышления, воображения, эмоций, чувств, волевых состояний и т.д.), которые, переплетаясь, вызывают в сознании целый ряд художественно осмысленных образов. Психологическое воздействие «неизбежного искусства» архитектурной формы объясняется ее семантическими свойствами, восходящими к условным знаковым характеристикам первичных геометрических форм: квадрат – предсказуемость, статика; круг – замкнутая гармония; треугольник – активность, спираль – развитие. Исследователи [7] сообщают о семантике прямой – “линия силы”, и кривой – “линия свободы”. Знаковые характеристики форм и линейных структур обогащаются при их комбинировании, и организации в пространстве, которым оперирует архитектор.

Феномен социальной роли архитектурной формы заключается в ее иносказательной, т.е. ассоциативной изобразительности.

Морфология (учение о строении, структуре форм - от греч. *μορφή* «форма» и *λογία* «наука») архитектурной формы стала сложнее с приходом в профессию законов современного искусства. Поискové, но, жесткие композиционные закономерности, функциональная польза, конструктивная прочность, образно-пластическое единство архитектурной формы и ее элементов требуют труда и такта.

Рисунок объекта в архитектурном творчестве – этап первого зрительного «испытания» архитектурных свойств концепции будущего произведения. В рамках задания студенты совершенствуют свои навыки и умения графического моделирования архитектурной формы посредством преобразования сюжетного скульптурного произведения в абстрактную объемную композицию.

Понять качественные признаки исходного скульптурного произведения как единого целого, перевести их с изобразительного языка на язык абстрактных форм, поможет понимание закономерностей развития формальной композиции в искусстве нового и новейшего времени. Узловым моментом этого процесса стали авангадные течения в изобразительном искусстве – кубизм, кубофутуризм, супрематизм и пр., близкие по духу течения в архитектуре – функционализм, рационализм, конструктивизм.

Кубистическая концепция трансформации объектного мира стала мощным толчком к научному развитию структурно-концептуальных основ объекта изображения. «Школу» кубизма прошли многие архитекторы XX века: К. Мельников, Л.М. Лисицкий, Ле Корбюзье. Более поздняя, чем радикально авангардистские, концепция органической архитектуры Ф.Л. Райта, затем А. Аалто, творческие эксперименты современных зодчих (З. Хадид, С. Калатравы, архитекторов-метаболистов и др.) развивают тот же поиск первооснов формотворчества – логического вычленения комплекса базовых графических, структурно-линейных, композиционно-пропорциональных характеристик архитектурного объекта как «вещи в себе», как порождения духа конкретного места и времени.

1. От аналитического кубизма к современной теории формообразования: диалектика взаимодействия традиций и авангарда в изобразительном искусстве и архитектуре

Основы формальной композиции как учения о законах создания

визуальной гармонии были разработаны в двадцатые годы XX столетия и **получили широкое применение в архитектуре и дизайне**. Заметное влияние на развитие искусства XX века к этому времени оказал **кубизм**, который следует рассматривать как **поиск объективных универсальных методов изобразительного творчества**.

Еще в середине XIX века резко ускорился отход от господствующей в то время в искусстве натуралистической традиции. Стремление к типизации, повышенной экспрессии, созданию универсальных символов, сжатых пластических формул направлены, с одной стороны, на отображение внутреннего мира человека, с другой – на обновление видения предметного мира вплоть до конструирования “новой реальности”.

Творчество предтечи кубизма Сезанна сыграло решающую роль в создании условий, при которых африканское искусство было включено в мировой художественный процесс.

Затем новое течение, получившее название “кубизм”, расширило границы европейской эстетики, введя в нее новое отношение к форме. Пикассо, как и африканский художник, не гонится за реальностью; его *истинный язык – игра масс. Игра тяжестями, массами* у художника-негра *поистине разнообразна, бесконечно богата идеями и самодовлеюща, как музыка*. Многие части тела он сливает в одну массу и получает внушительную тяжесть; сопоставляя ее контрастным путем с другими тяжестями, добивается сильных ритмов, объемов, линий.

Картины Пикассо 1910-х годов демонстрируют параметры направления: принцип архитектурного сочленения элементов формы. Человеческие фигуры и фрагменты пейзажа составлены из “чистых” объемов: голова (шар, эллипс), руки (прямоугольник и более сложные, «рубленные» формы) – см. рис. 1. В центре внимания кубиста конструкция, архитектоника, не фактура предмета, а его структура.

Принцип архитектурного построения в первую очередь привлек к африканскому искусству внимание художников. Это качество традиционной

скульптуры особенно выразительно в намерших реликвариев народности фанг, в статуях и масках догонов, сенуфо, бамбара (рис 2). Африканские маски и статуэтки, построенные из чистых геометрических объемов, поразительно передают этническое своеобразие, особенности телосложения.



Рис. 1. Пикассо П. Авиньонские девицы, 1907 г. Завод в Хорта де Сан Хуан 1909 г.



Рис. 2. Традиционная скульптура (статуэтки) народности догонов.

Кубизм, возникший в эпоху реакции на импрессионизм и ар-нуво, против культивирования элементов изменчивости в искусстве, задался целью отыскать в изображаемых объектах элементы, наименее нестабильные. Кубизм отразил новые тенденции во всей их сложности: стремление к демократизации художественного творчества, отказ от интуитивного творчества, поиск “грамматики искусства”. Открытие кубизма было открытием ограничений более

универсальных, и более жестких, чем прежние. Тенденция, выразившаяся в понимании *творчества* как *конструирования форм*, отвечала требованиям зарождавшейся промышленной эстетики и получила окончательное выражение *в архитектуре и дизайне*. Концепции архитектуры начала и середины XX века ведут родословную от кубизма: западноевропейский авангард 1920х годов, как и советский авангард, обратился к основам формотворчества в стремлении заново осмыслить уравнение конструкции-функции-формы.

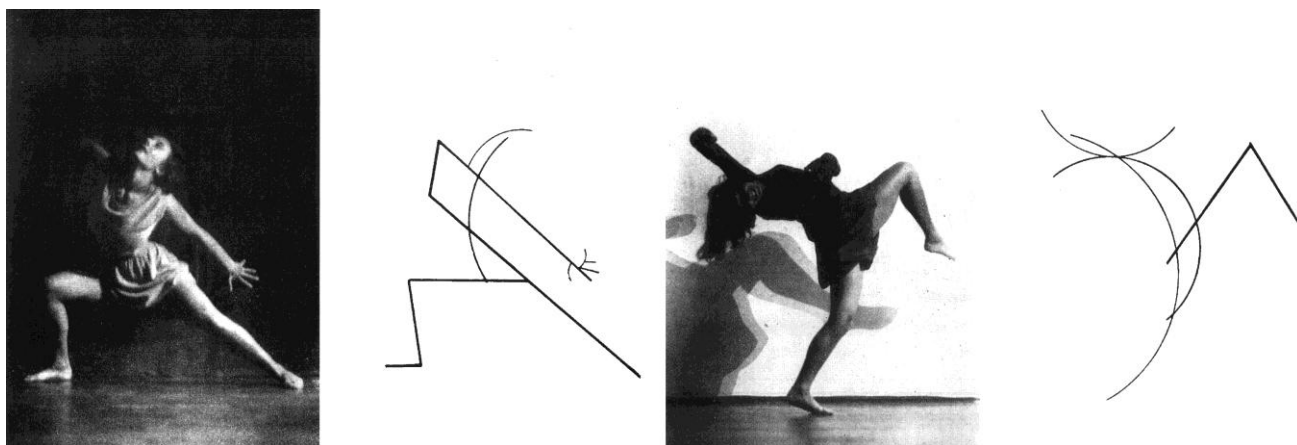


Рис 4. Схематические диаграммы пластики танца Греты Палукка (1902-1993гг.), сделанные художником и теоретиком искусства Василием Кандинским (1866-1944гг.) во время ее выступлений в Баухаусе в 1920х годах: эксперимент по плоскостной графической интерпретации пространственной экспрессии движений человеческого тела.

В 20х годах XX века шло освобождение от декора, создание архитектуры на основе композиции простых объемов. Рубеж XX – XXI веков отмечены тенденцией к нарочитой усложненности и скульптурной выразительности архитектурной формы. Налицо тенденции сближения архитектуры и дизайна посредством скульптурно-пластической выразительности и динамичности архитектурной формы. В архитектуру, скульптуру и дизайн приходит новый инструмент - вычленение структуры внутренних тонических осей, определяющих семантические и динамико-композиционные характеристики формы и соиздание образа на этой более глубокой основе.

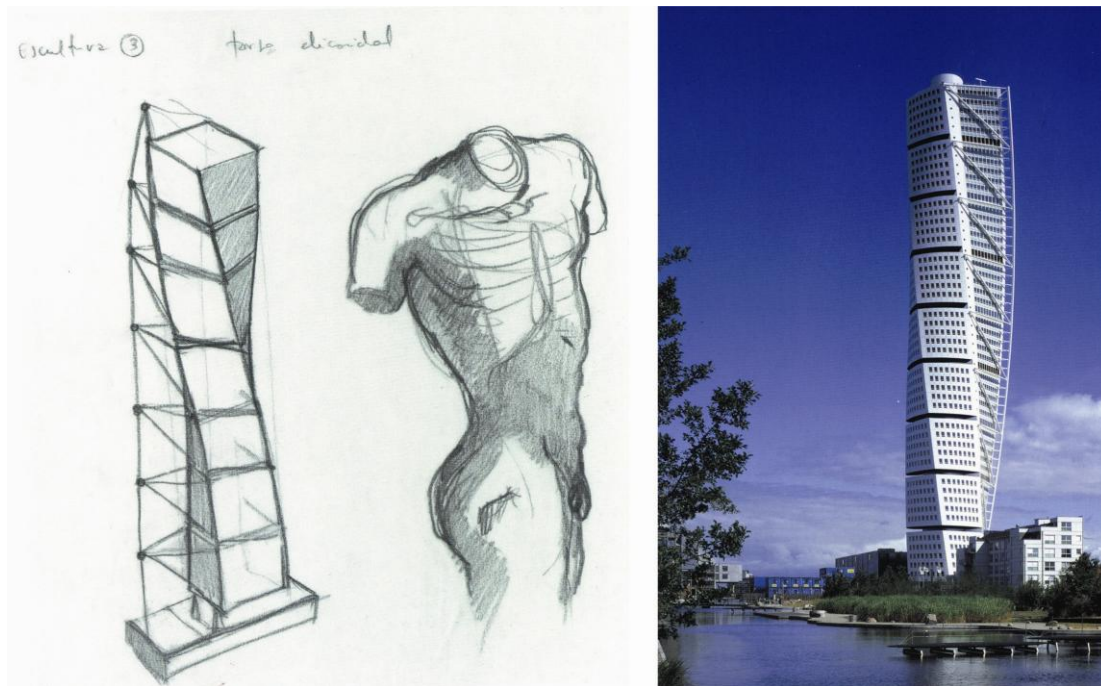


Рис 5. Арх. Сантьяго Калатрава. Зарисовки здания и небоскреб «Поворачивающийся торс», Мальме, Швейцария, 1999-2004 гг.



Рис 6. Арх. Сантьяго Калатрава. Объемная композиция «Музыкальная звезда» (позолоченная латунь, черный гранит) и мост Сандаэл-бридж, Калифорния, 2004 г.
 Объемная композиция «Мать и дитя» (позолоченная латунь, черный гранит) и фрагмент здания Центра аварийных служб и галереи Пфальцкеллера в Сент-галлене, Швейцария, 1998 г.

2. Выбор скульптурного произведения и графический анализ его композиционного строя, поиск морфологических основ будущей архитектурной формы

Принимая во внимание тенденции сближения архитектуры и скульптуры, при выборе скульптурного произведения необходимо рассматривать его в качестве **визуальной абстрактной формы**, имеющей **структурный каркас**, **пластику составляющих объемной формы** и **текстуру**.

Каждый из указанных признаков гармоничен в зависимости от *композиционного построения*, - *принципа организации частей формы в единое целое*. Каждый из признаков несет определенную смысловую, образную, иначе *семантическую нагрузку*. Образное решение может быть создано по принципу подобия (похоже на птицу, самолет, т.е. на некую исходную для данной абстрактной модели форму) или организовано по ассоциативному принципу. В этом случае структура объекта не на что реальное не похожа, но оставляет впечатление реального прототипа (действия, объекта, состояния, ощущения).

Целостность визуальной формы задается тремя основными принципами: **единством характера формы, пропорциональностью, уравновешенностью**.

Сценарий преобразования исходного произведения рационально развивать в несколько этапов:

1. *Анализ структурного каркаса формы, заложенных в нем пластических возможностей ее трансформации* в абстрактную:

- **тонические характеристики** (линейная сетка динамических осей формы: направление усилий, стремлений, движений и жестов, композиционная конструкция – центры и подцентры);

- **тектонические** (легкость, тяжеловесность, устойчивость, равновесие, структура статических осей формы: общий характер пропорционального строя);

- **архитектонические характеристики**, их связь с ассоциативно-образным наполнением: пропорционирование крупных масс и объёмов, соподчинение частей единой структуре.

▪ *Исследование знакового наполнения образа скульптуры и возможностей его трансформации из натуралистического в ассоциативный* (иными словами, образный строй):

- эстетическое значение и ценностно-смысловое (идеологическое) наполнение;
- знаково-семантическое наполнение;
- возможности ассоциативно-пластической интерпретации образа.

2. *Синтез абстрактной модели:*

а) Определение композиционных моментов «пересечения» образного содержания и пластических характеристик формы при создании синтетической модели.

б) Разработка вариантов на основе применения при условии сохранения «узловых» в смысловом и композиционном плане характеристик исходной скульптуры:

- приемов трансформации, гибридизации, модуляции и обобщения как элементов, так и формы в целом;
- приемов синтеза архитектурной формы.

Архитектурная композиция - организованность формы с учетом единства формы и содержания. Эстетическая задача подразумевает не только формальную, геометрическую гармонизацию формы, но поиск образного ее звучания. **Образ, идея – отправная точка композиционного построения формы.**

Художественное произведение представляет собой борьбу противоположных начал, – это проявляется и в сюжете – в противопоставлении характеров, ситуаций, и в формальном решении – в отношениях масс и пространства, в движении, в равновесии и т. д. Характерным признаком композиционного построения является также структурность внутреннего строения. Сложное композиционное целое состоит из неравноценных по смыслу и значению частей. В нем выделяются главное и второстепенное, центр и периферию.

Морфология архитектурного формообразования подразумевает использование в проектировании структурных решеток. В настоящем задании следует применять опорную, композиционную и ассоциативную решетки. *Базовый опорный уровень успешной работы по преобразованию - выявленная внутренняя структура композиции, ее «каркас», заложенный еще скульптором-автором.* Роль опорной выполняет композиционная решетка исходного скульптурного произведения.

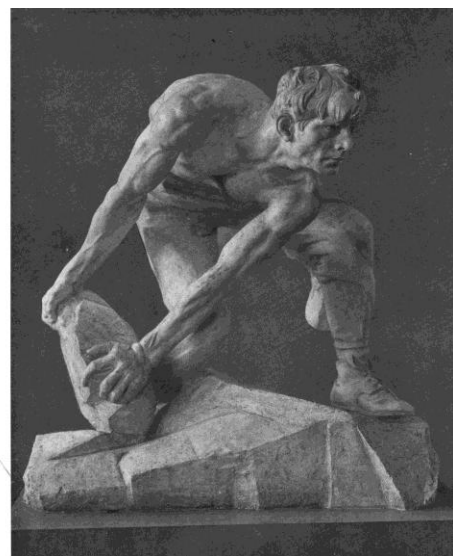


Рис.7. Графический анализ опорной и создание семантической решетки на основе скульптуры И.Д. Шадра (Иванова) «Булыжник-орудие пролетариата».

1. Создание опорной решетки.

Решетка представляет собой совокупность линий, ориентированных согласно расположению в структуре исходного скульптурного изображения динамических и статических композиционных осей, основных композиционных центров с учетом иерархии. Ее изображение на плоскости создает каркас для творческого поиска абстрактной архитектурной формы (рис 4., рис.6). При построении модели геометрической конструкции скульптурной группы используется анализ взаимного расположения частей единой скульптуры в пространстве при помощи графического выявления тонических (динамических) и статических (тектонических) осей. Выделяются основные акценты в композиции, соотношение малых и больших масс в исходной пространственной системе.

Динамические и статические оси – *направления, графически условно обозначаемые линиями, по которым организуется в произведении расстановка и перераспределение в пространстве композиционных масс.* Статические оси – направления, соответствующие основным усилиям тектонической работы (как правило, это вертикали, горизонтالي и приближающиеся к ним направления). *Организованный сеткой статических (тектонических) и динамических (тонических) осей «каркас» реалистической скульптурной композиции должен быть выявлен в процессе эскизирования* (см. примеры работ в приложении). Получившаяся схематичная решетка детерминирована образом, заложенным в свое творение скульптором, и представляет собой геометрическую канву формальной композиции.

2. Создание ассоциативной решетки.

Ассоциативная решетка возникает как результат разрешения конфликта между исходным реалистическим трехмерным изображением и необходимостью передачи его образных, семантических характеристик средствами формальной композиции. Данное противоречие может быть устранено путем поиска совокупности опорных, каркасных линий, ассоциативно отвечающих зрительному образу скульптурного произведения и контурных линий исходной скульптуры.

3. Компиляция композиционной решетки искомой формальной модели.

Итоговая композиционная решетка искомой формальной модели может отличаться от опорной, если это необходимо с точки зрения художественной и знаковой ценности работы. Данная *решетка сохраняет и усиливает знаковые качества реалистической формы в ходе трансформации в абстрактную, за счет «снятия» или гиперболизации основных композиционных закономерностей оригинала.* В процессе формообразования решетка выполняет функции семантизации, смыслообразования, организуя структуру формы и обеспечивая упорядоченность ее элементов.

После завершения работы над художественно-графическим конструированием композиционной решетки, как организующего начала искомой формы, необходимо перейти к синтезу внешних геометрических масс.

3. Приемы организации объемных элементов, завершение работы в тоне.

Сходство данного задания с условиями реального архитектурного проектирования, состоящее в определении и использовании при создании объекта опорной трехмерной сетки, позволяет применить основные морфологические приемы работы с элементами архитектурной формы.

Основные семантические свойства формы сохраняются, а сама предметная форма преобразуется в зависимости от видоизменения элементов, составляющих ее. Также сохранение или видоизменение знаковых свойств исходной формы зависит от выбранного соотношения количества и масштаба составляющих ее формальных элементов, от выбора приемов работы с данными элементами.

Ниже перечислены основные приемы работы с элементами объемно-пространственной формы, хотя приводимая классификация носит во многом условный характер, не исчерпывая диапазон творческих художественных возможностей архитектора.

1. **Приемы сопряжения элементов формы** могут использоваться в нескольких видах: точечное, линейное и поверхностное.
2. **Прием блокировки** заключается в объединении отдельных однотипных (разнотипных) элементов в единый сборный элемент.
3. **Прием наложения** может осуществляться при помощи группировки элементов в несколько «слоев». Элементы, наложенные друг на друга, образуют новую сложную часть композиции. Особенно эффективно использование приема в том случае, если необходимо подчеркнуть, направить внимание на работу скрытых динамических осей исходной формы.
4. **Прием пересечения** : два или более элементов композиции, пересекаясь под углом, не сливаются, но образуют новый элемент композиции.

Семантическое значение приема следует учитывать, применяя пересечение, прежде всего, для акцентировки зон смыслового «напряжения» формы,

передачи идеи борьбы, драматического столкновения, взаимодействия, найденных в исходном произведении. Острота угла пересечения так же может быть величиной знаковой.

5. **Прием вложения одного элемента в другой.**

В простой элемент формы как бы «вкладывается» другой простой, контрастный или подобный первому по форме элемент. Форма наделяется сложными знаковыми характеристиками и может быть задействована в структуре главного композиционного центра искомой композиции.

6. **Прием охватывания.**

7. Прием охватывания – включение одного элемента в зону влияния другого.

В результате включения в зону однородной или модульно организованной вдоль вектора развития массы объема, организованного по инородной оси, получается более образная и многотимая комбинация элементов.

8. **Прием группировки** – объединение, сращивание элементов, расположенных близко друг от друга, создание масс композитной формы, особенно в узловых с точки зрения общей структуры зонах, помогает создать контрастные по отношению к фоновым сложные объемы.

Возможна **работа с формой при помощи трансформации** элементов:

a) **транспозиция** – перестановка заданных элементов формы;

b) **модификация** – видоизменение, преобразование формы или её элементов или их геометрических признаков;

c) **модуляция** – размеренное, постепенное и закономерное изменение признаков формы;

d) **деконструкция** – нарушение устойчивого характера, разрушение формы:

▪ расчленение, разделение исходной формы, обладающей определённой цельностью, на отдельные элементы;

▪ дугообразное искривление прямых линий и криволинейное состояние плоскостей при изгибе;

- скручивание - получение новой формы закручиванием линий поверхности (например, лента Мёбиуса);
- вращение вокруг точки или оси (силуэтная линия исходной скульптуры может использоваться в качестве образующей)
- скалывание и смятие за счёт нарушения структуры;
- прием гиперболизации отдельных качественных геометрических свойств элемента формы.

При помощи перечисленных приемов возможна проработка контрастов, акцентирующих объемов композиционно наиболее значимых элементов формы, деталей на первого плана, переходов между крупными элементами исходной формы в процессе ее формализации. Необходимо уделить должное внимание вопросам динамического равновесия масс. В композиции следует избегать равноценности динамических осей и ритмического повторения равновеликих объемов, не оправданного семантически.

К приемам обогащения статичных опорных решеток динамикой относятся:

1. Введение активных ритмических движений и модуляций статических элементов формы.

2. Имитация вращательного движения отдельных элементов общей композиции и их групп вокруг основных тектонических осей и сопутствующее дробление и смещение в этом движении самих осей при условии сохранения их общего направления (приложение, рис.10, а, б).

В зависимости от найденной структуры тонических и тектонических осей, для усиления динамического эффекта возможно использование:

- диагональных, спирально-винтовых линий;
- мощные контрасты пластичных, округлых и форм резкого очертания;
- разнообразные ритмические ходы, многократные дублирования фигур при плавном изменении их размера или расстояния между ними;
- пластические связки и наложения форм;
- разрывы между элементами формы для акцентирования композиционных центров, подцентров и т.д.

Элементы формы могут колебаться вокруг осей опорного каркаса, организовываясь со сдвижкой, будучи скреплены обоснованными художественно срезами, сколами, пластичными переходами одной формы в другую.

Основопологающим принципом проработки элементов формы и приемов их взаимодействия должно быть «служение» деталей единому композиционному целому, а не наоборот, дробление целого на детали.

Завершением этапа работы должна стать детальная проработка силуэтной модели. Характер распределения масс подчиняется закономерностям структурной цельности объекта изображения, дополняющей его пространственной среды и структурной цельности формата. Синтезированная абстрактная форма решается в увязке с контекстом пространственной среды, в которой доминирует. Построение формы, средового наполнения формата ведется по законам перспективного сокращения с учетом выбранного расположения линии горизонта.

Преобразованное и стилистически видоизмененное реалистическое изображение, пространственная среда разрабатываются тонально. Центр композиции разрабатывается наиболее детально и контрастно как в решении объемов, так и в тоне. Светотеневая трактовка периферии более нюансная. На периферии, втором и третьем планах становятся более мягкими границы форм, и, как правило, менее активными сами формы. На последнем этапе работы вводятся мягкие тональные растяжки от тёмного к светлому, усиливаются активные контрасты на переднем плане, подчёркиваются главные элементы изображения, уточняются рефлексии на пластически взаимодействующих плоскостях (рис.4).

Литература:

1. Азизян, И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева. - М: Прогресс-Традиция, 2002.- 568 с: ил.
2. Аркин, Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры/ Д.Е. Аркин.- М.:Искусство.-1990.-400с.: илл.
3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие/ Р. Арнхейм.- М.:Архитектура-С, 2007.-392с.: илл.
4. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм/ Р. Арнхейм.-М.: Стройиздат, 1984.-194с.: илл.
5. Дэй, К. Места, где обитает душа: Архитектура и среда как лечебное средство / К. Дэй; пер. с англ. В. Л. Глазычева. - М.: Ладья,2000. – 280 с.: ил.
6. Орельская, О.В. Современная зарубежная архитектура/ О.В. Орельская.-М.: Издательский центр «Академия» , 2006.-272 с.
7. Райт, Ф. Л. Будущее архитектуры / Ф. Л. Райт - М.; Госстройиздат ,1960.
8. Сапрыкина, Н.А. Основы динамического формообразования в архитектуре. Издательство: Архитектура-С Год выпуска: 2005 Серия: Специальность "Архитектура" Разделы: Архитектура 312с
9. Сапрыкина, Н.А. Приемы образования архитектурной формы. Известия вузов. Строительство. - 2004. - N 8. - С. 102-110.
- 10.Ходидио, Ф. Сантьяго Калатрава: архитектор, инженер, художник/ Ф. Ходидио.- TASHEN/АРТ-РОДНИК.- 98с.:илл.
- 11.Чернышев, О. В. Формальная композиция. Творческий практикум/ О. В. Чернышев - Минск: Харвест, 1999.-312 с.: илл.
- 12.Becks-Malorny, U. Wassily Kandinsky. The journey to abstraction/ U. Becks-Malorny –Keln: TASHEN, 2007. - 200 p.: ill.
- 13.Jodidio, Ph. Contemporary Japanese architects. Volume II/ Ph. Jodidio.- Italy: TASHEN.- 176p.:ill.

Приложение

(выборочный анализ и примеры работы студентов архитектурного факультета
ННГАСУ по дисциплине «Рисунок»)

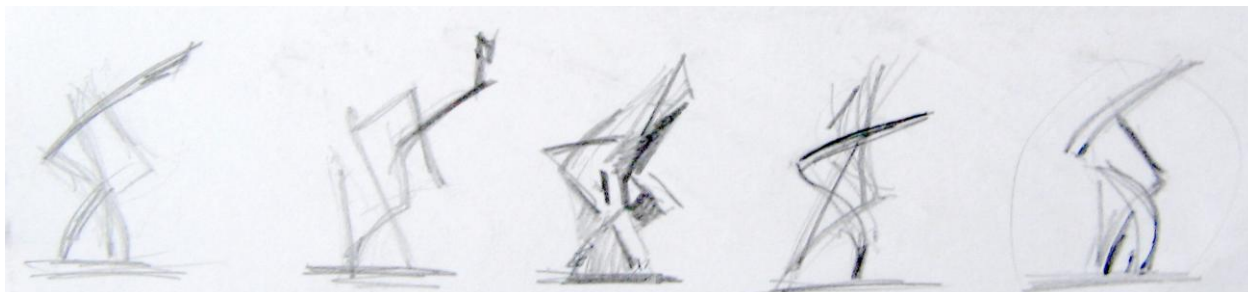


Рис. 1. **Ольга Васильева.** Постадийный графический поиск структурной решетки композиции исходной скульптуры, линейное определение опорных осей решетки, статических и динамических.

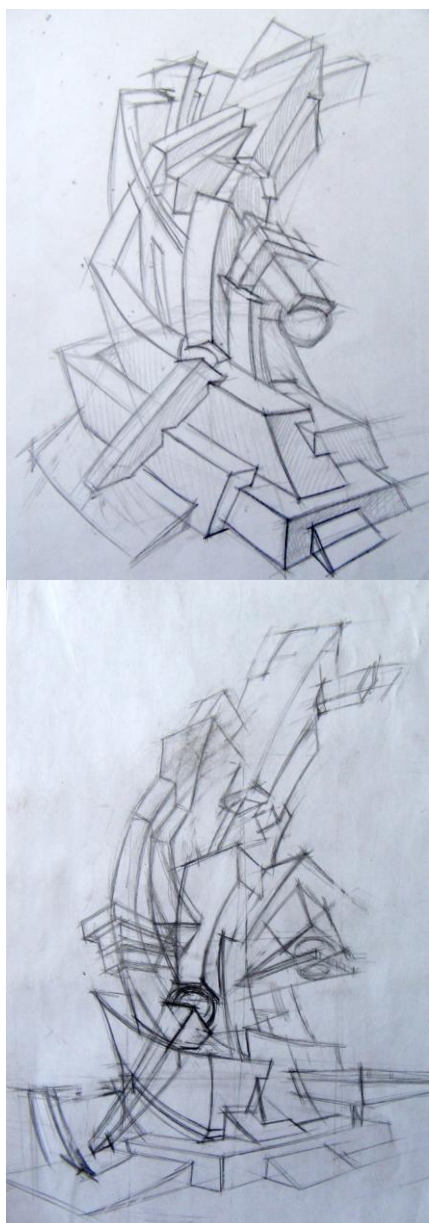


Рис. 2, а,б. **Ольга Васильева.** Формальная композиция на основе работы скульптора Щедрина «Марсий». Поисковые варианты компиляции масс.



Рис. 3. Марсий.
Скульптор Щедрин Ф.Ф.
1776 г., бронза.
Государственная Третьяковская Галерея.

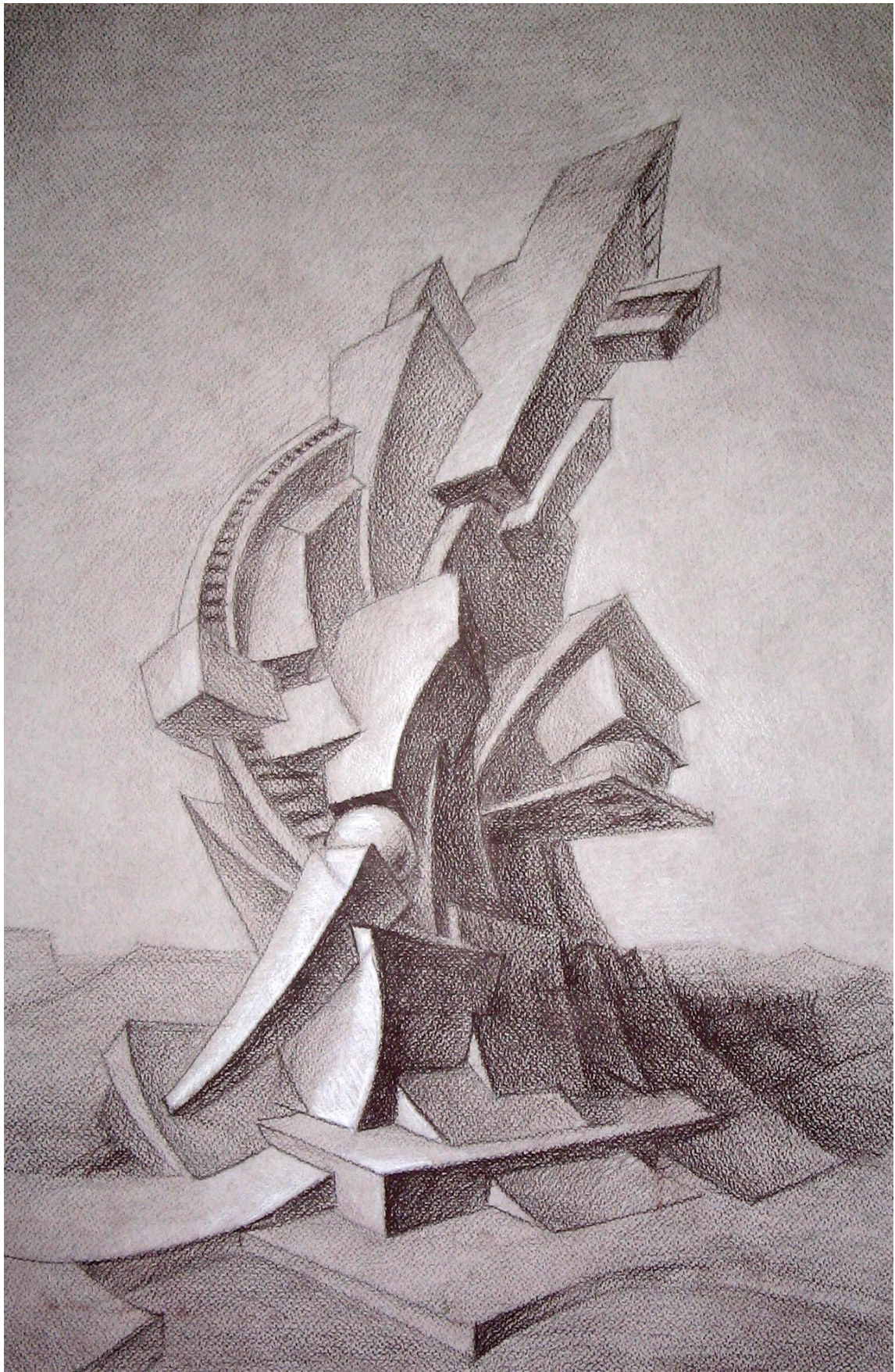


Рис. 4. **Ольга Васильева.** Группа 020. Итоговая композиция. Пастельный карандаш. Тонированный картон. Руководитель И. Л. Левин.

Согласно греческой мифологии сатир Марсий достиг мастерства игры на флейте, вызвал на музыкальное состязание Аполлона. Бог победил Марсия и в наказание за дерзость привязал к дереву, чтобы подвергнуть суровой казни. Скульптор Феодосий Щедрин изображает героя в момент, когда он стремится освободиться, и каждая мышца его тела напряжена.

За основу искомой формальной архитектурной композиции Студенткой Васильевой взяты верхние «ноты» семантического «регистра» исходной скульптуры: само стремление его личности к сопротивлению: пламенное, цельное. Оно воплощено как бы в двух пластических мотивах: динамичной и цельной спирали (динамика позы Марсия) и раздробленной на отдельные неравновеликие массы наклонной вертикали (физический эквивалент тела Марсия).

Неравновеликий размер масс и контрастные приемы их дробления - где-то нюансный, схожий с пластическим переходом объема в объем, в ином месте - резкое разъятие единого движения, - подчеркивают узловые моменты композиции, размещение которых в системе формы и на листе пропорционально оправдано. Семантические характеристики формы, ее линейно-геометрическая структура решены в соответствии с исходной скульптурой.

Первоначальные наброски структуры тонических осей формы (рис.1), показывают, что студентка объединила силуэтные линии формы в две пластичные оси - тектонично близкую к вертикали ось тела Марсия и момент действующей в композиции силы. Движение масс, напластованных одна на другую (см. прием наложения) вдоль вспомогательной оси, «вырастает» из основания формы, чем подчеркивается органичность самого движения, мотива свободы. Вспомогательные динамические оси введены так, что организуют размещение элементов пространственной среды. Возникает эффект «силового» взаимодействия главной формы и окружающей пространственной среды, которое усиливает знаковую динамику композиции.

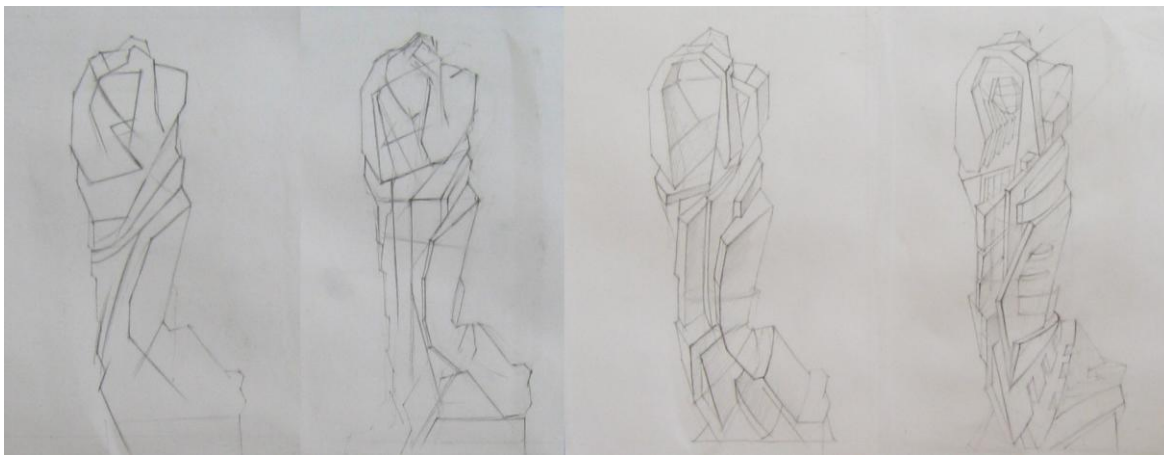


Рис. 6. **Александра Сочкина**, гр. 020. Формальная композиция на основе работы скульптора Родена «Граждане Кале». Поисковые варианты структуры композиционной организации масс.



Рис. 7 а-б. а). Фрагмент композиции «Граждане Кале». Роден О. 1884—1888 гг., бронза. Музей Родена, Париж. б). **Александра Сочкина**, гр. 020. Итоговая композиция. Масляный карандаш, тонированный картон.

Сюжетная канва скульптурной группы Огюста Родена «Граждане Кале» (рис.5) основана на событиях столетней войны между Англией и Францией. Осада французской крепости Кале длилась год, попытки прорвать блокаду провалились. Голод принудил горожан к переговорам о капитуляции, английский король потребовал сдаться шести наиболее знатным гражданам, намереваясь предать их казни в назидание. Тема Родена — самопожертвование, добровольное мученичество, впервые раскрыта с неумолимой правдивостью борьбы долга со страхом смерти. Впереди Эсташ де Сен-Пьер, за ним пятеро: Жан д'Эр, братья де Виссан, Андрьед Андр и Жан ди Фиенн. Оставшись в длинных сорочках, они повязали на шею веревку, знак рабства... Экспрессивная пластика составляющих группу скульптур, при помощи которой Роден создал необычайную по глубине портретно-психологических характеристик композицию, служит благодатной основой для творческих исканий.

Достоинствами представленной (рис. 6-7) работы Александры Сочкиной являются точность семантических характеристик формы, попытка передачи пластической драматургии образа. Наиболее удачен третий эскиз (рис.6), который характеризуется структурно-пластическим единством элементов, организованным за счет вихревого «движения» элементов вдоль вспомогательных динамических осей. Стволом развития динамики при этом остается основная статическая вертикаль, читающаяся за счет плотного размещения отдельных направлений и элементов. В итоговой работе (рис.7б) студентка увлеклась детализировкой пластических мотивов драпировок платья, раздробив мелкими разнородными элементами основание формы, в результате чего композиция зрительно утратила тектоническую устойчивость и гармоническое единство.



Рис.5. «Граждане Кале». Роден О. 1888 г., бронза. Музей Родена.



Рис. 8, а-б. а). Тесей и Минотавр. Клодель К. 1783 г., мрамор. б). **Анна Зривец**, гр. 019. Итоговая композиция. Угольный карандаш, тонированный картон.

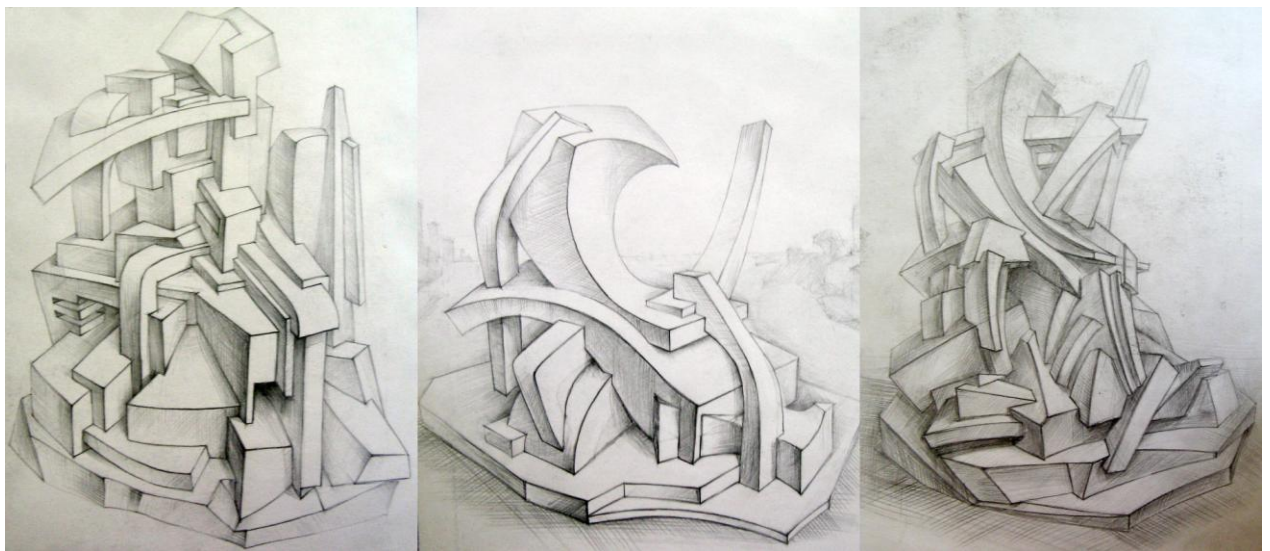


Рис. 9, а-в. **Анна Зривец**. Формальная композиция на основе работы скульптора Клоделя «Тесей и Минотавр». Поиск направлений структурной организации элементов композиции.

В исходном произведении скульптора Клоделя «Тесей и Минотавр» (рис.8а) античный сюжет победы героя над чудовищем решен за счет пластического контраста полной величавого спокойствия позы Тесея и распластанного навзничь, поверженного нелепой грудой тела Минотавра. Смысловым эквивалентом этого контраста - торжество добра над злом, свободы и смелости над хаосом и страхом. Представленные на рис. 9 а и б в эскизы студентки группы 019 Анны Зривец, каждый из которых подан как итоговая работа, позволяют понять, насколько сложным был эмпирический процесс художественного осмысления и графической интерпретации этого контраста в искомой композиции (рис.8б). Сложность обусловлена, прежде всего, отказом от поиска опорных композиционных осей и их пропорционального и пластического соотношения в пространстве. Минувя первый этап графического анализа скульптурной формы, студентка сразу приступила непосредственно к синтезу архитектурной формы, ведя поиск направлений структурной организации элементов композиции и работая непосредственно с объемами и приемами их морфологического взаимодействия. Следствием такого подхода в эскизах-вариантах явилась характерная для студенческих работ ошибка – чрезмерно дробное членение формы. Тесей пронзил чудовище волшебным мечом царя Миноса, который скульптор заменил вертикалью водруженного на грудь Минотавра более грубого оружия. В руках Тесея оно противопоставляется как Минотавру, поверженному, так и Тесею, победившему. Тесей отстраняет от себя рукоять орудия победы, взятого лишь для того, чтобы победить чудовище дедаловского лабиринта в избавление родной Эллады от позорной человеческой дани. В итоговой работе это обоюдное противопоставление найдено пластически и композиционно. Вертикаль следовало связать с пластичной тектонической осью объема «тела Тесея», решив ее, в качестве второй по значению тектонической оси организации форм – вектора противопоставления добра и зла, – порядка и хаоса в композиционном эквиваленте. Семантически не обоснована связь «тел Тесея и Минотавра» тектонической осью, решенной в виде цепи нанизанных на нее сопоставимых по толщине объемных элементов.

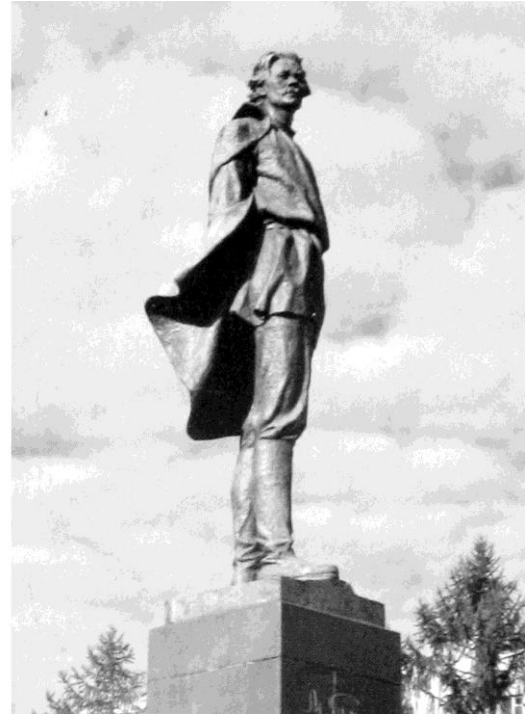
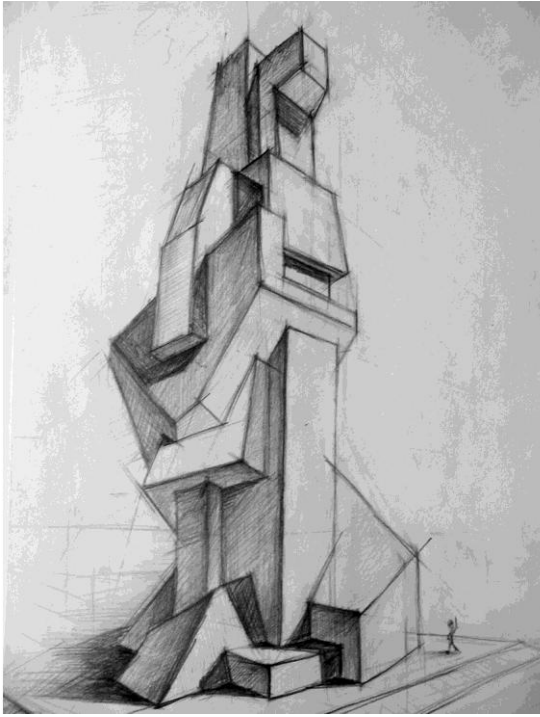


Рис.10, а-б. а) **Андрей Белый**, гр.016. Итоговая композиция. Карандаш, бумага. б) Памятник М.Горькому. Скульптор Мухина В.И., арх. В. В. Лебедев, П. П. Штеллер. 1952 г., бронза.



Рис. 11, а-б. а). «Рабочий и колхозница», скульптор Мухина В. И.1937г., металлоконструкции. б) **Повереннова Ирина**, гр. 018. Итоговая композиция. Пастельный карандаш, тонированная бумага.

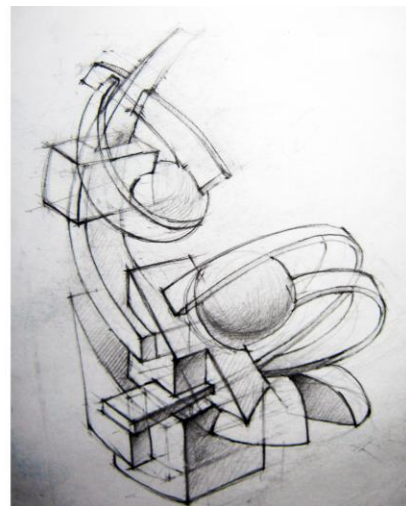


Рис. 12, а,б,в. а). Прототип композиции: парковая скульптура, мрамор. б, в). **Варвара Лебедева**, гр.016. Эскизы.



Рис. 13. **Варвара Лебедева**. Итоговая композиция. Пастельные карандаши, тонированная бумага.

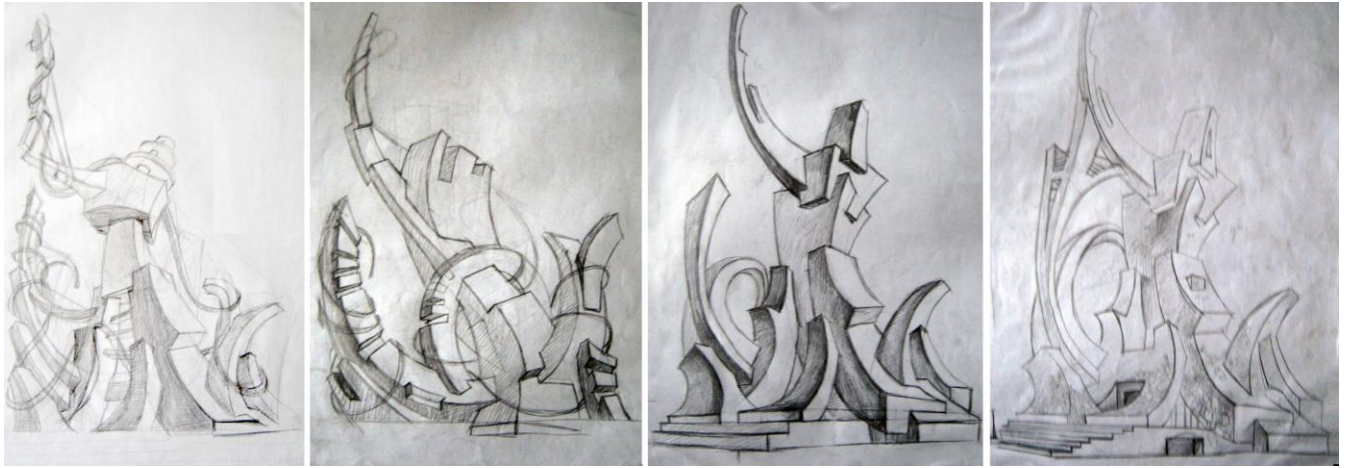


Рис. 14, а, б, в, г: **Елена Кулябина**, гр.017. Эскизы пластического решения и проработки композиции на основе скульптурной группы «Лаокоон и его сыновья» Агесандра Родосского, I век до н. э., мрамор, Бельведер Ватикана.



Рис. 15. **Елена Кулябина**. Итоговая композиция. Пастельные карандаши, тонированная бумага.

Чеберева Ольга Николаевна,
ассистент кафедры рисунка и живописи ННГАСУ,
кандидат архитектуры

Преобразование скульптурного произведения в абстрактную объемно-пространственную композицию

Методические указания студентам 1-го курса
направления «Архитектура» к выполнению
задания по дисциплине «Рисунок»

Подписано к печати

Бумага газетная. Формат 61x86/8

Печать офсетная. Усл. печ.л.

Тираж 300 экз.

Заказ №

Нижегородский государственный
архитектурно-строительный университет.

603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65

Полиграфический центр ННГАСУ, 603950, Н.Новгород, ул. Ильинская, 65