

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»
Политехнический институт

Кафедра художественной и пластической обработки материалов

В.А. Попов

ОСНОВЫ РИСУНКА

Учебно-методическое пособие

Великий Новгород, 2017

Попов, В.А.

Академический рисунок: Учеб.-метод. пособие / Авт.–сост. В.А.Попов; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2017. - с.

Учебное пособие предназначено для учебно-методического обеспечения процесса реализации рабочей программы учебного модуля «Академический рисунок» для студентов направления подготовки 54.03.01 – Дизайн (Графический дизайн) и «Рисунок» для студентов направления 29.03.01 – Технология художественной обработки материалов. Содержит конкретные рекомендации по организации самостоятельной работы студентов. Основной целью пособия является развитие профессионального интереса студентов к изобразительному искусству через самостоятельную работу в процессе практического выполнения заданий.

Учебно-методическое пособие по учебной дисциплине разработано на основе Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
1. НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О РИСУНКЕ	5
2. СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РИСУНКЕ	5
2.1 Графические материалы, принадлежности и требования к ним	7
3. УЧЕБНЫЕ РИСУНКИ С НАТУРЫ. КОМПОЗИЦИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ	8
4. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О СТРОЕНИИ ФОРМЫ И ЕЕ КОНСТРУКЦИИ	10
5. ПРОПОРЦИИ.....	13
6. ПОНЯТИЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ	16
7 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПРАКТИЧЕСКИМ РАБОТАМ.....	19
7.1 Построение первоформ в условном пространстве (куб, шар, конус, пирамида, призма и т.д.). Конструктивно-линейный рисунок.....	19
7.2. Натюрморт из первоформ. Свето-тоновой рисунок.	22
7.3. Конструктивно-линейный рисунок декоративного элемента (розетка или орнамент) 24	
7.4 Натюрморт из бытовых предметов. Конструктивно-линейный рисунок.....	27
7.5 Натюрморт из бытовых предметов и гипсового слепка. Свето-тоновой рисунок.....	29
7.6 Свето-тоновой рисунок детали (капитель)	29
7.7 Конструктивно-тоновой рисунок натюрморта из бытовых предметов, гипсового слепка и драпировки.	33
7.8 Конструктивно-линейный рисунок черепа в трех поворотах.....	36
7.9 Конструктивно-тоновой рисунок черепа человека.....	39
7.10 Конструктивно-линейный рисунок обрубочной головы, две позиции.....	41
7.11. Светотоновой рисунок гипсовой головы (Аполлон, Антиной, Артемида)	46
7.12. Конструктивно-линейный рисунок мышечного покрова фигуры человека (экорше) в трех поворотах.....	50
7.13 Конструктивно-линейный рисунок обнаженной натуры	53
7.14 Конструктивно-тоновой рисунок – портрет	57
7.15. Зарисовка пейзажа	63
7.16. Зарисовка интерьера.....	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	67
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	68

ВВЕДЕНИЕ

Изобразительная деятельность способствует развитию мышления, зрительного восприятия, познанию окружающей действительности, знакомству с особенностями художественного языка и т.д.

Материал изложен так, чтобы последовательно и в доступной форме обогатить свои знания и умения и закрепить их практическими навыками.

Основное внимание в разделах уделено практическим занятиям — рисованию с натуры. При таком рисовании студенты вынуждены всматриваться в натурную постановку, размышлять над ней, подмечать ее особенности, где одни формы главенствуют, другие — подчиняются им, роль третьих совсем случайна. Натура ведь не просто одинокий предмет или сумма предметов. Это, прежде всего единое пространственное целое, в котором своеобразно сочетаются те или иные предметные формы и взаимодействуют между собой пропорции, контрасты, ритмы и т.д. А отсюда — избирательное восприятие натуры, когда необходимо мысленно представить себе, как ее рисовать: выявить одно, опустить другое, продумать композиционный эффект, добиться изобразительного обобщения (выразительности, гармонизации изображения). Таким образом, рисование с натуры представляет собой двуединый процесс — учебно-познавательный и художественно-творческий.

Главное в изучении основ рисунка — целенаправленная и настойчивая практическая работа, любознательность и наблюдательность, развитие чувства целого и чувства формы в предмете, воспитание в себе волевых качеств.

Учебные модули «Академический рисунок» и «Рисунок» являются общепрофессиональными дисциплинами, и при их изучении отводится значительное место решению практических задач, в том числе в рамках проведения практических работ.

Обучающиеся, выполняя практические работы, реализуют следующие цели:

- обобщать, систематизировать, закреплять полученные теоретические знания по конкретным темам дисциплины;
- формировать умения применять полученные знания на практике;
- демонстрировать при решении поставленных задач умения, направленные на формирование профессиональных компетенций, предусмотренных программой;
- вырабатывать такие профессионально значимые качества, как самостоятельность, ответственность, точность, творческая инициатива, необходимые при формировании общих компетенций.

В результате выполнения практических занятий в соответствии с требованиями ФГОС ВО обучающийся должен:

уметь:

- изображать отдельные предметы, группы предметов, архитектурные и другие формы с натуры с учетом перспективных сокращений;
- определять в процессе анализа основные пропорции составляющих композицию предметов, и правильно располагать их на листе определенного формата;
- определять и передавать основные тоновые отношения;
- пользоваться различными изобразительными материалами и техническими приемами;
- рисовать по памяти и представлению;

знать:

- принципы образования структуры объема и его формообразующие элементы;
- приемы нахождения точных пропорций;
- способы передачи в рисунке тоновой информации, выражающей пластику формы предмета;

— основы композиционных закономерностей, стилевых особенностей и конструктивной логики архитектурного сооружения;

Учебно-методическое пособие разработано для выполнения практических работ по учебным модулям «Академический рисунок» и «Рисунок».

Использование методического пособия позволяет обучающимся при минимальных затратах учебного времени самостоятельно выполнять практические работы, даёт возможность преподавателю и обучающимся контролировать и оценивать знания и умения по данной теме.

1. НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О РИСУНКЕ

Рисунок — изобразительное начертание на какой-либо поверхности, сделанное от руки сухим или жидким красящим веществом (либо процарапанное твердым инструментом на более мягкой основе) и др. с помощью таких выразительных средств, как линия, штрих, пятно. Различными сочетаниями этих средств в рисунке достигаются пластическая моделировка, тональные и светотеневые эффекты.

Рисунок является как самостоятельным видом искусства, так и вспомогательным средством для создания живописных, скульптурных, архитектурных, декоративных и других произведений. Рисунок играет немалую роль в различных видах деятельности человека. Примерами могут служить рисунки в учебниках, различные элементы оформления научных трудов, зарисовки технических деталей, эскизы костюмов и зарисовки деталей одежды, узлов обработки изделий и многое другое.

Как самостоятельная область творчества рисунок является главным видом графики. Графика (греч. *grapho* — пишу, рисую) — вид изобразительного искусства, включающий рисунок и очень широкий и многообразный круг печатных художественных произведений. Иллюстрации в книгах, рисунки в журналах и газетах, плакаты, различные гравюры, почтовые и денежные знаки, эмблемы и многое другое. Графика объединяет рисунок и печатные художественные изображения: гравюру на дереве (ксилографию), гравюру на металле (офорт), гравюру на камне (литографию), гравюру на линолеуме (линогравюру), гравюру на каргоне и другие виды, основанные на искусстве рисунка, но имеющие собственные средства художественной выразительности.

В отличие от произведений печатной графики рисунок является единственным в своем роде, т. е. он не воспроизводится во многих равноценных экземплярах.

Рисунки могут различаться по технике, характеру, назначению, жанрам и темам. Станковый рисунок имеет самостоятельное значение, это тщательно проработанное произведение, выполненное на мольберте (станке художника), на отдельном листе. Это могут быть рисунки различных жанров: пейзажи, портреты, натюрморты, рисунки на бытовую и историческую темы и т.д. По времени исполнения рисунки могут быть длительными и краткосрочными. В отличие от длительных рисунков в быстрых набросках и зарисовках художник фиксирует свое общее представление о натуре. В подготовительных рисунках-эскизах художники, скульпторы, дизайнеры воплощают первоначальные замыслы своих проектов.

2. СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РИСУНКЕ

Искусство рисунка, как и любое другое, имеет свой образный язык. К основным художественно-выразительным средствам рисунка относятся: линия, пятно, штрих, светотень, тон. С помощью этих средств художники передают свое восприятие мира, делятся со зрителем тем, как они осмыслили и оценили увиденное.

Линия — это главное выразительное средство рисунка. Линия художника отличается от чертежной. Ее эмоциональная палитра разнообразна: она может быть тонкой, изысканной и жесткой, колючей, угловатой, может быть решительной, смелой, порывистой и неуверенной, робкой.

Линия также может иметь пространственный характер: она, то усиливается, то ослабевает или совсем исчезает, а потом снова появляется и звучит во всю силу карандаша. Применение разных по характеру линий дает художнику возможность решать пластические и пространственные задачи.

Штрих — это короткий след пера или карандаша, простейший элемент техники рисования. Различными по направлению и характеру штрихами передаются объемно-пластические и пространственные свойства объектов, их фактура. Системой штрихов можно создать выразительные эффекты динамики, света и тени.

Если контур линейного рисунка залить изнутри ровным цветом, получится силуэт — пятно. Силуэт (от франц. *silhouette*; по имени французского министра XVIII в. Э. де Силуэта, на которого была нарисована карикатура в виде теневого профиля) — плоское цветовое пятно на более темном или более светлом фоне. Выразительность силуэта зависит от формы, положения и освещенности фигур и предметов. Пятно при кажущейся непластичности может выявлять бесконечное разнообразие состояний. С его помощью можно выразить не только форму, но и характер модели, сюжетную ситуацию.

Рисунок как изображение выполняют только от руки и на глаз.

Для учебного и творческого рисования используют наброски, зарисовки, этюды и эскизы.

Этюд — более подробное изображение. Это результат быстрого рисования, но здесь художник осуществляет работу, направленную на изучение предмета изображения и потому несколько длительную по времени исполнения.

Эскиз — также один из способов быстрого рисования, дает первое общее представление о произведении, основой чего сам оказывается.

Что касается использования непосредственно изобразительных средств, какими являются линия, штрих, тон, то рисунки подразделяют также на линейные и тоновые.

Конструктивно-линейный рисунок выполняется не просто линиями, как это может показаться неопытному человеку. У художника даже линия становится свидетельством непрерывной работы мысли, выразившейся в рисунке разнообразным движением следов карандаша. И в чисто линейном изображении большой мастер способен передать дыхание жизни, движение, неустанное развитие.

Свето-тоновой рисунок. Тоновый рисунок - это рисунок, в котором предметы изображаются путем имитации их светлотных характеристик - собственной окраски предметов, света и теней, как собственных, так и падающих

Собственная тень - это тень на тех поверхностях предмета, которые отвернуты от источника света.

Падающая тень это тень на тех поверхностях предмета, которые обращены к источнику света, но загорожены от него другим предметом.

Принято различать шесть основных градаций света и тени.

блик	место на освещенной части предмета, где свет отражается непосредственно от источника (на глянцевых поверхностях мы видим непосредственно отражение источника света);
свет	освещенная часть предмета;
полутень	переход между светом и собственной тенью, или между тенью и рефлексом;
тень	самое темное место в собственной тени, на которое не попадает ни прямой, ни отраженный свет;

- рефлекс** место в собственной тени на предмете, на которое попадает отраженный свет от другого освещенного предмета или освещенной части того же предмета - всегда значительно темнее света;
- падающая тень** самая темная градация среди теней при условии одинаковой окраски предметов, по мере удаления от предмета ее границы размываются, а сила тона слабеет.

Тени на закругляющихся поверхностях располагаются именно в том порядке, в каком это обозначено на схеме. (Рис.2.1.)

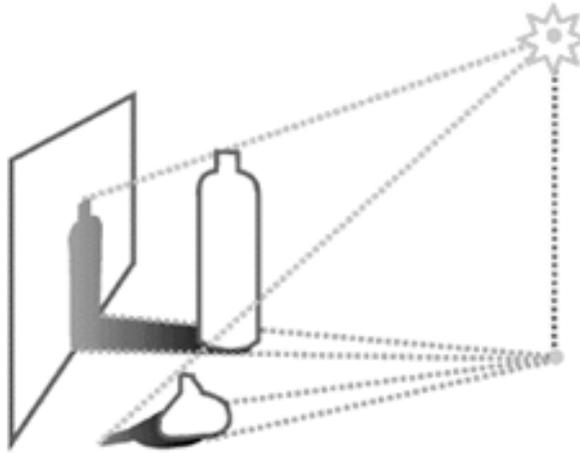


Рис.2.1. Расположение тени на закругляющихся поверхностях

Падающие тени строятся следующим образом: от источника света строим перпендикуляр к плоскости, на которой стоит предмет. Получаем точку проекции источника света. От этой точки строим линии связи по касательной к основанию предмета.

Далее от источника света строим линии связи через крайние точки предмета до пересечения их с плоскостью, на которой стоит предмет (в схеме дано только по одной такой линии). В схеме также показано построение тени на вертикальной плоскости

2.1 Графические материалы, принадлежности и требования к ним

Для выполнения рисунков используются многие инструменты и материалы. Для начинающего наиболее пригоден обычный простой карандаш с графитным стержнем. Карандаши («кара» — черный и «таш» — камень) бывают твердыми, мягкими, глянцевыми, матовыми, а также различных силы и цвета.

Графитный карандаш хорошо держится на поверхности бумаги и легко стирается ластиком. При рисовании графитным карандашом на первых этапах рисунок следует вести очень легко, без нажима. Ровное покрытие поверхности листа определенным тоном достигается с помощью штрихов, нанесенных в одном направлении. Чтобы получить плавный переход тона от темного к светлому, штрихи наносят чаще или реже, усиливая или ослабляя нажим на грифель.

Графитные карандаши выпускаются различных степеней твердости. Отечественные карандаши имеют 13 степеней твердости, более твердые обозначаются буквой Т (от 1Т до 7Т), более мягкие — буквой М (от 1М до 5М). Импортные карандаши обозначаются соответственно Н и В.

Для рисования наиболее подходят относительно мягкие карандаши марок ТМ, М, 2М — 5М. С их помощью можно делать линии различной толщины и диапазон тоновых градаций от самого светлого до почти черного, что достигается штриховкой.

Большими выразительными возможностями отличается уголь. Он изготавливается обжигом веточек или обструганных палочек различных пород дерева.

Степень мягкости угля обуславливается обжигом и породой дерева.

В зависимости от характера заточки угля можно не только получить тонкие, четкие линии, но и закрыть большую плоскость. Техника работы углем разнообразна, она может носить и графический и живописный характер. Уголь дает глубокий бархатистый черный цвет и различные тональные переходы. Однако уголь легко осыпается, поэтому рисунки следует закреплять специальным фиксатором.

Другим мягким графическим материалом является сангина. Сангина (от франц. *sanguine*, от лат. *sanguineus* — кровавый) — материал в виде палочки-карандаша без оправы. Натуральным кроваво-красным минералом рисовали еще в пещерах палеолита. В эпоху Возрождения в Европе применялась натуральная сангина — так называемый красный мел. В настоящее время чаще используют сангину, приготовленную искусственно. Она имеет различные оттенки красного — от светлого до красно-коричневого и фиолетового; наносится «штрихом» или в «растушку» (штрих легко растирается ватой), что позволяет добиться разнообразия в тоне.

3. УЧЕБНЫЕ РИСУНКИ С НАТУРЫ. КОМПОЗИЦИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

В курсе спецрисунка большое внимание уделяется рисованию с натуры. Учебный рисунок с натуры, основанный на ее наблюдении и изучении, является основной традиционной формой обучения рисованию.

Законы и правила рисования усваиваются в результате сознательного отношения к работе с натуры. Каждое прикосновение карандаша к бумаге должно быть продумано и обосновано пониманием реальной формы, ее пластики, пропорций и конструкции.

Начинающий рисовать сначала еще мало видит в изображаемом объекте, механически срисовывает его контуры, детали и пятна. Он стремится скопировать натуру как можно подробнее. Такое рисование ведется без размышления, без анализа. При правильной организации работы над рисунком формируются умения видеть натуру целиком, не концентрируясь на второстепенных деталях, вести работу от общего к частному, последовательно, анализируя и сравнивая целое и его части.

Таким образом, учебный рисунок — это единый процесс, состоящий из логически связанных между собой этапов, цель которого — познание и изучение натуры, развитие наблюдательности, цельного видения, зрительной памяти и приобретение практических навыков.

Зрительное внимание художника особенно обострено. Если что-то привлекло его внимание, он пристально вглядывается, стараясь осмыслить и оценить увиденное.

Наблюдение в учебном рисунке — это сознательное целенаправленное восприятие натуры, сбор данных о наблюдаемом объекте, позволяющий определить и понять законы его строения, чтобы потом применить их на практике изображения объекта на плоскости.

При рисовании с натуры студенты должны научиться сочетать живое созерцание и абстрактное мышление. Если ограничиться только чувственным восприятием натуры и недооценивать роль абстрактного мышления, это приведет к формальному накоплению данных о натуре, а, следовательно, к неполному, возможно искаженному представлению о ней.

Умение критически наблюдать у художника подкреплено способностью целено видеть.

Цельное видение — это специфическое аналитико-синтетическое видение, это способность зрительно воспринимать предмет или явление, выделяя при этом главное, существенное из малозначащего, отличать типическое от характерного, определяя при этом внутреннюю связь между отдельными частями.

В восприятии художника запечатлевается не весь предмет или явление со всеми подробностями, а лишь самое главное, типичное и наиболее характерное, т.е. именно то, что ему нужно сейчас (или будет нужно потом), чтобы раскрыть и подчеркнуть в художественном образе подмеченные особенности натуры.

Рисуя впервые, например, голову человека, студенты видят лишь внешний облик лица и его детали (нос, глаза, губы), но еще не понимают анатомической структуры головы и гармонической связи ее частей. Таким образом, студенты следят не за формой и построением объема головы, а за ее мелкими деталями (ресницами, морщинками, завитками волос и т.д.). Они останавливаются на первых своих ощущениях (эмоциональных) и закрепляют их в своем сознании. Такое представление не дает полного, глубокого знания, которое можно получить в результате переработки чувственных данных мышлением. Цельное видение натуры формируется в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений.

Очень важно, чтобы итог наблюдения, отраженный в той или иной форме, был сохранен в сознании. В этом отношении художнику на помощь приходит зрительная память.

Зрительная память — это способность человека запоминать объекты натуры, главным образом на основании зрительных восприятий и полученных при этом представлений.

Многие художники работали, полагаясь в основном на свою зрительную память. Французский художник XIX в. Э.Дега, гуляя по улицам Парижа, запоминал облик встречавшихся ему людей и зарисовывал их позже по памяти. Русский художник-маринист И. К. Айвазовский писал свои морские пейзажи не только на основании этюдов с натуры, но и опираясь на те впечатления, что сохранялись в его памяти от постоянного наблюдения картины моря, которому он посвятил все свое творчество.

Как правило, случайные подробности увиденного не задерживаются в памяти, закрепляется только самое существенное и характерное. Чем сильнее развита зрительная память, тем больше существенных подробностей увиденного в ней оседает.

Самые лучшие творческие замыслы художника, не обладающего способностью остро наблюдать, обобщать увиденное, отбирать существенное и запоминать, в конечном итоге будут обречены на неудачу.

Первой задачей при рисовании какого-либо предмета является размещение рисунка на листе бумаги — композиция. Под композицией листа понимается такое расположение элементов изображения на плоскости, которое позволяет автору с наибольшей выразительностью передать свой замысел.

Процесс компоновки рисунка содержит элемент творческого поиска. Сначала целесообразно сделать на небольших листах несколько вариантов композиционных размещений изображаемой натуры. Наиболее удачный вариант композиционного решения переносят на основной лист, пропорционально увеличивая размер изображения.

Для удачного размещения рисунка на листе следует обратить внимание на следующие моменты:

1) необходимо мысленно уравновесить массу изображаемой натуры с форматом листа;

2) определить геометрический центр формата листа. Для этого соединить по диагонали противоположные углы листа или разделить его пополам по горизонтали и вертикали. Геометрический центр является ориентиром для размещения рисунка на листе;

3) рисунок располагаем на листе так, чтобы внизу оставалось больше места, чем вверху. Однако при рисовании предметов, стоящих на горизонтальной плоскости стола или пола для придания им большей тяжести и весомости, рисунок целесообразнее сместить немного вниз;

4) при рисовании группы предметов, например, натюрморта, необходимо найти его композиционный центр — тот предмет, часть предмета или группу предметов, которые первыми бросаются в глаза. В натюрморте всегда один из предметов является главным, а остальные — второстепенными;

5) не обязательно добиваться совпадения геометрического и композиционного центров.

В качестве примера рассмотрим варианты композиционного размещения на листе натюрморта (рис. 3.1). Например, на рис. 3.1 а изображение слишком велико и предметам «тесно» на листе, а на рис. 3.1 б, изображение слишком мало и сдвинуто вверх. На рис. 3.1 в натюрморт по «массе» соответствует формату листа, но изображение сдвинуто вниз. На рис. 3.1 г представлена удачная композиция натюрморта. Не возникает желания сдвинуть натюрморт в сторону, «масса» натюрморта уравновешена с форматом листа, и предметы не теряют своей выразительности.

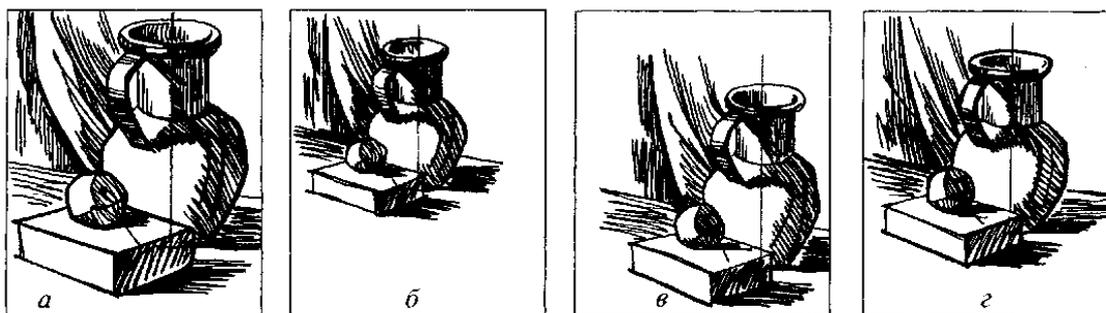


Рис. 3.1. Варианты композиционного размещения натюрморта на листе

4. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О СТРОЕНИИ ФОРМЫ И ЕЕ КОНСТРУКЦИИ

Все, что мы видим вокруг, обладает формой, которая наилучшим образом характеризует любой предмет. Под формой понимается геометрическая сущность поверхности предмета, характеризующая его внешний вид и очертания. У каждого предмета кроме его видимой формы, изменяющейся в зависимости от точки зрения наблюдателя, есть своя неизменная структура. Познавая предмет в целом, мы воспринимаем и отдельные его части, и разные качества. При этом лучше запоминаются наиболее постоянные, яркие, характерные его признаки. Поэтому для узнавания предмета не обязательно помнить все его части, достаточно только самые характерные.

Выразительность формы изображаемого предмета очень важна для художника, ибо она определяет вид создаваемых им моделей. На плоском листе художник творит изображение, в котором зритель видит объемы, пространство. Чтобы рисующему это удалось, он должен научиться воспринимать все видимое пространство объемно: рисуя предмет с одной стороны, как бы видеть его со всех сторон. Художник должен сознательно представлять структуру предмета, закономерности его построения, а не «срисовывать» неосмысленно контуры, светлые и темные пятна.

Всякий предмет характеризуется тремя измерениями его объема: длиной, шириной, высотой. Под объемом предмета понимается его трехмерная величина, ограниченная от окружающего пространства какими-то плоскостями.

Типичная ошибка начинающих рисовальщиков состоит в том, что они стремятся изобразить только видимые поверхности формы, не думая о конструкции предмета в целом, поэтому рисунки получаются плоские, часто искажающие его форму.

Принцип конструктивного анализа модели, взаимосвязи образующих ее плоскостей необходим для овладения изобразительным мастерством. Это обязательно не только для рисования с натуры, но и особенно при рисовании по представлению.

Для того чтобы в рисунке передать форму объемной, нужно с помощью воображения и логики представить себе ее внутреннее строение, т. е. разобраться в конструкции предмета.

Конструкция (лат. *constructio* — устройство) — это структурная основа формы, ее каркас, связующий взаиморасположенные в пространстве отдельные элементы и части в единый пластический объем. Для того чтобы уяснить особенности строения формы, ее конструкции, в рисунке применяют метод сквозной прорисовки (рис. 4.1).

По форме предметы можно классифицировать как простые и сложные. Сложные, или комбинированные, формы представляют собой сочетание различных поверхностей (плоских, выпуклых и вогнутых). Примером может служить форма автомобиля.

Простые формы предметов можно подразделить на граненые и круглые. Поверхности граненых геометрических тел образованы плоскими гранями — это кубы, призмы, пирамиды. Поверхности круглых геометрических тел образованы вращением плоского контура вокруг своей оси — это шар, цилиндр, конус. Для них характерны кривые поверхности — сферические или цилиндрические.

Приступая к рисованию, необходимо внимательно рассмотреть изображаемый предмет со всех сторон, чтобы составить ясное представление о его объеме. Далее для уяснения конструкции предмета сделать несколько набросков способом сквозной прорисовки, в которых наметить оси и характерные линии сечений.

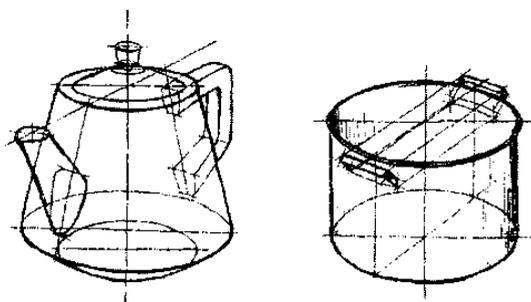


Рис. 4.1. Примеры использования метода сквозной прорисовки

Светотень и ее закономерности. Объемная форма передается на рисунке не только с помощью конструктивного построения, но и с помощью светотени. Светотень показывает степень освещенности поверхности предмета. Всякий объемный предмет ограничивается кривыми или плоскими поверхностями, которые при освещении попадают в разные световые условия. Свет, распространяясь по форме в зависимости от характера ее поверхности, имеет различные оттенки: от самого светлого до самого темного.

Степень освещенности поверхности зависит от расстояния до источника света: чем дальше от поверхности находится источник света, тем слабее она освещена, и наоборот. Видимая светлота поверхности предмета также зависит от расстояния между предметом и зрителем. При удалении от наблюдателя светлые поверхности постепенно темнеют, а затемненные светлеют.

Немалую роль в степени освещенности поверхности играет и угол падения лучей света на нее. Наиболее сильно будет освещена та поверхность, на которую лучи света попадают под прямым углом, т.е. перпендикулярно. Чем меньше угол наклона лучей света к поверхности, тем слабее она освещена.

Светлота предмета зависит от цвета и фактуры его поверхности: глянцевая поверхность будет больше отражать свет, чем матовая и шероховатая. Темные поверхности поглощают больше световых лучей, а отражают меньше. На очень темных или очень светлых поверхностях лучи света различаются плохо, так как наш глаз не способен различать слишком слабое или слишком сильное световое раздражение.

Передача объема осуществляется художником с помощью тона, который наносится на изображение штриховкой, тушевкой или окраской. *Тоном* называется степень светлоты поверхности предмета. Он передает присущие натуре светотеневые градации, которыми выявляется объем формы.

В качестве примера распространения светотени на различных поверхностях в зависимости от угла падения рассмотрим светотень на простейших геометрических телах.

В основе форм различных предметов лежат простейшие геометрические тела. Зная законы распределения светотени на шаровых, цилиндрических и плоских поверхностях, можно разобраться в светотени любого сложного по форме предмета.

Для того чтобы лучше представить характер распределения светотени на поверхностях геометрических тел, представим, что они освещаются сильным боковым светом с подсвечиванием теневых сторон лучами, отраженными от расположенной рядом белой вертикальной плоскости (рис. 4.2).

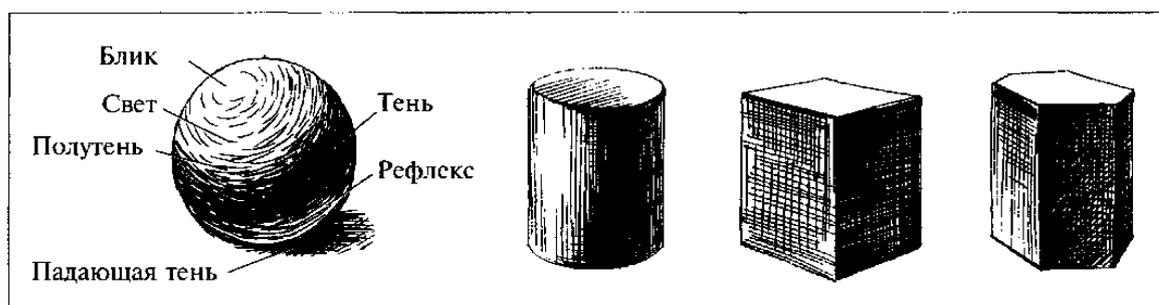


Рис. 4.2. Распределение светотени на поверхностях геометрических тел

Тень на той поверхности тела, которая скрыта от источника света, называется собственной тенью, а освещенная часть поверхности — светом. Степень освещенности кривой поверхности определяется величиной угла падения лучей света: самым освещенным будет участок, на который лучи света падают под прямым углом. Там, где лучи лишь скользят по поверхности, образуется полутень. По мере приближения к линии тени угол падения лучей света постепенно уменьшается.

На гладких блестящих поверхностях отражается источник света и образуется самое яркое место — блик. Отражение света от поверхности одного предмета в затененной части другого называется рефлексом. Рефлексы, как правило, темнее полутонов. Тень, которую отбрасывает предмет, называется падающей тенью. Падающая тень темнее собственной, а ее конфигурация определяется объемом формы самого предмета.

У многогранников наиболее освещенной будет та грань, на которую лучи света падают под большим углом, а по мере уменьшения угла между лучами света и гранью степень ее освещенности уменьшается. Каждая грань многогранника зрительно воспринимается неодинаково освещенной во всех ее точках. Светлая поверхность на границе с темной будет казаться светлее, а темная — темнее.

На цилиндрических, конических и сферических поверхностях переход от света к тени будет происходить постепенно, без резкого перепада светотеневых отношений. Для таких поверхностей характерен плавный, насыщенный полутонами переход от самого светлого к самому темному пятну.

Все светлоты — от самой светлой до самой темной — составляют тональный масштаб. В природе, особенно при ярком солнечном освещении, тональный масштаб велик.

В рисунке тональный масштаб очень мал (яркость меняется не в миллионы, как на солнце, а лишь в десятки раз), а возможности бумаги и карандаша очень ограничены. Добиться полного совпадения тона на рисунке и в природе невозможно, поэтому при рисовании с натуры мы мысленно сокращаем природную градацию тонов, выбираем и переносим на рисунок самые основные тоновые отношения. Самые светлые места в натуре на рисунке художник передает, оставляя не покрытую тоном белую бумагу. Самую темную поверхность природы — темным цветом графита. Однако при нанесении самого темного тона не следует слишком чернить рисунок. Начинать тональную проработку формы лучше с темных поверхностей, сначала легкими штрихами, а затем тон постепенно усиливать.

Важное значение при выявлении объема предмета тоном имеет направление штриха. Штрихи желательно класть по форме, то увеличивая, то уменьшая их частоту, создавая впечатление более темного или более светлого тона (рис. 4.3).

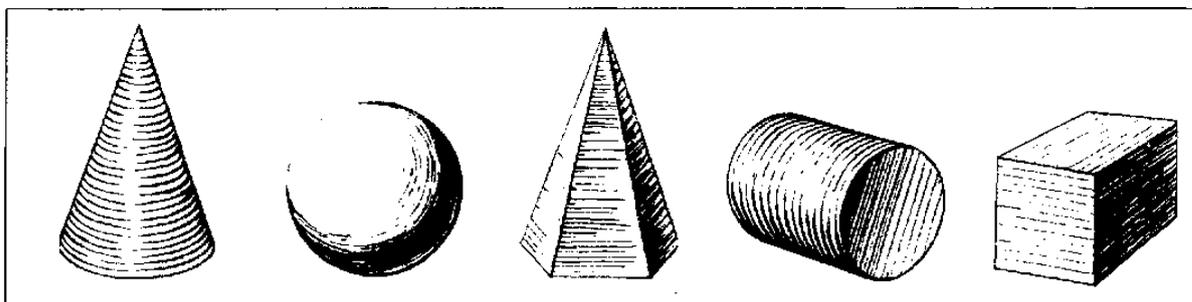


Рис. 4.3. Направления штрихов при выявлении объемов форм

Закономерности светотени способствуют не только выявлению объема, но и передаче пространства. Это достигается за счет усиления тона и светотеневых контрастов на переднем плане и их ослабления на дальнем.

5. ПРОПОРЦИИ

Важным средством, помогающим достигать гармоничной организации художественного произведения, являются пропорции.

Пропорциями (лат. *proportio* — соотношение, соразмерность) называются соотношения величин частей художественного произведения между собой, а также соотношение каждой отдельной части с произведением в целом.

Слово «пропорция» ввел в употребление еще в I в. до н.э. древнеримский оратор Цицерон, который перевел на латинский язык платоновский термин «аналогия», означающий буквально «соотношение».

Чувство пропорции является одним из основных в процессе рисования, а умение применять его во многом определяет успешность дела.

Например, чтобы нарисовать натюрморт, состоящий из нескольких предметов быта, необходимо определить, как они соотносятся между собой по размерам: высоте, ширине, объему, массе.

Установив пропорциональные соотношения между предметами, необходимо перейти к выявлению соразмерностей частей формы отдельно взятого предмета. Таким образом, устанавливая соотношения между предметами и между частями формы отдельного предмета, мы выявляем их пропорциональные характеристики. Отсюда можно сделать вывод, что в основе создания пропорций лежит метод сравнения.

В истории искусства были созданы различные системы пропорций, как архитектурных, так и используемых при изображении человеческой фигуры и лица.

Художники разных эпох стремились познать пропорциональные закономерности объектов окружающего мира, и особенно человеческого тела.

В Древнем Египте для изображения человеческого тела был разработан специальный канон, согласно которому части человеческого тела измерялись с математической точностью. В основу деления фигуры египтяне положили 21 часть, причем на саму фигуру приходилось 19 равных частей и 2 части — на головной убор (корона фараона).

Согласно египетскому канону единицей измерения служила длина среднего пальца руки, вытянутой вдоль бедра.

Однако пропорциональные соотношения частей человеческого тела были составлены египтянами без учета характерных особенностей фигур детей и подростков.

Художники изображали мужские, женские и детские фигуры по одному канону, только одни из них крупнее, а другие — мельче. Величина размеров фигур определялась социальным положением человека.

Были установлены правила для изображения стоящего человека, идущего, сидящего, коленопреклоненного и т.д.

Были также разработаны правила для изображения цветка лотоса, священных животных и птиц.

При создании различных рельефов и росписей египтяне пользовались специальными сетками-таблицами, которые они наносили на стены и каменные плиты. Художник должен был знать установленные канонами правила, соблюдать их, используя сетку-таблицу.

Древние греки в основу изобразительного искусства положили образ прекрасного человека. Они утверждали, что в мире царит строгая закономерность, и сущность прекрасного заключается в стройном порядке, симметрии, гармоничном единстве частей и целого.

Эти положения легли в основу канонов, созданных греками. В 432 г. до н.э. скульптор Полиптет написал сочинение о пропорциях человеческого тела, которое называлось «Канон». В этом сочинении он установил новые пропорциональные соотношения в фигуре человека, а также показал скрытую динамику фигуры, стоящей с опорой на одну ногу.

Для иллюстрации своей теории он создал статую юноши-атлета «Дорифор», что означает «копьеносец». Эта статуя служила образцом для художников.

Художники Древней Греции изобрели систему пропорций, олицетворяющую равновесие знаний, чувств и силы. Эта система пропорций впоследствии получила название золотое сечение. Сущность «золотого сечения» состоит в том, что сумма двух величин в любом изображаемом предмете относится к большей величине так же, как большая величина относится к меньшей. Приблизительно, в целых числах, «золотое сечение» выражается как такие отношения, как 5:3; 8:5; 13:8; 21 : 13 и т.д.

Знание закона «золотого сечения» сыграло немалую роль в античной архитектуре, живописи и скульптуре. Если художники древности интуитивно следовали принципу «золотого сечения» в поисках гармонии, то теоретически он был описан в эпоху Возрождения.

Леонардо да Винчи, основываясь на опыте древних, разработал оригинальную систему пропорций человеческого тела.

Создавая свои правила изображения человеческой фигуры, он сделал рисунок-схему, которая художественно и наглядно показывает пропорциональную закономерность частей человеческого тела (рис. 5.1).

Среди мастеров эпохи Возрождения, занимавшихся теоретическими основами рисунка, видное место принадлежит немецкому художнику Альбрехту Дюреру. Одним из наиболее значительных трудов Дюрера является учение о пропорциях человека, в котором он стремился к научному обоснованию темы, поэтому приложил к текстам большое количество рисунков, схем и чертежей.

Проблема идеальных пропорций волновала художников и в последующие эпохи.

В 40-х годах XX в. французский зодчий Ш. Э. Ле Корбюзье разработал модульор — систему деления человеческой фигуры в соответствии с принципом «золотого сечения». На этой основе была создана школа моделей для архитектурного проектирования и дизайна. В данной системе человеческая фигура делится на отрезки от ступни до талии, от талии до затылка, от затылка до кончиков пальцев поднятой руки (рис. 5.2).

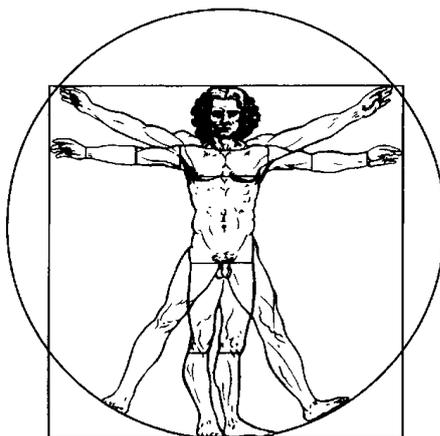


Рис. 5.1. Леонардо да Винчи. Пропорции фигуры человека

В практике рисования точность определения пропорции способствует выразительности рисунка. В изобразительной деятельности существует известный метод определения пропорции, называемый методом визирования (рис. 5.3). В этом случае карандаш держат в пальцах на горизонтально вытянутой руке между глазом и натурой. Карандаш может наклоняться вправо или влево, в зависимости от положения измеряемого объекта, но он обязательно должен быть строго перпендикулярен главному лучу зрения. Перемещая карандаш вдоль осей и линий формы, отмечают на нем (прищурив один глаз) искомые величины ногтем большого пальца.

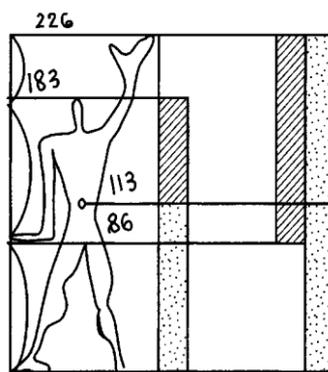


Рис. 5.2. Ле Корбюзье. Модульор

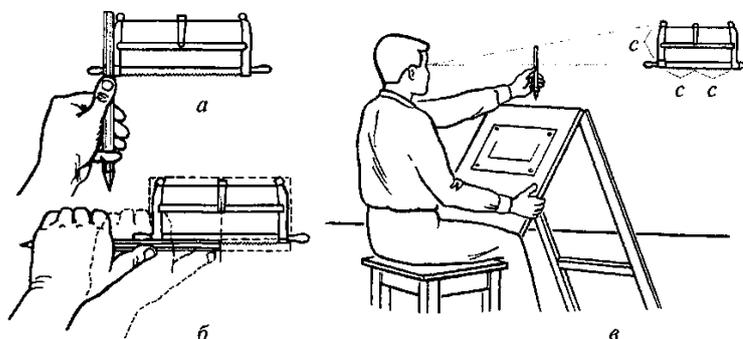


Рис. 5.3. Метод визирования

Способом визирования можно определить, сколько раз ширина предмета укладывается в его высоте, уточнить степень наклона осей формы и т.д. Метод визирования особенно рекомендуется в начале обучения рисованию. В дальнейшем, при рисовании с

натуры по мере развития глазомера от этого метода отказываются. Развитию глазомера способствует частое определение пропорций на глаз.

Практика показывает: чем точнее найдены пропорции, тем ярче и выразительнее рисунок. Правильный подбор пропорциональных отношений имеет большое значение при проектировании костюма.

Соразмерность и удачная организация частей костюма помогает придать человеческой фигуре привлекательность и скрыть некоторые недостатки. Не только в области дизайна одежды, но и в любой художественно-проектной деятельности пропорционирование играет важную роль.

6. ПОНЯТИЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ

Изображая в своих произведениях реальный мир, художник исходит из тех данных, которые он получает с помощью зрения. Зрительный образ предметов природы несколько отличается от их действительной формы и цвета. Поэтому необходимо выяснить особенности зрительного восприятия предметов окружающей действительности.

Рассматривая окружающий нас мир, мы не можем не обратить внимание на то, что здания, деревья, люди по мере удаления от нас кажутся все меньше и меньше, а параллельные линии шоссе, удаляясь от нас, сходятся в одной точке, объемные предметы на большом расстоянии воспринимаются плоскими и т.д.

Объяснение этому находится в свойствах нашего зрения. Видимые нами предметы обязательно каким-либо образом освещены, иначе мы бы их не видели.

Отраженные от освещенных предметов лучи воспринимаются нашим глазом и вызывают в его сетчатке раздражение нервных окончаний. Это раздражение в нашем сознании преобразуется в зрительный образ.

Наше восприятие предметов и представление о них зависят от условий, в которых мы эти предметы наблюдаем. Все изменения внешнего вида предметов для глаз наблюдателя подчинены законам перспективы.

Перспектива (лат. *perspicio* — видеть насквозь) — это отдел геометрии, изучающий закономерности изображения видимого мира на плоскости в соответствии с оптическими особенностями и физиологическими свойствами нашего зрения.

Перспективой называют и само изображение, выполненное в соответствии с положениями этой науки.

Итак, как было сказано выше, изображение видимого мира на плоскости листа, холста и т.д. ведется в соответствии с определенными законами, изложенными в системе линейной перспективы.

Линейная перспектива — это один из разделов перспективы, представляющий собой свод различных методов геометрического построения перспективных изображений. Однако, работая с натуры, художники в основном полагаются на свой глазомер и не делают точных расчетов, т. е. они используют наблюдательную перспективу.

Наблюдательная перспектива — это ряд правил, выведенных из опыта непосредственного наблюдения природы. Частным разделом наблюдательной является воздушная перспектива, которая в основном используется в живописи и исследует изменение цвета предметов под влиянием находящейся между зрителем и предметами атмосферы.

Чтобы приступить к основам изучения перспективы, следует ознакомиться с некоторыми понятиями. Все, что человек может охватить одним взглядом, не двигаясь и не поводя глазами, называется полем зрения. Оно находится в пределах угла зрения, приближающегося к 60° , однако самое ясное восприятие находится в пределах угла зрения около 30° .

Если на один и тот же предмет мы будем смотреть, передвигаясь то вправо, то влево, то приседая, то выпрямляясь, он нам будет представляться каждый раз по-разному. Положение глаз наблюдателя по отношению к наблюдаемому объекту называется точкой зрения.

При взгляде из комнаты в окно мы видим большое пространство с домами, деревьями и другими объектами, расположенными на разном удалении.

Если обвести краской их очертания на стекле, то мы получим контурное изображение предметов, расположенных в пространстве. В этом случае стекло будет картинной плоскостью. Глядя на натурную постановку, рисующий представляет воображаемую картинную плоскость, на которой предметы выглядят так, как их следует изобразить на бумаге.

Горизонтальную плоскость земли, пола или любой поверхности стола, на которой находятся изображаемые объекты, принято называть предметной плоскостью. Точки на горизонте, в которых зрительно сходятся параллельные линии, уходящие в глубь картины, называют точками схода.

Для каждой группы параллельных линий, в каком бы месте картины они ни находились и каким бы предметам они ни принадлежали, существует только одна точка схода. Параллельные линии, находящиеся под прямым углом к горизонту, сходятся в одной точке, которая расположена прямо против наших глаз и называется главной.

Перспектива линий. Линии, которые в натуре расположены параллельно картине, называются фронтальными. На рисунке они имеют такие же направления, как в натуре, независимо от того, как далеко они находятся. Все фронтальные линии, в каком бы положении они ни находились, точек схода не имеют.

Линии, которые направлены в глубину картины, могут быть перпендикулярны картинной плоскости или идти к ней под различными углами. Предмет нам кажется уменьшающимся по мере удаления от глаза, а параллельные линии, направленные вглубь, кажутся сближающимися в точке схода.

Перспектива квадрата и круга. Квадрат в перспективе будет представлять собой либо трапецию, если две его стороны параллельны картинной плоскости, либо неправильный четырехугольник, если плоскость квадрата расположена под случайным углом. В первом случае две стороны квадрата будут параллельны линии горизонта, а стороны, идущие вглубь, сойдутся в центральной точке схода P (рис. 6.1., а). Во втором случае, стороны квадрата будут направлены в точки схода F_1 и F_2 , расположенные справа и слева от центральной (рис. 6.1., б).

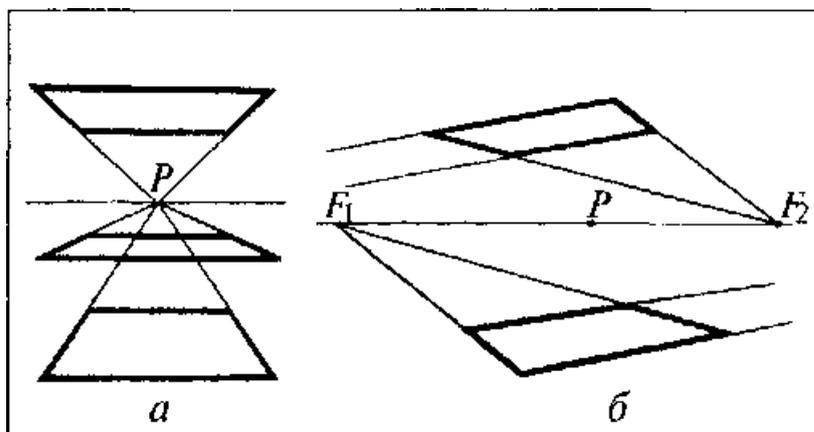


Рис. 6.1. Перспективы квадрата

Круг в перспективе имеет вид эллипса (рис. 6.2). Чем ближе к линии горизонта, тем уже становится эллипс, а при совпадении с линией горизонта он превращается в прямую

линию. При построении перспективы окружности следует обратить внимание на то, что передняя половина окружности будет больше, а задняя меньше.

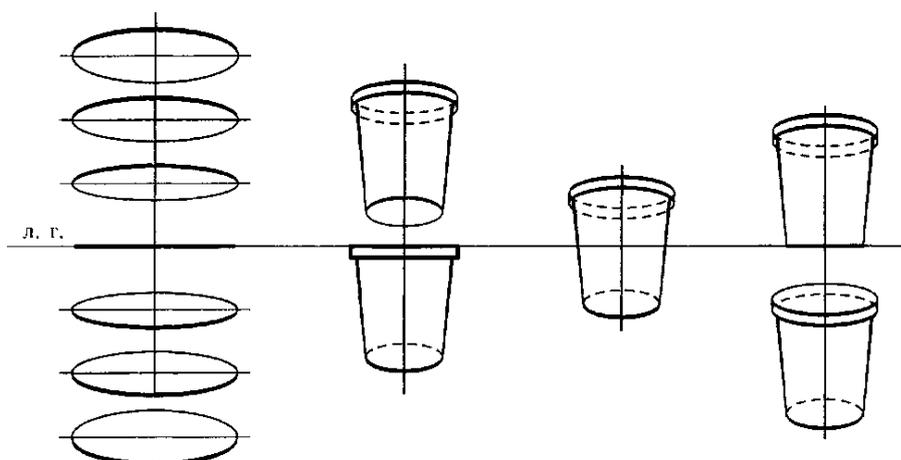


Рис. 6.2. Перспективы круга

Перспектива куба. Осознать принципы изменения формы в перспективе лучше всего на примере такого простого геометрического тела, как куб.

Может быть два главных, характерных положения куба по отношению к картинной плоскости: фронтальное (плоскости, расположенные параллельно картине) и под углом. В первом случае перспектива фронтальная, а во втором — угловая.

Во фронтальном положении куба две его грани параллельны плоскости картины, а остальные перпендикулярны ей. Горизонтальные линии, образующие уходящие в глубину грани, будут сходиться в одной, центральной точке схода P (рис. 6.3). У фронтально

Во всех этих положениях куба грани, уходящие в глубину, перпендикулярны картинной плоскости и сходятся в центральной точке схода P .

При построении перспективы куба в угловом положении на линии горизонта будет две точки схода: и расположенные справа и слева от центральной (рис. 6.4). Причем одна или даже обе точки схода могут оказаться за пределами картины.

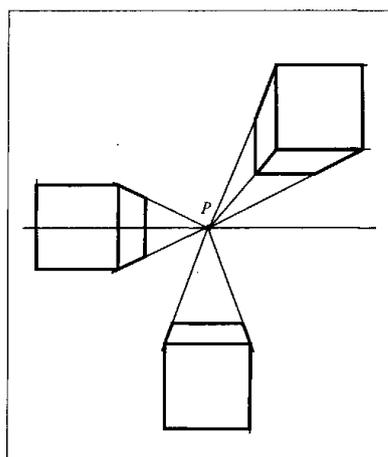


Рис. 6.3. Перспектива куба во фронтальном положении

Знание законов линейной перспективы поможет рисующему осознать внутреннее строение формы, чтобы живо и убедительно ее изображать. Однако использование перспективных построений не должно превращать рисунки в сухие схемы. Знание законов перспективы помогает при рисовании с натуры, по памяти и по представлению.

7 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПРАКТИЧЕСКИМ РАБОТАМ

7.1 Построение первоформ в условном пространстве (куб, шар, конус, пирамида, призма и т.д.). Конструктивно-линейный рисунок.

Формы всех сложных и разнообразных предметов окружающего мира могут быть представлены совокупностью простых геометрических тел. На обобщении сложной формы и приведении ее к сочетанию простых форм основана система выполнения последовательного линейно-конструктивного рисунка, отличающегося от срисовывания.

Обучение изображению сложных форм начинается с рисования простых геометрических тел. Гипсовые геометрические тела обладают ясной конструкцией, и на их примере легче усваивать законы перспективного построения.

Поверхности многогранников ограничены плоскостями, имеющими форму многоугольников (квадрат, треугольник, четырехугольник и т.д.). Для того чтобы проследить, как изменится форма этих плоскостей в перспективе, необходимо начать с выполнения перспективных рисунков плоских фигур.

Положим на постановочный стол картонный прямоугольник так, чтобы ни одна из его сторон не была параллельна картинной плоскости. Наметим на листе бумаги точку А, определяющую вершину ближайшего к нам угла прямоугольника, и проведем через нее вспомогательную горизонтальную линию (рис. 7.1., а). Затем наносим линии сторон прямоугольника, предварительно определив методом визирования углы их наклона относительно вспомогательной горизонтальной линии. Далее наметим длину правой и левой сторон (рис. 7.1., б). Взаимно параллельные линии сторон прямоугольника будут сходиться в двух точках схода, расположенных справа и слева на линии горизонта и находящихся за пределами листа бумаги. Поэтому при рисовании дальних сторон прямоугольника следует направлять их в предполагаемые точки схода (рис. 7.1., в).

Для выразительности передачи глубины пространства усилим линию у вершины ближнего к нам угла прямоугольника, а по мере удаления линии в глубину сделаем ее слабее (рис. 7.1., г).

Построение правильного шестиугольника и треугольника показано на рис. 7.2 и 7.3. Принципы их перспективного построения аналогичны построению прямоугольника, только используются дополнительные вспомогательные линии: построение шестиугольника производится на основе перспективы квадрата, при построении треугольника используют высоту уходящего в глубь угла.

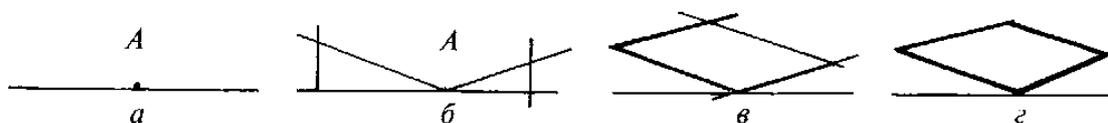


Рис. 7.1. Этапы рисования прямоугольника с натуры

Выполнив серию упражнений по рисованию геометрических фигур в различных пространственных положениях, можно приступать к перспективному рисованию геометрических тел.

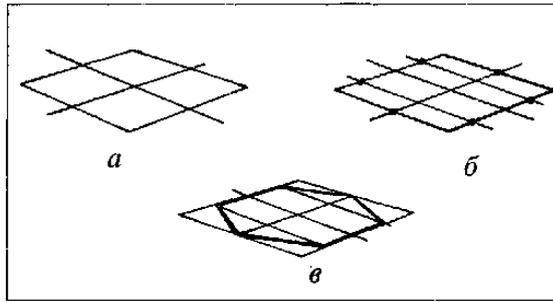


Рис. 7.2. Этапы рисования шестиугольника с натуры

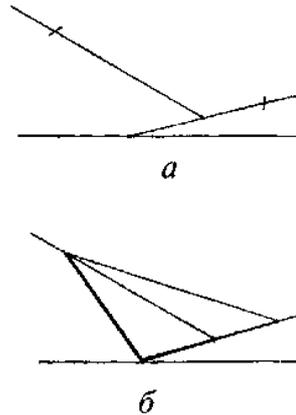


Рис. 7.3. Этапы рисования треугольника с натуры

Рисование куба. Поставим куб ниже линии горизонта и в угловом положении относительно картинной плоскости. Причем одна боковая грань будет нам видна больше, а другая — меньше.

Рассмотрим куб и определим его размеры и основные пропорции. Чтобы построить перспективу составляющих куб плоскостей, надо начинать рисовать с ближайшего плана, т.е. с ближайшего вертикального ребра. Высота ребра будет являться масштабом для нахождения всех других размеров.

От верхнего и нижнего концов вертикального ребра проводим направление верхних и нижних ребер боковых граней, предварительно определив углы наклона этих ребер в натуре (рис. 7.4, а). Учитывая, что куб расположен ниже линии горизонта, угол наклона нижних горизонтальных ребер будет больше, чем верхних, причем у большей видимой вертикальной грани угол наклона уходящих вглубь ребер будет меньше, а у меньшей грани — больше.

Затем намечаем видимую величину вертикальных граней. Для этого проводим два крайних вертикальных ребра в соответствии с пропорциональными отношениями размеров граней (рис. 7.4, б). Следующим этапом будет построение верхнего и нижнего оснований куба, причем ширина верхнего основания будет уже, а нижнего — шире (рис. 7.4, в). Линии видимого и невидимого контура отличаются по толщине. Ближайший план следует акцентировать нажимом на карандаш.

Завершающим этапом рисования куба будет выявление его объема с помощью светотеневой моделировки формы. Следует обратить внимание на то, что грань куба, находящаяся в тени, не будет одинаково затемнена. Собственная тень куба будет подсвечена рефлексом (рис. 7.4, г).

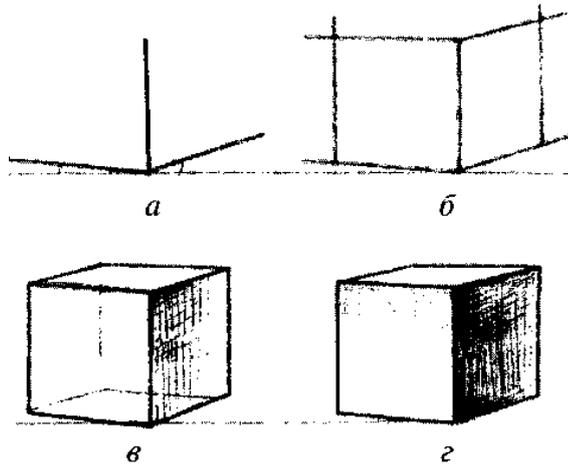


Рис. 7.4. Последовательность рисования куба

Рисование четырехгранной пирамиды (рис. 7.5). Построение пирамиды начинаем с композиционного размещения рисунка на листе и определения линии горизонта. Правильная пирамида стоит на основании, представляющем собой квадрат, поэтому сначала строим перспективу квадрата (рис. 7.5, а). Из точки пересечения диагоналей квадрата проводим вертикальную линию, на которой отмечаем высоту пирамиды (вершину). Прямыми линиями соединяем углы квадрата с вершиной, таким образом получая на рисунке боковые грани пирамиды (рис. 7.5, б). Усиливаем штрихом ближайшие к нам ребра граней и выявляем объем пирамиды тоном (рис. 7.5, в).

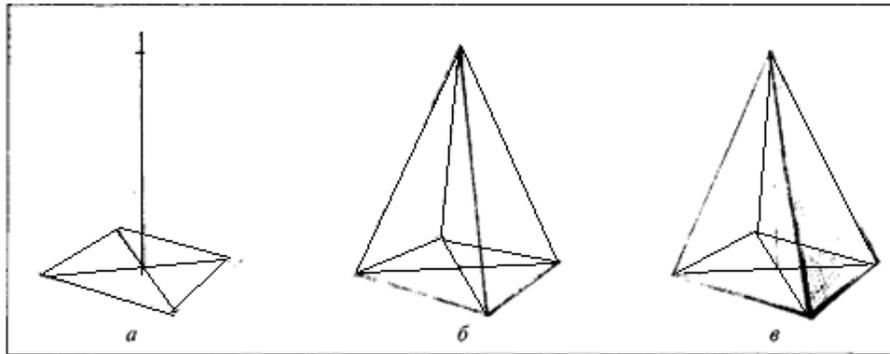


Рис. 7.5. Последовательность рисования пирамиды

Рисование шара. Проводим две взаимно перпендикулярные осевые линии. На них намечаем величину диаметра окружности шара (рис. 7.6, а). Строим окружность. Определяем границу света и тени, полутонов, собственной тени и рефлекса (рис. 7.6, б).

Передаем объем штрихами, идущими по форме шара (по кругу). На сферической поверхности тональные переходы будут плавными (рис. 7.6, в).

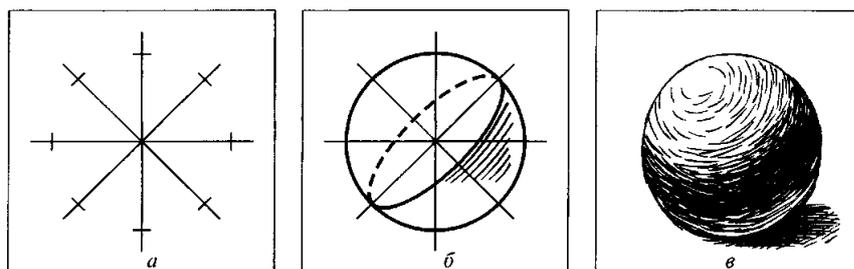


Рис. 7.6. Последовательность рисования шара

Рисование цилиндра. Расположим цилиндр вертикально и также ниже линии горизонта. Определим размеры и основные пропорции цилиндра (высоту и ширину).

Проводим вертикальную осевую линию и на ней намечаем высоту цилиндра, диаметры верхнего и нижнего оснований (рис. 7.7, а). Прорисовываем овалы верхнего и нижнего оснований с учетом перспективного сокращения. Соединяем овалы вертикальными линиями (рис. 7.7, б). Выявляем объем тоновой моделировкой формы. Направление штрихов должно подчеркивать форму цилиндра (рис. 7.7, в).

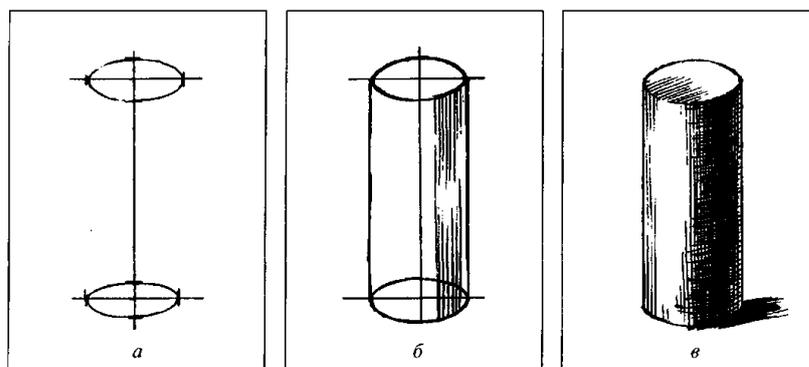


Рис. 7.7. Последовательность рисования вертикально расположенного цилиндра

Последовательность рисования цилиндра в горизонтальном положении показана на рис. 7.8.

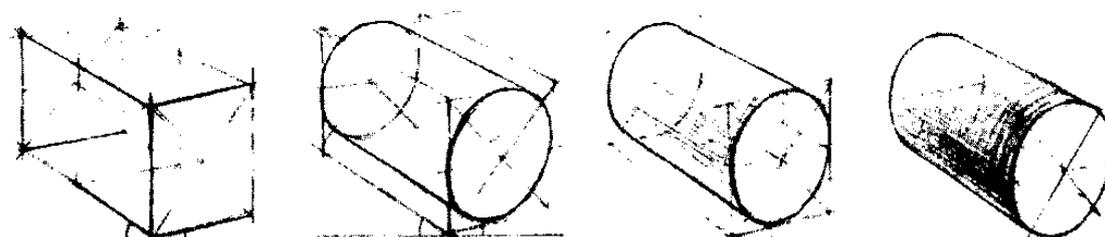


Рис. 7.8. Последовательность рисования цилиндра в горизонтальном положении

7.2. Натюрморт из первоформ. Свето-тоновой рисунок.

Рисование группы геометрических тел. Рисование группы геометрических тел — задача более сложная, чем рисование каждого геометрического тела в отдельности. Группу могут составлять геометрические тела, разные по форме и величине, по-разному расположенные в пространстве и относительно друг друга. Нужно научиться видеть всю группу геометрических тел в целом, определять общее строение, правильно находить отношение размеров одних тел к другим и ко всей группе.

Рисование постановки из группы геометрических тел включает в себя несколько задач:

- композиционное размещение на листе бумаги данной постановки;
- нахождение пропорциональных отношений и пространственного расположения предметов между собой;
- правильное построение предметов с учетом их пропорций и перспективных сокращений;

– передача объемов предметов с помощью светотени.

Начинать работу над постановкой следует с выбора точки зрения, откуда постановка более интересна. Желательно выполнить несколько композиционных зарисовок. Наиболее удачный вариант переносим на большой лист.

Рассмотрим пример рисования постановки, состоящей из групп геометрических тел: куба, четырехгранной призмы и шара (рис. 7.9).

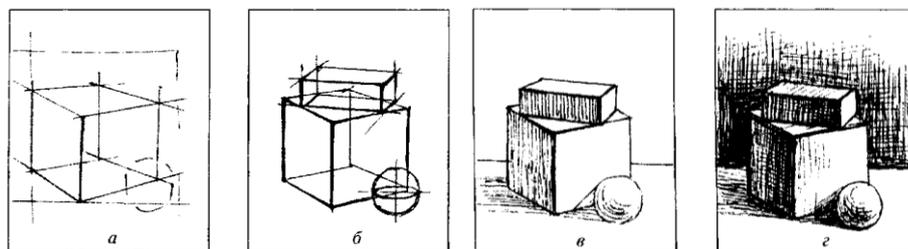


Рис. 7.9. Этапы рисования постановки из группы геометрических тел

Начиная рисовать, прикинем, как расположить рисунок на листе бумаги, чтобы предметам не было тесно, чтобы поля не были слишком большими. По-видимому, лист бумаги прямоугольного формата следует расположить по вертикали.

Внимательно рассмотрим группу предметов и определим, каково отношение ширины всей группы к ее высоте. Наметим, соответственно, ширину и высоту рисунка на листе бумаги.

Далее уясним конструктивное строение данной группы предметов. Для этого представим себе, что геометрические тела, составляющие группу, обтянуты легким, тонким материалом. Таким образом, перед нами будет как бы один объемный предмет с множеством различных ребер и плоскостей. И в то же время сквозь прозрачную ткань мы видим все углубления и выступы в этом объеме.

Вот такое обобщенное понятие о группе предметов и есть понятие о ее конструктивном строении. При построении рисунка надо иметь в виду эту обобщенную структуру, т.е. необходимо искать связи между предметами и строить их в рисунке (рис. 7.9, а).

После того как мы наметили общие размеры всей группы предметов, можно приступить к построению отдельных ее частей, т.е. к построению куба, призмы и шара (рис. 7.9, б).

Построение предметов, входящих в постановку, начинается также с определения ширины и высоты каждого из них.

Самым крупным из всех геометрических тел является куб. Начнем построение рисунка с него. Определим расположение переднего вертикального ребра куба и из точки его основания проведем линии, определяющие направление боковых граней куба в пространстве. Чем больше видимая величина грани, тем меньше угол наклона ребра основания относительно вспомогательной горизонтальной прямой, и наоборот.

Уточним длину ребер основания куба. Далее легкими линиями построим невидимую часть основания куба, помня при этом о линии горизонта и законах перспективы.

Затем строим боковые и верхнюю грани куба. Ребра передних видимых граней будут контрастнее относительно ребер невидимых граней.

Построив куб, сравним его с натурой и уточним пропорции его граней на рисунке.

Убедившись в правильности построения куба, на верхней его грани начнем строить призму.

Построение призмы аналогично построению куба. Однако следует заметить, что призма расположена на верхней грани куба. Поэтому при построении нижнего основания призмы нужно обратить внимание на расположение точек пересечения ребер основания призмы с ребрами верхней грани куба.

Необходимо все время сравнивать пропорции и расположение в пространстве призмы с пропорциями и положением в пространстве куба, имея в виду и невидимые их части.

Далее строим шар, определяя его пропорции и расположение относительно куба и всей постановки. Все время в процессе работы сравниваем изображаемые предметы с оригиналами.

Убедившись в правильности построения, переходим к тональному решению натюрморта.

Источник света расположен справа и чуть сверху. Самыми освещенными будут боковая грань призмы и верхняя часть шара. Самыми темными пятнами будут падающие тени у оснований куба, призмы и шара.

Решая светотеневую задачу, начнем с изображения собственных и падающих теней (рис. 7.9, в). Необходимо при этом учитывать глубину пространства: и свет, и тень на поверхностях, расположенных ближе к нам, будут, как правило, более четкими. Добиваться объема геометрических тел лучше всего наложением штрихов с разной степенью нажима на карандаш. Необходимо следить за тем, чтобы гипс не получился слишком черным, так как гипс — белый материал, он весь светится рефлексамми, а тени у него прозрачные.

При рисовании постановки не следует забывать об окружающей среде, о плоскости стены и о плоскости стола, на котором стоит группа геометрических тел.

Изображать фон нужно осторожно, чтобы он помогал выявлять форму и объем предметов. Фон изображается различно около теневых и освещенных поверхностей формы. Однако плоскость стола и фон не должны выглядеть «глухими», плотно заштрихованными. Разработка фона и плоскости стола должна вестись параллельно с выявлением формы геометрических тел.

Когда мы прорабатываем светотень, то естественно обращаем внимание на детали. Поэтому в заключительной стадии работы нужно заняться обобщением рисунка, т.е. опять взглянуть на натуру в целом, и, сравнивая с ней рисунок, проверить: не выделяется ли какая-либо часть, соответствует ли натуре общее состояние светотени, правильно ли изображено пространство и т.д. (рис. 7.9, г).

Передний план выделяем четче, контрастнее. То, что изображено дальше, делаем мягче, менее контрастно.

7.3. Конструктивно-линейный рисунок декоративного элемента (розетка или орнамент)

В качестве натуры 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, помещившийся 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 (рис.7.10).



Рис.7.10. Последовательность рисунка гипсовой розетки

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.

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.

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.

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

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 аккуратно 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.

Последовательность проработки формы тоном допускает возможность в ходе работы устанавливать в натуре 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 натуре 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.

Гипсовый орнамент. Для того чтобы проникнуть в сущность тончайших пластических переходов той или иной живой формы, нужно научиться различать, сравнивать, видеть подробности и вместе с тем целое. Чрезвычайно полезным в этом отношении является рисование гипсовых орнаментов. Сама пластическая форма гипсовых орнаментов заимствована у природы и представляет собой многообразие пластических элементов, их сочетаний, переходов одних форм в другие (рис. 7.11). Работа над рисунком гипсового орнамента развивает художественный вкус, вырабатывает тонкость восприятия тональных отношений, приучает к изображению элементов декоративного характера, что важно для последующей профессиональной деятельности.

Для рисунка выберем не очень сложный орнамент и для большей простоты построения орнамента поставим его во фронтальное положение.



Рис. 7.11. Рисунок гипсового орнамента

Как и всегда, построение рисунка ведется от общего к частному, от больших масс к меньшим деталям. Прежде чем приступить к рисованию, нужно очень хорошо рассмотреть гипсовый оригинал со всех сторон и разобраться в его рельефе.

Рассмотрим последовательность рисования гипсового трилистника (рис. 7.12.).

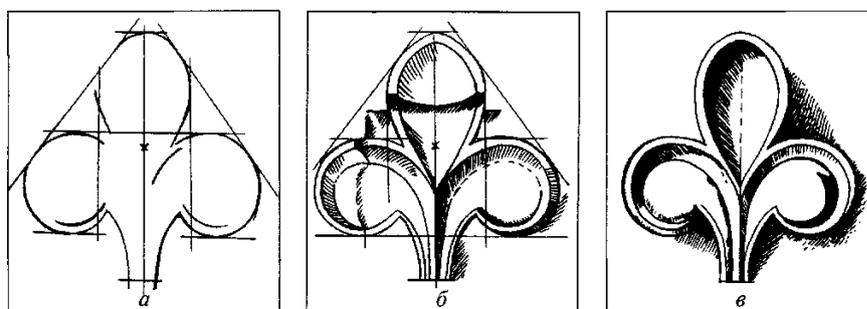


Рис. 7.12. Последовательность рисования гипсового трилистника

Первый этап (рис. 7.12., а). Композиционно разместить изображение на листе бумаги. Прежде всего, нужно определить размеры и расположение гипсовой доски (плинта), служащей основанием для элементов орнамента. Далее наметить, на каком расстоянии от краев доски расположен орнамент. Так как орнамент симметричный, то строим ось симметрии и относительно нее определяем общую массу орнамента и основных его элементов. Общая форма орнамента вписывается в треугольник. Выполняя построение, нужно все время сравнивать размеры, искать их правильное соотношение, искать пропорции.

Получив общий характер модели, наметим детали — от самых крупных до мелких.

Второй этап (рис. 7.12., б). Уточняем характер формы трилистника, особенно там, где образуются повороты поверхностей. Для лучшего понимания пластики орнамента рекомендуется провести вспомогательные линии или профильные линии глубины рельефа. Далее опять прорисовываем мелкие детали. После завершения линейно-конструктивного построения орнамента намечаем большие тональные отношения, продолжая одновременно уточнять форму трилистника.

Третий этап (рис. 7.12, в). Продолжаем лепить форму светотенью: выявляем полутона, рефлексы, собственные и падающие тени. Уточняем форму орнамента на освещенной поверхности. Завершая работу, нужно вновь посмотреть на большие отношения и обобщать рисунок, чтобы избежать пестроты и дробности в работе.

7.4 Натюрморт из бытовых предметов. Конструктивно-линейный рисунок.

Для освоения принципа конструктивного строения формы нужно выполнить линейно-конструктивные рисунки предметов быта, причем с разных точек зрения, чтобы проследить,

как видоизменяется конструкция предмета в зависимости от той или иной точки зрения (рис. 7.13). Такие рисунки способствуют развитию пространственного мышления и закрепляют навыки перспективного построения изображения.

Процесс рисования с натуры предметов сложной формы протекает в определенной последовательности. Вначале рисующий рассматривает общую форму предмета, подмечает его характерные особенности, затем переходит к анализу его частей и их взаимосвязи. Затем приступает к рассмотрению каждой детали в отдельности.

Для примера рассмотрим процесс рисования керамической крынки. Прежде чем приступить к рисованию крынки, следует проанализировать ее форму.

Итак, форму крынки составляют следующие геометрические тела: усеченный конус (основание), шар (резервуар), цилиндр (горло), усеченный конус (верхняя часть горла). После анализа формы крынки приступаем к ее построению в рисунке.



Рис. 7.13. Линейно-конструктивные рисунки предметов быта

Первый этап (рис. 7.13, а). Композиционно разместить рисунок на плоскости листа. Провести среднюю линию и наметить на ней соотношение высот горлышка, тулова и основания крынки. Провести через намеченные отрезки высот горизонтальные линии, на которых отметить симметрично относительно серединной линии ширину горлышка, основания и самой широкой части тулова крынки. По опорным точкам наметить общий контур.

Второй этап (рис. 7.14, б). В соответствии с законами линейной перспективы прорисовываем овалы основания самого широкого места тулова, верхнего и нижнего оснований горлышка. Наметим границу света и тени.

Третий этап (рис. 7.14, в). Переходим к передаче объема крынки светотенью. Штрихи следует накладывать по форме крынки. Необходимо показать самые светлые места (блики), постепенный переход от света к тени, тень и рефлексы. Закрывая тоном тень на большой форме крынки, важно подчеркнуть линии светораздела. При рисовании очень важно все время сравнивать рисунок с натурой.

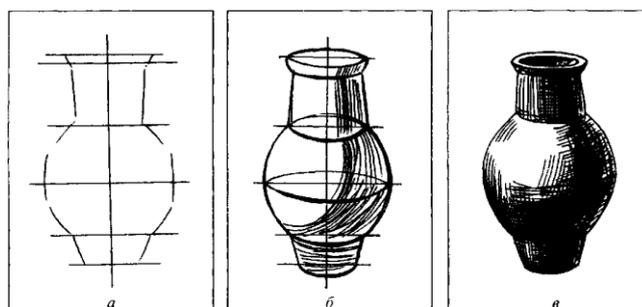


Рис. 7.14. Последовательность рисования крынки

Для закрепления знаний о законах линейной перспективы и понимания конструктивной основы различных объектов полезно выполнить рисунки простых предметов быта в поворотах и наклонах.

7.5 Натюрморт из бытовых предметов и гипсового слепка. Свето-тоновой рисунок

Рисование натюрморта дает возможность творчески использовать ранее полученные знания правил перспективы, навыки конструктивного построения предметов на плоскости, приобретенные умения выявлять объемные формы светотенью и передавать фактуру предметов. Изображение натюрморта во многом усложняет необходимость передачи пространственной среды фона тоном. Это является важным условием увязки предметов между собой на общем фоне и приведения рисунка к тоновой, композиционной целостности и гармоническому единству.

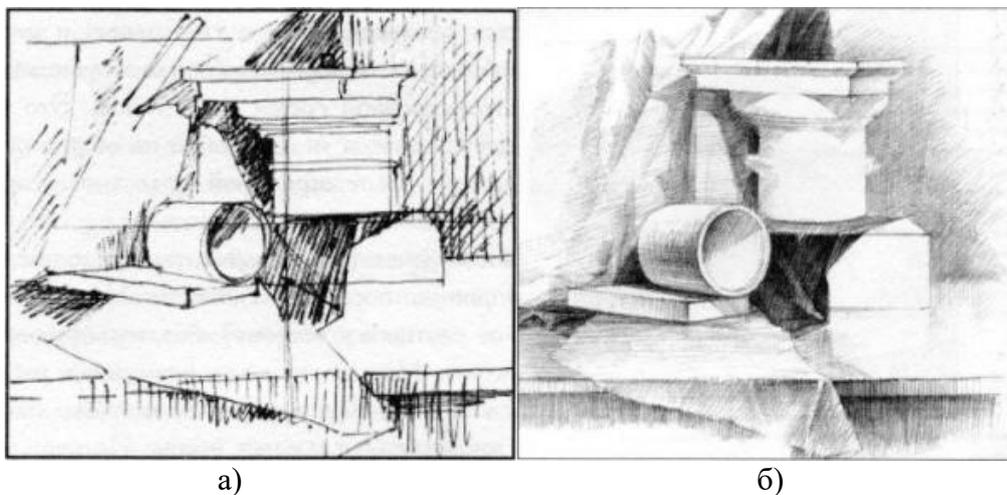


Рис.7.15. Последовательность рисования натюрморта: а- линейно-конструктивное построение; б - тональное решение

Приступая к изображению натюрморта, необходимо строго соблюдать методический принцип последовательности ведения рисунка (от общего к частному и от частного к общему), без чего трудно понять основной смысл изображения (Рис. 7.15). Нарушение этого принципа в работе над рисунком значительно усложняет усвоение учебного материала, поэтому начинающему художнику весьма важно закреплять отдельные этапы. По мере усвоения учебного материала по изображению простых натюрмортов и постепенного усложнения задач можно будет переходить к более сложным натюрмортам, с включением в них драпировок.

Основные приемы и правила перспективного построения, пропорций, законов светотени и тоновых отношений, задачи и процесс самого изображения остаются прежними, как им в предыдущих заданиях по изображению группы предметов, состоящих из простых геометрических тел.

Выполнение этого длительного задания необходимо чередовать с рисунками-набросками, рисунками-зарисовками, рисунками по памяти, по представлению и по воображению, копировать работы известных рисовальщиков, используя все многообразие материалов рисунка.

7.6 Свето-тоновой рисунок детали (капитель)

Капителью называется верхняя часть колонны, которая, в свою очередь, является частью архитектурного ордера. Ордер - строго выверенная художественная система,

выражающая суть работы стоечно-балочной конструкции. Название ордер происходит от латинского «ordo» - строй, порядок. Классические ордера - дорический и ионический - сформировались в античной Греции. Несколько позднее, в архитектуре Рима они получили свое дальнейшее развитие. Ордер состоит из несущих и несомых элементов, нагрузка передается от вышележащих элементам к расположенным ниже. От антаблемента (несомой части) к колонне (несущей) нагрузка передается через капитель, которая становится одной из важнейших составляющих всей ордерной композиции.

В качестве объекта для рисования предлагается капитель римского дорического ордера. Римские ордера несколько суше по своим формам, чем греческие, однако, как и все ордерные системы, они отличаются строгой логикой формообразования, выверенностью пропорций и простотой. Дорический ордер - самый лаконичный, строгий и мужественный из всех. Начинающему архитектору необходимо учиться понимать и чувствовать логику работы конструкции, выраженную в художественной форме, что в архитектуре называется тектоникой. Постарайтесь почувствовать в рисунке капители, как форма изменяется от верхних, квадратных в плане частей, к нижним, круглым, как каждый из профилей рассчитан на поддержку расположенных выше элементов и на передачу давления сверху вниз.

Начните рисунок с анализа формы капители. Верхняя часть капители - квадратная в плане абака (абак) - плита с каблучком и полочкой. Эхин представляет собой четверть вала и сопрягается с шейкой колонны через три последовательно уменьшающихся пояска. Астрагал, состоящий из валика и полочки, переходит в ствол колонны через выкружку. Ствол колонны декорирован двадцатью длинными полукруглыми в плане бороздками - каннелюрами, имеющими полукруглые же завершения.

Сделайте рисунок фронтальной проекции капители. Рисунок должен быть достаточно крупным, чтобы детали были хорошо видны. Подпишите на рисунке названия всех частей капители (рис.7.16). Так вам будет проще их запомнить. Проанализируйте основные пропорции капители, выберите в качестве единицы измерений общую высоту эхина и поясков.

Продолжая изучать форму, обойдите капитель вокруг и рассмотрите её с разных точек. Вы заметите, что основной объём, представляющий собой круглую симметричную форму, остаётся без изменений. Меняется лишь положение квадратной абаки. Выберите такую точку зрения для рисунка, чтобы одна сторона абаки была раскрыта для вас больше, а другая - меньше. Оптимальное соотношение 1/2-1/3. Линия горизонт должна проходить чуть ниже капители, тогда её пропорции будут близки к ортогональным. При необходимости сделайте эскиз, чтобы точнее определить композицию листа (рис. 7.17.).

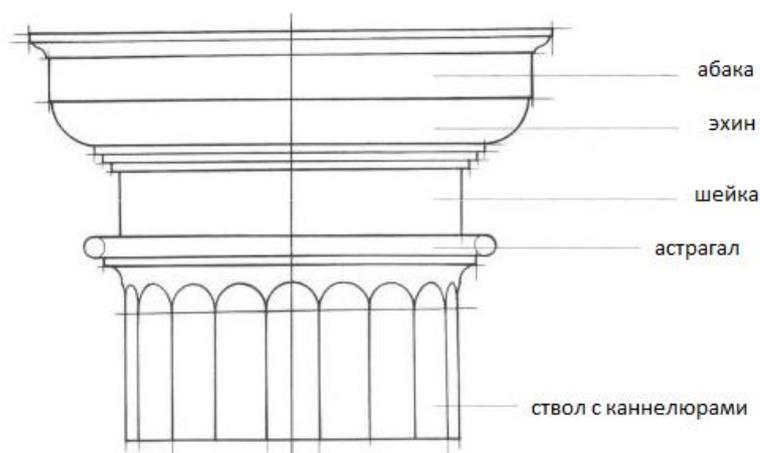


Рис.7.16. Анализа дорической капители

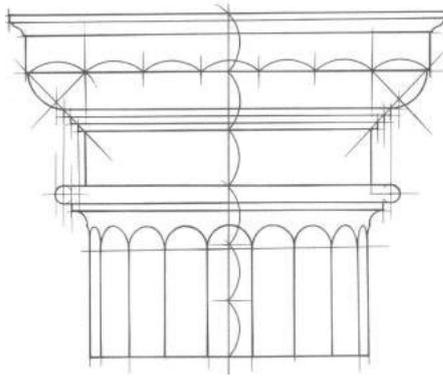


Рис.7.17. Эскиз дорической капители

Разместите на листе будущее изображение, определив его габариты по вертикали и горизонтали. Наметьте углы абаки, главную ось, а также определите размеры, соответствующие основным частям капители. Очень важно на этой стадии линейного рисунка найти верное соотношение раскрытия верхнего эллипса эхина и квадрата абаки. Традиционно, рисовальщики изображают сначала абаку, а затем испытывают значительные трудности при вписывании в неё эллипса. Поступите иначе: определившись с размером и раскрытием эллипса, нарисуйте его. Затем опишите вокруг эллипса квадрат, сверя направления его сторон с натурой (Рис.7.18.).

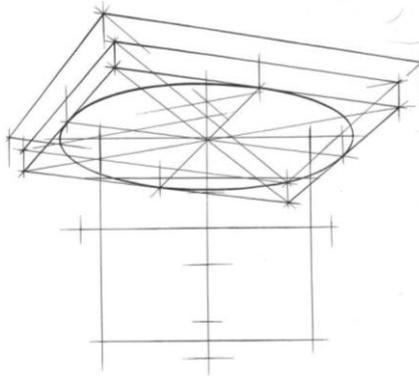


Рис. 7.18. Первая стадия выполнения рисунка капители

Разметьте все части капители по вертикали и определите их горизонтальные размеры. Прорисуйте основные массы с учётом перспективных сокращений. Изображая эллипсы поясков, шейки, астрагала и нижнего среза колонны, соотнесите их раскрытия друг с другом и с уже нарисованным верхним эллипсом эхина (рис. 7.19.).



Рис. 7.19. Вторая стадия выполнения рисунка капители

Прорисуйте каннелюры. Грамотно их изобразить вам поможет план ствола колонны. Если у вас нет возможности поместить план на самом рисунке, то подколите к вашей работе дополнительный лист бумаги. Перенесённые с плана на перспективное изображение точки сделают рисунок точным и убедительным. На этой стадии рисунок в основном носит линейный характер, но при уточнении основных элементов возможно применение тона, который помогает графически выявить «движение» основных поверхностей. При этом тон должен быть очень лёгким, предполагающим дальнейшую конструктивную проработку формы (рис. 7.20.).

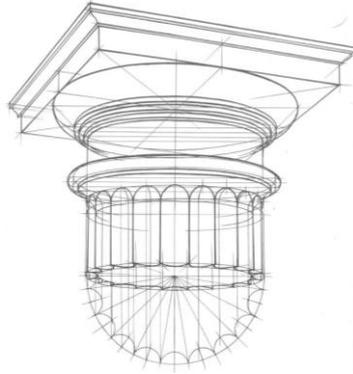


Рис. 7.20. Третья стадия выполнения рисунка капители

Выявите форму капители средствами светотени. Ясное представление о взаимном расположении в пространстве источника света, объекта и рисующего, даёт возможность разобраться в геометрии собственных и падающих теней, а также выявить основные тональные отношения. Определяя линии собственных и падающих теней, воспользуйтесь знаниями о характере светотени на простых формах: мысленно расчлените капитель на отдельные объемы и сравните их с уже известными вам геометрическими телами (рис. 7.21.).



Рис. 7.21. Третья стадия выполнения рисунка капители

Детально проработайте формы в тенях и на свету, обобщите светотеневые отношения изображения, гармонично соподчините их между собой с учётом воздушной перспективы (Рис. 7.22.).

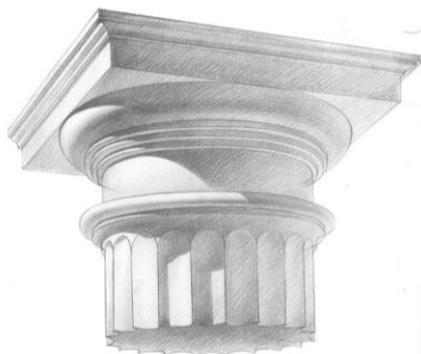


Рис. 7.22. Готовый рисунок капители

7.7 Конструктивно-тоновой рисунок натюрморта из бытовых предметов, гипсового слепка и драпировки.

7.7.1 Рисование драпировки. Драпировка — это ткань, наброшенная на предмет или закрепленная на плоскости в одной или нескольких точках, спадающая вниз и образующая различные складки.

С драпировками связан весь наш быт. Это шторы, накидки, скатерти, одежда и т.д. Они являются составной частью натуральных постановок и не только служат фоном, но и органично входят в постановку.

Ткань не имеет четкой стабильной формы и принимает форму того предмета, на который она накинута. Если ткань спускается с предмета или с точки крепления, то она образует различного вида складки — драпируется. В изобразительном искусстве верно нарисованные складки драпировки способствуют живости создаваемого образа. Для грамотного рисования складок нужно правильно определить их пластику, поэтому необходимо знание основ их формообразования. Можно выделить следующие виды складок: вертикальные (прямые) (рис. 7.23.а), диагональные (косые) (рис. 7.23.б), дугообразные (рис. 7.23.в), радиальные (лучевые) (рис. 7.23. г). Эти виды складок дают различные сочетания.

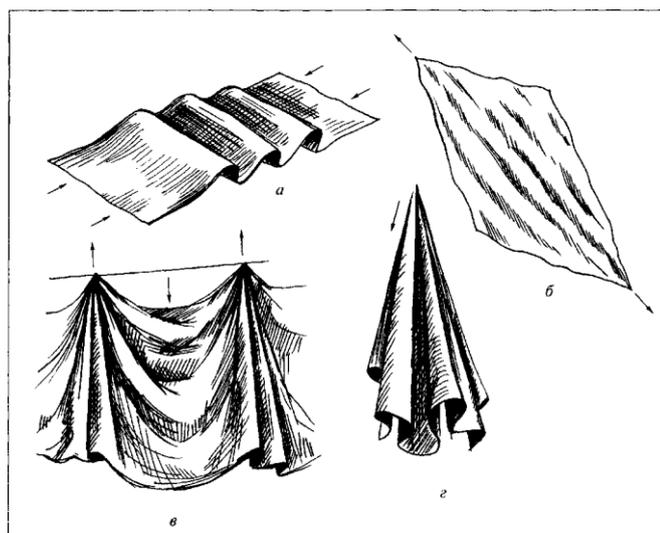


Рис. 7.23. Виды складок:

а — вертикальные; б — диагональные; в — дугообразные; г — радиальные

Структура и форма складок зависят от пластических свойств ткани.

Наиболее выразительные драпировки получаются, если ткань спадает вниз по косому направлению нитей.

Спадая вниз, плотные и жесткие ткани дают крупные, монолитные, рельефные складки, а современные рыхлые шерстяные и полушерстяные ткани образуют более мягкие складки меньшего размера. Ткани из натурального шелка дают мягкие, легкие, мелкие складки. Такие же мелкие складки получаются из тонкого трикотажного полотна, а тонкие капроновые ткани полотняного переплетения образуют торчащую форму драпировок. Драпировки красивы из мягких светлых однотонных тканей, когда каждая складка дает глубокие светотени.

В складках ткани можно увидеть уже знакомые нам геометрические формы: конусы, цилиндры, призмы. Цилиндрическая форма характерна для прямых или диагональных складок, коническая — для радиальных. При закреплении жесткой плотной ткани в двух точках образуются ниспадающие складки, форма которых представляет собой сочетание плоскостей.

Рассмотрим схему рисования драпировки (Рис. 7.24.).

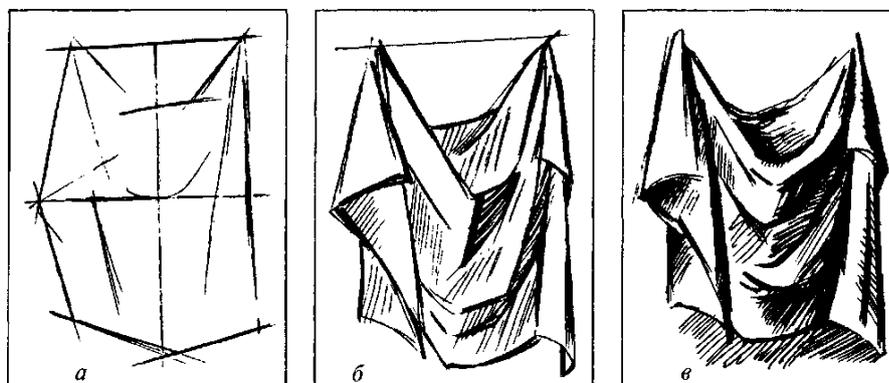


Рис. 7.24. Последовательность рисования драпировки

Приступая к рисунку драпировки с натуры, надо стремиться как можно яснее выявить характер складок материала. В форме любой складки можно выделить наиболее выступающую поверхность и поверхность наибольшей глубины, мысленно расчленив форму на составляющие ее плоскости, т. е. провести конструктивный анализ формы.

Рисуя ткань, закрепленную в двух точках на вертикальной плоскости, прежде всего, необходимо проследить, как образуются складки. Главные складки идут от опорных точек вертикально вниз и имеют вид конусов, а между ними образуются дугообразные складки.

В рисовании драпировки с натуры сохраняется та же последовательность: после общей компоновки на листе намечаем направление складок, строим форму, состоящую из выпуклых и углубленных частей ткани (рис. 7.24, а); приступаем к выявлению формы складок при помощи светотени (рис. 7.24, б). При тональной разработке складок штрих лучше класть по форме их движения, а в углублениях — вдоль натяжения поверхности ткани (рис. 7.24, в).

7.7.2. Рисование натюрморта. Рисование натюрморта из предметов быта ставит перед рисующим определенные задачи. Натюрморт составляется из предметов, разных по форме, размерам, цвету, фактуре и непременно связанных между собой тематически. Работая над рисунком натюрморта, мы должны организовать на плоскости листа пространственное расположение не одного, а группы предметов, уделяя внимание отношениям предметов друг к другу и к фону.

Рисование натюрморта следует начинать с предварительного анализа всей постановки. Для этого полезно рассмотреть ее с разных точек зрения и выбрать наиболее

интересную. Также немалое значение имеет освещение натюрморта. Наиболее выразительно предметы будут выглядеть при верхнебоковом освещении.

Весь процесс рисования натюрморта состоит из ряда этапов.

Первый этап. Композиционное размещение рисунка на листе. Если вся постановка имеет большую протяженность в вертикальном направлении, то лист бумаги располагаем большей стороной по вертикали. Если натюрморт имеет одинаковую протяженность по вертикали и по горизонтали, целесообразно сделать несколько вариантов композиционного решения, размещая изображение в разных форматах, и наиболее выразительный вариант перенести на основной лист.

На этом этапе необходимо выделить композиционный центр, т.е. главный предмет в смысловом отношении. Остальные предметы натюрморта должны быть подчинены композиционному центру.

Начиная работу на основном листе, намечаем общую форму, в которую вписывается силуэт всего натюрморта, уточняем соотношения общих масс предметов и их пропорций.

Второй этап. Линейно-пространственное построение форм предметов с учетом их перспективного сокращения. При построении предметов постановки необходимо исходить из характера их форм и конструкций, учитывать изменения их форм в перспективе и пропорциональные соотношения предметов между собой и каждого предмета отдельно. На этом этапе следует прорисовывать как видимые, так и невидимые части предметов.

Третий этап. Выявление объемности предметов с помощью светотени. Передача объемности предметов, выявление пространственных планов и степени освещенности достигается, как нам уже известно, при помощи тона и различных по нажиму линий.

Когда все предметы постановки прорисованы, приступают к прокладке светотени, легко намечая основные большие плоскости света, полутона и тени. Легким штрихом намечают падающие тени. Определив основные тональные отношения, приступаем к дальнейшей лепке формы предметов тоном. В процессе этой работы необходимо выявить не только объем, но и разность фактур. Для передачи пластики предметов штрих следует класть по форме. Необходимо обращать внимание на передачу пространственных планов. Предметы на переднем плане требуют более тщательной прорисовки, нежели предметы, лежащие на дальнем плане. Необходимо учесть, что фон играет вспомогательную роль и способствует выявлению характера предметов натюрморта, поэтому не стоит его тщательно прорабатывать.

В процессе работы над рисунком натюрморта для достижения цельности необходимо постоянно сравнивать предметы друг с другом, соблюдать тональные отношения между предметами и фоном.

Четвертый этап. На завершающем этапе, когда рисунок в основном закончен, обобщаем все его части. Сравнивая рисунок с натурой, необходимо отказаться от излишней детализации, добиться цельности и выразительности, обобщая второстепенные детали и задние планы.

Последовательность рисования натюрморта основана на принципах академической школы: от общего к частному и опять к общему.

Подводя итог, выделим общие задачи, которые ставятся при рисовании натюрморта с натуры: определение пропорций; взаимное расположение предметов в пространстве;

- линейно-конструктивное построение с учетом законов перспективы;
- лепка светотенью объемной формы каждого предмета;
- передача тоновых отношений между предметами натюрморта;
- тональное и композиционное обобщение рисунка.

Работа над натюрмортом имеет большое познавательное значение: в процессе работы усваиваются правила перспективного и конструктивного построения предметов, законы светотени и композиции. Рисование натюрморта способствует творческому развитию студентов.

7.8 Конструктивно-линейный рисунок черепа в трех поворотах

7.8.1. Анатомическая характеристика черепа человека. Перед тем как приступить к рисованию черепа человека, необходимо познакомиться с его анатомическим строением. Череп состоит из двух частей. Одна носит название мозговой, в нее входят лобная и затылочная, височные, теменные кости. Другая лицевой частью черепа, и к ней относятся верхняя и нижняя челюсти, скуловые, носовые кости, скуловые отростки и т.д. (Рис. 7.25.)

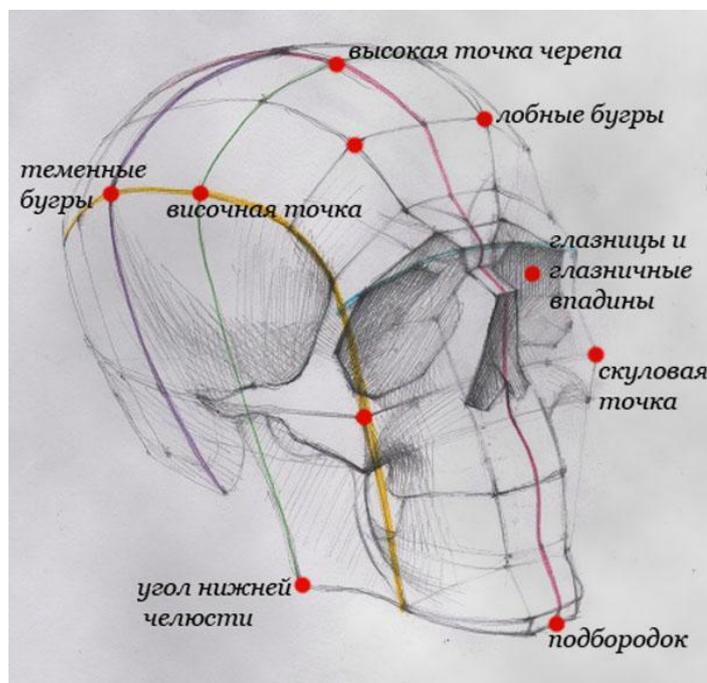


Рис. 7.25. Череп человека

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 переходом в глазницы — впадины для глаз. 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.

Рисование с натуры на базе пластической анатомии это собирание изученных частей в одно целое. Знание анатомии и рисование с натуры черепа человека — единство теории и практики в работе художника. Отсюда следует, что анатомия — 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.

Рисование черепа даёт возможность изучить пластическую анатомию строения мозгового и лицевого черепа, выполнить линейно-конструктивное построение всех пропорциональных симметричных и асимметричных элементов с учетом перспективы. Нужно вести работу по принципу от общего, к частному, видеть череп человека в целом, разделяя его на яйцевидную форму верхней части и сочетающуюся с ней призму нижней лицевой части.

Большое внимание в процессе ведения работы по рисованию черепа необходимо уделить грамотному изучению конструктивного объема всех пропорциональных отношений и передаче их в едином взаимодействии друг с другом. Модель гипсового черепа демонстрирует, на какие зоны поделен череп, где расположены основные грани между

объемами и плоскостями. Это позволит точно нанести тон и правильно разместить объект в пространстве.

Это интересная фигура со сложным сочетанием объемов, форм и деталей. Не стоит сразу строить мелкие фрагменты, начинать нужно с крупных объемов.

Чтобы лучше запомнить и изучить правила рисования черепа рекомендуется нарисовать его несколько раз в разных ракурсах и положениях. На начальном этапе обучения рисования черепа, лучше всего, чтобы линия горизонта была на уровне глаз. Только после тщательного изучения черепа, можно браться за рисование с более сложных ракурсов. При размещении черепа на листе нужно учитывать, что с лицевой стороны изображения, в зависимости от поворота черепа, должно оставаться чуть больше свободного места, чем со стороны затылка. Перед тем как начать рисовать, желательнее осмотреть всю формы детально, глазные впадины, скулы и так далее.

7.8.2. Рисование черепа. Рисунок черепа — это анатомический рисунок, задача которого полнее представить себе характер объемной формы головы. Знакомство с анатомией дает возможность рисовать осмысленно, не копируя лишь то, что видит глаз.

При построении головы человека отображается ее внутренняя конструкция — структура костей черепа и располагающихся на нем мышц.

Как уже было сказано выше, череп состоит из двух частей: мозговой, имеющей форму слегка сплюснутого шара, и лицевой, в геометризованной форме, напоминающей призму. Форма свода черепа относительно проста и статична в отличие от более сложной динамичной формы лица.

Возрастные, типовые и индивидуальные особенности черепа очень велики. Череп новорожденного отличается от черепа взрослого человека не только своими размерами, но и всем своим строением и пропорциями. На черепе новорожденного еще нет швов, и его кости несколько подвижны относительно друг друга. У новорожденного соотношение между лицевой и мозговой частями иное, чем у взрослого: высота лицевого отдела меньше высоты мозгового. Голова новорожденного укладывается в высоте его роста только четыре раза, в то время как у взрослого — до восьми раз.

Характерной особенностью старческого черепа является то, что его швы зарощены, так что вся верхняя часть черепа представляет собой сплошную монолитную кость; кроме того, наблюдается атрофия зубных луночек верхней и нижней челюстей, происходящая после выпадения зубов, а это ведет к уменьшению высоты лицевого отдела.

Если через наружные слуховые отверстия черепа провести воображаемую вертикальную плоскость, то при изучении его формы можно будет сопоставить размеры его переднего и заднего отделов. Степень преимущественного развития переднего отдела по сравнению с задним не всегда одинакова. В одних случаях бросается в глаза значительно больший размер переднего отдела черепа по сравнению с задним, а в других обращают на себя внимание относительно большие размеры заднего отдела черепа (рис. 7.26, а, б).

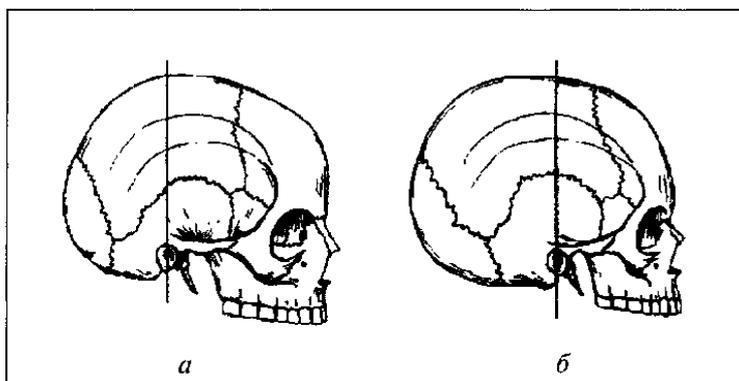


Рис. 7.26. Основные соотношения размеров переднего и заднего отделов черепа

Для лучшего представления о костной основе головы следует сделать несколько рисунков черепа в различных поворотах и положениях. Прежде чем приступить к рисунку, необходимо рассмотреть череп со всех сторон, а именно спереди, сверху, сбоку, сзади и снизу. Рассмотрев череп, нужно выбрать наиболее интересную точку зрения и приступить к работе над рисунком. При длительном рисовании с натуры важным является последовательный ход работы над рисунком, который может включать в себя несколько этапов (Рис. 7.27).

Первый этап. Композиционное размещение рисунка на листе (рис. 7.27, а).

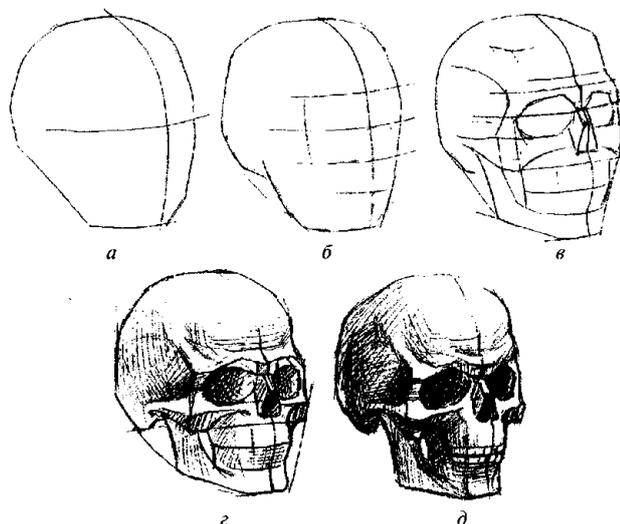


Рис. 7.27. Этапы рисования черепа

Легкими линиями намечаем общую композицию. Следует учесть, что в учебном рисунке целесообразно брать размер черепа в натуральную величину или немного меньше.

Делаем общий набросок черепа яйцевидной формы без деталей. При этом необходимо передать положение черепа: вертикальное, когда лоб и нижняя челюсть — на одной линии, или запрокинутое, тогда нижняя челюсть будет впереди лба, и т. д.

Для лучшего композиционного размещения желательнее, чтобы середина формы по горизонтали проходила чуть выше середины листа.

Второй этап. Линейно-конструктивное построение формы. Работа ведется от общего, минуя мелкие детали.

Построение производится на основе условной осевой линии, которая начинается под затылком, проходит по середине свода черепа, лобной кости, переносице, носовым костям, середине верхней и нижней челюстей, до подбородочных возвышений. Эта линия называется срединной линией и помогает наметить расположение черепа в пространстве.

Горизонтальной линией, проходящей через переносицу, делим форму черепа на две части: верхнюю (мозговую) и нижнюю (лицевую). Точка пересечения срединной линии с горизонтальной называется крестовиной и служит опорной точкой для построения черепа или головы, и дает возможность на начальной стадии рисунка определить пространственное положение всего объема черепа (рис. 7.27, а).

Далее делим форму черепа по срединной линии на три части (рис. 7.27, б): нижнюю — от подбородка до носового (грушевидного) отверстия; среднюю — от носового отверстия до верхнего края глазниц; верхнюю — от верхнего края глазниц до выступающей точки свода черепа.

Затем, ведя работу «от общего к частному», уточняем пропорции черепа по вертикали (рис. 7.27, в). Намечаем линию деления верхней и нижней челюстей в нижней трети черепа. В средней трети — линию нижнего края глазниц, сравнивая высоту глазниц с

высотой скуловых костей. В верхней части черепа намечаем линию лобных бугров, которая определяет границу передней и верхней поверхностей черепа.

Корректируя общую форму черепа, наполняем ее более мелкими частями. Следует заметить, что рисунок нужно вести парными формами, что будет способствовать его целостности, так как это дает возможность сравнивать симметрично расположенные части черепа. Объем черепа на этой стадии намечают основными большими поверхностями (рис. 7.27, г).

Третий этап. Обобщение рисунка (рис. 7.27, д). Намеченное на предыдущих стадиях рисования конкретизируется и уточняется, затем обобщается посредством разработки формы тоном. Путем многократных проверок и сравнений рисунка с оригиналом надо привести его к гармоничному целому.

Мы рассмотрели последовательность рисования черепа на примере расположения его в трехчетвертном повороте. Рисование черепа в прямом положении и в профиль ведется в той же последовательности (рис. 7.28 и 7.29).

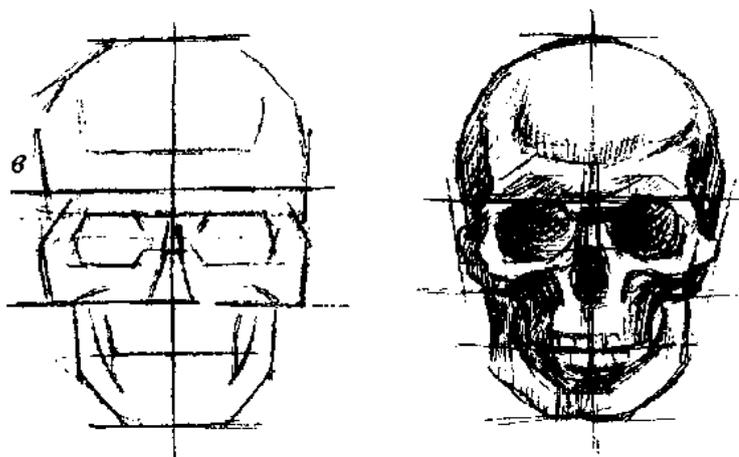


Рис. 7.28. Последовательность рисования черепа в прямом положении

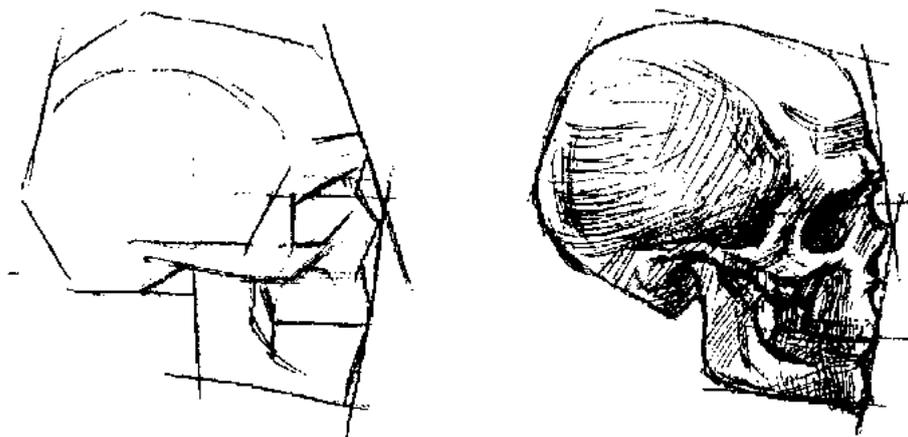


Рис. 7.29. Последовательность рисования черепа в профильном положении

7.9 Конструктивно-тоновой 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.

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 натуру. 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 натуру. К работе во время анализа требуется особый подход: здесь участвует ваше сознание, работает мозг, включается ясное логическое мышление.

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.

Определив пропорциональные соотношения частей черепа и дав объемно-конструктивную характеристику составляющих его элементов, начинайте постепенно переходить к очередному этапу — детальной проработке всех конкретных форм.(рис.7.30)

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 (рис.7.30).

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.

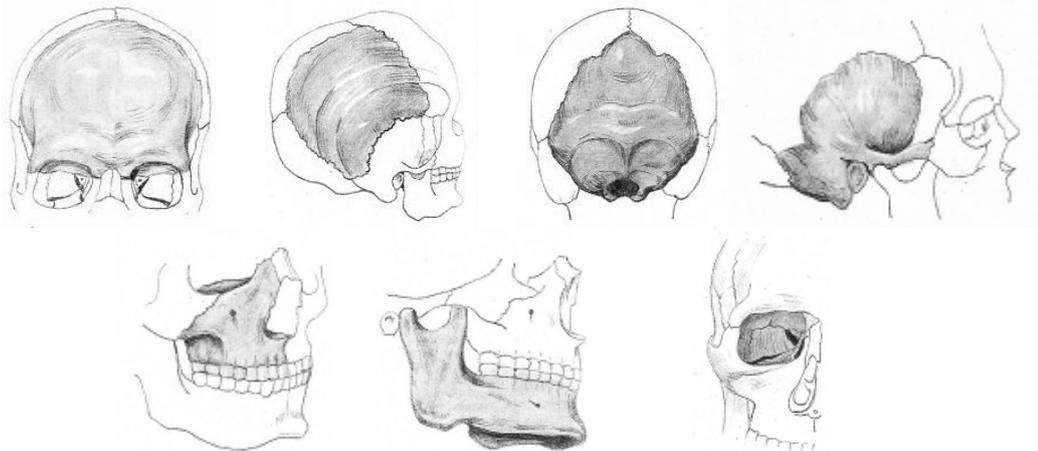


Рис 7.30. Тоновый рисунок черепа человека

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.

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

7.10 Конструктивно-линейный рисунок обрубочной головы, две позиции

7.10.1 Строение и пропорции головы человека (Рис. 7.31). В общей массе головы можно выделить две основных части: лицевую и мозговую. По массе мозговая часть почти в 2 раза больше лицевой. Деление происходит по линии глаз, но при рисовании лоб часто также относят к лицевой части головы. Анализируя геометрическую сущность головы, можно выделить в ней следующие поверхности: переднюю, две боковые, верхнюю, заднюю и нижнюю. При изображении головы в трехчетвертном положении особое внимание уделяется границе между передней и боковой сторонами головы. В качестве ориентира для определения этой границы можно взять опознавательные точки скуловых костей.

Далее приведены основные закономерности и пропорции, которые необходимо знать для грамотного изображения головы.

Средняя профильная линия делит голову на две (левую и правую) симметричные части и является линией симметрии.

Соотношение высоты головы к ширине составляет примерно $1/1,7$

Линия глаз (слезников) делит голову по вертикали пополам (без учета волосяного покрова, прически, бороды, головного убора). Размер берется при положении головы прямо по вертикали от кончика подбородка (самая низкая точка) до макушки (самая высокая точка)

Лобные бугры расположены на середине расстояния от надбровных дуг до макушки
Высота лицевой части головы делится на 3 равных отрезка:

От кончика подбородка до основания носа

— От основания носа до надбровных бугров

— От надбровных бугров до середины лобных костей (на 2 пальца выше лобных бугров)

Равные величины имеют:

— Глазные щели

— Расстояние между слезниками глаз

— Ширина основания крыльев носа

— Ширина кончика подбородка

Следующая группа равных величин:

— Ширина линии рта

— Расстояние от кончика подбородка до линии рта (равное $\frac{2}{3}$ от кончика подбородка до основания носа)

Переносица располагается выше линии глаз (слезников), примерно на уровне верхнего века

Опознавательные скуловые точки (верх скуловых костей) располагаются на уровне середины носа. Нос и ухо имеют примерно равные размеры по высоте и располагаются на одном уровне.

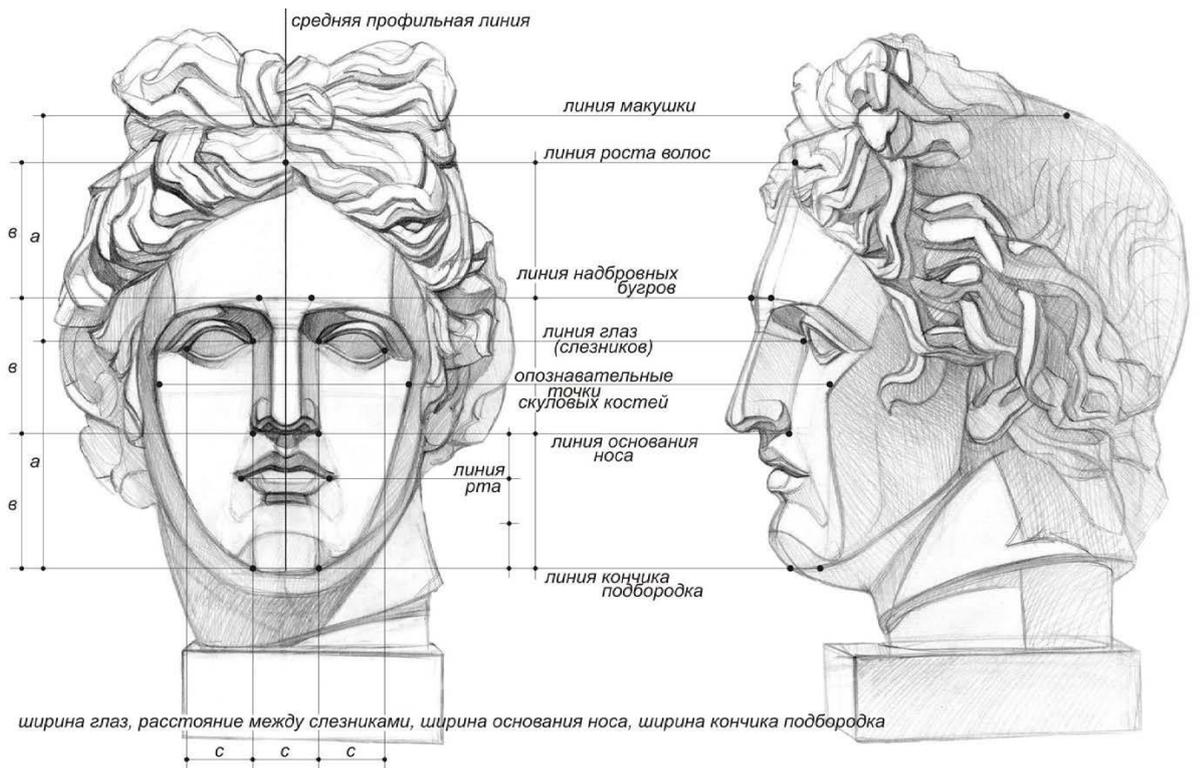


Рис. 7.31. Основные пропорции головы на примере головы Аполлона

Обрубочная голова - это учебная модель головы, выполненная на основе головы экорше, но в упрощенном варианте. Все элементы обобщены, мелкие детали отсутствуют. Вся форма головы выполнена в виде сложного многогранника. На этой модели легко просматривается распределение света и тени по объемной форме головы, наличие четких граней и узловых точек делает ее удобной для изучения построения головы.

На данном практическом занятии перед студентами стоят следующие задачи:

- 1) Композиция в листе: размер головы и ее расположение
- 2) Передача общей формы головы и ее пропорций
- 3) Грамотное перспективное построение парных форм
- 4) Передача объемной формы средствами распределения света и тени.
- 5) Передача пространства средствами воздушной перспективы
- 6) Владение графическими средствами на должном уровне.

Для удобства ведения работы во всем процессе было выделено 14 этапов.

7.10.2. Этапы рисования обрубочной головы (Рис. 7.32.). Легкими касаниями карандаша бумаги общими линиями наметить в листе общую массу слепка. Следует учесть, что с точки зрения удачной композиции необходимо оставить больше места перед взглядом (перед лицевой частью) и снизу объекта. Следует проанализировать изображаемую форму в общем, не отвлекаясь на детали, выделить самые выступающие точки абриса и перенести их взаимное положение на бумагу, соединяя легкими дугообразными линиями.

Наметив в листе общую массу, необходимо убедиться, что выбран оптимальный масштаб изображения (слепок не слишком большой и не слишком маленький по отношению к свободному пространству вокруг него), а также удачно расположен в листе. Оценить это можно, посмотрев на свою работу, выдержав дистанцию.

В намеченном абрисе следует выделить основные части слепка: голову, шею и подставку. Намечая форму головы, следует выделить в ней характерные точки, помогающие минимальными средствами выразить форму. Этими точками могут быть: макушка, кончик подбородка, затылок, угол нижней челюсти, лобные бугры и выступающая часть скуловой кости.

Представив голову и шею в виде простых геометрических форм, следует выявить взаимное положение их осей.

— Отделить переднюю поверхность головы от боковой (деление происходит по опознавательным точкам скуловых костей)

— На передней поверхности головы определить среднюю профильную линию. Она разделит переднюю поверхность пополам, но, учитывая перспективное сокращение (то, что ближе, видится нам больше, а то, что дальше - меньше), а также округлую форму передней поверхности головы, ближняя половина будет больше, чем дальняя. Причем, чем ближе к профилю ваше положение, тем сильнее будет разница.

— Определить линию глаз, которая делит голову по вертикали пополам, без учета прически, головного убора, раскрытого рта, бороды. Изобразить линию глаз с учетом наклона головы (если он есть), а также ее положения по отношению к линии горизонта.

— Определить основную сетку, на которой расположатся элементы лицевой части головы:

— Линия надбровных дуг, выше линии глаз.

— Разделив расстояние от линии надбровных дуг до кончика подбородка, получаем линию основания носа.

— Отложив такой же отрезок от линии надбровных дуг вверх, получаем линию роста волос.

— Определить направление и ширину носа. Определить положение уха: верх на уровне надбровных дуг, низ на уровне основания носа.

— Уточнить линию и массу надбровных дуг, верх и низ скуловых костей (верх на уровне середины носа, низ на уровне основания носа).

Определить линию смыкания губ, разделив на 3 части нижнюю часть лица. Линия смыкания губ расположится на 1/3 от основания носа до кончика подбородка. Наметить край верхней губы выше линии смыкания губ.

— Вписываем глаза в глазницы, образованные надбровными дугами и скуловыми

КОСТЯМИ.

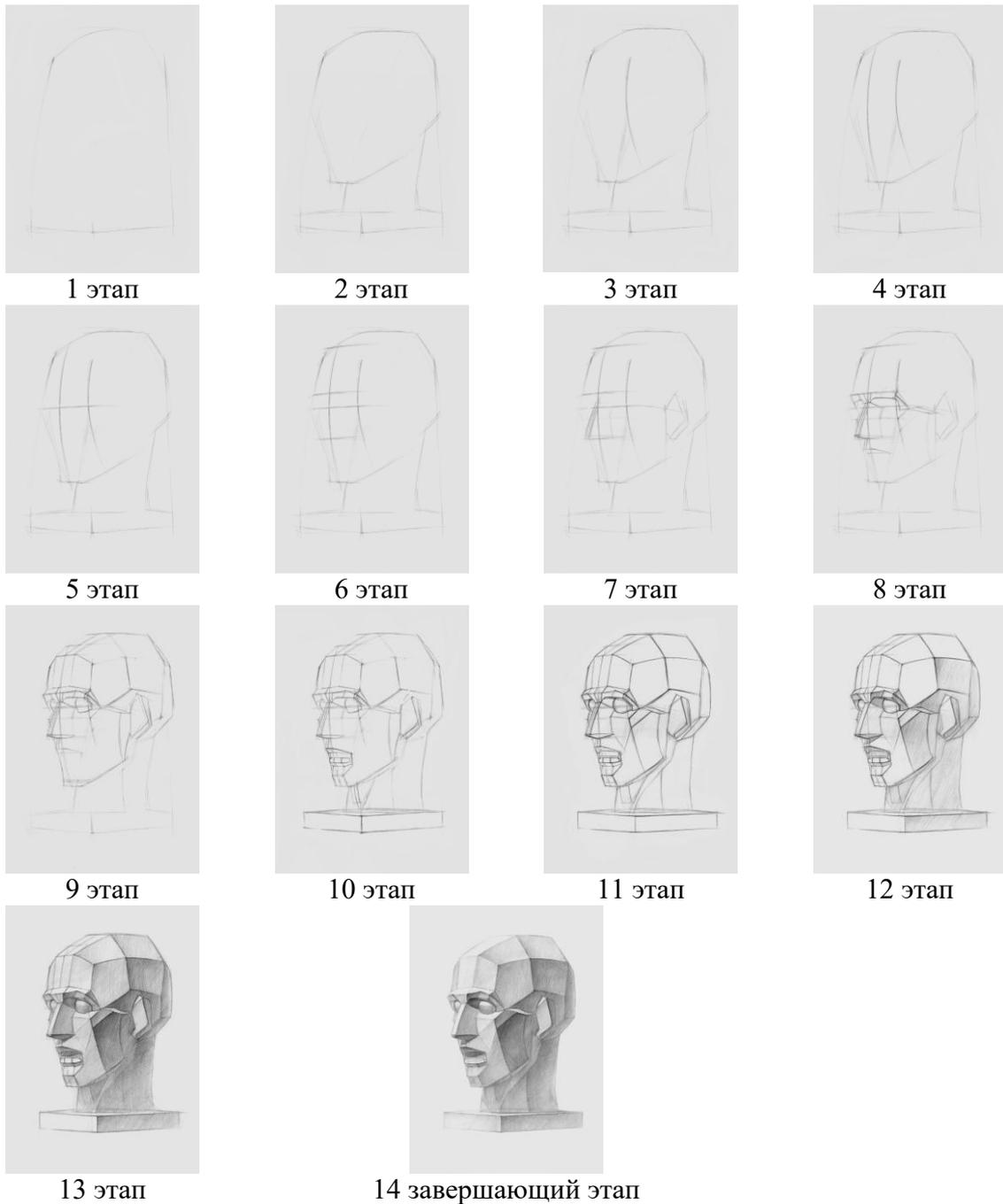


Рис.7.32. Этапы рисование обрубочной головы

Находим положение лобных бугров и уточняем форму лба.

Находим теменные бугры и уточняем форму мозговой части головы.

Следует иметь в виду, что с появлением в рисунке новых деталей и частей необходимо уточнять положение и пропорции уже имеющихся элементов.

— Построить рот, учитывая, что раскрытый рот увеличивает расстояние от линии основания носа до кончика подбородка на расстояние раскрытия рта. Причем, учитывая строение черепа, следует иметь в виду, что верхняя губа остается на том же месте, как если бы рот был закрыт. Изменения формы происходят за счет движения нижней челюсти. При раскрытии рта нижняя губа и кончик подбородка опускаются вниз и отходят назад.

Уточняем форму нижней челюсти и шеи. Строим подставку.

— Среди множества линий, появившихся в процессе рисунка, необходимо выявить самые точные. Чтобы рисунок воспринимался пространственно, выделить толщиной и яркостью те линии, которые к нам ближе, т.е. передать плановость средствами воздушной перспективы.

— Проанализировав форму головы и ее положение по отношению к источнику света, отделить освещенную часть от теневой. Прокрыть общим тоном участки собственной и падающей теней.

— Сравнив между собой все плоскости, попадающие под прямые лучи от источника света, необходимо продифференцировать их по степени разворота к источнику света: чем ближе угол падения лучей к 90° - тем светлее будет грань.

Накладывая новые слои штриховки, передать разницу между гранями по степени освещенности. Теневые участки следует разделить на тени собственные и тени падающие. Падающие тени в целом будут плотнее собственных, но не контрастнее. Также необходимо помнить о рефлексах. Рефлекс - это часть тени, которая получает свет от лучей, отраженных от поверхностей вокруг предмета.

При работе над теневыми участками важно помнить, что, каким бы ярким не казался рефлекс, он все равно должен принадлежать тени. Внутри тени не должно быть контрастов. Именно постепенное утмнение граней позволяет грамотно распределить тон по поверхности головы.

— Завершение работы. Расставить акценты на выступающие части. Пригасить линии построения, чтобы они лучше подчеркивали округлую форму головы. Уточнить тоновые нюансы на границах плоскостей. Используя мелкую штриховку, углубить тени. С помощью ластика подчеркнуть блики.

7.10.3 Проверка своей работы. Очень важно на каждом этапе работы дистанцироваться от своего рисунка. Наблюдение за своей работой на расстоянии позволяет видеть форму в целом, не отвлекаясь на детали, а также вести анализ изображения путем сравнения с натурой, а также с работами других студентов.

Каждая работа индивидуальна и стремится к идеалу, но, все-таки, существует ряд ошибок, очень распространенных в студенческих работах. Прочитав данный список, рекомендуется вновь проверить свою работу и устранить недостатки, если таковые найдутся.

7.10.4. Распространенные ошибки при рисовании головы.

1) Неправильное сокращение дальней половины лица. Чаще всего дальнюю половину лица делают необоснованно широкой. Эта ошибка берет свое начало в неверном определении положения средней профильной линии на начальном этапе рисунка.

2) Нехарактерный наклон головы. У каждой головы имеются свои характерные особенности и свой наклон. Ведение работы по готовому шаблону, «от яйца», без ориентации на характерные выступающие точки ведет к неверному определению наклона головы.

3) Нехватка затылочной части. Обилие деталей на лицевой части головы ведет к неконтролируемому увеличению лицевой части по сравнению с затылочной. Постоянное возвращение к работе над общей формой поможет избежать этой ошибки.

4) Длинный нос. Многие студенты путают пропорции головы и сравнивают нижнюю часть лица с длиной носа, забывая о надпереносье.

5) Неверное размещение тоновых акцентов. Эта ошибка связана с чрезмерным увлечением натурой против логического мышления. Усиление тона на определенных частях головы ведет к их выделению, выдвиганию на передний план. Работая тоном, важно не срисовывать пятна света и тени с природы, а анализировать распределение света и тени, а также положение определенной плоскости. Акценты следует делать на тех частях, которые ближе к зрителю и источнику света.

7.11. Светотонной рисунок гипсовой головы (Аполлон, Антиной, Артемида)

Без знания некоторого опыта в рисовании самая упорная работа не даст положительных результатов, так как успех ее зависит не только от количества нарисованных моделей, а главным образом от правильного понимания и изучения натуры и способов ее изображения.

Поэтому студенту, рисуящему голову, следует, прежде всего, обратить внимание на ее строение, то есть на сочетание и характер поверхностей, образующих ее объем. Отсюда происходит профессиональное выражение «строить голову».

Студент также должен иметь в виду, что голова человека является одним из наиболее сложных объектов изображения, поэтому предварительная подготовка к рисованию головы должна быть постепенной.

Рисование голов с гипсовых моделей является не самоцелью, а лишь подготовкой к рисованию живой натуры.

В этой работе так необходимо соблюдать последовательность, причем эта последовательность зависит от задач, поставленных перед студентами.

Рисование гипсовых голов целесообразно и необходимо потому, что в произведениях великих мастеров уже найдены и обобщены взятые из действительности формы, и студент имеет перед собой готовую характеристику натуры. Кроме того, ее неподвижность и ясно выраженная светотень облегчают решение задач, стоящих перед художником.

Начиная рисовать голову, нужно, прежде всего, позаботиться о ее постановке и освещении.

Образующие голову поверхности и характер ее объема лучше всего выявляет искусственный источник света, освещающий голову сверху под углом в 45°. При отсутствии искусственного света модель можно приблизить к окну, затемнив его нижнюю часть, и таким образом также получить верхний свет. Слишком темные тени на голове модели следует смягчить, поместив вблизи белую бумагу или драпировку, которая даст необходимые рефлексы.

В зависимости от поставленных задач источник света можно перемещать, освещая модель с различных сторон и расстояний.

Фон для гипсовой головы необходимо брать темнее освещенных ее частей и светлее частей, находящихся в тени. Для ярко освещенной головы лучше всего ровный серый фон: около ее светлых поверхностей он будет казаться темнее, а у темных мест высветляться. Этот оптический закон контрастности играет большую роль при передаче формы в пространстве.

Для первых рисунков голову принято помещать на такой высоте, чтобы уровень глаз рисующего находился на линии глаз модели.

Одним из главных условий работы является сохранение в процессе рисования положения натуры и постоянной точки зрения на нее. Поэтому следите за тем, чтобы от движения головы или туловища рисующего не изменилась точка зрения или линия горизонта.

Не следует садиться ни слишком близко, ни слишком далеко от модели. Наилучшим является расстояние, равное тройной величине модели по вертикали. Такое расстояние позволит следить за общим построением и хорошо видеть детали.

Приступая к рисунку гипсовой головы, нужно иметь в виду, что, изображаемая условно без торса, она не имеет тех внешних точек опоры, при помощи которых обычно строятся предметы, непосредственно расположенные на плоскости (как, например, на столе, подставке, земле). Табуретка, стоящая на полу, ваза на столе рисуются от нижнего основания, то есть от внешних точек опоры на плоскости. Голова, изображаемая в пространстве, не соприкасающаяся ни с какой поверхностью, нуждается в особом приеме построения — в использовании собственных внутренних точек опоры. Эти опорные точки дают возможность строить голову в любом повороте и наклоне.

Вначале положение головы и шеи в фас при отсутствии внешних опорных точек определяется с помощью вертикали и горизонтали; намечается линия от середины лба до середины подбородка, проводятся также линии, определяющие направления глаз и других размещающихся параллельно им форм (Рис.7.33).

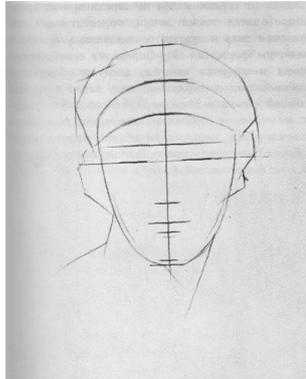


Рис. 7.33. Первая стадия рисования гипсовой головы

Определив соотношение высоты и ширины модели, следует обозначить ее общий овал и положение шеи, затем наметить основной объем головы, отделяя для этого лицевую поверхность головы от поверхностей, идущих к затылку. На этом общем объеме головы можно более точно определить положение и пропорции отдельных частей (Рис. 7.34.).

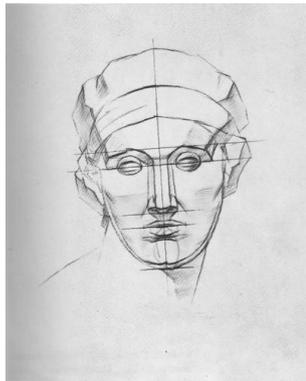


Рис. 7.34. Вторая стадия рисования гипсовой головы

Намечая основные части лица — расположение глаз, лба, носа, рта, подбородка, — сравнивайте их размеры по отношению не только друг к другу, но и ко всей форме головы. В противном случае, даже если найдены правильные пропорции отдельных частей, общая форма головы может оказаться неверной. С каждой вновь вводимой деталью увеличивается количество сравниваемых величин, и поэтому очень важно, чтобы первоначальные пропорции больших форм не были нарушены. Неточности в основных пропорциях повлекут за собой бесчисленное количество ошибок, которые заставят рисовальщика переделывать рисунок заново. Так, например, если преуменьшить нижнюю половину головы по отношению к верхней, то на ней невозможно будет правильно разместить соответствующие части, нельзя определить расстояние между носом, губами, подбородком, установить их пропорции. Переносица, расположенная в центре всех форм, является наиболее устойчивой точкой, по отношению к которой определяются места для глазничных впадин, передних и боковых поверхностей носа, надбровных дуг.

Форма головы ограничивается прямыми и изогнутыми поверхностями. Перспективно сокращаясь и соприкасаясь друг с другом, они являются объемной основой рисунка, без

которой всякая, даже отлично оттушеванная голова, несмотря на правильно взятые светотеневые отношения, будет казаться пухлой и плоской. Задача студента заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых каждая занимает только ей свойственное положение. Определение их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге — это и есть построение объема на плоскости листа (Рис. 7.35.).



Рис. 7.35. Третья стадия рисования гипсовой головы

Выявляя основные поверхности, не следует опасаться некоторой на первых порах упрощенности и резкости в их трактовке. Правильное понимание объема головы, характера ее основной формы, умение увидеть взаимосвязь всех ее частей несравненно важнее преждевременного вырисовывания мелких деталей бровей, зрачков, ноздрей, к которому так склонны малоопытные рисовальщики. Необходимо помнить, что в объемном построении головы нужно идти таким же путем, каким идет скульптор, который не имеет возможности начать свою работу ни с контура, ни с деталей, а начинает непременно с больших поверхностей, образующих данный объем. Совокупность этих поверхностей даже в своем предельно упрощенном виде представляет уже реальную объемность, являющуюся основой для дальнейшей разработки деталей. Эти поверхности и их взаимное расположение убедительно показаны на рисунках головы Аполлона, выполненных В. Е. Савинским (Рис.7.36, Рис. 7.37).



Рис.7.36. . Голова Аполлона. 1878. Итальянский карандаш, В. Е. Савинский



Рис. 7.37. Голова Аполлона. 1880-е гг. Итальянский карандаш, В. Е. Савинский.

Резкими определенными плоскостями пролеплен весь объем головы, показаны лицевые и боковые ее поверхности, овальные формы глаз, крепко вставленных в глазницы. На рисунках Савинского можно наблюдать отношение размеров ближайших боковых поверхностей головы к боковым, более перспективно сокращенным. То же самое можно видеть в соотношении боковых поверхностей носа, лба, в расположении глаз.

Когда вы намечаете поверхность формы, вводите легкую светотень, оставляя для светлых мест чистую бумагу и покрывая штрихом тени. Это придаст рисунку первоначальное объемное выражение.

Следующей стадией рисунка головы является передача ее пластической формы. Для этого нужно проследить переход одной поверхности в другую, причем он может быть или постепенным, или резким. На (Рис. 7.37) видна граница, отделяющая лицевую, освещенную поверхность головы от боковых, затемненных, а также более резкие переходы от тени к свету на выдающихся скулах и сравнительно мягкие в нижней, округлой части лица.

Подходя к наружным краям рисунка головы, особенно внимательно следите за сокращающимися поверхностями, правильное перспективное и тональное построение которых имеет решающее значение в передаче объемности головы.

Для того чтобы не разделять рисование головы на отдельные искусственные этапы и сохранить непрерывную последовательность в решении возникающих в процессе работы задач, переход к рисованию деталей должен быть постепенным и почти незаметным.

Уточняя, например, обобщенную первоначальную форму носа, наблюдая его в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру ее поверхности являются местом расположения более мелких форм (крыльев носа, ноздрей, кончика носа), весьма разнообразных по форме: округлых, тупых, острых.

Рассматривая поверхность лба, рисующий должен заметить в натуре и показать на рисунке, что нижняя часть лба лепится пятью различными по тону поверхностями: средней (фронтальной), двумя соприкасающимися с ней и двумя идущими от последних височными или боковыми поверхностями, на которых располагаются ушные раковины (Рис. 7.36).

Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема лобного отдела лица сверху переходит в овальную форму лобных костей. Такое же постепенное уточнение первоначально намеченных форм и наполнение их формами соподчиненными должно иметь место и в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка. Детали, вводимые в первоначальную форму, в своей совокупности являются как бы ее проверкой и могут способствовать взаимному уточнению. Например, боковая поверхность носа определяет расположение его крыла, а детально проработанные крылья носа могут внести поправку в построение всей его поверхности. Необходимо помнить, что все парные формы головы следует намечать и рисовать одновременно: так легче определить степень их перспективного сокращения в данном повороте.

Исполнение рисунка не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушевку. Рисуя линиями, с самого начала помните о форме, которую они обозначают,

намечайте легкой светотенью поверхности, образующие объем, оставляя для освещенных мест чистую бумагу и закрывая однотонной тушевой тени. Затем, придавая тени должную глубину, осторожно вводите в нее рефлексы и в область света — полутона и блики. Беспреданно сравнивая и соподчиняя их тональные отношения, добивайтесь передачи освещенной формы.

Чтобы не перечернить рисунок (что очень часто бывает у малоопытных рисовальщиков), нужно, прежде всего, найти предельную силу тени на гипсе, по отношению к которой и выдерживать общий тон рисунка; при этом хорошо иметь перед глазами кусочек черного бархата или зачерненной бумаги, сравнительно с которыми самую глубокую тень на гипсе придется взять более легкой и прозрачной.

Несмотря на то, что формы античных голов являются более обобщенными, чем живой природы, изображение гипсовых слепков, передача цельности формы, деталей, освещения и материала требуют большого количества тональных оттенков, что обычно представляет для неопытных рисовальщиков затруднения, является причиной невыдержанности тона и раздробленности рисунка. В результате появляются ошибки: рефлексы оказываются в одной силе со светом, перечерненные тени «проваливаются», резкие контрасты дальних планов «лезут» вперед. Прежде всего, эти погрешности объясняются излишней поспешностью, отсутствием должной последовательности и внимательности в работе.

Умение сравнивать изображение с натурой, находить и исправлять ошибки является необходимым условием для успешного выполнения рисунка. Для того чтобы легче сопоставлять рисунок с натурой, следует постараться воспринять их как однородные явления, то есть представить реальную гипсовую голову как бы нарисованной. Тогда, быстро переводя взгляд с природы на рисунок, можно сразу почувствовать разницу между ними — или в построении, или в освещении. При виде спокойного тона природы очень часто бросается в глаза тональная пестрота в рисунке. Правильно построенный, но «замученный» и сбитый с тона рисунок при известном опыте поддается исправлению. Прикосновением к такому рисунку резинкой, снимкой или тряпкой восстанавливаются основные светотеневые отношения, облегчаются, но не убираются «выпадающие из тона» детали, а если требуется — подчеркиваются контрасты ближайших планов.

Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок прекрасно передает форму, освещение, материал и окружающую среду.

7.12. Конструктивно-линейный рисунок мышечного покрова фигуры человека (экорше) в трех поворотах

При конструктивном рисовании фигуры человека важно знать строение скелета и расположение основных мышц.

Тело человека условно можно разделить на торс, голову, верхние и нижние конечности. Торс, в свою очередь, разделяется на плечевой пояс, грудь, живот и тазовый пояс, связывающий верхнюю часть фигуры с ногами. Торс расширяется в месте крепления к нему верхних и нижних конечностей и сужается в районе поясницы.

Важно в рисунке и представление центра тяжести человека. Фигура занимает устойчивое положение, когда вертикаль центра тяжести не выходит за пределы площади опоры. В целом центр тяжести для спокойно стоящей фигуры находится в области крестца. Как правило, человек инстинктивно стремится расположить части своей фигуры в пространстве по отношению к площади опоры таким образом, чтобы поза была максимально устойчивой при наименьшей мышечной затрате.

Чтобы нарисовать фигуру человека анатомически правильно, необходимо изучить строение скелета, мышц и сухожилий. Особенно обращая внимание на строение скелета и мускулатуры тела, на особенности соединения костей и мышц. Изучение пластической анатомии является необходимым условием в процессе обучения молодого художника. Рисование фигуры человека невозможно без знаний пластической анатомии. Необходимо

сделать множество рисунков скелета человека, внимательно изучая разные ракурсы и повороты. После досконального изучения скелета человека изучается мышечный покров тела. Гипсовые слепки частей тела человека рисуются в разных поворотах и ракурсах. После изучения частей тела человека приступаем к рисованию гипсового Экорше в разных ракурсах и поворотах. Освоение пластической анатомии необходимо для успешного рисования фигуры человека.

При выполнении натуральных зарисовок фигуры необходимо помнить, что любое движение человека связано с работой целых групп скелетных мышц. Даже в спокойном состоянии большое количество мышц находится в напряжении и удерживает тело в том или ином положении. Во время движения меняются положение скелета, напряжение мышц, направления основных осей фигуры.

Но для этого недостаточно учебников и таблиц — анатомию необходимо изучать непосредственно на скелете и на анатомических фигурах («экорше»), которые надо обязательно зарисовывать. Такие зарисовки, кроме закрепления знаний анатомии, вводят непосредственно в рисование фигуры. Анатомическую фигуру лучше рисовать всю, одновременно практикуясь в передаче позы, пропорций и т. д., делая детальный рисунок. Но отдельные части, например суставы, мышцы конечностей и другие детали можно зарисовывать, не заботясь о большой законченности рисунка: важнее всего здесь передать суть: принцип движения костей в суставе, пропорции костей, строение формы руки, стопы или торса с главнейшими мышцами, образующими их рельеф.

На рис. 7.38, Рис. 7.39, Рис. 7.40 показаны примеры учебных зарисовок частей скелета и частей фигуры с мышечным покровом.

Перед рисованием целой фигуры обучающимся рекомендуется сделать следующие зарисовки:

- а) Скелет торса с тазом, плечевыми и тазобедренными суставами.
- б) Скелет руки (отдельно локтевой сустав и скелет кисти с запястьем).
- в) Скелет ноги (отдельно коленный сустав, стопа).
- г) Мышечный покров верхней части торса с шеей и плечевым суставом.
- д) Мышцы нижней части торса с тазом.
- е) Экорше руки.
- ж) Экорше ноги.

Выполнение описанных упражнений даст представление о том, из чего складываются внешние формы тела, о механизме движения его частей.

Это должно послужить основой при рисовании фигуры человека.

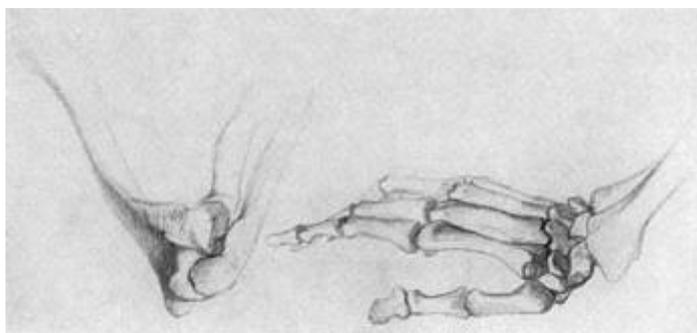
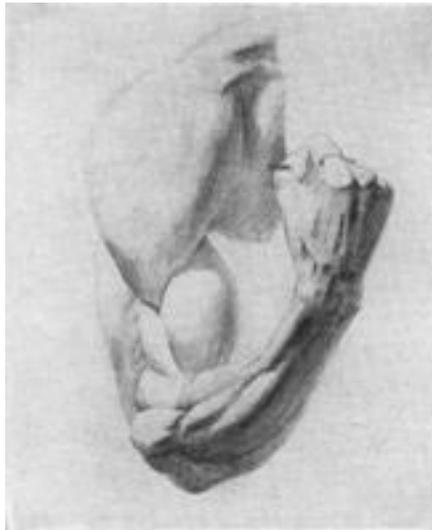


Рис. 7.38 Зарисовка скелета локтевого сустава и кисти руки



7.39. Зарисовка мышц руки с гипсового слепка



Рис. 7.40. Зарисовка мышц торса с гипсового слепка

Для изучения пластической анатомии полезно выполнять копии с зарисовок из анатомических пособий и натурные рисунки моделей-экорше Гудона в различных движениях с последующим рисованием гипсовых античных фигур (Рис.7.41).

По мере усвоения знаний строения и анатомии человеческого тела, усовершенствования графической техники возможно усложнение задания – выполнение зарисовок обнажённой фигуры человека в различных ракурсах и движениях. В этих работах, рисуя обнажённую фигуру человека в движении, закрепляется понимание взаимосвязи между внешней формой и внутренним движением, необходимость прослеживания в зарисовке изменения внешней позы тела от положения скелета, от работы тех или иных мышц.

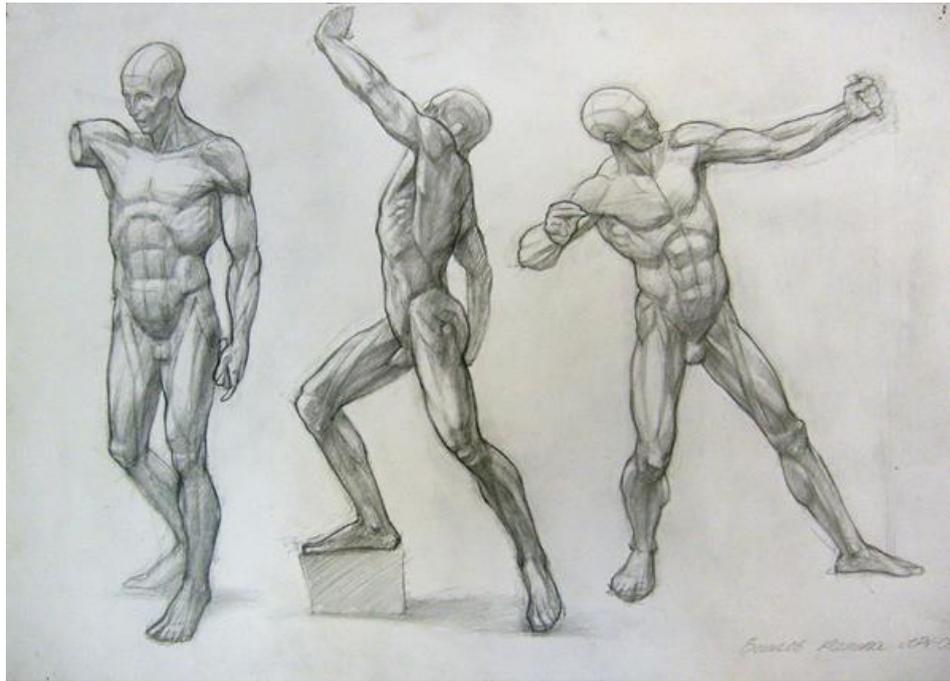


Рис. 7.41. Зарисовка экорше Гудона в трёх поворотах

7.13 Конструктивно-линейный рисунок обнаженной натуры

Изображение человека - желание, пожалуй, столь же древнее, как само человечество, самая понятная тема, посредством которой мы можем выразить нашу собственную человеческую суть. Каждый день мы видим людей, тела, лица, движения; мы считаем, что знаем точно, как выглядит человек. Общее впечатление определяет взаимодействие таких факторов, как соотношение размеров, объемы, формы, свет и тени. Рассматривая эти факторы по отдельности, мы постепенно приблизимся к реальности изображения человеческой фигуры.

Рисование фигуры человека - это трудный этап, в котором художник не только показывает степень своего профессионального мастерства, но и раскрывает свое внутреннее индивидуальное лицо как творческая личность.

Художников всех поколений привлекали в изображении человека удивительная пластика тела и его красота, богатейшая внутренняя жизнь. В основе работы каждого художника должна лежать постоянная работа с натурой и всестороннее наблюдение за человеком. Каждый художник должен познать сложность конструкции человеческой фигуры и разнообразие форм его тела. В этом ему помогут постоянные наброски, зарисовки и кропотливая работа над рисунками обнаженной фигуры, выполняемыми в течение продолжительного времени.

Только после тщательного и упорного изучения обнаженной натуры можно приступить к рисованию человека в одежде.

Для учебной постановки рисунка обнаженной фигуры человека нужно, прежде всего, выбрать интересную модель. У многих прекрасно сложенных людей видны лишь формы тела, образованные мышцами, и не просматривается костная основа. Такие люди в качестве натуры для учебного рисунка не подходят. С этой целью лучше выбирать рослых и худощавых людей. При выборе постановки следует поставить натурщика так, чтобы чувствовалась форма его тела, и четко читалось движение фигуры. Именно поэтому рисовать обнаженную модель следует, не используя фотографии, т.к. в них отсутствует третье измерение - пространственность. При необходимости можно воспользоваться музейными скульптурами или рисовать себя перед зеркалом.

Основной принцип рисования обнаженной модели - целостность. Даже прекрасно нарисованная, даже хорошо очерченная рука или детально смоделированная нога портят общее впечатление от изображенной натуры, если они получились слишком большими или слишком маленькими. Лишь когда пропорции - отношение размеров отдельных деталей - согласованы, у зрителя возникает впечатление, что изображен «действительно» человек. Важно видеть фигуру человека как целое, как большую форму. Этим создается костяк для дальнейших шагов.

Начинается работа над рисунком обнаженной фигуры, как и над любым рисунком, с композиционного размещения фигуры на листе. Решая композиционную задачу, следует учесть, что очень крупно фигуру изображать не следует, иначе может создаться впечатление, что она как бы выходит из листа. Лучше расположить фигуру несколько в глубине. Со стороны поворота фигуры и с нижнего края листа нужно оставить места немного больше. Если места будет больше с верхнего края, то создается впечатление, что фигура висит, а не стоит на плоскости. Относительно композиции готовых рецептов не существует, в каждом конкретном случае она решается индивидуально. Композиция зависит от положения натуры и ее окружения.

В качестве основы обнаженной натуры требуется сделать набросок плоскостного изображения фигуры в виде силуэта, который передаст представление о единой форме. Чтобы не отвлекаться деталями, полезно осветить модель сзади. Детали исчезают, контраст светлого и темного усиливается, и вам будет легче видеть только «темное пятно на светлом грунте». Значимо то, что во время работы нельзя упускать из поля зрения целое, сохранять как можно большее расстояние до бумаги и временами делать паузу, чтобы иметь возможность периодически рассмотреть работу в целом и сравнить.

Чтобы видеть натуру в целом, нужно постоянно бросать взгляд на модель и снова на рисунок - сравнивать их. По возможности не менять положения головы, дабы не изменить угол зрения. Если делать это в быстрой очередности, то между моделью и рисунком возникает последовательность из двух отдельных картин, при которой как в мультфильме, может возникнуть впечатление движения. По этому движению можно распознать погрешность вашего рисунка.

Перепроверка восприятия тела как целого производится посредством объективного метода - измерения, а после - сравнения.

Итак, при выполнении рисунка обнаженной фигуры человека в течение 3-4 часов сначала осуществляется выбор натурщика и положение рисующего. Продумывается освещение.

Перед постановкой натурщика следует внимательно осмотреть. Можно попросить его повернуться, анализируя части его тела и их связь между собой. Внимательно следует осмотреть натуру со спины, в положении стоя и сидя, выполняющей движения руками и т.д.

Наблюдая за натурой, следует выбрать ей позу в интересном движении и повороте. Когда поза выбрана, можно решать композиционную задачу. В рисунках, выполняемых в течение непродолжительного времени, не следует заниматься тональной передачей объема форм фигуры. Чтобы четко выполнить поставленную задачу и уложиться во времени, рисующий должен с самого начала хорошо понять ее.

Главное в этих рисунках - передать пропорции, характер, движение тела человека в пространстве, используя линейно-объемное выражение. Одна из главных задач таких рисунков - правильная передача постановки фигуры. Фигуру нужно поставить так, чтобы она не «падала», а твердо стояла на плоскости в том движении, в котором она стоит в натуре. Здесь также нужно уделить внимание положению центра тяжести, т.е. равновесию формы. Центр тяжести находится чуть выше лобка, если смотреть спереди; в области крестца, если смотреть со спины; и в области тазобедренного сустава, если фигура стоит в профиль.

Вертикаль, опущенная из центра тяжести, всегда попадет на точку опоры, находящуюся у стоп ног или между ними. Проведя вертикаль из центра тяжести, намечают основную массу фигуры.

Каждая форма фигуры имеет свою ось, показывающую направление формы, объясняющую ее конструкцию. Эти оси следует постоянно сравнивать между собой и с вертикалью, опущенной из центра тяжести. Необходимо также провести срединную линию и дальнейшее построение парных форм вести относительно нее. После того, как будет намечена общая форма фигуры, переданы ее пропорции и связь основных форм, можно перейти к передаче объема с помощью линии и тона. Сначала тоном можно закрыть теневые места, определив их местоположение, но не в полную силу. Можно еще сделать моделировку форм, обобщая рисунок, и закончить его. Основная задача при этом будет выполнена.

Перед тем как приступить к рисунку, выполняемому в течение более продолжительного времени (8-10 часов), нужно тщательнее продумать выбор натуры и ее окружение. Не следует загромождать постановку сложным интерьером, фоном, выбирать сильные ракурсы и сложное движение, во-первых, потому что натурщику придется долго стоять в одной позе, а, во-вторых, потому, что лишние предметы могут увести рисующего от главной цели в передаче натуры - фигуры человека во всем его многообразии и богатстве.

Поза натурщика должна быть естественной, удобной. Можно посадить его, но при этом проследить за тем, чтобы все характерные формы фигуры были ясно видны.

Главная задача рассматриваемого рисунка состоит в том, чтобы, кроме построения фигуры, передать ее объемную форму в пространстве. Перед выбором композиционного решения рисунка следует сделать несколько набросков с натуры. Они помогут лучше познакомиться с характерными чертами модели, его движением или позой, характером ее форм. По наброскам легче выбрать композиционное решение.

После выбора композиции можно перейти к построению рисунка. С самых первых штрихов нужно понять, какие формы и их плоскости находятся на первом плане от рисующего и какие уходят в пространство. Далее нужно вести работу так, как с непродолжительными рисунками, т.е. по этапам. Напомню, что первый этап заключается в поиске композиционного решения, в построении фигуры, в начальной передаче объема основных форм. Эта работа рассчитана на один сеанс продолжительностью 3 часа.

Перед следующим сеансом нужно проверить, правильно ли выполнена задача первого сеанса. Когда смотришь на рисунок после перерыва, быстрее улавливаешь недостатки, к которым присмотрелся в процессе работы. Затем нужно перейти к передаче объема частей тела, одновременно показывая связь всей фигуры с окружающим пространством. При передаче тональности все время уточняются отношения и их связь с общей формой. При работе над каждой формой тела следует вести весь рисунок полностью, объем каждой формы увязывать с формой всей фигуры. На этом заканчивается второй сеанс.

Перед началом третьего сеанса также следует проверить правильность рисунка. Рисуя, нужно не просто проводить линии, копируя модель, а все время проверять, уточнять, искать. Передавая объем разнообразных форм человеческого тела, нужно применять линии разной формы, ширины, тона. Форма линии зависит от форм тела, которые эти линии передают. Кто не видит и не ощущает объема, тот никогда не сможет передать натуру.

Так, третий этап состоит в обобщении работы, приведении ее к цельному художественному содержанию. Здесь огромную роль играет индивидуальность натурщика, его внутренний мир.

Следует остановиться на передаче таких важных моментов в конкретной натуре, как точность пропорций, положение форм в пространстве и их направление. Здесь также имеют большое значение индивидуальные черты человека. Если натура обладает широкими плечами и длинными руками, в рисунке нельзя изображать покатые плечи и короткие руки. Индивидуальные пропорции натуры должны быть переданы точно.

Рисунки обнаженной модели, выполняемые в течение продолжительного времени, могут иметь фон - драпировку. Фон должен составлять одно целое с фигурой человека. Главной должна быть фигура, а все дополнительные элементы должны помогать ее выражению. Некоторые, начинающие рисовать, увлекаясь предметом фона или драпировкой, забывают о фигуре, и она уходит на задний план, являя собой нечто второстепенное. Надо

запомнить, что все элементы и дополнения натуры должны служить для большей ее выразительности.

Рисование обнаженной фигуры человека помогает основательно понять и выразить пластику натуры, в которой существует такое огромное количество плавных, мягких, нежных переходов и нюансов. Это многообразие является неиссякаемым источником наблюдения и изучения натуры.

Здесь внимание было акцентировано на линейном выражении объема форм, так как линия является основным средством выражения замысла художника декоративно-прикладного искусства. Однако в произведениях многих художников можно встретить и ракурсное изображение фигуры человека. Существует множество моментов, привлекающих художников к передаче объемов человеческого тела в сложных ракурсах: интересное и необычное композиционное решение, сложное изображение конструктивной формы тела и его пластики.

Выполняя рисунок фигуры в ракурсе, рисующий решает труднейшую задачу построения формы в пространстве. При выборе ракурса позу натурщика следует тщательно продумать. Большую роль в такой постановке имеет освещение, при котором особую сложность представляет передача глубинного пространства. Формы тела натурщика должны быть четко видны и понятны.

Приступая к выполнению рисунка, нужно тщательно продумать его композицию. Наметив горизонтальные и вертикальные вспомогательные оси, переходят к построению фигуры. Художник должен построить фигуру как проекцию на плоскости. Сначала проводят срединную линию, намечают формы конечностей. При построении рисунка нужно внимательно следить за членением фигуры и форм частей тела, показывая их изменение в положении ракурса. Многие делают ошибку, рисуя формы заднего плана искусственно уменьшенными. Просто уменьшать их нельзя, их нужно сокращать, основываясь на законах перспективы. Формы сокращаются по степени удаления в глубину пространства.

При построении ракурса нужно все время следить за тем, чтобы главный луч зрения располагался перпендикулярно к картинной плоскости.

После того, как композиционное построение и построение общей формы фигуры вместе с ее частями будет закончено, можно перейти к передаче объема форм тела человека. Формы тела человека в ракурсе воспринимаются упрощенно, но передать объем частей и фигуры все равно нужно.

Выполнение рисунков в ракурсе - задача сложная, но она обогащает видение рисующего и знакомит его со сложными приемами, которые, может быть, ему придется решать в будущем.

Выполнение этюда обнаженной фигуры человека содержит много поучительного и интересного. Живопись обнаженного тела представляет больший интерес, чем его рисование. Здесь раскрывается больше возможностей для передачи выражения, строения и пластики фигуры, ее объемности, положения в пространстве, красоты и гармоничности.

Для постановки нужно выбрать натуру красивого телосложения, где хорошо читались бы строение и пластика тела. Освещение лучше всего взять боковое. Фон в первых этюдах должен быть спокойный, не кричащий, помогающий выявлению колорита тела.

Первым требованием к этюду является композиционная ясность и точность. Сначала нужно сделать несколько краткосрочных этюдов и передать в них общую колористическую и пластическую сущность постановки. После выполнения рисунка следует приступать к прокладыванию общих цветовых отношений. Лепка формы должна быть разнообразной. Мазки должны ложиться по объему формы модели, подчеркивать и лепить ее.

Обнаженную фигуру писать нелегко, так как тело, невзирая на большое сочетание оттенков, все-таки в целом имеет один цвет. Кожа у людей бывает разная: у одних она гладкая, с блеском, у других - матовая.

Лица людей могут быть белыми, желтыми, красными, розовыми со всеми полутонами и переходными стадиями этих цветов, могут иметь зеленый, голубой, серый, фиолетовый,

коричневый оттенок. Окраска кожи изменяется по разным причинам: из-за волнения, испуга, в результате физического труда, из-за загара и т.д.

Разные части тела также отличаются друг от друга по окраске. На цвет тела человека влияют освещение и окружающие предметы. Таким образом, задача по выполнению этюда заключается в следующем: на небольшом цветовом объеме с помощью множества тонких оттенков живописно вылепить объемно-пространственное изображение обнаженной фигуры человека.

Если в композицию постановки включить предметы, близкие по цвету к телу человека, то и в этом случае ничто не может заслонить его живую трепетность. Чтобы успешно передать в цвете живое человеческое тело, нужно собрать все свои знания и умение, приобретенные ранее и вложить их в работу над этюдом.

7.14 Конструктивно-тоновой рисунок – портрет

Главным объектом отображения в изобразительном искусстве всегда был человек. Умение художника передать в рисунке портретное сходство с оригиналом восхищало людей с древнейших времен.

Главное требование, предъявляемое к портрету, — это передача индивидуального сходства, индивидуальной характеристики портретируемого.

Чтобы художник мог успешно работать над портретом, ему необходимо не только пользоваться всеми знаниями и навыками, которые он получил раньше, но и вооружиться новыми, крайне необходимыми при работе над портретом. Здесь, прежде всего, надо углубить знания о строении костей черепа, о работе и изменении формы мышц лица, о психических состояниях человека и их отражениях на внешней форме головы. Образное решение портрета, передача психологического состояния портретируемого не может основываться только на эмоционально-чувственном восприятии художника. Попытки передать в рисунке выражение лица без знания анатомии — пустая трата времени; выразить в портрете красоту пластической моделировки формы на плохо построенном рисунке головы — безнадежная попытка. Если вы заметили сами или вам указал педагог, что рисунок плохо построен, продолжать работу над портретом не следует, лучше начать все заново.

Итак, о костной основе формы головы, знание которой помогает художнику при работе над портретом. Форма лицевой части черепа зависит от развития отдельных костей черепа. При положении головы в профиль они образуют лицевой угол, который художник-портретист должен обязательно учитывать. Под лицевым углом имеют в виду угол, образованный пересечением горизонтальной линии, проходящей через край скулового отростка и линией, проходящей от выступающей точки лба и выступа зубов (рис. 142).

Раньше лицевой угол считали признаком определенной расы. Исследования советского антрополога и скульптора М. Герасимова не подтвердили пресловутых расовых отличий. У маленьких детей лицевой угол близок к прямому, так как мозговая часть черепа больше лицевой, но в дальнейшем, с развитием костей черепа, лицевой угол изменяется.

На портретное сходство большое влияние оказывает также передача прикуса зубов (рис. 70). Когда челюсти смыкаются в прикусе, коронки передних зубов верхней челюсти находятся несколько впереди коронок зубов нижней челюсти и верхняя губа несколько выдается вперед. В ряде случаев наблюдается ровный прикус, который никакого влияния на изменение пластики лица не оказывает. При выпадении зубов, даже частичном, рельеф лица изменяется, щеки западают, образуются морщины.

При полной потере зубов, челюсти смыкаются, подбородок выдается вперед, что характерно для старух и стариков.

При рисовании портрета художнику надо хорошо знать мимические мышцы лица, их работу и характер проявления действий на кожный покров. Ведь самое незначительное изменение пластической характеристики на лице, не всегда заметное для других наблюдателей, для художника является ключом проникновения в душу портретируемого.

Знание помогает художнику не только уловить внешнее сходство, но и подойти к психологической характеристике портретируемого. Без знания действий мимических мышц лица рисовальщик не сможет дать тонкой характеристики портрета. Художник, хорошо знающий действия мимических мышц лица, сможет передать в рисунке еле уловимые движения.

Мимические мышцы лица, имеющие большое пластическое значение при изображении портрета, являются кожными мускулами, так как приводят в движение определенные участки кожи, придавая то или иное выражение человеку*:кому лицу в момент душевных переживаний. Рассмотрим расположение мимических мышц на лицевой части головы: Разберем каждую из них в отдельности:

Лобный мускул— мускул внимания, удивления. Нижний край его прикрепляется к коже бровей, а верхний к сухожилию апоневротического шлема, которое, облекая череп, переходит в затылочный мускул и прикрепляется к затылочной кости. Лобный мускул, сокращаясь, тянет кожу бровей снизу вверх, поднимает брови, а на коже лба образует поперечные складки.

Круговая мышца глаза имеет форму широкой ленты и облекает глазницу. На всем своем протяжении она тесно связана с кожей. Верхние волокна этой мышцы могут сокращаться изолированно, оттянуть кожу лба вниз, расправить морщины на лбу, уменьшить изгиб бровей. При их сокращении лицо принимает выражение думы, сосредоточенности и часто называется мышцей размышления. Нижние волокна, оттягивая кверху кожу щеки, образуют бороздку между щекой и веком, принимая участие в мимике смеха.

Пирамидальная мышца носа расположена между бровями. Начинается она от поверхности носовой кости и, расширяясь пучком, прикрепляется к коже межбровного промежутка. При сокращении пирамидальная мышца тянет кожу межбровного промежутка вниз и образует на переносье поперечные складки и сближает брови. Такая мимика выражает угрозу, недовольство, презрение

Мышца бровей лежит глубоко под круговой мышцей глаза и лобной кости, а наружный (нижний) ее конец пронизывает круговую мышцу глаза и прикрепляется к коже брови. При сокращении — сближает брови, образует между бровями вертикальные морщинки, а линию бровей прогибает посередине, выражая на лице боль, страдание.

Большой скуловой мускул (мускул смеха) прикрепляется верхним концом к скуле и, направляясь внутрь и вниз, прикрепляется к коже угла губ. Сокращаясь, он оттягивает угол рта вверх и наружу. При этом щека округляется, а у наружного угла глаза образуется сеть морщинок.

Малый скуловой мускул (мускул плача) при сокращении угловой головки поднимает верхнюю губу, подтягивает вверх носогубную складку. Кожа щеки приобретает ряд складок, идущих от внутреннего угла глаза вниз, передавая выражение печали. Мускул, поднимающий верхнюю губу, прикрепляется вверху к краю глазничной впадины и, опускаясь вертикально, одним пучком прикрепляется к крылу носа и к верхней губе. Сокращаясь, приподнимает среднюю часть губы, оставляя угол рта неподвижным, и придает каждой половине губ косвенное положение вниз и наружу, расширяя ноздри, приподнимая крыло носа. Носогубная складка образует желобок, по которому скатываются слезы.

Мускул носа разделяется на два пучка —поперечный и крыльный. Поперечный пучок располагается глубоко под мышцей верхней губы. При сокращении сжимает хрящевую часть носа и образует кожные складки на боковой поверхности носа. Крыльный пучок начинается там же, где и поперечный пучок—от зубного возвышения верхнего клыка, и вплетается в кожу вокруг носового отверстия. При сокращении опускает крылья носа и сужает ноздри.

Круговой мускул губ представляет собой плотное мышечное кольцо с двумя группами волокон —поверхностную, находящуюся в толще красной каемки губ, и глубокую, расположенную под волосистой частью кожи.

При сокращении поверхностного слоя губы сближаются, кайма заворачивается внутрь, губы поджимаются. При сокращении глубокого слоя губы выдвигаются вперед, как при поцелуе.

Треугольный мускул губ располагается у боковых сторон подбородка ниже углов рта. Своим широким основанием прикрепляется к нижнему краю нижней челюсти, а верхушкой направляется вверх к коже уголков рта и радиально вплетается в толщу верхней губы. При сокращении тянет угол рта книзу, делает линию рта дугообразной, что придает лицу выражение разочарования и недовольства.

Квадратный мускул нижней губы (мускул отвращения) лежит глубоко на кости нижней челюсти. Начало берет от нижней челюсти и от подкожной мышцы шеи, являясь как бы ее продолжением, прикрепляется к коже нижней губы. При сокращении оттягивает нижнюю губу вниз и выворачивает ее наружу слизистой оболочкой. Это придает лицу выражение отвращения.

Искусство как особая форма познания и отражения реальной действительности требует объективных знаний. Художник-портретист не только изображает облик человека, но и выражает свое отношение к натуре, свои знания и представления о ней. Если знания художника о натуре будут скудными, неполными, то и изображение головы будет бледным, примитивным и невыразительным. Следовательно, ограничиваться только наблюдением внешнего облика человека без знания анатомии художник не может, непосредственно анализируя формы натуры, художник должен заранее знать общие анатомические закономерности строения этой формы.

Особенно эти знания необходимы при работе над психологическим портретом, где передаются душевные переживания людей.

При решении композиции портрета строже продумывайте свой замысел и свою цель. Не меняйте композиционную идею в процессе работы над портретом. Очень часто учащиеся, задумав выполнить портрет головы на нейтральном фоне, вдруг в процессе работы начинают подрисовывать шею с плечевым поясом и даже руку. В результате такого дорисовывания появляется масса грубых ошибок в пропорциях, а о конструктивно-анатомической слаженности рисунка и говорить нечего.

В портрете зритель должен увидеть и ясно представить себе весь облик портретируемого, его психические, нравственные и физические черты. Своеобразие творческого решения портрета состоит в том, что художник отбирает наиболее важное в портретируемом, дает свою оценку, привлекает дополнительное для более полного раскрытия образа — предметы быта, одежду и так далее.

Используя в рисунке портрета аксессуары, надо все время следить, чтобы моделировка формы и передача материальности их не отвлекали зрителя от главного в портрете. Будет плохо, если художник хорошо прорисует воротничок рубашки, кружево на блузке портретируемой, а форму головы и деталей лица не промоделирует в должной мере и оставит все в набросочном состоянии — портрета не будет, будет портрет костюма, а не человека. Аксессуары в портрете должны быть небольшим дополнением к характеристике образа, но самостоятельного значения они иметь не должны.

При решении композиции портрета во весь рост человека необходимо выбрать нужную точку и уровень зрения, найти общий силуэт фигуры, характерную для данного человека позу, осанку, манеру держать голову, руки.

Решение подобной задачи требует от художника большого количества композиционных набросков, поисков наиболее удачного решения поставленной задачи.

Большая роль в создании портрета принадлежит точке зрения — низкий горизонт придает монументальность изображению. Облик портретируемого, вдохновивший художника, заставляет искать и наиболее выразительные средства изображения.

Здесь важно обратить внимание художника не на внешний вид рисунка, не на манеру использования карандаша, не на трактовку формы (что интересует обучающегося художника

в первую очередь, так как студент еще не владеет мастерством и ему важно посмотреть, как это делают большие мастера), а интересна трактовка художественного образа.

Для каждого портрета требуется свой формат и композиция, большую роль играют поза, жест, осанка. Для более полной характеристики портретируемого художник часто вводит в композицию рисунка дополнительные объекты изображения — плечевой пояс, костюм, руки. Особенно сильное воздействие на зрителя оказывают руки портретируемого, они помогают глубже проникнуть в духовный мир человека. Поэтому не случайно в учебных программах художественных школ предусмотрены специальные задания: рисунок головы с плечевым поясом и руками.

Решение композиционной задачи в портрете направлено на организацию восприятия зрителя, композиция должна концентрировать внимание зрителя на портретируемом, композиционный центр должен быть акцентирован на лице портретируемого. Аксессуары (предметы быта, одежда, интерьер или пейзаж) должны дополнять характеристику портретируемого, чтобы зритель мог получить более яркий и убедительный образ портретируемого: врач, артист, ученый, рабочий, колхозник и так далее.

Как мы уже не раз говорили, чтобы добиться успеха в рисунке, художнику надо вооружиться научными знаниями и практическими навыками, он должен при рисовании с натуры не только видеть, но и предвидеть. Зная, что характеризует голову человека, художник сможет не только увидеть в ней самое главное, но и заметит много нового, чего раньше не замечал.

Предвидение художника, обогащенное научными знаниями и опытом творческой работы великих мастеров прошлого, должно помогать ему на всем протяжении рисования с натуры. Уже на первом этапе композиционного размещения изображения на листе бумаги, художник должен ясно себе представить, как будет выглядеть его рисунок, как лучше расположить изображение, чтобы добиться образной характеристики, какими материалами для этого лучше воспользоваться.

При построении изображения художник заранее должен знать, на что в данном случае следует обратить свое внимание, а что можно опустить.

Художник заранее должен знать, какого эффекта можно добиться при моделировке формы тоном, при использовании того или иного рисовального материала.

При работе над длительным рисунком необходимо строго соблюдать методическую последовательность в работе. Прежде всего, надо предварительно ознакомиться с натурой, с ее характерными особенностями: общим видом формы головы и ее деталей, характерным выражением лица и положения головы, эффектами освещения и общими тональными отношениями, которые в рисунке будут определять композицию. Все это желательно делать с карандашом в руках, выполняя короткие композиционные наброски.

Когда будет найдена наиболее выразительная точка зрения, решена композиция листа бумаги и появится ясное представление об общем виде законченного рисунка, можно приступать к работе над портретом.

Задумав сделать портрет человека, не спешите сразу начинать рисунок. Предварительно понаблюдайте за ним, сделайте несколько набросков с этого человека. Особое внимание обратите на его характерные движения головы, на положение головы по отношению плечевого пояса, на его манеру смотреть, говорить, сопровождать свои слова жестами рук.

Чтобы добиться успеха в работе, портретируемый должен быть свободен в своих движениях, у него не должно проявляться никакого напряжения, в противном случае у вас будет получаться изображение восковой фигуры, а не живого человека. Все, кто обучался искусству портрета, прежде всего следили за выполнением этого требования.

Создавая в рисунке портрет, художник должен изобразить человека таким, каким он бывает в жизни, и вместе с тем подметить то неповторимое, что составляет психологическую характеристику именно данного человека, с которым художник в данный момент общается.

Сложность искусства портрета состоит также и в том, что внешность человека не всегда дает возможность художнику правильно судить о человеке, а следовательно, верно передать в рисунке образ данного человека. Внешность может быть обманчива. За скромной, недостаточно выразительной внешностью может скрываться необыкновенной силы характера личность, личность с богатым духовным миром.

Поэтому художники-портретисты прежде чем приступить к созданию портрета, стараются предварительно узнать о данном человеке как можно больше, а во время сеансов вызвать портретируемого на разговор.

Отсюда, для создания портрета художнику необходимо знать не только характерные особенности внутреннего строения черепа и его мышечного покрова, но и знать мировоззрение портретируемого, его характер, вкусы, интересы, которые также проявляются в чертах лица. В этом отношении художник должен обладать глубокой интуицией психолога, способностью проникать в тайники душевных переживаний портретируемого, как это он делает, вскрывая конструктивно-анатомическую структуру формы головы.

Однако очень важно при создании портрета и первое впечатление художника. Первое зрительное впечатление является наиболее сильным в восприятии натуры, часто служит толчком к решению творческих задач. Здесь перед рисовальщиком встает очень сложная задача: с одной стороны, рисунок надо выполнить грамотно, с соблюдением всех правил и законов; с другой — первое эмоционально-образное впечатление хотелось бы донести до зрителя, чтобы выразить себя как художника.

При работе над портретом не следует начинать рисунок с вычерчивания схемы строения головы. Эта схема должна оставаться в сознании рисующего и служить лишь камертоном для проверки правильности построения изображения. Если учащийся не может обойтись без изображения схемы, следует вернуться к ее осмыслению и закреплению в памяти.

Большую роль в эмоциональном восприятии портрета играет характер освещения. В одном случае свет помогает выразить объемную пластику формы лица и создает одно впечатление; в другом растворяет четкость светотеневой лепки форм деталей и создает совершенно другое впечатление. Поэтому, начиная рисунок портрета, еще раз проверьте, хорошо ли освещена натура, достаточно ли ясно читается форма основных деталей головы, будет ли при данном освещении правильно выражена в рисунке форма головы, не следует ли сзади натуры создать соответствующий фон (нейтральный или пространственный).

Работая над портретом, не следует забывать, что художественный образ возникает постепенно, формируется в процессе длительного изучения человека, отбора из огромного количества признаков и деталей наиболее типичного и характерного для данного человека.

Обычно художник, выявив форму основными градациями светотени, считает, что он сделал все для него возможное, но ему надо напрячь свое внимание и посмотреть, как лепится форма в свету. Пластическая характеристика формы в свету читается довольно ясно, надо только напрячь свое внимание. Умение сосредоточить внимание на более тонких нюансах рождает у художника творческую инициативу и формирует у него художественный вкус.

Приступая к детальной моделировке формы, внимательно следите за характерными особенностями отдельных частей формы—крыльев носа, строения губ, ушной раковины и самое главное —за характером выражения глаз.

Рисуя глаза, внимательно наблюдайте их выражение. В глазах отражается душевное состояние человека.

При работе над портретом старайтесь больше наблюдать, не ограничивайтесь рассмотрением головы только с выбранной вами точки зрения, а постарайтесь рассмотреть ее со всех сторон и увидеть то новое, наиболее характерное, чего вы вначале не заметили.

Детально моделируя форму и проверяя объемно-конструктивную слаженность рисунка, одновременно старайтесь обращать внимание и на эмоциональную выразительность своего рисунка, на красоту и выразительность штриха, линии, прокладки

тона. В данном случае речь идет о той необходимой способности, которая должна проявляться непосредственно у каждого художника силой его таланта, интуиции, природной одаренности.

Поскольку портретная характеристика часто требует от художника передачи мельчайших форм (морщин), в особенности при изображении людей преклонного возраста, мы посчитали необходимым ознакомить с закономерностью расположения морщин. Складки кожи (морщины) появляются при постоянном сокращении мимических мышц лица и при потере кожей эластичности. При всем разнообразии форм морщин в их расположении можно отметить общую типичную для большинства людей закономерность.

На портретную характеристику большое влияние оказывает особенность распределения волосяного покрова на голове. Но здесь речь идет не о случайных распределениях прядей волос, а об особенностях роста волос. Беря за основу линейно-конструктивную схему, мы замечаем, что у одних волосы растут ниже линии покрова волос и распределяются по всей форме лба, вплоть до висков; у других от линии покрова волос идут вверх, образуя залысины; у третьих, расположенных к раннему облысению, занимают лишь половину головы. И как бы с годами не изменялся человек, как бы не выпадали у него волосы, следы естественного роста волос всегда остаются, и они хорошо видны у каждого человека.

Передача этих особенностей роста волос помогает художнику добиваться большого портретного сходства.

Брови придают особую выразительность лицу, а нависающие брови над глазами и падающая от них тень повышают выразительность глаз. Брови располагаются на выступающей части надбровных дуг и имеют свою закономерность, а именно: начало бровей (головка) располагается у переносья, у некоторых людей они срастаются, средняя часть и конец бровей чуть-чуть поднимаются над выступом надбровных дуг. У мужчин брови, как правило, гуще, чем у женщин. Характер формы и величина бровей оказывают сильное влияние на характеристику образа человека.

Изменение формы и подвижность бровей в основном зависят от действия мимических мышц лица. Так, например, брови приподнимаются вверх, когда человек чему-нибудь удивляется, и сокращаются лобная мышца и мышца, сдвигающая брови; при выражении печали и боли головки бровей поднимаются вверх, на лбу образуются поперечные складки, а в промежутке бровей — вертикальные; при сокращении верхней половины круговой мышцы глаза брови опускаются и на лице человека появляется выражение серьезной задумчивости; при сокращении пирамидальной мышцы кожа межбровного промежутка опускается вместе с бровями вниз и на лице человека появляется выражение злобы.

В образной характеристике портретируемого большую роль играют губы. Губы человека часто бывают очень выразительны, и за разнообразием их форм художнику надо внимательно следить, чтобы передать в рисунке их характерную особенность. Губы бывают тонкие или широкие (пухлые); нижняя губа может быть полной и выступать вперед, в то время как верхняя губа — тонкая; может быть и наоборот, верхняя губа пухлой и выступать вперед, а нижняя — тонкой.

Линия разреза рта также бывает разнообразного рисунка; у одних нижний край верхней губы рисует бантик, состоящий из трех симметрично расположенных частей; у других между губ образуется прямая линия; у третьих она оказывается скошенной. Углы рта у одних бывают приподняты, у других — опущены; у одних они заканчиваются небольшими бороздками, у других — круглыми ямочками.

Работая над портретом, художник должен выражать в рисунке объективную правду, не впадая ни в натуралистическую копировку, ни в неоправданную утрировку. Образ в портрете требует длительной и напряженной аналитической работы. Характеристика формы головы и ее деталей должна быть предельно точной и выразительной.

Создавая портрет современника, рисунок начинайте с изображения человека с яркой характеристикой образа — врач, учитель, артист и так далее. Если первое время не будет

получаться психологический портрет, используйте аксессуары, создавайте более сложные композиции. Художник сосредоточивает внимание зрителя на главном, опуская второстепенное.

При работе над портретом надо быть во всеоружии профессиональных знаний, умений и навыков, чтобы свободно, творчески и умело использовать изобразительные средства, которые имеются в распоряжении художника.

Освоение учебного материала требует от молодого художника постоянных тренировок, развития своего восприятия, памяти и воображения. Выполнение дополнительных упражнений, набросков и зарисовок с натуры должно стать для обучающегося повседневной профессиональной потребностью. Все это даст возможность острее чувствовать и видеть красоту и неповторимость реальной действительности, эстетически оценивать людей труда, передавать облики советских людей в художественно-образной форме.

Некоторые студенты часто боятся выполнять длительные рисунки. Начиная работу над длительным рисунком, они смело и решительно начинают улавливать сходство с портретируемым, давать образную характеристику, но по мере продолжения работы они вдруг замечают, что сходство с натурой начинает пропадать, и чтобы сохранить достигнутое, они сразу же прекращают работу над портретом. Здесь мы можем дать два совета: первый — поскольку мы решаем проблему портрета в учебном плане, надо учиться, не ошибается только тот, кто ничего не делает. Приобрести опыт художественно-творческой работы без срывов невозможно, только испытав горечь поражений и радость созидания можно стать настоящим художником. Поэтому, поставив задачу выполнить длительный рисунок, надо выполнять, даже если должного результата и не получится. Второй — надо перебороть страх, когда вам кажется, что вы теряете сходство. Если рисунок начат хорошо, то и закончить его можно успешно. К художественному образу в портрете художник подходит очень сложным путем, и некоторые моменты достижения цели он даже не в состоянии объяснить. Поэтому, когда вам кажется, что вы теряете сходство и вам страшно продолжать работу дальше, необходимо показать свою работу педагогу, и, возможно, он скажет, что вы не только не потеряли портретного сходства, но, наоборот, подошли к психологической характеристике, и посоветует, как вести рисунок дальше.

Овладение искусством портрета, как мы уже не раз говорили, требует систематической и ежедневной работы, иначе овладеть искусством нельзя. Наряду с рисованием с натуры надо постоянно развивать свою зрительную память.

7.15. Зарисовка пейзажа

Пейзаж – один из самых популярных жанров изобразительного искусства. Сельские и городские виды часто встречаются на живописных полотнах, вышитых картинах, коврах, гобеленах, лаковых миниатюрах. Вне зависимости от того, собираетесь вы вышить полюбившийся уголок старинного парка или хотите нарисовать его акварелью и вставить в рамку, нужно сначала сделать набросок.

Рисование пейзажа требует не только знания элементарных законов перспективы, но и умения обобщать. Совсем не обязательно изображать все мелкие детали, достаточно передать общие контуры объектов, а цветы, траву, ставни на окнах, камешки и прочее передать с помощью штриховки или пятен разной величины. Что касается законов перспективы, то наблюдательный человек сумеет с этим справиться. Для этого достаточно представить себе понравившийся уголок природы на плоскости. Вы поймете, что отдаленные предметы кажутся меньше тех, что находятся на переднем плане, они кажутся выше тех, что ближе к зрителю, а обочины дороги и контуры зданий, если на них смотреть чуть сбоку, сходятся в одной точке.

При работе над пейзажем мы сталкиваемся с проблемой неограниченного пространства. Создание иллюзии глубины пространства и бесконечно глубокой перспективы

- главная художественная задача в композиции пейзажа. Пространство в пейзаже можно разделить на отдельные планы: первый (ближний), второй (средний), третий (дальний). Предмет нашего внимания — поиск изобразительных средств организации пространства картины, построения основных планов и передачи их удаленности от зрителя. В вопросе организации пространства нам поможет перспектива.

Линейная перспектива — передача пространственной глубины в картине на основе законов линейно-графического изображения объемных предметов на плоскости холста при использовании выразительных средств: тоновые пятна, линии, штрихи, разные виды контура, построение определенных размеров, пропорций, масштабов в элементах картины.

Воздушная перспектива — построение пространственной глубины в картине посредством передачи определенных живописных (цветовых, тоновых) отношений между элементами картины и передачи изменений оттенка и плотности воздушной среды согласно планам картины.

Не менее важным средством создания иллюзии глубины и усиления выразительности сюжета является масштаб. Как мы уже выяснили, размер предметов по мере их удаленности уменьшается. Однако масштабные соотношения крупных и мелких предметов могут стать самостоятельным средством. Например, можно умышленно увеличить удаленные объекты, чтобы подчеркнуть их значимость, или, наоборот, уменьшить их. Еще одним изобразительным средством организации пространства пейзажа является подробная проработка деталей, передача фактуры и материальности цветом и тоном, усиление контрастов на ближнем плане или ослабление их на среднем и дальнем планах.

И наконец, для определения композиционного центра существует прием, когда выделяется какой-либо направляющий элемент. Роль таких элементов может выполнять, например, изображение уходящей вдаль дороги, ветки дерева и тому подобное. Главное - эти элементы должны «указывать» на композиционный центр картины.

Кроме того, можно использовать прием «оживления» предметов и объектов, наделение их эмоциями. Например, дерево может выглядеть печальным, небо тревожным, дома — прожившими большую жизнь и так далее.

Натурную постановку для пейзажа, в отличие от натюрморта, сделать невозможно. Поэтому работа над композицией пейзажа существенно отличается от работы над композицией натюрморта, ее можно разделить на следующие этапы:

- Выбор темы и поиск способа ее выражения;
- сбор материала (выполнение зарисовок с натуры);
- выполнение эскиза на основе натуральных зарисовок;
- выполнение пейзажа по сделанным эскизам и в соответствии с темой.

Перечисленные этапы определяют не только последовательность работы, но и технику и материал.

Например, поиск темы и средств выражения, сбор материала выполняются обычно графическими средствами. Выполнение окончательного эскиза происходит обычно в том материале, которым вы намерены работать над пейзажем на последнем этапе. Рассмотрим подробнее каждый этап. На первом этапе осуществляется выбор темы - самый ответственный и сложный шаг.

Тема может быть навеяна реальным пейзажем, произведением искусства (литературным произведением, музыкой, картиной и т.п.).

Она может быть воплощена в станковой картине - пейзаже. Если тема родилась в результате прочтения книги или прослушивания музыкального произведения, то лучше воплотить ее в иллюстрации или декоративной композиции.

На втором этапе происходят сбор материала, наблюдения, анализ и выполнение быстрых набросков и зарисовок различных элементов пейзажа. Если мы хотим выполнить графический пейзаж на основе натуральных наблюдений-зарисовок, то можно ограничиться зарисовками объектов и выбранного мотива с разных точек зрения. Если же мы решили создать живописное произведение, нам надо выполнить не только черно-белые наброски:

необходимы небольшие цветные этюды природного мотива, выполненные в разное время суток и с разных точек зрения.

Если интересующая нас тема навеяна другими произведениями искусства, можно ознакомиться с иллюстрациями, декорациями к спектаклям, произведениями декоративного искусства, историческими источниками и так далее.

На третьем этапе выполняется серия эскизов, наиболее удачный из которых и станет прообразом картины. На этом этапе мы должны определить формат, количество элементов в композиции, общий тон и колорит, способы организации пространства и выявить композиционный центр. Формат будущей картины, размер эскизов зависят только от нашей фантазии. Можно выполнить миниатюру или замахнуться на монументальное произведение. Стоит остановиться на размерах более привычных. Например, эскизы выполнять в пределах стандартного альбомного листа, а само произведение - в пределах листа ватмана, примерно 50x80 см. А вот выбор пропорций листа - дело индивидуальное и зависит от творческого замысла.

Итак, на четвертом этапе выполняется с помощью выбранных материалов, средств и формы собственно пейзаж.

7.16. Зарисовка интерьера

Интерьер — это внутреннее пространство архитектурного сооружения. Рисунок интерьера имеет своей целью развить объемно-пространственное мышление, дать возможность учащимся приобрести навыки изображения внутреннего пространства различной степени сложности, закрепить и углубить знания по практическому применению закономерностей наблюдательной перспективы, расширить композиционное понятие.

Весь внутренний строй интерьера определяется жизнедеятельностью человека. Такие составляющие, как освещение, декор, цветовое решение, с одной стороны, и внутреннее оборудование (мебель, ее расстановка и т. д.) — с другой, позволяют создать комфортную для человека среду обитания. Все элементы интерьера соподчиняются и отвечают функциональным потребностям человека, его эстетическим и духовным запросам.

Интерьер — это, прежде всего, замкнутое внутреннее пространство, которое включает в себя различные пространственные планы и источники освещения, создающие ту или иную оригинальную световую среду, характеризующую помещения. Использование различных цветов, фактур материалов и предметов, входящих в интерьер, создает определенные сложности в его изображении.

В рисунке интерьера особое значение приобретают метод линейно-конструктивного построения изображения и знание закономерностей наблюдательной перспективы. Линейно-конструктивный метод изображения и линейная перспектива позволяют четко следить за ходом построения изображения предметов в рисунке.

Основываясь на особенностях практического применения рисунка интерьера в профессии архитектора, знакомство с данным разделом логичнее разделить на два этапа. Первый этап — это рисование интерьера с натуры, второй — по воображению.

Рисование интерьера с натуры помогает студентам приобрести визуальный опыт, необходимый при построении внутреннего пространства помещений, выявить основные характеристики объема и закономерности светотеневого решения рисунка.

Каким бы сложным по конфигурации ни был интерьер, его всегда можно привести к обычным геометрическим объемам, которые имеют в плане квадрат, прямоугольник, круг, шестиугольник и т. д., поэтому умение рисовать простые геометрические формы в перспективе значительно облегчит рисование интерьеров с натуры. Учащийся к этому времени должен знать, как строится угловая и фронтальная перспективы. Основные виды перспективы применялись ранее при рисовании различных форм, но при рисовании интерьеров приходится вводить коррективы в перспективное построение в соответствии со зрительным восприятием изображаемого помещения.

Прежде всего, успешное выполнение рисунка интерьера с натуры зависит от правильного выбора точки зрения, линии горизонта и точек схода параллельных прямых. При рисунке помещения линии горизонта будут располагаться на уровне глаз сидящего или стоящего за мольбертом человека. В зависимости от местоположения рисующего перспектива его рисунка будет угловой или фронтальной.

При линейном построении рисунка интерьера помещения следует обратить особое внимание на качество графического построения работы. Линии, находящиеся на переднем плане, должны быть значительно ярче линий, находящихся на заднем плане. Это позволит уже на первоначальном этапе рисунка показать глубину и пространство помещения и облегчит работу над светотеневым решением интерьера.

Для характеристики интерьера, рисуемого по воображению, важен вопрос выбора линии горизонта, которая в определенной степени раскрывает назначение внутреннего пространства. Например, при рисовании помещения детского сада ее лучше взять на уровне глаз ребенка, при рисовании небольшого жилого помещения — на уровне глаз сидящего человека. Если речь идет о больших помещениях, таких, как спортзал, бассейн, производственный цех и т. д., линию горизонта следует брать повыше, это подчеркнет большой объем помещения, так как раскроет плоскость пола. Выбор линии горизонта при рисунке интерьера по воображению зависит от тех задач, которые ставит перед собой архитектор, сообразуясь с необходимостью показать то или иное достоинство проектируемого помещения.

Иногда при изображении большого объема и множества сложных деталей интерьера для уменьшения искажения выбирается несколько картинных плоскостей, точек схода и линий горизонта.

Рисунки перспектив с несколькими точками схода называются широкоугольными, и угол зрения в них может достигать до 90-100 градусов. В этих случаях используется несколько линий горизонта.

Работа над рисунком интерьера по воображению начинается с работы с планами помещения. В рамках данного учебного пособия мы рассмотрим построение рисунков интерьеров небольших жилых помещений. Первоочередная задача — выбор ракурса, при котором наиболее выгодно показывать интерьер и входящие в него детали. Для этого выполните предварительные эскизы, помогающие определить композицию рисунка и пропорциональные отношения целого (стен, пола, потолка) и деталей (мебели и т. д.).

После чего на плане помещения делаются пометки точек зрения картинной плоскости, точек схода. Такая схема поможет понять и разобраться в построении не только простой, но и сложной перспективы. Для того чтобы избежать ошибок при построении мебели, входящей в интерьер, целесообразно изобразить план расстановки мебели в перспективе (разложить план в перспективе), что позволит правильно определить местоположение мебели. После этого восстанавливается высота, и прорабатываются детали предметов, входящих в интерьер.

Если студент ставит перед собой задачу показать общий вид комнаты с расположенной в ней мебелью, логично воспользоваться фронтальной перспективой. Необходимо правильно определить точку зрения, угол зрения, линию горизонта и картинную плоскость, учитывая наиболее выгодный ракурс при рисунке помещения.

Если есть необходимость показать угол помещения, лучше использовать угловую перспективу. Чтобы избежать искажений изображения, следует взять более широкий угол зрения: чем дальше друг от друга будут располагаться точки схода параллельных прямых, тем естественнее будет изображение интерьера.

Чрезвычайно полезен для развития пространственного воображения рисунок интерьера, включающий лестницу. Лестница — одна из наиболее сложных для рисовальщика деталей. Для рисунка по воображению внутреннего пространства с лестницей студенту понадобится знание не только типологии, но и конструкций и стандартных размеров лестниц. Для облегчения построения рисунка лестницы следует начать с ее плана в

перспективе интерьера, затем по аналогии с рисунком более простых предметов восстановить высоту и насытить рисунок деталями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художник, стараясь наращивать опыт и ставя перед собой все новые и новые цели, развивает свои способности и имеет прекрасную возможность учиться и совершенствоваться всю жизнь. Творчество делает его свободным в самовыражении и богатым собственным мировосприятием. Имея хорошее профильное образование, построенное на преемственности методических основ преподавания специальных дисциплин и сориентированное на современную жизнь, художник всегда демонстрирует его в любой области художественной деятельности.

Рисунок — наиважнейшая составляющая изобразительного искусства — пользуется все меньшей популярностью из-за вытеснения его фотографией и новыми компьютерными технологиями, позволяющими через различные фильтры добиваться псевдорукотворных эффектов. Но цель нашего образования не только сохранить и передать молодым художникам основы рисунка, но и зажечь живой интерес к познанию природы и дать основной, сильный импульс для динамичного творческого развития.

Рисунок - основа, главная ткань, стержень изобразительного искусства. Его нельзя рассматривать как нечто начальное или приложение. Рисунок - само по себе искусство. Великий Микеланджело считал, что рисунок «единственное искусство, частью которого являются все остальные искусства и из которого они проистекают». Работы величайших мастеров прошлого и ведущих художников современности позволяют проследить историю развития рисунка, раскрывают особенности их творческого метода.

Развитие техники рисунка тесно связано с эволюцией стилей, присущих каждой эпохе, и эстетической направленности художника. Благодаря рисунку художник выявляет отношение к изображаемому. Почерк отражает его душевное состояние. Богатый материал для изучения техники рисунка мировой и русской школ находится в крупнейших художественных музеях.

Средневековое изобразительное искусство отвергало реалистические тенденции, если они не отвечали религиозному сюжету. Рисунок был направлен не на точность передачи природы, а на её эмоциональное, духовное состояние.

Если выразительность составляет основное содержание восприятия в повседневной жизни, то ещё в большей мере это характерно для видения мира художником. Для него выразительные, то есть экспрессивные, свойства являются средством общения. Они привлекают его внимание и определяют формы моделей, которые он создаёт. Эмоциональное начало художественного творчества проверяется точной наукой. Выдающиеся мастера былых эпох постоянно стремились проверить алгеброй гармонию, впрочем, математика античности, средневековья и Возрождения была лишена сухости и абстрактности.

Рисунок - ядро, вокруг которого и формируются все виды изобразительного искусства. Самое главное, что рисунок как форма - конечен. Конструкция формы рисунка известна, в ней, как и в музыке, «семь нот и бесконечность возможностей». Без конструктивного анализа формы не существует рисунка вообще.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. – М., 1982.
2. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: Просвещение, Владос, 1995. -239 с., ил.
3. Учебный рисунок: Учеб. пособие / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Акад. Художеств СССР; Под ред. В. А. Королева – М.: Изобраз. Искусство, 1981. – 126 с.
4. Аксенов К. Н. Рисунок.- М., 1987.
5. Барщ А. О. наброски и зарисовки.- М., 1957.
6. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты.- М., 1989.
7. Жердев Е. В. Художественное осмысление объекта дизайна.- М., 1993.
8. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись.- М., 1992.
9. Кузин В. С. наброски и зарисовки.- М., 1981.
10. Ли Н.Г.Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 480 с., ил.
11. Материалы и техника рисунка / Под. ред. В. А. Королева.- М., 1984.
12. Могилевцев В.А. наброски и учебный рисунок: Учеб. пособие. – СПб.: АРТИНДЕКС, 2009, - 160 с., ил.
13. Могилевцев В.А. Основы рисунка: Учеб. пособие. – СПб.: АРТИНДЕКС, 2007, - 72 с., ил.
14. Паррамон Х. М. Основы рисунка.- М., 1994.
15. Пособие по рисованию. Под редакцией Кардовского Д. Н., Яковлева В. Н. и др. – М., 1938.
16. Рисунок / Под. ред. А.М. Серова.- М., 1975.
17. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия / Сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Шорохов.- М., 1989.
18. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию: Зарубежная школа рисунка.- М., 1981.
19. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию: Русская и советская школы рисунка.- М., 1982.
20. Ростовцев Н. Н. Рисование головы человека.- М., 1989.
21. Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок.- М., 1985.
22. Яблонский В. А. Преподавание предметов «Рисунок» и «Основы композиции».- М., 1989.