

Документ подписан простой электронной подписью  
Информация о владельце:  
ФИО: Минцаев Александр Иванович  
Должность: Ректор  
Дата подписания: 11.04.2026 15:09:20  
Уникальный программный ключ:  
236bcc352940219d6aa44c22833821d6520bc07971306845c182597a4304cc

**Министерство науки и высшего образования Российской Федерации**

**ГРОЗНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НЕФТЯНОЙ  
ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ АКАДЕМИКА М.Д. МИЛЛИОНЩИКОВА**

**Ф. Х. Даудова, Х. Я. Хаидов, А. Л. Бестаев**

**АРХИТЕКТУРНЫЙ РИСУНОК**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

для студентов направлений подготовки:

07.03.01 Архитектура,  
направленность (профиль) «Архитектурное проектирование»;  
07.03.03 Дизайн архитектурной среды,  
направленность (профиль) «Дизайн архитектурной среды»



Грозный 2023

**Даудова Ф. Х., Хаидов Х. Я., Бестаев А. Л.**

Архитектурный рисунок: учебное пособие /

Ф. Х. Даудова, Х. Я. Хаидов, А. Л. Бестаев. – Грозный : ГГНТУ, 2023.  
– 132 с.

Учебное пособие по архитектурному рисунку предназначено для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 07.03.01 Архитектура, направленность «Архитектурное проектирование» и 07.03.03 Дизайн архитектурной среды, направленность «Дизайн архитектурной среды», квалификация выпускника бакалавр, а также для всех интересующихся изобразительным искусством.

Содержит теоретический и практический материал, обеспечивающий развитие необходимых навыков пространственного мышления, направленных на овладение основами конструктивно-структурного рисунка.

**УДК 5.10.3**

Рекомендовано Ученым советом ФГБОУ ВО ГГНТУ им. акад. М.Д. Миллионщикова в качестве учебно-методического пособия для абитуриентов, поступающих на направления подготовки 07.03.01 Архитектура, направленность «Архитектурное проектирование» и 07.03.03 Дизайн архитектурной среды, направленность «Дизайн архитектурной среды».

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Грозненский государственный нефтяной технический университет имени акад. М.Д. Миллионщикова», 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>5</b>
<b>1. ОБЩИЕ ОСНОВЫ РИСУНКА</b>	<b>10</b>
<b>2. КОМПОЗИЦИЯ В РИСУНКЕ</b>	<b>18</b>
<b>3. ПРОПОРЦИИ</b>	<b>23</b>
<b>4. ОБЪЕМ И ФОРМА</b>	<b>26</b>
<b>5. РИСОВАНИЕ ОБЪЕМНЫХ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФОРМ И ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ</b>	<b>28</b>
5.1. Рисование геометрических тел	29
5.1.1. <i>Рисование гранных форм. Рисование куба</i>	29
5.1.2. <i>Рисование призм</i>	32
5.1.3. <i>Рисование четырёхгранной пирамиды</i>	33
5.1.4. <i>Рисование тел вращения</i>	33
5.1.5. <i>Рисование окружности в перспективе</i>	33
5.1.6. <i>Рисование куба с вписанными в его плоскости окружностями</i>	35
5.1.7. <i>Рисование цилиндра</i>	37
5.1.8. <i>Рисование конуса</i>	39
5.2. Объемно-пространственная композиция	40
5.2.1. <i>Рисование геометрической композиции с натуры</i>	40
5.2.2. <i>Рисование геометрической композиции по представлению</i>	43
<b>6. РИСУНОК ДРАПИРОВКИ</b>	<b>46</b>
<b>7. РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА</b>	<b>49</b>
<b>8. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ СЛОЖНОГО ГИПСОВОГО ОРНАМЕНТА</b>	<b>58</b>
8.1. Рисунок розетки	62
<b>9. РИСОВАНИЕ КАПИТЕЛИ ДОРИЧЕСКОГО ОРДЕРА</b>	<b>67</b>

<b>10. ПОЭТАПНОЕ ВЫПОЛНЕНИЕ РИСУНКА ЧАСТЕЙ ГОЛОВЫ: НОС (ГИПСОВЫЙ СЛЕПОК НОСА ДАВИДА)</b>	<b>71</b>
10.1. Поэтапное выполнение рисунка частей головы: глаза	73
10.1.1. Гипсовый слепок глаз Давида	73
10.1.2. Гипсовый слепок губ Давида	76
10.1.3. Гипсовый слепок уха Давида	78
<b>11. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕКА</b>	<b>81</b>
11.1. Анатомическая характеристика черепа человека	81
11.2. Тоновой рисунок черепа человека	87
<b>12. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ ЭКОРШЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА</b>	<b>93</b>
12.1. Анатомическая характеристика мышц головы человека	93
12.2. Тоновой рисунок экорше головы человека	99
<b>13. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ ГИПСОВОЙ МОДЕЛИ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА (АНТИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА)</b>	<b>104</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	<b>112</b>
<b>СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	<b>113</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>	<b>115</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Архитектурный рисунок в творчестве архитектора или дизайнера является, прежде всего, средством выражения творческого замысла. В процессе формирования творческого образа, прежде чем появятся готовые проекты, чертежи и макеты, именно рисунок может дать представление о конечном результате.

В системе архитектурного образования обучение рисунку имеет свои особенности. Это обусловлено спецификой творческого метода архитектора. Наибольшее внимание уделяется развитию пространственного, аналитического мышления, т.к. архитектор в основном работает по представлению, иначе говоря, переносит на лист свое представление о проектируемом объекте. Архитектор видит изображаемый предмет в движении, развитии; проникает в его структуру и конструкцию, не ограничиваясь внешним восприятием. Подобное отношение к окружающему миру – изучать предмет, одновременно изображая его, сложилось в эпоху Ренессанса. Оно дошло до нас через трактаты, через шедевры живописи и графики великих мастеров Возрождения, многие из которых были в равной степени художниками и архитекторами. Именно они заложили основы современного понимания профессии архитектора. С тех пор рисунок становится инструментом, позволяющим будущему архитектору сформировать особое профессиональное мышление.

Рисунок занимает важнейшее место в обучении дизайнера. Когда дизайнер начинает отрабатывать свои наброски, чтобы сделать их понятными для других, то роль рисунка очень велика. Рисунок – это непрерывное исследование, которое подразумевает непрерывное исследование и самообразование. Поэтому важно будущим дизайнерам получить правильную основу, научиться не останавливаться на достигнутом и все время заниматься самообразованием.

Рисование для дизайнера – это способ исследовать мир идей, изобретать новые идеи, интерпретировать окружающий мир, придавать абстрактным идеям конкретную форму. Несмотря на все современные компьютерные технологии (которые являются всего лишь инструментом) рисунок все равно остается основой визуализации всех дизайнерских решений. Рисование – это процесс познания. Рисование заставляет видеть не столько сам предмет или его цвет, сколько его форму и оттенки. Оно помогает понять перспективу и учит пользоваться ею, создавать впечатления объема и глубины, развивает понимание, как перенести на бумагу ощущение текстуры и плотности. Будущему дизайнеру необходимо постоянно экспериментировать с неизвестными формами, пытаться освоить всевозможные техники создания

изображения, и помочь этому может лишь постоянная практика. Необходимо научиться видеть основу любого предмета, различать его структуру в деталях, это важный элемент рисования. Вокруг объектов нет линий, они состоят из своей собственной формы и света, падающего на них. Оттенок – вот что очерчивает их. Лучший способ для студента понять форму – это создание черно-белых рисунков. Чтобы он, абстрагируясь от реальной жизни, переводил язык цвета на язык тонов, заменяя широкую палитру красок – черно-белыми оттенками. Использование разнообразных средств выражения, смешение этих средств позволят исследовать как линейную, так и тональную природу предмета. Познание в рисунке в том и состоит, чтобы двигаться в глубь явлений, к раскрытию их сущности, т.е. идти путем осознания и осмысления своих чувственных впечатлений. Важно освоить как можно больше разнообразных форм, делая наброски, рисуя одни и те же предметы с помощью разных средств и на разных поверхностях. Уголь или карандаш, пастель или кисть – каждый из инструментов нужно изучить, не ограничиваться традиционными, потому как цель состоит не только в том, чтобы более точно воспроизвести объект, хотя и это полезно (позволяет оценить разнообразие и сложность форм), здесь важно научить студента пониманию формы.

Обучение рисунку невозможно без рисунка с натуры, который помогает студенту приобрести теоретические знания и практические навыки, связанные с процессом построения изображения на плоскости.

**Рисование** – это искусство изображать на плоскости, действительно существующие или воображаемые предметы. Получаемое таким образом изображение называется **рисунком**, художник, производящий его, – **рисовальщиком**. Рисунок – вид графики и вместе с этим основа всех видов изобразительного искусства.

В роли графической основы рисунок присутствует в любом изображении на плоскости, в этом значении оценивается с точки зрения качества (понятие рисунка в живописи и т. п.). Рисунок может выполняться, как самостоятельное по значению произведение графики, либо служить вспомогательным этапом для создания живописных, графических, скульптурных работ или архитектурных замыслов.

Рисование – это своеобразный метод познания реальной действительности, процесс создания иллюзии видимого мира графическим способом. Оно способствует развитию пространственного воображения, образного мышления, координации руки и глаза, наблюдательности, а также приобретению теоретических знаний и практических навыков в этой области.

Ученик П. П. Чистякова и И. Е. Репина в Петербургской Академии художеств Д. Н. Кардовский, взявший на вооружение принципы реалистического художественного метода, видел свою задачу не в том, чтобы слепо копировать природу, а в постижении ее законов и следовании им. Ниже помещен отрывок из заметки, написанной талантливым художником и педагогом Д. Н. Кардовским для журнала «Юный художник». По прошествии стольких лет высказанная им мысль актуальна и по сей день.

*«Прежде всего укажу, что большинство таких молодых людей начинают либо с копирования, либо с простого подражания технике или манере какого-нибудь любимого мастера. Ни тот, ни другой путь для обучения не годится. Как бы не было полно художественных достоинств копируемое произведение, оно не будет учить передавать собственные художественные замыслы, а приучит только подражать искусственным и подчас неосознанным приемам. Если же копируют не с подлинных оригиналов, а с разных репродукций, извращающих часто оригинал, то от таких копий получается прямо вред, а не польза так же и подражание технике и манере какого-нибудь, хотя бы и большого мастера не годится, потому что художественные достоинства мастера кроются не в самой живописной манере его, а в художественной сути его работы. Главным и настоящим учителем является только натура.*

*Начинать учиться нашему делу надо только на натуре. В конце учебного пути, когда уже приобретен опыт и знание, уяснено, в чем суть рисунка и живописи, можно копировать и изучать произведения больших мастеров и учиться у них понимать, как, пользуясь приобретенным на изучении природы опытом, они прокладывали свой творческий путь. Такое знакомство с высокими образцами развивает вкус и учит, как от простого изучения законов природы и ее реальной передачи перейти к творческому изображению ее. Здесь я хочу сказать вот о чем. Очень нередки случаи, когда начинающие рисовать копируют прием и технику какого-нибудь мастера только потому, что этот прием нравится, что он, красив и что поэтому им нужно овладеть. Это ошибка. Думать о красоте самого исполнения не следует. Совершенство исполнения приходит само собой в результате многих упражнений, как и во всех других ремеслах. А забота о красоте исполнения, о ловкости приводит только к пустому виртуозничанью, к ловкачеству, а не к умению...*

*... Добавлю, что надо быть беспощадно строгим и требовательным к себе в работе, не давать себе никакой потачки, хотя бы это было и скучно, и трудно. Не удалось один раз, удастся в другой. А в нашем деле бесконечное количество упражнений есть один из залогов успеха. Многие великие мастера*

*живописи не пропускали ни одного дня без упражнений в рисунке. Существовал афоризм: «Ни одного дня без рисунка»».*

Архитектурный рисунок, будучи основой изобразительного искусства и ведущей дисциплиной в системе художественного образования и эстетического воспитания студентов, имеет неограниченные возможности для развития творческих способностей, мировоззрения и формирования эстетического и художественного вкуса.

Учебная дисциплина **«Архитектурный рисунок»** является технической базой изобразительных искусств, поэтому глубоко изучается художниками, дизайнерами, скульпторами и архитекторами.

Для успешного обучения рисунку необходимо иметь рабочее место, материалы и оборудование.

**Мольберт.** Для рисования используют различные мольберты. В ГГНТУ им. акад. М.Д. Миллионщикова пользуются мольбертами типа «хлопушка», которые наиболее удобны для выполнения заданий учебного рисунка. Можно также приспособить для этих целей чертежную доску или планшет, поставив их, например, на стул.

**Бумага.** Для учебных рисунков, выполняемых карандашом, бумагу следует применять плотных сортов, например, чертежную. Она должна быть ровной, чуть шероховатой и оставаться такой в ходе длительной работы над рисунком. Бумагу прикрепляют к мольберту или чертежной доске кнопками или канцелярскими зажимами.

**Карандаш.** Различная твердость графита карандашей позволяет рисующему варьировать их выбор. Для набросков, например, предпочтительнее карандаш с мягким графитом 3М-4М (3В-4В), дающим сочную по тону линию. Карандаш с более твердым графитом ТМ, М, 2М (НВ, F, В, 2В) позволяет в «длительных рисунках» добиваться более тонкой и точной передачи формы. Длина карандаша для рисования должна быть не менее 10-12 см. Он должен иметь заточку в виде конуса. Карандаш нужно держать так, чтобы движения руки не были стеснены. В начале работы его нужно держать дальше от отточенной части. Это даст возможность делать быстрые и длинные штрихи, необходимые в начальной стадии выполнения рисунка, а также позволит все время видеть поле изображения. В ходе работы над рисунком, для уточнения формы, проведения точных линий и проработки мелких деталей карандаш в руке передвигают ближе к его отточенной части.

**Ластик.** Он должен быть мягким. К его выбору нужно отнестись очень внимательно: он не должен разрушать поверхность бумаги и размазывать графит по листу. Для удобства работы можно разрезать прямоугольный по форме

ластик по диагонали, его острые углы дадут вам возможность убрать с рисунка одну из двух близко расположенных линий. Ластик предназначен не только для стирания с рисунка ненужных линий или пятен. Работают им и по обратному принципу: не наносят тон, как это делают карандашом, усиливая темные места на рисунке при помощи штрихов, а убавляют его силу путем снятия части графита с рисунка, например, высветляя блики. В таком случае удобно пользоваться ластиком, выполненным в виде карандаша.

Правильно организованное рабочее место должно отвечать целому ряду требований.

Расстояние от изображаемого объекта до рисующего должно быть не слишком большим (чтобы иметь возможность хорошо рассмотреть все детали, не вставая со своего места), но не менее двух наибольших размеров объекта. Например, если у предмета наибольшим размером является высота, то точку зрения для рисования надо выбрать на расстоянии не менее двух высот этого предмета. Если точка зрения расположена ближе, то образуется невыгодный угол зрения, что приводит к искажению пропорций и перспективы. Натура во время рисования должна быть хорошо освещена. Тени на постановке не должны разрушать или искажать форму, а лишь подчеркивать ее. Будет лучше, если на первых порах «ставить свет» для вас будет опытный педагог. Лампы, освещающие рисунок и натуру, ни в коем случае не должны светить вам в глаза.

Рисовальщик должен сидеть за мольбертом удобно. Никакие предметы (штанги освещения или соседние мольберты) не должны мешать вашим движениям. Позаботьтесь также о том, чтобы во время работы вы всегда могли встать и посмотреть на свой рисунок с большого расстояния, а также подойти к натуре. Не садитесь слишком близко к мольберту: расстояние между глазом рисующего и бумагой во время работы должно примерно равняться длине вытянутой руки. Такое положение позволяет хорошо видеть весь рисунок и проверять его, сравнивая с натурой. Лист на мольберте необходимо располагать перпендикулярно направленному в его середину взгляду рисующего. При таком условии рисунок будет виден без искажений. Позаботьтесь также о равномерном освещении рисунка. Тени от каких-либо предметов или яркие пятна солнечных лучей не должны лежать на его поверхности.

# 1. ОБЩИЕ ОСНОВЫ РИСУНКА

## *Перспектива*

Перспектива – это способ изображения предметов и пространства на плоскости в соответствии с теми кажущимися сокращениями размеров и изменениями очертаний окружающих тел, которые зритель наблюдает в натуре. Такое наиболее общее и в целом правильное определение перспективы можно встретить в ряде учебных пособий и в энциклопедических словарях. Это определение, с одной стороны, содержит указание на геометрическую основу данной дисциплины как способа изображения предметов на плоскости. С другой, оно подчеркивает связь перспективы с законами зрения и восприятия, из которых перспектива исходит в своих научных основах.

Как средства изображения, и геометрическая перспектива и рисунок с натуры служат общей цели. С их помощью человек изображает на плоскости окружающие предметы такими, какими они представляются в пространстве. Однако пути, ведущие к достижению этой цели, для рисунка и перспективы различны. Построение перспективных изображений всегда следует строгим геометрическим законам. В рисовании же, напротив, художник руководствуется субъективными оценками и суждениями, обращаясь к геометрическим схемам лишь как к вспомогательному проверочному средству.

Строгая логика геометрических построений всегда привлекала художников и архитекторов, профессионально изучивших теорию линейной перспективы. Однако приемы перспективных построений разрабатывались в начале не как отвлеченные геометрические схемы, а как результат теоретического обобщения научных данных о зрительном восприятии. Именно так относились к теории перспективы ее создатели – художники и архитекторы эпохи Возрождения, рассматривавшие эту дисциплину как науку о зрении и зрительных лучах.

Существующий метод перспективных построений, которым мы с успехом пользуемся до настоящего времени, возник в результате обобщения крупнейших достижений изобразительных практик эпохи Возрождения. Архитектор Филиппо Брунелеско первым установил правила перспективы и живописи. Он построил несколько перспективных изображений на основе открытого им с помощью молодого математика Паоло Тосканелли способа получения перспективных изображений «путем пересечения». Прием этот, получивший впоследствии название метода центральной проекции предметов на плоскость (Рис.1), историк XVI века Вазари, так же, как и современники Брунелеско, характеризовал как: *«...вещь поистине в высшей степенен остроумную и полезную для искусства рисования»*.

Рисуя с натуры окружающие предметы, мысленно сопоставляя их размеры, определяя на листе те или иные соотношения, рисовальщик всегда руководствуется законами перспективы и добивается благодаря этому правдивого и верного изображения действительности. Твердые знания законов перспективы обязательны для каждого художника, дизайнера, архитектора. Практическое же значение теории перспективы в изобразительном искусстве и архитектуре общеизвестно.

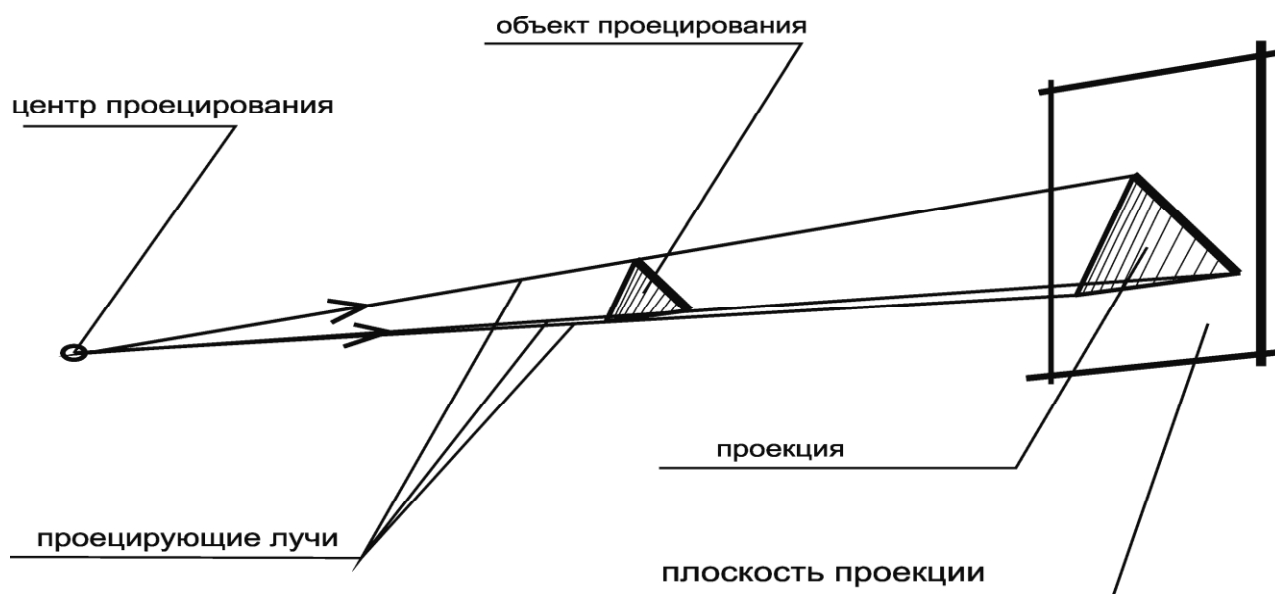


Рисунок 1. Центральная проекция предметов на плоскость

**Перспектива** (франц. perspective, от лат. perspicio – правильно, вижу).

Теоретические знания о перспективе необходимы всем, кто, так или иначе, связан с изобразительной деятельностью (художники, архитекторы, дизайнеры и пр.) Обладая этими знаниями, вы сможете правдиво и убедительно изобразить предметы на плоскости.

Для того чтобы понять теорию перспективы, ознакомимся с такими понятиями и терминами как *линия горизонта* и *точки схода*.

**Линия горизонта** – это воображаемая горизонтальная линия, которая всегда находится на уровне глаз. Все предметы, находящиеся ниже этой плоскости, ниже горизонта, мы видим сверху; все предметы, находящиеся выше горизонта, – видим снизу. Уровень линии горизонта на картинной плоскости определяется высотой *точки зрения*, которая есть условное расположение взгляда художника относительно изображаемого объекта. На линии горизонта находятся **точки схода** – точки, в которых сходятся удаляющиеся от нас параллельные линии.

Если картина занимает вертикальное положение, то изображение называется «перспективой на вертикальную картину».

Когда картина параллельна какой-либо основной грани объекта и имеет одну точку схода, то это называют – *фронтальной перспективой* (Рис. 2; 3; 4).

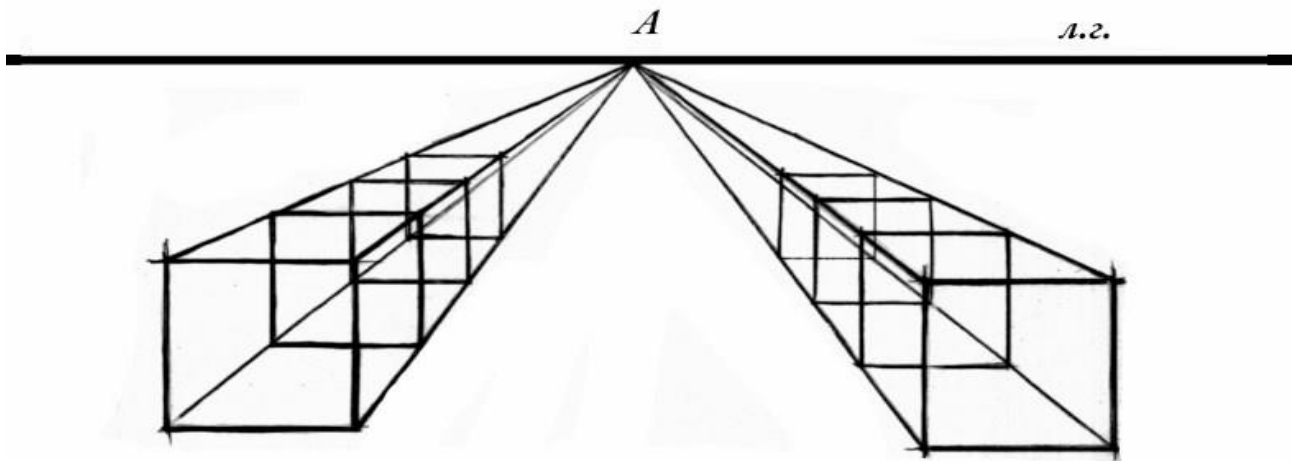


Рисунок 2.

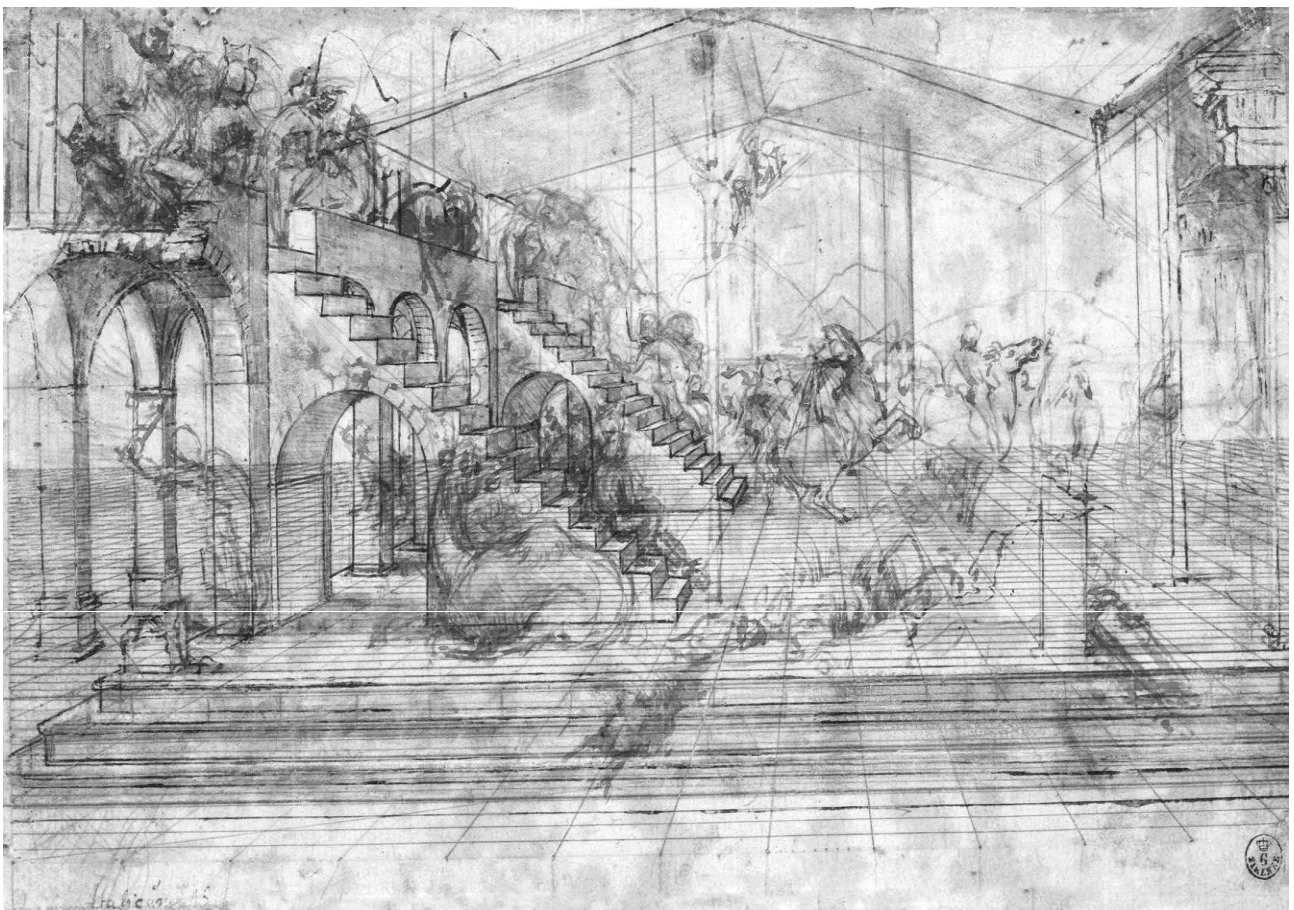
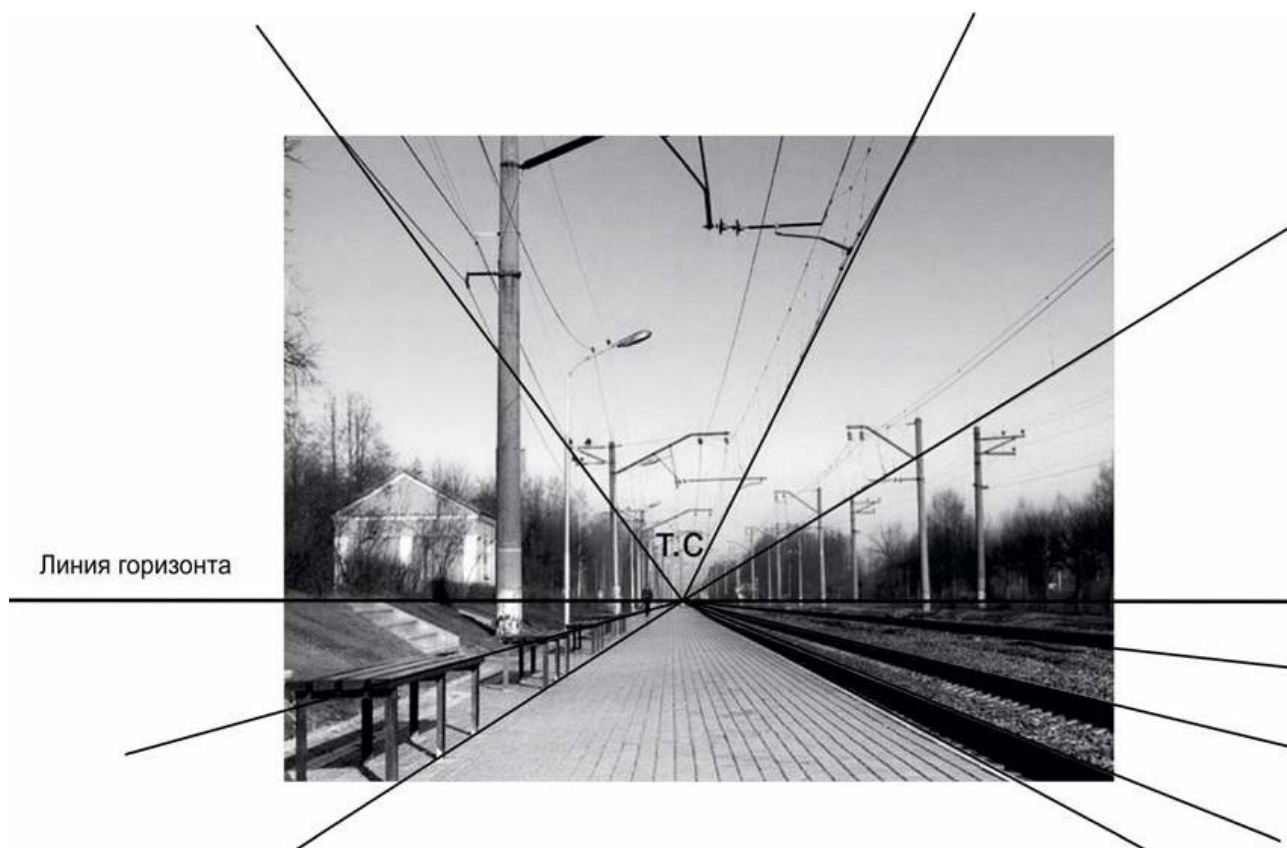


Рисунок 3.



*Рисунок 4. Примеры фронтальной перспективы в экстерьере*

Когда картина параллельна только вертикальным ребрам объекта и имеет две точки схода, то речь идет об *угловой перспективе* (Рис. 5).

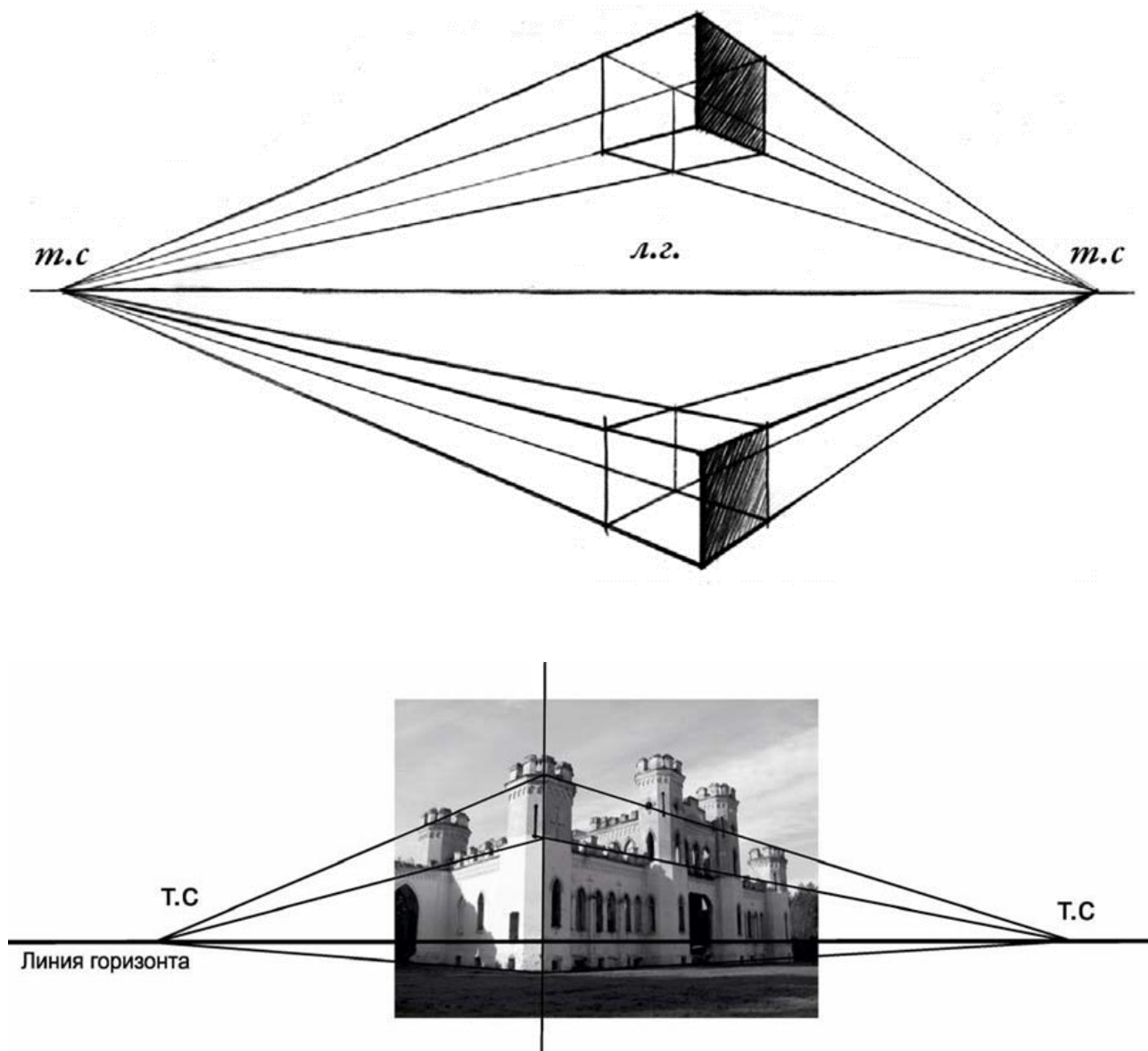


Рисунок 5. Примеры угловой перспективы в экстерьере

Кроме того, существует и перспектива с тремя точками схода, она используется в основном в экстерьерах, когда рисуемые объекты достаточно большого размера (например, здания) (Рис. 6).

Если картина не параллельна ни ребрам, ни граням объекта, то изображение называется перспективой на наклонную плоскость. Линейная перспектива на горизонтальной и наклонной плоскостях имеет некоторые особенности, в отличие от изображений на вертикальной картине. В дальнейшем мы будем рассматривать линейную перспективу только на вертикальной плоскости.

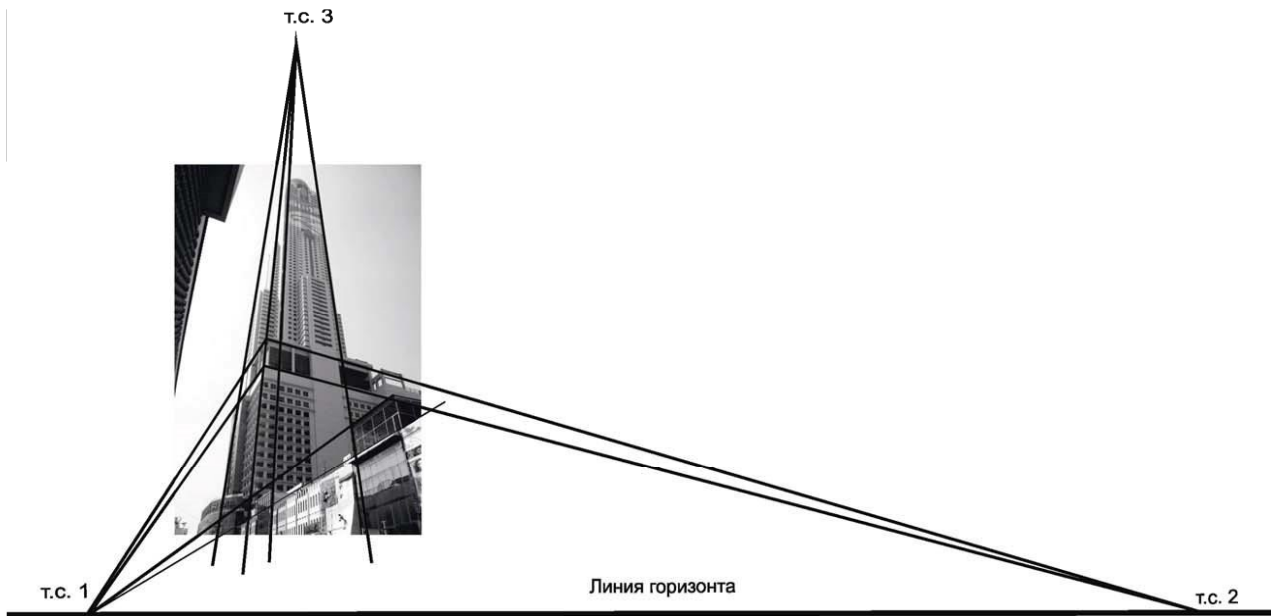


Рисунок 6. Перспектива с тремя точками схода

Теория перспективы подкрепляет практику рисования с натуры, помогает точнее увидеть своими глазами, перспективные явления на всем, что рисуют и осознать их закономерности. Усвоив закон перспективного сокращения, поняв его принципы и не совершая ошибок «обратной перспективы», обучающиеся, часто впадают в другую крайность – выполняют «искаженное перспективное сокращение». Проанализируем, почему так получается.

Угол, под которым идут лучи от крайних точек предмета в глаз, называется *углом зрения* (Рис. 7). Максимальная зона видения  $28-35^\circ$ . В этом диапазоне мы видим предмет целиком и четко, у нас нет необходимости вращать ни головой, ни тем более зрачком.

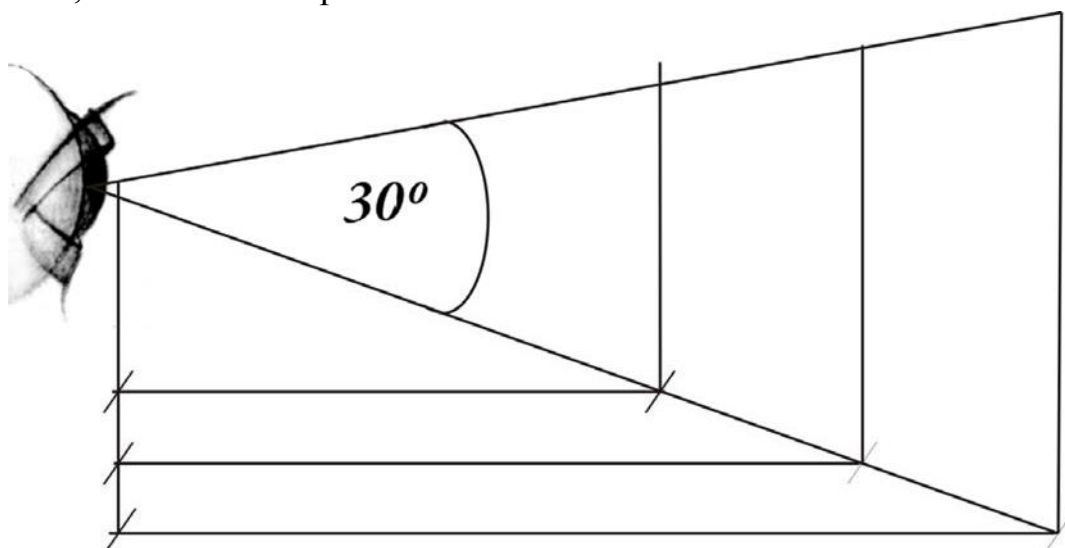
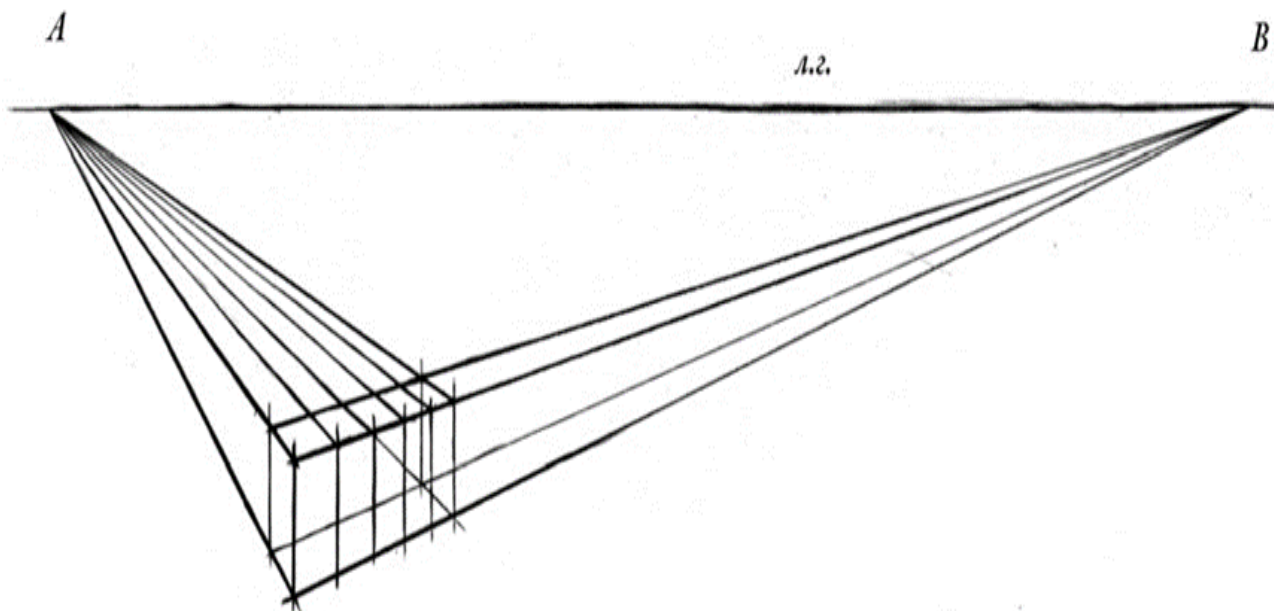


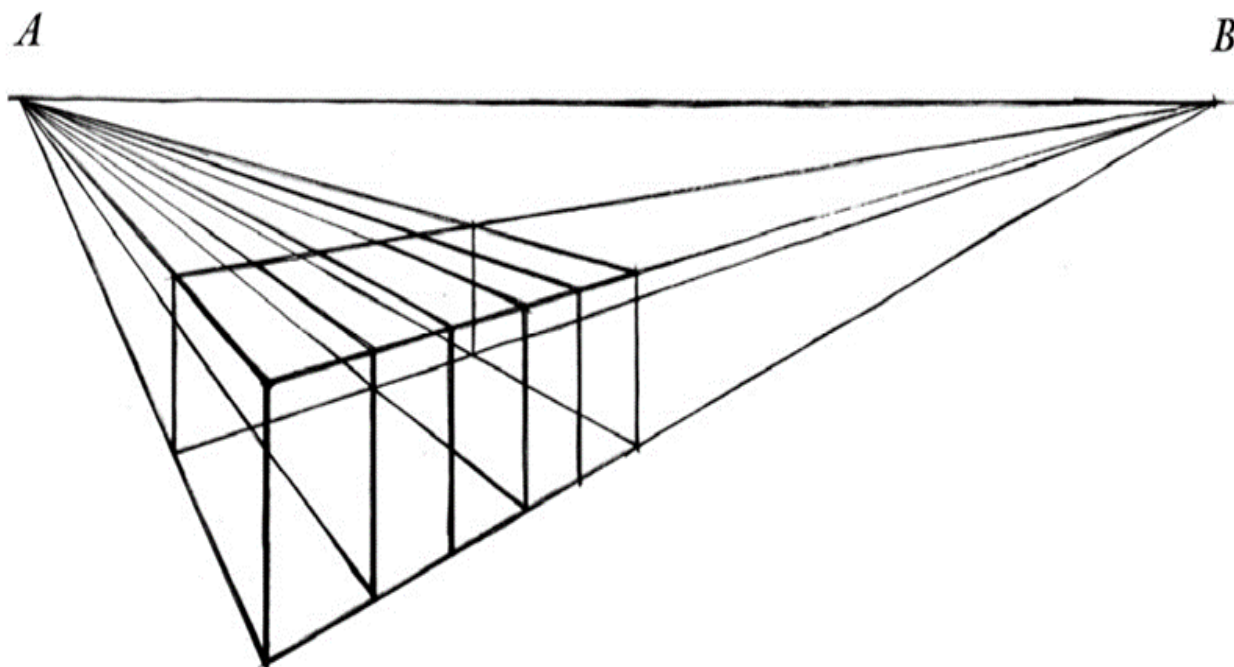
Рисунок 7. Зрительный угол

Если предмет расположен в поле наилучшего видения, т.е. в пределах зрительного угла, то его перспективное изображение совершенно точно передают наши зрительные впечатления (Рис. 8).

Соответственно, для правильного (не искаженного) восприятия объекта рисования необходимо, чтобы он целиком попадал в этот угол зрения, в противном случае это вызовет перспективные искажения (Рис. 9; 10).



*Рисунок 8. Пример нормального перспективного сокращения*



*Рисунок. 9 Сильное перспективное искажение*

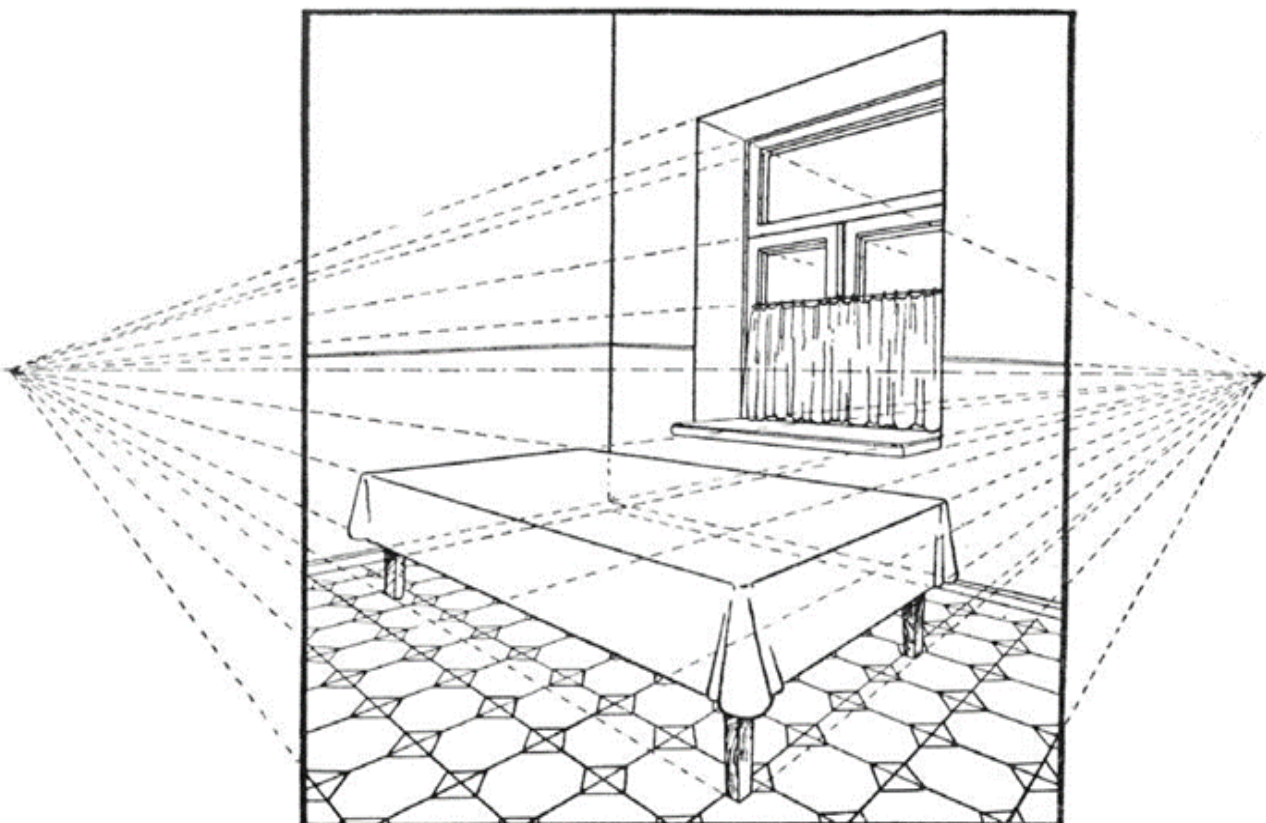


Рисунок 10. Искаженное изображение комнаты в перспективе

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть два следующих положения, которые в той или иной форме находят свое выражение в большинстве современных работ и пособий по рисунку и перспективе.

1. В пределах нормальных углов зрения до  $30-40^\circ$  перспективные изображения передают зрительный образ с большей точностью, не содержат искажений и, следовательно, совпадают с результатами рисунка с натуры.

2. При углах зрения, превышающих  $40^\circ$ , на перспективных изображениях и при фотографировании неизбежно возникают искажения величины и формы предметов.

Отсюда следует вывод, что при углах зрения, превышающих нормальные, получение неискаженных изображений и рисунков считается, в целом, задачей невыполнимой.

**Воздушная перспектива** характеризуется исчезновением четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаз наблюдателя. При этом дальний план характеризуется уменьшением насыщенности цвета (цвет теряет свою яркость, контрасты светотени смягчаются), таким образом, глубина кажется более светлой, чем передний план.

Первые исследования закономерностей воздушной перспективы встречается еще у Леонардо да Винчи. *«Вещи на расстоянии, – писал он, – кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся на одинаковом расстоянии... не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы».*

## 2. КОМПОЗИЦИЯ В РИСУНКЕ

Композиция (лат. compositio – составление, связывание, сложение, соединение). В изобразительном искусстве композиция – это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением. Слово «**композиция**» в качестве термина изобразительного искусства регулярно стало употребляться, начиная с эпохи Возрождения. Восприятие произведения во многом зависит от его композиции. В художественной деятельности процесс создания произведения можно назвать сочинением композиции. Композиционное начало, подобно стволу дерева, которое органически связывает корни и ветки изобразительной формы, соподчиняет ее элементы друг другу и целому. Изображать – значит устанавливать отношения между частями, связывать их в единое целое и обобщать.

Порой словом «композиция» называют картину как таковую – как органическое целое с выраженным смысловым единством, подразумевая в данном случае, что рисунок, цвет и сюжет объединяются. В таком случае неважно, к какому жанру относится картина и в какой манере выполнена, ее называют «композиция» как законченное произведение искусства.

В другом случае термин «композиция» означает один из основных элементов изобразительной грамоты, по которому строится и оценивается произведение искусства.

Компоновка – составлять целое из частей. Термин «композиция» имеет двойное смысловое значение. В учебном рисунке слово «композиция» означает выполнение элементарных начальных упражнений. В художественном творчестве оно имеет более широкое смысловое значение. Разделение понятий «композиция» и «компоновка» условно, одно незаметно переходит в другое, сливаясь в процессе работы над рисунком. Термин «композиция» употребляется в различных сферах и областях искусства: в кино, музыке, театральных постановках, балете, литературе, различных видах изобразительного искусства и в архитектуре. В творческом понимании «композиция» – это общий художественный замысел, структура произведения искусства, наиболее полно

выражающая его идею. В учебном рисунке – это правильный выбор размера и расположения предмета в пределах заданного формата.

Любой рисунок начинается с композиционного размещения изображений на листе бумаги. От того, как скомпоновано то или иное изображение, во многом зависит общее впечатление от рисунка. Главной задачей композиции в учебном рисунке является умение размещать предметы и их части так, чтобы они выразительно создали единое гармоническое целое. Композиция – это система правил и приемов взаимного расположения частей в единое гармоническое целое. Умение точно и выразительно размещать изображение в пределах формата листа является непременным условием в учебном рисунке. Умение составлять композиции – это тоже искусство. Поэтому для овладения искусством компоновки потребуется развитие композиционного видения, чутья.

Для этого кратко выделим следующие определенные композиционные правила: *передачи движения (динамики), покоя (статики), золотого сечения (одной трети).*

К приемам композиции можно отнести: *передачу ритма, симметрии, асимметрии, равновесие частей композиции и выделение сюжетнокомпозиционного центра.*

Средства композиции включают: *формат, пространство, композиционный центр, равновесие, ритм, контраст, светотень, цвет, декоративность, динамику и статику, симметрию и асимметрию, открытость и замкнутость, целостность.* Таким образом, средства композиции – это все, что необходимо для ее создания, в том числе приемы и правила. Они разнообразны, их можно назвать средствами художественной выразительности композиции.

Важная роль в композиции принадлежит к цельности, для достижения которой следует выделить центр внимания, где будет расположено главное, отказаться от второстепенных деталей, приглушить отвлекающие от главного контрасты. Композиционной цельности можно добиться, если объединить светом, тоном или колоритом все части произведения. Итак, цельность композиции зависит от способности художника подчинить второстепенное главному, от связей всех элементов между собой. То есть недопустимо, чтобы сразу бросалось в глаза что-то второстепенное в композиции, в то время как самое важное осталось незамеченным. Каждая деталь должна восприниматься как необходимая, добавляющая что-то новое к развитию замысла автора.

В связи с вышесказанным следует помнить, что ни одна часть композиции не может быть изъята или заменена без ущерба для целого, части не могут

меняться местами без ущерба для целого, ни один новый элемент не может быть присоединен к композиции без ущерба для целого.

Знание закономерностей композиции поможет сделать рисунки более выразительными, но знание вовсе не самоцель, а лишь средство, позволяющее достичь успеха. Порой сознательное нарушение композиционных правил становится творческой удачей, если помогает художнику точнее выполнить свой замысел, т.е. бывают исключения из правил.

В качестве важнейшего элемента в живописи, графике, скульптуре, декоративном искусстве присутствует ритм.

**Ритм** – это чередование, каких-либо элементов в определенной последовательности.

Ритм – универсальное природное свойство. Он присутствует во многих явлениях действительности (смена дня и ночи, цикличность времен года и пр.). Ритм всегда подразумевает движение. Ритм в жизни и искусстве – не одно и то же. В искусстве возможны перебои ритма, ритмические акценты, его неравномерность, не механическая точность, а живое разнообразие, находят соответствующее пластическое решение.

В графике, живописи, скульптуре ритм присутствует как одно из важнейших выразительных средств композиции, участвуя не только в построении изображения, но зачастую придавая ему определенную эмоциональность.

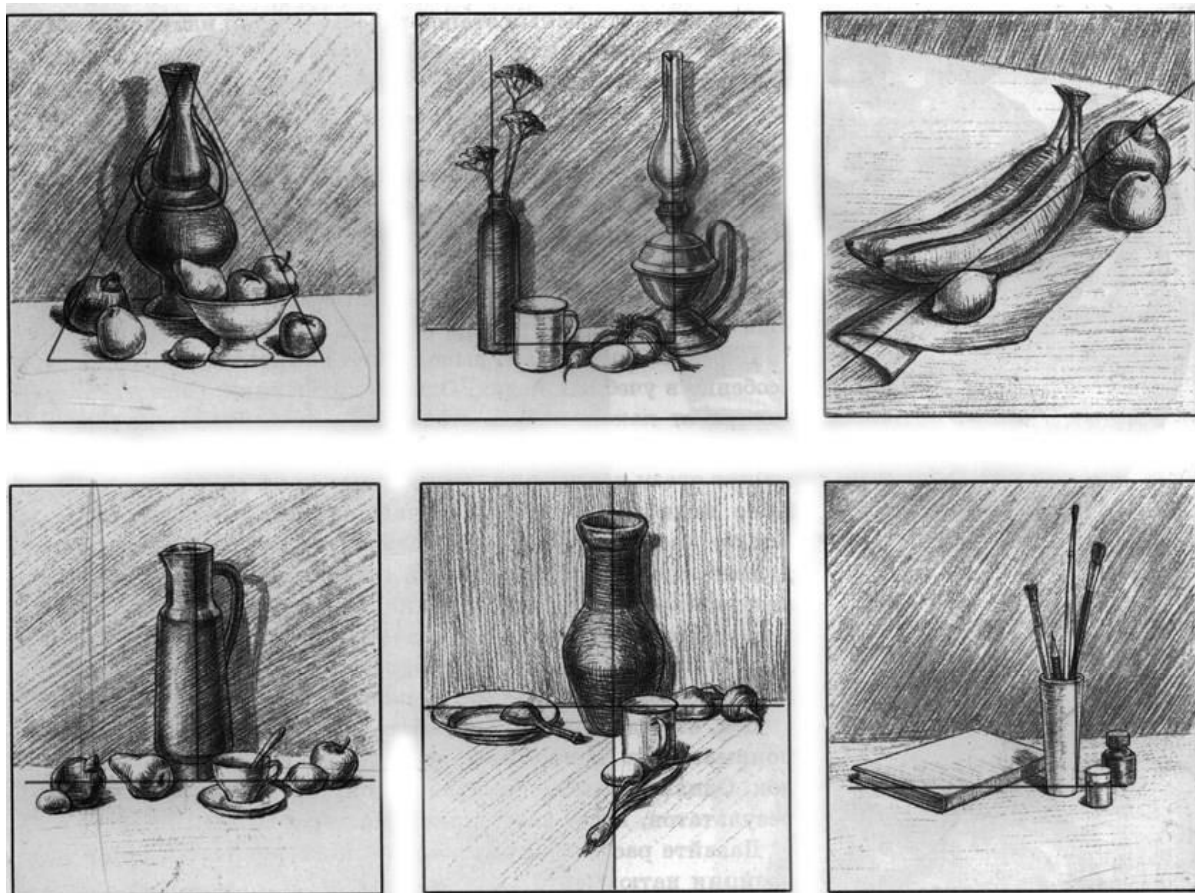
Ритм может быть задан линиями, пятнами света и тени, пятнами цвета. Можно использовать чередование одинаковых элементов композиции, например, фигур людей, их рук или ног.

Ритм является тем средством, с помощью которого можно передать движение на плоскости. Произведения, в которых присутствует движение, характеризуют как *динамичные*. Если на картине используется одна или несколько диагональных линий, то изображение будет казаться более динамичным.

Если композиция является симметричной, уравновешенной или образует простые геометрические схемы (треугольник, круг, овал, квадрат, прямоугольник), то она считается *статичной*.

Симметрия в искусстве основана на реальной действительности. Например, симметрично устроена фигура человека, бабочка, снежинка и многое другое. Симметричные композиции – статичны (устойчивые), левая и правая половины уравновешены. Именно таким образом чаще всего используется композиция при рисовании натюрмортов из геометрических тел. Равновесие может быть достигнуто не только расположением самих геометрических

предметов (масс этих предметов), но и пространства между ними, тональных пятен (светлых и темных).

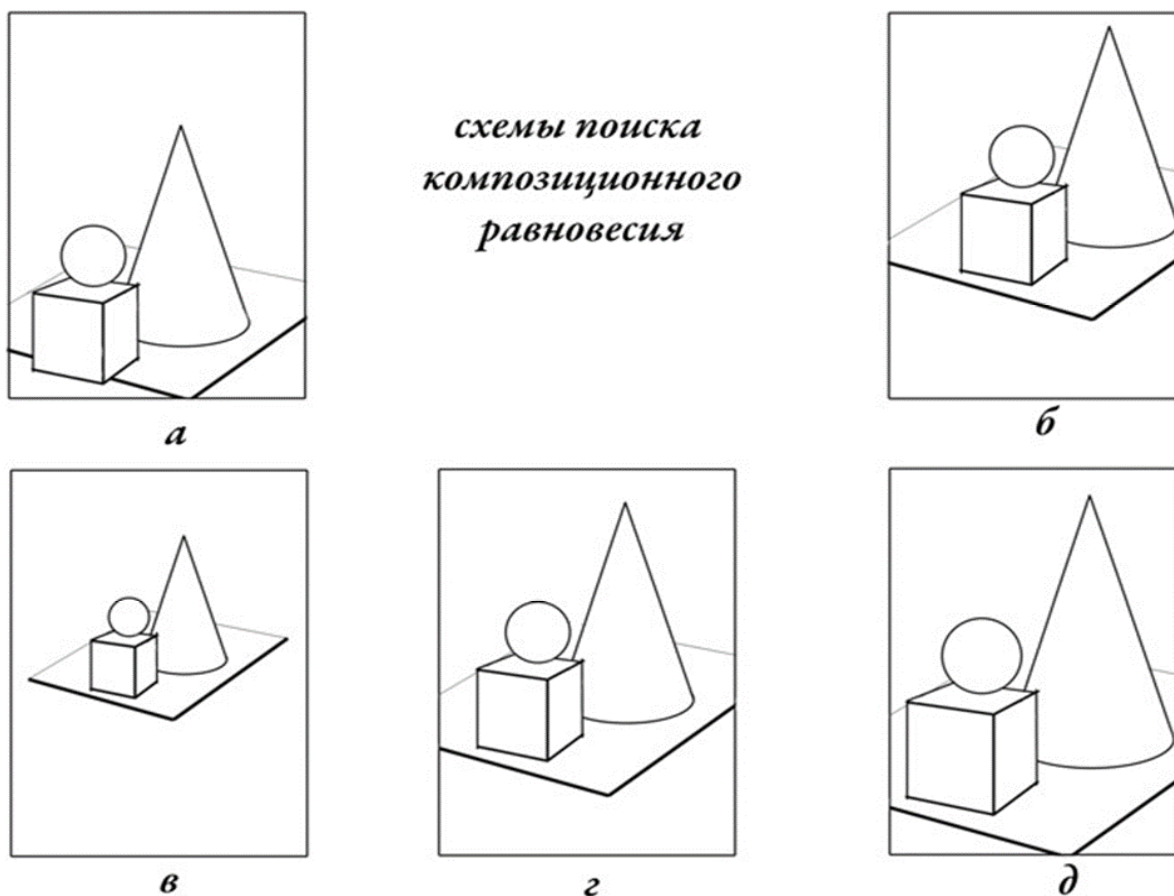


*Рисунок 11. Сокольникова Н. М. Примеры композиционного расположения предметов в натюрморте*

Правильно закомпоновать лист (создать хорошую композицию листа) или, иными словами, грамотно и красиво разместить на листе изображение важно в любом рисунке. Плохая композиция заметно снижает все достоинства даже технически безупречно выполненной работы.

Изображая на листе один предмет (например, какое-нибудь геометрическое тело или гипсовую голову), необходимо сначала выбрать правильный размер изображения (чтобы ему не было слишком тесно или слишком просторно), а затем поместить изображение посередине листа (Рис. 11), чуть приподнимая его и оставляя, таким образом, снизу больше пространства, чем сверху. Увеличение количества изображаемых предметов, а также небольшие перспективные зарисовки и ортогональные проекции на полях рисунка, безусловно, усложняют композицию листа и ставят перед рисовальщиком дополнительную задачу соподчинения главного и

второстепенного. Изображения, более важные по смыслу, должны занимать центральное место в рисунке. Лист должен быть заполнен равномерно: предметы не должны собираться в его центре, а также подходить слишком близко к краю листа.



*Рисунок 12. Схемы поиска композиционного равновесия: а – слишком низко; б – слишком высоко; в – слишком мелко; г – оптимально; д – слишком крупно.*

Перед началом работы нужно тщательно продумать композицию листа (Рис.12). Если размещение будущего изображения на большом листе вызывает у вас серьезные затруднения, необходимо сделать эскиз. Эскиз должен быть достаточно крупным по размеру, иначе вы не сможете перенести его на большой лист без значительных искажений. На эскизе можно решить основные композиционные вопросы: найти общие пропорции будущего изображения, размеры отдельных его частей и их место на листе, определить положение линии горизонта, а также направления горизонтальных линий, уходящих в точки схода.

Изобразите все элементы будущего рисунка в мелком масштабе, а затем заключите их в рамку, пропорции которой соответствуют пропорциям большого листа. В поисках хорошей композиции вы можете перемещать рамку относительно изображения, уменьшать и увеличивать ее, помня о том, что

пропорции рамки должны сохраняться. В некоторых случаях приходится менять не только положение и размер рамки, но и само изображение: место и размеры его элементов, линию горизонта, точку зрения. При увеличении эскиза, воспользуйтесь центральной точкой листа – пересечением его диагоналей, которая будет служить дополнительной «точкой отсчета» при определении места и размеров отдельных элементов изображения на большом листе. Помните, что найденную в небольшом эскизе гармонию не всегда удастся полностью сохранить при переносе замысла на полный лист. Старайтесь поэтому сохранить главную идею и общие закономерности композиции, отработанные в эскизе, творчески изменяя второстепенные и незначительные детали.

### 3. ПРОПОРЦИИ

*Пропорция* (лат. Proportio) – соразмерность, выравненность частей.

Пропорции – это соотношение частей предмета между собой, а также частей и целого. Чем точнее определены пропорции предмета, тем больше сходства с натурой достигается в изображении. Пропорции предмета при рисовании его с различных точек зрения воспринимаются по-разному, однако если рисунок изображен правильно, то легко можно представить реально существующие отношения его размеров.

Пропорция – это гармонизация формы художественного произведения, пропорциональность – ее эстетическое качество.

Соразмерность частей образует красоту формы.

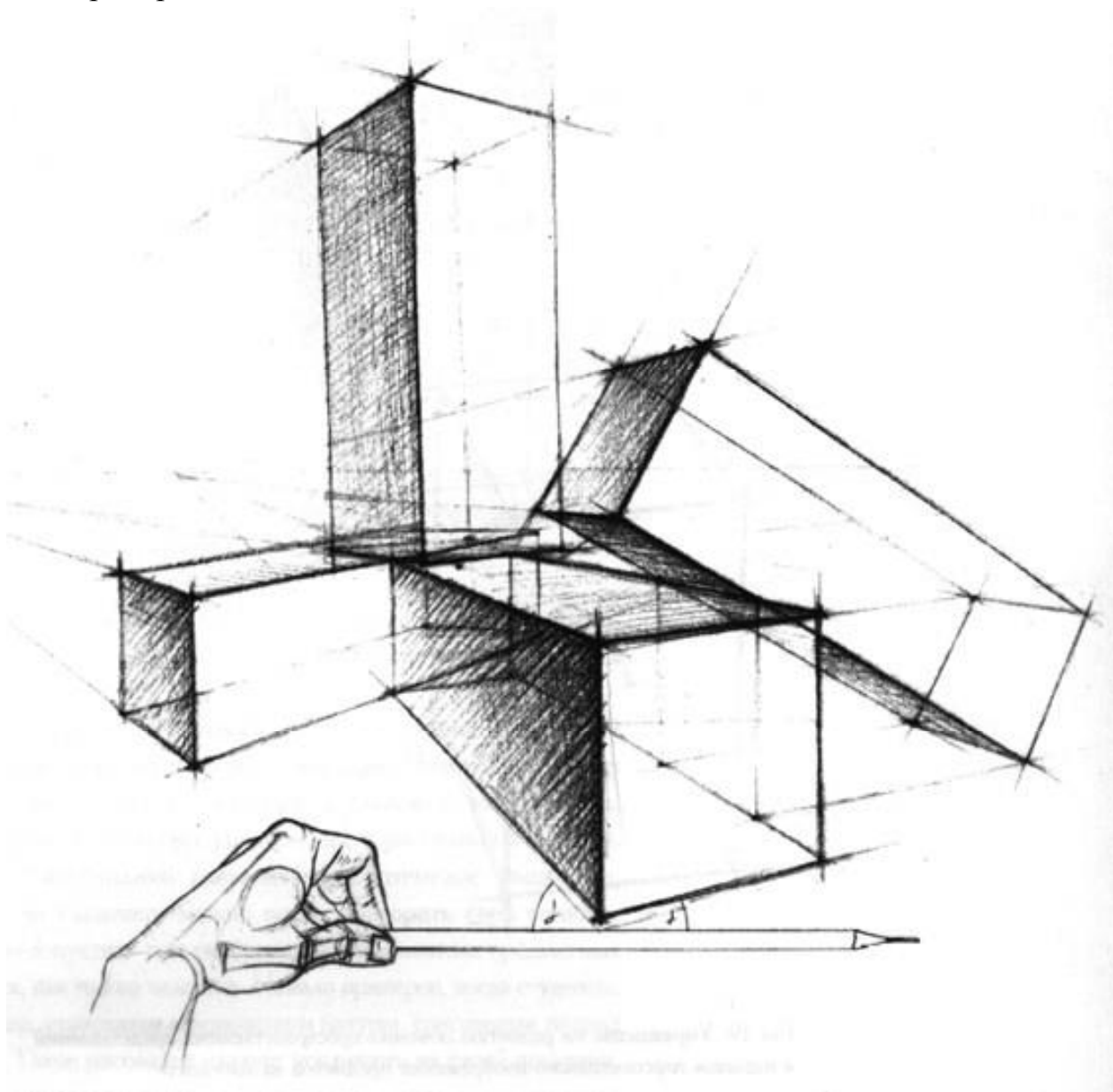
В основе определения пропорций лежит *метод сравнения*.

Все эти свойства лежат и в основе грамотного рисунка.

В художественной практике существует известный метод определения пропорций, называемый *визированием* (Рис. 13).

Он заключается в том, что рисующий использует величину какого-либо предмета как единицу измерения (обычно это карандаш). Сравнение и измерение производится визуально, прищурив один глаз путем зрительного совмещения выбранной единицы измерения с моделью. При этом расстояние между глазом и карандашом не должно меняться, для этого карандаш держат на вытянутой руке. Желательно определить «ведущий глаз», для этого сложите из пальцев рук – треугольник и «наведите» ровно по центру на какой-либо предмет, а затем, не смещая голову, поочередно закрывайте правый и левый глаз. Для ведущего глаза изображение не сместится.

Однако никакие механические способы определения пропорций не могут заменить развитого глазомера. Именно эту способность необходимо развивать в себе тренировкой.



*Рисунок 13. Метод «визирования»*

Рисуя, нужно помнить, что мы изображаем предметы несколько меньшими их натуральной величины, поэтому необходимо придерживаться единого масштаба для определения пропорций всех объектов изображения, составляющих композицию. Таким образом, выдержать пропорции в рисунке – значит добиться соотношений величин всех частей предмета к целому в пределах выбранного формата листа.

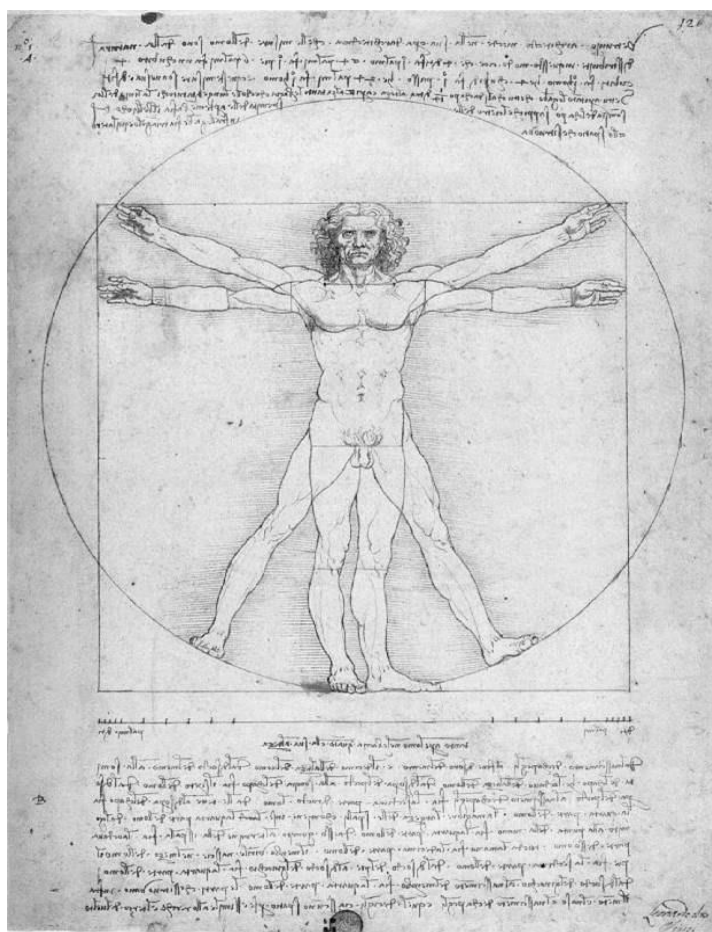


Рисунок 14. Леонардо да Винчи. Квадрат древних

Вся история учения о пропорциях связана с поисками законов гармонии и красоты. Универсальный принцип гармонии и красоты в пропорциях получил название «золотого сечения», которое олицетворяло равновесие знания, чувств и силы. Золотое сечение возникает при делении отрезка на две не равные части таким образом, при котором весь отрезок относится к большей его части, как большая к меньшей (0,618). Знакомство с золотым сечением сыграло существенную роль в работе античных архитекторов, скульпторов и живописцев. В поисках гармонии художники интуитивно всегда следовали этому принципу и в той или иной мере приближались к идеальным соотношениям, но теоретически принцип золотого сечения был сформулирован в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи выполнил рисунок (Рис. 14), в котором показана пропорциональная закономерность в соотношении частей тела человека.

#### 4. ОБЪЕМ И ФОРМА

Объем и форма – неразрывно взаимосвязаны и составляют единое целое.

**Объем** предмета – это три величины: длина, ширина и глубина. **Форма** предмета – это геометрическая сущность, определяющая его внешние очертания.

Для передачи в рисунке объемной формы даже простых предметов нельзя ограничиться только изображением его видимой части. Для проверки правильности построения формы предмета нужно представить и легкими линиями прорисовать и невидимые границы, и части предмета. Этот прием помогает понять его конструкцию. Под *конструкцией* понимается взаимное расположение и связь его частей. Понимание конструкции помогает рисовать осознанно и, следовательно, правильно выполнять рисунок. При внимательном анализе форм предметов в них всегда можно увидеть геометрическую конструктивную основу, образующую эту форму. Именно поэтому обучение рисунку начинается с простых геометрических форм, таких, как куб, параллелепипед, шестигранник, призма, конус, цилиндр, шар и др.

Объемная форма предметов передается на рисунке не только построенными с учетом перспективных сокращений поверхностями, но и с помощью *светотени*.

**Светотень** – наблюдаемое на поверхности объекта распределение освещенности, создающее шкалу яркостей.

Свет в изобразительном искусстве является одним из основных изобразительных средств: от условий освещения зависит передача формы, объема, фактуры объекта и глубины пространства

Свет и тень (*светотень*) – очень важное средство изображения предметов действительности, их объема и положения в пространстве.

Светотенью так же, как и перспективой, художники пользуются очень давно. С помощью этого средства они научились передавать в рисунке и живописи форму, объем, фактуру предметов так убедительно, что они, казалось, оживали в произведениях. Свет помогает передать и окружающую среду. Художники до настоящего времени используют правила передачи светотени, открытые в средние века, но работают над их совершенствованием и развитием.

Различают следующие элементы светотени:

**свет** – поверхности, ярко освещенные источником света; блик – световое пятно на ярко освещенной выпуклой или плоской глянцевой поверхности, когда на ней имеется ещё и зеркальное отражение;

*тѐни* – неосвещѐнные или слабо освещѐнные участки объекта. Тени на неосвещѐнной стороне объекта называются собственными, а отбрасываемые объектом на другие поверхности – падающими;

*полутѐнь* – слабая тень, возникающая, когда объект освещѐн несколькими источниками света. Она также образуется на поверхности, обращѐнной к источнику света под небольшим углом;

*рефлѐкс* – слабое светлое пятно в области тени, образованное лучами, отражѐнными от близко лежащих объектов.

Элементы светотени у объекта изображения часто называют *тона́ми*. Иными словами, тоном в рисунке называют степень светлоты того или иного пятна в изображении. В градации от белого до чѐрного мы различаем множество оттенков серого разной светлоты. Это и есть тон.

Таким образом, блик представляет собой наиболее яркий тон, а тень – наименее яркий. Глаз различает значительное число тонов. Чем шире шкала тонов, тем меньше они различаются по яркости друг от друга, тем менее контрастным воспринимается объект; чем она уже, тем бѳльшими будут различия яркостей между тонами, тем более контрастным явится объект.

И еще. Надо различать светотень и тон в рисунке. И то, и другое может быть сделано с помощью штриховки. Но задачи у светотени и тона разные.

Так как светотень – это формообразующее начало, то оно будет одинаково ложиться как на белый, так и на черный или цветной предмет. Любая раскраска предмета или фактура поверхности не изменят законов распространения светотени.

Когда в рисунке стоит задача сделать светотень, это означает, что надо проявить форму и расположение предметов безотносительно их тона и цвета. Как правило, такое требование бывает в работе над конструктивным рисунком, когда мы учимся рисовать форму в пространстве.

Также важно учитывать в работе положение источника света.

Наиболее оптимальное – это *боковое освещение* (слева или справа), оно хорошо выявляет форму, объем, фактуру. На начальном этапе рисования боковое освещение самое эффективное освещение для освоения объема и формы.

*Фронтальное освещение* – это когда источник света освещает объекты прямо, так как находит перед ними. Такое освещение слабо выявляет детали.

*Контражурное освещение* возникает, если источник света находится за объектом. Это очень эффектное и выразительное освещение, особенно когда на

картине изображены деревья, вода или снег. Однако предметы в этих условия выглядят силуэтно и теряют свой объем.

Как видно из этих фотографий гипсовой головы Дианы, при боковом освещении форма и объем предмета читается лучше, чем при фронтальном освещении, где свет, направленный фронтально, разрушает объем.

## **5. РИСОВАНИЕ ОБЪЕМНЫХ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФОРМ И ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ**

Изучение пространственных явлений в обучении рисунку лучше начинать с простых форм и постепенно переходить к более сложным.

На основе отдельных, абстрактных геометрических тел (куба, цилиндра, конуса и др.) осуществляется первоначальное формирование представлений о форме объёмного предмета, его конструкции, перспективном изменении его формы. На данном этапе решается как задача создания трёхмерного изображения самой формы, так и её вариативного по ракурсу изображения в организуемом пространстве плоскости листа.

Вначале выполняются рисунки геометрических тел с натуры и по представлению с конструктивным и тональным решением. Для передачи иллюзии глубины пространства, удалённости и объёмности предмета применяется линейная и воздушная (тональная) перспектива.

Затем целесообразно поупражняться в рисовании этих же форм по представлению в разных ракурсах. Дальнейшее развитие видения формы в пространстве и её приёмов, и способов изображения осуществляется в заданиях по вычитанию объёмов из базовых геометрических форм. Требуется умение представить и изобразить форму с разных точек зрения, передавая объём, пространственную характеристику формы. Умение видеть предмет, определять его форму и пропорции, положение в пространстве приобретает в результате длительного обучающего процесса. Данное задание подготавливает к выполнению более сложных по объёмно-пространственному решению изображений. На данном этапе это выполнение объёмно-пространственной композиции по представлению из нескольких геометрических тел. Такое задание является переходным к рисункам комбинированных архитектурных форм.

## 5.1. Рисование геометрических тел

Геометрические тела являются наиболее подходящими объектами для понимания формообразования предметного мира и усвоения принципов их построения в рисунке. Все формы порой не представляется возможным порисовать в силу временных рамок. На основе обучения нескольким гранным формам (куб, призма, пирамида) и формам тел вращения (цилиндр, конус, шар) следует усвоить закономерности формообразования объектов и принципов их изображения.

### 5.1.1. Рисование гранных форм. Рисование куба

Куб, с одной стороны, является одним из самых простых по построению геометрических тел. С

другой стороны, он является своего рода базовой формой в понимании построения различных простых геометрических тел комбинированных сложных форм. На основе обучения рисованию куба строится методика изображения гранных форм и тел вращения.

Для рисования куба выберите ракурс, при котором убедительно читается объёмная форма. Это угловое положение и точка зрения сверху (Рис. 15).

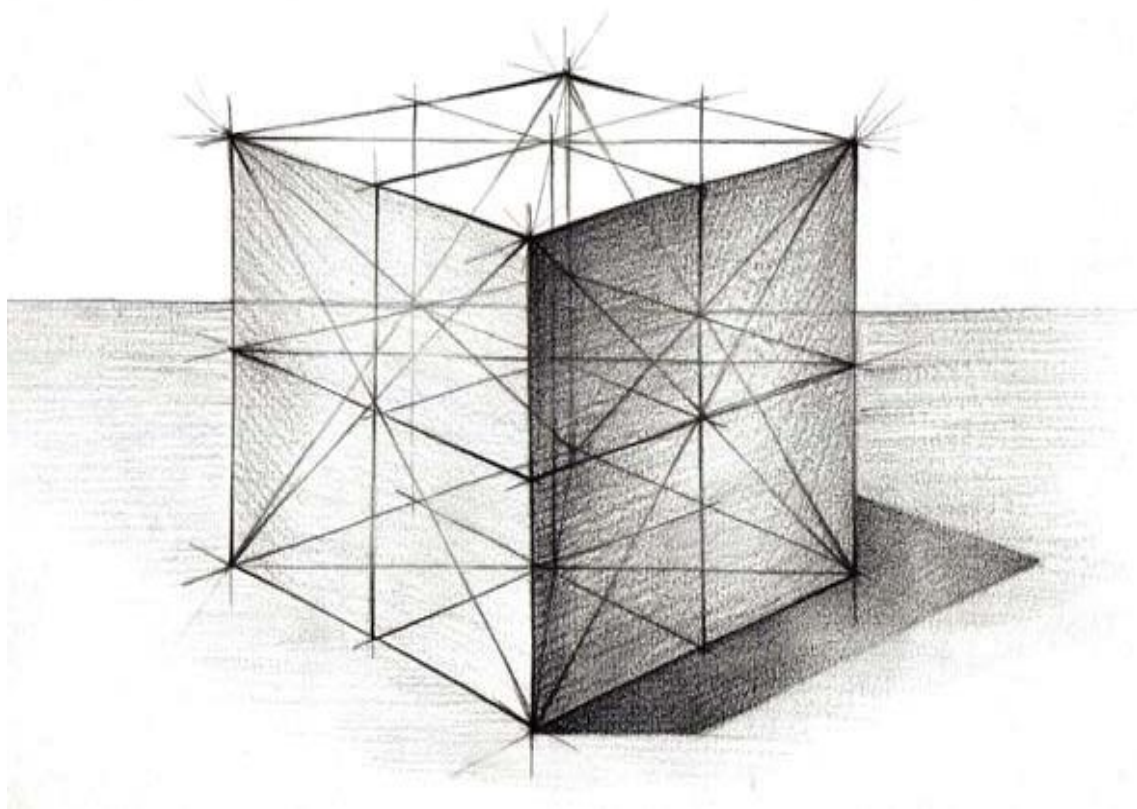


Рисунок 15. Рисование куба

1. Выполните компоновку (выбор места и величины) изображения с учётом ракурса, пропорций и перспективы. Определяется протяжённость объекта по вертикали и горизонтали. Это ограничение пространства двумя вертикальными и двумя горизонтальными линиями.

2. Начните перспективное построение куба с проведения вертикальной линии, соответствующей ближнему ребру. Положение этой вертикальной линии устанавливается с учётом изменённых в перспективе пропорций левой и правой плоскостей куба по горизонтали. Затем обозначьте на вертикальной линии величину этого ближнего ребра двумя засечками. Далее передайте в рисунке углы наклона уходящих в глубину пространства параллельных между собой рёбер.

Когда рисуют с опорой на натуральный объект, то максимально точно определяют угол отклонения от горизонтали уходящего в глубину пространства ребра предмета. С этой целью приставляют на вытянутую руку карандаш к основанию ближнего вертикального ребра куба и определяют углы отклонения уходящих вглубь горизонтальных рёбер слева и справа от горизонтали. Горизонталью в данном случае является карандаш. Следует помнить, что чем больше угол, тем сильнее и сокращение размеров горизонтальных рёбер, а при небольшом угле их отклонения и сокращение величины меньше.

3. Определите угол отклонения от горизонтали рёбер верхнего основания. Через верхнюю засечку этого же ближнего вертикального ребра куба проведите линии, соответствующие горизонтальным рёбрам верхнего основания. Они в линейной перспективе направляются в те же точки схода, что и линии, соответствующие нижним рёбрам. Напоминаем, что точки схода воображаемые и всегда принадлежат линии горизонта, находящейся на уровне зрения рисующего. Ограничьте форму слева и справа вертикальными линиями, соответствующими вертикальным рёбрам удалённых участков куба. Используя принцип линейной перспективы, достройте весь объект, представляя его в виде прозрачной формы. Куб в целом построен. В рисунке он представлен «прозрачным».

4. Для того чтобы сделать его «полным» или, пользуясь профессиональным языком, передать конструкцию, выполните сечения. Их должно быть не менее трёх: два вертикальных и одно горизонтальное. Эти сечения проходят через середину куба. Определите в рисунке объекта центры всех его плоскостей. Для этого проведите диагонали в каждой плоскости куба. Через точки пересечения диагоналей проведите линии, параллельно вертикальным ребрам куба. Эти центральные линии, пересекаясь с линиями рёбер куба, делят их на равные части. Соединив последовательно эти точки,

получаются плоскости внутри куба. В результате построения образовались две вертикальные и одна горизонтальная плоскости, проходящие через середину куба. Данные сечения «наполняют» форму.

На основе построения в линейном рисунке передано не только очертание трёхмерной формы, а и убедительно раскрыта конструкция. После завершения построения, усильте линии видимого контура и ближние участки куба.

5. Дальнейшее изучение объёма предмета осуществляйте через тональный рисунок. Необходимо, прежде всего, определить самые светлые и самые тёмные места в натуре. Исходя из разницы светотональных контрастов, от самого светлого до самого тёмного и их промежуточных тонов, следует проследить за направлением световых лучей, падающих на поверхность куба. Тон прокладываете постепенно, начиная с тёмных мест – собственной и падающей теней. Затем переходите к полутонам, образуемыми скользящими по поверхности лучами света. Работая тоном, необходимо помнить, что самое главное – умение работать отношениями. В противном случае вся работа сведётся к поверхностному срисовыванию видимых тональных пятен. Накладывая полутона, усильте тон в теневых участках: собственные и падающие тени.

Для того чтобы форма куба была выявлена более объёмно, необходимо обозначить контраст света и тени путём усиления тона в участках преломления формы (рёберные участки куба). При этом следует внимательно следить за полутоном на освещённой и теневой поверхностях. Работая над рефлексом, помните о том, что по силе тона он всегда темнее полутонов. Не забывайте, наиболее тёмными тонами являются границы собственной и падающей теней. Причём падающая тень темнее собственной. Выявляя форму куба светотенью, штрихи следует класть по направлению, соответствующему характеру формы предмета.

Моделируя форму, очень важно правильно работать тоновыми отношениями, сопоставляя силу тона на одной поверхности с другой и с натурой. В противном случае целостность изображения может быть нарушена. Только при взаимном соподчинении тональных отношений (света, теней, полутонов и их пропорциональных тоновых различий) можно добиться целостности рисунка.

### 5.1.2. Рисование призм

Четырёхгранная призма в построении очень близка к рисунку куба. Разница будет только в пропорциях сторон. Используйте в данном случае навыки работы над кубом. Шестигранная призма (Рис. 16) строится на основе четырёхгранной.

1. Нарисуйте четырёхгранную призму и выполните в ней сечения: два вертикальных и одно горизонтальное. При этом стороны квадратов оснований тоже будут поделены на равные части. Через центры квадратов проходят линии, делящие стороны квадрата соответственно на два равных отрезка.

2. Две противоположные стороны квадрата ещё раз разделите влево и вправо от середины пополам. Получаем шесть точек, являющихся вершинами шестигранной плоскости. Соедините полученные точки последовательно между собой. Проверьте правильность построения. Верное построение должно дать изображение шестигранной плоскости с равными сторонами. Таких по форме плоскостей должно быть в рисунке две, так как у шестигранной призмы два основания.

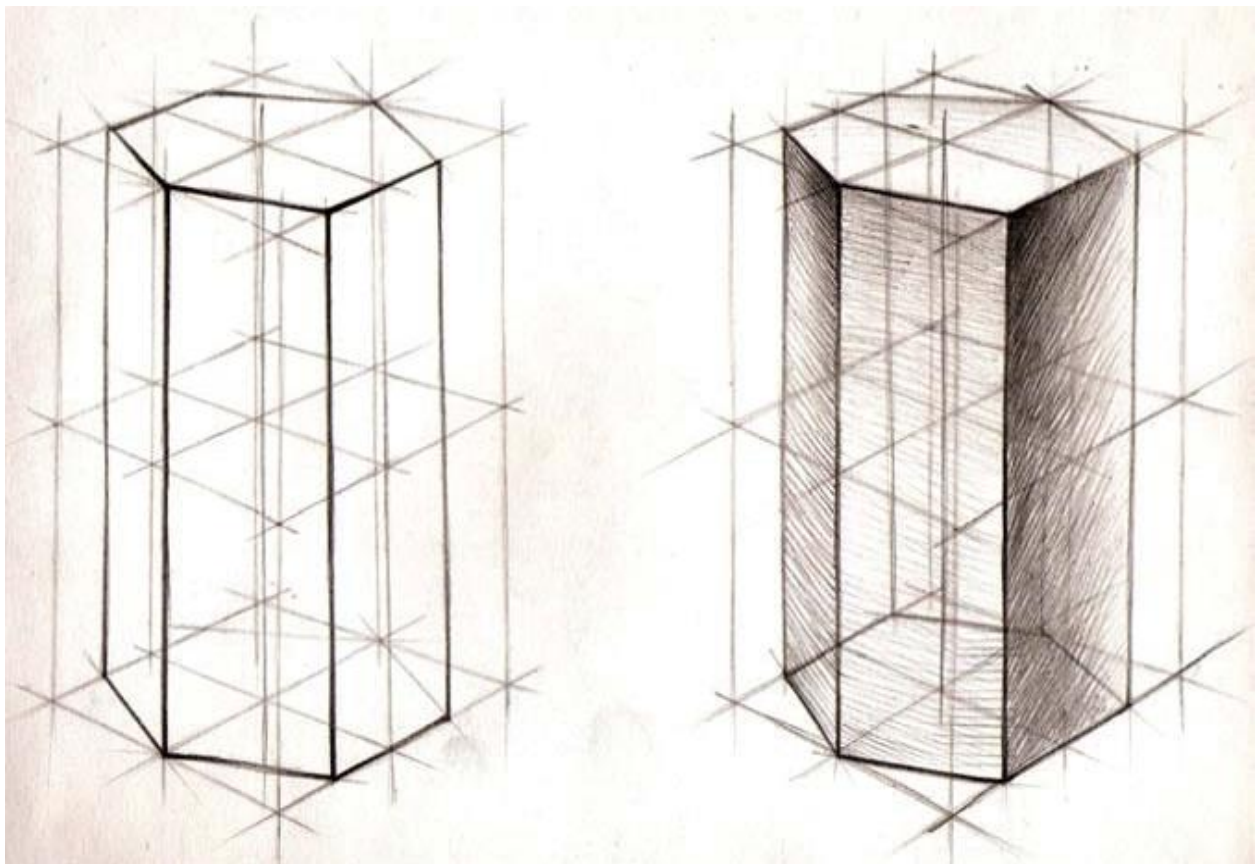


Рисунок 16. Рисование шестигранной призмы

3. Соедините противоположащие углы двух оснований призмы линиями. Эти линии будут соответствовать шести недостающим для завершения построения формы ребрам.

Помимо выполненных сечений в базовом построении призмы можно дополнить построение ещё сечениями. Они улучшат пространственную характеристику формы.

4. Продолжите работу над передачей пространственной характеристики формы тоном.

### ***5.1.3. Рисование четырёхгранной пирамиды***

Пирамида имеет одно основание и несколько боковых поверхностей. В четырёхгранной пирамиде их четыре. Основание – квадрат, боковые поверхности – треугольники.

1. Начните работу с построения четырёхгранной пирамиды.

2. Определите центры квадратов оснований. Соедините их линией, которая проходит через середину всей формы и связывает вершину пирамиды с центром основания. Далее остаётся провести линии от вершины формы к четырём углам квадрата основания. Основа построения завершена.

3. Для раскрытия конструкции выполните не менее трёх сечений: два вертикальных, проходящих через серединные линии основания и вершину, и одно горизонтальное – на любой высоте формы и параллельное основанию.

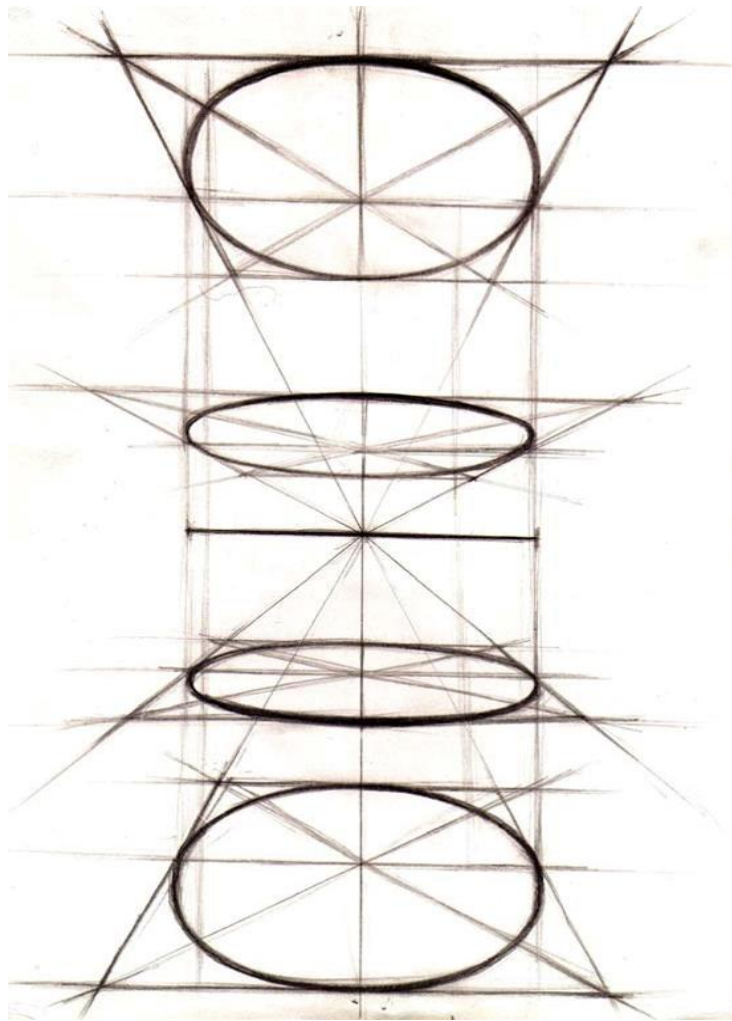
4. Продолжите работу над объёмом формы тоном.

### ***5.1.4. Рисование тел вращения***

Тела вращения образуются путём поворота плоскости вокруг оси. Прямоугольная плоскость создаёт цилиндр, треугольная – конус, при повороте круга – шар. В перспективном построении тел вращения сложность представляет изображение оснований, имеющих форму круга.

### ***5.1.5. Рисование окружности в перспективе***

Окружность в перспективе изображается в форме эллипса. Знакомство с перспективным рисунком окружности следует начинать с наиболее простого положения – горизонтального. Один из наиболее распространённого способа – это построение её на основе квадрата (Рис. 17).



*Рисунок 17. Рисование окружности в перспективе*

Квадрат, расположенный параллельно уровню зрения, во фронтальном положении строится с учётом одной точки схода. В угловом положении он строится с учётом двух точек схода. Построение перспективного рисунка окружности легче начинать изучать с фронтально расположенного квадрата.

1. Проведите линию горизонта. Нарисуйте вертикальную линию, пересекающуюся с линией горизонта. Она будет соответствовать положению малой оси эллипсов. Задайте протяженность квадрата по горизонтали.

2. Постройте в перспективе квадраты. Не менее двух – выше уровня зрения и двух – ниже уровня зрения. Положение ещё одного должно совпадать с уровнем зрения. Рисуйте квадрат по законам перспективы в заданном положении, в нем проведите диагонали. При пересечении диагоналей образуется центр – это центр и для построения окружности.

Окружность в перспективе – это эллипс. У эллипса есть большая и малая оси. Перспективные изменения происходят по малой оси. Большая и малая оси

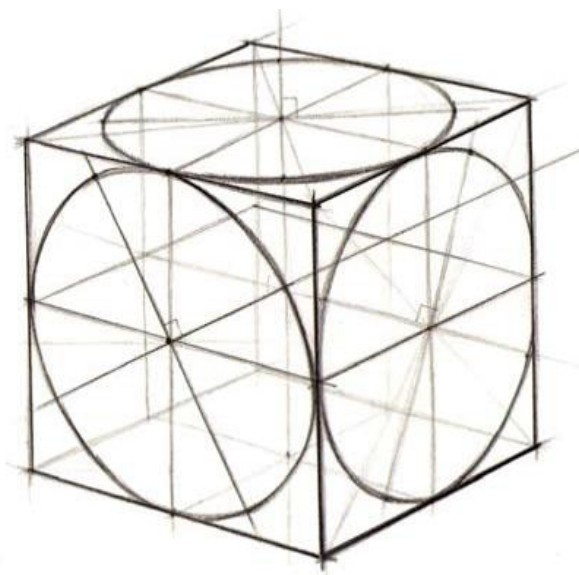
всегда взаимно перпендикулярны. При фронтальном положении (фронтальная перспектива) большая ось эллипса параллельна уровню зрения.

3. Через центр квадрата проведите большую и малую оси. Затем стройте эллипс. Вначале проведите небольшие дуги через точки пересечения осей со сторонами квадрата: слева, справа и сверху, снизу. Далее осуществляйте плавное соединение этих дуг между собой. Формообразующая линия эллипса должна быть натянута, и нигде не провисать.

Изображение в перспективе ряда горизонтально расположенных окружностей выглядит следующим образом. По мере приближения к горизонту малая ось эллипса уменьшается и круг (окружность) в перспективе, совпадающий с линией горизонта, изображается в виде прямой горизонтальной линии. По мере удаления круга (окружности) от линии горизонта видимый эллипс будет приближаться по форме к окружности. На концах большой оси дуги не имеют изломов, они мягко переходят одна в другую. Обратите внимание на малую ось эллипса, дальний её радиус кажется короче, чем ближний. Это обстоятельство необходимо хорошо запомнить. При рисовании с натуры надо внимательно сравнить длину ближнего к нам отрезка малой оси эллипса с длиной дальнего и выяснить, насколько первая длина больше второй.

#### ***5.1.6. Рисование куба с вписанными в его плоскости окружностями***

Данный рисунок является переходным к выполнению заданий на изображение шара, конуса, цилиндра в вертикальном и горизонтальном положениях. Окружности, вписанные в вертикальные и горизонтальные плоскости куба, это основания цилиндра в вертикальном и горизонтальном положениях (Рис. 18).



*Рисунок 18. Рисование куба с вписанными в его плоскости окружностями*

1. Возьмите куб в угловом положении, находящийся ниже уровня зрения. Постройте его по законам линейной перспективы. Принцип построения рассмотрен выше.

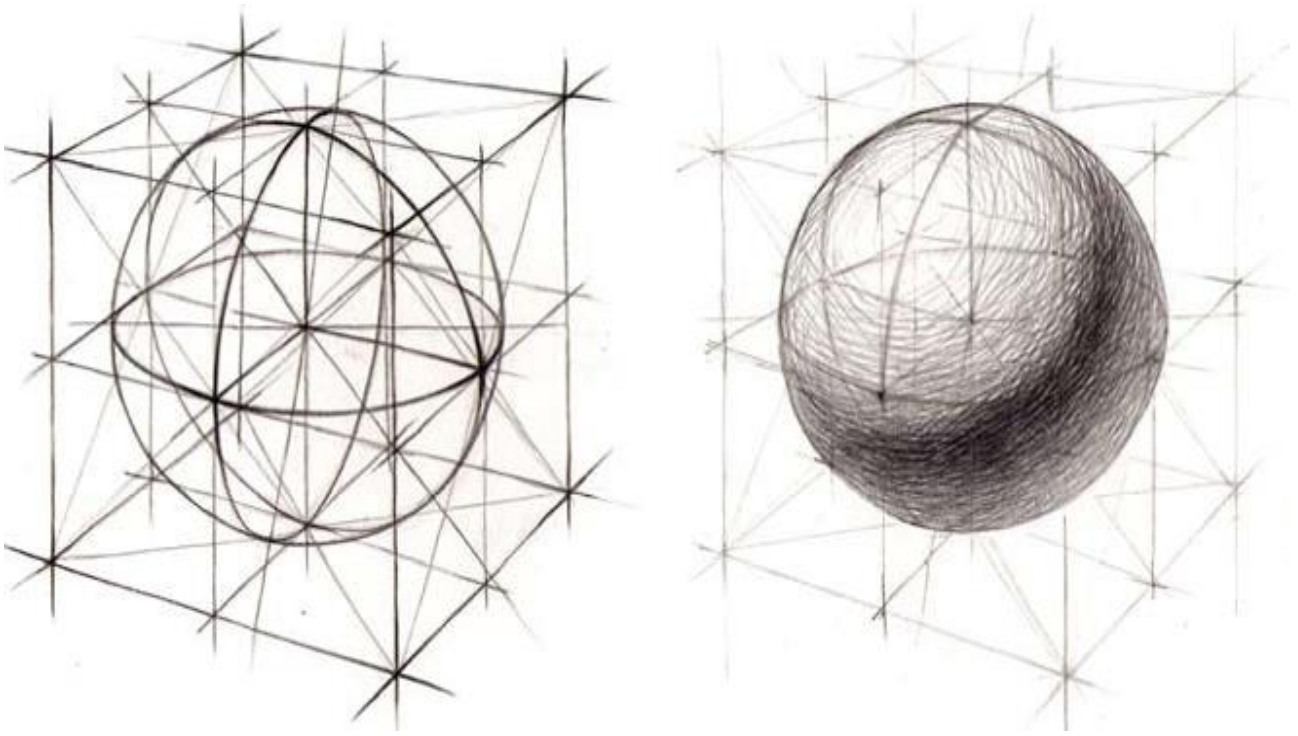
2. В видимых плоскостях куба выполните построение окружностей. В каждой плоскости куба проведите диагонали. Пересечение диагоналей даёт центральную точку. Через эти точки проведите линии параллельные сторонам куба. В каждой плоскости две пересекающиеся линии. При пересечении линий, проходящих через центр, с линиями рёбер куба получаем точки, в которых рёбра куба делятся пополам. Эти точки следует выделить и не потерять. При дальнейшем построении это будут точки, принадлежащие окружности, и они же будут участком касания окружности с квадратом плоскости куба.

3. Соедините центры противоположных плоскостей попарно между собой: верхней и нижней; левой ближней и левой дальней; правой ближней и правой дальней. Эти три линии являются осями. В данном задании следует использовать их в значении, необходимом для построения окружности в перспективе (эллипса). Эти оси соответствуют малым осям эллипса. Проведите большую ось эллипса. Она проходит через середину квадрата и обязательно под углом в 90 градусов.

4. В верхней и двух боковых плоскостях куба стройте эллипсы. Они должны максимально заполнять плоскости квадратов. Однако не следует понимать это таким образом, что формообразующая линия эллипса должна «лежать» на сторонах квадрата. Эллипс должен касаться его только в четырёх точках. Эти точки мы находили путём деления на четыре равные части плоскости куба.

5. Завершив построение, выделите в рисунке эллипсы и видимые участки куба. Невидимые линии и линии построения сохраняются. Рисование шара

Шар воспринимается нашим глазом с любых точек зрения одинаково. В линейном рисунке его очертание предстаёт в виде окружности. Придать ему объём позволяет использование сечений и тона (Рис. 19). Существует множество подходов к изучению изображения шара. В методике линейно конструктивного рисунка предлагается построение шара на основе куба.



*Рисунок 19. Рисование шара на основе куба*

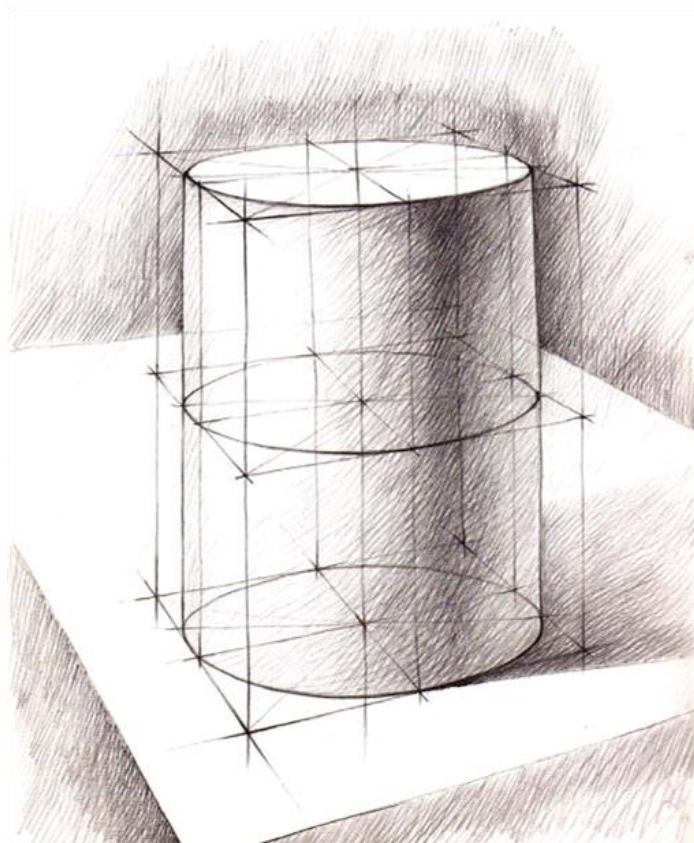
1. Выполните по воображению рисунок куба. Убедительно он выглядит в угловом положении, так как видны три его плоскости. Куб рассеките тремя взаимно перпендикулярными плоскостями, проходящими через его центр. Сечения представляют собой квадраты в перспективе.

2. В данных сечениях изобразите горизонтальный и два вертикальных эллипса (принцип их построения рассматривался в задании по рисованию куба с вписанными в его плоскости окружностями).

3. Полученные эллипсы являются сечениями шара. По большим осям точки эллипсов равноудалены от центра. Соединив их линией между собой, получите очертание в форме окружности. Сохраните линии построения. Особенно это касается большой и перпендикулярной ей малой оси. В линейном рисунке усильте линии ближних участков сечений – эллипсов и очертания шара.

### ***5.1.7. Рисование цилиндра***

Вертикально расположенный цилиндр возьмите в положении ниже линии горизонта (можно, по усмотрению, выбрать и выше уровня зрения) (Рис. 20).



*Рисунок 20. Рисование цилиндра в вертикальном положении*

1. Вначале постройте четырёхгранную призму. При её построении используется тот же принцип, что и куба.

2. Выполните сечения, необходимые для раскрытия конструкции цилиндра.

3. Впишите в верхнюю и нижнюю плоскости квадрата окружности. Это будут эллипсы.

4. Затем поведите образующие цилиндра, соединив крайние точки больших осей эллипсов вертикальными линиями.

Горизонтально расположенный на плоскости цилиндр начинайте тоже строить, для лучшего понимания процесса формообразования предметного мира, от четырёхгранной призмы к телу вращения

1. Выполните изображение четырёхгранной призмы в горизонтальном положении. Порядок работы над рисунком призмы осуществляется по принципу построения куба.

2. Затем сделайте сечения: два вертикальных и одно горизонтальное. Два сечения пройдут через серединные линии квадратов оснований призмы, и одно через середину формы и параллельно её основаниям.

3. Впишите в призму цилиндр. Для этого в её основаниях, имеющих форму квадрата, постройте окружности. Найдите положение оси вращения

цилиндра путём соединения центров противоположащих друг другу квадратов. Ось вращения и малая ось эллипса совпадают. Под прямым углом к малой оси проведите большую ось. Стройте эллипсы.

4. Проведите образующие цилиндра через крайние точки эллипса, которые находятся на границах больших и малых осей, и через точки касания эллипса с квадратом, полученных при выполнении сечений.

### **5.1.8. Рисование конуса**

Конус – это тело вращения. Он образуется путем вращения прямоугольного треугольника вокруг оси. Данная форма имеет основание в форме круга и боковую поверхность в виде треугольника.

Построение конуса в вертикальном положении выполняется так же, как и в предыдущих примерах, на основе четырёхгранной призмы.

1. Изобразите призму. Определите центры квадратов оснований призмы. Затем, соединив линией центры, получите ось для построения конуса. Выполните необходимые для раскрытия конструкции сечения.

2. Постройте основание конуса. Для этого в основание призмы, имеющей форму квадрата, впишите окружность. Окружность в перспективе — это эллипс. Принцип построения его в горизонтальной и вертикальной плоскостях изложен выше.

3. Проведите образующие, соединив выступающие точки эллипса по большой оси, находящегося в нижнем основании призмы, с вершиной конуса. Она расположена в точке пересечения диагоналей квадрата, который является другим основанием призмы.

4. Выполните не менее трёх сечений для раскрытия конструкции. Завершите работу над передачей трёх мерности формы тональным решением.

Рисование конуса в горизонтальном положении выполняется также на основе призмы. Строить учиться призму в горизонтальном положении лучше начинать с расположения под углом к точке зрения и ниже горизонта.

1. Постройте четырёхгранную призму в горизонтальном положении. Проведите диагонали в её основаниях. При пересечении диагоналей образуются центры. Выполните сечения, проходящие через эти центры и параллельные граням призмы.

2. Соедините линией центры противоположащих друг другу квадратов оснований призмы. Эта линия и будет осью вращения конуса.

3. Переходим к построению основания конуса. Это окружность, которая в перспективе имеет форму эллипса. Принцип построения эллипса в

вертикально расположенной плоскости смотрите в задании «Рисование куба с вписанными в его плоскости окружностями».

Расширить обучение изображению объёмных геометрических форм следует через выполнение рисунков данных объектов по воображению в разных ракурсах и в различных положениях по отношению к уровню зрения. Выполняйте по-прежнему сечения для раскрытия конструкции объекта. Линейно-конструктивное построение геометрических тел вместе с последующим тональным решением создают базу для дальнейшего успешного освоения объёмно-пространственного рисунка сложных форм.

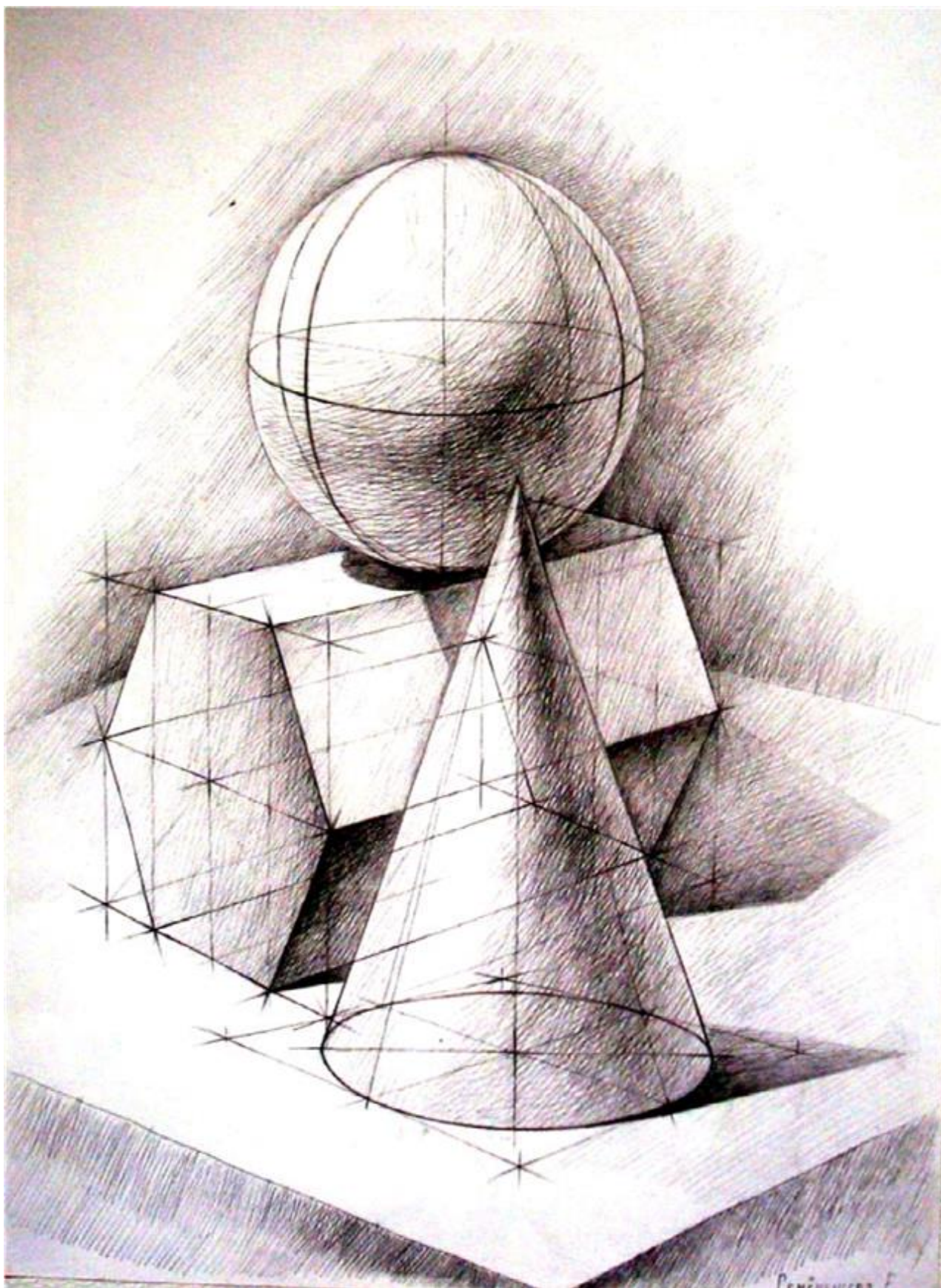
## **5.2. Объёмно-пространственная композиция**

Рисование архитектурных деталей и форм с передачей на плоскости их пространственной организации будет понятнее, если ему будет предшествовать создание различных объёмно-пространственных композиций. Это могут быть композиции, состоящие только из геометрических тел, и более усложнённые с включением архитектурных форм.

Первоначальное знакомство с объёмно-пространственной композицией лучше начинать с геометрической композиции, выполняемой с натуры (Рис. 21). Известные в изобразительном плане геометрические тела позволят сосредоточить внимание на главном – взаимодействии нескольких форм в пространстве.

### ***5.2.1. Рисование геометрической композиции с натуры***

1. Выполните эскиз композиции, позволяющий определить основные пропорции всей группы предметов и каждого из них, а также положение в пространстве объектов по мере их удаления в глубину пространства. В обобщённом виде изобразите каждое геометрическое тело с учётом перспективных изменений. Уделите на данном этапе особое внимание величине и месту всей композиции на листе. Размещение в листе стоящей на плоскости группы предметов предполагает нижнее поле выдерживать меньшим по размеру, чем верхнее. Левое и правое поле примерно одинаковое по величине. Со стороны рисующего его можно несколько увеличить, что придаст выразительность изображению.



*Рисунок 21. Рисование геометрической композиции с натуры*

2. Приступая к построению, перенесите найденное в эскизе решение на формат. При компоновке всей группы ещё раз уточните протяжённость по высоте и ширине: если ширина больше высоты, то следует лист бумаги расположить горизонтально; если больше высота, то выберите вертикальный формат; если вся композиция вписывается в квадрат, то выбор формата может быть, как вертикального, так и горизонтального.

3. Далее уточните пропорции входящих в композицию геометрических тел и разместите их по пространственным планам. Основания ближних форм на листе изображаются ниже, основания дальних объектов будут передаваться выше. Для того чтобы выдерживались правильно пропорции между телами, возьмите в качестве модуля отрезок одной из форм, который соответствует её участку, не находящемуся в перспективном изменении. Этим отрезком следует на протяжении всего процесса работы над рисунком композиции проверять верность пропорционального решения.

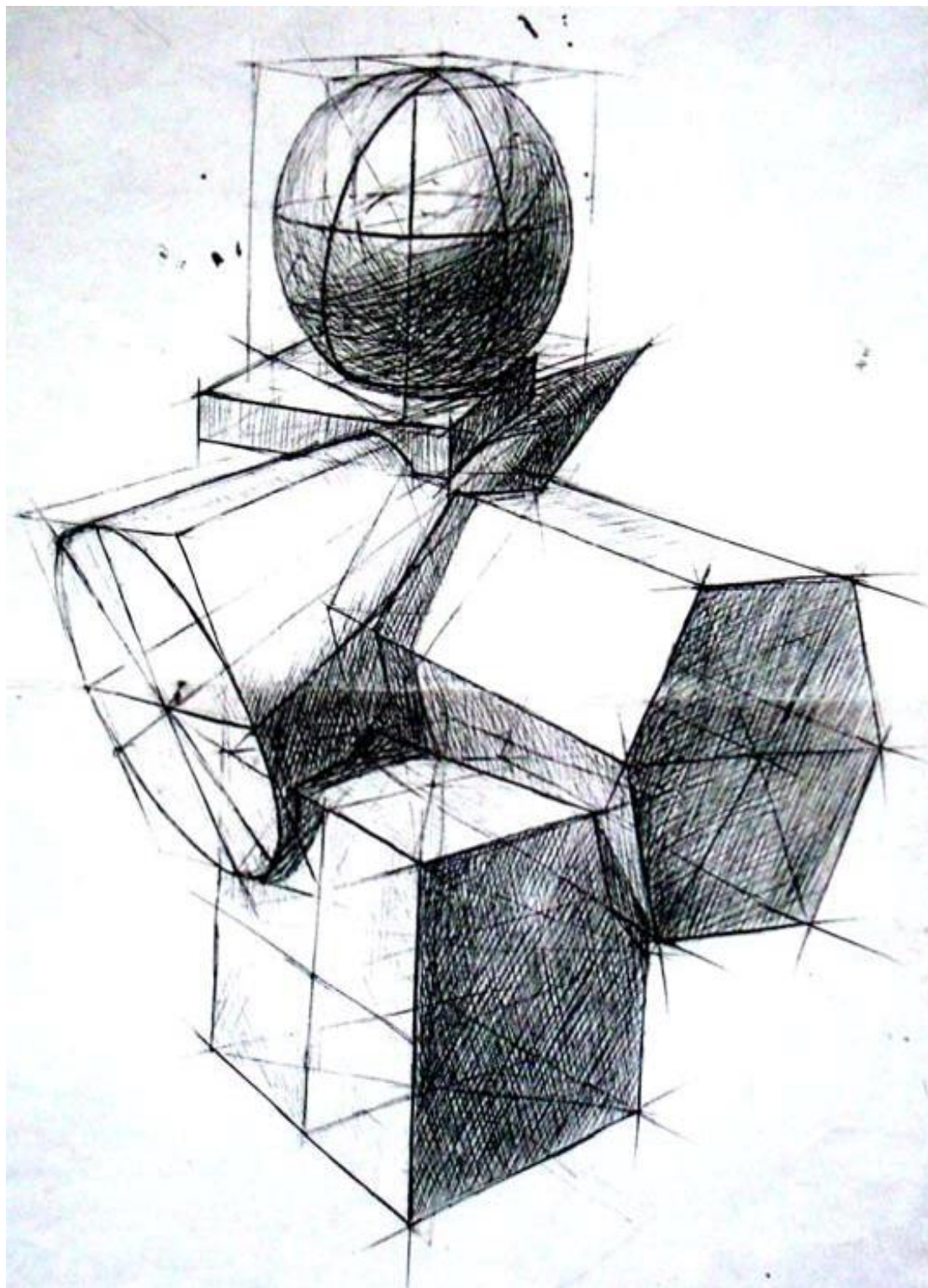
4. Приступайте к изображению форм в перспективе. Каждое геометрическое тело было уже нарисовано в отдельности, поэтому сложности в передаче их формы здесь не будет. Усложнение состоит в том, что теперь работа будет проводиться с группой предметов. Их нужно рисовать поэтапно вместе: от большой формы всех сразу геометрических тел к частным задачам по передаче индивидуальных черт, составляющих композицию форм. Базовые оси, направления движения форм сразу уточните по пространственному размещению форм. Используйте метод от гранной формы к телу вращения при изображении шара, конуса, цилиндра. Линии построения должны быть тонкими.

5. Уточните правильность построения всей группы предметов: передана ли взаимосвязь объектов в пространстве, выдержаны ли пропорциональные отношения как внутри самих форм, так и между собой. Для раскрытия конструкции выполните необходимые сечения. Выделите в линейном рисунке через утолщение линии ближние участки форм.

6. Приступайте к тональному решению композиции. Начинайте с теневого участка форм композиции. Затем переходите к полутеневым. Сравнивайте между собой по силе тона тень с тенью, полутень с полутенью, как внутри объекта, так и между ними. Согласно направлению освещения, проложите падающие тени. Продолжая работу над тональным изображением, выявите участки рефлексов, блики на освещённых поверхностях. Усиьте тональный контраст в участках преломления формы на переднем плане. Ослабьте жёсткие контуры очертания предметов.

### ***5.2.2. Рисование геометрической композиции по представлению***

Это должна быть объемно-пространственная геометрическая композиция, в которой абстрактные геометрические формы «врезаются» друг в друга, образуя сложное тело (Рис. 21а). Применение законов ритма, симметрии, контрастов, равновесия, целостности позволит создать выразительную композицию.

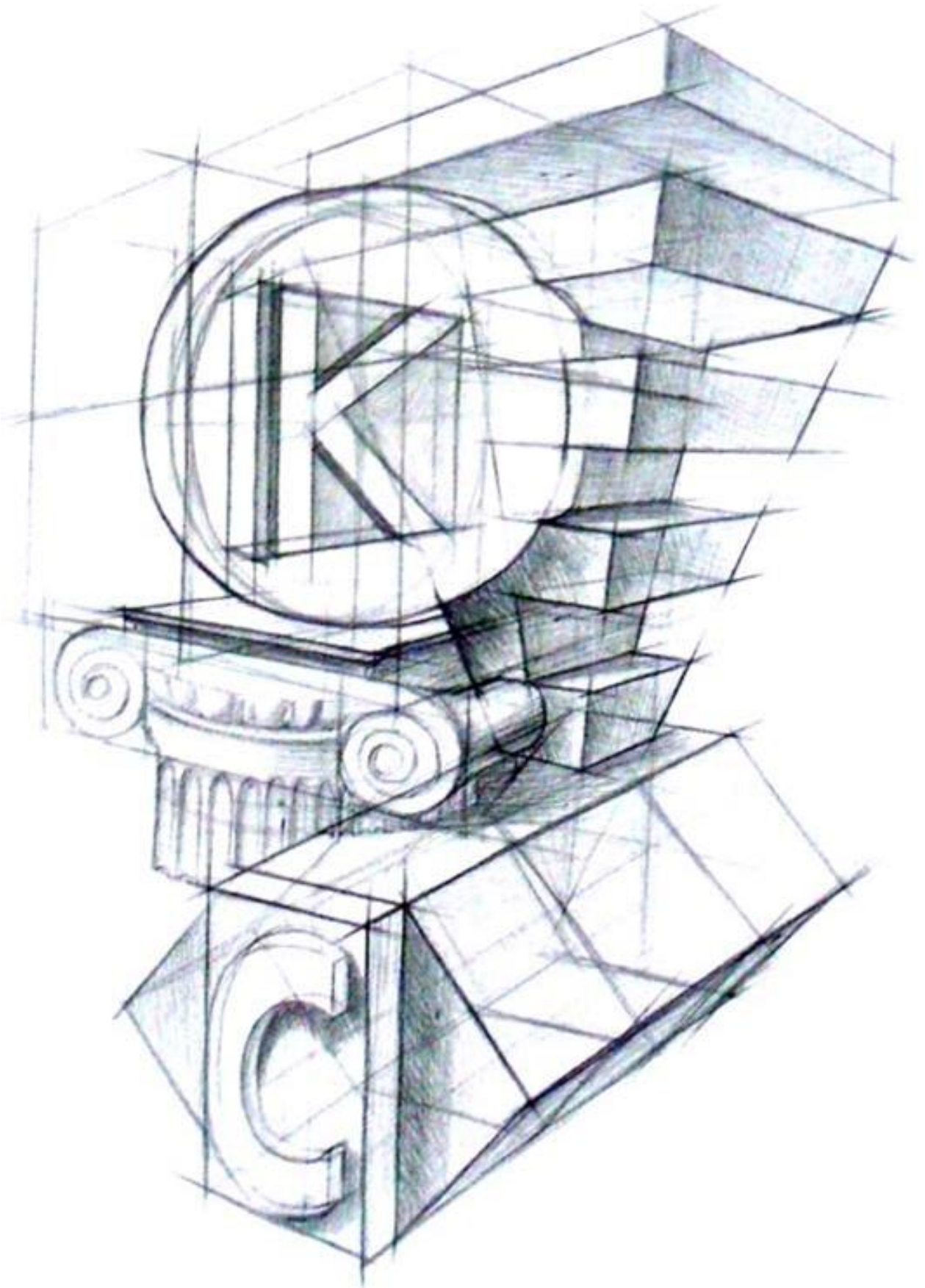


*Рисунок 21а. Рисование геометрической композиции по представлению*

1. Прежде всего, определите идею, замысел.
2. Создайте пять – шесть вариантов эскизов, в которых будут ваши идеи воплощаться. Интересность замысла предполагает развитие всей композиционной структуры как единой трёхмерной формы. Эта форма представляется в пространстве без учёта гравитации. Как у любой формы, в ней должно присутствовать общее направление, определяющее ее движение. Решайте в выполняемых эскизах вопросы, связанные с равновесием придуманной объёмно-пространственной композиции относительно срединных линий на выбранном формате, соподчинённости главного второстепенному, ритмической организации элементов.
3. Выберите эскиз, в котором наиболее удачное решение композиции с точки зрения правил и законов, для изображения данного варианта в длительном рисунке.
4. Передайте место и величину всей фигуры композиции на листе. Выдерживайте пропорциональные отношения, согласно заданным параметрам модуля.
5. Выполните перспективное построение форм композиции.
6. Отработайте тщательно конструкцию с выполнением сечений и вырезов. В каждом геометрическом теле не менее трёх сечений. Вырезы лучше выполнять меньше чем на половину объекта, чтобы читалась каждая форма по своей геометрической характеристике. Сохраните оси и срединные линии. Подчеркните через усиление линий в рисунке главное.
7. Объёмно-пространственную характеристику изображения дополните тоном, выбрав единое направление освещения.

Количество геометрических тел в дальнейшей работе над объёмно-пространственной композицией увеличивается. Когда данная работа вами хорошо будет освоена, можно переходить к более сложным вариантам композиций с включением архитектурных деталей и форм (Рис. 22).

Таким образом, полученные умения при изображении отдельных геометрических тел, вырезов в них, создание простых комбинаций на прибавление к базовым конструкциям деталей позволяют решать более сложные задачи по созданию объёмно-пространственных композиций, как на данном этапе, так и в дальнейшем при изображении различной степени сложности архитектурных форм и архитектурных композиций.



*Рисунок 22. Композиция с включением архитектурных деталей и форм*

## 6. РИСУНОК ДРАПИРОВКИ

Изобразительное искусство — это целая наука, в которой помимо вдохновения и наслаждения от рисования, существует очень много правил и сложностей. Однако, преодолевая их, вы выходите на более высокий уровень в системе изобразительного искусства. Как говорится для того, чтобы получать удовольствие, нужно немного потрудиться. В нашей статье мы поговорим о таком виде натуры, имеющей очень сложные этапы, как карандашный «Рисунок драпировки». Да, вы не ослышались, именно он поможет нам создать шедевр, не используя дорогостоящих красок и кистей. Рисуем драпировку Итак, начнем: Драпировочная ткань — материал, собранный в естественные, свободно лежащие ниспадающие складки. Человек смотрит на предмет под определенным углом, примерно 25-29 градусов, поэтому предмет изображения должен попасть в поле зрения в пределах этого угла. Таким образом, расстояние до изображаемого предмета должно равняться 3-4 его максимальным измерениям. Соответственно, изображаемый объект должен располагаться немного левее рабочего места и взгляда «творца», чтобы он смог увидеть форму в целом и правильно определить пропорции изображаемого предмета. Виды рисунков с драпировочной тканью.

Если присмотреться внимательнее, то вокруг себя вы увидите огромное количество видов тканей. Это и есть наша натура для создания хорошего рисунка. Давайте вместе рассмотрим несколько вариантов драпировок:

- Ткань, висящая на крючке или на спинке стула (Рис. 23), например, кухонное полотенце
- Ткань, небрежно лежащая на обычной ровной поверхности без выступающих деталей, например, одеяло, простыня, шелковая накидка, небрежно лежащая скатерть
- Ткань, собранная держателем или завязанная в узел, например, штора с ламбрекенами или тюль
- Одежда на человеке, например, кофта, штаны, платье, пальто и др. То есть, любой текстиль, который можно найти в интерьере квартиры, или на самом человеке.

Но помним, плотная ткань образует более плотные и грубые заломы и рассчитывать угол светотени нужно немного по-другому. Более подробно, мы расскажем об этом чуть ниже в нашей статье. Обязательно дочитайте до конца. Выбор ткани. Важные моменты. Выбираем ткань посредством «экспериментов». Возьмите ткань в руки и повесьте на крючок. Посмотрите со стороны, образуются ли мягкие волнообразные складки? Чем плотнее ткань, тем хуже она драпируется. Для начинающих лучше выбирать шелк светлых оттенков и

желательно без изображения каких-либо линий и пейзажей. Шёлковая ткань отлично драпируется, образуя красивые воздушные складки. Хуже всего драпируется лён. Его предпочтительнее изображать уже будучи опытным «художником».



*Рисунок 23.*

Этапы создания сложных драпировок:

1) Изучить объект Успех в выполненном изображении 100%-но зависит от 1-го этапа. Поэтому, не торопитесь. Определите размер ткани: ширину и высоту, оцените угол расположения складок между собой. Каким образом они перекрываются, текстуру ткани, какой задний фон и т.д.

2) Определите положение объекта на листе бумаги — Выбирайте правильное и наиболее удачное расположение объекта (вертикальное или горизонтальное положение), основываясь на пропорции объекта. — Определите размеры предмета, чтобы объект вписывался четко и логично. Чаще всего это многоугольник. Постарайтесь именно в него вместить объект природы, не выходя за его пределы. Снизу листа оставьте места больше, чем сверху, а по краям одинаково, однако если с левого края будет больше свободного места — это только к лучшему. — если ткань лежит на стуле, то начинаем зарисовывать сначала объект стула легкими ненавязчивыми линиями, как обозначая его.

Должно создаваться впечатление, что он есть, но по факту на листе бумаги его не видно.

3) Прорисовываем складки драпировки Складки – отдельная тема для разговора. Они имеют разную форму: вертикальные, диагональные, дугообразные и т. д. Перед тем, как начать набрасывать складки, определите пластичность ткани и вперед. Сначала набрасываем складки на ткани, то есть наносим линии светотени таким образом, чтобы они не сливались вместе. На самом деле рисовать драпированную ткань очень сложно, нужно знать закономерности светотени. И в данном случае рисовать без помощи профессионалов практически не реально. Когда мы рисуем любую драпировку, то главное правильно расположить освещение! На наш объект не должна падать посторонняя тень от рядом стоящих предметов, например, тень от шкафа. Желательно повесить в самое освещенное дневным светом место. Это сделает светотень наиболее четкой и ярко выраженной. Все эти моменты стоит учесть вначале, чтобы рисунок не получился серым и однородным, придать, так сказать, глубину теням.

4) Нанесение светотени (свет, полутень, рефлекс, тень). У светотени несколько градаций. Это, пожалуй, самый сложный этап. Не смотря на светлые тона ткани, белых участков на листе бумаги практически не должно быть. «Тень» – это самый темный участок. Сюда свет практически не попадает «Полутон» – более освещенные участки светотени. Они, как правило, находятся на заднем плане или под углом к источнику света. «Рефлекс» – отражение поверхности на предмете.

5) Штриховка и растушевка Способ передачи светотени. При создании волнообразных складок штрихи накладываем равномерно в места изгиба ткани, постепенно меняя направление каждого последующего слоя. Не забываем про «эффект воздушной перспективы» — складки на переднем плане самые контрастные и ярко выраженные по сравнению со складками на заднем плане, поэтому изображать их нужно по-другому.

6) Оцениваем качество своей работы проверяем правильность нанесения светотени. При необходимости исправляем недочеты. Какие «строительные материалы» использовать для создания изображения разных видов ткани?

- Бумага формата А-3. На гладкой бумаге, например, ватмане, изображение получится более выраженным, на шероховатой – более мягким.

- Советуем использовать несколько видов грифелей, в зависимости от степени мягкости. Для более светлой постановки отлично создавать изображение грифелем 2-3В, обязательно твердый классический НВ и мягкий 3-4В для затемнения некоторых участков на изображении.

• Мягкий ластик тоже пригодится в процессе работы, им можно высветлить некоторые технические линии, чтобы рисунок не выглядел потрепанным. P.S. Подведем итоги рисования рисовать ткань – очень сложный процесс, поэтому хорошие знания закономерности светотени. обязательны. Здесь очень много нюансов и деталей. Как не переусердствовать и при этом не упростить, и не уйти в неестественность, как не перепутать «тень» со «светом»? Как правильно вести линии карандашом и т. д. Верное начало гарантирует успех.

И, помните, что самое главное в мастерстве рисования – это 5% — талант и 95% — практика. Только благодаря регулярным практическим занятиям можно добиться желаемого результата. Оттачивайте свое мастерство при помощи постоянной практики. Выбирайте разные виды ткани, закрепите ткань сначала на 1 точку, потом на 2, составляйте сами себе композиции, экспериментируйте. Появилась свободная минутка – рисуйте.

## 7. РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА

Все, кто рисует с натуры, обязательно проходят через разные этапы усложнения работы. Процесс обучения рисунку на определенном этапе связан с рисованием натюрморта (от франц. *nature morte* — мертвая натура).

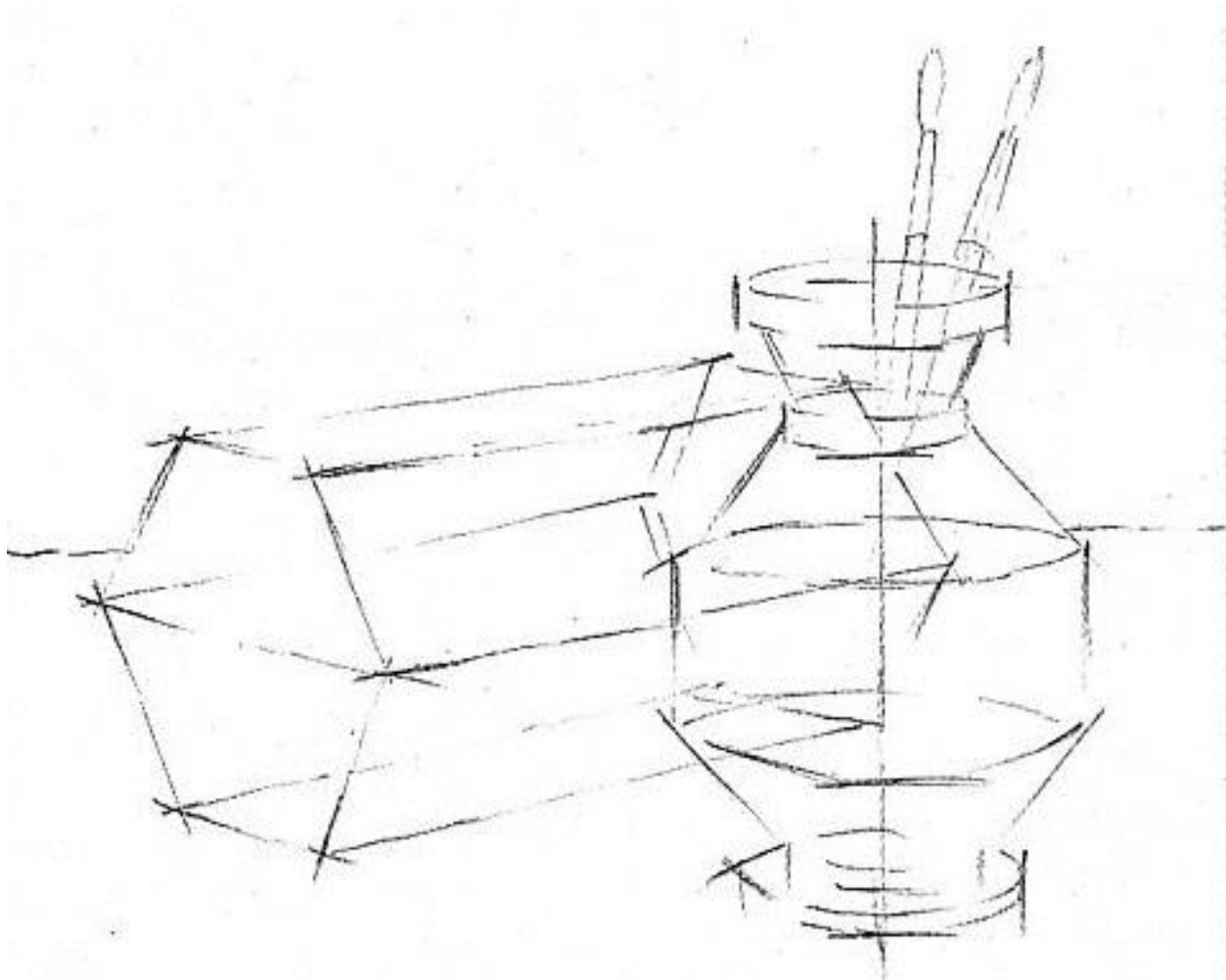
Мир природы и вещей, окружающих человека в повседневной жизни, — неисчерпаемая сокровищница форм и цветовых оттенков. Простота и пластическое совершенство бытовых предметов, утонченность и нежность цветов, своеобразное строение и сочность фруктов и овощей и многое другое всегда были объектами внимания художников. Рисунки и произведения живописи, в которых воплощаются в образную форму бытовые предметы, орудия труда, овощи, фрукты, снедь, дичь, букеты цветов и т.п., называются натюрмортами.

Натюрморты могут быть «увиденными» прямо в жизни и «поставленными» специально для решения разных изобразительных задач. И те, и другие привлекают внимание, поэтому натюрморту уделяют столь много места в изобразительном творчестве, что он стал по праву самостоятельным жанром. «Увиденный» натюрморт — это изображенное художником природное группирование предметов, а «поставленный» — составленное из сознательно подобранных предметов, необходимых для воплощения определенного замысла автора.

Изображение натюрморта имеет свою определенную закономерность и методическую последовательность. Совершенно непозволительно, например, лишь начав рисунок, заняться детальной проработкой незначительных мелочей, если не определена еще основная форма, не решена тональная идея постановки.

Это сразу же приводит к дробности рисунка, которую потом неопытному рисовальщику исправить невероятно трудно и подчас невозможно. Кроме того, подобная спешка ведет к ошибкам в пропорциональных отношениях, а отсюда — к неудаче, неверию в свои силы и разочарованию.

Помните, что в изобразительной практике существует проверенный метод последовательной работы над рисунками, основанный на принципе: от общего к частному и от частного вновь к обогащенному деталями общему.



*Рисунок 24.*

Работа над натюрмортом начинается с отбора и размещения определенных предметов: в нашем задании — гипсовая модель призмы и деревянная ваза для карандашей, кистей и т.п. (Рис. 24). Отбор компонентов натурной постановки должен быть логически оправданным, наполненным смысловой связью. Вещи желательно выбирать выразительные по форме и объему.

После того как натюрморт поставлен, вы выбираете определенное место, откуда постановка хорошо видна (мы уже говорили о наиболее оптимальном

расстоянии от рисующего до натурального объекта: оно должно составлять примерно три размера самой натуры).

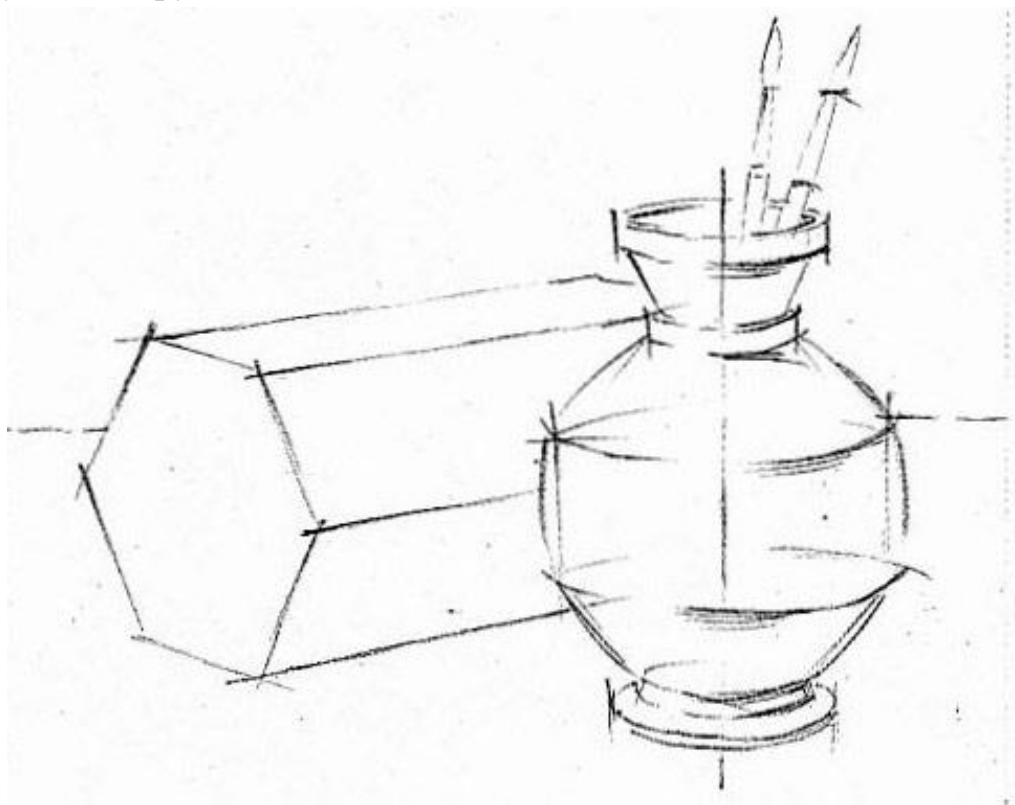
Выразительность и правдивость изображения натюрморта зависят от вашей способности наблюдать, компоновать, строить рисунок, моделировать его тоном и т.д.

Перед непосредственной работой над рисунком целесообразно выполнить одну-две зарисовки постановки для поиска рациональной и эффектной компоновки изображения на бумаге. Зарисовки желательны выполнять быстро, основываясь на первом, еще очень свежем впечатлении от постановки, стремясь передать в них характерные особенности натуры, взаимосвязь и пропорции формы каждого предмета, отношение площади изображения к площади формата листа.

После того как в зарисовке вы определили композицию изображения, можно перейти к непосредственной работе на формате. Учитывая характер постановки, вы уже выбрали формат — горизонтальный или вертикальный.

Теперь перед вами стоит задача пройти несколько этапов рисования натюрморта. Таких этапов, т.е. отдельных моментов — стадий или ступеней в развитии чего-либо, в работе над рисунком обычно не более четырех.

Безусловно, начальным этапом любого изображения является композиционное размещение его на листе бумаги. У вас уже есть зарисовка, используйте которую отнюдь не механически.



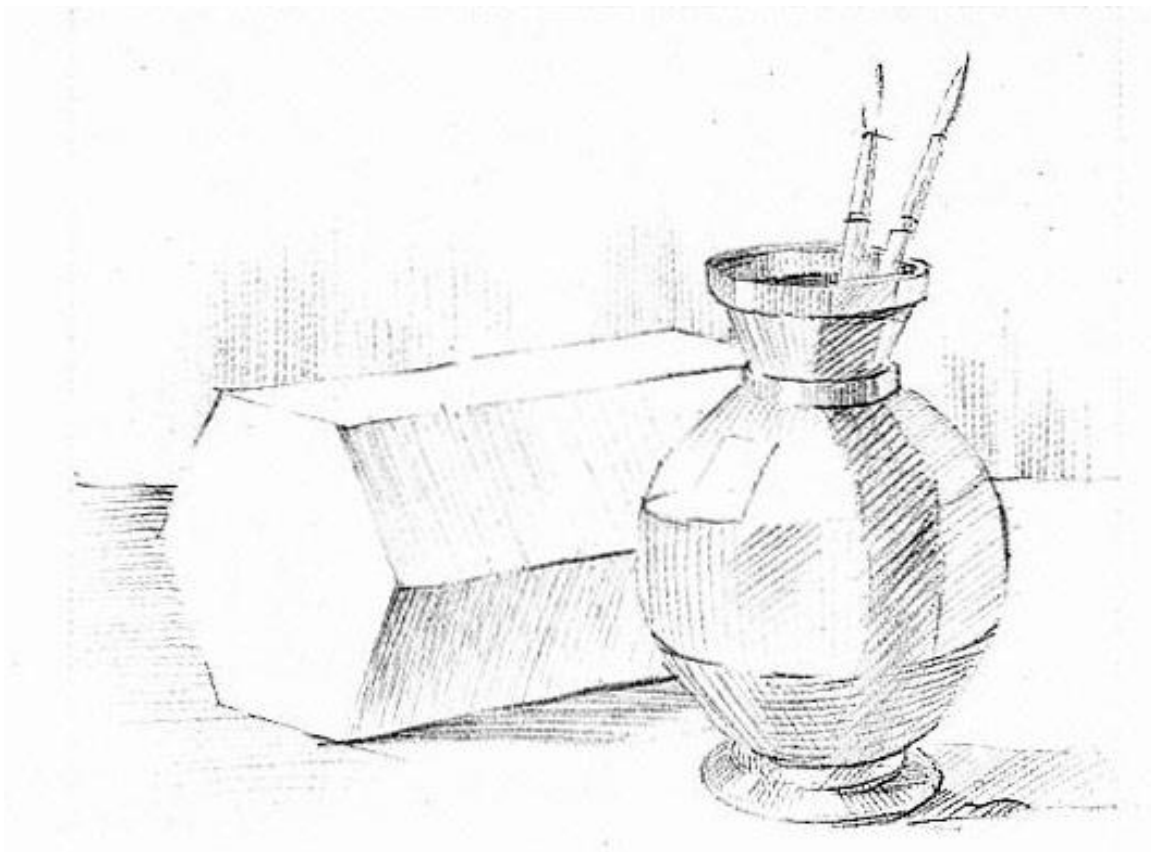
*Рисунок 25.*

Здесь главное место уделяется определению всей ширины и всей высоты предметов сразу для ограничения поля изображения, тут же намечаются легкими линиями позиции каждого из тел относительно друг друга и плоскость, на которой они поставлены.

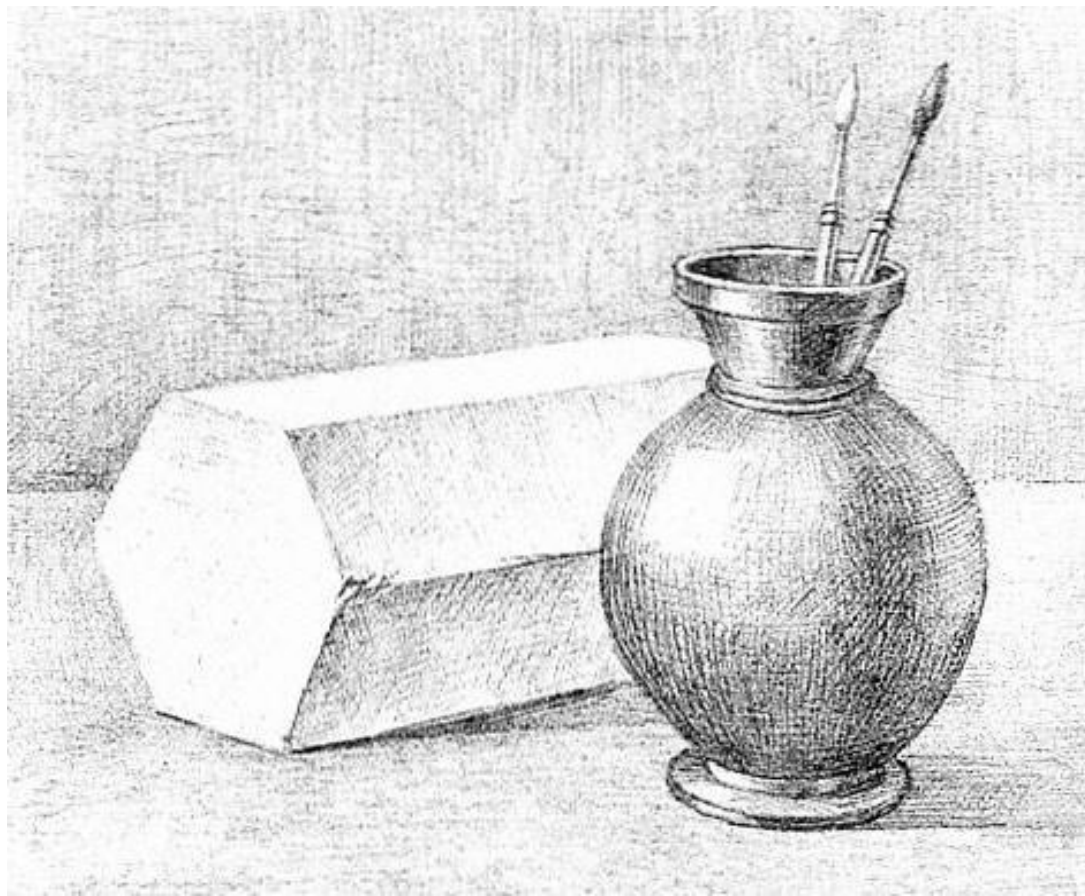
На следующем этапе рисования натюрморта вы должны уточнить место каждого из двух предметов в изображении и определить их пропорциональные отношения. В этом промежутке работы выявляйте также конструктивную основу формы. Здесь решение всех задач данного этапа изображения основывайте на внимательном анализе постановки. Форму стройте пока одними линиями, видя свой рисунок «каркасным», но соблюдайте известную меру, чтобы они у вас не выглядели всюду одинаковой толщины (Рис. 25).

Третий по счету этап работы проведите как дальнейшее уточнение формы тел, имеющих объемность и рельефность. Эти признаки предметов воспринимаются только при условии светотени. Поэтому вам надлежит не только наметить большой свет и большую тень, но и определить легкими штрихами все основные градации (постепенные расположения) светотени. Об этих закономерностях распределения света, полутонов, собственной и падающей теней говорилось в учебнике не один раз, и вы о них знаете. Нужно только внимательно следить в натуре и сравнивать на бумаге, насколько один предмет темнее или светлее другого. Помимо этого, не забывайте также о различии в рисунке технических приемов работы карандашом, чтобы уже на этой стадии рисования выявить различие фактур предметов. Все вместе взятое и рассмотренное с позиций перспективного построения, объемности и рельефности форм, тонового решения, материальности ведет вас к последнему этапу работы над рисунком натюрморта (Рис. 26).

Заключительный этап предусматривает процесс завершения работы — обобщение всего линейного и тонального строя изображения. Если передний и дальний планы прорисованы подробно, оба тела постановки разрушают цельное восприятие рисунка, нет мягкости переходов в моделировке формы тоном, то такое изображение нуждается в доработке, которая и является обобщением. В таком случае необходимо смягчить дальний план, разрушить в нем четкие границы (создать впечатление глубины), «приблизить» к переднему плану один предмет и «отдалить» другой, где-то в нужном месте высветлить, в ином, наоборот, уплотнить тон и таким образом добиться цельности рисунка (Рис. 27).



*Рисунок 26.*



*Рисунок 26.*

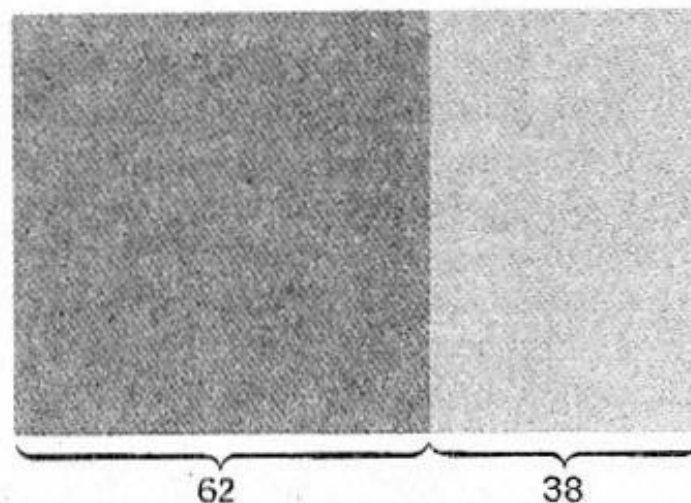
Все этапы работы над рисунком натюрморта не являются оторванными друг от друга стадиями изображения. Здесь проходит последовательный, логически обусловленный единством и неделимостью процесс, следствием которого должен быть правильно скомпонованный, верно построенный, в меру проработанный тоном, выразительный учебный рисунок натюрморта.

А теперь очень подробно рассмотрим, как протекает процесс создания рисунка натюрморта, составленного из гипсового геометрического тела — шестигранной призмы и деревянной вазы для хранения рисовальных инструментов.

После того как формат выбран, определяют, какого размера будет нанесено на бумагу изображение, тем более что в предварительных зарисовках вы ищете пропорциональные соотношения изображения и формата. Пропорции вплетаются в зрительное восприятие в соответствии со строением глаза и принципами его работы. Каждый рисующий определяет отношения величин и, не удивляйтесь, отличает среди них отношение «золотого сечения». Вы видите, в постановке, что стоящая вертикально ваза смотрится более предпочтительно, нежели лежащая под углом к ней призма. Значит, в своем рисунке вазе вы уделите особое внимание, и размещение изображения на бумаге станете связывать с ней. Она-то и расположится в рисунке не иначе, как в отношении пропорций «золотого сечения».

Такой характер зрительного восприятия подтверждается многочисленными опытами, проводившимися в разное время в ряде стран мира.

Немецкий психолог Густав Фехнер в 1876 г. провел ряд экспериментов, показывая мужчинам и женщинам, юношам и девушкам, а также детям нарисованные на бумаге фигуры различных прямоугольников, предлагая выбрать из них только один, но производящий на каждого испытуемого самое приятное впечатление. Все выбрали прямоугольник, показывающий отношение двух его сторон в пропорции «золотого сечения» (Рис. 28). Опыты иного рода продемонстрировал перед студентами нейрофизиолог из США Уоррен Мак-Каллок в 40-х годах нашего века, когда попросил нескольких добровольцев из числа будущих специалистов привести продолговатый предмет к предпочтительной форме. Студенты некоторое время работали, а затем вернули профессору предметы. Почти на всех из них отметки были нанесены точно в районе отношения «золотого сечения», хотя молодым людям совершенно не было ничего известно об этой «божественной пропорции». Мак-Каллок потратил два года на подтверждение этого феномена, так как сам лично не верил, что все люди выбирают эту пропорцию или устанавливают ее в любительской работе по изготовлению всевозможных поделок.



*Рисунок 28.*

Интересное явление наблюдается при посещении зрителями музеев и выставок изобразительного искусства. Многие люди, сами не рисовавшие, с поразительной точностью улавливают даже малейшие неточности в изображении предметов в графических изображениях и в живописных картинах. Это, вероятно, признаки эстетического чувства человека, которое «не согласно» с разрушением гармонии формы и пропорций. Не с таким ли требованием чувства прекрасного связывается феномен «золотой пропорции» (как только не называют эту пропорцию — «божественной» «золотой» «золотым сечением», «золотым числом»)? Не зря, видно, во все века цивилизации человечества «золотая пропорция» возводилась в ранг главного эстетического принципа.

Для вас композиционные основы построения рисунка натюрморта не должны быть камнем преткновения, ибо человек наделен способностью хорошо видеть окружающую обстановку в пределах поля ясного зрения (под углом  $36^\circ$ ). Именно пропорциональные величины в пределах поля ясного зрения хорошо различаются глазами, и ваша задача распознать их, чтобы правильно построить рисунок. Дело в том, что рисующий человек видит предметный мир так же, как и не рисующий. Однако, если вы возьмете произвольную точку зрения для построения рисунка, произойдет искажение. Вам надо помнить, что в построении изображения все взаимообусловлено: точка зрения, поле ясного зрения и расстояние до предметов изображения. Значит, в процессе компоновки изображения нужно выделить такую часть замкнутого пространства (листка бумаги), которое включало бы предметы натюрморта и часть окружающей среды (фона). Объекты изображения не должны быть ни слишком большими, ни маленькими. Иначе крупное изображение «выходит» из формата, а маленькое «тонет» в нем. Чтобы подобного не произошло, старайтесь рассматривать лист

бумаги и размеры изображения как единое целое композиционного решения рисунка натюрморта.

После организации плоскости бумаги предметы нужно нарисовать так, как их видит глаз и как они существуют в действительности. Для этого вы уточняете перспективные изменения формы вазы и призмы и одновременно пытаетесь сразу понять их объективное устройство, конструкцию, анализируете условия освещения. Светотень на предметах распределяется по тем же законам, с которыми вы познакомились при рисовании гипсовых моделей геометрических тел.

Каждый рисунок является одновременно новым познанием предметного мира, которое сопровождается овладением знаниями, приобретением опыта, новых навыков и моторикой движений руки. Разместив рисунок на плоскости и передав пока в легких линиях границы формы каждого из двух предметов и такими же легкими штрихами наметив объемность вазы и призмы, вы продолжаете работу, переходя к следующему этапу. Теперь вы продолжаете дальше уточнять характерные особенности формы, все время сравнивая рисунок с натурой. Затем приступаете к работе отношениями, предусматривающими определение правильных пропорций, соотношение пространственных планов, деталей и целого.

Метод работы отношениями дает возможность рисовальщику овладеть знаниями и умениями в той степени, в какой они влияют на развитие человека как художника-профессионала.

Итак, первые стадии вашего рисунка: решить задачи компоновки, наметить общий силуэт натюрморта, выделить оба предмета и показать пропорции, одновременно почувствовать связь форм, соответствие их общему строю изображения. При работе отношениями уточняют рисунок, сравнивая и сопоставляя, т.е. соизмеряя изображение с целым и частей друг с другом. На этом же этапе ведения рисунка вы должны приступить и к выявлению объемности и рельефности форм объектов изображения, прорабатывая их по принципу — от общего к частному. Только так вы будете все время видеть целое — в строении, и в пропорциях, и в тоне.

Когда у вас появилась убежденность в верности рисунка и правильности намеченных светотональных отношений, можете смело переходить к моделировке формы постепенно насыщаемым плотностью тоном.

На этом важном этапе работы — передача правдивого изображения натюрморта, каким его видит наш глаз и как он существует в пространстве, — нужно все время видеть натуру цельно, т.е., прикасаясь карандашом к тому или иному месту в рисунке, не терять из виду всю постановку и весь рисунок в целом.

Все время помните, что вы накапливаете знания, умения и навыки постепенно и последовательно и соответственно ведете работу над натюрмортом. Тональные отношения в натуре не могут быть в точности переданы в рисунке из-за несоответствия подлинного света и белизны бумаги друг другу. Передать их можно только путем следования пропорциональным натуре отношениям светотени, и вы знаете, что от такой передачи зависит качество тонального рисунка.

Во время моделирования рисунка тоном, когда вы всю работу ведете от общего к частному, непременно наступает момент, связанный с большим желанием взяться за окончательную проработку того или иного места изображения, которое очень привлекательно в постановке. Вот здесь и переходите к частному, соблюдая принципы рисования.

В практике как учебного, так и творческого рисования встречаются два часто соприкасающихся друг с другом технических способа прокладки карандашом тона на бумаге — штриховка и тушевка.

Штриховка в отличие от тушевки имеет свои ярко выраженные особенности. Опытный рисовальщик может достичь только ею передачи всех тональных и материальных свойств природы. При этом он пользуется разнообразными по следу карандаша на бумаге штрихами — прямыми и изогнутыми, короткими и длинными, накладываемыми друг на друга в несколько слоев. Следовательно, под штриховкой следует понимать приемы нанесения тона штрихами. Направление штриховки в рисунке очень существенно. Направленными по форме предмета штрихами можно добиться объемности и, наоборот, бессистемно накладываемыми форма разрушается, изображение покрывается бесформенными пятнами.

Мастера рисунка часто пользовались тушевкой — приемом растирания карандашного слоя, плашмя нанесенного грифелем, по поверхности бумаги для получения мягкого сплошного тона с помощью либо растушевки, либо тампонов из бумаги и очень часто ваты. Таким приемом весьма часто и эффектно пользовался Илья Ефимович Репин.

В процессе работы, связанной с передачей светотеневых отношений, определяют самое светлое и самое темное места в натурной постановке и, придерживаясь их как тональных ориентиров, постепенно набирают необходимую светосилу. И все время нужно сравнивать и еще раз сравнивать рисунок с натурой. Для этого можно даже отойти от рисунка на небольшое расстояние, чтобы с несколько отдаленной точки зрения видеть свою работу. Есть еще один прием для сравнения — посмотреть на рисунок в зеркало, находясь вполоборота к изображению. В зеркале должен отражаться также

натурный объект. Такое сравнение может помочь увидеть допущенные ошибки в тоне и устранить их. Прием с зеркалом эффективен еще и потому, что он позволяет увидеть свою работу с неожиданной стороны. Каждый рисующий не только привыкает к своему изображению, но и часто, в силу неопытности и еще неумелости, перестает замечать серьезные просчеты в рисунке, не говоря уже о тоне. Такой неожиданный взгляд поможет сразу увидеть тот или иной недостаток, на который оказалось трудно обратить внимание из-за неумения критически отнестись к собственному рисунку.

Последняя стадия работы над рисунком натюрморта связана с умением рисовальщика завершить изображение, т.е. привести изображение в соответствие с общим зрительным впечатлением при цельном восприятии натурной постановки.

## **8. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ СЛОЖНОГО ГИПСОВОГО ОРНАМЕНТА**

Рисование гипсовых моделей предметов сложной формы необходимо для предстоящей работы, связанной с рисованием очень трудных объемов, например, деталей головы и самой головы человека.

Особенность рисования гипсовых орнаментов состоит в том, что здесь натуру характеризует сложная поверхность с ярко выраженным объемом. Конкретная передача натуры, ее внешнего облика и материальных особенностей имеет для рисующего гипсовый орнамент первостепенное значение. Но еще раньше вам надо увидеть во всех подробностях формы орнамента целое.

Природа дает нам невообразимое множество различных пластических элементов формы, их удивительных сочетаний, неожиданных переходов. Вместе с тем в каждом явлении формы, созданной природой, заложены гармоничность и целесообразность. Без доли сомнения можно утверждать, что декоративно-прикладное искусство родилось из творчески переработанных человеком природных форм.

Высочайшие образцы скульптуры и архитектуры созданы гением древнегреческого народа. Древние эллины взяли у природы ее наиболее яркие элементы для формотворчества, стилизовали их в соответствии со своими духовными потребностями.

Разве не доказывают нам глубокое знание природы такие декоративные образцы, как, например, орнамент, украшающий архитектурные сооружения, в виде южного травянистого растения — аканта или классический, необыкновенно лаконичный, неповторимо красивый орнамент «меандр», название которого подсказало грекам русло реки.

Подобное отношение к природе, ее растительным и зооморфным элементам характеризует все народы мира, орнаментальное искусство которых поражает воображение и составляет сокровищницу художественного творчества.

В декоративном искусстве образы реальной действительности претворяются творческой волей художника в специфические для этого искусства формы, связанные, в первую очередь, с назначением предмета.

Так что же может быть общего между предметами архитектуры и растительным орнаментом? Ведь свойством любого строительного сооружения является его практическое назначение быть жилищем, общественным местом и т.д. Растительный орнамент служит для оформления тканей, посуды, архитектурных сооружений.

Однако не только древние греки использовали растительный элемент в украшении коринфской капители — верхней части колонны. Много есть сооружений, где именно растительные, а также геометрические орнаменты становились неотъемлемыми, пребывающими в единстве со всеми строительными элементами, чертами архитектуры. Конечно, их применяли исключительно в декоративных целях, но архитектор замыслил сооружение в нерасторжимом единстве всех чисто строительных и украшающих частей.

Один из таких декоративных рельефов, предназначенных для архитектурных целей, в виде гипсового слепка предстоит вам рисовать. Это растительный орнамент, представляющий собой стилизованную ветку растения. Особенность гипсовой модели архитектурного рельефного орнамента — четкость формы и выразительность светотеневых переходов при любом освещении как слева, так и сверху.

Сложность данного упражнения в рисовании с натуры заключается в том, что модель заставит вас очень внимательно и с большой ответственностью за конечный результат отнестись к работе. Впрочем, любой учебный рисунок требует ответственного отношения, так как в упражнении решаются не просто изобразительные задачи, но и те, которые направлены на развитие мыслительной деятельности человека как художника.

*Гипс* — материал, лучшие изобразительные свойства которого проявляются при искусственном освещении. Он дает при этом освещении четкие тени, выразительную мягкость полутонов и яркие перпендикулярно освещенные участки. Добиться пропорциональных натуре отношений в тоне, а перед этим грамотно построить форму — вот ваша основная задача.

Как вы уже знаете, средствами рисунка можно отобразить многие пластические качества природы — форму, объемность, расположение в глубину

пространства, степень освещенности и светлоту окраски, т.е. почти все, что характеризует предмет, кроме цветового многообразия. Что же вы должны выбирать, на чем акцентировать свое внимание и как передавать натуру?

Известно, что большое значение в изображении формы имеют общий силуэт и его очертание в виде пластически выразительной линии, что внимание акцентируют не на мелких деталях натуры, а лишь на самых характерных, подчеркивая и усиливая их роль.

Поэтому, приступая к рисунку гипсового орнамента, попробуйте предварительно хорошо изучить натуру. Для этого ее нужно какое-то время понаблюдать с нескольких мест, понять основу строения формы, по-настоящему запомнить расположение и пропорциональные соотношения всех элементов друг к другу и к плите, из которой орнаментальный объем рельефно выступает.

Незаменимым подспорьем в работе послужит предварительная зарисовка орнамента с натуры со своего места. В ней вы должны решить задачу размещения рисунка, пусть и в уменьшенном размере. Кроме того, вы закрепите в памяти внешний облик модели, перед этим внимательно изученный посредством наблюдения. Формат бумаги, который вы выберете, зависит от того, как вы уже легко или по-прежнему с трудом решаете данный вопрос. Напомним, формат подсказывает сама натура.

В этом рисунке вам нужно практически применить усвоенные ранее способы работы тоном и главное помнить, что штриховка или тушевка должны выражать форму и пространство.

В разнообразии технических приемов какая-то часть рисунка выявляется с большей силой и выразительностью, а другая — с меньшей. Но цель будет достигнута, если вы не будете забывать о главном: — о необходимости работать отношениями, т.е. все время находить нужный тон, сравнивая все тона между собой, охватывая взглядом не узкий участок натуры, а наиболее широкий в пределах возможности зрения. Учитывая необычайное богатство и глубину тонов в натуре, оставляйте до конца «запас» в самом темном. Помните, если будут выдержаны общие отношения, если один и тот же тон не будет повторяться в различных частях, а будет развиваться в своих колебаниях, то нет необходимости использовать всю силу карандаша.

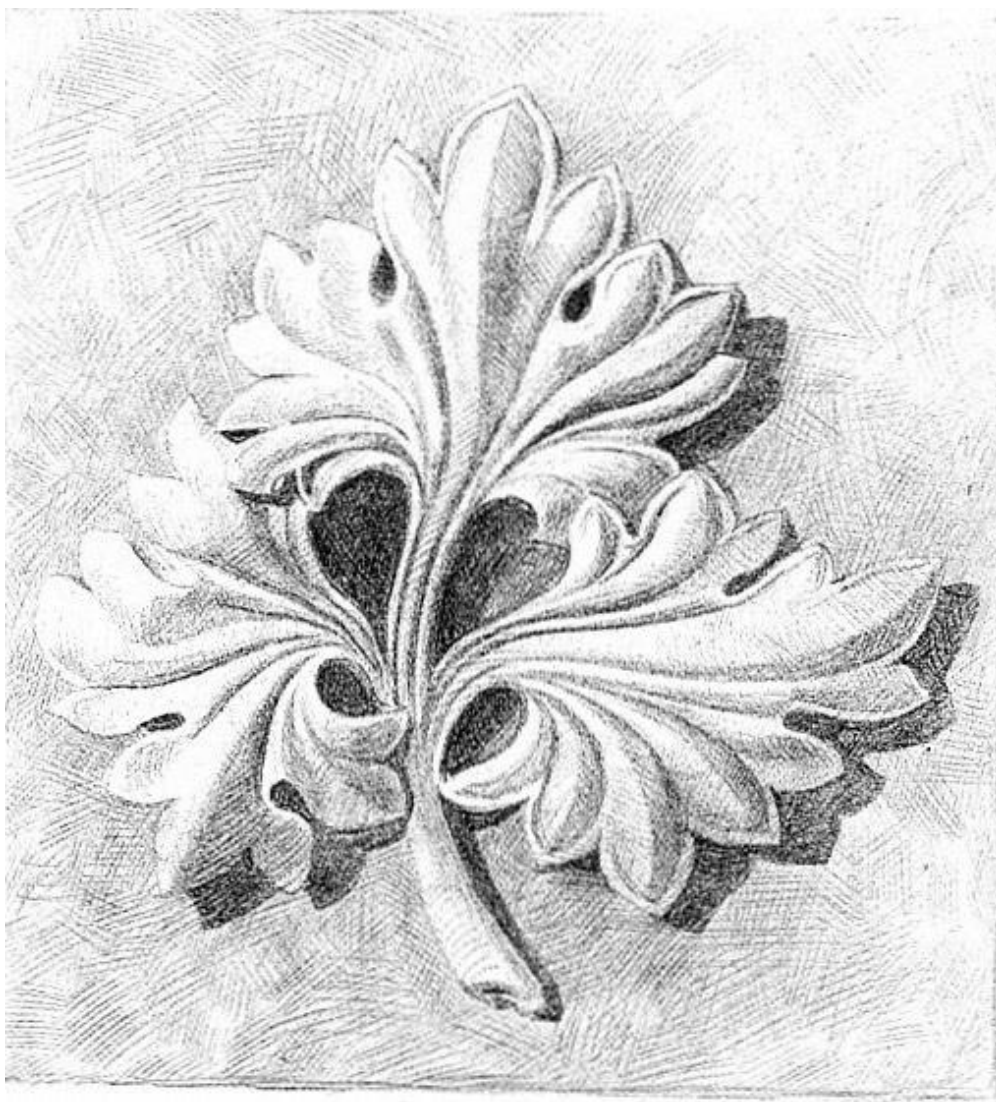
Чувство и расчет должны идти рядом, не вырываясь вперед. К сожалению, у вас еще недостает необходимого опыта, не хватает выдержки и терпения, чтобы вести работу последовательно.

Наметив общую форму плиты и рельефа на ней, тут же выверте пропорции, затем обязательно нанесите характерные детали. Построив каркас модели, учтите законы перспективы, наметьте тональные различия.

После этого начните работать тоном. Все время помните о единстве отношений, не копируйте изолированно отдельные участки природы, так как потом придется «подгонять» к ним остальные.

Итак, построив рисунок орнамента, вы его внимательно просматриваете, проверяете пропорциональные соотношения больших и малых частей, сравниваете с натурой, еще раз уточняете и приступаете к тому этапу работы, который всегда интересен своей определенностью, выраженной в стремлении рисующего добиться подобия того, что видно в натуре.

В стремлении приблизиться к передаче в рисунке гипсового орнамента единства всех форм природы нельзя упускать из виду, что по объему своему формы стилизованного растения должны моделироваться различно: одни — выразительнее, ярче, другие — приглушеннее. Но у многих учащихся есть одна объединяющая их черта — наивно все в натуре разглядеть и одинаково тщательно все «отделать».



*Рисунок 29.*

Между тем моделировку формы тоном нужно разнообразить, ибо мелкие формы растительного орнамента различны по устройству и наполнению светотеневыми нюансами.

В процессе работы не забывайте постоянно сравнивать рисунок с натурой. Учитесь чувствовать мелкие объемные формы, различаемые только благодаря свойствам светотени подчиняться всевозможным изменениям поверхности рельефного орнамента.

Весь ход работы над рисунком гипсовой модели: постановка, пропорции, построение, моделировка формы — вовсе не означает, что в изображении должна быть передана натура вообще. Перед вами предстал в натуре конкретный слепок гипсового орнамента со своим светотеневым состоянием, характером изгиба ветки, особым делением частей, и именно этот натуральный предмет надо нарисовать (Рис. 29).

### **8.1. Рисунок розетки**

В упражнении по рисованию гипсового орнамента вы продолжали практически изучать основы изображения объемной формы и еще раз убедились в том, что форма выявляется и выражает свои материальные свойства с помощью света.

Новое задание, которое вы выполните, преследует все те же цели, что и раньше: приобщить вас к методически правильному способу рисования, умению смотреть на природу, частное увязывать с общим, совершенствовать технические навыки владения карандашом и т.д.

В качестве природы берется сложная архитектурная деталь — розетка из листьев аканта (орнаментальный мотив в виде стилизованного распустившегося цветка).

Первое впечатление от гипсовой модели данной розетки произведет в сознании сумбур восприятия, так как форма предмета для вас необычна. Сначала присмотритесь к натуре и не сразу, но постепенно вы станете воспринимать ее логику и привлекательность. Вы заметите, что розетка напоминает какой-то фантастический растительный мотив, состоящий из листьев незнакомого растения — аканта, разумеется, стилизованного. Затем обратите внимание на шарообразный плод, поместившийся в углублении между акантовыми листьями. Все детали плода композиционно объединены со всем обликом розетки. Плод отдаленно повторяет форму самой розетки.

Гипсовая копия розетки, которую предстоит рисовать, выполнена исключительно для графического изображения. В прошлом веке неизвестный итальянский скульптор изваял розетки по заказу одной из европейских

художественных академий для рисовальных классов. В то время новые формы изобразительного искусства вели борьбу с отживающей рутинной, догмами классицизма, господствующими в живописи, архитектуре и других видах искусства. Скульптор хорошо знал древнегреческие классические формы и привнес часть их в заказанную модель.

Непосредственно перед началом работы по рисованию розетки сделайте компоновочный эскиз, в котором поищите вариант построения конструктивной основы формы гипсовой модели. Пользуясь эскизом, начните выполнение рисунка.

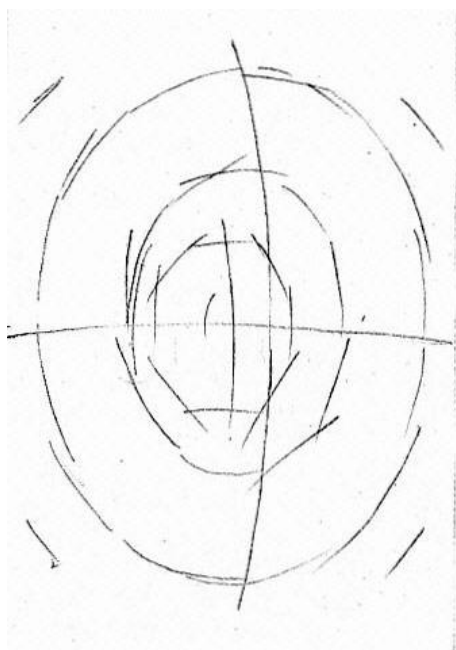
Намечая силуэт общей формы, определите сразу на бумаге ракурс, в котором находится натура. Поскольку ее подвешивают к стене, горизонт будет высоким (перспективные изменения модели нужно учесть).

Общая форма розетки напоминает блюдо. Наметив пересекающиеся вспомогательные прямые — вертикальную и наклонную к горизонту, легко очертите круг, повинующийся перспективным закономерностям, условно ограничивающий края акантовых листьев. Затем посмотрите на четыре диагонально размещенные в промежутках между листьями растительные формы — вы увидите, что они как бы заключены в углы квадрата. Наметьте этот квадрат в пропорциональном отношении к кругу.

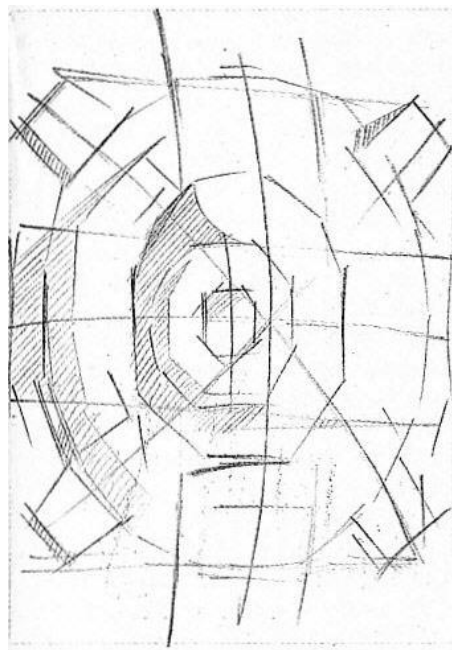
Теперь ваш взгляд устремляется к шарообразному плоду в центре розетки. Диаметр его по размеру относится к внешнему диаметру розетки в пропорциях «золотого сечения», которые встречаются в формах розетки еще несколько раз. Предположить, что скульптор знал об этих пропорциях, не составит труда на примере этой модели, но, если даже отбросить такую мысль, иные размеры, иные соотношения выглядели бы негармонично. Наш глаз — строгий судья, различающий как привлекательное, так и отталкивающее.

Листья аканта в натуре плавно изгибаются, и в рисунке следует показать невидимую границу изгибов в виде еще одного перспективного круга. Самый маленький круг — выступающую сердцевину плода — тоже не забудьте наметить. Итак, на бумаге образовались очертания, общая форма которых напоминает глубокую коническую тарелку (Рис. 30).

Затем конкретизируют общие очертания частей розетки, но не начинают с отдельного контура составной части, а размещают все четыре листа в их соотношении друг к другу. Если посмотреть только на листья аканта и сопоставить их расположение, сразу станет виден как бы крестообразный характер формы. Следовательно, придерживаясь перспективного изображения, проведите прямые линии, служащие общими силуэтами всех листьев. Это сразу конкретизирует общий облик, намечаемой формы розетки (Рис. 31).



*Рисунок 30.*



*Рисунок 31.*

Вслед за этим продолжите работы над детальной наметкой формы частей, проложите необходимые пятна теней, разумеется, пока чисто условные, создавая более понятное изображение, ориентирующее на дальнейшую конкретизацию уже более мелких форм розетки.

Наступает та стадия работы над рисунком, когда нужно многое уточнить, исправить. Общее впечатление от него сейчас такое, что пространственный характер в основном выявлен и требуется нечто более определенное. Большую форму определяют способом «обрубков», как сказал скульптор, «отсекая все лишнее».

Получив на стадии «обрубков» формы объемность рисунка, постарайтесь сохранить это впечатление до конца изображения розетки. Полагаем, что вы не загрязнили рисунок множеством «поисковых» следов карандаша, намечали линии легко и свободно. Рисунок сейчас должен выглядеть таким, что над ним можно еще долго работать (Рис. 32).

Тоновое решение изображения розетки с акантовыми листьями зависит от того, как вы справитесь со сложностями накопления штрихового слоя карандаша.

Уже неоднократно упоминалось о том, что неграмотная или скорее безразличная моделировка формы тоном разрушает впечатление объемности рисуемого предмета. Форма в рисунке должна «лепиться» штрихами, прокладываемыми по направлению ее поверхностей, и любое нарушение этого

правила ведет к неудаче, а от нее к неуверенности в своих возможностях. Все участки изображения неминуемо требуют моделировки формы, исключая в тоновом рисунке лишь те, где поверхность нуждается в передаче бликов и самых ярких мест.



*Рисунок 32.*

Построив конструктивную основу формы розетки, вы концентрируете внимание уже на тоновое состояние натуры. Оно пока сложнее по сравнению с тем, что вам приходилось делать до сих пор. Но по сравнению с дилетантами (любителями) вы значительно ушли вперед, многое узнали и практически воплотили в своих рисунках. Дилетант, получив задание нарисовать розетку, не стал бы мудрствовать, а аккуратненько скопировал контуры всей модели и оттушевал их у краев, нисколько не заботясь о соответствии освещенности в натуре и рисунке. А для вас все должно быть иначе, т.е. правильно и грамотно.

На завершающем этапе рисования розетки проработайте детали всей формы, не допуская долгой задержки над какой-то одной. Такое постепенное моделирование тоном помогает все время видеть весь рисунок, т.е. последовательное наполнение изображения плотностью штриховки держит общую тональность рисунка в необходимых границах.

Последовательность в моделировке, «лепке» формы тоном, когда ни один участок изображаемой модели не проработан до конца, помогает вам избежать пестроты, разрушающей целостность изображения.

Выполняя рисунок подобным образом, вы имеете возможность сравнивать тональность изображения с общим тоновым состоянием натуры. Для этого иногда отходите от рисунка на определенное расстояние, позволяющее охватить взглядом и рисунок, и натуру.

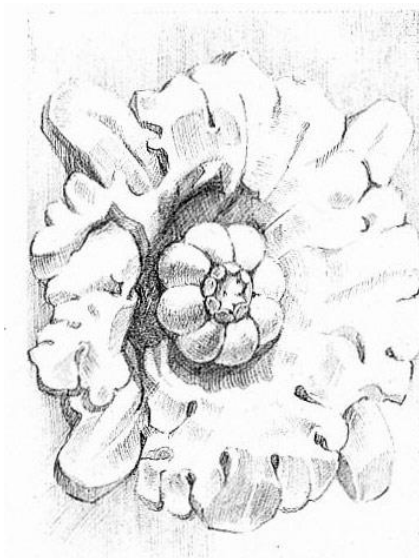
Следите за различием в полутонах, но не допускайте того, чтобы оно «запестрело». Если не следовать системе в наблюдении природы, когда рисующий долго рассматривает какую-либо деталь, зрение обладает свойством несколько «искажать» восприятие и уводит от верности в передаче полутона. Ведь мы обладаем прежде всего цветовым зрением, а изображение создаем черно-белое.

Последовательность проработки формы тоном допускает возможность в ходе работы устанавливать в природе самые светлые и самые темные градации светотени и держать их в поле зрения. Если в изображении вы не будете определять от них производные, пропорциональные отношения, то законы контраста, действующие при искусственном освещении гипсовой модели особенно активно, приведут к механически повторяемым ошибкам в изображении.

Тоновое изображение в рисунке заключается не в изолированном копировании того или другого участка, а в установлении связи между теми тонами. В каждом рисунке руководствуйтесь методом сравнения, сличайте тона по их насыщенности и светлоте. Старайтесь всегда тренировать зрение, приучая его схватывать в природе не узкий участок, а более широкий, с тем чтобы только путем сравнения делать вывод о том или ином характере тона.

Чтобы рисунок розетки соответствовал натуре, мало учесть и соблюсти требование светотеневой проработки изображения. Нужно также разнообразить приемы технического исполнения работы карандашом. Рецептов здесь предписать нельзя, ибо у каждого человека свое чувство, умение видеть природу, понимать ее, свое желание добиться верной передачи тоном материальных свойств предмета (фактур его поверхности).

При завершении любого рисунка всегда необходимо итоговое обобщение (Рис. 33).



*Рисунок 33.*

## 9. РИСОВАНИЕ КАПИТЕЛИ ДОРИЧЕСКОГО ОРДЕРА

Капитель состоит из трех основных частей (Рис. 34). Верхняя часть, абака, представляет собой толстую квадратную плиту, которая венчается каблучком и полочкой. Под ней находится эхин, затем - переходная к колонне часть, состоящая из трех поясков или шейки, которая сопрягается со стволом колонны. Чуть ниже имеется выступающий валик с полочкой, называемый астрагалом, который также сопрягается со стволом колонны через выкружку. Если мысленно представить капитель без мелких элементов: эхина с поясками, астрагала с полочкой и без рельефа выкружки, то нетрудно определить, из каких геометрических форм состоит ее основа. Разумеется, ствол колонны состоит из цилиндра, а абака - из толстой квадратной плиты, расположенной симметрично по центру на верхнем основании цилиндра. При отдельном рассмотрении ее дополнительных элементов можно видеть, что профиль эхина близок к четвертному валу, а астрагал представляет собой тело, образованное движением шара по окружности на некотором удалении от поверхности цилиндра, с примыкающей к нему снизу полочкой.

Формы капителей, независимо от их разнообразия и стилистики, в основе всегда имеют правильные геометрические формы, чаще относящиеся к телам вращения. Сочетания различных поверхностей образуют сложные формы, из-за чего рисование капители в учебном процессе относят к наиболее сложным задачам.

Работу над рисунком капители следует начинать с композиционного размещения изображения на листе бумаги после предварительного осмотра натуры со всех сторон с тем, чтобы определить наиболее выгодную для размещения изображения точку зрения. От того, насколько выразительно выбрана точка зрения, во многом зависит успешное решение композиционной задачи.

Построение изображения начинают с общей формы. Учитывая, что ее основу составляют тела вращения, вначале следует определить общую вертикальную ось капители, а затем приступить к перспективному построению изображения. При этом очень важно строго следить за пропорциональными соотношениями всех частей и целого.

При изображении классических ордеров чрезвычайно важно с самого начала как можно точнее выдержать основные пропорциональные величины. От того, насколько правильно будут определены основные размеры капители, будет зависеть правильность соотношения величин остальных ее элементов. Помимо важности соблюдения пропорции, не менее важно уметь правильно построить объемно-пространственную конструкцию капители.



*Рисунок 34.*

Построение конструкции капители можно начинать с квадратного основания абаки или с окружности верхнего основания четвертного вала. Здесь главное - верно построить в перспективном ракурсе два соединяющих элемента. Но, как показывает длительная практика, преобладающее большинство студентов сталкивается с трудностями при вписывании окружности в квадрат (эллипса в ромб) (Рис. 35). Необходимо отметить, что строя квадрат в перспективе, с тем чтобы потом вписать в него окружность (эллипс), нужно помнить, что независимо от положения углов плиты относительно точки зрения и ее ракурсов, эллипсоидная окружность должна быть всегда построена строго в горизонтальном положении с учетом перспективных сокращений. Причем середина каждой из сторон квадрата плиты должна касаться окружности (эллипса). Недопустимо пытаться подогнать изображение эллипса к неправильно построенному квадрату. Это приведет к значительным искажениям, как самих элементов, так и всего изображения.



*Рисунок 35.*

Студентам при подобных осложнениях рекомендуется начинать с построения эллипса, а затем с видимого ракурса попробовать построить на его основе абак. Убедительность построения двух элементов зависит от правильного построения самого эллипса, что подробно рассматривалось в предыдущих заданиях по изображению геометрических тел, в частности, при построении тел вращения и их окружностей в перспективе.

Закончив построение верхних элементов конструкции капители, приступают к построению основания ствола колонны (Рис. 36). Учитывая ракурсные положения натурной модели, следует опираться на закономерности перспективы. Если предмет находится высоко над линией горизонта или приближен к такому положению, то эллипсы, находящиеся в верхней части, будут шире, чем эллипсы, находящиеся ближе к рисующему.

Соотнося пропорции частей и целого, дополнительно уточняйте их местоположение. Затем легкими линиями стройте все необходимые окружности (эллипсы) деталей капители. При их построении очень важно прорисовывать не только видимые, но и невидимые элементы капители как бы насквозь, прозрачно, что способствует правильному изображению объемной конструкции капители.



*Рисунок 36. Перспективное построение изображения капители дорического ордера*

При уточнении деталей капители необходимо исходить из логики конструктивного строения элементов и их частей. Так, например, профиль полочки с выкружкой на абаке, у ближнего вертикального ребра, как правило, смещается то вправо, то влево, в зависимости от ее положения относительно рисующего и т.п. Построение разных деталей капители показаны на рисунке. В процессе работы над рисунком следует время от времени подходить к изображаемой модели, изучать заинтересовавшую форму тех или иных деталей. Это поможет в определенной степени при их уточнении в рисунке.

При изображении половинчатой формы капители студенты часто забывают, что это - часть целого. Следовательно, чтобы получить правильное изображение половины капители, необходимо произвести полное построение изображения, а не только его видимой части. Только после этого можно приступить к определению половины капители в соответствии с ее положением относительно рисующего. Чтобы произвести необходимое вертикальное сечение, следует, с учетом перспективы, разделить пополам эллипсы оснований, а затем и основание квадрата плиты-абакис. После проверки и дополнительных уточнений ненужную половину можно слегка ослабить, но не избавляться от нее сразу, так как при дальнейшей проработке и уточнениях на нужной половине могут быть допущены некоторые искажения.

Таким образом, непременным условием завершения работы над построением рисунка капители является проверка на расстоянии. Только с определенного расстояния можно увидеть те или иные недочеты. Особое внимание необходимо обратить на пропорции, перспективу, характер, объемно-пространственную форму и общее состояние рисунка. После уточнения построения и исправления допущенных ошибок, следует перейти к выявлению объемной формы светотенью. Для начала необходимо наметить границы собственных и падающих теней, а затем нанести легкий тон на теневых участках с последующей постепенной проработкой светотени на всем изображении и вокруг него, постепенно приводя рисунок к определенной степени завершенности.

## **10. ПОЭТАПНОЕ ВЫПОЛНЕНИЕ РИСУНКА ЧАСТЕЙ ГОЛОВЫ: НОС (ГИПСОВЫЙ СЛЕПОК НОСА ДАВИДА)**

Изучение частей головы следует начинать с анализа и изображения формы носа. У каждого человека нос имеет свои характерные индивидуальные особенности. Но, несмотря на многообразие форм носов, их строение имеет единую для всех структуру, обусловленную анатомическим строением костей и мышц, а также хрящевыми образованиями.

Анализируя форму носа, видим, что её схема состоит из четырёх основных поверхностей: передней, двух боковых и нижней плоскостей, не считая условной плоскости на основании лицевой поверхности носа.

В начальной стадии анализа формы носа не следует забывать о линейно-конструктивном изображении. Предлагаемая схема поможет без труда осмыслить закономерность строения формы носа.

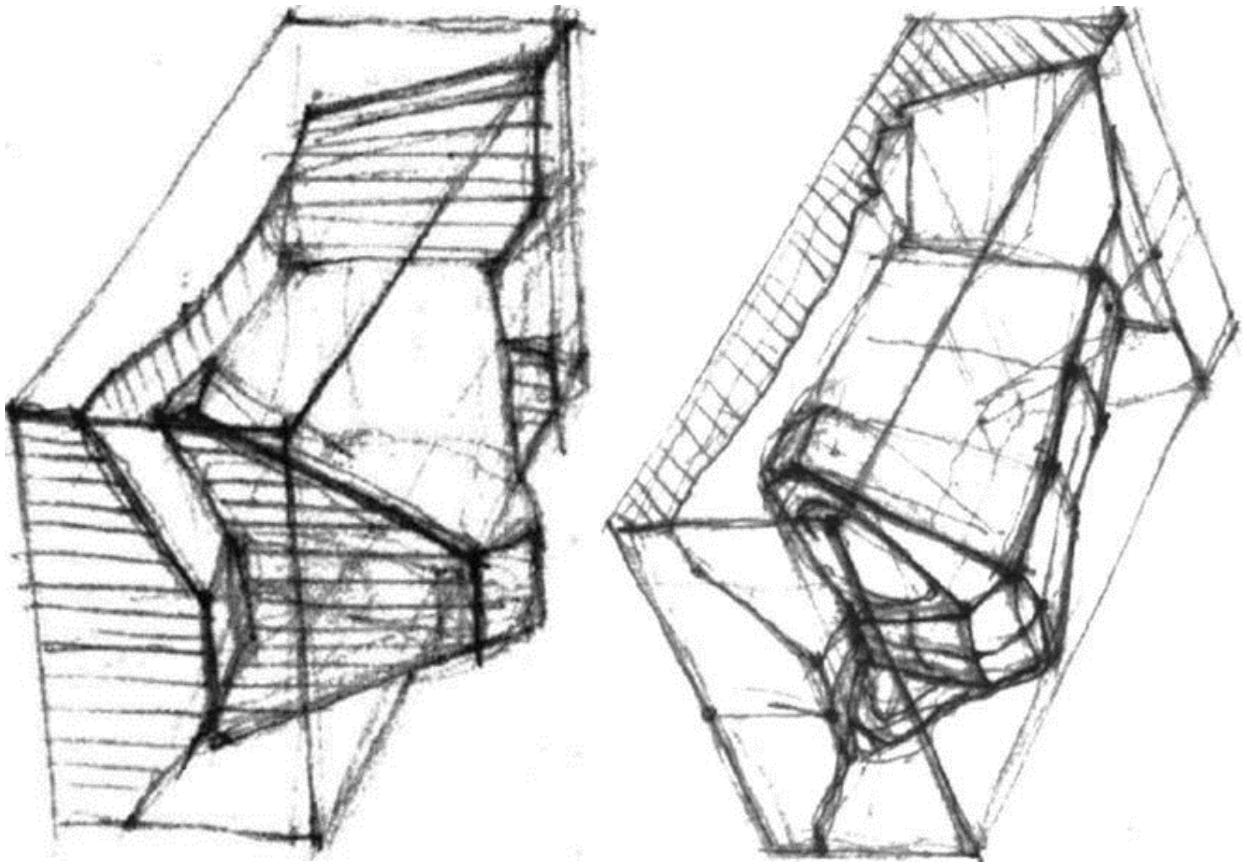
Приступая к построению формы носа, следует начинать с основных пропорциональных величин, а затем определить наклон и положение носа в пространстве с учетом перспективы. Рисуя гипсовый слепок носа, не забудьте наметить общую форму и точно определить его размеры - высоту, длину и ширину. Затем наметьте надбровную дугу, длину призмы носа, ширину его основания в области переносицы, крыльев носа, переднюю плоскость с кончиком носа и переносицу.

Построив общую схему конструкции носа, нужно проверить, насколько верно соблюдены пропорция, перспектива и характер формы.

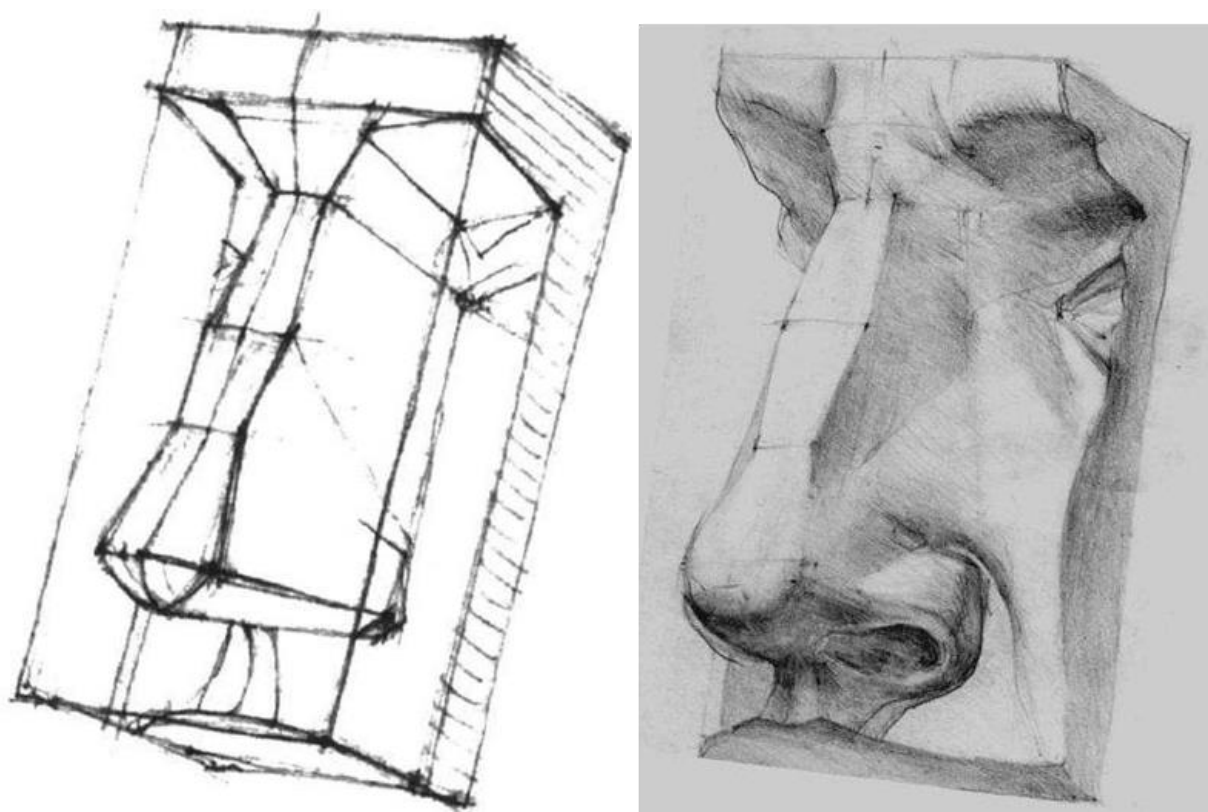
Приступая к тональной моделировке, не нужно спешить с детальной проработкой, прежде нужно заняться лепкой общей формы носа. Работая тоном, нужно исходить от источника освещения, при этом строго соблюдая тональные

отношения. При обычном освещении, т.е. сверху и спереди, передняя плоскость носа будет наиболее освещена, а самой темной будет плоскость основания носа с падающими от него тенями на носогубной поверхности.

На рисунках (37; 38) показано линейно-конструктивное построение гипсового слепка носа Давида в разных положениях.



*Рисунок 37. Линейно-конструктивное построение гипсового слепка носа Давида*



*Рисунок 38. Линейно-конструктивное построение гипсового слепка носа Давида*

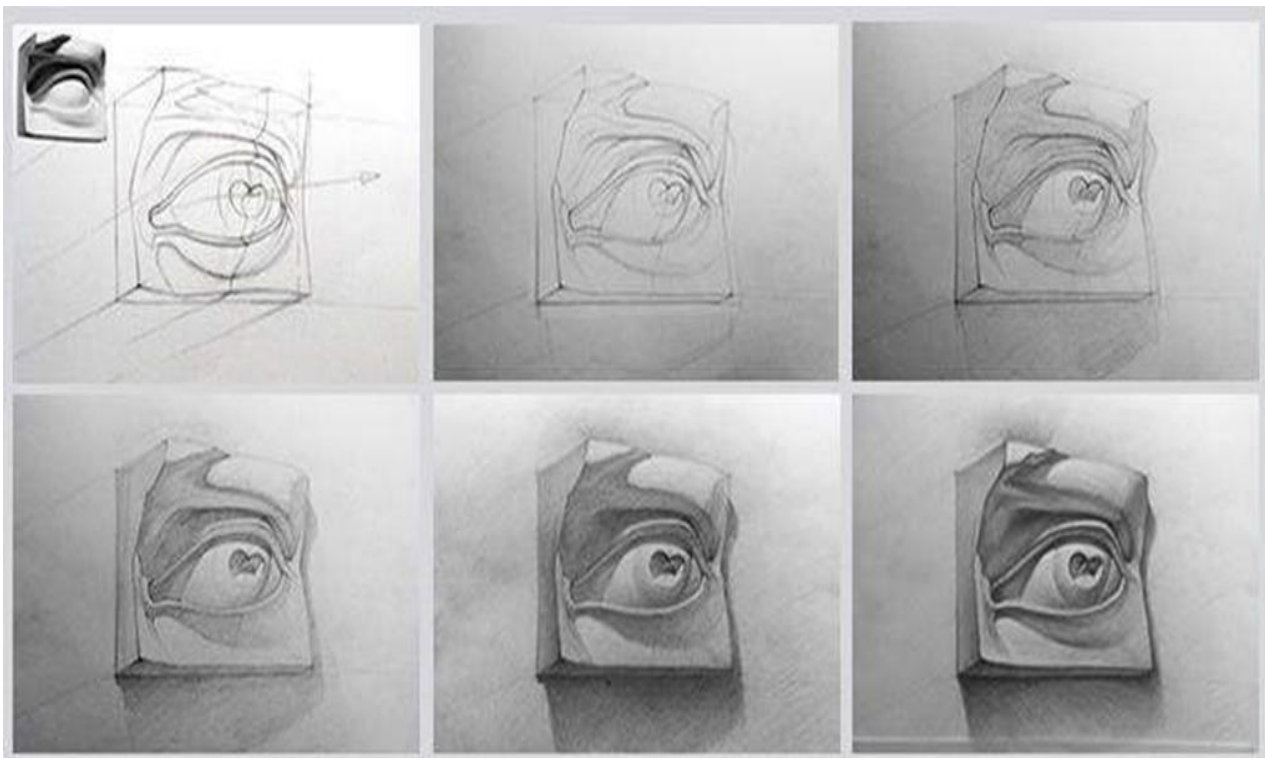
## **10.1. Поэтапное выполнение рисунка частей головы: глаза**

### ***10.1.1. Гипсовый слепок глаз Давида***

Изучение и анализ формы глаза следует начинать с изображения гипсового слепка глаза Давида (Рис.39). Здесь достаточно ясно и чётко выражена конструктивно-анатомическая основа формы, где нет случайных, отвлекающих внимание мелочей: морщин, окраски кожи, зрачка и т.п., присутствующих на живой модели. Из-за своей белизны и обобщенной формы гипсовая модель имеет чёткие тональные градации, тем самым давая возможность правильно понять форму и передать её в рисунке с помощью тона.

Переходя к изображению глаза, следует ещё раз подробно ознакомиться с закономерностями строения его формы. Глаз человека в своей основе есть шар, а веки являются толстой оболочкой этого шара, где оболочка имеет толщину века с характерным обобщенным изгибом, а внутри оболочки находится глазное яблоко.

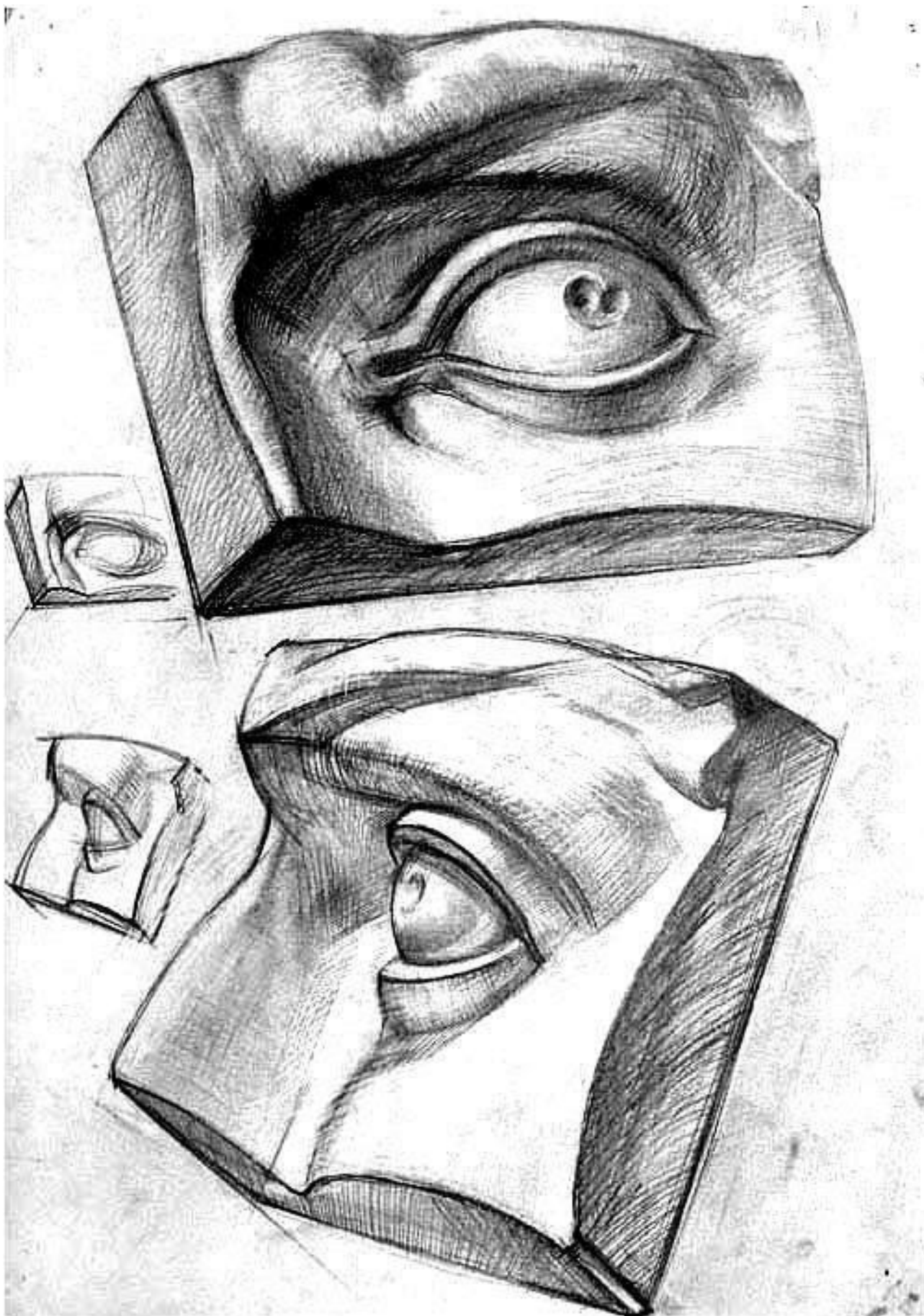
На этой модели, в отличие от глазного яблока, не будет доставать одной немаловажной детали - роговицы. Поэтому для большей наглядности на поверхности вырезки глаза, на месте роговицы поместим маленький срез, с диаметром основания не более 2,5 см.



*Рисунок 39. Поэтапное построение гипсового слепка глаза Давида*

Таким образом, приступая к изображению глаза, нужно знать не только строение глазного яблока, но и окружающих его форм. Важную роль в рисовании глаза играют надглазничные выступы с бровями, а также области надбровных бугров, надпереносья, форма носа, наружные и подглазничные формы, поэтому при рисовании глаза следует обращать на это внимание.

По мере завершения работы над построением рисунка глаза, переходите к тональной моделировке формы. Тональная моделировка формы глаза по своей сути ничем не отличается от моделировки формы носа и остальных частей головы. Здесь также следует ориентироваться на описание изображения формы носа в соответствии с основными принципами тоновых отношений: свет, тень, полутень, рефлекс (Рис.40).



*Рисунок 40. Учебный рисунок гипсового слепка глаза*

### *10.1.2. Гипсовый слепок губ Давида*

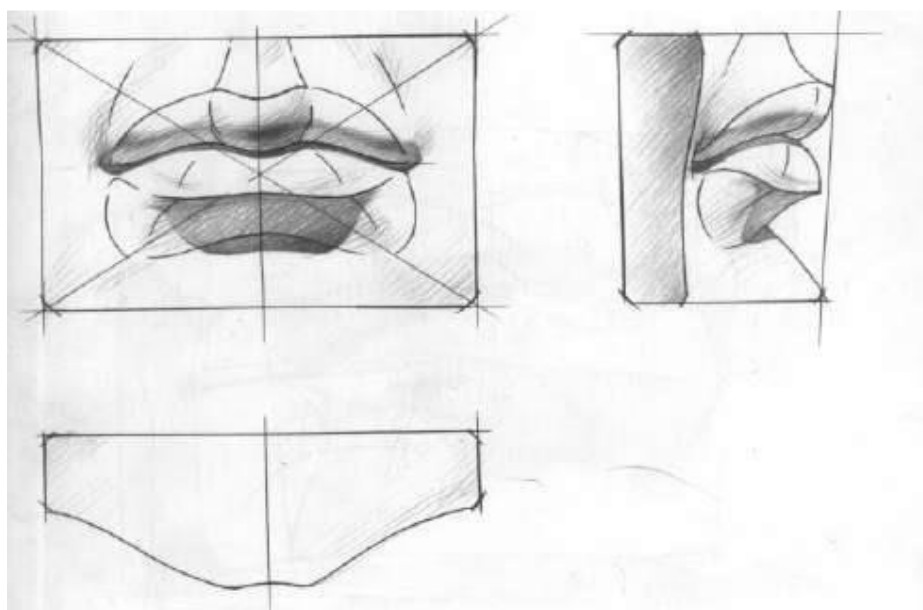
Губы являются выразительнейшей деталью лица. Для их изучения и изображения необходимо знать закономерности строения формы губ, а также правила их рисования.

Губы – это кожные складки, в толщине которых заложены мышцы. Основную пластическую форму верхней и нижней губ образует круговая мышца рта, лежащая на костных сводах обеих челюстей и зубах. Подковообразную основу губ следует учитывать в их рисунке. Относительно свободное крепление круговой мышцы к костям, большое количество управляющих ею радиальных мышц, а также подвижность нижней челюсти делают губы наиболее динамичной частью лица.

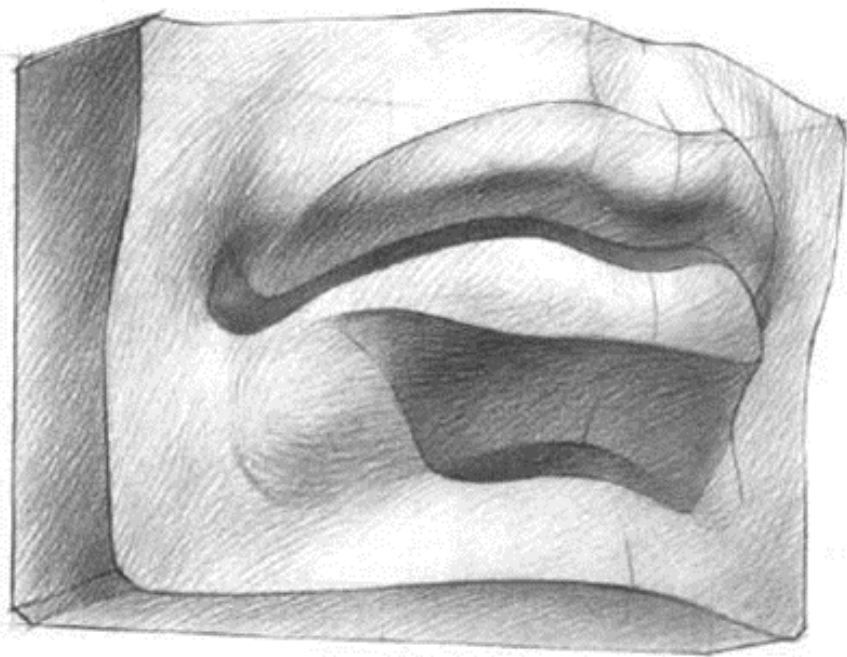
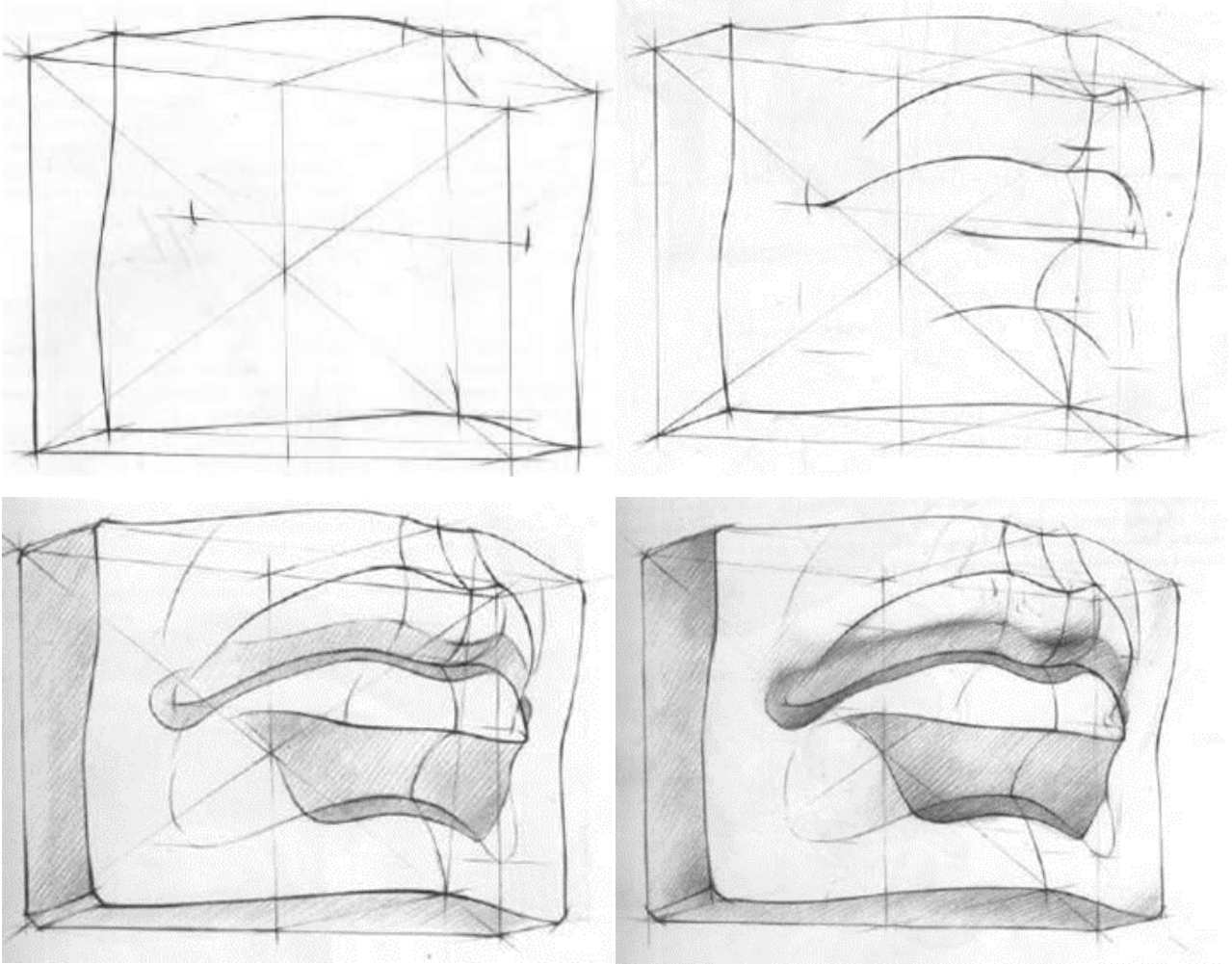
Область рта имеет характерные линии:

- носогубная складка, идущая от крыла носа и ограничивающая верхнюю губу сбоку;
- подбородочно-губная борозда, являющаяся границей нижней губы снизу;
- фильтр-борозда, идущая от основания носовой перегородки к середине верхней губы и упирающаяся в бугорок верхней губы; - вертикальная складка в углу рта, образованная мышцей – опускателем рта (треугольной) менее заметна, ограничивающую губы сбоку. Однако на рисунке всегда надо намечать ее как линию.

На рисунке 10 изображены три ортогональные проекции, а на рисунках (Рис. 41; 42) стадии поэтапного перспективного построения губ.



*Рисунок 41.*



*Рисунок 42.*

### 10.1.3. Гипсовый слепок уха Давида

Ушная раковина, которую чаще всего называют ухом, является наружной частью сложного слухового аппарата человека. Она служит для улавливания звуков и их усиления (резонирования). Посредине раковины располагается слуховой аппарат, идущий внутрь черепа и соединяющий наружное ухо с внутренним. Ушная раковина, имеющая сложную пространственную форму, образована хрящами и покрыта тонким слоем кожи. Прикрепленная к височной кости тугими связками, ушная раковина неподвижна (Рис. 43).

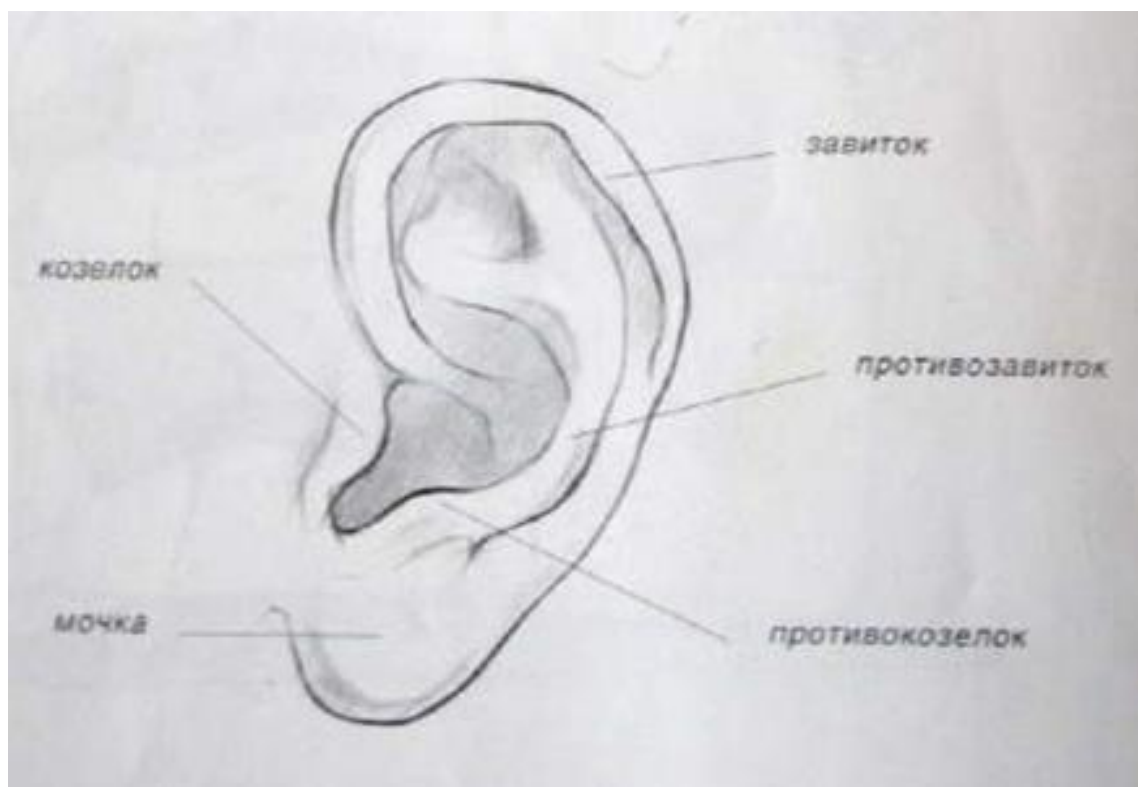
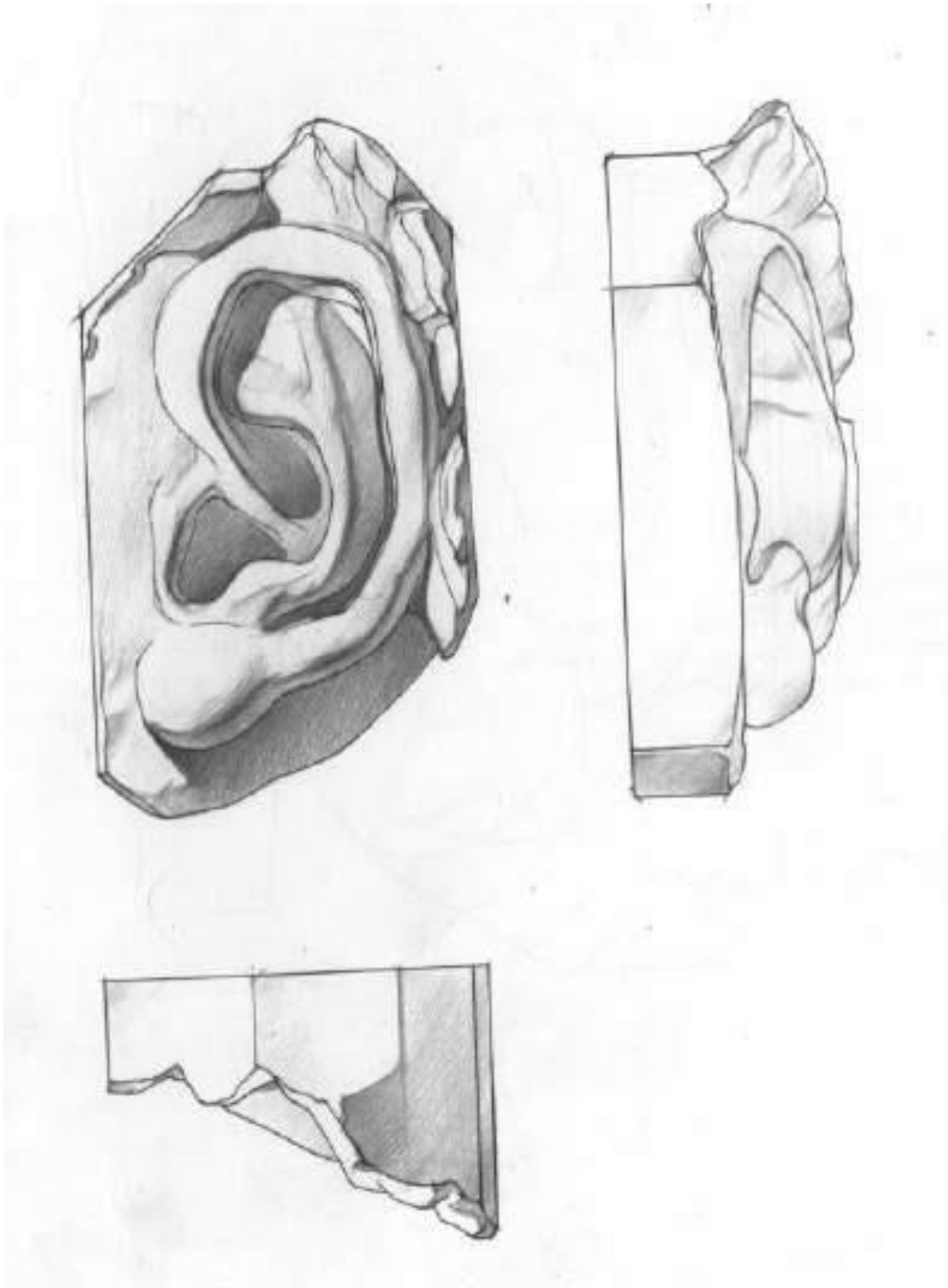


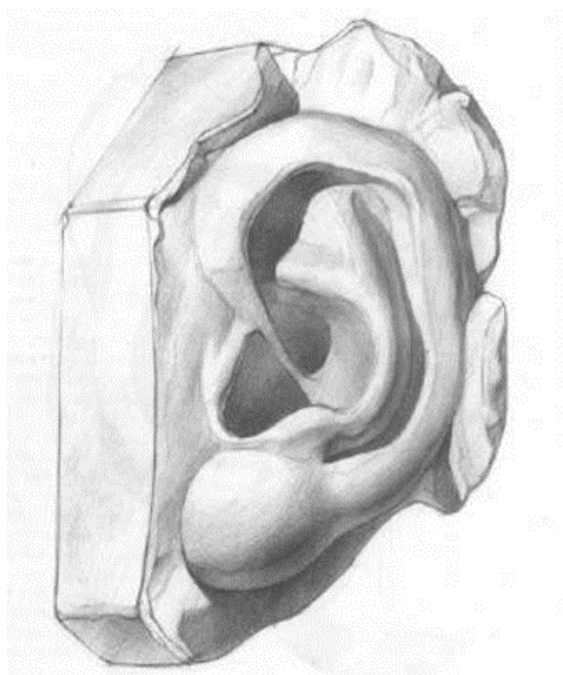
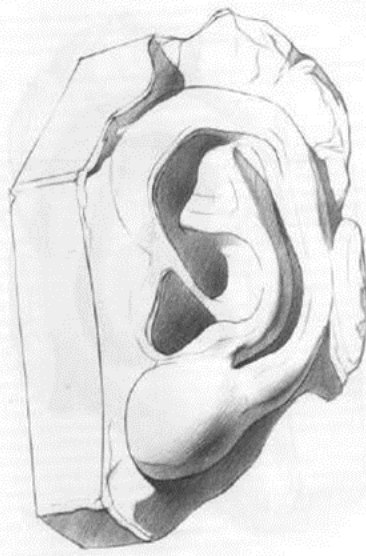
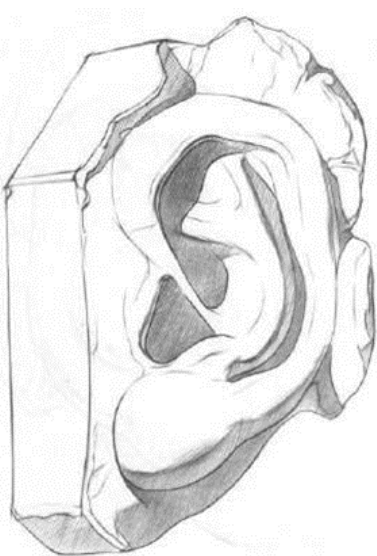
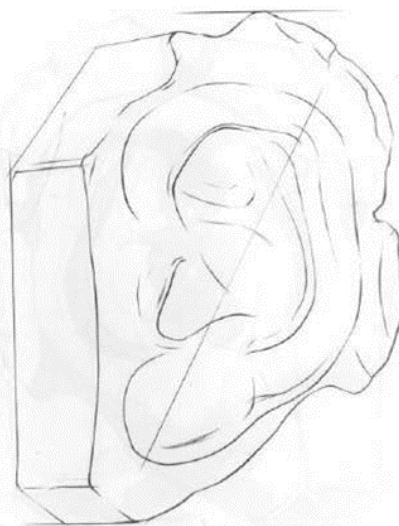
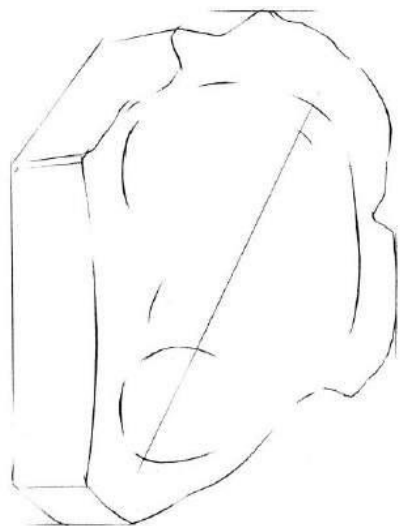
Рисунок 43.

Уши человека, наряду с остальными частями головы и лица, чрезвычайно разнообразны по форме, размеру и характеру. Несмотря на их многообразие, строение уха у разных людей имеет единую для всех структуру, что необходимо учитывать при построении изображения. В рисунке уха всегда следует различать основные элементы: сложную хрящевую часть (завиток и противозавиток), козелок противокозелок и мочку. Наружный край ушной раковины носит название завитка. Внутри него проходит раздваивающийся кверху противозавиток. Перед слуховым отверстием помещаются разделенные вырезкой округлые выступы – козелок и противокозелок. Нижняя часть ушной раковины – мочка- не имеет хрящевидной основы.

На (Рис. 44) изображены три ортогональные проекции, а на (Рис. 45) стадии поэтапного перспективного построения уха.



*Рисунок 44.*



*Рисунок 45.*

## 11. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕКА

### 11.1. Анатомическая характеристика черепа человека

Перед тем как приступить к рисованию головы человека, необходимо познакомиться с ее анатомическим строением на основе черепа. Ведь характер формы головы обусловлен особенностями строения черепа.

Вам нужно познать строение формы черепа с чисто пластической стороны. Пластической анатомией называют тесно связанную с изобразительным искусством науку, которая изучает внутреннее строение тела человека и животных для определения его внешней формы.

Две генетические части составляют череп. Одна носит название мозговой, в нее входят лобная и затылочная, височные, теменные кости. Другая именуется лицевой частью черепа, и к ней относятся верхняя и нижняя челюсти, скуловые, носовые кости, скуловые отростки и т.д.

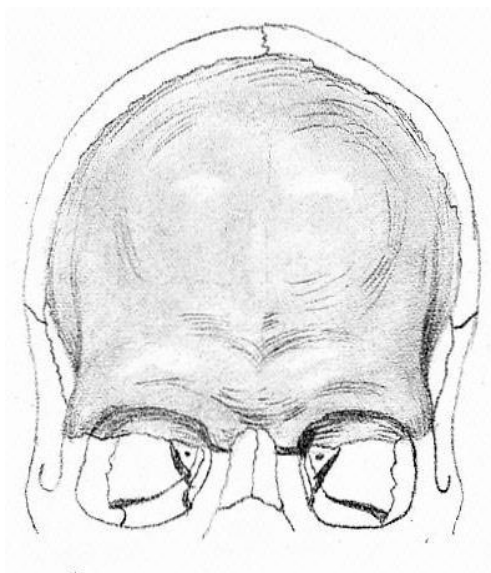
Итак, вас должна интересовать исключительно пластическая анатомия головы человека. Значение изучения черепа в этом смысле большое, и чем больше рисовальщик знает, тем вернее он рисует.

К мозговой части черепа человека относятся восемь костей. Вам надо знать те, которые играют роль для рисования.

Лобная кость образует поверхность лба человека, имеет в верхней части справа и слева два выпуклых выступа — так называемые лобные бугры. Ниже лобных бугров находятся также две выпуклости — надбровные дуги. Между ними пролегает углубление — надпереносье.

В нижней части лобная кость завершается острым по форме переходом в глазницу — впадину для глаза — и называется надглазничным краем. Кнаружи лобная кость, продолжая надглазничный край, переходит в скуловой отросток, соединяющий ее со скуловой костью. Справа и слева лобная кость переходит в поверхности височных и клиновидных костей, и на границах этих переходов имеется гребень, или, как его еще называют, височная линия. Эта линия ограничивает лежащую выше скуловой дуги височную впадину.

Лобная кость — непарная, хотя у человеческого зародыша она закладывается из правой и левой половин. Затем обе половины срастаются, и почти у каждого черепа в этом месте едва разливается небольшое возвышение, находящееся в вертикальном направлении. В рисовании головы человека лобная кость, форму которой следует изучить, играет в передаче пластики лица важную роль (Рис. 46).



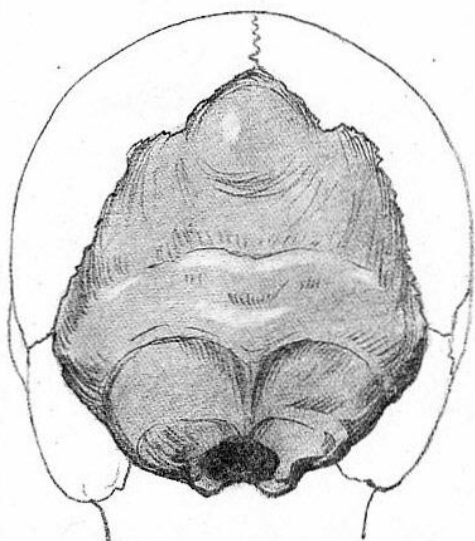
*Рисунок 46.*



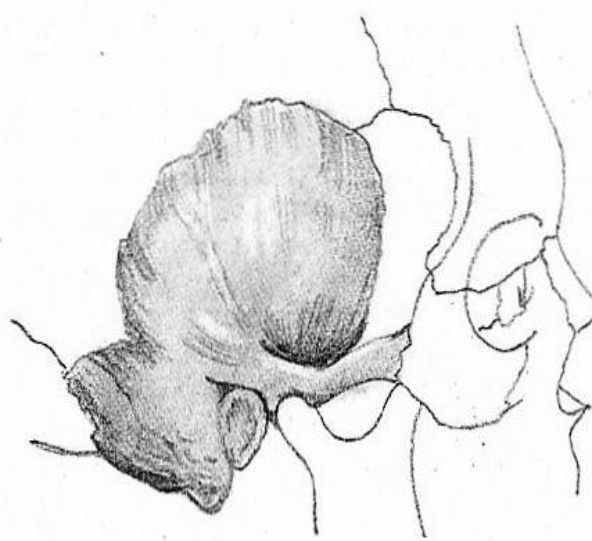
*Рисунок 47.*

Теменная кость — парная, находится между лобной и затылочной костями. Эта кость также имеет свой бугор — выступ, очень заметный. По форме кость напоминает трапецию, имея четыре края. С соседними она соединяется при помощи швов — венечным с лобной и лямбовидным с затылочной. Обе теменные кости занимают значительную площадь мозговой части черепа, соединившись в ее середине так называемым стреловидным швом. И еще одна особенность характеризует поверхность теменной кости. Вы уже знаете, что такое височная линия. Вот она-то продолжается, правда, раздваиваясь на идущие параллельно верхнюю и нижнюю линии (Рис. 47) на теменной кости.

Непарная затылочная кость имеет большое затылочное отверстие, необходимое для позвоночного канала, через который головной мозг сообщается со спинным. Наиболее выступает у затылочной кости наружное затылочное возвышение. От этого возвышения вправо и влево направлены выйные линии — места прикрепления мышц шеи. У некоторых людей на затылочной кости встречается еще один выступ, располагающийся на границе лямбовидного шва. Знать внешние анатомические свойства затылочной кости необходимо потому, что она входит составной частью в пластическую форму черепа человека (Рис. 48).



*Рисунок 48.*



*Рисунок 49.*

Нижнебоковые стенки мозговой части черепа — это височные кости (Рис. 49). Височная кость сзади примыкает к затылочной, а сверху соединяется с теменной при помощи чешуйчатого шва. Эта кость образована так, что в ней есть слуховой проход. Позади слухового прохода расположен сосцевидный отросток, а спереди — тянущийся вперед скуловой отросток, имеющий у слухового прохода углубление — нижнечелюстную ямку, служащую для сочленения с головкой кости нижней челюсти. Заканчивается скуловой отросток в месте соединения со скуловой костью.

Другая часть черепа — лицевая — образована четырнадцатью костями. Более крупными среди этих костей являются две верхнечелюстные, две скуловые и одна нижнечелюстная.

Верхняя челюсть — парная — имеет трехгранную форму и четыре отростка. Это кость, служащая прочной основой поверхности человеческого лица, расположена начиная от глазных впадин, вниз — до верхних зубов. В верхней части поверхность челюсти загибается внутрь глазницы, а ее так называемый лобный отросток у переносицы срастается с лобной костью. Оба лобных отростка служат опорой для двух парных носовых косточек, срастающихся по средней линии друг с другом и образующих таким образом неподвижную костную часть носа. Внутренние края правой и левой верхнечелюстных костей образуют границы грушевидного носового отверстия и внизу срастаются по средней линии, формируя выступ — переднюю носовую ость. Передняя поверхность кости имеет под глазными впадинами ярко выраженное углубление, которое называется клыковой или собачьей ямкой. В нижней части верхнечелюстная кость образует еще один отросток —

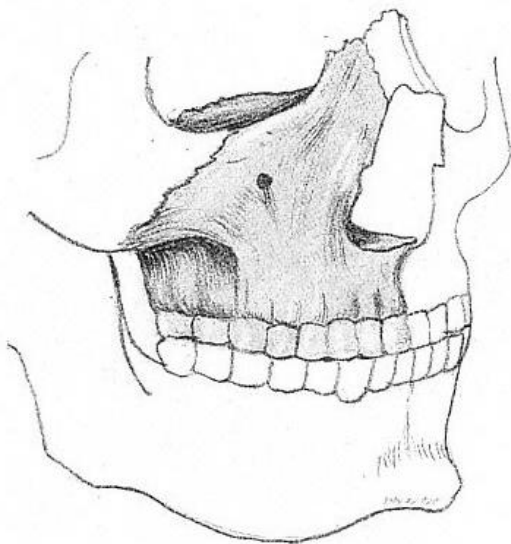
луночковый. Его называют также альвеолярным (по ее дуге расположены луночки, в которых помещаются корни зубов). Альвеол, т.е. зубных ячеек, лунок, насчитывается по восемь у каждой верхнечелюстной кости. Четвертый отросток носит название нёбного.

Общая форма сросшихся верхнечелюстных костей — подковообразная (Рис. 50).

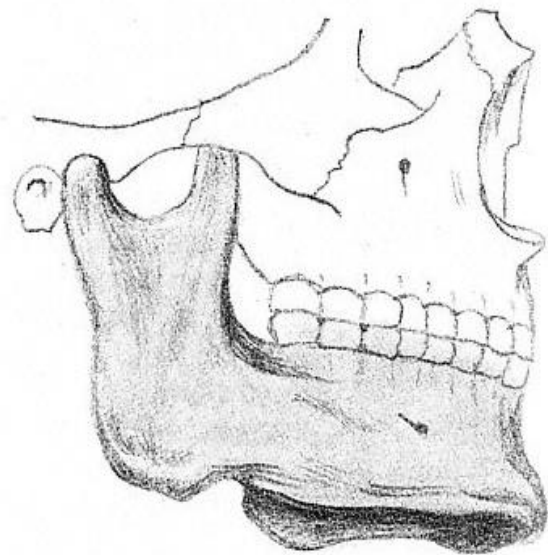
Нижнечелюстная кость наряду с лобной играет большую роль в пластическом устройстве лица. Непарная, она имеет тело подковообразной формы, на передней поверхности которого посередине есть подбородочное возвышение, несколько ниже которого по обе стороны располагаются подбородочные бугорки.

Верхние боковые отростки нижней челюсти — передние венечные и задние суставные — служат соответственно сочленению с височными костями и прикреплению височных мышц. Нижняя челюсть перегибается в двух местах, где образуются углы, от которых отходят вверх ветви кости с уже упоминавшимися парными отростками. Справа и слева от подбородочного возвышения лежат подбородочные отверстия. Нижнечелюстная кость в своем верхнем отделе имеет луночковую (для корней нижних зубов) часть.

Нижнечелюстная кость (Рис. 51) завершает череп в его нижней части. Ее форма и размер существенно влияют на единый, пластически совершенный объем головы человека.



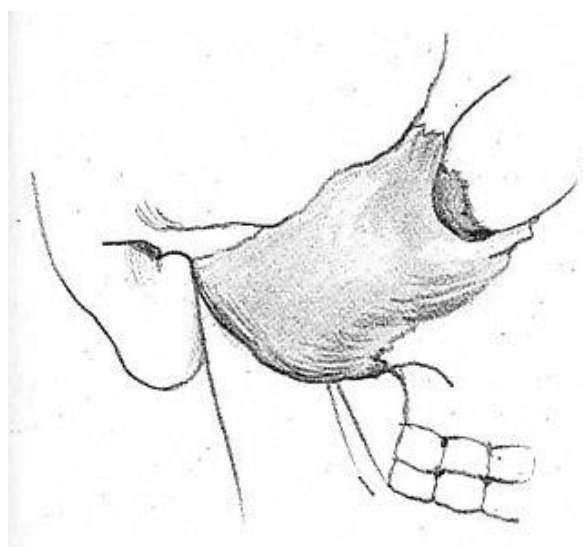
*Рисунок 50.*



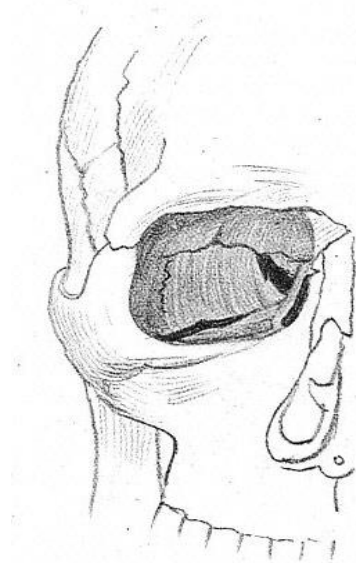
*Рисунок 51.*

Свою роль в пластике лица человека играет парная скуловая кость, влияющая в значительной мере на поперечный размер головы. Сращенная вверху с лобной, а на передней поверхности с верхнечелюстной костями, скуловая образует наружную стенку глазной впадины (Рис. 52). Сзади скуловая кость сращена с клиновидной и височной и участвует в образовании скуловой дуги.

Глазные впадины — глазницы — парные углубления, имеющие форму сглаженной четырехгранной пирамиды, предназначены природой для глазных яблок. Костные стенки глазной впадины имеют несколько отверстий, через которые проходят нервы и кровеносные сосуды зрительного органа.



*Рисунок 52.*



*Рисунок 53.*

Верхняя стенка глазницы образована лобной костью, остальные — соответственно верхнечелюстной (нижняя), скуловой и клиновидной (наружная), а в образовании внутренней самое определяющее участие принимает решетчатая кость (Рис. 53).

Вы узнали о двух частях черепа человека, познакомились с самыми основными костями, играющими роль в пластической трактовке головы человека, и впереди предстоит практическое рисование черепа, необходимое для углубления знаний при переходе к изображению головы.

Но что собой представляет череп, почему его нужно обязательно рисовать?

Начнем с того, что авторы всех величайших произведений изобразительного искусства, включающих изображение человека, досконально знали анатомию. Например, гениальный Микеланджело изучал анатомию на разрезании трупов, делая это в моргах тайком, потому что католической

церковью в те времена подобное занятие было строжайше запрещено. Разумеется, художники изучали анатомию отнюдь не на ощупь или чисто умозрительно. Древнегреческая скульптура в дошедших до нас образцах поражает исключительным знанием анатомии их авторами. Мы не можем теперь, к сожалению, никогда узнать, каким методом пользовались при изучении анатомии греки, но даже если допустить, что они не подвергали трупы рассечению, а имели возможность наблюдать обнаженное человеческое тело в разнообразнейших движениях на всевозможных состязаниях борцов, метателей диска и копья, бегунов и т.д.

Леонардо да Винчи пылливо изучал анатомию не только человека, но и животных, и от его подвижничества осталось свыше 700 анатомических рисунков.

В середине XVI в. итальянский врач и анатом Андреа Везалий написал и издал книгу «Устройство человеческого тела», иллюстрации к которой выполнил Тициан с учениками.

Первое русское руководство по анатомии для художников составил и издал художник Антон Павлович Лосенко. Книга называлась «Объяснение краткое пропорций человека», вышла в 1771 г. и вплоть до середины следующего века была основным руководством по анатомии. Краткий пояснительный текст сопровождался отлично выполненными самим Лосенко анатомическими таблицами, репродукции которых рассчитывались на наглядный показ и зрительную память молодых художников. Успех вышедшей небольшим тиражом книги был таким, что экземпляры размножались перерисовыванием таблиц и списыванием текста. Вот какое значение для тогдашних учеников имело знание анатомии!

Знакомясь с основными костями черепа, вы можете прибегнуть к осязанию своей головы. Для этого приложите руки ладонями к шее и попытайтесь что-либо ощутить: одни мышечные массы, а под ними глубоко что-то потверже. Но вот пальцами начинаете ощупывать нижнюю часть головы сзади, поднимая их выше, и через некоторое время ощутите под кожей кость затылка. Осязайте ее тщательно и вспоминайте, как называется эта кость, какие она имеет возвышения и т.п. Найдите на себе скуловые и другие, имеющие внешнее пластическое выявление кости. Хорошо прощупываются края глазниц, вся нижняя челюсть, лобная и теменные кости.

Подобный эксперимент на себе очень полезен, так как осязание способствует прочному запоминанию всех доступных выступов и углублений. Такой же эксперимент с собой вы можете провести с осязанием основных мышц, когда ознакомитесь с их названием и расположением.

Повторяем, рисование с натуры развивает точность глаза, его способность безошибочно «читать» конструкцию головы человека, сложную и основательно скрытую мышечно-кожным покровом, развивает зрительную память и восприятие формы головы в пространственных проекциях и ракурсах.

Рисование с натуры на базе пластической анатомии есть не что иное, как собирание изученных частей в одно целое. Знание анатомии и рисование с натуры головы человека — единство теории и практики в работе художника. Отсюда следует, что анатомия для изучающих основы изобразительной грамоты — своеобразный строительный материал в рисовании человека.

Познакомившись со строением костей черепной коробки и лицевой части черепа, постарайтесь в рисунке с натуры тесно связать теорию с практикой.

## **11.2. Тоновый рисунок черепа человека**

Изображение черепа имеет свои особенности. С одной стороны, натура сама по себе малопривлекательна по известной причине, и удерживает у нее лишь сознание того, что это нужно. С другой стороны, это не натурная искусственная модель из пластмассы или папье-маше, имеющая хоть и соответствующие подлинной натуре формы, но все же, в какой-то степени, облагороженные, а если сказать вернее, сглаженные, и окраска поверхности светло-серая. Здесь же перед вами подлинный череп, имеющий особенную окраску неприятного оттенка, с пятнами, разрушающими и без того сложную форму.

Многое подскажет личная практика каждого из вас. Например, пятно или группа пятен, влияющих на нарушение зрительного восприятия отдельных частей общей формы, должны вами проигнорироваться. Надо учиться высматривать основное, видеть большую форму и подчинять ей подробности. Нужно видеть основные пропорции, пропорциональное отношение массы черепной коробки к массе лицевой части, всю форму лобной части, скул и челюстей и т.д. Конечно, это трудное дело дается не сразу.

При натурном рисовании надо ставить себе определенную конкретную задачу, например, построение пропорции. Поскольку рисование с натуры во время учебы — занятие тренировочное, постольку так и надо к этому относиться. Здесь несовместимы с учебным рисунком фантазерство, формотворчество от себя, так же, как и преждевременное увлечение сложными задачами.

Вы уже знаете, что в работе с натуры нет смысла сразу же браться за длительный подробный рисунок. Здесь каждый раз требуется втянуться в процесс рисования. Как у спортсмена перед стартом обязательно нужны разбег, разминка или у музыканта перед концертом — настрой, так и у вас перед

длительной работой обязательны предварительные пробы в виде компоновочной зарисовки или выполнения карандашного этюда, в котором можно оперировать крупными, обобщенными массами, характерными для изображения черепа. Повторяем, что способность полного восприятия природы вступает в силу позднее того момента, когда вы приступили к основной работе. Предварительная проба компоновки рисунка, зарисовка, ставящая целью найти общие пропорции, модуляцию крупных форм с помощью светотени, обостряют зрительное восприятие и внимание рисовальщика, после чего легко перейти к основному рисунку.

Есть еще одна особенность в рисовании с натуры. Дело в том, что в процессе работы перед завершением изображения у вас, как еще неопытных, наступает угасание сосредоточенности и необходимого восприятия своего рисунка и природы, причем это происходит несколько раньше, чем почувствуете его. Вы могли сделать что-то на данном этапе работы значительно грамотнее и качественнее, если бы, увлекшись какой-то деталью, не заметили наступившей усталости. Что же делать в таком случае? Переключить свое внимание хотя бы на наброски, например, с той же природы, но с другой точки зрения, в каком-либо ракурсе. В работе по рисованию черепа усталость вызывается чисто психологически, и вот здесь особо не увлекайтесь.

Рассмотрим работу над рисунком черепа более подробно, в ее последовательности, во взаимосвязанности всех этапов.

Череп нужно рисовать при искусственном освещении. Ввиду того что подлинный череп в условиях дневного света, не направленного, по большей части рассеянного, выглядит не контрастно, очертания его смягчены, для лучшего различения объема и важных деталей избирается направленный свет от электрического источника.

На первом же занятии по рисованию черепа необходимо прежде всего внимательно проанализировать природу. Анализ проводите с учетом того, с какой точки зрения вам предстоит вести работу. Что такое анализ, вы уже знаете, но напомним вкратце, что это мысленное деление рисуемого объекта на отдельные элементы. Чем сложнее форма, тем больше и серьезнее приходится изучать природу. К работе во время анализа требуется особый подход: здесь участвует ваше сознание, работает мозг, включается ясное логическое мышление.

При подробном анализе природы нужны развитое пространственное мышление и образное воображение, чтобы яснее себе представлять и понимать структуру формы видимого предмета. В процессе необходимо рассмотреть череп со всех сторон. Получив представление о натурной модели, определите для себя все этапы предстоящей работы: начало, продолжение и завершение.

Выполните предварительный эскиз или этюд, зарисовку или компоновочный набросок, краткий вступительный рисунок, т.е. подходите к предстоящей работе с обостренным зрительным восприятием и вниманием к натуре. Итак, предварительное упражнение предназначено дать вам необходимый художественный «задел».

Сейчас вы уподобились строителям, закладывающим фундамент сооружения. Лист определенного формата (четверть ватманского размера) вы располагаете перед собой на мольберте в вертикальном положении. Еще раз продумайте компоновку рисунка, постарайтесь «увидеть» его словно бы уже законченным на этом формате.

Легкими линиями наметьте большую форму черепа. Разумеется, формат листа не позволит вам выполнить рисунок черепа в его натуральную величину — он окажется большим, «упрется» в края бумаги. Придерживайтесь неукоснительного соблюдения всех требований к работе, и к вам придет уверенность в том, что натура начала «слушаться» карандаш.

После того как наметили большую форму, переходите к определению основных пропорций черепа и его положения в пространстве — возможного наклона вперед или назад, в зависимости от постановки натуры. Чтобы это было легче сделать, проведите условные вспомогательные линии, одна из которых будет срединная (иначе ее называют профильной), другая — горизонтальная. Вспомогательные линии образуют крестообразную пересекаемость, определяющую положение (в данном случае черепа) натуры в пространстве. Срединная линия делит изображение точно пополам, если по отношению к рисовальщику череп расположен в анфас, т.е. прямо обращен лицевой частью. Но линия продолжает оставаться срединной и для различных положений натуры, так как проходит вертикально через середину лобной части, грушевидного отверстия носа, верхне- и нижнечелюстных костей. Горизонтальная линия в различных положениях натуры тоже условна; она проходит через середину глазных впадин и делит череп на две примерно равные части по высоте. От правильно проведенных вспомогательных линий зависит расположение черепа в формате.

Общие пропорции намечайте с обязательным привлечением геометрических объемов: например, череп можно «поместить» в параллелепипед. Пропорции определяйте на глаз, уточните, если надо, и одновременно переходите к построению перспективных плоскостей, ограничивающих объем черепа (поверхность лицевой, лобной и боковой частей). Всегда ориентируйтесь на вспомогательные срединную и горизонтальную линии. Они хорошо «держат» построение. Уточняйте на основе этих двух

ориентиров все составляющие передней части черепа по отношению друг к другу: лобной кости к глазным впадинам, скуловых костей к грушевидному отверстию, верхней челюсти к нижней.

Старайтесь на этом промежутке изображения все время ясно ощущать форму черепа со всеми его выпуклостями и вогнутостями, выступами и впадинами. Постоянно сравнивайте одно с другим. Такое сравнение очень помогает верно определить объемно-конструктивную форму черепа, его основных поверхностей (Рис. 54).

Определив пропорциональные соотношения частей черепа и дав объемно-конструктивную характеристику составляющих его элементов, начинайте постепенно переходить к очередному этапу — детальной проработке всех конкретных форм.

Вы хорошо знаете, что данный этап работы самый трудный по причине тщательного исследования натуры. До сих пор вы строили изображение, будучи предельно внимательными к общему, к пропорциональным соотношениям частей, к поискам взаимосвязи всех элементов формы. Сейчас вы переходите к тому отрезку работы, когда нужно при любой степени отработки деталей все время сохранять общее.



*Рисунок 54.*

Быстро взглянув на натуру, зафиксируйте свое внимание на двух-трех точках, которые чисто условны, но станут своеобразными «центрами сосредоточения взгляда». Результатом здесь оказывается вдруг обнаружившаяся способность видеть всю конфигурацию черепа. Такое «видение» натуры сразу, целиком, не позволяет переключаться на какую-либо подробность, отвлекающую от общего.

Учитесь в процессе рисования с натуры пользоваться так называемым боковым зрением. И в этом случае рассматриваемая натура воспринимается только в ее общей норме, а деталей как бы не существует. Расплывчатость всех подробностей в предмете изображения не мешает видеть общее, а для рисовальщика это очень важно.

Следовательно, на этапе проработки деталей нужно все время видеть общее, не останавливаться на каком-то одном месте рисунка до полной законченности, а вести моделировку формы тоном постепенно и везде одновременно. Увлекательных мест в рисунке всегда достаточно, чтобы желать одно из них проработать до полного эффекта, но вам должно быть понятно, что в таком случае «частности» разрушают изображение, уводят в сторону от учебных задач, мешают становлению художника. Значит, нужен самоконтроль в процессе рисования, концентрация внимания в первую очередь на общем, минуя частности. Все теоретические сведения, как правило, очень быстро исчезают из памяти, забываются, если их не подкрепляют практическими упражнениями, начиная от быстрого рисования и заканчивая длительными изображениями.

Работая карандашом, не используйте сразу всю его кроющую способность, ведите рисунок в среднюю силу, сохраняя достаточный запас светотеневых градаций для завершения изображения. Разнообразьте штриховку исходя из формы.

На последнем этапе работы над рисунком черепа — обобщающем — нужно еще раз проверить все изображение, отойти, посмотреть на него с некоторого расстояния, а затем приступить к завершению.

Теперь перед вами стоит задача — добиться такого изображения, когда рисунок воспринимается целостным, т.е. в нем правильно определена контрастность, заметна каждая деталь, подчиненная целому.

На завершающем этапе рисования очень важно проследить тональные соотношения и освещенность черепа в целом и его частей по мере их удаления и приближения к источнику света. Уберите излишнюю яркость рефлексов, так как они «спорят» с полутонами, высветлите, «успокойте» возможную перетемненность глазных впадин и грушевидного отверстия, другие теневые

места изображения. Все это очень заметно, если отойти от рисунка и посмотреть на него «прищуром» глаз.

Четкость проработки элементов рисунка черепа на переднем плане должна превосходить все остальное (Рис. 55).



*Рисунок 55.*

Подведение итогов проделанной работы связано с проверкой общего состояния рисунка. Общее состояние рисунка должно быть таким, чтобы в изображении все выглядело тождественным (как «одно и то же») тому зрительному образу, который возник во время наблюдения природы с определенной точки зрения. Понять это можно, если вы посмотрите на какой-либо конкретный предмет в окружении других, но выделив из них именно этот. Остальные предметы хоть и подчинены зрительному центру, но воспринимаются здесь менее детально. Когда конкретный предмет выделен, а остальные обобщены, зрительные объекты, ставшие образными отражениями в изображении, тождественны.

Непременное условие каждого длительного рисунка с натуры — правильность тона изображаемого предмета, выделение более тщательной проработкой самого главного в изображении и обобщение всей формы.

## **12. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ ЭКОРШЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА**

### **12.1. Анатомическая характеристика мышц головы человека**

Усвоение пластической анатомии возможно лишь на основе выполнения практических упражнений, где работа с натуры подкрепляется прочными теоретическими знаниями костного и мышечного устройства головы человека. Нужно знать пластическое строение мышц головы, запомнить пластическую характеристику каждой мышцы, начало и конец ее крепления к костям. Переход от практического изучения черепа к практическому изучению мышечного покрова на форме костного скелета головы — выполнение упражнения, связанного с рисованием с натуры экорше — фигуры (ее деталей) человека с обнаженными мускулами.

Форма всей головы, ее внешний вид обуславливаются не только костным скелетом, т.е. черепом, но и залегающими под кожным покровом так называемыми мышцами.

Мышцы (мускулы) находятся поверх костей, прикрепляясь к ним, кроме тех, которые начинаются от кожи и соединяются с ней. Мышцы с помощью сухожилий перекидываются через суставы, соединяя кости, например, как это наблюдается у лобной и затылочной костей.

В отличие от черепа, где много неподвижных костей, мышцы относятся к активным органам движения. Являясь органом движения, мышца имеет остов, именуемый стромой и функционирующие элементы под названием мышечные волокна. Строма — это рыхлая соединительная ткань, связывающая мышечные волокна в отдельные пучки, покрытые оболочкой, которую называют фасцией. Роль фасции — не давать мышце смещаться в сторону, отделить ее от других мускулов. Следовательно, каждая мышца — целостный орган, наделенный способностью сокращаться и в связи с этим приводить в движение ту или иную часть головы: открывать и закрывать рот, говорить, расширять или сужать ноздри, моргать глазом и т.д.

Естественно, что движительная способность мышц регулируется нервной системой организма.

Любая мышца состоит из двух частей. Одна часть — брюшко — наделена природным свойством сокращаться и расслабляться, в то время как другая — сухожилие — просто передает действие мышцы. Внутренняя структура мускула схематически выглядит так: мышечные волокна крепятся под определенным углом к сухожильным пластинам, ввиду чего образуется перистое строение мышцы (Рис. 56).



Рисунок 56.

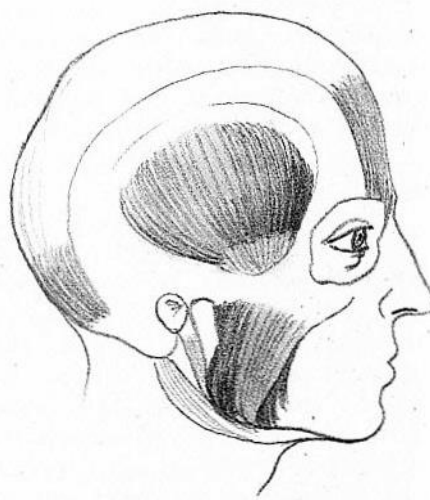


Рисунок 57.

Разнообразная форма принадлежит всем мышцам человека. Она бывает веретенообразной, перистой и двуперистой, широкой, длинной с параллельными волокнами, короткой, веерообразной, двуглавой и двубрюшной. Форма мышцы связана с функцией.

Мышечный покров головы человека принято рассматривать с двух позиций: как жевательную систему и как мимическую.

Жевательные мышцы имеют объемную мускульную часть, образующую при сокращении хорошо различаемый рельеф. Свое название они получили благодаря естественной потребности живого организма в пище, но не только этим ограничивается их функция. Разговорная речь невозможна без этих мышц, некоторое участие жевательные мускулы принимают в мимических движениях человеческого лица.

К жевательным мышцам относятся: собственно, жевательная мышца, височная мышца (Рис. 57). Они расположены в области головы, лежат поверхностно, их сокращения прослеживаются под кожным покровом.

По анатомическому строению собственно жевательная мышца (парная) начинается от скуловой дуги и заканчивается у угла нижнечелюстной кости. Рельефность этих двух мускулов заметна при приеме пищи. Участие мышц в мимике лица проявляется, когда человек находится в состоянии сильнейшего напряжения, связанного с физической болью, эмоциональным переживанием — горем, несчастьем, неприятностью, гневом, ссорой, угрозой, отвращением и т.п.

Свое начало височная мышца (парная) берет от височной впадины, широко пролегает по ней и внизу переходит в узкое сухожилие, продолженное между стенкой черепа и скуловой дугой до венечного отростка нижнечелюстной кости, где и прикрепляется. По форме височная мышца веерообразная. Она не так

рельефна, как жевательная мышца, но признаки ее участия в жевании и мимических проявлениях можно обнаружить. Малорельефность височной мышцы влияет на резкость выступов височной линии и скуловой дуги у худых людей.

Есть и другие жевательные мышцы, но так как они лежат в глубине и не влияют на пластическую анатомию лица, то нами не рассматриваются. Эти мышцы, например, крыловидные, участвуют в движениях нижней челюсти и сочетаются с действиями собственно жевательной и височной.

Мимические мышцы подразделяются на три группы. Подразделение их связано с областью расположения на лицевой части головы и естественными связями, и взаимовлияниями.

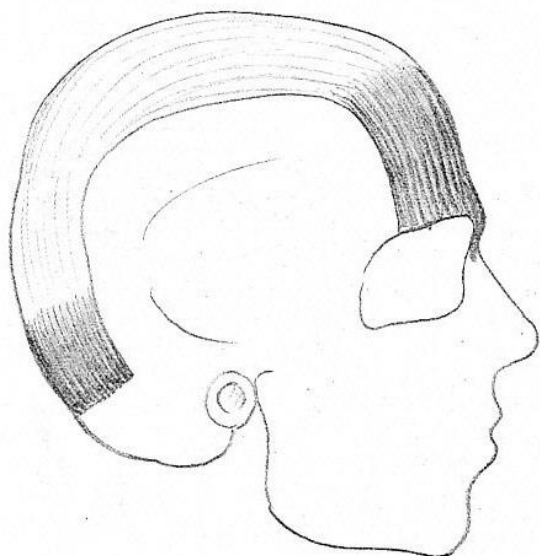
К верхней группе мимических мышц головы человека относятся: лобная мышца (лобное брюшко), сухожильный шлем (черепной апоневроз, т.е. расширенная пластина плоского сухожилия, несущего функцию перенесения силы мышц на место воздействия), затылочная мышца (затылочное брюшко), мышца гордецов (пирамидальный мускул), мышца — сморщиватель брови (мускул боли), круговая мышца глаза, мышца — подниматель верхнего века.

Лобная мышца (парная) имеет вертикальность мышечных волокон, прикрепляется вверху к сухожильному шлему, внизу — к коже у бровей (Рис. 58). Сокращаясь, данная мышца собирает кожу лба, поднимая брови, что ведет к образованию поперечных кожных складок, исчезающих при спокойном состоянии людей. Сокращение лобной мышцы наблюдается у человека при выражении внимания или удивления. Живописцы, скульпторы досконально знают мимические мышцы головы, иначе им бы не удавалось передавать в своих произведениях всевозможные состояния души человека.

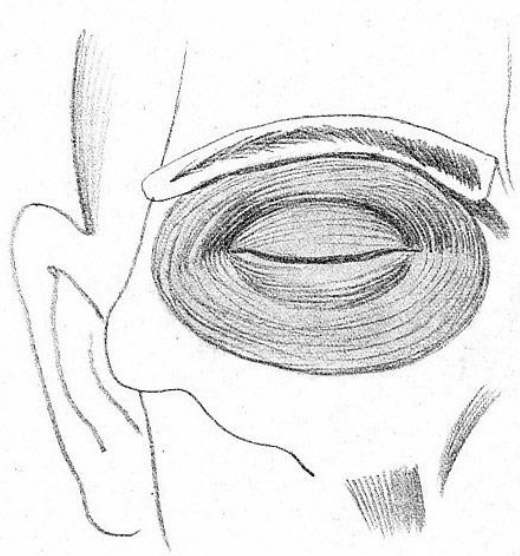
Соединяющее лобное брюшко с затылочным сухожилием покрывает почти всю верхнюю часть черепа и названо поэтому сухожильным шлемом. Он соединен с теменной костью. Затылочная мышца «вынуждена» прикрепляться к затылочной кости, ибо больше негде. Лобное и затылочное брюшки не могут, кроме того, сокращаться одновременно, хотя есть люди, сумевшие при надлежащей тренировке добиться изолированного сокращения каждой из мышц.

Лобная мышца продолжается с каждой стороны до спинки носа и переходит в отдельную небольшую парную мышцу — мышцу гордецов, получившую свое название, вероятно, из-за того, что является антагонистом (соперницей) лобной, имеющей свойство поднимать кожу лба, в то время как пирамидальная (так еще называют мышцу гордецов) — опускать. При сокращении пирамидальной мышцы образуется поперечная складка у корня

носа. Мышца прикрепляется внизу к носовой косточке, а вверху к коже на внутреннем конце брови.



*Рисунок 58.*



*Рисунок 59.*

Надпереносье является местом, от которого начинаются и тянутся вправо и влево под кожей бровей до их середин, где крепятся к коже, так называемые мускулы боли (их два), иначе именуемые мышцы-сморщиватели бровей. При сокращении мышц сближаются брови, перегибаются под углом, образуются крупные складки, идущие вертикально. Мышцы активно функционируют при мучительных воспоминаниях, печали, обиде, боли и т.д.

Природа создала глазницу, в которой располагается чудеснейший орган — глазное яблоко. Снаружи глаза располагается его круговая мышца. Она состоит из двух основных частей, одна из которых носит название глазничной, а другая — вековой. Первая занимает всю окружность глазницы, заходя за ее края, вторая находится на верхнем и нижнем веках, откуда и произошло название. Мышцы глаза способствуют защите органа зрения от внешних влияний, самостоятельно сокращаясь, играют большую роль в мимике лица человека. Недаром существует выражение «глаза — зеркало души».

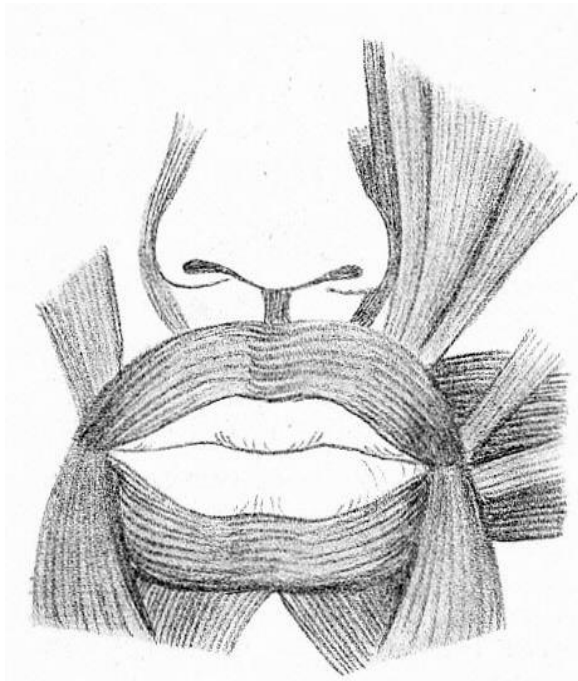
Выражение всего лица человека зависит от того, какое эмоциональное состояние захватило его.

У глазного яблока есть своя мышца, специально предназначенная для большой подвижности верхнего века. Она называется мышцей — поднимателем верхнего века (Рис. 59).

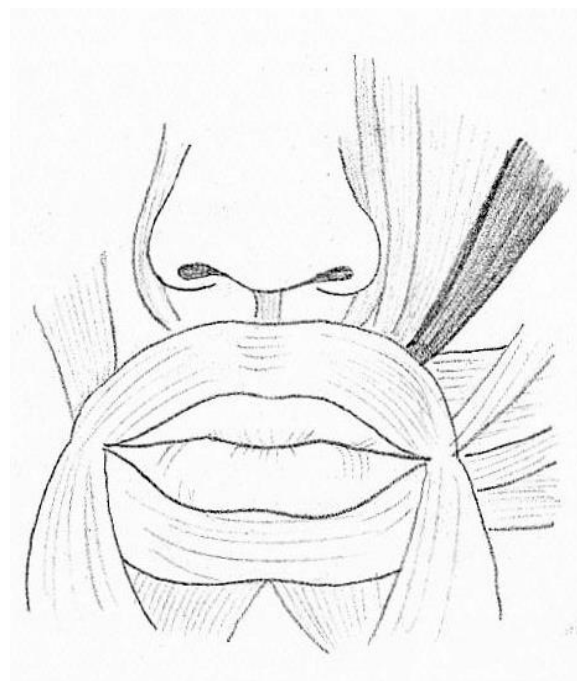
Следующей группой мимических мышц занята область ротового отверстия и ноздрей: круговая мышца рта, большая скуловая мышца (мышца смеха), малая скуловая мышца (мышца плача), мышца подниматель верхней губы и крыла носа, носовая мышца, мышца опускатель перегородки носа, мышца подниматель угла рта, мышца опускатель нижней губы, мышца опускатель угла рта, подбородочная мышца и щечная мышца (Рис. 60).

Непарная мышца, залегающая в коже в виде концентрических волокон вокруг отверстия рта, носит название круговой мышцы рта. Подразделяясь на две части — внутреннюю и наружную, эта мышца предназначена при сокращении закрывать ротовое отверстие. Наружная часть мышцы — губная. Внутренняя залегает под розовой каймой губ. Короче говоря, роль круговой мышцы рта такова, что не будь ее, рот постоянно был бы открыт.

Кожа угла рта заканчивает протяжение начинающейся от скуловой кости большой скуловой мышцы, идущей вниз и вперед и немного вплетающейся в круговую мышцу рта. Ее еще называют мышцей смеха, так как наиболее заметно сокращение этой мышцы при смехе. Эта мышца парная, поэтому сокращаются они одновременно (улыбка появляется при легком сокращении; при этом углы рта поднимаются, а нижние концы носогубных складок слегка изгибаются), во время смеха особенно сильно. Рот при улыбке приоткрыт, при смехе вовсе растягивается.



*Рисунок 60.*



*Рисунок 61.*

От скуловой кости берет свое начало еще одна мышца, тоже парная, которая идет вниз и внутрь. Она названа малой скуловой и расположена почти параллельно большой скуловой мышце. Сильное сокращение малой скуловой мышцы проявляется при плаче, отчего ее называют мышцей плача (Рис. 61).

Верхнюю губу поднимает мышца, прикрепляющаяся вверху к краю глазной впадины, а внизу — к крылу носа и к поднимаемой им губе.

Перегородку носа опускает мышца, находящаяся рядом со своей парой. Ее начало — от альвеолярного отростка верхнечелюстной кости (над средним зубом-резцом), завершение — в перегородке носа.

Носовая мышца имеет две части — поперечную и крыльную, начинается от верхней челюсти в месте, находящемся над наружным зубом-резцом и над зубом-клыком. Поперечная часть носовой мышцы устремляется вверх, огибает крыло носа и прикрепляется к сухожилию, покрывающему хрящевую часть. С внутренней стороны поперечной части носовой мышцы поднимается кверху крыльная, которая затем прикрепляется к крылу носа. Сокращение обеих носовых мышц приводит к тому, что на коже носа образуются продольные складки, растягиваются ноздри.

Передняя поверхность нижнечелюстной кости у основания зубов служит началом спускающейся вниз и вплетающейся в кожу подбородка так называемой подбородочной мышцы (парная).

Все остальные мимические мышцы функционируют в зависимости от проявлений настроения и поведения человека.

Последнюю группу составляют мышцы ушной раковины (Рис. 62).

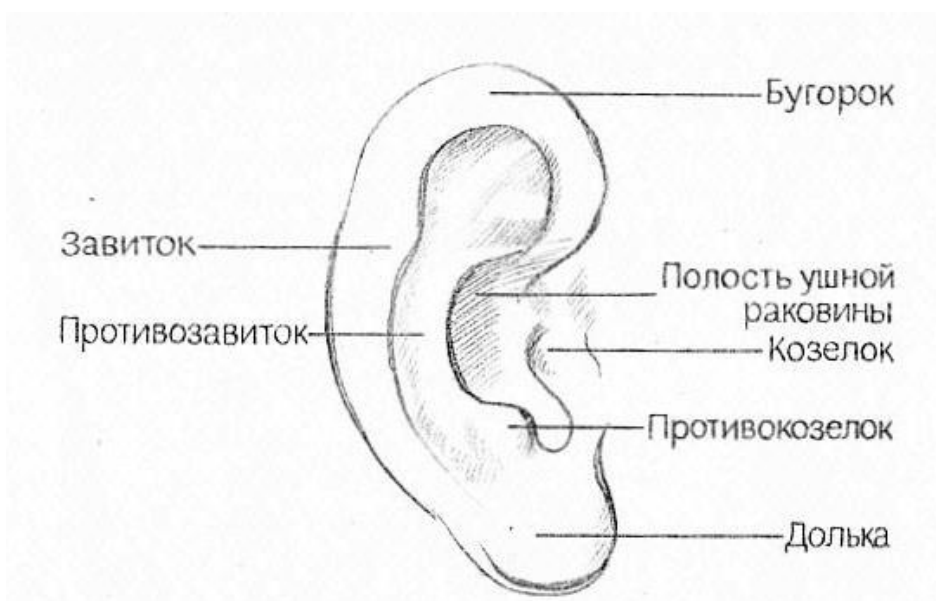


Рисунок 62.

Группа состоит из трех слабо развитых небольших мышц — передней, верхней и задней. При сокращении мышцы почти не дают смещаться ушной раковине вперед, вверх и назад. Лишь немногие люди умеют «шевелить» ушами.

Ознакомившись с мышцами головы человека, вы обязаны твердо усвоить, что объемная форма ее образуется благодаря не только выступающим частям черепа, но и мышечному покрову.

## **12.2. Тоновой рисунок экорше головы человека**

В середине 60-х годов XVIII в. находившийся в Риме французский скульптор Жан Антуан Гудон исполнил анатомическую фигуру «Человек с обнаженными мускулами» (экорше). С тех пор во всех учебных художественных заведениях по этой фигуре, размноженной в гипсовых отливках (слепках) в целом и по деталям (голова, руки, ноги и т.п.), изучают пластическую анатомию, разумеется, выполняя рисунки с натуры. Ценность экорше, как по-французски называют фигуру и ее детали, неоспорима, ибо это незаменимое учебное пособие для будущих графиков, живописцев и скульпторов.

Практически рисуя с натуры череп, а затем гипсовое экорше головы, вы, получив таким образом необходимые сведения, приступите к рисованию гипсовой отливки скульптурного произведения, созданного в античное время более двух тысячелетий назад.

При взгляде на экорше вы должны представить себе, как высоки были потребности людей в изобразительном искусстве. Произведения создавались художниками, прошедшими настоящую школу обучения профессиональному мастерству и обогащенными академическими знаниями анатомии человека. Тогда художники учились по-настоящему, знали и умели очень много. Недаром сам Гудон в возрасте 15 лет поступил учиться в парижскую Академию художеств и пробыл в ней ровно 9 лет. В некоторых художественных учебных заведениях европейских стран, в том числе в петербургской Академии художеств, на учебу брали мальчиков с пятилетнего возраста, как это было, например, с такими ставшими потом знаменитыми художниками, как Андрей Иванович Иванов, Алексей Егорович Егоров, Василий Козьмич Шебуев, Орнест Адамович Кипренский.

Карл Павлович Брюллов, принятый в десятилетнем возрасте в качестве казенного воспитанника в ту же Академию, вспоминал, как отец заставлял его в раннем детстве рисовать повторяющиеся много раз изображения человечков и лошадей, требуя в каждом новом не допускать замеченные в предыдущем ошибки, и если мальчик нарушал указание родителя, кстати, в течение 12 лет руководителем все в той же Академии художеств «классом орнаментальной

скульптуры на дереве, лакированного и золотарного по дереву мастерства», то его лишали завтрака. Не потому ли Карл Брюллов, пройдя в молодом возрасте такую жесткую выучку, когда, например, под руководством ставшего педагогом Андрея Иванова сорок раз рисовал сложнейшую скульптурную группу Лаокоона, стал знаменитым художником. Он не просто точно и правильно рисовал, и писал красками, но делал это с необыкновенным изяществом, высочайшим мастерством.

Как видите, обучение рисованию всегда являлось делом важным и требовательным. Конечно, тогдашние условия жизни и художественные вкусы людей были иными, но тот, кто становился художником в любом виде изобразительного искусства, должен был действительно очень много знать и уметь.

Вы уже убедились, что выполняемые упражнения оказываются ничем иным, как постепенным процессом рисования все более усложняющихся объектов. Вы уже научились обращать внимание на строение того предмета, который надлежит рисовать, а именно на сочетание и характер поверхностей, образующих его объем. Теперь вы неплохо знаете бытующее в рисовании выражение «строить геометрическое тело», «строить голову» и т.д. Все правильно, без знания и некоторого опыта в практическом рисовании на успешные результаты в учебе рассчитывать не приходится.

Для правильного и грамотного рисунка экорше головы необходимо знать строение черепа и расположение основных мышц. Череп определяет основные пропорции головы. Следовательно, в рисунке экорше нужно обратить внимание на пропорции гипсовой модели, а также на композицию и характер головы с обнаженными мускулами.

Целесообразность и необходимость рисования гипсовых моделей в том, что в них найдены и обобщены взятые из действительности формы, и вам видна готовая характеристика головы, которую следует грамотно изобразить. Неподвижность гипсового слепка тоже играет роль, ибо облегчает задачи построения изображения. Все это важно учесть, приступая к рисованию.

Постановка и освещение гипсового экорше должны быть такими, чтобы рисуемые не имели проблем ни в чем. Выбор места хотя и связывается с условиями аудитории, но не должен лишить возможности хорошо видеть натуру с оптимального расстояния.

Итак, переходя от рисования черепа к изображению экорше головы человека, вы убедитесь, что в новых рисунках придется руководствоваться полученными знаниями о мышечном покрове черепа и взять за основу предыдущий рисунок костного скелета головы.

Процесс и техника выполнения рисунка экорше неотделимы от вопросов, связанных с умением смотреть на натуру. Технические приемы работы карандашом при рисовании черепа в изображении гипсового слепка экорше непригодны: здесь иной объем, другой фактурный материал.

Голова с обнаженными мускулами ясна и по тону, и по рельефности уже знакомых вам жевательных и мимических мышц. Если с вашего места свет, полутон и тень в натуре определяются четко, лучшего варианта точки зрения и желать не надо.

Сделайте компоновочный эскиз экорше головы, проложите в нем легкой штриховкой светотень. Напоминаем, начало работы над рисунком с натуры всегда сопряжено с поисками композиционного размещения изображения.

Принципы компоновки рисунка на формате листа одинаковы для любого изображения. Исключений при рисовании одиночных моделей почти не бывает: тот же общий белый силуэт, легко намечаемые пропорциональные соотношения величин и пр. Нужно все время исходить из целого, подчиняя ему детали. Кроме того, правильное понимание, формы головы должно основываться на умении видеть взаимосвязь всех ее частей.

В данном рисунке необходимо показывать отдельные массы общей формы, подобно тому, как это делают скульпторы, но только в глине. Хорошо взятое общее даже в предельно упрощенном виде напоминает на плоской поверхности бумаги как бы реальную объемность.

Приступая к рисунку экорше, вы должны были обратить внимание на активное движение, «остановленное» Гудоном в форме легкой откинутости и почти неуловимого поворота головы чуть вправо. Этому движению в рисунке поможет профильная, т.е. условная (вспомогательная) линия.

Внимательно изучая натуру как в ходе зрительного наблюдения, так и в процессе ее изображения, присмотритесь к наличию в ней основных прямых поверхностей формы (Рис. 63). Такая «обрубковка» формы головы помогает видеть объем в изображении и передать его в окончательном виде без упрощенности и резкости в трактовке.



*Рисунок 63.*

На черепной коробке, как вы помните, располагаются: надчерепная мышца, подразделяющаяся на три части — лобный мускул, сухожильный шлем и затылочный мускул, и две височные мышцы. Гудон в голове «человека с обнаженными мускулами» показал эти мышцы, и, хотя в гипсовом слепке они очень обобщены, тем не менее отчетливо просматриваются. Вам необходимо обратить на них внимание.

Скульптор великолепно разобрался с трактовкой внешне расположенных лицевых мышц. Готовая мышечная характеристика модели должна нацелить вас не на срисовывание каких-то выступов, углублений, светотеневых эффектов и т.п., а на практическое знакомство с расположением той или иной мышцы на голове человека.

Экорше головы человека имеет часть шеи, форму которой прежде всего определяет парная мышца со сложным названием грудино-ключично-сосцевидная, тянущаяся наискосок по боковой поверхности шеи. Свое название этот мускул получил потому, что начинается двумя головками: одна — от грудины (так сокращенно называют непарную кость, лежащую посредине последней поверхности груди), другая — от ключицы. Мышца заканчивается в районе сосцевидного отростка височной кости. Гудон в своей анатомической скульптуре подчеркнул эту парную мышцу, рельефно выделяющуюся в передней части шеи фигуры.

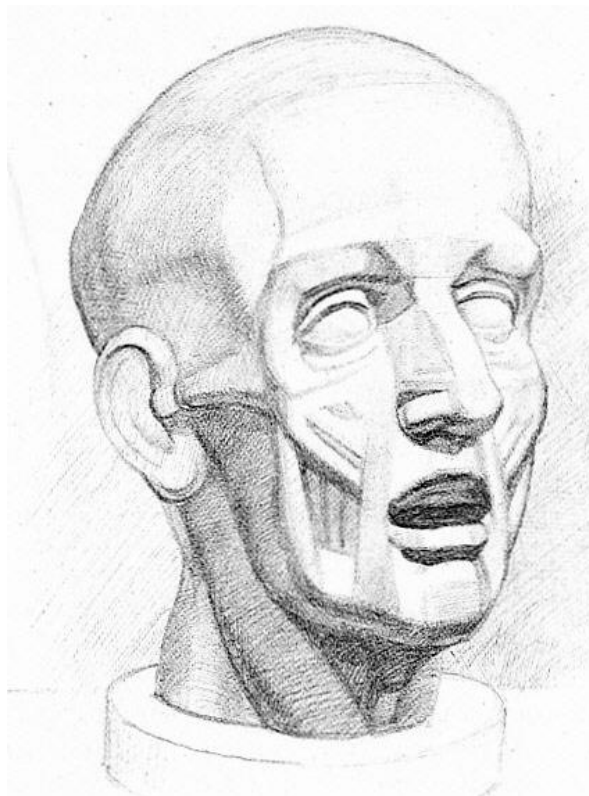
Работая над рисунком экорше головы в тоне, следуйте тем же требованиям, какие предъявляются к любому тоновому рисунку. Точно так же, как и в предыдущих заданиях, придерживайтесь тонального масштаба, выбрав самый темный применительно к натуре тон, чтобы подчинить ему все промежуточные. Правила рисования анатомической натуры не могут претерпеть каких-нибудь изменений, они одинаковы для всех тоновых изображений.

Выполняя рисунок экорше головы человека, вы получаете возможность изучать практически внешние мышцы. Целесообразно параллельно делать короткие зарисовки экорше со всех сторон. По окончании длительного рисунка очень полезно воспроизвести его по памяти, сравнив потом с основным изображением и исправив допущенные ошибки. Полезно также нарисовать экорше головы по памяти и представлению в разных ракурсах.

Согласно правилам построения рисунка, пытайтесь передать во всех дополнительных изображениях экорше рельефную объемность головы, продолжая осваивать законы светотени.

Выполнение рисунка экорше головы человека дает первые серьезные навыки и хорошую методическую подготовку для дальнейшей работы в рисовании людей.

Таким образом, овладеть навыками изображения головы человека можно только при условии постоянной натурной работы и внимательного изучения черепа и мышц (Рис. 64).



*Рисунок 64.*

### 13. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ ГИПСОВОЙ МОДЕЛИ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА (АНТИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА)

Гипсовые слепки с античных скульптурных произведений, дошедших до нас частью в оригиналах, а больше в римских копиях, служат образцами при обучении молодых художников. Такие слепки с оригиналов начали делать в эпоху Возрождения для собраний коллекционеров. Начиная с XVII в. появляется учебное рисование с гипсовых копий.

В античный период скульптурные произведения создавались из мрамора, а копии с них отливали из довольно стойкого и прочного сплава металлов — бронзы. Римские копии с греческих оригиналов очень часто высекали тоже в мраморе. Лучшие сорта этого материала, обладающего прочной структурой, красивым тоном, нежнейшими переходами светотени, свойством пропускать свет и как бы растворять в воздухе очертания, позволили древнегреческим ваятелям создать изумительные творения, вызывающие и сегодня неподдельный восторг, и восхищение. Древние источники повествуют о том, как ценили, например, современники статую богини любви Афродиты, изваянную скульптором Праксителем. Обнаженная богиня приготвилась к купанию, и скульптор передал это действие с такой мерой художественного вкуса, что повергал каждого нового зрителя в особое состояние, непередаваемое никакими словами. Статуя была приобретена жителями острова Книд, установлена в небольшом храме, построенном специально для нее в красивейшем природном парке. Остров стал местом паломничества. Всем хотелось увидеть мраморное изображение богини любви и красоты. Один из античных историков оставил письменное свидетельство о том, как царь Никомед готов был заплатить за статую цену, равную всем внешним долгам книдян, но те отвергли предложение и сохранили произведение Праксителя у себя на острове.

К сожалению, статуя Афродиты не сохранилась (при раскопках на острове был найден мраморный обломок статуи в виде головы, но являлось ли это изваяние частью знаменитой скульптуры Праксителя, сейчас доказать уже невозможно), как навсегда исчезли многие творения, либо уничтоженные христианами церковниками, либо погибшие при землетрясениях.

Судить о знаменитом скульпторе Праксителя можно по сохранившимся многочисленным копиям, к сожалению, далеким от оригинала. Известно, что копировать можно с максимальной точностью, но передать творческий замысел автора и те движения его души, которыми он руководствовался в период особого подъема чувств, никому другому не удастся. Даже отлив оригинала совершеннейшего творения скульптуры утрачивает нечто из присущего первоизданному.

Гипсовый слепок головы скульптуры, в виде обломка найденной при раскопках и ныне хранящейся в Берлинском музее, может стать лучшим образцом для выполнения рисунка в тоне.

Обратите внимание на широкое обобщение и четкие детали модели. Объем головы «Афродиты», конечно, довольно сложный и будет труден для изображения, но попытайтесь добиться взаимосвязи всех частей за счет грамотного построения формы.

На страницах учебника уже упоминалось, что вызубрить наизусть все кости и мышцы не нужно. Важно знать только основное, хорошо усвоить назначение костей и мышц, их взаимосвязь. При рисовании гипсового слепка головы античного образца сама натура подсказывает все то, что влияет на пластику голову и организует объем.

Начиная сложную работу по рисованию с натуры, следует поставить перед собой основные учебные задачи: увидеть и передать поворот и наклон головы, построить общие пропорции и конструкцию объемной формы, выявить характер модели.

Первое важное условие любого рисунка — размещение изображения объекта рисования в формате листа бумаги. Для вас компоновка рисунка не должна представлять особой трудности, так как вы уже выполнили предварительную зарисовку головы Афродиты. Каждое новое задание, связанное с решением все более усложняющихся учебных задач, требует несколько иного подхода к размещению рисунка. На это оказывают влияние и характер натуры, и точка зрения, с которой рисуют, и новизна самого задания.

Не забудьте перед работой внимательно рассмотреть натуру с разных сторон. Изучите в течение такого наблюдения все выступающие и западающие формы, проанализируйте их во взаимосвязи, единстве, проследите все закономерности данного объема. Постарайтесь найти в модели запоминающиеся черты, образующие неповторимый облик богини. Такое внимательное и сосредоточенное изучение объекта рисования оказывает добрую службу.

Можно привести не один пример того, как знаменитые портретисты, получив заказ, приглашали свою модель к себе в ателье (мастерскую), долго беседовали с заказчиком, угощали чаем и отпускали, так и не сделав на холсте даже наброска. Оказывается, оно во время знакомства с заказчиком глубоко и внимательно изучали его, запоминали особые подробности, проникали в «душу», задавая неожиданные вопросы, и при ответах распознавали характер человека, его взгляд на мир, его вкусы и потребности. Подобное изучение человека позволяло художникам создавать портреты, которые высокохудожественно «обнажали» изображенную модель. По поводу

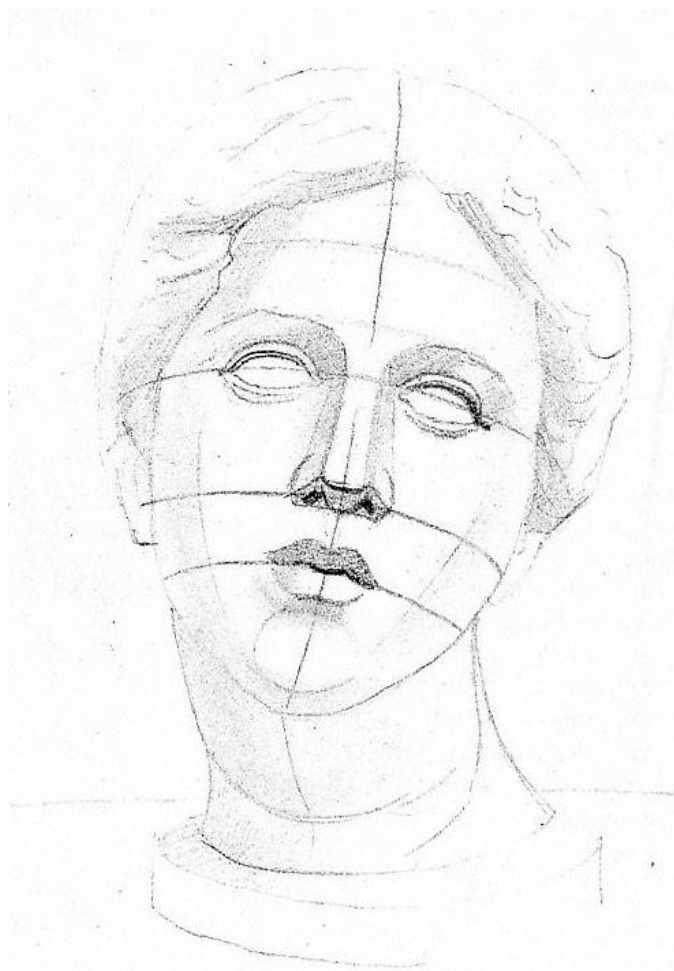
знаменитого портрета папы Иннокентия X, написанного в 1650 г. гениальным испанским художником Диего Веласкесом, сам портретируемый сказал, что это «чересчур правдиво». Веласкес не мог пройти мимо присущей «наместнику бога на земле» крайней подозрительности, коварства, жестокой и злобной мстительности, недоверчивости. И наоборот, люди с добрым сердцем, борющиеся против всего суетного и ложного, предстают перед зрителем на портретах с выражением именно этих положительных качеств.

Рисующий просто не имеет морального права начинать работу, будучи равнодушным к натуре. Рисовать как-нибудь нельзя, ибо это самообман. Готовить себя к профессии, не получая всесторонней подготовки, недопустимо.

Рисовать всегда интересно, если человек знает, что и зачем он делает. Без того, чтобы больше знать, глубоко понимать предметы и явления действительности, постоянно их изучая, а в процессе рисования рассуждать, учеба окажется бесполезной.

В зависимости от характера строения любая человеческая голова может иметь разную форму — яйцеобразную, грушевидную, шарообразную. Поэтому при построении формы головы следует исходить из характерного признака. У вас уже более-менее развился и устоялся глазомер. Изобразить модель как можно выразительнее — значит проникнуть в суть природы. В соответствии с освещением природы выявляются качества формы и подчеркиваются особенности объема головы Афродиты.

При линейно-конструктивном построении формы гипсовой модели постарайтесь немного отвлечься от конкретности в натуре и как бы увидеть не саму голову Афродиты, а большое шарообразное тело, обвязанное параллельными линиями ниток, одна из которых расположена поперек — вертикально. Пусть одна из нитей проходит на теле шара точно в середине по горизонтали, другая, параллельная ей, расположится по уровню нижней части носа и мочки уха, третья — по уровню рта. Вертикально расположенная нить опишет собой дугу на теле шара. Отвлекаясь таким образом от природы, вы увидите закономерности строения деталей головы, логически подчиненные ее большой форме. Если принять такое правило построения за основу вместе с перспективными изменениями, то ошибок в передаче формы головы вы избежите (Рис. 65).



*Рисунок 65.*

Итак, вы начинаете изображение с того, что намечаете большую форму головы, скомпоновывая рисунок в формат листа. Вы уже обратили внимание на положение головы Афродиты в пространстве. Голова богини откинута назад и слегка повернута влево. Сообщите эти пространственные признаки в намечаемом рисунке легкими линиями, проведите срединную вспомогательную (профильную) соответственно тому, как смотрится натура с вашего места: прямо или в три четверти, или под еще большим углом. Простые легкие очертания намечают первые основные массы гипсовой головы — шапку волос, лицевой части (овал лица), шеи.

Дальше уточняют характер формы головы и ее пропорций. При этом нельзя упускать из виду анатомические особенности строения формы черепа, хотя скульптор в свое время сильно обобщил, скруглил, придавал удивительную обтекаемость объему женской головы с ее нежными очертаниями. Анатомические особенности черепа, знакомые вам, помогут отделить передние части головы от боковых.

Не пытайтесь сразу вырисовать характерные очертания лица богини, чтобы «поймать» сходство: этого не следует делать, несмотря на большой соблазн. Дело в том, что подобное стремление сразу же незаметно уводит вас от методической последовательности ведения рисунка, вводит в стихию бездумного рисования. Помните, что при правильном распределении задач рисования с натуры все в конце концов встает на свои места: появится сходство, рисунок пойдет по определенному руслу, наступит время творческого подъема и успеха в работе.

Пока же анализируйте форму, следите за наиболее характерным в массах головы, тем, что влияет на внешние особенности объема. Очень важно все как следует обдумать, связать, соединить, выявить, найти и показать. Нельзя в начале рисунка с натуры поверхностно воспринимать форму и слепо копировать натуру. Правдивое реалистическое изображение можно выполнить только при условии углубленного анализа формы.

Вы уже давно убедились, что начальные очертания изображения следует делать легкими касаниями карандаша, чтобы потом можно было внести исправления.

На начальных этапах рисунка, так же, как и в последующих, надо все время сравнивать части головы между собой по размеру и освещенности.

Обозначив пропорциональные отношения, уточнив характерные особенности натуры, приступайте к конкретизации изображения. Под конкретизацией формы следует понимать изображение по-настоящему реальной формы и ее деталей. Например, если глаза до этого были построены с учетом линейно-конструктивных особенностей глазного яблока, лежащего в глазнице, то на новом этапе рисования нужно переходить к выявлению конкретной характеристики формы парного органа зрения (Рис. 66). Своей конкретности в рисунке требуют все детали головы, но вы должны здесь передать пока еще без светотеневых градаций именно глаза, нос, рот и т.д. в сходстве с этими же деталями скульптурного слепка. Напоминаем, что приступать к этапу конкретизации формы можно только при правильном линейно-конструктивном построении головы.



*Рисунок 66.*

Восприятие гипсовой модели со всеми ее подробностями в процессе отображения на изобразительной плоскости должно обязательно дополняться понятийно-логическими операциями. Вы видите, в натуре прелестную мягкость форм и их переходов. Чарующая плавность объемов лица богини может увести некоторых рисующих от правильных изобразительных действий. Поэтому не увлекайтесь подробностями при конкретизации формы настолько, насколько это заставляет вас рисовать наобум — от себя.

Уже при конкретизации формы головы не допускайте однообразия в применении технических приемов рисунка. Здесь нужно варьировать их в зависимости от формы — ее направления, переходов от выпуклых мест к вогнутым, т.е. следить за пластической характеристикой формы.

На этой стадии рисования определяется уровень разработки рисунка, что подразумевает пластическую характеристику изображения головы с помощью светотени. Благодаря освещению очень хорошо выявляется логика строения большой формы, которая распадается на несколько планов и образует ясные границы переходов света, полутонов, теней, рефлексов. Важно только уметь видеть взаимопереходы форм, выявленные светотенью, и не допускать в рисунке смазывания этих переходов, из-за чего исчезает конструктивная ясность формы.

Далее процесс рисования связан с моделировкой формы тоном. От рисовальщика здесь требуется известная деликатность. На протяжении предыдущей работы вы пользовались той техникой карандаша, которая не позволяла допускать грязь и черноту на бумаге. Рисунок нужно все время вести так, чтобы для усиления тона были определенные резервы кроющей способности карандаша. Кроме того, в моделировке тоном изображения гипсовой модели никак нельзя использовать карандаш более первой степени мягкости.

Моделируя форму тоном, следите за всеми градациями светотени, сравнивайте рефлексы с полутонами.

Создавая пластику общего светотеневого состояния модели в своем рисунке, вы становитесь как бы скульпторами, преследующими одну главную цель — добиться правдивости и объемности формы головы античного образца. И как скульптур нигде не задерживается долго в одном месте на доскональной обработке объема, потому что это вредит общему характеру его работы, так и вы в рисунке тоже работаете везде, не отработывая до конца отдельный участок изображения. Такая постепенность накопления разнообразных штрихов приводит ваш рисунок в соответствующий вид.

Голова Афродиты имеет крупные и обобщенные формы, лишённые случайных, отвлекающих от целостного облика модели мелочей, которые могли бы поставить вас в затруднительное положение из-за неустойчивого восприятия, легко дробящегося под действием отдельных деталей. Кроме того, плотность тона самого гипса с его матовой поверхностью позволяет видеть благодаря освещенному нейтральному фону теневые участки не просто плоскими пятнами, но с четкими объемами.

Светотеневые градации в натуре подсказывают структуру формы, и вам необходимо ее понять и передать в рисунке.

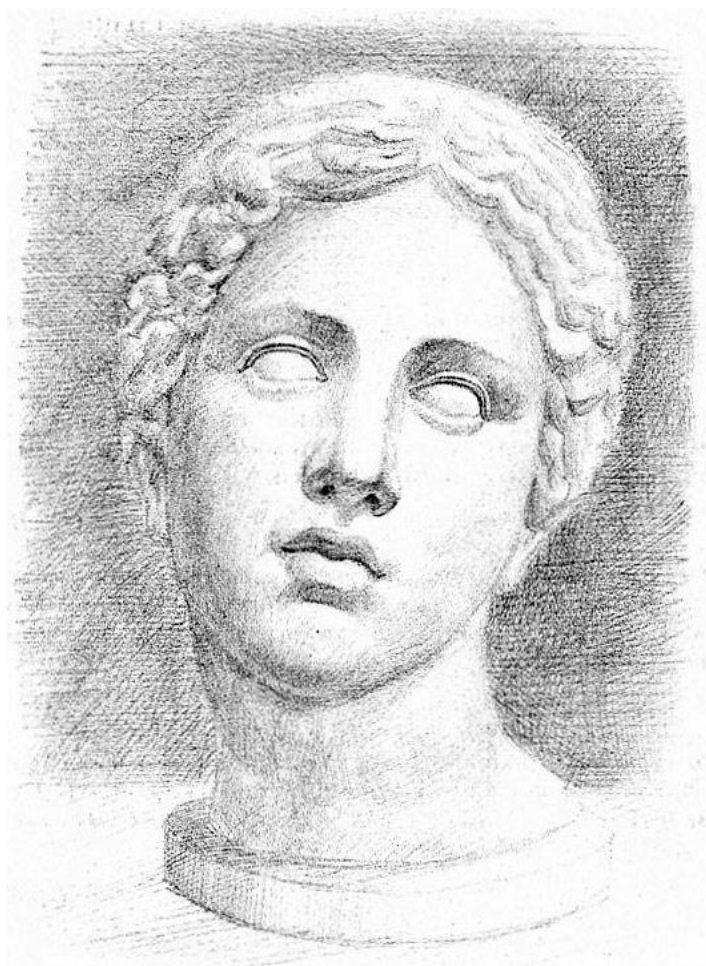
Детально прорабатывая всю форму головы, смотрите на ту или иную деталь как на совокупность поверхностей простой формы. Конечно, эту простую форму нужно уметь видеть, чтобы подчинить ей характерные особенности сложной — найти сходство. Глаза Афродиты в скульптурном обобщении без радужной оболочки и зрачка тем не менее выглядят как бы реально смотрящими, на губах «блуждает» неуловимая улыбка, все лицо богини любви и красоты «светится» радостным, хотя и умиротворенным ощущением жизни и молодости. Передача этих и других признаков натуры тоже входит в задание рисовальщика — вместе с грамотным построением линейно-конструктивной основы головы (Рис. 67).



*Рисунок 67.*

При завершении рисунка головы Афродиты нужно, как всегда в тоновых изображениях, его обобщить.

Достичь впечатления объемной формы модели в пространственной среде можно только выдержанностью пропорциональных натуре светотеневых отношений. Рисунок только тогда вызывает у зрителя иллюзию правдивого изображения, когда в нем правильно выдержаны тональные переходы, т.е. соблюдено светотеневое разнообразие деталей в единстве с общим. При рисовании гипсовой головы в тоне непременно требуется передача фона вокруг изображаемой модели. Среда, окружающая натурную модель, становится неотъемлемой частью пространства, внутри которого находится объект, испытывающий воздействие окружения. В натуре гипсовая голова Афродиты «купается» в световоздушной среде, мягко вписываясь в фон (Рис. 68).



*Рисунок 68.*

Разумеется, ваши рисунки учебные, и в них будут обязательные пока недостатки, ибо вы еще не владеете достаточным профессиональным опытом и мастерством исполнения карандашных изображений. Это приходит к тому, кто упорно и много работает над рисунками и другими изображениями, ставит перед собой большие цели и добивается их.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В данном учебном пособии изложена методика подготовки к курсовым работам по архитектурному рисунку для студентов специальности «архитектура». Поэтому такое большое значение предается не технике штриховки, а технике линейного построения.

Четкая перспектива, конструктивность, верные светотеневые отношения должны присутствовать в ваших рисунках пока вы не достигните мастерства. А мастерство достигается только многочисленными упражнениями и размышлением.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тютюнова, Ю. М. Краткосрочные изображения в изобразительном искусстве: учебник и практикум для вузов / Ю. М. Тютюнова. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 128 с. — ISBN 978-5-534-13915-0
2. Скакова, А. Г. Рисунок и живопись: учебник для вузов / А. Г. Скакова. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 128 с. — ISBN 978-5-534-10876-7.
3. Барышников, А. П. Основы композиции / А. П. Барышников, И. В. Лямин. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — ISBN 978-5-534-10775-3
4. Барышников, А. П. Перспектива: учебник / А. П. Барышников. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 178 с. — ISBN 978-5-534-12052-3
5. Скакова, А. Г. Рисунок и живопись: учебник для среднего профессионального образования / А. Г. Скакова. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 164 с. — ISBN 978-5-534-11360-0
6. Либина, А. В. Психографический тест Либиных. Конструктивный рисунок человека из геометрических форм: учебное пособие / А. В. Либина, В. В. Либин, А. В. Либин. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 339 с. — ISBN 978-5-534-12573-3
7. Тютюнова, Ю. М. Краткосрочные изображения в изобразительном искусстве: учебник и практикум для среднего профессионального образования / Ю. М. Тютюнова. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 128 с. — ISBN 978-5-534-15272-2
8. Рабинович, М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц: учебник для среднего профессионального образования / М. Ц. Рабинович. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 251 с. — ISBN 978-5-534-07896-1
9. Буонарроти, М. Жизнь Микеланджело Буонарроти, написанная его учеником. Письма / М. Буонарроти, А. Кондивини ; переводчик М. Павлинова. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 210 с. — ISBN 978-5-534-11252-8

**10.** Гартлауб, Г. Гюстав Доре / Г. Гартлауб. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 93 с. — ISBN 978-5-534-14679-0

**11.** Лысенков, Н. К. Пластическая анатомия: учебник для среднего профессионального образования / Н. К. Лысенков, П. И. Карузин. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 240 с. — ISBN 978-5-534-07002-6

**12.** Лысенков, Н. К. Пластическая анатомия: учебник для вузов / Н. К. Лысенков, П. И. Карузин. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 240 с. — ISBN 978-5-534-06400-1

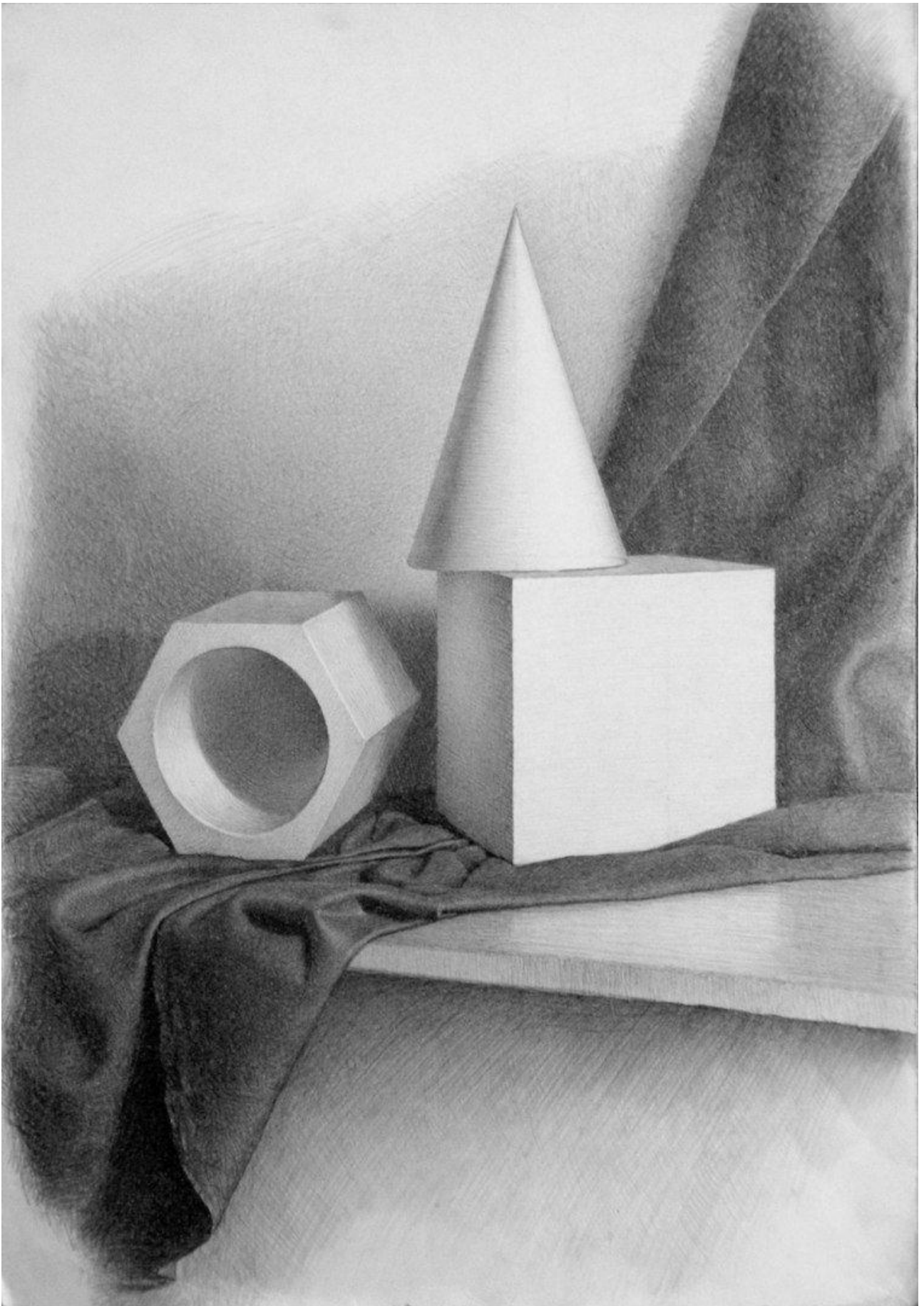
**13.** Заварихин, С. П. Архитектура: композиция и форма: учебник для вузов / С. П. Заварихин. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 186 с. — ISBN 978-5-534-02924-6

**14.** Основы дизайна и композиции: современные концепции: учебное пособие для среднего профессионального образования / Е. Э. Павловская [и др.]; ответственный редактор Е. Э. Павловская. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2022. — 119 с. — ISBN 978-5-534-11671-7

## ПРИЛОЖЕНИЕ



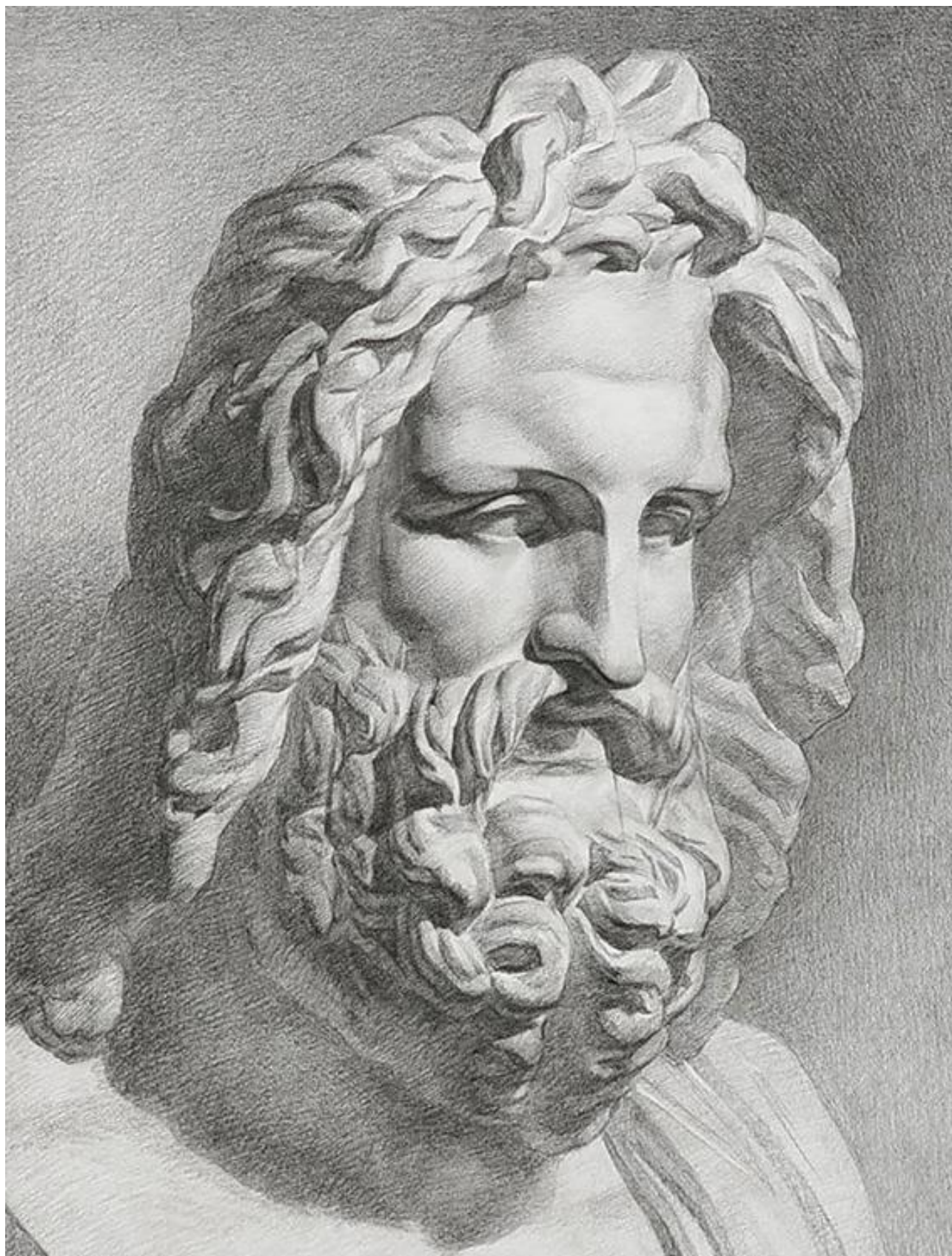
*Академический портрет Давида*



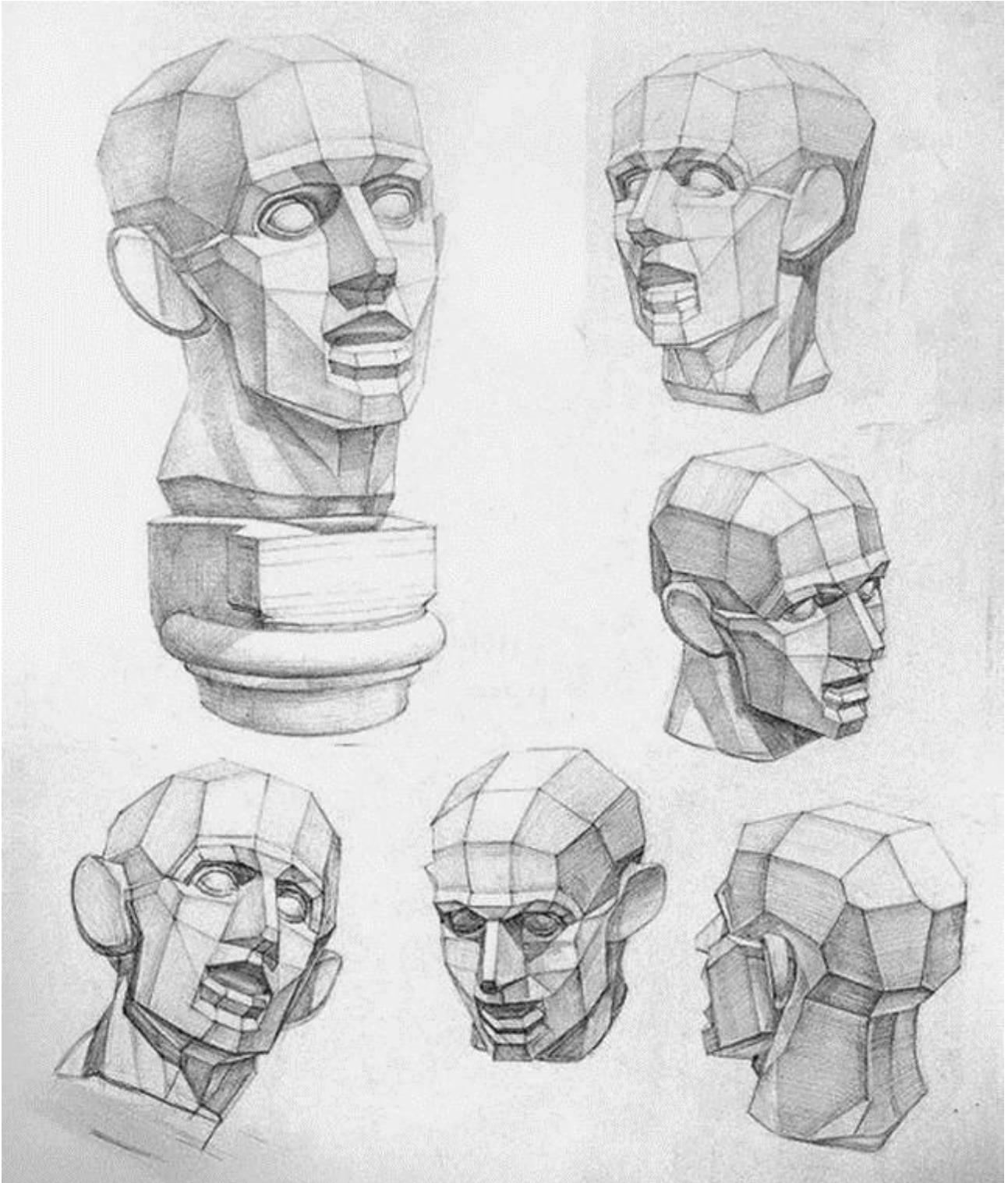
*Рисунок геометрических тел*



*Академический рисунок. Голова Венеры*



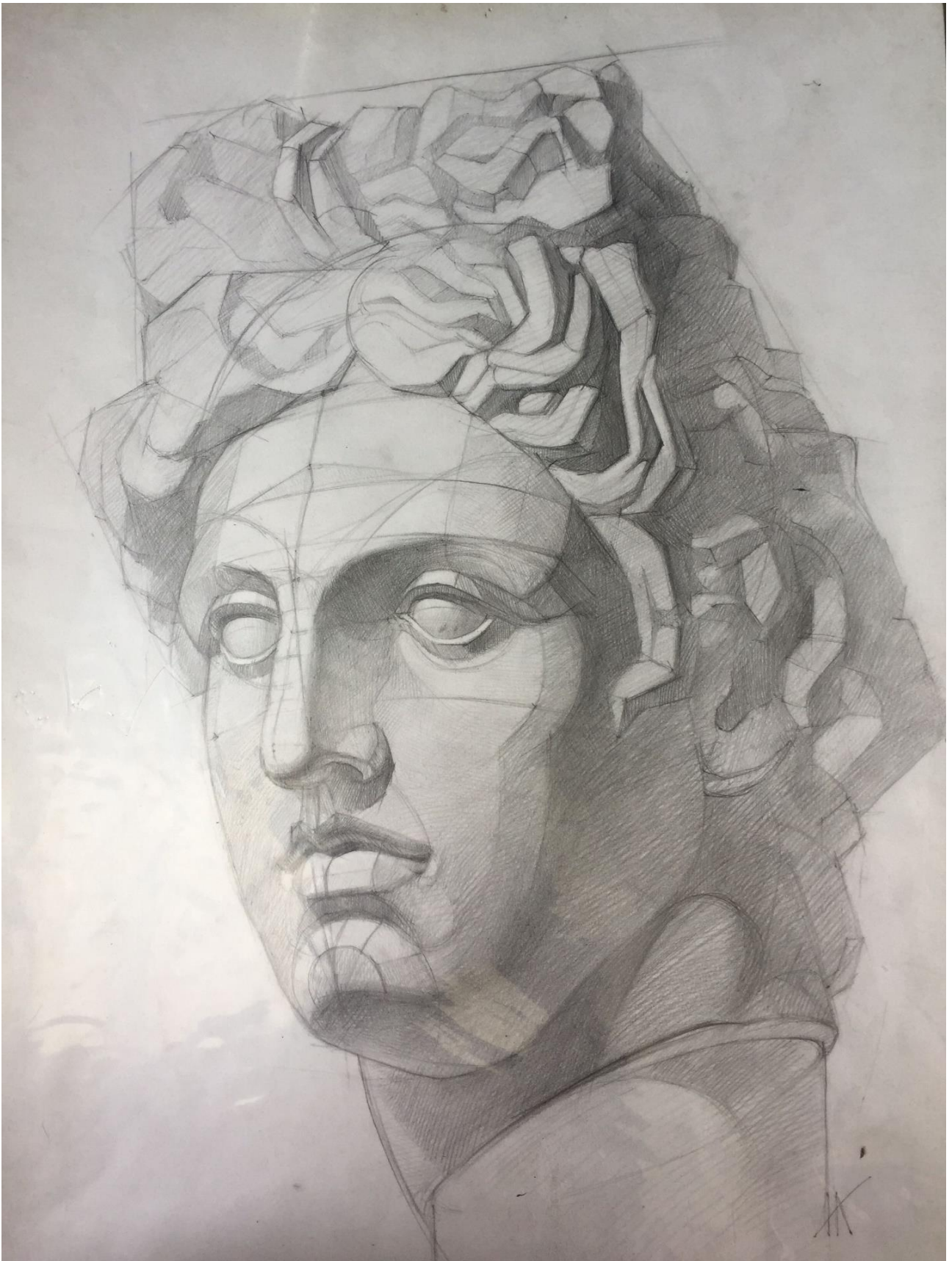
*Академический рисунок. Гипсовая голова Геракла*



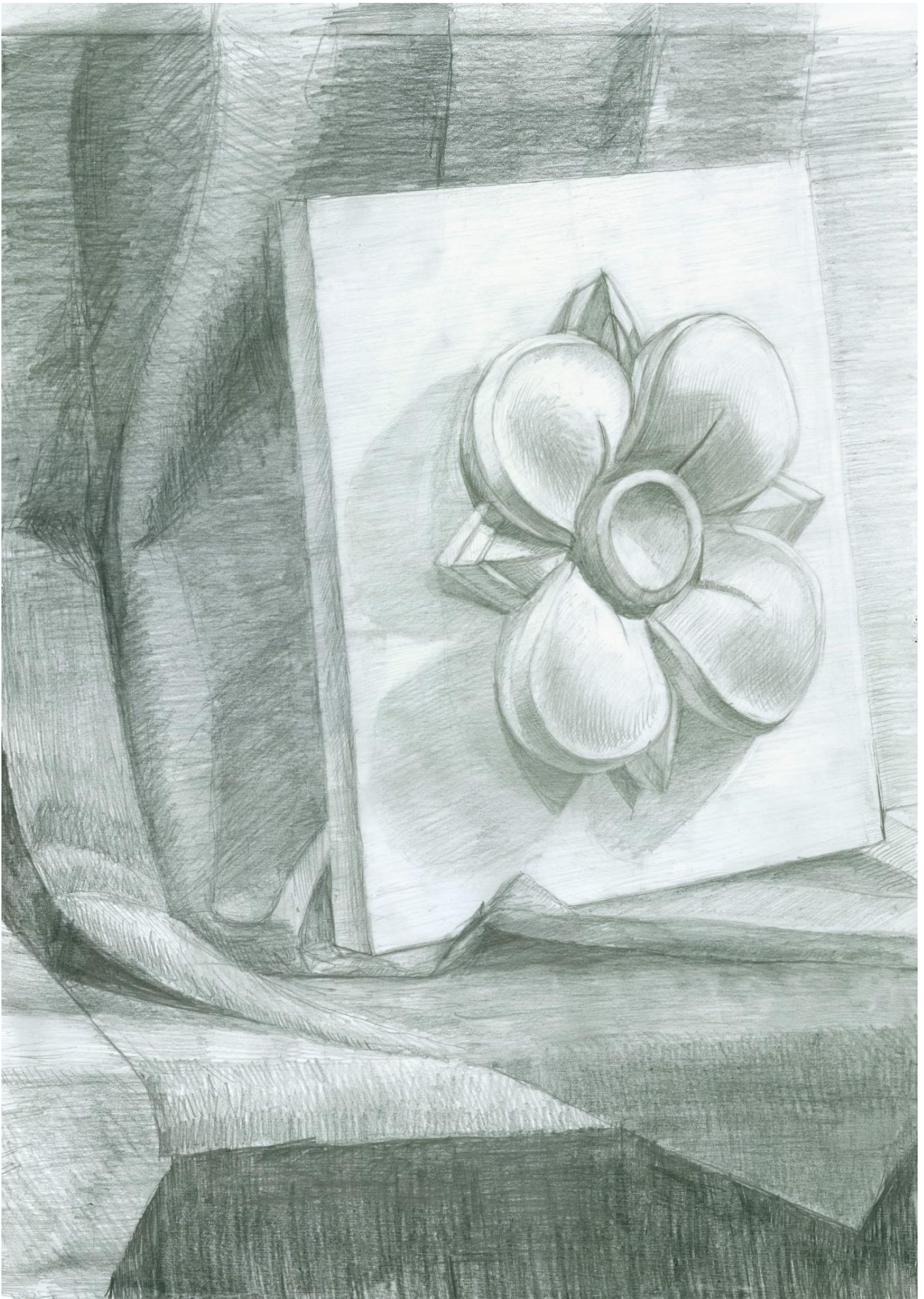
*Гипсовая голова Экорше (обрубовка)*



*Академический рисунок гипсовой головы Антонию*



*Академический рисунок гипсовой головы Аполлона*



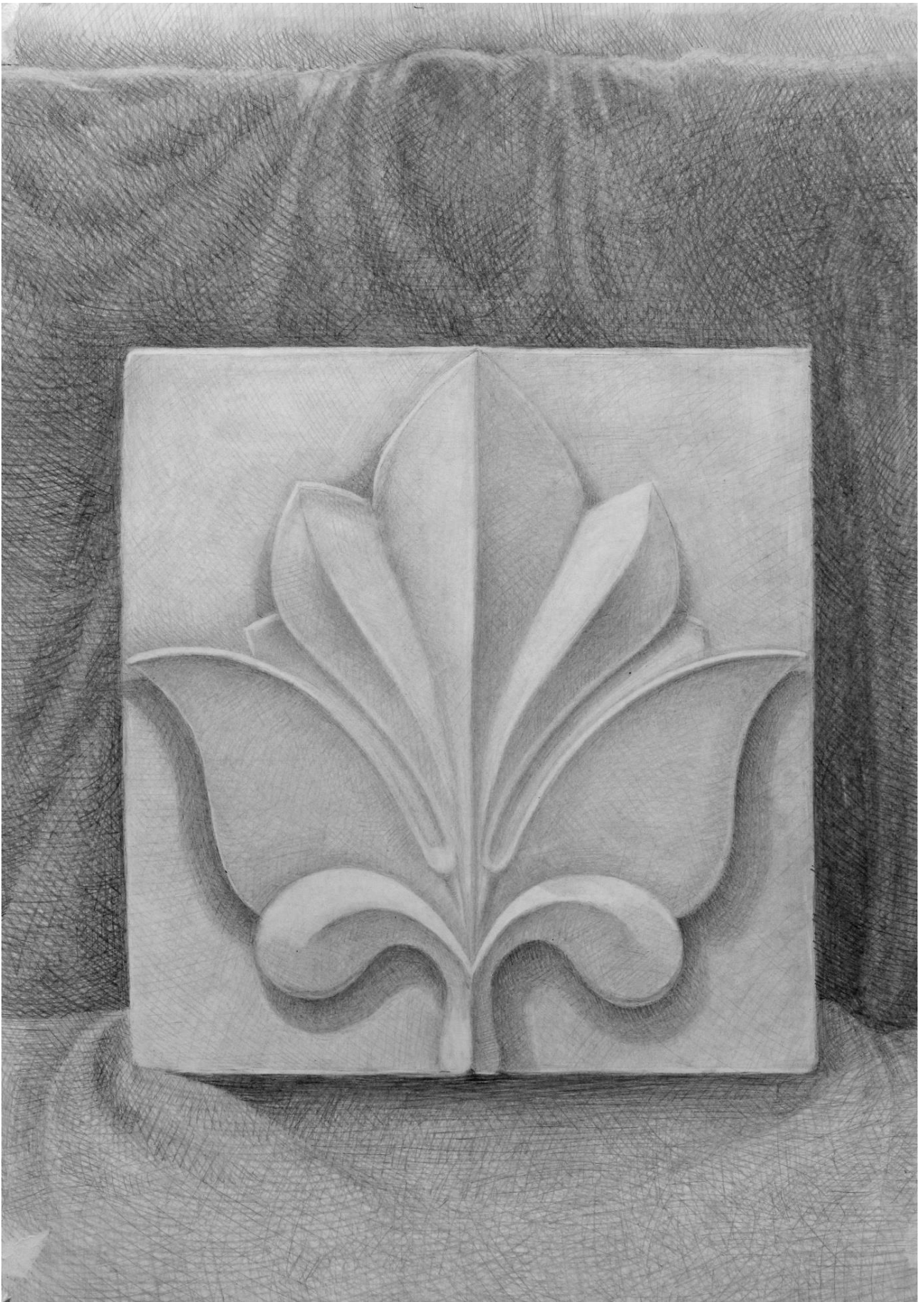
*Академический рисунок гипсовой розетки*



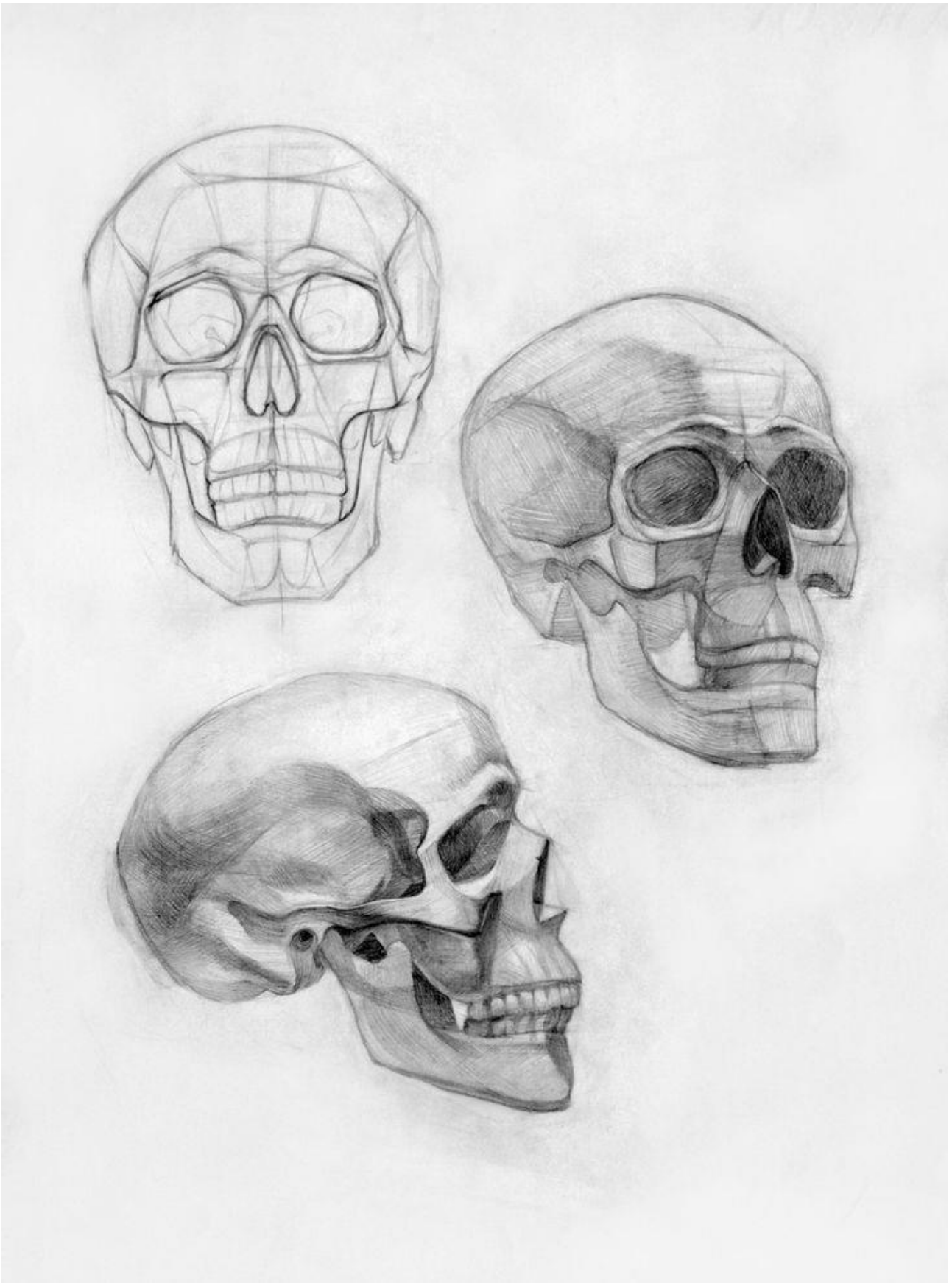
*Академический рисунок гипсовой розетки*



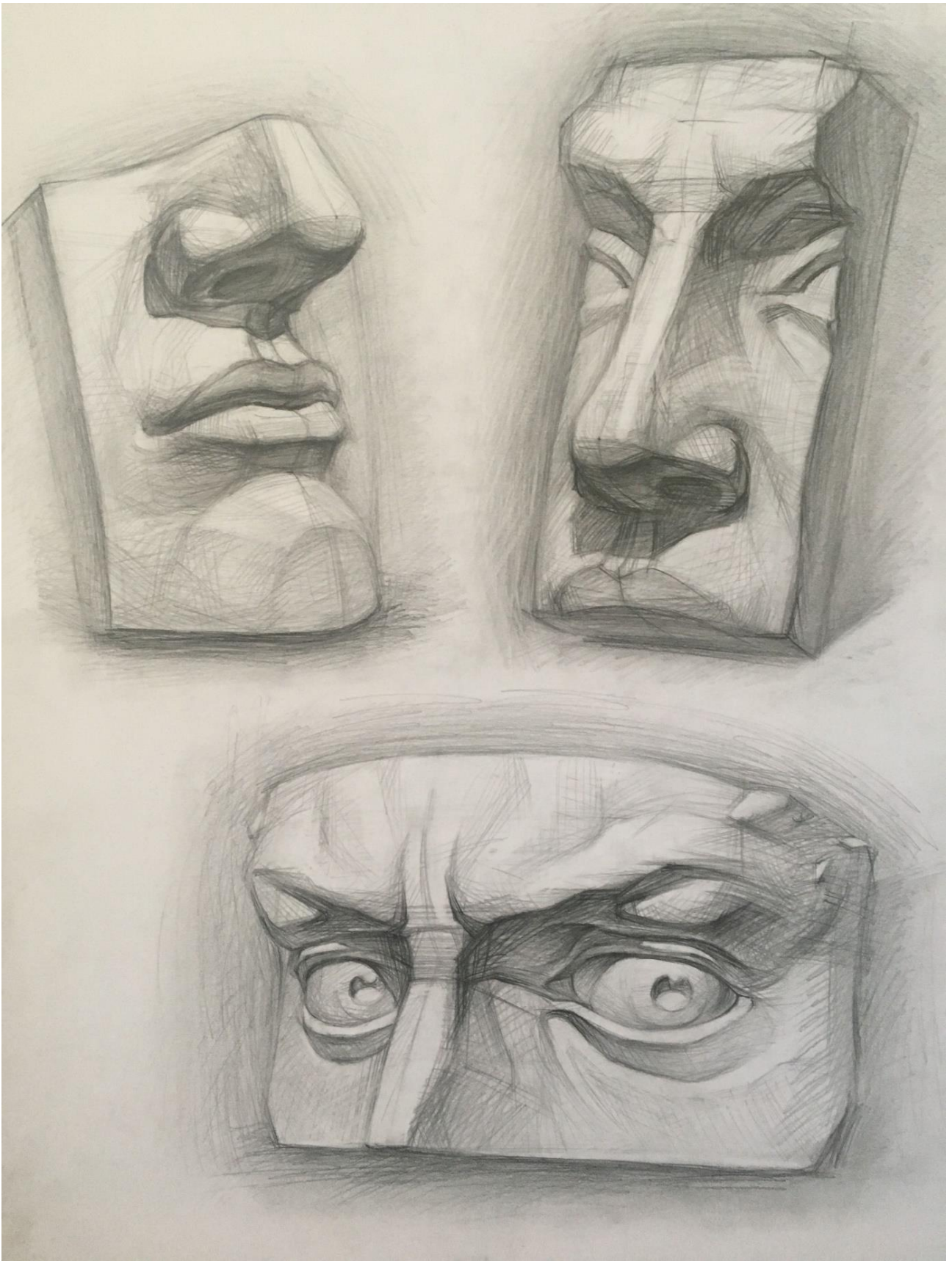
*Рисунок гипсовой капители ионической*



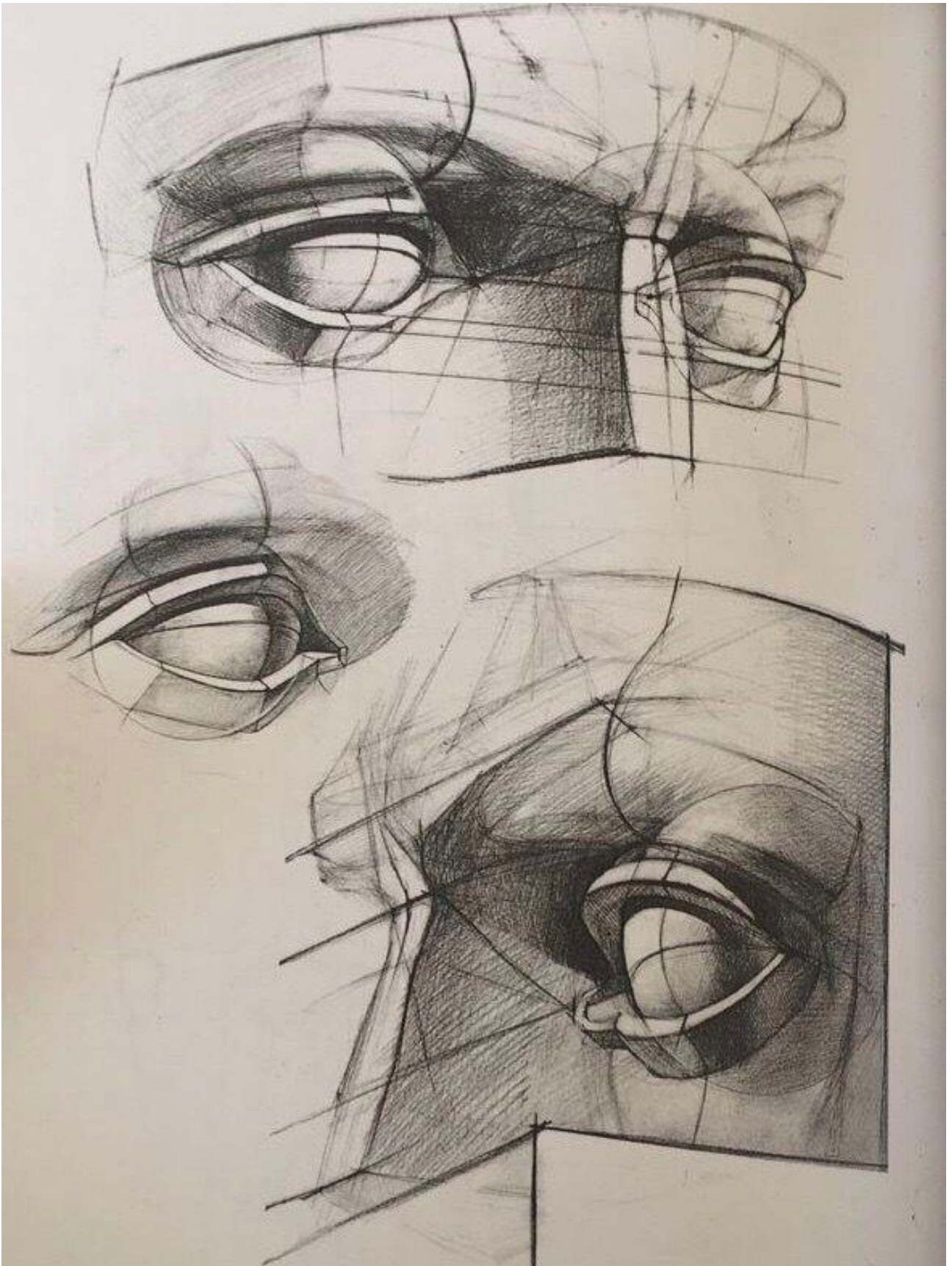
*Академический рисунок гипсовой розетки*



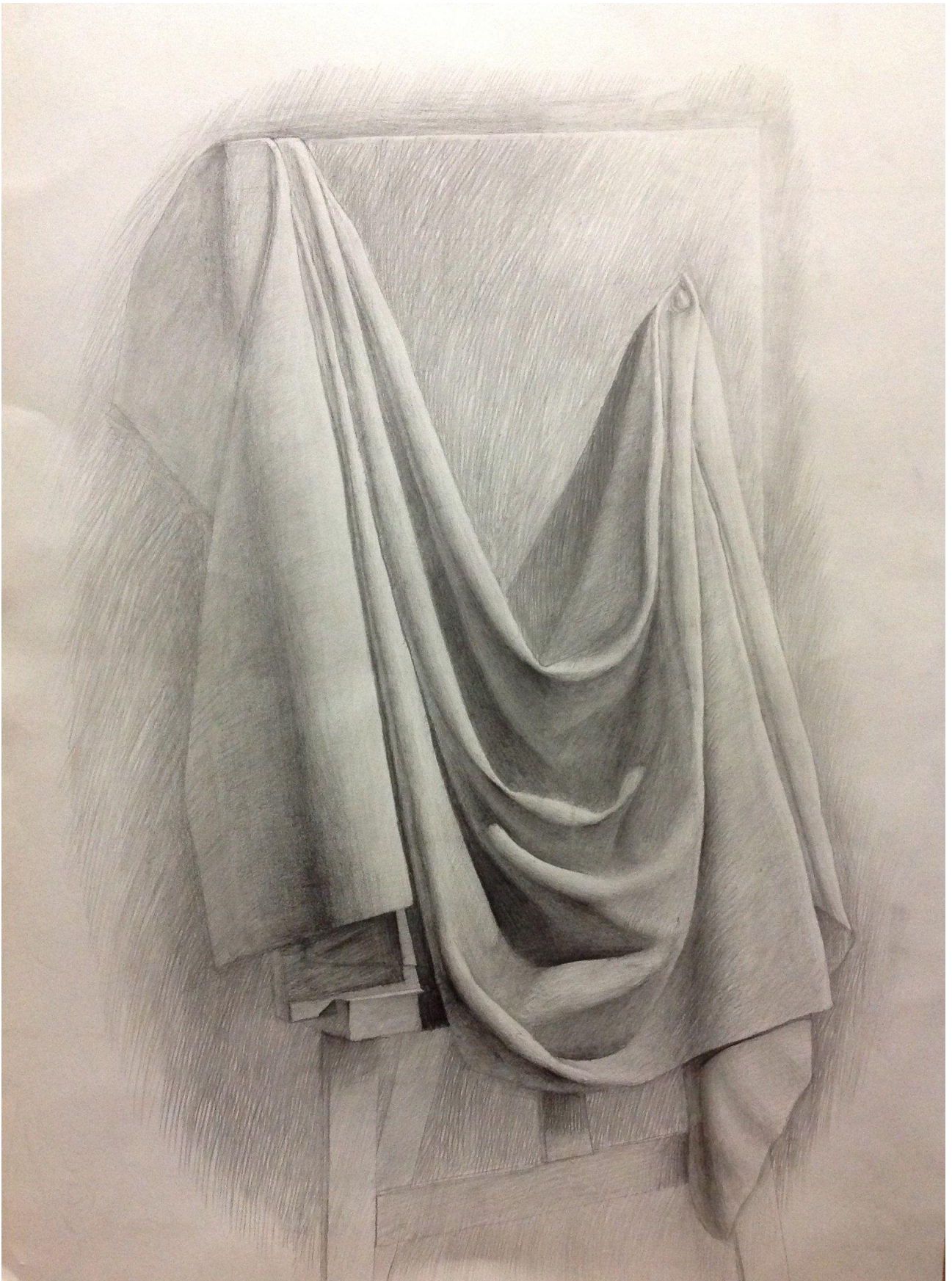
*Академический рисунок черепа*



*Академический рисунок. Нос Давида*



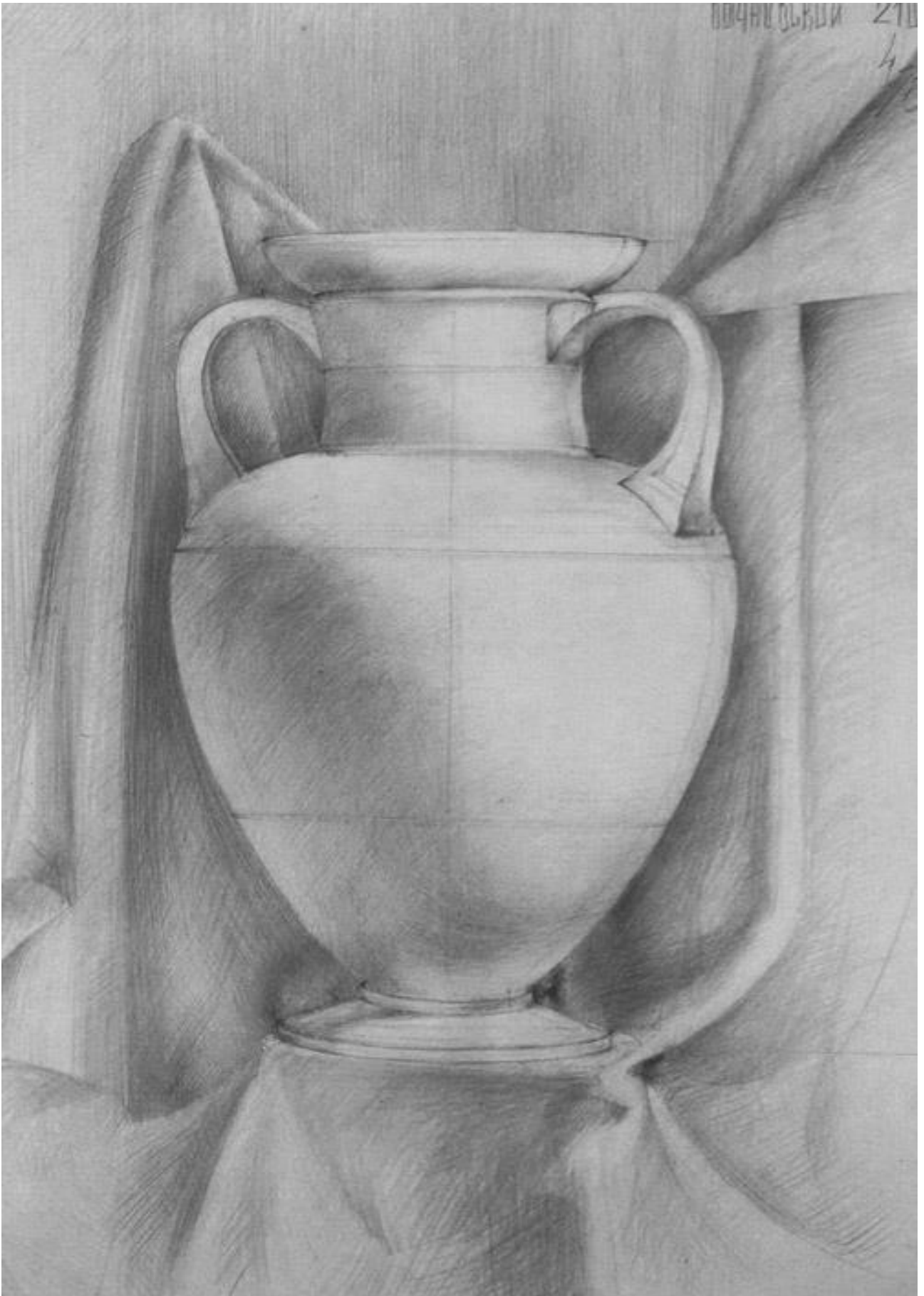
*Глаз Давида. Построение*



*Рисунок драпировки*



*Рисунок натюрморта с гипсовой вазой*



*Рисунок гипсовой вазы*



*Рисунок сложного натюрморта с капителью*

Учебное издание

**Даудова Фатима Хамидовна,  
Хаидов Хумаид Якубович,  
Бестаев Алихан Лечаевич**

# **АРХИТЕКТУРНЫЙ РИСУНОК**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ