З. Н. КВЕТКО
Т. М. ЛУКАШЕВИЧ
А. Э. РУДНЕВА

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

# РИСУНОК

ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-02 06 04 ОБСЛУЖИВАЮЩИЙ ТРУД
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



Репозиторий БарГУ

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ**
**«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Факультет педагогики и психологии
Кафедра дошкольного образования и технологий

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой дошкольного образования и технологий
_____ Н. Г. Дубешко
14 09 2015 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета педагогики и психологии
_____ И. В. Новожилова
15 09 2015 г.

# УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «РИСУНОК» ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-02 06 04 ОБСЛУЖИВАЮЩИЙ ТРУД И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Авторы: З. Н. Кветко, Т. М Лукашевич, А. Э. Руднева

Рассмотрено и утверждено на заседании редакционно-издательского совета 2 октября 2015 г., протокол № 4.

Репозиторий БарГУ

# *ПРЕДИСЛОВИЕ*

Задачи, стоящие перед высшей школой, требуют повышения профессиональной подготовки студентов, творческого подхода к любому виду деятельности, формирования у них активной жизненной позиции. Особую значимость для будущего учителя обслуживающего труда и изобразительного искусства приобретает совершенствование социального, психолого-педагогического и художественно-эстетического уровня.

Целью профессиональной подготовки студентов является развитие их способностей в области изобразительного искусства, овладение изобразительной грамотой и основами художественной графики, необходимой в их практической деятельности.

Электронный учебно-методический комплекс «Рисунок» обеспечивает изучение учебной дисциплины «Рисунок» — одной из первых специальных дисциплин на пути студента, которая знакомит его с выбранной профессией.

Через рисунок в дальнейшем устанавливаются межпредметные связи с другими дисциплинами художественного и технологического цикла, имеющими много точек соприкосновения и родственных понятий.

Содержание ЭУМК соответствует образовательному стандарту, учебному плану и учебной программе дисциплины, направлено на создание условий для расширения научно-теоретических знаний в области изобразительного искусства, практических умений в художественном творчестве (графике, живописи, скульптуре, композиции, декоративно-прикладном искусстве). ЭУМК способствует рациональному использованию учебного времени, обеспечивает изучение каждой темы в полном объёме.

Содержание ЭУМК даёт также возможность самостоятельного овладения знаниями по основным положениям изобразительного искусства, предусматривающим знание законов и правил изобразительного языка и формирующим навыки пользования ими. Раскрывает теоретические и практические основы художественной графики, рисунка, композиции, перспективного рисования, пластической анатомии, даёт понятие о предмете, его основных признаках, последовательности изображения объектов, так как учитель обслуживающего труда и изобразительного искусства должен сам уметь хорошо рисовать.

Теоретический раздел ЭУМК включает текстовые материалы к лекционным и практическим занятиям по учебной дисциплине, которые оснащены мультимедийными презентациями, разнообразным иллюстративным материалом, ключевыми понятиями и терминами, что способствует повышению мотивации и активизации познавательной деятельности обучающихся, интереса к овладению изобразительной грамотой, лучшему пониманию и запоминанию изучаемого материала. Применение теоретических знаний на практике позволяет быстро овладеть техникой рисования плоских и объёмных объектов.

В практическом разделе рассматривается методика выполнения предметов плоской формы, геометрических фигур, отдельных предметов быта, натюрморта, головы и фигуры человека. Предлагаются конкретные рекомендации по обучению каждому из видов деятельности, акцентируется внимание на графических техниках и приёмах. Репродукции художников и учебные рисунки как самостоятельные источники информации, способствуют развитию зрительного восприятия, пространственных представлений, пространственной ориентировки обучающихся. Изображая модели, художник стремится передать форму, пропорции, объём предметов, их фактуру. Процесс рисования заставляет по-новому взглянуть на знакомые объекты, придаёт им особую значимость.

В разделе контроля знаний предлагаются тестовые задания для текущей и итоговой аттестации, вопросы по самоконтролю к лекционному курсу, вопросы к экзаменам, практические и творческие задания по управляемой самостоятельной работе. Все это позволяет расширить возможности изучения техники рисунка, предметов плоской формы, геометрических тел, перспективных построений, головы и фигуры человека за счёт самостоятельно составленных и выполненных заданий, аналогичных заданиям ЭУМК. Разработанные материалы для контроля знаний можно использовать для осуществления объективного контроля и оценки учебных достижений обучаемых.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Рисунок» для специальности, 1-02 06 04 Обслуживающий труд и изобразительное искусство, список использованной (цитируемой) и рекомендуемой литературы, которая поможет расширить знания в области изобразительного искусства.

Репозиторий ВарГУ

Содержание разделов ЭУМК дидактически взаимосвязано, позволяет организовывать целостный образовательный процесс по дисциплине и самостоятельную работу студентов.

Рассматриваемые в ЭУМК основы обучения рисунку базируются на принципах реалистического изображения. Вместе с этим проанализированы и некоторые особенности создания абстрактных изображений для создания целостного представления о различных художественных течениях и направлениях в искусстве.

Рисунки из электронного учебно-методического комплекса, показывающие последовательность изображения, можно повторить, однако в основе обучения должно быть рисование с натуры. Наблюдения окружающей действительности, наброски и зарисовки с натуры помогают освоить основы реалистического изображения при выполнении длительных заданий по памяти и воображению.

Надеемся, что систематическое выполнение предложенных в комплексе заданий окажет необходимую помощь студентам педагогических специальностей в процессе их самостоятельной творческой деятельности.

*Коллектив авторов*

Репозиторий БарГУ

# *ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ*

## РАЗДЕЛ 1
## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ

### Тема 1.1
### Ведение. Виды изобразительного искусства. Графика

1. Содержание, цель и задачи дисциплины.
2. Характеристика материалов и принадлежностей для графических работ.
3. Графика как вид изобразительного искусства.
4. Рисунок как основной вид графики.

### 1. Содержание, цель и задачи дисциплины

Задачи, стоящие перед высшей школой, требуют повышения профессиональной подготовки студентов, творческого подхода к любому виду деятельности, формирования у них активной жизненной позиции. Особую значимость для будущего учителя обслуживающего труда приобретает совершенствование социального, психолого-педагогического и художественно-эстетического уровня.

Дисциплина «Рисунок» является первоначальным и необходимым этапом для изучения дисциплин эстетического цикла, предусмотренных типовым учебным планом. Изучение дисциплины будет способствовать созданию условий для расширения научно-теоретических знаний в области изобразительного искусства, практических умений в художественном творчестве: графике, живописи, скульптуре, композиции, декоративно-прикладном искусстве.

Цель дисциплины — формирование знаний, умений, навыков и профессиональных компетенций в области изобразительного искусства, овладение на практикоориентированном уровне технологиями живописи, графики, скульптуры, композиции, декоративного искусства как части исторического опыта человечества, а также средствами их выразительности.

Основными ***задачами*** дисциплины являются: развитие художественного мышления, творческого воображения, зрительной памяти, пространственного представления, качественных знаний, умений и навыков, необходимых для руководства художественным и эстетическим воспитанием, практической деятельностью школьников.

### 2. Характеристика материалов и принадлежностей для графических работ

Графические рисунки можно считать самым старейшим искусством на Земле. Наши доисторические предки использовали уголь во время рисования на стенах пещер! С тех древних времён прошло много времени, а данный вид искусства сохранился и по сей день. Стены наших подъездов, лифтов, а также заборы продолжают украшать «графические произведения». В наше время для рисования доступно немало материалов — уголь, графитный карандаш, цветные карандаши, мел, пастельный мел, фломастеры, тушь и т. д. Всё это — инструменты для создания рисунка. Однако для рисования линий и штрихов нужны не только такие художественные материалы, но и основа для рисования. В любой момент при создании рисунка могут пригодиться некоторые дополнительные принадлежности, которые часто оказываются крайне необходимыми.

**Бумага.** Все рисующие и пишущие материалы наносятся на бумагу. Существуют разные сорта бумаги. Для работы карандашом или красками нужна плотная белая бумага — высший сорт бумаги с шероховатой поверхностью, она прочная и хорошо проклеена. Мелованная или меловая бумага хорошо воспринимает краску, штрих, и линии приобретают отчётливость, тушь ложится очень ровно и плотно. Работать акварельными красками следует на чертёжной или ватманской бумаге. А также рисовать хорошо и на цветной бумаге [1].



Репозиторий БарГУ

**Графитные карандаши.** Графические карандаши имеют диапазон твёрдости от 9Н (твёрдые, слабые, тонкие линии), до 9В (мягкие, тёмные, жирные линии). Графический карандаш очень удобен в работе, поскольку легко убирается резинкой, и может применяться в учебных рисунках, творческих работах, набросках, эскизах и т. д. Они могут быть большие, плоские и механические, точных размеров и различного качества. Хорошо работается на плотной гладкой бумаге, а зернистая бумага подойдёт для работы тоном. Очень часто художники используют графитные карандаши для создания предварительного эскиза перед написанием картины в другой технике живописи, например, масляной или акриловой.

**Цветные карандаши.** Имеют толстые стержни, в составе которых есть жировые частицы. При усилении нажима на карандаш стержни начинают крошиться и ломаться. На нанесённый один слой цветного карандаша на бумагу практически невозможно нанести другие слои, потому что первый слой прочно соединяется с бумагой, по этой же причине плохо удаляется резинкой. Лучше всего цветные карандаши подходят для работы на бумаге или картоне. Для профессиональных художников выпускаются карандаши с более качественными и соответственно более дорогими составляющими компонентами. Начиная с внутренней части и заканчивая оболочкой карандаша и упаковкой. Для детского творчества, как правило, используются более дешёвые восковые карандаши [2].

**Акварельные мелки.** Очень интересен такой материал для рисования как акварельные мелки. Разнообразные рисунки можно сделать, работая акварельными мелками по смоченной водой и чуть «привянувшей» бумаге. Здесь уместны главным образом линейные зарисовки. Работа акварельными мелками по сухой бумаге напоминает работу карандашами.

**Резинка.** Кусочек каучука, который необходим для исправления ошибок. Для рисования применяют резинки только мягкие, остроугольные: они не разрушают поверхность бумаги и незаметно удаляют остроугольной частью отдельные линии и небольшие пятна тона.

**Уголь.** Уголь для рисования — это круглые стержни разной длины и диаметра (для работы применяют кусочки угля средней длины диаметром 4—5 мм). Он хорошо передаёт фактуру, обладает большими живописными возможностями в плане передачи света и тени. Углём можно создавать разнообразные тонкие и толстые линии, делать любую штриховку и растушёвку, как кончиком стержня, так и боковой его стороной. Им рисуют пейзажи, портреты, натюрморты и сюжетные композиции.

**Мел.** Применяется для рисования на классной доске, позволяет выполнять линейные рисунки, а также штриховку и тушёвку.

**Фломастер.** Различные фломастеры удобны в работе, интересны по своим изобразительным возможностям. Фломастер легко скользит по бумаге и оставляет красивую плавную линию, которую нельзя стереть, поэтому работать им надо уверенно. Фломастер лучше использовать для выполнения набросков, зарисовок или декоративных работ.

**Сангина.** Сангина — материал и инструмент для рисования в виде палочки-карандаша без оправы. Имеет красивый (от красноватого до тёмно-коричневого и фиолетового) тёплый мягкий цвет. Сангина принадлежит к инструментам рисования, которые дают мягкую красочную линию. Этот материал даёт возможность применять растушёвку, штрихи различной интенсивности, разнообразные пятна, так как штрих легко растирается. Сангину чаще всего берут для рисования человеческого тела, хотя им также рисуют натюрморты, пейзажи и животных. Хранить работы, выполненные сангиной, лучше под стеклом.

**Соус.** Соус — это материал для рисования в виде толстых палочек-карандашей из прессованных красителей с клеем, обёрнутых в фольгу. Необычайно глубокий по тону, с приятной бархатистой поверхностью. Соус отличается от многих других материалов**,** применяемых в рисунке, широким тональным диапазоном. Он применяется в больших и длительных рисунках, в набросках и зарисовках. Соусом чаще работают опытные рисовальщики.

**Пастель.** Мягкий цветной стержень, изготовленный из прессованных, измельчённых в порошок красок с добавлением отбеливающих или соединительных веществ: мела, клея и пр. Пастель наносится на бумагу и картон. Представляет собой толстые стерженьки, лежащие в коробке разного цвета, на вид, как цветные мелки. Пастель имеет схожие свойства с углём: она плохо соединяется с бумагой и осыпается. Работают этим материалом на шероховатой поверхности, используя возможности пастели: её растушёвывают пальцем, кусочком бумаги или ватной палочкой. Отличительной особенностью пастели является матовость и бархатистость цвета, которые не даёт никакой другой материал.

**Тушь и перо.** Иногда для выполнения рисунка используют такой инструмент для рисования как перо, которое макают в тушь или чернила. Рисунок тушью при помощи пера представляет собой огромное количество штрихов, линий и точек и по выразительности напоминает гравюру. В работе с тушью не допускается исправлений [3].



Репозиторий БарГУ

## 3. Графика как вид изобразительного искусства

Графика (греч. grapho — пишу, рисую), как и живопись, скульптура, а также фотоискусство, является видом изобразительного искусства, т. е. входит в раздел пластических искусств, возникших на основе зрительного восприятия и создающих изображения реального мира, преобразованные творческим воображением художника, на плоскости и в пространстве. В качестве художественных средств изобразительное искусство использует рисунок, цвет, пластику и светотень.

Термин «графика» первоначально употребляли применительно только к письму и каллиграфии. Искусство шрифта с давних времён было связано с графикой. Новое значение и понимание она получила в конце XIX — начале XX в., когда графика определилась как самостоятельный вид искусства [4].

Язык графики и главные его выразительные средства — это линия, штрих, контур, пятно, тон. Активно участвует в создании общего впечатления и белый лист бумаги. Добиться выразительности рисунка можно даже при использовании только чёрного цвета. Именно поэтому графику часто называют искусством чёрного и белого. Однако это не исключает применения в графике цвета.

Графическое произведение в отличие от живописного, где цвет играет главенствующую роль, также может быть цветным, но и характер применения цвета здесь совершенно иной. Цвет подчиняется особенностям изображения, присущим рисунку.

По содержанию и форме, задачам и методам графика имеет много общего с искусством живописи, поскольку и живописные, и графические произведения создаются на плоскости. Существуют такие понятия, как графичность и живописность. Живопись в ряде случаев может быть графичной, а по отношению к графике иногда можно применить эпитет «живописная».

Границы между графикой и живописью очень подвижны, например, технику акварели, пастели, а иногда и гуаши относят то к одному, то к другому виду искусства, в зависимости от того, каково назначение произведения, в какой степени используется цвет, что художник предпочитает использовать — линию или пятно.

Художественно-выразительные достоинства графики заключаются в её лаконизме, ёмкости образов, концентрации и строгом отборе графических средств. Некоторая недосказанность, условное обозначение предмета, как бы намёк на него, составляют особую значимость графического изображения, рассчитаны на активную работу воображения зрителя.

В этой связи не только тщательно прорисованные графические листы, но и беглые наброски, зарисовки с натуры, эскизы, декоративные и шрифтовые композиции имеют самостоятельную художественную ценность. Быстрые штрихи могут запечатлеть неповторимость уходящего мгновения.

Графике доступны разнообразные жанры (портрет, пейзаж, натюрморт, исторический жанр и др.), её возможности изображения и образного истолкования мира практически неограниченны. Специфическими графическими жанрами являются карикатура, шарж, плакат, книжная и газетно-журнальная графика.

Графика тесно связана с процессом печати (полиграфическим воспроизведением), а значит, предполагает возможность множественного повторения (тиражирования) своих произведений (эстампы). Каждый оттиск является оригиналом, а не копией произведения [5].

К **печатным** художественным изображениям относят: гравюру на дереве (ксилография), гравюру на металле (офорт), литографию, линогравюру, гравюру на картоне и другие, основанные на искусстве рисунка, но имеющие собственные выразительные средства.

Изображение, полученное в результате оттиска на бумаге с печатной формы — доски из металла, дерева или линолеума с нанесённым на неё углублённым рисунком, называется ***гравюрой.*** В этом случае рисунок выполняется специальными резцами (штихелями) или вытравливается кислотой (в офорте). Различают гравюру для высокой и глубокой печати.

При высокой печати (гравюра на дереве — ксилография, линогравюра) краску накатывают на поверхность доски, её выступающие части, с которых и печатают черным (или каким-нибудь другим) цветом, в углубления краска не попадает. К этому виду печати относится и гравюра на картоне: изображение выклеивается из кусочков картона и становится выпуклым.

В процессе глубокой печати (гравюра на металле — офорт) краску затирают вглубь штриха, выступающие части дают светлый тон, а углублённые штрихи — тёмный.

К гравюре относят и литографию, которая является оттиском рисунка, нанесённого на специально обработанный литографский камень (используется в плоской печати).



Репозиторий БарГУ

Как правило, цветные гравюры печатают с нескольких досок, каждая из которых служит для одной краски. Один лист бумаги последовательно прокатывают через эти доски, чтобы получить необходимые чистые и смешанные цвета. В литографии при цветной печати для каждой краски подготавливают свой камень. Иногда печатают и с одной доски, покрывая её разными красками.

Существует множество классификаций графических работ. В самом общем виде графика делится на уникальную, включающую все разновидности рисунка, выполненные непосредственно от руки на листе бумаги, и воспроизведённую, выполненную типографским и другими способами.

В зависимости от содержания и назначения графика может быть:

– станковая;
– книжная (журнально-газетная); сюда можно отнести и мода-графику;
– плакат (афиша);
– прикладная графика (графический дизайн);
– компьютерная графика.

***Станковой*** графикой этот вид графического искусства называется по аналогии со станковой живописью, произведения которой создаются на специальном станке — мольберте (рисунок 1.1). Для станковой графики характерны широта тематики и разнообразие изобразительных средств. Произведения станковой графики можно увидеть на выставках. Это, как правило, рисунки, не имеющие прикладного назначения, а также печатная графика: эстамп, лубок (рисунки 1.2 и 1.3). Художник сам выбирает материал и формат листа. Графические листы можно легко переносить с места на место, они могут быть предназначены не только для выставки, но и для украшения интерьеров жилых и общественных зданий.



Рисунок 1.1 — И. Репин. Л. Н. Толстой за работой. 1891. Карандаш [6]



Рисунок 1.2 — Кацусика Хокусай. Большая волна в Канагаве, бум. ксилография. 1823—1831 гг. [7]



Рисунок 1.3 — Бова Королевич сражается с Полканом.Сказочный лубок [8]

Важнейшей областью является ***книжная и журнально-газетная графика.*** В древних рукописных книгах рисунки выполняли и раскрашивали вручную. Они назывались миниатюрами. Книжная графика не просто часть издательского дела или средство для передачи знаний, она является частью культуры.

Все элементы книжного оформления — и расположение внутри книги, и внешние — создают целостное произведение искусства (рисунок 1.4). Художник определяет размеры (формат) книги, особенности шрифта, размещение набора (текста), разнообразного иллюстративного материала. Но особенно велика роль художников-иллюстраторов, работающих над элементами внешнего оформления книги (суперобложка, переплёт или обложка), над форзацем и другими элементами внутреннего оформления книги (авантитул, титульный лист, шмуцтитул, иллюстрации).

Художник должен владеть изобразительными средствами, графической техникой и материалом, а также обладать достаточной эрудицией, хорошо изучить эпоху, о которой идёт речь в произведении, культуру и быт людей того времени, и той страны, где происходит действие, обстановку, которая их окружала, стиль одежды в подробностях [9].

Книжной графике родственна ***журнально-газетная графика*** по тем же формальным и содержательным признакам — связь с полиграфией, единство художественного организма журнала или газеты, тематическая привязка к публикуемым материалам (рисунок 1.5).



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.4 — Книжная графика [10]




Рисунок 1.5 — Журнально-газетная графика [11]



Рисунок 1.6 — Мода-графика [12]

К журнально-газетной графике можно отнести ***мода-графику*** как особую область графического искусства (рисунок 1.6).Термин «мода-графика» весьма условный, он близок по значению к понятиям «иллюстрация мод», «модная картинка», а по существу, это графическое изображение человека в модном костюме. Эскизы костюмов, коллекций, рисованные журналы мод, реклама — всё это имеет отношение к мода-графике

***Плакат*** (нем. Plakat — объявление) — единичное произведение графического искусства, как правило, крупного формата, содержащее лаконичное, броское, обычно цветное изображение, сопровождаемое кратким текстом. Выделяют плакаты политические, спортивные, экологические, рекламные, сатирические, просветительские, театрально-зрелищные и др. Современный плакат обычно полиграфическое воспроизведение созданного художником оригинала. Специфика художественного языка плаката определяется тем, что он должен восприниматься на большом расстоянии, выделяясь среди разнообразных средств информации. Плакат воздействует ярким, условным, лаконичным графическим и цветовым строем, декоративной выразительностью.

Цветовое решение плаката имеет принципиальное значение. Как правило, используется ограниченное количество цветов. Художник создаёт особый колорит, уравновешивая цвета не только изображения, но и шрифта. В плакатном искусстве огромная роль принадлежит символике цвета, силе его эмоционального воздействия.

Специфические средства плаката: плоскостное изображение, общепонятные символы, изобразительные метафоры, эффектное сопоставление образов, масштабов, точек зрения, степеней условности, обобщённые, а подчас и сатирические образы.

Плакат широко использует силуэты, экспрессивные формы, контуры и фотографический материал. Плакаты выполняются в агитационных, политических, рекламных, учебных целях (рисунок 1.7).









Рисунок 1.7 — Разновидности плакатов [13]

Репозиторий БарГУ

***Афиша*** — вид информационной графики, листовое издание обычно большого формата (рисунок 1.8). С одной стороны листа помещена репродукция графического произведения (фотографии) изобразительного и шрифтового характера, оборот листа предназначен для расклеивания или крепления иным способом в общественных местах. По содержанию афиша — это всегда объявление о спектакле, концерте, лекции и т. д. [14].




Рисунок 1.8 — Разновидности афиш [15]

***Прикладная графика*** — область графического искусства, включающая все виды утилитарных графических произведений: почтовые марки, конверты, открытки, денежные знаки, афиши, буклеты, программы, проспекты, плакаты. Этикетки на различных упаковках — это тоже прикладная или промышленная графика (промграфика), которая имеет практическое назначение, помогает сориентироваться в большом количестве разнообразных товаров, украшает наш быт (рисунок 1.9).




Рис. 1.9 — Прикладная графика [16]

Промышленная графика — вид прикладной графики, обслуживает сферу производства и сбыта промышленной продукции — товарные ярлыки, фирменные знаки, издательские марки, упаковка, различные рекламные издания; сферу управления производством — бланки, конверты, технические рисунки и пр.

В настоящее время промышленную графику относят к ***графическому дизайну.*** Кроме этого, разнообразные оформительские работы, особенно в области рекламы, разработку графического стиля учреждения также причисляют к графическому дизайну. Графический стиль какой-либо фирмы включает создание знаков, шрифтов и прочего оформления для буклетов, бланков, этикеток, визиток и других документов. Здесь важно то, как шрифт сочетается с изображением и как всё это вместе создаёт имидж фирмы.

Новым видом является ***компьютерная графика.*** Художники выполняют композиции из сложно пересекающихся линий, объёмных элементов, узоров, цветовых пятен на экране дисплея, а затем полученные изображения выводят на принтере (рисунок 1.10). Способность графики быстро откликаться на актуальные события, выражать чувства и мысли художника, развитие техники создают условия для возникновения всё новых видов графики [17].

Репозиторий БарГУ

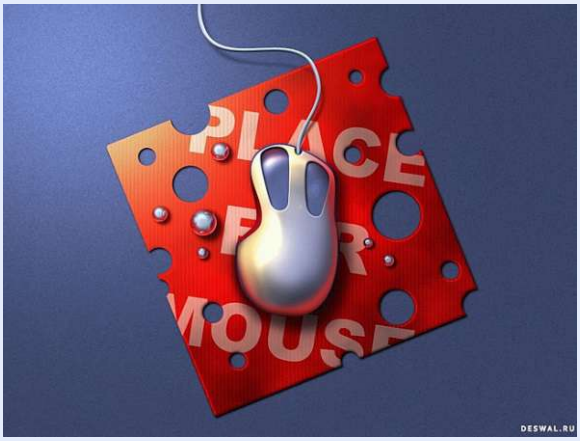






Рисунок 1.10 — Компьютерная графика [18]

Все вышеперечисленные особенности графического искусства позволяют ему не только быть средством сообщения информации, но и создавать эмоционально-чувственные образы, т. е. выполнять коммуникативные и эстетические функции. Оперативность и множественность, ясность и выразительность изобразительного языка делают графику самым демократичным, самым массовым видом изобразительного искусства.

Первые графические изображения появились на самых ранних стадиях развития человеческого общества. Ещё до того, как древний человек обратился к опытам в скульптуре и живописи, он создал рисунки, положившие начало искусству графики. Это дошедшие до нас наскальные изображения животных, сцены охоты на стенах пещер и костяных пластинах.

Рисунки эти не только фиксировали какие-либо события, окружающий мир, но и долгое время служили средством общения между людьми, заменяя собой письменность. С помощью различных изображений первобытный человек излагал свою мысль, т. е. определённые понятия и сообщения, воспроизводя контур предмета или существа на плоской поверхности. Со временем он научился выражать в рисунке и своё эстетическое видение — ощущение красоты формы и цвета.

Первоначально графические изображения не имели самостоятельного значения, а являлись украшением предметов (рисунки на древнегреческих вазах). С появлением письменности графика стала всё шире применяться в рукописных книгах, пергаментах, грамотах для украшения и разъяснения текста.

Графика как самостоятельный вид изобразительного искусства в привычных для нас формах складывается в эпоху Возрождения. В противовес средневековому художественному канону, который требовал скрывать человеческое тело в тяжёлой, ниспадающей до пола драпировке костюма, давал условно-плоскостное изображение мира, художники эпохи Возрождения обратились к богатству жизни, к её духовным и чувственным радостям, заложили основы колористической композиции, создали световой акцент, свободно владели пространством.

Последние четыре столетия — период бурного развития графического искусства, причём темп этого развития стремительно растёт. На изобразительное видение мира оказывает воздействие фото- и киноискусство, возрастает роль субъективного начала, остро индивидуального восприятия жизни. Появляются всё новые и новые графические техники. В особую область выделился современный графический дизайн [19].

## 4. Рисунок как основной вид графики

Рисунок как вид графики занимает особое положение в мире изобразительного искусства, так как ***рисунок — структурная основа любого изображения: графического, живописного, скульптурного, декоративного. Рисунок — средство познания и изучения действительности.***

Термин «рисунок» имеет множество толкований в различных видах искусства. Например, живописец и архитектор под рисунком понимают выражение объёмной формы; музыковед, анализируя музыкальное произведение, говорит о мелодическом рисунке; балетмейстер указывает на рисунок танца. Словом, «рисунок» мы называем не только линейный абрис, очертание какого-либо предмета, но и всякое упорядочение формы в изображении [20].



Репозиторий БарГУ

И даже в изобразительном искусстве термин «рисунок» имеет различные толкования. Иван Крамской определяет рисунок как графический элемент построения изображения, отмечая, что рисунок в тесном смысле — черта, линия, внешний абрис; в широком смысле — это не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности.

Художники эпохи Возрождения рассматривали рисунок как основу всякого изображения. Для Микеланджело рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — это источник и корень всякой науки. Подобную трактовку мы находим у Ченнино Ченнини, Альберти, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера.

Российский искусствовед и педагог Л. Медведев пишет: «Рисунок — это не только образ предмета, но и его художественно-эстетические качества; иначе говоря, рисунок — это художественно-образное отражение объективной действительности графическими средствами» [21].

Рисунок нужен для любого произведения изобразительного искусства как средство создания композиции. Он чётко и быстро реагирует на все изменения замысла художника, позволяет найти главное и сразу передать желаемое в наглядной форме.

Многочисленные виды рисунка различаются по технике, методам и характеру, по назначению, жанрам и темам. Рисунок может служить учебным, вспомогательным целям, участвовать в создании произведений разных видов искусств и украшать интерьер.

Самостоятельное значение имеет ***станковый рисунок*** — выполненное на мольберте (станке художника), на отдельном листе, тщательно проработанное художественное произведение. Это могут быть рисунки различных жанров: портрет, пейзаж, натюрморт, бытовой, мифологический рисунок и др. Темы для рисунков подсказывает сама жизнь, история или фантазия.

Жизненные впечатления художник может зафиксировать в быстро выполненных разнообразными художественными материалами ***наброски и зарисовках.*** Это наиболее лёгкая форма фиксации натурных впечатлений. Такого рода рисунки служат материалом для будущей работы.

Подготовительный рисунок необходим при создании живописных полотен, фресок, мозаик и витражей. Дизайнер или архитектор свой первоначальный замысел проекта фиксирует с помощью рисунка в ***эскизах***. Скульптору необходимо хорошее владение рисунком, чтобы правильно передавать пропорции и объём, располагать форму в пространстве. Композиция скульптурного рельефа начинается с рисунка.

***Академический рисунок*** — многочасовую работу с подробной передачей конструкции и светотени объектов — выполняют слушатели Академии художеств и студенты специальных учебных заведений. Такая система обучения сложилась с конца XI в. и, как правило, включает копирование «оригиналов» признанных мастеров, рисование с гипсовых античных слепков и затем с живой натуры.

***Учебный рисунок*** включает рисование с натуры, рисование по памяти и воображению. Он составляет основу художественного образования. Например, для рисования с натуры предлагаются разнообразные геометрические тела, гипсовые орнаменты, натюрморты, объекты мира техники и природы. Не только с натуры, но и по памяти рекомендуется рисовать фигуру человека, пейзаж, архитектурные постройки и др. Как правило, учебные задания по рисунку соответствуют программным задачам, их выполняют по мере нарастания сложности под контролем педагога.

Существуют различные варианты художественного графического изображения. Это может быть рисунок, где главным является достоверная передача изображаемых объектов на плоскости с помощью линейной перспективы и тональной моделировки (рисунок 1.11), или условный рисунок, когда основным принципом является достижение максимальной выразительности, а достоверность — не главная задача (рисунок 1.12).

Основное, что отличает условное рисование от академического, — это характер линии. В академическом рисунке линия имеет естественный, мягкий ход и легко вживается в среду, особенно при штриховке. В условном рисунке линия отчётлива, выверена, ведётся чётко и осознанно от начала до конца, утверждает свою суть на любом отрезке, исключает элемент случайности.

Условное, или абстрактное, изображение может частично трансформироваться в знак или символ. В условном рисунке подход к объекту более аналитический, так как происходит переработка формы, некоторое утрирование характерных её особенностей для увеличения выразительности [22].

Степень условности изображения напрямую зависит от поставленных художником задач. Несмотря на кажущуюся простоту, такое изображение требует от рисующего опыта в академическом рисовании. Процесс трансформации и стилизации изображения происходит по определённым правилам, а значит, определённый набор знаний и умений необходим.



Репозиторий БарГУ

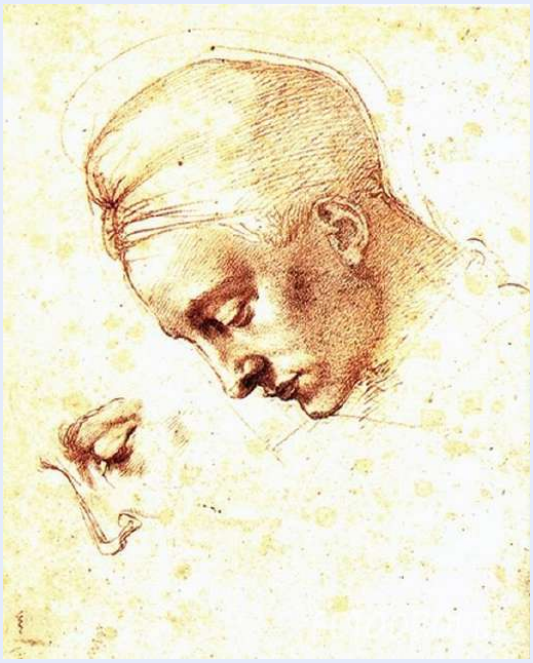


Рисунок 1.11 — Микеланджело. Рисунок женской головы [23]



Рисунок 1.12 — Эскиз костюма, выполненный в условной манере [24]

Как разновидность графики рисунок использует все основные технические средства и возможности рисования. Он исполняется преимущественно твёрдым красящим веществом — карандашом, углём, сангиной, соусом, пастелью. При этом используется техника линии, штриха, тонального пятна.

Искусство рисунка, как и любое другое искусство, создаётся с помощью особого языка. Им необходимо овладеть, чтобы наилучшим образом понимать рисунок и научиться рисовать. В воплощении замысла художника, как правило, участвуют все элементы рисунка.

Художественно-выразительные средства рисунка: линия, пятно, ритм, контраст, симметрия или асимметрия, пропорции, тон, светотень. Кроме этого, художнику необходимо заботиться о выразительности штрихов, контуров, силуэтов. Не следует принижать цвета в рисунке. Для создания образа графического произведения также важны различные способы передачи пространства на плоскости. Все эти средства могут использоваться в рисунке одновременно, но художник волен отдавать предпочтение одному—двум из них [25].

Личность художника, его отношение к миру, темперамент, вкус, движение руки всегда отражаются в его творчестве, создают неповторимый стиль, творческий почерк, по которому произведения легко узнаются.

Главное выразительное средство рисунка — линия. Она запечатлевает неуловимые мгновения жизни. Сплетаясь в разнообразные формы, линия бывает тонкой, изысканной и кружевной, колючей и злой, нежной и бархатистой. Благодаря богатству графических материалов линия может быть предельно разнообразной. Она передаёт не только характер изображаемого предмета, но и эмоциональное состояние самого художника, поэтому линия может быть решительной и смелой, порывистой и стремительной, неуверенной и робкой и т. п. Сколь разнообразна эмоциональная «палитра» линии, можно увидеть на рисунках известных мастеров.

Например, А. Матисс широкими спокойными линиями рисует абрис женского лица. Плавная и спокойная, гармоничная линия, проведённая уверенной рукой, говорит о творческом благополучии автора (рисунок 1.13).

Рисунки Ван Гога, П.Филонова, М.Врубеля отличает нервное восприятие мира, но сколь различна линия у этих мастеров: взволнованно-яркая у Ван Гога (рисунок 1.14), жёсткая и яростная у Филонова, трепетно-прерывистая у Врубеля (рисунок 1.15).

Тонкий артистический рисунок В. Серова благодаря изысканной линии передаёт божественную красоту женских образов.

П. Пикассо умел создать выразительные и запоминающиеся образы минимальными средствами. Он использовал не только разнообразную линию, но и пятно (рисунок 1.16).



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.13 — А. Матисс. «Женщина с распущенными волосами» [26]



Рисунок 1.14 — Ван Гог «Барки на берегу» [27]



Рисунок 1.15 — М. Врубель. «Роза» [28]



Рисунок 1.16 — П. Пикассо. Дон Кихот [29]

Замечательными мастерами рисунка были Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Рафаэль, А. Дюрер, Рембрандт, П. Рубенс, Ж.-Д. Энгр и другие зарубежные художники. В России виртуозно владели рисунком художники О. Кипренский, К. Брюллов, А. Иванов, П. Чистяков, И. Репин, В. Суриков, В. Серов и многие другие.

Художники XX в. продолжают развивать традиции реалистического рисунка и создают много нового в области островыразительного рисунка авангардных направлений [30].

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.2
## История развития рисунка

1. Назначение рисунка и его особенности в Древнем Египте.
2. Законы изображения, особенности рисунка в искусстве Древней Греции.
3. Прикладной характер рисунка в эпоху Римской Империи.
4. Самостоятельное значение рисунка в эпоху Возрождения.
5. Русская школа рисунка XVIII—IXX вв.
6. Выражение творческой индивидуальности в рисунках художников XX в.

### 1. Назначение рисунка и его особенности в Древнем Египте

Работы величайших мастеров прошлого и ведущих художников современности позволяют проследить историю развития рисунка, раскрывают его выразительные средства и возможности работы карандашом, тушью, углём, сангиной, пастелью и другими графическими материалами.

Египтяне — великая цивилизация, которая оставила неизгладимый след в истории человечества. Культурное наследие Древнего Египта имеет высокую ценность. Живопись, которая процветала в этом древнем государстве, также является яркой и неординарной. Всё творчество египтян пронизано религиозными мотивами. В Древнем Египте человеческое земное существование являлось лишь переходом к загробной жизни, и не считалось важным этапом. Египтяне с самого рождения начинали готовить себя к смерти — уходу в иной, более совершенный мир. Это отразилось в живописи и других видах искусства.

Начало теоретического обоснования правил рисования принадлежит египтянам. Они первыми стали устанавливать законы изображения, определённые каноны. Обучение технике рисования осуществлялось по двум направлениям. С одной стороны, отрабатывалось свободное движение руки, чтобы главные контурные линии легко наносились кистью на поверхность доски или папируса. С другой стороны, ученик должен был иметь крепкую и твёрдую руку, чтобы уверенно выцарапывать контур рисунка на стене для фрески, на камне для барельефа и др.

Тематику картин в Древнем Египте можно назвать религиозно-культовой. Вся жизнь этих людей состояла из ритуалов, и это прослеживается в рисунках (рисунок 1.17). Произведения живописи посвящены жрецам, религиозным обрядам, прославлению умерших и высших мистических существ. Однако такая узкая тематика не повлияла на таланты египетских живописцев. Многие произведения являются настоящими образцами искусства. Живопись Древнего Египта имеет особый стиль, который сложно сравнить с чем-либо другим [31].

Все картины египетских художников выполнялись в определённых рамках. Фигуры людей, богов и животных на изображениях, как будто подчинены некой схеме. Лицо принято было изображать в анфас, а саму фигуру — руки, ноги, часть туловища — в профиль (рисунок 1.18). Природа на картинах живописцев Египта также выглядела весьма схематично.



Рисунок 1.17 — Египетская папирус, изображающий царицу. XV в. до н. э. [32, с. 41]



Рисунок 1.18 — Египетская фреска. XV в. до н. э. [33]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.19 — Египетская фреска. XV в. до н. э. [34]

Египтяне пользовались красками, которые изготавливали из минералов — извести, древесного и каменного угля, железной и медной руды. Древние художники не умели достигать игры цвета или полутонов. Однако основные цвета — белый, чёрный, красный, синий, жёлтый и зелёный — долго не теряли яркости. Для сохранности рисунки покрывались слоем смолы — так они сохранялись ещё дольше. Живопись Древнего Египта служила для украшения гробниц и религиозных строений, а также зданий, где жили знатные горожане. Египтяне, в отличие от художников каменного века, делали центром своих произведений человека. Художники изображали целые сцены, с участием многих людей и богов с головами животных. Для египетской живописи характерна монументальность — порой изображения в храмах, которые создавали художники, достигали огромных размеров.

Среди рисунков древних египтян наряду с каноническими религиозными сюжетами можно увидеть рисунки, отражающие жизненные впечатления: кошка гуляет среди зарослей папируса; девушка ловит рыбу; люди играют на музыкальных инструментах и др. (рисунок 1.19).

Искусство древней цивилизации подкупает зрителя своей глубиной и многогранностью. Этот период является важным этапом в истории развития живописи.

## 2. Законы изображения, особенности рисунка в искусстве Древней Греции

Древнегреческая цивилизация подарила нам богатое историческое наследие в области культуры и искусства.

Греческие художники многое переняли у египтян. Они изучили их каноны и методы построения рисунка, что во многом облегчало обучение учеников. Были позаимствованы техники, такие как рисование острой палочкой по не твёрдой поверхности, но вместо глиняной поверхности греки использовали восковую. Однако греки не зацикливались лишь на египетском способе обучения [35].

Древнегреческие художники разрабатывали свои каноны, исследуя тело человека. Они утверждали, что сущность прекрасного заключается в стройном порядке, в симметрии, в гармонии частей и целого. Они хотели изучать жизнь и находить в ней прекрасное. Практически эталоном красоты стало человеческое тело. Женщина с красивыми формами того времени и мускулистый мужчина. В теле человека художники находили так много прекрасной гармонии, что и своих Богов стали изображать по образу и подобию своему.

Для греков прекрасна была сама жизнь. Древние греки загробный мир представляли, как земной, и поэтому их Боги были подобны людям. Они имели похожие мысли и чувства, а также недостатки.

Греки изучали человеческое тело во всех деталях, как сейчас изучают его в художественных школах, рисуя уши, нос, глаза, руки и ноги, и это дало им возможность пойти дальше привычных канонов и правил, развивать своё изобразительное искусство.

**Поликлет** (древнегреческий скульптор и теоретик искусства, работавший в Аргосе во 2-й половине V в. до н. э.) впервые в истории изобразительного искусства предложил новые пропорциональные членения фигуры и первым придумал рисовать фигуры, которые опирались бы на одну ногу (рисунок 1.20). С этого времени в школах рисования стали изображать фигуры людей максимально приближёнными к реализму.

В развитие греческого изобразительного искусства сделал свой вклад **Полигнот** — древнегреческий живописец V в. до н. э. По приглашению Кимона (полководец и политический деятель Афин периода греко-персидских войн) он приехал в Афины и стал главой кружка художников, где он и развернул свою бурную деятельность.

Репозиторий БарГУ

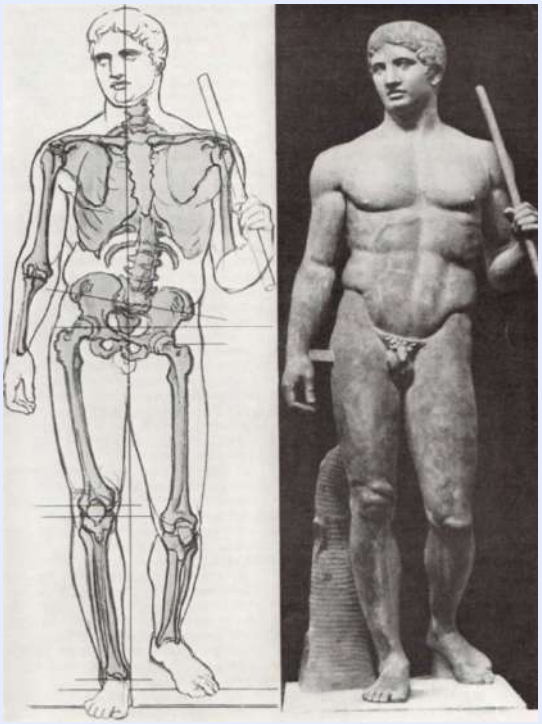


Рисунок 1.20 — Поликлет. Дорифор. Мрамор V век до н.э. [36]



Рисунок 1.21 — Орфей. Рисунок на древнегреческой вазе в стиле Полигнота [37]

Полигнот учил учеников наблюдать за окружающим миром, передавать в рисунке жизнь людей и природу так, как они это видят. Умея владеть только линией, Полигнот стремился к реальности изображения и добился хороших результатов в этом деле. Он также привнёс эмоции в лица изображаемых людей, тем самым внося разнообразие в рисунки (рисунок 1.21).

Аристотель упоминал Полигнота как мастера передавать форму фигуры человека. Он по-настоящему развил культуру линейного рисования и приучил к уважению самой линии, показал, как владеть ей и с помощью неё творить.

В Древней Греции, как и в Древнем Египте, долгое время рисовали лишь линиями, без светотени.

Первым в истории, кто начал рисовать светотень, т. е. моделировать объём формы тоном, был **Апполодор** — художник (вторая половина V в. до н. э.), его ещё называют скиографом, что означает — тенеписец. Также он является отцом станковой живописи, именно он ввёл в живопись технику смешения красок между собой. При этом Апполодор был отличным преподавателем. Так как все эти новшества требовали ввода новых методик преподавания рисунка и живописи, он начал обучать своих учеников по-новому.

Художники Древней Греции старались изобразить реальный мир как можно точнее, поэтому в основу метода обучения рисунку было положено рисование с натуры. Греки стремились к натуре всеми силами, старались передать всё гиперреалистично — это и повлияло на методику обучения в художественных школах того времени [38].

**Паррасий** был большим авторитетом среди своих коллег. Он считался не только отменным художником, но и хорошим учёным. Он разработал и внёс в программу обучения канон человеческих пропорций. Также он написал учебный трактат по рисунку одними линиями.

При обучении рисованию Паррасий старался обратить внимание учеников на особенные свойства линии, использовав её как основное средство изображения формы на плоскости. Вот как трактовал это известный историк Плиний: «…ведь рисовать тела и их поверхности сложно, но многие в этом достигли больших успехов, зато рисовать одни только очертания тел и ограничивать пределы оканчивающегося рисунка редко кому удаётся. Ведь контур должен состоять только из своей линии и так обрываться, чтобы намекать на то, что за ним находится, и указывать на то, что скрыто» [39].

Эта теория основ обучения рисунку вошла в основу последующих школ преподавания рисунка в Древней Греции. Ей должны были следовать и учителя, и начинающие рисовальщики, выстраивая последовательность создания рисунка, т. е. сначала был карандаш, а потом краски. Об этом также упоминает Плиний: «В его картинах и бумагах видны многие следы грифеля, которые, как говорят, очень полезны художникам» [40].



Репозиторий БарГУ

Линия в рисунке теперь имела главную роль. Ей намечали пропорции, чётко, без лишних штрихов и дёрганий.

Греческие художники превосходно владели не только техникой рисования, они были знатоками человеческой анатомии, о чём свидетельствуют скульптуры, вазовая живопись и др.

В Греции IV в. до н. э. уже существовали три школы рисунка. Это были Эфесская, Фиванская и Сикионская школы. Впоследствии именно Сикионская школа окажет большое влияние на развитие методов преподавания в дальнейшем.

Фиванская школа рисунка была основана Никомахом (по другим источникам это был Аристид). В обучении преобладал уклон в светотеневые эффекты, которые могли создавать иллюзии. Такие рисунки казались красивыми, но пропорции и анатомические формы могли быть неточны.

Эфесскую школу создал Зевксис (по другим источникам создателем школы был Эфранор из Коринфа). Школа была ориентирована на изучение особого восприятия природы и так же, как и Фиванская школа, стремилась к иллюзорности и так же пренебрегала точностью и пропорциями в рисунке.

А вот Сикионская школа, которую основал **Эвпомп,** придерживалась точности и строгости в построении рисунка. В этой школе учили наблюдать, изучать, замерять. Так что можно сказать, что преподаватели школы были сторонниками научного подхода к обучению рисунку. Это похоже на то, что сейчас преподают в наших университетах по рисунку и живописи.

Именно благодаря своему научному подходу Сикионская школа выпускала высококлассных специалистов-художников.

Эвпомп (400—375 гг. до н. э.) был отличным живописцем и оставил большое наследие после себя. Он стремился к изучению природы, человеческого тела, предметов. Точные замеры давали возможность создавать академически правильные рисунки. В этом и был метод обучения Сикионской школы рисунка (рисунок 1.22).

Также стоит упомянуть и Памфила — ученика Эвпомпа. Памфил был фактическим главой Сикионской школы. Он был очень образованным человеком, был успешен в математике и геометрии. Памфил считал, что без этих знаний нельзя добиться вершины в рисунке. Ведь наука развивает пространственное мышление и помогает правильно расположить рисунок на плоскости. Есть информация, что на двери школы была надпись: «Сюда не допускаются люди, не знающие геометрии» [41].

Однако рисунок в Древней Греции использовался только в подготовительных и учебных целях, самостоятельного значения он ещё не имел.



Рисунок 1.22 — Рисунки Древней Греции [42]

Репозиторий БарГУ

## 3. Прикладной характер рисунка в эпоху Римской Империи

Римская культура на первый взгляд должна была развить дальше достижения греческих художников-педагогов. Римляне благоволили к изобразительному искусству, и многие знатные вельможи и патриции сами занимались рисованием и живописью, как, например, Юлий Цезарь.

Греческой культурой были созданы все условия для дальнейшего развития изобразительного искусства и разработки методов и приёмов обучения рисованию. Однако римляне не внесли нового в методику и систему преподавания. Они лишь пользовались достижениями греков; более того, много ценных положений рисунка они не сумели сохранить. Как свидетельствует уцелевшая живопись Помпеи и сообщения историков художники Рима в основном копировали произведения мастеров Греции. Таким образом, в Древнем Риме методы обучения и само изобразительное искусство в эпоху расцвета империи приняли прикладной характер. Поэтому характер подготовки художника в римских школах отличается от методов работы в греческих.

Греческие художники-педагоги старались разрешить высокие проблемы искусства, они призывали учеников овладевать искусством с помощью науки и осуждали тех художников, которые по-ремесленнически подходили к искусству.

В эпоху Римской империи художник-педагог меньше задумывался над высокими проблемами искусства. Его интересовала в основном ремесленно-техническая сторона дела. Римское общество требовало большого количества художников-ремесленников для оформления жилых помещений и общественных зданий. Поэтому затягивать сроки обучения было нельзя. Вполне естественно, что при обучении рисованию преобладало копирование образцов, повторение приёмов работы древних греков [43].

Римские художники всё больше и больше отходили от глубоко продуманных методов обучения рисунку, которыми пользовались выдающиеся художники-педагоги Греции. Говоря о постановке преподавания рисования в эпоху расцвета Рима, необходимо несколько слов сказать о портретном искусстве. Этот жанр искусства, широко распространён как в скульптуре, так и в живописи и рисунке. Портреты людей той эпохи написаны без всяких прикрас, с поразительной жизненной правдой, передают индивидуальные черты характера людей различного возраста. К этому времени относятся фаюмские портреты, в которых отразились греко-римские методы и техника живописи (рисунки 1.23 и 1.24).

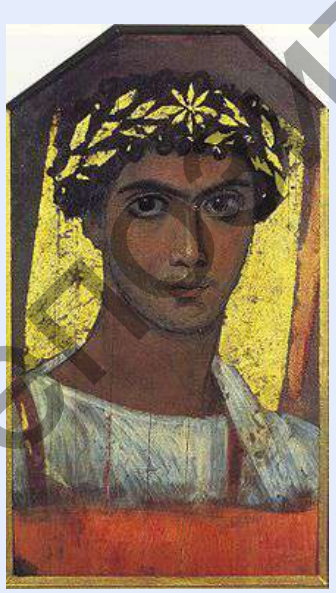


Рисунок1.23 — Портрет юноши. II в. н. э. [44]

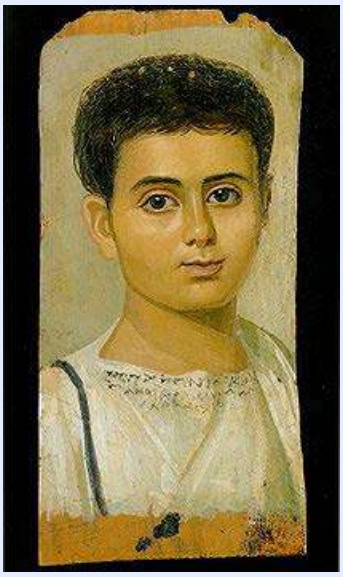


Рисунок 1.24 — Портрет мальчика по имени Евтихий. II в. н. э. [45]

Репозиторий БарГУ

## 4. Самостоятельное значение рисунка в эпоху Возрождения

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

В эпоху Возрождения искусство рисунка приобрело самостоятельную значимость. Под влиянием гуманистических принципов культ человека противопоставляется религиозным идеалам. Прогрессивное мировоззрение способствовало развитию науки, познанию природы. Изучение памятников античности обусловило новое содержание искусства. Сложилась другая система художественного видения — изображение стало строиться как реальная картина. Особенно важным было формирование специфического языка рисунка. Линия обрела пластическую выразительность, способность в самом нажиме передавать объём и пространство. Для достижения объёмности стали применять штриховку и светотень [46].

К этому времени художники владели практически всеми разновидностями технических приёмов рисунка, дошедшими до нашего времени. Уже тогда в рисунке использовались свинцовые, серебряные и другие металлические грифели (штифты), графит, итальянский карандаш, сангина, уголь, мел, пастель, а также жидкие материалы — тушь, разноцветные чернила, акварель, белила. Рисовали гусиными и тростниковыми перьями, кистями на белой бумаге и бумаге разнообразных цветов, тонированной и грунтованной. Это значительно обогатило художественные и технические возможности изображения.

Техника рисунка, сложившаяся в эпоху Возрождения, оказала сильнейшее влияние на последующие поколения художников и стала основой для многих художественных школ, которые изобрели свои технические и художественные приёмы работы теми же материалами.

В истории рисунка существовали два различных подхода к изображению, две системы передачи формы: объёмная и живописная. При объёмном изображении форма передаётся чётким контуром и моделировкой объёма, при живописном — контуры словно бы растворяются в окружающем воздушном пространстве. Всё это расширило возможности рисунка, способствовало созданию присущей только ему художественной образности.

Строгой, линейной манере рисунка следовали художники Возрождения, принадлежавшие к флорентийской и римской школам: А. Матеньи, Леонардо да Винчи, Микеланджело.

Венецианские художники, напротив, рисовали в свободной манере, например, Джорджоне, Тициан, П. Веронезе, Я. Тинторетто. Они предпочитали использовать лёгкий живописный штрих и пятно.

Значительное увеличение тематических, художественных и технических возможностей рисунка эпохи Возрождения можно проследить на примере творчества Леонардо да Винчи. С помощью рисунка он познавал мир, мыслил и творил (рисунки 1.25 и 1.26). Его альбомы заполнены этюдами головы и фигуры человека, набросками лошадей и других животных, композиционными эскизами, изображениями драконов и чудовищ, уродливых физиономий. Леонардо рисовал горы, деревья, водяные потоки. Он — создатель первого в европейском искусстве пейзажного рисунка. Свои научные труды Леонардо сопровождал рисунками различных механизмов, которые часто превращались в художественный образ.



Рисунок 1.25 — Леонардо да Винчи. Голова девушки [47]



Рисунок 1.26 — Леонардо да Винчи. Наброски к «Коню», 1448 [48]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.27 — А. Дюрер. Автопортрет. 1484 [49]



Рисунок 1.28 — Ж.-Д. Энгр. Портрет молодой девушки [50]

Великими мастерами линейного рисунка, выполненного серебряным штифтом, были Ян ван Эйк, А. Дюрер, Рафаэль и другие. Мастера Северного Возрождения уделяли больше внимания самостоятельному рисунку. Например, А. Дюрер создавал рисунки всех типов и жанров: обнажённой натуры, растений и животных, разработки идеальных пропорций человеческого тела, портреты, этюды к картинам, эскизы гравюр (рисунок 1.27).

Французский художник первой половины XIX в. Ж.-Д. Энгр блестяще владел графитным карандашом (рисунок 1.28).

## 5. Русская школа рисунка XVIII—IXX вв.

Русская школа XVIII — XIX вв. также внесла много нового в технику рисунка. Виртуозно владел рисунком О. Кипренский, К. Брюллов и другие ученики Академии художеств. Они любили работать на слегка жёлтой или голубой бумаге, используя её тон. Это избавляло рисунок от излишней перегруженности листа. Даже учебные рисунки этих художников украшают крупные музеи изобразительного искусства [51].

О. Кипренский добивается обилия полутонов и живописного впечатления в рисунке «Натурщик с красным плащом», выполненном итальянским карандашом, сангиной и мелом (рисунок 1.29).

В рисунке К. Брюллова «Портрет Полины Виардо», графитный карандаш, сделана тончайшая моделировка объёма средствами светотени. Хорошо передано сходство с моделью, неповторимое движение знаменитой певицы (рисунок 1.30).

В известном рисунке «Группа из двух натурщиков» К. Брюллов использовал сложное сочетание материалов: сангины, пастели, угля и мела. С помощью этих средств он передал богатство тоновых оттенков и цветовых нюансов (рисунок 1.31).

Многочисленные рисунки К. Брюллова, выполненные акварелью, производят впечатление законченных картин, например, удивляющая своим ювелирным мастерством «Турчанка» (рисунок 1.32).

Репозиторий ВарГУ



Рисунок 1.29 — О. Кипренский «Натурщик с красным плащом» [52]



Рисунок 1.30 — К. Брюллов «Портрет Полины Виардо» [53]



Рисунок 1.31 — К. Брюллов «Группа из двух натурщиков» [54]



Рисунок 1.32 — К. Брюллов «Турчанка» [55]

Рисунки А. Лосенко, А. А. Иванова, И. Репина и многих других русских мастеров дают представление о различных приёмах использования графических материалов [56].

Великий живописец А. А. Иванов обогатил возможности акварели, заставил её звучать с новой выразительной силой. Особой одухотворённостью поражают его акварельные рисунки к библейским и евангельским сюжетам, выполненные с помощью белил на бумаге приятного теплого тона. Это — многофигурные, сложные композиции, раскрывающие человеческие характеры. Художник добивается необыкновенной гармонии цветовых сочетаний. Прозрачность и динамичность акварельных рисунков наилучшим образом раскрывают внутреннее, духовное движение, составляющее сущность каждого поступка. Например, в эскизе «Хождение по водам» мы воспринимаем не только идущего по воде Христа и тонущего Петра, а словно видим саму веру, способную творить чудеса (рисунок 1.33).

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.33 — А. А. Иванов «Хождение по водам» [57]

Таким образом, рисунок благодаря свободе и условности выразительных средств способен передать, казалось бы, невозможное — чувства и мысли, духовные порывы людей.

И. Репин любил выполнять остропсихологические рисунки графитным карандашом и использовать растушку. В рисунке углём на холсте «Портрет Элеоноры Дузе» художник воспользовался такими разнообразными техническими приёмами: то уголь кладётся плашмя, особенно при изображении одежды и фона, и слегка растирается, то работа ведётся свободным, широким штрихом. Репин очень умело передаёт фактуру платья, кресла, волос с помощью угля и шероховатой поверхности холста (рисунок 1.34).




Рисунок 1.34 — И. Репин. «Портрет Элеоноры Дузе» [58]

Русские художники второй половины XIX в. развили и широко использовали в своём искусстве технику соуса, как сухого, так и мокрого, когда он разводится водой, подобно акварели. Н. Крамской выполнил этюд женской головы к картине «Неутешное горе» в свободной манере, с использованием штриха, в технике сухого соуса (рисунок 1.35).



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.35 — И. Крамской. «Неутешное горе» [59]



Рисунок 1.36 — В. Серов. «Портрет О. К. Орловой» [60]

Рисунки В. Серова, Б. Кустодиева, В. Борисова-Мусатова, М. Врубеля представляют собой образцы мастерского сочетания разнообразных рисовальных материалов в одном листе [61].

В. Серов, работая над портретом О. К. Орловой, применил уголь, сангину и цветные карандаши. Получился рисунок, близкий к живописному изображению. Мастер использовал почти все известные в то время художественные материалы, извлекая максимальные возможности для реализации замысла. Ему удавалось добиваться простоты и общей гармонии тона, несмотря на сложную технику исполнения. Обладавший высоким мастерством, виртуозной техникой и тонким вкусом, В. Серов создал немало великолепных рисунков (рисунок 1.36).

Особую манеру наложения штрихов М. Врубеля невозможно спутать с почерком другого художника. Что бы он ни изображал — розу в стакане, пейзаж, ребёнка в кроватке, нервные, угловатые, перекрещивающиеся врубелевские штрихи узнаются безошибочно.

Пером, как инструментом рисования, охотно пользовались великие мастера всех поколений — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Рембранд, Доре, Илья Репин, Валентин Серов, Михаил Врубель и многие другие. Они оставили нам неповторимые и бесконечно разнообразные перовые рисунки. Обычно рисовали чернилами, тушью, сепией (краской коричневого цвета) на гладкой плотной белой или тонированной бумаге. Часто сочетали технику работы пером и кистью. Приёмы перового рисунка разнообразны, их создавали выдающиеся мастера западноевропейского и русского искусства. Рисунок пером требует от художника точности и уверенности, так как почти невозможно внести исправления.

Пастель и акварель используют и для рисунка, и для живописи. Всё зависит от того, что больше предпочитает художник — линию или пятно, многоцветие или монохромность. Большое количество рисунков кистью, особенно портретов, оставили нам такие мастера, как Карл Брюллов, Илья Репин, Иван Крамской, Валентин Серов, Михаил Врубель и многие другие.

Богатый материал для изучения техники рисунка мировой и русской школ находится в крупнейших художественных музеях.

Репозиторий ВГУ

## 6. Выражение творческой индивидуальности в рисунках художников XX в.

Художники XX и XXI вв., продолжая развивать традиции реалистического искусства, привносят много нового в области свободного, островыразительного, экспрессивного рисунка авангардных направлений, нарушающего традиционные нормы. В основе многообразия новых форм — отвлечение от передачи характерных признаков конкретных объектов, их деформация и пересоздание ради воплощения своей пластической формулы мира. Опора на различные художественные традиции (первобытное искусство, эллинистическую архаику, Древний Восток, примитивизм, детский рисунок, древнерусское искусство, лубок и др.) помогает современным художникам эмоционально-целостно переосмысливать действительность, ярко выражать свою творческую индивидуальность в рисунке.

Искусство рисунка связано с различными, порой очень существенными изменениями в его характере, однако, начиная с эпохи Возрождения до наших дней, оно не утратило своего самостоятельного значения.

Краткий обзор развития специфического языка рисунка показывает, что он во многом зависит от используемых художественных материалов и техник. В крупнейших художественных музеях собран богатый материал, который позволяет изучать технику рисунка мировой и русской школ [62].

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.3 Техника рисунка

1. Художественные материалы для создания рисунков.
2. Графические материалы, их маркировка, целевое назначение, особенности работы. Изобразительные возможности графических материалов.
3. Основные выразительные средства рисунка.
4. Анализ графических произведений русских и зарубежных художников.

### 1. Художественные материалы для создания рисунков

Все материалы делятся на графические и живописные (рисунок 1.37).




Рисунок 1.37 — Материалы для рисунка и живописи [63, с. 6]

**Графические** — это карандаши, разнообразные мелки, палочки обожжённого древесного угля, фломастеры, различные ручки, а также традиционные в графике — тушь и перо, вместо которого иногда применяют заострённую палочку или кисть.

**Живописные материалы** — это краски, которые дают художнику богатые возможности в изображении мира. В глубокой древности человек научился получать красящие вещества, растирая в порошок разноцветные глины и камни. Эта красочная основа — порошок — называется «пигмент». Чтобы из него сделать краску, надо найти подходящее связующее вещество. Для этого применяют воск, яичный желток, рыбий клей. И даже сегодня в самые качественные краски обязательно входят те же натуральные вещества. Художнику для живописи требуются разные виды красок — акварель, гуашь, темпера, масло, так как для работы необходимы разные по характеру краски: одни — чтобы расписывать стены, другие — чтобы создавать живописные картины или маленькие живописные произведения [64].

### 2. Графические материалы, их маркировка, целевое назначение, особенности работы

При создании графического изображения используются разные виды бумаги, картона и многие виды рисующих и красящих материалов: карандаши, авторучки и пр.

Все рисующие и пишущие материалы наносятся на **бумагу**, которую делают из массы специальным образом обработанных древесных волокон с добавлением минеральных (каолина, мела) и проклеивающих веществ, красителей и пр. Согласно легенде, бумага была изобретена в Китае в I в.

Репозиторий МГУ

до н. э. Её делали из древесного луба, а во II в. н. э. — из шёлковых волокон, с этим связано её латинское название. Секреты производства бумаги стали известны в Европе только через несколько столетий. Её изготавливали главным образом из льняных тряпок, для рисования стали применять с IV в.

Существуют разные сорта бумаги. Для работы карандашом или красками нужна плотная белая бумага — высший сорт бумаги с шероховатой поверхностью, она прочная и хорошо проклеена. Названа так по имени владельца английской бумажной фабрики Дж. Ватмана [65].

Бумага, покрытая ровным слоем мела с небольшим количеством связующих веществ, — мелованная, или меловая, бумага. Она хорошо воспринимает краску, штрих и линия приобретает отчётливость, тушь ложится очень ровно и плотно. Но самое главное заключается в том, что по готовому рисунку возможна ретушь, т. е. внесение изменений и исправлений с помощью иглы, скальпеля, ножа и т. п. Тут возникает даже такой новый технический приём, как белая линия и штрих по чёрному фону, что напоминает гравирование (принцип линогравюры).

Работать акварельными красками следует на белой плотной бумаге, например, чертёжной или ватманской. На гладкой бумаге краска ложится ровным тоном; на шероховатой поверхности краска дополняет свой оттенок: на освещённой стороне выпуклости она делает светлее и ярче, в углублении — темнее и несколько другого оттенка. Это чередование создаёт игру цвета.

Рисовать хорошо и на цветной бумаге. Эта традиция старых мастеров имеет большой смысл и богатые технические возможности. Цветная бумага даёт рисунку тоновую среду, по ней можно работать одновременно и тёмным, и светлым. Такую бумагу можно приготовить так: мелко толчёную пастель или ещё какой-нибудь другой красящий порошок равномерно растереть по листу тампоном из ваты.

Цветная или тонированная бумага делается также заливкой слабым раствором чая или кофе, однотонной акварелью или гуашью. Цвет и тон покраски бумаги могут быть бесконечно разнообразными. Художественные возможности бумаги очень широки.

Во время работы бумага должна лежать неподвижно и прямо, т. е. так, чтобы её края были параллельны краям крышки стола.

Рисовальная бумага в зависимости от назначения и качества выпускается следующих марок:

В — для выставочных, художественных работ;

Ф — для работы тушью, изготовления гравюр;

А — для работы акварелью;

О — массового назначения.

Существует множество инструментов и приспособлений, предназначенных для красящих и рисующих материалов. Учебная практика показала, что для выполнения заданий по рисунку наиболее предпочтительны графитные и цветные карандаши, фломастеры, акварель, тушь, соус, цветные мелки, а также уголь, сангина, пастель.

Самое простое и распространённое приспособление для графического изображения — **карандаш.** Это слово пришло к нам из тюркского языка (*кара* — чёрный, *таш* — камень). Когда-то карандашами служили палочки из свинца, серебра, дающие достаточно чёткие серые штрихи на бумаге, пользовались ими главным образом для предварительных набросков, а также так называемые итальянские карандаши из чёрного сланца. Карандашами назывались и палочки сангины и пастели [66].

Первое описание графитового карандаша было найдено в относящихся к 1564 г. трудах о минералах швейцарского естествоиспытателя Гейслера. У графитовых стержней имелось два существенных недостатка: они пачкали руки и быстро ломались. Только в конце XVIII в. стали делать стержни для карандашей из смеси графита и глины с последующим обжигом, а потом француз Контье предложил вклеивать в деревянные пеналы, тогда карандаш и стал технически совершенным инструментом.

Проводя карандашом по бумаге, мы как бы спиливаем с него частицы, которые отлагаются на шероховатой поверхности листа — возникают линии. Сегодня есть возможность пользоваться довольно разнообразным ассортиментом карандашей. Карандаши можно разделить на три основные группы: чёрные графитовые, копировальные (химические) и цветные. Они дифференцируются по твёрдости (мягкости), обозначаемой буквами Т, МТ, М с цифровым показателем перед буквой. Например, М — мягкий, 2М — более мягкий, 3М — ещё более мягкий. Международное обозначение твёрдости (мягкости) карандашей Н (твёрдый), В (мягкий). Всего существует 15 групп карандашей (рисунок 1.38). По целевому назначению мы знаем карандаши школьные, канцелярские, чертёжные и рисовальные.

Репозиторий БарГУ



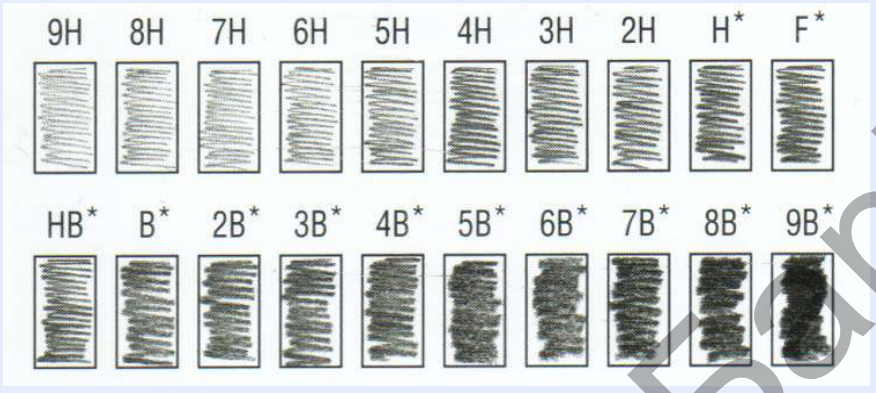




Рисунок 1.38 — Графические карандаши и их маркировка [67, с. 12]

Самыми распространёнными являются графитовые карандаши. Графит — продукт натурального происхождения чёрного цвета, он представляет собой кристаллический углерод в смеси с различными веществами — добавками. Выпускается графит не только оправленным в дерево, но и в виде средних и толстых графитовых палочек. Качество графита зависит от степени однородности его массы. Плохой графит царапает по бумаге. Графитную пыль, собранную после заточки карандаша можно использовать для затенения. Графитные карандаши водонепроницаемы и плохо пишут по влажной бумаге. Они используются для создания деликатного рисунка, в архитектурных разработках, в строительстве, в столярном деле, для маркировки тканей, школьниками, в офисах. Очень часто художники используют графитные карандаши для создания предварительного эскиза перед написанием картины в другой технике живописи, например, масляной или акриловой [68].

След графитового карандаша отличается красивым серым тоном и имеет лёгкий отблеск. Графитовый карандаш очень удобен в работе, поскольку легко убирается резинкой, и может с успехом применяться в учебных рисунках, творческих работах, классных набросках, эскизах и т. д. Карандашом создают рисунки линейного, линейно-штрихового и тонально-живописного плана. Сочетая карандаши разной мягкости, можно добиться потрясающих результатов (рисунок 1.39).

1. Для самых светлых тонов заднего фона и здания использовали карандаш Н.

2. Средние тона — карандаш 2В (наиболее часто используемый профессиональными художниками).

3. Чёрный цвет создан карандашом 8В, который даёт ощущение глубины.

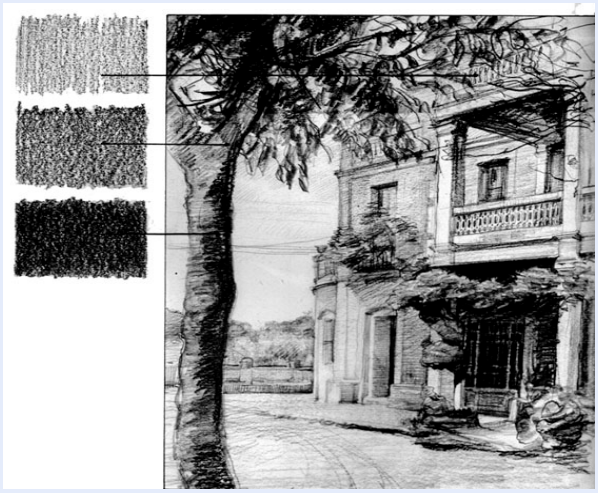


Рисунок 1.39 — Рисование карандашом разной мягкости [69]



Репозиторий БарГУ

Графит в сочетании с другими художественными материалами таит огромные возможности для каждого художника.

Графит хорошо ложится на любую бумагу и не осыпается. Подбирать карандаш и бумагу следует в соответствии с поставленными задачами. Линией и штрихом хорошо работать на плотной, гладкой бумаге, а зернистая бумага подойдёт для работы тоном. Хорошо выглядят рисунки карандашом на пожелтевшей от времени бумаге.

При работе графитным карандашом не следует особенно увлекаться растушёвкой, так как может создаться впечатление затёртости и засаленности рисунка.

Готовя карандаш к работе, острым ножом стачивают деревянную оправу на 25—30 мм и обнажают графит на 8—10 мм, заостряя его конец (рисунок 1.40).



Рисунок 1.40 — Карандаш, заточенный под художественные задачи [70]

В процессе работы карандаш держат за середину оправы и время от времени повёртывают в руке, чтобы рисовать острой частью графита. Притупившийся графит вновь заостряют ножом или наждачной бумагой.

Правильная заточка и длинная оправа позволяют на разных этапах работы держать карандаш то тремя пальцами, то всей кистью руки, чтобы извлечь все заложенные в нём изобразительные возможности (рисунок 1.41) [71].

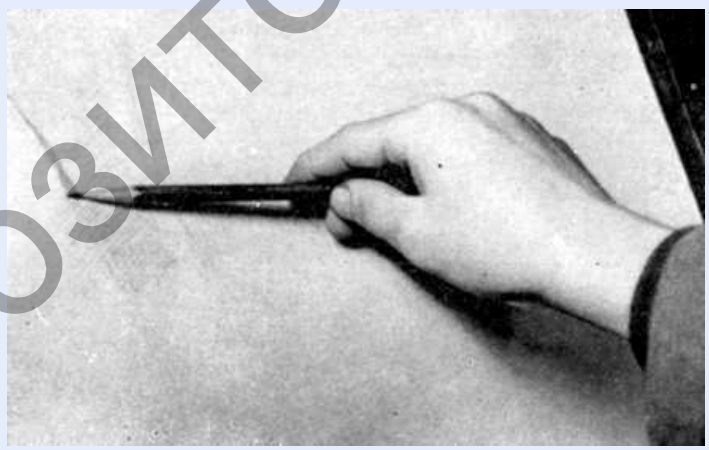


Рисунок 1.41 — Положение руки при рисовании [72]

В состав **цветных карандашей** входит каолин (белая глина), красящий пигмент, смешанный с вяжущим веществом воском или со специальными жировыми добавками. При сильном нажиме стержни сильно крошатся и ломаются, жирный, блестящий след их прочно соединяется с бумагой, поэтому плохо удаляется резинкой и слабо воспринимает повторную прокладку другим цветом. Следовательно, деревянную оправу цветных карандашей надо стачивать на меньшую длину, чем у графитовых, и слабо нажимать на оправу.

Цветными карандашами также можно достичь разнообразных графических или живописных эффектов, особенно это касается акварельных карандашей, которые можно размывать водой.



Репозиторий БарГУ

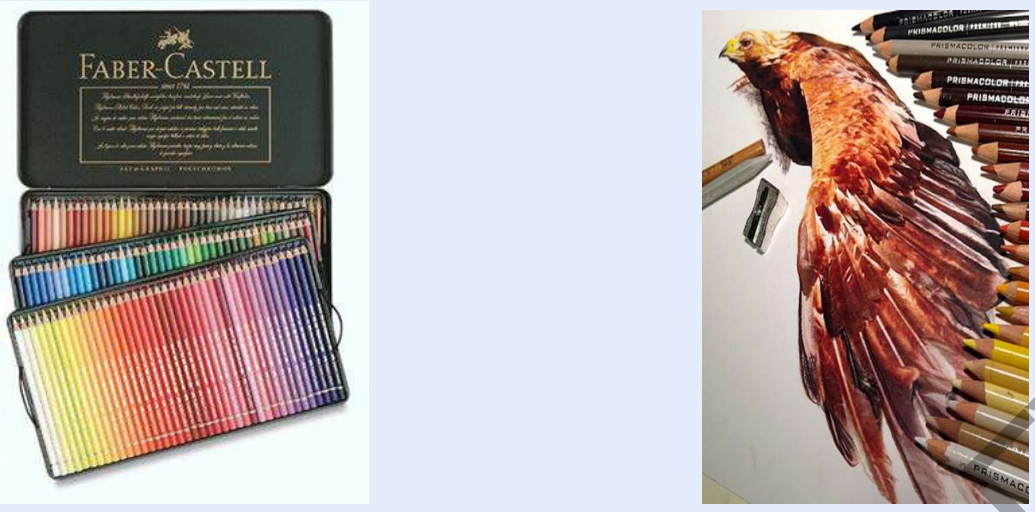



Рисунок 1.42 — Цветные карандаши и их графические возможности [73]

Лучше всего цветные карандаши подходят для работы на бумаге или картоне. В зависимости от предназначения состав цветных карандашей различается. Для профессиональных художников выпускаются карандаши с более качественными и соответственно более дорогими составляющими компонентами (рисунок 1.42). Начиная с внутренней части и заканчивая оболочкой карандаша и упаковкой. Для детского творчества, как правило, используются более дешёвые восковые карандаши.

**Резинка** — кусок натурального каучука, которым стирают следы графита. В начале XIX в. англичанин Пристли обнаружил, что сырой натуральный каучук способен стирать следы графитового карандаша лучше, чем частицы хлеба, которые использовались в то время с этой целью.

Для рисования применяют резинки только мягкие, остроугольные: они не разрушают поверхность бумаги и незаметно удаляют остроугольной частью отдельные линии и небольшие пятна тона.

Существуют два приёма стирания резинкой: движением по бумаге и прикладыванием к бумаге. При стирании линий и тона первым приёмом движение резинки направляется в сторону от руки, поддерживающей бумагу, чтобы избежать её смятия или разрыва. Ошибочную линию стирают после того, как будет нарисована правильная линия. Для ослабления тона пользуются вторым приёмом, легко прижимая несколько раз резинку к пятну, снимают излишек графита. Резинка, насыщаясь графитом, становится грязной и начинает либо размазывать графит, либо втирать его в поверхность бумаги. Стирание надо всегда выполнять чистой резинкой, для чего время от времени её чистят о шероховатую бумагу или папку.

**Уголь** как рисовальный материал использовался художниками с глубокой древности, так как он отличается большими выразительными возможностями, им рисуют пейзажи, портреты, натюрморты и сюжетные композиции. В отличие от других материалов он в наименьшей степени препятствует работе, позволяя свободно и раскованно наносить линии, которые, в свою очередь, передают настроение и переживания художника. Уголь бывает различных форм и оттенков. Угольные карандаши — различной твёрдости, толщины, мягкости и рассыпчатости. Углём можно работать двумя способами: используя линии и штрихи и применяя тональную тушёвку. Для тонких линий уголь затачивают косо, так как средняя часть (сердцевина) угольков, приготовленных из прутиков, более рыхлая. При работе на холсте уголь самозатачивается. Рисовальные угольки должны быть различными по величине и форме. Проводить широкие линии, быстро заштриховывать большие поверхности следует боковой стороной (рисунок 1.43). Уголь даёт глубокий бархатистый чёрный цвет и большой диапазон тональных переходов. Им выполняют быстрые наброски, эскизы и длительные рисунки. Он очень удобен в работе и легко стирается. Уголь чётко выявляет форму предмета, позволяет передать свет и тень. Им рисуют на бумаге, картоне, холсте, стене и других поверхностях. Лучше использовать шероховатую бумагу, можно и плотную чертёжную, которую следует слегка протереть мелкой наждачной бумагой. Интересные рисунки углём получаются на цветном фоне неярких тонов [74].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.43 — Уголь — графический материал [75]

Растирать уголь рекомендуется тряпочкой или специальной растушкой из замши, лайковой кожи или плотной бумаги в виде туго скрученного валика с заострёнными концами. В этом случае не следует использовать резинку, так как после неё уголь ложится неровно. Можно облегчить тон, смахнув лишний уголь тряпочкой или щетинной кистью. Освещённые места предмета можно проработать мелом или белым карандашом (рисунок 1.44).

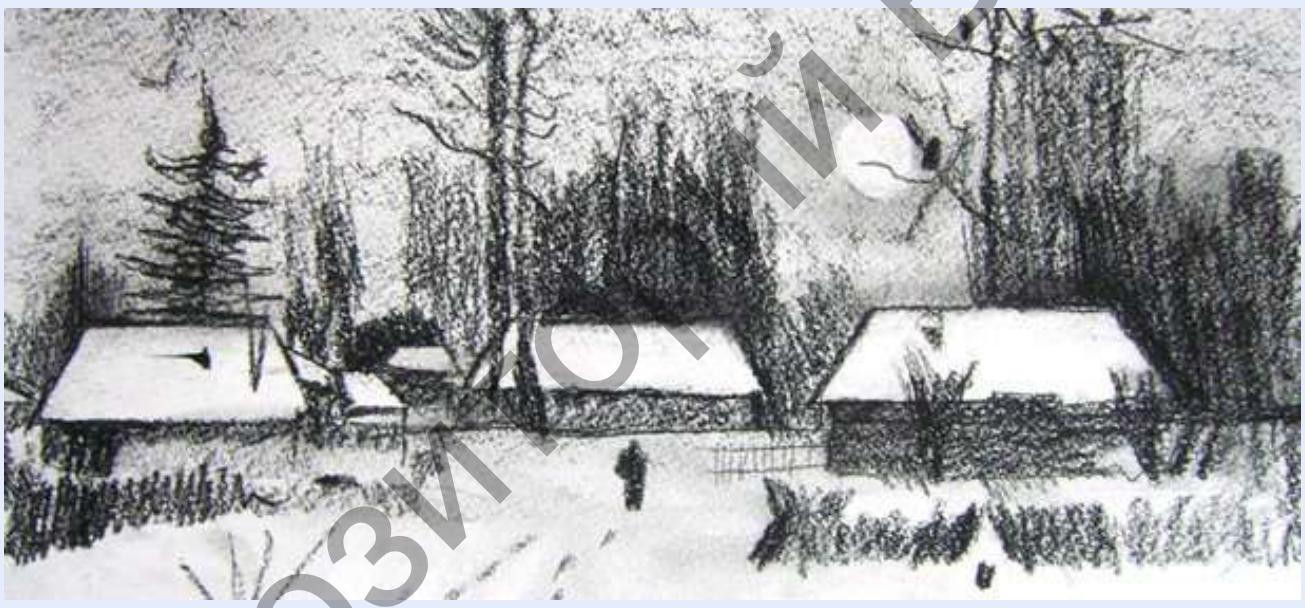


Рисунок 1.44 — Учебный рисунок, выполненный углём [76]

Рисунки углём следует закреплять специальным фиксативом или лаком для волос. Его распыляют постепенно, в несколько приёмов, с расстояния примерно в один метр, не допуская образования капель. Следует иметь в виду, что даже самое осторожное фиксирование делает рисунок темнее.

Допускается сочетание угля с другими материалами — сангиной, мелом, пастелью, цветными карандашами, акварелью, специальным угольным карандашом «Ретушь». Не рекомендуется смешивать с масляной живописью, из-за несовместимости углерода и некоторых масел.

**Мел.** Применяется для рисования на классной доске, позволяет выполнять линейные рисунки, а также штриховку и тушёвку. Для стирания нужно иметь две тряпки — сухую и слегка увлажнённую: сухой устраняют ошибки и наносят тушёвку растиркой меловой пыли; влажной освежают наиболее тёмные места и начисто стирают рисунок с доски.

Существенные затруднения могут возникнуть при выполнении мелового изображения из-за его негативности: всё тёмное в натуре становится в рисунке белым, а светлое — тёмным (рисунок 1.45). Преодолеть помеху в некоторой степени помогает цветной мел [77].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.45 — Школьники. Кл. доска, мел [78, с. 25]

**Фломастер** устроен как обычная ручка, только внутри находится фетровый фитиль, по которому из чернильного баллончика подаются чернила. Чернила пропитывают фитиль, и его конец всегда готов для рисования. Фломастер легко скользит по бумаге и оставляет красивую плавную линию, которую нельзя стереть, поэтому работать им надо твёрдой и уверенной рукой. Фломастеры бывают тонкие и толстые, различных цветов, это характеризует их художественные возможности. Рисунок выполняют, используя линии, штрихи или декоративные пятна. Хороши фломастеры для набросков с натуры, зарисовок пейзажей, декоративно-оформительской работы.

**Сангина. Сепия. Бистр.** Мелки красного и коричневого цветов являются традиционными материалами. Во все времена они использовались в рисунке фигуры человека, пейзаже и портрете. Сангина являлась излюбленным материалом художников прошлого. Сангину широко использовал в рисунке ещё Леонардо да Винчи.

Термин «сангина» означает определённый, красно-коричневый терракотовый цвет мелка, а также технику, в которой выполняется рисунок данным материалом. Другое название этого материала — красный мел.

Другие мелки похожего типа — сепия (тёплый коричневый) и бистр (холодный тёмно-коричневый). Материал сангина чаще всего изготавливается из каолина и окиси железа. Как пастель, уголь и соус, сангина является мягким материалом, которому при производстве придаётся форма четырёхгранных или круглых мелков, не имеющих деревянной или другой оправы. В продаже сангину чаще всего можно встретить в наборах в виде коротких брусочков, при этом каждый набор имеет свой оттенок (рисунок 1.46).




Рисунок 1.46 — Сангина — графический материал [79]



Репозиторий БарГУ

Рисунки сангиной бывают линейные, штриховые и тоновые. Они хорошо растушёвываются на шероховатой бумаге, картоне, грунтованном холсте. Часто художники сочетают сангину с углём, мелом, карандашом. На белой бумаге сочетание данных материалов даёт тона, близкие к тону тела. Работать сангиной рекомендуется тем, кто уже имеет навыки в рисунке. Осваивать технику работы этим материалом следует начинать с набросков, а продолжать в более длительных рисунках с натуры или по представлению.

Произведения выдающихся мастеров — Леонардо да Винчи (рисунок 1.47), Рафаэля, Рубенса (рисунок 1.48), Микеланджело, Рембрандта, Тициана, Шардена и многих других, созданные сангиной, разнообразны по техническим приёмам [80].



Рисунок 1.47 Автопортрет Леонардо в старости [81]



Рисунок 1.48 Питер Пауль Рубенс. Портрет Николаса, сына Рубенса [82]

**Соус** называют также «чёрным мелом». Это материал для рисования в виде толстых палочек-карандашей их прессованных красителей с клеем, обёрнутых в фольгу. Производится соус из каолина, мела и прессованной газовой сажи.

Этот материал имеет большую кроющую силу и даёт красивые бархатистые тона от очень темных до очень светлых, с большим числом тональных градаций. Он применяется в больших и длительных рисунках, в набросках и зарисовках. Соус даёт богатую возможность в тональном рисунке, имеет глубокий бархатисто-чёрный цвет (иногда серый или коричневый), хорошо растушёвывается; наносится на бумагу штрихом, растушёвкой (сухой соус) или размывается кистью с водой, аналогично акварели (мокрый соус). Рисунки, выполненные техникой сухого соуса, лучше фиксировать или хранить, накрыв тонкой бумагой, а также под стеклом.

Соус как графический материал стал известен в конце XVIII — начале XIX в. Особенно широкое распространение он получил в России. В этой технике любили работать И. Крамской, И. Репин, А. Саврасов и другие (рисунки 1.49 и 1.50). Соус хорошо сочетается с углём, тушью и другими материалами. Это открывает новые выразительные возможности рисунка.



Рисунок 1.49 — А. Саврасов «Осенний пейзаж с дорогой» Карандаш, соус. [83, с. 14]



Рисунок 1.50 — Учебный рисунок. Соус. [84]

Репозиторий БГПУ

**Пастель** — толстые стерженьки разного цвета в бумажной облатке, напоминающие цветные мелки (рисунок 1.51). Техника пастели многогранна и проста. Пастельные мелки хрупкие и нежные по цвету. Ими можно работать штрихом или широкими пастозными мазками. Втирание цвета в цвет даёт необычный эффект мягкости и точности тональных переходов.

Пастель любит тонированную основу, ею можно работать на цветной бархатной бумаге, картоне, обработанном мелкозернистой шкуркой (рисунок 1.52). Пастель лучше держится на шероховатой поверхности. Она требует закрепления и бережного хранения. Красочный слой пастели предохраняют от осыпания с помощью тонкого листа бумаги, прикреплённого клапаном на оборотной стороне рисунка. При правильном хранении цвет пастели удаётся сберечь. Можно использовать и лак для волос, но при этом краски немного потемнеют [85].

Пастель, так же, как и акварель, используют и для рисунка, и для живописи в зависимости от того, что больше предпочитает художник — линию или пятно, многоцветие или монохромность.




Рисунок 1.51 — Пастель — графический материал [86]



Рисунок 1.52 — Учебный рисунок. Пастель [87]

Пастель привлекает мастеров живописи благородством, чистотой и свежестью цвета, бархатистой поверхностью фактуры, живостью и волнующей вибрацией штриха. Тонкость и изящество техники пастели в сочетании с необычной звучностью красок и богатством фактуры создают мир, который завораживает зрителя ощущением непосредственности творчества. Если художник работает в пастели небрежно, все её достоинства исчезают. Масляные краски позволяют многократно переписывать, счищать, накладывать множество слоёв; пастель же требует точности, интуитивного «чутья» по отношению к выбираемому цвету, потому что после изменить его уже чаще всего невозможно: чистый, тот самый знаменитый «мерцающий» пастельный тон таков лишь при первозданном нанесении. В то же время пастель позволяет удивительным образом смешивать и накладывать цвета. Лучшие пастели — это множество красочных слоёв; чистых, но просвечивающих «сквозь» Отсюда — бархатистость и глубина, которая неизменно притягивает.

Работа в технике пастели предполагает растушёвку пигмента или «вбивание» его в основу — так, чтобы несколько штрихов или пятен, нанесённых рядом, соединились и «заиграли» цветом, не смешиваясь полностью. Лучше всего это достигается кончиками пальцев — ни один другой материал и инструмент с ними не сравним. Близость художника к своему творению, их «соприкасаемость» сообщает глубину и тонкость происходящему.

**Восковые мелки.** В состав восковых мелков входит красящий пигмент и воск. Предназначен для нанесения на бумагу, но также может быть использованы на деревянных панелях, ткани, для оформления витражей. Восковые мелки, как правило, оставляют характерные неровные линии, даже на гладкой бумаге. Восковые мелки не дорогие, очень часто используются в детском творчестве (рисунок 1.53) [88].

Репозиторий БарГУ







Рисунок 1.53 — Восковые мелки и их графические возможности [89]

**Перо. Тушь.** Тушь бывает жидкая и сухая в палочках, так называемая китайская. Жидкая тушь представляет собой углеродные пигментные взвеси в шеллаке или связующих на основе смол, хотя некоторые виды жидкой туши изготавливаются из китайской туши (рисунок 1.54). Для работы с тушью используются различные инструменты: стальные и тростниковые перья, авторучки, кисточки, технические перья.






Рисунок 1.54 — Тушь и её графические возможности [90, с. 8]

Рисование пером является отличной школой воспитания руки и глаза. Перья бывают разных размеров и из разных материалов. Перо — инструмент художника. Его используют для написания красивого шрифта в каллиграфии и для графических рисунков.

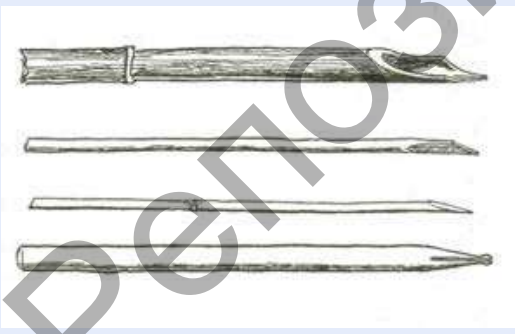


Рисунок 1.55 — Инструмент для рисования тушью (тростниковое перо, зачиненная палочка, соломенное перо, палочка с закруглённым и распиленным концом) [91]

В старину рисовали птичьими перьями (гусиными, лебедиными, вороньими, павлиньими и др.). Например, А. С. Пушкин делал наброски на полях своих рукописей гусиным пером. Рисование птичьими перьями до сих пор не утратило своего значения. Гибкость и эластичность таких перьев позволяют делать линии самой разной толщины, однако этот инструмент очень быстро выходит из строя, а приготовление нового пера довольно трудоёмко и требует определённого мастерства (рисунок 1.55). Конец пера срезают наискось острым ножом и затем надрезают вдоль на несколько миллиметров (название «перочинный ножик» связано с этим процессом).

Значительное распространение для рисования тушью в прошлом и сейчас имеет деревянная палочка. Приготовление её очень просто: обыкновенная тонкая палочка на конце затачивается наподобие пера так, как это надо самому художнику.

Рисование деревянной палочкой тоже требует эксперимента, чтобы художник мог попробовать разнообразные возможности этого инструмента. Дело в том, что высыхающий конец палочки обязательно будет оставлять некоторое количество серых штрихов, напоминающих рисунок карандашом.



Репозиторий БарГУ

Издавна использовали тростниковое перо, которое даёт пластичную, гибкую линию разной толщины. Приготовить тростниковое перо можно следующим образом: срезать созревший тростник или камыш, выбрать наиболее прочные его части и острым ножом, скальпелем или бритвой сделать на конце косой срез. Затем срезать с обеих сторон бока, придав вид обыкновенного пера, и сделать небольшой разрез. Затачивать тростниковое перо можно, варьируя срезы и надрезы [92].



Рисунок 1.56 — Учебная работа, выполненная пером и тушью [93]

С XIX в. распространились металлические перья разного размера и формы, которые могут давать тончайшие паутинные и довольно сочные, толстые линии. Не всегда перо свободно двигается по бумаге. Если оно имеет очень острый конец, а бумага шероховатая, то штриховка будет затруднена. Некоторые художники предпочитают работать пером с тупым концом типа «рондо». Работа двумя-тремя различными перьями сразу позволяет варьировать характер штрихов, но и одним пером можно достичь большого разнообразия в толщине линий, меняя нажим (рисунок 1.56).

Работа пером требует наблюдательности, внимания, уверенности и точности. Особенность работы пером заключается в том, что исправления практически невозможны. В этом, как ни странно, одна из привлекательных сторон данной техники. Рисунки пером в сочетании с размывкой или подцветкой акварелью отличаются особой выразительностью.

Пером как инструментом рисования охотно пользовались великие мастера всех поколений — Леонардо да Винчи, Рубенс, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Рембрандт, Доре, Ван Гог, И. Репин, В. Серов, М. Врубель и многие другие. Они оставили нам неповторимые и бесконечно разнообразные перовые рисунки. Обычно работали чернилами, тушью, сепией (краской коричневого цвета) на гладкой, плотной, белой или тонированной бумаге. Часто сочетали работу пером и кистью. Приёмы перового рисунка разнообразны, их создавали выдающиеся мастера западноевропейского и русского искусства.

Очень важно, чтобы перо не царапало бумагу. Лучше рисовать пером на гладкой мелованной бумаге, где допущенные иной раз ошибки можно исправить, пользуясь лезвием бритвы. Работы получаются более выразительные, когда линия и штрих сочетаются с тоном бумаги (серым, голубым, жёлтым, зеленоватым и т. п.), создаётся впечатление живописной манеры исполнения рисунка.

Очень большое распространение получила техника рисунка кистью на бумаге. Она позволяет выполнять тончайшие рисунки, прокладывать тоном большие плоскости, лепить форму с помощью мазка. Большое количество рисунков кистью, особенно портретов, оставили нам К. Брюллов, И. Репин, И. Крамской, В. Серов, Врубель и многие другие.

Хорошие материалы для рисунка кистью — чёрная и цветная тушь. Работая акварельными красками, художники могут выбрать только серый или коричневый цвет. Даже одним цветом можно создать выразительные произведения. Монохромная живопись — гризайль широко применялась у старых мастеров. В учебных целях целесообразно рисовать гризайлью с натуры натюрморты и пейзажи [94].

Знание художественных материалов и разных техник работы с ними поможет вам наилучшим образом реализовать свои творческие замыслы в небольшом наброске или законченном рисунке. Тонкое понимание особенностей той или иной техники рисунка, овладение ими раскроют перед вами своеобразие их художественной выразительности.

Репозиторий БарГУ

## 3. Основные выразительные средства рисунка

В создании любого графического произведения изобразительными средствами являются линия, штрих (штриховка), пятно (тональное, цветовое), линейная перспектива, светотень и цвет (рисунок 1.57).

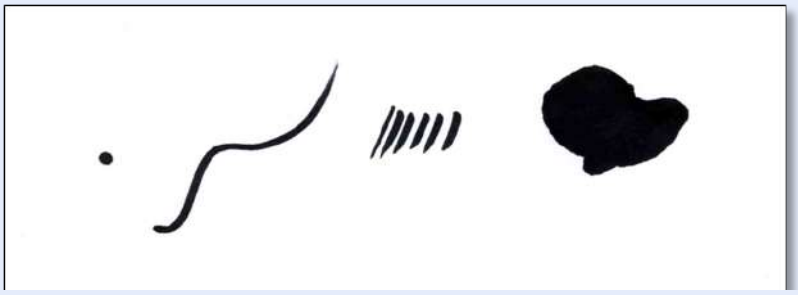


Рисунок 1.57 — Выразительные средства графики: линия, штрих, пятно [95]

**Линия** — начало всех начал. Каждый раз, когда мы начинаем «творить», мы начинаем с рисунка. Рисунок, как написание букв, возникает из линии. Линия образует различные формы и фигуры на вашем листе. Линия выходит из-под пера, карандаша, ручки или фломастера, а они — в вашей руке, которая пишет и рисует по вашей воле, выполняя ваше намерение, ваше желание. В рисунке всегда виден личный почерк художника [96].

Линию, безусловно, можно рассматривать как одно из основных средств изобразительного искусства в целом. Линией пользуются и в рисунке, и в набросках, и в эскизах композиций. Линия, проведённая рейсфедером, на всём своём протяжении одинакова по толщине, но для художественных целей эта чертёжная линия непригодна — она однообразна, безжизненна, невыразительна. Линия всеми своими точками лежит на поверхности листа бумаги и этим как бы удерживает изображение в пределах формата, подчёркивая двухмерность плоскости. Однако линейный набросок может решать и пространственные задачи.

Линейный рисунок может передавать впечатление объёма предмета. Это достигается, во-первых, тем, что линия строит форму в пропорциях и перспективе, во-вторых, тем, что линия изменяется по толщине и силе звучания. Даже незаконченная линия способна выполнять одновременно несколько функций: отграничивать форму, компоновать изображение, определять характер и движение формы, её пропорции и т. д. Плавность, текучесть и направленность линии при нанесении контура позволяют выявлять пластические качества формы.

По характеру линии бывают прямые и кривые. Чтобы нарисовать прямую линию, надо обозначить её место на бумаге точкой, сделать несколько движений в нужном направлении по воздуху. Затем короткими соединяющими тонкими штрихами наметить заданное направление линии, проверить направление карандашом, а прямизну на глаз. Проверка прямизны осуществляется визуально: лист бумаги с нанесённой линией помещают на уровне глаз, тогда в результате перспективного сокращения изобразительной плоскости становятся заметны даже совсем небольшие изгибы линии.

Для изображения кривой линии надо найти три опорные точки. Две из них (конечные) определяют длину и направление линии, а третья (крайняя) — высоту линии. От расположения этих точек зависит характер кривой линии. После нахождения опорных точек их соединяют кривой линией.

По размеру линии бывают длинные и короткие, равные и неравные, толстые и тонкие; по светлоте они делятся на тёмные, полутёмные и светлые; по назначению — на контурные и вспомогательные; по направлению — на горизонтальные, вертикальные и наклонные.

В рисовании находят своё применение самые различные линии, в том числе прерывистые и сплошные, простые и сложные. К простым относятся линии прямые и некоторые кривые. Сложная линия составляется из отрезков прямых и кривых линий. Наиболее употребительными сложными линиями являются ломаная, волнистая и комбинированная, требующие для своего проведения значительного числа вспомогательных линий и опорных точек.

Сложные линии в зависимости от расположения их составных частей могут быть симметричными и асимметричными.

Всё безграничное многообразие линий может быть сведено к трём эмоционально различным группам:

– прямые линии;

– линии с постоянным радиусом кривизны — дуги;

– линии с переменным радиусом кривизны — параболы, гиперболы, спирали.



Репозиторий БарГУ

Прямые линии и линии с постоянным радиусом кривизны вызывают ощущение статичности, спокойствия, уравновешенности, линии с переменным радиусом кривизны — ощущение переменчивости, динамичности, беспокойства, нарядности. Параболы и гиперболы воспринимаются эмоционально активно и потому быстрее утомляют.

Существует понятие «линейная графика» — это графика, где единственным изобразительным средством является линия [97].

В качестве примера такой графики можно привести работы таких известных художников, как Микеланджело (рисунок 1.58), Анри Матисс, Обри Винсент Бердслей, Николай Кузьмин и др. Обратите внимание как Анри Матисс передал пластику бегущей женщины. Музыкальный, волнообразный ритм линий рождает ощущение лёгкого движения и одновременно покоя, царящего в жизни (рисунок 1.59).



Рисунок 1.58 — Микеланджело.
Мужской обнажённый торс [98]



Рисунок 1.59 — Анри Матисс.
Бегущая женщина [99]

В графике линией можно передать буквально всё — пользуясь ритмическими построениями линий, создать иллюзии рельефа, объёма, выступающего и отступающего, простого и сложного пространства.

Для свободного и точного изображения идеи нужно хорошо владеть графической линией. Она должна быть выразительной и острой. Практический навык создания линеарного рисунка, который выполняется, не отрывая руки, приобретается в ходе различных упражнений. Сначала это может быть абстрактный рисунок на использование той или иной ассоциации, затем стилизованное изображение из растительного или животного мира, потом изображение силуэта или фигуры человека в костюме, а также условное изображение фактуры материала, складок, когда обводка линий исключается.

Линия может быть в одну толщину и одного напряжения; разной толщины — то почти исчезающая в плоскости бумаги, то мощно выходящая из неё; неровная, словно нанесённая дрожащей рукой.

Линия может быть проведена пером или кистью, на проклеенной или не проклеенной бумаге, получена в офорте, линогравюре, монотипии и т. д.

Заметим, минимум средств не означает отказа от максимума выразительности. Неумелая работа линией может привести к грубой схематичности, претенциозности в рисунке, линеарность перейти в невыразительную «проволочность». При всей условности линеарной графики выразительность является её обязательным качеством.

**Штрих** — это множество коротких движений пера, карандаша. Штрих в изображениях всегда соседствует с линией и редко применяется самостоятельно. Изображения, где доминирует штрих, называются штриховыми. Если линия призвана определять границы формы, то задача штриха передать тон, фактуру материала, объём и «движение» формы.

Репозиторий БарГУ

Существует достаточно много способов нанесения штриха: по форме, крест-накрест, штрих может быть зигзагообразным, нанесённым, не отрывая руки и т. д. (рисунок 1.60). Направление этих штрихов (вертикальное, горизонтальное и наклонное) определяется формой, размерами и пр. Направление штрихов служит активным элементом изображения: оно может зрительно изменить размеры и форму предмета. В силу того, что штриховка наклонными линиями оказывает меньшее воздействие на восприятие размера, а также в силу лёгкости её нанесения правой рукой, она стала наиболее употребительной из всех видов штриховки. Её наносят движением руки справа-сверху влево-вниз, следя за параллельностью штрихов, их одинаковой светлотой и равенством интервалов между ними. Такую штриховку называют параллельной. Штриховку перекрёстную получают нанесением нескольких слоёв параллельной штриховки. Направление штрихов каждого слоя слегка изменяется, чтобы в результате образовалась ромбоидальная сетка, придающая заштрихованной фигуре движение и трепетность (рисунок 1.61) [100].

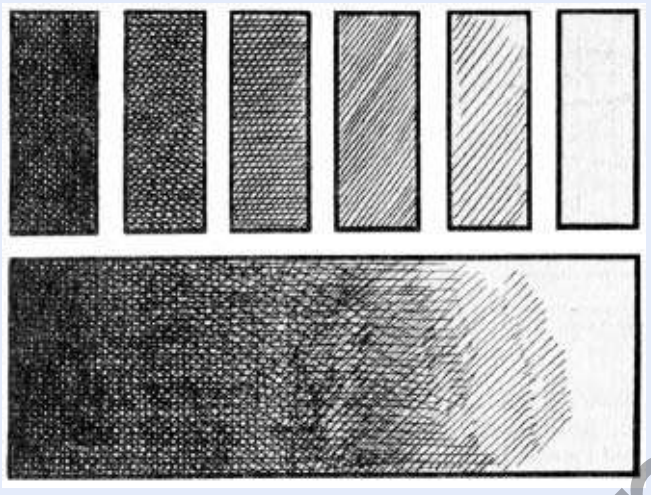


Рисунок 1.60 — Варианты нанесения штриха [101]



Рисунок 1.61 — Микеланджело. Фрагмент наброска «Мадонна Тадди» [102]

В зависимости от касания к поверхности бумаги всей или частью боковой поверхности заточенного стержня карандаша или от силы нажима пера с тушью, толщины стержня фломастера след от штриховки будет тёмным или светлым, мягким или жёстким.

**Пятно** — тональное, цветовое — имеет огромное значение в набросках и зарисовках, в работах над эскизами. Пятновая графика — графика, где основным графическим средством является пятно. В крайнем своём выражении этот вид графики приходит к искусству силуэта.

Пятно имеет свою форму, пластику, массу, степень окрашенности, фактуру. Оно может состоять из мелких штрихов, точек, т. е. быть набранным из декоративных элементов (рисунок 1.62).

Необходимость применения тонального пятна в качестве графического средства возникает главным образом для показа силы тона в окраске формы, фактуры её поверхности, для выявления или подчёркивания объёмности формы, для передачи её освещённости, для передачи глубины пространства, окружающего объёмную форму. Тональное пятно уже в эскизе может создать тональные контрасты, которые закладывают основу выразительности.

Нередко в набросках, зарисовках, эскизах используются одновременно линия, штрих, тональное и цветовое пятно (рисунок 1.63), когда необходимо передать тональные и цветовые контрасты. Тональное пятно всегда даётся на фоне более светлом, иначе оно не будет читаться. Цветовое пятно лучше воспринимается в окружении, в отношении к другим цветовым пятнам, и это тоже создаёт основу выразительности композиции.

Точка является одним из основных графических средств и декоративным элементом. Это, как правило, след от точечного прикосновения пером, кистью, другими инструментами художника к поверхности листа. На основе точек разной величины, но одинаковой конфигурации, можно и построить изображение, и дополнить его.



Репозиторий ВарГУ



Рисунок 1.62 — В. Лебедев. «Пара»
Карандаш, кисть, тушь [103]



Рисунок 1.63 — Комбинированная
графика — пятно и точка [104]

Трудоёмкость нанесения точек на бумагу без особых специальных приспособлений сужает границы применения этого графического средства, но особая, ни с чем не сравнимая точечная фактура всегда притягивала и притягивает мастеров графики.

Помимо основных элементов графики — пятна, линии, штриха, точки — существует множество их комбинаций: линия и пятно; линия и штрих; пятно, штрих и линия; пятно, точка и штрих и т. д.

Графику, где основными изобразительными средствами являются линия и пятно, условно принято называть линейно-пятновой. Истоками техники сочетания линии и пятна в определённой степени можно считать японскую гравюру и греческую вазопись. Композиция японских гравюр и изображений на греческих вазах строилась на разнообразии ритмов формы, на основе сложной пластической организации.

Линию и пятно не только использовал в отдельности, но и виртуозно сочетал известный английский рисовальщик конца XIX в. Обри Бердслей (рисунок 1.64). За свою короткую творческую деятельность (умер в 26 лет) он оставил яркое наследие. В работах Бердслея линии слиты с чёрными пятнами заливок в единое целое, они вырастают из пятен, а пятна логично заканчивают линии [105].

В России в линейно-пятновой графике работали почти все художники объединения «Мир искусства», созданного в конце XIX в. в Петербурге, — Иван Билибин, Лев Бакст, Мстислав Добужинский, Евгений Лансере. Их произведения отличали декоративность, орнаментальность, утончённость и изящество.



Рисунок 1.64 — Линейно-пятновая графика Обри Бердслея [106]

Репозиторий БарГУ

Линия и штрих постоянно соседствуют друг с другом. Если можно так сказать, они «провоцируют» друг друга на действие: линию хочется укрепить штрихом — штрихи объединить движением линии. Почти абсолютное преобладание одного или другого даёт линейные или штриховые листы. Если же линия и штрих вносят более или менее равноценный вклад в создание рисунка, это позволяет говорить о линейно-штриховой графике.

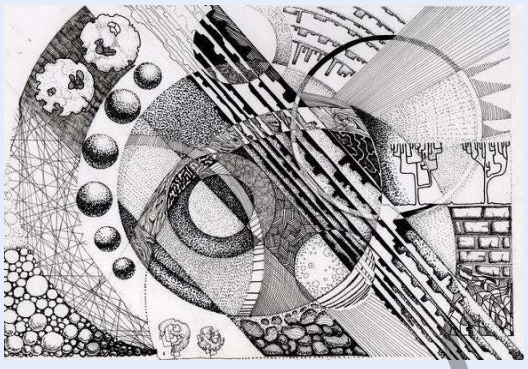


Рисунок 1.65 — Комбинированная графика — линия, пятно и точка. Учебная работа

В результате развития искусства рисования, а вместе с тем и мастерства гравирования рисунков, уже к началу XVI в. линейно-штриховая техника достигла виртуозности. Гравюры с энергичных, темпераментных линейно-штриховых рисунков Микеланджело, Тициана, Рембрандта, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Дюрера, Кранаха прекрасно это подтверждают.

Изображений, исполненных с помощью линии и штриха, много в древнерусской миниатюре и в русском лубке.

Как продолжение штриха и линии можно использовать точку. Это создаёт плавный переход к свету, когда необходима фактурная проработка.

Как правило в качестве полутона выступают участки композиции, разработанные штрихом или точкой, чёрное заливается чёрным пятном, а белой остаётся нетронутая поверхность бумаги (рисунок 1.65).

Неграмотно использовать все графические средства с одинаковой интенсивностью. Какие-то средства должны работать как основные, а какие-то — как дополнительные [107].

## 4. Анализ графических произведений русских и зарубежных художников

Чтобы лучше понять, как создаётся художественное произведение, кратко остановимся на тех сторонах творческого процесса, которые присущи любому виду изобразительного искусства. Идея, замысел, содержание произведения заставляют художника выбрать из множества изобразительных средств именно те, которые позволяют с наибольшей полнотой и убедительностью осуществить задуманное. Нередко художник-график отдаёт предпочтение какой-нибудь одной технике, глубоко и всесторонне овладевает любым материалом. Следовательно, избранная мастером техника как нельзя лучше соответствует творческому направлению художника, его характеру и темпераменту — значит, языком этой техники он лучше всего может высказать свои мысли. Созданию любого произведения искусства предшествует кропотливая работа по изучению и накоплению материалов, связанных с избранной темой. Художник пытливо изучает эпоху, обстановку, знакомится с литературным и изобразительным материалом, вспоминает как решалась эта тема другими художниками. В этот период художник обычно выполняет множество вспомогательных подготовительных работ с натуры и по памяти (наброски, эскизы, этюды). Подготовительный период будет тем короче, чем богаче жизненный опыт художника, чем шире его кругозор и совершеннее мастерство.

Собрав подготовительный материал, художник не должен повторять пройдённого: на любое явление жизни он смотрит глазами современного человека, даёт этому явлению современную оценку и с этих позиций стремится сказать своё слово в искусстве, будь это исторический или современный сюжет [108].

Важнейшим моментом творчества является нелёгкий процесс своеобразного перевода жизненного материала на язык изобразительного искусства, претворения его в образы реалистического искусства, обобщения и типизации образов, отбора самого существенного и важного. Если бы художник совершенно бесстрастно и одинаково равнодушно, как оптический прибор, отразил всё, что видит глаз, не вынося своего суждения, своей оценки, не производя никакого отбора, ничего не защищая и ни к чему не призывая, — это было бы чуждым нам натуралистическим подходом к художественному творчеству. В руках художника — сильные средства эмоционального воздействия. Умело используя их, он может вызвать у зрителя самые разнообразные чувства: драматической напряжённости, тревоги, взволнованности, торжественности, эпического спокойствия,

Репозиторий БарГУ

задумчивости, лирической грусти и т. д. Но удача будет способствовать художнику лишь в том случае, если он умело разместит на холсте или бумаге все элементы изображения, бережно взвесит и найдёт характер и место каждого из них, хорошо согласует их между собой. Это называется композицией художественного произведения. Большое значение имеет ритмический строй произведения. В зависимости от расположения и чередования отдельных элементов (фигур, предметов, линий, цветовых и тональных пятен) ритм произведения может быть плавным, певучим или же нервным, беспокойным, бурным. В поисках наиболее совершенного композиционного решения художник всеми средствами выделяет и даже преувеличивает характерные признаки главного, составляющего суть произведения, и очень сдержанно трактует всё остальное. Главным в художественном произведении является его глубокая идейность, общественная значимость, его роль в воспитании высоких чувств в человеке. Но произведение художника не было бы художественным и не выполнило бы своей задачи, если бы не доставляло зрителю эстетического наслаждения, не удовлетворяло его стремления ко всему красивому, не развивало его вкус. Следовательно, художественное произведение при высоком идейном содержании должно непременно обладать красивым декоративным строем, радовать глаз зрителя. В стремлении реально, полно и ощутимо передать явления окружающего нас мира художник не должен переступать известную грань, за которой кончается искусство с его условностями и начинается бессмысленное, губительное для искусства копирование натуры, погоня за иллюзорным изображением чисто физических сторон окружающего мира.

В графике совершенно необходимо, чтобы реалистическое изображение не разрушало плоскости бумаги, органически связывалось с материалом, на котором оно создано. Лишь при этом условии сохраняются цельность, собранность произведения в пределах листа. Нельзя, например, считать творческим достижением такой перспективно-объёмный эффект изображения, когда кажется продырявленной не только плоскость холста или бумаги, но и стена, на которой висит такое произведение.

К станковой графике относятся произведения графического искусства, имеющие самостоятельное значение. Они не связаны с литературным текстом (как, например, книжная графика и плакат) и не имеют узкого практического назначения (как, например, произведения прикладной графики). Станковой эта группа графики называется по аналогии со станковой живописью, произведения которой создаются на специальном станке — мольберте. Для станковой графики характерны широта тематики и разнообразие изобразительных средств. Чтобы разносторонне раскрыть избранную тему, графики нередко создают целые серии станковых произведений. Все листы таких серий объединены не только общей темой, но и приёмами исполнения. Нашему зрителю хорошо известны такие серии советских графиков, как «В. И. Ленин в 1917 году» Е. А. Кибрика, «Это не должно повториться» Б. И. Пророкова (рисунок 1.66), «Не забудем, не простим!» Д. А. Шмаринова, «Метро» Л. В. Сойфертиса (рисунок 1.67) и другие.




Рисунок 1.66 — Б. И. Пророков. «Мать». 1958—1959. Акварель, тушь, карандаш [109]




Рисунок 1.67 — Л. Сойфертис. «Уборка вестибюля». 1957. Чёрная акварель [110]

Репозиторий БарГУ

Очень разнообразны материалы станковой графики. Остановимся на станковых работах, создаваемых такими широко распространёнными материалами, как карандаш, тушь, чёрная акварель и другие. Эти работы нередко являются подготовительными упражнениями, вспомогательным материалом к какому-либо произведению (картине, эстампу, иллюстрации и т. д.). Они могут быть сделаны и с натуры, и по представлению. Сюда относятся очень быстрые зарисовки, фиксирующие отдельные характерные черты натуры (наброски), более детальные рисунки или подробно проработанные, законченные вещи. Многие из таких вспомогательных рисунков выполнены так мастерски и настолько содержательны, что приобретают ценность первоклассного художественного произведения. Характерным примером могут служить портретные рисунки художника Г. Гольбейна Младшего. Большинство этих рисунков исполнено как этюды к живописным портретам, но в них даны такие яркие человеческие характеры и так велико их профессиональное мастерство, что трудно найти что-либо равное в искусстве (рисунок 1.68) [111].

Нам известно много замечательных произведений графики в технике карандаша. Художники пользуются довольно разнообразным ассортиментом карандашей. Самыми распространёнными являются графитные карандаши различных степеней мягкости. Штрих графитного карандаша отличается красивым серым тоном и имеет лёгкий отблеск. Очень красивый насыщенно чёрный и бархатный штрих дают так называемые итальянские и угольные карандаши. Нередко художники работают карандашами, изготовленными из цветных пигментов (сангина, цветные меловые карандаши и др.). Карандаш — материал очень гибкий, послушный, позволяющий разнообразно работать в пределах небольшого листа. И. Е. Репин в карандашном портрете Л. Н. Толстого скупыми и благородными средствами создал проникновенный образ писателя великого и мудрого, простого и человечного. Конечно, такой рисунок выходит за пределы простой натурной зарисовки. Глубокая содержательность и прекрасная форма делают его самостоятельным и значительным произведением (рисунок 1.69).




Рисунок 1.68 — Г. Гольбейн. «Портрет Томаса Элиота». Около 1530. Рисунок [112]




Рисунок 1.69 — И. Репин. «Л. Н. Толстой за работой». 1891. Карандаш [113]

Уголь является излюбленным материалом многих художников. Угольный рисунок обычно выполняется на шероховатой бумаге, а иногда на холсте, и отличается красивым бархатистым тоном, широким и энергичным штрихом. Художница К. Кольвиц в произведении «Домашняя работница» отлично использовала возможности угольного рисунка, создав образ простой женщины, изнурённой нелёгким трудом (рисунок 1.70) [114].



Репозиторий БарГУ




Рисунок 1.70 — К. Кольвиц. «Домашняя работница». 1906. Уголь [115]



Рисунок 1.71 — Г. Верейский. «Угол Каменноостровского и Большого проспектов». 1927. Бумага, тушь, кисть, процарапывание, тростниковое перо [116]

Часто встречается в графике соус — рисовальный материал из очень мелкого чёрного порошка, скреплённого клеящим веществом. Иногда соус применяется в виде сухого порошка, но чаще всего разбавляется водой.

Особыми качествами обладает перовой рисунок. Работает художник разбавленной тушью или специальными чернилами, применяя обычные стальные, а также гусиные и тростниковые перья, особым способом затачивая их. Разные перья дают различные штрихи — то очень острые и тонкие, то мягкие и широкие. Перовой рисунок красив своей чёткостью, чистотой и изяществом разнообразных по форме штрихов.

На рисунке Г. С. Верейского видно, как подвижный, прозрачный и лёгкий перовой штрих позволил художнику очень живо передать свет, лёгкую дымку в воздухе, оживлённое движение на городской улице (рисунок 1.71).

Широко распространён в графике приём рисования жидкими чёрными материалами (чаще всего тушью) при помощи кистей, так называемого фетрового пера или заточенных деревянных палочек. Этот приём отличается очень разнообразным, свободным и темпераментным сочетанием штрихов и пятен одного глубокого чёрного тона. Многие из рисунков Г. Верейского, А. Кокорина, В. Горяева, Е. Чарушина и других мастеров графики выполнены этим способом.

Но особенно широко распространена в графике работа тушью, чёрной акварелью, гуашью, темперой и другими черными материалами, разбавленными водой. Кисти, которыми работает график, очень разнообразны. Бесконечны тональные нюансы этой техники. Необычного совершенства достигли в этой области китайские мастера. Их искусство настолько значительно, что следует о нём рассказать подробнее. Традиции этого искусства слагались веками, и в творчестве таких мастеров, как, например, Ци Бай-ши и Сюй Бэй-хун (Жю Пэон), достигла большого совершенства. Сюжеты произведений китайских художников чаще всего почерпнуты из природы. Эти простые сюжеты решены с таким вдохновением, что пробуждают в душе человека целую гамму сложных и прекрасных чувств, заставляют ощутить разнообразие и неповторимую красоту окружающего мира. Китайские мастера умеют вызвать у зрителя ощущение таких изменчивых явлений, как журчание водяных струй, порыв ветра, бег облаков в небе, полёт птицы.

Работают китайские мастера тушью на особо тонкой бумаге, хорошо впитывающей влагу. Китайская тушь (жидкая или же сухая — в палочках) справедливо считается лучшей в мире. Сухую тушь растирают с водой в специальных каменных тушницах. Китайские кисти очень разнообразны и тщательно подобраны. Рисунки чаще всего выполняются на вертикальных полосах

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.72 — Сюй Бэй-хун. «Быстро скачущая лошадь». 1930-е гг. Тушь [117]

бумаги. Трудно передать богатство этой техники. В одних местах рисунка художник быстрым и точным движением наносит тушь более сухой кистью, тушь не успевает расплыться на бумаге и ложится чётко. В других местах влажная кисть намеренно дольше задерживается на бумаге, тушь расползается и даёт мягкие, расплывчатые сочные пятна. Некоторые места рисуются с обратной стороны тонкой бумаги с тем, чтобы на лицевой стороне проступили особенно нежные пятна. Работы китайских мастеров отличаются композиционным совершенством. Изображения очень часто сочетаются с надписями, а сами иероглифы используются как декоративные и композиционные элементы произведения. В этих произведениях нас привлекает скупость изобразительных средств, большая точность и меткость рисунка. В известной работе Сюй Бэй-хуна «Быстро скачущая лошадь» благодаря высокому мастерству и совершенному владению техникой просто, свободно и уверенно передано сложное движение (рисунок 1.72).

Станковые произведения выполняются не только в какой-нибудь одной технике. Очень часто графики в одной работе сочетают две, три и даже большее число различных техник, что расширяет творческие возможности и обогащает запас изобразительных средств художника. Нередко станковые произведения выполняются чёрным материалом с применением цвета в характерной для графики сдержанной, скупой манере цветовых решений. Великолепные образцы станковых рисунков создали итальянские мастера Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тинторетто, немецкие художники Гольбейн, Дюрер, Менцель, голландские и фламандские мастера Рембрандт, Рубенс, Ван-Дейк, французские художники Ватто, Фрагонар, Энгр, Домье и многие художники различных стран мира [118].

Из русских художников прошлого назовём таких мастеров рисунка, как О. А. Кипренский, А. А. Иванов, П. А. Федотов, И. Е. Репин, В. А. Серов, М. А. Врубель. В советском искусстве станковый рисунок получил дальнейшее развитие в работах таких художников, как Е. А. Кибрик, Г. С. Верейский, Кукрыниксы, Д. А. Шмаринов, Н. А. Тырса, В. В. Лебедев, Н. Н. Жуков, Г. Рейндорф, А. Ф. Пахомов, Б. И. Пророков, О. Г. Верейский, Л. В. Сойфертис и многие другие.

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.4 Композиция рисунка

1. Понятие композиции. Выразительные композиционные схемы на примерах произведений художников.
2. Правила, средства и приёмы художественной выразительности композиции.
3. Организация картинной плоскости.

### 1. Понятие композиции. Выразительные композиционные схемы на примерах произведений художников

Законы композиции в художественном произведении, складывающиеся в процессе художественного осмысления действительности, в той или иной мере отражают объективные закономерности реального мира. Эти закономерности выступают в образно-претворённом виде, связанном со спецификой того или иного вида искусства, художественной идеей, материалом произведения и другом, отражающем эстетические принципы эпохи, стиля, художественного направления.

Композиция в изобразительном искусстве связана с необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Главное в композиции — создание художественного образа. Картины разных эпох, совершенно различных стилей поражают наше воображение и надолго запоминаются во многом благодаря чёткому композиционному построению.

И действительно, если попробовать что-либо изменить в картинах Я. Вермеера «Девушка с письмом», Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец», А. А. Иванова «Явление Христа народу», К. Петрова-Водкина «Берег», В. Сурикова «Боярыня Морозова», например, размер холста, соотношение тёмных и светлых пятен, количество фигур, высоту линии горизонта и т. п., целостность композиции сразу разрушается, равновесие частей утрачивается.

Таким образом, можно выделить следующие условия, которые подтверждают целостность законченной композиции: ни одна часть целого не может быть изъята или заменена без ущерба для целого; ни один новый элемент не может быть присоединён к целому без ущерба для него [119].

Не случайно в качестве примеров было предложено рассмотреть такие разные по живописной манере произведения. Отсутствие возможности внести изменения в законченную картину подтверждает правильность построения композиции.

**Композиция** (от лат. compositio) — составление, объединение и гармоничное отношение между частями связывая их в единое целое и обобщая. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с умелым расположением предметов и фигур на плоскости картины.

Слово «композиция» в качестве термина изобразительного искусства регулярно стало употребляться, начиная с эпохи Возрождения.

Восприятие произведения во многом зависит от его композиции. В художественной деятельности процесс создания произведения можно назвать сочинением композиции. Композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает корни и ветви изобразительной формы, соподчиняет её элементы друг другу и целому. Изображать — значит устанавливать отношения между частями, связывать их в единое целое и обобщать.

Порой словом «композиция» называют картину как таковую — как органическое целое с выраженным смысловым единством, подразумевая в данном случае объединение рисунка, цвета и сюжета. Здесь неважно, к какому жанру относится картина и в какой манере выполнена, её называют термином «композиция» как законченное произведение искусства.

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

Свобода творчества и подлинное мастерство приходят на основе точного знания. Веками художники искали наиболее выразительные композиционные схемы. В результате накопленного опыта мы можем говорить о том, что наиболее важные по сюжету элементы изображения размещаются не хаотично, а образуют простые геометрические фигуры (треугольник, пирамиду, круг, овал, квадрат, прямоугольник и т. п.).

В этом можно убедиться, рассмотрев картины: Н. Пуссена «Аркадские пастухи» (квадрат) (рисунки 1.73 и 1.74), «Пейзаж с Полифемом» (треугольник) (рисунки 1.75 и 1.76), Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» (пирамида) (рисунки 1.77 и 1.78), Ян ван Эйка «Мадонна канцлера» (прямоугольник), К. Д. Фридриха «Скалистые берега» (круг) и «Двое, созерцающие луну» (овал), П. Сезанна «Игроки в карты» (квадрат), П. Рубенс «Снятие с креста» (круг) (рисунки 1.79 и 1.80), А. Матисса «Танец» (овал) [120].



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.73 — Н. Пуссен «Аркадские пастухи» [121]

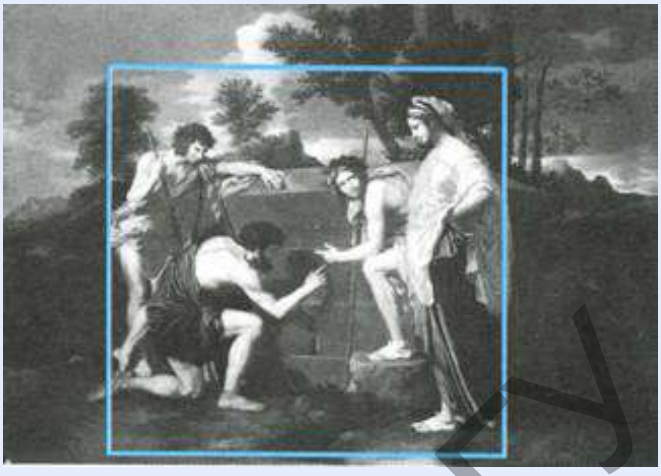


Рисунок 1.74 — Композиционная схема картины Н. Пуссена «Аркадские пастухи» [122]



Рисунок 1.75 — Н. Пуссен «Пейзаж с Полифемом» [123]

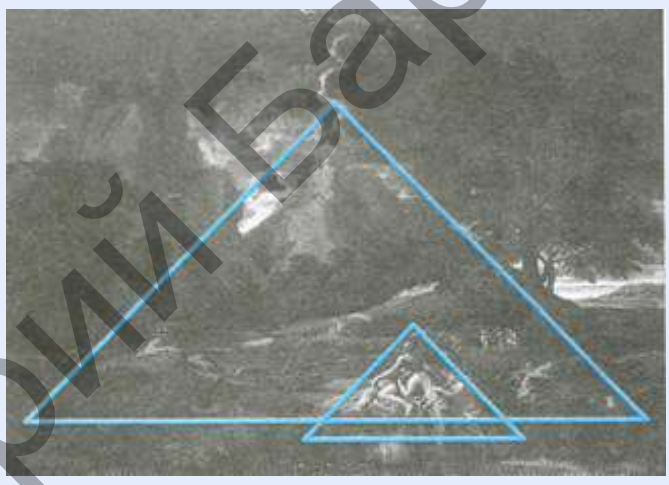


Рисунок 1.76 — Композиционная схема картины Н. Пуссена «Пейзаж с Полифемом» [124]



Рисунок 1.77 — Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» [125]

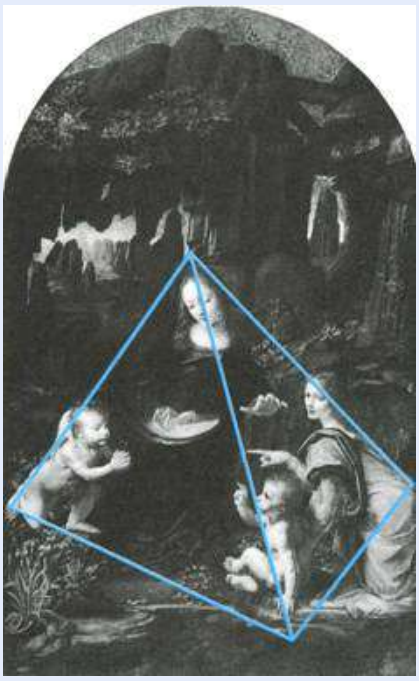


Рисунок 1.78 — Композиционная схема картины Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» [126]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.79 — П. Рубенс «Снятие с креста» [127]

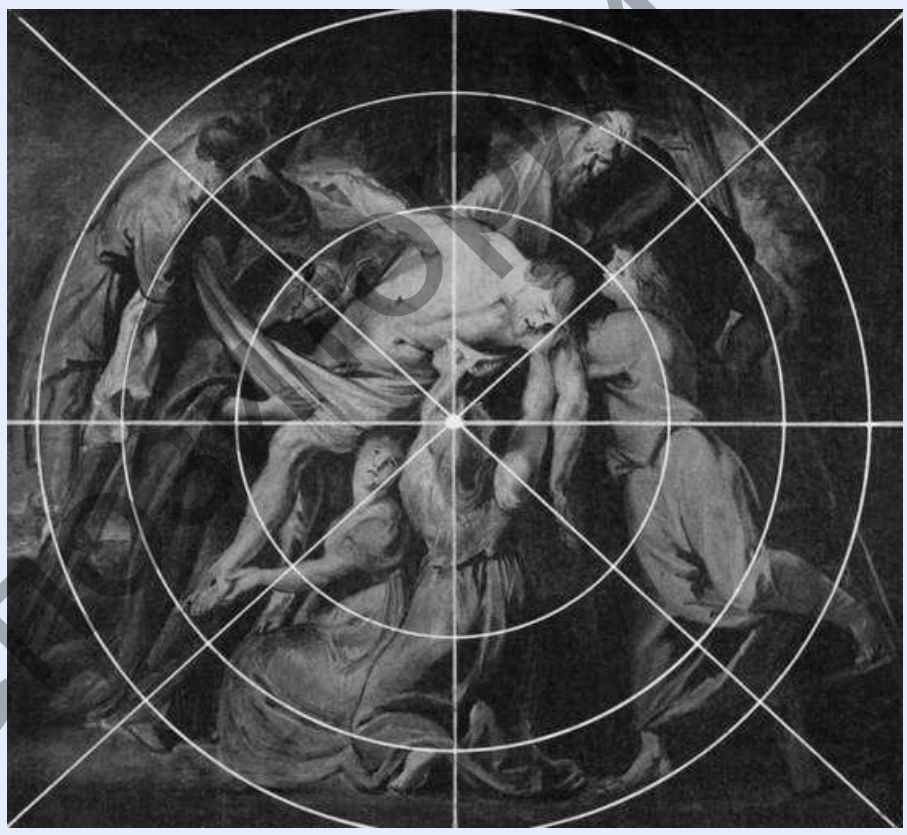


Рисунок 1.80 — Композиционная схема картины П. Рубенса «Снятие с креста» [128]

Композиция в изобразительном искусстве представляет собой конкретную разработку идейной и сюжетно-тематической основы произведения с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объёмов, света и тени, пятен света и т. д. Типы композиций подразделяются на «***устойчивые***» или «***статичные***» (где основные композиционные оси пересекаются под прямым углом в геометрическом центре произведения), и «***динамические***»



Репозиторий ВГУ

(где основные оси пересекаются под острыми углами, господствуют диагонали, круги и овалы), «**открытые**» (с преобладанием центробежных разнонаправленных силовых линий) и «***закрытые***» (где превалируют центростремительные силы, стягивающие изображения к композиционному центру). Устойчивые и закрытые типы композиций преобладают, например, в искусстве Возрождения, динамические и открытые — в искусстве барокко.

В качестве примера композиционного построения рассмотрим картину Вермеера «В мастерского художника» (рисунок 1.81). На первом плане изображён выразительный силуэт фигуры художника. Он показан сидящим на табурете спиной к зрителю. Мы видим, что художник только что начал писать портрет: на холсте виднеются голубые мазки, аналогичные голубому венку на голове модели. Художник, рисуя, смотрит на модель, но лица его не видно.



Рисунок 1.81 — Ян Вермеер «В мастерского художника» [129]

Центр композиции здесь один и притом в глубине картины. Он открыт зрителю и почти совпадает с геометрическим центром холста. Это — модель. Вермеер выделяет композиционно именно модель, делая её главным персонажем в картине. Молодая девушка в голубом платье с голубым венком на голове, с жёлтой книгой и трубой в руках повёрнута к зрителям и выделена идущим из окна светом и звонким сочетанием голубого и жёлтого. Свободное пространство между персонажами (цезура) воспринимается как естественная связь между ними по замыслу автора [130].

Эмоциональный компонент картины — торжество красоты. Модель и художник в нарядной одежде. Обстановка действия — интерьер мастерской показывает красоту её предметной среды: узорчатый ковровый занавес, богато изукрашенную люстру под потолком, добротную мебель и др.

Репозиторий ВарГУ



Рисунок 1.82 — С. Боттичелли «Рождение Венеры» [131]

Но самое главное, что внутренний смысл общения девушки и художника определяется тем, что она не просто позирует, а хочет быть красивой, хочет понравиться художнику, а вместе с ним и зрителям. Необходимость держать тяжёлую книгу, да ещё трубу и стоять так, как велел художник, сковывает движения модели, но она это делает с удовольствием.

Интересных композиционных находок в картине бывает множество. Композиция может строиться не только в виде треугольника, круга, овала и других геометрических фигур. В одной картине используют различные сочетания этих и других композиционных схем. Например, единство действия в картине может обеспечить построение сюжета по принципу условного триптиха. В таком случае слева и справа от главной фигуры или главного действия располагают подчинённые ей группы, так, как на картине Боттичелли «Рождение Венеры» (рисунок 1.82).

В центре картины изображена только что рождённая морем и стоящая на морской раковине Венера, а слева — летящие к ней над морем и сеющие цветы зефиры. Справа симметрично расположена направляющаяся к ней из рощи нимфа. Она держит розовый плащ, чтобы накинуть его на Венеру, которая скоро ступит на землю и уйдёт в тень рощи. Боковые профильные фигуры устремлены к главной, стоящей лицом к зрителю. Рождённая морем богиня любви — смысловой узел композиции. Картина построена по принципу замкнутой композиции. Фигуры расположены в одной фронтальной плоскости и вписываются в вытянутый овал.

Известный исследователь искусства Н. Н. Волков считал важным обращать внимание при анализе композиции не только на способы выделения главного, контрасты и аналогии, повторы и нарастания, гармонию и равновесие, симметрию и ритм, но и на проблемы общения персонажей, взаимосвязь композиции и слова, единство внутреннего действия.

Многофигурное построение можно толковать как шествие, направленное вдоль картинной плоскости, по диагонали, замкнутое в кольцо или в полукольцо и т. п. Например, на полотне И. Репина «Крестный ход в Курской губернии» шествие разворачивается из глубины картины на зрителя по диагонали; А. А. Дейнека на картине «Оборона Петрограда» разворачивает шествие вдоль картинной плоскости, причём в двух направлениях; а Мантеньи раскрывает сюжет «Поклонение волхвов» через шествие, замыкающееся в полукольцо [132].

Н. Волков считал, что картину В. Сурикова «Боярыня Морозова» тоже можно рассматривать и как шествие, хотя движутся, рассекая толпу, лишь сани с боярыней-раскольницей, возницей да княжной Урусовой справа. Да слева бежит мальчик, догоняя сани (рисунок 1.83).



Репозиторий



Рисунок 1.83 — В. Суриков «Боярыня Морозова» [133]

В композиции этой сложной картины можно увидеть объединение персонажей по их реакции на увоз боярыни, на её фантастическое восклицание и жест двуперстия. Правое крыло композиции — отклик сочувствия, левое — с фигурами смеющихся попиков — отклик злорадства. Но волна отклика в правом крыле не затухает по мере удаления от боярыни. Вся правая, главная, неподвижная часть толпы жестами и взорами провожает боярыню, сопереживая ей. Начиная с жеста и взора юродивого, все повороты фигур, все наклоны голов, воспринимаются как стремление следовать за санями.

В. Суриков, по его собственным словам, работая над «Боярыней Морозовой», мучился над изображением движения саней по рыхлому снегу. Мы ясно видим, что сани движутся. А почему они движутся? Для этого созданы предметные признаки движения. Полозья саней уже проделали путь по рыхлому снегу. В. Суриков долго искал достаточную величину этого пути. Чтобы сани не ушли из пространственного центра композиции, художнику даже пришлось пришить кусок холста снизу картины.

Перспектива саней усиливает впечатление движения, а направленность фигур справа подчёркивает его. Фигуры повёрнуты так, как будто сани прошли уже дальше. Это — предметно-пространственные связи, которые показывают причину и следствие действия. Суриков, взяв в качестве общей темы историческое событие, выбрал одну из множества возможных сцен и дал ей своё изобразительное толкование [134].

В сложных динамических композициях иногда сочетаются разные по форме единства действия. Можно построить композицию с высокой точки зрения, чтобы фигуры не закрывали друг друга, как это сделал Тинторетто в своей «Тайной вечере». Другой вариант — создание винтовой (вихревой) композиции, как в «Воскресении» Эль Греко.

В истории искусства большую роль играли как процессы сложения общепринятых композиционных канонов (например, в древневосточном, античном, средневековом искусстве, в искусстве Возрождения, барокко, классицизма и др.), так и движение от жёстких канонических схем к свободным композиционным приёмам: так, в искусстве XIX—XX вв. значительное место заняло стремление художников к свободной композиции, отвечающей их индивидуальным творческим и художественным манерам. Произведения искусства, конечный результат деятельности художника.

Конечно, не стоит преувеличивать значение композиционных схем. Художник, воплощая замысел, опирается прежде всего на своё образно-зрительное представление о будущей картине. Но в период обучения основам композиции очень полезно использовать такие схемы, так как они

Репозиторий Ба

помогают найти соотношения различных частей картины или рисунка, уяснить общую структуру композиции. Эти схемы имеют вспомогательное значение. Постепенно, приобретая опыт, можно научиться строить композиционных схемы только мысленно.

Композиции подвластно многое. С помощью композиционных средств можно передать на картине события, имеющие протяжённость во времени, т. е. происходящие не одновременно, а одно за другим. Этими приёмами хорошо владели древнерусские иконописцы. Например, они использовали трёхъярусную фризовую композицию, т. е. как бы три отдельные картины, расположенные одна над другой, но вместе с тем составляющие единое целое. При этом каждая картина показывала определённый эпизод [135].

Ещё один распространённый приём построения композиции для передачи событий, происходящих в разное время и в разных местах, — объединение в одно целое несколько сюжетов. Как правило, это крупное по размеру изображение в центре холста и небольшие рисунки вокруг него. Примеры такого построения композиции можно встретить в иконописи, народном искусстве, книжной графике и других видах искусства.

Мы живём в постоянно меняющемся мире. Выразить время в картине можно также через движение. На живописном полотне, фреске, в миниатюре обычно движение воспринимается в связи с сюжетной ситуацией. Глубина явлений и человеческих характеров наиболее ярко проявляется в конкретном действии, в движении. Даже в таких жанрах, как портрет, пейзаж или натюрморт, истинные художники стремятся не только запечатлеть, но и наполнить изображение динамикой, выразить его сущность в действии в определённый период. Произведения искусства, в которых присутствует движение, характеризуют как динамичные.

Композиция каждый раз ставит перед художником сложные вопросы, ответы на которые должны быть точными, оригинальными, неповторимыми. В композиции важно все — масса предметов, их зрительный «вес», размещение на плоскости, выразительность силуэтов, ритмические чередования линий и пятен, способы передачи пространства и точка зрения на изображаемое, распределение светотени, цвет и колорит картины, поза и жесты героев, формат и размер произведения и многое другое.

Композиционные приёмы в полной мере зависят от видов искусства. Наряду с общими закономерностями композиции каждый вид искусства имеет свою специфику, и даже одно и тоже композиционное средство можно применить по-разному.

Художники используют композицию как универсальное средство, чтобы создать живописное полотно, скульптуру или произведение декоративно-прикладного искусства, добиться их образной и эмоциональной выразительности. Посредством композиции художник не только выражает мысль, идею произведения. Это определённо созвучная душе мастера и требованиям времени пластическая форма выражения [136].

## 2. Правила, средства и приёмы художественной выразительности композиции

К области композиционной работы относятся выявление в изображаемых предметах их эстетических качеств, внутреннего содержания, выделение главного и характерного с помощью таких выразительных средств как ***композиционные правила*:** передача движения (динамика) покоя (статика), золотого сечения (одной трети).

К приёмам композиции следует отнести: передачу ритма, симметрии и асимметрии, равновесия частей композиции и выделение сюжетно-композиционного центра [137].

Средства композиции включают: формат, пространство, композиционный центр, равновесие, ритм, контраст, светотень, цвет, декоративность, динамику и статику, симметрию и асимметрию, открытость и замкнутость, целостность. Таким образом, средства композиции — это всё, что необходимо для её создания, в том числе её правила и приёмы. Они разнообразны, иначе их можно назвать средствами художественной выразительности композиции. Законы композиции применимы также для создания эскизов одежды и для её проектирования. Рассмотрим основные средства композиции.

**Ритм.** Как известно, ритм — универсальное природное свойство. Например, смена дня и ночи, времён года происходит циклично, процесс развития животных, растений и минералов имеет определённую последовательность и др. Ритм всегда подразумевает движение. Ритм в жизни и в искусстве — это не одно и то же. В искусстве возможны перебои ритма, ритмические акценты, его неравномерность, не математическая точность, а живое разнообразие, находящее соответствующее пластическое решение.



Репозиторий БарГУ

***Ритм — это чередование каких-либо элементов в определённой последовательности.***

В живописи, графике, скульптуре, декоративном искусстве ритм присутствует как одно из важнейших выразительных средств композиции. Он не только участвует в построении изображения, но зачастую придаёт содержанию определённую эмоциональность.

Ритм может быть задан линиями, пятнами света, тени, цвета. Используют чередование одинаковых элементов композиции, например, фигур людей, их рук или ног. В результате ритм может строиться на контрастах объёмов. Особая роль отводится ритму в произведениях народного и декоративно-прикладного искусства. Все многочисленные композиции разнообразных орнаментов построены на определённом ритмическом чередовании их элементов. Ритмической организации подвержены все элементы одежды: её части и детали, объёмы внутри костюма, конструктивные и декоративные линии, фактура, светлотные и цветовые отношения, размер и расположение деталей и т. д. Композиционное движение устанавливается ритмическим порядком основных форм (голова — воротники, головные уборы; корпус — лиф, юбка; руки, ноги — рукава, брюки). Ритмическая организация проявляется также в цветовом решении костюма и в организации орнамента.

Ритм является одним из средств, с помощью которого можно передать движение на плоскости. Почему же ритм передаёт движение? Это связано с особенностью нашего зрения. Глаза, наблюдая за движущимся телом, повторяют все фазы его движения и одновременно воспринимают протяжённость пространства, преодолеваемую телом. В результате многократных жизненных наблюдений в наших представлениях устанавливается определённая связь между движением и протяжённостью. Эта связь оживляется при восприятии ряда изображённых фигур и ассоциативно рождает мысль о движении. Взгляд, переходя от одного изобразительного элемента к другому, ему подобному, сам как бы участвует в движении. Например, когда мы смотрим на волны, переводя взгляд от одной волны к другой, создаётся иллюзия их движения.

Изобразительное искусство относится к группе пространственных искусств в отличие от музыки и литературы, основой которых является развитие действия во времени. Естественно, когда мы говорим о передаче движения на плоскости, подразумеваем его иллюзию. Художники знают много секретов создания иллюзии движения объектов на картине, его характера. Рассмотрим некоторые из них [138].

**Правило передачи движения.** Объект на картине будет выглядеть движущимся при следующих условиях:

– если на картине используются одна или несколько диагональных линий, направлений движения;

– если оставить свободное пространство перед движущимся объектом;

– если выбрать определённый момент движения, который наиболее ярко отражает его характер, является его кульминацией.

Кроме этого, изображение будет казаться движущимся, если оно воссоздаёт не один какой-либо момент движения, а его последовательные фазы. Например, на древнеегипетском рельефе. Каждая из фигур застыла в определённом положении, но, рассматривая композицию по кругу, можно увидеть последовательность в движении.

Движение понятно только при рассматривании произведения в целом, а не отдельных моментов движения. Свободное пространство перед движущимся объектом даёт возможность мысленно продолжить движение, как бы приглашает нас двигаться вместе с ним. Движение персонажей в картине В. А. Серова «Пётр I» так же хорошо согласуется с протяжённым по горизонтали форматом (рисунок 1.84). В другом случае, когда объект изображён слишком близко к краю листа, кажется, что движение невозможно продолжить.

Подчеркнуть движение можно с помощью направления линий рисунка, например, если все линии устремлены в глубь листа. Выразительность движения достигается, если изобразить героя в момент наивысшего напряжения его сил. Также ощущения движения даёт размытый фон, неясные, нечёткие контуры объектов. Большое количество вертикальных или горизонтальных линий фона может затормозить движение. Изменение направления движения порой его ускоряет или замедляет. Особенность нашего зрения состоит в том, что мы читаем текст слева направо, и легче воспринимается движение слева направо, оно, кажется быстрее [139].

**Правило передачи статики.** Композиция считается статичной при следующих условиях:

– если на картине отсутствуют диагональные направления;

– если объекты изображения в спокойных (статичных) позах;

– если композиция является симметричной, уравновешенной или построена на основе простых геометрических схем (треугольник, круг, овал, квадрат, прямоугольник).



Репозиторий БарГУ



Рисунок.1.84 — В. А. Серов «Пётр 1» [140]

Ощущение покоя может возникнуть в произведении искусства и при других условиях. Например, на картине К. Коровина «Зимой» (рисунок 1.85), несмотря на наличие диагональных направлений, лошадь с санями стоит спокойно, нет ощущения движения по следующим причинам: геометрический и композиционный центр картины совпадают, композиция уравновешена, а свободное пространство перед лошадью перегорожено деревом.



Рисунок 1.85 — К. Коровин «Зимой» [141]



Репозиторий БарГУ

Статика и динамика — два противоположных понятия. Статика проявляется там, где нет движения, и характеризует устойчивое положение формы в пространстве. Динамика при общей статичности формы в костюме проявляется как движение внутри формы её частей. Если элемент повторяется, то появляется ритм, а где ритм — там и движение. Динамика появляется также при асимметрии в костюме, при выходе формы одежды в пространство.

**Выделение сюжетно-композиционного центра.** Создавая композицию, необходимо определить, что будет главным в картине, и позаботиться о том, как выделить это главное, т. е. сюжетно-композиционный центр, который часто называют «смысловым центром» или «зрительным центром» картины.

Конечно, в сюжете не всё одинаково важно, и второстепенные части подчиняются главному. Центр композиции включает сюжетную завязку, основное действие и главных действующих лиц. Композиционный центр должен в первую очередь привлекать внимание. Центр выделяют освещённостью, цветом, укрупнением изображения, контрастами и другими средствами.

Не только в произведениях живописи, но и в графике, скульптуре, архитектуре выделяют композиционный центр. Например, мастера Возрождения предпочитали, чтобы композиционный центр совпадал с центром холста. Размещая главных героев таким образом, художники хотели подчеркнуть их важную роль, значимость сюжета.

Художники придумали множество вариантов построения картины при размещении центра композиции в любом месте холста. Этот приём был удачно использован при передаче движения, динамики события, быстрого развёртывания сюжета на картине В. Сурикова «Боярыня Морозова».

Картина Рембрандта «Возвращение блудного сына» — классический приём композиции, где главное сильно сдвинуто от центра для наиболее точного раскрытия основной идеи произведения (рисунок 1.86). Сюжет этой картины навеян евангельской притчей. На пороге родного дома встретились отец и сын, вернувшийся после скитания по свету. Живописуя рубище скитальца, Рембрандт словно передаёт рассказ о тяжком пути, пройдённом сыном. Можно долго рассматривать эту спину, сочувствуя страданиям заблудшего. Глубина пространства возникает за счёт последовательного ослабления светотеневых и цветовых контрастов, начиная от первого плана. Фактически она строится фигурами свидетелей сцены прощения, растворяющимися постепенно в полумраке [142].

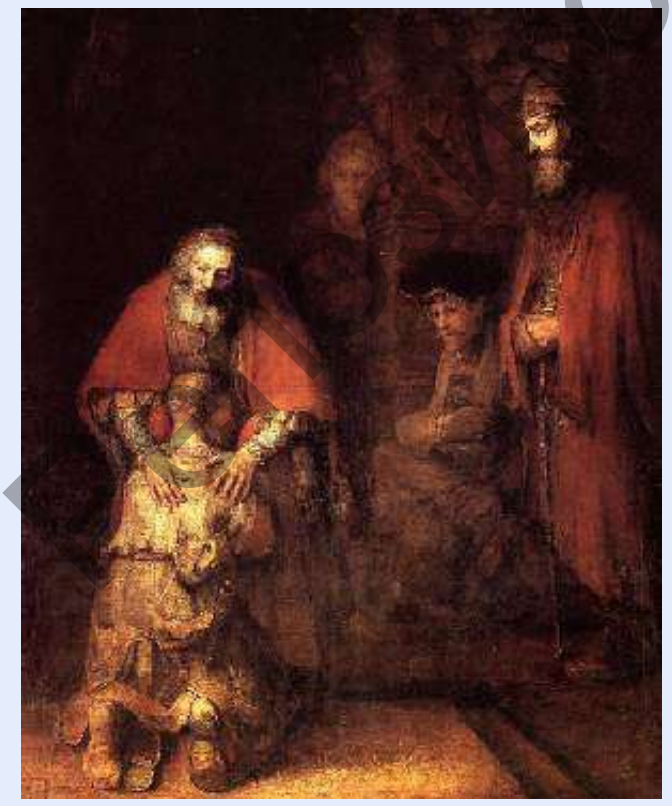


Рисунок 1.86 — В. Рембрандт. Возвращение блудного сына [143]

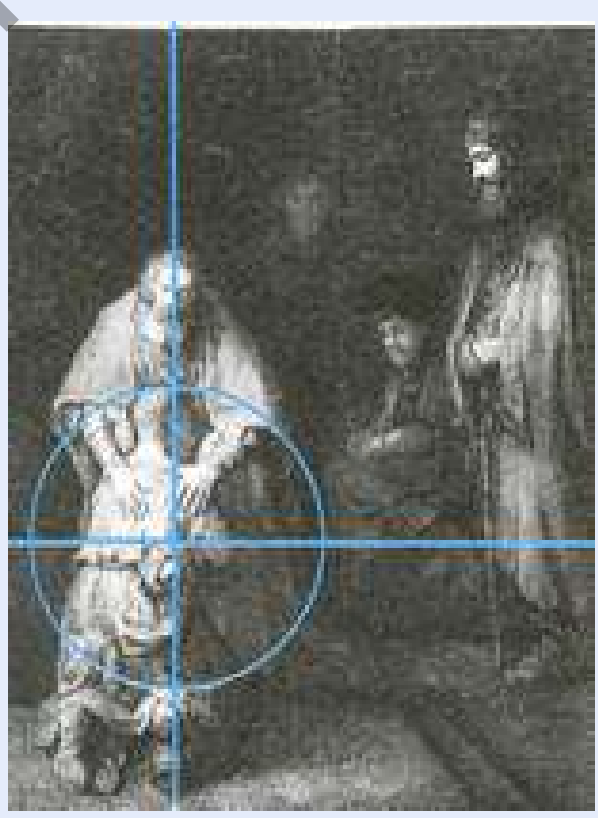


Рисунок 1.87 — Композиционная схема картины В. Рембрандта «Возвращение блудного сына» [144]

Репозиторий БарГУ

Слепой отец положил руки на плечи сына в знак прощения. В этом жесте — мудрость, боль и тоска, накопленная за годы, прожитые в тревоге, и всепрощение. Главное в картине Рембрандт выделяет светом, сосредоточивая на нём наше внимание. Композиционный центр находится почти у края картины (рисунок 1.87). Художник уравновешивает картину фигурой старшего сына, стоящего справа. Размещение главного смыслового центра на одной трети расстояния по высоте соответствует закону золотого сечения. С древних времён его использовали художники для достижения наибольшей выразительности своих творений.

**Правило золотого сечения в композиции** (одной трети). Для выявления композиционного центра наиболее важный элемент изображения располагают в соответствии с пропорцией золотого сечения, т. е. примерно на расстоянии 1/3 от целого. Пропорциональные соотношения сторон изображаемых объектов и самого холста для достижения гармонии должны строиться на основе золотого сечения.

Картины с двумя или большим количеством композиционных центров позволяют показать несколько событий, происходящих одновременно и равных по своей значимости.

Рассмотрим картину Веласкеса «Менины» и её схему (рисунки 1.88 и 1.89). Один композиционный центр картины — юная инфанта. К ней с двух сторон склонились фрейлины — менины. В геометрическом центре полотна находятся два контрастирующих между собой пятна одинаковой формы и одинакового размера. Они противоположны, как день и ночь, один белый, другой чёрный — это два выхода во внешний мир — другой композиционный центр картины.

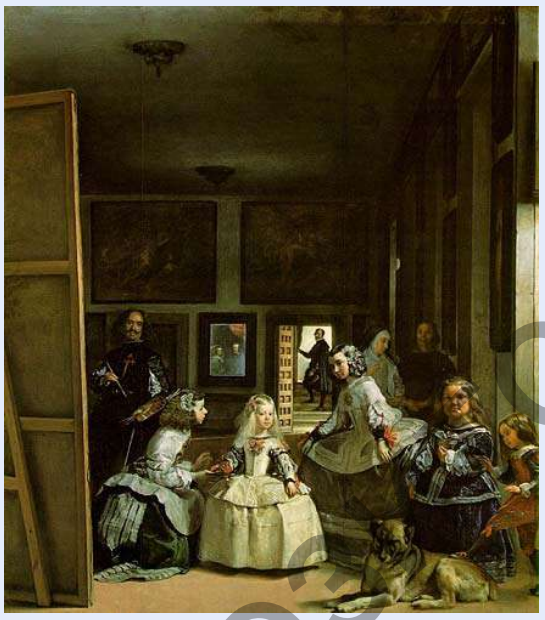


Рисунок 1.88 — Д. Веласкес. Менины [145]

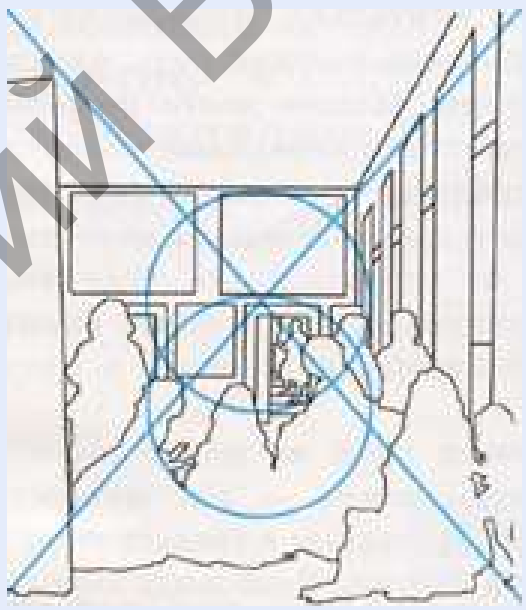


Рисунок 1.89 — Композиционная схема картины Д. Веласкеса «Менины» [146]

Один выход — дверь, освещённая солнцем. Другой — зеркало, в котором отражается королевская чета. Второй выход можно воспринимать как выход в светское общество. Контраст светлого и тёмного начала в картине можно понимать, как спор между художником и владыкой.

Персонажи, изображённые художником, достаточно многочисленны, чтобы зритель, обладающий воображением, мог составить портреты, связанные сходством или контрастирующие между собой (художник и король, придворные и элита, красота и уродство, дитя и родители, люди и животные).

На одной картине можно использовать сразу несколько способов, чтобы выделить главное. Например, приём «изоляции» (изображение главного в отрыве от остальных предметов) можно использовать, выделяя основное размером и цветом.

Важно приёмы выделения сюжетно-композиционного центра использовать не формально, а так, чтобы наилучшим образом раскрыть замысел и содержание произведения.

Приём выделения композиционного центра в костюме — акцент. Акцент подчёркивает главное в костюме за счёт введения контрастного по форме, фактуре или цвету элемента формы, или декоративного оформления одежды [147].

Репозиторий БарГУ

**Передача симметрии и асимметрии в композиции**. Художники разных эпох использовали симметричное построение картины. Симметричными были многие древние мозаики. Живописцы эпохи Возрождения часто строили свои композиции по законам симметрии. Такое построение позволяет достигнуть впечатления покоя, величественности, особой торжественности и значимости событий. В симметричной композиции люди и предметы расположены почти зеркально по отношению к центральной оси картины.

***Симметрия*** — греческое слово, означает «гармония», «соразмерность». Симметрия в искусстве основана на реальной действительности, изобилующей симметричными формами. Например, симметрично устроены фигура человека, бабочка, снежинка и т. д. Симметричные композиции — статичные (устойчивые), левая и правая половины уравновешены. Среди произведений, демонстрирующих возможности симметрии, можно назвать «Богатыри» В. М. Васнецова (рисунок 1.90). Центром композиции является фигура Ильи Муромца. Слева и справа, как бы в зеркальном отражении, размещены Алёша Попович и Добрыня Никитич. Фигуры расположены вдоль картинной плоскости спокойно сидящими на конях. Симметричное построение композиции передаёт состояние относительного покоя. Левая и правая фигуры по массам неодинаковы, что обусловлено идейным замыслом автора. Но обе они менее мощные по сравнению с фигурой Муромца и в целом передают полное равновесие композиции. Устойчивость композиции вызывает у зрителя чувство уверенности в непобедимости богатырей, защитников земли русской.



Рисунок 1.90 — В. М. Васнецов «Богатыри» [148]

Если в предмете (или фигуре) отсутствуют элементы симметрии, то их называют ***асимметричными.*** Асимметрия всегда придаёт пластической форме динамику и выявляет её потенциальную способность к движению. Поэтому принципы асимметрии лежат в основе изображения предметов движущихся либо предметов, в которых надо выразить внутреннюю жизнь. Скрытые «динамичные» возможности данного композиционного средства объясняются тем, что возникающее в асимметричной фигуре сильное движение не может замкнуться в себе — оно перетекает на соседние предметы и среду. Получая в них логическое продолжение, оно замыкается и делает фигуру устойчивой, эстетически привлекательной. Например, движение асимметричной группы памятника Минину и Пожарскому (скульптор И. П. Мартос) обращено к площади, к народу, здесь оно находит своё смысловое завершение.

В асимметричной живописной композиции расположение объектов может быть самым разнообразным в зависимости от сюжета и замысла произведения, левая и правая половины не уравновешены.



Репозиторий БарГУ

**Передача равновесия в композиции.** Глаз человека воспринимает предмет (или группу предметов) в натуре и изображении целостно, т. е., прежде всего его массу, положение в пространстве, взаимодействие масс нескольких предметов. При таком целостном восприятии реального предмета и его изображения возникает явственное ощущение зрительного веса массы: предмет кажется лёгким или тяжёлым. Легким воспринимается предмет небольшого размера с сильно изрезанными контурами и светлоокрашенными поверхностями; тяжёлым кажется предмет большого размера с упрощёнными контурами и тёмноокрашенными поверхностями. Если часть рисунка выполнена светлыми красками и кажется лёгкой, а другая выполнена красками тёмных и насыщенных цветов и даёт ощущение тяжести, то обе части рисунка образуют неустойчивую композицию, ибо тяжёлый компонент будет «перевешивать» лёгкий; всё изображение в целом теряет компактность, цельность и устойчивость. Неустойчивая фигура (или группа фигур) оценивается нами как нежизненная, недолговечная, некрасивая.

В изобразительном искусстве равновесие равнозначно понятию «зрительная устойчивость пластической формы», устанавливающая в результате равенства зрительного веса всех её слагаемых. Простейшим средством достижения композиционного равновесия служит симметрия. В симметричной композиции все части уравновешены, асимметричная композиция может быть уравновешенной и неуравновешенной. Большое светлое пятно уравновешивается маленьким тёмным. Много маленьких по размеру пятен можно уравновесить одним большим. Вариантов множество. Уравновешиваются части по массе, тону и цвету. Равновесие касается как самих фигур, так и промежутков между ними. Равновесие способствует гармоничному восприятию одежды, так как зрительно уравновешивает её части [149].

Композиционные правила, приёмы и средства основаны на богатом творческом опыте художников многих поколений, но техника композиции не стоит на месте, она постоянно развивается, обогащаясь творческой практикой новых мастеров. Какие-то приёмы композиции становятся классическими, но появляются новые, так как жизнь ставит перед искусством другие задачи.

## 3. Организация картинной плоскости

Чистый лист бумаги не обладает зрительно яркими признаками и потому в обыденной жизни не привлекает к себе особого внимания. Но стоит нанести на него какое-либо изображение, как он вдруг меняется, становится ***изобразительной, картинной плоскостью,*** способной образно говорить нам о предметном мире, о жизни.

Изображение всегда взаимодействует с картинной плоскостью: либо оно устанавливает с ней положительный контакт и приобретает необходимое жизненное пространство, либо возникают конфликтные отношения, когда изображение мало или велико, когда оно слишком сдвинуто в сторону, образуя излишне большой фон. Этот конфликт между рисунком и листом бумаги преувеличивает значение фона, который начинает вытеснять рисунок с изобразительной плоскости.

Избежать конфликта, установить должный порядок — гармонию помогает ***композиция,*** т. е. такая организация картинной плоскости, при которой устанавливаются закономерные, согласованные отношения между картинной плоскостью и изображением. В учебном рисовании задачи композиции ограничиваются узким кругом вопросов, связанных в первую очередь с определением формата листа бумаги, нахождением места и размера рисунка на этом листе. Правильный практический ответ на эти вопросы помогает решить и многие другие изобразительные задачи [150].

Так, рисующий, приступая к изображению любого объекта, должен установить величинную связь между листом бумаги и рисунком: если бумага большого размера, то и нарисованное на ней должно быть большим; при уменьшении размеров листа соответственно уменьшают и рисунок.

Бумага для рисования обычно имеет удлинённый формат. Поэтому она может лежать перед рисующим по длине (горизонтально) или по высоте (вертикально). То или иное положение определяется величиной и формой предмета. Для ***изображения высокого предмета бумагу надо положить вертикально, для изображения длинного — горизонтально.*** Протяжённость листа подчёркивает характерную протяжённость предметной формы. Более того, игнорирование связи между положением листа и размером изображаемого предмета, как правило, приводит к искажению его формы. Правильное положение картинной плоскости помогает уместить, лучше скомпоновать на ней рисунок, избежать искажения размеров в рисунке и пустот на листе.

В процессе рисования между краями бумаги и рисунком образуется расстояние — своеобразная рама в виде полей. Это «обрамление» способствует собранности, выделение рисунка как



Репозиторий БарГУ

главного элемента в пределах рамы, но лишь тогда, когда она не создаёт величинного контраста, возникающего при чрезмерном увеличении или уменьшении полей. В первом случае контраст зрительно уменьшает и без того небольшой рисунок, во втором — происходит зрительное увеличение большого рисунка, что приводит к кажущемуся выпадению изображения с поверхности листа бумаги. Чтобы избежать возникновения величинного контраста, ***надо всякий раз размеры рисунка согласовывать с форматом и размером бумаги.***

Известно, что изображение воспринимается вместе с фоном. Но в силу неравномерного расположения светочувствительных клеток на сетчатке глаза чёткость видения всех частей картинной плоскости неодинакова: центральная её часть воспринимается наиболее чётко, поэтому ***надо помещать рисунок в середине листа бумаги.*** Если изображается несколько предметов, то в этой зоне рекомендуется располагать главный элемент композиции, а второстепенные рядом (рисунок 1.91).

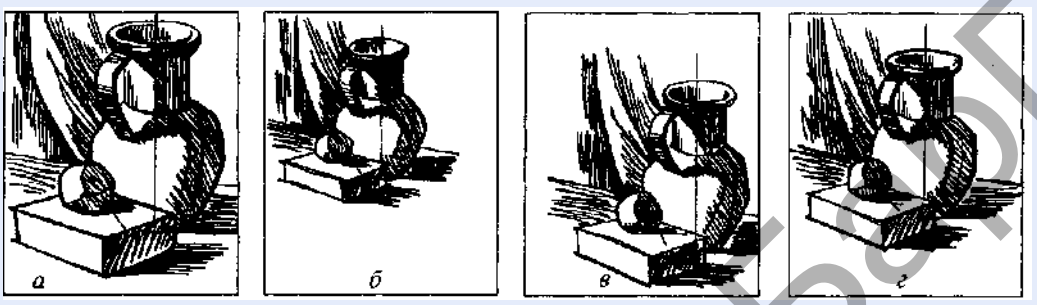



Рисунок 1.91 — Варианты композиционного размещения натюрморта на листе [151]

Знание закономерностей композиции помогает сделать рисунки более выразительными, но это знание вовсе не самоцель, а лишь средство, помогающее достигнуть успеха. Порой сознательное нарушение композиционных правил становится творческой удачей, если помогает художнику точнее воплотить свой замысел, т. е. бывают исключения из правил. Например, в портрете считается обязательным: если голова или фигура повёрнуты вправо, то необходимо оставить перед ними свободное место, чтобы портретируемому, условно говоря, было куда смотреть. И наоборот, если голова повёрнута влево, то её сдвигают вправо от центра. В. Серов в портрете Ермолаевой нарушает это правило и добивается поразительного эффекта — создаётся впечатление, что великая актриса обращается к зрителям, которые находятся за рамой картины. Силуэт фигуры уравновешивается шлейфом платья и зеркалом — так художник достигает целостности композиции (рисунок 1.92) [152].



Рисунок 1.92 — В. Серов «Портрет артистки М. Н. Ермолаевой» [153]



Репозиторий БарГУ

## Тема 1.5
## Предмет и его основные признаки. Последовательность изображения предмета

1. Основные внешние признаки и свойства предмета.
2. Положение предмета в пространстве.
3. Конструкция, пропорции предмета, светотень.
4. Стадии восприятия натуры и рисунка.
5. Начальные упражнения по рисованию.

### 1. Основные внешние признаки и свойства предмета

Предметом изображения может быть любое материальное явление, бытовая вещь, архитектурное сооружение, природа, деревья, вода, земля и небо, овощи и фрукты, животные и люди — словом всё, что можно изобразить. Каждый предмет имеет множество отличительных признаков и свойств, которые тесно связаны друг с другом и образуют целостную систему, определяющую сущность и внешний облик предмета. Изменение того или иного признака ведёт к изменению всей системы, всего внешнего вида предмета.

Отдельные внешние признаки, группы или вся система признаков выступают в роли сигналов, информирующих о предмете. Окружающий мир посылает неисчислимый поток зримых сигналов. Сознание в первый миг воспринимает предмет только в целом по самым заметным признакам и поэтому лишь различает, и узнает его обобщённую форму. Различение и узнавание как низшая форма восприятия не обеспечивает необходимыми знаниями о предмете для его изображения. Рисование требует высшей формы восприятия, т. е. в способности мысленно расчленить предмет, выделить его части и элементы, их внешние признаки, глубоко сосредоточиться на них с целью изучения. Такое восприятие называют ***анализирующим.*** Детскому восприятию свойственно узнавание. Однако уже с четырёх лет у детей появляется анализирующее восприятие. Оно возникает с осознанием важности воспринимаемого предмета.

Развитее творческих способностей человека зависит от умения анализировать увиденное. Это умение интенсивно формируется в процессе обучения рисованию. Рисующий сознательно выделяет из среды предмет изображения и изучает его основные внешние признаки, которые помогают воссоздать целостный зрительный образ предмета. Такими основными внешними признаками и свойствами предмета являются форма, положение, конструкция, величина, движение, цвет, светлота, освещённость, светотень, фактура [154].

**Восприятие и изображение формы.**

Бесконечное разнообразие природных форм всегда служит источником вдохновения и творческих идей художника.

Нас поражает разнообразие форм окружающего мира: величественные очертания гор, громады многоэтажных зданий, обтекаемые формы самолётов и автомобилей, изящные очертания цветов, бабочек, птиц, пластика человеческого тела и др.

Мы стремимся отыскать сходство форм в окружающем нас мире. Облако, пятно краски, случайные линии или геометрические фигуры, произвольно собранные вместе, — всё это может быть соотнесено с каким-нибудь образом, рождённым нашим воображением на основе запечатлённых в памяти предметов. Любая форма вызывает ассоциации со сходными формами, наше сознание будет устанавливать с ними определённые соотношения и связи.

Выразительность формы очень важна при её восприятии в повседневной жизни, но ещё в большей мере она важна художнику. Для него выразительные, т. е. экспрессивные, свойства являются средством общения. Они привлекают его внимание и определяют формы его моделей.

Благодаря удивительной способности человеческого восприятия мы можем остановить мгновение, запечатлев в рисунке изменчивые формы предметов. Почему это возможно? Оказывается, в течение нашей жизни накапливаются представления о разнообразных формах, и порой глазу достаточно лишь намёка, точки, пятна или неясного силуэта, чтобы узнать в них знакомые предметы.

В любой созданной природой или руками человека форме можно увидеть геометрическую основу. Предметы простой формы в своей основе имеют одну геометрическую фигуру, а предметы сложной формы — несколько геометрических фигур. Здания могут выглядеть как комбинация сфер, цилиндров, конусов, призм и пирамид. Купола соборов — обычно полусферы, крыши некоторых храмов напоминают трёхгранные призмы или невысокие пирамиды (рисунок 1.93).



Репозиторий БарГУ




Рисунок 1.93 — Собор Василия Блаженного. Москва [155]

Сложные формы обычно представляют собой комбинацию различных поверхностей (плоских, выпуклых и вогнутых). Поэтому их обычно называют комбинированными, имея в виду, что данный объект в своей основе представляет сумму геометрических тел. К таким объектам можно отнести, например, машину любого вида, животных и множество других объектов действительности. Не случайно художники, подчёркивая геометрическую форму объектов, так и говорят: «Этот предмет имеет кубическую форму, этот — цилиндрическую, а тот — шарообразную и т. п.».

Простые формы предметов можно классифицировать как ***гранёные*** или ***круглые.*** Геометрические тела гранёной формы — это кубы, призмы, пирамиды. Их поверхности образованы плоскими гранями. Геометрические тела круглой формы, или тела вращения, — это шар, цилиндр, конус. Для них характерны кривые сферические или цилиндрические [156].

Геометрическая основа строения объектов в окружающем нас мире вовсе не означает, что при рисовании надо изображать геометрические формы. Проблема заключается в следующем: за внешними очертаниями предмета необходимо увидеть его конструкцию, а затем в рисунке построить форму предмета в виде упрощённых геометрических тел, фигур или плоскостей, усложняя её до полного реалистического изображения.

Обучение искусству рисунка обычно начинается с изображения геометрических тел. Выявление сходства или отличия форм рисуемых предметов от геометрических фигур и тел, анализ строения формы предметов, их конструкции помогают лучше изобразить их особенности.

Применяемый в рисунке известный метод «сквозной» прорисовки позволяет лучше уяснить характерные отличия в строении формы, её конструкции. С помощью воображения необходимо представить себе предметы как бы прозрачными и нарисовать даже невидимые части предмета (рисунок 1.94).

Кроме конструкции и общей формы предметов мы видим и передаём в рисунке контур (абрис), т. е. внешнее очертание. Обратите внимание, что контур предметов в рисунке должен соответствовать их строению и общей форме. Как известно, внешний вид предмета и очертания, характеризующие его форму, зависят от длины, ширины и высоты, т. е. именно эти изменения делают его объёмным.

Форма объекта предаёт его характерные особенности, делает его узнаваемым. В рисунке форма предметов передаётся линиями и светотенью. Каждый изображаемый предмет имеет определенное строение — ***конструкцию.***



Репозиторий ВарГУ

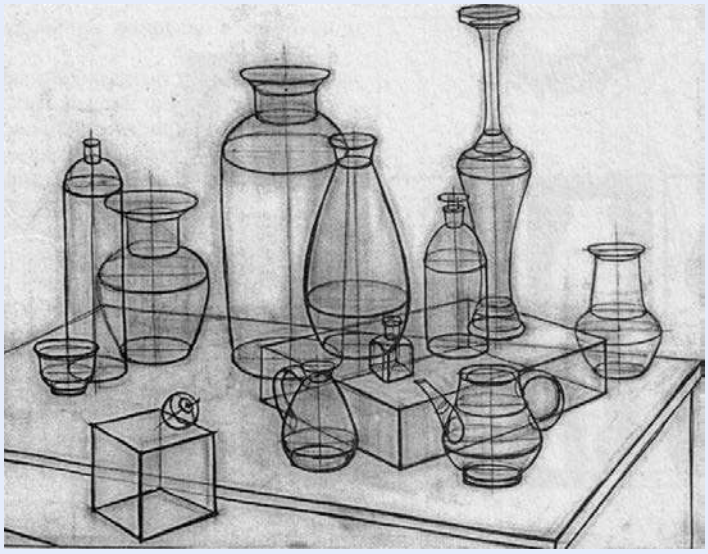


Рисунок 1.94 — Учебная работа [157]

Есть каркас и у круглых предметов. Он состоит из средней линии (оси вращения), кругов вращения и из линий, их соединяющих, они и образуют контур предмета. Эти линии так и называются — *образующие.* Для передачи в рисунке объёмной формы необходимо представить её внутреннее строение, иначе говоря, нужно разобраться в конструкции предмета (рисунок 1.95).

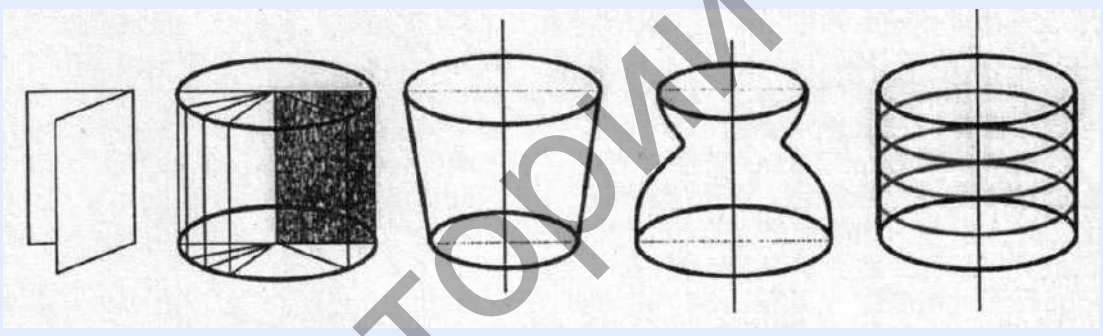


Рисунок 1.95 — Формообразование путём вращения [158]

Для правильного изображения формы объектов на бумаге необходимо познакомиться ещё с несколькими особенностями её восприятия.

Порой бывает очень трудно определить, какая поверхность является формой, а какая — фигурой. Как правило, поверхность, заключённая в пределах определённых границ, стремится приобрести статус фигуры, при этом окружающая её поверхность будет фоном.

В изобразительной деятельности, передавая форму предмета, мы не можем не учитывать значение фона. Каждый объект существует в нашем понимании только вместе с фоном, поэтому фон в рисунке, т. е. пустота между предметами, приобретает равное значение с изображаемыми объектами [159].

Художники встречаются с целым рядом явлений, которые называют оптическими иллюзиями. Число подобных примеров весьма велико. Изучение их помогает избежать зрительных искажений предметов, внести необходимые поправки в изображение.

Психологи обратили внимание на то, что наше сознание стремится сгруппировать вещи в простые единицы. Точки, расположенные на равном расстоянии друг от друга и представляющие не связанные между собой объекты, в нашем сознании организуются в ряды и колонки.

Все изображённые отрезки прямых линий на рисунке равны между собой, но зрительно кажется, что левые длиннее правых (рисунок 1.96, *а*). При сопоставлении с большими окружностями центральная кажется меньше, а при сравнении с маленьким эта же окружность кажется больше (рисунок 1.96, *б*). Таким образом, если на картине надо выделить, например, размеры высокого человека, то окружающие его люди должны быть небольшого роста.



Репозиторий ВарГУ

Восприятие геометрической характеристики может быть искажённым, если стороны прямоугольника пересечь множеством лучей, исходящих из центра (рисунок 1.96, *в*). Эти лучи как бы превращают параллельные прямые сторон прямоугольника в изогнутые.

Белый квадрат на чёрном фоне кажется больше чёрного квадрата на светлом фоне, хотя в действительности оба квадрата одинаковой величины (рисунок 1.96, *г*). Оптические иллюзии — это результат деятельности нашего собственного разума. Например, так называемые двусмысленные рисунки, которые наглядно демонстрируют, как восприятие одного и того же объекта даёт попеременный образ и читается то как фигура, то как фон: мы видим то два тёмных профиля на белом фоне, то белую вазу на тёмном (рисунок 1.96, *д*).

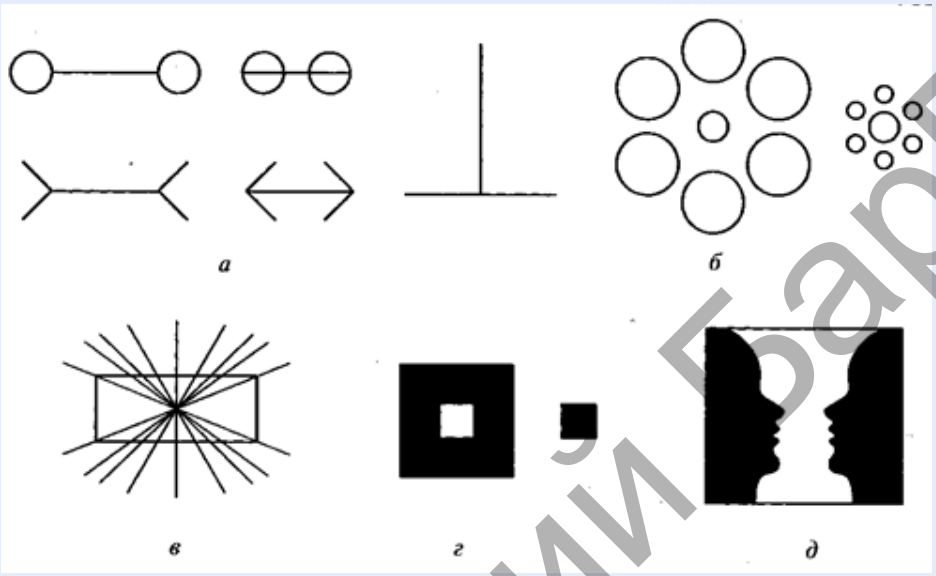



Рисунок 1.96 — Оптические иллюзии [160]

Знание законов оптических иллюзий помогает художнику создавать интересные и выразительные рисунки, подчеркнуть определённые стороны художественного или проектного образа, усилить выразительность главного элемента композиции.

В эскизах костюма (рисунок 1.97) иллюзии возникают за счёт различных сочетаний форм, фасонных линий, рисунка на ткани, цвета, декоративной отделки. Например, вертикальные линии и детали — продольные полосы и строчки, однобортная застёжка, стрелки на брюках, длинный шарф — зрительно удлиняют фигуру, делают её визуально стройнее. Горизонтальные линии — поперечные полосы, швы, кокетки, карманы, отделка по низу изделия, ремешки на обуви — зрительно расширяют фигуру, дробят силуэт, уменьшают рост или укорачивают часть фигуры [161].



Рисунок 1.97 — Иллюзии в костюме [162]



Репозиторий БарГУ

При художественном проектировании современной одежды знание законов зрительного восприятия и возникновения оптических иллюзий помогает модельеру более точно воплотить свой замысел, а также скорректировать некоторые недостатки фигуры человека.

## 2. Положение предмета в пространстве

Узнаванию предмета и пониманию его сущности способствует его положение в пространстве, т. е. ***удалённость и поворот***. Под удалённостью понимают расстояние от глаз рисующего до предмета, а под поворотом — один из моментов движения предмета вокруг какой-либо оси. В обыденной жизни каждый человек, знакомясь с предметом, то приближается к нему, то отдаляется или рассматривает его со всех сторон. Такое рассматривание позволяет создать в представлении полный зрительный образ предмета. Но передать на плоскости одновременно все плоскости предмета невозможно, поэтому рисуют его только в одном из множества положений. Рисующий должен очень серьёзно отнестись к выбору положения натуры, так как не всякая удалённость и поворот обеспечивают узнавание и понимание сути предмета.

Все возможные положения предмета можно условно разделить на ***изобразительные*** и ***неизобразительные.*** При изобразительном положении выявляются основные и наиболее характерные части и признаки предмета, полнее всего запечатлевающие его сущность. Неизобразительные — это случайное положение, которое не выявляет основных частей и признаков предмета или выявляет их с искажениями, мешающими созданию полного и яркого зрительного представления. Изобразительное положение подразумевает такую удалённость предмета, при которой чётко воспринимается весь предмет как целое, включая его части и признаки. Эта ***удалённость определятся наибольшим размером предмета, который укладывается между точкой зрения рисующего и предметом 2,5 — 3 раза.***

Положение определяется и поворотом. Поворот предмета лицевой стороной к рисующему вызывает ***фронтальное*** положение, которое часто называют фасом или анфасом; поворот предмета к рисующему под углом определяет ***угловое*** положение; поворот предмета боковой стороной к рисующему даёт ***профильное*** положение.

Для узнавания и изображения предмета плоской формы наилучшим изобразительным положением будет фронтальное, так как оно обеспечивает поворот основных частей и признаков предмета к рисующему, воспринимающему их без искажений. Объёмный предмет часто изображают в угловом положении: оно выявляет многие характерные части предмета, которые расположены в разных плоскостях, что усиливает ощущение его объёмности. Профильное положение объёмного предмета иногда используется для выражения движения предметной формы [163].

## 3. Конструкция, пропорции предмета, светотень

Слово **«конструкция»** означает «строение». Предмет рассматривается нами как целое, составленное из частей и элементов.

Изучение конструкции требует выделения всех его частей, определения в пространстве и соединения друг с другом. Все части предмета делятся на ***основные*** и ***вспомогательные.*** Основные части — это те, без которых предмет не может выполнить свои главные функции. Вспомогательными частями называются такие, которые предоставляют человеку удобства в пользовании данным предметом или придают ему функциональную и эстетическую выразительность и законченность.

Рисование предметной конструкции начинают обычно с основных частей и ведут в строгом порядке, который определяется назначением, взаимодействием и ролью этих частей в строении формы предмета. Так, при изображении дома сначала рисуют фундамент, затем стены и крышу. Фундамент несёт стену и крышу. В архитектуре такие части называют несущими и несомыми.

Рисуя предметы, надо сначала изобразить основные несущие части, а затем несомые. Изображение конструкции будет правильным, если строго следить за расположением её частей. Так, при рисовании веток, прежде чем изобразить листья, отмечают их расположение — очередное, мутовчатое или супротивное. Изображение частей завершается показом характера соединений друг с другом. В рисунке это осуществляется резким или плавным соединением контуров этих частей. Плавное соединение выполняют дугообразными линиями, резкое — пересечением линий [164].

Репозиторий БарГУ

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

***Пропорция*** в переводе с латыни обозначает «соотношение, соразмерность».

Пропорциями называются соотношения величин частей художественного произведения между собой, а также соотношение каждой отдельной части с произведением в целом.

Слово «пропорция» ввёл в употребление ещё в I в. до н. э. древнеримский оратор Цицерон, который перевёл 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, объёму, 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.***

Выдающиеся мастера былых эпох всегда стремились проверить алгеброй гармонию.

Когда мы знакомимся с историей изобразительного искусства, любуемся совершенными произведениями, например, античной статуей или храмом, картинами Леонардо да Винчи, Рафаэля, Энгра, то нас поражает их удивительная гармония. Во многом она определятся таким эстетическим качеством, как пропорциональность целого и деталей [165].

Сравнивая предметы, окружающие нас, по величине, высоте, ширине, объёму, мы можем сказать, что одни длинные, а другие короткие, высокие и низкие, широкие и узкие, большие и маленькие и т. д. Предмет плоской формы имеет две основные протяжённости: длину и высоту, объёмной — три: длину, высоту и ширину. Но этой общей величины характеристики предмета бывает недостаточно. Поэтому величину выражают через конкретные отношения размеров. Как известно, устанавливая соотношение между предметами и между частями формы отдельного предмета, мы выясняем их пропорциональные характеристики.

Пропорция — это гармонизация формы художественного произведения, пропорциональность её эстетическое качество. Соразмерность частей создаёт красоту формы.

Художественно-педагогическая практика выделила несколько видов пропорций, которые помогают рисующему организовать последовательное выполнение работы.

Изображение предмета начинают с определения основной пропорции, которая устанавливает отношения длины предмета к высоте. Это отношение отмечается четырьмя штрихами, по которым можно наметить контур всего предмета.

Найденные основные размеры всегда проверяют. Проверка осуществляется сначала ***мысленно,*** т. е. быстро смотрят попеременно то на один, то на другой размеры, мысленно накладывая один на другой. Затем проверяют ***визированием*****:** на карандаш, поставленный перпендикулярно к вытянутой руке, берётся один из размеров, допустим высота, и отмечается ногтем большого пальца. Зафиксированный на карандаше размер накладывается на другой сравниваемый с ним размер, что и позволяет определить искомое соотношение (рисунок 1.98).

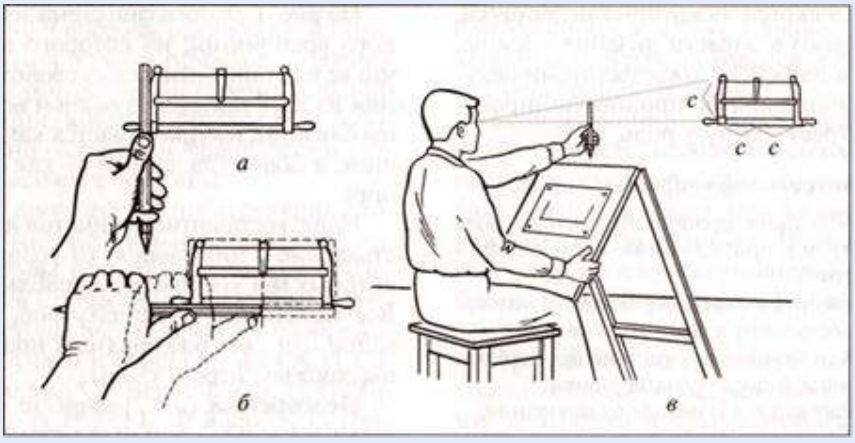



Рисунок 1.98 — Метод визирования [166]



Репозиторий ВарГУ

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. И, наконец, можно проверить размеры ***практически*:** к одному размеру прикладывают карандаш и фиксируют его, затем этот размер на карандаше прикладывают к другому размеру [167].

Однако никакие механические способы определения пропорций не могут заменить развитого глазомера. Именно эту способность необходимо развивать тренировкой на занятиях изобразительным искусством.

Рисуя, нужно помнить, что обычно предметы изображают несколько меньше их натуральной величины. Поэтому необходимо придерживаться единого масштаба при определении пропорций всех объектов, составляющих композицию. Таким образом, выдержать пропорции в рисунке — значит найти соотношение величин всех частей предмета к целому в пределах выбранного формата листа.

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 помогают придать человеческой фигуре привлекательность и скрыть некоторые недостатки. Не только в области дизайна одежды, но и в любой художественно-проектной деятельности найденные гармоничные пропорции играют важную роль.

Объёмная форма предметов передаётся на рисунке не только построенными с учётом перспективных сокращений поверхностями, но и с помощью светотени.

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

Светотенью художники научились пользоваться очень давно. С помощью этого средства в рисунке и живописи передавали форму, объём, фактуру предметов так убедительно, что они, казалось, оживали в произведениях. Например, выполненные на досках в технике восковой живописи файюмские портреты (I в. до н. э. — IV в. н. э.) обладают яркой жизненной образностью во многом благодаря светотени (рисунки 1.99 и 1.100).

Художники и сейчас используют правила передачи светотени, открытые в средние века. Но работа над их совершенствованием и развитием продолжается.



Рисунок 1.99 — «Портрет девушки». Нач. 3 в. н. э. [168]

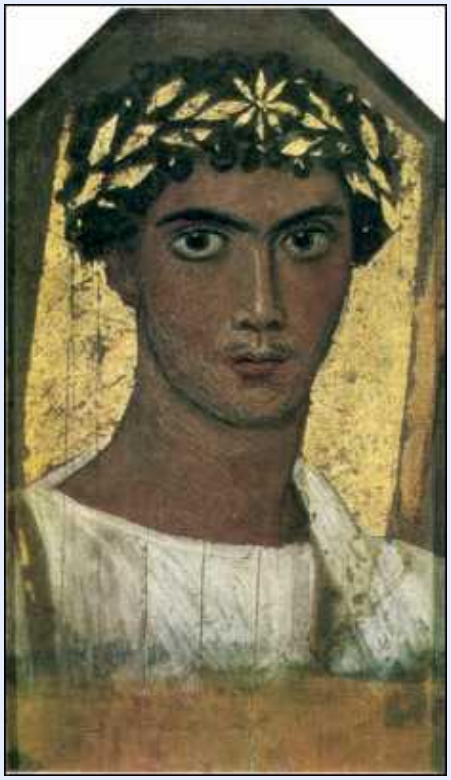


Рисунок 1.100 — «Портрет юноши в золотом венке». 2 в. н. э. [169]

Репозиторий БарГУ

В произведениях искусства можно увидеть естественное освещение (природное) солнца, луны и искусственное освещение (созданное человеком) от свечи, лампы, прожектора и других источников света. Например, художники А. Гримшоу («Вечер над Темзой»), Ж Латур («Св. Иосиф-плотник»), Э. Дега («Репетиция балета») передали в своих картинах свет от разных источников.

Особый подход к освещению существует в театре, не случайно там работают художники по свету. Они создают поразительные световые эффекты, удивительный волшебный мир — «живопись» и «графику» светом.

Свет в спектакле не только делает видимыми действующие лица и обстановку, но и имеет очень важное колористическое и эмоционально-образное значение. Он может создавать атмосферу, воплощать контрасты, подчёркивать динамику действия. Световая «партитура» спектакля строится на основе его драматургии.

**Положение источника света**. В творческой работе важно учитывать положение источника света (рисунок 1.101).

***Фронтальное*** освещение — источник света освещает объект прямо, так как находится перед ним. Такое освещение слабо выявляет детали.

***Боковое*** освещение (слева или справа) хорошо выявляет форму, объём, фактуру объектов.

***Контражурное*** освещение — источник света находится за объектом. Это очень эффектное и выразительное освещение, особенно если на картине изображены деревья, вода или снег. Однако в этих условиях предметы выглядят силуэтно и теряют свой объем [170].

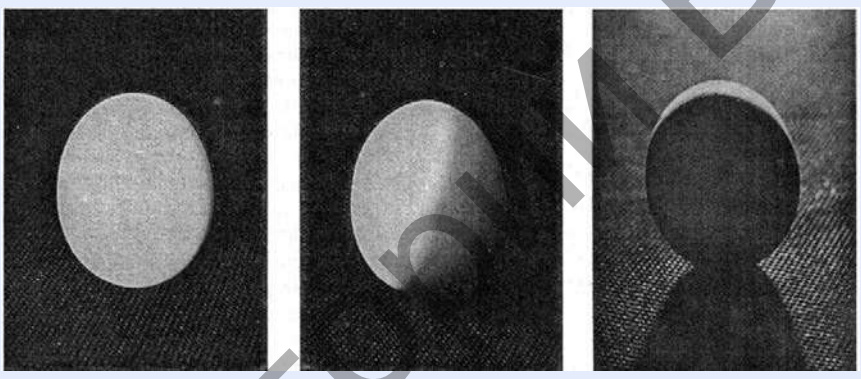


Рисунок 1.101 — Яйцо при различном освещении (фронтальное, боковое, контражурное) [171]

Рисунок падающей тени зависит от формы предмета и наклона поверхности, на которую она ложится. Её направление обусловлено расположением источника света. Легко догадаться, что если свет падает слева, то тень будет справа от предмета. Около него тень темнее, а с удалением она ослабевает.

Контрастное освещение, в основе которого лежит чёткое разграничение света и тени, называется светотеневым. Предметы, полностью освещенные со всех сторон, выглядят плоскими. Освещение предметов вблизи окна или лампы будет значительно сильнее, чем вдали от них. С ослаблением света контраст между светом и тенью смягчается. Контраст светлого и темного тем больше, чем ближе источник света. Следует помнить об этом при рисовании ближних и дальних предметов в натюрморте (рисунок 1.102).

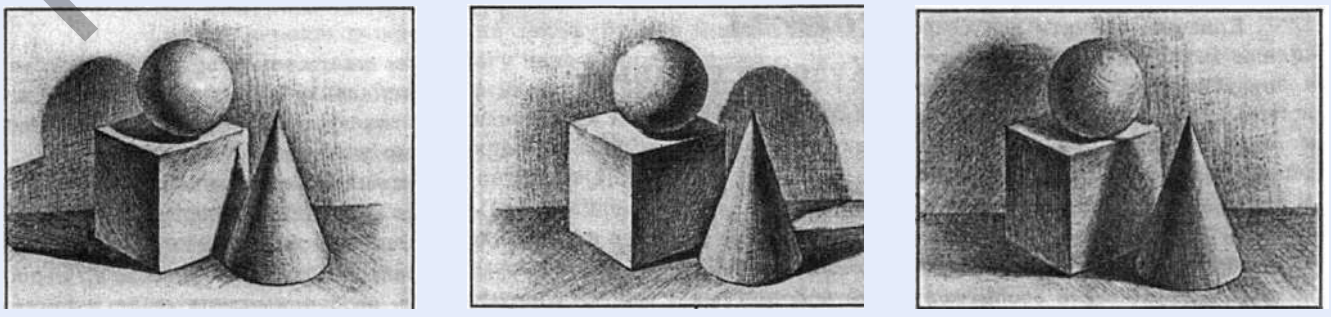


Рисунок 1.102 — Натюрморт из геометрических тел при различном освещении [172]



Репозиторий БарГУ

**Светотень на предмете.** Передача объёма осуществляется художником с помощью тона, который наносится на изображение штриховкой, тушевкой или окраской. Тоном называется степень светлоты поверхности предмета. Он передаёт 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, отражёнными от расположенной рядом белой вертикальной плоскости (рисунок 1.103) [173].

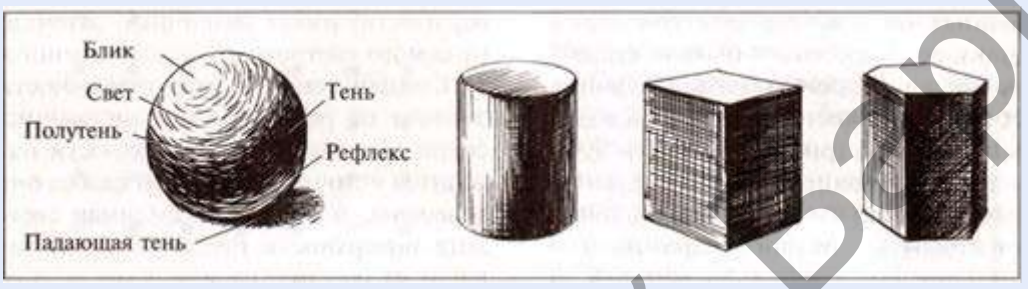



Рисунок 1.103 — Распределение светотени на поверхностях геометрических тел [174]

Светотень может быть представлена пятью своими элементами: светом, полутенью, тенью (собственной и падающей), рефлексом и бликом. Как известно, освещённость предметов зависит от угла падения лучей света на объект. Если они освещают поверхность под прямым углом (части поверхности повёрнуты к источнику света и получают от него наибольшее количество световых лучей), то образуется самое светлое место на предмете, условно мы называем его ***свет.*** Там, где лучи лишь скользят (поверхности располагаются под углом к источнику света, слабо освещаются его скользящими лучами), образуется ***полутень.*** В местах, куда свет не проникает (части поверхности предмета отвёрнуты от источника света), — ***тень.*** *Тень* на самом предмете называется ***собственная,*** а тень, которую он отбрасывает, — ***падающая.*** Падающая тень темнее собственной, а её1 конфигурация определяется объёмом формы самого предмета. Среда и предмет со светлыми поверхностями отражают во все стороны световые лучи, которые попадают на модель с матовой поверхностью и подсвечивает её теневые части, образуя на них световые пятна с расплывчатыми границами — ***рефлексы***. Рефлексы, как правило, темнее полутонов. На гладких блестящих поверхностях отражается источник света и образуется самое яркое место с чёткими границами — ***блик.***

У многогранников наиболее освещённой будет та грань, на которую лучи света падают под большим углом, а по мере уменьшения угла между лучами света и гранью степень её освещённости уменьшается. Каждая грань многогранника зрительно воспринимается неодинаково освещённой во всех её точках. Светлая поверхность на границе с тёмной будет казаться светлее, а тёмная — 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 тёмному пятну.

Важное значение при выявлении объёма предмета тоном имеет направление штриха. Штрихи желательно класть по форме, то увеличивая, то уменьшая их частоту, создавая впечатление более тёмного или более светлого тона (рисунок 1.104) [175].

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

Таким образом, свет, тень и полутень играют существенную роль для выявления формы предмета. Поэтому художник, рисуя живую модель или натюрморт, часто экспериментирует с источниками освещения.

Репозиторий ВГУ

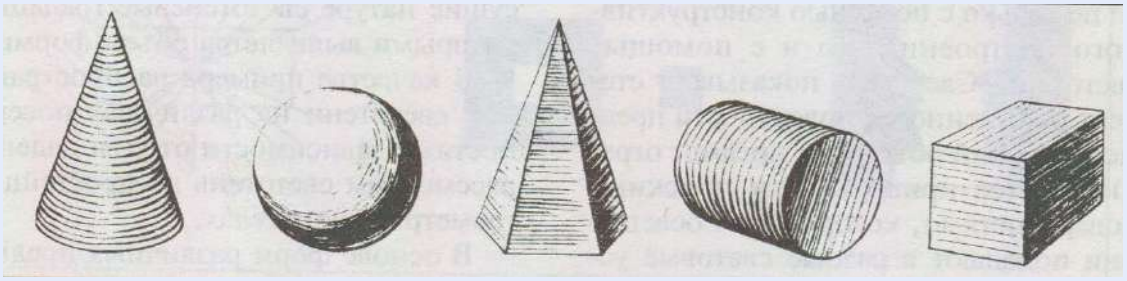


Рисунок 1.104 — Направления штрихов при выявлении объёма предметов [176]

**Светотень в композиции.** Характер освещённости зависит и от высоты солнца над горизонтом. Если оно находится высоко над головой, почти в зените, то предметы отбрасывают короткие тени. Форма и фактура выявляются слабо. С уменьшением угла падения солнечных лучей тени от предметов увеличиваются, фактура проявляется лучше, подчёркивается рельефность формы.

При рассеянном освещении контраст между светом и тенью смягчается, освещённость на свету и в тенях выравнивается. Такое спокойное освещение называют ***светотональным.*** Оно даёт возможность передать в рисунке большое количество полутонов. Существует множество различных состояний солнечного освещения, которые могут сильно изменить один и тот же пейзаж и даже повлиять на настроение зрителя. Пейзаж выглядит радостным при ярком солнце и грустным в серый день, в зависимости от времени суток один и тот же ландшафт воспринимается по-разному (рисунок 1.105).

Знание этих закономерностей передачи света и тени поможет вам решить творческие задачи при изображении пейзажа или в тематической композиции [177].



Рисунок 1.105 — Пейзаж с монастырем при различном освещении [178]

**Передача фактуры предметов.** Фактура — это структура поверхности предмета. Она хорошо воспринимается осязанием и зрением через различную отражательную способность материала. Поэтому её удобнее будет классифицировать по характеру отражения световых лучей. Если поверхность зеркально отражает лучи, её фактура будет ***блестящей,*** отражающей и блеск лучей источника света, и многоцветную среду в виде чётко очерченных бликов. Примером блестящей фактуры может служить плотная непрозрачная поверхность никелированных металлических изделий. Если поверхность беспорядочно рассеивает во все стороны упавшие на неё лучи света, она обладает



Репозиторий ВарГУ

***матовой*** фактурой. В силу этого возникающая на её изгибах светотень приобретает плавные переходы. Примером матовой фактуры могут служить плотные, мелкозернистые материалы со сглаженными, но не покрытыми лаком или эмалью поверхностями (гипс, дерево, рисовальная бумага). Если матовую, рассеивающую поверхность лакировать, полировать, то она будет иметь *глянцевую* фактуру. Примером глянцевой фактуры могут быть лакированная поверхность дерева или кожи, глазурованный фарфор. На глянцевых поверхностях возникают блики и рефлексы. Фактура ткани зависит от переплетения и свойств нитей, из которых она состоит (например, букле, ворсовые ткани или парча). Другие существующие фактуры (пушистая, ворсистая, бугристая, шероховатая и др.) так или иначе, относятся к этим трём основным группам.

Например, если вы рисуете каменную стену, она должна выглядеть тяжёлой и прочной, листва должна трепетать, вода выглядеть влажной, зеркальной, облака — мягкими и лёгкими. Чётких правил передачи фактуры нет. Путь к успеху проходит через экспериментирование с техникой и материалами рисунка, через изучение и наблюдение натуры.

Многие художники наряду с линейной и штриховой разработкой рисунка используют специальные удары кистью и заливки тоном (рисунок 1.106).

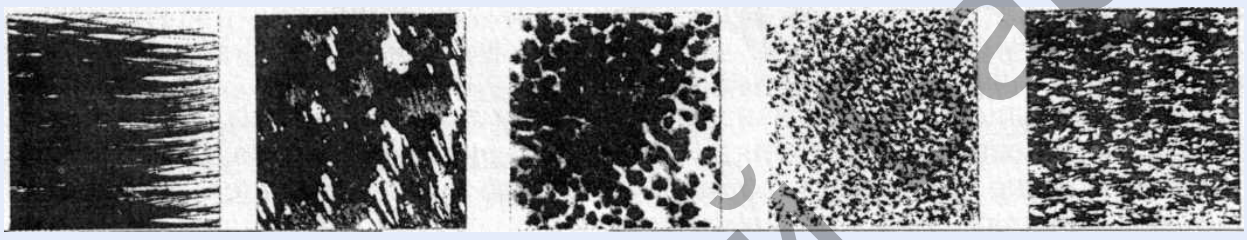


Рисунок 1.106 — Примеры передачи фактуры [179]

Если предмет шероховатый, например, камень, попробуйте рисовать на грубой бумаге мягкими карандашами, зная их способность выявлять неровности бумаги и давать зернистый тон. Если изображаемая поверхность гладкая и похожа на стекло, возьмите бумагу более гладкую и твёрдые карандаши и рисуйте длинными штрихами. Для передачи пушистой шёрстки котёнка лучше взять мягкий материал (уголь, пастель, сангину и т. п.) и поработать на шероховатой бумаге короткими штрихами [180].

Очень часто рука художника распоряжается штрихами свободно и разнообразно — ощущение фактуры и формы подсказывает ему необходимые средства. Наибольшая выразительность достигается, когда в рисунке возникает необходимый ритм штрихов (рисунок 1.107).

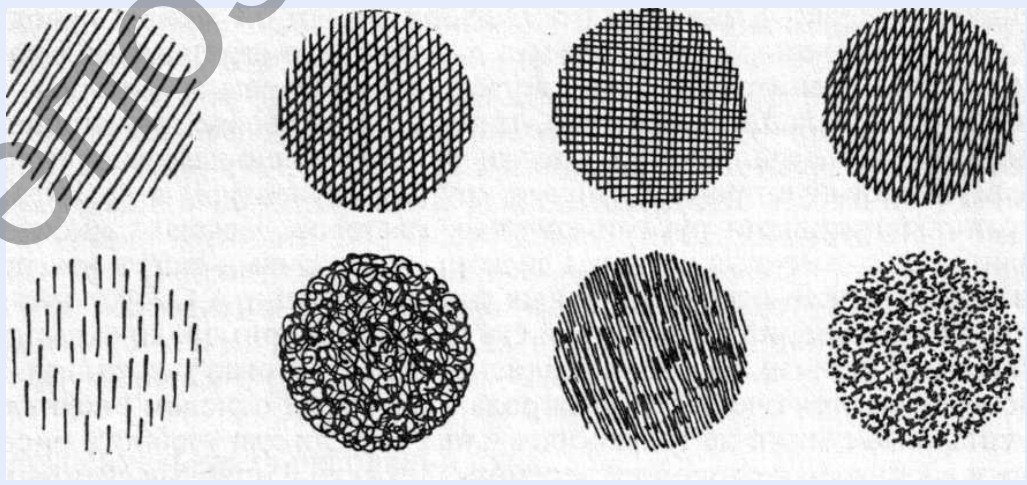


Рисунок 1.107 — Примеры передачи фактуры [181]

Репозиторий ВГУ

## 4. Стадии восприятие натуры и рисунка

Умение правильно видеть даётся человеку не сразу, его следует воспитывать, развивать и совершенствовать на всём протяжении учёбы и работы. Это важнейшее условие учебного процесса рисования с натуры. Выдающийся художник-педагог П. Чистяков подчёркивал, что, прежде всего, надо научиться глядеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное.

Смотреть надо не пассивно, а активно, организованно и целенаправленно, заостряя внимание на таких мыслительных операциях восприятия, как сравнение, обобщение, конкретизация и схематизация.

Каждый раз нужно сравнивать вновь увиденное с увиденным ранее или с находящимися рядом объектами, сравнивать их пропорции и строение, форму и положение в пространстве, характер освещения и общую тональность. Рисуя, например, керамический кувшин, мы задаём себе ряд вопросов: как расположена натура по отношению к уровню наших глаз? Из каких основных частей состоит натура? Какую форму имеет каждая часть? Какие предметы с подобными формами мы уже рисовали? Какие отношения между собой и ко всей высоте имеет каждая часть натуры? Чем отличается этот керамический кувшин от других бытовых предметов? Если перед нами натюрморт, то сравнивать необходимо каждый предмет отдельно и относительно друг друга. Нельзя увлекаться построением только одного предмета, упуская из поля зрения остальные, так как это ведёт к неминуемым ошибкам.

Таким образом, ***сравнение*** рисунка с натурой является важным моментом восприятия. Сопоставляя изображение предмета с самим предметом, мы устанавливаем их объективные качества.

***Обобщение*** как выражение основных признаков общих положений окружающих нас предметов действительности содействует также активному процессу наблюдения. Очень важно из всего окружающего нас мира уметь выбрать наиболее интересное и характерное.

В рисунке «Камни на берегу Волги» художник Ф. Васильев детально прорабатывает форму первого большого камня, детали второго камня уже обобщены в более крупные, а на заднем плане обобщение настолько велико, что мы воспринимаем только общее очертание пейзажа (рисунок 1.108). Не всё художник стремится выделить и на переднем плане. Мы видим, что рядом с большими камнями есть множество малых, но детально они не проработаны. Художник это сделал сознательно, чтобы рисунок не дробился, а воспринимался цельно [182].

К обобщению формы предметов следует прибегать при построении любого рисунка. Например, рисуя голову, сначала нужно определить её основную форму (овальность, шарообразность), затем крупные деления и только после этого наметить детали.

Заостряя внимание на обобщении формы, мы одновременно должны опираться и на ***конкретизацию*** объекта. Рисуя те же камни или человека, мы находим не только общее, но и то, что отличает этот объект от сотни других. Иначе говоря, мы ищем конкретное для данного объекта, отталкиваясь от общего.

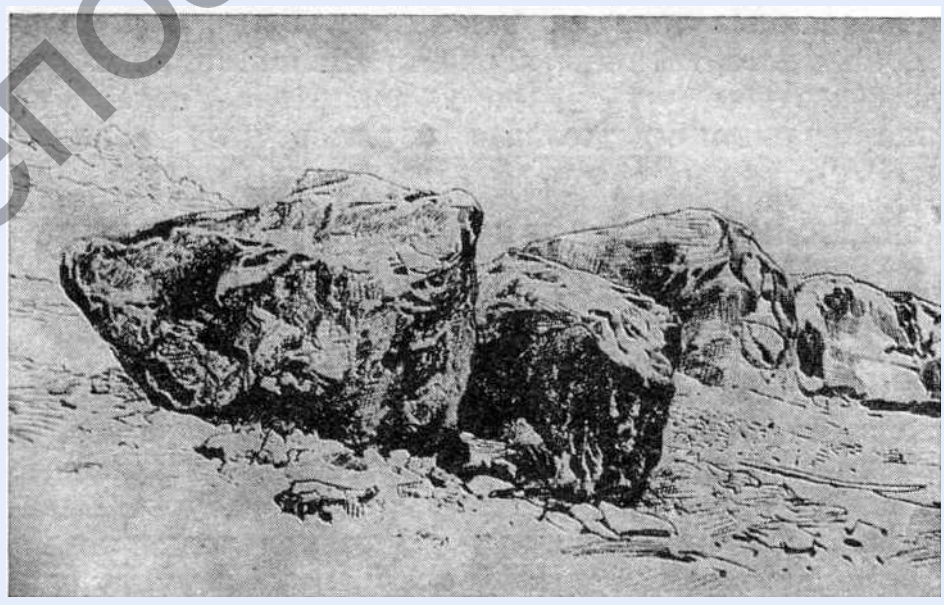


Рисунок 1.108 — Ф. Васильев. «Камни на берегу Волги» [183]



Репозиторий БарГУ

Процесс восприятия натуры связан с элементами ***схематизации.*** Например, рисуя с натуры яблоко простым карандашом, мы намечаем предметную форму в упрощённом виде, зачастую немногими линиями и абстрактными обобщенными фигурами в виде прямоугольника или круга. Такой рисунок представляет собой схему, мало понятную непосвящённому, но необходимую для нас, так как, создавая её, мы начинаем строить композицию, намечаем основные пропорции и части предмета, их положение и движение всей массы формы. Разрабатывая объём рисунка, мы сосредоточиваем внимание не на цвете, а на отношении светотени.

Упомянутые выше мыслительные процессы восприятия — сравнение, обобщение, конкретизация и схематизация — тесно связаны между собой и составляют основу правильного видения.

Весь ход работы над постановкой можно условно разделить на ряд стадий восприятия рисунка и натуры:

1. Первоначальное восприятие. Цель его — уловить основную конструкцию натуры и установить связи с уже знакомыми формами предметов, с геометрическими телами. На этом этапе наблюдается активная форма восприятия.

2. Восприятие обобщения и схематизации формы натуры и нанесение основных её величин на бумагу.

3. Восприятие отдельных частей натуры. Здесь преобладает метод сравнения, рисуя, мы опираемся на правила и законы построения.

4. Восприятие деталей натуры и проработка рисунка с учетом технической стороны исполнения. На первый план выступает конкретизация восприятия.

5. Восприятие завершающей стадии. Ведётся собирательная работа: выделение основных характерных особенностей предмета, конкретизация одних деталей и обобщение других. Как и на первом этапе, здесь намечается наиболее активная форма восприятия.

Успех видения зависит и от характера выполняемого рисунка (объёмный, линейный, плоскостной, живописный и др.). Соответственно этому определяется ряд **методов видения:**

1. ***Плоскостное и силуэтное*** *видение.* Задача рисующего при плоскостном изображении натуры намного облегчается. Здесь не приходится учитывать объём и пространство. Форма предмета воспринимается за счёт внешних границ и некоторых внутренних членений. Рисующий воспринимает и воспроизводит натуру только в двух измерениях — высоты и ширины, упуская третью — глубину.

Если перед рисующим стоит задача силуэтного решения рисунка, то взгляд его должен скользить по внешней границе натуры. На бумаге эти границы создаются уже не линией, а тоном рисунка и окружающим его фоном.

2. ***Линейное*** *видение.* Когда перед рисующим стоит задача изобразить тот или иной предмет, не прибегая к светотеневой разработке, то он может решить рисунок линейно. Восприятие рисующего будет направлено уже не на светотеневые стороны объекта, а на поиск линейного движения поверхностей, на пересечение плоскостей, подчёркивающих форму и глубину пространства. Линии организуют каркас предмета.

3. ***Объемное*** *видение.* Окружающие нас предметы мы видим объёмно. Объём воспринимается через поверхности (плоскости), составляющие форму данного тела. Человек через поверхности зрительно воспринимает и пространство, организованное плоскостями, и элементы объёма (свет, полутень, тень, рефлекс, блик, падающая тень).

Объёмное решение рисунка связано во многом с фактурным видением. В зависимости от расстояния изменяется окраска и фактура самого предмета. Чем больше глубина пространства, тем меньше выступает фактура в своём полном звучании. Это следует учитывать в своей работе.

При выполнении объёмного рисунка активно участвуют все мыслительные элементы восприятия.

4. ***Живописное*** *видение.* Основная сущность его заключается в восприятии цвета и тона каждого участка натуры, которые зависят от освещения и пространственного положения. Живописное видение можно сопоставить с объемным. Если в объёмном видении мы сосредоточиваем основное внимание на светотеневых отношениях натуры, то при живописном видении — и на светотеневых, и на цветовом. Цвет и его нюансы играют здесь ведущую роль.

Рассмотренные выше методы видения и стадии восприятия рисунка и натуры в теоретическом плане не представляют особой трудности, но в процессе работы следует уметь применять их и целенаправленно расходовать зрительную энергию. Если долгое время не отрывать взгляда от натуры или рисунка, то глаза утомляются, качество работы и производительность труда резко

Репозиторий БарГУ

снижаются. В это время над мыслительными операциями сравнения, обобщения, конкретизации и схематизации преобладает механическая работа, так сказать «вслепую». Поэтому на протяжении всей работы необходимо делать определённые разгрузки зрительного напряжения [184].

Достигается разгрузка частым переводом взгляда с натуры на рисунок и наоборот. Такое восприятие натуры и рисунка особенно нужно в начале и в конце работы для более цельного охвата постановки и обобщённого построения.

Следующий приём разгрузки зрительного напряжения заключается в рассматривании рисунка на расстоянии не меньше вытянутой руки. Известно, что при изменении расстояния объекта меняется и форма хрусталика глаза, и функция мышц глазного яблока. Таким образом, восприятие освежается, и мы получаем, как говорил И. М. Сеченов, «объективные впечатления» [185].

Рекомендуется проводить совместный анализ рисунков. Это не только вызывает определённую разгрузку, но и помогает начинающему правильно видеть свою работу, находить ошибки у других, критически взвешивать удачи и недочёты. Уметь анализировать рисунки других — важный момент педагогической деятельности учителя.

Совместный анализ рисунков можно проводить в течение всего занятия: первый раз — при линейном построении рисунка, второй — в процессе тональной разработки и последний — когда работа находится на завершающем этапе.

## 5. Начальные упражнения по рисованию

На первых занятиях по рисованию начинающим рекомендуется обратить особое внимание на развитие моторики руки, на постановку глаз, на умение легко работать карандашом. Целесообразно перед первыми занятиями отводить по 5—10 минут на упражнения по отработке штриха и линий, без которых невозможно добиться живости в рисунке. В результате дальнейших учебных занятий техника исполнения штрихов и линий будет совершенствоваться.

Правильно организовав своё рабочее место, упражняйтесь в проведении длинных линий. При этом старайтесь не нажимать на карандаш, так как жирную линию трудно исправить. Ни в коем случае не следует рисовать линию по частям: она получиться оборванной. Рисуя вертикальную линию, ведите её лёгким движением руки сверху вниз, горизонтальную — слева направо; кисть и пальцы при этом должны быть малоподвижными. При движении в обратном направлении карандаш должен почти соприкасаться с бумагой, как бы направляя рисующего к следующей операции. Неудачно нарисованная линия стирается лишь тогда, когда рядом будет проведена правильная. Для предупреждения ошибок рекомендуется сначала сделать несколько свободных взмахов карандашом над бумагой по направлению будущей линии, а затем, не останавливая движения, провести её [186].

Упражнения по рисованию рекомендуется начать с проведения вертикальных и горизонтальных линий через две заданные точки, линии, параллельные краям листа, диагонали. Через несколько занятий к этим упражнениям полезно добавить и деление отрезка прямой без помощи измерительных инструментов на чётное и нечётное количество равных частей (рисунок 1.109 А, Б). Это ускоряет развитие глазомера.

Особое внимание следует обратить на развитие чувства пропорции. Чтобы разделить данный отрезок на две равные части, надо глазами внимательно посмотреть на первую крайнюю точку, затем проследить взглядом по линии расстояние до второй крайней точки и только после этого отметить середину отрезка. Проверить свой глазомер можно с помощью измерений, но никогда не подменять ими работу над упражнениями.

Необходимо научиться проводить различные изогнутые линии через заданные точки. На рисунке (рисунок 1.109, В, Г, Д, Е) приведены упражнения, которые разовьют глазомер, чувство пропорции, технику владения карандашом и другие качества рисовальщика.

Однако долго задерживаться на этом этапе не следует. Надо помнить, что рекомендованные упражнения являются не основными и осваиваются лишь для того, чтобы применять их при построении более сложных рисунков с натуры.

Работая над линейными построениями, надо всегда различать чертёжный приём проведения линии и рисовальный (рисунок 1.109, Ж). В рисунке всегда присутствует пространственная среда, поэтому проводить линию надо как бы «вглубь». Получается она различной по своей толщине и яркости.

Репозиторий БарГУ

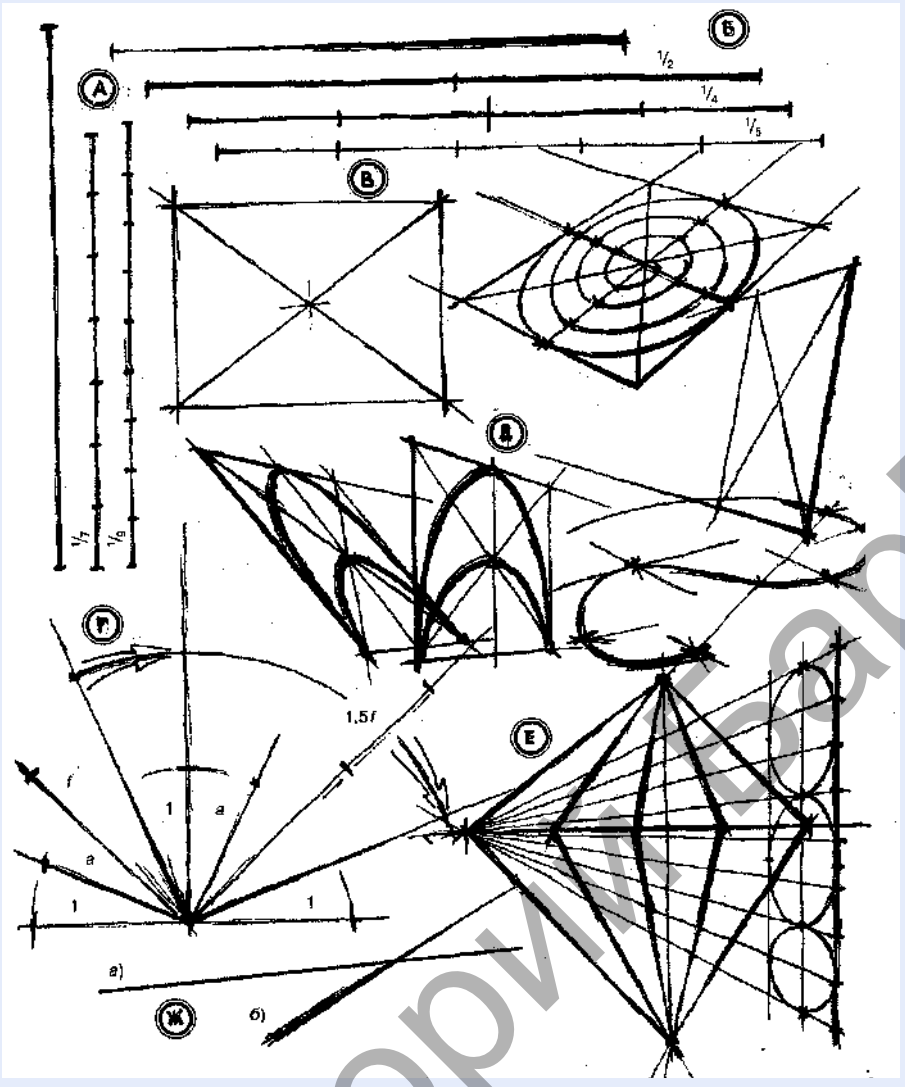



Рисунок 1.109 — Упражнения по рисованию линий: [187]:
А — проведение вертикальных и горизонтальных линий; Б — деление отрезков на равные части; В — проведение диагоналей и плоскостей; Г — рисование прямых углов; пометка на сторонах углов равных отрезков или отрезков в определённых пропорциях; Д — рисование заданной изогнутой линии по характерным точкам; Е — проведение прямых линий, сходящихся в одной точке; Ж — линии: а) проведённая по законам черчения, б) находящаяся в пространстве (приём рисовальщика)

Обобщением всех предыдущих занятий могут быть упражнения по рисованию плоских фигур в разных положениях: квадратов, прямоугольников, треугольников правильной и неправильной формы, орнаментальных рядов и т. п.

Рисуя геометрические фигуры и отдельные предметы, следует изображать их несколько раз одинаковыми по размеру, но разной толщины.

Получить линии разной толщины нетрудно. Если, например, держать при работе карандаш подальше от заточенного конца и под небольшим углом наклона к плоскости бумаги, то линии будут получаться широкими. А увеличивая наклон карандаша, можно уменьшить толщину линий. Толщина и насыщенность линий также зависят от нажима карандаша.

Для передачи объёма в рисунках прибегают к штриховке определённых участков изображения. Это уже более сложное дело, которое требует от начинающего длительных упражнений.

На первоначальной стадии обучения рисунку рекомендуется чаще применять штриховку, так как она дисциплинирует глаз и руку и ускоряет усвоение техники линейного рисунка.

Штриховка по количеству прокладок бывает однослойной и многослойной. Многослойная штриховка получается путём перекрытия одного ряда линий другим рядом. Плавных переходов от светлого к тёмному тону в штриховке можно добиться постепенным изменением расстояния между штрихами или нажимом карандаша.



Репозиторий БарГУ

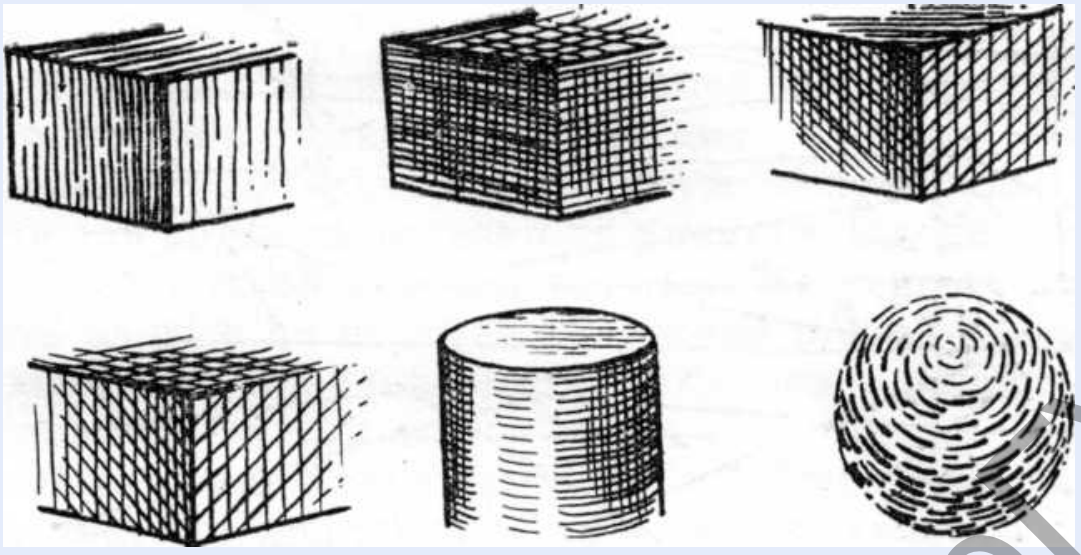


Рисунок 1.110 — Штриховка разных геометрических фигур [188]

Штрихи дают возможность передавать и фактуру предметов, подчинять детали целому, увеличивать или уменьшать наглядность изображения.

На первых занятиях лучше упражняться в штриховке, не ограничивая движение руки рамками рисунка. В дальнейшем рекомендуется уже прибегать к штриховке разных геометрических фигур (квадратов, кругов, овалов и т. д.), не заходя за пределы поля, сохраняя одинаковые расстояния между штрихами (рисунок 1.110).

Наряду с упражнениями технического характера особую роль в развитии зрительной системы играют зрительно-логические упражнения. Они не требуют затраты особого времени, и заниматься ими возможно повсюду, в любой обстановке. Проходя мимо отдельных объектов, попытайтесь запомнить их и воспроизвести в памяти наиболее характерные особенности виденного: «больше — меньше», «ближе — дальше», «тоньше — толще», «светлее — темнее» и т. п. Умение сделать анализ и воспроизвести виденное в памяти — очень ценное качество учителя.

В учебном процессе важную роль играют и упражнения мелом на классной доске. Методика последовательного рисунка мелом имеет много общего с работой карандашом. Это и принцип построения рисунка «от общего к частному», и использование вспомогательных линий, и живость и пространственность линейного рисунка, и способы построения набросков (одними линиями, линиями и штрихом, линиями и пятном, линиями с применением элементов схемы) и т. д. Поэтому упражнения мелом на классной доске рекомендуется проводить одновременно с упражнениями карандашом на бумаге [189].

В работе мелом на классной доске есть и свои особенности: во-первых, рисунок на доске получается негативным (рисунок 1.111); во-вторых, ограничена возможность тонального решения рисунка, поэтому чаще всего приходится останавливаться только на его построении; в-третьих, рисунок должен быть достаточно крупным и изображать предмет не со стороны доски, а со стороны класса. Это значит, что учителю необходимо уметь рисовать на доске по памяти и представлению (рисунок 1.112). Большие размеры изобразительной плоскости доски вызывают у начинающего определённые трудности в построении рисунка. Поэтому начинать упражняться мелом можно с небольших изображений, постепенно увеличивая их размер. Грамотность рисунка проверяют на расстоянии, отойдя от доски [190].

В настоящее время во многих школах используют белые пластиковые доски. Рисовать на таких досках можно цветными школьными мелками. Техника работы та же, что и на обычной доске, но изображение получается не негативным, а позитивным. На таких досках можно рисовать и другими материалами, например, углём, сангиной. Это даёт возможность приблизить технику рисования на доске к технике рисования на бумаге.

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.111 — Натюрморт.
Кл. доска, мел [191]



Рисунок 1.112 — Играющие дети. Кл. доска, мел [192]

Репозиторий Бар

## Тема 1.6
## Основы перспективного рисования

1. Перспектива как научная дисциплина. История перспективы.
2. Законы линейной перспективы.
3. Перспектива квадрата и круга.
4. Перспектива комнаты, здания во фронтальном и угловом положениях.
5. Перспектива в пейзаже.

### 1. Перспектива как научная дисциплина. История перспективы

Перед художником всегда стояла очень трудная задача — изобразить на двухмерной плоскости рисунка или картины трёхмерное пространство.

Первобытный художник отождествлял изобразительную плоскость с землёй, увиденной сверху, и, изображая животных и охотников, он выражал пространственные связи только между ними (рисунок 1.113).

В Древнем Египте художник должен был передавать истинные, объективные формы изображаемых предметов и фигур, поэтому изображение было плоскостным. Стремясь рассказать о последовательном ходе события, художник размещал все фигуры по горизонтали поясами, фризами. Фризовая компоновка фигур привела к изображению земли в виде горизонтальной прямой линии на уровне нижней границы фриза и к частичному загораживанию удалённых от зрителя элементов. Частичное загораживание позволяет передать не только движение, параллельное картинной плоскости, но и глубину, показать расстояние между фигурами, их размещение относительно художника (рисунок 1.114) [193].



Рисунок 1.113 — Лучники. Тин-Тазарифт [194]

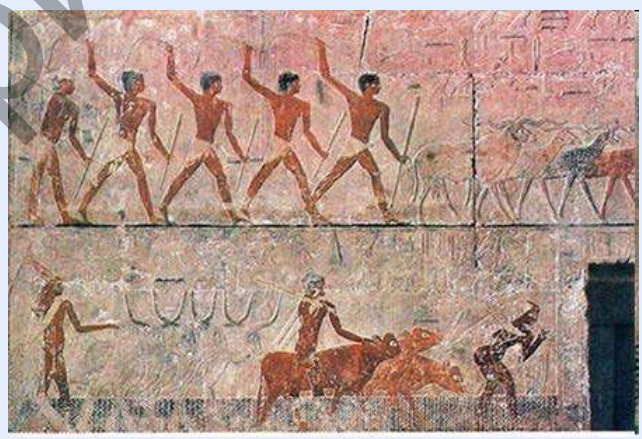


Рисунок 1.114 — Пастухи. Фреска из гробницы [195]

Во времена античности представлялось важным изображать отдельные, сравнительно небольшие предметы ближайшего окружения человека. Оказалось, что для этого наилучшим образом подходит аксонометрия. При таком способе изображения линии, уходящие вдаль, остаются параллельными, точку их схода показать невозможно. Предмет с помощью аксонометрии рисуется без искажений, так как его длина, ширина и высота изображены в натуральную величину.

В средние века при использовании достижений античности возникает иной тип изображения пространства. На многих алтарных росписях, фресках, иконах, книжных миниатюрах, где всё внимание художника сосредоточено на духовной и эмоциональной жизни человека, сохраняется единое пространство, которое вопреки общему мнению передаётся абсолютно правильно с точки зрения перспективы, но по-другому — не с помощью перспективных сокращений, а через геометризированные схемы и символы. Художники используют синтез перспективных и неперспективных методов изображения (рисунок 1.115).



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.115 — Амброджо Лоренцетти «Аллегория доброго правления». Фреска [196]

Изменение средневековых представлений позволило перейти к иным средствам передачи пространства. Ещё в XV в. художники научились рисовать пейзажи как бы с высоты птичьего полёта. Открытие такой перспективы стало возможным благодаря силе воображения [197].

Эпоха Возрождения впервые создала математически строгое учение о способах передачи пространства, назвав его системой перспективы. Для художников Ренессанса перспектива была тем методом, который позволял познать мир.

Один из основных принципов эстетики Возрождения: человек — мера всех вещей — имеет наглядное воплощение на фреске Рафаэля «Афинская школа», изображающей крупнейших мыслителей античности (рисунок 1.116).



Рисунок 1.116 — Рафаэль «Афинская школа» [198]

Репозиторий БарГУ

В пространственных построениях учтены пропорции человека. Величие человека определяется величием архитектуры. Именно перспективные сокращения архитектурных конструкций подчёркивают глубину изображения. Все линии построения направлены в центральную точку схода, где расположены главные фигуры — Платон и Аристотель. Платон указывает на небо, подчёркивая своим жестом мысль: материя не существует без мира идей. Аристотель отстаивает превосходство земного опыта, материального над идеальным, духовным, и указывает на землю.

Большой вклад в учение о перспективе внесли художники эпохи Возрождения: П. делла Франческа, Леонардо да Винчи, Рафаэль, А. Дюрер и другие.

После открытия законов перспективы реалистическое изображение окружающей действительности стало обязательным для европейских художников.

Особенности пространства, в котором мы живём, преломляются в нашем сознании. В культуре народов Востока (Корея, Китай, Япония) — свои методы передачи пространства, используются разные системы перспективы. Для близких и небольших объектов, неглубокого пространства применяют аксонометрию, что соответствует естественному зрительному восприятию человека.

Художники восточных стран в полной мере владеют умением передавать пространство в перспективе, поэтому на этих гравюрах видны перспективные сокращения, особенно там, где подчёркнута глубина изображения (рисунки 1.117 и 1.118) [199].



Рисунок 1.117 — У. Кунисада. Гравюра [200]



Рисунок 1.118 — У. Хиросиге «Вид издали на гору Акиба-сан» [201]

На Востоке и Западе художники разных времён применяли ещё и **«свободную»** систему перспективы, т. е. сознательно допускали нарушения перспективных правил. Живое непосредственное чувство, возникающее при работе с натуры, тоже вносит свои коррективы в изображение пространства. Например, импрессионисты попытались изобразить мир так, как мы его чувствуем, не путём перспективного сокращения плоскостей, а через свет, запах, цвет дать целостное впечатление от натуры.

К XX в. сложилось убеждение, что ренессансная система перспективы не всегда эффективна. Значительные перемены в жизнь внесло появление фотографии, кино, компьютерной графики. Принцип монтажного мышления помогает совмещать в одном изображении разные точки зрения на объект.

Произведения художников XX в. позволяют говорить о многомерности пространства. П. Пикассо, С. Дали, Ж. Брак сознательно нарушают многие перспективные закономерности, показывая новые миры в других измерениях.

XX в. дал нам новые знания и новые ощущения пространства. Открытия макрокосмоса и микрокосмоса, другие измерения повлияли на наше сознание. В картине стало возможным показать четвёртое измерение, рассказать об объекте так, будто мы разглядываем его с разных сторон.

В России методы перспективных изображений изучали и занимались их обоснованием Д. Сапожников, А. Венецианов, Н. Ге, В. Поленов, К. Петров-Водкин и другие мастера.



Репозиторий БарГУ

Особый вид перспективы использовали древнерусские живописцы в иконописи, фресках, миниатюре. Они рисовали параллельные линии, уходящие вдаль расходящимися, а не сходящимися, т. е. в **обратной перспективе**. Предполагают, что это было обусловлено божественным взглядом извне на молящегося перед иконой.

В последнее время получила признание теория перспективы академика Б. В. Раушенбаха. Он доказывал, что человек видит пространство по-разному: близкое — по одним законам, а более удалённое — по другим. Предметы, расположенные близко к нам, практически не имеют резких перспективных сокращений, их следует изображать аксонометрически. В свои права линейная перспектива вступает лишь при изображении удалённых предметов [202].

Художник может использовать в одном произведении обратную перспективу и аксонометрию. Классический пример — «Троица» А. Рублева. Подножие левого (от зрителя) ангела дано в слабой обратной перспективе, в то время как подножие правого — в аксонометрии (рисунок 1.119).



Рисунок 1.119 — А. Рублев «Троица» [203]

Интересную теорию перспективы создал замечательный русский художник К. Петров-Водкин. Это так называемая **сферическая перспектива.** В отличие от мастеров Возрождения, которые понимали картину как «окно в мир», в творчестве Петрова-Водкина картина истолковывается как экран, на который художник проецирует не только то, что он непосредственно видит, но и то, что он представляет, т. е. воображаемый мир. Образ, возникающий в представлении художника, в этом случае является результатом активной работы мысли, творческого обобщения, отказа от многих признаков натуры. Так художник синтезирует два начала: даваемое наблюдением и идущее от воображения.

Пространственно-временные метаморфозы в произведениях Петрова-Водкина обусловлены его философским мировоззрением. С детства будущего художника поражали необъятность Земли, жизнь звёзд, загадки Вселенной. Однажды, будучи мальчиком, Кузьма, падая с большой высоты, увидел Землю как бы всю сразу, словно из космического пространства. То впечатление вдохновило художника на создание сферической перспективы, которая позволяет изобразить на полотне поверхность земли как сферу.

Например, на картине «Смерть комиссара» (1928 г.) «планетарные» представления художника помогают лучше раскрыть содержание полотна. Комиссар погибает в бою не просто за отдельный

Репозиторий БарГУ

населённый пункт, а за освобождение всей планеты, потому что революция в России знаменует собой начало новой эры для всего человечества. Многослойное, стереофонически звучащее пространство картины возникает благодаря небольшому искривлению поверхности земли и линии горизонта, а также наклонному осей композиции (рисунок 1.120).

Даже в натюрмортах К. Петрова-Водкина «Скрипка», «Розовый натюрморт», «Утренний натюрморт» и других реальное пространство становится прерывистым и непрерывным одновременно, оно разъединяет предметы и связывает их в одно целое. На земные вещи художник смотрит словно бы из космоса.

Петров-Водкин использует для создания своих произведений метод «вхождения в картину», когда зритель как бы продвигается в глубь картины, на самом деле оставаясь перед ней, при этом глубинность и плоскостность рождают драматические переживания пространства [204].

Мастер ради создания художественного образа может пожертвовать математической точностью изображения натуры, по-своему расставить акценты, выбрав необходимые способы передачи пространства. Например, П. Сезанн в картине «Гора святой Виктории» значительно увеличил размеры горы против её натуральной величины для того, чтобы создать её художественный образ (рисунок 1.121).



Рисунок 1.120 — К. Петров-Водкин. «Смерть комиссара» [205]

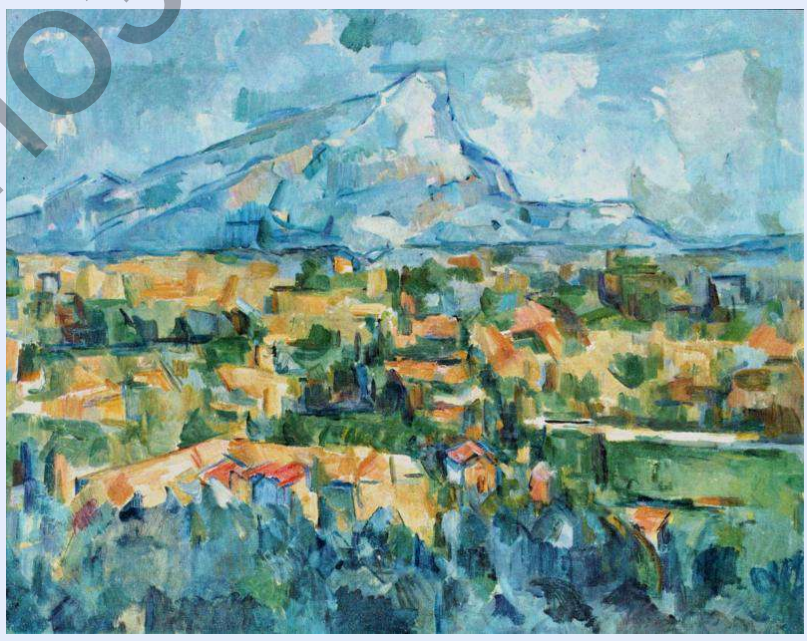


Рисунок 1.121 — П. Сезанн. «Гора святой Виктории» [206]



Репозиторий МГУ

Художник в своём произведении порой особенно чётко изображает наиболее важное и интересное для него. Здесь можно провести такую аналогию: предположим, необходимо сфотографировать какой-нибудь пейзаж. Меняя фокусировку объектива, можно попеременно увидеть четко первый, средний или дальний план.

## 2. Законы линейной перспективы

Как известно, формы окружающих нас предметов и их величины зрительно изменяются в зависимости от положения в пространстве и расстояния по отношению к зрителю. Эти изменения форм и величин происходят по определённым законам, которые изложены в системе линейной перспективы.

**Перспектива** — научная вспомогательная дисциплина, изучающая закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным восприятием. Различают несколько видов перспективы: линейная, воздушная, измерительная и т.д. В переводе с латинского перспектива означает «ясно вижу». Однако при работе с натуры художники не делают точных расчетов, а больше полагаются на свой глазомер, то есть используют ***наблюдательную перспективу.***

***Линейная перспектива*** изучает законы построения предметов на плоскости, наблюдательная даёт свод правил для рисования с натуры. Поэтому их зачастую рассматривают вместе.

Чтобы понять закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным восприятием, следует уяснить элементы наблюдательной перспективы.

Поставьте перед собой кусок стекла или подойдите к окну. Если теперь закрыть один глаз и, не меняя положение головы, соединить чернилами или тушью на стекле точки видимого контура намеченного вами предмета, то вы получите линейное перспективное изображение натуры на плоскости. Эта плоскость будет называться **картинной** [207].

Картинная плоскость находится между глазами рисующего и изображаемыми предметами (рисунок 1.122).

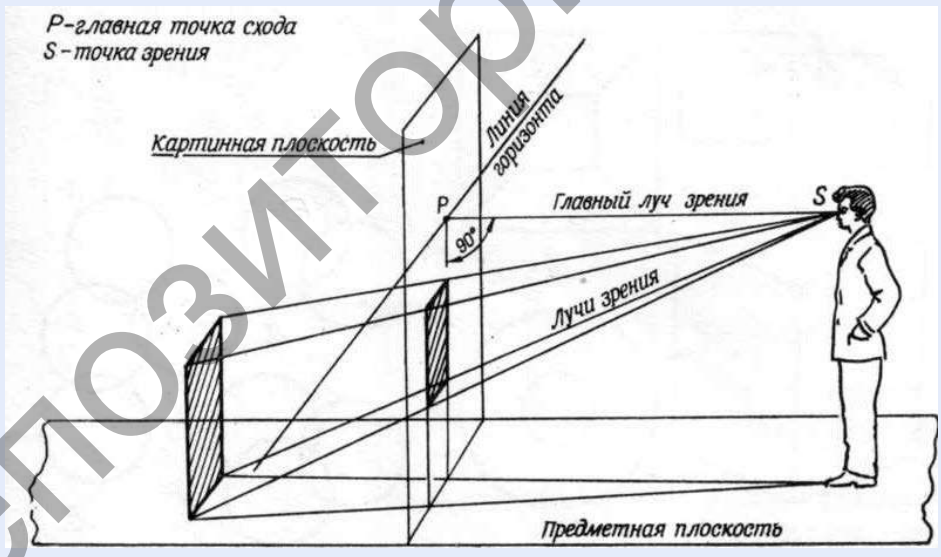



Рисунок 1.122 — Плоскости и линии, используемые при построении перспективных изображений [208]

А очертания предметов на этой плоскости должны соответствовать рисунку, который мы хотим выполнить на бумаге. Эту воображаемую картинную плоскость представляет собой и видоискательное окно. Ведь найденное размещение предметов в видоискательном окне мы стараемся соответственно выдерживать и на рисунке.

Рисуя с натуры, как правило, приходится учитывать линию горизонта, которая образуется от пересечения воображаемой горизонтальной плоскости, проходящей на уровне глаз рисующего, с картинной. За линию горизонта в степи или на берегу моря принимают условную границу между небом и видимой частью земли или воды. Если линия горизонта закрывается какими-нибудь предметами



Репозиторий БарГУ

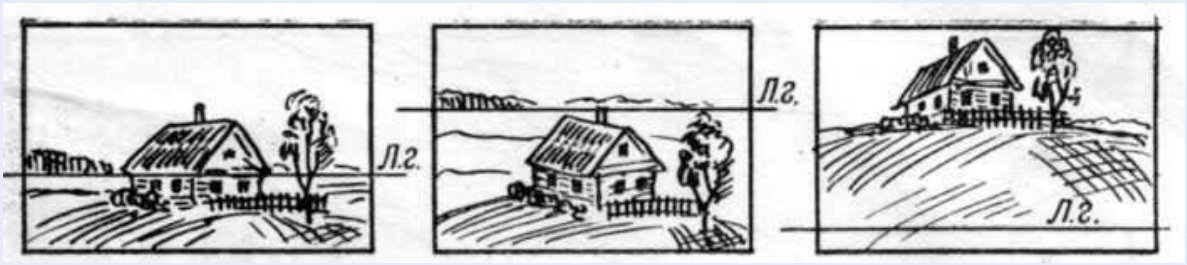



Рисунок 1.123 — Линия горизонта в открытом пространстве относительно глаз рисующего [209]

или поверхность земли холмистая, то её можно легко определить, поднимая стакан с водой до тех пор, пока поверхность воды не будет восприниматься в виде прямой линии. Это произойдёт как раз на уровне глаз. На бумаге горизонт изображается в виде прямой линии. Оттого как она будет найдена на рисунке, во многом зависит наглядность изображения (рисунок 1.123) [210].

Чтобы научиться изображать предметы так, как они расположены по отношению к рисующему, необходимо вывести из наблюдений некоторые правила и запомнить их.

1. Все предметы по мере их удаления от зрителя уменьшаются в его восприятии, что должно быть отражено на рисунке.

2. Параллельные горизонтальные линии, удаляющиеся от нас, кажутся сближающимися, а при продолжении они пересекаются в одной точке (рисунок 1.124).

3. Точки пересечения таких линий будут находиться на линии горизонта; они называются точками схода. Особенно ярко это выделяется при наблюдении полотна железной или шоссейной дороги, улицы и т. д. (рисунок 1.125).

4. Все горизонтальные направления (линии, грани предметов и т. д.), параллельные картинной плоскости, сохраняют на рисунке горизонтальное положение.

5. Все вертикальные направления (углы комнат, домов, телефонные столбы и т. д.) на рисунке остаются вертикальными.

6. Если прямоугольный предмет расположен фронтально к картинной плоскости, то на рисунке такой предмет будет иметь одну точку схода — главную. Она образуется при пересечении главного луча зрения с картинной плоскостью (рисунок 1.126).

7. Если прямоугольный предмет развернуть под углом к картинной плоскости, то на рисунке получим две точки схода — дополнительные (рисунок 1.127).



Рисунок 1.124 — Перспектива железной дороги [211]



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.125 — Перспектива улицы [212]

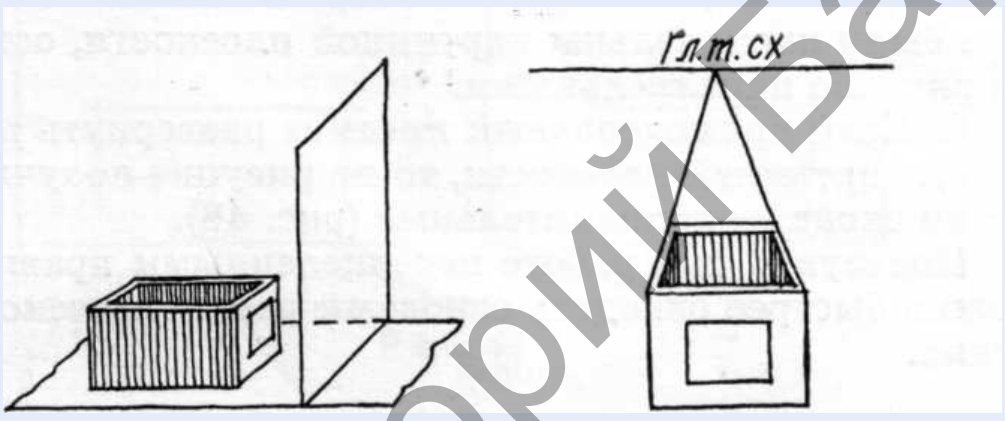



Рисунок 1.126 — Прямоугольный предмет во фронтальной перспективе [213]

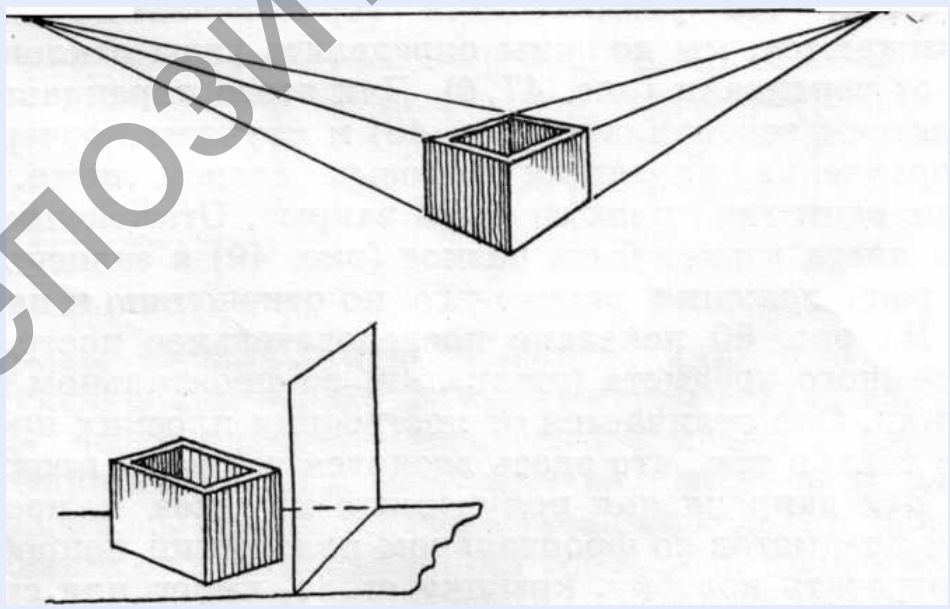


Рисунок 1.127 — Прямоугольный предмет в угловой перспективе [214]

Пользуясь при работе перечисленными правилами, можно быстро овладеть основами реалистического рисунка.



Репозиторий БарГУ

## 3. Перспектива квадрата и круга

В перспективе квадрат представляется нам трапецией, а круг превращается в эллипс.

Понаблюдаем это перспективное явление.

Вырежем из картона модель основания куба — большой квадрат и положим его перед собой на стол так, чтобы его основание было параллельно ближнему краю стола. Немного отодвинемся, возьмем два карандаша, поставим их вертикально и приложим к вершинам основания квадрата (рисунок 1.128, *а*).

Рядом с ними боковые рёбра квадрата будут казаться наклонными. Если мысленно продолжить движение наклонных рёбер в глубину, то очевидно, что они пересекутся на линии горизонта в точке схода. Не меняя точки зрения, проверим кажущуюся длину рёбер картонного квадрата. Для этого завизируем карандашом длину одного из боковых рёбер, направленных в глубину, и сравним её с длиной ближнего основания, расположенного фронтально, — вторая длина окажется больше.

Проведем ещё одно наблюдение за перспективой рёбер картонного квадрата. Положим его на стол углом к ближнему краю стола (рисунок 1.128, *б*).

Все четыре горизонтальных ребра квадрата, получив направление в глубину, приобрели угловое положение и стали казаться наклонными. Если их мысленно продолжить, то два вправо направленных ребра пересекутся на горизонте в точке схода справа, а два влево направленных ребра — в точке схода слева.

Умение рисовать объекты по законам линейной перспективы помогает избежать ошибок в рисунке плоскостей, границами которых они являются. Поставим перед собой на стол перпендикулярно его крышке и параллельно картинной плоскости развёрнутую тетрадь. Рёбра крышек её переплёта будут горизонтальными и вертикальными. Значит, в таком положении тетрадь изобразится двумя прямоугольниками (рисунок 1.128, *в*). Посмотрим теперь, как будет выглядеть правая крышка переплёта, если её повернуть в глубину и поставить под углом к левой крышке и картинной плоскости (рисунок 1.128, *г*). Во-первых, ширина правой покажется уже, чем у фронтальной левой, и, если её отодвигать в глубину всё больше и больше, ширина крышки будет всё уже и уже, пока не закроется ближним ребром. То же мы будем наблюдать и в тетради, положенной горизонтально сначала на стол, а затем поднимаемой всё выше и выше до совмещения с линией горизонта (рисунок 1.128, *д*). Во-вторых, горизонтальные рёбра отодвигаемой в глубину крышки будут казаться наклонными и тем более, чем больше она будет отодвигаться в глубину, тогда как её вертикальные рёбра будут сохранять своё направление.

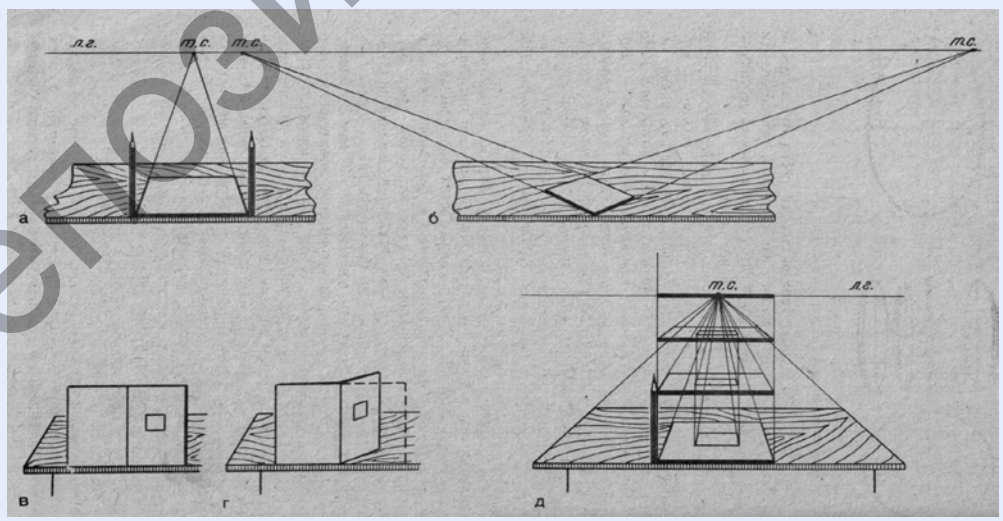



Рисунок 1.128 — Перспектива предметов прямоугольной формы [215]

Знание особенностей построения квадратной сетки в перспективе может пригодиться и в практической работе над композицией, когда необходимо будет нарисовать паркетный пол, шахматную доску и подобные объекты (рисунок 1.129) [216].



Репозиторий БарГУ

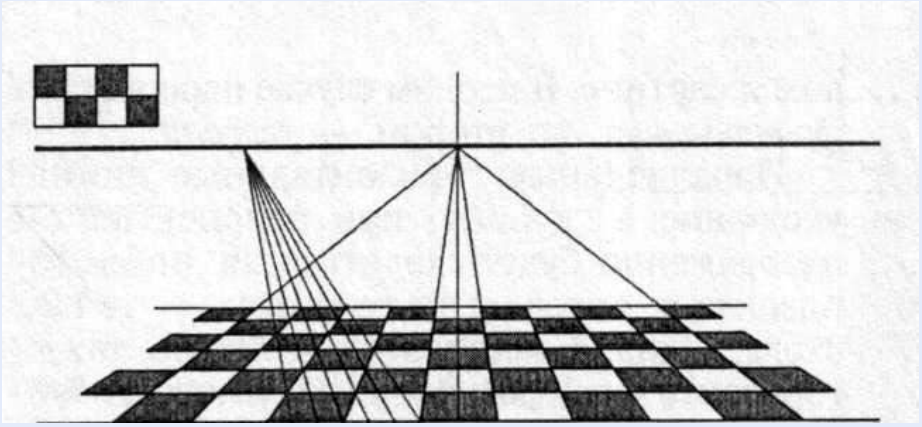


Рисунок 1.129 — Перспектива квадратного паркета [217]

Вместе с плоскостями прямолинейной формы перспективно изменяются и плоскости круглой формы (рисунок 1.130). Если круг привести в горизонтальное положение и рассматривать его на разной высоте, то можно проследить, как круг превращается в эллипс, при этом, чем ближе к линии горизонта, тем больше перспективные изменения круга (рисунок 1.131).

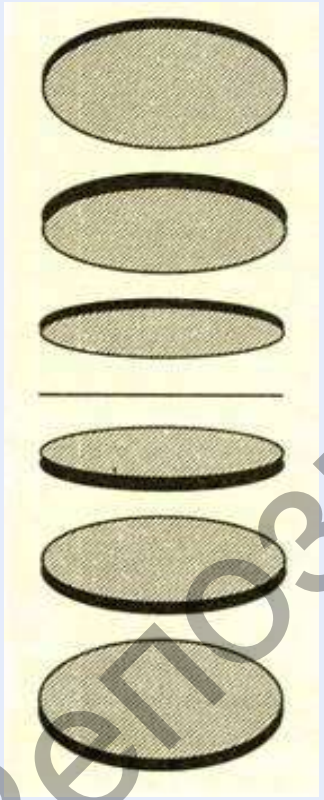


Рисунок 1.130 — Перспектива круга [218]

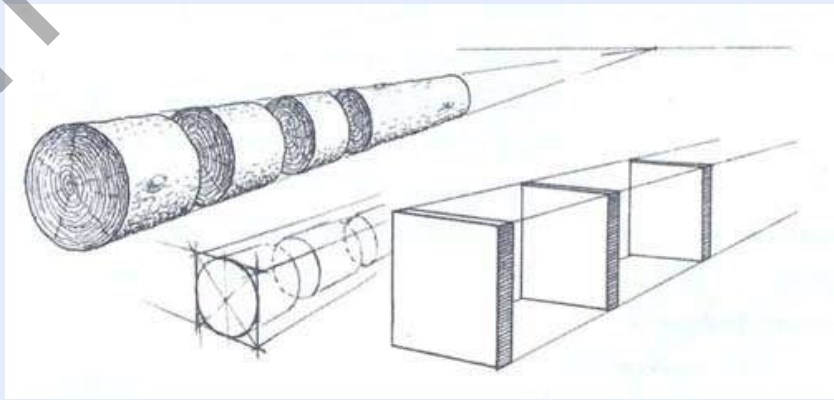


Рисунок 1.131 — Перспективные изменения плоскостей круглой и прямолинейной формы [219]

На полу круг кажется широким, на столе — много уже, приподнятый над столом — ещё уже и т. д. Наконец наступает момент, когда мы видим весь круг в виде прямой линии (для точного круга). У круга, вырезанного из картона, мы увидим вытянутую по прямой линии боковую сторону, когда он окажется как раз на высоте зрачков наших глаз.

Поднимая круг выше, мы увидим его нижнюю поверхность, и чем выше будем его поднимать, тем шире она будет нам представляться. Если мы положим круг у наших ног и нагнёмся над ним, то увидим правильный круг. Отойдя на шаг, мы уже видим его в виде эллипса (рисунок 1.132).



Репозиторий БарГУ

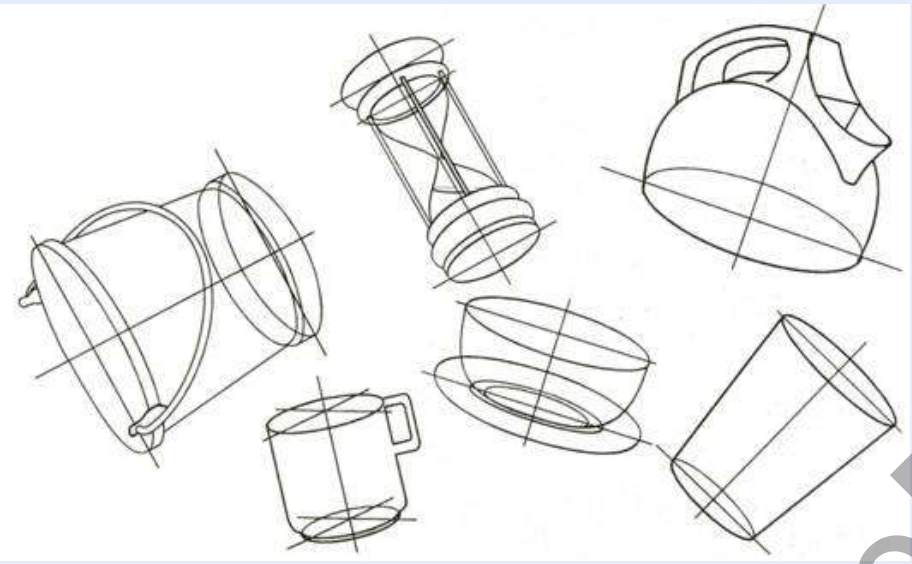


Рисунок 1.132 — Перспективные изменения предметов быта [220]

В перспективе плоскости круглой формы также сказывается воздействие одного из правил перспективы: ближняя к нам половина плоскости, поставленной в угловое положение, кажется больше удалённой половины, а её контур — более изогнутым. Поэтому при построении перспективы круга большую ось надо немного сдвигать в глубину (рисунок 1.133). Но надо помнить, что на малых рисунках эта разница между высотами частей эллипса незначительна.

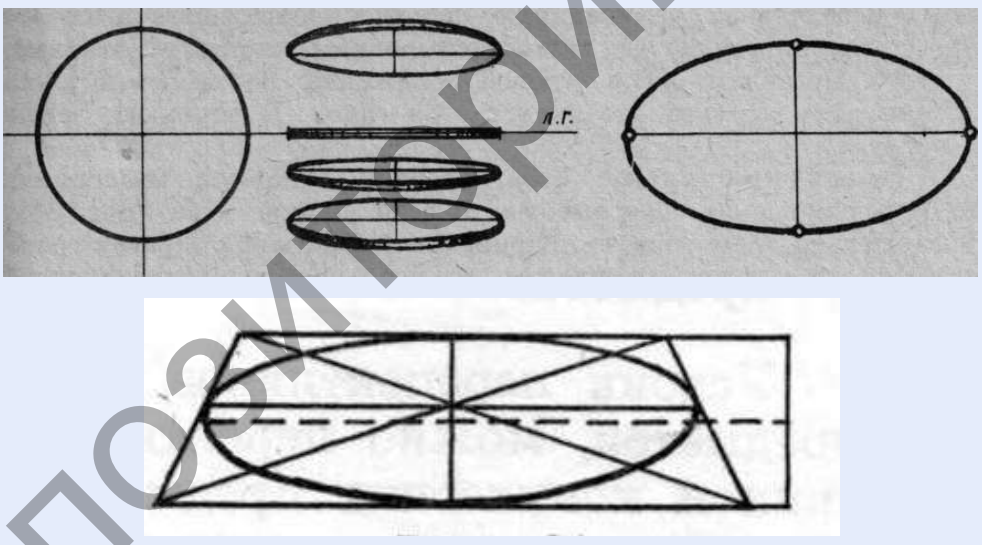


Рисунок 1.133 — Построение окружности [221]

## 4. Перспектива комнаты, здания во фронтальном и угловом положениях

Интерьер — это внутреннее пространство архитектурного сооружения.

Рисунок интерьера имеет своей целью развить объёмно-пространственное мышление, даёт 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, её 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.



Репозиторий БарГУ

Интерьер — это прежде всего замкнутое внутреннее пространство, которое включает в себя различные пространственные планы. В рисунке интерьера особое значение приобретает метод линейно-конструктивного построения изображения и знание закономерностей наблюдательной перспективы. Линейно-конструктивный метод изображения и линейная перспектива позволяют чётко следить за ходом построения изображения предметов в рисунке [222].

Различают два вида расположения интерьеров относительно рисующего: угловое и фронтальное. Если на одну из стенок комнаты будем смотреть так, чтобы главный луч зрения оказался перпендикулярен ей, то комната по отношению к нам будет расположена фронтально. Если перевести взгляд влево или вправо, то комната будет расположена по отношению к нам с угла (рисунок 1.134).

Построение фронтально расположенных интерьеров не составит особого труда, если вы усвоили основные положения линейной перспективы.

Рисующий справа внимательно должен рассмотреть ту часть комнаты, которую намерен изобразить, и определить точку схода (точку главного луча зрения), которая всегда лежит на линии горизонта и зависит от места расположения рисующего. Если левая и правая стенки одинаково удалены от нас, то главная точка схода будет расположена на середине фронтальной стены. Если теперь перемещаться влево или вправо, соответственно будет перемещаться и точка схода (рисунок 1.135).

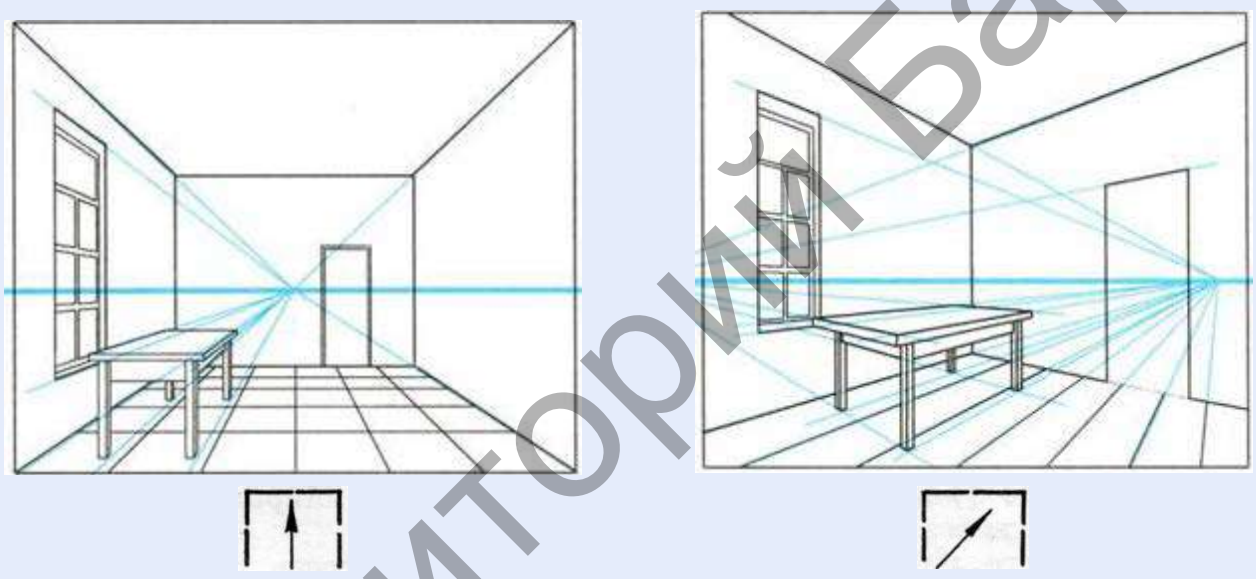


Рисунок 1.134 — Фронтальное и угловое расположение интерьеров относительно рисующего [223]

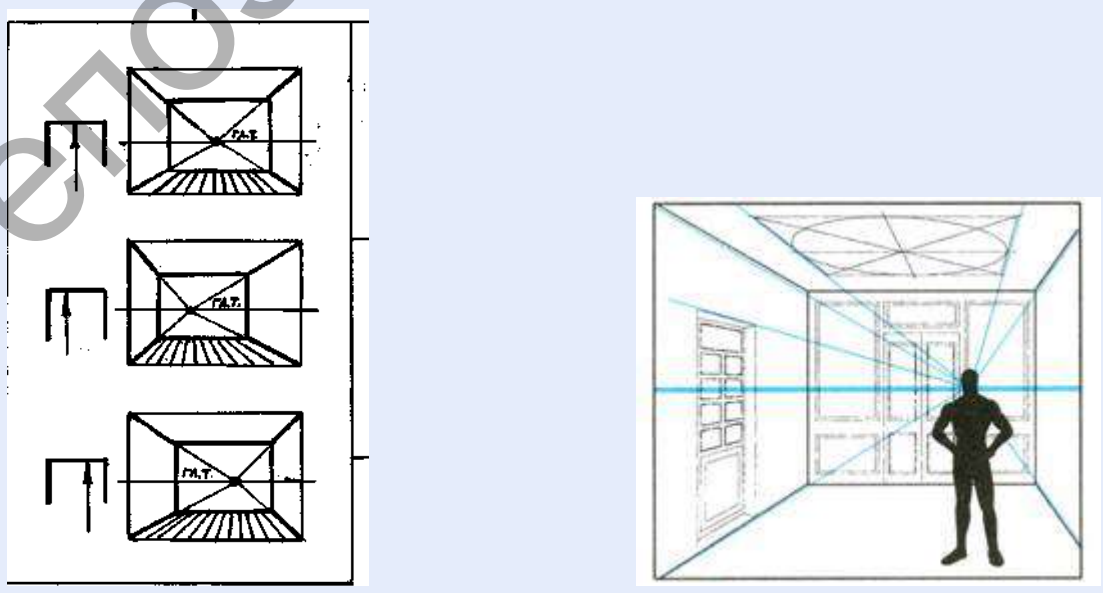


Рисунок 1.135 — Расположение точки схода и линии горизонта относительно рисующего [224]

Репозиторий БарГУ

От изменения места точки зрения зависит и вид перспективы интерьера. Та боковая стенка, к которой рисующий ближе находится, всегда будет в большем сокращении, чем противоположная, и наоборот. Это следует учитывать при компоновке рисунка и для более сокращённой стороны оставлять меньше места на листе бумаги, чем для противоположной. Аналогичную картину мы будем видеть с рисунком пола и потолка.

Рассмотрим на одном из примеров ход построения интерьера во фронтальном положении, например, классной комнаты без парт.

Для этого рисующий должен смотреть перпендикулярно на одну из стенок. Определить высоту линии горизонта и главную точку схода. После этого надо наметить расположение фронтальной стенки, оставляя место для боковых стенок, пола и потолка (рисунок 1.136). Теперь, зная, что все параллельные горизонтальные линии, удаляющиеся от зрителя, сближаются и при продолжении сходятся в одной точке на линии горизонта, можно легко наметить боковые стенки. Здесь непривычным будет для начинающих направление линий пола и потолка. Те линии, которые будут расположены выше уровня глаз, будут казаться опускающимися, ниже — поднимающимися.

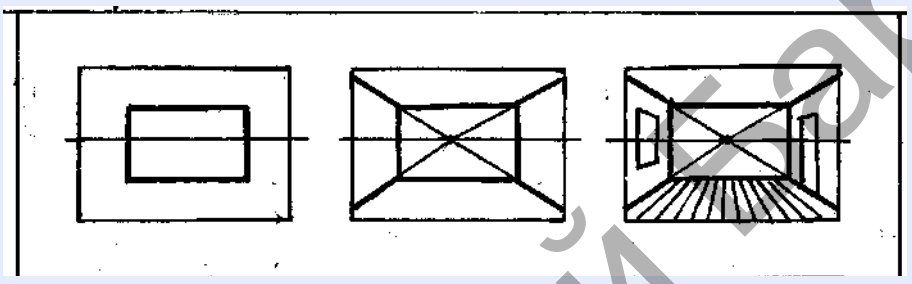


Рисунок 1.136 — Построение интерьера во фронтальном положении [225]

Если пол в классе дощатый, то направление досок на рисунке должно подчиняться законам перспективы, как и направление верхних и нижних оснований окон, и дверей. Той же главной точке схода будет подчиняться и построение любых предметов прямоугольной формы, расположенных параллельно боковым стенкам. Если же параллельность предметов будет нарушена в натуре, то они окажутся расположенными в угловом положении по отношению к рисующему. Стол, приоткрытая дверь и окно имеют свои точки схода (дополнительные), которые находятся на одной и той же линии горизонта (рисунок 1.137).

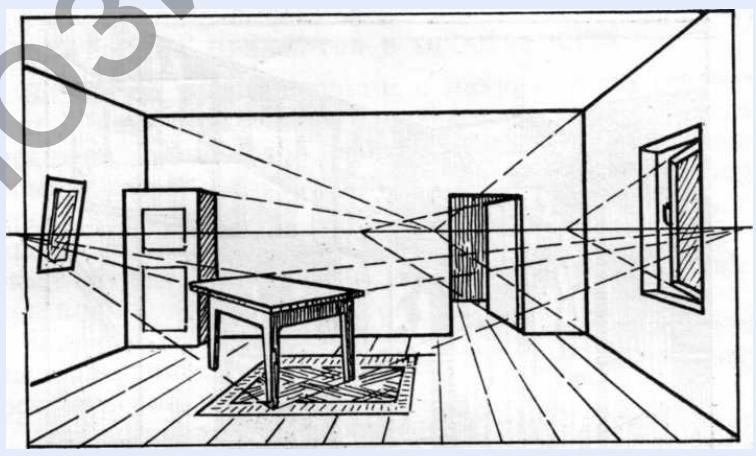


Рисунок 1.137 — Расположение предметов во фронтальном
и угловом положениях [226]

Фронтальное изображение интерьера можно увидеть на картине Г. К. Михайлова «В комнатах. Портретная» (рисунок 1.138). В центральную точку схода направлены горизонтальные линии потолка, карнизов, краёв рамок, висящих на боковой стене портретов. Внимательно выполнено перспективное построение сложного по рисунку паркета [227].



Репозиторий БГПУ



Рисунок 1.138 — Г. К. Михайлов «В комнатах. Портретная» [228]

Рисунок интерьера в угловом положении следует начинать, как и любой рисунок, с расположения его на листе бумаги. Для этого намечаем высоту вертикального направления угла, учитывая сокращение боковых стенок (рисунок 1.139). Предположим, что левая стенка находится в большем сокращении (т. е. она ближе к рисующему), тогда на рисунке для неё оставляют меньше места, и наоборот. Затем, определив линию горизонта, находим направление уходящих горизонтальных линий пола. Если теперь их продлить до линии горизонта, получим две дополнительные точки схода. В этих точках схода должны сойтись и линии потолка. После этого намечаем окна, двери и т. д., всё время ориентируясь по основным линиям пола и потолка и зная, что любая параллельная им линия будет иметь те же точки схода (рисунок 1.140).

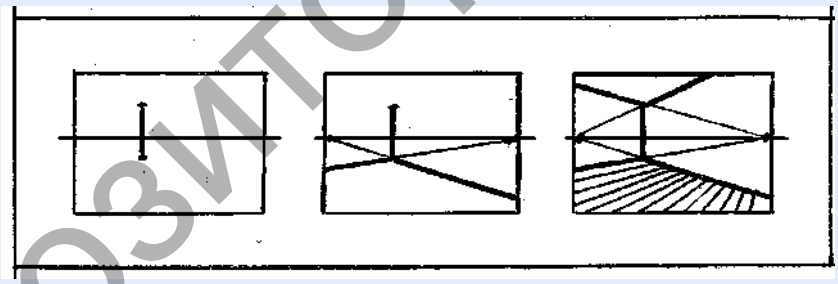


Рисунок 1.139 — Последовательность построения интерьера
в угловом положении [229]

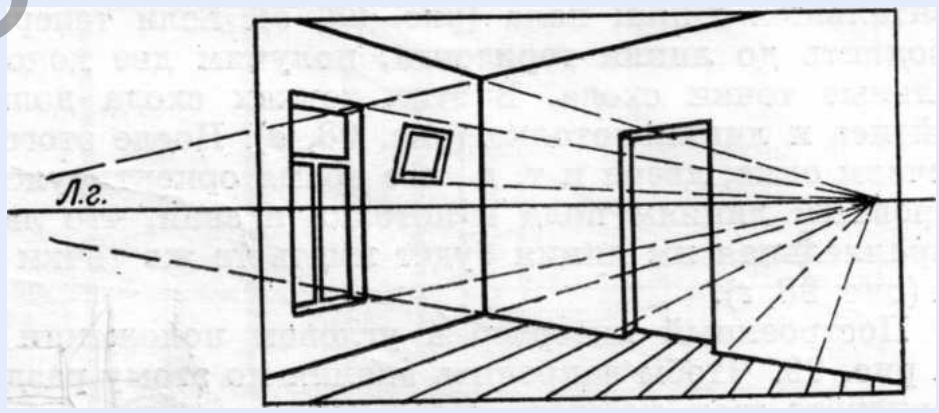



Рисунок 1.140 — Построение интерьера в угловом положении [230]



Репозиторий БарГУ

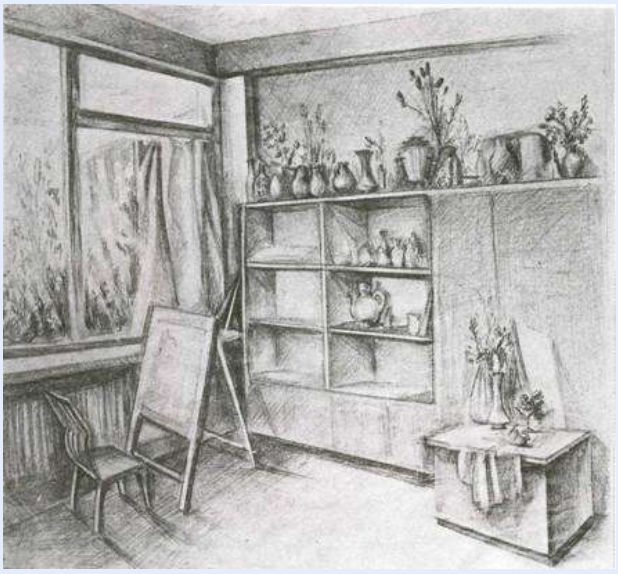


Рисунок 1.141 — Рисунок интерьера в угловом положении. Учебная работа



Рисунок 1.142 — Н. В. Неврев «Смотрины» [231]

Вышеизложенные правила перспективы помогают выполнить рисунки (по представлению и с натуры) части комнаты с простейшими предметами меблировки, видимой во фронтальном положении, а также под любым углом к картинной плоскости (рисунок 1.141) [232].

Картина Н. В. Неврева «Смотрины» даёт представление о применении углового построения перспективы при изображении интерьера (рисунок 1.142). Горизонтальные границы спинки дивана и кафелей печки, щели между досками пола и нижние стороны рамок на стене справа направлены в точку схода слева от зрителя, тогда как бордюр обоев на левой стене и горизонтальные края висящих на ней рамок, а также грани обращённых к нам сторон табурета и ближайшего к зрителю кресла имеют точку схода на очень большом расстоянии с правой стороны. Чем резче перспективное сокращение параллельных линий, удаляющихся вглубь к одной из точек схода углового построения перспективы, тем дальше будет другая точка схода, а, следовательно, тем больше направленные к ней линии будут приближаться к фронтальному положению. Так, размеры фигур на картине Неврева уменьшаются по мере удаления в глубину.

**Перспектива здания.** При условном изображении здания с фасадной стороны, т. е. во фронтальной перспективе, его основные части передаются простейшими геометрическими фигурами: прямоугольниками рисуют стену дома, окна и дверь, треугольником — двухскатную крышу. По такому же принципу рисуют и многоэтажные постройки. Последовательность их изображения подсказывается особенностями конструкции: сначала рисуют несущие элементы — фундамент, фасадную стену, а затем — крышу, окна, двери и другие части дома. Отмечают штрихами основные размеры всего массива здания; обозначают линией границу поверхности земли и прямоугольником — его пространственную форму; определив высоту фундамента, рисуют его узким длинным прямоугольником, слегка выступающим за боковые границы стены; сравнив высоту оконных проёмов и межэтажных панелей с высотой здания, определяют, на сколько частей надо разделить высоту стены, чтобы нарисовать нужное число этажей; в этих частях отмечают высоту оконных проёмов и рисуют их верхние и нижние линии. Таким же образом, определив количество оконных проёмов и простенков, отмечают их ширину вертикальными линиями. Стерев ненужные линии вспомогательной сетки, получают рисунок оконных проёмов. Снизу на полоске фундамента наносят контуры крыльца, а выше — контуры двери. Далее изображают крышу, карнизы и декоративные элементы (рисунок 1.143) [234].

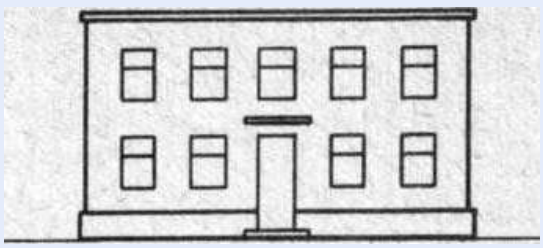


Рисунок 1.143 — Рисование здания во фронтальной перспективе [233]

Репозиторий Бар

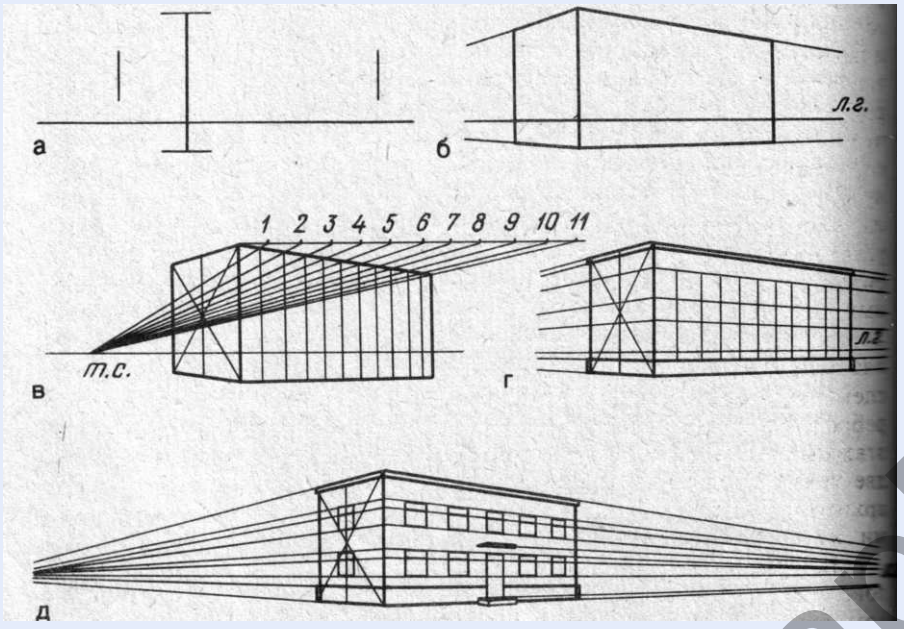



Рисунок 1.144 — Рисование здания в угловой перспективе [235]

Здание в угловом положении рисуют с фасадной и боковой стенами (рисунок 1.144). В этом случае, отметив основные размеры, обозначают сначала вертикальной линией ребро ближнего угла дома и отмечают его высоту. В силу того, что верхние и нижние горизонтальные линии стен направлены в глубину, они будут восприниматься наклонными как рёбра куба, поставленного в угловое положение. Поэтому определяют степень наклона этих линий, рисуют их и проверяют двумя точками схода на линии горизонта, чтобы, отметив ширину стен, изобразить их. Для построения перспективы оконных проёмов и простенков проводят через вершину ближнего угла дома горизонтальную линию произвольной длины, конечную точку которой соединяют с вершиной дальнего угла дома и продолжают до пересечения с линией горизонта. Горизонтальную вспомогательную линию делят на одиннадцать равных частей и каждую часть соединяют с найденной точкой схода. Точки пересечения этих линий с верхней линией стены определяют ширину каждого простенка и окна. После изображения перспективы вертикальных простенков на ближнем вертикальном ребре угла здания отмечают высоту оконных проёмов и межэтажных панелей и рисуют верхние и нижние линии окон через две точки схода, чтобы нарисовать все окна здания. Более мелкие архитектурные и декоративные элементы рисуют, пользуясь этими же точками схода [236].

## 5. Перспектива в пейзаже

Надо представить себе, что в натуре параллельные линии не пересекаются, как бы далеко они не уходили от нас: между ними остается пространство, кажущееся тем меньшим, чем дальше уходят от нас линии. Пересекающимися мы увидим линии только при их удалении от нас на бесконечно большое расстояние.

Это явление можно наблюдать в натуре, например, рассмотрев, как сокращается расстояние между линиями конструкции моста (рисунок 1.145).

Фонари по сторонам улицы рисуют, проводя к точке схода линии, соединяющие нижние и верхние части фонарей. Здесь основание первого фонаря соединяют прямой линией с серединой второго фонаря, проводя линию до пересечения с линией от верха фонарей в перспективу (рисунок 1.146). По такому же принципу мы можем расставить на горизонтальной плоскости человеческие фигуры на разных от зрителя расстояниях [237].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.145 — Мост в перспективе [238]



Рисунок 1.146 — Перспектива улицы [239]

В таблице А. Сапожникова (рисунок 1.147) показано, как, используя законы перспективного сокращения предметов, найти верхний размер фигуры человека, находящегося в глубине картины. Приведены три примера: определение размера фигуры человека стоящего, находящегося на возвышении и лежащего. При определении величины стоящей фигуры от головы и ног в точку схода проводят линии, между которыми помещается фигура в избранном плане. Во втором случае делается то же самое, только найденный размер переносится на возвышение. Подобным образом поступают и при изображении лежащей фигуры. Найденный в перспективном сокращении размер переносится на картину в нужное место.

Следует помнить, что линии зданий, удаляющиеся от них, горизонтальные параллельные, при продолжении пересекутся на линии горизонта. Изображая дом, видимый с угла и с высоты человеческого роста, необходимо помнить о том, что горизонт пересечёт стены дома на высоте глаз человека, стоящего перед домом, и горизонтальные линии одной стены будут иметь точку схода справа, а линии другой стены — слева от рисующего. Если же присесть и посмотреть на дом снизу, то линия горизонта тоже опустится. При подъёме на небольшую высоту дом изображают на фоне земли (рисунок 1.148).

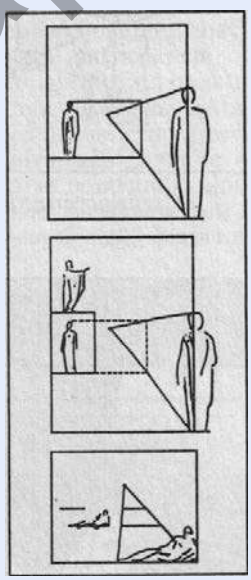


Рисунок 1.147 — Определение размера фигуры человека по таблице А. Сапожникова [240]

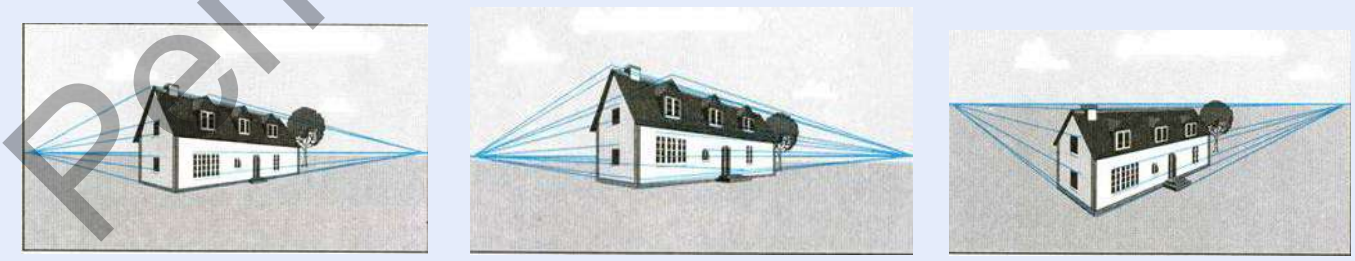


Рисунок 1.148 — Схема расположения дома при различном выборе уровня линии горизонта [241]

В композиционном решении важным фактором является выбор уровня линии горизонта. Один объект требует изображения при низком горизонте, чтобы подчеркнуть величественность изображаемого объекта (рисунок 1.149).



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.149 — Низкий горизонт [242]

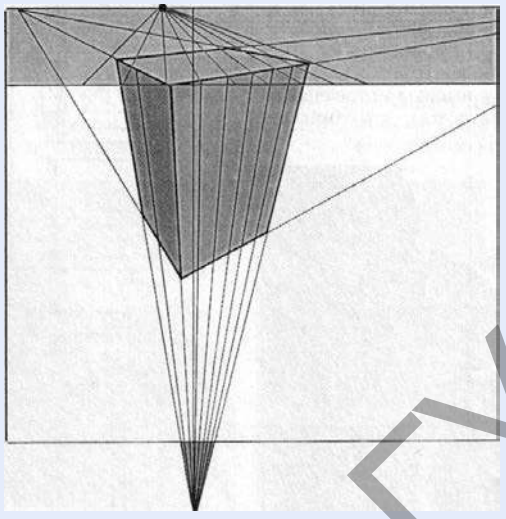


Рисунок 1.150 — Высокий горизонт [243]

В другом случае изображаемый сюжет целесообразно показывать с высокой точки, в этом случае композиция приобретает определённую панорамность (рисунок 1.150).

Создать иллюзию пространства на плоскости листа можно не только в тоновом, но и в линейном рисунке.

Обычная линейная перспектива пространства земли передаётся с помощью ослабления нажима, утончения начертаний линий (рисунок 1.151) [244].

Горизонтальные чёрточки различного нажима передают цвето-воздушное пространство (рисунок 1.152).

Пространство поля создаётся с помощью вертикальных штрихов и линий, теряющих свою толщину по мере удаления (рисунок 1.153).

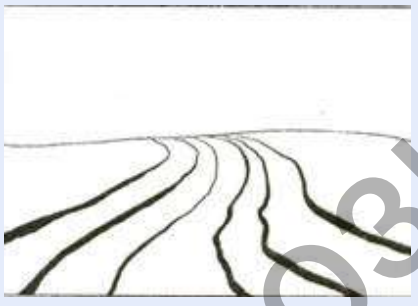


Рисунок 1.151 — Передача земли при помощи линий. Учебный рисунок



Рисунок 1.152 — Передача земли при помощи чёрточек. Учебный рисунок

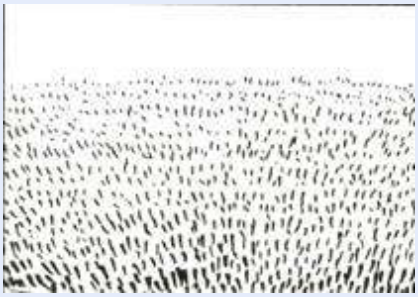


Рисунок 1.153 — Переча земли при помощи вертикальных штрихов. Учебный рисунок

**Воздушная перспектива.** Воздушная перспектива — кажущиеся изменения некоторых признаков предметов под воздействием воздушной среды и пространства, изменения цвета, очертаний и степени освещённости предметов, возникающие по мере удаления натуры от глаз наблюдателя.

Воздух — прозрачная среда. Но прозрачность его непостоянна, она меняется с увеличением пространства, т. е. толщи воздушного слоя, с увеличением влажности, частиц пыли, давления и пр. Обволакивая предмет, воздух меняет его внешний вид. Вместе с этим следует учитывать и зависимость внешнего облика предмета от особенностей нашего зрительного восприятия, от солнца, от времени суток, времени года, погоды, от свойств земной поверхности. Из наблюдений необходимо вывести некоторые правила и запомнить их:

1. Все ближние предметы воспринимаются подробно, со многими деталями и фактурой, а удалённые — обобщённо, без подробностей; для передачи пространства ближние предметы надо изображать детально, а дальние — обобщённо.



Репозиторий БарГУ

2. Все ближние предметы воспринимаются чётко, а удалённые — неопределённо; для передачи пространства контуры ближних предметов надо делать резче, а удалённых — мягче.

3. На большом расстоянии светлые предметы кажутся темнее, а тёмные — светлее ближних; для передачи пространства удалённые светлые предметы надо слегка притенять, а тёмные — осветлять.

4. Все ближние предметы обладают контрастной светотенью и кажутся объёмными, все дальние — слабо выраженной светотенью и кажутся плоскими; для передачи пространства ближние предметы надо изображать объёмно, а дальние — плоско.

5. Все удалённые предметы, прикрываясь воздушной дымкой, приобретают цвет этой дымки — фиолетовый, синий, голубой или молочно-белый; для передачи пространства надо ближние предметы изображать яркоокрашенными, а удалённые — бледными.

6. Все ближние предметы кажутся многоцветными, а удалённые — одноцветными; для передачи пространства ближние предметы надо изображать различными по цвету красками, а удалённые — одинаковыми.

Художник должен учитывать все эти изменения для передачи пространства и состояния освещенности в своей картине [245].

**Построение отражений в воде.** Свои перспективные закономерности имеют и отражения в воде. Как правило, длина отражения предмета в воде равна длине самого предмета. Отражение точно повторяет предмет, но в перевёрнутом виде. При построении отражений предметов в воде необходимо помнить о том, что сначала надо обозначить (отложить вниз) толщину берега, а затем высоту предмета.

Вертикальные и горизонтальные линии остаются такими же и в отражениях, а вот наклонные линии могут изменять свою длину. Для построения отражений окружностей или сложных кривых можно воспользоваться опорными точками. Интересно отметить, что отражения в воде показывают предметы такими, как они выглядят при наблюдении со стороны плоскости воды, т. е. мы можем увидеть их нижнюю сторону. Если объект находится на некотором расстоянии от берега, то нужно мысленно продолжить водную гладь до основания этого предмета, а затем выполнить обычные построения. Легко понять, что отражения будут скрыты высотой берега.

При работе над пейзажем с рекой или озером берег и находящиеся на нём предметы изображают трёхмерно, а в отражениях надо передать плоскость воды. Так, например, отражения тёмных деревьев в воде будут светлее, а отражения светлых предметов пейзажа (дом, лодка или что-то ещё) темнее самой натуры. Тональность воды будет темнее неба (рисунок 1.154). Таким образом, по сравнению с большой разницей светлого и тёмного в реальности, тональные отношения в отражениях сближены, чёткость очертаний меньше.

Лучше всего заметны отражения на спокойной глади воды. При небольших волнах отражение дробится и будет многократным. На этом основаны изображения отражений солнца и луны в неспокойной воде, когда показана «световая дорожка».

Дома, деревья, мосты, лодки и люди, населяющие пейзаж, могут значительным образом изменить его характер, если потребуется построить их отражения на водной глади [246].



Рисунок 1.154 — Тональные отношения объекта изображения и его отражения в воде [247]

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.7
## Жанры изобразительного искусства. Натюрморт

1. Разновидности жанров изобразительного искусства.
2. Натюрморт как жанр изобразительного искусства.
3. История становления натюрморта.
4. Отличительные особенности жанра натюрморта XX века.
5. Изображение натюрморта в русском искусстве.

### 1. Разновидности жанров изобразительного искусства

Жанр — это исторически устойчивая форма образно-композиционной организации художественного произведения, возникающая и развивающаяся в зависимости от многообразия отражаемой в искусстве действительности и тех задач, которые ставит художник. Деление на жанры существует во всех видах искусства, но в разных искусствах имеет разные основания. В изобразительном искусстве оно ярче всего проявляется в живописи. Здесь жанры различаются прежде всего по предмету изображения: изображение природы — пейзаж, вещей — натюрморт, человека — портрет, событий жизни — сюжетно-тематическая картина. В свою очередь каждый из жанров имеет свои внутренние подразделения — жанровые разновидности, которые иногда тоже называют жанрами. Так, пейзаж может быть сельский, городской, индустриальный; натюрморт — цветочный, со снедью, с бытовыми вещами; портрет — парадный, интимный, групповой. Жанровые разновидности сюжетно-тематической картины — историческая, батальная, бытовая, анималистическая, интерьер. Нередко в одном произведении искусства сочетаются черты нескольких жанров (так, в картину могут быть включены и пейзаж, и портрет, и натюрморт). Перечисленные жанры характерны и для графики [248].

В других видах изобразительного искусства деление на жанры не столь чёткое и имеет несколько иные основания. Так, в скульптуре различаются портреты, композиции, монументы.

Хотя понятие «жанр» появилось в живописи сравнительно недавно, определённые жанровые различия существовали ещё с древних времён: изображения животных в пещерах эпохи палеолита, портреты Древнего Египта и Месопотамии с III тыс. до н. э., пейзажи и натюрморты в эллинистических и римских мозаиках и фресках. Формирование жанра как системы в станковой живописи началось в Европе в XV—XVI вв. и завершилось в основном в XVII в., когда помимо разделения изобразительного искусства на жанры появляется понятие «высоких» и «низких» жанров в зависимости от предмета изображения, темы, сюжета. К «высокому» жанру относили исторический и мифологический жанры, к «низким» — портрет, пейзаж, натюрморт. Такая градация жанров просуществовала до XIX в. хотя и с исключениями.

Деление на жанры способствовало более глубокому и конкретному отражению действительности в искусстве, а также выработке необходимых для этого художественных средств. На протяжении исторического развития жанры изменяются, всё более дифференцируются.

В современной живописи существуют следующие жанры: ***портрет, исторический, мифологический, батальный, бытовой, анималистический, пейзаж, натюрморт.***

**Портрет** (от франц. portrait, от portraire — изображать) — изображение человека либо группы людей, существующих или существовавших реально. Портрет — один из ведущих жанров живописи, скульптуры и графики, а также фотоискусства. В основе жанра портрета лежит увековечивание облика конкретного человека.

Важнейшим условием портретности является сходство изображения с портретируемым, причём не только внешнее, здесь важно правдиво раскрыть духовный мир конкретного человека как представителя определённой исторической эпохи, национальности, социальной среды. Обычно портрет изображает современное художнику лицо и создаётся непосредственно с натуры.

Портрет — один из древнейших жанров изобразительного искусства. Поразительного совершенства (прежде всего — в скульптуре) он достиг уже в Древнем Египте, почти пять тысячелетий тому назад. Портрет — один из самых распространённых жанров изобразительного искусства. Он имеет разновидности: ***одиночный, подгрудный, поясной, в рост, парный портрет, групповой, автопортрет*** [249].

Яркие представители портретного жанра: Боровиковский Владимир Лукич (рисунок 1.155), Брюллов Карл Павлович (рисунок 1.156), Гау Владимир Иванович (рисунок 1.157), Кипренский Орест Адамович (рисунок 1.158), Крамской Иван Николаевич и др.



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.155 — В. Боровиковский «Портрет неизвестной в голубой шали», 1795 [250]



Рисунок 1.156 — К. Брюллов «Портрет певицы А. Я. Петровой», 1841 [251]



Рисунок 1.157 — В. И. Гау «Портрет Натальи Николаевны Пушкиной», 1842 [252]



Рисунок 1.158 — О. Кипренский «Портрет графа Д. Н. Шереметьева» [253]

**Натюрморт** (от франц. nature morte — мёртвая природа) — жанр изобразительного искусства (главным образом живописи и графики), который посвящён изображению неодушевлённых предметов, размещённых, в единой среде и объединённых в группу. Натюрморт может состоять из однородных предметов (например, только посуды) либо сочетать разнородные (цветы, посуда, ткани и т. п.). В натюрмортах могут изображаться и объекты живой природы, но изолированные от своей естественной среды и тем самым обращённые в вещь (рыба на столе, дичь и т. п.).

Натюрморт оформился в самостоятельный жанр лишь в XVII в. в Голландии. И хотя это слово переводится с французского как «мёртвая натура», натюрморт рассказывает о красоте жизни; созданных человеком удобных и полезных вещах, о прекрасны, творениях природы — цветах, плодах, дарах моря и т. д.

Представители: Перов-Водкин Кузьма Сергеевич (рисунок 1.159), Кустодиев Борис Михайлович (рисунок 1.160), Коровин Константин Алексеевич (рисунок 1.161), Грабарь Иван и др. [254].



Репозиторий ВГУ



Рисунок 1.159 — К. Перов-Водкин «Виноград» [255]



Рисунок 1.160 — Б. Кустодиев «Натюрморт. Гранаты» [256]



Рисунок 1.161 — К. Коровин «Цветы. Гурзуф» [257]

**Пейзаж (**от франц. paysage, от pays — страна, местность) — в изобразительном искусстве жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения является природа. Начиная с эпохи Возрождения пейзажные мотивы неотъемлемы от изображения человека, они лишь указывают на место действия, часто довольно условно (как, например, в русских иконах). Художники Ренессанса обращаются к непосредственному изучению натуры, разрабатывают принципы перспективного построения пейзажного пространства.

Пейзажный жанр возник в Европе сравнительно недавно хотя в странах Азии он появился намного столетий раньше. Пейзаж очень богат разновидностями: сельский, городской, марина (Ital. marina — морской). В 1897 г. вместе с картиной Рерих «Гонец» возник пейзаж исторический, показывающий природу, всей её древности, как бы увиденной глазами наших далёких предков. Произведения А. М. Васнецова, посвящённые прошлому Москве «Симонов монастырь. Облака и золотые купола», «Красная площадь», можно отнести к историческому городскому пейзажу. Написал в 1923 г. картину «Транспорт налаживается» Б. Н. Яковлев основоположник советского индустриального пейзажа [258].

Представители: Алексеев Фёдор Яковлевич, Горбатов Константин Иванович, Саврасов Алексей Кондратьевич (рисунок 1.162), Клодт Михаил Константинович (рисунок 1.163), Куинджи Архип Иванович (рисунок 1.164), Левитан Исаак Ильич, Шишкин Иван Иванович и другие; художники-мористы — Айвазовский Иван Константинович, Беггров Александр Карлович, Боголюбов Алесей Петрович и др.



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.162 — А. Саврасов «Грачи прилетели» [259]



Рисунок 1.163 — М. Клодт «Лесной пейзаж» [260]



Рисунок 1.164 — А. Куинджи «На острове Валааме» [261]

**Исторический жанр**. Один из ведущих жанров изобразительного искусства, посвящённый историческим событиям и деятелям, значительным явлениям в истории той или иной страны. Обращённый в основном к прошлому (порою и к глубокой древности), исторический жанр включает также изображения недавних событий, историческое значение которых признано современниками.

Основные виды произведений этого жанра — исторические картины, росписи, рельефы и круглая скульптура, графика. Исторический жанр часто переплетается с другими жанрами — бытовым (историко-бытовые изображения); портретом (изображения деятелей прошлого, групповые портретно-исторические композиции), пейзажем (так называемый исторический пейзаж); особенно тесно смыкается с ним батальный жанр, когда он раскрывает исторический смысл военных событий. В историческом жанре часто находили художественное выражение драматические столкновения реальных исторических персонажей, события у классовой и национально-освободительной борьбы.

Репозиторий ВГ

Исторический жанр в его современном виде сформировался полностью лишь в XVIII—XIX вв., но многие его особенности сложились значительно раньше. Зачатки этого жанра известны с глубокой древности, когда воспоминания о реальных переселениях или войнах племён соединялись с фольклорным вымыслом и мифами.

Представители: Бронников Фёдор Андреевич (рисунок 1.165), Васнецов Виктор Михайлович, Верещагин Василий Васильевич (рисунок 1.166), Лебедев Клавдий Васильевич и др. [262].

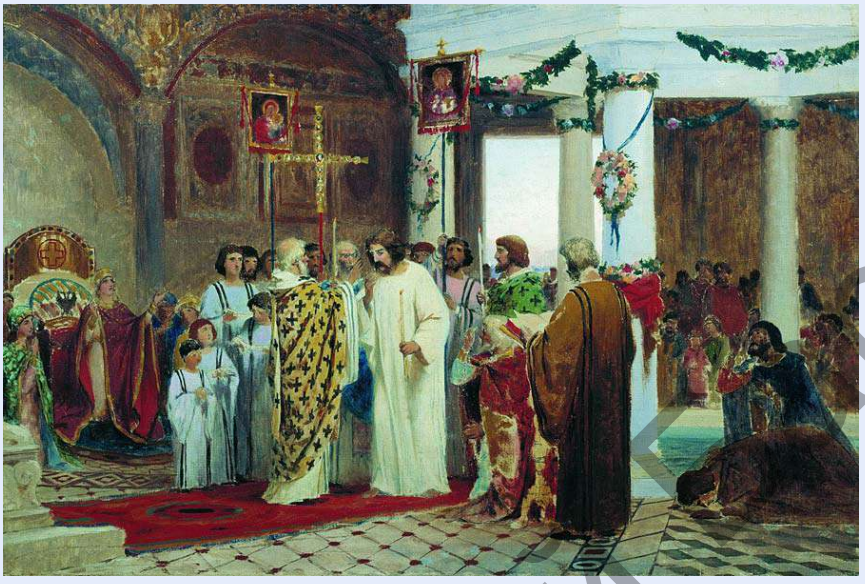


Рисунок 1.165 — Ф. Бронников «Крещение князя Владимира» [263]

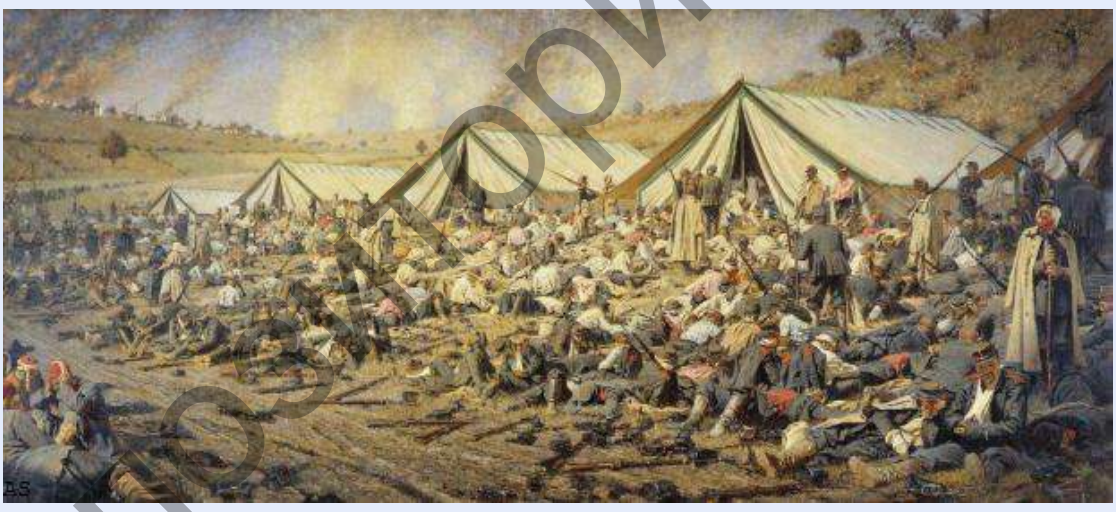


Рисунок 1.166 — В. Верещагин «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной», 1881 [264]

**Анималистический жанр** — связан с изображением животных в живописи, скульптуре и графике; сочетает естественно-научные и художественные начала.

Художник-анималист уделяет внимание художественно-образной характеристике животного, его повадкам, декоративной выразительности фигуры, силуэта. Часто животные наделяются присущими людям чертами, поступками и переживаниями. Изображения животных часто встречаются в античной скульптуре, вазописи. Именно ему больше всего внимания уделяли первобытные художники. В древнем мире изображения животных были символичны. Сфинкс — олицетворение единства животного и человека, в ассирийской культуре — образ крылатого быка с головой человека, в греческой — кентавра. Анимализм связан не только с изобразительным искусством, но и с литературой. Известный писатель — анималист Евгений Чарушин написал и проиллюстрировал множество своих произведений (рисунок 1.167).

Представители: Серов Валентин Александрович (рисунок 1.168), Василий Ватагин, Михаил Кукунов и др. [265].

Репозиторий МГУ



Рисунок 1.167 — Е. Чарушин. Заяц [266]

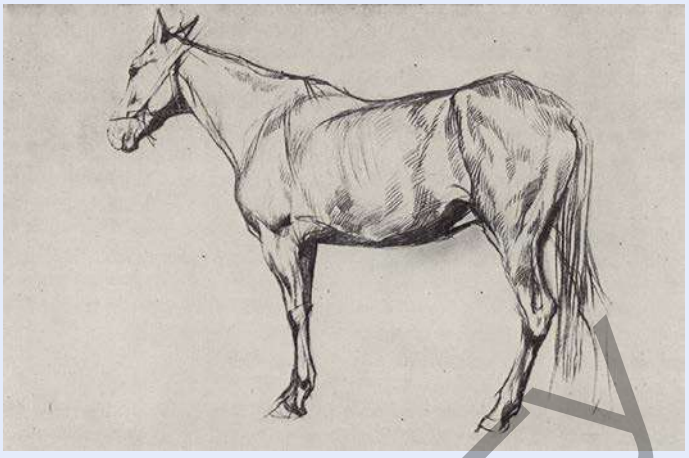


Рисунок 1.168 — В. Серов. Лошадь [267]

**Бытовой жанр** — жанр изобразительного искусства, показывающий сцены повседневной частной и общественной жизни человека.

Бытовой жанр может отображать частную жизнь обитателей и царского дворца, и крестьянской избы, и дворянского поместья, и городской квартиры; различные житейские ситуации могут быть представлены и на фоне природы, и в общественном месте, и на городской улице. Таким образом, бытовой жанр очень тесно переплетается с другими жанрами — историческим, портретным, пейзажным, батальным. Изображая будничную жизнь людей, художники стремятся показать их духовный мир.

Изображения бытовых сцен известны с глубокой древности, но как самостоятельный жанр искусства бытовая живопись сложилась сначала на Востоке — к X в., а позднее в Европе — в XVI в., когда на смену религиозной живописи пришла светская. В России активный интерес к бытовому жанру начинается во второй половине XVIII в. Представители: Архипов Абрам Ефимович (рисунок 1.169), Богданов-Бельский Николай Петрович, Журавлёв Фирс Сергеевич, Маковский Владимир Егорович (рисунок 1.170) и др. [268].

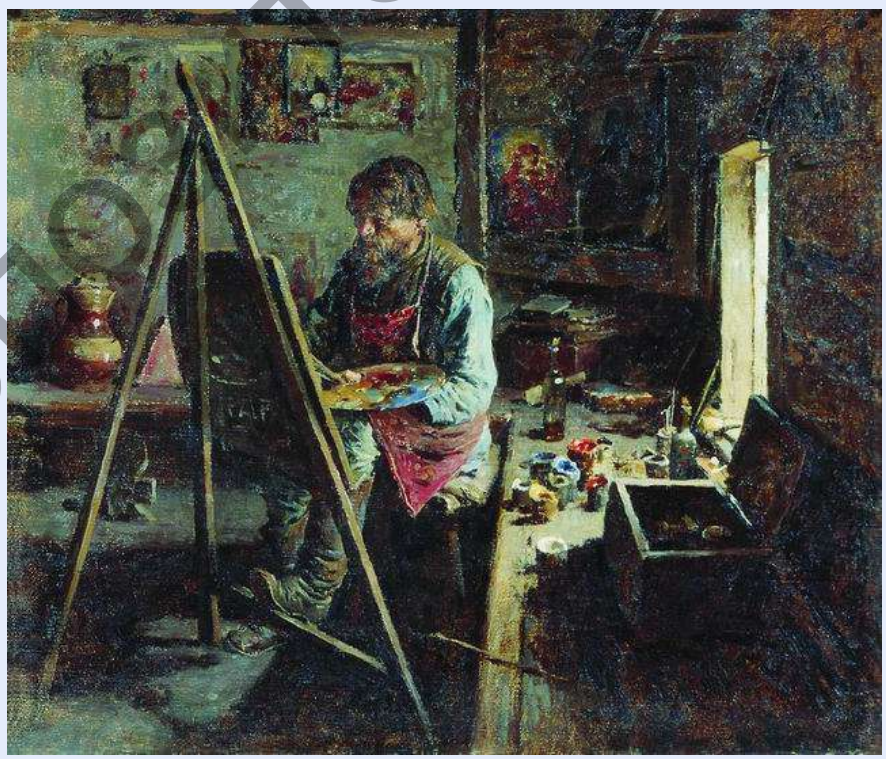


Рисунок 1.169 — А. Архипов «Деревенский иконописец» [269]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.170 — В. Маковский «Пастушки» [270]

**Батальный жанр** (от фр. bataille — битва) — жанр изобразительного искусства, посвящённый темам войны и военной жизни. Главное место в батальном жанре занимают сцены сухопутных, морских сражений и военных походов прошлого и современности. Художник стремится запечатлеть особо важный или характерный момент битвы, показать героику войны, а часто и раскрыть исторический смысл военных событий, что сближает батальный жанр с историческим. А сцены военного быта (в походах, казармах, лагерях) зачастую связывают его с бытовым жанром.

Как самостоятельный батальный жанр формируется в Италии эпохи Возрождения, в творчестве П. Уччелло, Пьеро делла Франческа. Героическая обобщенность присуща батальным сценам Леонардо да Винчи (рисунок 1.171), Микеланджело, Тициана, Тинторетто. В XVII в. сближению батальной живописи с историческим жанром способствовали картины Д. Веласкеса, глубоко раскрывавшего исторический смысл и этическую подоснову военных событий, и произведения П. П. Рубенса, захватывающие зрителя своими динамикой и драматизмом. Представители: Верещагин Василий Васильевич (рисунок 1.172), Дейнека Александр Александрович (рисунок 1.173), Каразин Николай Николаевич, Зауервейд Александр Иванович и др. [271].



Рисунок 1.171 — Леонардо да Винчи «Битва при Ангьяри»
1503 г. Гравюра [272]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.172 — В. Верещагин «Победители» [273]

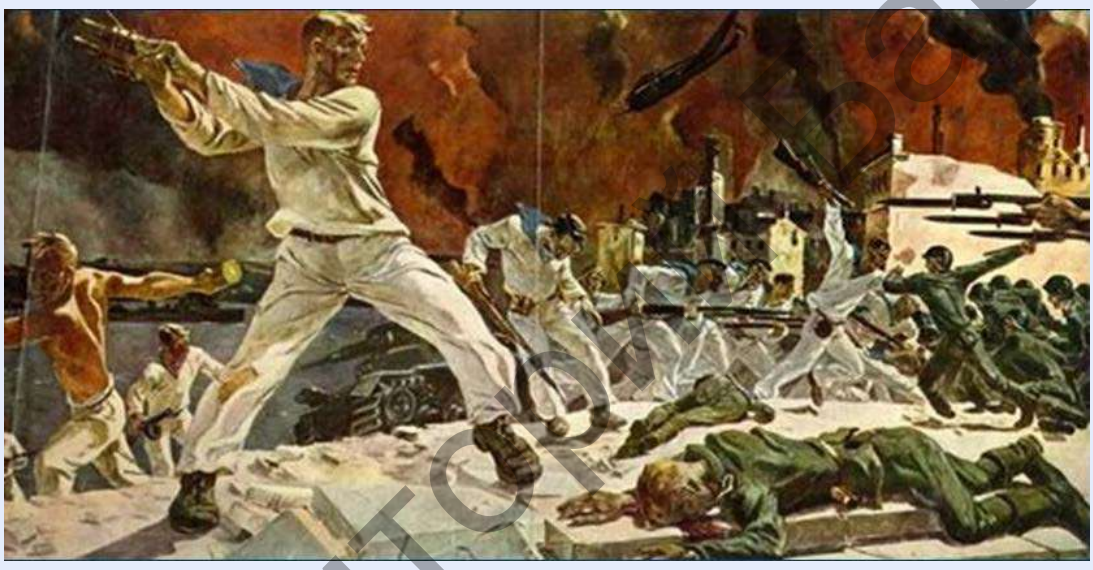


Рисунок 1.173 — А. Дейнека «Оборона Севастополя» [274]

**Мифологический жанр** (от гр. mythos — предание) — жанр изобразительного искусства, посвящённый событиям и героям, о которых рассказывают мифы древних народов. Мифы, легенды, предания есть у всех народов мира, и они составляют важнейший источник художественного творчества.

Мифологический жанр зарождается в позднеантичном и средневековом искусстве, когда греко-римские мифы перестают быть верованиями и становятся литературными рассказами с нравственно-аллегорическим содержанием. Собственно, мифологический жанр формируется в эпоху Возрождения, когда античные легенды дали богатейшие сюжеты для картин С. Боттичелли, А. Мантеньи, Джорджоне, фресок Рафаэля.

В XVII — начале XIX вв. значительно расширяется представление о картинах мифологического жанра. Они служат для воплощения высокого художественного идеала в творчестве Н. Пуссена, П. Рубенса, сближают с жизнью в произведениях Д. Веласкеса, Рембрандта, создают праздничное зрелище в работах Ф. Буше, Дж. Б. Тьеполо.

В XIX столетии мифологический жанр служит нормой высокого, идеального искусства, чему подтверждением являются скульптура Мартоса, Торвальдсена, картины Давида, Энгра, Иванова, Бугеро, Лейтона, Моро, Уотса, Уотерхауса. Наряду с темами античной мифологии в XIX и XX вв. в изобразительном искусстве и скульптуре стали популярны темы германских, кельтских, индийских и славянских мифов. На рубеже XX столетия символизм и стиль модерн оживили интерес к мифологическому жанру. Он получил современное переосмысление в скульптуре Майоля, Бурделя, Коненкова, картинах Дени, Врубеля (рисунок 1.174), Васнецова (рисунок 1.175), графике Пикассо [275].



Репозиторий ВГУ



Рисунок 1.174 — М. Врубель «Демон сидящий» [276]



Рисунок 1.175 — В. Васнецов «Иван царевич
на сером волке» [277]

## 2. Натюрморт как жанр изобразительного искусства

Натюрморт (фр. nature morte букв. мёртвая природа) — в изобразительном искусстве — изображение неодушевлённых предметов, объединённых в единую композиционную группу, в отличие от портретной, жанровой исторической и пейзажной тематики.

Натюрморт может быть наделён сложным символическим смыслом, играть роль декоративного панно, быть «обманкой», которая даёт иллюзорное воспроизведение реальных предметов или фигур, вызывающих эффект присутствия подлинной натуры.



Репозиторий ВарГУ

Мир вещей в натюрморте всегда призван раскрыть их объективное своеобразие, неповторимые качества, красоту. Вместе с тем, это всегда человеческий мир, выражающий строй мыслей и чувств, отношение к жизни людей определённого общества.

В чём же состоит отличие этого жанра от других? Что может дать живописцу изображение неодушевлённых вещей? В отличие от портретной живописи, имеющей дело только с человеком, или пейзажем, воссоздающего природу и архитектуру, натюрморт может состоять из различных вещей домашнего и личного обихода человека, элементов растительного мира, произведений изобразительного искусства и многого другого. Натюрморт больше чем какой-либо другой жанр ускользает от словесных описаний. Натюрморт надо внимательно смотреть, разглядывать, погружаться в него, так как он учит постигать живопись, любоваться его красотой, силой, глубиной — только так постигается истинное содержание любой картины, её образ. В натюрморте живописец обращается к миру неодушевлённых вещей, выделяя их из всего богатства окружающего мира.

Натюрморт отличается особыми принципами построения композиции при всём различии исторических и индивидуальных форм этого жанра на разных этапах его развития. Предметы здесь взяты обычно вблизи, так что взгляд может их как бы ощущать, оценить в первую очередь их собственно материальные качества — их тяжесть, пластику форм, рельеф и фактуру поверхности, детали, а также их взаимодействие со средой — их жизнь в среде. Масштаб композиции в натюрморте ориентирован обычно на размер комнатной малой вещи, откуда большая интимность натюрморта по сравнению с другими жанрами. При этом сама форма натюрморта глубока и многоярусна, многосложна и содержательна: структура натюрморта, постановка, выбор, точка зрения, состояние, характер трактовки, элементы традиции. В натюрморте художник не просто изображает предмет, но посредствам их выражает свое представление действительности, решает разнообразные эстетические задачи [278].

Как самостоятельный жанр искусства натюрморт сильно воздействует на зрителя, поскольку вызывает ассоциативные представления и мысли во время восприятия неодушевлённых предметов, за которыми видятся люди определённых характеров, мировоззрений, различных эпох. Влияние натюрморта зависит, прежде всего, от верно выбранной и правильно раскрытой темы, а также от особенностей творческой индивидуальности того или иного художника.

Данный жанр позволяет с помощью простых предметов создавать определённое настроение, образ. Натюрморт на протяжении всей своей истории развития содержал в себе символику, т. е. определённые предметы имели определённое значение. С помощью данного жанра художники передают своё отношение к окружающему миру.

Натюрморт, как никакой другой жанр непосредственно связан с соотношением к изображению, к решению определённой изобразительной задачи. При всём разнообразии, огромном количестве разновидности натюрморт остаётся «малым жанром», но именно этим и ценен, потому что обращает живопись, прежде всего к самой себе и её вечным ценностям, и проблемам.

Натюрморт — один из жанров изобразительного искусства, посвященный воспроизведению предметов обихода, фруктов, овощей, цветов и т. п. Задача художника, изображающего натюрморт, — передать колористическую красоту окружающих человека предметов, их объёмную и материальную сущность, а также выразить своё отношение к изображаемым предметам. Рисование натюрморта особенно полезно в учебной практике для овладения живописным мастерством, так как в нём начинающий художник постигает законы цветовой гармонии, приобретает техническое мастерство живописной моделировки формы.

Натюрморт — наиболее излюбленный жанр и в искусстве многих современных художников. Натюрморты пишут на пленэре, в интерьере, простые и сложные постановки, традиционные и остросовременно аранжированные наборы предметов из повседневного обихода человека.

В картине-натюрморте художники стремятся показывать мир вещей, красоту их форм, красок, пропорций, запечатлеть своё отношение к этим вещам. При этом в натюрмортах отражается человек, его интересы, культурный уровень и сама жизнь.

Составление натюрморта предполагает умение изображать форму различных предметов, используя светотень, перспективу, законы цвета.

Основной составления натюрморта является такой подбор предметов, при котором общее содержание и тема его выражены наиболее чётко.

Репозиторий БарГУ

Существует несколько ***видов*** натюрмортов:

– сюжетно-тематический;

– учебный;

– учебно-творческий;

– творческий.

Натюрморты различают по:

– колориту (тёплый, холодный);

– цвету (сближенные, контрастные);

– освещённости (прямое освещение, боковое освещение, против света);

– месту расположения (натюрморт в интерьере, в пейзаже);

– времени исполнения (краткосрочный — «нашлёпок» и долговременный — многочасовые постановки);

– постановке учебной задачи (реалистичный, декоративный и т. д.).

Натюрморт в пейзаже (на пленэре) может быть двух типов: один — составленный в соответствии с избранной темой, другой — естественный, «случайный». Он может быть, как самостоятельным, так и являться составной частью жанровой картины или пейзажа. Нередко пейзаж или жанровая сцена сами лишь дополняют натюрморт.

Натюрморт в интерьере предполагает расположение предметов в окружении большого пространства, где объекты натюрморта находятся в сюжетном соподчинении с интерьером [279].

Сюжетно-тематический натюрморт подразумевает объединение предметов темой, сюжетом (рисунок 1.176).

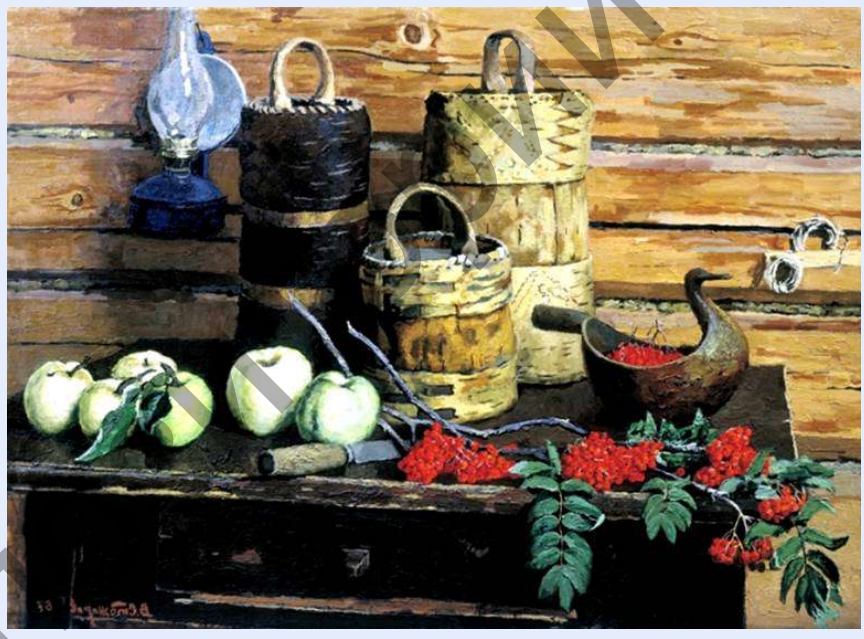


Рисунок 1.176 — Сюжетно-тематический натюрморт [280]

***Учебный натюрморт***. В нем, как в сюжетно-тематическом, необходимо согласовать предметы по размеру, тону, цвету и фактуре, раскрыть конструктивные особенности предметов, изучить пропорции и выявить закономерности пластики различных форм. Учебный натюрморт носит также название академический или, как говорили выше, постановочный. Учебный натюрморт отличается от творческого строгой постановкой цели: дать обучающимся основы изобразительной грамоты, способствовать активизации их познавательных способностей и приобщать к самостоятельной творческой работе (рисунок 1.177).

В ***декоративном натюрморте*** основной задачей является выявление декоративных качеств натуры, создание общего впечатления нарядности. Декоративный натюрморт не есть точное изображение натуры, а размышление по поводу данной натуры: это отбор и запечатление самого характерного, отказ от всего случайного, подчинение строя натюрморта конкретной задаче художника [281].



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.177 — Учебный натюрморт [282]

Основной принцип решения декоративного натюрморта является превращение пространственной глубины изображения в условное плоскостное пространство. В тоже время, возможно использование нескольких планов, которые необходимо располагать в пределах небольшой глубины. Учебная задача, стоящая перед студентом в процессе работы над декоративным натюрмортом, состоит в том, чтобы «выявить характерное, наиболее выразительное качество и усилить в его декоративной переработке, в декоративном решении натюрморта вы должны постараться увидеть характерное в нём и на этом построить переработку» (рисунок 1.178).

Декоративный натюрморт даёт возможность развития чувства цветовой гармонии, ритма, количественной и качественной соразмерности цветовых плоскостей в зависимости от их интенсивности, светлоты и фактурности [283].

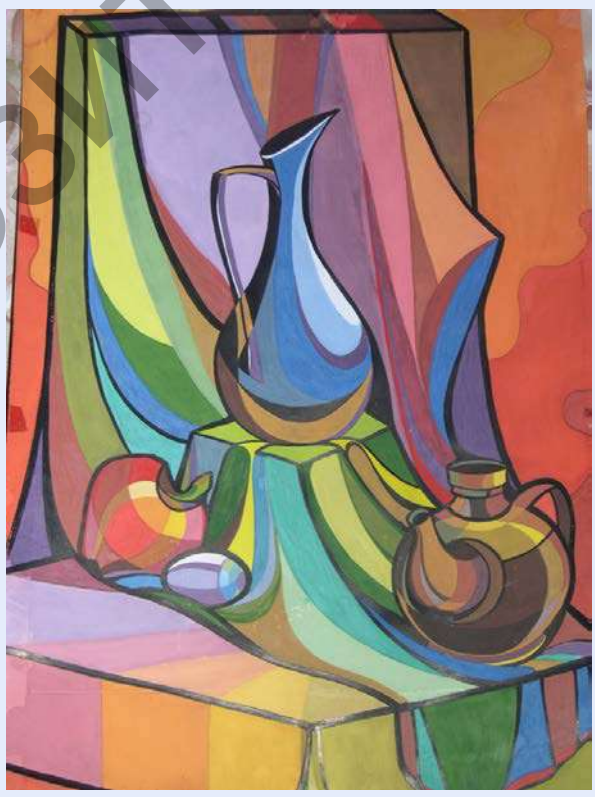


Рисунок 1.178 — Декоративный натюрморт [284]



Репозиторий БарГУ

## 3. История становления натюрморта

Богат и значителен реалистический опыт, накопленный в жанре натюрморта, воздействующего на зрителя в результате ассоциативных чувств, представлений и мыслей, возникающих при восприятии правдиво изображённых предметов натуры. Достоверное изображение предметов, передача их красоты, неповторимых живописных качеств — основное условие создания полноценного художественного образа в этом жанре.Искусство натюрморта имеет свою историю свои традиции. Оно знает периоды расцвета и периоды спада. Его развитие тесно связано с общим поступательным движением изобразительного искусства. Большое влияние на него оказывали крупнейшие мастера живописи. Это влияние шло по линии общего воздействия на характер и стилевые особенности натюрморта. Так, близкие творческие контакты с П. Рубенсом наложили яркую печать на всё творчество Снейдерса, определив, вместе с тем, и его стилевые особенности — сочную, декоративно подчёркнутую живопись. Снейдерса часто называют «Рубенсом в натюрморте» [285].

Искусство натюрморта как жанр возникло в Голландии в начале XVIII в. Знаменитые голландские натюрморты передают радость быта: рассматривая их, кажется, ощущаешь вкус реальных плодов, напитков. Художники изображали самые обычные вещи, но это было красиво и поэтично. Одни любили натюрморты скромные, другие писали на огромных холстах.

Наиболее распространённым и популярным натюрморт был в голландском искусстве на рубеже XVI—XVII вв., где он достиг своего наивысшего расцвета в творчестве таких художников, как П. Клас, Г. Виллем, А. Бейерен, И. Фейт, произведения которых украшают многие крупнейшие музеи мира. Творчество этих мастеров развивалось под благотворительным влиянием искусства эпохи Возрождения.

Методы и приёмы изображения, разрабатываемые в жанре сюжетно-тематической картины, портрета, переносились в область натюрморта. Именно здесь вырабатывается основной тип натюрморта с чётким трёхплановым членением пространства, с ясно выраженным композиционным центром.

По классической схеме построения центр композиции картины помещается на среднем плане; передний план заполняется дополнительными мелкими предметами, служащими вводом в изображение. Роль третьего плана выполняет фон, который надлежало писать в виде нейтрального пространства.

Разрабатываемые в голландском искусстве художественные принципы во многом предопределили дальнейшее развитие натюрморта. Его основными качествами были: реализм, тонкость наблюдения жизни, умение подметить и передать эстетическую ценность.

Для создания своих произведений художники избирали предметы, используемые в повседневном быту, однако составляли их с большим вкусом, стремясь достичь гармонии и изящества всей группы.

Излюбленными мотивами изображения у голландских мастеров были «завтраки» с небольшим набором предметов. С большим мастерством и изяществом передавался материал предметов — стекло, металл, керамика. В проработке формы использовались приёмы многослойной живописи — прописи, лессировки, позволяющие добиваться предметной убедительности изображения.

Другой важной особенностью голландского натюрморта следует считать то, что художники сумели наполнить его смысловым содержанием. В любом натюрморте этих мастеров раскрывается неразрывная связь человека с окружающим миром. Во всём этом проявляется здоровое оптимистическое восприятие жизни, искреннее желание показать, как щедра природа, как трудолюбив и талантлив человек [286].

Наиболее полно это радостное ощущение жизни проявилось в творчестве Ф. Снейдерса. Он пишет большие монументальные полотна, предназначенные для парадных дворцовых помещений. Широко известны его картины «Рыбная лавка» (рисунок 1.179), «Фруктовая лавка», «Овощная лавка».

Строгая продуманность композиции в работах художника сочетается с декоративностью живописи, насыщенностью колорита. Это уже не скромные «завтраки», которые пишут А. Бейерен или П. Класс, а произведения, созданные воображением и фантазией художника. Так же, как и в других картинах голландских художников, в натюрмортах Снейдерса большое внимание уделено проработке рисунка и передаче материальности предмета. Однако при тщательности проработки формы он не утрачивает цельность художественного образа. До сих пор натюрморты Снейдерса радуют нас реалистичным изображением.

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.179 — Франс Снейдерс «Рыбная лавка» [287]

В XVII в. складываются главные черты натюрмортного жанра. В нём работают такие видные мастера живописи, как Рембрант, Сурбаран, Переда. Всех их объединяет общее стремление — показать гармонию мира вещей, окружающих человека, красоту их форм и материала. Сформулированные в практической деятельности художников задачи искусства натюрморта существовали и в дальнейшем, но решение их не повторяло прошлого опыта, а осуществлялось новыми средствами в соответствии с новыми требованиями времени.

Значительный вклад в развитие натюрморта внёс французский художник XVII в Ж.-Б. Шарден, вошедший в историю мировой живописи как мастер бытовой жанровой картины. Свои натюрморты он пишет с предметов скромного домашнего обихода, привнося в них большую одухотворённость и простоту композиции. Замечательными образцами этого типа натюрморта являются «Медный бак» (рисунок 1.180), «Натюрморт с коробкой, трубкой и кувшином».



Рисунок 1.180 — Ж. Б. Шарден «Медный бак» [288]



Репозиторий БарГУ

Простота и классическая ясность композиции отличают и натюрморты, объединённые под общим названием «Атрибуты искусства». Характерным для живописи Шардена является совершенство и разнообразие приёмов, используемых для передачи материала предметов в их неразрывной связи с воздушной средой. Развивая принципы реалистического искусства, Шарден вместе с тонким колористическим видением натуры внёс в натюрморт и ту особую одухотворённость, которая составляет отличительную особенность искусства этого мастера.

Но не всегда и не у всех художников задача раскрытия социального содержания жизни посредством «говорящих вещей» была главной в создании произведения. Менялись вкусы, эстетические представления, менялось и отношение к окружающей действительности. Художники стали подмечать в окружающей жизни иные качества материального мира. Важной проблемой становится среда, в которой находится предмет, передача света, воздуха, образа природы.

## 4. Отличительные особенности жанра натюрморта XX века

В русском искусстве начала XX в. получает развитие жанр натюрморт. Важным в развитии русского натюрморта стал этап, когда «вторжение» его затронуло, можно сказать, все художественные течения русской живописи — хронологически его можно соотнести с десятыми годами XX в. К натюрморту обратились художники самых различных творческих устремлений от «московских сезаннистов», вплоть до художников, чьё творчество тесно смыкалось с, казалось бы, чуждыми натюрморту символическими течениями в русской живописи. Поэтому возникает интерес изучения закономерностей развития натюрморта в русской живописи начала XX в.

Начало XX в. ознаменовалось расцветом русской натюрмортной живописи, впервые обретшей равноправие среди других жанров. Русский натюрморт проходит сложный путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества.

В годы революции натюрморт не только продолжал существовать и развиваться, но стал чуть ли не самым популярным жанром станковой живописи. Именно выразительные средства натюрморта, наиболее «умозрительного» в ряду живописных жанров, оказались самыми пригодными и удобными для передачи тех глубоких мыслей и больших чувств, которые переполняли людей этой эпохи. Новое содержание вливается в гибкие и ёмкие формы «малого жанра» — и они обретают новые черты, новые качества.

Натюрморт становится философским дневником революции. В нём воплощается не столько быт, сколько бытие времени социального перелома. Частым предметом изображения, например, становится, селёдка, многократно упоминаемая и в литературных созданиях.

Жёстко, правдиво, честно воссоздавая бытовую скудность и неустроенность, К. Петров-Водкин и Д. Штеренберг, И. Машков и П. Кончаловский размышляли о сущностных силах общества, природы, космоса [289].

Живописцы возвышенно повествуют, они в равной мере — реалисты и романтики. Будучи принципиальными материалистами, они не упускают из виду приметы голодной и неустроенной жизни, однако вещи обитают теперь в пространствах, в которых вдруг раздвинулся горизонт.

Связи между предметами внутри «постановок» акцентируются в эти годы довольно редко. Гораздо чаще в центре внимания художника оказываются взаимоотношения «мёртвой натуры» и внешнего мира. Причём натюрморт открывается уже не в уютные просторы парка или сада, не в соседствующими с ним помещения. Он соотнесён либо с незримо присутствующей где-то рядом грозной социальной действительностью, либо с холодной бесконечностью космоса.

В годы революции, когда казалось, что весь мир будет отстроен заново, создание образа мыслилось как стройка, как конструирование. Натюрморты превращались в комбинации изобразительных элементов.

Однако были художники, которым пафос «конструктивистской» живописи казался надуманным. В нём «дух» революции, но нередко отсутствовала «душа» автора. В 1921 г. А. Лентулов писал А. Куприну: «Мы умертвили душу в своём искусстве… Мы слишком очертя голову пошли по пути методов и экспериментов, а методы заставили нас смотреть на природу не с точки зрения чувства, любования, эмоций, а с точки применения её к нашим живописным методам и формулам. А между тем мы забыли, что искусство слагается из массы элементов — из гораздо большего количества факторов. Сюда входит всё: и личность, и поэзия, и романтика…» [290].



Репозиторий БарГУ

В кратковременную, но яркую эпоху НЭПа, «по пути методов и экспериментов» продолжают идти многие художники, верящие в возможность «освободить живопись от рабства перед готовыми формами действительности». Но одновременно набирает силу противоположная тенденция: к отказу от художественного аскетизма, к живой живописной форме направляется теперь искусство некоторых мастеров, ещё недавно считавшихся крайне левыми. Картинное пространство натюрмортов, возникших в пору НЭПа, по-прежнему открыто вовне, но чаще всего — не в отчуждённую, холодную и враждебную даль, а в несколько суженную социальную среду, тёплую и дружественную, основательно обжитую людьми. Авторское повествование обращено, как и в годы революции, не к зрителю-одиночке, а к массам. В натюрмортах рубежа 1910—1920-х гг. ещё нет казённого оптимизма. Язык натюрмортов нередко громогласен, однако он становится всё менее умозрительным, всё более доверительным и понятным.

Быстро растёт интерес к натуре, к её бесконечно огромным пластическим богатствам. Изобразительные формы обретают живописную плоть, насыщаются живыми наблюдениями — они перестают быть конструкциями и превращаются в своего рода организмы. Вчерашние авангардисты перестают бояться слова «традиция». Они всё увлечённее, всё обстоятельнее штудируют образцы старинного искусства. И порой возникают натюрморты, отмеченные явственной печатью музейности: на фламандский или голландский лад написанные цветы, дичь. Такие подражания старым мастерам пока встречаются достаточно редко. В работах всегда отзывается та выучка и тот опыт, которые были получены живописцами во время экспериментальной работы в лабораториях «левого» искусства. Живые, полновесные формы крепко и основательно выстроены. Став жизнеподобными, они остаются пластически выразительными, чувственно осязаемыми. Зримо — материальные, жизненно — убедительные образы предметов призваны были утвердить полноценное видение, научить глаз воспринимать подлинную красоту натуры.

Однако некоторое время спустя, на переломе двадцатых и тридцатых годов, всё чаще начинают возникать произведения совершенно иного склада: парадные натюрморты, внешне нарядные, внешне красивые, подчёркнуто эффектные. К этому времени закончилась эпоха НЭПа, шла коллективизация, реконструировалась промышленность. И парадные натюрморты, изредка появлявшиеся на выставках, должны были наглядно демонстрировать, какой сытой и благоустроенной стала (будто бы!) в эту пору жизнь советских людей. Эти натюрморты вовсе не обязательно бездарны. Их авторами иногда были большие мастера живописи: П. Кузнецов (рисунок 1.181), М. Сарьян (рисунок 1.182). Но даже будучи мастерски исполненными, они всегда были художественно несколько ущербными. Идея изобилия и богатства получала не качественное, а количественное выражение: изображалось великое множество фруктов, овощей и прочих «продуктов питания». Когда вещей много, они начинают теснить друг друга, обезличиваются [291].



Рисунок 1.181 — П. Кузнецов
«Утро. Натюрморт» [292]

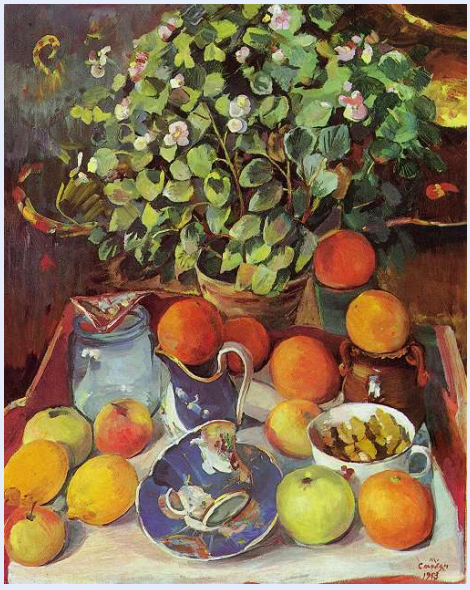


Рисунок. 1.182 — М. Сарьян
«Осенний натюрморт» [293]

Репозиторий БарГУ

Полной противоположностью парадным натюрмортам стали камерные изображения вещей, возникавшие в те годы от случая к случаю и редко покидавшие стены мастерских. Эти работы — словно беглые записи тех впечатлений и мыслей, которым всё реже находилось место в «большом», официально признанном и поощряемом искусстве. Эти камерные натюрморты прежде всего правдивы и искренни. В годы, когда нередко регламентировались не только мысли, но и чувства, они никому не лгали, никого не обманывали. Воссоздавались в них именно такие вещи, которые действительно жили в те тяжкие годы рядом с людьми. А в глубинах образов могли таиться чувства, считавшиеся тогда неуместными, а то и подозрительными: ностальгия, печаль, грусть. И даже когда натюрморты по настроению были праздничными, нарядными — всё равно отражались в них не всеобщие, не «всенародные», а сугубо индивидуальные, глубоко личные эмоции. К тому же и писались они свободно, раскованно, без оглядок на те правила «чистописания», которыми иногда пытались подменить законы живописи, — поскольку редко предназначались они для выставок и прочих художественных смотров. Создавая камерный натюрморт, живописец мог позволить себе быть мастером.

В определённой мере «малый жанр» вновь стал художественной лабораторией, в которой можно было, смело, не боясь критического окрика, опробовать новые идеи, отлаживать и кристаллизовать изобразительные формы. Правда, открытия и находки в эту пору вплетаются в немыслимо сложную образную ткань. Главные задачи, которые ставят теперь перед собою мастера натюрморта, — психологические, а иногда ещё и сюжетные. И тем не менее во многих натюрмортах этого времени развёртываются действия, происходят события, кипят человеческие страсти.

Чем тревожней была жизнь в «большом мире», за стенами мастерских, тем более замкнутой оказывалась жизнь вещей. «Постановка» не соотносится уже не только с космическими деталями, но и с социальным окружением. Она отомкнута от потока времени. Происходили события невиданного трагизма, невероятных масштабов: раскулачивание, стройки века, Отечественная война. А камерные натюрморты были по-прежнему замкнутыми в себе и тихими, хотя и отнюдь не безмятежными. «Малый жанр» был отдушиной для честной мысли, для искреннего и живого чувства. Но и её постоянно пытались прикрыть — к счастью, безуспешно.

По мере того как утверждался «государственный социализм», постепенно возрождалась иерархия жанров, почти полностью разрушившаяся ещё в предреволюционную пору. В моду быстро вошли «аплодисментные» тематические картины, портреты вождей. Потесненный ими парадный натюрморт прозябал на задворках официозного искусства. Изображения вещей, стали и вовсе «невидимыми», исчезли с поверхности «культурной жизни». Они могли быть сколь угодно прекрасными, одухотворёнными, честными — увидеть их могли лишь люди, посещающие очень небольшие и редкие персональные выставки [294].

Таким образом, натюрморт в начале XX в. впервые занимает равноправное положение среди других жанров живописи. В этот период к натюрморту обращаются многие значительные русские художники. За полтора десятилетия он проходит путь от импрессионистических до абстрактных форм.

В революционный период времени натюрморт становится, чуть ли не самым ведущим жанром станковой живописи. С помощью выразительных средств натюрморта, художники передавали глубокие мысли и чувства людей той эпохи. Поэтому натюрморт становится своеобразным дневником революции. В нём отражается бытие времени социального перелома. Создание образа мыслилось как стройка, конструирование.

В кратковременную эпоху НЭПа многие художники шли по пути экспериментов. Авторское повествование было обращено к широким массам зрителей. В период коллективизации, реконструкции промышленности создавались парадные натюрморты, которые отражали кажущуюся сытость и благоустроенность жизни советских людей. Полной им противоположностью были камерные натюрморты, которые не поощрялись официальным искусством и были, прежде всего, правдивы и искренни.

В связи с утверждением «социалистического реализма» возрождалась система жанров в искусстве. Натюрморт был потеснён тематической картиной и портретами вождей, который находился за чертой официального искусства.

Репозиторий БарГУ

## 5. Изображение натюрморта в русском искусстве

В русском искусстве натюрморт появился в XVII в. вместе с утверждением светской живописи, отражая познавательный пафос эпохи и стремление правдиво и точно передавать предметный мир. Выписанность и иллюзорность этих натюрмортов дали основание называть их «обманками».

Дальнейшее развитие русского натюрморта в течение значительного времени носило эпизодический характер.

Его некоторый подъём в первой половине XIX в., который ознаменовался такими именами, как Ф. П. Толстой, А Г. Венецианов, И. Т. Хруцкий, связан с желанием увидеть прекрасное в малом и обыденном.

Во второй половине XIX в. натюрморт стал набирать свою смысловую силу, правда, сначала только в сюжетных пределах композиции П. Федотова, В. Петрова, В. Маковского, В. Поленова и других живописцев демократического направления. Натюрморт в жанровых картинах этого круга авторов раскрывал и усиливал социальную направленность их произведений, характеризовал время [295].

Самостоятельное решение натюрморта-этюда возрастает на рубеже XIX и XX вв. в работах М. А. Врубеля и В. Борисова-Мусатова. Расцвет русского натюрморта приходится на начало XX в. Искусство характеризуется поисками в области цвета, формы, пространственного построения. Стремление расширить возможности изобразительного языка побуждает художников обращаться к традициям древнерусского и народного искусства, культуре Востока, классическому наследию Запада, к достижениям современной французской живописи.

К лучшим образцам этого периода относится импрессионистические работы К. А. Коровина (рисунок 1.183), И. Э. Грабаря; точно обыгрывающие историко-бытовой характер вещей произведения художников «Мира искусств» А. Я. Головина (рисунок 1.184) и других; остро декоративные П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, М. С. Сарьяна и других живописцев круга «Голубые розы»; яркие, пронизанные полнотой бытия натюрморты астеров «Бубнового валета» П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька, А. В. Лентулова и других.



Рисунок 1.183 — К. Коровин «Розы» 1910-е [296]



Рисунок 1.184 — А. Я. Головин «Флоксы» [297]

В 1920—1930-х гг. натюрморт включает и философское осмысление современности в обострённых по композиции произведениях К. С. Петрова-Водкина. Они отличаются своеобразием цветового и перспективного построения. Предметы написаны в них не с одной точки зрения, а с нескольких. Подобный приём построения пространства расширял изобразительные средства художника, помогая передавать формы и объём предметов и способствуя более точному показу их взаимосвязи на плоскости.



Репозиторий БарГУ

Большое место натюрморт занял в творчестве Ю. И Пименова. Предмет в его натюрмортах наделён большой эмоциональной выразительностью.

Обогащённый новыми темами, образами и художественными приёмами, русский натюрморт начала XX в. развивался необычайно стремительно: за полтора десятилетия он проходит сложный путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества, играя большую роль в становлении искусства нашего века. Никогда ранее не занимал он такого видного места в истории русской живописи [298].

Натюрморту, если так можно сказать, суждено было стать для многих художников, да и вообще для русской живописи начала XX в. своеобразной лаборатории поисков нового живописного языка. Но, конечно же, менялся и в целом по-своему обогащался не только так называемый формальный язык живописи, но и её содержание, её метод, принципы её образной системы.

Натюрморту этого времени мы обязаны необычайным расширением границ его как изобразительного жанра. Человеческая личность той сложной эпохи раскрывается в нём очень многосторонне. В этом натюрморте зритель не только ощущает специфику того или иного жизненного уклада, но и те неповторимые черты, которые присуще определённой индивидуальности. Глубинная сущность явления окружающего мира раскрывается теперь полнее.

Понятие прекрасного в натюрморте стало разнообразнее; художник видит богатство форм и красок там, где прежде не находил ничего примечательного. Неизмеримо расширялся круг явлений, находящих своё изображение в натюрморте.

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.8
## Портретный жанр в искусстве. Анатомическое строение, пропорции головы человека

1. Портрет как жанр изобразительного искусства.
2. Значение пластической анатомии в работе над портретом.
3. Значение отдельных частей лица человека в портрете, их конструктивное построение и светотеневая моделировка.
4. Конструктивно-анатомическое строение, пропорции головы человека.

### 1. Портрет как жанр изобразительного искусства

**Портрет** (фр. portrait, от устаревшего portraire — «изображать») — изображение того или иного человека, произведённое средствами живописи, гравирования или скульптуры, также фотографическое изображение или словесное описание (в частности, в литературе).

В изобразительном искусстве портрет — это самостоятельный жанр, целью которого является отображение визуальных характеристик модели. «На портрете изображается внешний облик (а через него и внутренний мир) конкретного, реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека». Портрет — это повторение в пластических формах, линиях и красках живого лица, и одновременно при этом его идейно-художественная интерпретация.

Портрет может считаться вполне удовлетворительным, когда воспроизводит оригинал в точности, со всеми чертами его внешности и внутреннего индивидуального характера, в наиболее привычной его позе, с наиболее свойственною ему экспрессией. Удовлетворение этого требования входит в круг задач искусства и может приводить к высокохудожественным результатам, если исполняется даровитыми мастерами, влагающими в воспроизведение действительности свой личный вкус и чувство природы [299].

Портреты различают по **технике** исполнения:
– карандашные (рисунок 1.185);
– акварельные (рисунок 1.186);
– гравированные (рисунок 1.187);
– живописные (масло, темпера, гуашь) (рисунок 1.188);
– рельефные (например, на медалях и монетах) (рисунок 1.189);
– скульптурные (рисунок 1.190).



Рисунок 1.185 — А. Брюллов «Портрет Натальи Гончаровой» [300]




Рисунок 1.186 — Франсуа Клуэ. «Портрет Елизаветы Австрийской» [301]

Репозиторий БарГУ

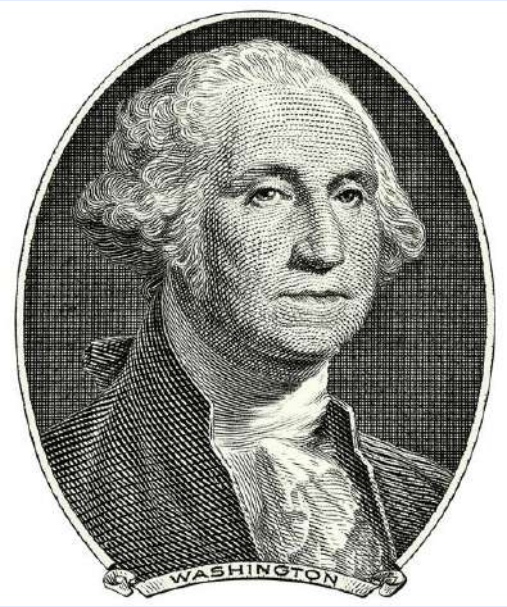



Рисунок 1.187 — «Фрагмент 1-долларовой купюры, 1863 год. Джорджа Вашингтона. Гравюра» [302]

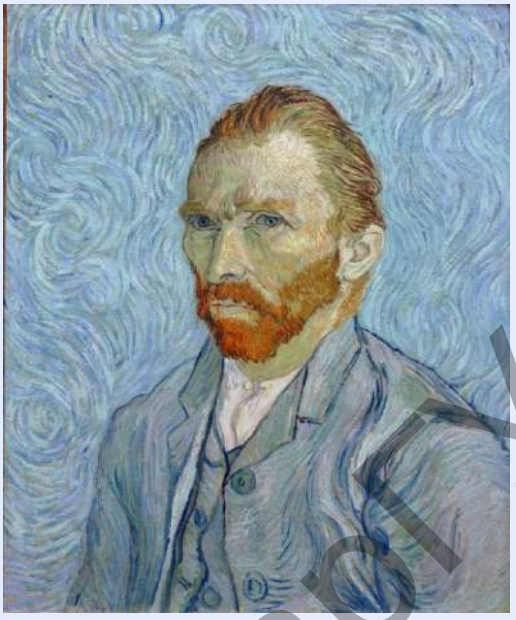


Рисунок 1.188 — Ван Гог. «Автопортрет» [303]



Рисунок 1.189 — Камея «Парный портрет Птолемея II Филадельфа и Арсинои» [304]



Рисунок 1.190 — Мари Анн Колло, картина «Портрет скульптора Фальконе» [305]

Репозиторий БарГУ

Техника, в которой выполнен портрет, является одним из важных факторов, влияющих на образ созданного портрета. В период Древней истории приоритет оставался за портретами, выполненными в камне. В период Возрождения на первый план вышли портреты, выполненные маслом, до настоящего момента сохраняющие первенство.

В Новое время портреты, выполненные более дешёвыми и менее трудозатратными средствами (сначала карандаш и акварель, затем гравюра, позже фотография) занимали нишу популярных и часто тиражируемых портретов, существуя параллельно с живописными. Скульптурные портреты в Новое время имеют мемориальную и памятную функцию и создаются реже живописных. Живописное средство влияет на восприятие портрета — невозможно выполнить торжественный парадный портрет в технике карандаша, а интимный жанр более удобен для миниатюры. Гравюра часто использовалась для тиражирования известных живописных портретов.

Портреты различают по **композиции** [306].

Композиционным инвариантом портрета выступает такое построение, в результате которого в центре композиции, в фокусе зрительского восприятия оказывается лицо модели. Исторические каноны в сфере композиции портрета предписывают определённую трактовку центрального положения лица по отношению к позе, одежде, окружению, фону и т. п.

**По формату** (плоскостные):

– головные (оплечные) (рисунок 1.191);
– погрудные (рисунок 1.192);
– поясные;
– по бёдра;
– поколенные;
– во весь рост.



Рисунок 1.191 — Лукас Кранах Старший «Портрет Альбрехта Бранденбургского» [307]



Рисунок 1.192 — Лукас Кранах Старший «Портрет женщины» [308]

**По формату** (скульптурные):

– герма (одна голова с шеей) (рисунок 1.193);
– бюст (голова и верхняя часть туловища, примерно по грудь) (рисунок 1.194);
– статуя (целая фигура, с головы до ног) (рисунок 1.195).

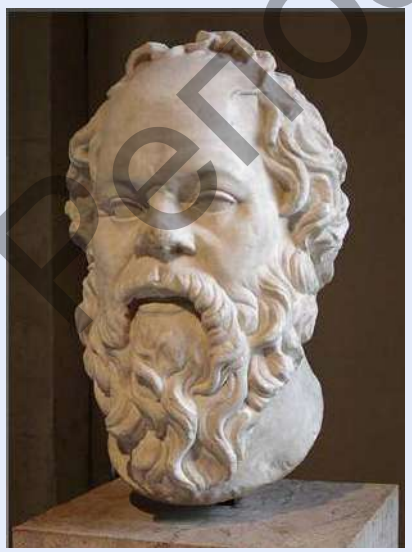


Рисунок 1.193 — Скульптура «Сократ» [309]



Рисунок 1.194 — Скульптура. Античное искусство [310]



Рисунок 1.195 — Скульптура «Афродита» [311]

Репозиторий ВГУ

**Поджанры портрета.** Темой портрета является индивидуальная жизнь человека, индивидуальная форма его бытия. Если темы теряют свою самостоятельность, портрет выходит за пределы своей жанровой специфики. Так, например, если темой выступает событие, перед нами не портрет, а картина, хотя её герои могут быть изображены портретно (рисунок 1.196).



Рисунок 1.196 — Борис Кустодиев «Купчиха за чаем» 1918 [312]

Полотно представляет собой не портрет, а скорее портрет-картину, портрет-тип, причём социальный. Любопытно, что позировала представительница интеллектуальной среды — Галина Адеркас, актриса Большого театра.

Границы жанра портрета очень подвижны, и часто собственно портрет может сочетаться в одном произведении с элементами других жанров [313].

**Исторический портрет** — изображает какого-либо деятеля прошлого и создаваемого по воспоминаниям или воображению мастера, на основе вспомогательного (литературно-художественного, документального и т. п.) материала. В сочетании портрета с бытовым или историческим жанром модель часто вступает во взаимодействие с вымышленными персонажами.

**Портрет-картина** — портретируемый представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающими его миром вещей, природой, архитектурными мотивами и другими людьми (последнее — групповой портрет-картина):

– портрет-прогулка — изображение гуляющего человека на фоне природы возникло в Англии в XVIII веке и стало популярным в эпоху сентиментализма.

**Портрет-тип** — собирательный образ, структурно близкий портрету.

**Костюмированный портрет** — человек представлен в виде аллегорического, мифологического, исторического, театрального или литературного персонажа (в наименовании таких портретов обычно включаются слова «в виде» или «в образе», например, «Екатерина II в виде Минервы») (рисунок 1.197). Различают портрет:

– аллегорический;
– мифологический;
– исторический;
– семейный;
– жанровый.

Репозиторий МГУ



Рисунок 1.197 — Рембрандт. «Портрет жены Саскии в образе богини Флоры», 1634 [314]

**Автопортрет** — принято выделять в отдельный поджанр.

Портреты различают **по характеру изображения**.

**Парадный (репрезентативный) портрет** — как правило, предполагает показ человека в полный рост (на коне, стоящим или сидящим). В парадном портрете фигура обычно даётся на архитектурном или пейзажном фоне; большая проработанность делает его близким к повествовательной картине, что подразумевает не только внушительные размеры, но и индивидуальный образный строй. В зависимости от атрибутов парадный портрет бывает:

– коронационный (реже встречается тронный);

– конный;

– в образе полководца (военный);

– охотничий портрет примыкает к парадному, но может быть и камерным.

**Полупарадный** — обладает той же концепцией, что и парадный портрет, но имеет обычно поясной или поколенный срез и достаточно развитые аксессуары.

**Камерный портрет** — используется поясное, погрудное, оплечное изображение. Фигура зачастую даётся на нейтральном фоне:

– интимный портрет — является редкой разновидностью камерного с нейтральным фоном. Выражает доверительные отношения между художником и портретируемой особой;

– малоформатный и миниатюрный портреты, выполненные акварелью и тушью.

Портретное искусство возникло в глубокой древности; ещё за много веков до н. э. оно было в большом употреблении у египтян, как о том свидетельствуют деревянные и каменные статуи, найденные в значительном числе в погребальных постройках этого народа. У древних греков долгое время портрета в строгом смысле слова не существовало; хотя и было в обычае награждать победителей на играх постановкою их статуй на публичных местах, однако это были идеальные фигуры, лишь в общих чертах. Эллинские республики даже запрещали общественным деятелям и частным лицам заказывать свои реалистические портреты, находя их могущими развивать в гражданах тщеславие и противоречащими принципу равенства между ними.

Только в V в. до н. э. впервые явились у греков настоящие портретные гермы и статуи, а именно в числе произведений Димитрия Алопекского, жившего во времена Перикла. Реалистическое направление окончательно утвердилось в портретной скульптуре при Александре Македонском, благодаря Лизиппу и его брату, Лизистрату, который первый стал формовать маски



Репозиторий ВарГУ

с натуры. Впоследствии портреты размножились не только в пластике, но и в живописи, причём в последней достигли уже большого совершенства, как можно судить по многочисленным доскам с изображением лиц покойников, находимых при саркофагах греко-египетских мумий. Из Греции любовь к портретам перешла к римлянам, которые к прежним родам пластических портретных изображений, статуе и герму, прибавили новый род — бюст. От римской эпохи дошло до нас огромное количество портретных изваяний реалистичных и идеальных, исполненных приезжими в вечный город греческими художниками и их римскими учениками, в том числе поражающих своею экспрессивностью и совершенством технического исполнения (например, две сидящие статуи поэтов Менандра и Позидипа, статуи Еврипида, Демосфена, полководца Фокиона, императора Августа и другие в Ватиканском музее, Софокла, в Латеранском музее, Аристокла и Помпея в Палаццо-Спада, Пиндара и Анакреона в вилле Боргезе в Риме, и пр.).

В Средние века портретный род как скульптуры, так и живописи находился почти в полном упадке, и только с наступлением эпохи Возрождения занял видное место среди других художественных отраслей. В Италии его воскресили прежде всего скульпторы — Дезидерио да Сеттиньяно, Мино да Фьезоле, Антонио Росселлино, Л. делла-Роббиа, Донателло и пр., быстро достигшие блестящих результатов в своём стремлении воспроизводить человеческое лицо верно с действительностью, определенно выражать характеры и, в то же время, соблюдать благородство стиля [315].

## 2. Значение пластической анатомии в работе над портретом

**Анатомия** (от греч. ἀνατομή — рассечение) — раздел науки, изучающий морфологию организма, его систем и органов, наука о внутреннем строении человеческого тела. Предметом изучения **анатомии** являются форма и строение, происхождение и развитие человеческого организма.

**Пластическая анатомия** — раздел анатомии, изучающий пропорции человеческого тела, зависимость внешних форм тела от их внутреннего строения и изменений, которые возникают в результате движения. Основное внимание в пластической анатомии обращается на строение скелета и мускулатуры тела, на особенности соединения костей и мышц [316].

Авторы всех величайших произведений изобразительного искусства, включающих изображение человека, досконально знали анатомию. Например, гениальный Микеланджело изучал анатомию на разрезании трупов, делая это в моргах тайком, потому что католической церковью в те времена подобное занятие было строжайше запрещено. Разумеется, художники изучали анатомию отнюдь не на ощупь или чисто умозрительно.



Рисунок 1.198 — «Геракл борется с Немейским львом». Античная скульптура. I—II вв. н. э. [318]

Древнегреческая скульптура в дошедших до нас образцах поражает исключительным знанием анатомии их авторами. Мы не можем теперь, к сожалению, никогда узнать, каким методом пользовались при изучении анатомии греки, но даже если допустить, что они не подвергали трупы рассечению, а имели возможность наблюдать обнажённое человеческое тело в разнообразнейших движениях на всевозможных состязаниях борцов, метателей диска и копья, бегунов и т. д. (рисунок 1.198) [317].

Леонардо да Винчи пытливо изучал анатомию не только человека, но и животных, и от его подвижничества осталось свыше 700 анатомических рисунков. Заинтересовавшись анатомией он как художник, в дальнейшем увлёкся ею как наукой, одним из первых стал вскрывать трупы людей для исследования строения человеческого тела. Леонардо да Винчи первым правильно изобразил различные органы человеческого тела, внёс крупный вклад в развитие анатомии человека и животных, а также явился основоположником пластической анатомии (рисунок 1.199).

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

Репозиторий БарГУ



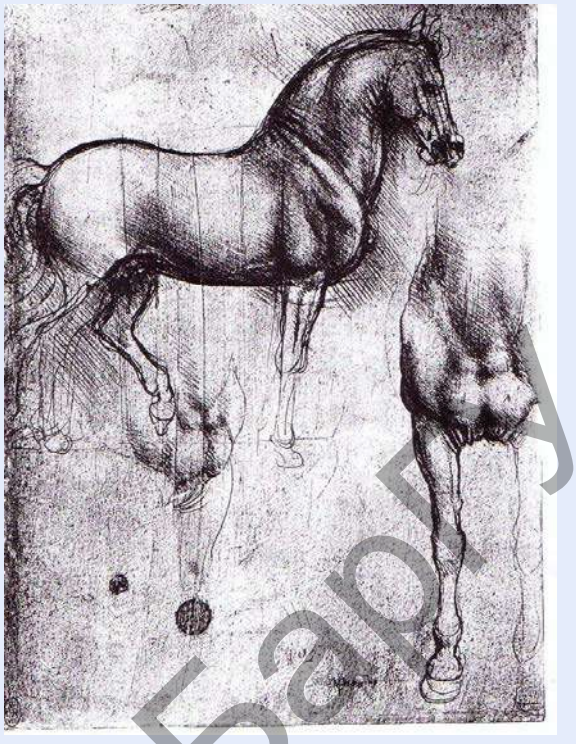


Рисунок 1.199 — Леонардо да Винчи. Анатомические рисунки [319]

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

В художественной практике и обучении искусству важное значение имеет **пластическая анатомия** — знание органов тела, которые определяют характер его внешней поверхности: скелета — этот раздел анатомии называют **остеологией**, мышечной системы — **миологии** [320].

Иногда специально изучается сравнительная **анатомия животных**, что необходимо для работы художников анималистов, баталистов, скульпторов, создающих конные памятники.

Предмет пластической анатомии был введён в учебную программу первых европейских Академий XVI—XVII вв.

Пластическая анатомия даёт художнику не только знания строения тела, но учит формообразованию и развивает чувство формы, пластики, пластического (зрительного) движения — так же, как перспектива воспитывает чувство пространства. Поэтому особенно важно, чтобы пластическую анатомию преподавали не медики, а художники.

Древние греки не изучали практическую анатомию, но античное искусство показывает абсолютное знание пластики тела человека.

Отсюда термин: **наблюдательная анатомия** (аналогично наблюдательной перспективе).

В Средневековье существовала **сравнительная анатомия** (опыты проводили на животных).

Экспериментально **анатомию** человека с 1470-х гг. изучали художники Итальянского Возрождения: А. Верроккьо, Б. Гоццоли, А. Поллайоло. Леонардо да Винчи собственноручно рассёк более тридцати трупов и сделал выдающиеся анатомические зарисовки. Но в изображении тела человека границы объёмов не совпадают с внутренним анатомическим строением.

В изобразительном искусстве особое значение имеют так называемые «замковые зоны» — места «заходов форм» в области суставов, соединений торса и таза, бедра и голени, плеча и предплечья. Подчеркивание этих зон обеспечивает зрительную слитность, целостность формы. Эти сопряжения отсутствуют в анатомии, но проявляются в работе художника, «мыслящего формой». Возникающие при этом качества связности, направленности форм создают ни с чем не сравнимое



Репозиторий БарГУ

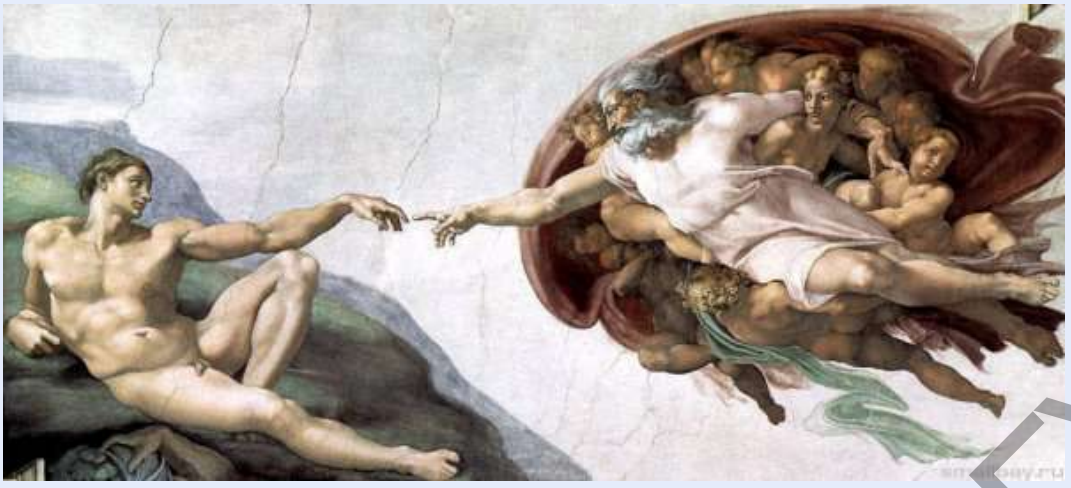


Рисунок 1.200 — Микеланджело «Сотворение Адама». Фреска [321]



Рисунок 1.201 — П. Рубенс «Смерть Адониса» [322]



Рисунок 1.202 — Огюст Роден «Поцелуй» [323]

ощущение подвижной, динамической гармонии. В изобразительном искусстве чередование «зон покоя», не участвующих в движении, и пластических акцентов, напряжений и пауз, неизбежно ведёт к отступлениям от анатомической точности. Это особенно заметно в рисунках и скульптурах Микеланджело (рисунок 1.200), рисунках Рубенса (рисунок 1.201), произведениях Родена (рисунок 1.202).

Приёмы многократного усиления «охватывающих» и внутренних связующих линий, «пластического согласования» деталей и ритмических акцентов становятся средством художественной выразительности, придают разный смысл форме в зависимости от идеи изображения. Примером является выдающееся пособие английского скульптора и педагога Эдуарда Лантери (1848—1917), учителя многих художников, в том числе О. Родена, книга М. Дюваля, разработки русского скульптора и педагога В. В. Владимирова.

В Петербургской академии художеств, основанной в 1747 г., пластическая анатомия изучалась как обязательный предмет. В дальнейшем пластическая анатомия стала дисциплиной, постоянно изучаемой в художественных учебных заведениях, предметом, знание которого необходимо художнику для правильного изображения человека и окружающего его животного мира [324].

Репозиторий ВГУ

## 3. Значение отдельных частей лица человека в портрете, их конструктивное построение и светотеневая моделировка

Наиболее сложная модель для рисования лицо человека. Трудность состоит в том, что помимо сложной конструкции самой головы, на ней присутствуют основные части лица: нос, глаза, губы, уши. Каждая из этих частей так же имеет свою форму и конструкцию. Собирая все части лица в рисунке портрета, нужно соблюсти пропорции как всех частей в целом, так и пропорции элементов каждой части лица в отдельности.

Начинающие художники, не предполагая всех трудностей изображения лица человека, легкомысленно приступают к рисованию портрета, освоив только изображение общей формы головы.

**Глаза.** Глаза являются самой информативной частью внешности, отражают свойства характера и даже интеллектуальные возможности человека. И не только человека, но и у животных, по выражению глаз, вы безошибочно определите самого умного. Все трактаты по физиогномике, чтение лица начинают именно с глаз [325].

У каждого человека глаза неповторимы по форме, выразительности, цвету. По глазам можно понять, что человек чувствует в данный момент и о его постоянных душевных качествах.

Начинающему художнику, рисуя портрет карандашом необходимо уметь уловить и передать в рисунке малейшие детали выражения глаз, которые позволят, не только внести свою часть в общую характеристику характера и наклонностей рисуемого человека, но даже предположить их цвет.

В своей основе глаз человека представляет собой шар (поэтому и называют глазное яблоко), на передней поверхности которого находится выпуклая роговица (рисунок 1.203). Глазное яблоко находится внутри глазных впадин, которые разделены между собой спинкой носа, переносицей. У одних глаза бывают посажены близко друг к другу, у других расставлены широко.

Изображение внешней формы глаза осложняется присутствием множества деталей, это роговица, нижнее и верхнее веко, ресницы, выпуклости и впадины слезника, надбровные дуги. Всё это отвлекает начинающего художника от восприятия конструкции глаза в целом, при этом необходимо учитывать, что все эти детали располагаются на шаровой поверхности.

Веко — это не просто линия, оно имеет толщину и его изгиб изменяется в зависимости от перемещения роговицы. Обычно верхние веки у наружных углов глаз бывают длиннее нижних и как бы накладываются на них. Иногда верхнее веко прикрыто нависающей складкой. При верхнем освещении нижнее веко выглядит светлой изогнутой по форме глазного яблока полосой, а толщина верхнего века будет находиться в тени и сливаться с линией ресниц. Ресницы у всех отличаются по форме, длине, густоте и цвету.

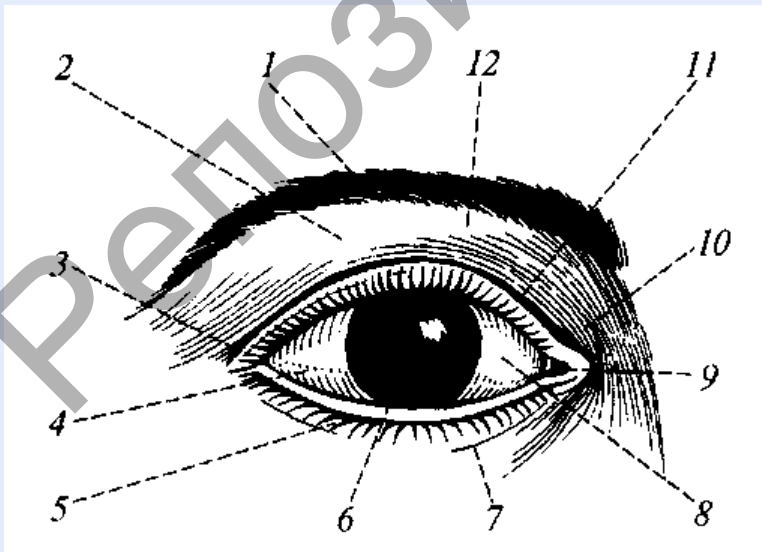



Рисунок 1.203 — Глаз. Вид спереди:
*1* — бровь; *2* — верхнее веко; *3* — наружный угол глаза; *4, 8* — белочная оболочка; *5* — нижнее веко; *6* — зрачок; *7, 11* — ресницы; *9* — внутренний угол глаза; *10* — слёзное мясцо; *12* — радужная оболочка [326]

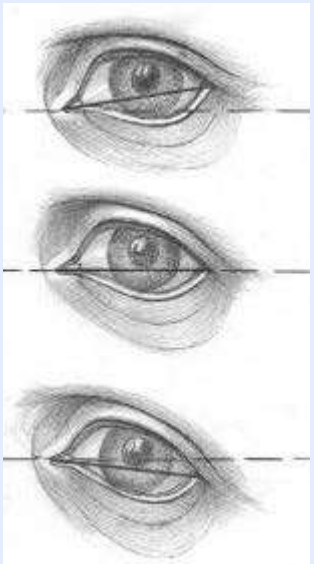


Рисунок 1.204 — Углы наклона внутреннего и наружного уголков глаз [327]

Репозиторий БарГУ

Со стороны падающего света на глазу хорошо виден блик, а с противоположной стороны на радужной оболочке наблюдается рефлекс.

Если провести прямую линию через внутренний и наружный уголки глаз и сравнить её расположение относительно горизонтали, то оказывается, что у всех людей она проходит под различным углом наклона и редко бывает горизонтальной (рисунок 1.204). Сложную форму имеет сочетание линии глаза и линии слезника у переносицы. Линия слезника обычно направлена несколько вниз по отношению линии глаза, при этом нижняя часть слезника проходит почти горизонтально.

Следует обратить внимание, что верхняя часть глаза, относительно горизонтальной линии оси раскрывается больше, чем нижняя и верхнее веко выступает вперёд за счёт того, что частично прикрывает выпуклую роговицу глаза, а нижнее веко находится у её основания.

Если провести вертикаль через точку выпуклой части верхнего века, то будет видно, что нижнее веко отклонено от вертикали внутрь.

При определении уровня линии глаз ориентиром служит переносица, она всегда находится выше слезников, поэтому линия глаз никак не может быть на одном уровне с переносицей. К сожалению, начинающие художники очень часто допускают ошибку, располагая линию глаз на уровне переносицы.

При определении посадки глазного яблока, нужно вначале наметить линию расположения надбровных дуг. Она проходит, обычно, относительно горизонтали, наклонно вниз к наружным краям глазных впадин.

Форма разреза глаз зависит не только от индивидуальных особенностей человека, но и от национальных.

Закончив построение рисунка глаза, можно переходить к тональной моделировке, которая по своей сути будет сводиться к моделировке шарообразной формы, заполненной различными деталями. Здесь будут так же присутствовать тень, полутень, блик и рефлекс, которые мы наблюдали при рисовании шара.

Легче постигать форму глаза, рисуя его отдельно от остальных частей лица, в таком случае не требуется увязывать пропорции глаза с пропорциями носа, уха, губ и т. д.

Лучшей натурой могут быть собственные глаза, которые можно рисовать, глядя прямо в зеркало. Рисуя с натуры, нужно опираться на конструктивное понимание строения глаза, а не срисовывать механически видимые поверхности [328].

**Нос.** Нос каждого человека имеет индивидуальные особенности, внося свою лепту в неповторимость лиц. Его форма во многом зависит от пола, национальности, возраста. Изменяется нос на протяжении всей жизни человека.

При изображении головы за модуль размера можно принимать длину носа, считая, что по высоте пропорциональной головы этот размер укладывается примерно четыре раза, но этот показатель относительный.

Формы носов крайне разнообразны. При рассмотрении спереди можно выделить три основные формы: широкий, средний, узкий (или тонкий). При рассмотрении сбоку различают нос прямой, с горбинкой, с впадиной (курносый), неровный и др. (рисунок 1.205).

При всём разнообразии форм носов, можно выделить общее в их пластической анатомии: в поперечном сечении конструкция носа представляет собой трапецию, а в целом объём носа напоминает призму. Формируют пластику носа костная часть черепа, которую дополняют хрящи и ткани. Горбинка носа, как правило, расположена перед хрящевой частью. Форму носа обуславливают: поверхность спинки, которая делится на три части верхнюю — ниже переносицы, среднюю часть и кончик носа, боковые поверхности трапеции, крылья носа, и перемычка между ноздрями — колумелла (рисунок 1.206) [329].

Прежде, чем начать рисовать конкретный нос с натуры необходимо сделать детальный конструктивный анализ его со всех сторон. Вначале определить общую форму носа и соотношение его размеров длины, высоты и ширины. Перейдя к профилю необходимо обратить особое внимание на такие величины как носолобный угол — между линией лба и спинкой носа, угол между колумеллой и наиболее выступающей частью кончика носа. Определить насколько нос выступает по отношению к верхней губе и расположение нижней точки колумеллы относительно нижнего уровня крыльев носа (рисунок 1.207).

Репозиторий БарГУ

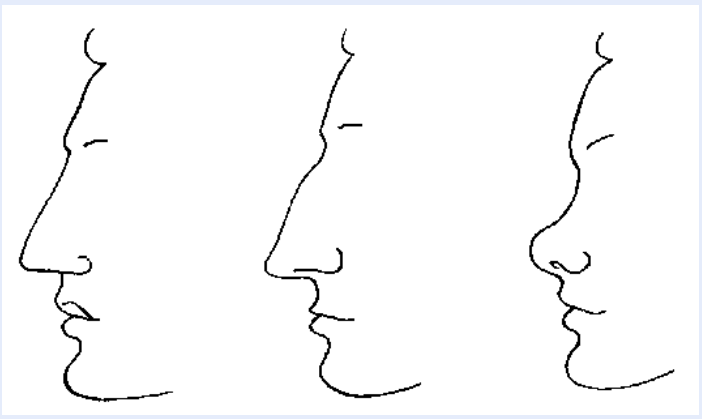


Рисунок 1.205 — Разнообразные формы носов [330]

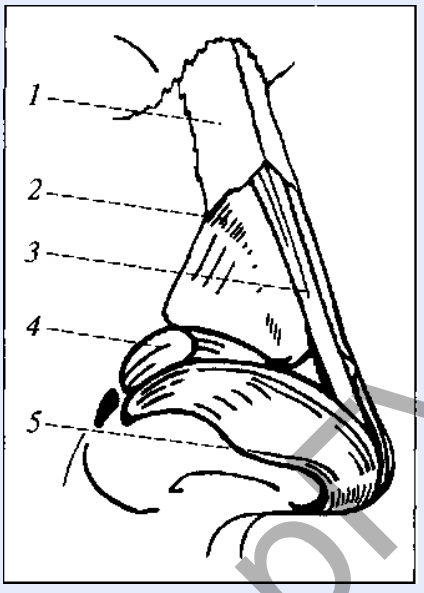



Рисунок 1.206 — Хрящи носа:
*1* — носовая кость, *2* — боковой хрящ носа, *3* — хрящ перегородки носа, *4* — малый хрящ крыла носа, *5* — большой хрящ крыла носа [331]



Рисунок 1.207 — Носолобный угол [332]

От того насколько правильно будут определены и переданы в рисунке все эти величины и соотношения будет зависеть сходство рисунка и натуры.

Надо отметить, что в разные эпохи взгляды на то какую форму носа считать идеальной были различными.

Закончив анализ формообразования носа можно приступать к его изображению (рисунок 1.208).

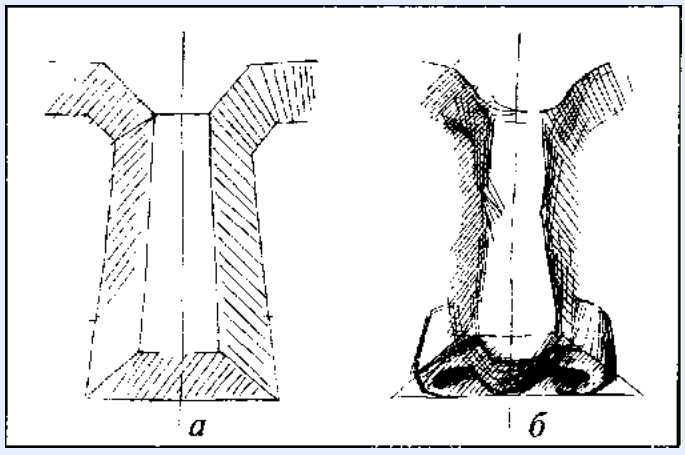



Рисунок 1. 208 — Конструктивное рисование носа:
*а* — плоскости, образующие форму носа;
*б* — конкретизация формы носа [333]



Репозиторий БарГУ

В зеркале можно проанализировать, как изменяются пропорции отдельных частей носа от положения головы, если поворачивать голову снизу-вверх. Срабатывают те же законы перспективы, длина спинки носа будет уменьшаться и на передний план выступит кончик. На тех, кто рядом можно проанализировать, как изменяются пропорции тех же частей носа при повороте головы в стороны [334].

Первые рисунки следует делать в виде набросков, обобщённо изображая формы основных элементов носа линией и лепкой тоном. При выявлении объёма тональной моделировкой, штрихи следует наносить по форме всех частей носа, как это делают при рисовании простых геометрических тел (рисунок 1.209).



Рисунок 1.209 — Обобщённая форма носа и его светотеневая моделировка [335]

При более детальной моделировке формы носа, работая тоном нужно учитывать расположение источника света. При освещении сверху и спереди наиболее освещённой, а, следовательно, и более светлой, будет передняя часть носа. Самой тёмной будет плоскость основания носа. Здесь надо отличать собственную тень на кончике носа, крыльях и перемычке, где будет присутствовать ещё и рефлекс от падающей тени на носогубную поверхность.

**Губы.** По губам можно судить о характере человека и его отношению к жизни и окружающим. От них зависит выражение лица, которое во многом и отражает внутренний мир человека.

На лице человека расположено множество мышц, которые называют мимическими. Они представляют собой тонкие мышечные пучки, которые группируются вокруг рта, носа, глаз, уха. Мимические мышцы совершенно особые, они подчиняются скорее не разуму, а сердцу, стоит только немного измениться нашему настроению, как оно тут же отражается на нашем лице. Мимика очень богата [336].

Форма губ зависит не только от индивидуальных особенностей человека, но и от его национальной и расовой принадлежности. Наиболее глубокая из мышц губ — круговая мышца рта, к ней крепятся другие мимические мышцы. Форму верхней губы образуют парные квадратные мышцы, которые расположены симметрично по обе стороны от вертикальной центральной линии. В образовании формы нижней губы так же участвуют две квадратные мышцы, расположенные симметрично. От формы и размеров этих мышц во многом зависит многообразие характерных строений и форм губ.

Необходимо учитывать тот факт, что губы расположены на верхней и нижней челюсти, которые имеют подковообразную форму. Поэтому прежде чем рисовать губы необходимо проанализировать форму и конструкцию челюсти и лёгкими линиями её нарисовать. Верхняя и нижняя губа имеет разную форму и соединяются друг с другом в уголках рта. На верхней губе посредине есть выступающий вниз бугорок, от которого обе стороны губы тянутся вначале чуть вверх, а потом вниз к уголкам рта. При этом кайма губ постепенно суживается. Красной каймой называют границу губ, а две складочки с вершинками на верхней губе, которые образуют характерный её рельеф, называют дугой Купидона.

Начинать рисунок следует лёгкими линиями и обязательно с конструктивного построения самой челюсти и мышц, расположенных на ней. Толстые, резко прочерченные линии мешают замечать ошибки и особенно исправлять их. По мере правильного построения рисунка давление карандаша можно усиливать. При рисовании губ действуют те же законы перспективы, при повороте головы в сторону одни мышцы губ будут уменьшаться, а другие выступать на передний план. Поэтому следует сделать большое количество набросков губ в различном ракурсе и понаблюдать все изменения в натуре (рисунок 1.210).

Репозиторий БарГУ

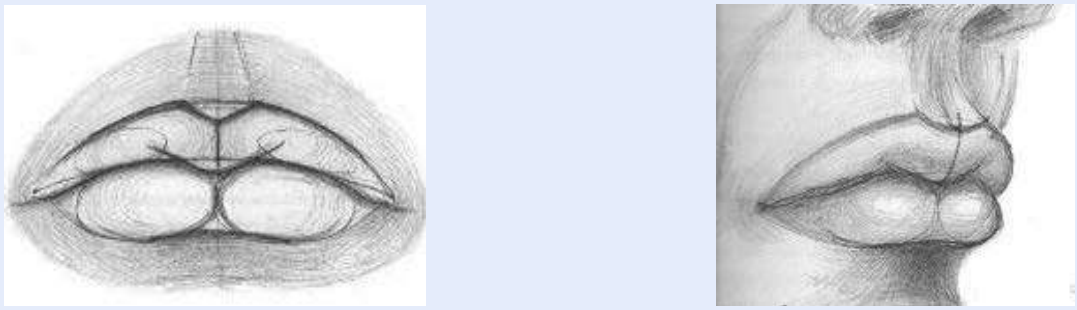


Рисунок 1.210 — Конструктивный и светотеневой рисунок губ в различных ракурсах [337]

Моделировку формы губ тоном нужно вести очень осторожно преимущественно мягкими светотеневыми переходами избегая грубой штриховки, разрушающей форму. Тонкие мягкие штрихи должны ложиться по форме губы независимо от её направления и поворота. Каждая часть губы представляет собой сферическую поверхность, на которой не бывает границ светотеневых переходов. Самой терпеливой моделью для рисования является собственное отображение в зеркале.

**Ухо.** Ухо называют органом слуха и равновесия. Оно воспринимает звуковые импульсы и отвечает за положение тела в пространстве. Ухо имеет три отдела: наружный, средний и внутренний. Наружное ухо состоит из ушной раковины и слухового прохода. Ушная раковина работает как приёмник звуковых волн, которые затем передаются во внутреннюю часть слухового аппарата. Она имеет сложную форму, которую образует упругий хрящ, покрытый кожей. Исследователи установили, что форма и строение ушей индивидуальны почти как отпечатки пальцев [338].

Работая над рисунком уха необходимо придерживаться определённой последовательности. Рисунок нужно начинать с компоновки общего пятна на листе бумаги и определения осевой линии. Прежде, чем продолжить работу надо проанализировать конструктивную основу ушной раковины. Она состоит из сложных изогнутых форм завитка — наружного края ушной раковины и противозавитка — выступа внутри уха, расширяющегося кверху. Около слухового отверстия расположены козелок и противокозелок. Нижнюю часть уха называют мочкой (рисунок 1.211). Сложная форма ушной раковины усложняется при повороте головы, пропорции её деталей изменяются, поэтому нужно изучать ухо в разных поворотах, чтобы проследить эти изменения. Закончив визуальный анализ формы ушной раковины со всех сторон, можно приступать к её изображению.

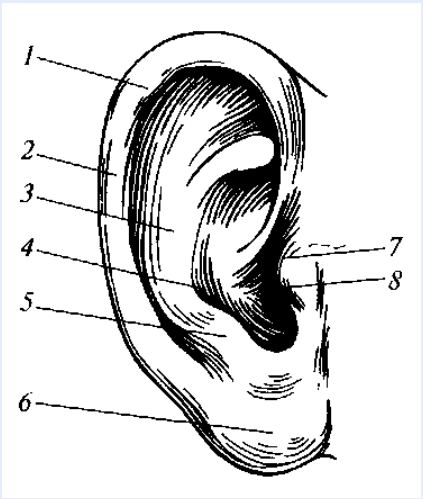



Рисунок 1.211 — Ушная раковина: *1* — бугорок; *2* — завиток; *3* — противозавиток; *4* — полость ушной раковины; *5* — противокозелок; *6* — долька мочки уха; *7* — наружный слуховой проход; *8* — козелок [339]

Вначале лёгкими линиями карандаша нужно наметить общий контур формы ушной раковины, затем перейти к изображению составных частей уха. Одновременно нужно следить за пропорциями всех частей уха относительно друг друга и к целому. Нужно внимательно проследить изменение толщины и формы завитка по мере продвижения его в полую часть ушной раковины. Необходимо так же внимательно уловить особенности и характер формы противозавитка. К верху он расширяется, раздваивается и мягко уходит под завиток, а в средней части наоборот сужается, больше выступает вперед, образуя на валике чёткое ребро. Козелок напоминает форму трапеции с двумя выступающими головками. Он направлен в сторону ушной раковины, прикрывая слуховое отверстие. Выступ напротив козелка — противокозелок, а между ними расположена межкозелковая вырезка, ниже которой находится мочка уха (рисунок 1.212).

В процессе выполнения рисунка уха нужно определить минимум шесть основных точек по контуру ушной раковины и поставить их на своё место. Каждая точка намечается на границе изменения формы. Всего пограничных точек, формирующих пластику уха, с которыми работают начинающие художники более тридцати, профессионалы их могут наметить и более ста. Чем точнее они будут определены, тем будет больше сходство рисунка и натуры (рисунок 1.213).

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.212 — Конструктивный рисунок и светотеневая моделировка уха [340]



Рисунок 1.213 — Учебный рисунок живой модели в профильном положении [341]

Проверив много раз правильность построения рисунка можно переходить к тональной моделировке формы ушной раковины. Здесь многое будет зависеть от освещения и главная задача на этом этапе — выдержать взаимосвязь линий и тона. Вначале надо отметить самые тёмные и самые светлые места модели, определить собственные и падающие тени. Рефлекс в тени не может быть светлее наиболее освещённой части натуры, а самым светлым пятном на рисунке будет блик. Определив верхнюю и нижнюю границы тональности, во всём остальном нужно найти баланс полутонов, которыми необходимо передать все изменения форм рисуемого уха. Рисовать лучше мягким карандашом, нанося тонкие лёгкие линии по форме модели [342].

## 4. Конструктивно-анатомическое строение, пропорции головы человека. Анатомическая характеристика черепа человека

Перед тем как приступить к рисованию головы человека, необходимо познакомиться с анатомическим строением на основе черепа. Ведь характер формы головы обусловлен особенностями строения черепа [343].

Строение формы черепа нужно знать с чисто пластической стороны, ведь анатомия изучает внутреннее строение тела человека и животных для определения его внешней формы.

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

Значение изучения черепа в этом смысле большое, и чем больше рисовальщик знает, тем вернее он рисует (рисунок 1.214).

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

**Лобная кость** образует поверхность лба человека, имеет в верхней части справа и слева два выпуклых выступа — так называемые **лобные бугры** (рисунок 1.215). Ниже лобных бугров находятся также две выпуклости — **надбровные дуги**. Между ними пролегает углубление — **надпереносье.**



Репозиторий ВарГУ



Рисунок 1.214 — Изображение черепа [344]

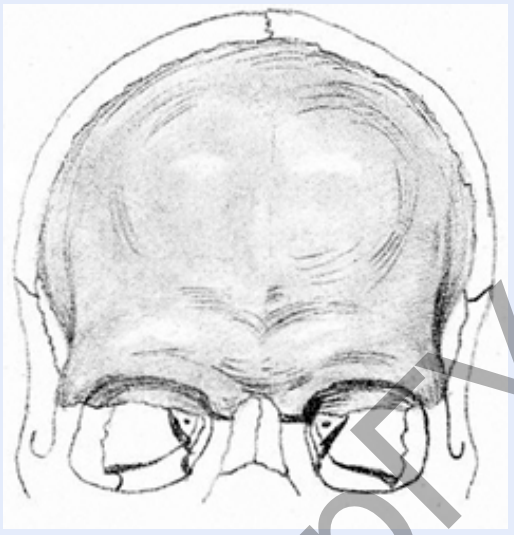


Рисунок 1.215 — Лобная кость [345]

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

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

**Теменная кость** — парная, находится между лобной и затылочной костями (рисунок 1.216). Эта кость также имеет свой бугор — выступ, очень заметный. По форме кость напоминает трапецию, имея четыре края. С соседними она соединяется при помощи швов — венечным с лобной и лямбдовидным с затылочной. Обе теменные кости занимают значительную площадь мозговой части черепа, соединись в её середине так называемым стреловидным швом. И ещё одна особенность характеризует поверхность теменной кости. Височная линия продолжается и раздваивается на идущие параллельно верхнюю и нижнюю линии на теменной кости.

Непарная **затылочная кость** имеет большое затылочное отверстие, необходимое для позвоночного канала, через который головной мозг сообщается со спинным (рисунок 1.217). Наиболее выступает у затылочной кости наружное затылочное возвышение. От этого возвышения вправо и влево направлены выйные линии — места прикрепления мышц шеи. У некоторых людей на затылочной кости встречается ещё один выступ, располагающийся на границе лямбдовидного шва. Знать внешние анатомические свойства затылочной кости необходимо потому, что она входит составной частью в пластическую форму черепа человека [346].



Рисунок 1.216 — Теменная кость [347]

Нижнебоковые стенки мозговой части черепа — это **височные кости** (рисунок 1.218). Височная кость сзади примыкает к затылочной, а сверху соединяется с теменной при помощи чешуйчатого шва. Эта кость образована так, что в ней есть **слуховой проход**. Позади слухового прохода расположен сосцевидный отросток, а спереди — тянущийся вперед скуловой отросток, имеющий у слухового прохода углубление — **нижнечелюстную ямку**, служащую для сочленения с головкой кости нижней челюсти. Заканчивается скуловой отросток в месте соединения со скуловой костью.

Репозиторий БарГУ

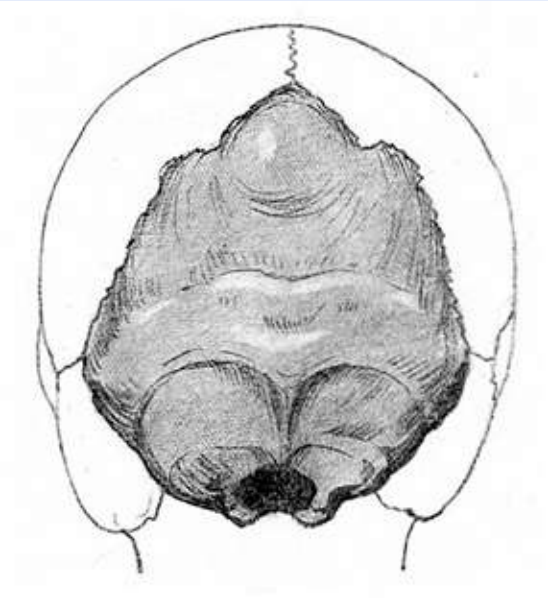


Рисунок 1.217 — Затылочная кость [348]



Рисунок 1.218 — Височная кость [349]

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

**Верхняя челюсть** — парная — имеет трёхгранную форму и четыре отростка (рисунок 1.219). Это кость, служащая прочной основой поверхности человеческого лица, расположена начиная от глазных впадин, вниз — до верхних зубов. В верхней части поверхность челюсти загибается внутрь глазницы, а её так называемый лобный отросток у переносицы срастается с лобной костью. Оба лобных отростка служат опорой для двух парных носовых косточек, срастающихся по средней линии друг с другом и образующих таким образом неподвижную костную часть носа. Внутренние края правой и левой верхнечелюстных костей образуют границы грушевидного носового отверстия и внизу срастаются по средней линии, формируя выступ — переднюю носовую ость. Передняя поверхность кости имеет под глазными впадинами ярко выраженное углубление, которое называется клыковой или собачьей ямкой. В нижней части верхнечелюстная кость образует ещё один отросток — **луночковый**. Его называют также **альвеолярным** (по её дуге расположены луночки, в которых помещаются корни зубов). Альвеол, т. е. зубных ячеек, лунок, насчитывается по восемь у каждой верхнечелюстной кости. Четвёртый отросток носит название нёбного.

Общая форма сросшихся верхнечелюстных костей — подковообразная.

**Нижнечелюстная кость** наряду с лобной играет большую роль в пластическом устройстве лица (рисунок 1.220). Непарная, она имеет тело подковообразной формы, на передней поверхности которого посередине есть подбородочное возвышение, несколько ниже которого по обе стороны располагаются подбородочные бугорки.

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

Нижнечелюстная кость завершает череп в его нижней части. Её форма и размер существенно влияют на единый, пластически совершенный объём головы человека.

Репозиторий БарГУ

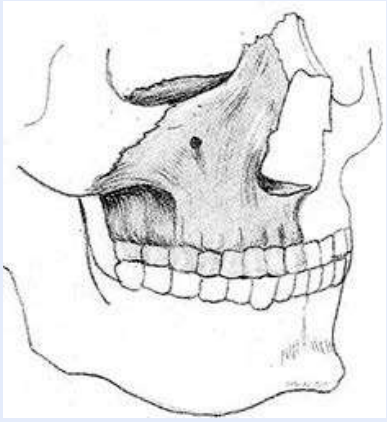


Рисунок 1.219 — Верхнечелюстная кость [350]

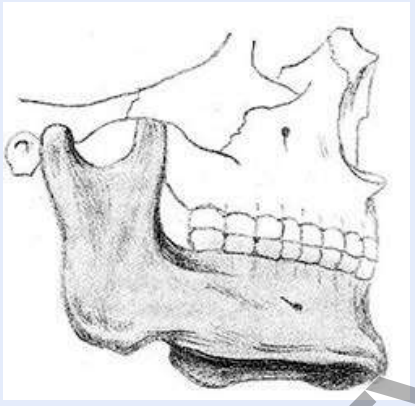


Рисунок 1.220 — Нижнечелюстная кость [351]

Свою роль в пластике лица человека играет парная **скуловая кость**, влияющая в значительной мере на поперечный размер головы (рисунок 1.221). Сращённая вверху с лобной, а на передней поверхности с верхнечелюстной костями, скуловая образует наружную стенку глазной впадины. Сзади скуловая кость сращена с клиновидной и височной и участвует в образовании скуловой дуги [352].

**Глазные впадины** — глазницы — парные углубления, имеющие форму сглаженной четырёхгранной пирамиды, предназначены природой для глазных яблок (рисунок 1.222). Костные стенки глазной впадины имеют несколько отверстий, через которые проходят нервы и кровеносные сосуды зрительного органа.

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



Рисунок 1.221 — Скуловая кость [353]



Рисунок 1.222 — Глазные впадины [354]

Знание частей черепа человека, их основных костей играют значительную роль в пластической трактовке головы. Однако, практическое рисование черепа необходимо для углубления знаний при переходе к изображению головы.

Знакомясь с основными костями черепа, можно прибегнуть к осязанию своей головы. Для этого следует поочерёдно прикладывать руки ладонями к шее, затылку, краям глазниц, нижней челюсти, лобным и теменным костями и пытаться что-либо ощутить: мышечные массы, а под ними глубоко костные ткани.

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

Репозиторий БарГУ

**Кости головы** (рисунки 1.223 и 1.224).

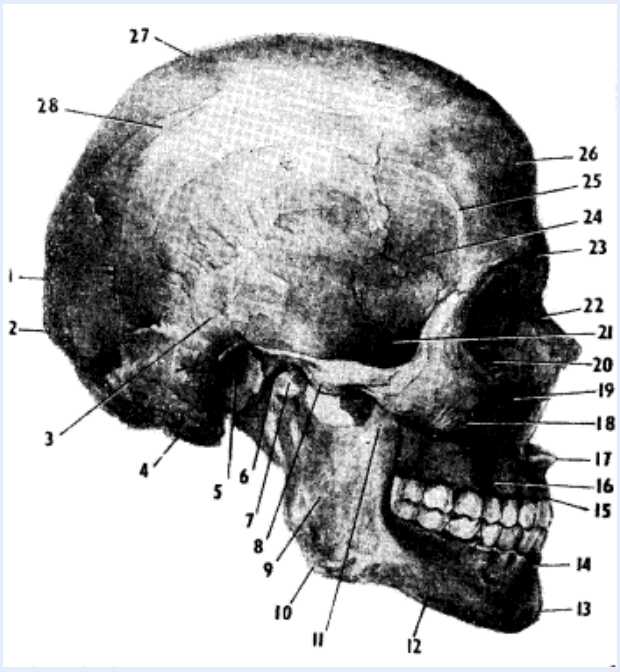



Рисунок 1.223 — Череп в профиль:
*1* — затылочная кость; *2* — наружное затылочное возвышение; *3* — височная кость; *4* — сосцевидный отросток височной кости; *5* — наружный слуховой проход; *6* — суставная ямка для сочленения с нижней челюстью; *7* — суставной отросток нижней челюсти; *8* — скуловая дуга; *9* — ветвь нижней челюсти; *10* — угол нижней челюсти; *11* — венечный отросток; *12* — тело нижней челюсти [355]

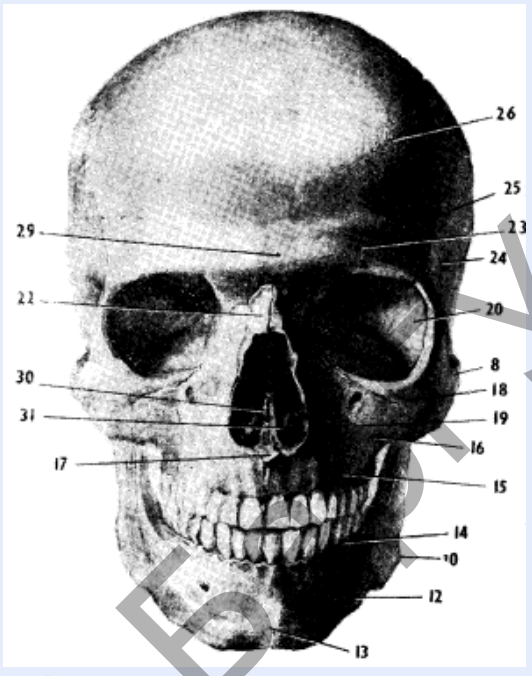



Рисунок 1.224 — Череп в фас:
*13* — подбородочное возвышение; *14* — луночковый край; *15* — ячеистый отросток; *16* — верхняя челюсть; *17* — передняя носовая кость; *18* — скуловая кость; *19* — собачья ямка; *20* — глазница; *21* — основная кость; *22* — носовая кость; *23* — надбровная дуга; *24* — височная впадина; *25* — височная линия; *26* — лобный бугор; *27* — теменная кость; *28* — теменной бугор; *29* — надпереносье; *30* — носовая перегородка; *31* — носовое отверстие [356]

**Мышцы головы.** Мышцы головы имеют две основные функции, по которым они подразделяются на ***мимические*** *и* ***жевательные*** [357]**.**

Эти основные функции и определяют их характер: при относительной слабости и нежности мимических мышц жевательные значительно мощнее и расположены по сторонам головы.

Мимические мышцы представляют собой тонкие образования. Состоящие из коротких мышечных пучков, прикрепляющихся к коже лица и приводящих её в движение. Мимические мышцы способствуют выражению эмоций.

Мышцы головы и шеи (рисунок 1.225):

**Височная мышца** имеет веерообразную форму и тянет венечный отросток нижней челюсти, усиливая жевательное движение. Собственно, жевательная мышца помимо жевательной функции играет мимическую роль (позволяет сжимать челюсть, стискивать зубы).

**Лобная мышца**, широкая и плоская, позволяет поднимать и опускать брови. У неё есть ещё и второе название — мышца внимания, удивления.

**Мышца гордецов** располагается на переносице, в промежутке между бровями. Сокращаясь, эта мышца тянет кожу межбровного промежутка вниз, образуя на переносице поперечные складки, придавая лицу выражение недовольства, гордости, презрения.

**Круговая мышца глаза** окружает орбиту глаз и состоит из вековой, глазничной и слёзной частей. Сокращаюсь, она опускает брови и разглаживает морщины на лбу. Она делится на верхнюю, напрягающуюся при размышлении, и нижнюю, работающую при смехе.

**Круговая мышца рта** участвует в жевательном процессе, сосании, произведении звуков. Она представляет собой плотное мышечное кольцо, окружающее ротовое отверстие.

Репозиторий БГМУ

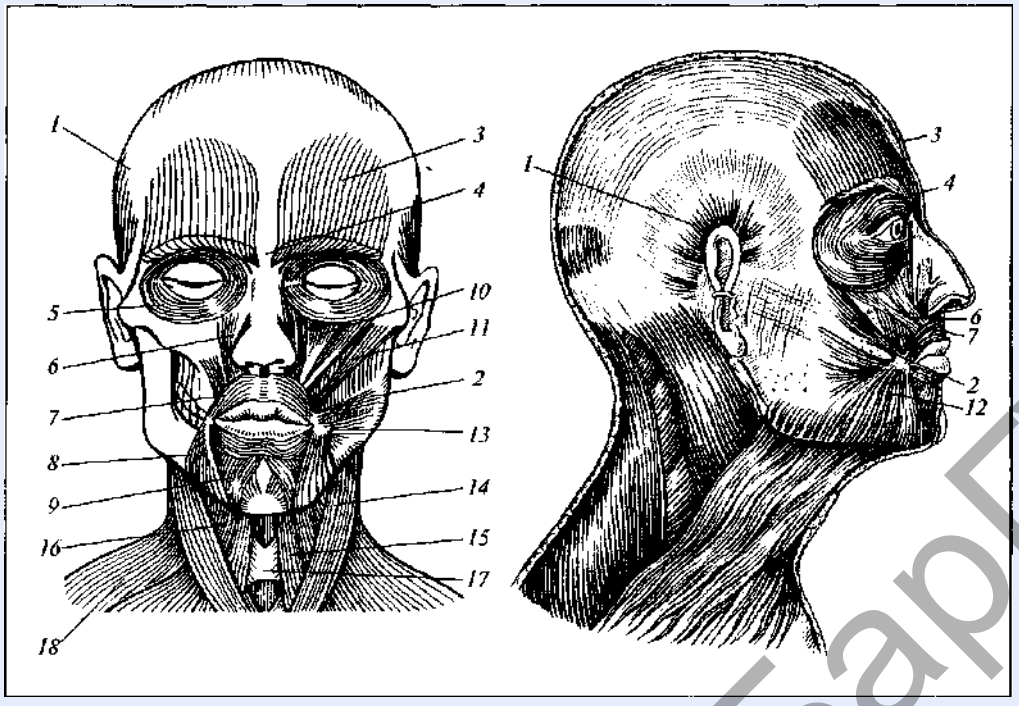



Рисунок 1.225 — Мышцы головы человека и шеи:
*1* — височная мышца; *2* — жевательная мышца; *3* — лобная мышца; *4* — «мышца гордецов»; *5* — круговая мышца глаза; *6* — носовая мышца; *7* — круговая мышца рта; *8* — мышца, опускающая углы рта; *9* —мышца, опускающая нижнюю губу; *10* — мышца, поднимающая верхнюю губу; *11* — большая скуловая мышца; *12* — щёчная мышца; *13* — мышца смеха; *14* — грудинно-ключично-сосцевидная мышца; *15* — грудинно-подъязычная мышца; *16* — лопаточно-подъязычная мышца; *17* — щитовидный хрящ; *18* — часть трапециевидной мышцы [358]

**Скуловая мышца** — это длинная и плоская мышца, при сокращении оттягивающая угол рта назад и кверху.

**Щечная мышца** («мышца трубачей») располагается под слизистой оболочкой щеки. Сокращаясь, она прижимает губы и щёки к зубам.

Связующим звеном между туловищем и головой является шея. Форму головы условно можно сравнить с цилиндром. Вместе с головой шея производит много сложных движений, обеспечивающих широкое поле зрения для человека.

Форму шеи в большей степени определяют мышцы шеи и органы дыхания. Рассмотрим некоторые наиболее характерные **мышцы шеи.**

**Грудинно-ключично-сосцевидные мышцы** самые мощные и важные в пластическом отношении. Располагаются на переднебоковой поверхности шеи. Таких мышц две. Каждая крепится внизу двумя головками к рукоятке грудины и грудинному концу ключицы, а вверху — к сосцевидному отростку височной кости. При сокращении этих парных мышц голова запрокидывается назад; при одностороннем сокращении голова наклоняется в сторону.

**Грудинно-подъязычная мышца** имеет вид узкой ленты. Располагается впереди гортани и дыхательного горла. Сокращаясь, эта мышца поднимает подъязычную кость вместе с гортанью и оттягивает нижнюю челюсть.

**Лопаточно-подъязычная мышца —** узкая длинная мышца, располагается на боковой поверхности шеи. Сокращаясь, оттягивает подъязычную кость вниз, а вместе с ней и гортань при глотательном движении.

Форму передней поверхности шеи определяет **щитовидный хрящ.** Заднюю поверхность шеи образует часть трапециевидной мышцы.

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

Репозиторий БарГУ

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

**Пропорции головы человека.** Для того чтобы не сделать ошибок при рисовании головы человека, полезно изучить систему её пропорций.

В изобразительном искусстве поиски пропорциональных соотношений головы ведутся с древности.

Художники античного мира разработали систему пропорций, которая являлась каноном красоты. Так, по этим канонам лицевая часть головы делится на три равные части: от линии роста волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка. Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части. По середине второй части проходит линия глаз. Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части. Линия, разделяющая первую и вторую части, определяет линию разреза губ. Расстояние между глазами равно длине глаза, а высота уха равна длине носа [359].

В эпоху классицизма античные каноны превратились в правила академического рисунка. Современная школа опирается на классические традиции, и знакомство с ними помогает начинающим правильно видеть натуру.

По своему строению и пропорциям у каждого человека голова всегда индивидуальна. Подчеркнуть эту индивидуальность поможет знакомство с осреднённой схемой пропорций человеческой головы.

Необходимо заметить, что условное деление головы на части определяется строением черепа (рисунок 1.226).

Линия начала волосяного покрова проходит через небольшое возвышение на лобной кости (*а*).

Линия бровей проходит по выступу надбровий на черепе (*б*).

Линия разреза глаз проходит через переносицу и швы височных и скуловых костей (*в*).

Линия основания носа проходит под ноздрями и в нижней части скуловых костей (*г*).

Линия основания подбородка проходит на уровне подбородочных бугров (*д*).

Все вышеназванные линии параллельны между собой.

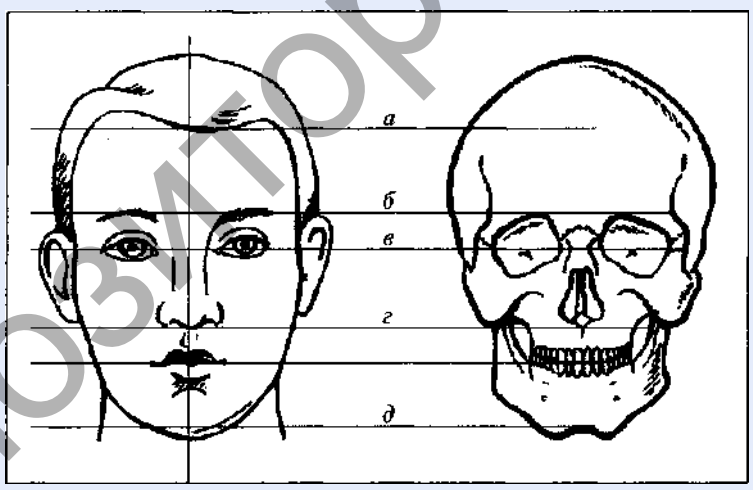



Рисунок 1.226 — Конструктивные линии головы и их связь со строением черепа [360]

Знание пропорций головы человека поможет правильно её нарисовать (рисунок 1.227). Линия разреза глаз делит высоту головы на две равные части. Если всю высоту головы принять за единицу, то расстояние от линии роста волос до темени займёт 1/7 этой величины. Расстояния от линии роста волос до бровей (лоб), от бровей до основания носа и от основания носа до нижней точки подбородка будут равны и составят 2/7 высоты головы. Таким образом, лицо по высоте делится на три равные части. Если нижнюю треть лица разделить на три равные части, то линия разреза рта пройдёт через верхнюю треть.

Величина, равная 1/7 высоты головы, является модулем для определения её ширины. Она укладывается по ширине 5 раз. Расстояние между глазами, как и между крайними точками крыльев носа, длина глаза, расстояние от крайних точек глаз до крайних точек висков, равны 1/7 высоты головы.

Репозиторий БарГУ

Высота уха равна высоте носа, т. е. уши расположены между линией бровей и линией основания носа. Если из середины длины глаз опустить перпендикуляры на линию рта, то мы определим его ширину. По канонам классической эстетики нижняя губа шире верхней.

Все приведенные измерения являются примерными, схематичными. Однако эта схема будет хорошим ориентиром при рисовании головы и передаче её индивидуальных особенностей.

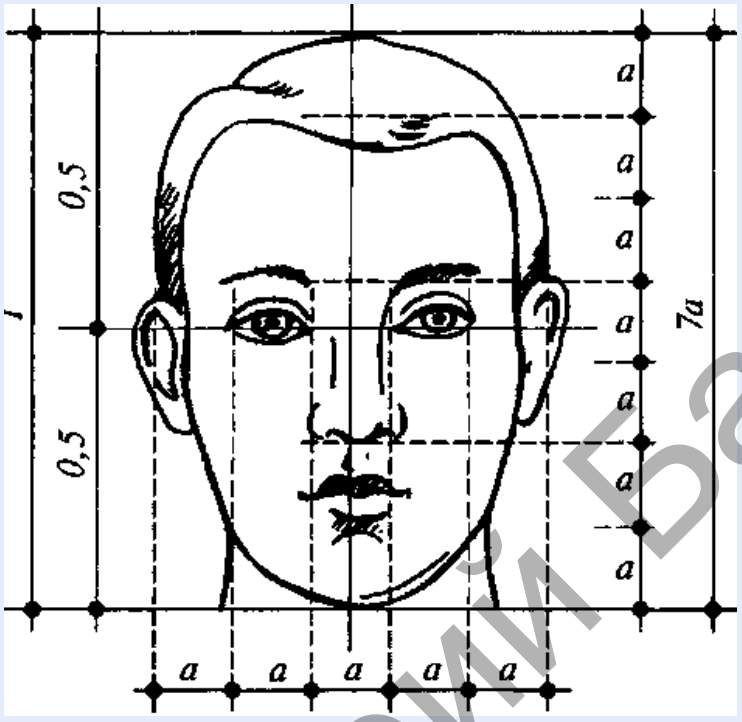



Рисунок 1.227 — Схема пропорций головы человека [361]

Голова в профильном положении вписывается в квадрат со стороной, равной высоте головы. Середина квадрата по вертикали проходит через мочку уха и угол нижней челюсти (рисунок 1.228) [362].

Ширина лицевой части равна 1/4 высоты головы. Точка пересечения середины квадрата по горизонтали и линии, делящей лицевую часть пополам, определит расположение глаза и начало основания волос. Далее рисование лица идёт в соответствии с вышеуказанными пропорциями. Следует заметить, что формы глаза и рта в профиль приближены к треугольной форме.

Построение головы в трёхчетвертном повороте происходит также на основе деления квадрата со стороной, равной высоте головы (рисунок 1.229). Сначала делим квадрат пополам по высоте, затем на четыре части по ширине.

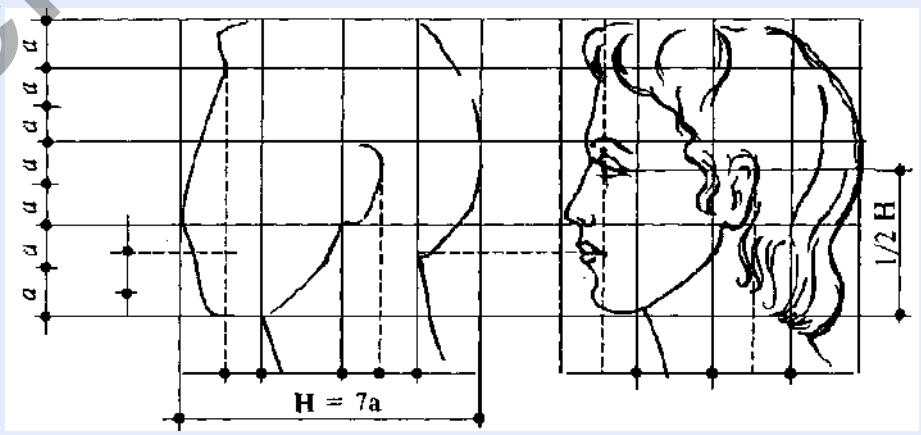



Рисунок 1.228 — Примерная схема рисования головы в профиль [363]

Репозиторий БарГУ

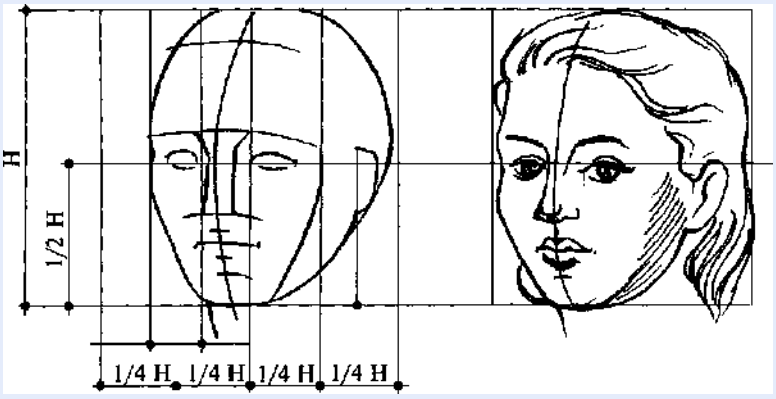



Рисунок 1.229 — Примерная схема рисования головы
в трёхчетвертном повороте [364]

Далее делим левую половину на три части и обрисовываем овал головы. Намечаем серединную линию, которая определяет поворот головы. Затем, опираясь на уже знакомое пропорциональное деление головы по вертикали, намечаем линии волос, бровей, основания носа и рта.

При дальнейшем прорисовывании головы в трёхчетвертном повороте следует учитывать перспективное сокращение частей лица.

Описанные выше схемы рисования головы используют в прикладном рисовании. В этом случае достаточно только наметить форму головы, причёску и черты лица, чтобы всё соответствовало натуре. Поэтому в учебных целях необходимо выполнение рисунков гипсовой головы и головы живой модели.

Мы рассмотрели схемы рисования головы, расположенной на уровне глаз рисующего. В этом случае все горизонтальные конструктивные линии прямолинейны (рисунок 1.230, *а*).

При изображении головы в другом ракурсе (в перспективном сокращении) следует учитывать изменение характера конструктивных линий и перспективное сокращение частей лица (рисунок 1.230 *б, в*).

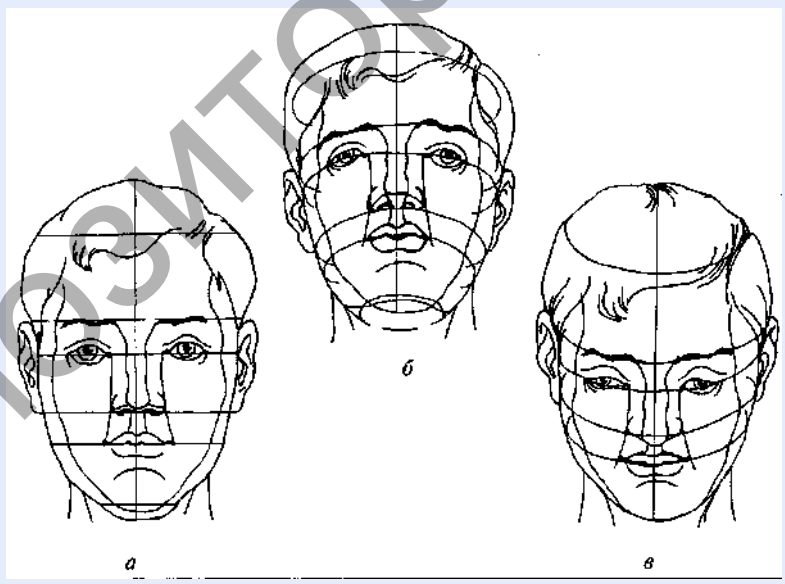



Рисунок 1.230 — Изображение головы в прямом положении
в разных ракурсах [365]

При прямом положении головы, при виде снизу, конструктивные линии надбровных дуг, глаз, основания носа, подбородка должны быть округлыми и вершинами обращены вверх. При этом видны нижние площадки надбровья, носа и подбородка. Линия уха опустится ниже основания носа. При этом серединная линия остается прямой.

При изображении головы в ракурсе при трёхчетвертном повороте серединная линия приобретает форму дуги, вершина которой обращена в сторону поворота (рисунок 1.231, *а*).



Репозиторий БарГУ

При трёхчетвертном повороте головы выше уровня глаз лицевой угол, обращённый к зрителю (край лобного бугра, височной кости, скуловой и т. д.), всегда будет выше отдалённого. Выше отдалённого глаза будет располагаться ближний к нам глаз, а дуги конструктивных линий будут опускаться вниз (рисунок 1.231, *б*).

При том же повороте головы и её расположении ниже уровня глаз, рисующего дальние части лица, будут располагаться выше ближних. Видимая часть лица головы значительно сократится, а верхняя часть черепной коробки увеличится (рисунок 1.231, *в*).

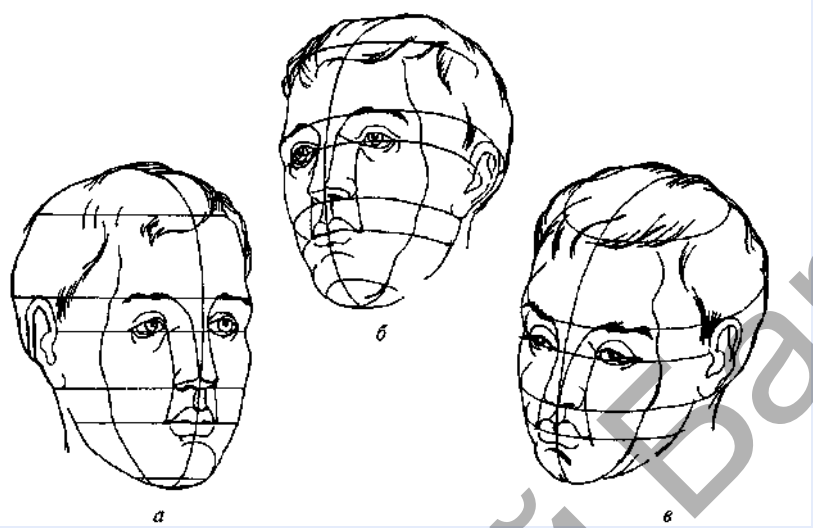



Рисунок 1.231 — Изображение головы в трёхчетвертном повороте в разных ракурсах [366]

Хорошо усвоив пропорции головы, схемы её изображения в различных положениях и поворотах, можно уверенно переходить к более сложной задаче — рисованию гипсовой головы [367].

Репозиторий ВарГУ

## Тема 1.9
## Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека

1. Изображение человека в произведениях мастеров изобразительного искусства.
2. Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека.
3. Виды и способы графического изображения фигуры человека.

### 1. Изображение человека в произведениях мастеров изобразительного искусства

Изображение человеком самого себя в виде схематичных наскальных рисунков, скульптур, высеченных из камня и кости, появилось значительно раньше, чем сформировалось сознательное представление о художественном творчестве. Осознание человеком самого себя как личности и обращение к художественному творчеству было величайшим событием, не имеющим себе равных в истории человечества по тем возможностям, которые в нём были заложены. Задолго, до появления письменности наши предки нашли возможность рассказать нам очень многое о своём образе жизни, о климате и фауне, о своей гармоничной связи с природой.

Во все эпохи человек был и остаётся главной темой в изобразительном искусстве. Но несомненно гимном человеку, его духовной и физической красоте стало античное искусство. В образах олимпийских богов и мифологических героев эллины прославили совершенного человека, в котором физическая красота атлетического тела сочетается с духовным благородством и нравственной чистотой. Никто не смог достигнуть такого совершенства в изображении фигуры человека, как греки. Образы их богинь, наделённых неземной красотой, стройных и мускулистых богов при всей их идеальности жизненны и естественны (рисунок 1.232) [368].



Рисунок 1.232 — «Венера Милосская» Агессандр [369]



Рисунок 1.233 — Микеланджело «Давид» [370]

Репозиторий БарГУ

Стремление к изображению человеческой фигуры идеальных пропорций продолжилось и в искусстве Возрождения. Всем своим творчеством Микеланджело утверждал мысль о величии человека и красоте человеческой фигуры и мастерски передал это в статуях Давида и Моисея (рисунок 1.233). Мастера Возрождения углубляют содержание передачи образа человека, наделяют их интеллектом, душевной гармонией, а иногда и внутренним драматизмом.

В XVII в. в европейской жизни на первый план выдвигается камерное, интимное изображение человека. Выдающиеся мастера этой эпохи — Рембрандт (рисунок 1.234), Ф. Гальс, Ван Дейк (рисунок 1.235), Д. Веласкес (рисунок 1.236) — создали галерею замечательных образов простых. Ничем не знаменитых людей, открыли в них величайшие богатства доброты и человечности [371].




Рисунок 1.234 — Рембрандт «Даная» [372]



Рисунок 1.235 — Ван Дейк «Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон» [373]




Рисунок 1.236 — Д. Веласкес «Эзоп» [374]

Репозиторий ВарГУ

В России портретный жанр активно начал развиваться с начала XVIII в. Ф Рокотов, Д. Левицкий (рисунок 1.237), В. Боровиковский создали серию великолепных портретов знатных людей. Особенно прелестны и очаровательны, пронизаны лиризмом и духовностью женские образы. В первой половине XIX в. главным героем в изображении человека становится мечтательная и одновременно склонная к героическому порыву романтическая личность, особенно на картинах О. Кипренского (рисунок 1.238), К. Брюллова.



Рисунок 1.237 — Д. Г. Левицкий «Портрет Агаши Левицкой» [375]



Рисунок 1.238 — О. Кипренский «Бедная Лиза» [376]



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.239 — В. Перов
«Гитарист-бобыль» [377]



Рисунок 1.240 — И. Крамской
«Женский портрет» [378]

Становление реализма в искусстве передвижников отразилось и на искусстве портрета. Художники В. Перов (рисунок 1.239), И. Крамской (рисунок 1.240), И. Репин изображали выдающихся современников. Индивидуальные и типичные черты людей, их духовные особенности художники передают с помощью характерного выражения лица, позы, жеста. Человек изображался реалистично, давалась оценка ещё и его общественному положению.

В XX в. в изображении человека сочетаются самые противоречивые тенденции — яркие реалистические индивидуальные характеристики и абстрактные экспрессивные деформации моделей: П. Пикассо, А. Модильяни, Э. А. Бурдель, во Франции, В. Серов, М. Врубель, С. Коненков, М. Нестеров, П. Корин в России.

Портреты доносят до нас не только образы людей разных эпох, отражают историческое время, но и говорят о том, каким видел мир художник, как он относился к портретируемому.

Все выдающиеся мастера прекрасно знали строение тела человека, и надо отметить, что из всего того, что рисует художник, самым сложным является фигура человека. В большинстве произведений искусства изображён человек. Более того, он часто является главным композиционным элементом картины, поэтому художник должен быть мастером своего дела [379].

## 2. Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека

Существуют определённые пропорциональные отношения в построении фигуры человека, его окружения, при этом эмоциональное начало художественного творчества проверяется точной наукой. Выдающиеся мастера былых эпох всегда стремились проверить алгеброй гармонию, впрочем, математика античности, средневековья и Возрождения была лишена сухости и абстрактности.

Когда мы знакомимся с историей искусства, любуемся совершенными произведениями, например античной статуей или храмом, картинами Леонардо да Винчи, Рафаэля, Энгра, то нас поражает удивительная гармония, присущая им, которая во многом определяется таким эстетическим качеством, как пропорциональность целого и деталей. Слово ***«пропорция»*** в переводе с латыни обозначает «соотношение», «соразмерность». Сравнивая предметы, окружающие нас, по величине, высоте, ширине, объёму мы можем сказать, что одни из них длинные, а другие короткие, высокие и низкие, широкие и узкие, большие и маленькие и т. д. Устанавливая соотношение между предметами и между частями формы отдельного предмета, мы выясняем их пропорциональные характеристики.

Пропорциями называются размерные соотношения элементов или частей формы между собой, а также между различными объектами.



Репозиторий БарГУ

Пропорция — это гармонизация формы художественного произведения, пропорциональность — её эстетическое качество. Соразмерность частей образует красоту формы. В основе определения пропорций лежит метод сравнения. Все эти свойства лежат и в основе грамотного рисунка.

Поиск пропорций в изображении фигуры человека является сложной задачей. Обратимся к истории, посмотрев, как решали её художники разных эпох и разных культур [380].

Единицей измерения фигуры у древнеегипетских художников служила длина среднего пальца руки, вытянутой вдоль бедра.

В Древнем Египте для изображения человеческой фигуры был разработан специальный канон, т. е. такая система пропорций человеческой фигуры, которая делила изображение на части и позволяла по части определить целое и по одной части тела определить другую. Известно, что египтяне положили в основу деления фигуры 21 часть. Из них 19 равных частей приходилось на саму фигуру, а 2 части — на изображение традиционного головного убора (рисунок 1.241), Египтяне пользовались и специальными сетками-таблицами, которые наносили на поверхность каменной плиты или стены для создания рельефа или росписи (рисунок 1.242).

На сохранившихся и дошедших до нас памятниках можно видеть, что горизонтальные и вертикальные линии делят рисунок в определённых местах, что соответствует членению фигур на части. Были установлены также определённые размеры для изображения сидящих фигур и разных богов в соответствии с их иерархическим старшинством (одни должны быть выше, другие немного ниже). Детей изображали как взрослых, но значительно меньшими по размеру. Художнику необходимо было знать установленные каноном нормы и научиться вписывать в них изображения, пользуясь сеткой-таблицей. Единая система обучения и строгое соблюдение выработанных норм позволяли выполнять части одного произведения разными мастерами. Когда такие части составляли в единую композицию, то они точно сходились и не было нарушения пропорций.

Вся история учения о пропорциях связана с поисками законов гармонии и красоты. В Древней Греции систему идеальных пропорций человеческой фигуры создал скульптор Поликлет в V в. до н. э. Его теоретическое сочинение на эту тему называлось «Канон», а выражением в скульптуре этой системы явилась его статуя «Дорифор», что означает копьеносец. Мастер изобразил атлета-юношу, победителя в соревнованиях по метанию копья, в момент, когда после одержанной победы он совершает круг почёта по стадиону и его приветствуют восторженные зрители (рисунок 1.243).

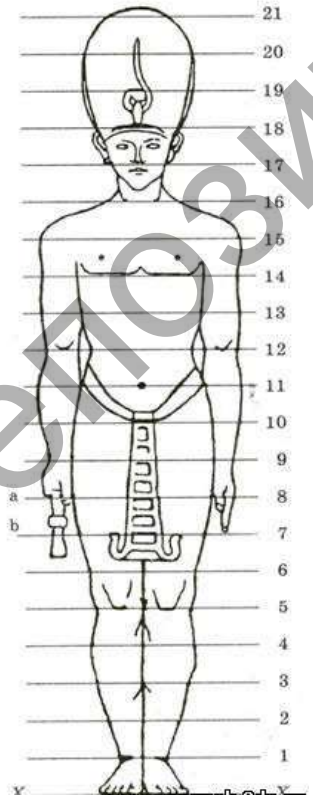



Рисунок 1.241 — Композиция пропорций человека в Древнем Египте [381]

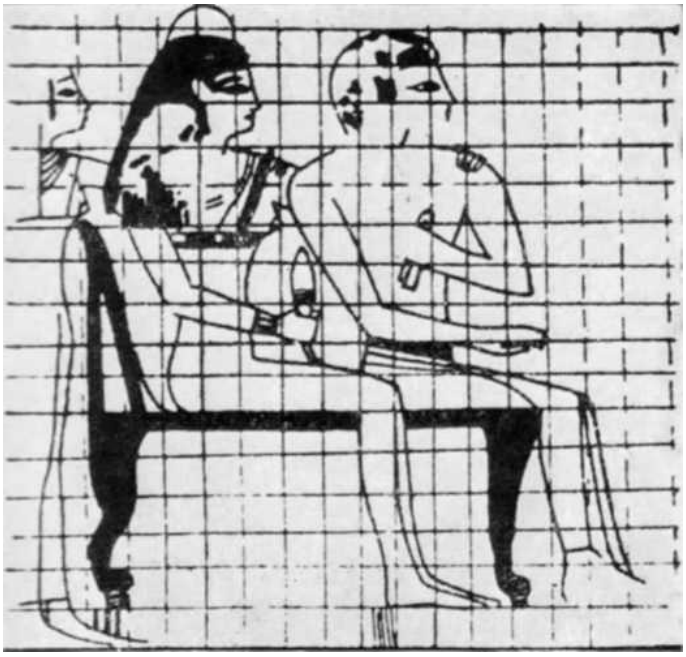


Рисунок1.242 — Сетка-таблица для изображения человека [382]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.243 — Поликлет «Дорифор» [383]

Поликлет создал новые членения пропорций человеческой фигуры, однако точных сведений о том, что именно было выбрано за единицу меры — величина ладони, ступни или высота головы, — не сохранилось.

Открытие пропорций, полагают, принадлежит к заслугам древневосточной математики, античная же традиция связывает его с именем выдающегося философа и математика Пифагора, жившего в VI в. до н. э. Универсальный принцип гармонии и красоты в пропорциях получил название «золотое сечение», которое олицетворяло равновесие знания, чувств и силы. Золотое сечение возникает при делении отрезка на две неравные части таким образом, при котором весь отрезок относится к большей его части, как большая к меньшей (0,618).

Знакомство с золотым сечением сыграло немалую роль в работе античных архитекторов, скульпторов и живописцев. Древние греки приняли во внимание гармонию, которую они видели в природе, для создания своих произведений. Они отмечали гармонию как симметричных, так и асимметричных объектов природы. На основе теории золотого сечения была разработана система, позволяющая создавать пропорции, которые на рисунке выглядят естественно. Например, если построить квадрат, найти середину одной из сторон и провести из этой точки диагональ, а затем увеличить квадрат с помощью этой диагонали, то получится формат, стороны которого соответствуют пропорции золотого сечения. Длинные и короткие стороны этого формата гармонично сочетаются друг с другом.

Формат с подобным отношением сторон прекрасно подойдёт для изображения многофигурной композиции, широкого пейзажного мотива, движения объектов вдоль картинной плоскости.

Обучающимся рисунку будет интересно узнать правило, наглядно прослеживающееся в древнегреческих статуях: при делении туловища человека в соответствии с золотым сечением легко найти уровень пупа и локтя, при повторном делении двух отрезков в противоположных направлениях определяется высота колена и нижний уровень шеи. В поисках гармонии художники интуитивно следовали этому принципу и в той или иной мере приближались к идеальным соотношениям, но теоретически принцип золотого сечения был сформулирован в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи, изучавший и глубоко анализировавший опыт древних, разрабатывая правила изображения человеческой фигуры, пытался на основе литературных сведений восстановить так называемый «квадрат древних». Он выполнил рисунок, в котором показана пропорциональная закономерность в соотношении частей тела человека (рисунок 1.244).

Над выработкой канонов пропорций трудились такие знаменитые мастера эпохи Возрождения, как С. Боттичелли и Микеланджело. Проблема поиска системы идеальных пропорций остаётся актуальной и для художников и архитекторов XX в. Французский зодчий Ле Корбюзье в 1947 г. разработал «Модулор» — систему деления человеческой фигуры на согласованные в золотом сечении отрезки от ступни до талии, от талии до затылка и от затылка до верха пальцев поднятой руки (рисунок 1.245). На этой основе была создана школа модулей для архитектурного проектирования и дизайна.

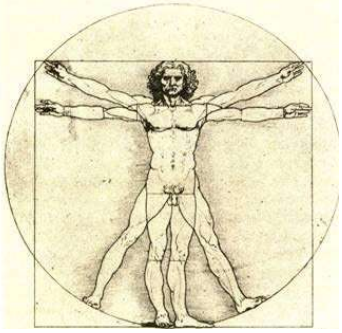


Рисунок 1.244 — Леонардо да Винчи «Квадрат древних» [384]

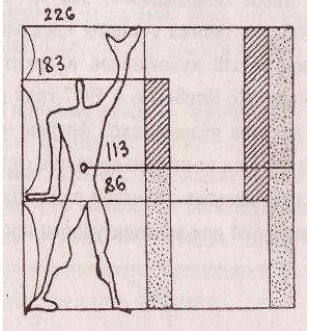



Рисунок 1.245 — Ле Корбюзье. «Модулор» [385]

Репозиторий ВарГУ

Примерами использования золотого сечения могут быть античные статуи, живописные полотна художников эпохи Возрождения, некоторые современные архитектурные сооружения и многие другие произведения [386].

Античное искусство установило идеальные пропорции и для головы человека, согласно которым она по вертикали от темени до конца подбородка делится на две равные части линией глазных впадин (рисунок 1.246). Каждую из этих половин можно, в свою очередь, разделить на две равные части: верхнюю — линией волос, а нижнюю — основанием носа. Получается четыре равные части. Расстояние между глазами принимается равным ширине крыльев носа.

Расстояние от бровей до основания носа определяет величину ушей. В действительности редко встречаются у людей такие идеальные пропорции, но знать их необходимо, чтобы видеть отклонения от нормы и лучше понимать индивидуальные пропорции живой натуры.

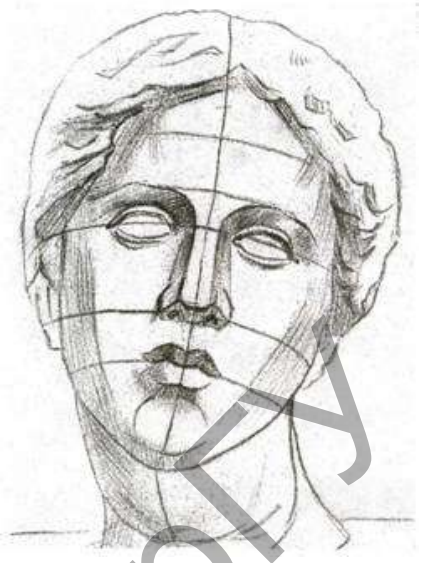


Рисунок 1.246 — Пропорции головы [387]

Пока общая форма головы не решена, не найдены её пропорции, нельзя переходить к отделке деталей. Портретное сходство зависит во многом от правильно выдержанных общих пропорций.

Следует помнить, что при определении пропорций лучше сравнивать отношения нескольких деталей на рисунке с соотношениями таких же деталей в натуре.

**Анатомическое строение человека.**

Центральным и наиболее сложным видом учебного рисунка является рисунок человека. Из всего многообразия природных форм человеческое тело обладает наиболее совершенной и сложной организацией. К рисунку человеческой фигуры обычно предъявляются особо строгие требования. К примеру, если, делая набросок ветки с листьями, мы не дорисуем одного листа, то это не бросится в глаза. Однако, если мы неверно передадим пропорциональные отношения человеческой фигуры, это вызовет у зрителя неудовлетворение сходством, а возможно, даже ощущение уродства.

Изучение фигуры человека даст профессиональные знания, необходимые специалистам швейного производства. Для того чтобы грамотно рисовать человека в одежде, необходимо знание формы обнажённого человеческого тела, иначе изображение будет выглядеть пустым и плоским.

Основой грамотного рисунка является знание анатомии человека. В данном случае речь пойдёт о пластической анатомии. **Пластическая анатомия** изучает внешнюю форму тела человека и те особенности его внутреннего строения, которые её обусловливают. В сферу пластической анатомии входят кости, их соединения и мышцы [388].

Твёрдой опорой тела человека является его скелет, который состоит из черепа, скелета туловища и скелета верхних и нижних конечностей (рисунок 1.247).

Основной конструктивный стержень туловища — позвоночный столб — *1*. Он состоит из отдельных позвонков, соединённых межпозвоночными хрящами и связками (рисунок 1.248). Различают семь шейных — *1*, двенадцать грудных — *2*, пять поясничных — *3*, пять крестцовых — *4* и три или четыре копчиковых — *5* позвонков. Шейный, поясничный и копчиковый отделы дугообразно изогнуты вперёд, а грудной и крестцовый — назад.

Позвоночный столб служит опорой всего тела и благодаря определённому строению позвонков обеспечивает подвижность туловища, а также влияет на формообразование спины. Внизу позвоночник жёстко соединён с костями таза — *2* (*см.* рисунок 1.248), представляющими собой кольцо. Кости таза обеспечивают прочное соединение позвоночника, а следовательно, и всего туловища с нижними конечностями, которые несут всю тяжесть туловища. Кроме того, тазом, как чашей, поддерживаются внутренние органы брюшной полости.

Верхняя часть позвоночника — это грудной отдел, служащий местом прикрепления двенадцати пар изогнутых костей-ребер, которые (за исключением двух пар нижних рёбер) образуют грудную клетку — *3*. Верхние семь пар соединены непосредственно с грудиной — *4* и называются истинными; восьмая, девятая и десятая пары при помощи хрящей присоединяются друг к другу и к хрящу седьмой пары рёбер и называются ложными. Вместе все эти рёбра образуют рёберную дугу. Нижние пары рёбер задними концами прикрепляются к позвонкам, а передними — к мягким тканям. Вверху позвоночный столб заканчивается черепом.

Репозиторий БарГУ

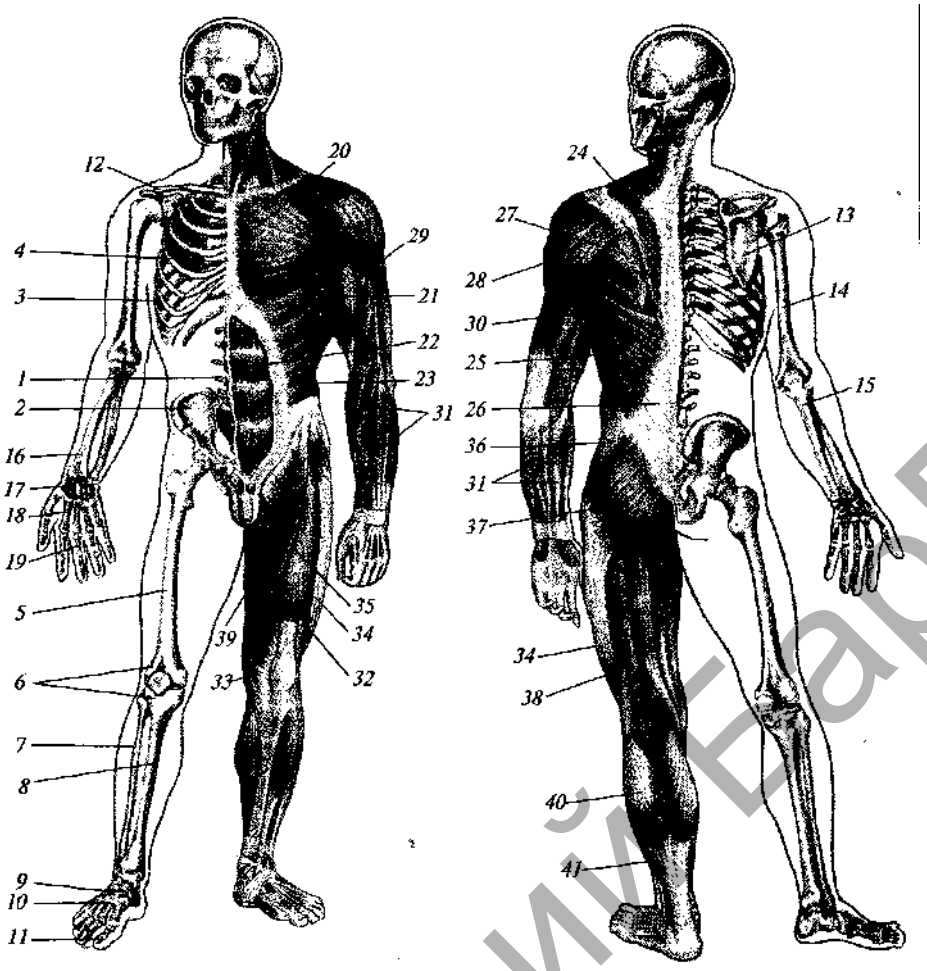



Рисунок 1.247 — Кости и мышцы человека [389]

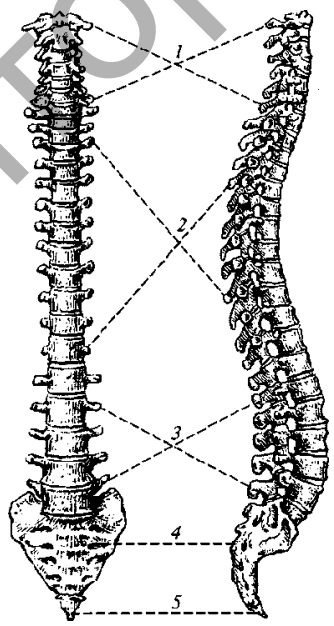



Рисунок 1.248 — Позвоночный столб [390]

**Кости ноги**. Скелет нижней конечности состоит из бедренной кости, костей голени и стопы. ***Бедренная кость*** *— 5 —* самая длинная кость скелета. Она соединена с шаровидной впадиной тазовой кости и образует тазобедренный сустав шаровидной формы, позволяющий ноге совершать в известных пределах круговые движения. Бедренная кость по отношению к вертикальной оси несколько выгнута вперёд.



Репозиторий БарГУ

Бедренная кость при помощи коленного сустава — *6* соединяется с двумя костями голени: ***малой*** — *7* и ***большой*** — *8* ***берцовыми.*** Скелет стопы составляют ***предплюсна*** — *9*, ***плюсна*** — *10* и ***фаланги пальцев*** — *11*. Наличие двух костей голени допускает (хотя и ограниченное) вращение ступни вокруг продольной оси голени, чем мы пользуемся, когда при ходьбе изменяем направление пути.

**Кости руки.** Рука — самый подвижный аппарат человеческого тела, способный выполнять разнообразные сложные движения. Рука соединяется со скелетом туловища при помощи своеобразного рычага — ***ключицы*** — *12*, к которой прикреплена ***лопатка*** — *13*, а к ней — ***плечевая кость*** — *14*. Ключица поднимается и опускается, движется вперёд и назад, а лопатка ходит вслед за ней, скользя вниз, вверх, наружу и внутрь.

Эти движения обеспечивают эластичные мышцы плечевого пояса, расположенные на грудной клетке и лопатке.

К плечевой кости в районе локтевого сустава прикреплены две кости предплечья: ***локтевая*** — *15* и ***лучевая*** — *16*, которые дают возможность вращаться кисти руки. Кисть состоит из трёх частей: ***запястья*** — *17*, ***пястья*** — *18* и ***фаланг пальцев*** — *19*.

**Мышцы туловища.** Мышцы туловища в большинстве своём широкие и плоские, чего нельзя сказать о мышцах конечностей, которые характеризуются удлинённой формой. Некоторые мышцы туловища переходят на конечности и принимают участие в их движениях.

Рассмотрим те из мышц туловища, которые в наибольшей мере оказывают влияние на телосложение человека (*см.* рисунок 1.247).

На наружной поверхности грудной клетки расположены такие мышцы как:

– ***большая грудная мышца*** — *20* приводит руку к туловищу и поворачивает её внутрь. Она в основном формирует грудь;

– ***передняя зубчатая мышца*** — *21* расположена на боковой передней и задней поверхностях грудной клетки, она тянет лопатку вперёд и вниз;

– ***прямая мышца живота*** — *22* находится на передней поверхности туловища и сгибает его вперёд;

– ***наружная косая мышца живота*** — *23*, сокращаясь, сгибает туловище вперёд, а также обеспечивает наклон в сторону.

На спине расположены следующие мышцы:

– ***трапециевидная мышца*** — *24* сближает и опускает лопатки, позволяет запрокидывать голову, опускает и поднимает плечевой пояс;

– ***широчайшая мышца спины*** — *25* приводит руку к туловищу, помогает вращать её внутрь и отводить назад;

– ***общий разгибатель туловища*** — *26*;

– ***подостная мышца*** — *27* приводит плечо к лопатке.

Верхние конечности включают следующие мышцы:

– ***дельтовидная мышца*** — *28* играет наибольшую формообразующую роль в области плеча. Она отводит руку вбок, вперёд и назад;

– ***двуглавая мышца плеча*** — *29* сгибает руку, а за ней находится трёхглавая мышца — *30*, которая позволяет разгибать руку.

Предплечье имеет две группы мышц: ***сгибателей и разгибателей пальцев*** — *31*.

Самое характерное в общей форме руки — это расширение её на большей части плеча и в верхней части предпльечья, где больше всего мышц, и сужение в области запястья и локтевого сустава.

Теперь о нижних конечностях. Почти всю переднюю поверхность бедра занимают три мышцы: ***прямая*** — *32*, ***внутренняя широкая*** — *33* и ***наружная широкая*** — *34*. Большое пластическое значение имеет ***портняжная мышца*** — *35*, которая сверху вниз опоясывает внутреннюю широкую мышцу.

Форму задней стороны бедра определяют ***средняя ягодичная мышца*** — 36, ***большая ягодичная мышца*** — *37*, имеющая округлую форму, ***двуглавая мышца бедра*** — *38*. С внутренней стороны бедра наиболее важна ***нежная мышца*** — *39*. Назначение мышц бедра — сгибать и разгибать ногу, поворачивать бедро наружу и внутрь.

В голени следует отметить главные, наиболее пластически выразительные мышцы: ***икроножную*** — *40* и ***камбаловидную*** — *41*. Эти мышцы участвуют в сгибании голени и движениях стопы [391].

Репозиторий БарГУ

**Пропорции фигуры человека.**

В пластической анатомии изучение пропорций важно для эстетического восприятия строения человеческой фигуры и суждения об анатомическом типе, а также для приведения всех размеров и соотношений в удобную для практического применения систему.

Многие поколения художников изучали пропорции человеческого тела. Представления о красоте в различные исторические эпохи не были одинаковы. Художники отражали в произведениях искусства идеи и мировоззрения своего времени.

С древних времён единицей измерения человеческого тела выбиралась длина какой-то его части (головы, кисти, пальца, стопы и пр.), с которой сравнивались размеры всех других частей тела.

Ранее мы уже рассматривали учение о пропорциях в историческом аспекте. Несмотря на разнообразие теорий о пропорциях человеческой фигуры, выводы художников в основном близки.

Модельеры современной одежды ориентируются на пропорционально сложенные мужские и женские фигуры. Для специалиста, занятого в сфере создания современной одежды, очень важно знать закономерности пропорциональных соотношений фигуры, принятой за стандартный образец.

Под пропорциями человеческого тела понимается согласованная система всех его размерных величин. При всём разнообразии индивидуальных особенностей в строении фигуры человека можно усмотреть типичные черты, определённые закономерности пропорциональных отношений его частей.

Воспользуемся наиболее удобным пропорциональным каноном, где единицей измерения (модулем) является голова человека. Согласно этому канону вся фигура по высоте делится на 8 одинаковых по размеру частей (рисунок 1.249):

1 — голова;
2 — от подбородка до линии сосков;
3 — от линии сосков до талии;
4 — от талии до лобка;
5 — от лобка до середины бёдер;
6 — от середины бёдер до коленного сустава;
7 — от коленного сустава до низа икроножной мышцы;
8 — от низа икроножной мышцы до подошвы.

Также из рисунка видно, что по высоте фигура делится на две равные части в месте верхнего края лонного сочленения, локоть руки лежит на линии талии, а рука, в опущенном положении, концом среднего пальца доходит до середины бедра. Также следует заметить, что длина распростёртых рук вместе с длиной плеч равна росту человека.

Существуют различия в пропорциях женских и мужских фигур. Мужская фигура отличается от женской более высоким ростом и крепким сложением. У мужчин резче обозначены костные выступы и рельеф мышц, плечи обычно значительно шире бёдер, шея более короткая и широкая.

Женская фигура отличается от мужской более короткими верхними и нижними конечностями, более широким тазом и узкими плечами, относительно меньшим размером кисти и стопы, меньшим лицевым отделом головы по сравнению с мозговым, меньшим развитием скул и челюстей.

Для женской фигуры характерны более тонкая талия, длинная шея, несколько опущенные плечи. Верхний отдел грудной клетки у женщин уже, чем у мужчин, и меньше расстояние между сосками грудных желез. Грудная клетка у женщин короче, чем у мужчин, а живот длиннее, поясница изогнута больше вперед, а ягодичные мышцы выступают значительно сильнее назад. Вследствие большего накопления жира живот женщины имеет более округлую форму, и все тело имеет своеобразные мягкие очертания (рисунок 1.250).

Пропорции детских фигур изменяются в зависимости от возраста. Так высота головы новорождённого относится к высоте всей фигуры как 1 : 4, длина верхних конечностей составляет 2/5, а нижних — 1/3 высоты фигуры. Пупок — середина фигуры, а ширина головы равна ширине бёдер.

Изменения в пропорциях и строении человеческого тела с возрастом заключаются, с одной стороны, в увеличении размеров тела и всех его частей, а с другой — в резком изменении соотношений между отдельными частями тела. За весь период роста голова увеличивается в высоту в два раза, туловище — в три, руки — в четыре раза, ноги — почти в пять раз, а шея — в семь раз. Окружность грудной клетки увеличивается в три раза. По сравнению с верхней нижняя часть тела имеет большую тенденцию роста (рисунок 1.251).

Репозиторий БарГУ

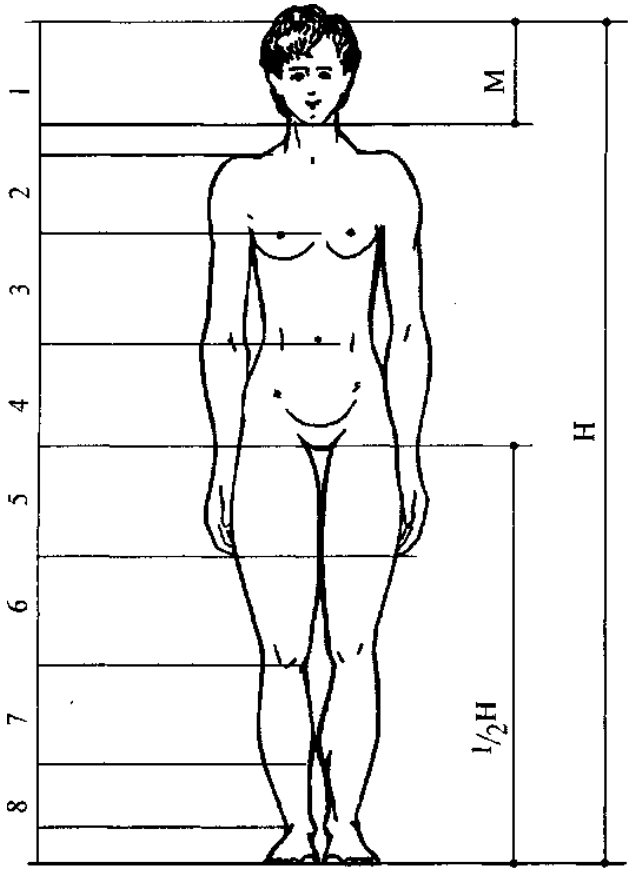



Рисунок 1.249 — Пропорции фигуры человека [392]

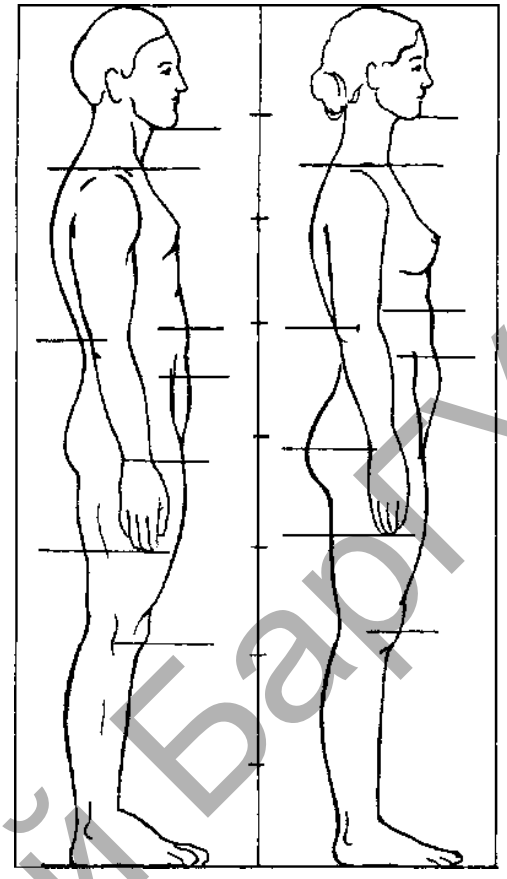


Рисунок 1.250 — Пропорции мужской и женской фигуры [393]

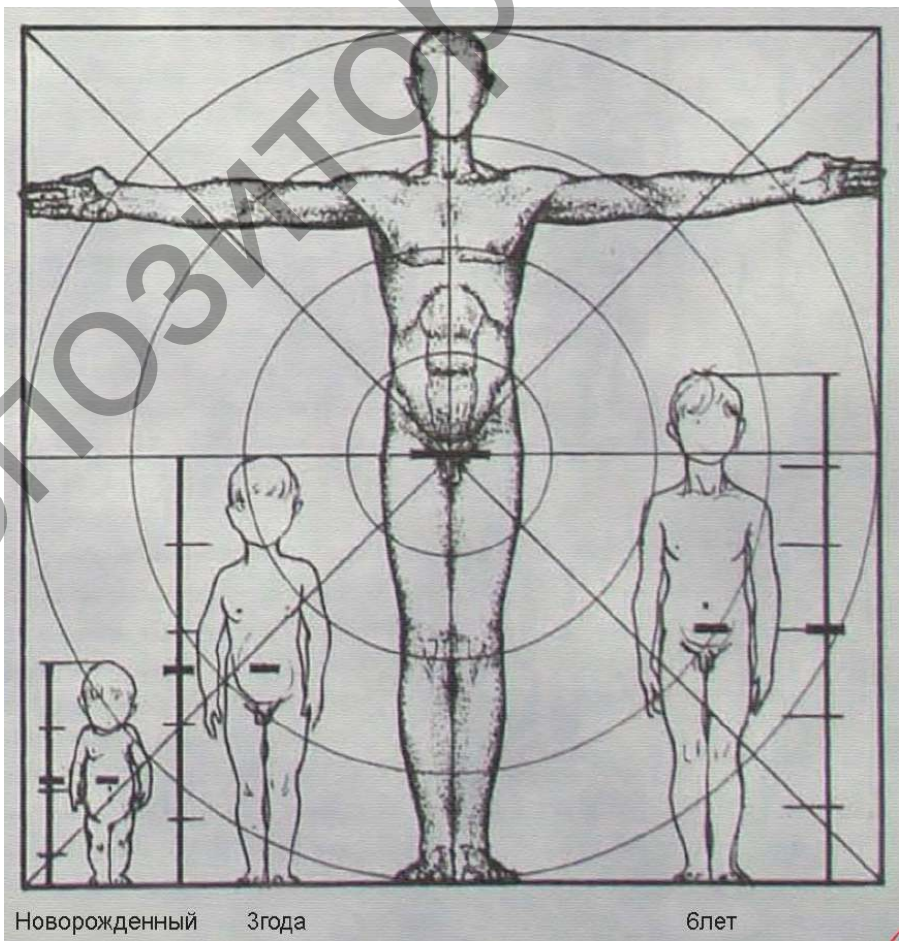



Рисунок 1.251 — Соотношение пропорций взрослого человека и ребёнка [394]

Репозиторий БарГУ

В пропорциях годовалого ребёнка голова с шеей составляют 1/4 его роста (рисунок 1.252), живот выпуклый и его размер преобладает над размером груди, ноги сравнительно короткие.

У 3-летнего ребёнка (рисунок 1.253) модуль головы укладывается в высоте его тела пять раз, грудь становится шире, пупок делит фигуру по высоте на две равные части. Талия ещё не определена.

У 7-летнего ребёнка голова укладывается в росте шесть раз (рисунок 1.254), а туловище составляет 1/3 роста. Тело ребёнка становится более стройным, удлиняются верхние и нижние конечности.

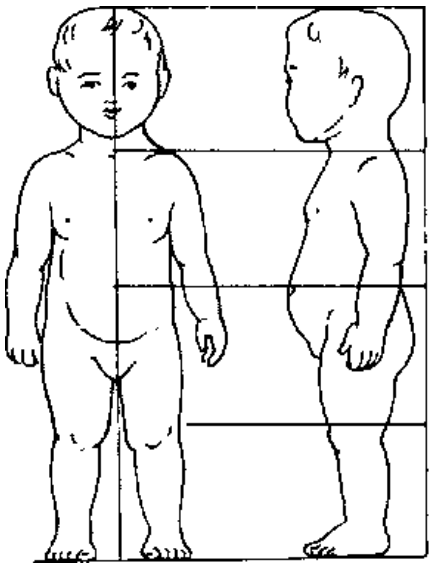


Рисунок 1.252 — Пропорции годовалого ребёнка [395]

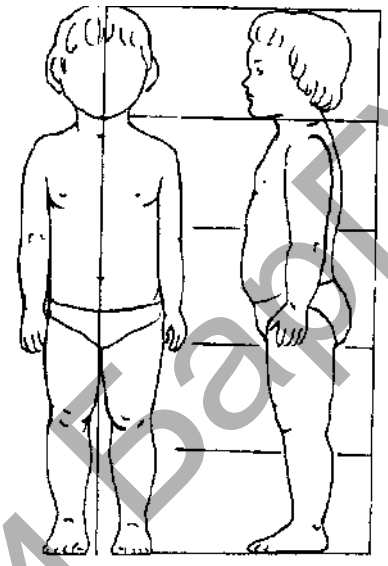


Рисунок 1.253 — Пропорции 3-летнего ребёнка [396]

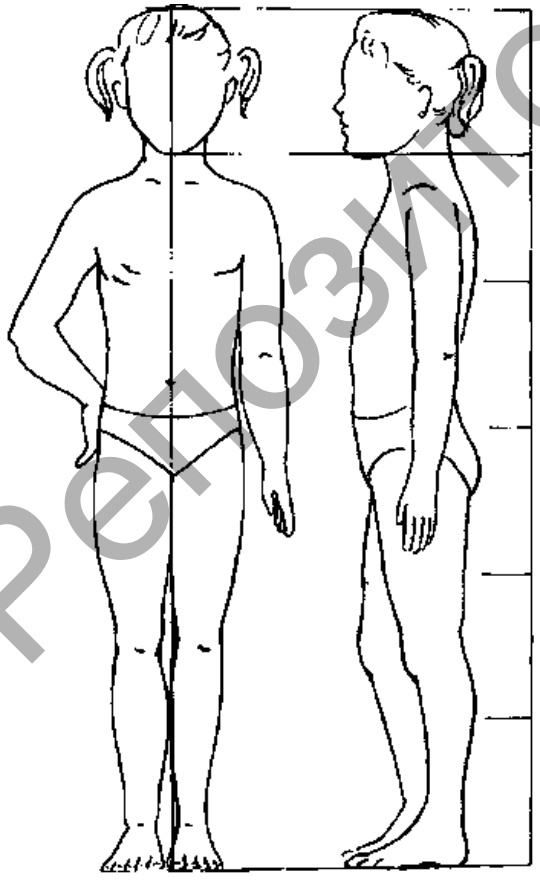


Рисунок 1.254 — Пропорции 7-летнего ребёнка [397]

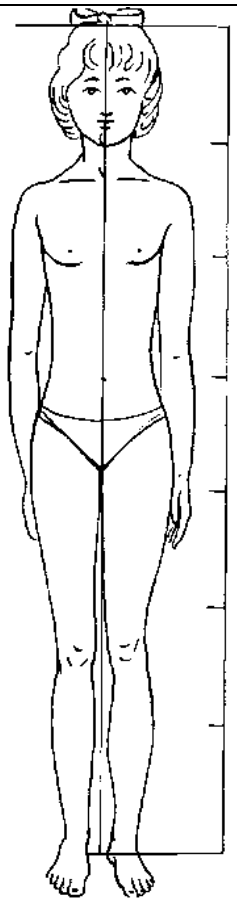


Рисунок 1.255 — Пропорции ребёнка 13 лет [398]

Репозиторий БарГУ

В пропорциях тринадцатилетнего ребенка голова составляет 1/7 высоты фигуры. В этом возрасте значительно увеличиваются конечности, укорачивается туловище, плечи становятся уже и немного выявляется талия (рисунок 1.255).

Из сказанного выше видно, что изменение пропорций отдельных частей тел детей в процессе роста происходит по годам неравномерно. Поэтому при проектировании детской одежды следует учесть, что одежда для детей по своим размерам и пропорциям не может быть ни уменьшенной копией одежды для взрослых, ни одинаковой для детей разных возрастов.

Также возрастная разница пропорциональных соотношений отдельных частей тела ребёнка создаёт сложности при составлении системы пропорций для рисования детских фигур [399].

## 3. Виды и способы графического изображения фигуры человека

Большое место в овладении навыками рисунка занимает изображение фигуры человека. Рисование человека необходимо как способ познания сложности совершенства и многофункциональности тела. Работа над изображением фигуры способствует развитию наблюдательности, формирует конструктивное мышление, учит анализу сложной формы. Учебный рисунок фигуры человека — это прежде всего размышление над формой с карандашом в руках, анализ составляющих частей и их пластическое единство, поскольку для того, чтобы нарисовать фигуру, нужны знания не только изобразительных средств, анатомии и перспективы, но необходимо чувствовать гармонию объёмов в пространстве и уметь находить их взаимосвязь на бумаге.

При рисовании фигуры человека воспитывается чувство и видение пропорций. Стремление изобразить конкретную модель заставляет нас мобилизовать весь свой опыт и навыки, напряжённо изучать натуру с целью изображения, приобретать новые знания. Познавая особенности конструктивного строения фигуры человека, анализируя форму человеческого тела, наблюдая красоту сочетаний отдельных объёмов, мы постигаем гармонию конструктивной связи сложного объекта [400].

Рисунки как изображения появляются на бумаге лишь с помощью таких изобразительных средств, как линии и штрихи.

Линия в изображении играет роль своеобразной границы, отделяющей форму предмета по его очертаниям (контурам) от других элементов, которые имеют свои отличительные признаки. Штрих, являющийся формально той же линией, но только короткой, прерывистой, несёт в изображении функцию, необходимую для передачи объёмности предмета (штриховка в рисунке создаёт впечатление правдоподобности формы и связи её с окружающей средой) (рисунок 1.256).

Рисунок как изображение выполняют только от руки и на глаз.

Рисование на глаз предусматривает прежде всего художественное освоение реального мира, приближение искусства к действительности. Такое изображение становится зрительным образом, понятным каждому зрителю.



Рисунок 1.256 — Набросок, выполненный штрихом. Учебная работа

Репозиторий БарГУ

Рисование на глаз развивает глазомер. У художника такая способность является весьма ценным качеством, помогающим правильно видеть форму.

Реалистический (правдивый) рисунок понятен каждому, даже не посвящённому в изобразительное искусство зрителю, так как правильно увиденная и правдиво переданная форма предмета или явления в рисунке наглядно представлена всеми внешними признаками, благодаря чему зритель видит её и узнаёт.

У графического художественного изображения есть ещё одна особенность — выражение внутреннего содержания нарисованного объекта. Только в этом случае у зрителя возникают определённые ассоциации, происходит активная работа мысли, проявляются чувства. Главное в рисунке, как и в каждом произведении искусства, — содержание, но без совершенной формы оно не будет воспринято зрителем. Поэтому правдивость изображения, связь с содержанием, красота и гармония — вот краткая формула отношения художника к изобразительному искусству.

Выделив особенности рисунка, перейдем к рассмотрению его видов. Наличие разных видов указывает на отличительные признаки, по которым тот или иной рисунок классифицируется и определяется назначением, способом и техникой выполнения.

**Рисунок с натуры** — это изображение, выполняя которое мы наблюдаем и познаём объект, показываем на бумаге его внешний вид и изучаем одновременно его строение. Этот характер работы над рисунком, когда изучаются элементарные основы карандашного изображения, подсказывает, что речь идёт о рисунке учебном, который, конечно же, отличается от рисунка творческого, создаваемого художником, имеющим профессиональную изобразительную подготовку.

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

Набросками называют вид первоначальных рисунков, исполненных для того, чтобы найти положение фигур и первоначальную композицию произведения. Они выполняются как бы в виде пятна и служат предварительным намёком на целое, а так как они набрасываются художником пером, иными рисовальными принадлежностями или углём в короткое время, в порыве вдохновения и лишь для того, чтобы проверить пригодность своего замысла, то они и называются набросками (рисунок 1.257) [401].

Выполняя набросок, художник использует основное изобразительное средство — линию, почти не прибавляя к ней ни штрихов, ни уточнений с исправлениями. Но более прорисованный набросок, иначе именуемый зарисовкой, включает лёгкую штриховку, а также растирку, имеющую цель передать в изображении впечатление объёмности и освещённости объекта (рисунок 1.258).



Рисунок 1.257 — Набросок. Учебная работа



Рисунок 1.258 — Набросок. Учебная работа

Ещё более подробное изображение — этюд. Это результат тоже быстрого рисования, но здесь художник осуществляет работу, направленную на изучение предмета изображения и потому несколько длительную по времени исполнения (рисунок 1.259).

Все графические изображения, которые выполняются художником, не являются, как правило, самоцелью: они составляют необходимую сущность жизни и деятельности творческого человека. Любой набросок, не говоря уже о других быстрых рисунках, становится для мастера живым материалом наблюдений, впечатлений, размышлений и обязательно когда-нибудь находит творческое применение. На основе данного изобразительного материала может возникнуть замысел, воплощение которого начинается с очень важного для художника этапа работы над будущей картиной или творческим рисунком — предварительного эскиза. Эскиз — также один из способов быстрого рисования, даёт первое общее представление о произведении, основой чего оказывается сам.



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.259 — В. Поленов «Фигура Христа». Этюд [402]

Что касается использования непосредственно изобразительных средств, какими являются линия, штрих, тон, то рисунки подразделяют также на **линейные и тональные** [403].

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 (рисунок 1.260).



Рисунок 1.260 — Линейный рисунок. Учебная работа

Безусловно, линейные рисунки имеют свои неповторимые художественные достоинства, но всё же выразительной трактовкой наиболее правдивого отражения действительности следует считать тональные рисунки, выполненные карандашом или каким-либо другим рисовальным материалом. Эта правдивость достигается передачей материальных качеств и пространственного положения предметов на основе тональных отношений, показать которые вполне возможно простым карандашом не в максимальном приближении к натуре, а в связи с пропорциональными ей градациями светотени (рисунок 1.261).



Репозиторий БарГУ



Рисунок 1.261 — Тональные рисунки [404]

Именно градации светотени, т. е. тональные отношения, создают в рисунке иллюзию жизненной правды, подобно тому, как в произведении живописи материальность и пространственность выглядят «настоящими» благодаря верно переданными художником светотеневыми отношениями.

Есть ещё два вида рисунка, связанные с техникой выполнения и называемые либо оригинальными, либо печатными. Оригинальный рисунок художник выполняет в одном экземпляре, т. е. это творческий оригинал, ставший самостоятельным произведением изобразительного искусства.

Печатный рисунок иначе называют эстампом, что означает оттиск, и находит он своё выражение в виде различных видов гравюры и литографии (рисунок 1.262).



Рисунок 1.262 — Гравюра. Учебная работа [405]

Гравюра — печатное воспроизведение на бумаге оттиснутых с вырезанных на деревянной плоскости и линолеуме изображений, именуемых теперь соответственно, как ксилография и линогравюра. К гравюре относится также офорт, т. е. оттиск изображения, полученного художником-графиком на металлической поверхности (медной, цинковой и т. п.). Литографией является оттиск на бумаге с нарисованного специальным карандашом на литографическом камне изображения, травленного кислотами.

Все виды рисунка составляют выработанную художниками разных эпох и творческих стилей художественную систему, вылившуюся в самостоятельный род изобразительного искусства, который называют графикой, занимающей своё место в творчестве человека [406].



Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.1

## Введение. Виды изобразительного искусства. Графика

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Содержание, цель и задачи дисциплины.
- Характеристика материалов и принадлежностей для графических работ.
- Графика как вид изобразительного искусства.
- Рисунок как основной вид графики.

Репозиторий БарГУ

# Содержание, цель и задачи дисциплины

***Цель*** дисциплины — формирование знаний, умений, навыков и профессиональных компетенций в области изобразительного искусства, овладение на практикоориентированном уровне технологиями живописи, графики, скульптуры, композиции, декоративного искусства как части исторического опыта человечества, а также средствами их выразительности.

Основными ***задачами*** дисциплины являются: развитие художественного мышления, творческого воображения, зрительной памяти, пространственного представления, качественных знаний, умений и навыков, необходимых для руководства художественным и эстетическим воспитанием, практической деятельностью школьников.

Репозиторий БарГУ

# Характеристика материалов и принадлежностей для графических работ

- бумага;
- графитные и цветные карандаши;
- акварельные мелки;
- резинка;
- уголь;
- мел;
- фломастер;
- сангина;
- соус;
- пастель;
- тушь и перо [1].








Репозиторий БарГУ

# Графика как вид изобразительного искусства

**Графика** (греч. grapho — пишу, рисую), как и живопись, скульптура, а также фотоискусство, является видом изобразительного искусства [2].




Репозиторий БарГУ




Рисунок 1 — Выразительные средства графики

Язык графики и главные его выразительные средства — это линия, штрих, контур, пятно, тон [3].

Репозиторий ВарГУ

**Графике доступны разнообразные жанры:**

- портрет;
- пейзаж;
- натюрморт;
- исторический жанр и др.

**Специфическими графическими жанрами являются:**

- карикатура;
- шарж;
- плакат;
- книжная и газетно-журнальная графика.

Графика тесно связана с процессом печати (полиграфическим воспроизведением), а значит, предполагает возможность множественного повторения (тиражирования) своих произведений (эстампы). Каждый оттиск является оригиналом, а не копией произведения [4].

Репозиторий БарГУ

# К печатным художественным изображениям относят:

- гравюру на дереве (ксилография)
- гравюру на металле (офорт)
- литографию
- линогравюру
- гравюру на картоне
- и другие, основанные на искусстве рисунка, но имеющие собственные выразительные средства

Репозиторий БарГУ

# Гравюра

Изображение, полученное в результате оттиска на бумаге с печатной формы — доски из металла, дерева или линолеума с нанесённым на неё углублённым рисунком, называется **гравюрой.**

В этом случае рисунок выполняется специальными резцами (штихелями) или вытравливается кислотой (в офорте) [5].

**Гравюра для высокой печати**

•При высокой печати (гравюра на дереве — ксилография, линогравюра) краску накатывают на поверхность доски, её выступающие части, с которых и печатают чёрным (или другим) цветом, в углубления краска не попадает. К этому виду печати относится и гравюра на картоне.

**Гравюра для глубокой печати**

•В процессе глубокой печати (гравюра на металле — офорт) краску затирают вглубь штриха, выступающие части дают светлый тон, а углублённые штрихи — тёмный.

Репозиторий БарГУ

# В зависимости от содержания и назначения графика может быть:

- *станковая;*
- *книжная (журнально-газетная), в том числе мода-графика;*
- *плакат (афиша);*
- *прикладная графика (графический дизайн);*
- *компьютерная графика.*

Репозиторий БарГУ

# Станковая графика

Для станковой графики характерны широта тематики и разнообразие изобразительных средств. Это, как правило, рисунки, не имеющие прикладного назначения, а также печатная графика (эстамп, лубок).



Рисунок 2 — Кацусика Хокусай. Большая волна в Канагаве, бум. ксилография. 1823—1831 гг. [6]



Рисунок 3 — И. Репин. Л. Н. Толстой за работой. 1891. Карандаш [7]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 4 — Бова Королевич сражается с Полканом. Сказочный лубок [8]

Репозиторий БГУ

# Книжная графика

Художники-иллюстраторы работают над элементами внешнего оформления книги (суперобложка, переплёт или обложка), над форзацем и другими элементами внутреннего оформления книги (авантитул, титульный лист, шмуцтитул, иллюстрации) [9].

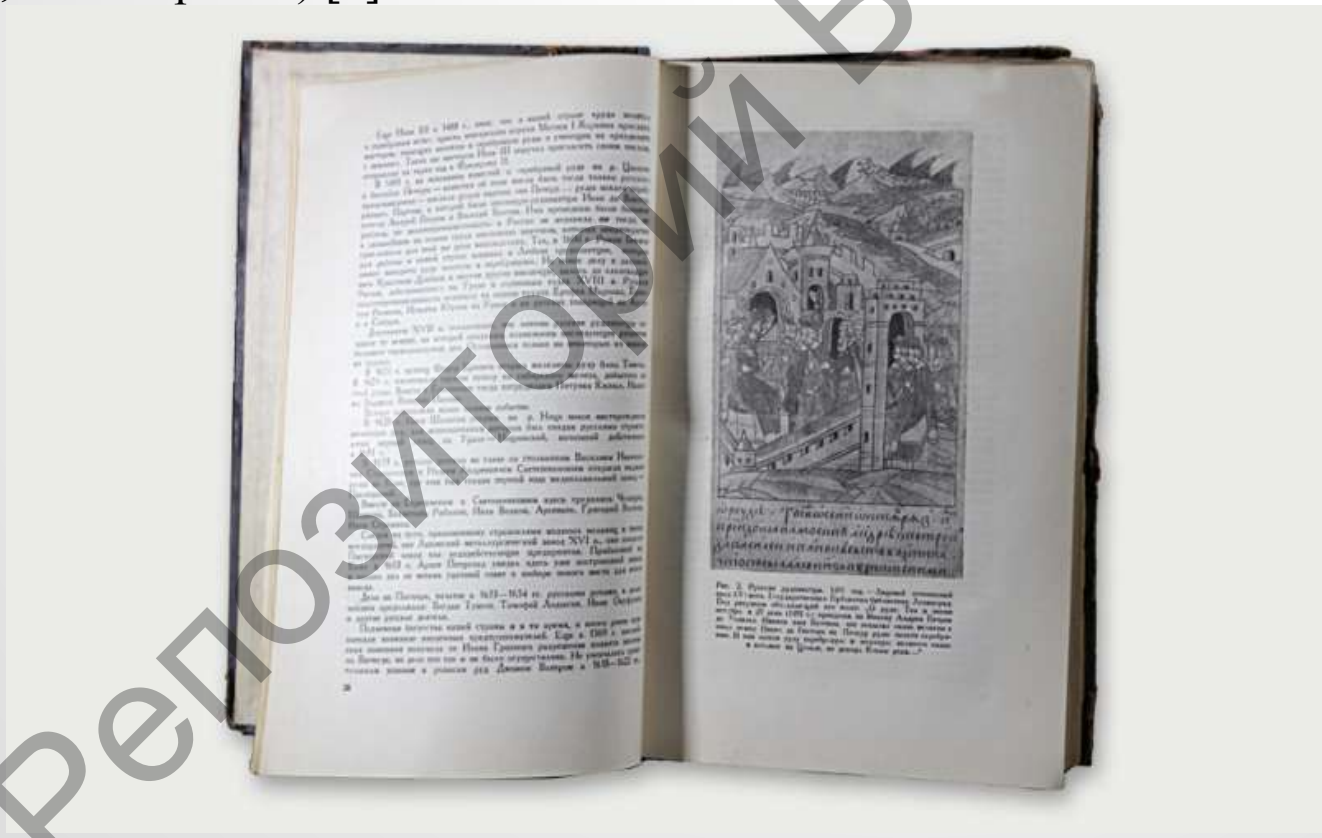


Рисунок 5 — Книжная графика [10]

Репозиторий БарГУ

# Журнально-газетная графика и мода-графика




Рисунок 6 — Журнально-газетная графика [11]



Рисунок 7 — Мода-графика [12]

Репозиторий БарГУ

# Плакат

**Плакат** (нем. Plakat — объявление) — единичное произведение графического искусства, как правило, крупного формата, содержащее лаконичное, броское, обычно цветное изображение, сопровождаемое кратким текстом.

Выделяют плакаты *политические, спортивные, экологические, рекламные, сатирические, просветительские, театрально-зрелищные и др.*









Рисунок 8 — Разновидности плакатов [13]

Репозиторий БарГУ

# Афиша

**Афиша** — вид информационной графики, листовое издание обычно большого формата. По содержанию афиша — это всегда объявление о спектакле, концерте, лекции и т. д. [14].



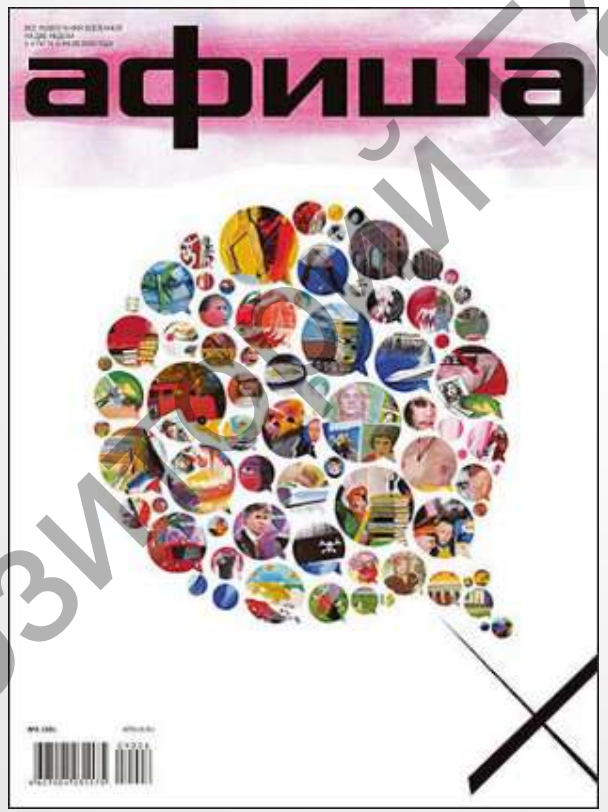







Рисунок 9 — Разновидности афиш [15]

Репозиторий БарГУ

# Прикладная графика

**Прикладная графика** — область графического искусства, включающая все виды утилитарных графических произведений: почтовые марки, конверты, открытки, денежные знаки, афиши, буклеты, программы, проспекты, плакаты. Этикетки на различных упаковках — это тоже прикладная или промышленная графика (промграфика), которая имеет практическое назначение.










Рисунок 10 — Прикладная графика [16]

Репозиторий БарГУ

# Компьютерная графика

Художники выполняют композиции из сложно пересекающихся линий, объёмных элементов, узоров, цветовых пятен на экране дисплея, а затем полученные изображения выводят на принтере [17].

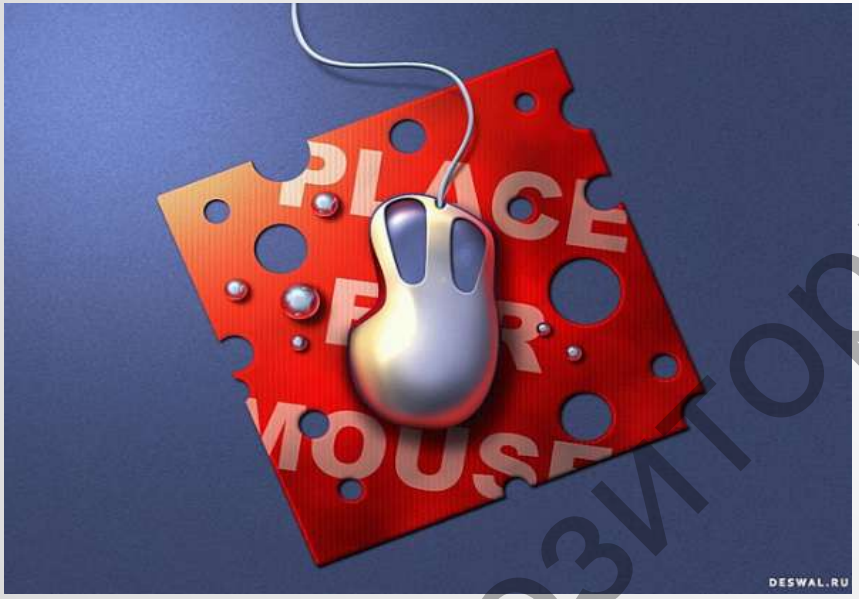






Рисунок 11 — Компьютерная графика [18]

Репозиторий БарГУ

# Рисунок как основной вид графики

***Рисунок* — структурная основа любого изображения: графического, живописного, скульптурного, декоративного. *Рисунок* — средство познания и изучения действительности.** Словом, «рисунок» мы называем не только линейный абрис, очертание какого-либо предмета, но и всякое упорядочение формы в изображении [19].

Многочисленные **виды** рисунка различаются по технике, методам и характеру, по назначению, жанрам и темам.

- Станковый рисунок
- Наброски, зарисовки
- Эскиз
- Академический рисунок
- Учебный рисунок

Репозиторий ВарГУ

# Варианты художественного графического изображения

***Рисунок***, где главным является достоверная передача изображаемых объектов на плоскости с помощью линейной перспективы и тональной моделировки

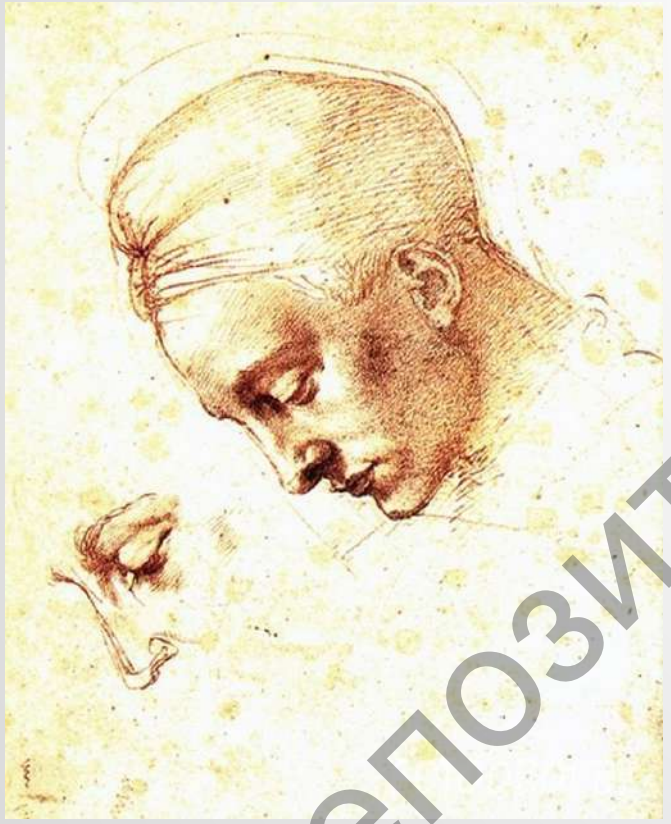


Рисунок 12 — Микеланджело. Рисунок женской головы [21]

***Условный рисунок***, когда основным принципом является достижение максимальной выразительности, а достоверность — не главная задача [20]



Рисунок 13 — Эскиз костюма, выполненный в условной манере [22, с. 9]

Репозиторий БарГУ

# Главное выразительное средство рисунка — линия

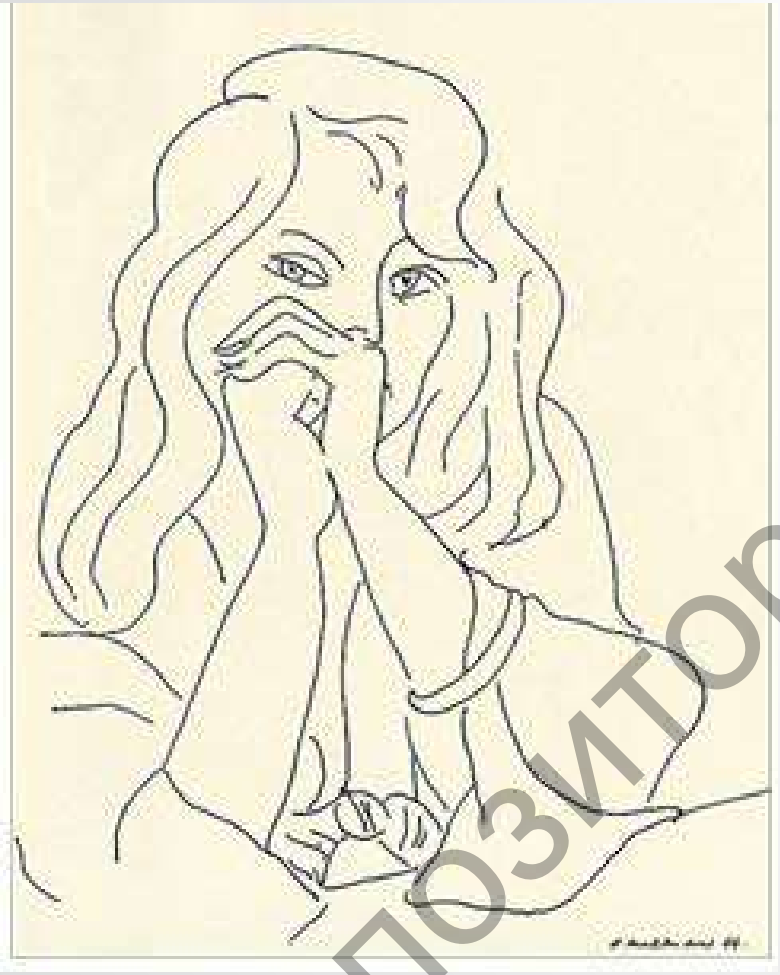


Рисунок 14 — А. Матисс. Женщина с распущенными волосами [23]



Рисунок 15 — М. Врубель. Роза [24]

Репозиторий ВГУ

# Главное выразительное средство рисунка — линия.



Рисунок 16 — В. Ван-Гог. Барки на берегу [25]



Рисунок 17 — П. Пикассо. Дон Кихот [26]

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
2. Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie. (дата обращения: 15.06.2015).
3. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
4. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
5. Там же.
6. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
7. Там же.
8. Там же.
9. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
10. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Костерин Н. П. Учебное рисование. М.: Просвещение, 1984.
2. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
3. Там же.
4. Кветко З. Н. Рисунок.
5. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
6. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
7. Крахула Б. Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / Б. Крахула ; пер. с англ. И. Кочневой. СПб. : Питер, 2014. 128 с.
8. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 18.
9. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма. М. : Академия, 2008.
10. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 15.
11. Там же. С. 14.
12. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
13. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 15.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.2

## История развития рисунка

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Назначение рисунка и его особенности в Древнем Египте.
- Законы изображения, особенности рисунка в искусстве Древней Греции.
- Прикладной характер рисунка в эпоху Римской Империи.
- Самостоятельное значение рисунка в эпоху Возрождения.
- Русская школа рисунка XVIII—IXX вв.
- Выражение творческой индивидуальности в рисунках художников XX в.

Репозиторий БарГУ

# Назначение рисунка и его особенности в Древнем Египте

Тематику картин в Древнем Египте можно назвать *религиозно-культовой* [1].



Рисунок 1 — Египетский папирус, изображающий царицу. XV в. до н.э.[2, с. 41]

Репозиторий ВГУ

Все картины египетских художников выполнялись в определённых рамках. Фигуры людей, богов и животных на изображениях, как будто подчинены некой схеме. Лицо принято было изображать в анфас, а саму фигуру — руки, ноги, часть туловища — в профиль [3].

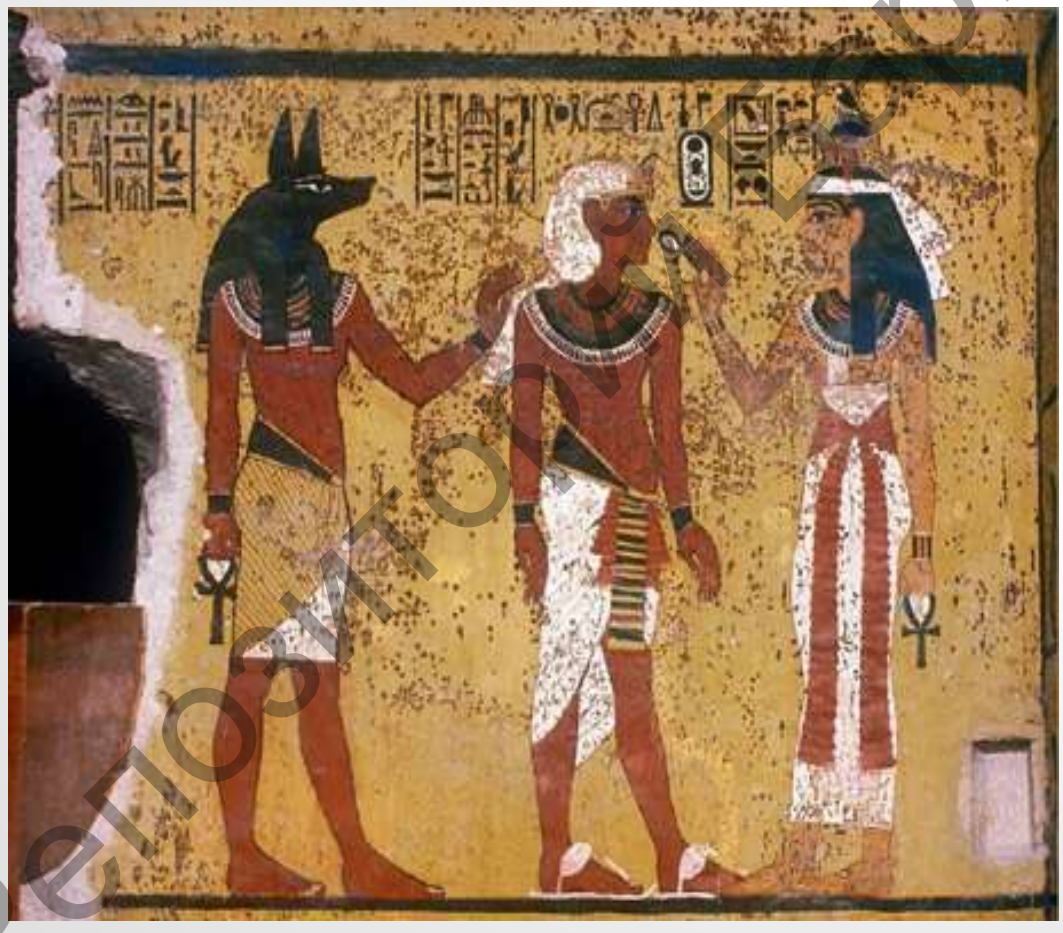


Рисунок 2 — Египетская фреска. XV в. до н. э. [4]

Репозиторий БГПУ

Среди рисунков древних египтян наряду с каноническими религиозными сюжетами можно увидеть *рисунки, отражающие жизненные впечатления*: кошка гуляет среди зарослей папируса; девушка ловит рыбу; люди играют на музыкальных инструментах и др.

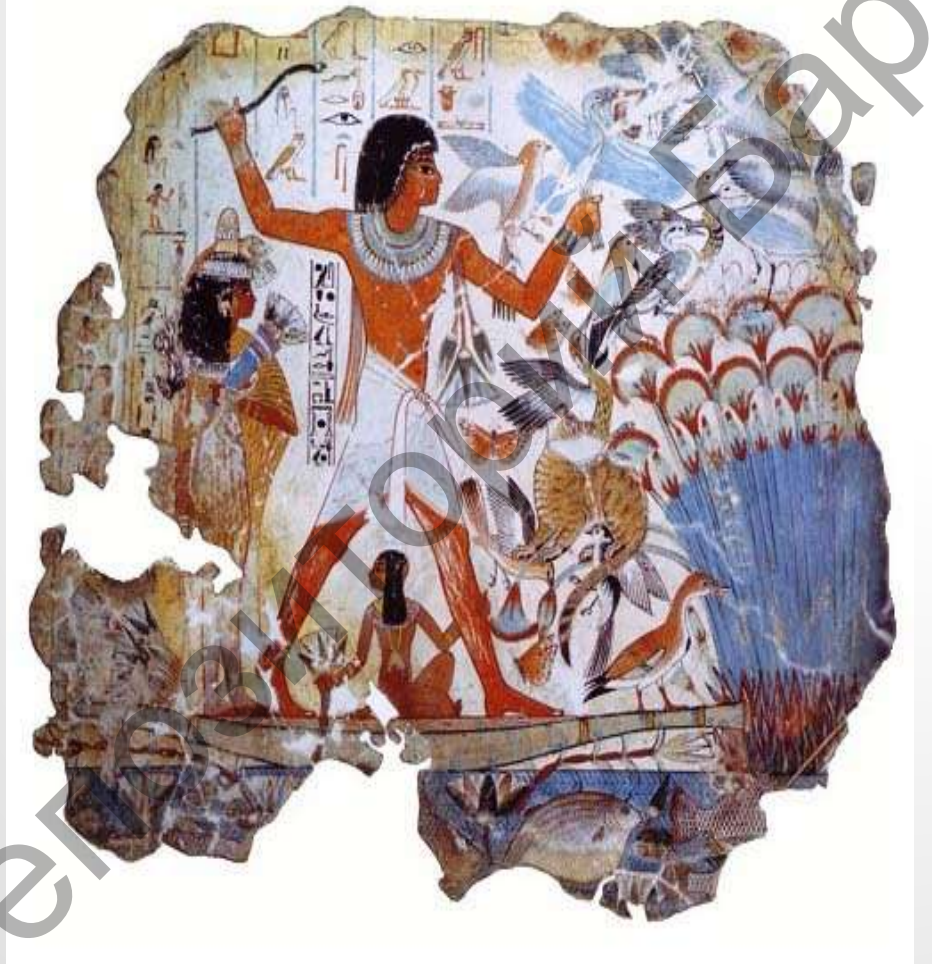


Рисунок 3 — Египетская фреска.
XVв. до н. э.[5]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 4 — Гуси. Фреска гробницы зодчего Нефермаата в Медуме. XXVII в. до н. э. Каир. Египетский музей. Фрагмент [6]



Рисунок 5 — Танцовщицы на пиру. Фреска гробницы вельможи Небамуна в Фивах. XV в. до н. э. Фрагмент [7]

Репозиторий БарГУ

# Законы изображения, особенности рисунка в искусстве Древней Греции

Древнегреческие художники разрабатывали свои каноны, исследуя тело человека.

Они утверждали, что сущность прекрасного заключается в стройном порядке, в симметрии, в гармонии частей и целого.

Практически эталоном красоты стало человеческое тело [8].

Репозиторий БарГУ

**Поликлет**
(древнегреческий скульптор и теоретик искусства, работавший в Аргосе во 2-й половине V в. до н. э.) впервые в истории изобразительного искусства предложил новые пропорциональные членения фигуры и первым придумал рисовать фигуры, которые опирались бы на одну ногу.

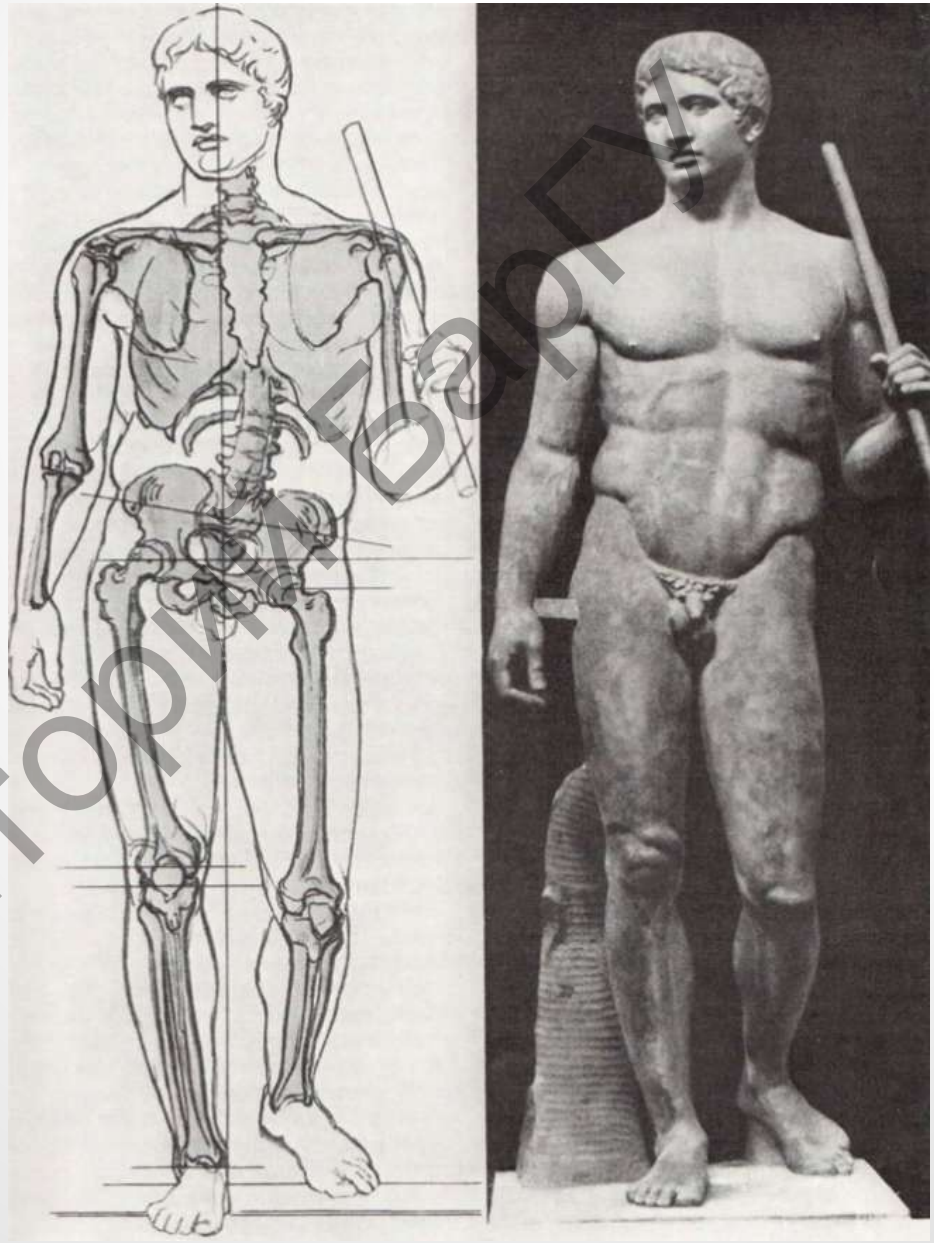


Рисунок 6 — Поликлет. Дорифор. Мрамор V в. до н. э. [9]

Репозиторий БарГУ

**Полигнот** — древнегреческий живописец V в. до н. э. Полигнот учил учеников наблюдать за окружающим миром, передавать в рисунке жизнь людей и природу так, как они это видят. Умея владеть только линией, Полигнот стремился к реальности изображения. Он также привнёс эмоции в лица изображаемых людей, тем самым внося разнообразие в рисунки.

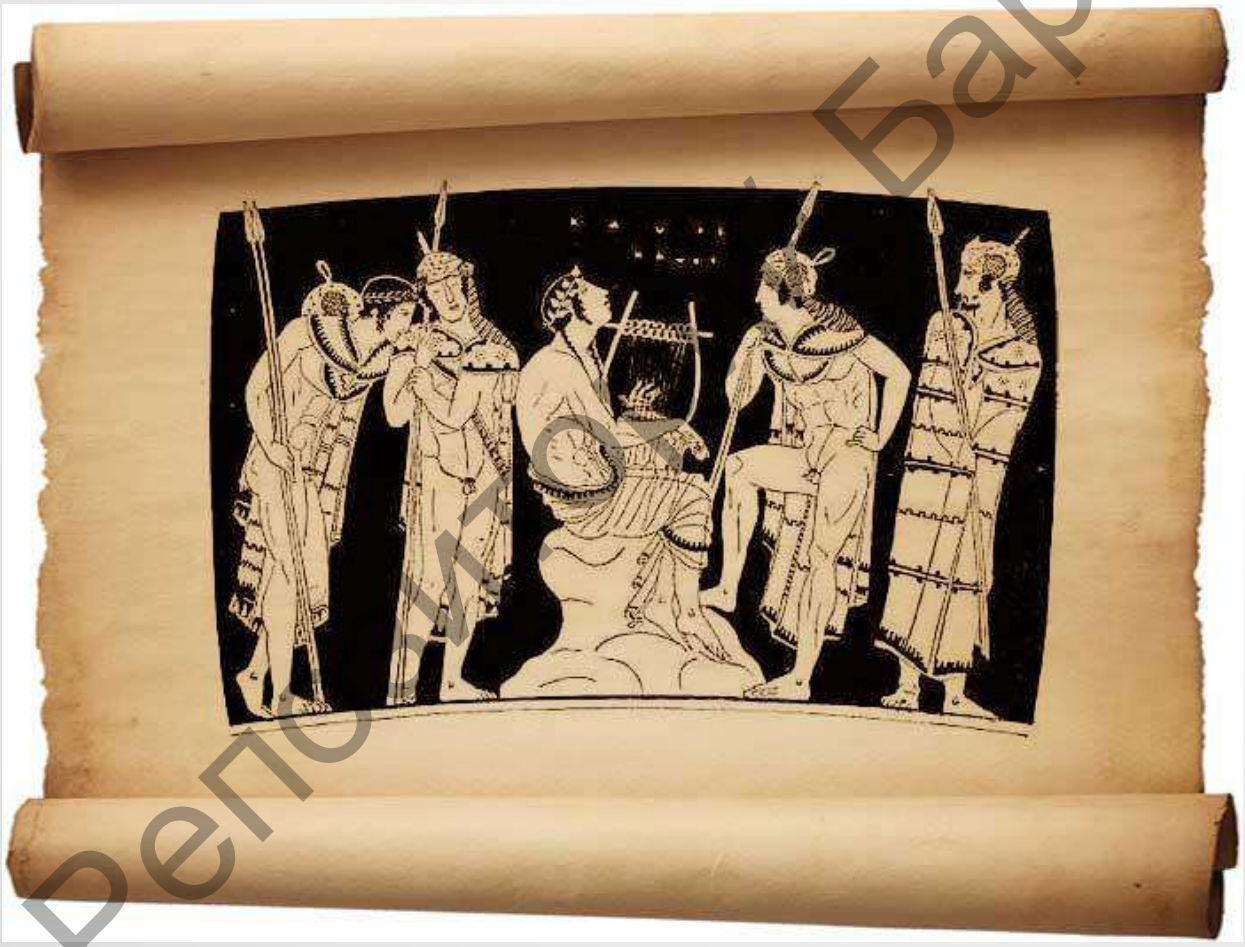


Рисунок 7 — Орфей. Рисунок на древнегреческой вазе в стиле Полигнота [10]

Репозиторий БарГУ

Художники Древней Греции старались изобразить реальный мир как можно точнее, поэтому в основу метода обучения рисунку было положено рисование с натуры. Греки стремились к натуре всеми силами, старались передать всё гиперреалистично — это и повлияло на методику обучения в художественных школах того времени [11].

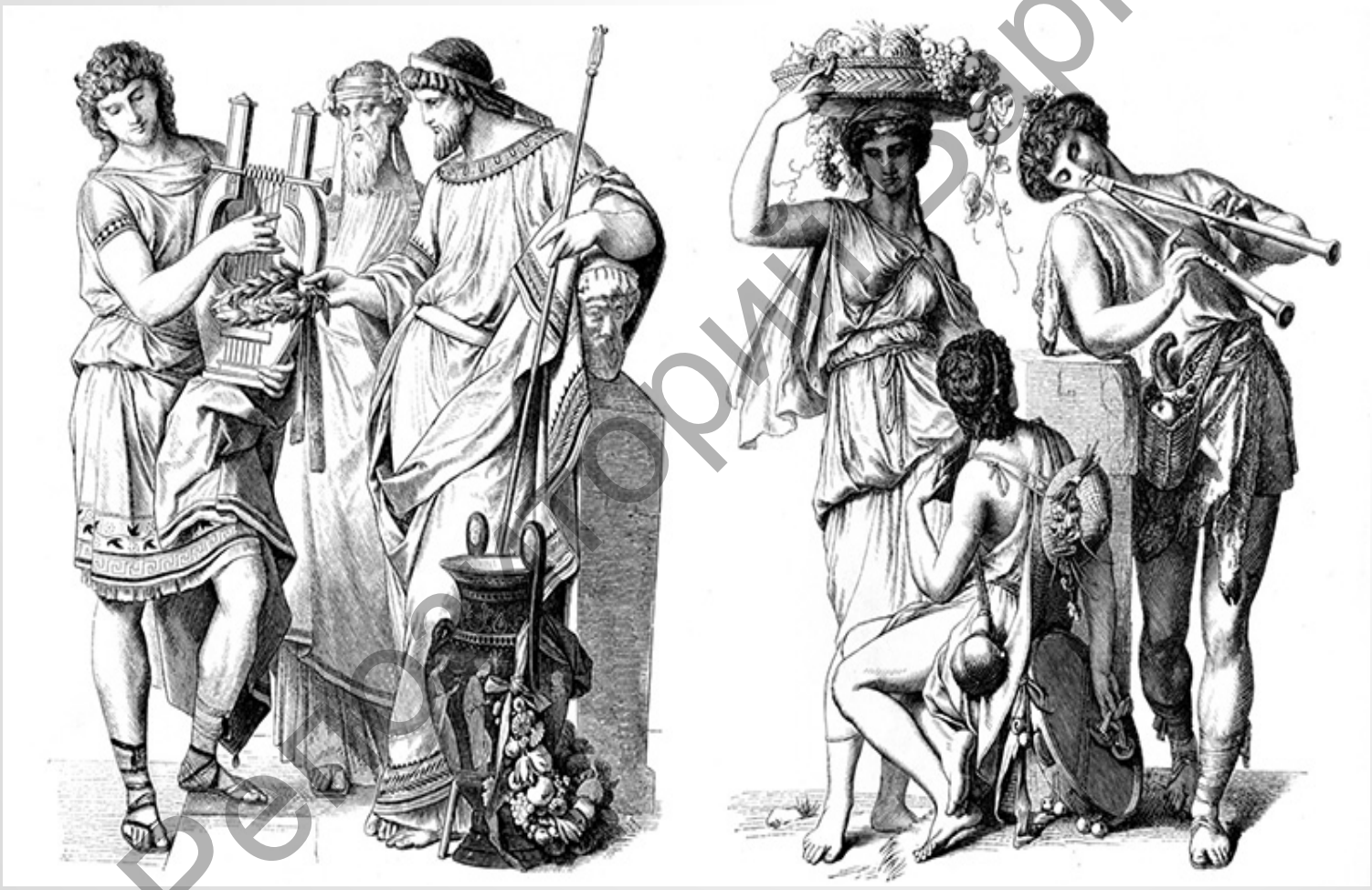


Рисунок 8 — Рисунки Древней Греции [12]

Репозиторий БГПУ

# Прикладной характер рисунка в эпоху Римской Империи

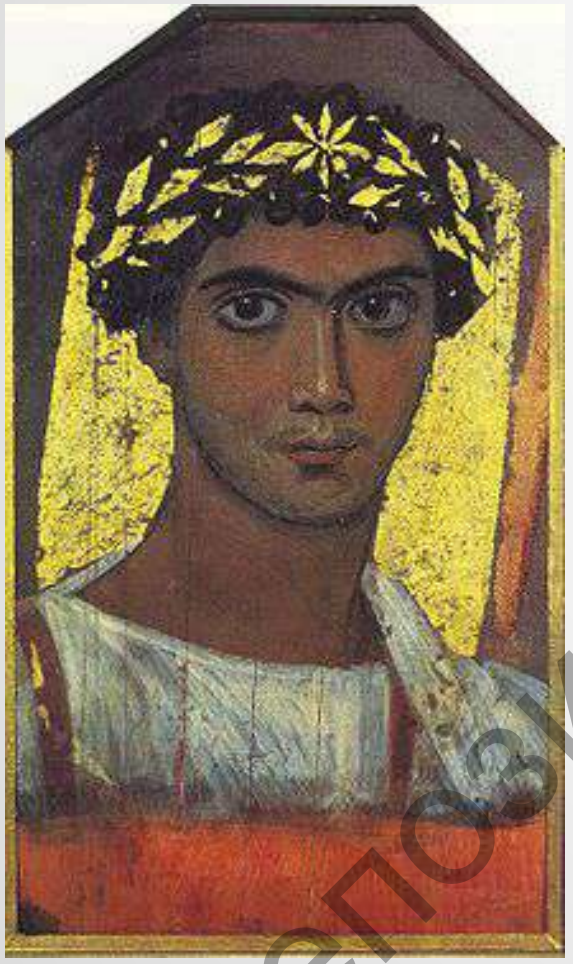


Рисунок 9 — Портрет юноши. II в. н. э. [13]

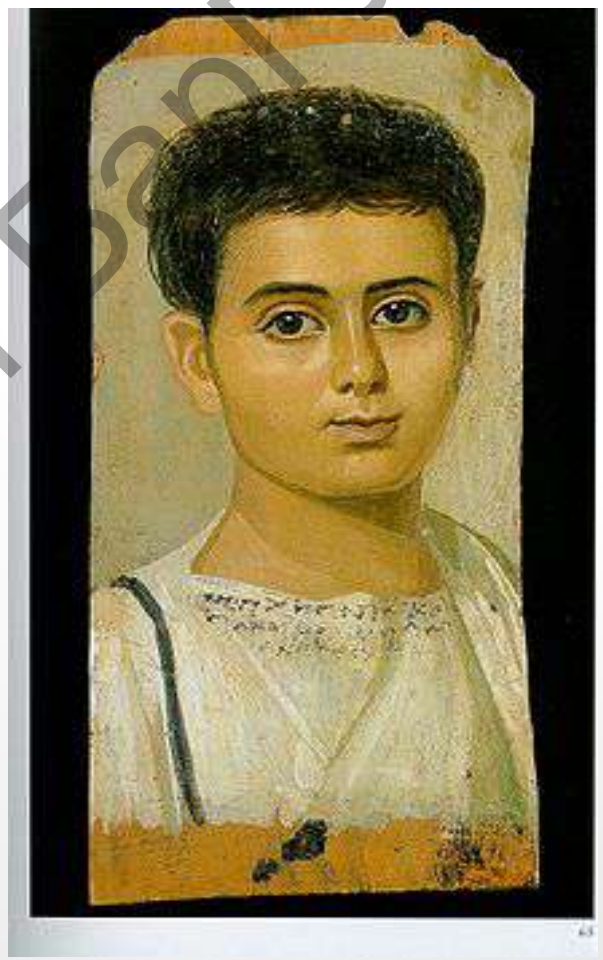


Рисунок 10 — Портрет мальчика по имени Евтихий. II в. н. э. [14]

Репозиторий БарГУ

# Самостоятельное значение рисунка в эпоху Возрождения

В эпоху Возрождения искусство рисунка приобрело самостоятельную значимость. Под влиянием гуманистических принципов культ человека противопоставляется религиозным идеалам [15].

В истории рисунка существовали два различных подхода к изображению, две системы передачи формы: **объёмная и живописная**.

При **объёмном** изображении форма передаётся чётким контуром и моделировкой объёма

При **живописном** — контуры словно бы растворяются в окружающем воздушном пространстве

Репозиторий БарГУ

Строгой, линейной манере рисунка следовали художники Возрождения, принадлежавшие к флорентийской и римской школам (А. Матеньи, Леонардо да Винчи, Микеланджело).

Венецианские художники рисовали в свободной манере (Джорджоне, Тициан, П. Веронезе, Я. Тинторетто). Они предпочитали использовать лёгкий живописный штрих и пятно.



Рисунок 11 — Леонардо да Винчи. Голова девушки [16]



Рисунок 12 — Леонардо да Винчи. Наброски к «Коню», 1448 [17]

Репозиторий БарГУ

Великими мастерами линейного рисунка, выполненного серебряным штифтом, были Ян ван Эйк, А. Дюрер, Рафаэль и другие. Мастера Северного Возрождения уделяли больше внимания самостоятельному рисунку.



Рисунок 13 — А. Дюрер. Автопортрет. 1484 [18]



Рисунок 14 — Ж.-Д. Энгр. Портрет молодой девушки [19]

Репозиторий БарГУ

# Русская школа рисунка XVIII—IXX вв.

Русская школа 18—19 вв. также внесла много нового в технику рисунка. Виртуозно владел рисунком О. Кипренский, К. Брюллов и другие ученики Академии художеств [20].



Рисунок 15 — К. Брюллов
Портрет Полины Виардо [21]



Рисунок 16 — О. Кипренский.
Натурщик с красным плащом [22]

Репозиторий БарГУ

В известном рисунке «Группа из двух натурщиков» К. Брюллов использовал сложное сочетание материалов: сангины, пастели, угля и мела.

Многочисленные рисунки К. Брюллова, выполненные акварелью, производят впечатление законченных картин.



Рисунок 17 — К. Брюллов. Турчанка [23]



Рисунок 18 — К. Брюллов. Группа из двух натурщиков [24]

Репозиторий БарГУ

Рисунки А. Лосенко, А. А. Иванова, И. Репина и многих других русских мастеров дают представление о различных приёмах использования графических материалов.

Великий живописец А. А. Иванов обогатил возможности акварели, заставил её звучать с новой выразительной силой [25].



Рисунок 19 — А. А. Иванов. Хождение по водам [26]

Репозиторий БарГУ

И. Репин любил выполнять остропсихологические рисунки графитным карандашом и использовать растушку. В рисунке углём на холсте «Портрет Элеоноры Дузе» художник воспользовался разнообразными техническими приёмами: то уголь кладётся плашмя и слегка растирается, то работа ведётся свободным, широким штрихом.



Рисунок 20 — И. Репин. Портрет Элеоноры Дузе [27]

Репозиторий БарГУ

Русские художники второй половины XIX в. развили и широко использовали в своём искусстве технику соуса, как сухого, так и мокрого, когда он разводится водой, подобно акварели. Н. Крамской выполнил этюд женской головы к картине «Неутешное горе» в свободной манере, с использованием штриха, в технике сухого соуса.



Рисунок 21 — И. Крамской. Неутешное горе [28]

Репозиторий ГГУ

Рисунки В. Серова, Б. Кустодиева, В. Борисова-Мусатова, М. Врубеля представляют собой образцы мастерского сочетания разнообразных рисовальных материалов в одном листе [29].

В. Серов, работая над портретом О. К. Орловой, применил уголь, сангину и цветные карандаши. Получился рисунок, близкий к живописному изображению.

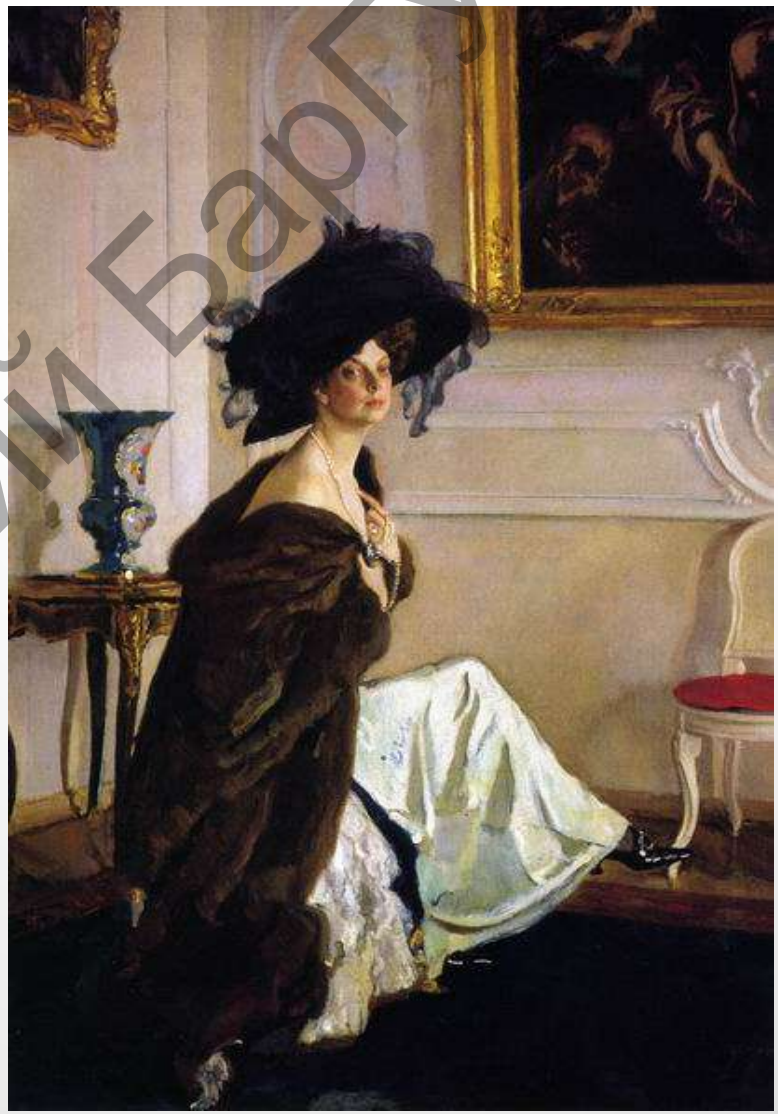


Рисунок 22 — В. Серов.
Портрет О. К. Орловой [30]

Репозиторий БарГУ

Краткий обзор развития специфического языка рисунка показывает, что он во многом зависит от используемых художественных материалов и техник. В крупнейших художественных музеях собран богатый материал, который позволяет изучать технику рисунка мировой и русской школ [31].



Рисунок 23 — М. Врубель.
Роза в стакане [32]

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie. (дата обращения: 15.06.2015).
2. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
3. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
4. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб. М. : Агар, 1998.
9. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
10. Там же. С. 51.
11. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
12. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 54.
13. Там же. С. 56.
14. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


15. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
16. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
17. Там же.
18. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 61.
19. Кветко З. Н. Рисунок. С. 26.
20. Там же.
21. Там же. С. 28.
22. Там же. С. 27.
23. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 67.
24. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
25. Кветко З. Н. Рисунок.
26. Там же. С. 29.
27. Там же. С. 30.
28. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 55.
29. Кветко З. Н. Рисунок.
30. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 61.
31. Там же.
32. Там же.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

## Тема 1.3
## Техника рисунка

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Художественные материалы для создания рисунков.
- Графические материалы, их маркировка, целевое назначение, особенности работы. Изобразительные возможности графических материалов.
- Основные выразительные средства рисунка.
- Анализ графических произведений русских и зарубежных художников.

Репозиторий БарГУ

# Художественные материалы для создания рисунков




Рисунок 1 — Материалы для рисунка и живописи [1, с. 6]

Репозиторий БарГУ

# Художественные материалы

**Графические** — это *карандаши,* разнообразные *мелки, палочки обожжённого древесного угля, фломастеры,* различные *ручки,* а также традиционные в графике — *тушь и перо*, вместо которого иногда применяют *заострённую палочку или кисть*.

**Живописные** — это *краски*, которые дают художнику богатые возможности в изображении мира. Художнику для живописи требуются разные виды красок — *акварель, гуашь, темпера, масло* [2].

Репозиторий БарГУ

# Графические материалы, их маркировка, целевое назначение, особенности работы

При создании графического изображения используются разные виды бумаги, картона и многие виды рисующих и красящих материалов: карандаши, авторучки и пр.

## Бумага

Рисовальная бумага в зависимости от назначения и качества выпускается следующих марок:

- **В** — для выставочных, художественных работ;
- **Ф** — для работы тушью, изготовления гравюр;
- **А** — для работы акварелью;
- **О** — массового назначения [3].



Рисунок 2 — Виды бумаги

Репозиторий БарГУ

# Красящие и рисующие материалы:

- графитные и цветные карандаши;
- фломастеры;
- акварель;
- тушь;
- соус;
- цветные мелки;
- уголь;
- сангина;
- пастель [4].

Репозиторий БарГУ

# Графитные и цветные карандаши

Карандаши можно разделить на три основные группы: *чёрные графитовые, копировальные (химические) и цветные.* Они дифференцируются по твёрдости (мягкости), обозначаемой буквами Т, МТ, М с цифровым показателем перед буквой. Например, М — мягкий, 2М —более мягкий, 3М — ещё более мягкий. Международное обозначение твёрдости (мягкости) карандашей Н (твёрдый), В (мягкий). Всего существует 15 групп карандашей. По целевому назначению мы знаем карандаши *школьные, канцелярские, чертёжные и рисовальные* [5].




Рисунок 3 — Графические карандаши и их маркировка




Рисунок 4 — Карандаши цветные




Рисунок 5 — Карандаши графитовые

Репозиторий БарГУ

| Оттенок | США | Европа | Россия |
|---|---|---|---|
| | #1 | B | M |
| | #2 | HB | TM |
| | #2½ | F | - |
| | #3 | H | T |
| | #4 | 2H | 2T |

**Шкала твердости карандашей**

| 9H | 8H | 7H | 6H | 5H | 4H | 3H | 2H | H | F | HB | B | 2B | 3B | 4B | 5B | 6B | 7B | 8B | 9B |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Самый твёрдый | | | | | | | | Средний | | | | | | | | | | | Самый мягкий |

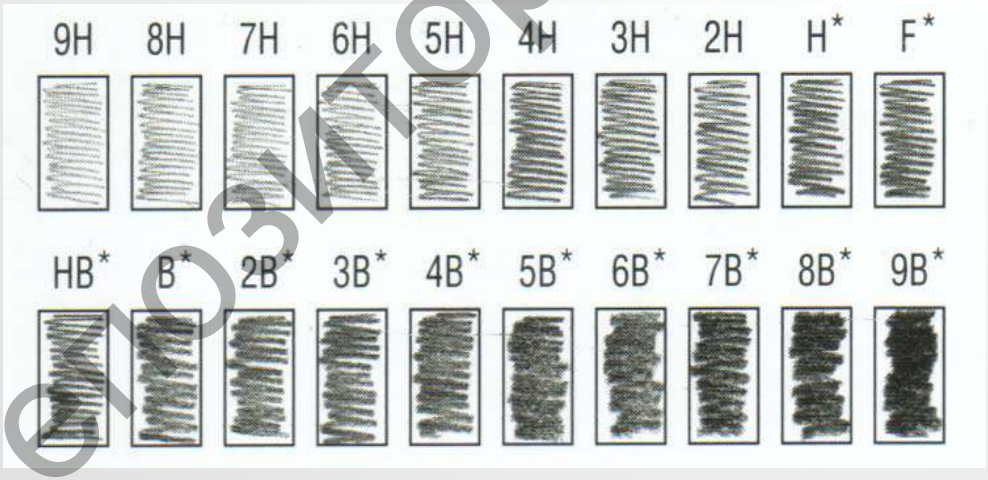



Рисунок 6 — Маркировка графических карандашей [6, с. 12]

Репозиторий БарГУ

**Карандашом создают рисунки линейного, линейно-штрихового и тонально-живописного плана.**

1. Для самых светлых тонов заднего фона и здания использовали карандаш Н.

2. Средние тона — карандаш 2В (наиболее часто используемый профессиональными художниками).

3. Чёрный цвет создан карандашом 8В, который даёт ощущение глубины.

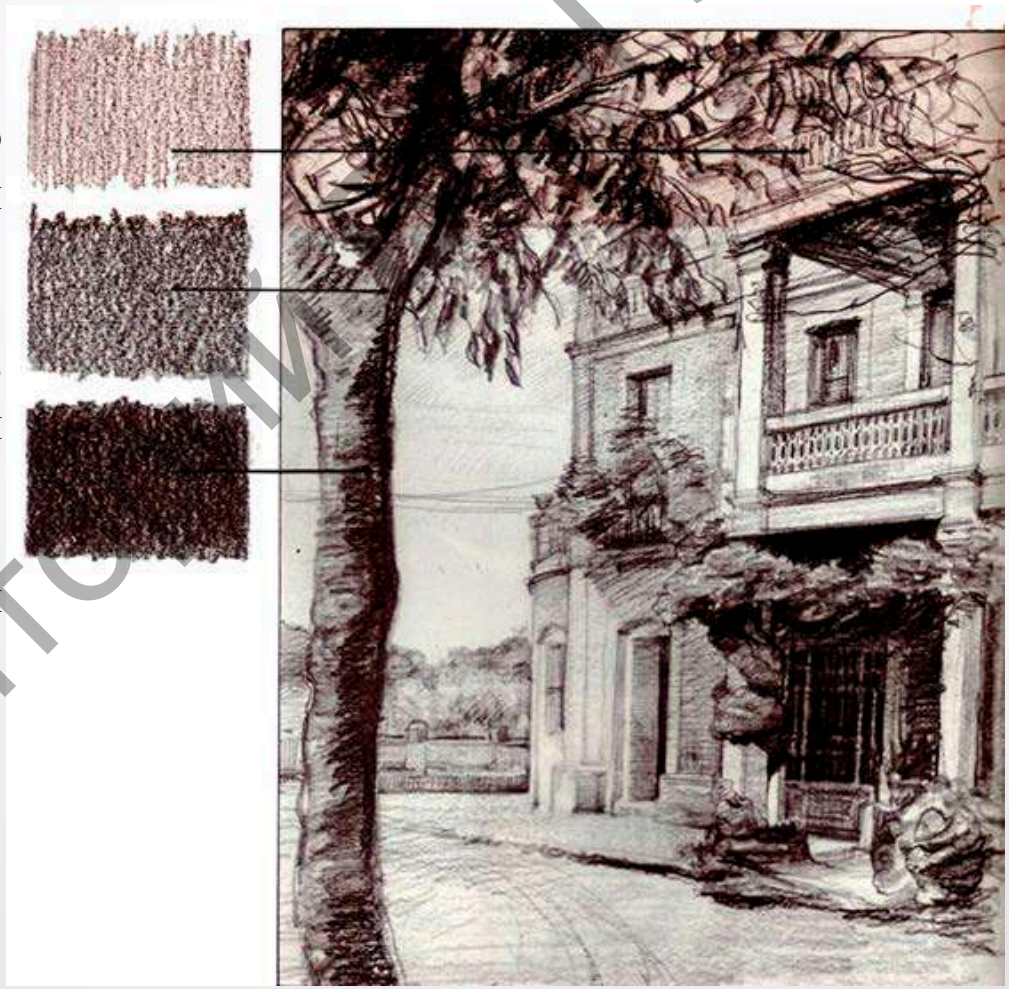


Рисунок 7 — Рисование карандашом разной мягкости [7]

Репозиторий ГУ

Готовя карандаш к работе, острым ножом стачивают деревянную оправу на 25—30 мм и обнажают графит на 8—10 мм, заостряя его конец.

**Резинка** — кусок натурального каучука, которым стирают следы графита.



Рисунок 8 — Карандаш, заточенный под художественные задачи [8]

Правильная заточка и длинная оправа позволяют на разных этапах работы держать карандаш то тремя пальцами, то всей кистью руки, чтобы извлечь все заложенные в нём изобразительные возможности [9].

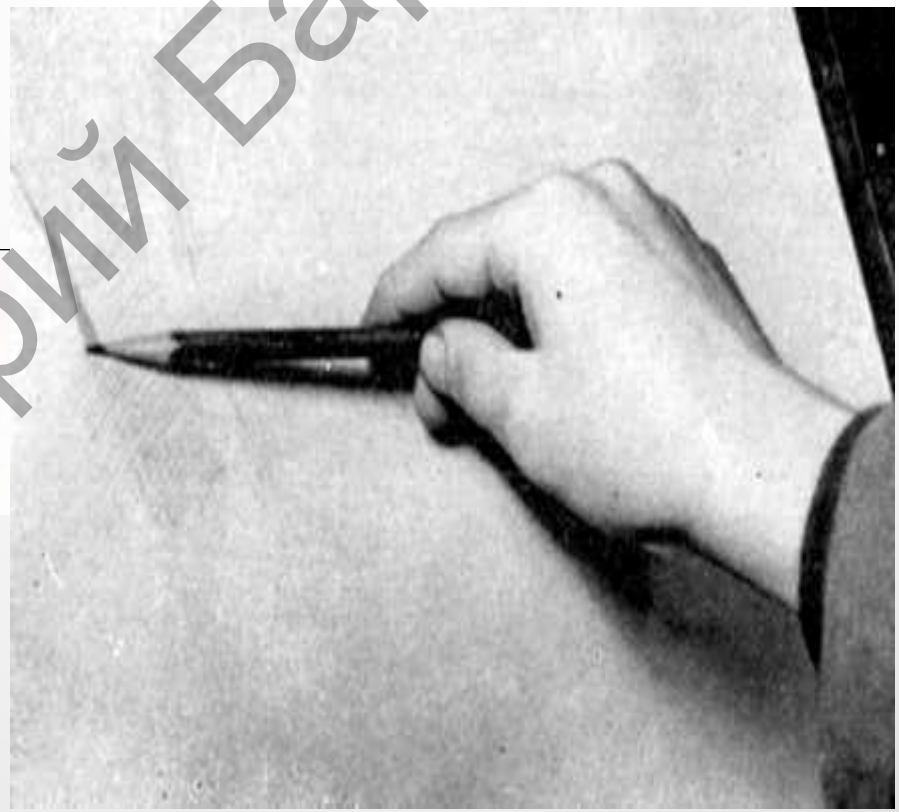


Рисунок 9 — Положение руки при рисовании [10]

Репозиторий БарГУ

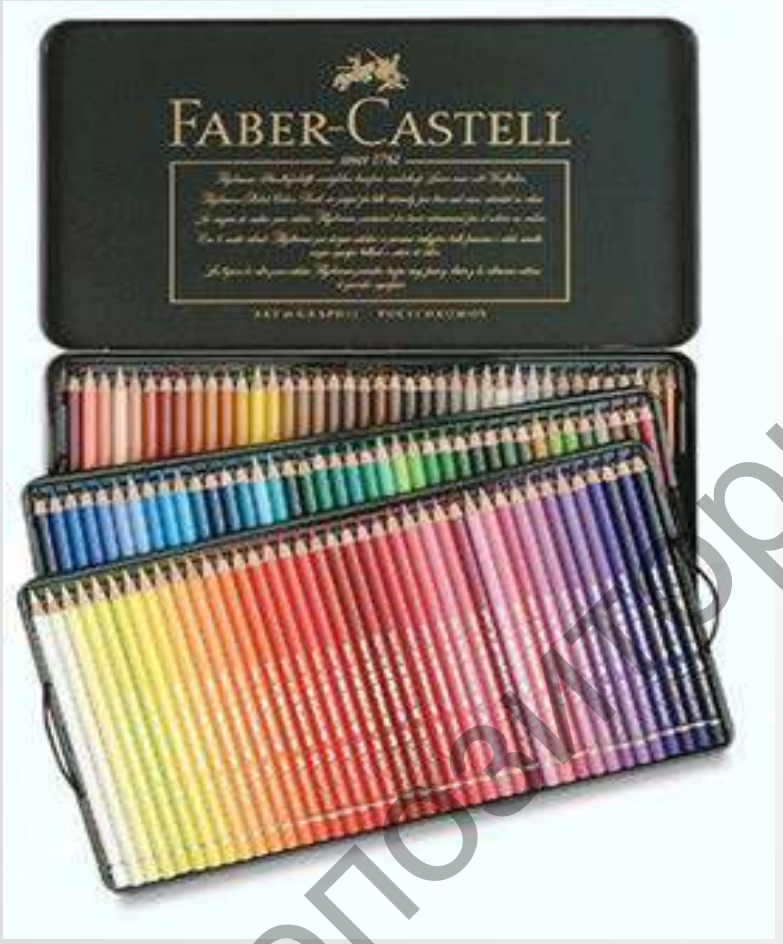






Рисунок 10 — Цветные карандаши и их графические возможности [11]

Репозиторий БарГУ

# Уголь

Уголь даёт глубокий бархатистый чёрный цвет и большой диапазон тональных переходов. Углём можно работать двумя способами: используя линии, штрихи и применяя тональную тушёвку [12].








Рисунок 11— Уголь — графический материал [13]

Репозиторий БарГУ

Уголь чётко выявляет форму предмета, позволяет передать свет и тень. Им рисуют на бумаге, картоне, холсте, стене и других поверхностях.



Рисунок 12 — Учебный рисунок, выполненный углём [14]

Репозиторий БГПУ

# Мел

Применяется для рисования на классной доске, позволяет выполнять линейные рисунки, а также штриховку и тушевку [15].



Рисунок 13 — Школьники. Классная доска, мел [16, с. 25]

Репозиторий СПбГУ



# Фломастеры

Фломастер легко скользит по бумаге и оставляет за собой красивую плавную линию, которую нельзя стереть. Фломастеры бывают тонкие и толстые, различных цветов, это характеризует их художественные возможности. Рисунок выполняют, используя линии, штрихи или декоративные пятна [17].





Рисунок 14 — Учебный рисунок. Фломастеры, бумага

Репозиторий БарГУ

# Сангина, сепия, бистр

Термин «сангина» означает определённый, красно-коричневый терракотовый цвет мелка, а также технику, в которой выполняется рисунок данным материалом.

Другие мелки похожего типа — сепия (тёплый коричневый) и бистр (холодный тёмно-коричневый). Рисунки сангиной бывают линейные, штриховые и тоновые. Часто художники сочетают сангину с углём, мелом, карандашом [18].




Рисунок 15 — Сангина — графический материал [19]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 16 — Питер Пауль Рубенс. Портрет Николаса, сына Рубенса [20, с. 71]



Рисунок 17 — Автопортрет Леонардо в старости. Сангина [21]

Репозиторий БГПУ

# Соус

Материал для рисования в виде толстых палочек-карандашей, прессованных красителей с клеем, обёрнутых в фольгу. Соус даёт богатую возможность в тональном рисунке, имеет глубокий бархатисто-чёрный цвет (иногда серый или коричневый), хорошо растушёвывается; наносится на бумагу *штрихом*, *растушёвкой* (сухой соус) или *размывается кистью* с водой, аналогично *акварели* (мокрый соус).



Рисунок 18 — Учебный рисунок. Соус [22]



Рисунок 19 — А. Саврасов. Осенний пейзаж с дорогой. Карандаш, соус [23, с. 14]

Репозиторий БарГУ

# Пастель

Толстые стерженьки разного цвета в бумажной облатке, напоминающие цветные мелки. Техника пастели многогранна и проста. Пастельные мелки хрупкие и нежные по цвету. Ими можно работать штрихом или широкими пастозными мазками. Втирание цвета в цвет даёт необычный эффект мягкости и точности тональных переходов [24].




Рисунок 20 — Пастель — графический материал [25]



Рисунок 21 — Учебный рисунок. Пастель [26]

Репозиторий БарГУ

# Восковые мелки

В состав восковых мелков входит красящий пигмент и воск. Предназначен для нанесения на бумагу, но также может быть использованы на деревянных панелях, ткани, для оформления витражей. Восковые мелки, как правило, оставляют характерные неровные линии, даже на гладкой бумаге [27].




Рисунок 22 — Восковые мелки [28]




Рисунок 23 — Учебный рисунок. Восковые мелки [29]

Репозиторий БарГУ

# Перо. Тушь

**Тушь** бывает жидкая и сухая в палочках, так называемая китайская. Для работы с тушью используются различные инструменты: стальные и тростниковые перья, авторучки, кисточки, технические перья.




Рисунок 24 — Тушь



Рисунок 25 — Учебный рисунок. Тушь [30, с. 8]

Репозиторий КГарГУ

**Перо** — инструмент художника. Его используют для написания красивого шрифта в каллиграфии и для графических рисунков.

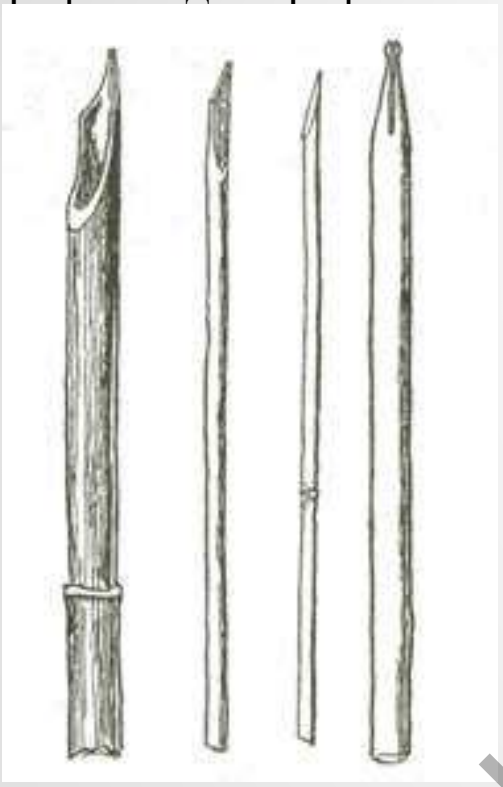


Рисунок 26 — Инструмент для рисования тушью (тростниковое перо, зачиненная палочка, соломенное перо, палочка с закруглённым и распиленным концом) [31]



Рисунок 27 — Учебная работа, выполненная пером и тушью [32]

Репозиторий БГУ

# Основные выразительные средства рисунка

В создании любого графического произведения изобразительными средствами являются ***линия, штрих (штриховка), пятно (тональное, цветовое), линейная перспектива, светотень и цвет***



Рисунок 28 — Выразительные средства графики:
линия, штрих, пятно [33]

Репозиторий БарГУ

# Линия

**Линию** можно рассматривать как одно из основных средств изобразительного искусства в целом [34]. Линии могут быть:

- по характеру — ***прямые и кривые;***
- по размеру — ***длинные*** и ***короткие, равные*** и ***неравные, толстые*** и ***тонкие;***
- по светлоте — ***тёмные, полутёмные*** и ***светлые;***
- по назначению — ***контурные*** и ***вспомогательные;***
- по направлению — ***горизонтальные, вертикальные*** и ***наклонные.***

Все безграничное многообразие линий может быть сведено к трём эмоционально различным группам:

– *прямые линии*;

– *линии с постоянным радиусом кривизны* — дуги;

– *линии с переменным радиусом кривизны* — параболы, гиперболы, спирали.

Репозиторий БарГУ

**Линейная графика** — это графика, где единственным изобразительным средством является линия (Микеланджело, Анри Матисс, Обри Винсент Бердслей, Николай Кузьмин и др.) [35].



Рисунок 29 — Анри Матисс. Бегущая женщина [36]



Рисунок 30 — Микеланджело. Мужской обнажённый торс [37]

Репозиторий БарГУ

# Штрих

**Штрих** — это множество коротких движений пера, карандаша. Изображения, где доминирует штрих, называются *штриховыми*.

Если линия призвана определять границы формы, то задача штриха передать тон, фактуру материала, объём и «движение» формы. Существует много способов нанесения штриха: по форме, крест-накрест, штрих может быть зигзагообразным, нанесённым, не отрывая руки и т. д. [38].

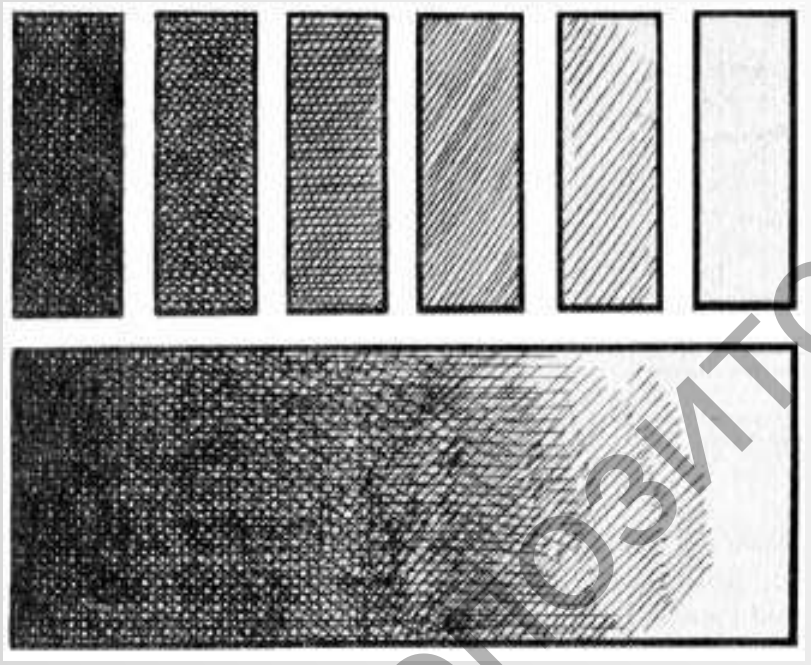


Рисунок 31 — Варианты нанесения штриха [39]



Рисунок 32 — Микеланджело (фрагмент наброска «Мадонна Тадди») [40]

Репозиторий БарГУ

# Пятно

**Пятно** — тональное, цветовое — имеет огромное значение в набросках и зарисовках, в работах над эскизами. Пятновая графика — графика, где основным графическим средством является пятно. В крайнем своём выражении этот вид графики приходит к искусству силуэта. Пятно имеет свою форму, пластику, массу, степень окрашенности, фактуру [41].



Рисунок 33 — В. Лебедев. Пара. Карандаш, кисть, тушь [42]



Рисунок 34 — Комбинированная графика – пятно и точка [43]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 35 — Линейно-пятновая графика Обри Бердслея [44]

Репозиторий БарГУ

# Комбинированная графика

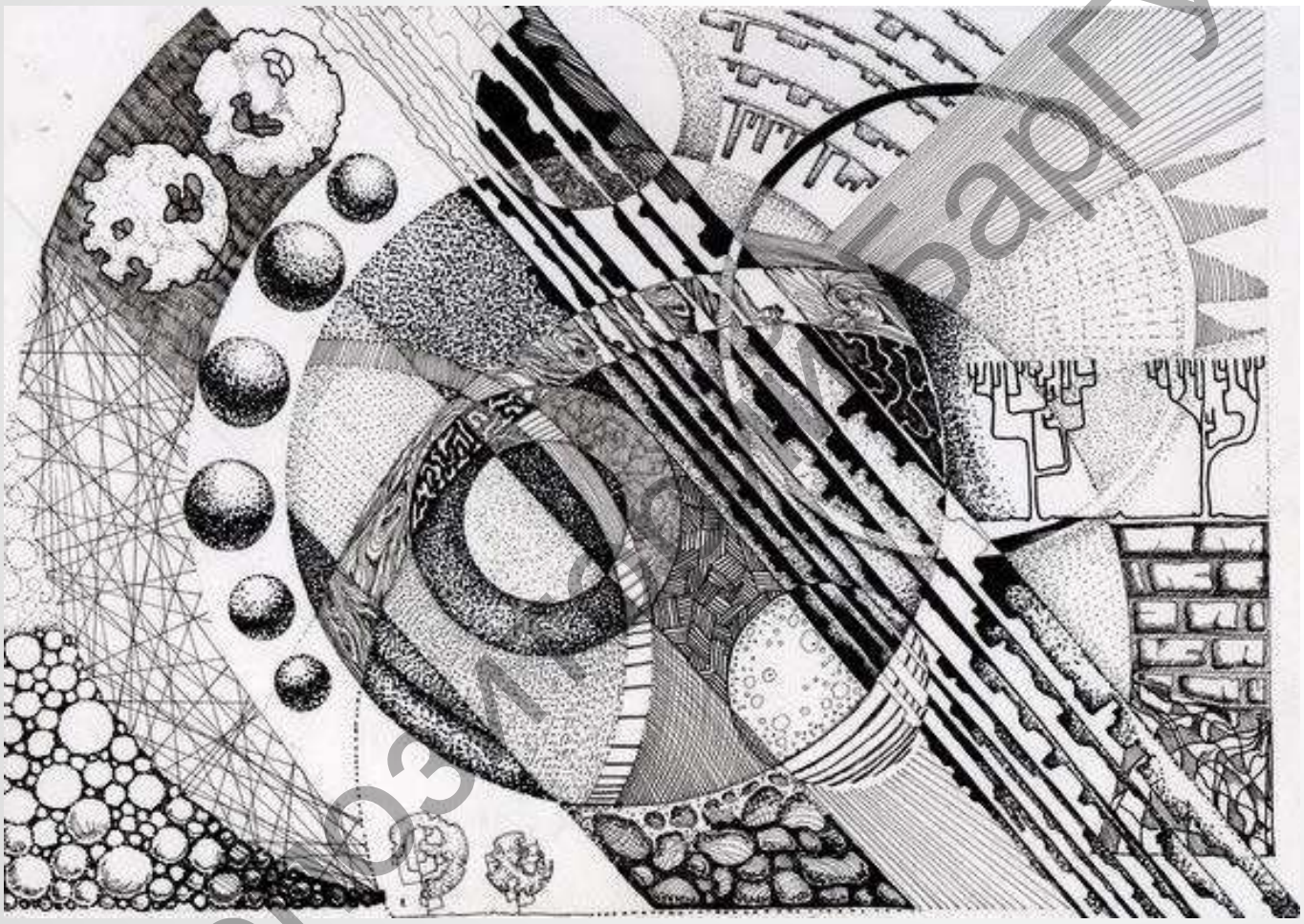


Рисунок 36 — Комбинированная графика — линия, пятно и точка. Учебная работа.

Репозиторий МГУ

# Анализ графических произведений русских и зарубежных художников




Рисунок 37 — Б. И. Пророков. Мать. 1958—1959. Акварель, тушь, карандаш [45]




Рисунок 38 — Л. Сойфертис. Мать. Уборка вестибюля. 1957. Чёрная акварель [46]

Репозиторий БарГУ




Рисунок 39 — Г. Гольбейн. Портрет Томаса Элиота. Около 1530. Рисунок [47]




Рисунок 40 — К. Кольвиц. Домашняя работница. 1906. Уголь [48]

Репозиторий БГ




Рисунок 41 — Сюй Бэй-хун. Быстро скачущая лошадь. 1930-е годы. Тушь [49]



Рисунок 42 — Г. Верейский. Угол Каменноостровского и Большого проспектов. 1927. Бумага, тушь, кисть, процарапывание, тростниковое перо [50]

Репозиторий ГАРТ

# Список использованных источников


1. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. М. : Столетие, 1994.
2. Там же.
3. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд. СПб. : Питер, 2014. 192 с.
4. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
5. Там же.
6. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками. СПб. : Питер, 2011. 120 с.
7. Кветко З. Н. Рисунок. С. 34.
8. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. С. 6.
9. Кветко З. Н. Рисунок.
10. Там же. С. 95.
11. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками. С. 11.
12. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
13. Кветко З. Н. Рисунок. С. 37.
14. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 19.
15. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.
16. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. Минск : Выш. школа, 1981.
17. Кветко З. Н. Рисунок.
18. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


19. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. С. 11.
20. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
21. Там же. С. 77.
22. Кветко З. Н. Рисунок.
23. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. М. : Учебная лит., 1998.
24. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма. М. : Академия, 2008.
25. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. С. 4.
26. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. С. 16.
27. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.
28. Там же. С. 11.
29. Там же.
30. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
31. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 51.
32. Там же. С. 42.
33. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. С. 18.
34. Там же.
35. Кветко З. Н. Рисунок.
36. Там же. С. 46.
37. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


38. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
39. Кветко З. Н. Рисунок. С. 47.
40. Там же. С. 48.
41. Там же.
42. Там же. С. 48.
43. Там же. С. 51.
44. Там же. С. 50.
45. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 67.
46. Там же. С. 70.
47. Там же. С. 79.
48. Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie. (дата обращения: 15.06.2015).
49. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 99.
50. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.4

## Композиция рисунка

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Понятие композиции. Выразительные композиционные схемы на примерах произведений художников.
- Правила, средства и приёмы художественной выразительности композиции.
- Организация картинной плоскости.

Репозиторий БарГУ

# Понятие композиции. Выразительные композиционные схемы на примерах произведений художников

**Композиция** (от лат. compositio) — составление, объединение и гармоничное отношение между частями, связывая их в единое целое и обобщая. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с умелым расположением предметов и фигур на плоскости картины [1].

Веками художники искали наиболее выразительные композиционные схемы. Наиболее важные по сюжету элементы изображения размещаются не хаотично, а образуют **простые геометрические фигуры:**

- ***треугольник;***
- ***пирамиду;***
- ***круг;***
- ***овал;***
- ***квадрат;***
- ***прямоугольник*** и т. п. [2].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 1 — Н. Пуссен. Аркадские пастухи [3, с. 76]

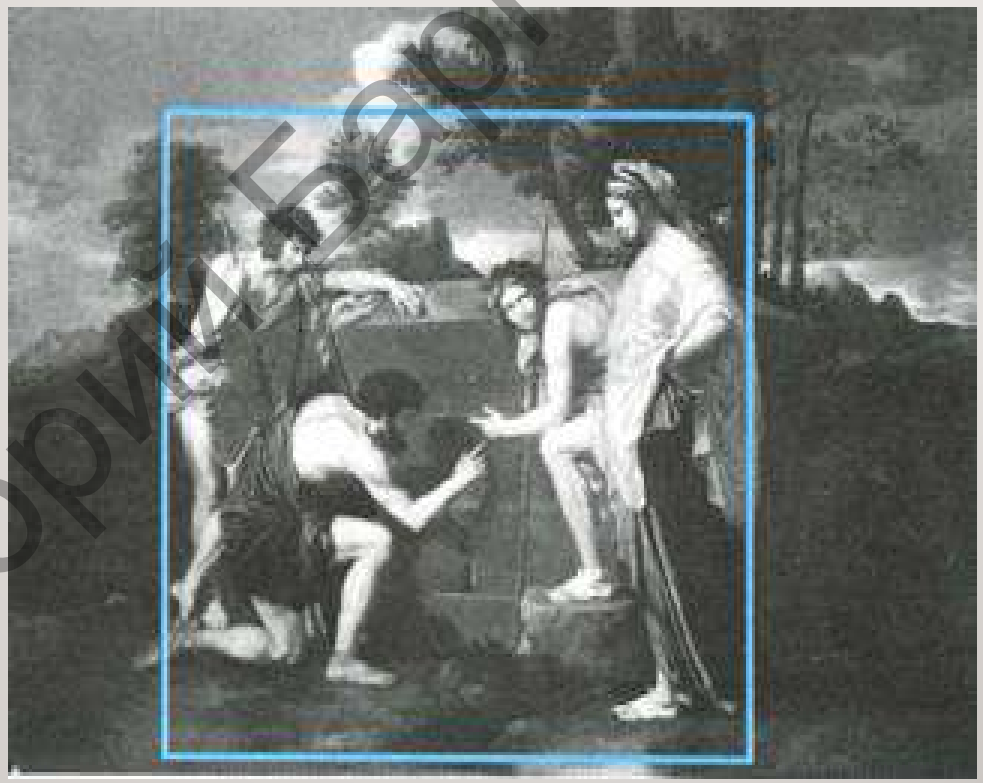


Рисунок 2 — Композиционная схема. Н. Пуссен. Аркадские пастухи [4]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 3 — Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом [5, с. 152]

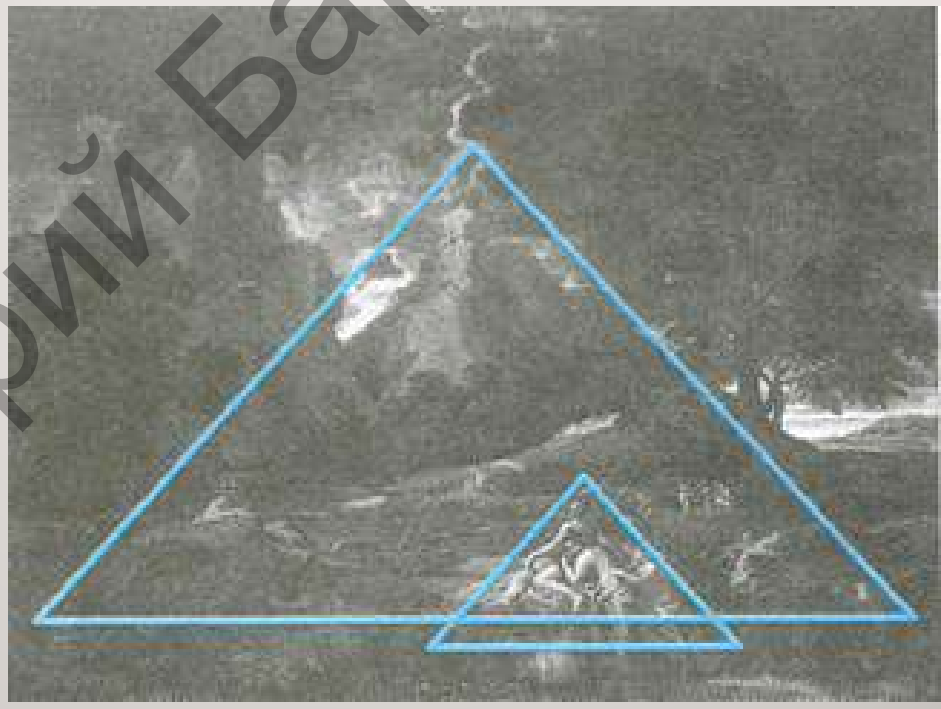


Рисунок 4 — Композиционная схема. Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом [6]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 5 — Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах [7]

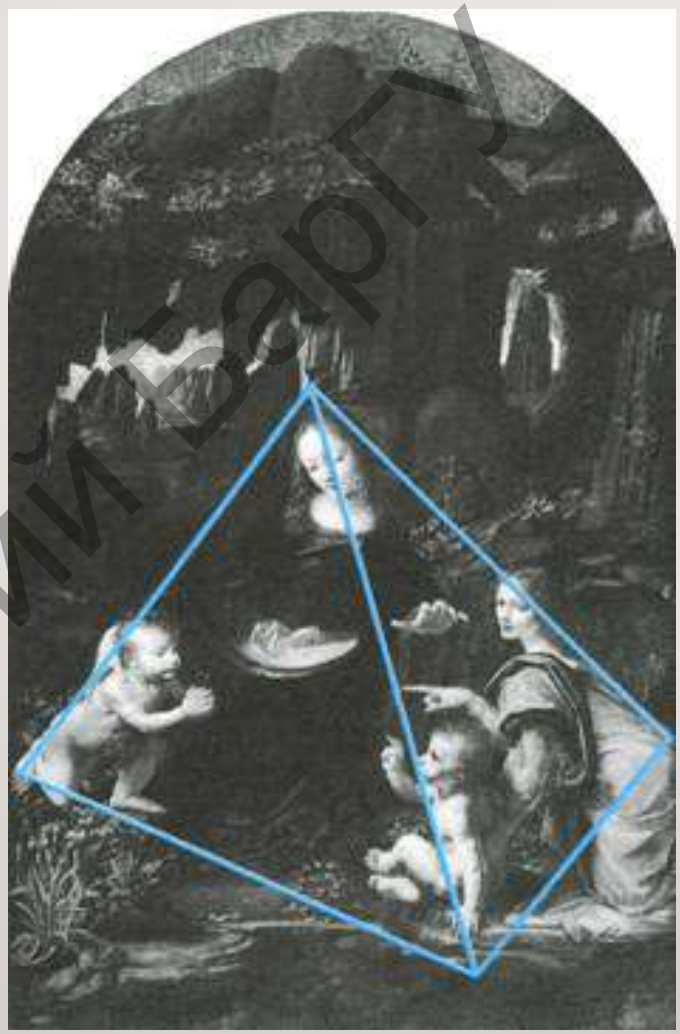


Рисунок 6 — Композиционная схема. Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах [8]

Репозиторий ВарГУ



Рисунок 7 — П. Рубенс. Снятие с креста [9]

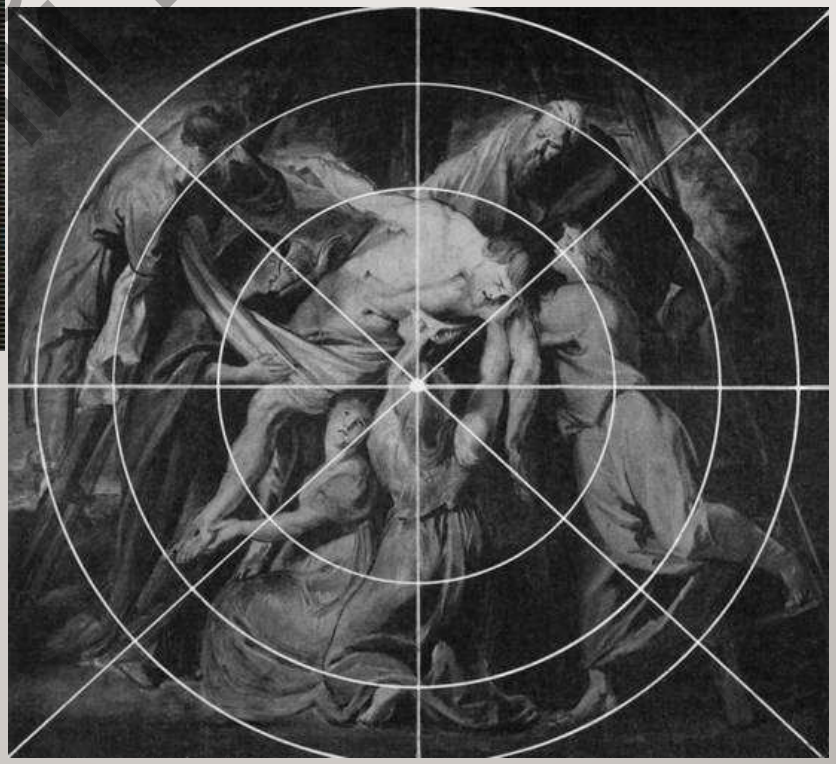


Рисунок 8 — Композиционная схема.
П. Рубенс. Снятие с креста [10]

Репозиторий БарГУ

**Композиция** в изобразительном искусстве представляет собой конкретную разработку идейной и сюжетно-тематической основы произведения с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объёмов, света и тени, пятен света и т. д. [11].

## Типы композиций

- **«устойчивые»** или **«статичные»** (где основные композиционные оси пересекаются под прямым углом в геометрическом центре произведения);
- **«динамические»** (где основные оси пересекаются под острыми углами, господствуют диагонали, круги и овалы);

- **«открытые»** (с преобладанием центробежных разнонаправленных силовых линий);
- **«закрытые»** (где превалируют центростремительные силы, стягивающие изображения к композиционному центру).

Репозиторий ВарГУ



Рисунок 9 — Ян Вермеер. В мастерской художника [12]

Репозиторий БарГУ

Единство действия в картине может обеспечить построение сюжета по принципу условного триптиха.

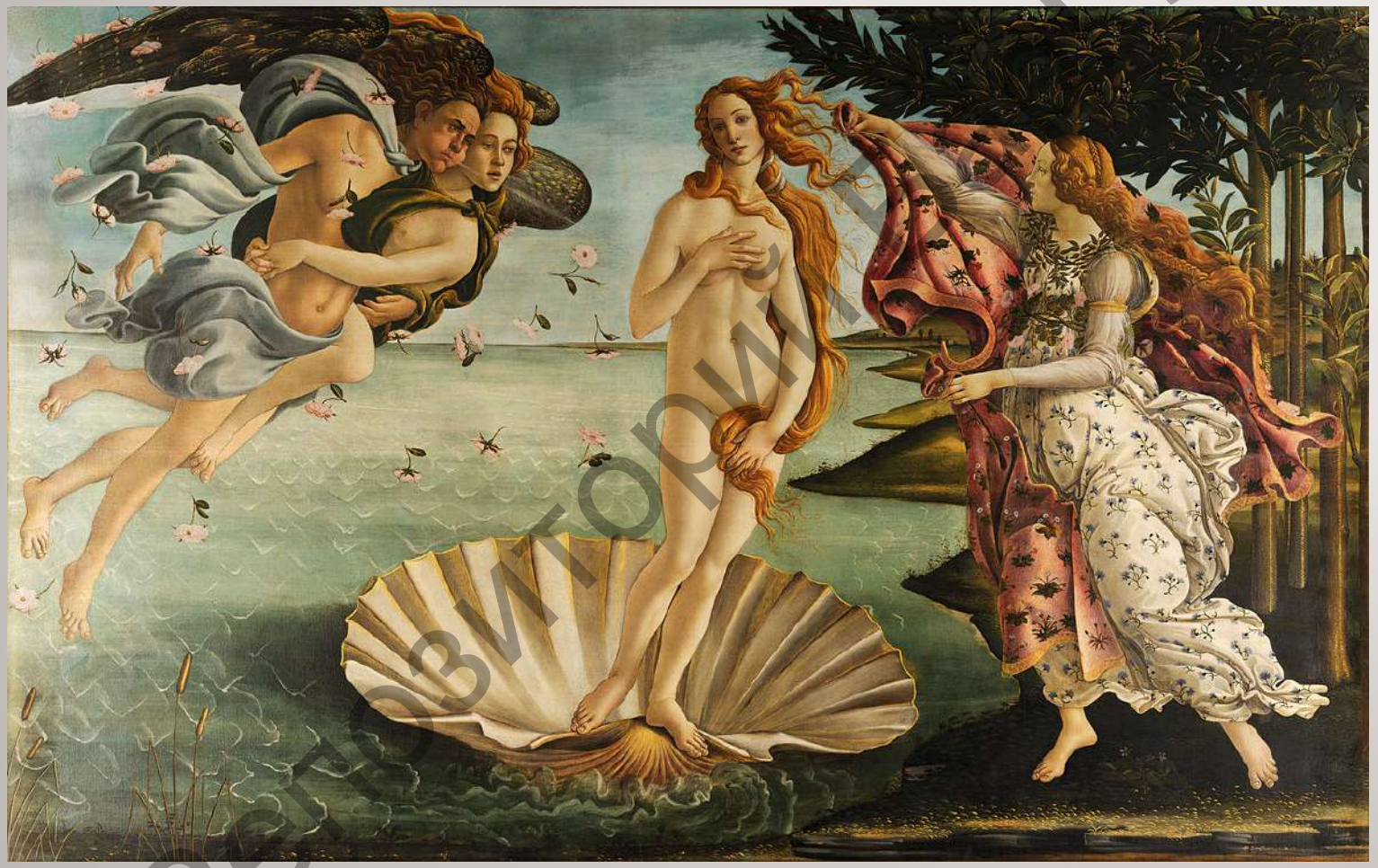


Рисунок 10 — С. Боттичелли. Рождение Венеры [13]

Репозиторий МГУ

Известный исследователь искусства Н. Н. Волков считал важным обращать внимание при анализе композиции не только на *способы выделения главного, контрасты и аналогии, повторы и нарастания, гармонию и равновесие, симметрию и ритм,* но и на *проблемы общения персонажей, взаимосвязь композиции и слова, единство внутреннего действия* [14].



Рисунок 11 — В. Суриков. Боярыня Морозова [15]

Репозиторий БГПУ

# Правила, средства и приёмы художественной выразительности композиции

К области композиционной работы относятся выявление в изображаемых предметах их эстетических качеств, внутреннего содержания, выделение главного и характерного с помощью таких выразительных средств как ***композиционные правила*:**

- передача движения (динамика);
- покоя (статика);
- золотого сечения (одной трети).

К ***приёмам композиции*** следует отнести:

- ✓ передачу ритма;
- ✓ симметрии и асимметрии;
- ✓ равновесия частей композиции;
- ✓ выделение сюжетно-композиционного центра [16].

Репозиторий БарГУ

***Средства композиции*** включают:

формат
пространство
композиционный центр
равновесие
ритм
контраст
светотень
цвет
декоративность

динамику и статику
симметрию и асимметрию
открытость и замкнутость
целостность

Репозиторий БарГУ

***Ритм*** *— это чередование каких-либо элементов в определённой последовательности.* Ритм может быть задан линиями, пятнами света, тени, цвета.

***Статика и динамика*** — два противоположных понятия. *Правило передачи движения* [17].



Рисунок 12 — В. А. Серов. Пётр 1. [18]

Репозиторий БарГУ

*Правило передачи статики*



Рисунок 13 — К. Коровин . Зимой [19]

Репозиторий ВГУ

***Выделение сюжетно-композиционного центра.*** Центр композиции включает сюжетную завязку, основное действие и главных действующих лиц. Центр выделяют освещённостью, цветом, укрупнением изображения, контрастами и другими средствами [20].



Рисунок 14 — В.Рембрандт. Возвращение блудного сына [21]

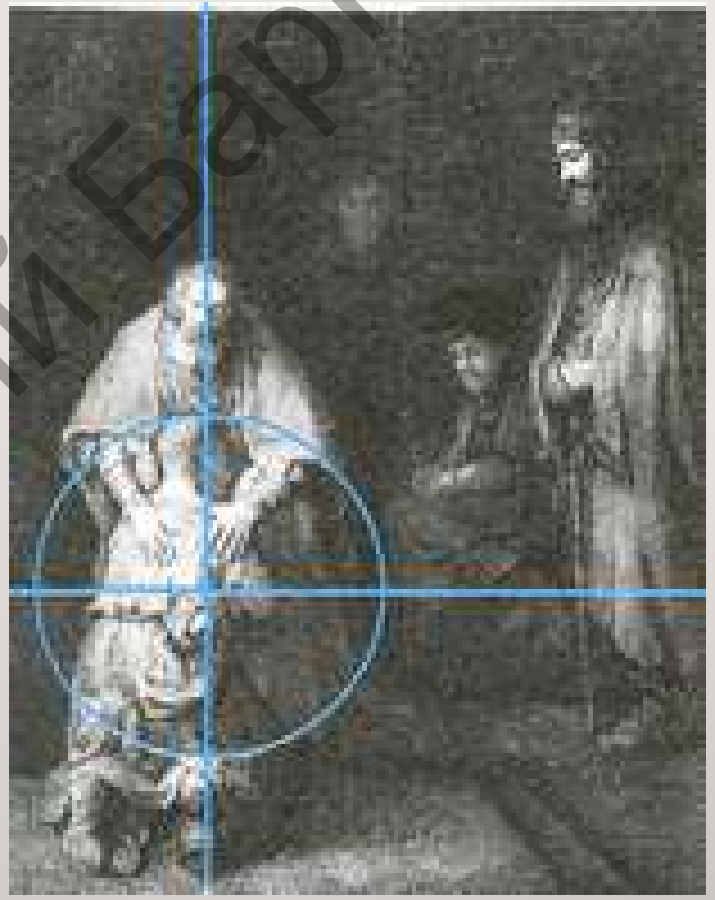


Рисунок 15 — Композиционная схема. В. Рембрандт. Возвращение блудного сына [22]

Репозиторий БарГУ

***Правило золотого сечения в композиции*** (одной трети)**.** Картины с двумя или большим количеством композиционных центров позволяют показать несколько событий, происходящих одновременно и равных по своей значимости.



Рисунок 16 — Д. Веласкес. Менины [23]

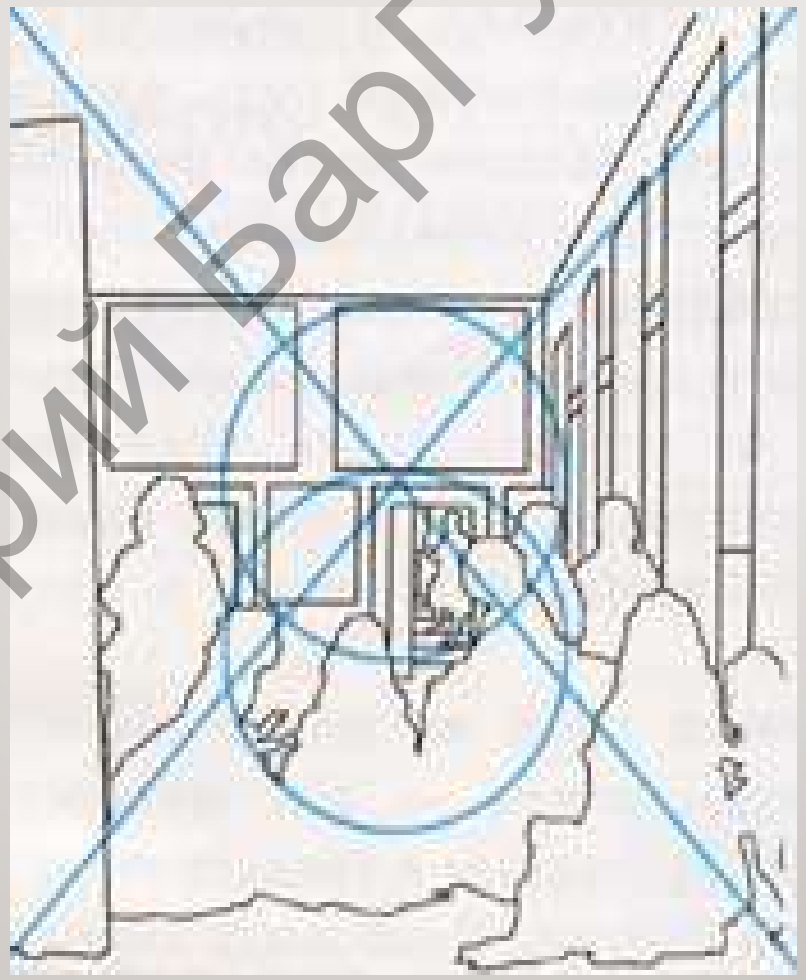


Рисунок 17 — Композиционная схема картины. Д. Веласкес. Менины [24]

Репозиторий БарГУ

***Передача симметрии и асимметрии в композиции.*** *Симметрия* — греческое слово, означает «гармония», «соразмерность». Симметрия в искусстве основана на реальной действительности, изобилующей симметричными формами. Если в предмете (или фигуре) отсутствуют элементы симметрии, то их называют *асимметричными*.



Рисунок 18 — В. М. Васнецова. Богатыри [25]

Репозиторий БарГУ

# Организация картинной плоскости

Для *изображения высокого предмета бумагу надо положить вертикально, для изображения длинного — горизонтально.*

Чтобы избежать возникновения величинного контраста, *необходимо всякий раз размеры рисунка согласовывать с форматом и размером бумаги. Рисунок надо помещать в середине листа бумаги.*

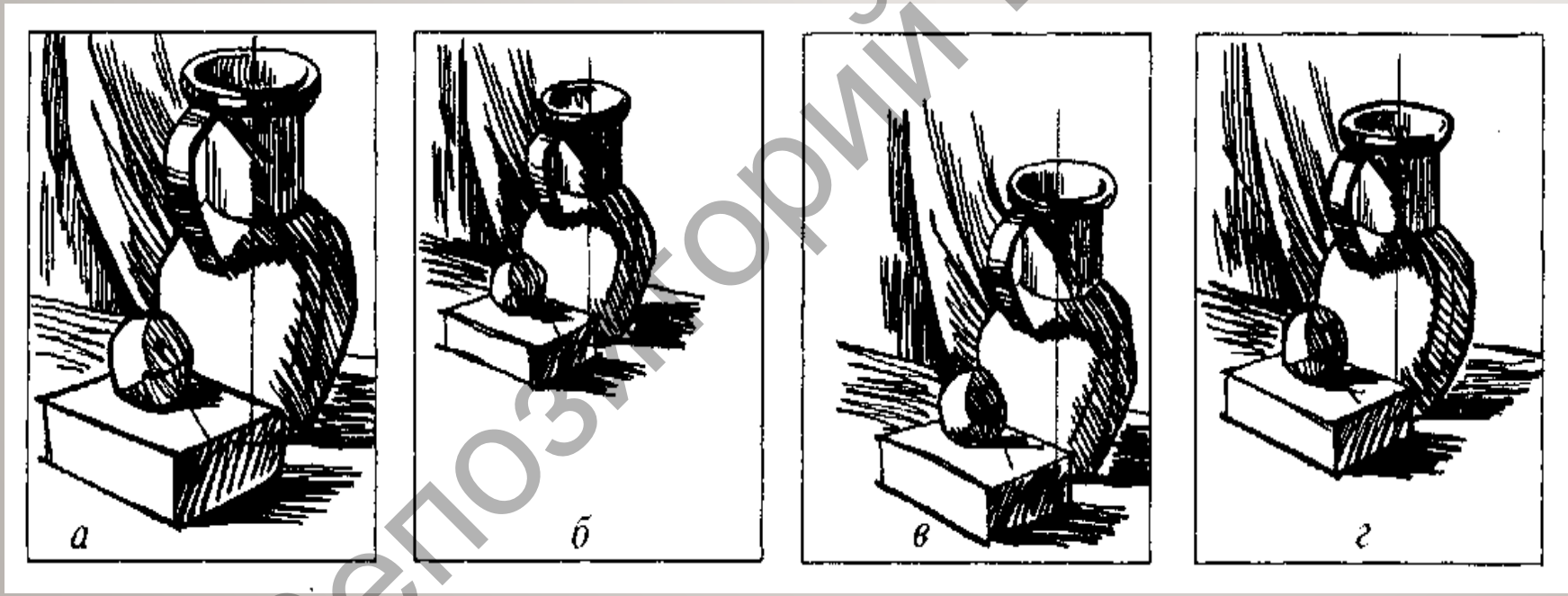



Рисунок 19 — Варианты композиционного размещения натюрморта на листе [26]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 20 — В. Серов. Портрет артистки М. Н. Ермолаевой [27]

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
2. Там же.
3. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
4. Там же. С. 76.
5. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
6. Там же. С. 152.
7. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 102.
8. Там же.
9. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 152.
10. Там же.
11. Там же.
12. Там же. С. 153.
13. Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie. (дата обращения: 15.06.2015).


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


14. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Просвещение, 1981.
15. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 154.
16. Кветко З. Н. Рисунок.
17. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
18. Кветко З. Н. Рисунок. С. 58.
19. Там же.
20. Там же.
21. Там же. С. 60.
22. Там же.
23. Там же. С. 61.
24. Там же.
25. Там же. С. 62.
26. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 69.
27. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 103.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.5

## Предмет и его основные признаки. Последовательность изображения предмета

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Основные внешние признаки и свойства предмета.
- Положение предмета в пространстве.
- Конструкция, пропорции предмета, светотень.
- Стадии восприятия натуры и рисунка.
- Начальные упражнения по рисованию.

Репозиторий БарГУ

# Основные внешние признаки и свойства предмета:

- форма;
- положение;
- конструкция;
- величина;
- движение;
- цвет;
- светлота;
- освещённость;
- светотень;
- фактура [1].

Репозиторий БарГУ

# *Восприятие и изображение формы*

Предметы *простой формы* в своей основе имеют одну геометрическую фигуру, а предметы *сложной формы* — несколько геометрических фигур. Сложные формы обычно представляют собой комбинацию различных поверхностей (плоских, выпуклых и вогнутых). Поэтому их обычно называют комбинированными.




Рисунок 1 — Собор Василия Блаженного. Москва [2, с. 68]

Репозиторий БарГУ

Простые формы предметов можно классифицировать как граненые или круглые. Геометрические тела *гранёной* формы — это кубы, призмы, пирамиды. Их поверхности образованы плоскими гранями. Геометрические тела *круглой* формы, или тела вращения, — это шар, цилиндр, конус. Для них характерны кривые сферические или цилиндрические [3].

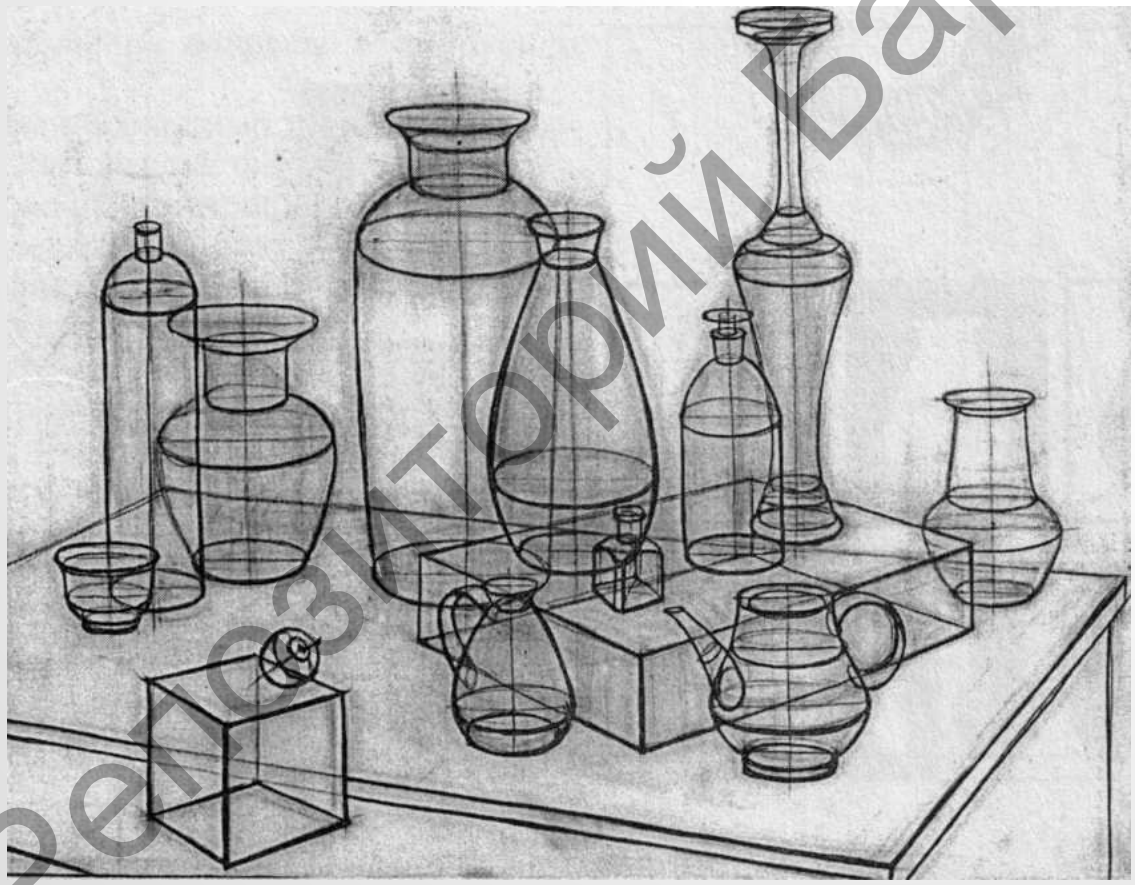


Рисунок 2 — Учебная работа [4]

Репозиторий БарГУ

В рисунке форма предметов передается линиями и светотенью. *Каждый изображаемый предмет имеет определённое строение — конструкцию*. Есть каркас и у круглых предметов. Он состоит из средней линии (оси вращения), кругов вращения и из линий, их соединяющих. Они и образуют контур предмета. Эти линии так и называются — *образующие* [5].

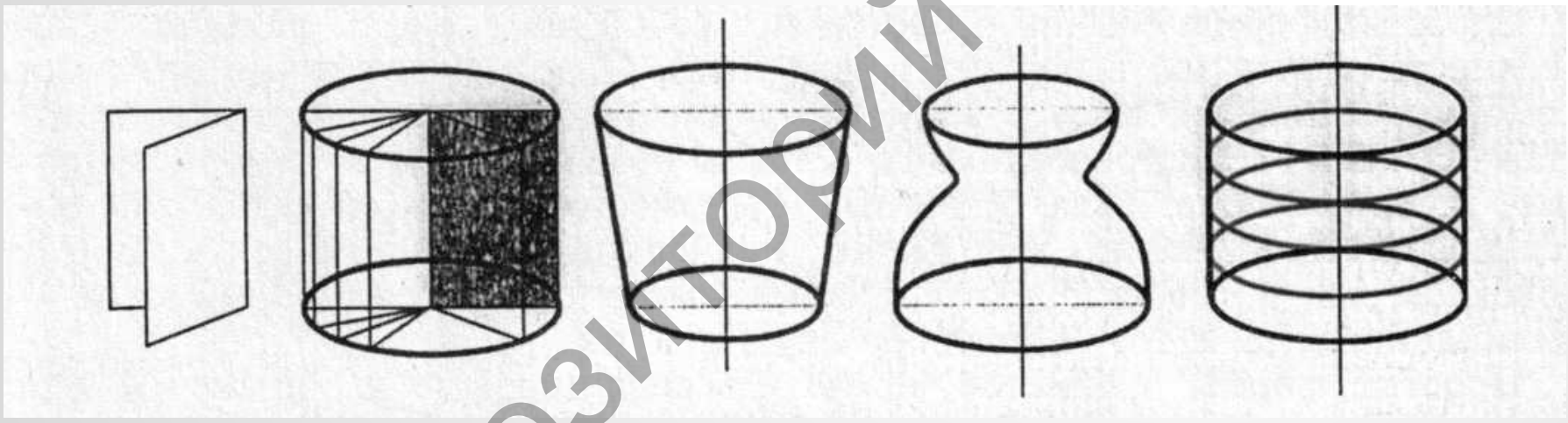


Рисунок 3 — Формообразование путём вращения [6]

Репозиторий БарГУ

Знание законов оптических иллюзий помогает художнику создавать интересные и выразительные рисунки, подчеркнуть определённые стороны художественного или проектного образа, усилить выразительность главного элемента композиции [7].

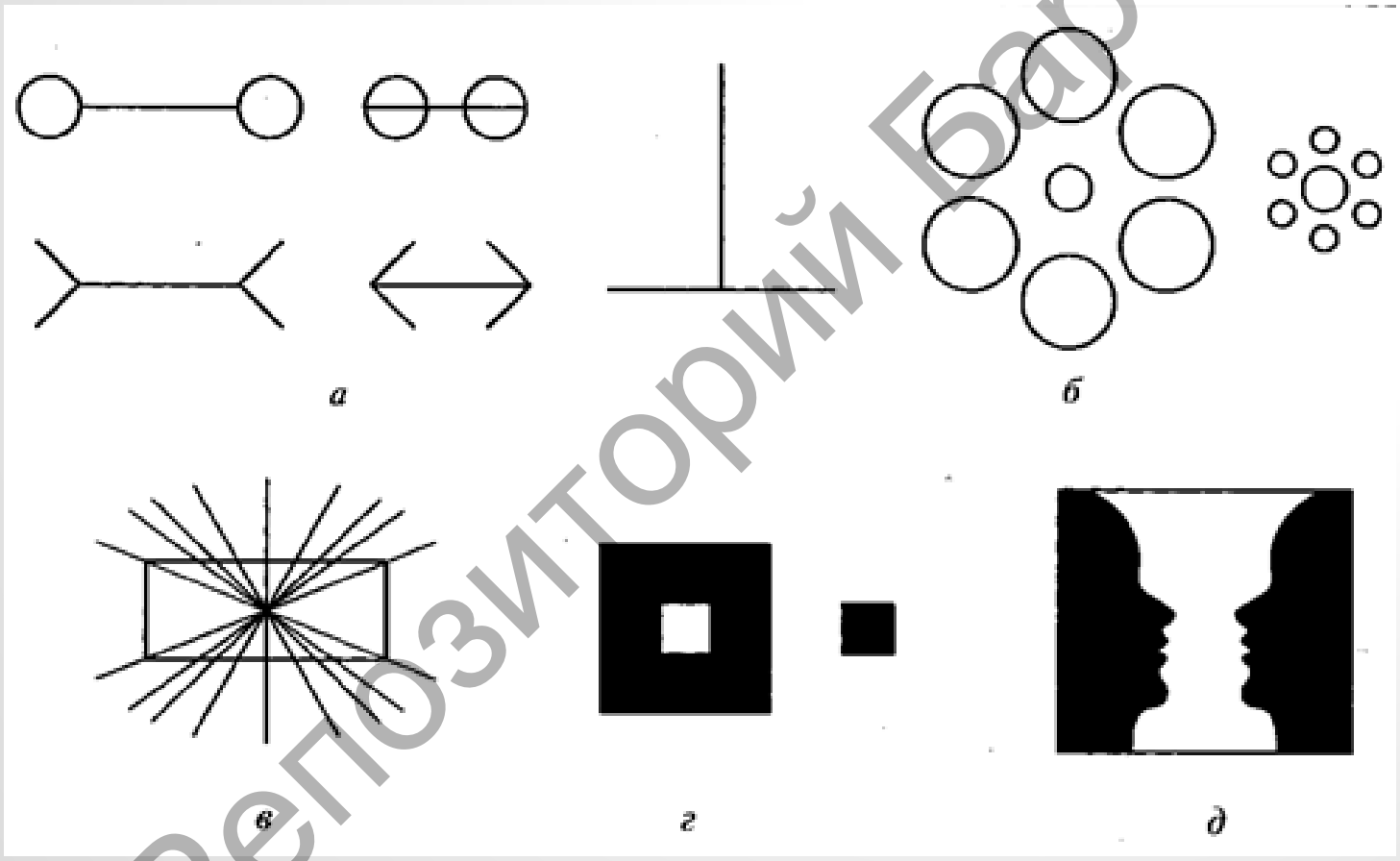



Рисунок 4 — Оптические иллюзии [8]

Репозиторий БарГУ

В эскизах костюма иллюзии возникают за счёт различных сочетаний форм, фасонных линий, рисунка на ткани, цвета, декоративной отделки. Например, вертикальные линии и детали — продольные полосы и строчки, однобортная застёжка, стрелки на брюках, длинный шарф — зрительно удлиняют фигуру, делают её визуально стройнее. Горизонтальные линии — поперечные полосы, швы, кокетки, карманы, отделка по низу изделия, ремешки на обуви — зрительно расширяют фигуру, дробят силуэт, уменьшают рост или укорачивают часть фигуры [9].



Рисунок 5 — Иллюзии в костюме [10, с. 79]

Репозиторий БарГУ

## *Положение предмета в пространстве*

Узнаванию предмета и пониманию его сущности способствует его положение в пространстве, т. е. удалённость и поворот.

Под ***удалённостью*** понимают расстояние от глаз рисующего до предмета, а под *поворотом* — один из моментов движения предмета вокруг какой-либо оси. *Удалённость определятся наибольшим размером предмета, который укладывается между точкой зрения рисующего и предметом 2,5—3 раза.*

***Поворот*** предмета лицевой стороной к рисующему вызывает *фронтальное* положение (называют фасом или анфасом); поворот предмета к рисующему под углом определяет *угловое* положение; поворот предмета боковой стороной к рисующему даёт *профильное* положение [11].

Репозиторий БарГУ

## *Конструкция, пропорции предмета, светотень*

Слово ***«конструкция»*** означает строение. Все части предмета делятся на *основные и вспомогательные.*

*Пропорция* в переводе с латыни обозначает «соотношение, соразмерность».

***Пропорциями*** *называются соотношения величин частей художественного произведения между собой, а также соотношение каждой отдельной части с произведением в целом* [12].

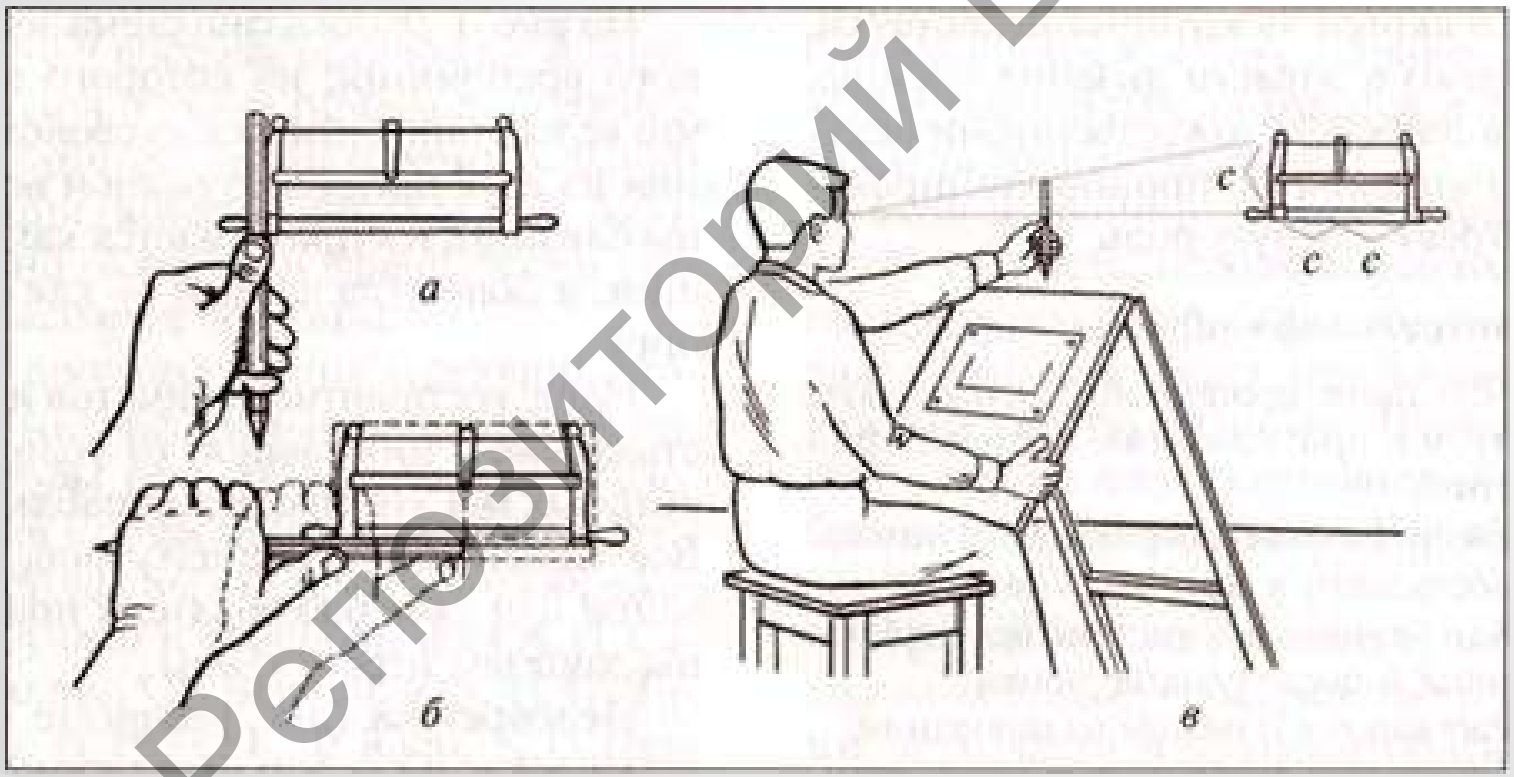



Рисунок 5 — Метод визирования [13]

Репозиторий БарГУ

# *Свет и тень*

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



Рисунок 6 — Портрет девушки. Нач. III в. н. э. [14]



Рисунок 7 — Портрет юноши в золотом венке. II в. н. э. [15]

Репозиторий ВГУ

# *Положение источника света*

*Фронтальное* освещение — источник света освещает объект прямо, так как находится перед ним. Такое освещение слабо выявляет детали.

*Боковое* освещение (слева или справа) хорошо выявляет форму, объём, фактуру объектов.

*Контражурное* освещение — источник света находится за объектом [16].

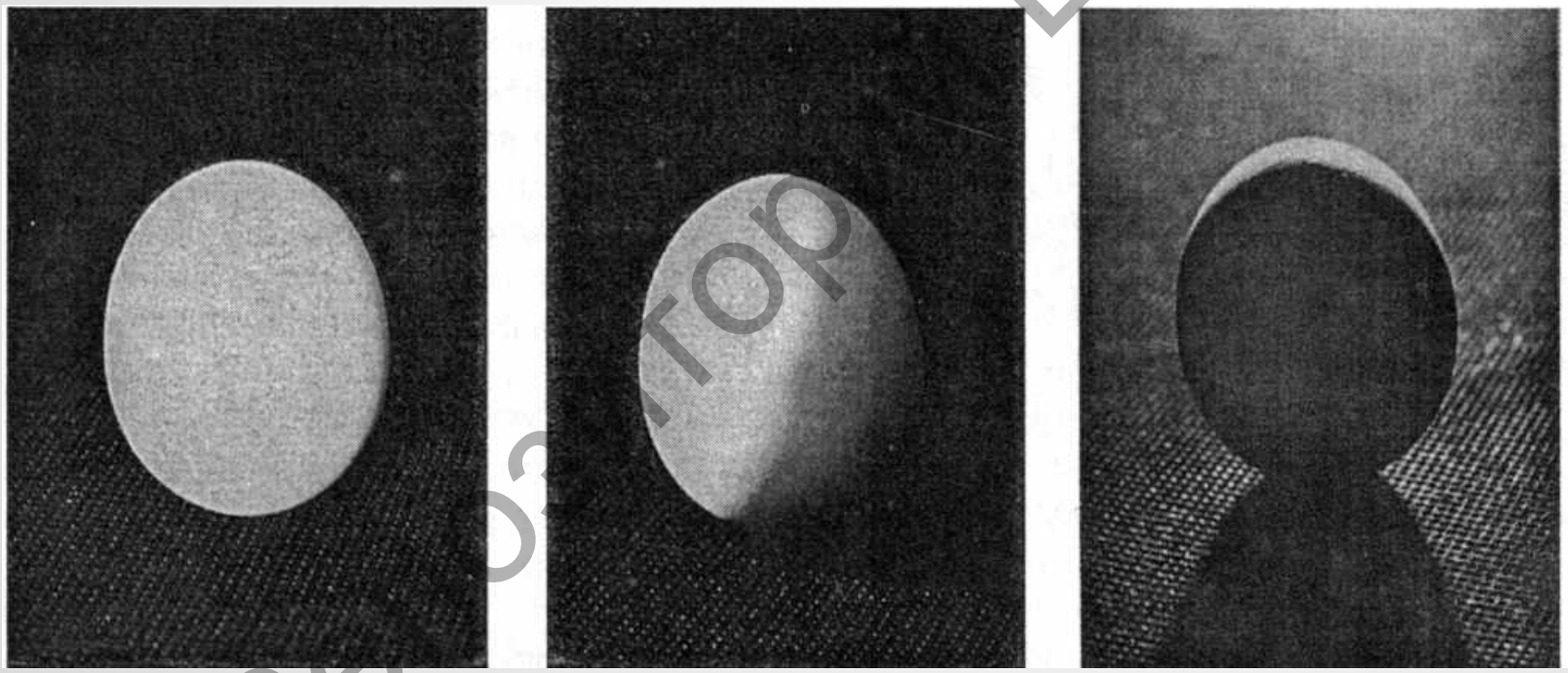


Рисунок 8 — Яйцо при различном освещении (фронтальное, боковое, контражурное) [17]

Репозиторий БарГУ

Контрастное освещение, в основе которого лежит четкое разграничение света и тени, называется *светотеневым*.

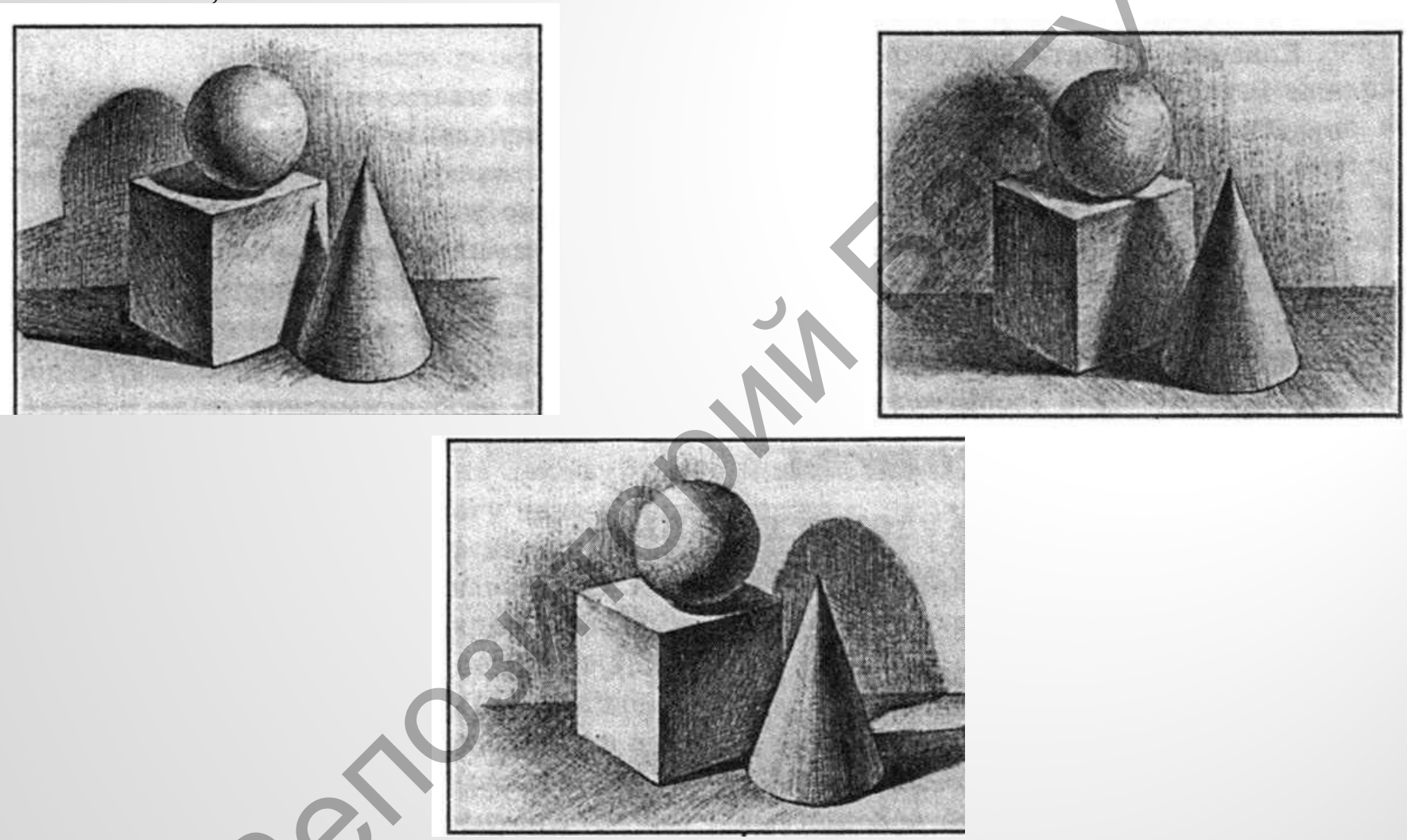


Рисунок 9 — Натюрморт из геометрических тел при различном освещении [18]

Репозиторий БГУ

# *Светотень на предмете*

Передача объёма осуществляется художником с помощью тона, который наносится на изображение штриховкой, тушёвкой или окраской. Тоном называется степень светлоты поверхности предмета. Он передаёт присущие натуре светотеневые градации, которыми выявляется объём формы.

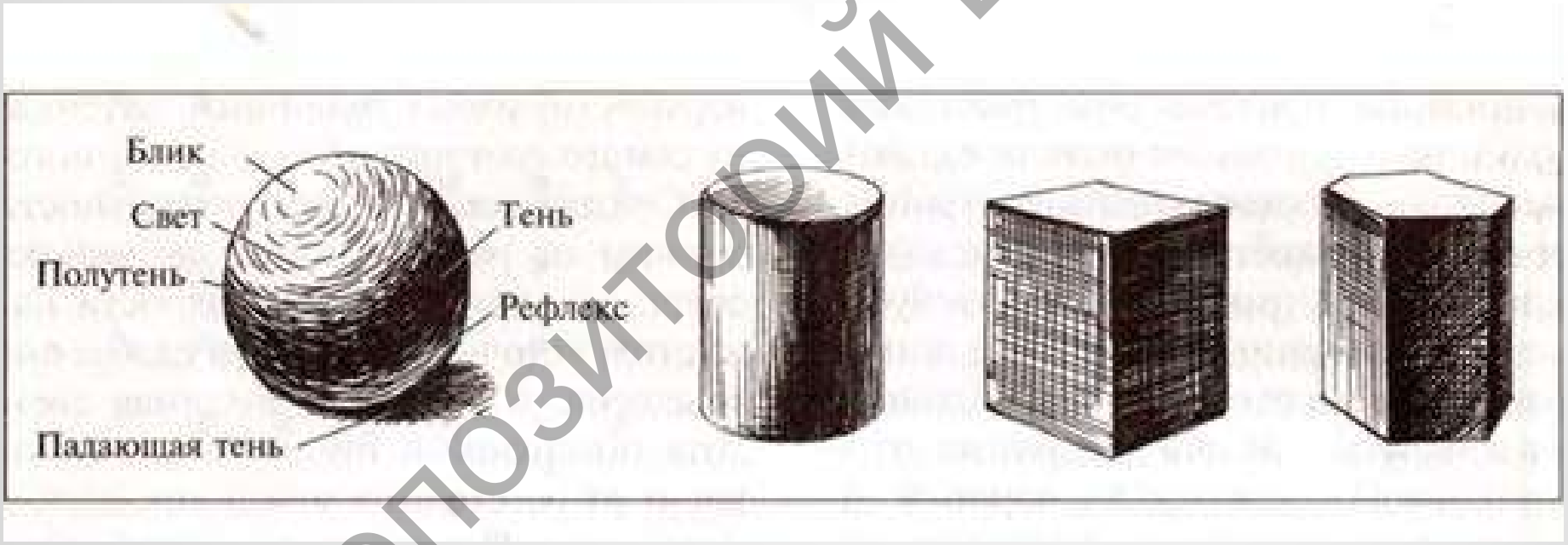



Рисунок 10 — Распределение светотени на поверхностях геометрических тел [19]

Репозиторий БарГУ

Важное значение при выявлении объема предмета тоном имеет *направление штриха*. Штрихи желательно класть по форме, то увеличивая, то уменьшая их частоту, создавая впечатление более тёмного или более светлого тона [20].

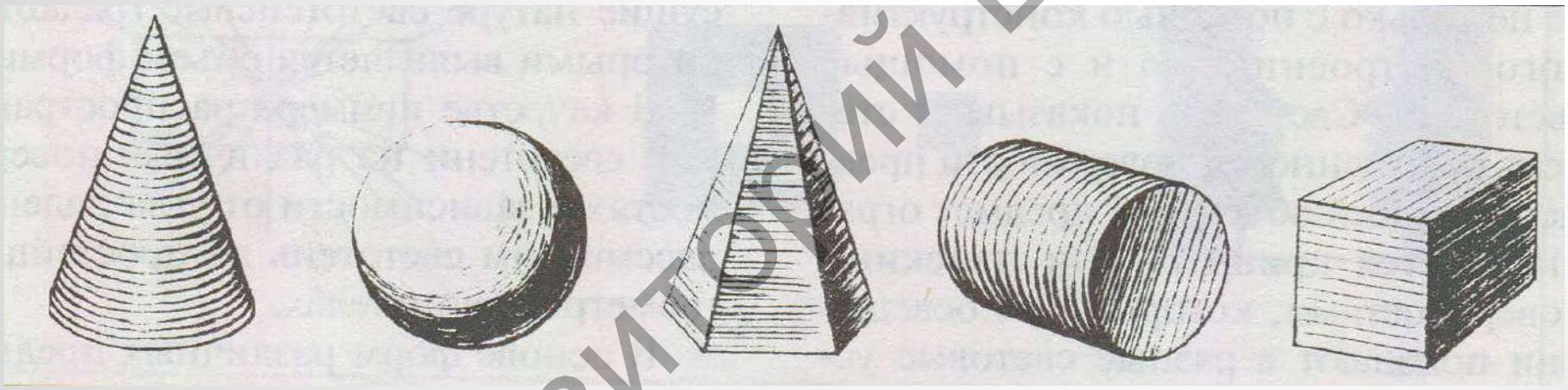


Рисунок 11 — Направления штрихов при выявлении объема предметов [21]

Репозиторий БарГУ

***Светотень в композиции***. Характер освещённости зависит и от высоты солнца над горизонтом. Если оно находится высоко над головой, почти в зените, то предметы отбрасывают короткие тени. Форма и фактура выявляются слабо. С уменьшением угла падения солнечных лучей тени от предметов увеличиваются, фактура проявляется лучше, подчёркивается рельефность формы.

При рассеянном освещении контраст между светом и тенью смягчается, освещённость на свету и в тенях выравнивается. Такое спокойное освещение называют *светотональным* [22].



Рисунок 12 — Пейзаж с монастырём при различном освещении [23]

Репозиторий БарГУ

# *Передача фактуры предметов*

Фактура — это структура поверхности предмета. Она хорошо воспринимается осязанием и зрением через различную отражательную способность материала [24].

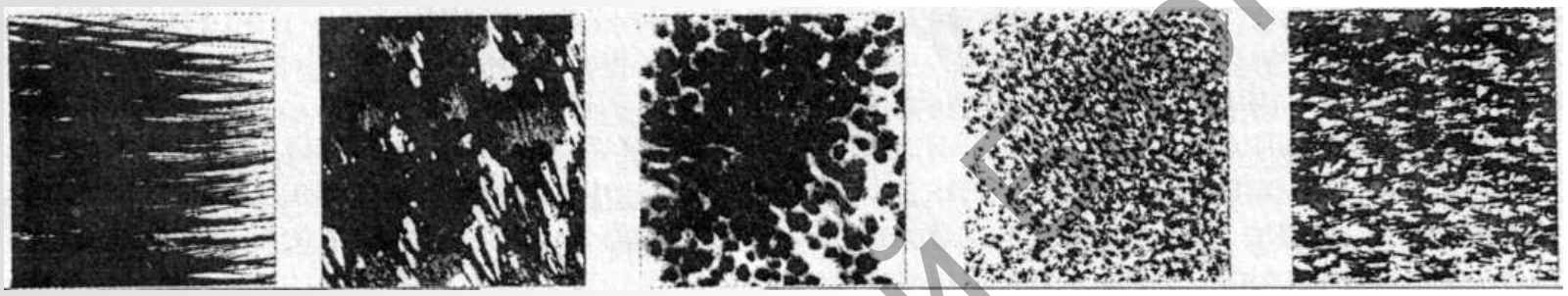


Рисунок 13 — Примеры передачи фактуры [25]

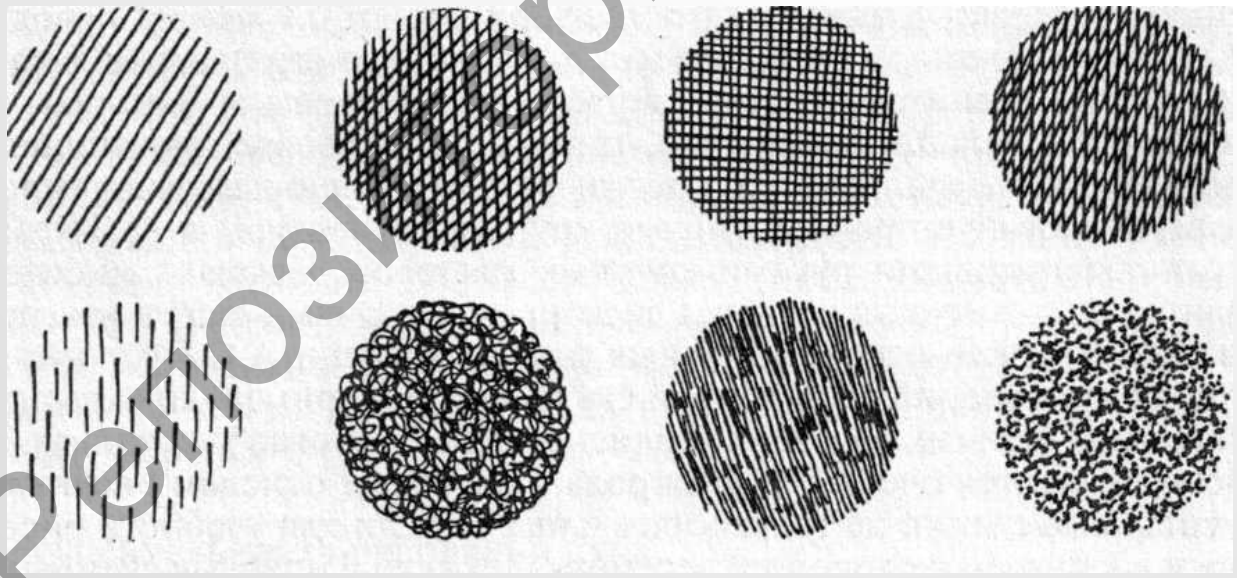


Рисунок 14 — Примеры передачи фактуры [26]

Репозиторий ПГУ

# Стадии восприятия натуры и рисунка

Мыслительные процессы восприятия — **сравнение, обобщение, конкретизация** и **схематизация** — тесно связаны между собой и составляют основу правильного видения.

Весь ход работы над постановкой можно условно разделить на ряд **стадий восприятия рисунка и натуры:**

1. Первоначальное восприятие.
2. Восприятие обобщения и схематизации формы натуры и нанесение основных её величин на бумагу.
3. Восприятие отдельных частей натуры.
4. Восприятие деталей натуры и проработка рисунка с учётом технической стороны исполнения. На первый план выступает конкретизация восприятия.
5. Восприятие завершающей стадии. Ведётся собирательная работа [27].

**Методы видения:**

1. *Плоскостное и силуэтное видение.*
2. *Линейное видение.*
3. *Объёмное видение.*
4. *Живописное видение* [28].

Репозиторий БарГУ

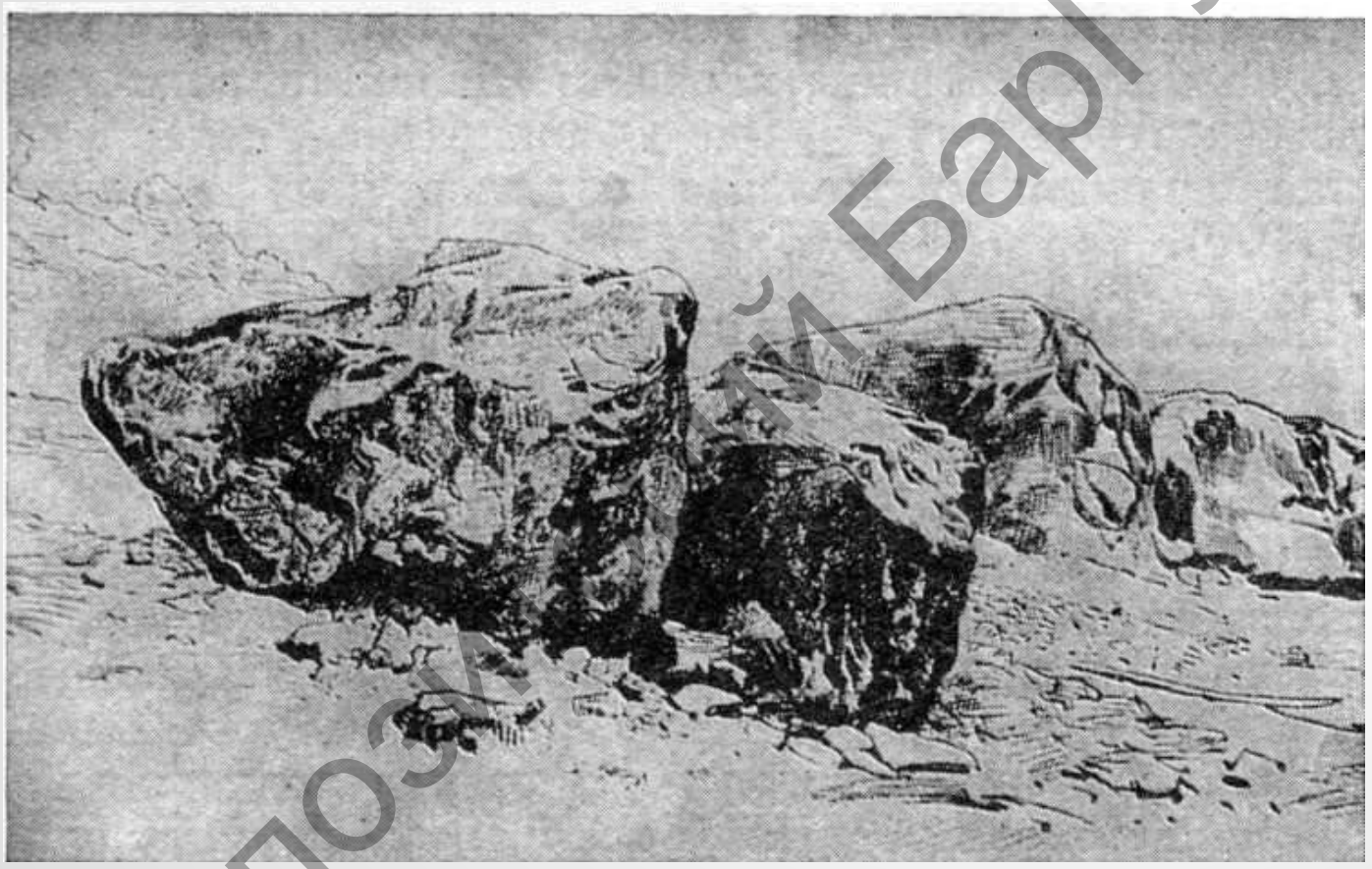


Рисунок 15 — Ф. Васильев. Камни на берегу Волги [29]

Репозиторий БарГУ

# Начальные упражнения по рисованию

А — проведение вертикальных и горизонтальных линий;
Б — деление отрезков на равные части;
В — проведение диагоналей и плоскостей;
Г — рисование прямых углов; пометка на сторонах углов равных отрезков или отрезков в определенных пропорциях;
Д — рисование заданной изогнутой линии по характерным точкам;
Е — проведение прямых линий, сходящихся в одной точке;
Ж — линии: а) проведённая по законам черчения, б) находящаяся в пространстве (прием рисовальщика)

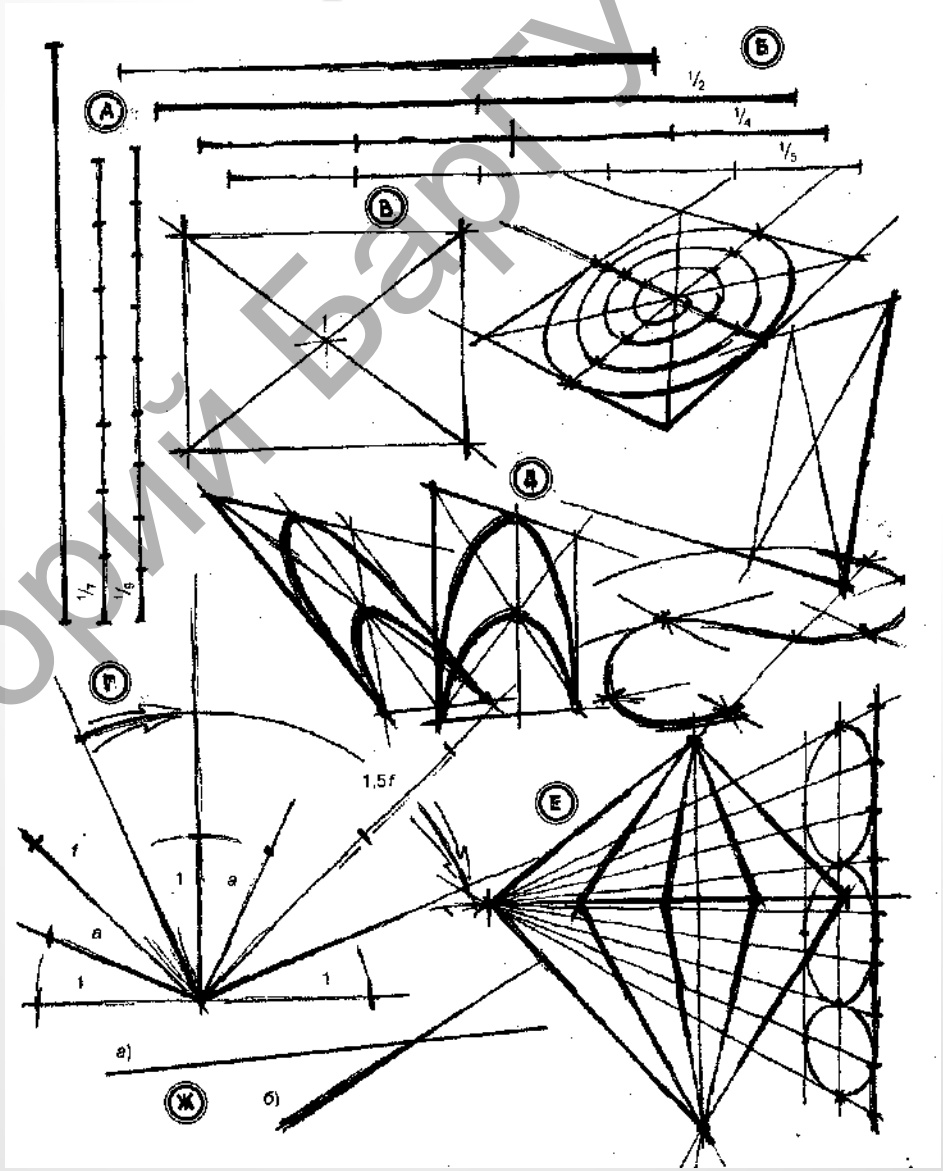



Рисунок 16 — Упражнения по рисованию линий [30, с. 13]

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. Минск : Выш. школа, 1981.
2. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
3. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
4. Там же.
5. Кветко З. Н. Рисунок.
6. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 24.
7. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
8. Там же. С. 16.
9. Там же.
10. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма. М. : Академия, 2008.
11. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М. : Просвещение, 1995.
12. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. М. : Столетие, 1994.
13. Кветко З. Н. Рисунок. С. 77.
14. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 26.
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же. С. 27.
18. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


19. Кветко З. Н. Рисунок. С. 100.
20. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд. СПб. : Питер, 2014. 192 с.
21. Кветко З. Н. Рисунок. С. 84.
22. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
23. Кветко З. Н. Рисунок. С. 85.
24. Там же.
25. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 54.
26. Кветко З. Н. Рисунок. С. 88.
27. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка.
28. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма. М. : Академия, 2008.
29. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 16.
30. Жабинский В. И. Рисунок. М. : ИНФРА-М, 2011.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.6

## Основы перспективного рисования

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Перспектива как научная дисциплина. История перспективы.
- Законы линейной перспективы.
- Перспектива квадрата и круга.
- Перспектива комнаты, здания во фронтальном и угловом положениях.
- Перспектива в пейзаже.

Репозиторий БарГУ

# Перспектива как научная дисциплина. История перспективы

Перед художником всегда стояла очень трудная задача — изобразить на двухмерной плоскости рисунка или картины трёхмерное пространство.

Первобытный художник отождествлял изобразительную плоскость с землей, увиденной сверху, и, изображая животных и охотников, он выражал пространственные связи только между ними [1].



Рисунок 1 — Лучники. Тин-Тазарифт [2]

Репозиторий БарГУ

В Древнем Египте художник должен был передавать истинные, объективные формы изображаемых предметов и фигур, поэтому изображение было плоскостным. Фризовая компоновка фигур привела к изображению земли в виде горизонтальной прямой линии на уровне нижней границы фриза и к частичному загораживанию удалённых от зрителя элементов [3].

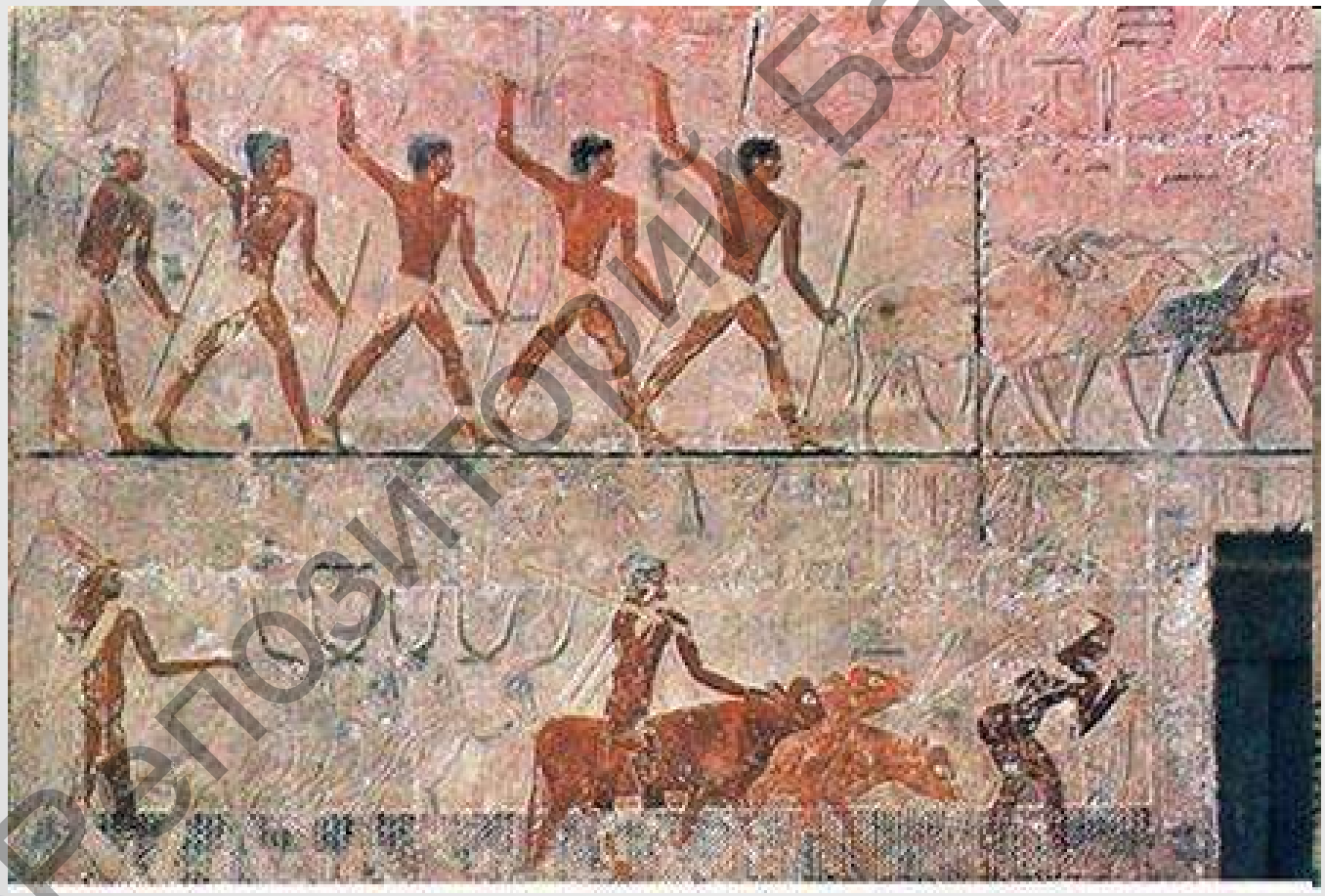


Рисунок 2 — Пастухи. Фреска из гробницы [4]

Репозиторий БарГУ

В средние века при использовании достижений античности возникает иной тип изображения пространства. Художники используют синтез перспективных и неперспективных методов изображения.



Рисунок 3 — Амброджо Лоренцетти . Аллегория доброго правления. Фреска [5, с. 35]

Репозиторий БГУ

Эпоха Возрождения впервые создала математически строгое учение о способах передачи пространства, назвав его системой перспективы. Для художников Ренессанса перспектива была тем методом, который позволял познать мир.



Рисунок 4 — Рафаэль. Афинская школа [6]

Репозиторий БарГУ

В культуре народов Востока (Корея, Китай, Япония) — свои методы передачи пространства, используются разные системы перспективы [7].



Рисунок 5 — У. Хиросиге . Вид издали на гору Акиба-сан [8].



Рисунок 6 — У. Кунисада. Гравюра [9]

Репозиторий БарГУ

Особый вид перспективы использовали древнерусские живописцы в иконописи, фресках, миниатюре. Они рисовали параллельные линии, уходящие вдаль расходящимися, а не сходящимися, т. е. в *обратной перспективе*.

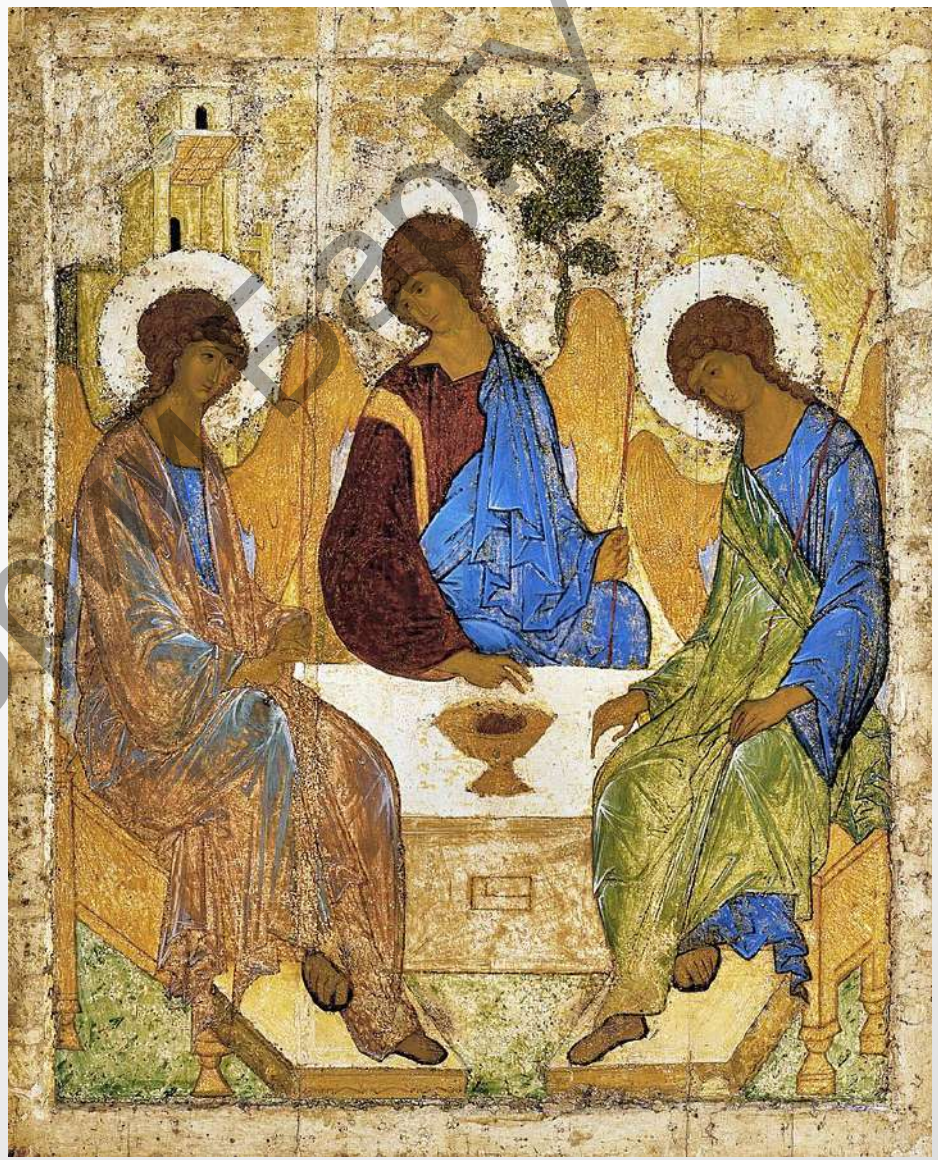


Рисунок 7 — А. Рублев. Троица [10]

Репозиторий БГПУ

Интересную теорию перспективы создал русский художник К.Петров-Водкин. Это так называемая *сферическая перспектива*.



Рисунок 8 — К. Петров-Водкин. Смерть комиссара [11]

РОЭ ГГУ

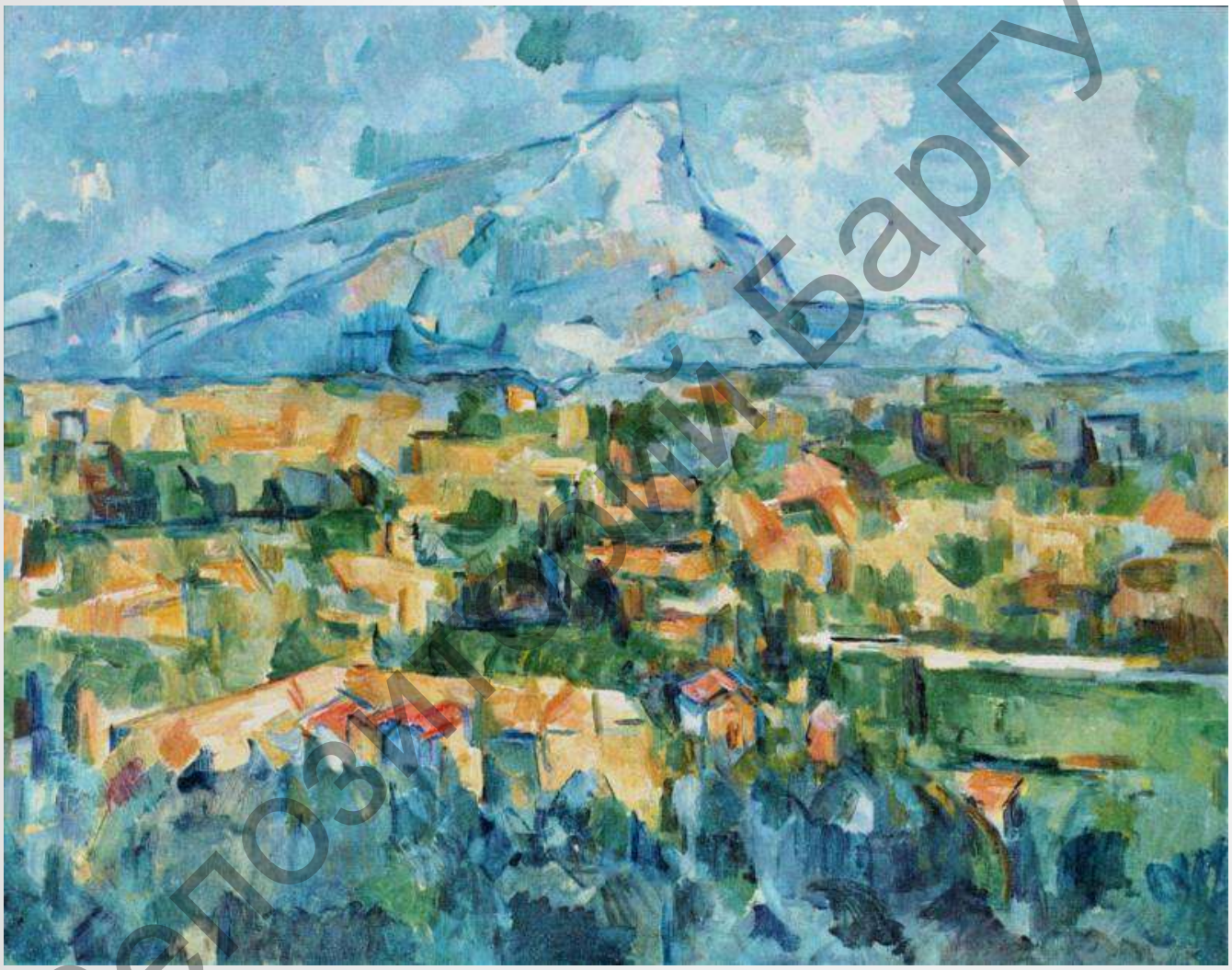


Рисунок 9 — П. Сезанн. Гора святой Виктории [12]

Репозиторий БарГУ

# Законы линейной перспективы

***Перспектива*** — научная вспомогательная дисциплина, изучающая закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным восприятием. Различают несколько видов перспективы: линейная, воздушная, измерительная и т. д. При работе с натуры художники не делают точных расчётов, а больше полагаются на свой глазомер, т. е. используют *наблюдательную перспективу* [13].

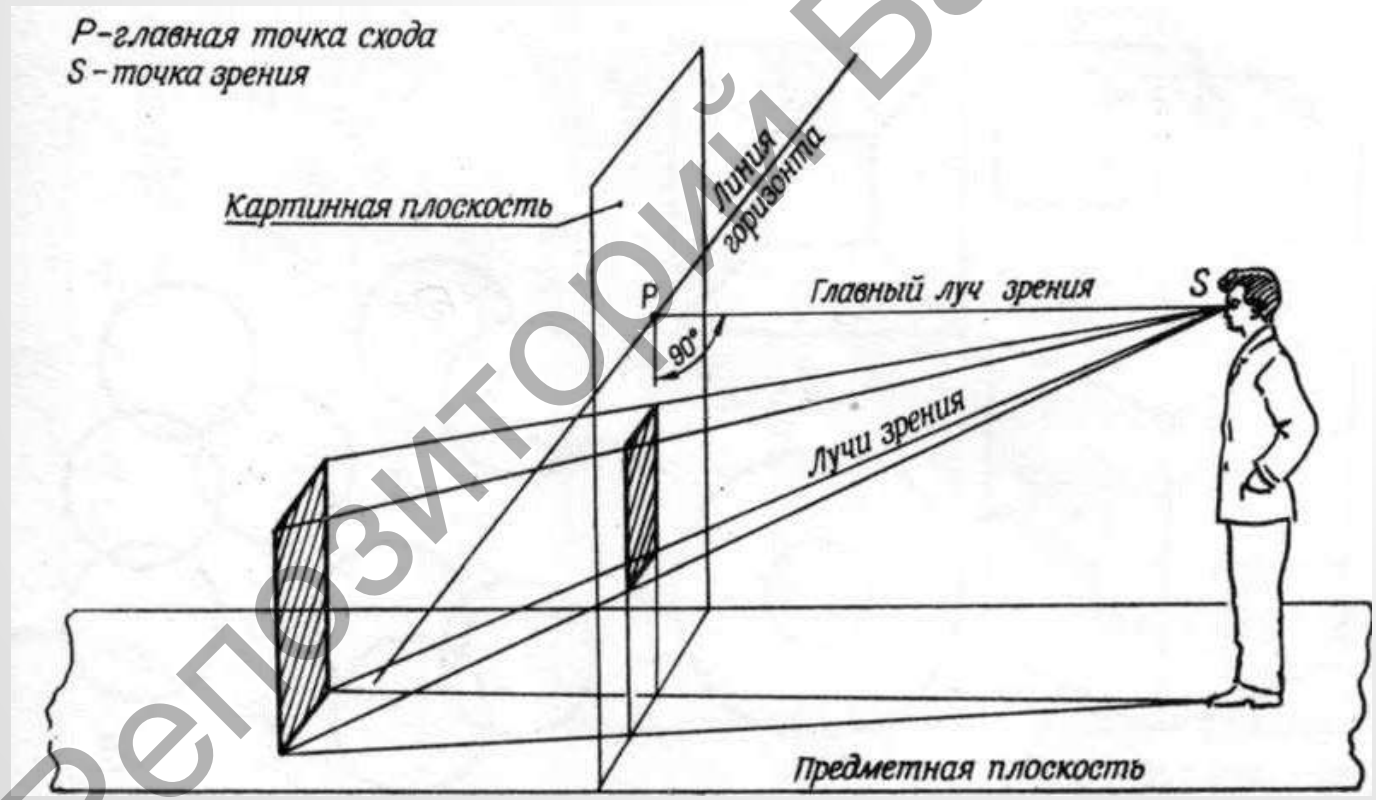



Рисунок 10 — Плоскости и линии, используемые при построении перспективных изображений [14, с. 45]

Репозиторий БарГУ

Рисуя с натуры, как правило, приходится учитывать линию горизонта, которая образуется от пересечения воображаемой горизонтальной плоскости, проходящей на уровне глаз рисующего, с картинной.




Рисунок 11 — Линия горизонта в открытом пространстве относительно глаз рисующего [15, с. 47]

Репозиторий БарГУ

Чтобы научиться изображать предметы так, как они расположены по отношению к рисующему, необходимо вывести из наблюдений некоторые правила и запомнить их:

1. Все предметы по мере их удаления от зрителя уменьшаются в его восприятии, что должно быть отражено на рисунке.
2. Параллельные горизонтальные линии, удаляющиеся от нас, кажутся сближающимися, а при продолжении они пересекаются в одной точке [16].



Рисунок 12 — Перспектива железной дороги [17]

Репозиторий БарГУ

3. Точки пересечения таких линий будут находиться на линии горизонта; они называются точками схода. Особенно ярко это выделяется при наблюдении полотна железной или шоссейной дороги, улицы и т. д.



Рисунок 13 — Перспектива улицы [18]

Репозиторий БарГУ

4. Все горизонтальные направления (линии, грани предметов и т. д.), параллельные картинной плоскости, сохраняют на рисунке горизонтальное положение.
5. Все вертикальные направления (углы комнат, домов, телефонные столбы и т. д.) на рисунке остаются вертикальными.
6. Если прямоугольный предмет расположен фронтально к картинной плоскости, то на рисунке такой предмет будет иметь одну точку схода — главную. Она образуется при пересечении главного луча зрения с картинной плоскостью [19].

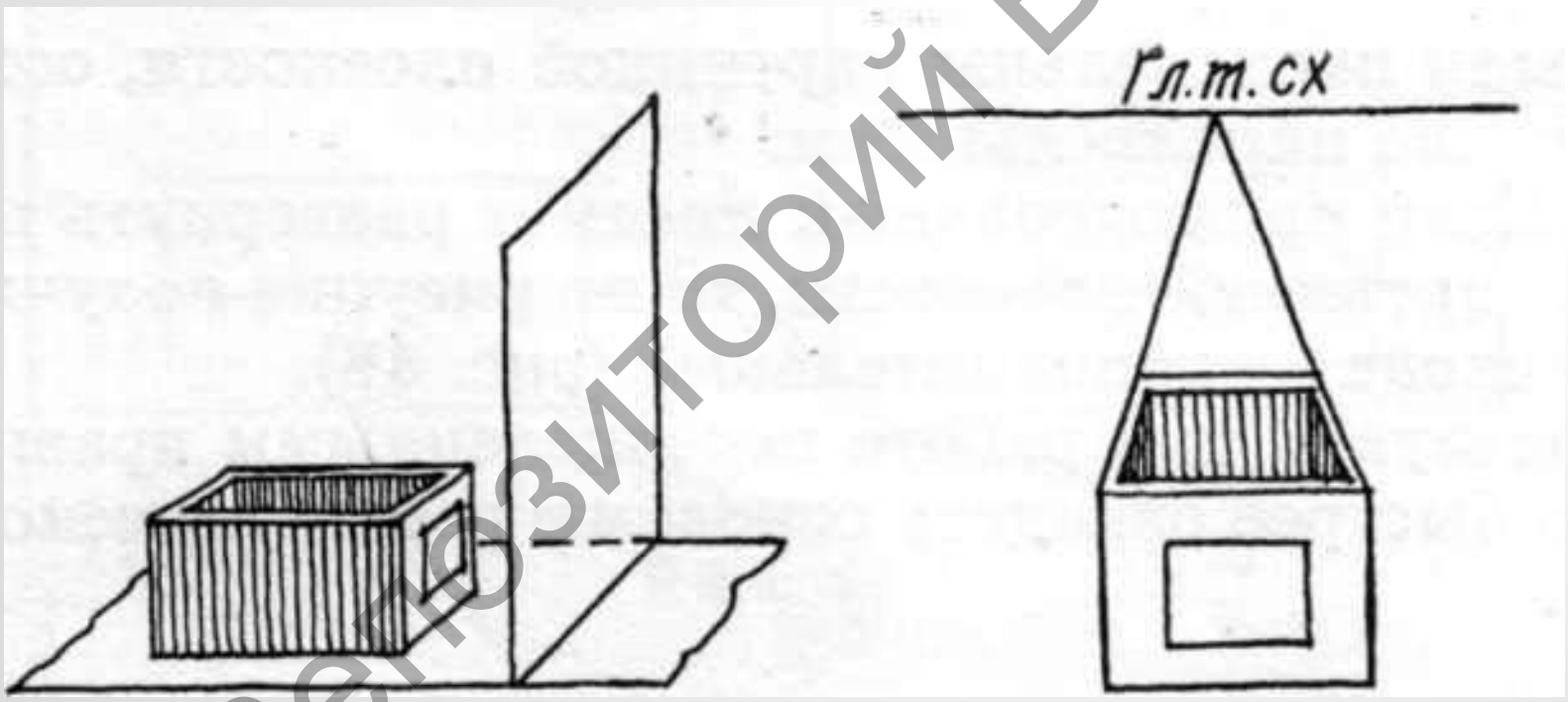



Рисунок 14 — Прямоугольный предмет во фронтальной перспективе [20]

Репозиторий БарГУ

7. Если прямоугольный предмет развернуть под углом к картинной плоскости, то на рисунке получим две точки схода — дополнительные [21].

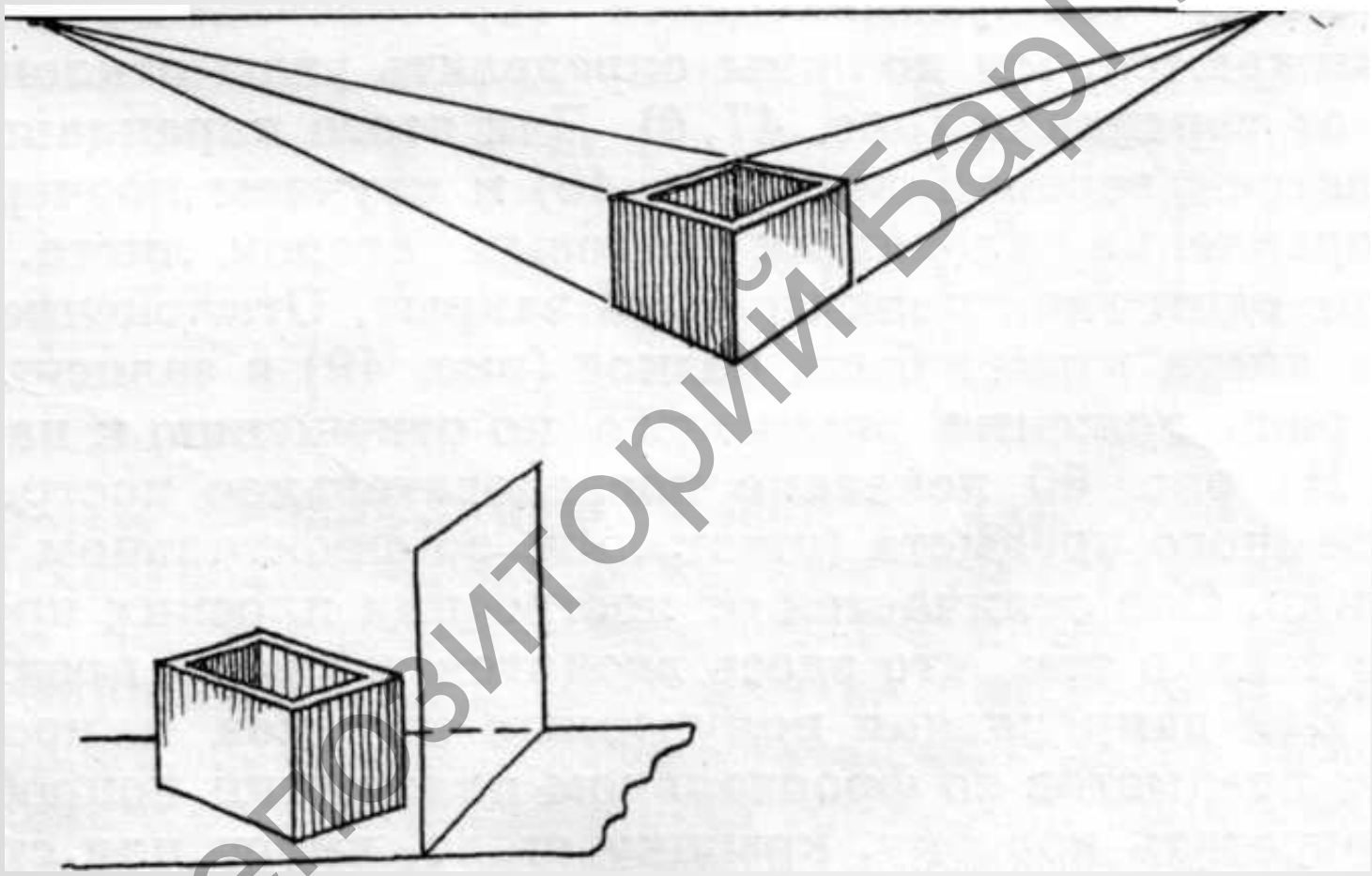


Рисунок 15 — Прямоугольный предмет в угловой перспективе [22]

Репозиторий БарГУ

# Перспектива квадрата и круга

В перспективе квадрат представляется нам трапецией, а круг превращается в эллипс.

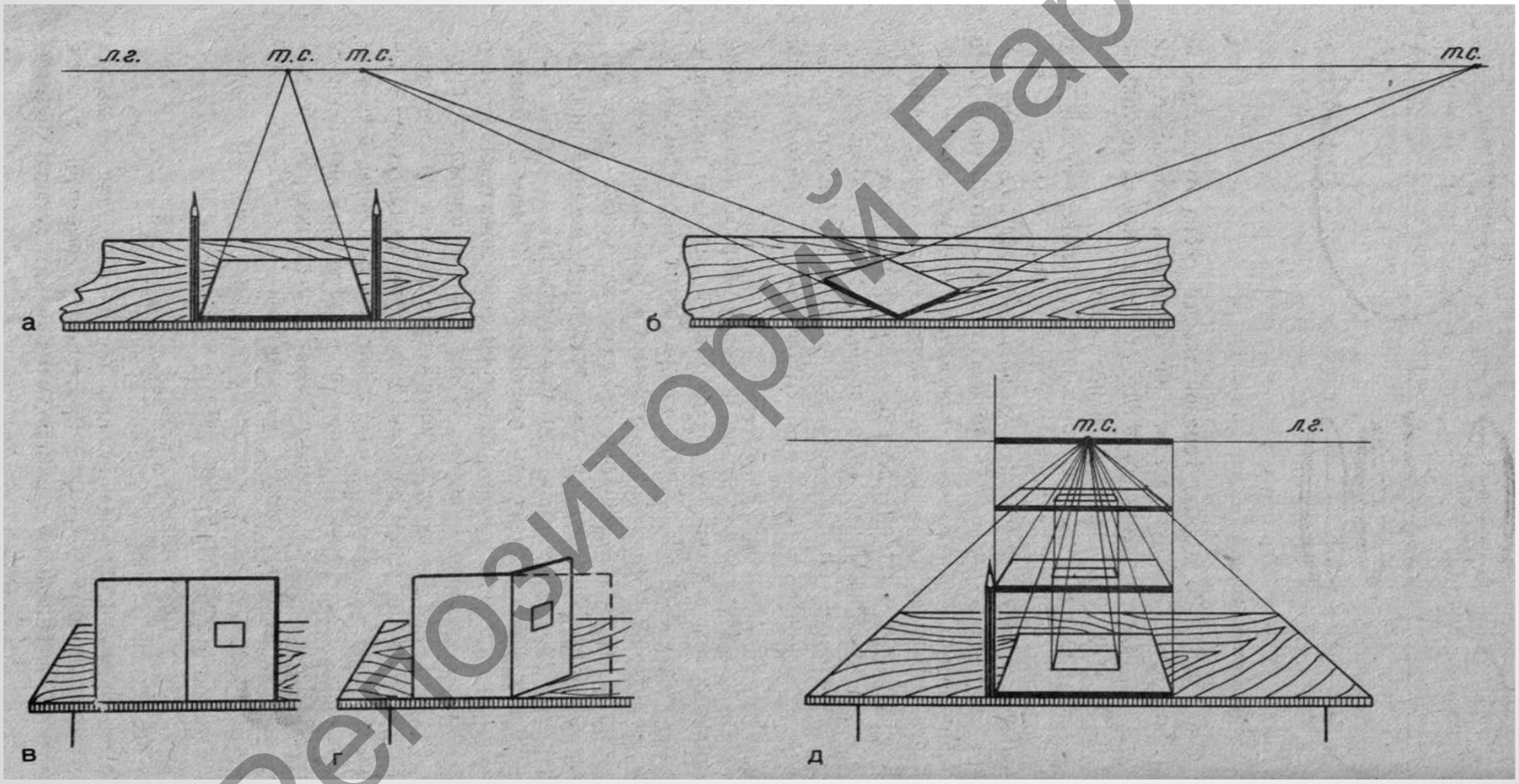



Рисунок 16 — Перспектива предметов прямоугольной формы [23, с. 84]

Репозиторий БарГУ

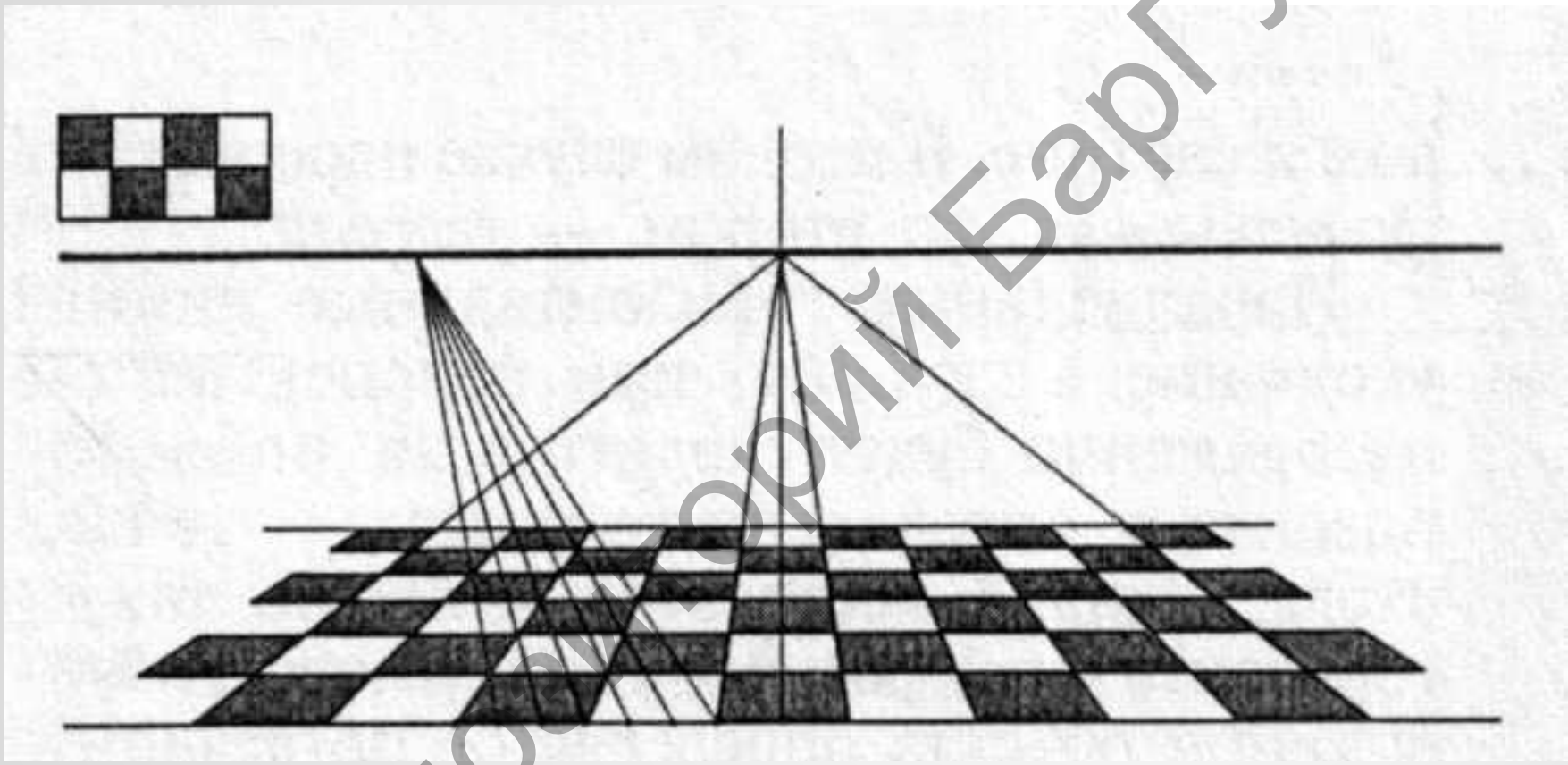


Рисунок 17 — Перспектива квадратного паркета [24]

Репозиторий БарГУ

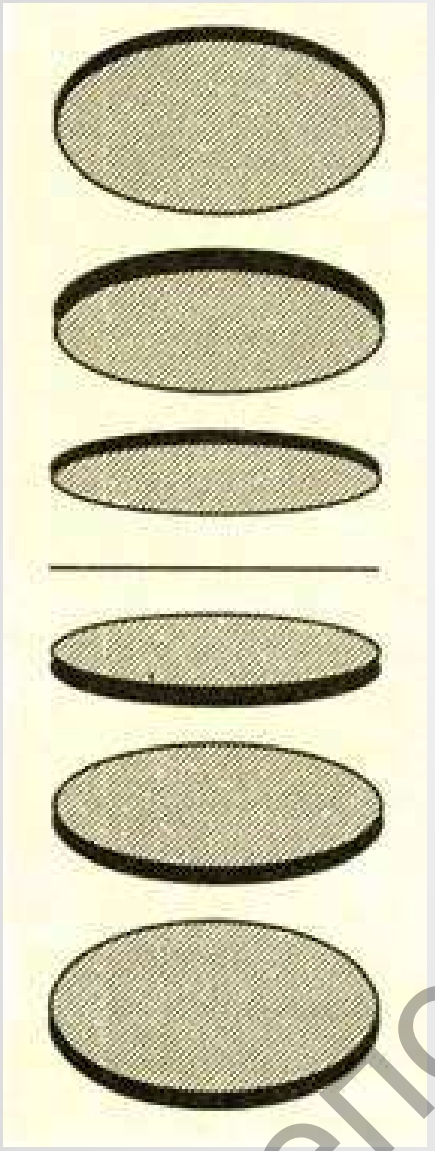


Рисунок 18 — Перспектива круга [25]

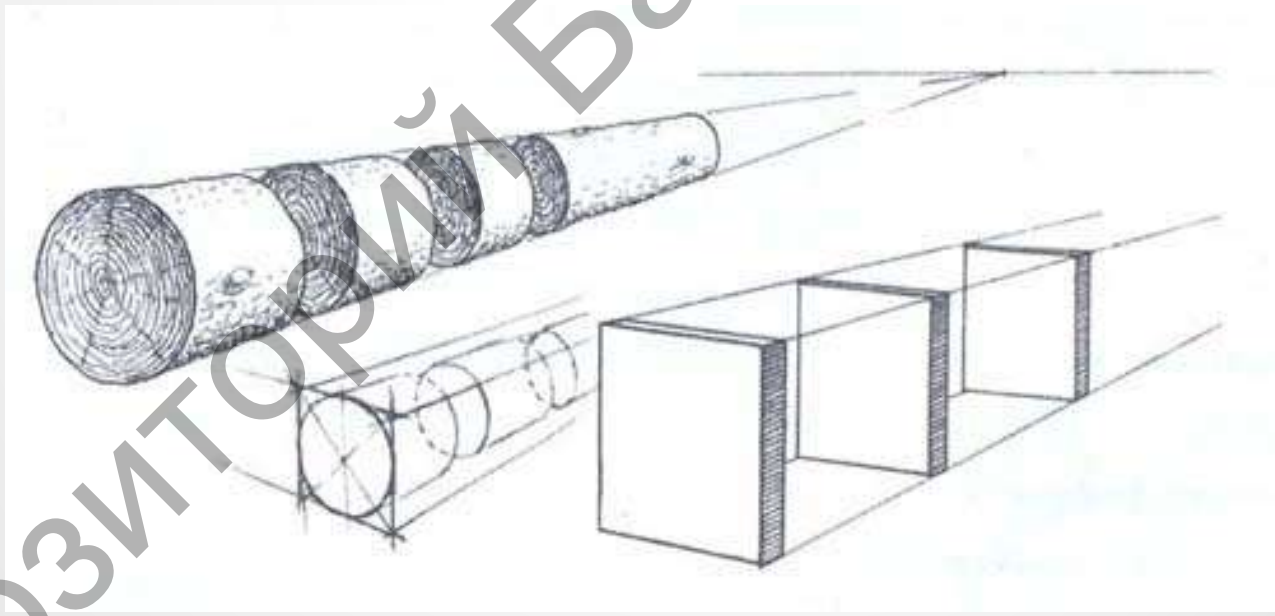


Рисунок 19 — Перспективные изменения плоскостей круглой и прямолинейной формы [26].

Репозиторий БарГУ

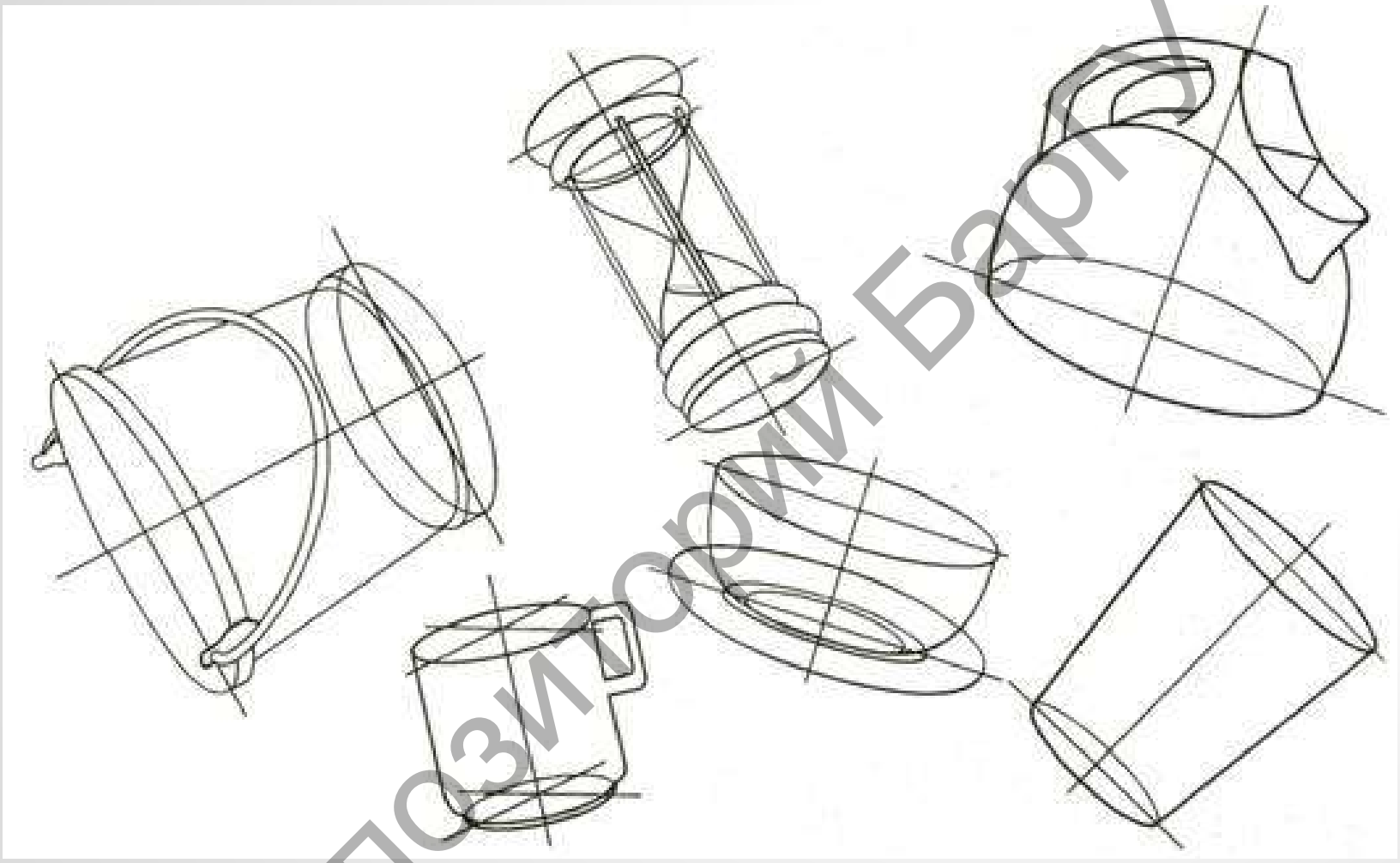
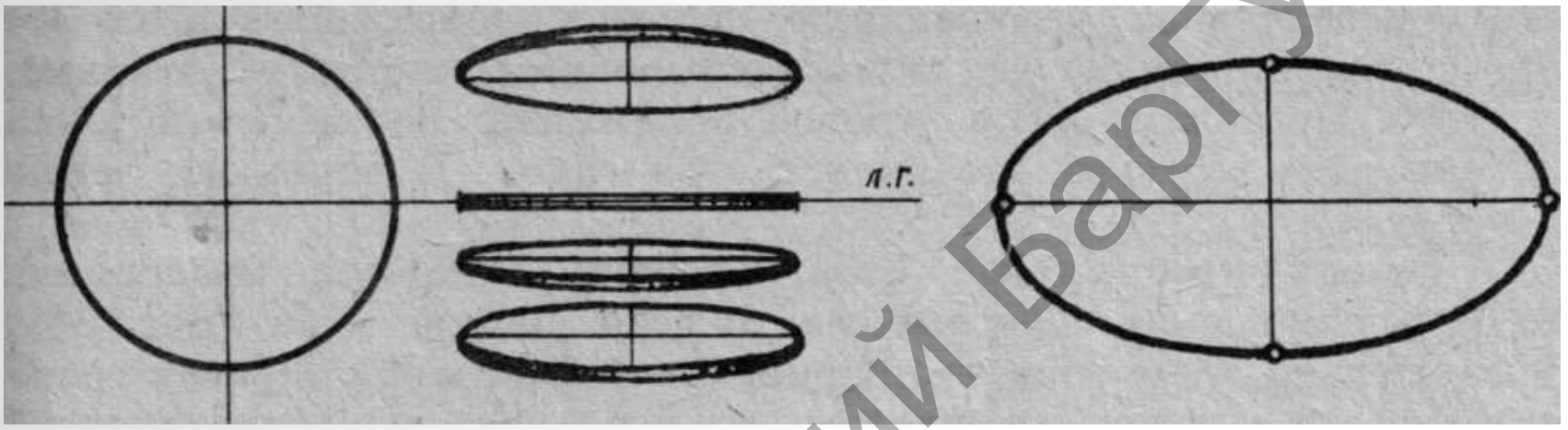


Рисунок 20 — Перспективные изменения предметов быта [27]

Репозиторий БарГУ



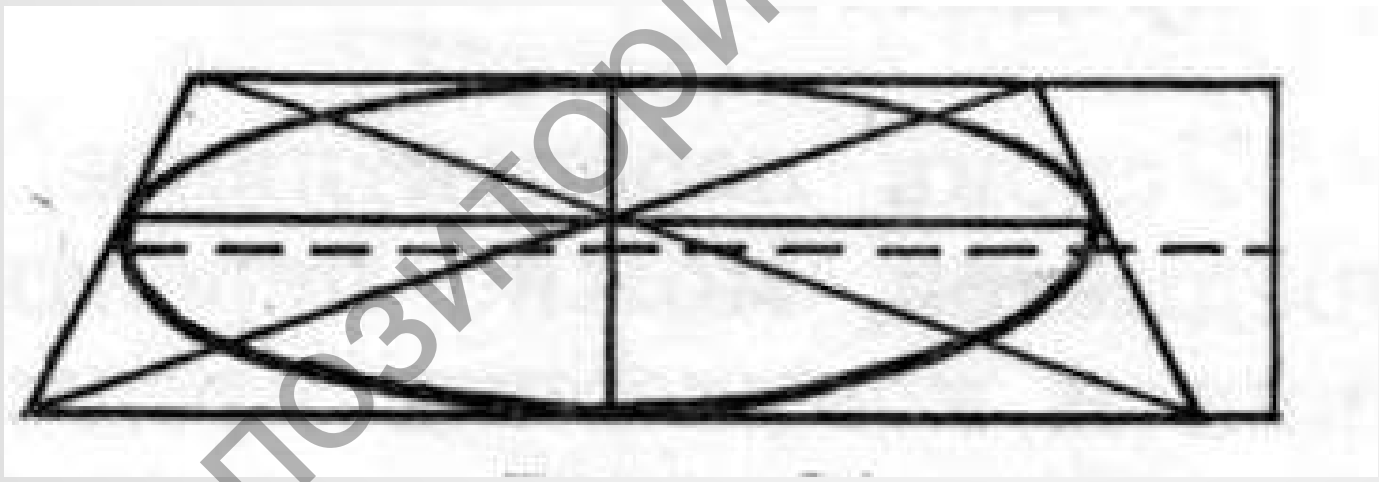



Рисунок 21 — Построение окружности [28]

Репозиторий БарГУ

# Построение объектов во фронтальном и угловом положениях

При построении перспективного изображения мы видим объекты либо во фронтальном положении (плоскости, расположенные параллельно картине), либо под углом к картине. В первом случае перспектива — ***фронтальная***, во втором — ***угловая***.

Объекты, нарисованные во фронтальной перспективе, будут иметь *одну точку схода* параллельных линий, совпадающую с главной точкой схода.

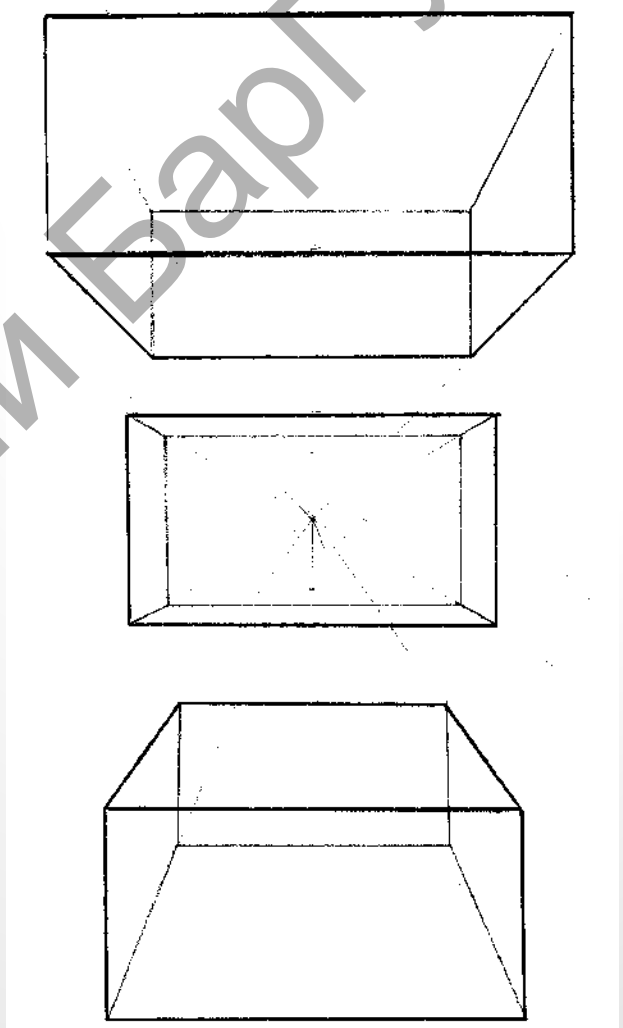


Рисунок 22 — Перспектива куба во фронтальном положении [29]

Репозиторий БарГУ

При построении объекта в угловой перспективе на линии горизонта будут *две точки схода*, справа и слева от главной точки схода.

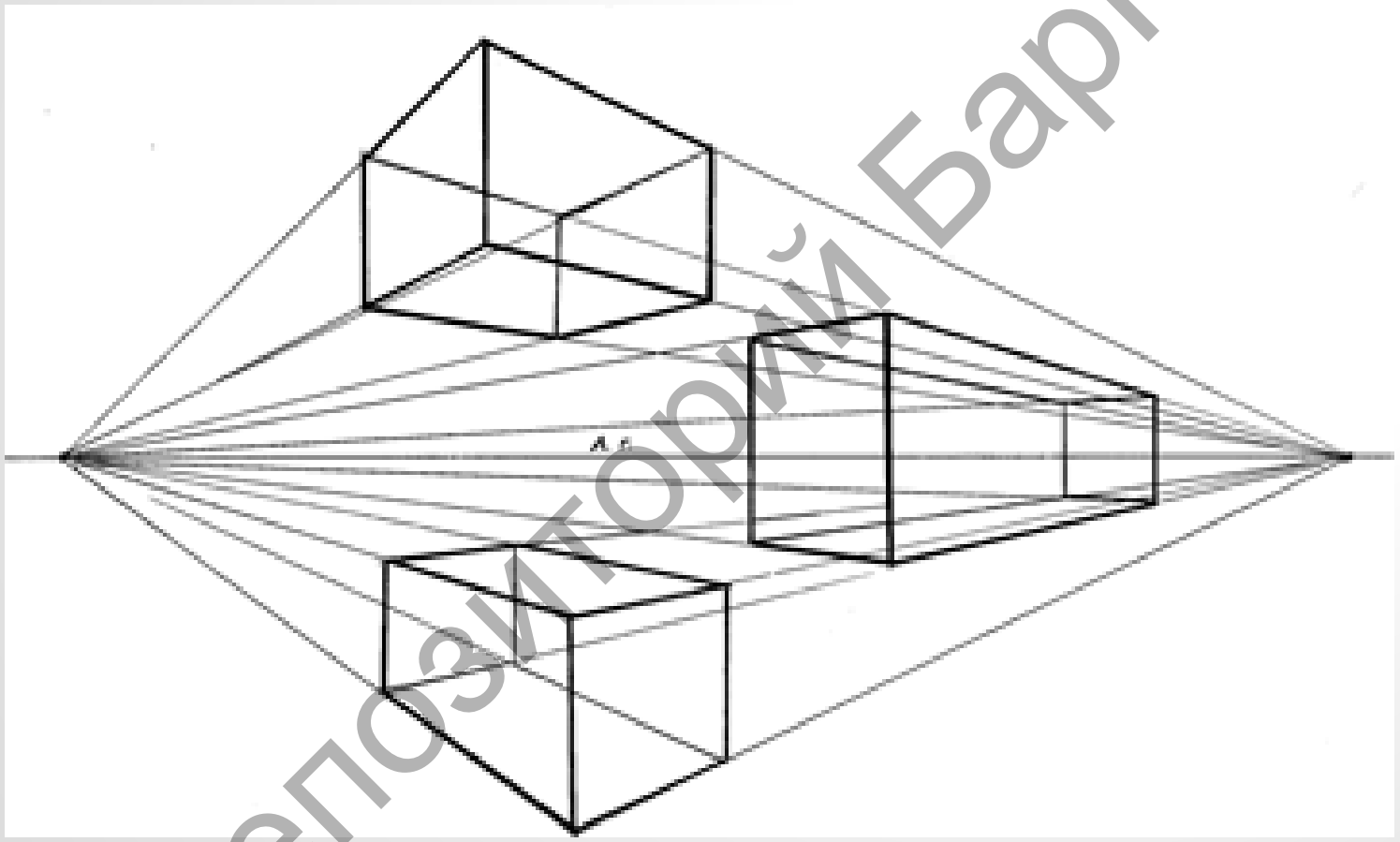


Рисунок 23 — Перспектива куба в угловом положении [30]

Репозиторий БарГУ

Построение цилиндрических и конических предметов.

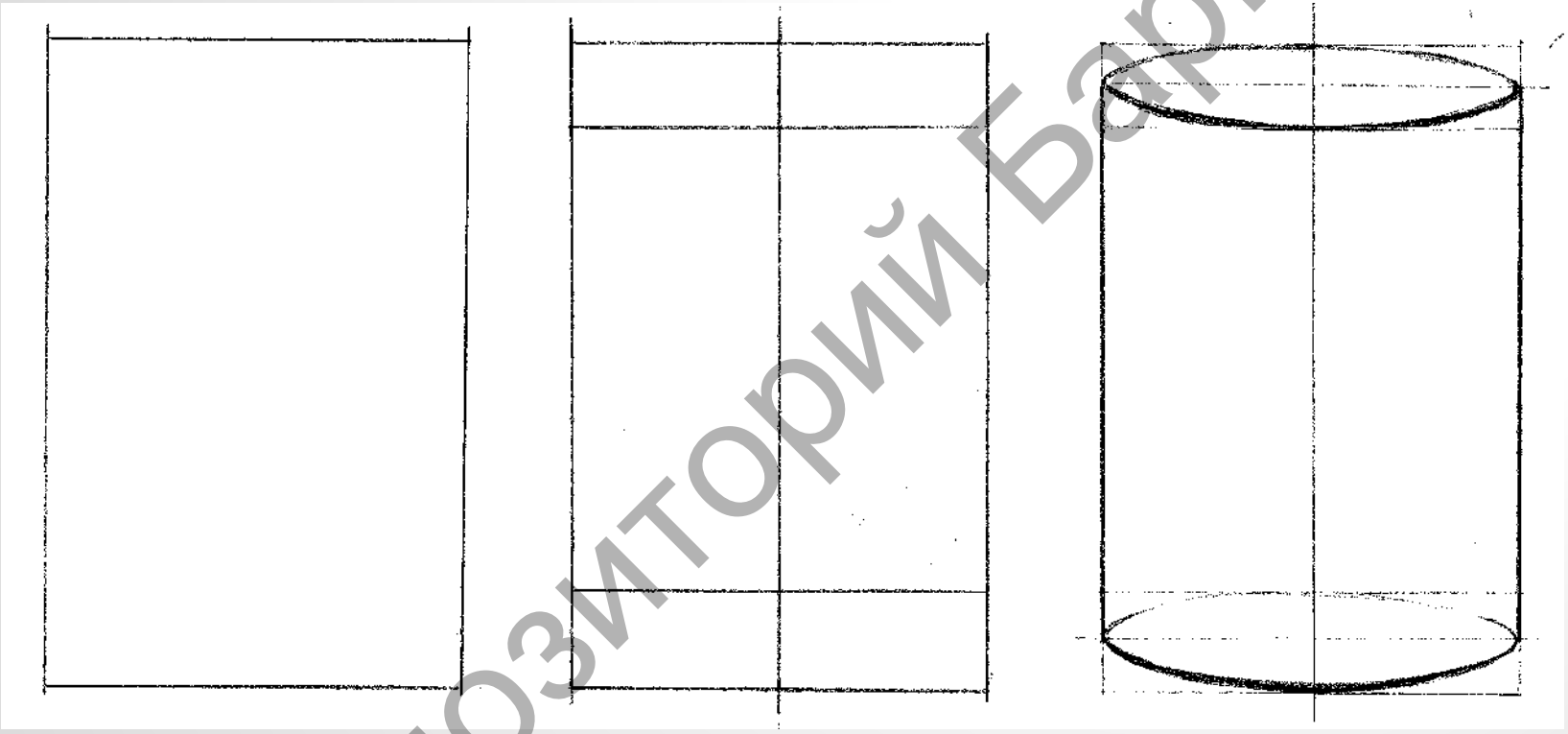


Рисунок 24 — Построение цилиндра [31]

Репозиторий БарГУ

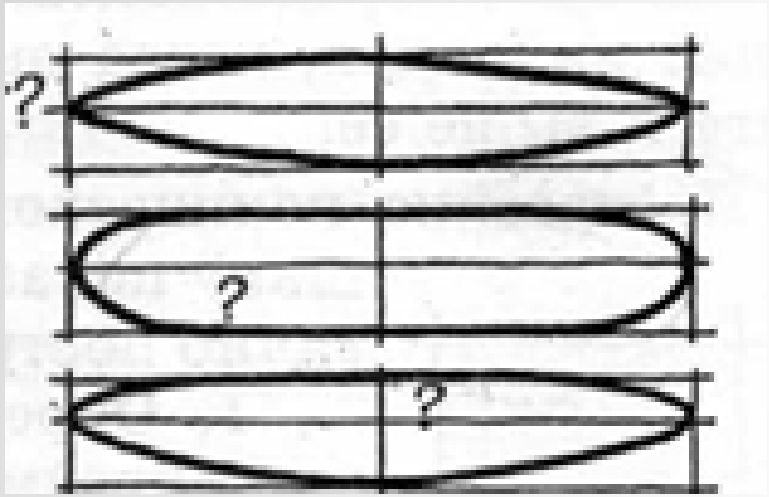


Рисунок 25— Типичные ошибки при рисовании овала

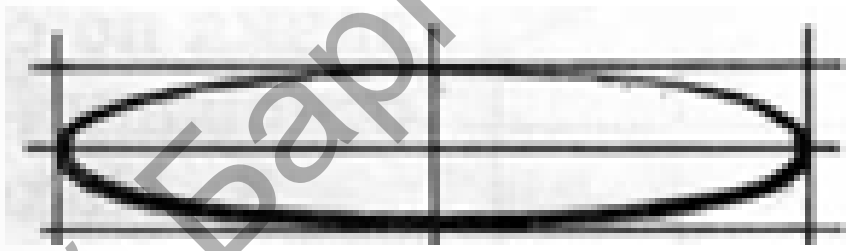


Рисунок 26 — Правильный вариант рисования овала

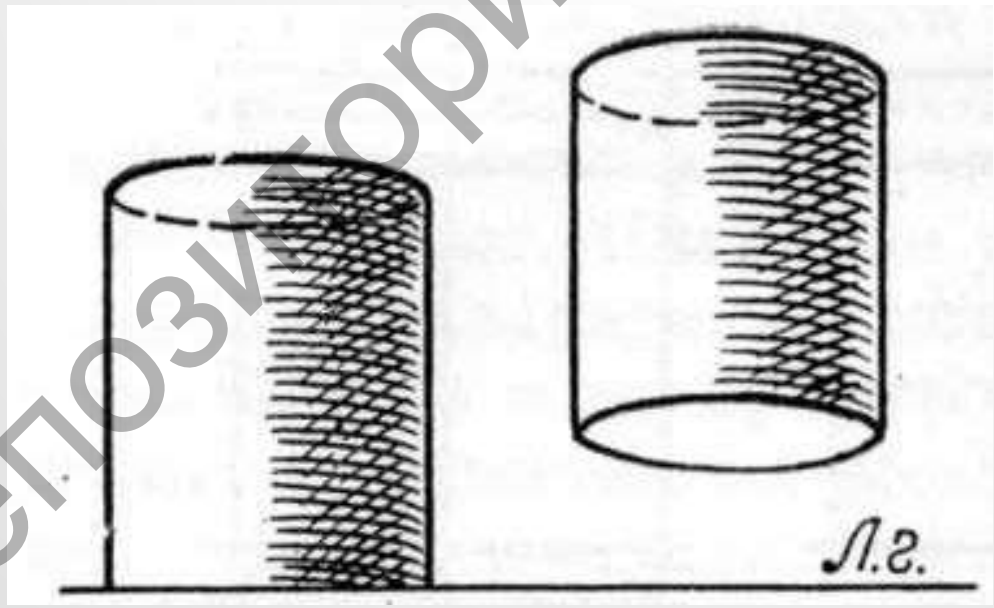



Рисунок 27 — Рисование цилиндра на линии горизонта и выше её [32]

Репозиторий БарГУ

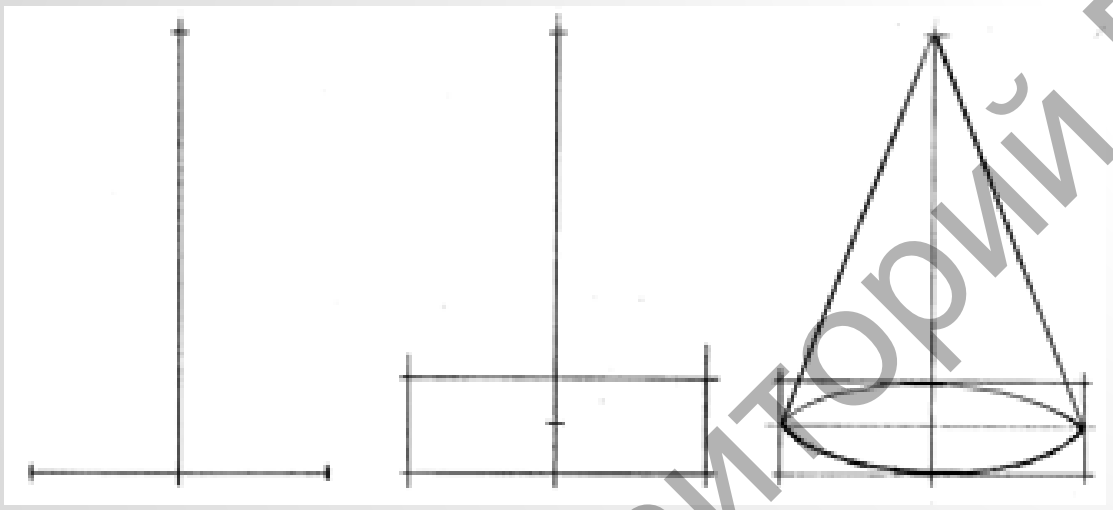


Рисунок 28 — Построение конуса [33]

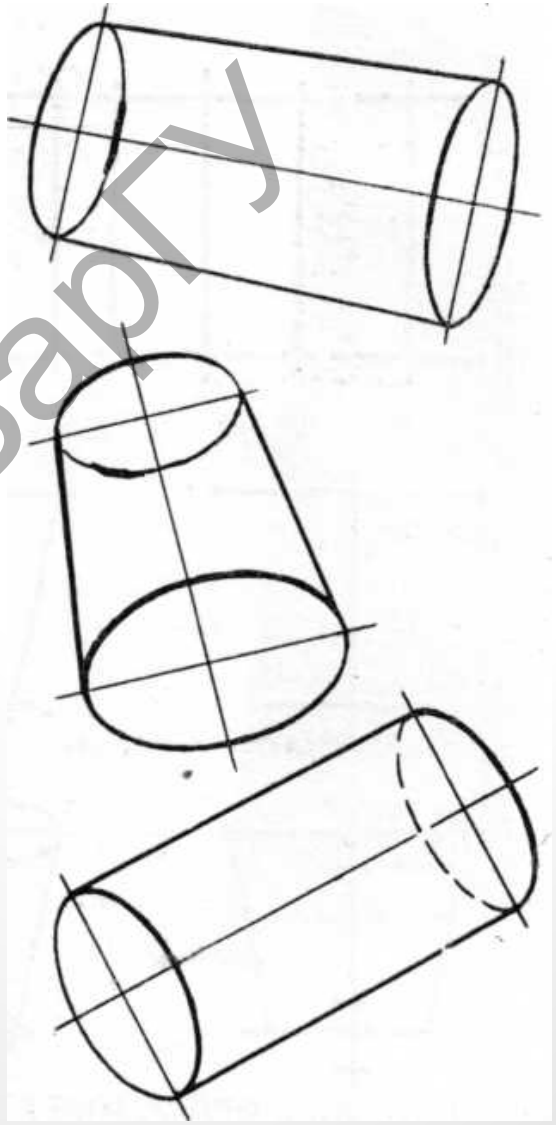


Рисунок 29 — Построение цилиндрических и конических предметов в разных пространственных положениях [34]

Репозиторий БарГУ

# Перспектива комнаты, здания во фронтальном и угловом положениях

Интерьер — это внутреннее пространство архитектурного сооружения .

В рисунке интерьера особое значение приобретает метод линейно-конструктивного построения изображения и знание закономерностей наблюдательной перспективы [35].

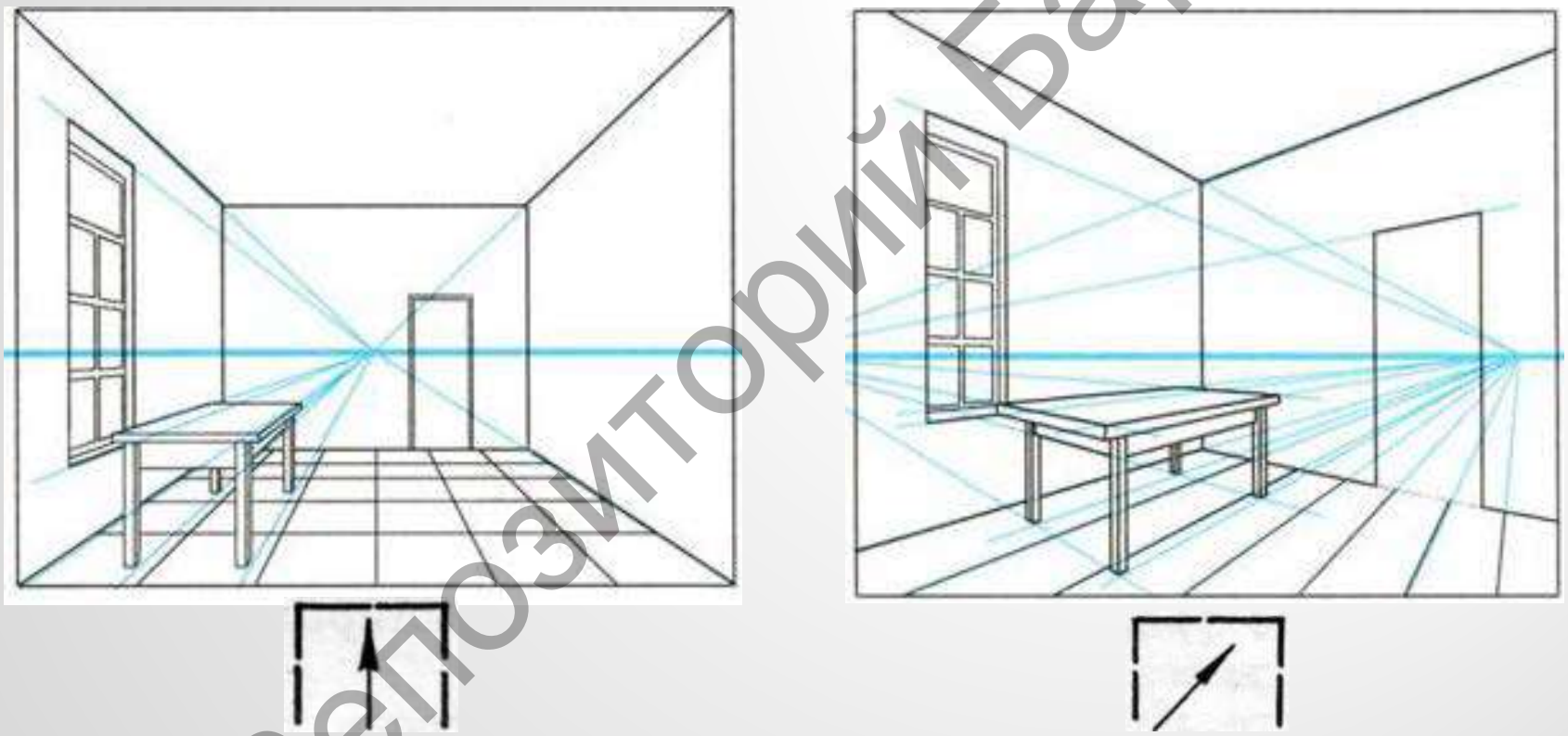
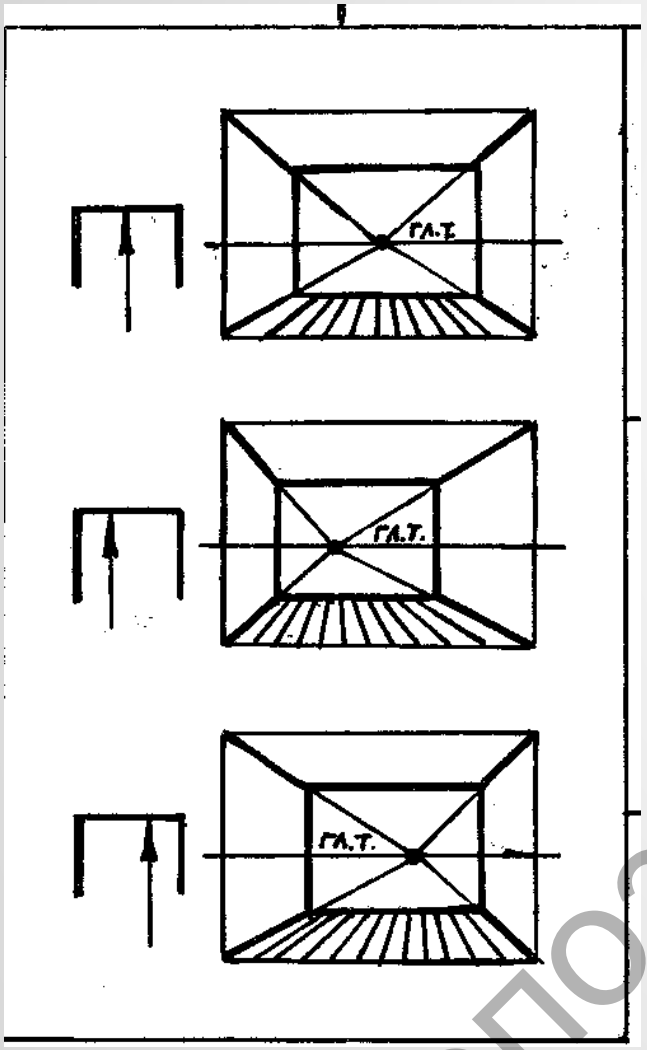


Рисунок 30 — Фронтальное и угловое расположение интерьеров относительно рисующего [36]

Репозиторий БарГУ



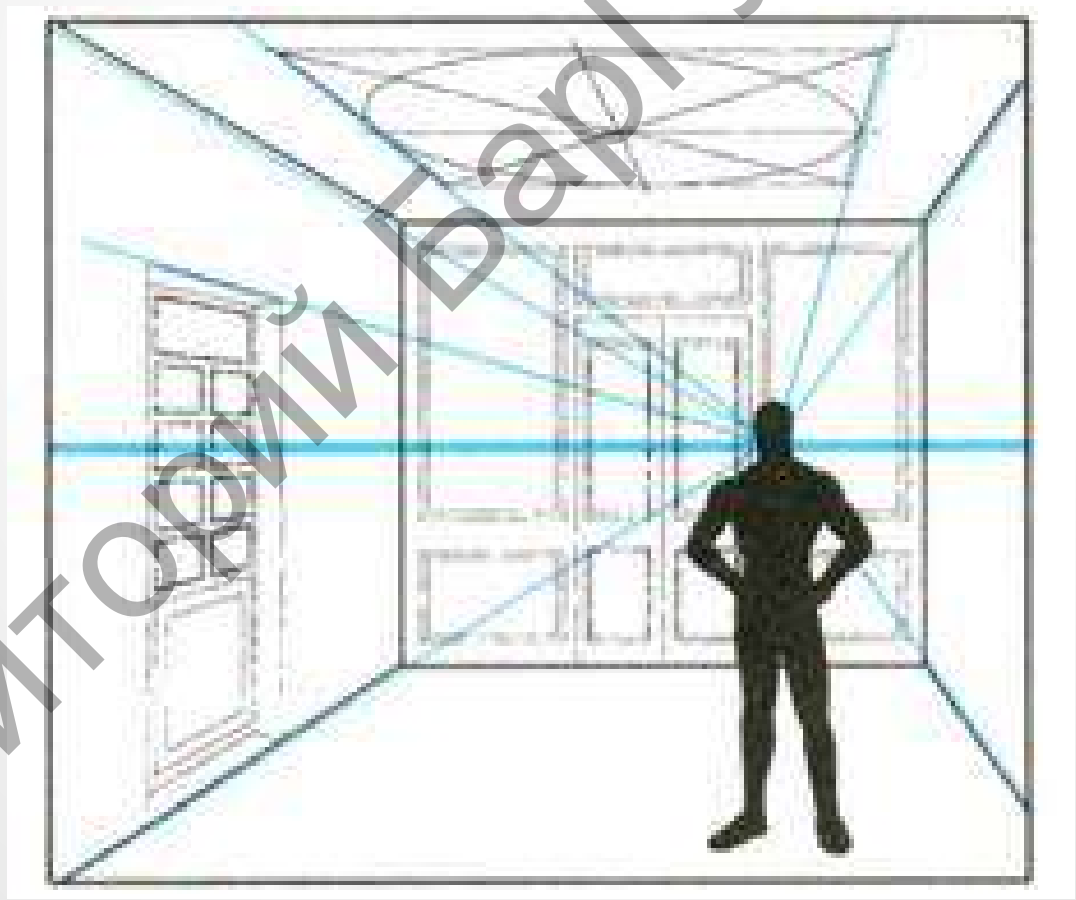



Рисунок 31 — Расположение точки схода и линии горизонта относительно рисующего [37]

Репозиторий БарГУ

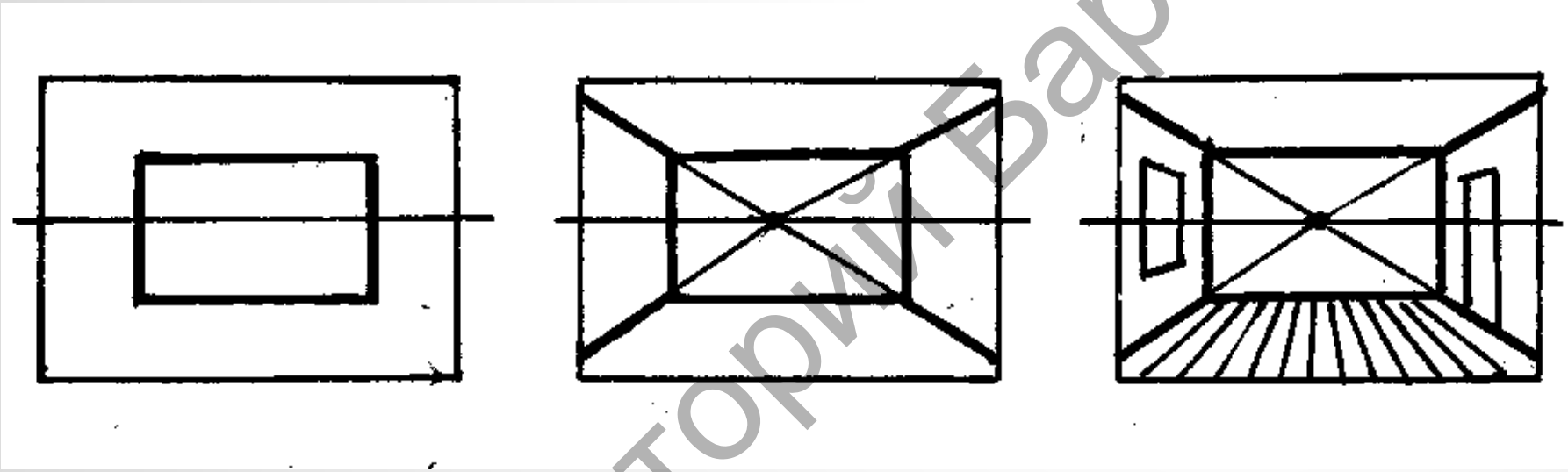


Рисунок 32 — Построение интерьера во фронтальном положении [38]

Репозиторий ВарГУ

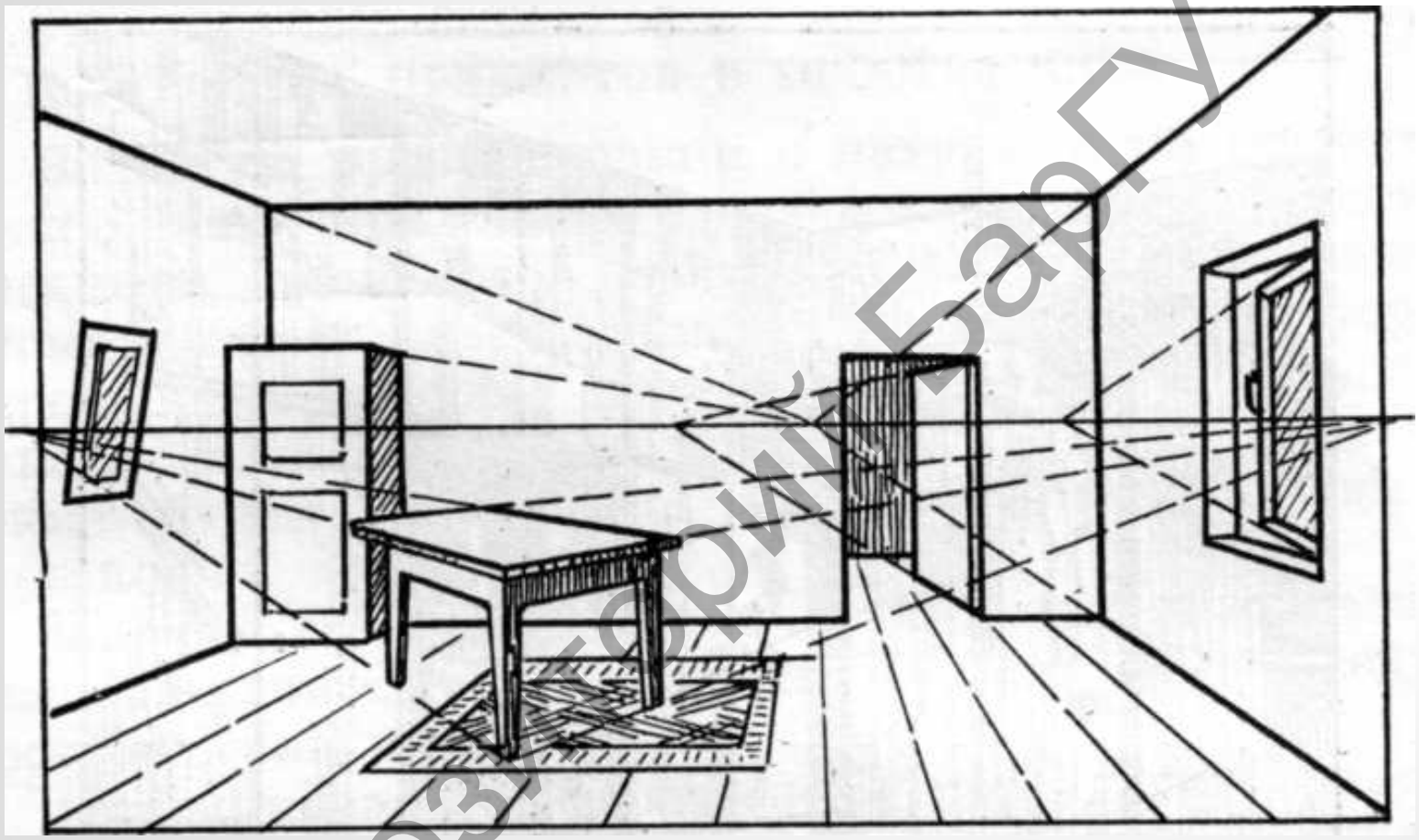


Рисунок 33 — Расположение предметов во фронтальном и угловом положениях [39]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 34 — Г. К. Михайлов. В комнатах. Портретная [40]

Репозиторий БГУ

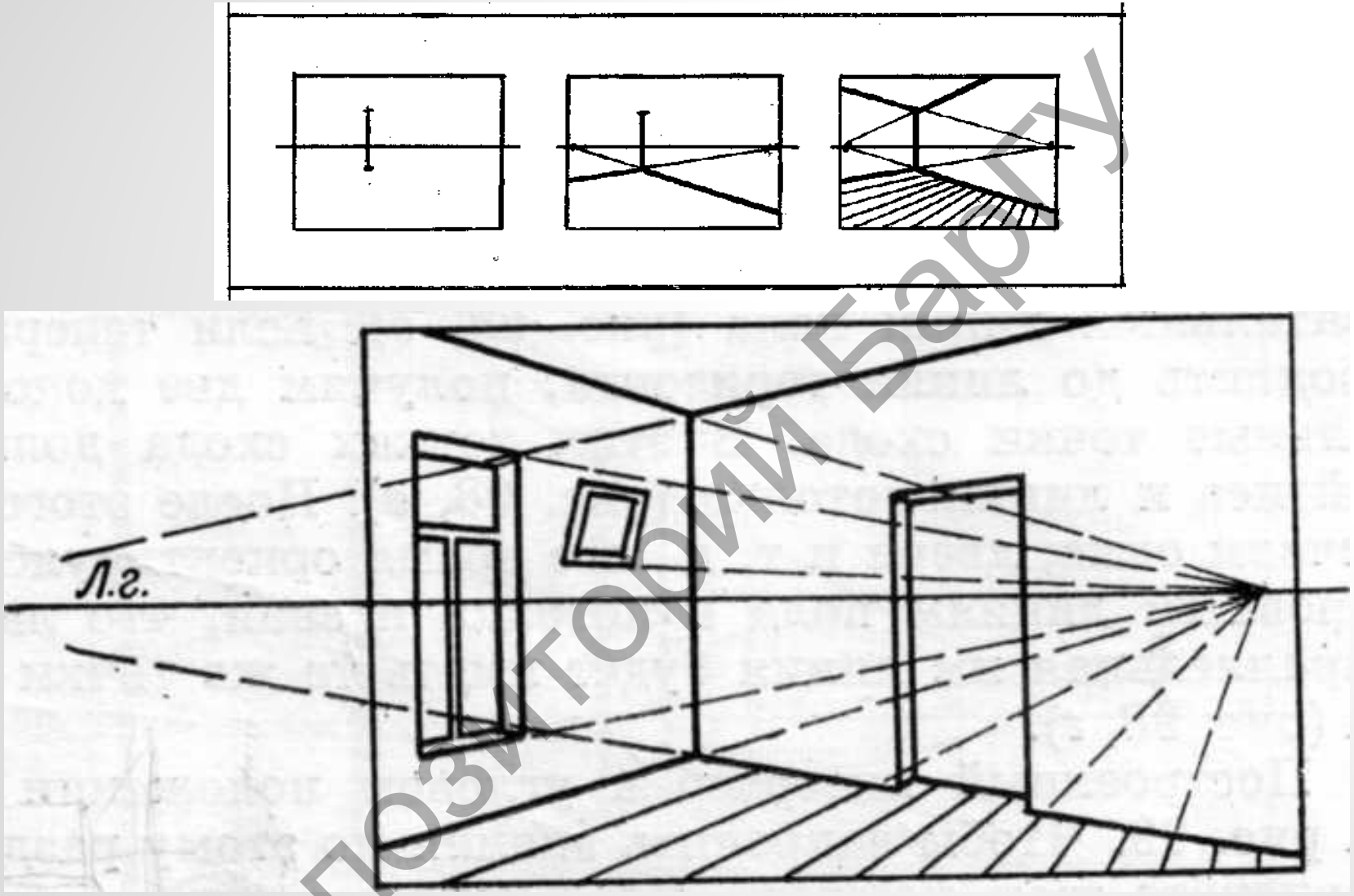



Рисунок 35 — Построение интерьера в угловом положении [41]

Репозиторий БарГУ

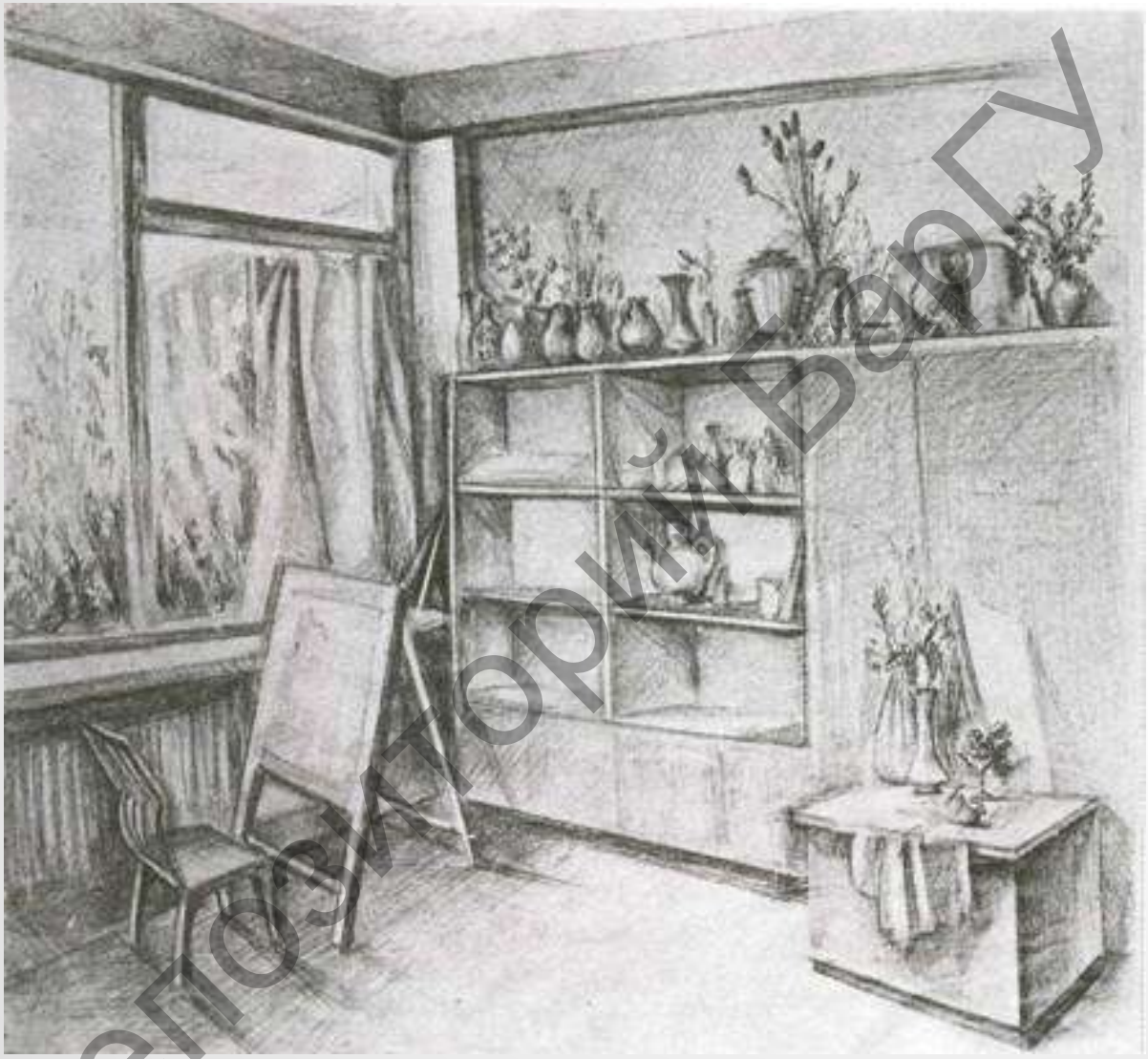


Рисунок 36 — Рисунок интерьера в угловом положении. Учебная работа

Репозиторий БарГУ

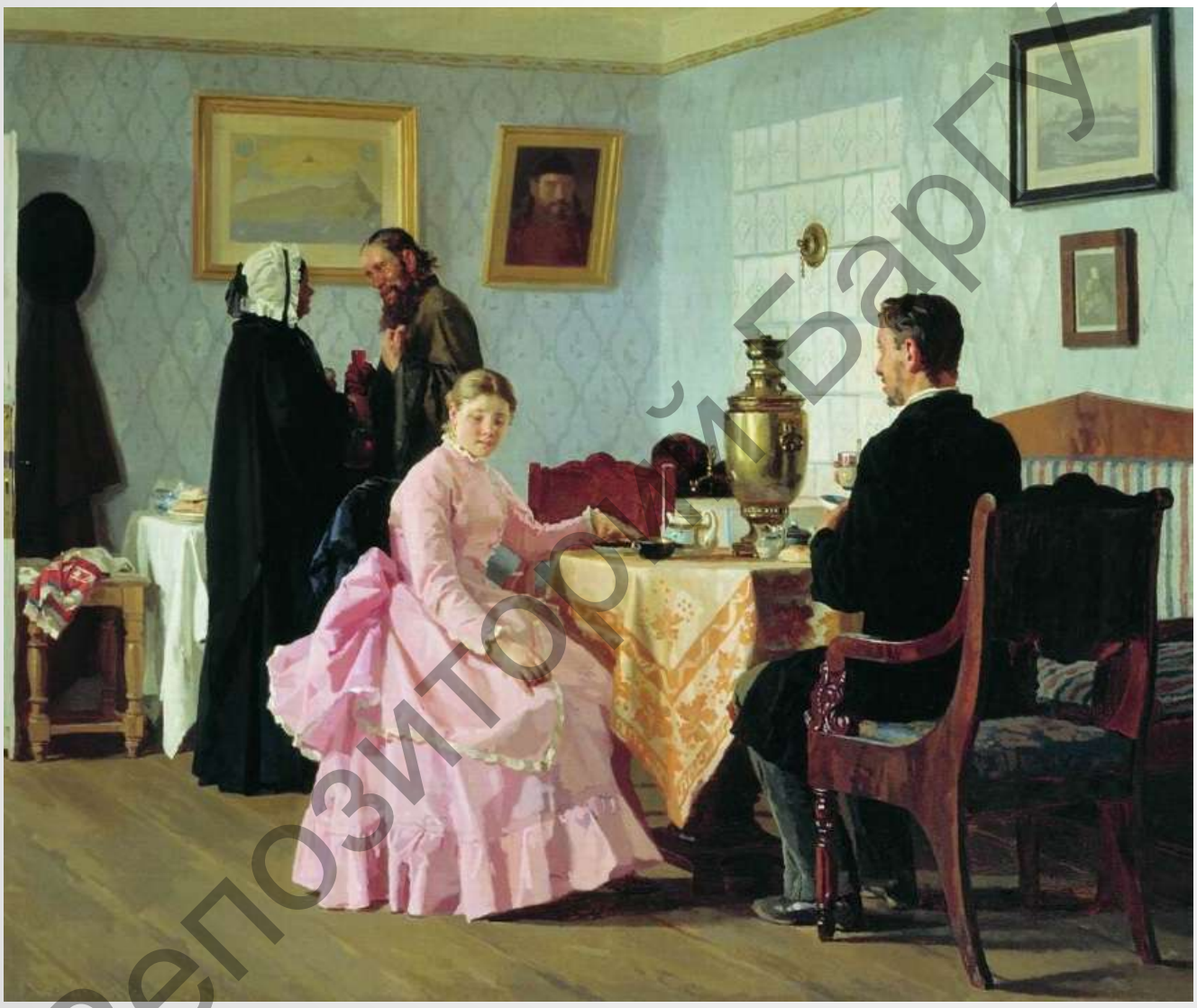


Рисунок 37 — Н. В. Неврев. Смотрины [42, с. 114]

Репозиторий БарГУ

# Перспектива здания

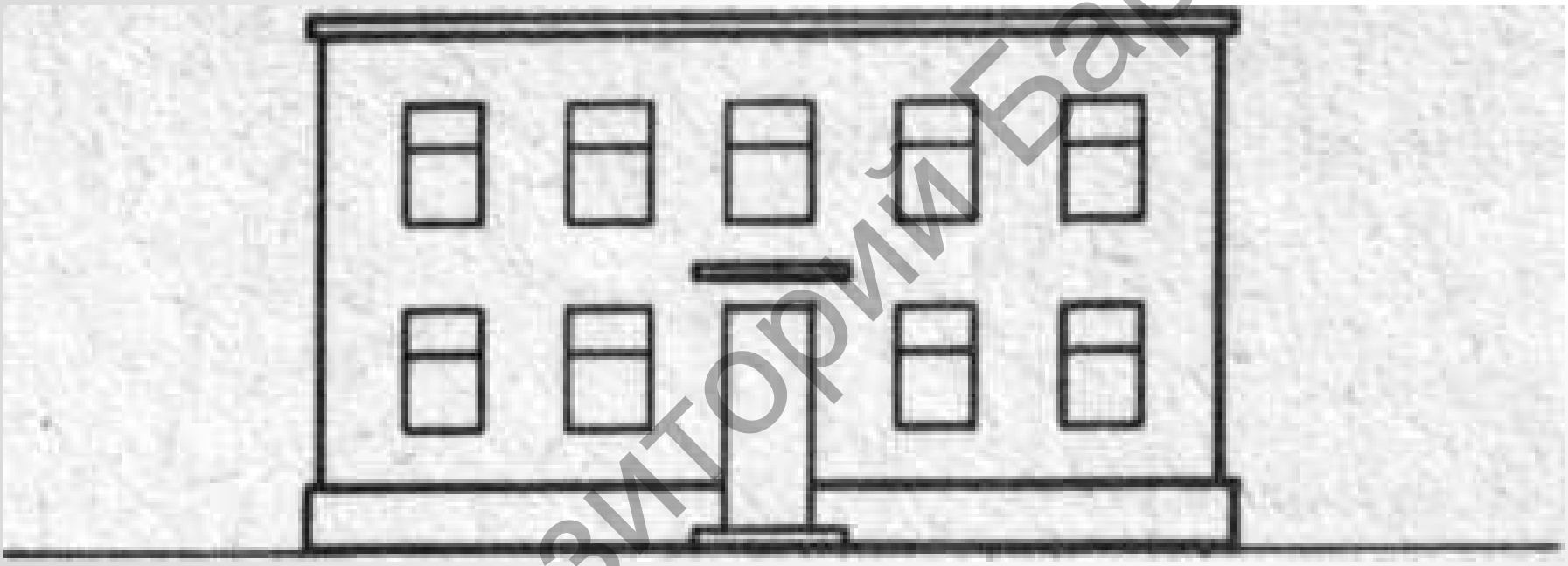


Рисунок 38 — Рисование здания во фронтальной перспективе [43]

Репозиторий БарГУ

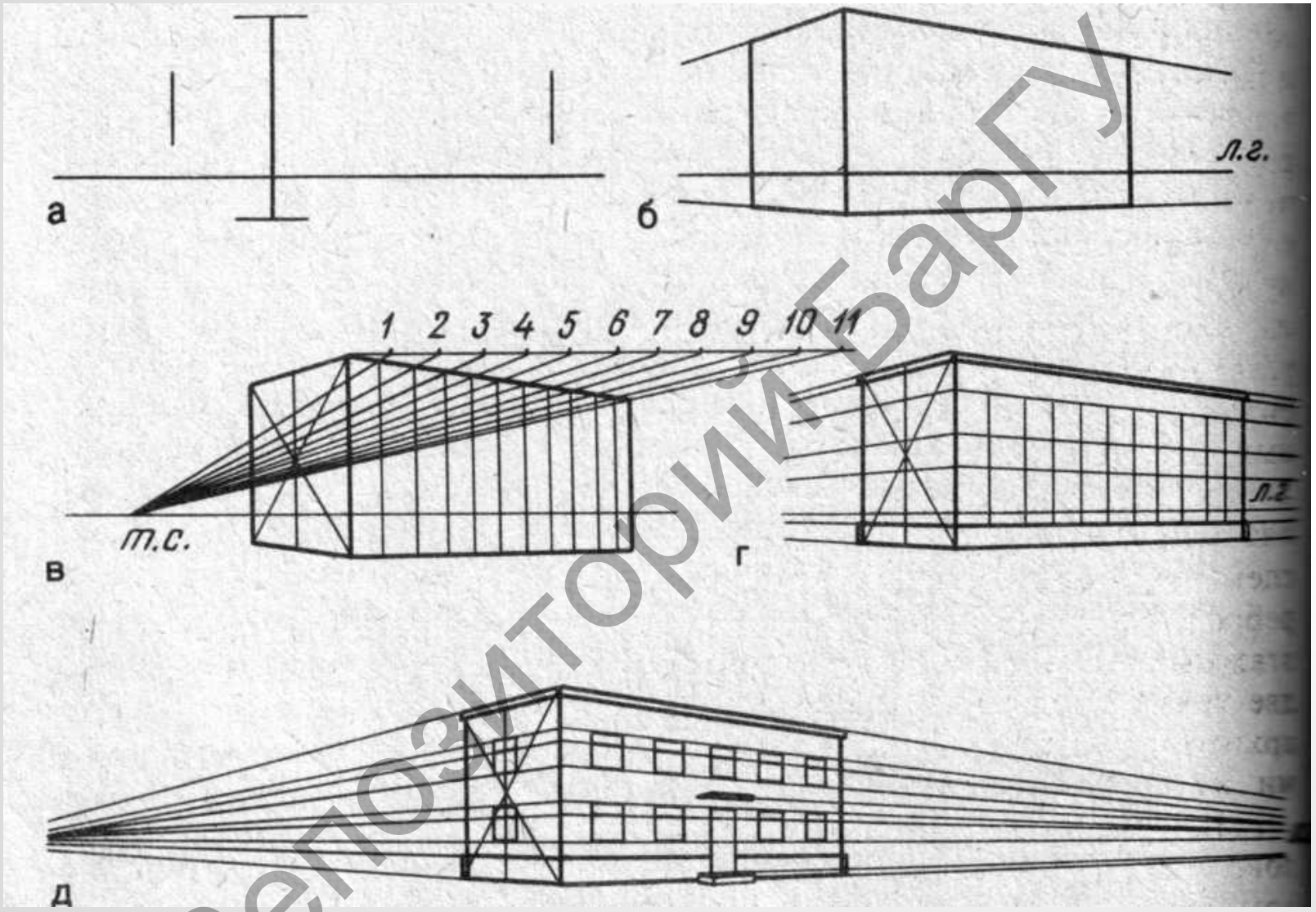



Рисунок 39 — Рисование здания в угловой перспективе [44]

Репозиторий БарГУ

# Перспектива в пейзаже



Рисунок 40 — Мост в перспективе [45]

Репозиторий ВарГУ

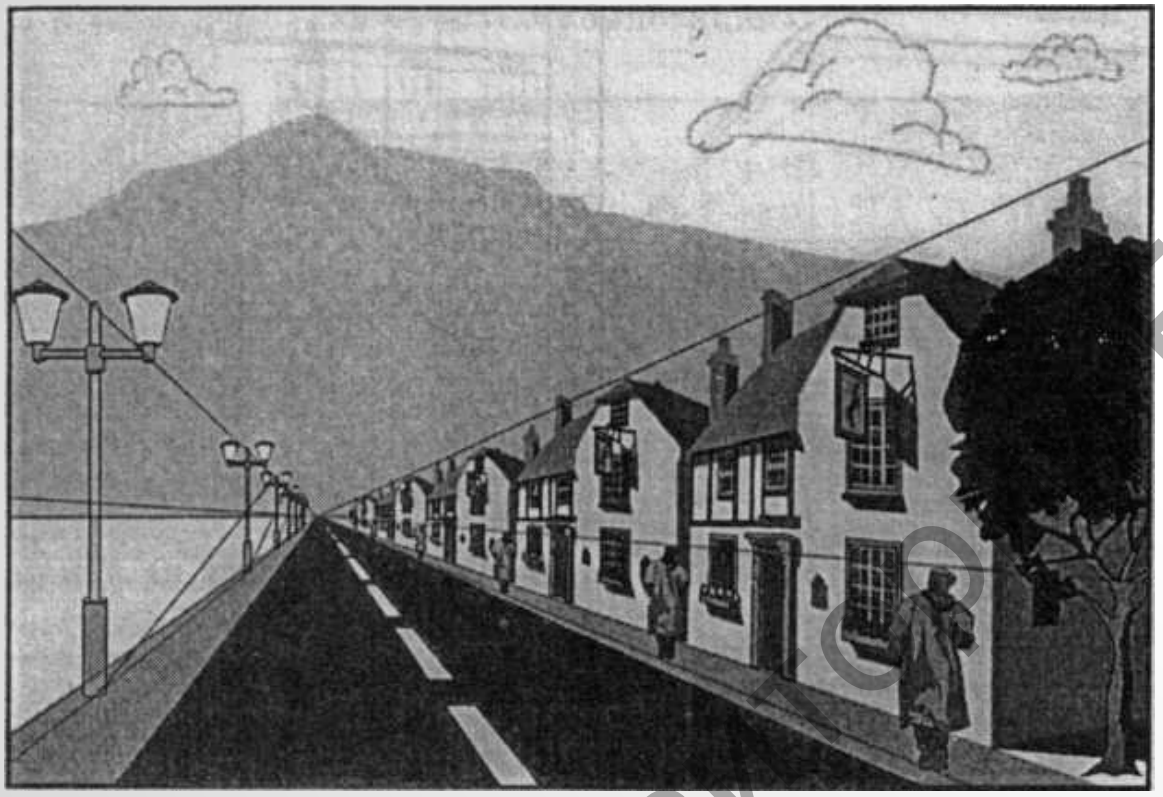


Рисунок 41 — Перспектива улицы [46]

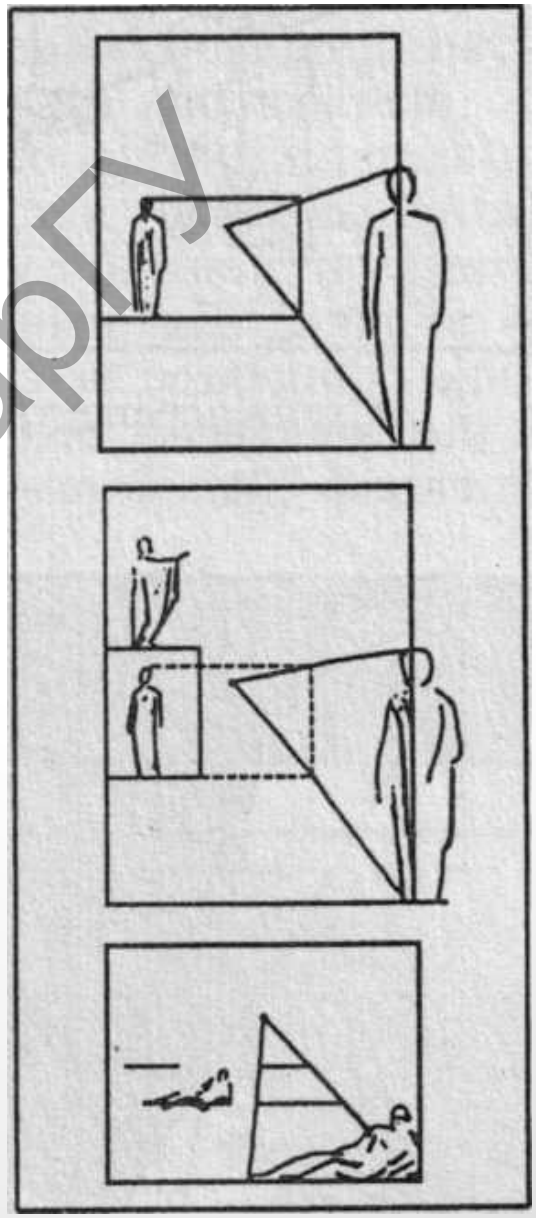
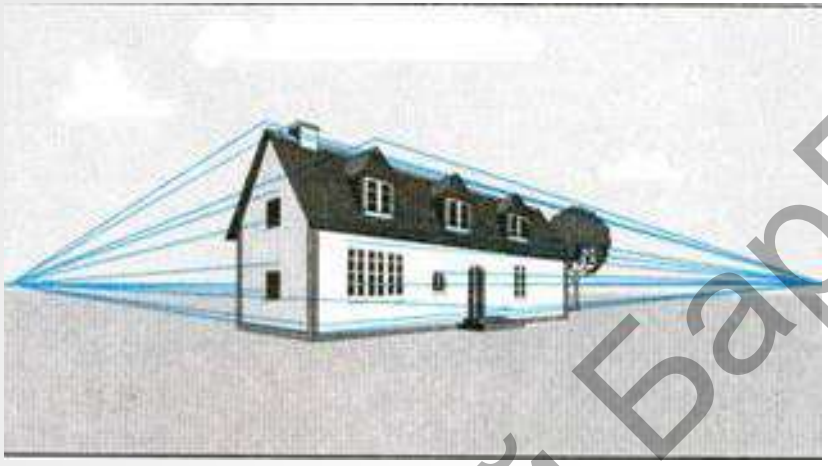


Рисунок 42 — Определение размера фигуры человека по таблице А. Сапожникова [47]

Репозиторий БарГУ





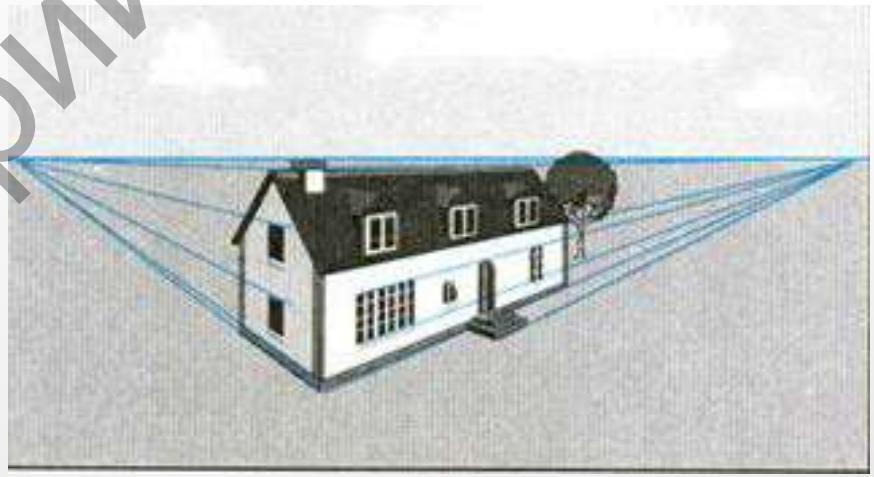


Рисунок 43 — Схема расположения дома при различном выборе уровня линии горизонта [48]

Репозиторий БарГУ

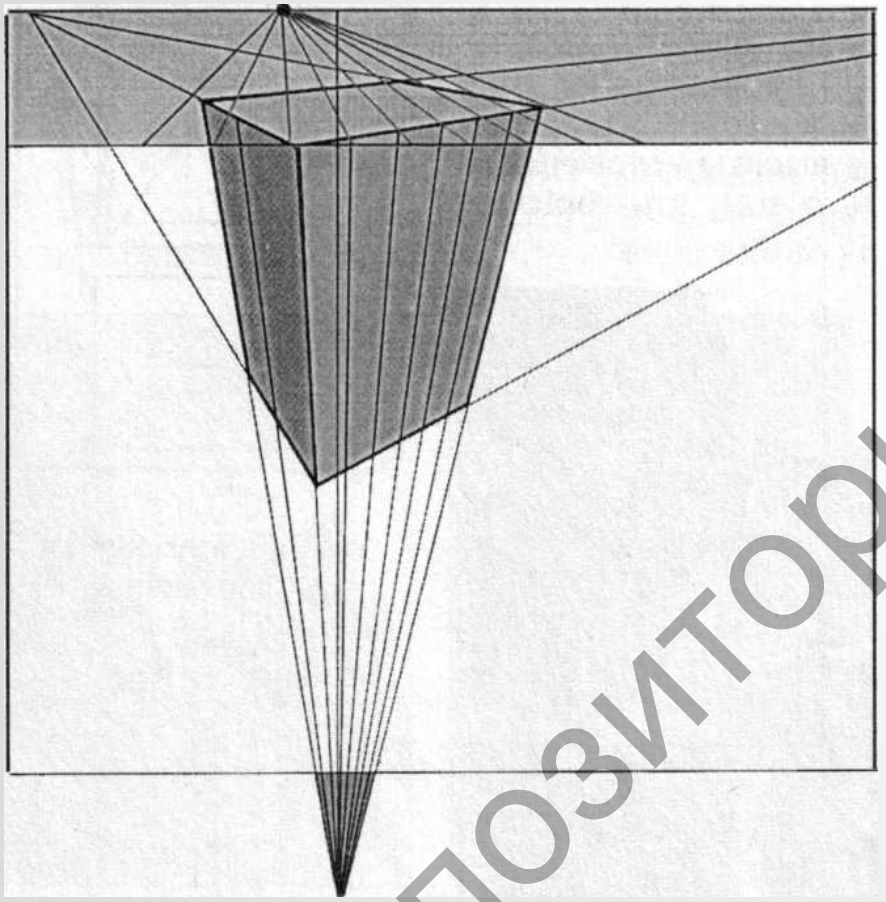




Рисунок 44 — Высокий горизонт [49]

Репозиторий

Создать иллюзию пространства на плоскости листа можно не только в тоновом, но и в линейном рисунке.

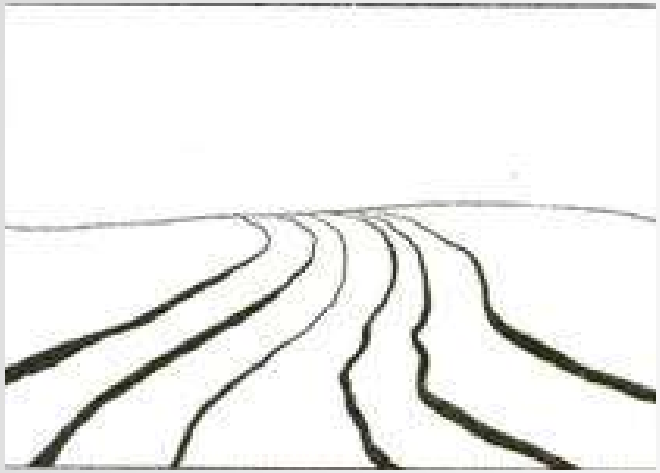


Рисунок 45 — Передача земли при помощи линий. Учебный рисунок



Рисунок 46 — Передача земли при помощи чёрточек. Учебный рисунок

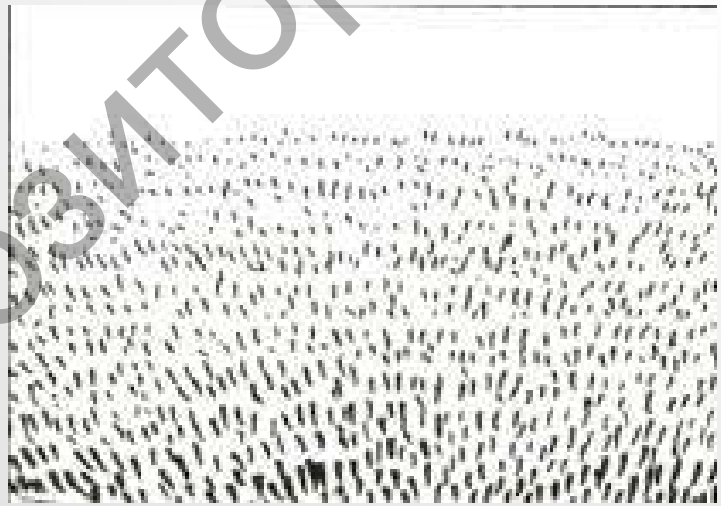


Рисунок 47 — Переча земли при помощи вертикальных штрихов. Учебный рисунок

Репозиторий БарГУ



Рисунок 48 — Тональные отношения объекта изображения и его отражения в воде [50]

Репозиторий ВарГУ

# Список использованных источников


1. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
2. Там же. С. 109.
3. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. М. : Академия, 1998.
4. Кветко З. Н. Рисунок. С. 110.
5. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
6. Кветко З. Н. Рисунок. С. 111.
7. Там же.
8. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 37.
9. Кветко З. Н. Рисунок. С. 113.
10. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 38.
11. Там же.
12. Там же. С. 39.
13. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками. СПб. : Питер, 2011. 120 с.
14. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. Минск : Выш. школа, 1981.
15. Там же. С. 47.
16. Там же.
17. Там же. С. 43.
18. Там же. С. 48.
19. Там же.
20. Там же. С. 49.
21. Там же.
22. Там же. С. 49.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


23. Костерин Н. П. Учебное рисование. М. : Просвещение, 1984.
24. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 41.
25. Там же.
26. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 61.
27. Кветко З. Н. Рисунок. С. 129.
28. Там же. С. 124.
29. Там же.
30. Беляев Т. Ф. Упражнения по развитию пространственных представлений у учащихся. М. : Просвещение, 1983.
31. Кветко З. Н. Рисунок. С. 113.
32. Там же.
33. Там же.
34. Там же.
35. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка.
36. Там же. С. 77.
37. Там же.
38. Там же.
39. Там же. С. 79.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


40. Кветко З. Н. Рисунок. С. 133.
41. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 79.
42. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
43. Кветко З. Н. Рисунок. С. 135.
44. Там же. С.136.
45. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 45.
46. Там же. С. 43.
47. Там же.
48. Кветко З. Н. Рисунок. С. 139.
49. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 44.
50. Там же. С. 46.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.7

## Жанры изобразительного искусства. Натюрморт

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Разновидности жанров изобразительного искусства.
- Натюрморт как жанр изобразительного искусства.
- История становления натюрморта.
- Отличительные особенности жанра натюрморта XX века.
- Изображение натюрморта в русском искусстве.

Репозиторий БарГУ

# Разновидности жанров изобразительного искусства

***Жанр*** — это исторически устойчивая форма образно-композиционной организации художественного произведения, возникающая и развивающаяся в зависимости от многообразия отражаемой в искусстве действительности и тех задач, которые ставит художник [1].

**Жанры живописи**
(различаются по предмету изображения)

**Пейзаж** — *изображение природы*

- сельский;
- городской;
- индустриальный

**Натюрморт** — *изображение вещей*

- цветочный;
- со снедью;
- с бытовыми вещами

**Портрет** — *изображение человека*

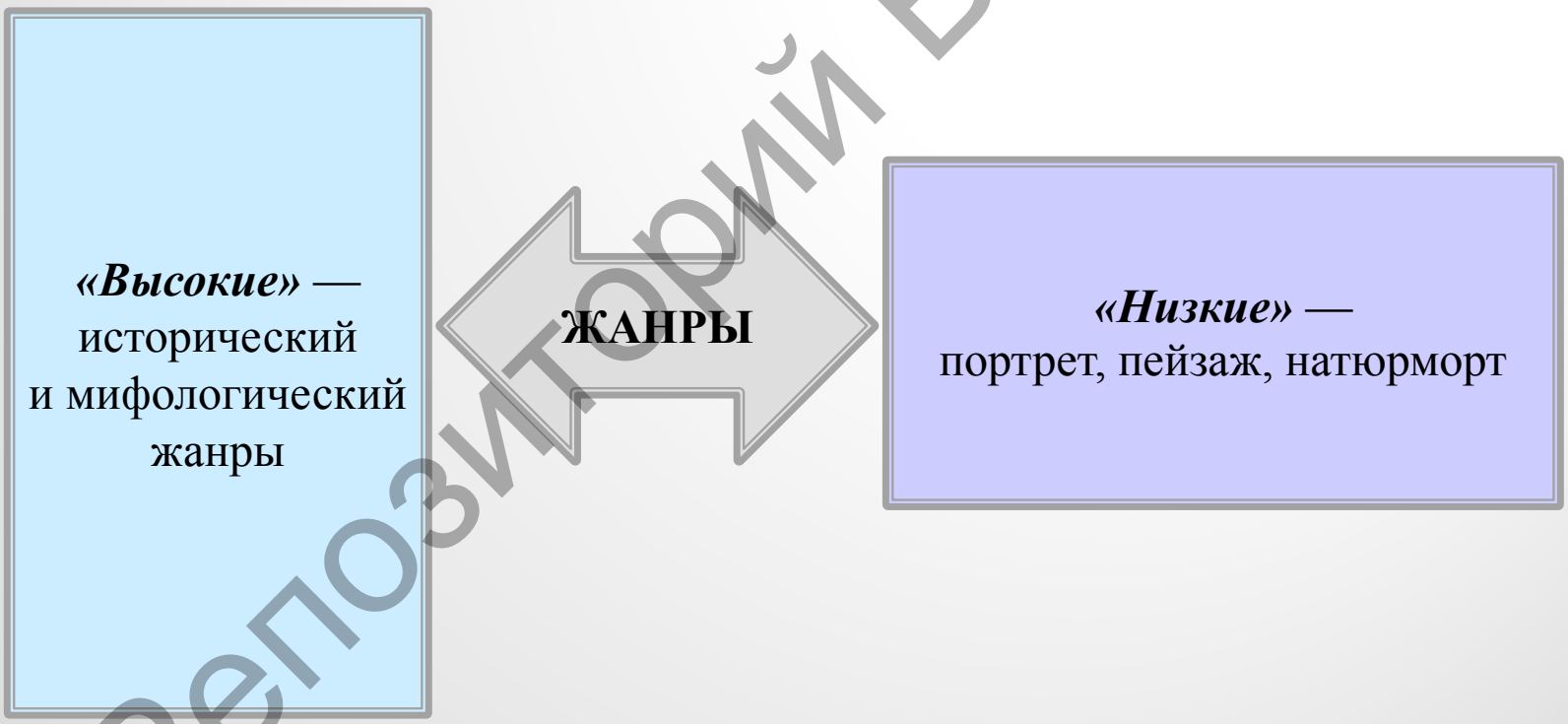
- парадный;
- интимный;
- групповой

**Сюжетно-тематическая картина** — *изображение событий жизни*

- историческая;
- батальная;
- бытовая;
- анималистическая;
- интерьер

Репозиторий БарГУ

Формирование жанра как системы в станковой живописи началось в Европе в XV—XVI вв. и завершилось в основном в XVII в., когда помимо разделения изобразительного искусства на жанры появляется понятие «***высоких»*** и ***«низких» жанров*** в зависимости от предмета изображения, темы, сюжета. Такая градация жанров просуществовала до XIX в.




Репозиторий БарГУ

В современной живописи существуют следующие **жанры:**

- портрет
- исторический
- мифологический
- батальный
- бытовой
- пейзаж
- натюрморт
- анималистический

Репозиторий БарГУ

**Портрет** (от *франц. portrait, от portraire — изображать)* — изображение человека либо группы людей, существующих или существовавших реально [2]. Портрет — один из ведущих жанров *живописи, скульптуры* и *графики*, а также *фотоискусства*. В основе жанра портрета лежит увековечивание облика конкретного человека .




Репозиторий БарГУ



Рисунок 1 — К. Брюллов. Портрет певицы А. Я. Петровой, 1841 [3, с. 119]



Рисунок 2 — В. Боровиковский. Портрет неизвестной в голубой шали, 1795 [4]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 3 — В. И. Гау. Портрет Натальи Николаевны Пушкиной, 1842 [5]



Рисунок 4 — О. Кипренский. Портрет графа Д.Н. Шереметьева [6]

Репозиторий БГУ

**Натюрморт** (от *франц. nature morte — мёртвая природа*) — жанр изобразительного искусства (главным образом живописи и графики), который посвящён изображению неодушевлённых предметов, размещённых, в единой среде и объединённых в группу. Натюрморт может состоять из однородных предметов (например, только посуды) либо сочетать разнородные (цветы, посуда, ткани и т. п.) [7].




Рисунок 5 — К. Перов-Водкин. Виноград [8]

Репозиторий МГУ



Рисунок 6 — Б. Кустодиев. Натюрморт. Гранаты [9]



Рисунок 7 — К. Коровин «Цветы. Гурзуф» [10]

Репозиторий БарГУ

**Пейзаж** (от *франц. paysage, от pays — страна, местность*) — в изобразительном искусстве жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения является природа [11].



Рисунок 8 — А. Саврасов. Грачи прилетели [12]



Рисунок 9 — М. Клодт. Лесной пейзаж [13]

Репозиторий МГУ



Рисунок 10 — Куинджи. На острове Валааме [14]

Репозиторий БарГУ

**Исторический жанр**. Один из ведущих жанров изобразительного искусства, посвящённый историческим событиям и деятелям, значительным явлениям в истории той или иной страны.

Основные *виды* произведений этого жанра:

- исторические картины;
- росписи;
- рельефы;
- круглая скульптура;
- графика.

Исторический жанр часто переплетается с другими жанрами:

- бытовым *(историко-бытовые изображения)*;
- портретом *(изображения деятелей прошлого, групповые портретно-исторические композиции)*;
- пейзажем (так называемый *исторический пейзаж*);
- батальным жанром [15].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 11 — Ф. Бронников. Крещение князя Владимира [16]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 12 — В. Верещагин. После атаки. Перевязочный пункт под Плевной, 1881 [17]

Репозиторий МГУ

**Анималистический жанр** — связан с изображением животных в живописи, скульптуре и графике; сочетает естественнонаучные и художественные начала.

Художник-анималист уделяет внимание художественно-образной характеристике животного, его повадкам, декоративной выразительности фигуры, силуэта [18].



Рисунок 13 — Е. Чарушин. Заяц [19, с. 10]

Репозиторий ЕвроГУ

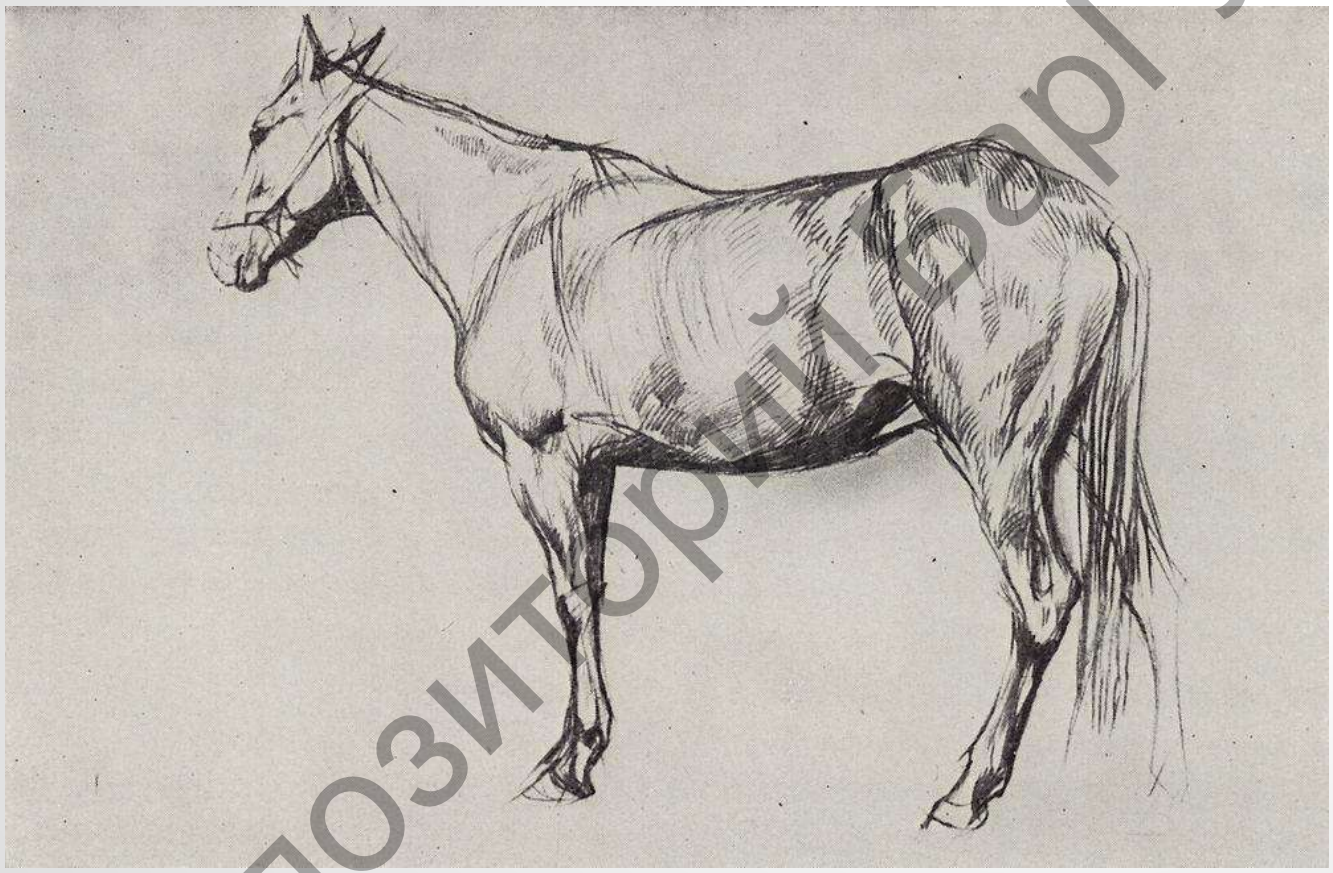


Рисунок 14 — В. Серов. Лошадь [20]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 15 — В. Ватагин.  Попугаи ара гиацинтовые [21]

**Бытовой жанр** — жанр изобразительного искусства, показывающий сцены повседневной частной и общественной жизни человека. Бытовой жанр тесно переплетается с другими жанрами — историческим, портретным, пейзажным, батальным. Изображая будничную жизнь людей, художники стремятся показать их духовный мир [22].



Рисунок 16 — А. Архипов. Деревенский иконописец [23]



Рисунок 17 — В. Маковский. Пастушки [24]

Репозиторий БарГУ

**Батальный жанр** (от фр. *bataille* — битва) — жанр изобразительного искусства, посвящённый темам войны и военной жизни. Главное место в батальном жанре занимают сцены сухопутных, морских сражений и военных походов прошлого и современности [25].



Рисунок 18 — Леонардо да Винчи. Битва при Ангьяри. 1503 г. Гравюра [26]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 19 — В. Верещагин. Победители [27]

Репозиторий БарГУ

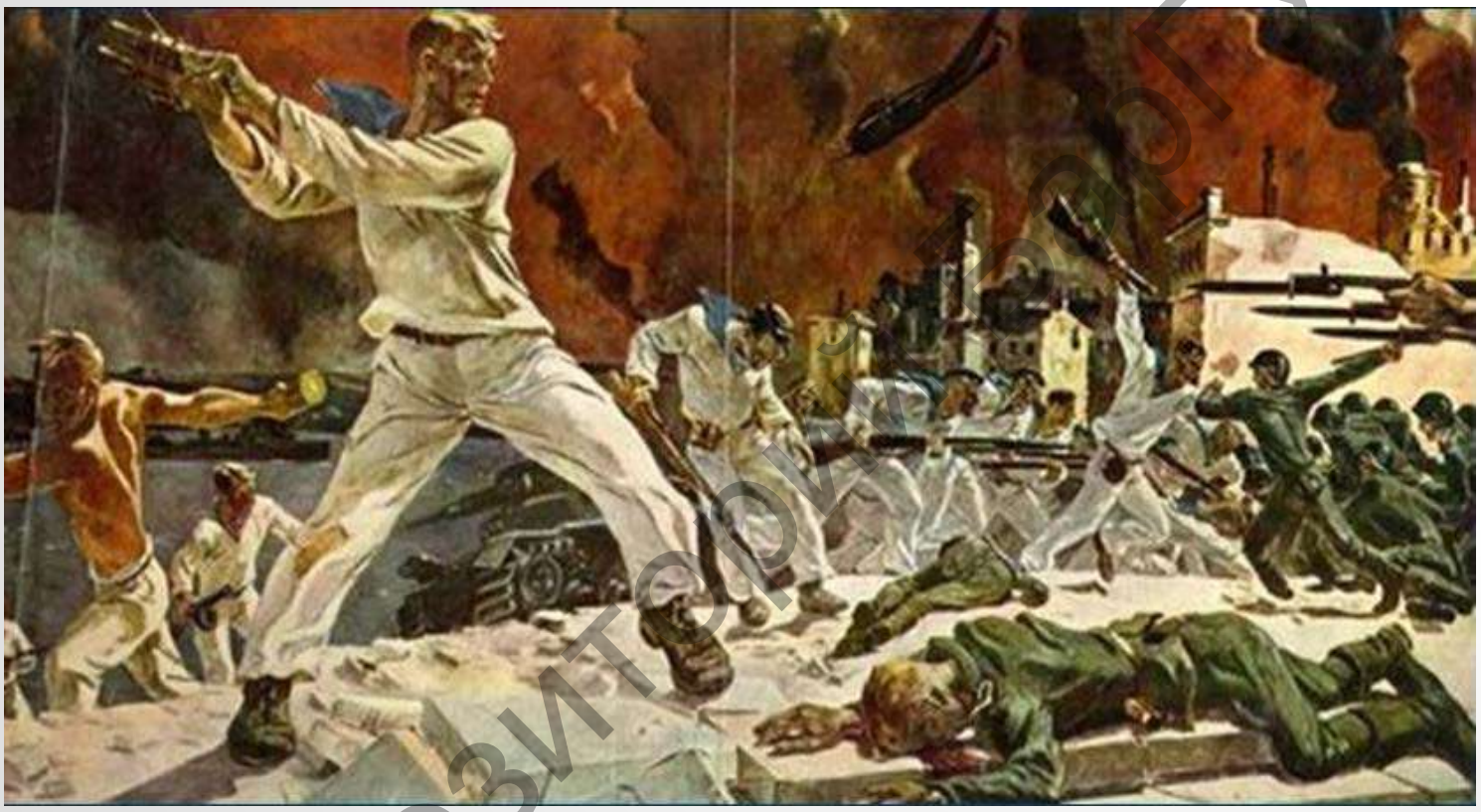


Рисунок 20 — А. Дейнека. Оборона Севастополя [28]

Репозиторий МГУ

**Мифологический жанр** (от гр. mythos — предание) — жанр изобразительного искусства, посвящённый событиям и героям, о которых рассказывают мифы древних народов [29].



Рисунок 21 — М. Врубель. Демон сидящий [30]

Репозиторий БГПУ



Рисунок 22 – В. Васнецов. Иван царевич на сером волке [31]

# Натюрморт как жанр изобразительного искусства

**Натюрморт** — один из жанров изобразительного искусства, посвящённый воспроизведению предметов обихода, фруктов, овощей, цветов и т. п. Задача художника, изображающего натюрморт, — передать колористическую красоту окружающих человека предметов, их объёмную и материальную сущность, а также выразить своё отношение к изображаемым предметам [32].

Форма натюрморта глубока и многоярусна, многосложна и содержательна: структура натюрморта, постановка, выбор, точка зрения, состояние, характер трактовки, элементы традиции.

*Виды* натюрмортов:

- сюжетно-тематический;
- учебный;
- учебно-творческий;
- творческий [33].

Репозиторий БарГУ

*Натюрморты* различают:

| | |
|---|---|
| *по колориту* | • тёплый;<br>• холодный |
| *по цвету* | • сближенные;<br>• контрастные |
| *по освещённости* | • прямое освещение;<br>• боковое освещение;<br>• против света |
| *по месту расположения* | • натюрморт в интерьере;<br>• натюрморт в пейзаже |
| *по времени исполнения* | • краткосрочный;<br>• долговременный |
| *по постановке учебной задачи* | • реалистичный;<br>• декоративный и т. д. [34]. |

Репозиторий БарГУ

*Сюжетно-тематический* натюрморт подразумевает объединение предметов темой, сюжетом.

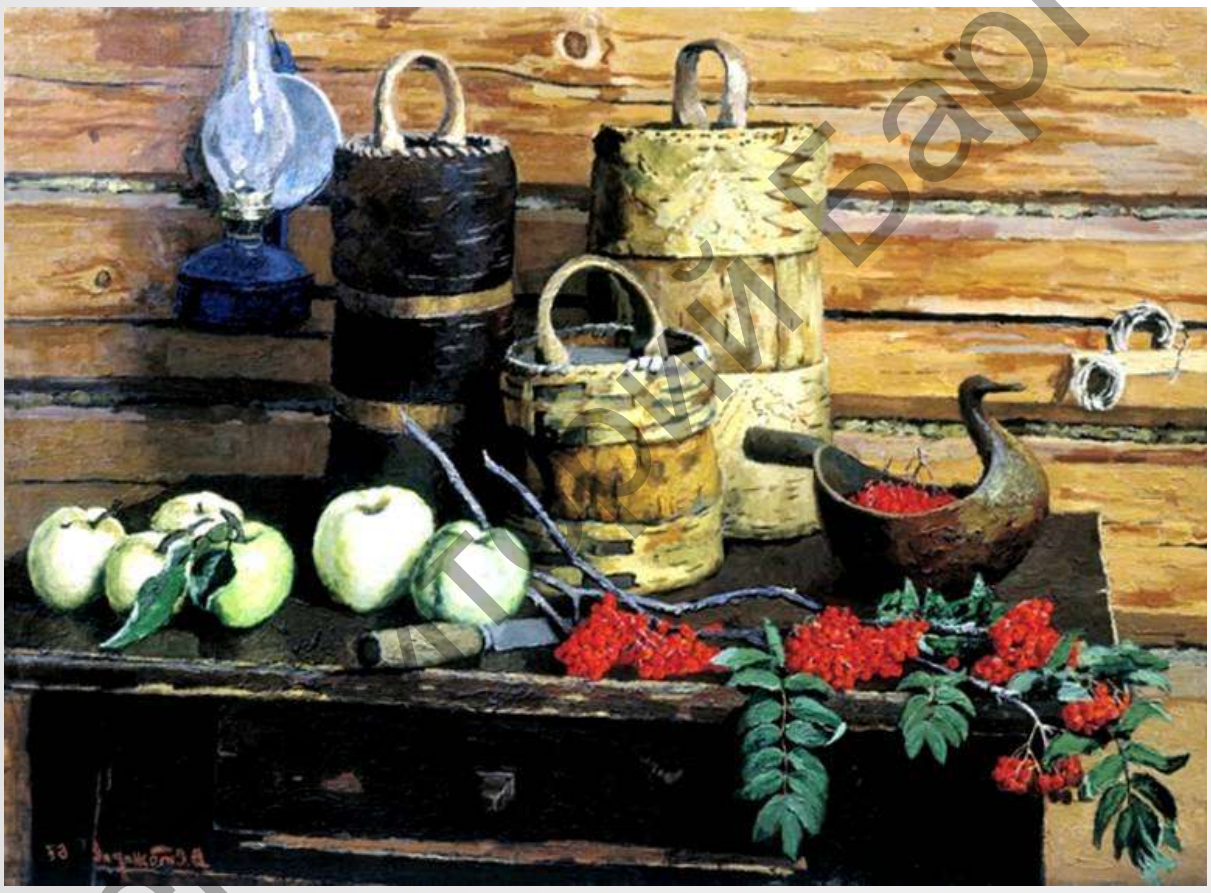


Рисунок 23 — Сюжетно-тематический натюрморт [35]

Репозиторий ВарГУ

*Учебный натюрморт* (академический или постановочный). В нём, как в сюжетно-тематическом, необходимо согласовать предметы по размеру, тону, цвету и фактуре, раскрыть конструктивные особенности предметов, изучить пропорции и выявить закономерности пластики различных форм.



Рисунок 24 — Учебный натюрморт [36, с. 17]

Репозиторий БарГУ

В декоративном натюрморте основной задачей является выявление декоративных качеств натуры. Основной принцип решения декоративного натюрморта является превращение пространственной глубины изображения в условное плоскостное пространство.



Рисунок 25 — Декоративный натюрморт [37]

Репозиторий БарГУ

# История становления натюрморта

Натюрморт окончательно оформляется в качестве самостоятельного жанра живописи в творчестве голландских и фламандских художников XVII в. Вырабатывается основной тип натюрморта с чётким трёхплановым членением пространства, с ясно выраженным композиционным центром.



Рисунок 26 — Франс Снейдерс. Рыбная лавка [38]

Репозиторий БарГУ

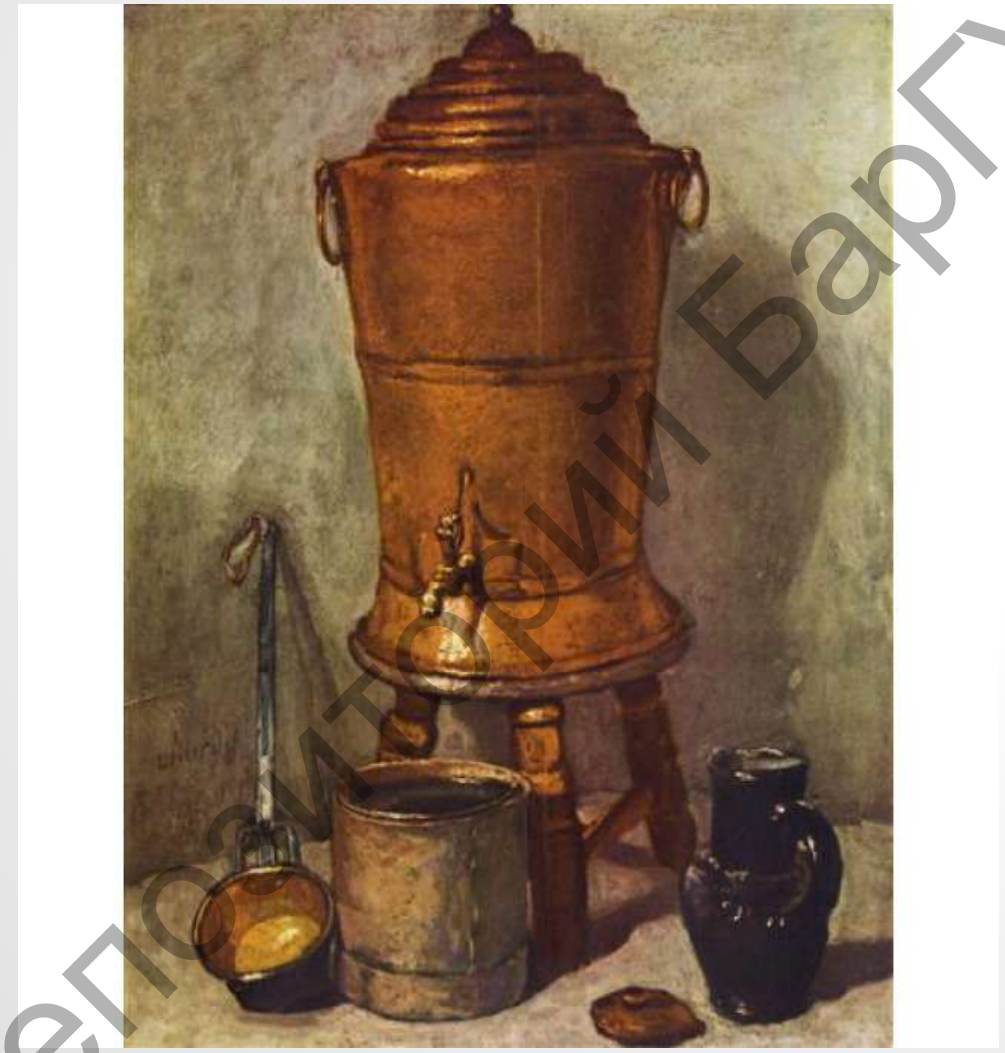


Рисунок 27 — Ж. Б. Шарден.
Медный бак [39]

Репозиторий БарГУ

# Отличительные особенности жанра натюрморта XX века

Начало XX века ознаменовалось расцветом русской натюрмортной живописи, впервые обретшей равноправие среди других жанров. Русский натюрморт проходит сложный путь от импрессионизма до абстрактного формотворчества [40].

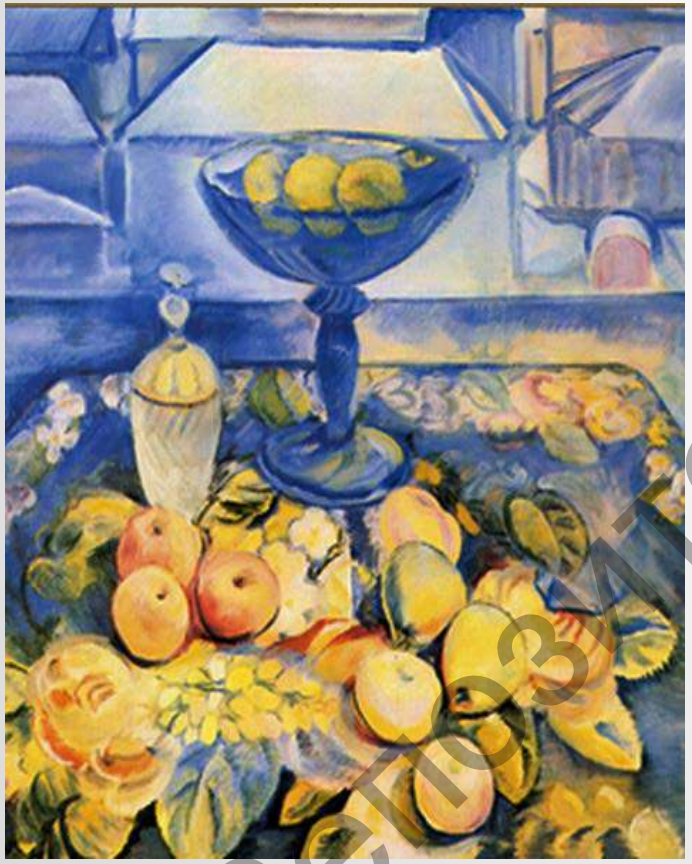


Рисунок. 28 — П. Кузнецов .Утро. Натюрморт [41]

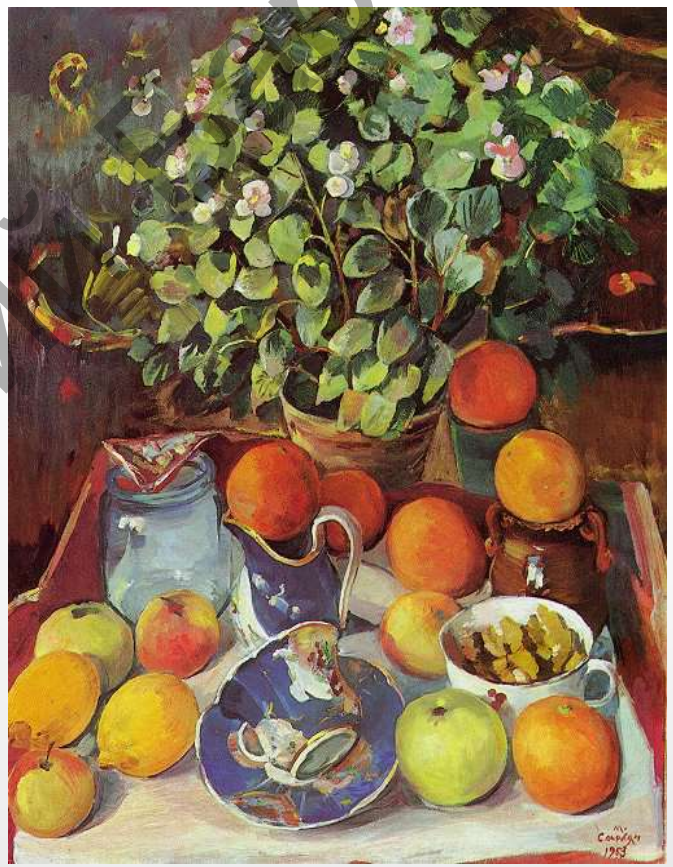


Рисунок 29 — М. Сарьян. Осенний натюрморт [42]

Репозиторий БГПУ

# Изображение натюрморта в русском искусстве

В русском искусстве натюрморт появился в XVII в. вместе с утверждением светской живописи, отражая познавательный пафос эпохи и стремление правдиво и точно передавать предметный мир. Дальнейшее развитие русского натюрморта в течение значительного времени носило эпизодический характер [43].



Рисунок 30 — К. Коровин. Розы. 1910-е гг. [44]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 31 — А. Я. Головин. Флоксы [45, с. 29]

Репозиторий МГУ

# Список использованных источников


1. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
2. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. М. : Академия, 1998.
3. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
4. Там же. С. 119.
5. Там же. С. 121.
6. Там же. С. 129.
7. Костерин Н. П. Учебное рисование. М. : Просвещение, 1984.
8. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 109.
9. Там же. С. 113.
10. Там же.
11. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
12. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 152.
13. Там же.
14. Там же. С. 155.
15. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
16. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 171.
17. Там же. С. 176.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников

18. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа: книга для учителя. М. : Просвещение, 1984.
19. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. М. : Столетие, 1994.
20. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа: книга для учителя. С. 21.
21. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. С. 17.
22. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
23. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 125.
24. Там же. С. 126.
25. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа.
26. Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie. (дата обращения: 15.06.2015).
27. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 179.
28. Там же. С. 180.
29. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
30. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 116.
31. Там же.
32. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


33. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
34. Там же.
35. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. С. 19.
36. Юрген Занд. Основы рисования карандашом. СПб. : Питер, 2011. 65 с.
37. Там же. С. 19.
38. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 127.
39. Там же.
40. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
41. Там же. С. 19.
42. Там же. С. 21.
43. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб. М. : Агар, 1998.
44. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. С. 29.
45. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.8

## Портретный жанр в искусстве. Анатомическое строение, пропорции головы человека

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Портрет как жанр изобразительного искусства.
- Значение пластической анатомии в работе над портретом.
- Значение отдельных частей лица человека в портрете, их конструктивное построение и светотеневая моделировка.
- Конструктивно-анатомическое строение, пропорции головы человека.

Репозиторий БарГУ

# Портрет как жанр изобразительного искусства

т (фр. *portrait*, от устаревшего *portraire* — «изображать») — изображение того или иного человека, произведённое средствами живописи, гравирования или скульптуры, также фотографическое изображение или словесное описание (в частности, в литературе) [81].




Репозиторий БарГУ



Рисунок 1 — А. Брюллов. Портрет Натальи Гончаровой [2, с. 23]




Рисунок 2 — Франсуа Клуэ. Портрет Елизаветы Австрийской [3]

Репозиторий БарГУ

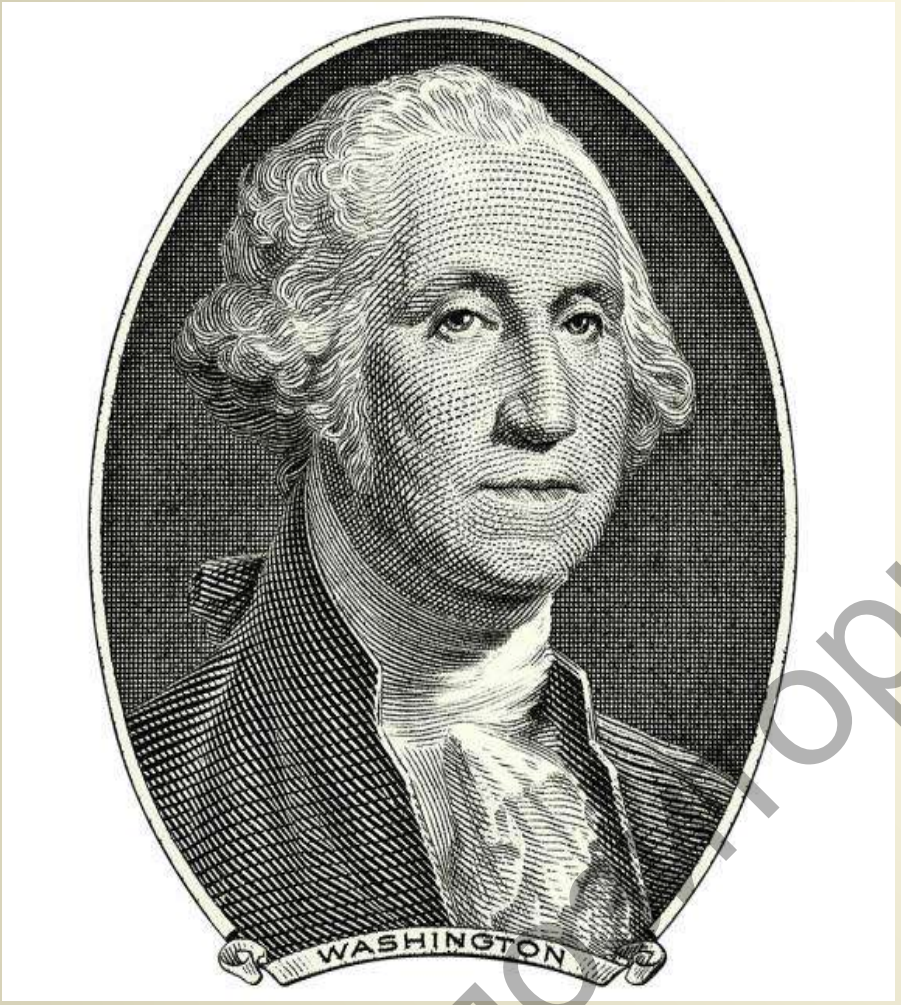



Рисунок 3 — Фрагмент 1-долларовой купюры, 1863 год. Джорджа Вашингтона. Гравюра [4]

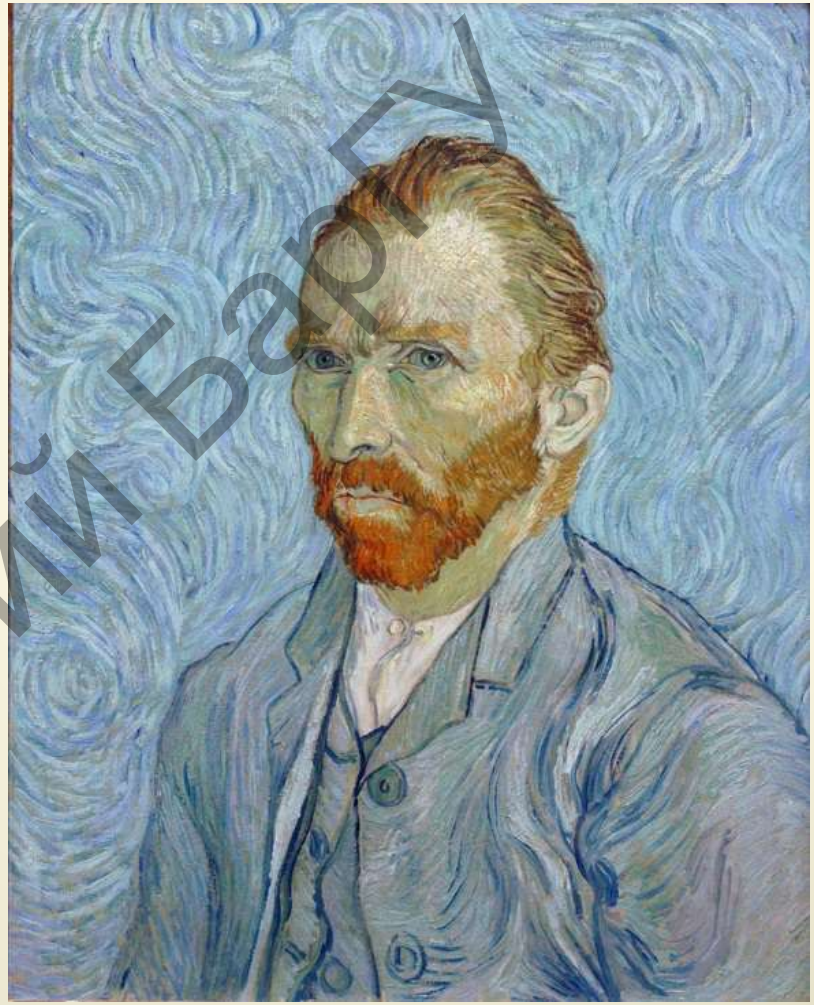


Рисунок 4 — Ван Гог. Автопортрет [5]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 5 — Камея «Парный портрет Птолемея II Филадельфа и Арсинои [6]



Рисунок 6 — Мари Анн Колло, картина «Портрет скульптора Фальконе [7]

Репозиторий БарГУ

Портреты различают по **композиции**.

По формату (***плоскостные***):

- головные (оплечные)
- подгрудные
- поясные
- по бедра
- поколенные
- во весь рост

По формату (***скульптурные***):

- герма (одна голова с шеей)
- бюст (голова и верхняя часть туловища, примерно по грудь)
- статуя (целая фигура, с головы до ног) [8].

Репозиторий БарГУ




Рисунок 7 — Лукас Кранах Старший. Портрет Альбрехта Бранденбургского [9]




Рисунок 8 — Лукас Кранах Старший. Портрет женщины [10]

Репозиторий Барг

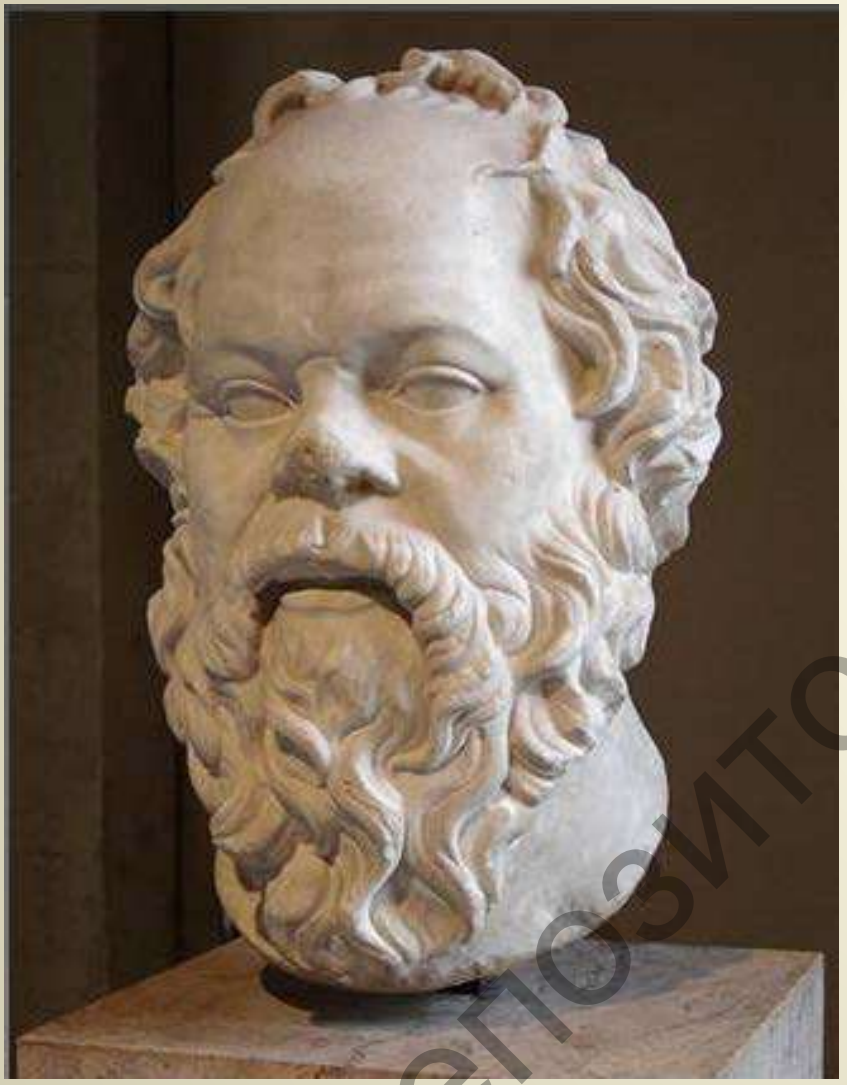


Рисунок 9 — Скульптура. Сократ [11]



Рисунок 10 — Скульптура. Античное искусство [12]

Репозиторий ВарГУ



Рисунок 11 — Скульптура. Афродита [13]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 12 — Б. Кустодиев. Купчиха за чаем, 1918 [714]

Репозиторий БарГУ



Рисунок13 — Рембрандт. Портрет жены Саскии в образе богини Флоры, 1634 [15, с. 143]

Репозиторий МГУ

Поджанры **портрета**:

- исторический портрет;
- портрет-картина;
- портрет-тип;
- костюмированный портрет;
- семейный портрет;
- жанровый портрет;
- автопортрет [16]

Репозиторий БарГУ

Портреты различают
**по характеру изображения** [17]

**Парадный (репрезентативный) портрет**

- коронационный (реже встречается тронный)
- конный
- в образе полководца (военный)
- охотничий

**Полупарадный портрет**

**Камерный портрет**

- интимный портрет
- малоформатный и миниатюрный портреты

Репозиторий БарГУ

# Значение пластической анатомии в работе над портретом

**Анатомия** (от др.-греч. ἀνατομή — рассечение др.-греч. ἀνά сверху и др.-греч.τομή, tomé — разрезание) — раздел науки, изучающий морфологию организма, его систем и органов, наука о внутреннем строении человеческого тела.

**Пластическая анатомия** — раздел анатомии, изучающий пропорции человеческого тела, зависимость внешних форм тела от их внутреннего строения и изменений, которые возникают в результате движения [18].

.



Рисунок 14 — Геракл борется с Немейским львом. Античная скульптура. I—II вв. н. [19]

Репозиторий

Леонардо да Винчи первым правильно изобразил различные органы человеческого тела, внёс крупный вклад в развитие анатомии человека и животных, а также явился основоположником **пластической анатомии.**



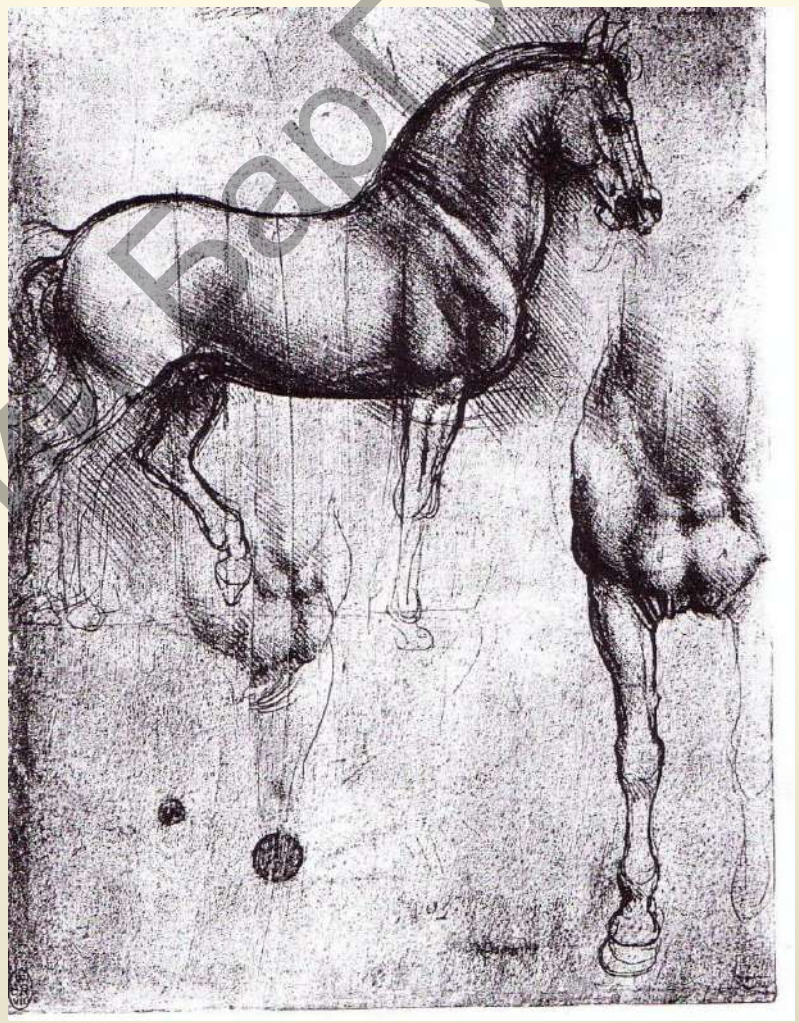


Рисунок 15 — Леонардо да Винчи. Анатомические рисунки [20]

Репозиторий БарГУ

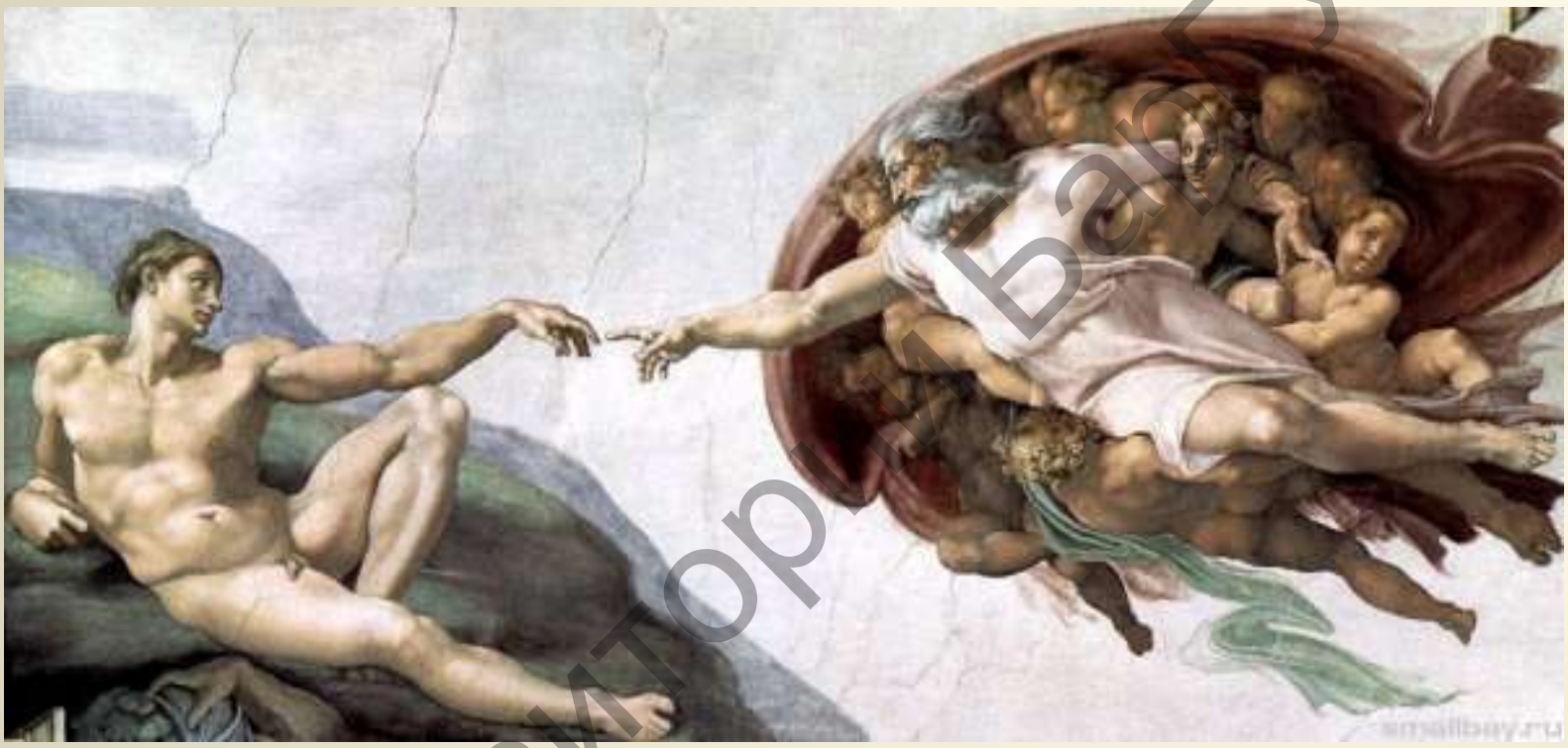


Рисунок 16 — Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска [21]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 17 — П. Рубенс. Смерть Адониса [22]



Рисунок 18 — О. Роден. Поцелуй [23]

Репозиторий ГГУ

# Значение отдельных частей лица человека в портрете, их конструктивное построение и светотеневая моделировка

**Глаза**

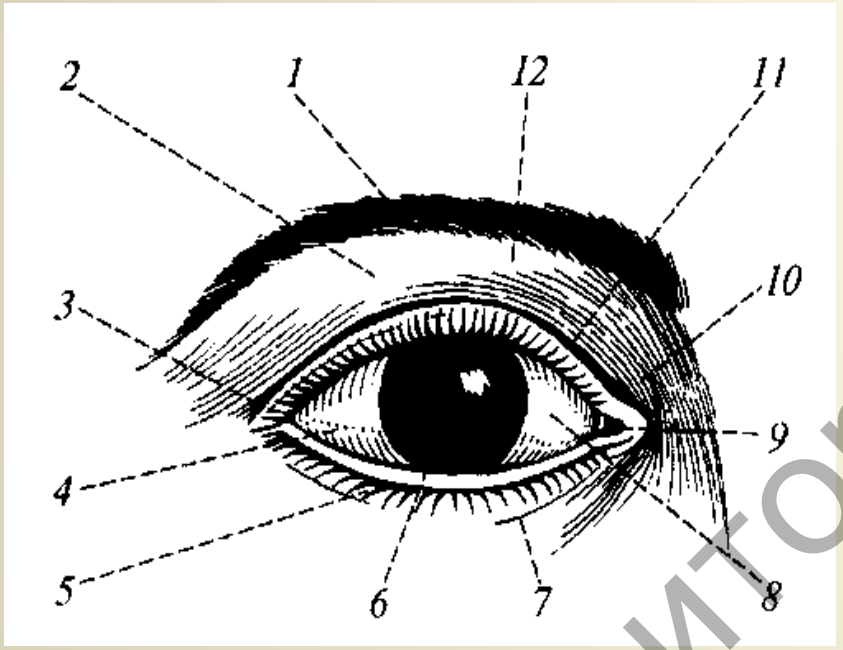



Рисунок 19 — Глаз. Вид спереди [24]:

*1* — бровь; *2* — верхнее веко; *3* — наружный угол глаза; *4, 8* — белочная оболочка; *5* — нижнее веко; *6* — зрачок; *7, 11* — ресницы; *9* — внутренний угол глаза; *10* — слёзное мясцо; *12* — радужная оболочка

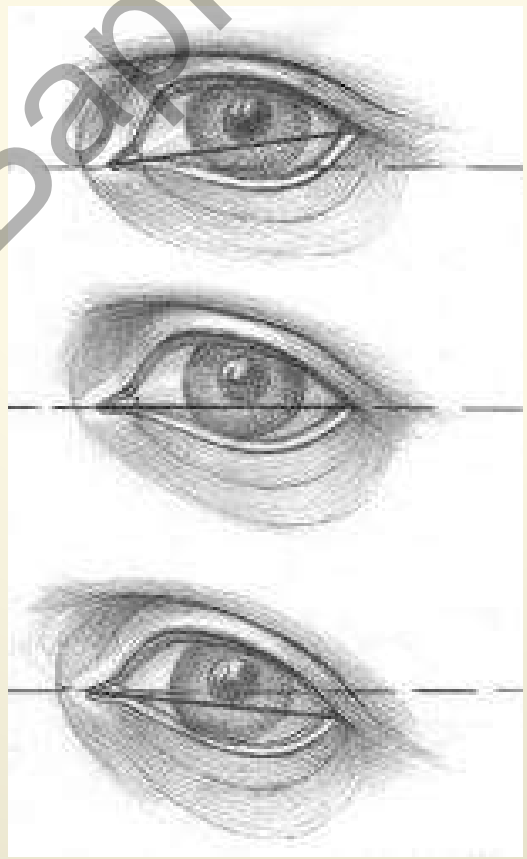


Рисунок 20 — Углы наклона внутреннего и наружного уголков глаз [25]

Репозиторий БарГУ

# Нос

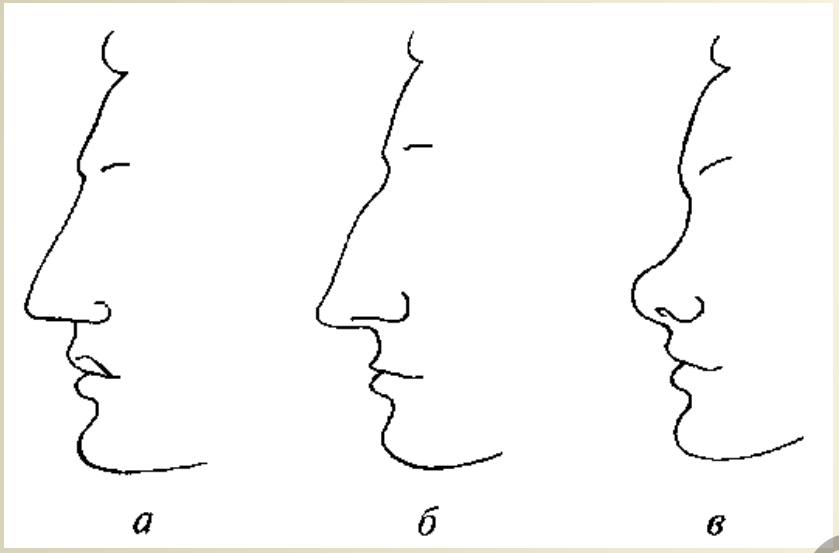



Рисунок 21 — Разнообразные формы носов [26]

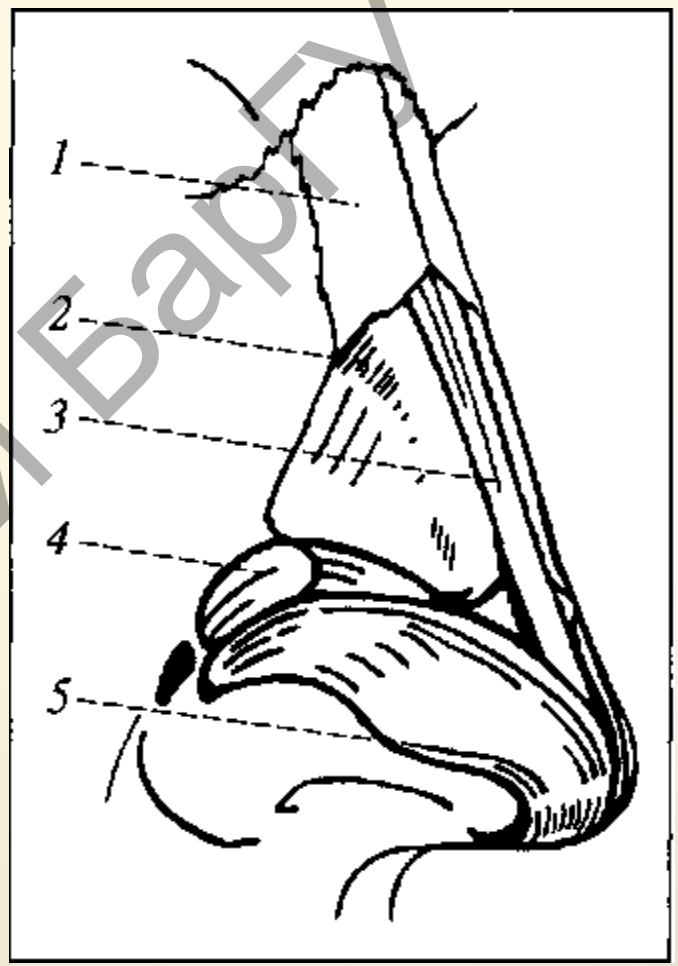



Рисунок 22 — Хрящи носа [27]: *1* — носовая кость, *2* — боковой хрящ носа, *3* — хрящ перегородки носа, *4* — малый хрящ крыла носа, *5* — большой хрящ крыла носа

Репозиторий БарГУ

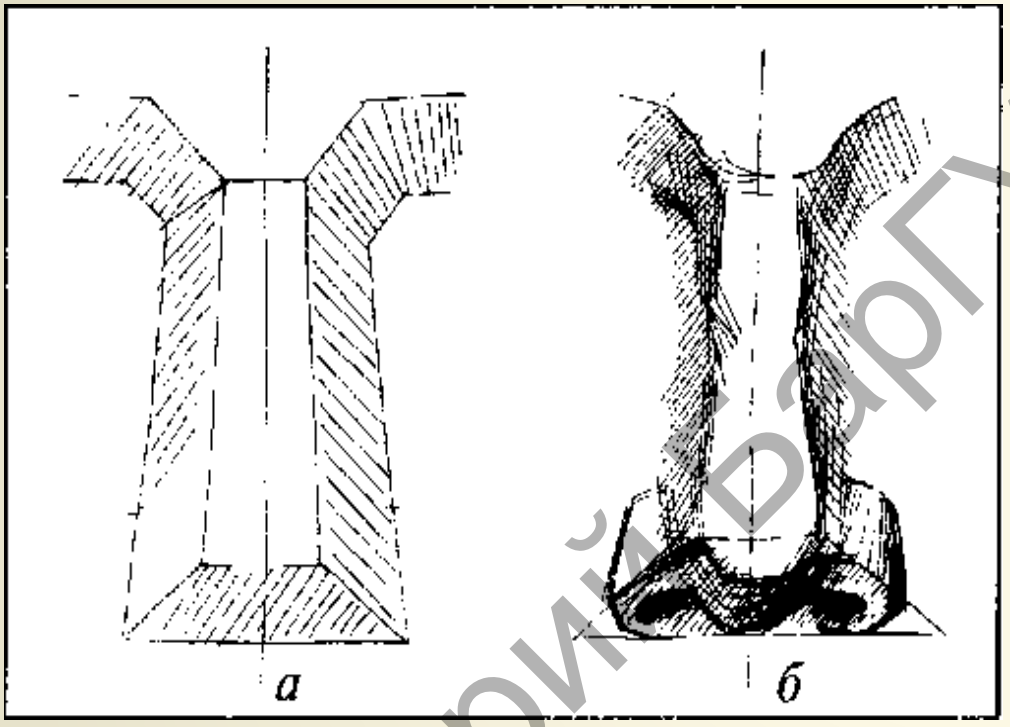



Рисунок 23 — Конструктивное рисование носа [28]:
*а* — плоскости, образующие форму носа;
*б* — конкретизация формы носа

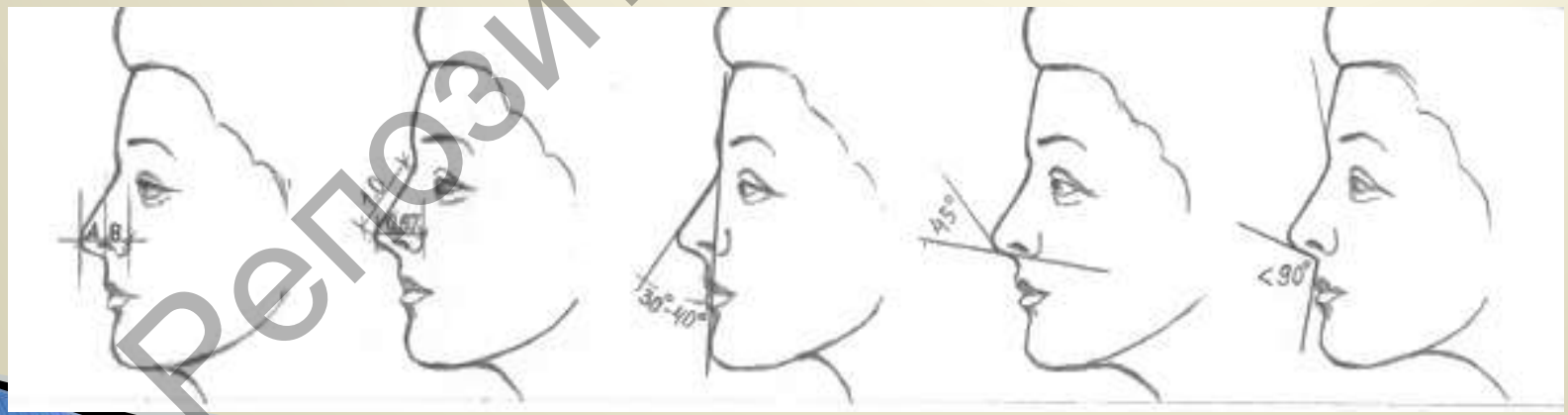



Рисунок 24 — Носолобный угол [29, с. 15]

Репозиторий БарГУ



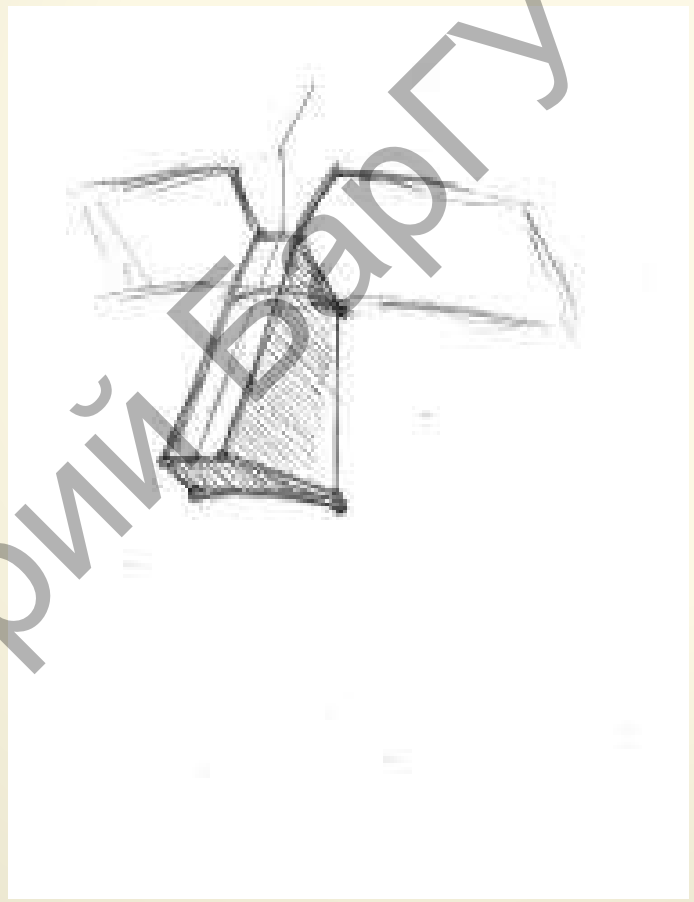


Рисунок 25 — Обобщённая форма носа и его светотеневая моделировка [30]

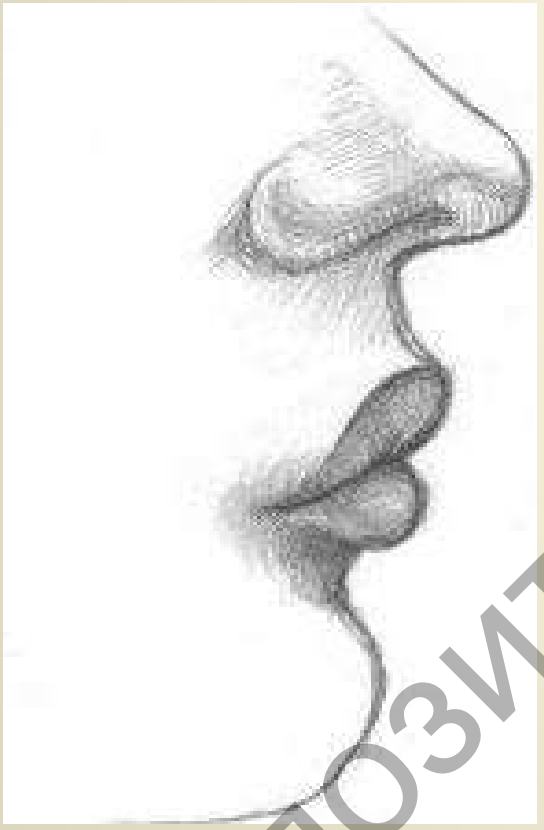
Репозиторий БарГУ

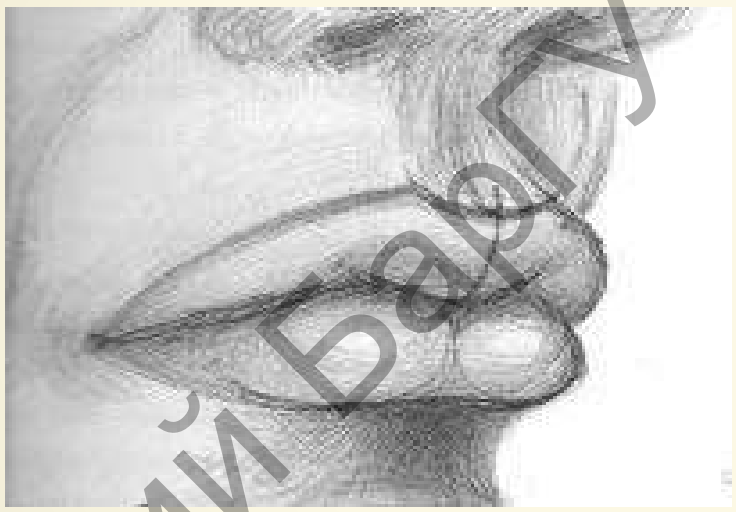


Рисунок 26 — Обобщённая форма носа и его светотеневая моделировка [31]

Репозиторий БарГУ

# Губы





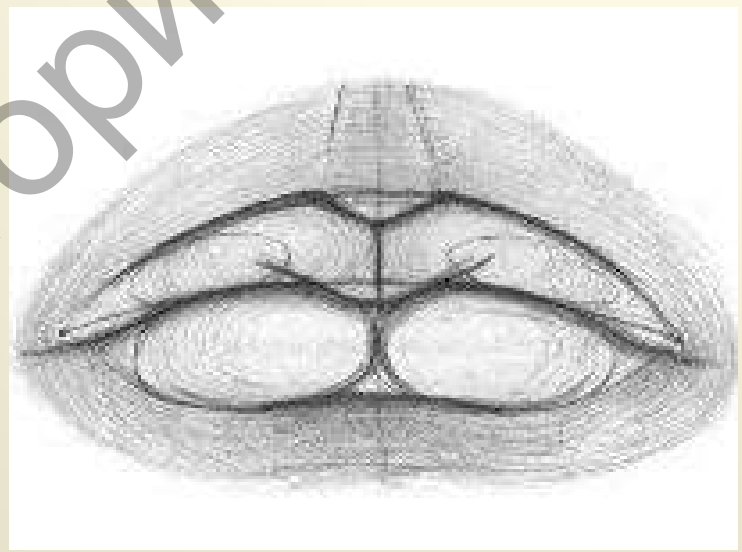


Рисунок 27 — Конструктивный и светотеневой рисунок губ в различных ракурсах [32]

Репозиторий БарГУ

# Ухо

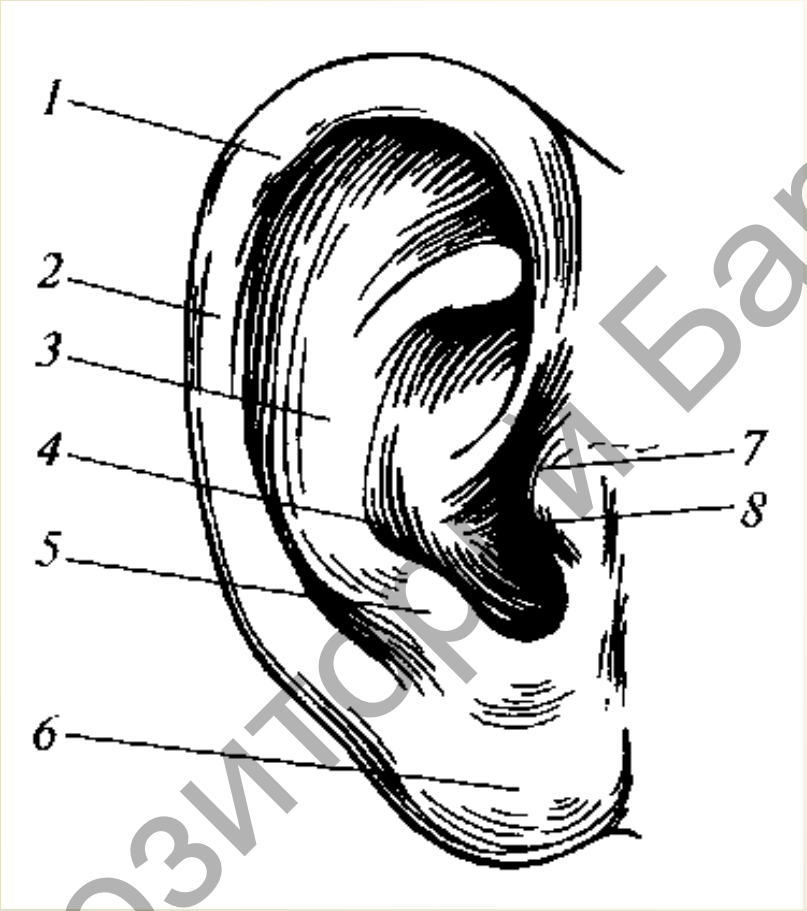



Рисунок 28 — Ушная раковина [33]:
*1* — бугорок; *2* — завиток; *3* — противозавиток; *4* — полость ушной раковины; *5* — противокозелок; *6* — долька мочки уха; *7* — наружный слуховой проход; *8* — козелок

Репозиторий БарГУ



Рисунок 29 — Конструктивный рисунок и светотеневая моделировка уха [34]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 30 — Учебный рисунок живой модели в профильном положении [35]

Репозиторий БарГУ

# Конструктивно-анатомическое строение, пропорции головы человека

**Анатомическая характеристика черепа человека**

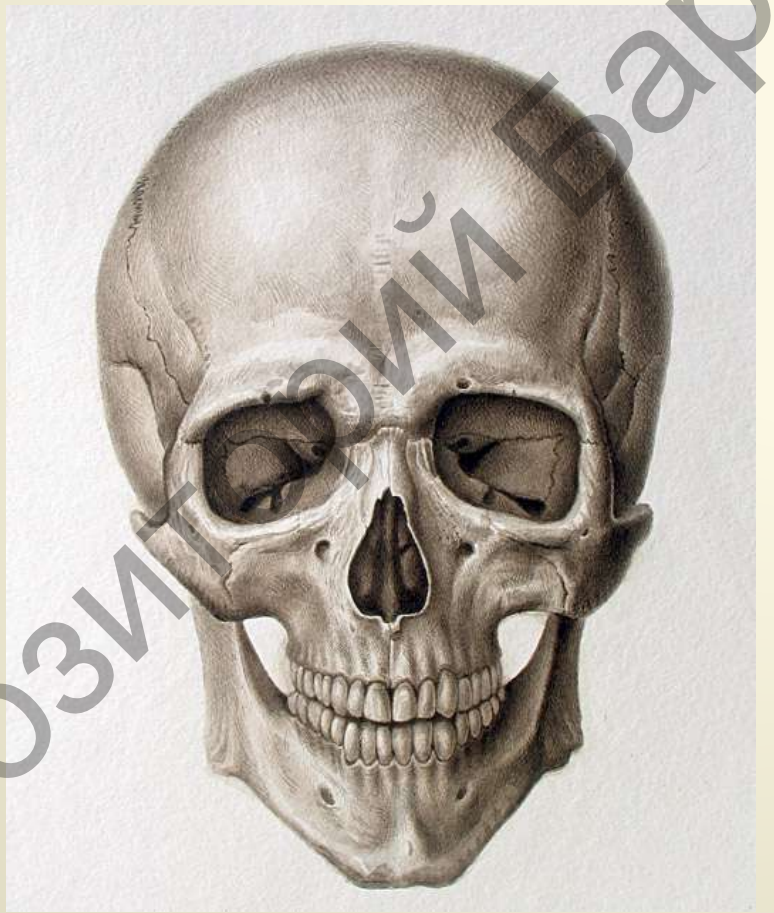


Рисунок 31 — Строение черепа [36]

Репозиторий БарГУ

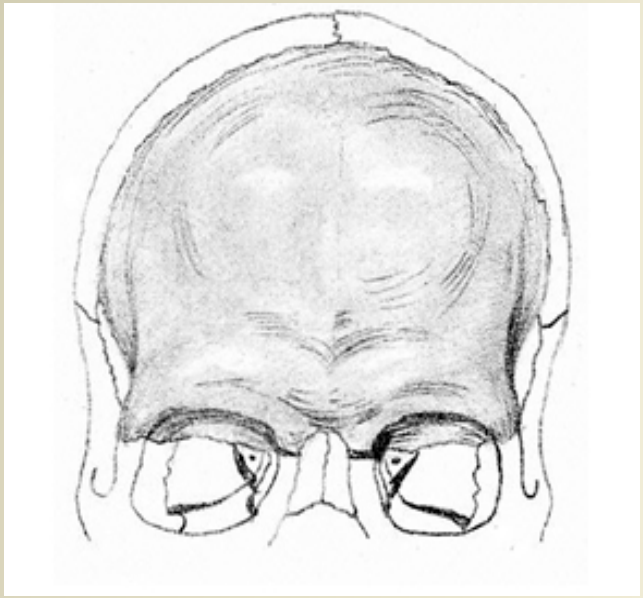


Рисунок 32 — Лобная кость черепа [37]



Рисунок 33— Теменная кость черепа [38]



Рисунок 34 — Затылочная кость черепа [39]

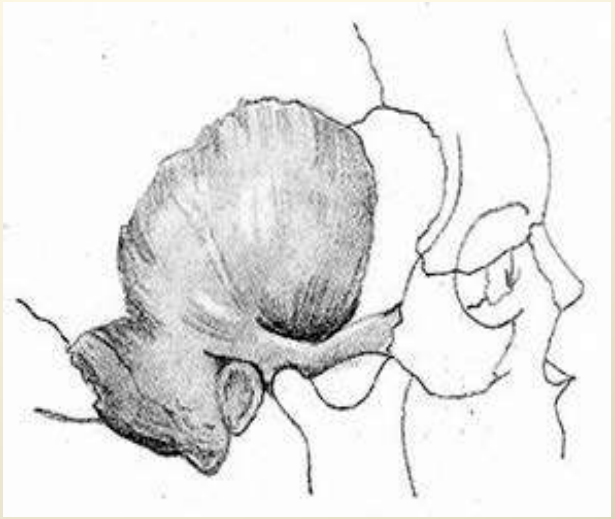


Рисунок 35 — Височная кость черепа [40]

Репозиторий БарГУ

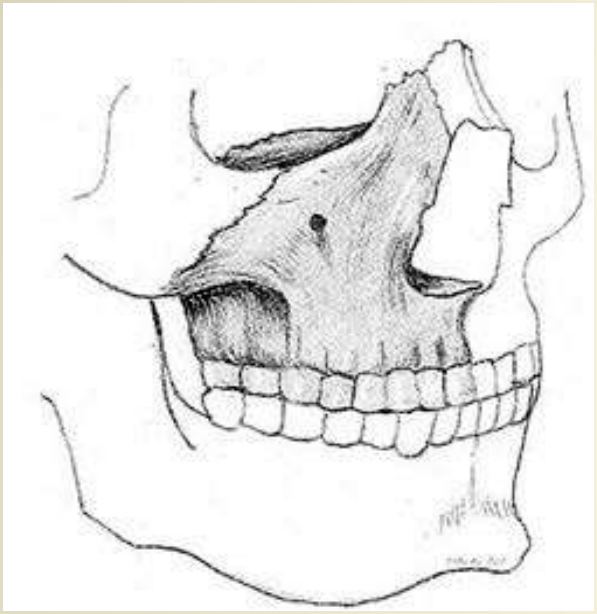
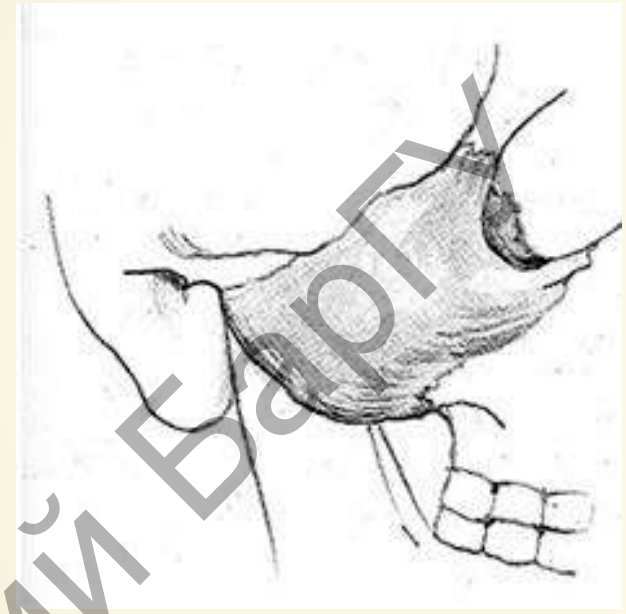
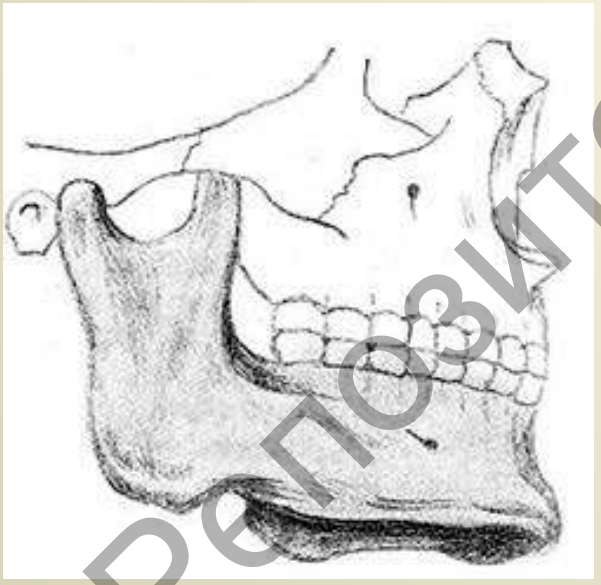





Рисунок 36 — Строение лицевой части черепа [41]

Репозиторий БарГУ

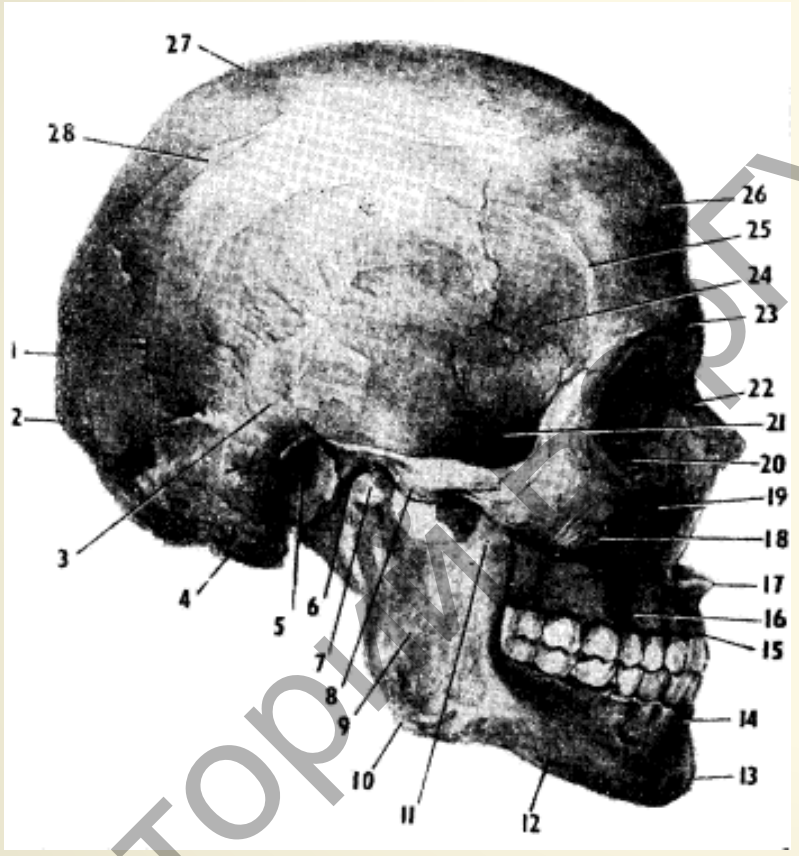



Рисунок 37 — Череп в профиль [42]: 1 — затылочная кость; 2 — наружное затылочное возвышение; 3 — височная кость; 4 — сосцевидный отросток височной кости; 5 — наружный слуховой проход; 6 — суставная ямка для сочленения с нижней челюстью; 7 — суставной отросток нижней челюсти; 8 — скуловая дуга; 9 — ветвь нижней челюсти; 10 — угол нижней челюсти; 11 — венечный отросток; 12 — тело нижней челюсти

Репозиторий ГомГМУ

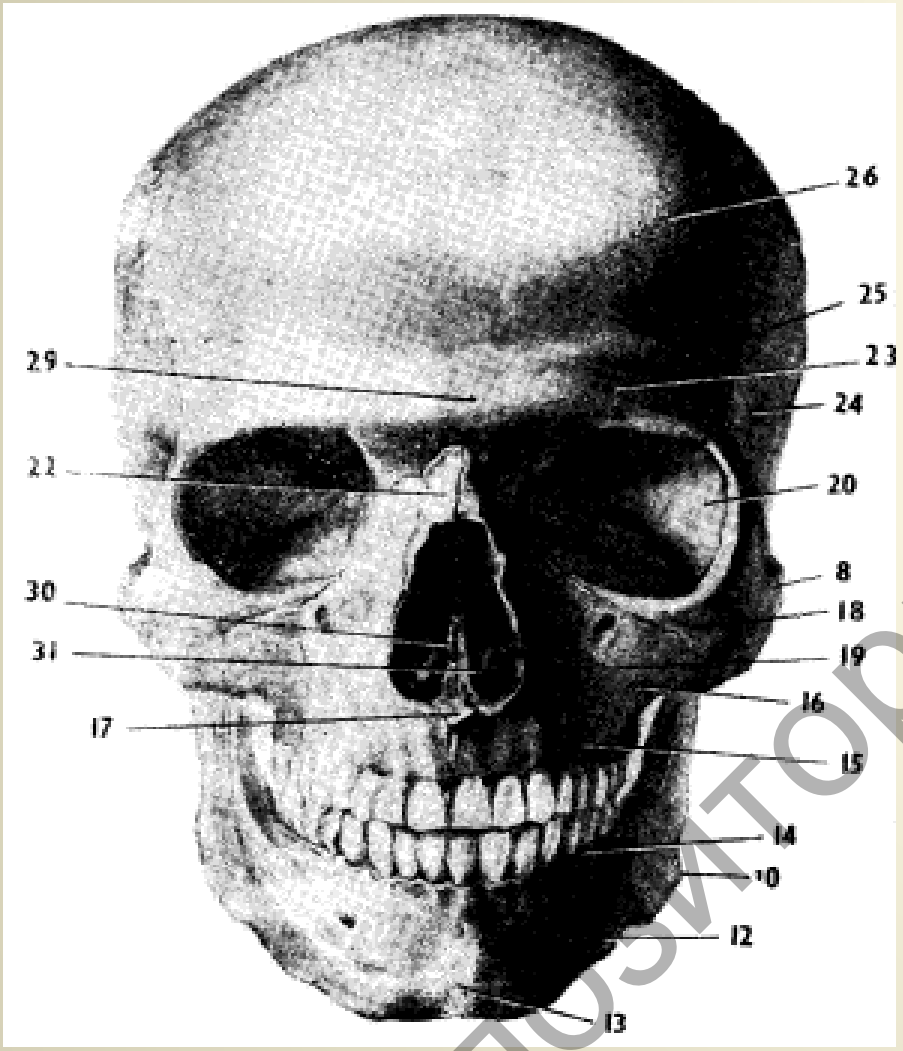



Рисунок 38 — Череп в фас [43]: *13* — подбородочное возвышение; *14* — луночковый край; *15* — ячеистый отросток; *16* — верхняя челюсть; *17* — передняя носовая кость; *18* — скуловая кость; *19* — собачья ямка; *20* — глазница; *21* — основная кость; *22* — носовая кость; *23* — надбровная дуга; *24* — височная впадина; *25* — височная линия; *26* — лобный бугор; *27* — теменная кость; *28* — теменной бугор; *29* — надпереносье; *30* — носовая перегородка; *31* — носовое отверстие

Репозиторий БарГУ

## Мышцы головы

Мышцы головы имеют две основные функции, по которым они подразделяются на **мимические** и **жевательные.**

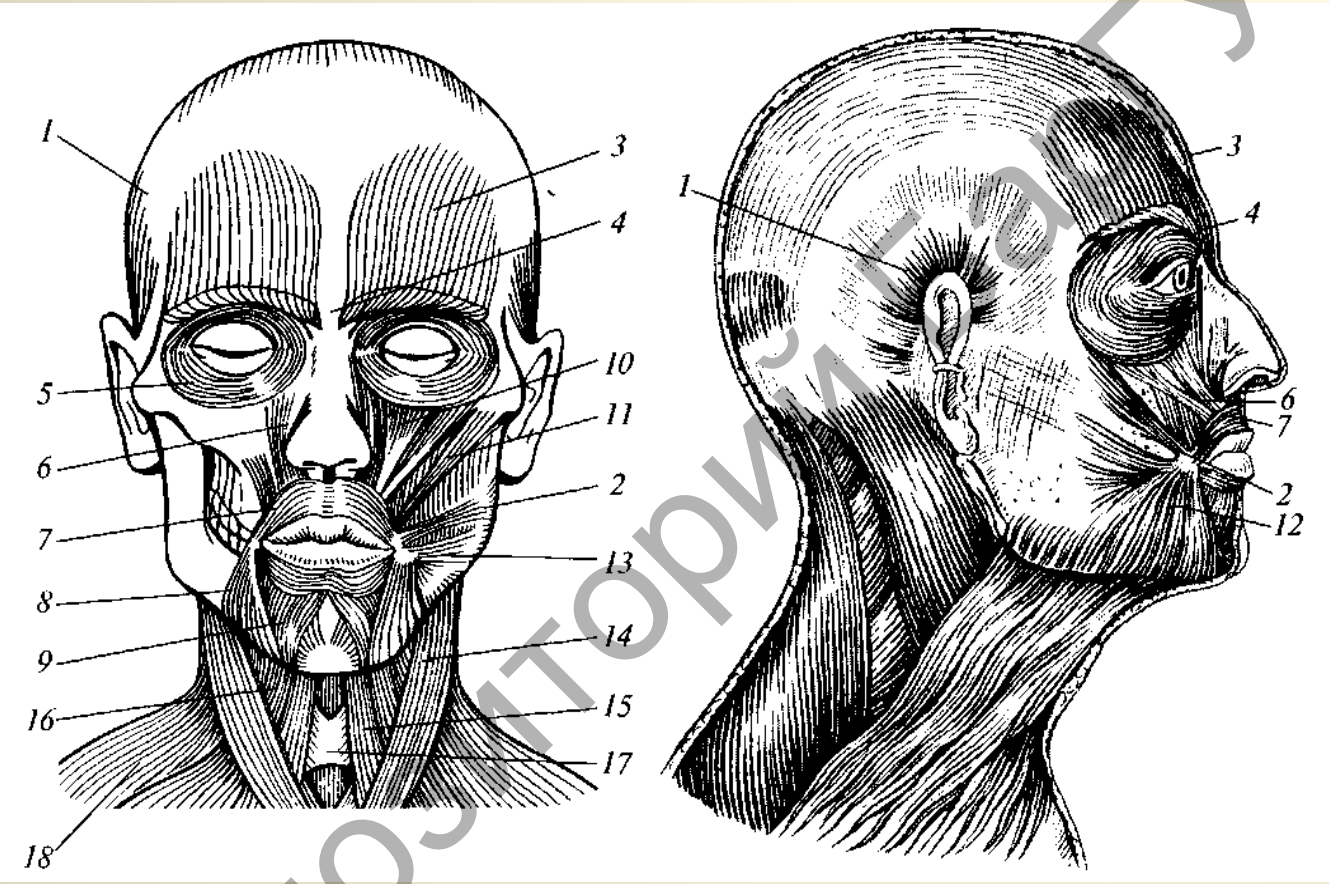



Рисунок 39 — Мышцы головы человека [44]:
*1* — височная мышца, *2* — жевательная мышца, *3* — лобная мышца, *4* — «мышца гордецов», *5* — круговая мышца глаза, *6* — носовая мышца, *7* — круговая мышца рта, *8* — мышца, опускающая углы рта, *9* — мышца, опускающая нижнюю губу, *10* — мышца, поднимающая верхнюю губу, *11* — большая скуловая мышца, *12* — щечная мышца, *13* — мышца смеха

Репозиторий ГомГУ

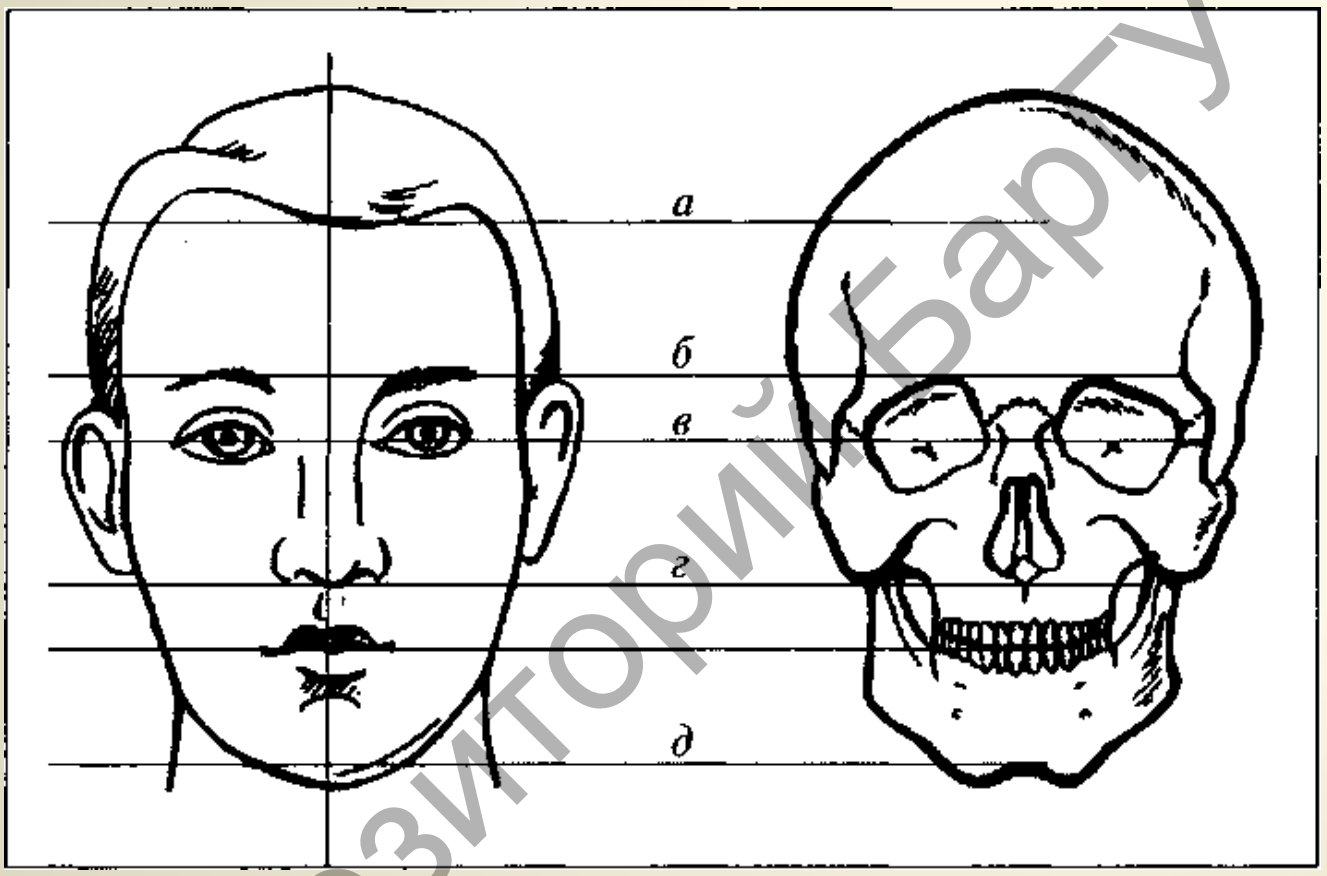



Рисунок 40 — Конструктивные линии головы
и их связь со строением черепа [45]

Репозиторий БарГУ

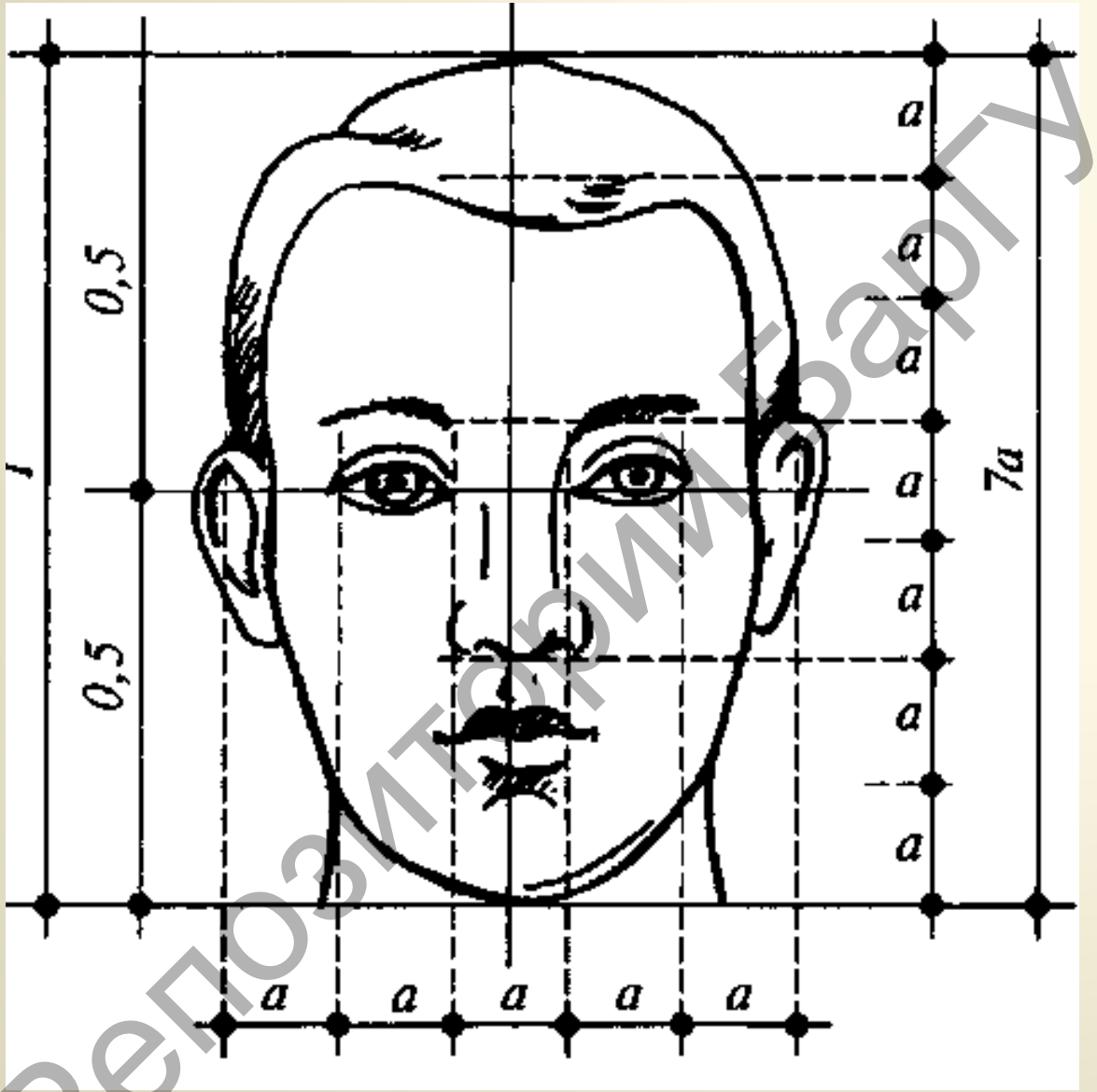



Рисунок 41 — Схема пропорций головы человека [46]

Репозиторий БарГУ

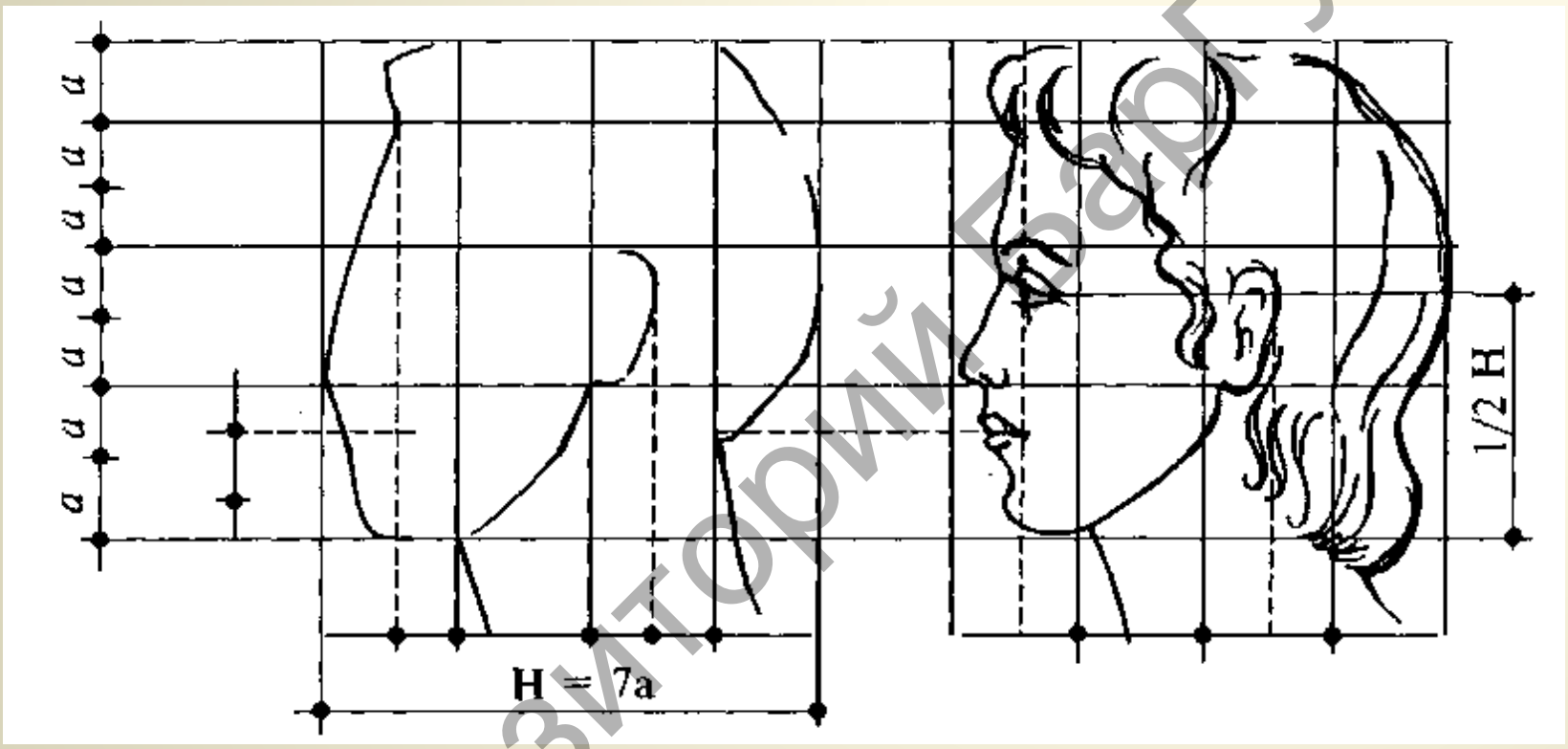



Рисунок 42 — Примерная схема рисования головы в профиль [47]

Репозиторий БарГУ

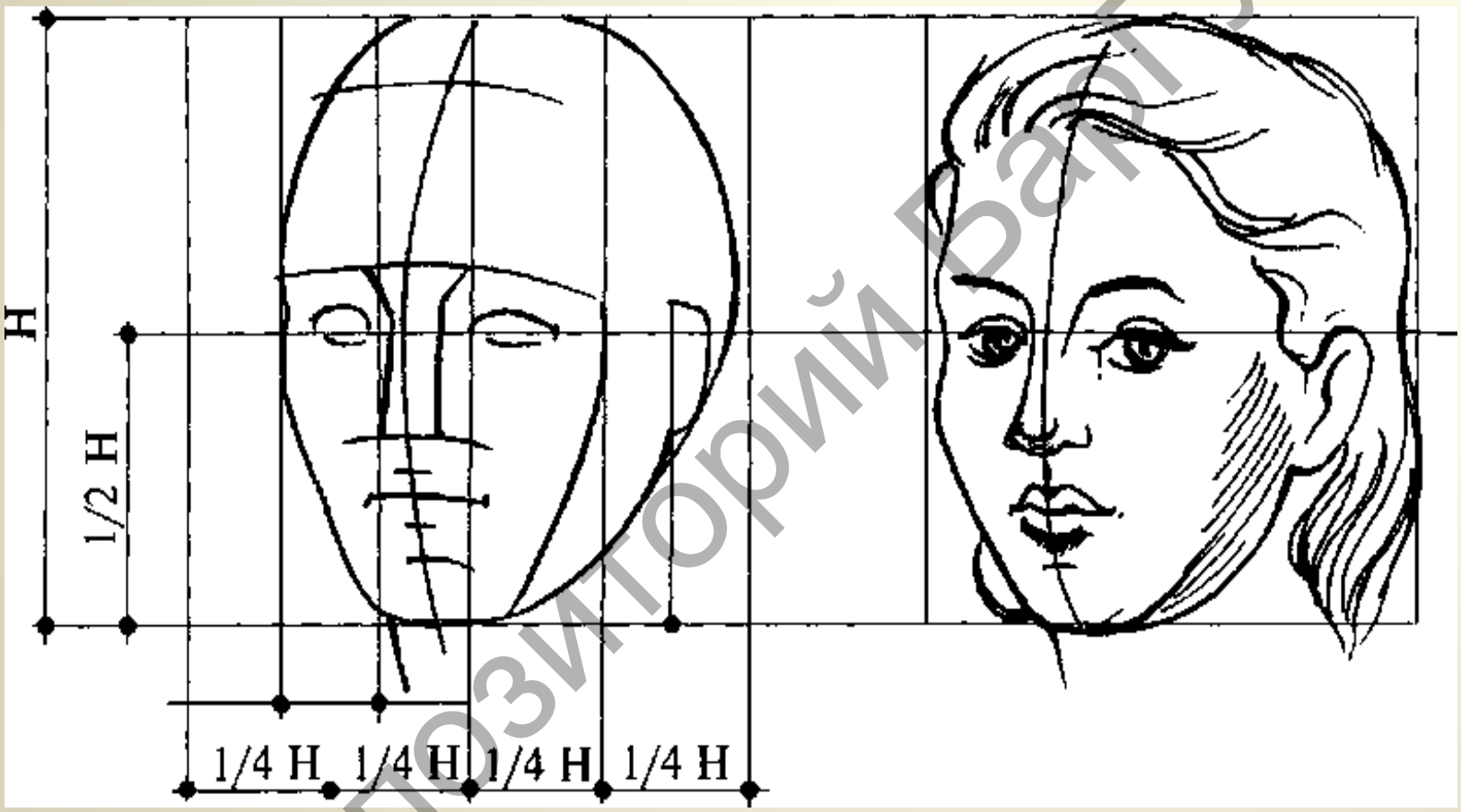



Рисунок 43 — Примерная схема рисования головы в трёхчетвертном повороте [48]

Репозиторий БарГУ

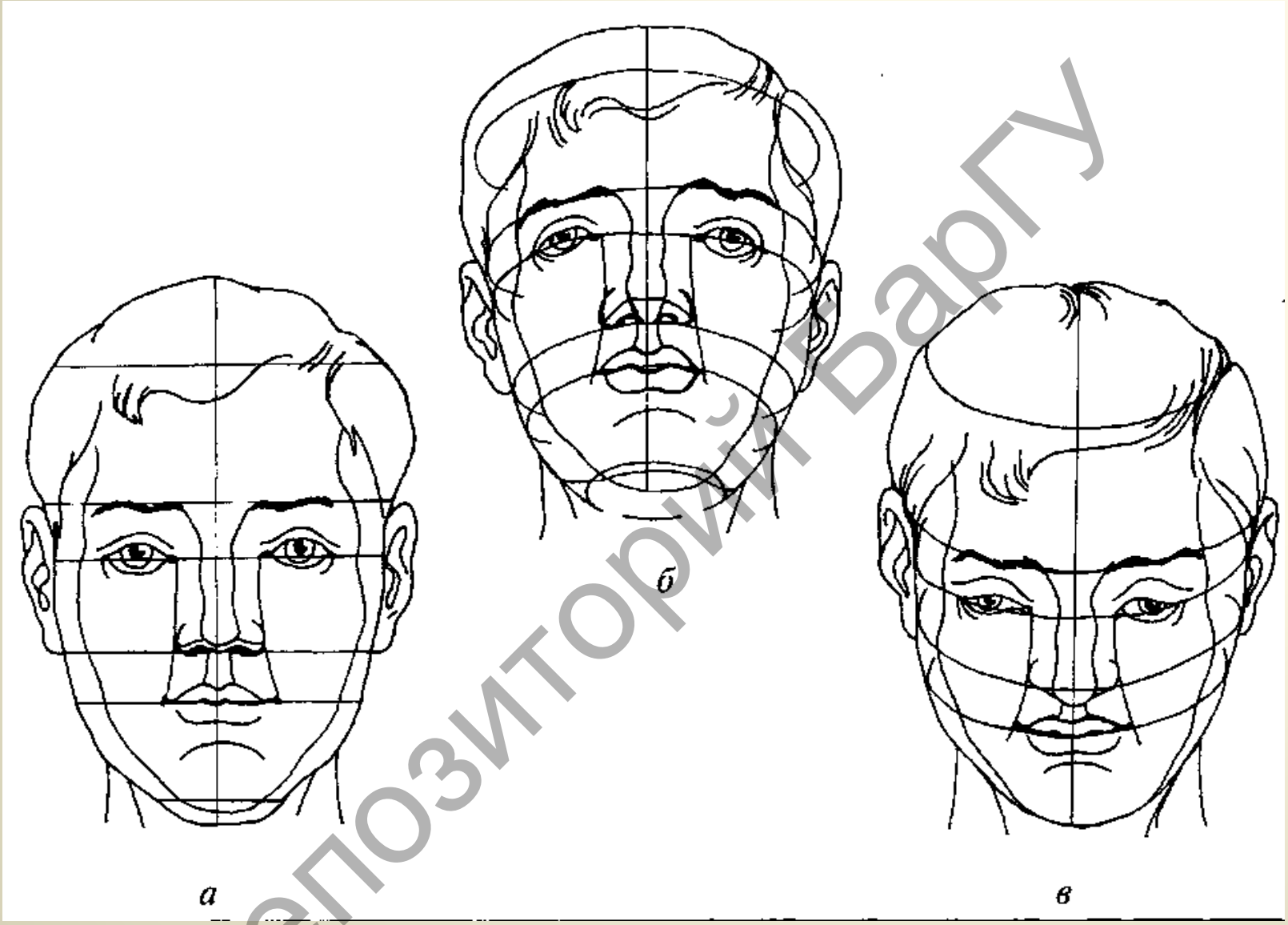



Рисунок 44 — Изображение головы в прямом положении в разных ракурсах [49]

Репозиторий БарГУ

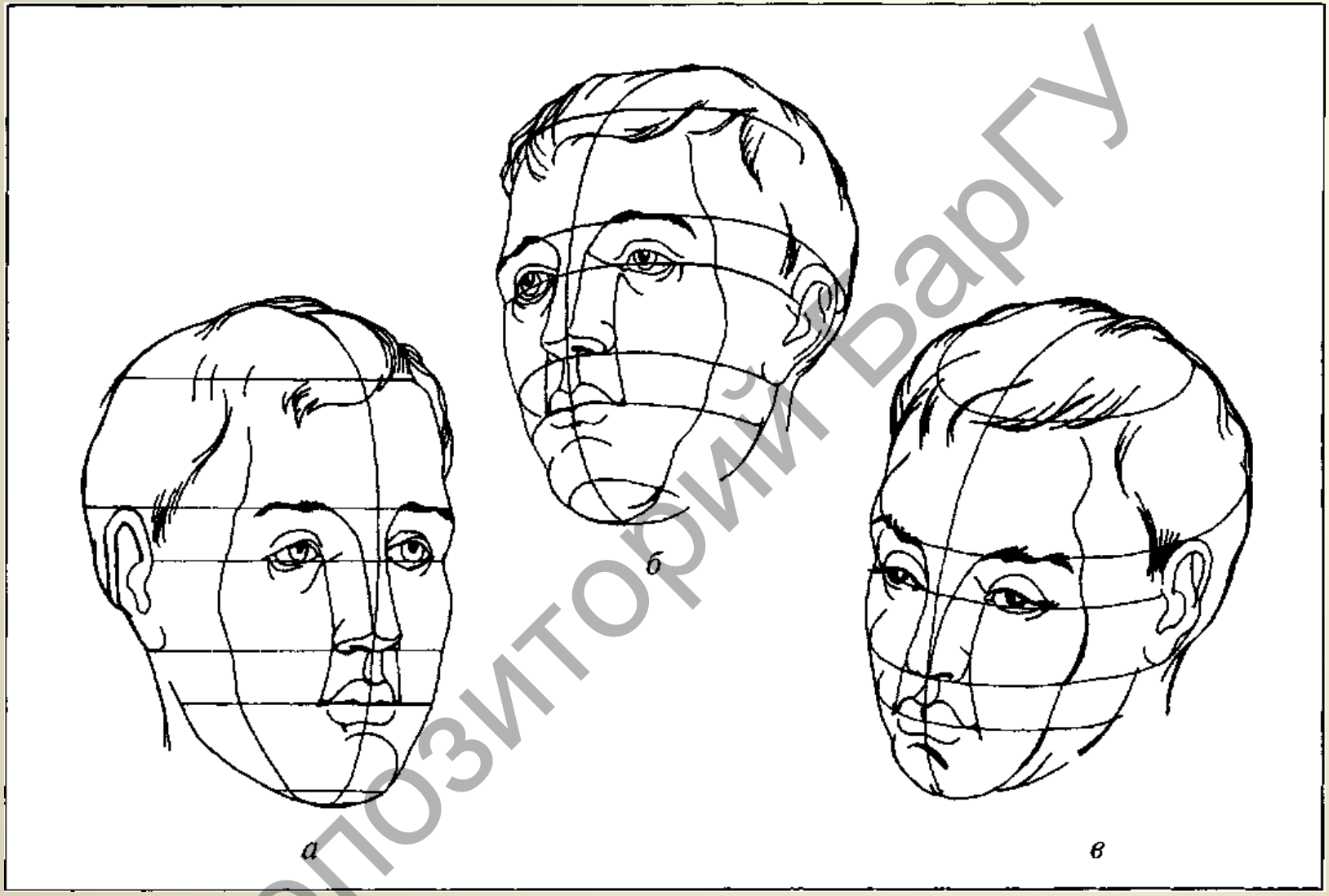



Рисунок 45 — Изображение головы в трёхчетвертном повороте в разных ракурсах [50]

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
2. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М. : Просвещение, 1995.
3. Там же. С. 23.
4. Рисование гипсовой головы [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://russartschool.blogspot.ru/2013/06/blog-post_3065.html. (дата обращения : 02.07.2015).
5. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. С. 26.
6. Там же. С. 19.
7. Там же. С. 41.
8. Там же.
9. Там же. С. 31.
10. Там же. С. 33.
11. Там же. С. 61.
12. Там же. С. 62.
13. Там же. С. 65.
14. Там же. С. 41.
15. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
16. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
17. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


18. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
19. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. С. 120.
20. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 22.
21. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 115.
22. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. С. 73.
23. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 110.
24. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 83.
25. Там же. С. 84.
26. Там же. С. 85.
27. Там же.
28. Там же. С. 86.
29. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. Минск : Выш. шк., 1992.
30. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 87.
31. Там же.
32. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. С. 16; 17.
33. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 88.
34. Там же.
35. Там же. С. 95.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


36. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. С. 8.
37. Там же. С. 5.
38. Там же. С. 6.
39. Там же. С. 7.
40. Там же. С. 9.
41. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 71.
42. Там же.
43. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. С. 71.
44. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 73.
45. Там же. С. 79.
46. Там же. С. 79.
47. Там же. С. 80.
48. Там же.
49. Там же. С. 81.
50. Там же.


Репозиторий БарГУ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# РИСУНОК

Тема 1.9

## Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека

Авторы:
Кветко Зоя Николаевна
Лукашевич Татьяна Михайловна
Руднева Анна Эдуардовна

Репозиторий БарГУ

# Тематический план

- Изображение человека в произведениях мастеров изобразительного искусства.
- Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека.
- Виды и способы графического изображения фигуры человека.

Репозиторий БарГУ

# Изображение человека в произведениях мастеров изобразительного искусства



Рисунок 1 — Агессандр. Венера Милосская, 120 до н.э. Лувр, Париж [1, с. 72]

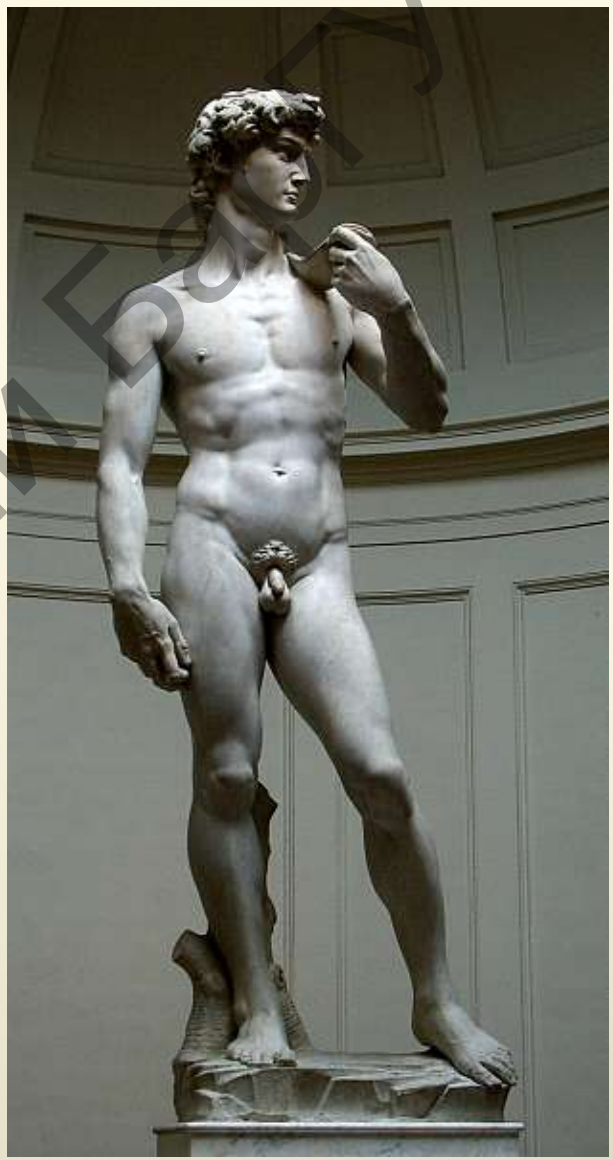


Рисунок 2 — Микеланджело. Давид [2]

Репозиторий БарГУ




Рисунок 3 — Рембрандт. Даная [3, с. 112]

Репозиторий БГУКИ



Рисунок 4 — Ван Дейк «Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон [4]




Рисунок 5 — Д. Веласкес. Эзоп [5]

Репозиторий ВГУ



Рисунок 6 — Д. Г. Левицкий. Портрет Агаши Левицкой [6]



Рисунок 7 — О. Кипренский. Бедная Лиза [7, с. 133]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 8 — В. Перов. Гитарист-бобыль [8]



Рисунок 9 — И. Крамской. Женский портрет [9]

Репозиторий БарГУ

# Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека

Пропорциями называются размерные соотношения элементов или частей формы между собой, а также между различными объектами.

В Древнем Египте для изображения человеческой фигуры был разработан специальный канон, т. е. такая система пропорций человеческой фигуры, которая делила изображение на части и позволяла по части определить целое и по одной части тела определить другую [10].

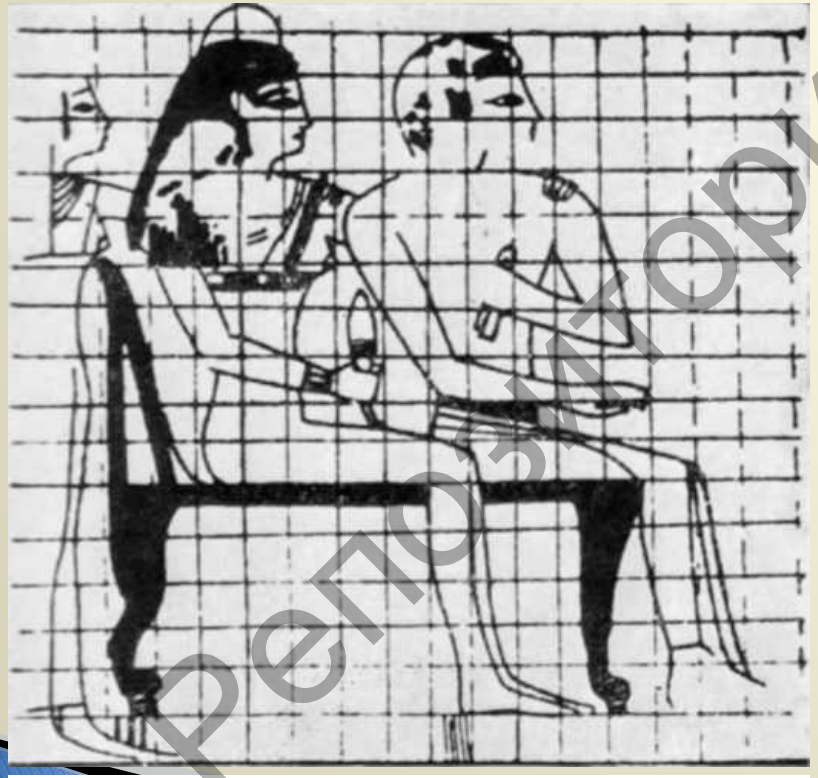


Рисунок 10 — Сетка-таблица для изображения человека [11, с. 20]

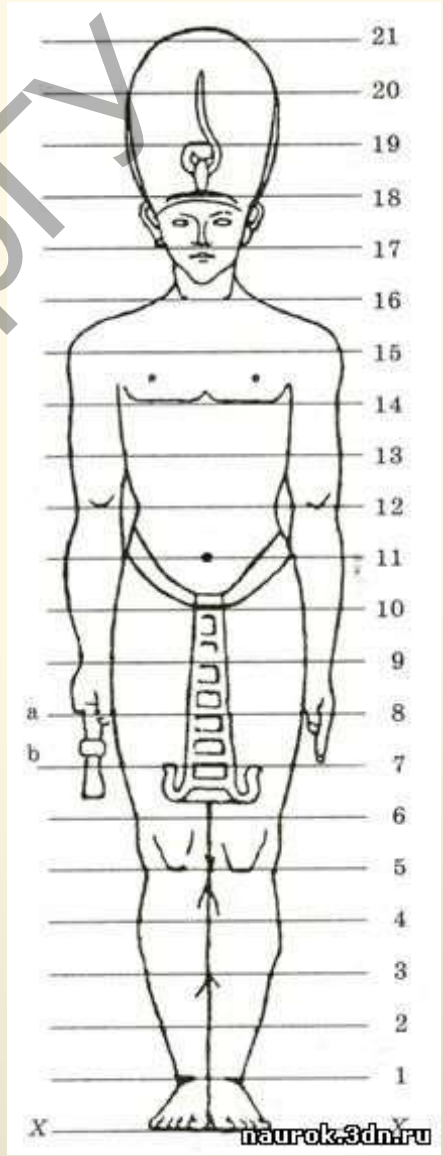



Рисунок 11 — Композиция пропорций человека в Древнем Египте [12]

Репозиторий БарГУ

В Древней Греции систему идеальных пропорций человеческой фигуры создал скульптор Поликлет в V в. до н. э. Его теоретическое сочинение на эту тему называлось «Канон», а выражением в скульптуре этой системы явилась его статуя «Дорифор».



Рисунок 12 — Поликлет. Дорифор [13]

Репозиторий БарГУ

Теоретически принцип золотого сечения был сформулирован в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи, изучавший и глубоко анализировавший опыт древних, разрабатывая правила изображения человеческой фигуры, пытался на основе литературных сведений восстановить так называемый «квадрат древних». Он выполнил рисунок, в котором показана пропорциональная закономерность в соотношении частей тела человека.

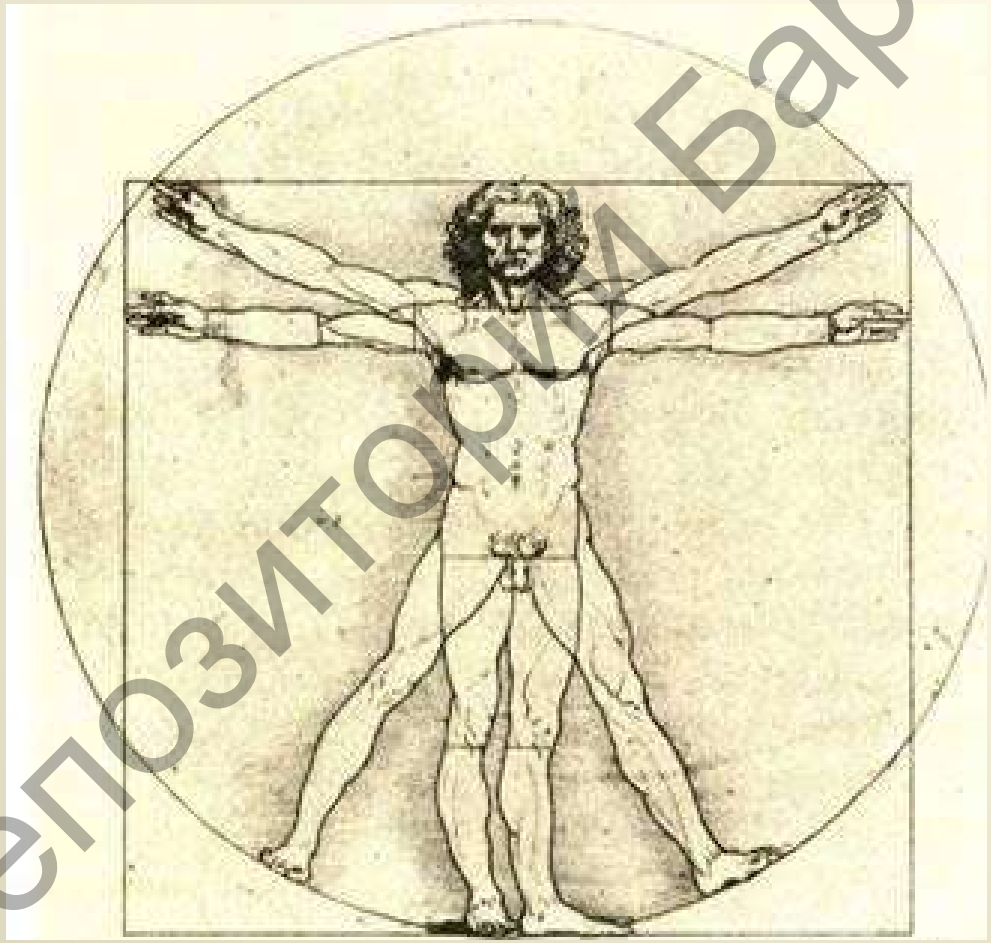


Рисунок 13 — Леонардо Да Винчи. Квадрат древних [14]

Репозиторий БарГУ

Французский зодчий Jle Корбюзье в 1947 году разработал «Модулор» — систему деления человеческой фигуры на согласованные в золотом сечении отрезки от ступни до талии, от талии до затылка и от затылка до верха пальцев поднятой руки. На этой основе была создана школа модулей для архитектурного проектирования и дизайна [15].

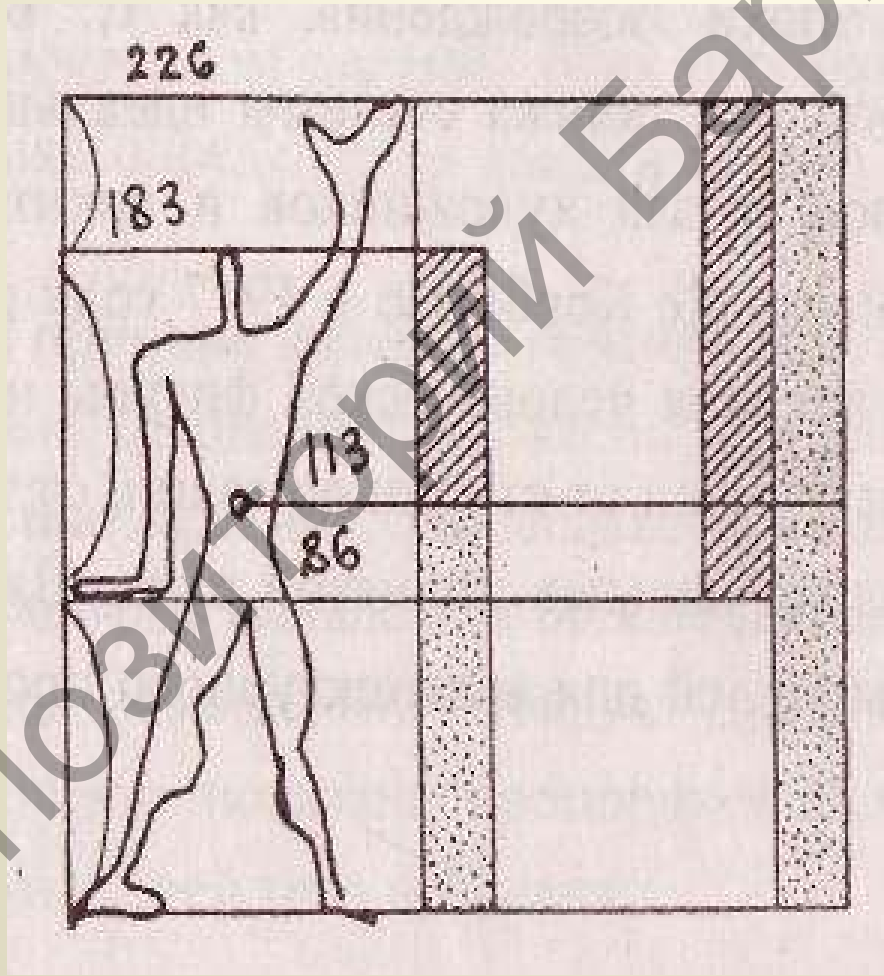



Рисунок 14 — Ле Корбюзье. Модулор [16]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 15 — Пропорции головы [17, с. 33]

Репозиторий БарГУ

# Анатомическое строение человека

Твёрдой опорой тела человека является его скелет, который состоит из черепа, скелета туловища и скелета верхних и нижних конечностей.

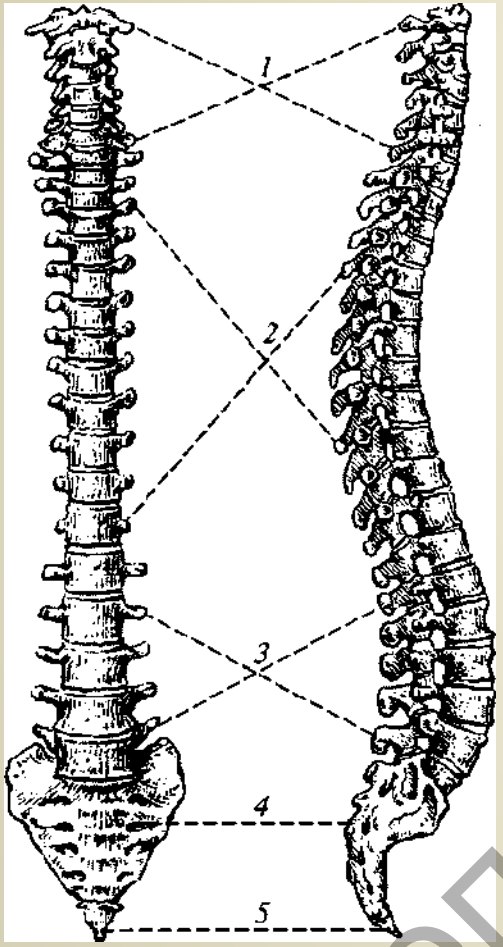



Рисунок 16 — Позвоночный столб [18]

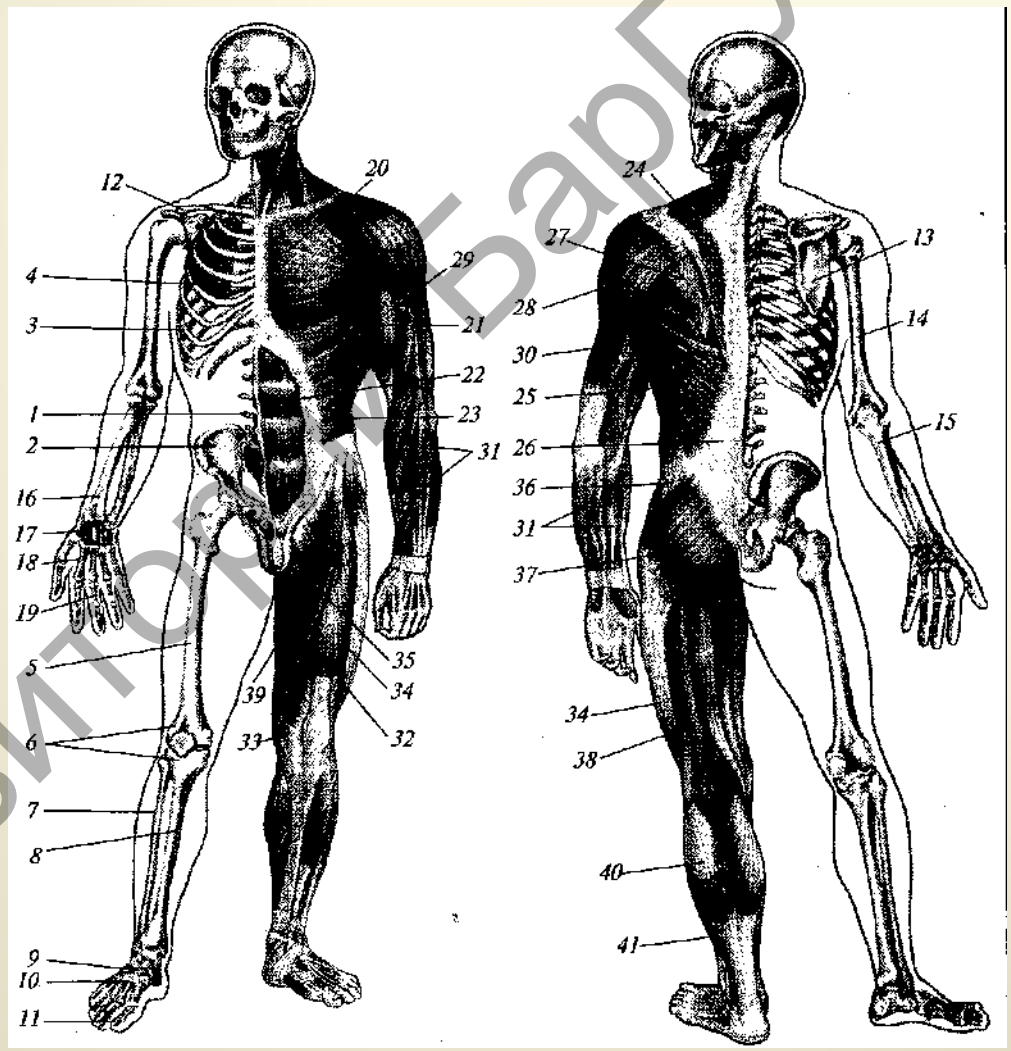



Рисунок 17 — Кости и мышцы человека [19]

Репозиторий БарГУ

# Пропорции фигуры человека

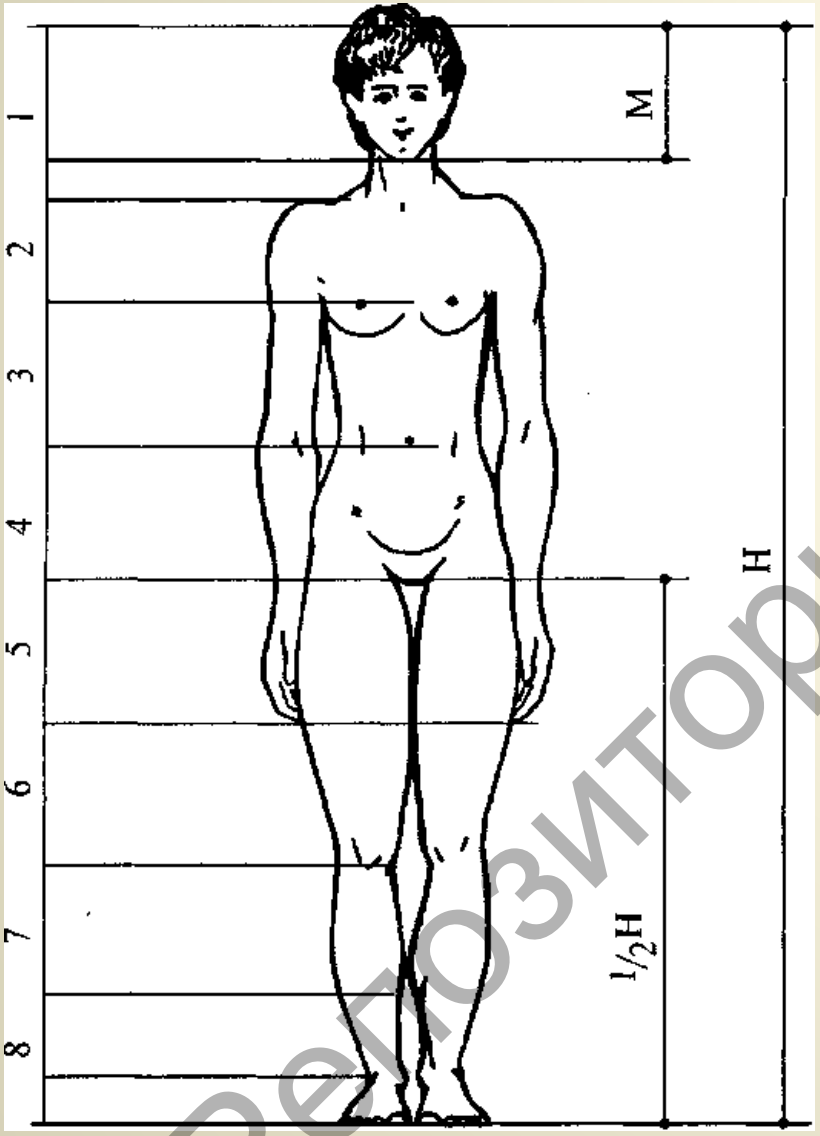



Рисунок 18 — Пропорции фигуры человека [20]

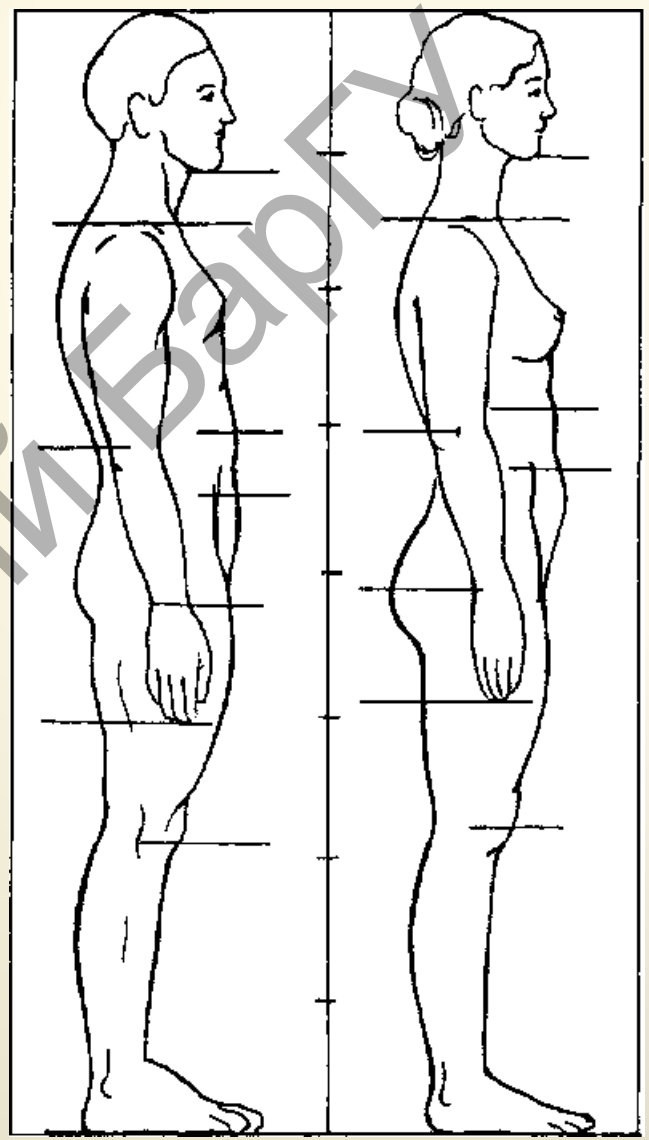


Рисунок 19 — Пропорции мужской и женской фигуры [21]

Репозиторий БарГУ

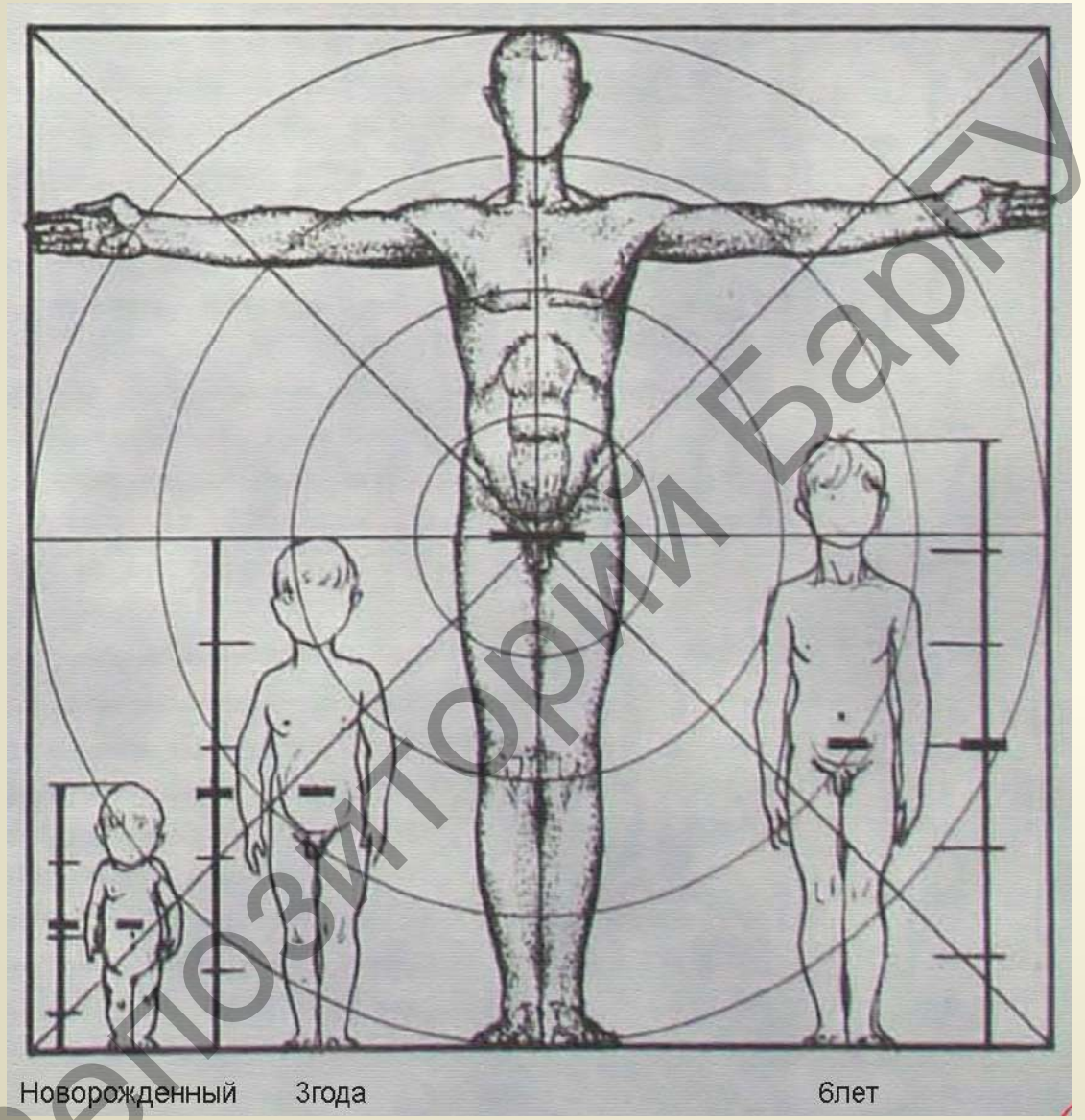



Рисунок 20 — Соотношение пропорций взрослого человека и ребёнка [22]

Репозиторий БарГУ

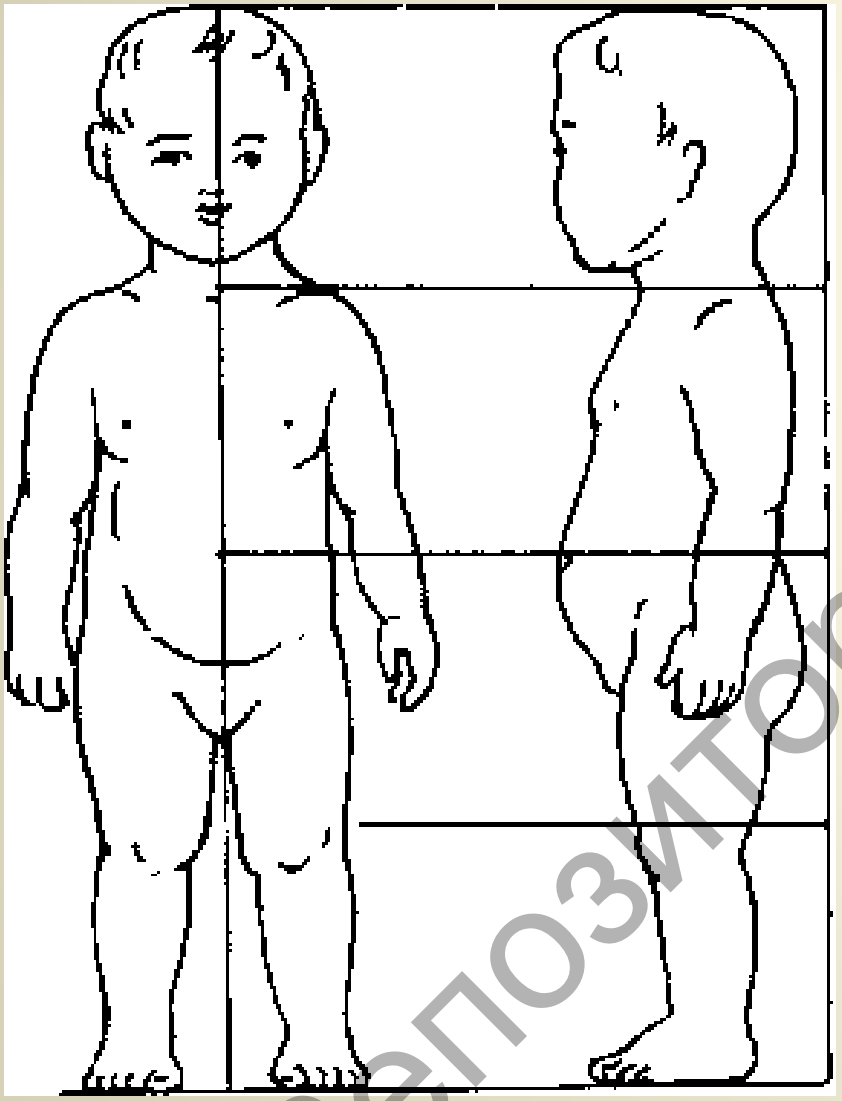


Рисунок 21 — Пропорции годовалого ребёнка [23]

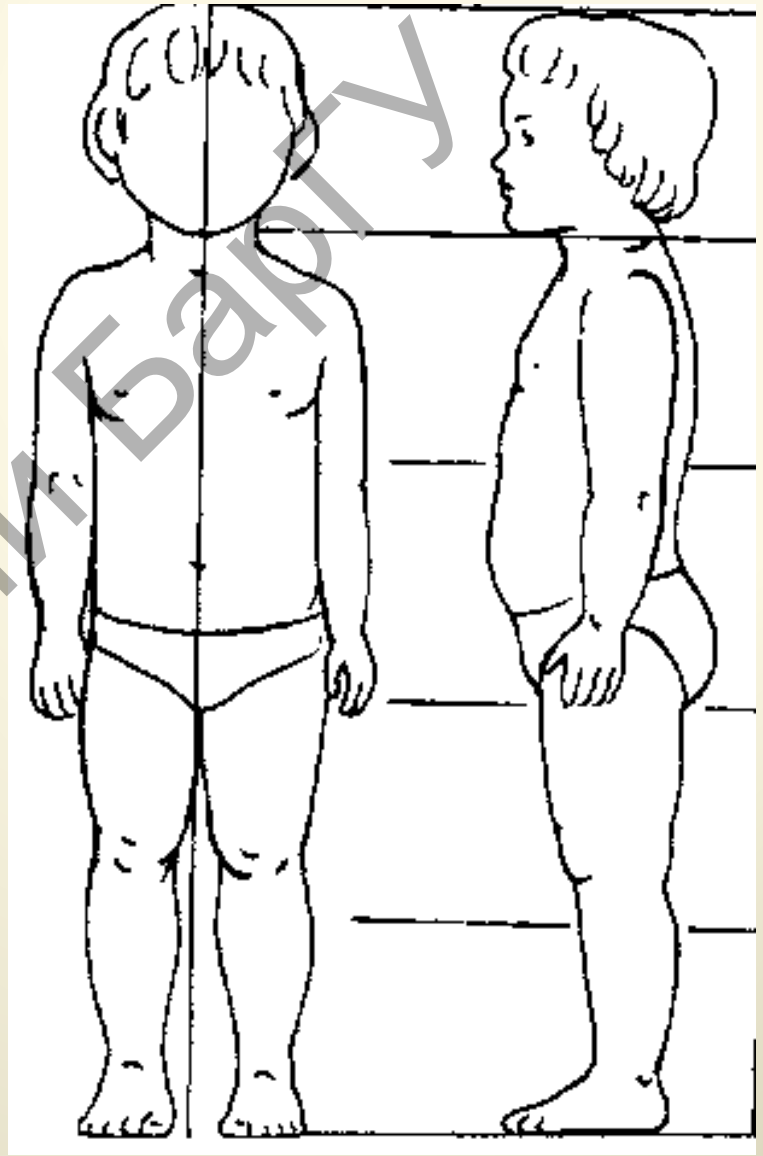


Рисунок 22 — Пропорции 3-летнего ребёнка [24]

Репозиторий БарГУ

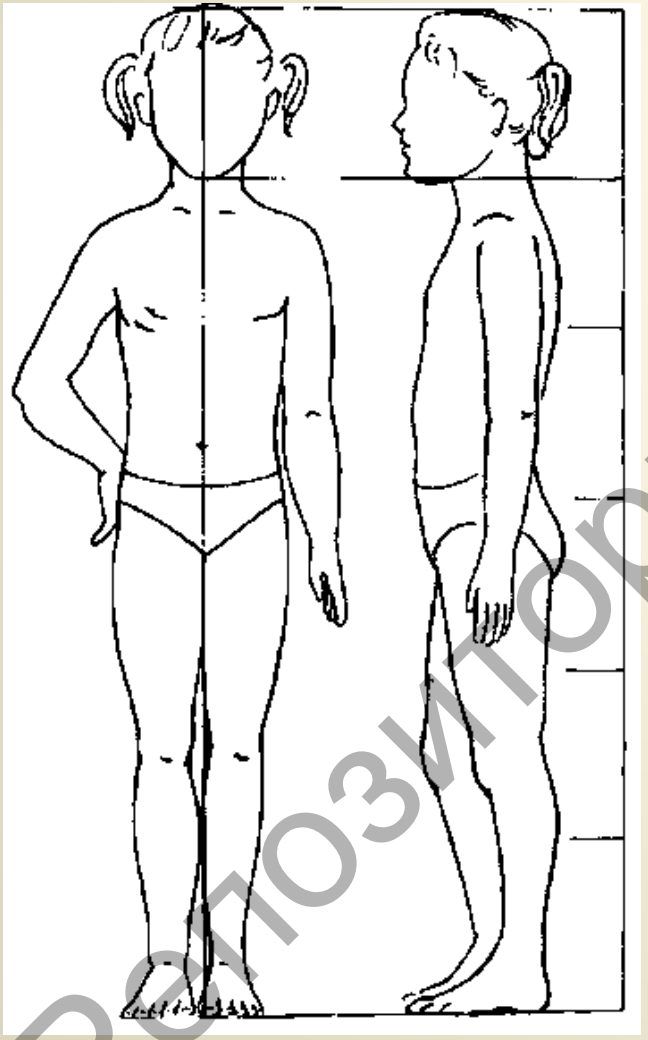


Рисунок 23— Пропорции 7- летнего ребёнка [25]

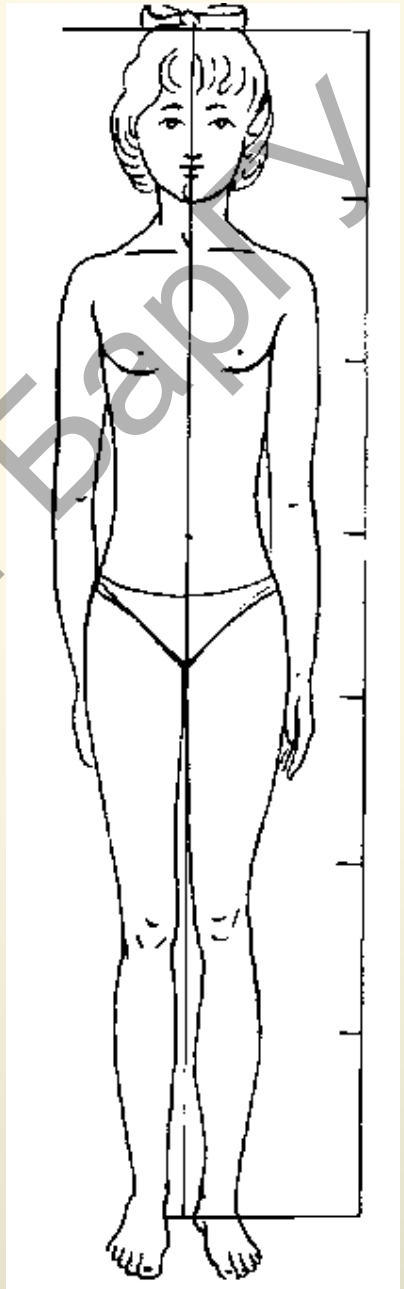


Рисунок 24 — Пропорции ребёнка 13 лет [26]

Репозиторий БарГУ

# Виды и способы графического изображения фигуры человека

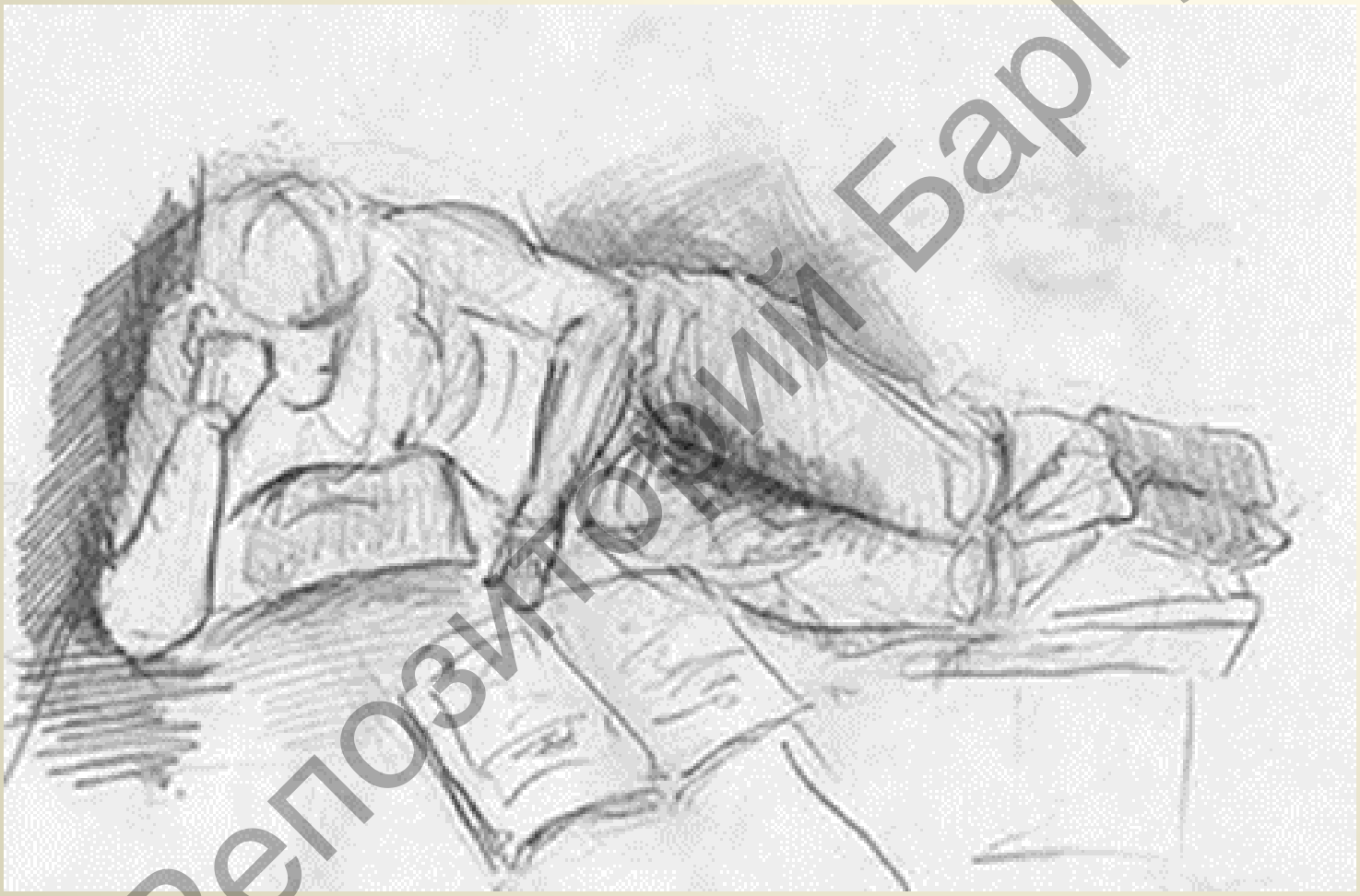


Рисунок 25 — Учебный рисунок [27]

Репозиторий БарГУ

**Рисунок с натуры** — это изображение, выполняя которое мы наблюдаем и познаём объект, показываем на бумаге его внешний вид и изучаем одновременно его строение. Для учебного и творческого рисования используют *наброски, зарисовки, этюды и эскизы*.

*Набросками* называют вид первоначальных рисунков, исполненных для того, чтобы найти положение фигур и первоначальную композицию произведения.



Рисунок 26 — Учебный рисунок [28]

Более прорисованный набросок, иначе именуемый *зарисовкой*, включает лёгкую штриховку, а также растирку, имеющую цель передать в изображении впечатление объёмности и освещённости объекта.



Рисунок 27 — Учебный рисунок [29]

Репозиторий БарГУ

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



Рисунок 31 — В. Д. Поленов. Фигура Христа. Этюд [30]

Репозиторий БарГУ

Рисунки подразделяют на *линейные и тональные*. По технике выполнения рисунки могут быть либо *оригинальными*, либо *печатными*.



Рисунок 32 — Учебный рисунок [31]

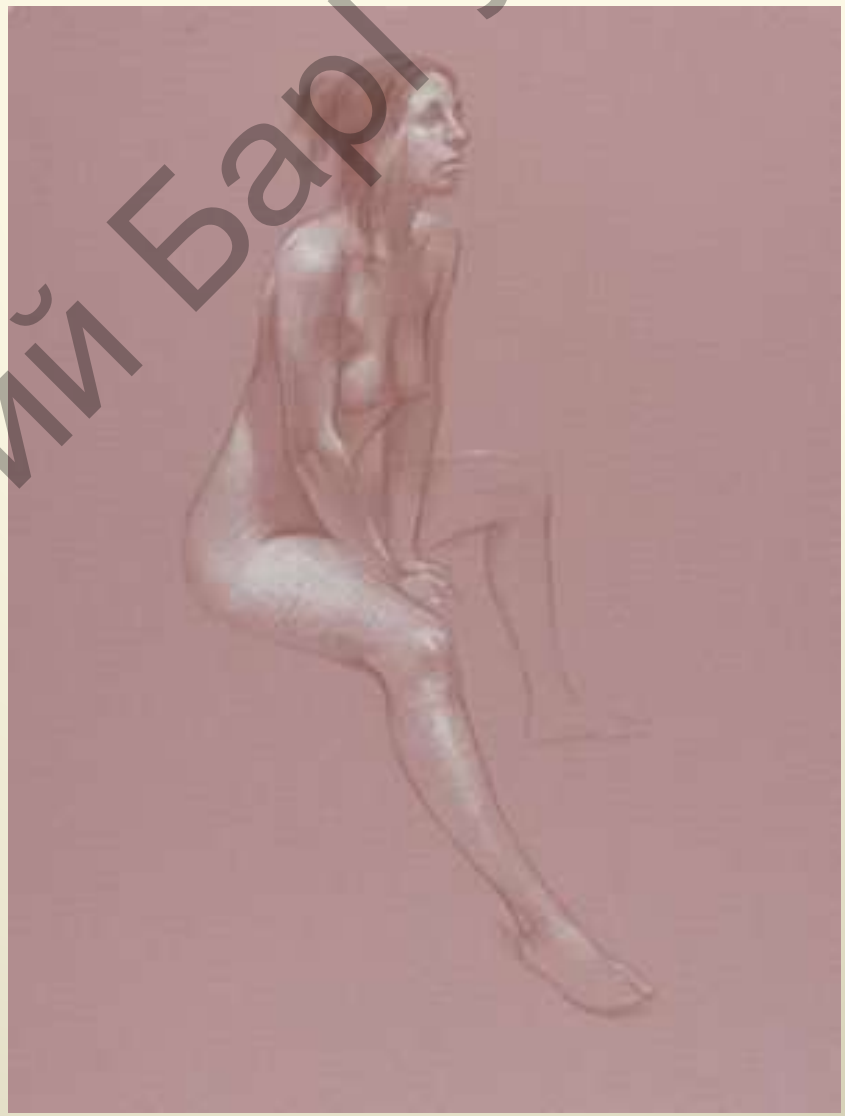


Рисунок 33 — Учебный рисунок [32]

Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


1. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М. : Просвещение, 1995.
2. Там же. С. 72.
3. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
4. Там же. С. 123.
5. Там же.
6. Там же. С. 131.
7. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Просвещение, 1981.
8. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 117.
9. Там же.
10. Виноградов Г. Г. Уроки рисования с натуры в общеобразовательной школе : пособие для учителя. М., 1980
11. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
12. Там же. С. 20.
13. Там же.
14. Там же. С. 22.
15. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма. М. : Академия, 2008.
16. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 23.
17. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
18. Там же.
19. Там же.


Репозиторий БарГУ

# Список использованных источников


20. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
21. Там же.
22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Виноградов Г. Г. Уроки рисования с натуры в общеобразовательной школе.
28. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика преподавания в школе. М., 1998.
29. Там же.
30. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 125.
31. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
32. Там же.


Репозиторий БарГУ

## *ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ*

# ОСНОВНЫЕ ПРИЁМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ

Приступая к рисованию, необходимо обратить внимание на следующие основные требования:

1. Освещение. Ровное, рассеянное, падающее с левой стороны, чтобы тень от руки не пересекала лист с рисунком. Недопустимо, чтобы лист бумаги освещали солнечные лучи.

2. Рисунок располагайте ближе, чем на расстоянии вытянутой руки. При работе отходите от рисунка или оставляйте его, чтобы рассмотреть издали. Этот приём позволяет более явно увидеть свои ошибки или удачи.

3. Объект рисования (модель) располагайте чуть левее рабочего места рисующего на таком расстоянии, с которого его можно охватить взглядом в целом. Чем крупнее, тем больше расстояние между рисующим и рисунком.

4. Плоскость рисунка располагайте перпендикулярно к центральному лучу зрения рисующего (это самое короткое расстояние от глаза до центра плоскости рисунка).

Успешному ведению работы способствуют правильные навыки, которые должны отрабатываться в процессе учебного рисунка. Отвыкайте держать карандаш как ручку для письма. Лёгкое проведение линии, свобода штриховки во многом достигаются за счёт манеры правильно держать карандаш. Кисть руки свободно двигайте над бумагой, слегка прикасаясь к рисунку кончиком карандаша, усиливая это прикосновение в местах, где нужна более тёмная линия. Во время работы рука расслаблена и находится на весу так, чтобы не размазывался рисунок, и минимально закрывалась рабочая плоскость листа.

С рисунка плоских предметов и геометрических тел начинайте общее знакомство с основными принципами конструктивного рисунка, с приёмами построения объёмной формы на листе, последовательностью выполнения рисунка, закономерностями освещения и восприятия.

## РАЗДЕЛ 2 **ОСНОВЫ РИСУНКА**

### Тема 2.1 Рисование с натуры плоских предметов без передачи перспективного сокращения

#### 2.1.1 Рисование с натуры плоских предметов без передачи перспективного сокращения

1. Рисунок как вид графики и как самостоятельное явление искусства.
2. Представление о форме, пропорциях, конструкции, объёме, пространственных отношениях предмета.
3. Композиционное расположение рисунка и последовательность его выполнения.
4. Способ визирования в рисовании.
5. Рисование с натуры листа бумаги или тетради.

**Цель:** изобразить с натуры тетрадь или лист бумаги.
**Примерное задание:** выполнение зарисовок тетради на формате А3 (карандаш).
**Оборудование:**
– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– художественные материалы;
– предметный фонд;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**

При изображении плоских предметов с натуры особенно строго соблюдайте методическую последовательность работы. Весь ход работы разбейте на этапы, которые бы имели последовательно поставленные цели. Середина работы наиболее продолжительна и по содержанию насыщена



Репозиторий БарГУ

важными задачами. Поэтому этапов работы может быть намечено четыре, пять, шесть в зависимости от сложности объекта изображения. Выполнение промежуточных задач изобразительного и технологического характера и является завершением определённых этапов работы. Рассмотрите это подробнее на примере книги:

1. Проведите предварительный анализ объекта изображения. Сначала рассмотрите тетрадь с разных сторон и выберите наиболее интересную и выгодную точку зрения по виду и выявлению формы, а также по характеризующему её освещению. Это во многом определяет выбор материалов (карандаш, уголь, перо, кисть, бумага и др.), размер работы, а также учебные цели по освоению техники рисунка. Наметьте примерный порядок ведения работы по этапам, а также приблизительное время для выполнения всей работы с разбивкой её на отдельные сеансы (занятия).

2. Разместите изображение на листе. С этого этапа начинается выполнение рисунка. Важно разместить изображение так, чтобы весь лист «работал» на лучшую и более выразительную передачу натуры. Для первых рисунков рациональнее всего использовать прямоугольный стандартный формат листа. Если изображаемый предмет (или группа предметов) в вертикальном направлении в целом имеет большую протяжённость, чем в горизонтальном, то лист бумаги целесообразно располагать длинной стороной также в этом направлении.

Изображение предмета относительно листа бумаги не должно быть слишком маленьким или слишком крупным. Его также не следует смещать в какую-либо сторону. Верно, скомпонованный на листе бумаги рисунок должен занимать примерно его среднюю часть. Представленные изображения можно рассматривать как композиционные наброски перед началом выполнения задания. В каждом отдельном случае требуется своя композиция. Для каждого отдельного случая нужно найти размер и формат листа, соотношение между изображаемыми предметами и всей площадью изобразительной поверхности, между изображением и полями листа бумаги. Композиция в изобразительном искусстве означает составление и расположение элементов, фигур и частей картины. Отдельные элементы композиции должны быть связаны между собой, а внимание зрителя сосредоточивается на главном предмете (композиционном центре), которому должно подчиняться всё второстепенное (детали).

Выбор композиции учебного рисунка начинайте с того, что найдите точку зрения, определите формат бумаги и разместите изображение на листе. Решить композицию рисунка — это значит найти его правильное расположение, наиболее удачное соотношение величины изображения и фона. В хорошо скомпонованном рисунке нельзя ничего изменить и отбросить, не нарушая целостности и равновесия всего изображения.

Для правильного изображения предмета мало представлять его форму, надо точно определить пропорции (это можно сделать способом визирования*).*

Способом визирования (рисунок 2.1) определите, сколько раз ширина предмета укладывается в его высоте, уточните 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 [1].

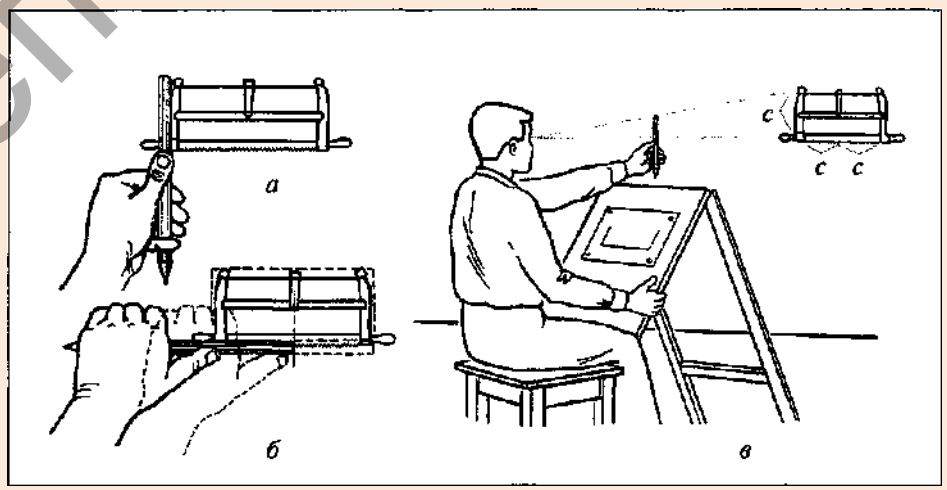



Рисунок 2.1 — Способ визирования [2, с. 27]



Репозиторий БарГУ

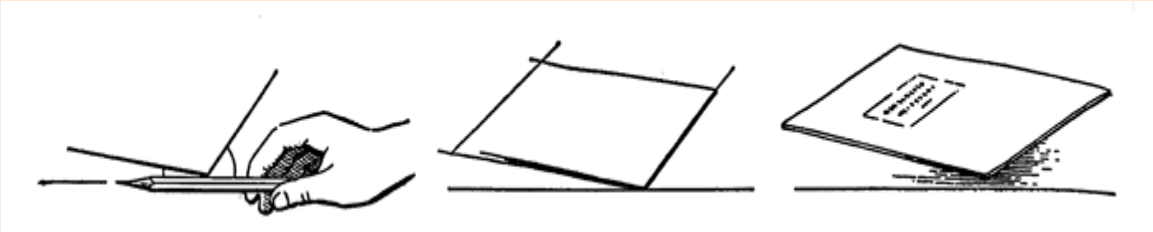


Рисунок 2.2 — Этапы построения тетради [3]

Практика показывает: чем точнее найдены пропорции, тем ярче и выразительнее рисунок. Для обработки способов передачи плоских форм нарисуйте тонкую тетрадь, лежащую на столе (рисунок 2.2).

Мысленно определите положение линии горизонта, затем наклон сторон тетради к воображаемой горизонтальной линии, проходящей через вершину ближайшего к нам угла. Угол наклона легко проверить, протянув руку с карандашом, который держим горизонтально в направлении тетради (карандаш должен совпасть с вершиной ближнего к нам угла). Запомните угол наклона сторон тетради. Затем проведите на листе бумаги горизонтальную линию, отметьте на ней вершину угла и линии сторон тетради, выдерживая замеченный угол наклона. Далее отметьте длину и ширину тетради и проведите две другие линии. Параллельные линии будут сходиться в точке схода на линии горизонта. Надо заметить, что ближайшие к нам стороны тетради будут больше, а дальние меньше, причём в качестве пространства приходится воспринимать лист бумаги, а каждую проведённую линию — частью тетради [4].

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [7], [9], [13], [14], [15], [17].
Дополнительная литература: [2], [4], [5].

### 2.1.2 Графическое решение плоского предмета (лист бумаги)

1. Начальные упражнения по рисованию. Техника штриха.
2. Особенности рисования на классной доске.

**Цель:** выполнить упражнения по технике штриха (карандаш, уголь, сангина и т. д.).

**Примерное задание:** выполнение ряда упражнений по тоновой растяжке при помощи штриха на формате А4.

**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- художественные материалы;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Выполнение упражнений по технике штриха должно сопровождаться изучением графических возможностей художественных материалов, таких как графитные карандаши разной мягкости, уголь, сангина, соус и т. д.

При выполнении заданий обратите внимание на штрихи различной толщины, направление и плотность. В отличие от точки, линии или сплошной заливки пятном, с помощью штриха можно моделировать объёмную форму, передавать пространственные, тональные и светотеневые отношения.

Штрих может быть прямым, наклонным, перекрёстным, он имеет собственную направленность и экспрессию.

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.3 — Примеры вариантов штриховки [5]

Отработать технику работы штрихом — штрихование в отдельно отчерченных прямоугольниках или окружностях (рисунок 2.3) помогает аккуратная графическая растяжка. Тоновую растяжку штриха отрабатывают путём нажима карандашом на поверхность бумаги.

Штриховка в отличие от тушёвки имеет свои ярко выраженные особенности. Опытный рисовальщик может достичь только ею передачи всех тональных и материальных свойств натуры. При этом он пользуется разнообразными по следу карандаша на бумаге штрихами — прямыми и изогнутыми, короткими и длинными, накладывающимися друг на друга в несколько слоёв. Направление штриховки в рисунке очень существенно. Направленными по форме предмета штрихами можно добиться объёмности и, наоборот, бессистемно накладываемыми форма разрушается, изображение покрывается бесформенными пятнами.

Расстояния между штрихами могут быть не одинаковыми. К примеру, его можно увеличивать с каждой следующей линией, или наоборот — уменьшать.

На один слой штриховки можно наложить ещё один. Это позволит увеличить контраст и более чётко обозначить тени. С помощью изменения плотности, направления и толщины штриха второго слоя можно добиться разных эффектов затенения.

И таких слоёв может быть столько, сколько необходимо. Кроме того, штриховка может быть направлена не только вдоль прямой линии, но и по каким-то изогнутым контурам. Это подчёркивает геометрические формы объекта. Чаще всего штриховка бывает мелкой, и, глядя на рисунок в целом, не бросается в глаза, но её можно и укрупнить так, чтобы она хорошо выделялась [6].

Отрабатывая штрих, придерживайтесь следующих рекомендаций: остриём карандаша, удерживаемого тремя пальцами, быстро наносят близко друг от друга раздельные или соединённые в зигзаг тонкими волосными линиями штрихи. Направление этих штрихов (вертикальное, горизонтальное и наклонное) определяется движением поверхности изображаемого предмета, её структурой, формой, размерами и прочим. Направление штрихов служит активным элементом изображения: оно может зрительно изменить размеры и форму предмета.

В силу того, что штриховка наклонными линиями оказывает меньшее воздействие на восприятие размера, а также в силу лёгкости её нанесения правой рукой, она стала наиболее употребительной из всех видов штриховки. Её наносят движением руки справа-сверху влево-вниз, следя за параллельностью штрихов, их одинаковой светлотой и равенством интервалов между ними. Такую штриховку называют параллельной.

Перекрёстную штриховку получают нанесением нескольких слоёв параллельной штриховки. Направление штрихов каждого слоя слегка изменяется, чтобы в результате образовалась ромбоидальная сетка, придающая заштрихованной фигуре движение и трепетность (рисунок 2.4). Штриховку левыми наклонными линиями используют в особых случаях потому, что выполнение её правой рукой затруднительно. Для получения ровного тона на ранее нанесённые слои штриховки накладывают ещё один слой избирательной штриховки, т. е. им повторно покрывают только светлые места и доводят их до тона тёмных пятен штриховки [7].

Из этого метода можно выделить грубую и свободную штриховки, различающиеся расстоянием между штрихами: меньшим или большим.



Репозиторий БарГУ

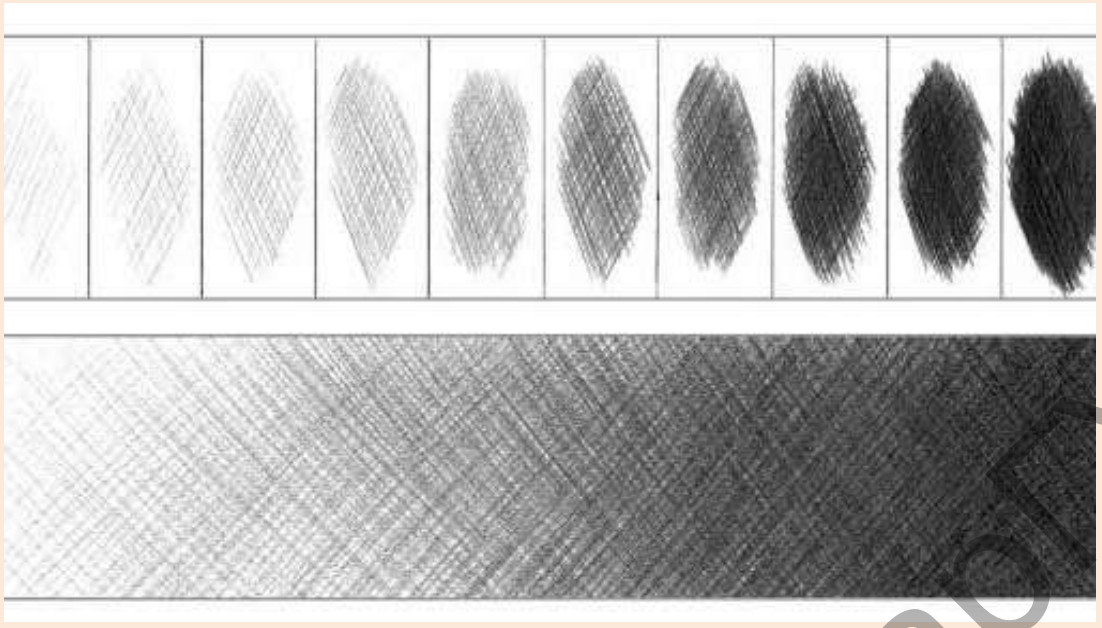


Рисунок 2.4 — Варианты нанесения штриха [8]

Идея круговой штриховки состоит в рисовании очень мелких кругов, которые накладываются и переплетаются (рисунок 2.5). Создание тона может быть довольно утомительным, но результаты того стоят. Этот метод штриховки является лучшим для передачи реалистичности тел вращения. Используйте лёгкий нажим и создавайте тон [9].



Рисунок 2.5 — Варианты штрихов [10]

В процессе отработки штриха рекомендуется использовать классную доску. Мел как материал имеет свои положительные качества. Это послушный материал в руках художника. Он даёт контур разной толщины, легко стирается.

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [7], [9], [13], [14], [15], [17].
Дополнительная литература: [2], [4], [5].

Репозиторий БарГУ

## Тема 2.2 Перспектива. Рисование геометрических тел во фронтальной и угловой перспективе

### 2.2.1 Перспектива. Рисование геометрических тел во фронтальной перспективе (куб)

1. Перспектива. Законы линейной перспективы.
2. Понятие о точке зрения рисующего, картинной плоскости, главном луче зрения, линии горизонта, точках схода.
3. Перспектива квадрата во фронтальном положении.
4. Последовательное рисование куба во фронтальной перспективе ниже и выше линии горизонта, а также на линии горизонта.

**Цель:** изобразить куб во фронтальной перспективе (графика).
**Примерное задание:** зарисовки куба на формате А3 во фронтальном положении (графика).
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи,
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Прежде чем приступить к линейным зарисовкам куба во фронтальной перспективе, необходимо изучить виды и законы перспективы.

По сути, это техника правильной передачи пространственного объёма в плоскости. Обратите внимание на положение куба при постановке. Во фронтальном положении одна из граней куба должна находится фронтально по отношению к рисующему и к плоскости листа бумаги (рисунок 2.6).

От точки зрения зависит ракурс и поле зрения, от которых, в свою очередь, зависит и перспектива рисунка куба [11].

Следующим этапом будет компоновка на листе бумаги. Смотрите, чтобы изображение не терялось на листе бумаги, и не было слишком большим. С учётом законов перспективы помните, что параллельные линии, удаляющиеся от глаз наблюдателя вдаль, соединяются в «точке пересечения», которая расположена на линии горизонта.

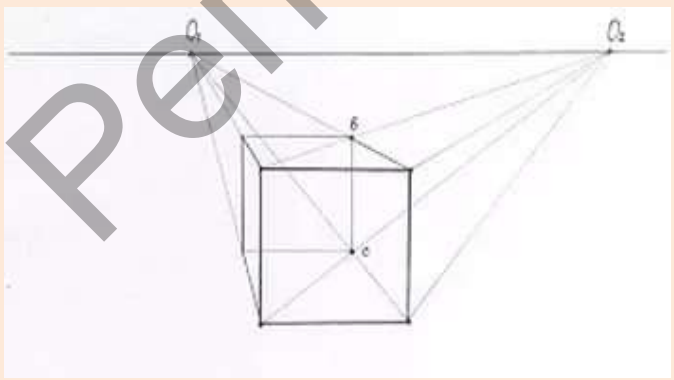


Рисунок 2.6 — Фронтальное положение куб [12]

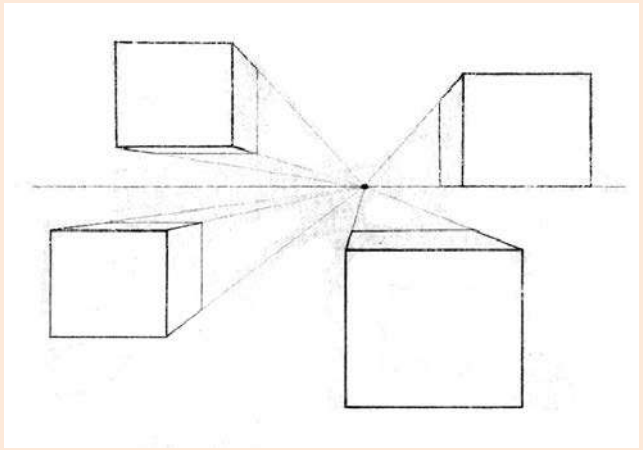


Рисунок 2.7 — Варианты фронтального положения куба [13]

Репозиторий БарГУ

Заметьте, положение куба во фронтальном положении возможно в трёх случаях (рисунок 2.7): когда линия горизонта пересекает куб — значит, мы смотрим прямо на куб, находящийся на уровне наших глаз; когда куб находится ниже линии горизонта — мы смотрим на куб прямо и немного сверху; когда куб находится над линией горизонта — мы смотрим прямо и снизу. Во всех этих случаях передняя грань куба находится на одинаковом расстоянии от наших глаз, поэтому она не изменяется в перспективе. Чтобы построить куб во всех этих положениях, достаточно построить переднюю грань, провести линии из четырёх углов в точку схода, отложить на этих линиях верхние и нижние рёбра и соединить их между собой [14].

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [1], [2], [7], [9], [12], [14], [16], [17].
Дополнительная литература: [1], [5], [6].

## 2.2.2 Рисование куба в угловой перспективе

1. Перспектива квадрата в угловом положении.
2. Конструктивное построение куба в угловом положении на разном уровне относительно линии горизонта.

**Цель:** изобразить конструкцию куба в угловом положении на разном уровне относительно линии горизонта (графика).

**Примерное задание:** зарисовки куба на формате А3 в угловом положении.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи,
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Рисованию куба в угловой перспективе предшествует изучение его конструкции и расположение в пространстве. В данном случае необходимо понять соотношение видимых размеров граней и рёбер куба, определить, какая из вертикальных граней открыта больше, какая меньше. Грани куба представляют основу (каркас) всей конструкции, поэтому с них следует начинать построение (рисунок 2.8) [15].

Чтобы построить перспективу составляющих куб плоскостей, начинайте рисовать с ближнего плана, с ближайшего вертикального ребра. От нижнего и верхнего конца этого вертикального ребра проведите направления нижних и верхних горизонтальных рёбер, предварительно определив углы наклона этих рёбер в натуре. Далее проведите два крайних вертикальных ребра левой и правой граней куба и таким образом наметьте видимую высоту вертикальных граней. При этом следите за взаимными пропорциями ширины этих граней и высотой ближайшего вертикального ребра.

От правильного построения углов наклона горизонтальных рёбер куба и соблюдения пропорций видимых размеров граней зависит правильность дальнейшего изображения. Замкнув рёбрами две видимые вертикальные грани, стройте верхнее и нижнее основания куба. Все горизонтальные рёбра, идущие в одном направлении, должны на рисунке сходиться (при их продолжении) в одной и той же точке схода, лежащей на линии горизонта.

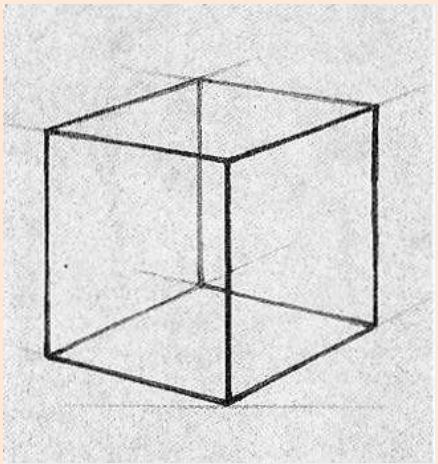


Рисунок 2.8 — Каркасное изображение куба в угловой перспективе [16, с. 26]

Репозиторий БарГУ

Выполнив несколько рисунков одного и того же куба в различных положениях по отношению к линии горизонта, и расположению просматриваемых граней (левой и правой), убедитесь, что чем ближе к линии горизонта, тем более сплюснутой будет горизонтальная плоскость куба, чем дальше — тем более распластанной. При этом в каждом отдельном случае определите пропорции граней, наклоны рёбер и точки схода на линии горизонта[17].

Этапы построения куба в угловой перспективе:

***Первый этап.*** Определение размера куба, его основных пропорций, перспективного положения.

***Второй этап.*** Определение при помощи направляющих перспективных линий точного пространственного положения всех сторон куба. Прорисовка невидимых граней куба лёгкими линиями (рисунок 2.9). Примерный результат по выполнению данного задания (рисунок 2.10).

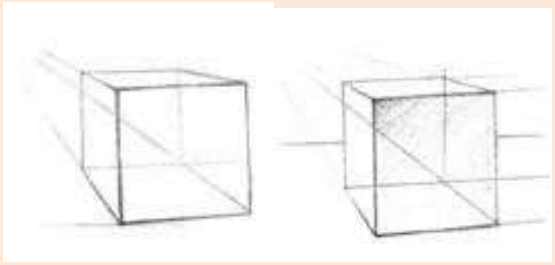


Рисунок 2.9 — Построение куба в угловой перспективе [18]

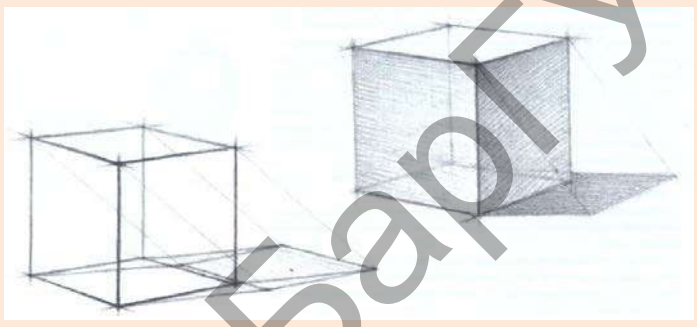


Рисунок 2.10 — Учебная работа [19, с. 42]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [1], [2], [7], [9], [12], [14], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [5], [6].

### 2.2.3 Рисование цилиндра и конуса во фронтальной и угловой перспективе

1. Перспектива круга.
2. Конструктивное построение цилиндра во фронтальной перспективе.
3. Построение конуса во фронтальной перспективе.
4. Конструктивное построение цилиндра в угловой перспективе.

**Цель:** построить линейную конструкцию цилиндра или конуса в угловой перспективе (графика).

**Примерное задание:** конструктивные зарисовки тел вращения на формате А3 в угловом положении.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи,
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Чтобы лучше разобраться в принципах конструктивного построения формы цилиндра и конуса, обратите внимание на рисунок, где они изображены в виде прозрачных проволочных моделей (рисунок 2.11). На рисунке ясно выражены конструктивная основа и объёмно-пространственная характеристика формы предметов. Задача состоит в том, чтобы научиться грамотно и правильно изображать их на плоскости. Для этого усвойте основные принципы и способы конструктивного построения таких изображений.



Репозиторий БарГУ

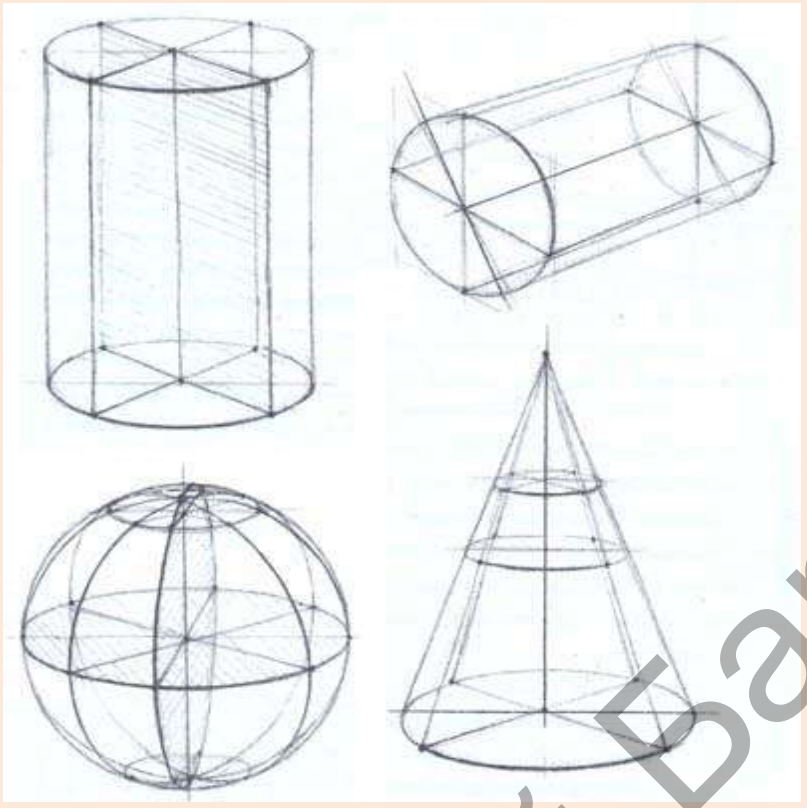


Рисунок 2.11 — Конструктивное изображение тел вращения [20]

Прежде чем перейти к построению тел вращения обратите внимание на одно обстоятельство. В изображении тел вращения одним из наиболее сложных элементов является рисование окружностей их оснований в перспективе [21].

Типичные ошибки, допускаемые при рисовании оснований цилиндров (рисунок 2.12). Так, основание первого представляет собой фигуру из двух дуг, образующих при пересечении острые углы по краям, из-за чего отсутствует впечатление круга в ракурсе. Во избежание подобных ошибок, попробуйте выполнить следующую работу. Вырежьте из картона круг, вставьте по его краям симметрично две кнопки с пластмассовой головкой. Затем, держа большим и указательным пальцами головки кнопок, рассмотрите круг в разных наклонных положениях. Вращая его вдоль оси, мы увидим, как окружность изменяет форму, превращаясь из круга в более узкую фигуру [22].

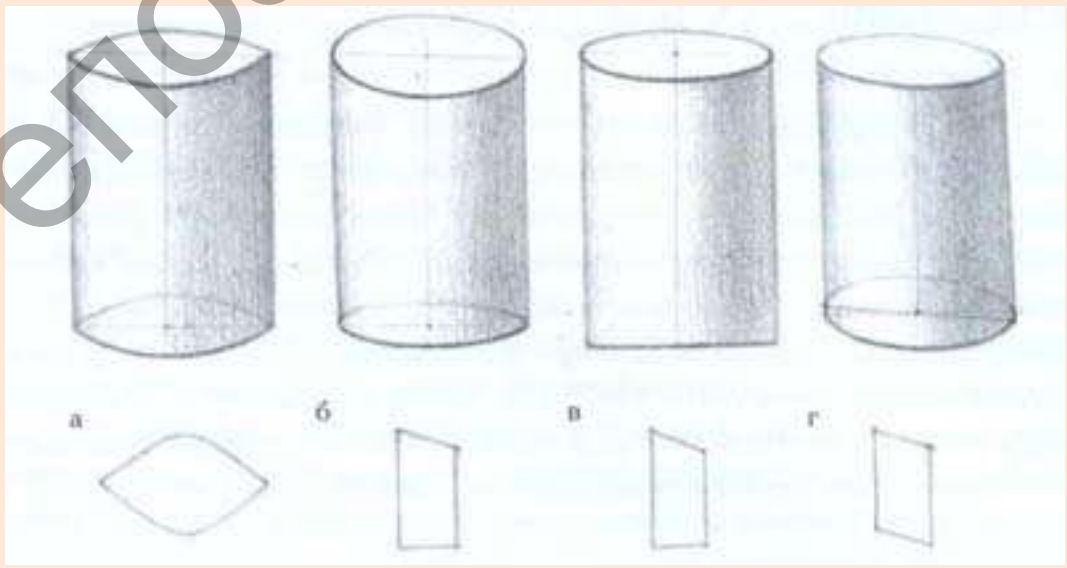



Рисунок 2.12 — Типичные ошибки при рисовании овала [23]

Репозиторий БарГУ

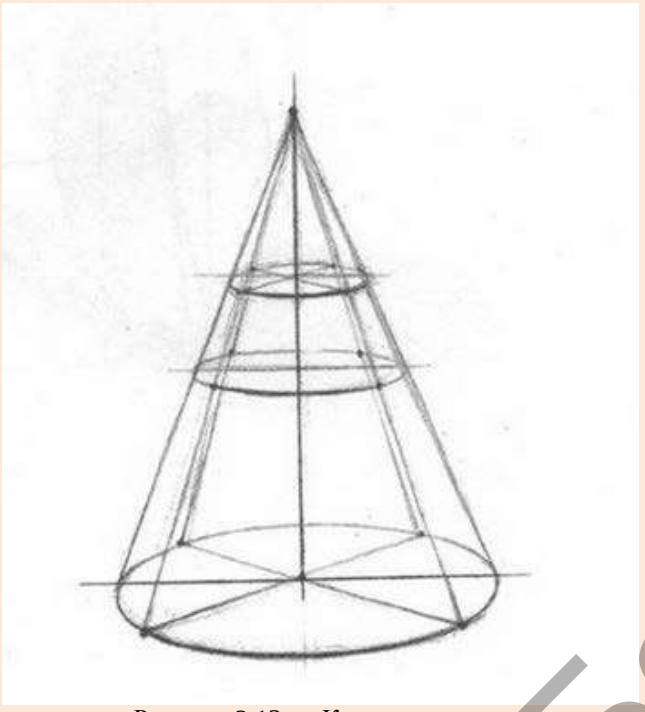


Рисунок 2.13 — Конструктивное изображение конуса [24, с. 37]

Но как бы мы ни поворачивали круг, он никогда не образует углов, а принимает форму замкнутой кривой с плавным изгибом очертаний боковых контуров. Обратите внимание на основание конуса на рисунке 2.13 [25].

Изображая тела вращения, определите их размеры, основные пропорции, перспективное положение. Прорисуйте невидимые линии лёгкими линиям.

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [1], [2], [8], [9], [14], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [6].

## Тема 2.3 Рисование с натуры отдельных предметов прямоугольной и цилиндрической формы

### 2.3.1 Рисование с натуры предметов прямоугольной формы во фронтальном и угловом положении

1. Последовательность рисования с натуры отдельных предметов прямоугольной формы (стол, стул, здание и т. д.), расположенных фронтально к картинной плоскости.
2. Последовательность рисования с натуры отдельных предметов прямоугольной формы (ящик, здание, стул и т. д.), расположенных под углом к картинной плоскости.

**Цель:** изобразить предметы прямоугольной формы с натуры (ящик, стул, стол, здание и т. д.) в угловой или фронтальной плоскости.

**Примерное задание:** зарисовать предметы быта прямоугольной формы в угловой или фронтальной перспективе (графика).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;



Репозиторий БарГУ

– комплект учебно-наглядных пособий;
– объёмные модели, предметы быта, предметы мебели;
– предметный фонд;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**

Для более уверенного овладения рисунком предметов прямоугольной формы, прежде всего, необходимо освоить методы анализа форм и принципы построения простых тел в перспективе.

Обычно размер изображения бывает равен размеру модели или чуть меньше его. Это помогает найти правильные пропорции, движения форм через сравнение их с натурой. Оптимальное расстояние от модели до рисующего, как правило, составляет не меньше двух размеров модели.

При построении перспективного изображения линиями обозначают контуры предметов, образующие их форму. Ими обозначают высоту, длину, ширину, конструктивные оси, вспомогательные, определяющие пространства линии, линии построения и многое другое.

***Пример 1:*** рисование стола во фронтальной перспективе

Рисуем крышку стола и две ножки по бокам. Нам опять потребуется построение линий перспективы, можно и на глаз. Линия горизонта — это у нас линия верха стола, точка схода будет у нас одна и находится прямо посередине. Необходимо от точки схода провести прямые до конечных точек ножек стола. Расположение дальних ножек определяем на глаз (чем длиннее будет стол, тем ножки будут ближе к центру и тоньше). Высота определяется до пресечения с построенными линиями (рисунок 2.14) [26].



Рисунок 2.14 — Построение предмета прямоугольной формы
во фронтальной перспективе [27]

Нарисуйте перекладину между ножками и покажите ножки в объёме. Рисуем две дальние ножки стола, они находятся ближе друг к другу, уже и выше передних (рисунок 2.15).

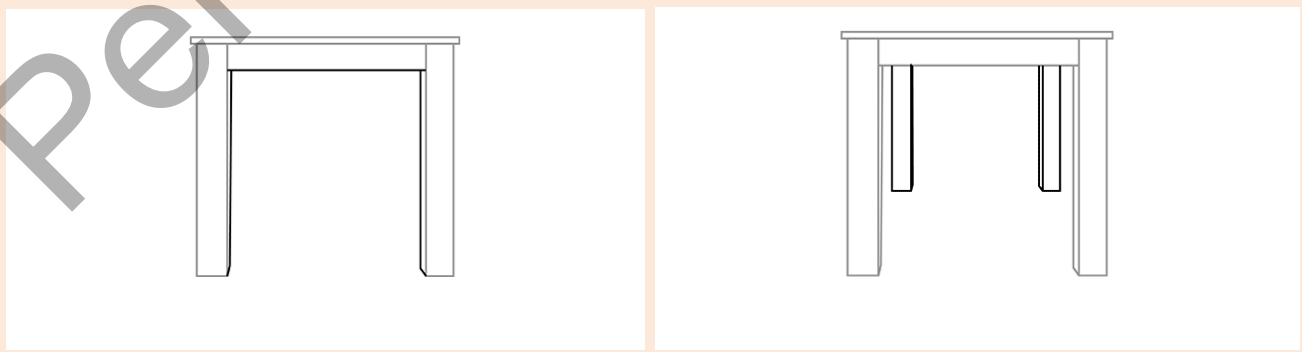


Рисунок 2.15 — Построение предмета прямоугольной формы
во фронтальной перспективе [28]

Репозиторий БарГУ

***Пример 2:*** рисование стула во фронтальной перспективе (рисунок 2.16).

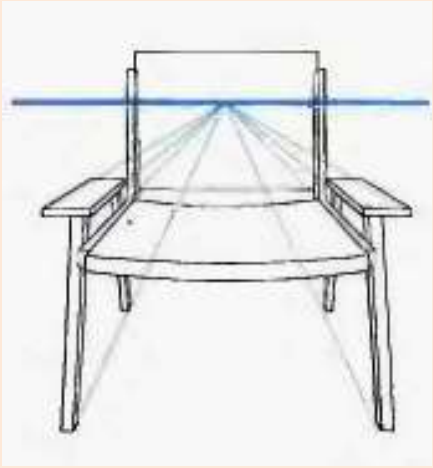


Рисунок 2.16 — Построение предмета прямоугольной формы во фронтальной перспективе [29, с. 32]

***Пример 3:*** рисование здания во фронтальной перспективе.

Основные части здания во фронтальной перспективе передаются простыми геометрическими фигурами (прямоугольниками стены, окна и дверь).

Рисование несущих элементов (фундамент, фасадную часть, крышу, окна и т. д.).

Отмечают штрихами основные размеры всего здания; обозначают линией границу поверхности земли и прямоугольником — его пространственную форму; определив высоту фундамента, рисуют его узким длинным прямоугольником, слегка выступающим за боковые границы стены.

Определив количество проёмов и простенков, отмечают их ширину. Стерев ненужные линии, получают рисунок оконных проёмов.

Снизу на полоске фундамента наносят контуры крыльца, а выше — контуры двери (рисунок 2.17) [30].

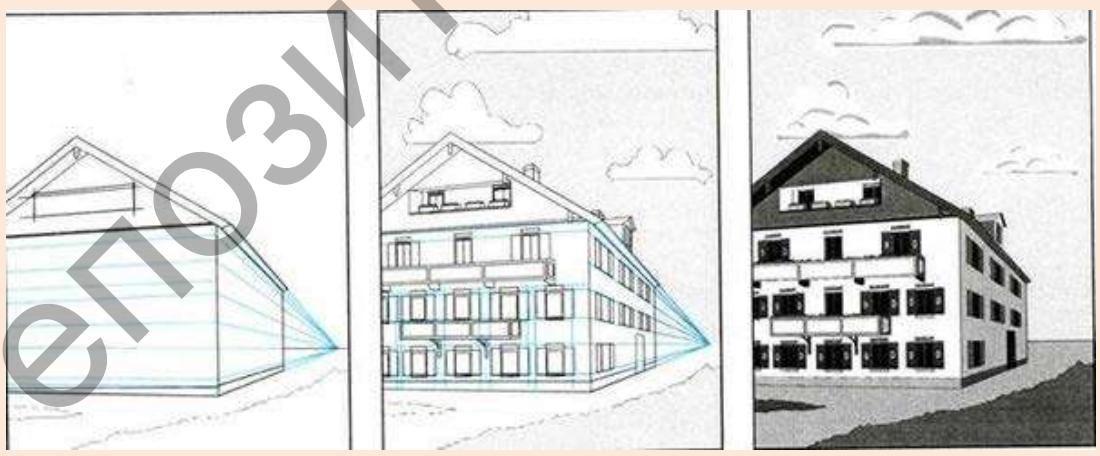


Рисунок 2.17 — Изображение здания в угловой перспективе [31, с. 64]

***Пример 4:*** рисование ящика в угловой перспективе.

Если линия горизонта находится посередине изображаемого предмета, отображаемого в угловой перспективе, все его вертикальные рёбра будут параллельными. То вертикальное ребро, высота которого будет выглядеть самой большой по сравнению с другими, расположена ближе всего к зрителю. Форма граней ящика является иной, чем во фронтальном положении. В данном случае они имеют форму трапеции (рисунок 2.18).



Репозиторий БарГУ

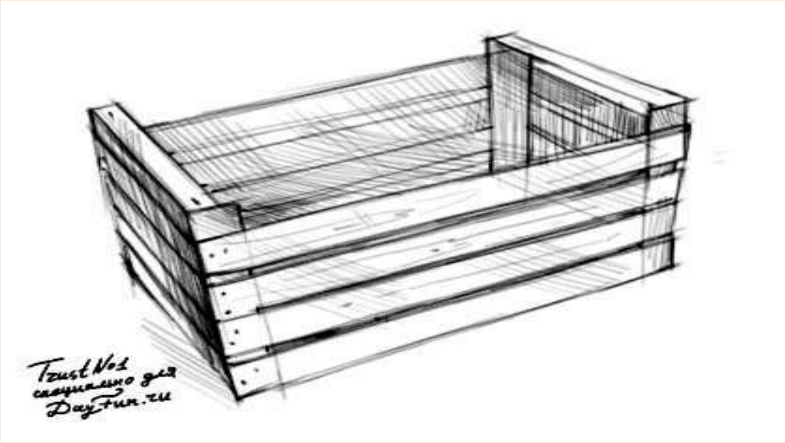


Рисунок 2.18 — Предмет прямоугольной формы
в угловой перспективе [32]

Определение размера ящика, его основных пропорций, перспективного положения.

Определение при помощи направляющих перспективных линий точного пространственного положения всех сторон ящика. Прорисовка невидимых граней ящика лёгкими линиями [33].

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [1], [2], [3], [7], [14], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [5].

### 2.3.2 Рисование предметов цилиндрической и конической формы во фронтальном и угловом положении

1. Последовательность рисования с натуры цилиндрических и конических предметов (стакан, ведро, чайник и т. д.) в разных пространственных положениях.

**Цель:** изобразить предметы цилиндрической и конической формы (стакан, ведро, ваза, чайник и т. д.) в разных пространственных положениях.

**Примерное задание:** зарисовка предметов быта цилиндрической и конической формы (стакан, ведро, ваза, чайник и т. д.) в разных пространственных положениях на формате А4.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- художественные материалы;
- объёмные модели, предметы быта (стакан, чайник, ведро и т. д.);
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Прежде чем приступить к работе над рисунком изучите строения формы предметов домашнего обихода. Тарелки, чашки, блюдца, кувшины, вазы имеют разнообразную форму, в основном коническую и цилиндрическую (рисунок 2.19). Вообще весь материально-предметный мир состоит из разнообразных сочетаний геометрических форм. Зная эту закономерность строения формы предметов, значительно легче научиться рисовать их с натуры [34].

Репозиторий БарГУ

Обыкновенная тарелка имеет коническую форму, но все знают, что она также и круглая. Передать в рисунке эти внешние признаки предмета — сложная задача (рисунок 2.20).

Перед тем как приступить к рисованию тарелки, нужно хорошо усвоить особенность изменения формы круга при любом его наклоне. По мере своего фронтального положения круг превращается в эллипс. Если не знать о том, что эллипс — замкнутая плавная кривая, то при рисовании можно допустить грубую ошибку — изобразить находящийся под углом круг в виде веретена.



Рисунок 2.19 — Конструктивное изображение предметов быта [35, с. 34]

Рисунок тарелки начинайте с построения квадрата в перспективе, исходя из расположения натуры, которая находится ниже линии горизонта, т. е. уровня зрения рисующих, и хорошего обозрения верхнего основания, дающего наглядный пример перспективы круга. Построение квадрата в перспективном сокращении необходимо здесь для того, чтобы научиться изображать круг в перспективе. Когда такой квадрат построен, проведите диагонали и в их пересечении найдите центр. Обратите внимание на закономерность, по которой ближняя половина изображения оказывается большей, чем дальняя. Затем проводите осевые линии, места, пересечения которых со сторонами квадрата станут точками касания его с дугой окружности. Плавная по форме замкнутая кривая, проведённая через эти точки, даёт изображение окружности в перспективе. Такую сложную работу проделайте, чтобы научиться рисовать окружность под любым углом по законам перспективы (рисунок 2.21) [36].

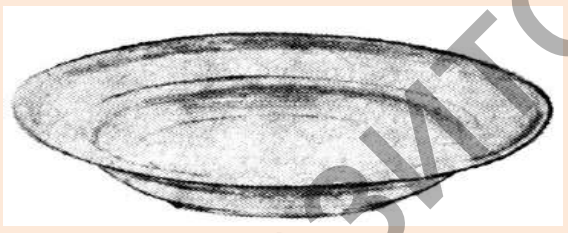


Рисунок 2.20 — Предмет быта [37]

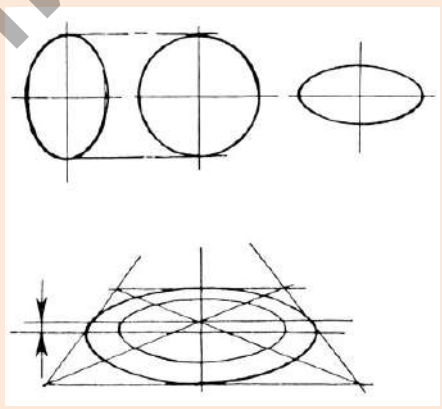


Рисунок 2.21 — Перспектива окружности [38]

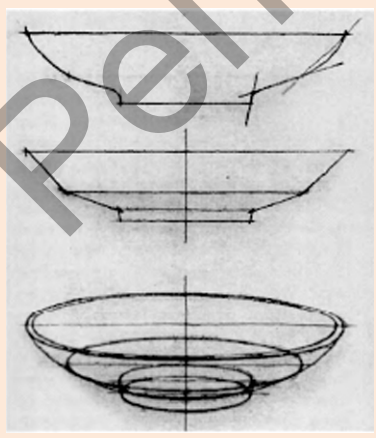


Рисунок 2.22 — Конструктивное построение тарелки [39]

После того как построено верхнее основание тарелки, таким же способом строят нижнее — донышко, прорисовывая его насквозь, чтобы не ошибиться в изображении общей формы (рисунок 2.22).

При внимательном анализе конструктивного строения предмета нельзя не заметить, что окружность нижнего основания тарелки менее сокращена по сравнению с окружностью верхнего. Такое явление обусловлено всё теми же законами перспективы: чем ближе окружность повёрнута к линии горизонта, тем более она сужается.

Общая форма тарелки основана на сочетании двух усечённых конусов, пересечение которых образует ещё один круг, который также нужно прорисовать насквозь.

Репозиторий БарГУ

Нарисовав тарелку и ознакомившись с изображением окружности в перспективе, выполните рисунок с натуры предмета, имеющего цилиндрическую форму, например, чашки. Выполнение работы связано с ознакомлением с формой цилиндра, у которого одинаковые круглые основания имеют ось вращения [40].

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [6].

### 2.3.3 Рисование предметов комбинированной формы (кувшин)

1. Конструктивное построение предмета быта (кувшин, ваза и т. д.).
2. Наброски с натуры предметов быта в разных пространственных положениях.

**Цель:** изобразить предметы быта (кувшин, ваза и т. д.) в разных пространственных положениях (графика).

**Примерное задание:** зарисовки кувшина, вазы в разных пространственных положениях на формате А4.

**Оборудование:**

– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– художественные материалы;
– объёмные модели, предметы быта (кувшин, ваза и т. д.);
– образцы работ.

**Методические рекомендации**

Прежде чем приступать к изображению кувшина с натуры, полезно проанализировать, из каких геометрических форм он состоит.

Далее приступите к графическому изображению кувшина поэтапно:

1. Определите общее пространственное положение кувшина на листе, проведите среднюю линию, отметьте горизонтальными штрихами высоту кувшина, высоту горлышка и самое широкое место в нижней части кувшина. Отмечаются также ширина горла, самой широкой части сосуда и донышка. Соединение этих точек дает возможность получить общий контур кувшина. Причём горло рисуют прямыми линиями, так как его ширина в верхней и в нижней частях одинакова, а нижнюю часть кувшина рисуют сложной ломаной линией. Затем намечают носик и ручку кувшина (рисунок 2.23) [41].

2. Прорисуйте овалы, передающие перспективное сокращение круглых частей кувшина (горло, средняя часть, донышко). Определите границы света и тени (рисунок 2.24).

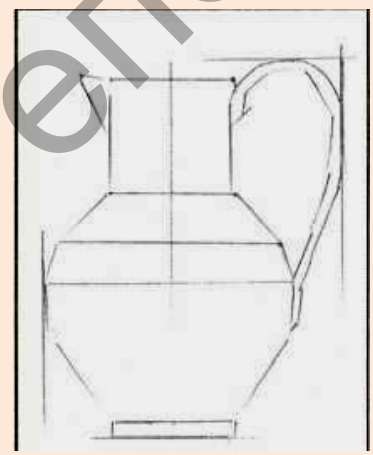


Рисунок 2.23 — 1 этап конструктивного изображения кувшина [42]



Рисунок 2.24 — 2 этап конструктивного изображения кувшина [43]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.25 — 3 этап конструктивного изображения кувшина [44]

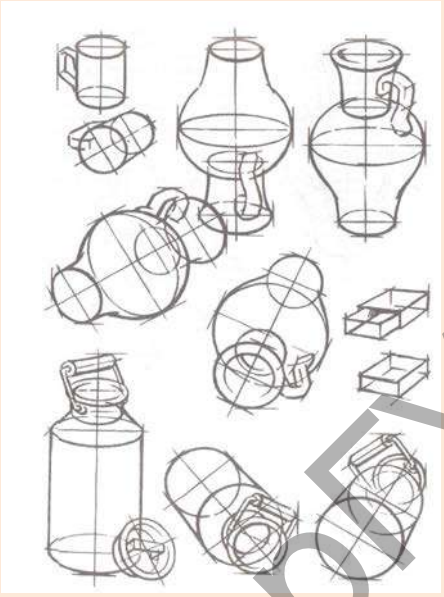


Рисунок 2.26 — Учебная работа [45]

3. Светотоновая моделировка формы. Штрихи накладывайте по форме предмета (рисунок 2.25).

Можно компоновать несколько изображений предметов на одном листе в разных пространственных положениях (рисунок 2.26).

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [6].

## Тема 2.4 Закономерности светотени. Рисование шара

### 2.4.1 Закономерности светотени. Рисование шара

1. Анализ произведений искусства, демонстрирующих различное освещение.
2. Положение источника света. Фронтальное, боковое, контражурное освещение.
3. Градация светотени.
4. Анализ тонового изображения геометрических тел.
5. Передача объёма предмета при помощи светотени (шар).

**Цель:** изобразить шар с начальной светотоновой проработкой.
**Примерное задание:** конструктивное построение шара с начальной светотоновой проработкой на формате А4 (начало работы).
**Оборудование:**
– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– художественные материалы;
– объёмные модели шара;
– образцы работ.

Репозиторий БарГУ

**Методические рекомендации**

Прежде чем приступать к изображению шара с натуры, полезно проанализировать основные светотоновые градации на шаре.

Линейно-конструктивное построение шара не представляет особой сложности, значительно сложнее выявить его форму светотенью (рисунок 2.27) [46].

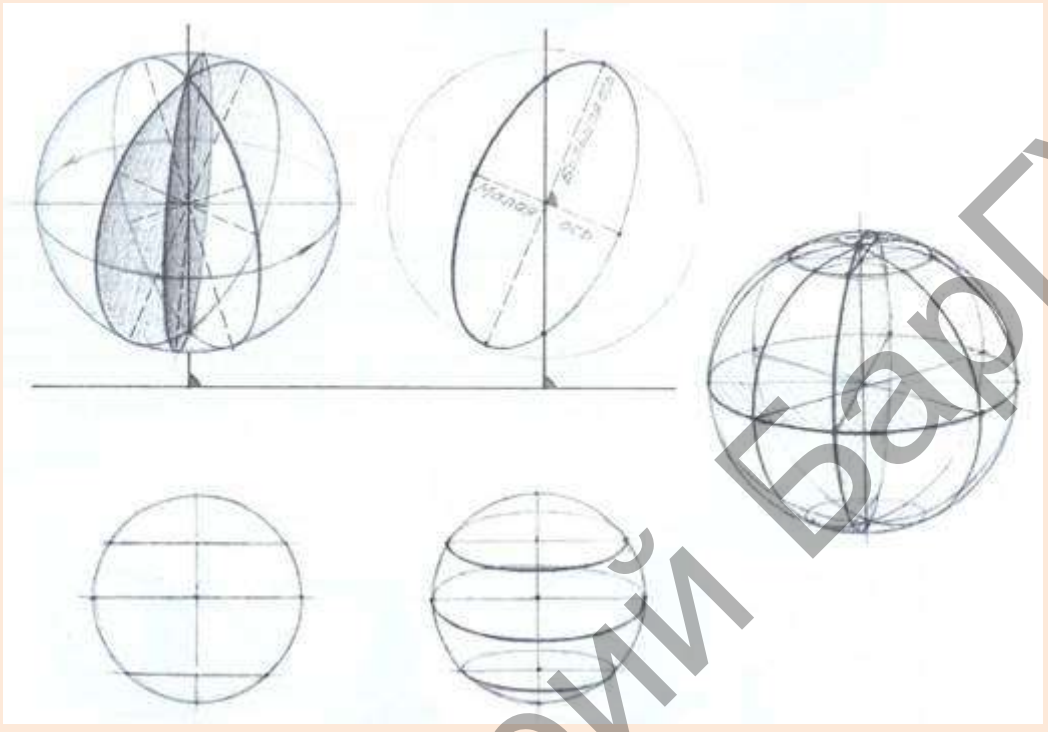


Рисунок 2.27 — Конструктивное построение шара [47]

Для построения ограничьтесь двумя-тремя пересекающимися образующими. Отложив от центра радиусы шара, проведите замкнутую кривую — контур шара, после чего можно приступить к лепке его формы светотенью, удалив предварительно вспомогательные линии построения.

Сложность объёмного построения шара тоном связана с богатством светотеневых колебаний (градаций светотени) на его поверхности по сравнению с другими телами, что обусловлено не только характером сферической поверхности, но одновременно и степенью освещённости. Освещённая поверхность постепенно убывает, огибая круг, переходя от света к тени — к увеличивающимся границам собственных теней и на затенённый участок шара, где тон постепенно высветляется рефлексом и мягко переходит из одной тональности в другую — к падающей тени. Падающая тень темнее собственной тени, особенно у его основания (рисунок 2.28) [48].

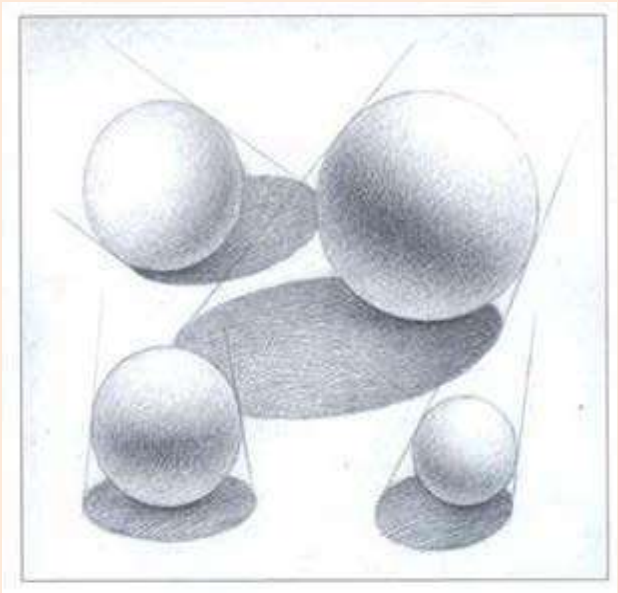


Рисунок 2.28 — Тоновое изображение шара в зависимости от направления света [49, с. 30]

Результатом этого занятия должно стать конструктивное построение шара с начальной светотоновой проработкой (рисунок 2.29).

Репозиторий БарГУ

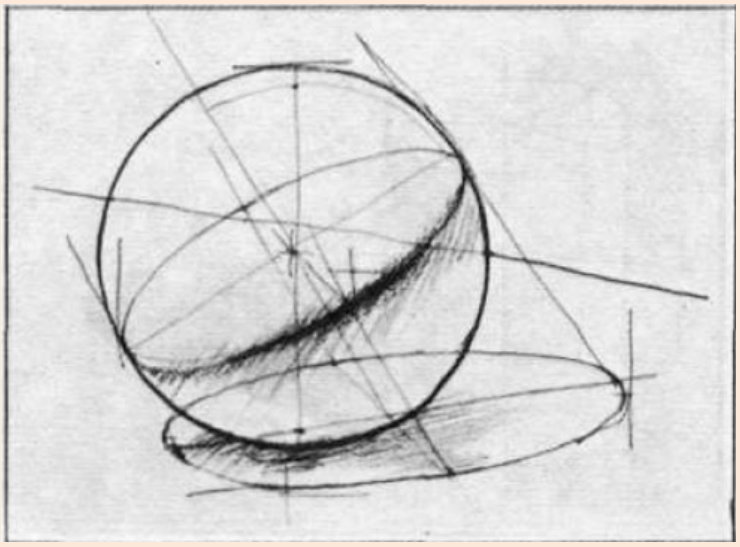


Рисунок 2.29 — Учебная работа [50, с. 31]

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [8], [9], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [1], [3], [6].

## 2.4.2 Графическое изображение шара (карандаш)

1. Анализ тонового изображения шара.
2. Техника штриха, выявляющая объём предмета.
3. Выполнение шкалы тонов.
4. Графическое изображение шара (карандаш).

**Цель:** изобразить шар при помощи светотени (графика).
**Примерное задание:** светотоновая проработка шара на формате А4 (окончание работы).
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- художественные материалы;
- объёмные модели шара;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

При светотоновой проработке шара следует учитывать расположение самого освещённого места и границ теневого контраста. Степень освещённости по мере продвижения к ним будет постоянно уменьшаться и со временем перейдёт в собственную тень. Падающая тень от шара — это всегда тень от круга, образуемая пересечением лучей света, идущих по касательной к поверхности предмета, на которую падает тень. При удалении поверхности шара от глаз контраст между светом и тенью последовательно снимается, «гаснет», поскольку уменьшается естественная интенсивность света, собственная и падающая тени последовательно высветляются. Выявлению объёма шара светотенью способствует фон, на котором решена форма шара.

При тональном решении рисунка с фоном необходимо чётко определить: что является более тёмным — собственная тень предмета или фон, на котором он расположен. Лучшей выразительной тональной трактовке форм способствует знание тональной гаммы рисунка и техники штриха, определяющей плотность тона (при сближении штрихов друг с другом) и выразительность всего рисунка (рисунок 2.30) [51].



Репозиторий БарГУ

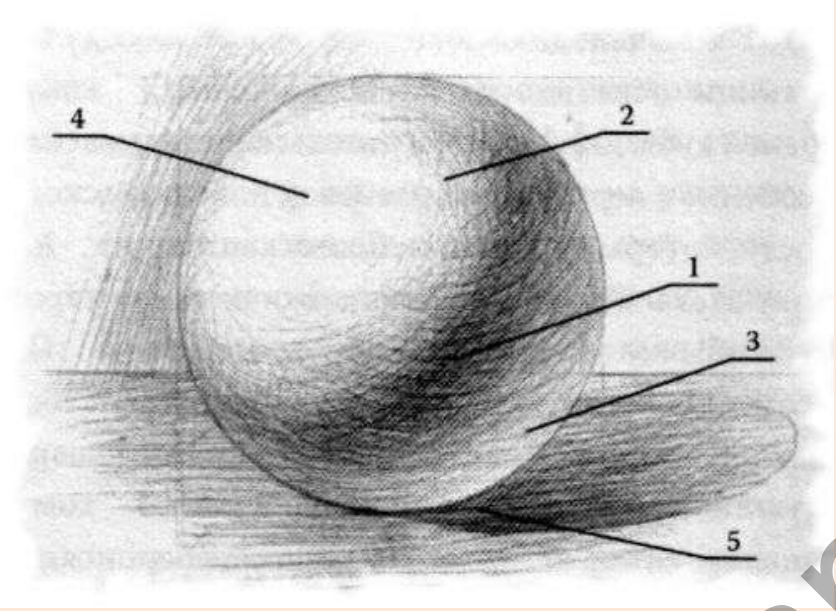



Рисунок 2.30 — Светотоновая градация шара [52]:
*1* — собственная тень; *2* — полутон; *3* — рефлекс; *4* — свет;
*5* — падающая тень

Останавливайте ваше внимание на штриховке. Это что ни на есть стопроцентный штрих, который ложится по форме. Несмотря на то, что он несколько однообразен и скучноват, но очень полезен в плане обучения (рисунок 2.31). Он учит дисциплинированности, концентрации внимания, учит делать ровные линии и просто чистоте исполнения. Рекомендуется выполнять эту работу с применением именно этого штриха, просто старайтесь «вылепливать» форму геометрической фигуры, прочувствуйте руками и глазами весь её объём и как её форма «живёт» в пространстве [53].

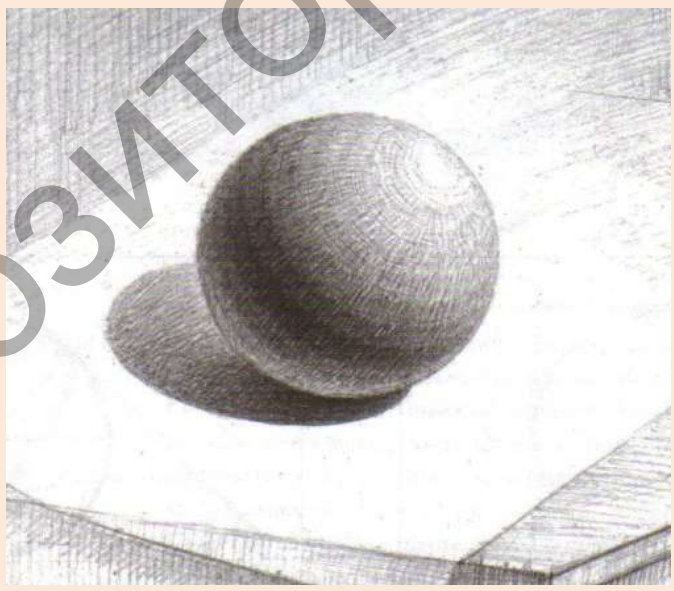


Рисунок 2.31 — Учебный рисунок [54]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [8], [9], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [1], [3], [6].

Репозиторий БарГУ

## Тема 2.4.3 Рисование отдельных предметов шарообразной формы (яблоко, груша)

1. Светотень на предмете. Способы и приёмы выполнения длительных рисунков, быстрых набросков и зарисовок.

2. Светотень в рисунке. Передача фактуры предметов.

3. Рисование с натуры отдельных предметов с передачей объёма при помощи светотени (яблоко, груша и т. д.)

**Цель:** изобразить отдельные предметы (яблоко, груша и т. д.).

**Примерное задание:** карандашные зарисовки овощей и фруктов со светотоновой проработкой.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- предметный фонд, объёмные модели, муляжи;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

При изображении отдельные предметов (яблоко, груша) следует учитывать, что геометрически они больше всего напоминают шар. Конечно, шар будет не идеальным, а несколько деформированным, но тем легче рисовать — какие-то ошибки построения будут не так бросаться в глаза. Однако, распределение светотени будет напоминать распределение светотени на шаре (рисунок 2.32).



Рисунок 2.32 — Учебный рисунок [55, с. 40]

Этапы изображения отдельных предметов:

1. Наметьте положение предмета на бумаге. Компонуйте таким образом, чтобы наше яблоко зрительно не терялось на листе (рисунок 2.33), но и не было чересчур большим и не укатывалось за пределы. Поскольку предмет достаточно простой, можно вертикальную ось расположить посередине.

2. Наметьте на предмете свет и тень, сначала большими плоскостями (рисунок 2.34), потом — уточняя форму и добавляя полутона.

3. Уточните формы и проработайте полутона. Как видите, светотень создаёт не только объём, но и художественный образ.

В конце, как обычно усиливаете контрасты, можно немного наметить фон (рисунок 2.35) [56].

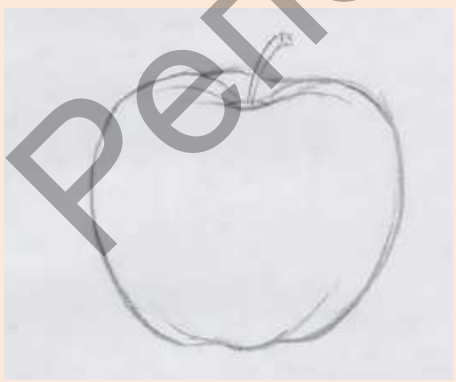


Рисунок 2.33 — 1 этап изображения отдельного предмета [57]



Рисунок 2.34 — 2 этап изображения отдельного предмета [58]

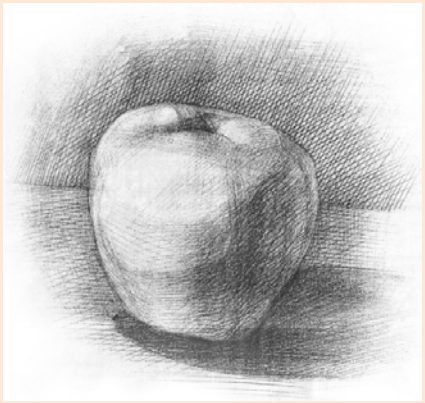


Рисунок 2.35 — 3 этап изображения отдельного предмета [59]

Репозиторий БарГУ

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [8], [9], [12], [15], [16], [18].
Дополнительная литература: [2], [3], [6].

## Тема 2.5 Рисование с натуры складок драпировки

### 2.5.1 Рисование с натуры складок драпировки (построение)

1. Значение рисования драпировок для специалиста, связанного с созданием костюма.
2. Закономерности образования складок ткани с учётом их особенностей.
3. Передача конструкции объёма складок путём разложения формы на плоскости.
4. Рисование с натуры драпировки, прикреплённой за одну и за две точку крепления (штриховой и тоновой рисунок).

**Цель:** построить конструкцию драпировки с натуры с начальной светотоновой проработкой.
**Примерное задание:** изображение с натуры драпировки, прикреплённой за одну или за две точки крепления (построение, начальное определение светотени).
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- драпировки;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

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 расчленить форму на составляющие её плоскости, т. е. провести конструктивный анализ формы.

Пластика ткани определяет характер складок. Предварительно зарисовкам можно изучить свойства разных видов ткани: проследить, как образуются складки и изгибы.

Следует избегать слишком мелких складок, затрудняющих работу над рисунком. Чтобы складки яснее читались, следует выбирать для драпировки гладкую, немнущуюся ткань без орнамента. Характер образования складок зависит не только от природных свойств материала, но и от того, какую поверхность по форме и площади покрывает материал, ниспадая с неё.

Рисуя ткань, закреплённую 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.

Начинать рисовать драпировку можно с любой ткани главное, чтобы она была светлой! Это главное условие! Потому, что на светлой ткани, пусть она будет блестящей, не блестящей на ней всегда видна светотень, и на ней можно научиться. Потому что на ткани без должной светотени этого сделать нельзя. Тёмная ткань поглощает свет и смотрится тёмным пятном.

В рисовании драпировки с натуры сохраняется та же последовательность, что и в изображении отдельных предметов: после общей компоновки на листе намечаем направление складок, строим форму, состоящую из выпуклых и углублённых частей ткани; приступаем к выявлению формы складок при помощи светотени (рисунок 2.35). При тональной разработке складок штрих лучше класть по форме их движения, а в углублениях — вдоль натяжения поверхности ткани [60].

Репозиторий БарГУ

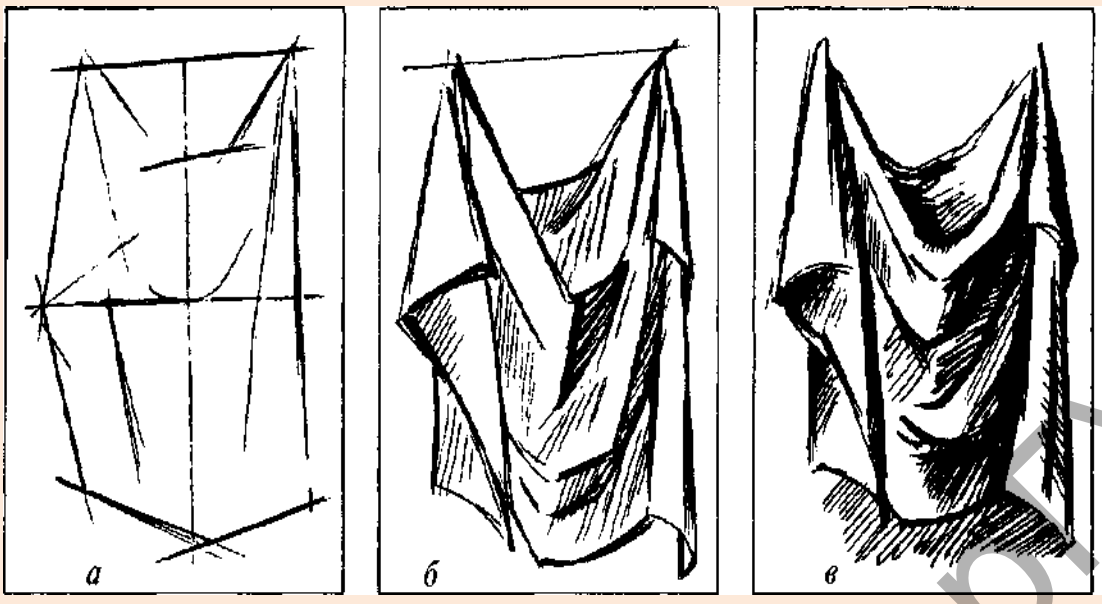



Рисунок 2.35 — Последовательность рисования драпировки [61]

Результатом этого занятия должно стать конструктивное построение драпировки с начальной светотоновой проработкой (рисунок 2.36).




Рисунок 2.36 — Учебный рисунок [62, с. 58]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [12], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [3], [6].

Репозиторий БарГУ

### 2.5.2 Рисование с натуры складок драпировок (светотеневое решение)

1. Технические приёмы изображения складок, разнообразия их движений, фактуры ткани разными графическими материалами: тушью и пером, кистью, графитовым карандашом, гелиевой или шариковой ручкой и др.

2. Рисование с натуры драпировки, прикреплённой за одну или за две точки крепления (штриховой и тоновой рисунок).

**Цель:** изобразить с натуры драпировки, прикреплённую за одну и за две точку крепления (штриховой и тоновой рисунок).

**Примерное задание:** изображение с натуры драпировки, прикреплённую за одну или за две точку крепления на формате А4 (окончание работы).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- драпировки;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Рисуя ткань, закреплённую в двух точках опоры 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.

Начать рисование складок с наиболее приглянувшегося участка ткани.

Характерной особенностью у блестящих тканей является то, что в ней очень трудно увидеть полутон, мы, как правило, видим свет и тень. Потому что она очень сильно блестит и этих полутонов на ней видно мало. Но, тем не менее, полутона присутствуют, это тот средний тон, который имеется на ткани. В рисовании подобных тканей очень большое внимание уделяется тому, как свет и тень касаются между собой.

В рисовании драпировки сохраняется та же последовательность, что и в предыдущих учебных рисунках.

Этапы изображения драпировки:

1. Определяем расположение драпировки на листе (формат А3).
2. Компонуем изображение на листе.
4. Намечаем опорные точки драпировки, к которым направлены её гладкие складки.
5. Лёгкими штрихами устанавливаем направления этих складок.
6. Намечаем также складки свободно лежащего материала.
7. Намечаем второстепенные складки.
8. Покрываем штрихом самые тёмные места драпировки: тени в рисунке помогают увидеть объём драпировки.

В практической работе по рисованию драпировок используется штриховка и растушёвка.

В рисовании драпировки соблюдаем определённое правило: в тени есть рефлекс, но тень темнее, чем освещённая часть предмета.

Для работы тоном лучше всего подходят мягкие карандаши маркировки — 2В—6В. При выполнении задания важно последовательно выполнять этапы рисования, отвечающие требованиям академического рисунка (рисунок 2.37) [63].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.37 — Учебная работа [64]

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [12], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [3], [6].

## Тема 2.6 Рисование группы геометрических тел (карандаш)

### 2.6.1 Рисование группы геометрических тел (композиция)

1. Рисование с натуры группы геометрических тел (куб, цилиндр, шар).
2. Анализ конструктивных особенностей предметов натюрморта.
3. Выполнение композиционных эскизов небольшого размера на отдельном листе.
4. Поиск композиции натюрморта на основном листе.

**Цель:** выполнить поиск композиции натюрморта из геометрических тел на основном листе (графика).

**Примерное задание:** графическое построение натюрморта из геометрических тел (компоновка на формате А2 или А3)

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объемные модели, муляжи;
- предметный фонд;
- образцы работ.



Репозиторий БарГУ

**Методические рекомендации**

Приступая к изображению группы геометрических тел, в отличие от рисования их по отдельности, необходимо учитывать взаимосвязи предметов, состоящих в группе. Это композиционная согласованность предметов, группирующихся между собой и входящих в неё, а также выявление их отдельных форм светотенью с учётом целостности и пространственного композиционного единства. Если при рисовании отдельных геометрических тел решать задачу целостности приходилось с одним лишь предметом, то в данном случае приходится иметь дело с несколькими, различными по характеру и форме предметами, одновременно, как с одним целым.

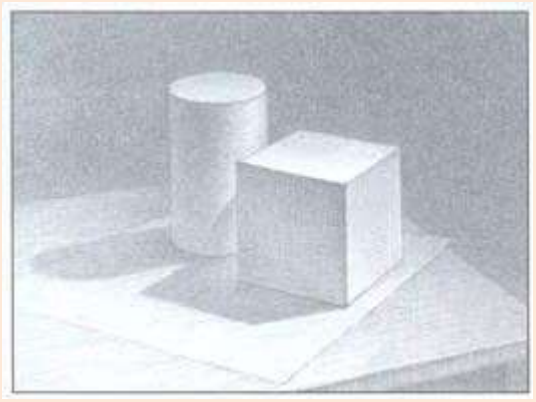


Рисунок 2.38 — Учебная работа [66]

Для начала рассмотрим группу предметов, состоящих из двух тел куба и цилиндра (рисунок 2.38). Здесь их разные формы, сочетаясь друг с другом в определённом взаимном расположении на плоскости, представляют собой пространственную композицию. Чтобы свободно и уверенно производить построение, а впоследствии — светотеневую лепку объёмной формы, предметы должны быть хорошо и правильно освещены одним источником света [65].

Рисунок начинают с композиционного размещения изображаемых предметов на листе бумаги. Исходя из характера расположения группы предметов, лист бумаги следует располагать в соответствии с характером их композиции. Если группа предметов располагается, в целом, ближе к вертикали, то лист бумаги следует брать вертикально, и, наоборот, при горизонтальном расположении лист следует брать горизонтально. Чтобы правильно разместить группу тел, необходимо исходить из их целостного восприятия, а не из размещения предметов по отдельности. По своим размерам рисунок группы тел не должен быть слишком крупным, но и не слишком мелким, так, чтобы изображение заняло около 2/3 площади в средней части листа

Приступая к изображению группы предметов (рисунок 2.39), не следует рисовать их поочерёдно, один за другим, как это делают неопытные рисовальщики. Это неверно, так как рисование по частям не будет способствовать правильному и последовательному выполнению рисунка, а приведёт к несогласованности отдельных частей с целым, из-за чего рисунок получится неубедительным и маловыразительным. Поэтому следует начинать рисовать одновременно все предметы, входящие в композиционную группу. Ведя работу над рисунком, следует придерживаться строгой последовательности ***«от общего к частному»*** и наоборот, решая на каждом этапе определённые изобразительные задачи [67].

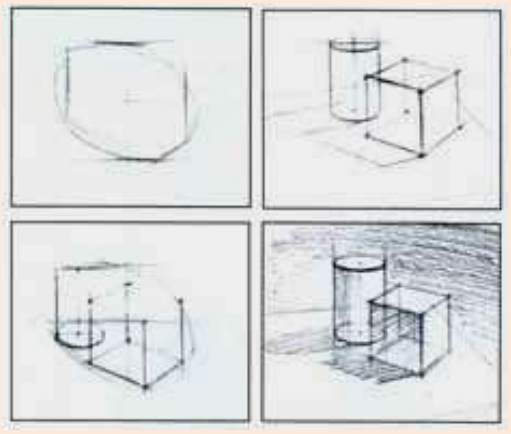


Рисунок 2.39 — Последовательность рисования группы геометрических тел [68]

Этапы изображения натюрморта из геометрических тел (рисунок 2.40):

***I этап. Компоновка, размещение группы предметов на плоскости листа.***

Наметив на листе бумаги местоположение группы предметов, следует приступить к определению размеров отдельных предметов. Соотнося, их друг с другом с учётом взаимного расположения, следует наметить лёгкими линиями основные контуры куба и цилиндра.

***II этап. Перспективное построение конструкций объёмных тел.***

Окончательно определив пропорциональные величины куба и цилиндра, следует перейти к перспективному построению их конструкции с учётом линии горизонта.

***III этап. Светотеневая проработка форм и подведение итогов работы.***

Данный этап можно отнести к одним из самых трудоёмких и длительных, когда предстоит довести рисунок до определённой степени завершённости, применяя все свои знания и умения практического выражения характера светотенью [69].



Репозиторий БарГУ

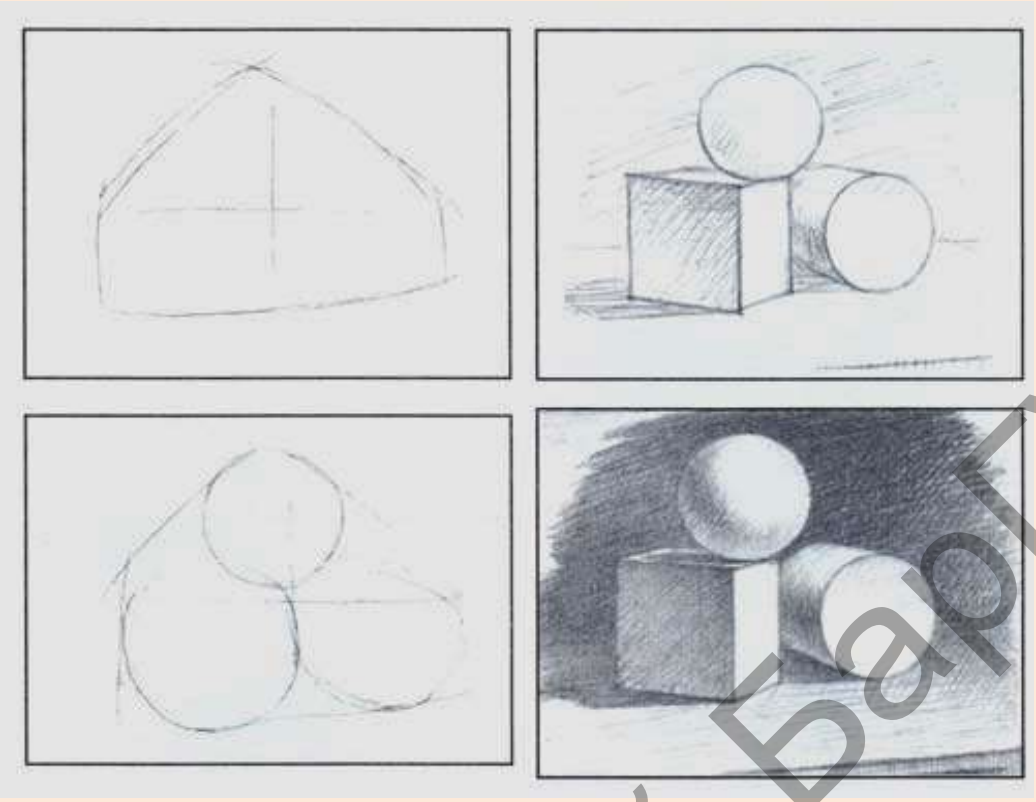


Рисунок 2.40 — Последовательность рисования группы геометрических тел [70]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [12], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [4], [6].

## 2.6.2 Рисование группы геометрических тел (построение)

1. Линейно-конструктивное построение формы геометрических тел с учётом перспективного сокращения плоскостей.
2. Прорисовка невидимых частей предметов.

**Цель:** изобразить натюрморт из геометрических тел с прорисовкой невидимых частей.
**Примерное задание:** графическое построение натюрморта из геометрических тел на формате А2 или А3.
**Оборудование:**
– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– предметный фонд;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**
Приступая к построению группы предметов, находящихся на плоскости стола, важно уточнить следки их оснований. Без этого изображенные предметы могут быть построены как бы в разных плоскостях, где одна из сторон приподнята, а другая врезается в плоскость стола, либо когда один предмет повисает в воздухе, либо предметы врезаются друг в друга.



Репозиторий БарГУ

Определяя местоположение следков группы предметов, следует помнить о характере данных предметов, расположенных близко друг к другу, и не ограничивайтесь только их основаниями, так как основания некоторых предметов значительно уже, чем площадь корпуса. Следовательно, предельно близкое расстояние следков предметов должно соответствовать точке касания двух корпусов, которые не должны врезаться своими поверхностями друг в друга (рисунок 2.41) [71].

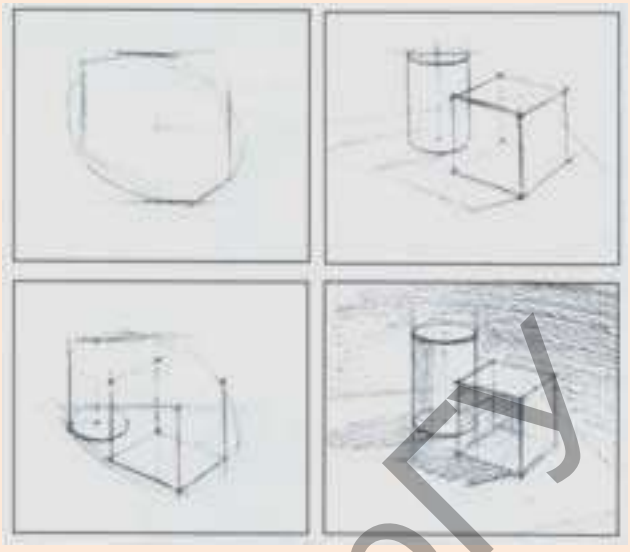


Рисунок 2.41 — Последовательность рисования группы геометрических тел [72]

Верно определив следки предметов, с учётом данного ракурса, наметьте вертикальные рёбра куба с видимого положения основания цилиндра вместе с направлением его оси. Вслед за этим уточните направление горизонтальных рёбер куба и контурных образующих цилиндра. При этом помните, что предметы, расположенные на плоскости стола, в зависимости от их положения по отношению к вам будут иметь свои точки схода на линии горизонта. Для их уточнения сделайте проверку несколькими вспомогательными линиями, идущими к точке схода от горизонтальных рёбер куба и контурных образующих цилиндра.

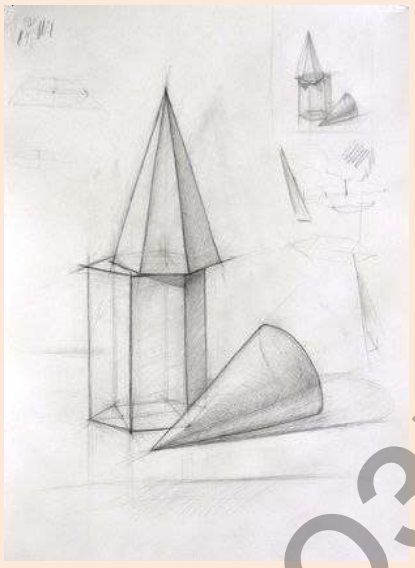


Рисунок 2.42 — Учебный рисунок [74]

Строя изображение предметов в перспективе, важно уделять особое внимание пропорциональному соотношению частей предметов между собой и с целым, так как правильно взятые пропорции во многом предопределяют исход всей работы над построением изображения и всего рисунка в целом. Чтобы проследить за ходом построения отдельного предмета, нужно прорисовывать лёгкими линиями все его основные очертания, а затем нанести на теневые участки лёгкую светотень, тем самым подготавливая рисунок к полной светотональной проработке форм (рисунок 2.41).

Прежде чем перейти к светотональной проработке форм, необходимо проверить правильность решения предыдущих этапов работы. От того, насколько правильно построен и подготовлен рисунок к завершающему этапу, будет зависеть дальнейший ход работы. По мере завершения двух первых этапов работы не следует считать рисунок окончательным и безошибочным, так как в процессе рисования, как правило, допускаются те или иные ошибки. Поэтому переходить к детальной проработке форм следует, исправив ошибки и ещё раз проверив пропорции, построение и перспективу [73].

Репозиторий БарГУ

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [13], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [3], [6].

## Тема 2.7 Рисование гипсового орнамента

### 2.7.1 Рисование гипсового орнамента (построение)

1. Декоративная функция орнамента. Орнамент в архитектурно-декоративных композициях.
2. Анализ гипсового орнамента в профильном положении.
3. Выполнение композиционных эскизов.
4. Композиционное размещение общих форм орнамента.
5. Рисование с натуры гипсового трилистника (карандаш).

**Цель:** изобразить с натуры гипсовый трилистник (построение).

**Примерное задание:** графическое изображение гипсового трилистника на формате А3 (построение).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи,
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

1. Начните рисование гипсовой розетки (рисунок 2.43) с очерчивания прямоугольной плиты, для этого отметьте общую форму, нижние, верхние и боковые границы. Также определите размеры плиты с учётом перспективы и наклона объекта в пространстве. Учтите, что от правильности определения плиты во многом будут зависеть ракурс и пропорции розетки.



Рисунок 2.43 — Гипсовая розетка[76, с. 72]

2. Наметьте линии симметрии, они будут являться базовой основой рисунка. Затем, в зависимости от формы розетки, постройте основные линии орнамента, например, очертите круг, ограничивающий листья. Заключите в него правильный многоугольник (количество углов зависит от количества лепестков). Отметьте точками все основные узлы элементов. Если розетка находится под углом, располагайте все фигуры пропорционально с учётом перспективы, используя метод визирования (рисунок 2.44) [75].

3. Лёгкими полупрозрачными линиями прорисуйте основные линии конструкции, крупные лепестки и листья. Тщательно чертите даже невидимые линии, так как малейшая ошибка приведёт к нарушению хода построения рельефа орнамента и искажению готовой розетки. Создайте общий силуэт, при этом обратите внимание, чтобы все части были пропорциональны по отношению друг к другу.

4. Чтобы наметка стала более детальной и понятной, несколькими штрихами условно отметьте основные пятна теней.

5. Постепенно «обрубайте» всё лишнее и добавляйте мелкие детали. Получите максимальную объёмность и конкретность всех форм, но не загрязняйте рисунок слишком большим количеством «поисковых» следов карандаша [77].

Репозиторий БарГУ

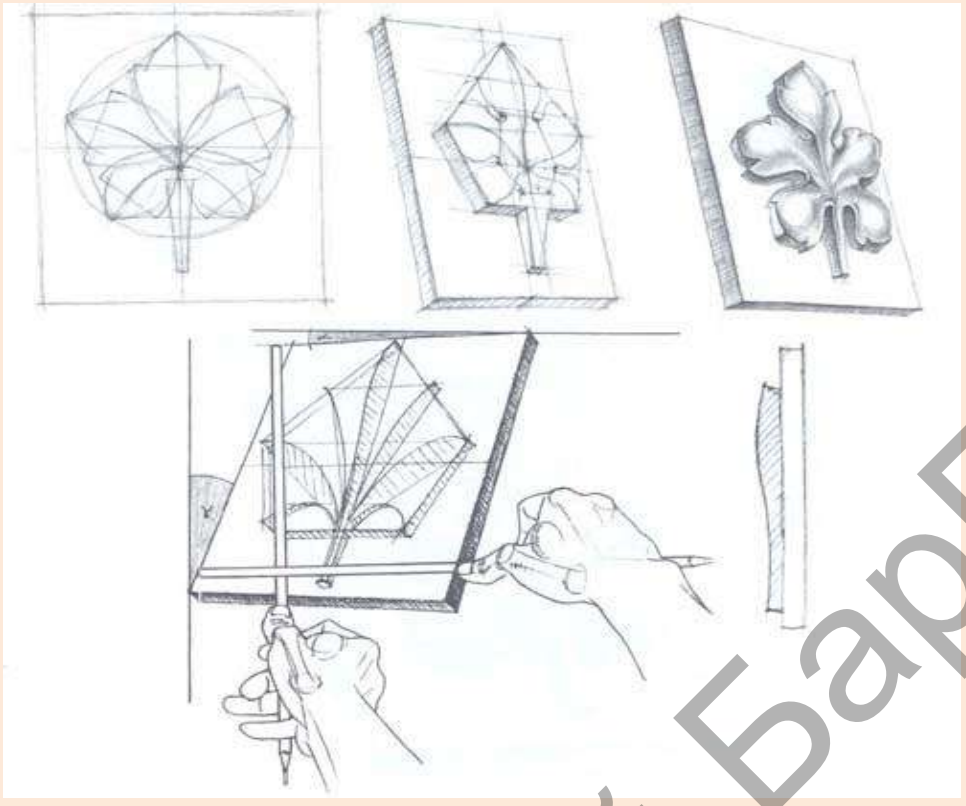


Рисунок 2.44 — Метод визирования [78]

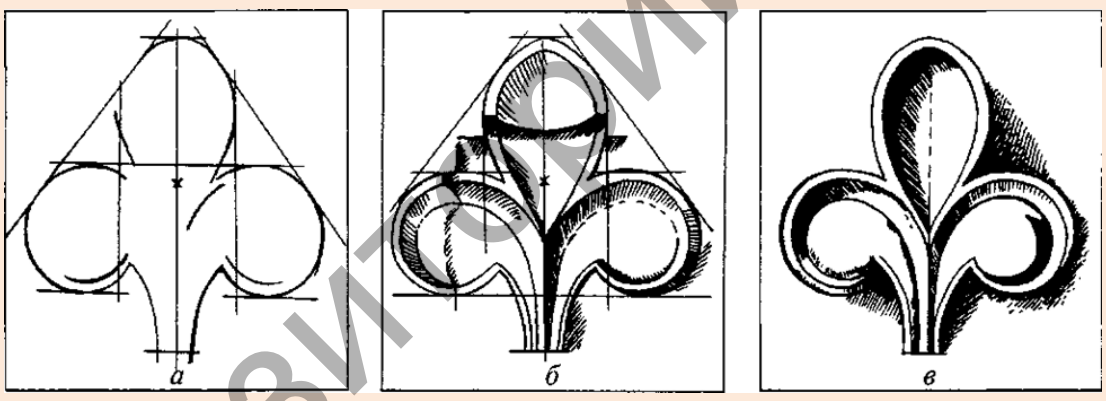



Рисунок 2.45 — Последовательность рисования розетки [79]

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [1], [3], [5], [8], [9], [12], [15], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [6].

## 2.7.2 Рисование гипсового орнамента (тоновое решение)

1. Последовательность выполнения учебного рисунка: прорисовка деталей, светотеневая проработка модели, обобщение формы.
2. Технические приёмы изображения гипсового трилистника графическим карандашом.

**Цель:** изобразить с натуры гипсовый трилистник (светотеневая проработка).
**Примерное задание:** изображение с натуры гипсового трилистника (светотеневая проработка, обобщение).



Репозиторий БарГУ

**Оборудование:**

- мольберты по количеству обучающихся;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи,
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Тоновое решение изображения розетки 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 (рисунок 2.46). Оно пока сложнее по сравнению с тем, что вам приходилось делать до сих пор.

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

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

Следите за различием в полутонах, но не допускайте того, чтобы оно «запестрело». Если не следовать системе в наблюдении натуры, когда рисующий долго рассматривает какую-либо деталь, зрение обладает свойством несколько «искажать» восприятие и уводить от верности в передаче полутона. Ведь мы обладаем, прежде всего, цветовым зрением, а изображение создаём чёрно-белое (рисунок 2.47) [80].

Последовательность проработки формы тоном допускает возможность в ходе работы устанавливать в натуре самые светлые и самые тёмные 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.

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

При завершении любого рисунка всегда необходимо итоговое обобщение[81].



Рисунок 2.46 — Учебный рисунок [82]



Рисунок 2.47 — Учебный рисунок [83]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [8], [9], [12], [14], [16], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [6].



Репозиторий ВарГУ

## Тема 2.8 Рисование с натуры несложного натюрморта из предметов быта

### 2.8.1 Рисование с натуры несложного натюрморта из предметов быта (построение)

1. Анализ натюрмортов в творчестве мастеров графики.
2. Первоначальный анализ постановки. Композиционное размещение рисунка на плоскости.
3. Передача пропорциональных отношений предметов натюрморта между собой.
4. Конструктивный анализ формы и перспективное построение предметов натюрморта.
5. Построение натюрморта из трёх предметов (кувшин, яблоко, разделочная доска).

**Цель:** изобразить натюрморт из трёх предметов (кувшин, яблоко, разделочная доска).

**Примерное задание:** графическое изображение бытового натюрморта на формате А3 (построение).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- объёмные модели, предметы быта;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Рисуйте натюрморт с учётом размещения композиции на листе. Ловите характер натюрморта — то ли он вытянут в длину, то ли в ширину. Обязательно с учётом предметной плоскости, потому что все предметы лежат на ней, а не висят в воздухе. Находите границы натюрморта на листе, отступая по краям листа. Не спешите, главное, правильно начать, чтобы впоследствии не «запороть» всю работу.



Рисунок 2.48 — Композиционное размещение натюрморта [85]

Когда с учётом пропорций мы определили границы натюрморта на листе, самое время находить границы и пропорциональные соотношения каждого предмета в отдельности (рисунок 2.48). Пропорции устанавливаем по трём точкам. Ни в коем случае не начинайте вырисовывать детали натюрморта, ложить штриховку. Если впоследствии вы заметите, что где-то не уловили пропорции, придётся стирать всё, что вы там подрисовывали. В результате, работа в самом начале будет затёрта и неизвестно, какова будет в конце [84].



Рисунок 2.49 — Лёгкая тоновая проработка натюрморта [87]

Если вы всё сделали правильно, чтобы не смотреть на работу и дать глазам отдохнуть, сделайте перерыв. Поверьте, вы увидите то, чего не видели раньше. Если где-то обнаружили ошибку — исправьте, ещё не поздно. Если всё в порядке — продолжаем.

Когда найдено место в листе каждому предмету вашего натюрморта, посмотрите на композицию: каждый предмет несёт в себе геометрические формы или сочетание их (рисунок 2.49). Прорисуйте чётче каждый предмет, понимая, что каждый предмет несёт в себе основу какой-то геометрической формы. Рисуйте с учётом перспективы. Здесь не нужно переусердствовать с нажимом карандаша. Рисуйте карандашом графитным — Т, ТМ, чтобы рисунок был прозрачный и чистый. Прокладываем лёгкую теневую штриховку [86].

Репозиторий БарГУ

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [12], [13], [15], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [4], [6].

## 2.8.2 Графическое решение натюрморта из предметов быта

1. Светотеневые отношения предметов натюрморта. Шкала тонов.
2. Выявление объёма предметов и фона, их материальности, состояния освещения.
3. Техника работы графическим карандашом.

**Цель:** изобразить натюрморт из трёх предметов (кувшин, яблоко, разделочная доска).
**Примерное задание:** графическое изображение бытового натюрморта на формате А3 (тоновая проработка).
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- объёмные модели, предметы быта;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Определите, где в натюрморте свет и тень (рисунок 2.50). Сейчас нам полутона не нужны. Свет не трогаем, а тень со всеми полутонами заштриховываем карандашом. Не черните, иначе для последних самых темных падающих теней у вас не хватит силы карандаша [88].

После того, как мы определили свет и тень, самое время вспомнить все упражнения, которые мы изучали в разделе техника рисунка. Прокладываем штриховку по предмету, где светотень будет распределяться по форме предмета (рисунок 2.51). Предметы, удаляясь в перспективу, будут прорисовываться мягче. Передний план выделен [89].



Рисунок 2.50 — Тоновое решение натюрморта [90]



Рисунок 2.51 — Обобщение рисунка натюрморта [91]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.52 — Учебный рисунок [92, с. 127]



Рисунок 2.53 — Учебный рисунок [93]

Примеры качественного подхода к выявлению объёма предметов и фона, их материальности, состояния освещения (рисунки 2.52 и 2.53).

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [3], [5], [8], [9], [10], [11], [14], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [4], [6].

## Тема 2.9 Рисование гипсовых слепков частей лица человека

### 2.9.1 Рисование гипсовых слепков частей лица человека (глаза, нос)

1. Значение отдельных частей лица человека в портрете.
2. Строение и особенности главных частей лица: глаза, нос. Призматический характер носа, его основные плоскости.
3. Основная пластика глаза.
4. Линейно-конструктивный рисунок гипсовых слепков частей лица человека: глаза, нос.
5. Светотеневое решение гипсовых слепков частей лица человека.

**Цель:** изобразить части лица человека: глаза, нос с гипсовых слепков.
**Примерное задание:** линейно-конструктивные зарисовки частей лица человека: глаз, носа с гипсовых слепков.
**Оборудование:**
– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– объёмные гипсовые слепки;
– предметный фонд;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**
Приступая к изображению гипсовых слепков глаза, носа необходимо изучить анатомические особенности строения частей лица. Для изучения всех тонкостей изображения деталей головы потребуется дополнительное время, знания и умения.

Учиться рисовать глаз лучше всего с гипсового слепка глаза Давида, так как на нём достаточно ясно и чётко видна конструктивно-анатомическая основа формы и отсутствуют мелочи, которые зачастую отвлекают взор начинающего рисовальщика (окраска кожи, морщины, цвет глаз и т. п.).



Репозиторий БарГУ

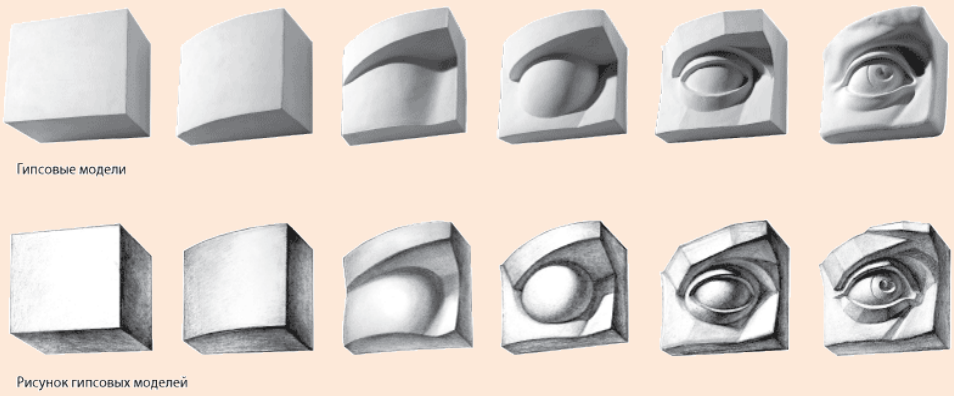



Рисунок 2.54 — Метод обрубовки в изображении глаза [94, с. 76]

Приступая к изображению глаза, необходимо знать не только строения глазного яблока, но и окружающих его форм. Обратите внимание на наружные и подглазничные формы, надглазничные выступы с бровями, области надбровных бугров, надпереносья.

Начинать требуется с общего размера гипсового слепка, изначально определив линию горизонта, исходя из положения модели в пространстве. Построение гипсового слепка рассматривается в прямоугольном пространстве, далее, уточняются пропорции и рельеф выступающих частей. Рисуя гипсовый слепок глаза, используйте метод обрубовки (рисунок 2.54) [95].

Прежде, чем определить размещение глазного яблока, необходимо наметить линию надбровных дуг. Так же нужно наметить на выступы в области надпереносья и бровей (рисунок 2.55)

Далее определите линии разреза глаз. Запомните, важно! Линия разреза глаз никогда не находится на уровне переносицы, поскольку переносица находится выше слезников (примерно на уровне верхних век, но не ниже их). Поэтому ориентируйтесь на переносицу, когда определяете уровень линии глаз.

Слезники глаза располагаются на этой линии, уголки края могут быть на уровне, а могут быть чуть выше или ниже (встречается редко).

Не торопитесь, придерживайтесь основного принципа последовательности работы: от общего к частному и от частного к общему.

После всей вышеприведённой работы, определите размеры и посадку формы глазного яблока, далее приступайте к рисованию век. Не забывайте о перспективном сокращении. Чтобы рисунок был более чётким, выделите верхнее веко, а нижнее слегка наметьте.

На этом сверьте свой рисунок, приступая к тоновой проработке (рисунок 2.56) [96].

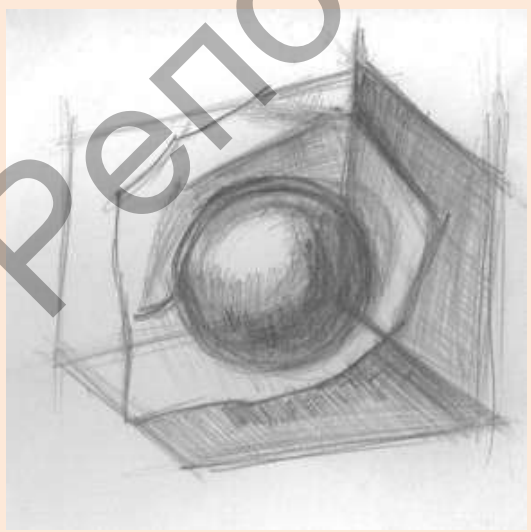


Рисунок 2.55 — Учебный рисунок [97]

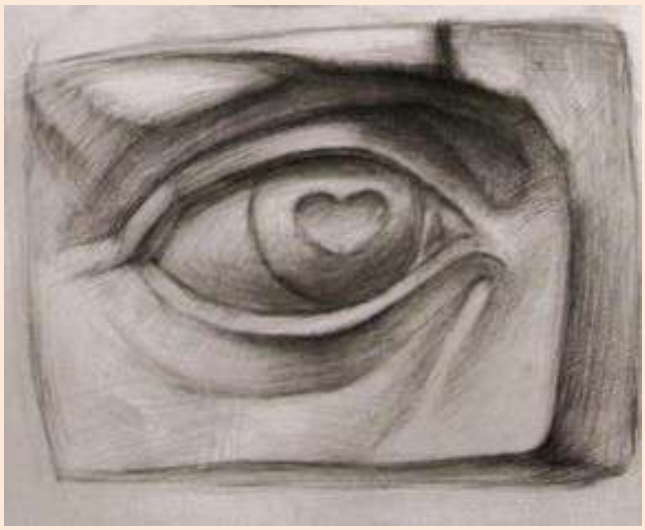


Рисунок 2.56 — Учебный рисунок [98]

Репозиторий БарГУ

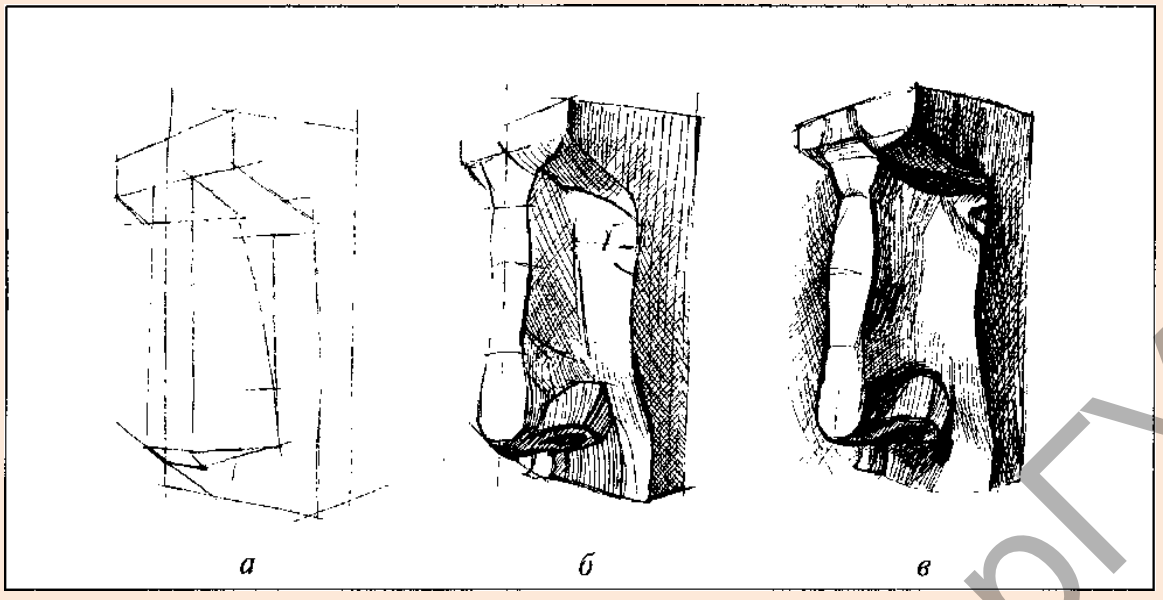



Рисунок 2.57 — Конструктивно-структурное построение формы носа [99]

Приступая к построению формы носа, следует начинать с основных пропорциональных величин, а затем определить наклон и положение носа в пространстве с учетом перспективы. Рисуя гипсовый слепок носа, не забудьте наметить общую форму и точно определить его размеры — высоту, длину и ширину (рисунок 2.57) [100].

Затем наметьте надбровную дугу, длину призмы носа, ширину его основания в области переносицы, крыльев носа, переднюю плоскость с кончиком носа и переносицу.

Для этого необходимо знать характерные конструктивные точки. Эти точки располагаются симметрично относительно осевой профильной линии, разделяющей форму носа на две половины.

Они являются парными и располагаются следующим образом. Точки, определяющие верхнюю поверхность носа, находятся на уровне переносицы и кончика носа, на боковой поверхности — сверху у основания. А также точки у внутренних краёв слезников, а снизу — уголки краёв крыльев носа. Они же определяют нижнюю поверхность основания носа. Соединив линиями эти точки, получим обобщённую схему призмы носа, которая состоит из четырёх плоскостей — передней, двух боковых и нижней. При трёхчетвертном положении та боковая плоскость, которая обращена к рисующему, будет находиться почти под прямым углом зрения, поэтому не подлежит перспективному сокращению, тогда как противоположная, вместе с плоскостью основания носа будет в перспективном сокращении или скрыта.

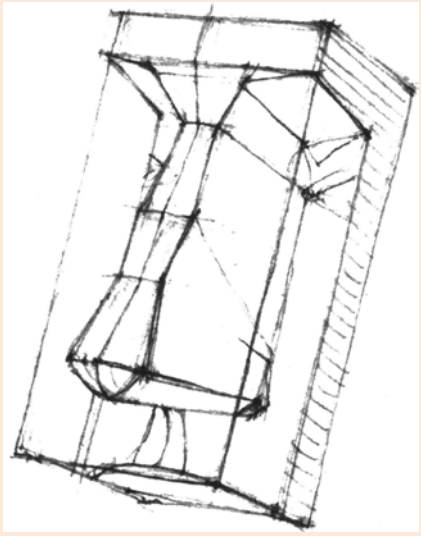


Рисунок 2.58 — Линейно-конструктивный рисунок гипсового слепка [102, с. 85]

Построив общую схему конструкции носа, нужно проверить, насколько верно соблюдены пропорция, перспектива и характер формы (рисунок 2.58). Замеченные ошибки, не откладывая, необходимо исправить. После чего переходите к уточнению деталей носа [101].

Репозиторий БарГУ

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [2], [3], [5], [8], [9], [10], [11], [13], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [5], [6].

### 2.9.2 Рисование гипсовых слепков частей лица человека (губы, ухо)

1. Строение и особенности главных частей лица человека: губы, ухо.
2. Конструктивная форма губ. Анатомическое и пластическое строение губ.
3. Овальная форма ушной раковины, её пластические особенности.
4. Линейно-конструктивный рисунок гипсовых слепков частей лица человека: губы, ухо.
5. Светотеневое решение гипсовых слепков частей лица человека.

**Цель:** изобразить части лица человека: губы, ухо с гипсовых слепков.

**Примерное задание:** линейно-конструктивные зарисовки частей лица человека: губ, ушей с гипсовых слепков на формате А3 или А2.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- объёмные гипсовые слепки;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Приступая к изображению губ, необходимо знать не только закономерности строения формы, но и правила их изображения на плоскости. Построение изображения губ должно выполняться линейно-конструктивным методом.

В процессе построения рисунка губ должна строго соблюдаться последовательность, что является основным условием верного построения изображения натуры и успешного выполнения рисунка.

Начинать рисунок следует с лёгкого касания карандаша к бумаге. Резко прочерченные линии мешают замечать ошибки, тем более их исправлять. Давление карандаша по мере правильного продвижения рисунка должно усиливаться.

Выбрав точку зрения относительно модели, приступайте к изучению натурной модели, рассматривая её внимательно сбоку, сверху, спереди и в трёхчетвертном положении. Это даёт возможность лучше понять и запомнить форму для её правильного изображения на плоскости.

Изображая форму губ, начинать нужно с обобщённой формы (рисунок 2.59) [103].

Лёгким движением карандаша намечается местоположение губ с учётом пропорциональных и перспективных сокращений. При этом не нужно рисовать губы в отдельности, особенно в начальной стадии. Намечать губы следует в целом, в виде овала. После чего определить вспомогательными линиями общий характер линии рта сообразно характеру модели (без учёта бугорка верхней губы). Наметив линию рта, нужно определить серединную профильную линию.

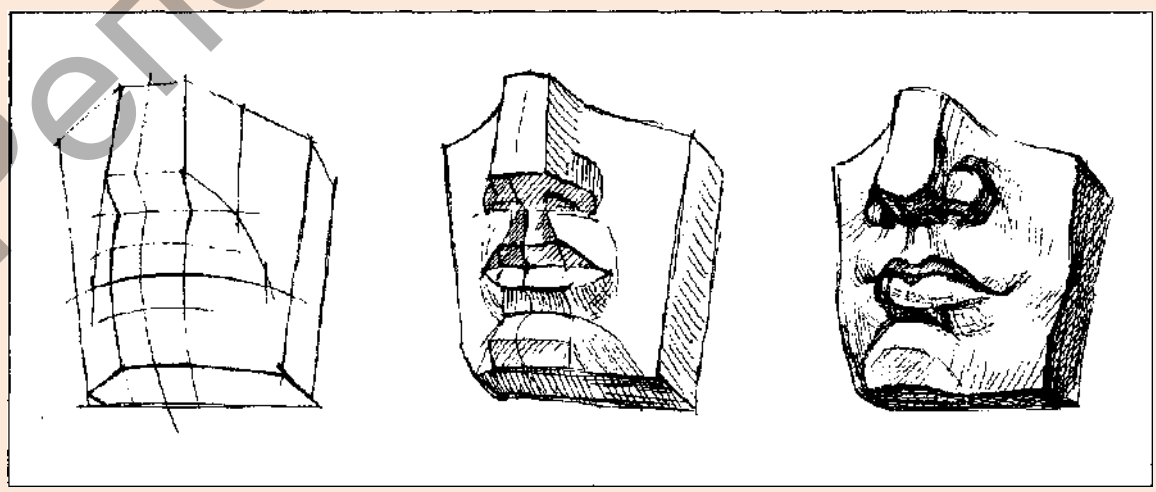


Рисунок 2.59 — Конструктивно-структурное построение формы губ [104]

Репозиторий БарГУ

Губы состоят из половинок, их середина находится на профильной осевой линии. В трёхчетвертном положении часть губ, находящаяся в перспективном удалении, сокращается точно в соответствии с углом точки зрения к модели.

Независимо от многообразия форм, структура строения губ имеет единую основу. Недостаточное знание анатомического строения форм губ и неумение выражать графически структурное строение формы приводит к затруднению в выполнении рисунка.

Чтобы не ошибиться при построении губ, внимательно проследите за их рельефом и одновременно за окружающими их поверхностями. Губы тесно связаны с окружающими плоскостями: носогубными поверхностями, плоскостью нижней губы и боковыми плоскостями в области уголков рта и щёк.

Особо обратите внимание на серединную профильную линию, проходящую от основания перегородки носа через основание бороздки «фильтра», к бугорку верхней губы, вглубь ротовой щели, и обратно — посередине нижней губы до края и от него к подбородочной бороздке, через верхний выступ подбородка и вниз к его основанию. Это будет правильно в том случае, если верно определена серединная профильная линия на общей форме губ с учётом правильного расположения их в перспективе (рисунок 2.60) [105].

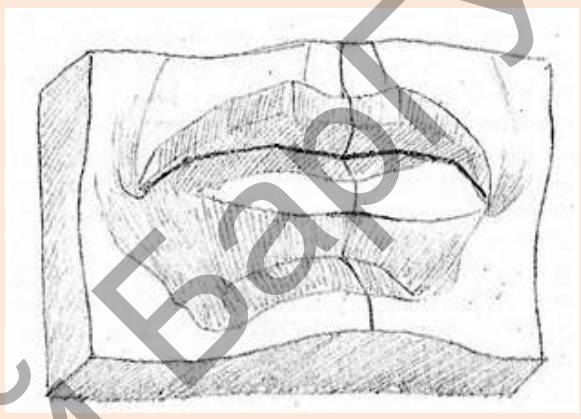


Рисунок 2.60 — Учебный рисунок [106]

Приступая к изображению гипсового слепка уха, следует изучить структуру его строения. Основная закономерность строения формы уха хорошо прослеживается в гипсовом слепке уха Давида. Поэтому изучение и рисование уха следует начать с этого слепка. Для изображения уха следует знать не только структуру его строения, но и правила изображения на плоскости.

Рисунок формы ушной раковины, как и прежде, следует выполнять в линейно-конструктивном изображении. В работе над рисунком уха необходимо строго придерживаться методической последовательности. Переходя к изображению формы ушной раковины, следует внимательно изучить натурную модель. Рассматривая её со всех сторон, необходимо подмечать характерные особенности строения ушной раковины. Начинать следует с характера формы. Ухо Давида на гипсовом слепке, несмотря на хорошо выраженную форму, имеет свои индивидуальные особенности, хотя структура его по-прежнему остаётся неизменной. Для правильной передачи характера данной модели необходимо уточнить размеры, соотнося ширину к длине уха, а затем основную массу ушной раковины к её нижней части — дольке (мочке уха). Следует заметить, что правильно взятые пропорциональные отношения частей в рисунке имеют решающее значение.

Рисунок начинайте с изображения общей формы. Конструктивная схема строения формы ушной раковины обусловлена хрящевыми образованиями, поэтому при её построении следует ориентироваться на конструктивные опорные точки. Такими точками на ухе являются характерные выступы и углубления, которые продиктованы его анатомическим строением. Знание конструктивной схемы строения ушной раковины помогает правильно строить изображения, соблюдая законы перспективы, и отучает от бессмысленного срисовывания внешней формы (рисунок 2.61) [107].

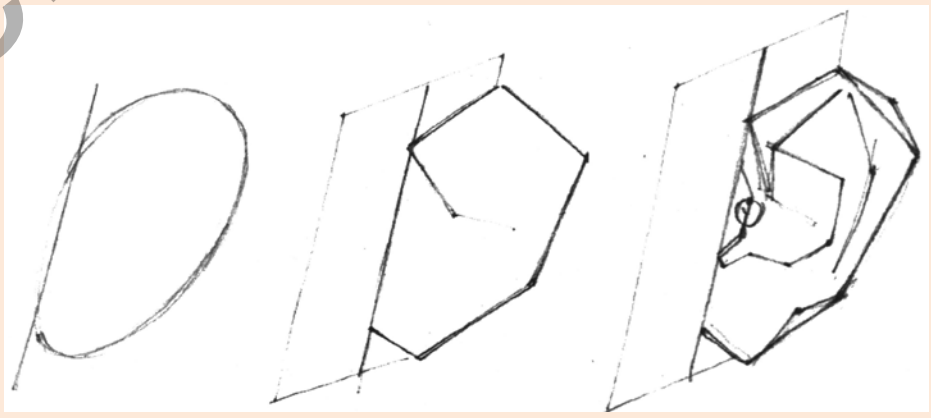


Рисунок 2.61 — Конструктивно-структурное построение формы уха [108]



Репозиторий БарГУ

Изображение уха следует начинать с определения осевой линии, которая помогает правильно установить его положение.

Наметив правильно эллипсовидную плоскость ушной раковины, приступайте к определению конструктивных точек. Затем лёгким касанием карандаша наметьте общий контур формы ушной раковины, после чего следует перейти к изображению составных частей уха. При размещении их на поверхности ушной раковины необходимо внимательно следить за натурой, подмечать характерные особенности строения этих частей. Одновременно следить за пропорциональными соотношениями частей по отношению друг к другу и к целому. Намечая местоположение дольки уха (мочки), её полость, толщину завитка, противозавитка, козелка, противокозелка и их вырезки, нужно следить за тем, чтобы они были правильно определены в масштабе. При размещении частей уха необходимо соблюдать пропорциональные отношения, чтобы рисунок получался верным и более убедительным. К примеру, форму завитка не рисовать либо утолщённым, либо чрезмерно узким. Не нужно увеличивать несоответственно размеру или смещать вниз полость ушной раковины. Козелок не следует смещать вверх или за предел переднего края уха и т. д. Всё это может привести к значительным искажениям рисунка уха, разочарованию и нежеланию вести работу дальше. Поэтому надо быть чрезвычайно внимательным во время линейно-конструктивного построения формы. Все составные части ушной раковины расположены в строгой закономерности и подчиняются анатомическому строению хрящевой основы.



Рисунок 2.62 — Учебный рисунок [109]

Закончив работу над построением рисунка ушной раковины (рисунок 2.62), нужно, не откладывая, проверить его правильность. Заметив допущенные ошибки, тут же приступить к их исправлению [110].

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [10], [11], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [2], [5], [6].

## Тема 2.10 Рисование учебной головы («обрубовка»)

### 2.10.1 Рисование учебной головы («обрубовка») (построение)

1. Анатомическое строение черепа. Мышцы головы (основные), их назначение, форма.
2. Основные плоскости головы на примере обрубовочной (обобщенно-геометризированной) формы.
3. Значение и передача в рисунке основных плоскостей, создающих объем головы. Нахождение «крестовины» (пересечения осей симметрии) и положения головы в пространстве.
4. Построение учебной головы обрубовочной формы.

**Цель:** изобразить учебную голову обрубовочной формы (построение).

**Примерное задание:** графическое изображение учебной головы обрубовочной формы на формате А3 (построение).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- учебная голова обрубовочной формы;
- предметный фонд;
- образцы работ.



Репозиторий БарГУ

**Методические рекомендации**

Приступая к рисунку гипсовой головы (рисунок 2.63), нужно иметь в виду, что нужно правильно закомпоновать изображение на листе бумаги.

Определите соотношение высоты и ширины модели, обозначьте её общую форму. Затем наметьте основной объём головы, отделяя для этого лицевую поверхность головы от поверхностей, идущих к затылку. На этом общем объёме головы можно более точно определить положение и пропорции отдельных частей.

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 приуменьшить 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 (рисунок 2.64) [111].



Рисунок 2.63 — Учебная голова обрубовочной формы [112]

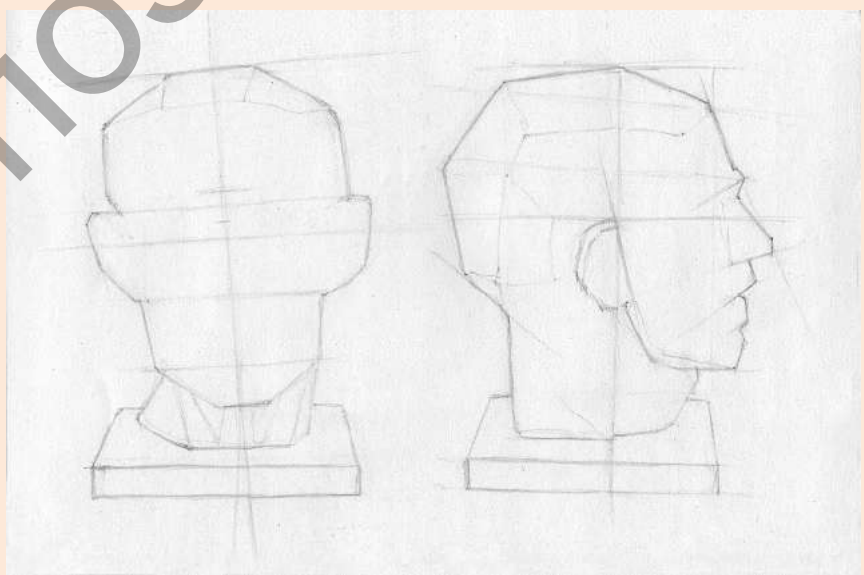


Рисунок 2.64 — Построение учебной головы обрубовочной формы [113]

Репозиторий БарГУ

Форма головы ограничивается прямыми поверхностями. Перспективно сокращаясь, и соприкасаясь друг с другом, они являются объёмной основой рисунка, без которой всякая, даже отлично оттушёванная голова, несмотря на правильно взятые светотеневые отношения, будет казаться плоской. Задача рисующего заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых каждая занимает только ей свойственное положение. Определите их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге — это и есть построение объёма на плоскости листа [114].

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [10], [11], [14], [17], [18].
Дополнительная литература: [1], [5], [6].

## 2.10.2 Рисование учебной головы («обрубовка») (тоновое решение)

1. Светотеневая моделировка формы головы и основных её частей. Целостность рисунка.
2. Моделирование штрихом основных плоскостей, создающих объем головы.
3. Выполнение набросков учебной головы.

**Цель:** изобразить учебную голову обрубовочной формы (тоновое решение).
**Примерное задание:** графическое изображение учебной головы обрубовочной формы на формате А3 (тоновое решение).
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- учебная голова обрубовочной формы;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**
Следующей стадией рисунка обрубовочной формы является тоновое решение. Для этого проследите переход одной поверхности в другую, причём он может быть или постепенным, или резким (рисунок 2.65). На этом изображении видна граница, отделяющая лицевую освещённую поверхность головы от боковых, затемнённых, а также более резких переходов от тени к свету на скулах и в нижней, 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 объёмности головы. Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема лобного отдела лица вверху переходит в овальную форму лобных костей. Такое же постепенное уточнение первоначально намеченных форм и наполнение их формами соподчинёнными должно иметь место и в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка. Детали, вводимые в первоначальную форму, в своей совокупности являются как бы её проверкой и могут способствовать взаимному уточнению [115].

На заключительном этапе выполните тоновую конкретизацию и обобщение формы обрубовочной головы (рисунок 2.66).

Репозиторий БарГУ

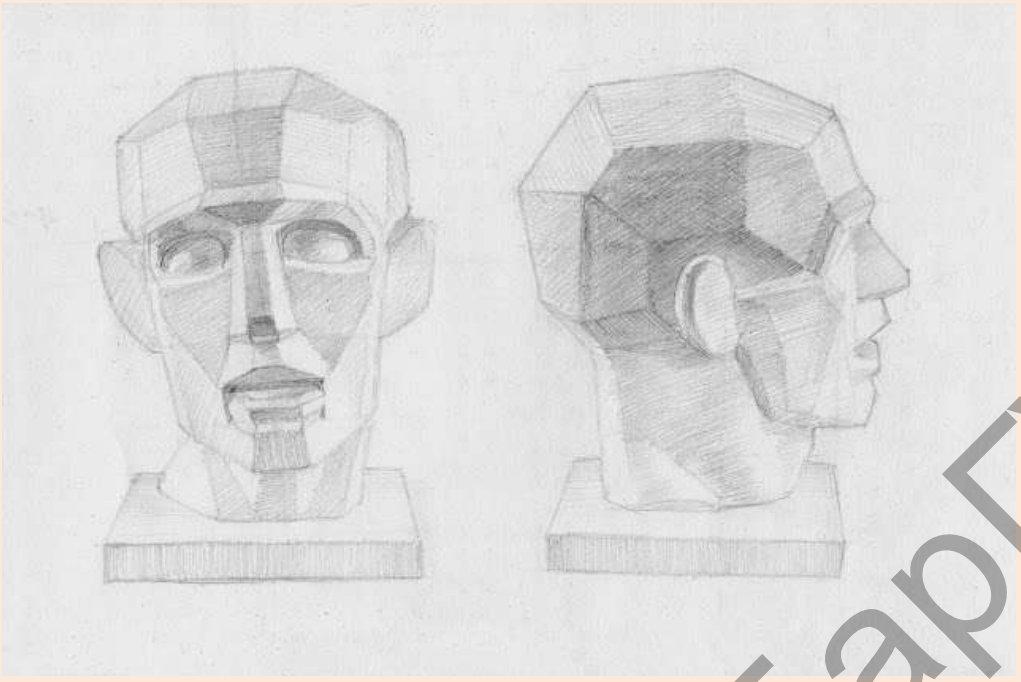


Рисунок 2.65 — Светотеневая моделировка формы головы обрубовочной формы [116]

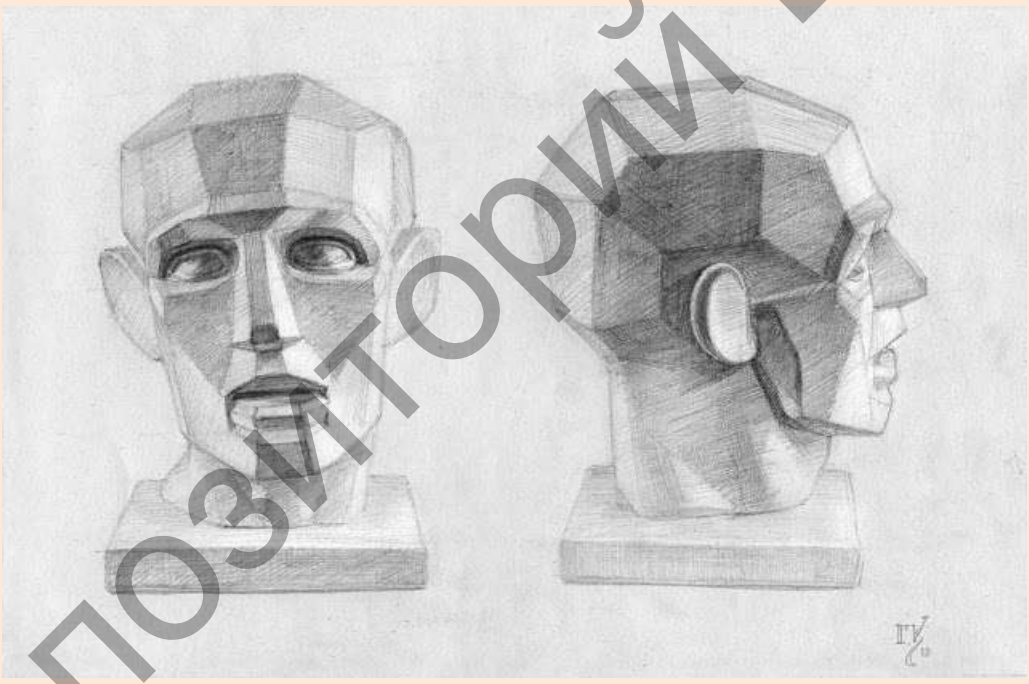


Рисунок 2.66 — Конкретизация и обобщение формы обрубовочной головы [117]

Репозиторий БарГУ

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [7], [8], [9], [10], [11], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [1], [5], [6].

## Тема 2.11 Рисование головы гипсовой модели

### 2.11.1 Рисование головы гипсовой модели (композиция)

1. Анализ гипсовых моделей головы с античных образцов (Аполлон, Давид, Сократ).
2. Общий анализ формы головы, основные плоскости, образующие объём головы.
3. Мышцы головы (основные), их назначение, форма.
4. Композиция рисунка.

**Цель:** изобразить учебную гипсовую голову с античных образцов (Аполлон, Давид, Сократ) (композиция).

**Примерное задание:** графическое изображение учебной гипсовой головы на формате А3 (композиция рисунка).

**Оборудование:**

– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– учебная гипсовая голова;
– предметный фонд;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**

Приступая к рисованию гипсовой головы, позаботьтесь о её постановке и освещении.

Образующие голову поверхности и её объём лучше всего выявляет искусственный источник света, освещающий голову сверху под углом 45°. Слишком тёмные тени на голове модели следует смягчить, поместив вблизи белую бумагу или драпировку, дающие необходимые рефлексы.

Для первых рисунков голову следует поместить на такой высоте, чтобы уровень глаз рисующего находился на уровне глаз гипсовой модели.

Ещё одним важным условием работы является сохранение в процессе рисования положения натуры и постоянной точки зрения на неё. Не следует садиться ни слишком близко, ни слишком далеко от модели. Расстояние от рисующего до модели должно быть равно тройной её величине по вертикали, что позволит хорошо видеть детали и следить за общим построением.

Прежде чем приступить к выполнению рисунка хорошо рассмотрите натуру со всех сторон, отметьте особенности формы, наклон, поворот головы. Выберите точку зрения на натуру, и определите величину рисунка (обычно немного меньше натуры).

На плоскости листа голову размещают по-разному, в зависимости от её наклона и поворота (рисунок 2.67). На рисунке форма головы размещается несколько выше середины листа, так как нижняя часть лица по количеству и выразительности деталей превышает лобную часть, от чего рисунок не будет казаться сдвинутым вниз. Профильное изображение головы надо располагать, оставляя больше свободного пространства перед лицевой частью, чтобы лицо не казалось «уткнувшимся» в срез листа. Рассмотрим последовательность рисования гипсовой головы [118].

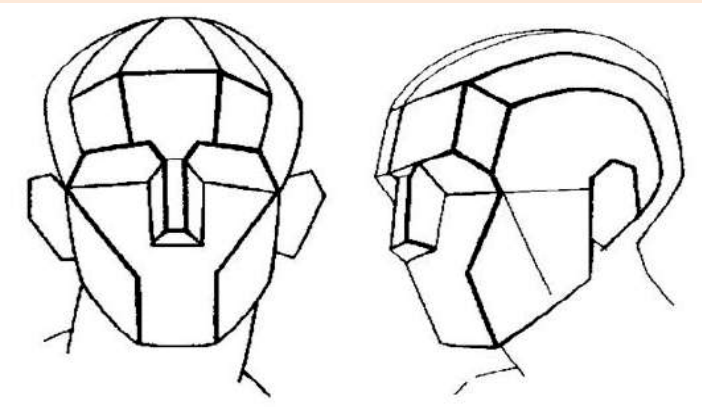


Рисунок 2.67 — Ракурсы положения гипсовой головы [119]

Репозиторий БарГУ

***Первый этап.*** Определите общее композиционное размещение рисунка на листе. Лёгкими линиями наметьте общую массу головы и её движение по отношению к шее. Проводя серединные осевые линии вдоль овала головы и шеи, уточните наклон и поворот головы. Нанесите горизонтальную линию, проходящую через слезники глазной щели. Профильная линия делит голову пополам. Пересечение серединной и горизонтальной линий — «крестовина» даёт положение головы в пространстве и ясное деление на лицевой и мозговой отделы (рисунок 2.68) [120].

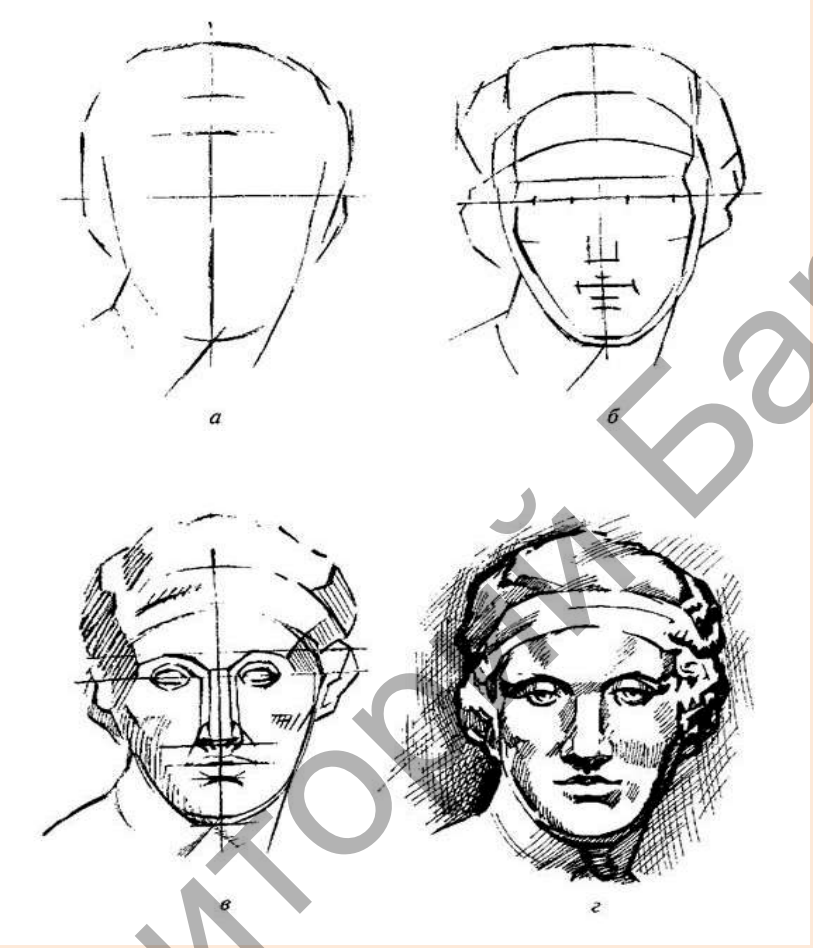



Рисунок 2.68 — Последовательность рисования гипсовой головы в прямом положении [121]

Репозиторий БарГУ

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [5], [8], [9], [10], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [2], [3], [6].

### 2.11.2 Рисование головы гипсовой модели (построение)

1. Линейно-конструктивное построение формы головы.
2. Последовательность выполнения рисунка головы гипсовой модели (Аполлон).
3. Целостность видения модели и ее рисование.

**Цель:** изобразить учебную гипсовую голову с античных образцов (Аполлон, Давид, Сократ) (построение).

**Примерное задание:** графическое изображение учебной гипсовой головы на формате А3 (построение).

**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- учебная гипсовая голова;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

***Второй этап.*** Поделите лицевую часть на три равные части: лобную, носовую и губно-подбородочную. В верхней трети наметьте объём лба и конфигурацию волос. В средней — расположение глаз, носа, линии бровей, скул. В нижней трети наметьте ротовую щель и борозду между нижней губой и подбородком (рисунок 2.69).

***Третий этап***. Продолжайте линейно-конструктивное построение формы головы. Переходите к проработке форм более мелких деталей: век, глаз, ноздрей, губ, волос и т. д. При этом следует помнить о взаимосвязи деталей и о законах перспективного сокращения.

Ведя работу, выверяйте парные плоскости, форму и объем головы (височные линии, лобные бугры, глазницы, скулы, подбородочное возвышение, ширина верхней и нижней губы). Уточните границы перехода с передней на боковые поверхности объёма головы [122].

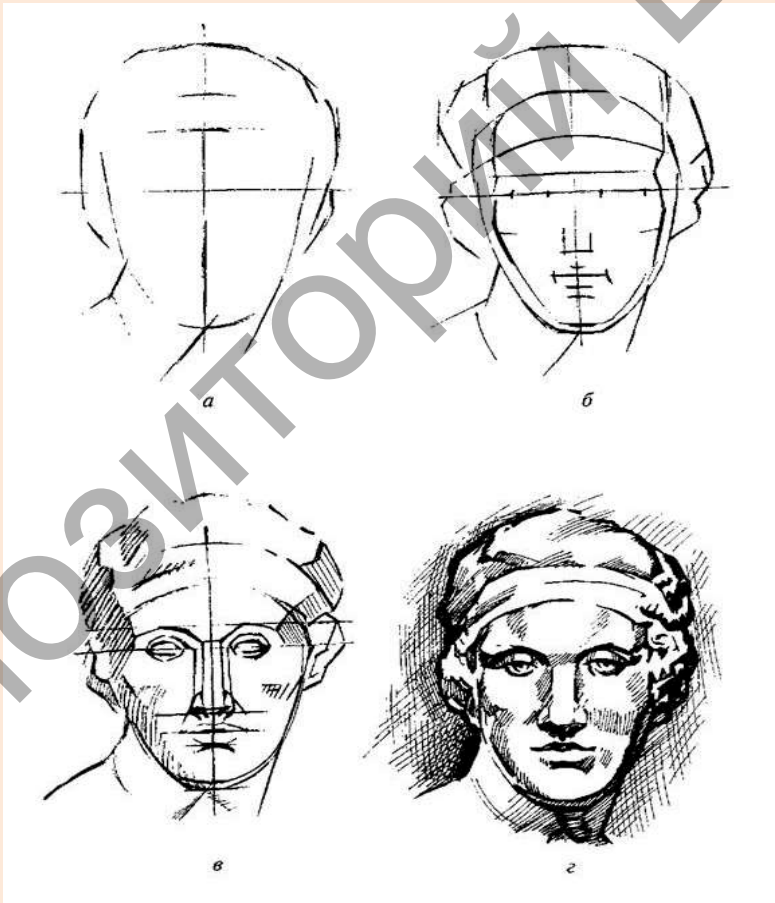



Рисунок 2.69 — Последовательность рисования гипсовой головы в прямом положении [123]

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [2], [4], [5], [7], [9], [10], [11], [14], [17], [18].
Дополнительная литература: [2], [4], [6].



Репозиторий БарГУ

### 2.11.3 Рисование головы гипсовой модели (тоновое решение)

1. Моделирование плоскостей образующих форму головы светотенью.
2. Техника работы графическим карандашом.
3. Наброски гипсовой головы в разных пространственных положениях.

**Цель:** изобразить учебную гипсовую голову с античных образцов (Аполлон, Давид, Сократ) (тоновое решение).

**Примерное задание:** графическое изображение учебной гипсовой головы на формате А3 (тоновое решение).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- учебная гипсовая голова;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

***Четвёртый этап***. Для придания рисунку объёма начинайте светотеневую моделировку формы. Определяем самое светлое и самое тёмное место и тональные переходы. Освещённые поверхности вначале лучше оставлять нетронутыми штрихами. Мягко и постепенно прорабатываем полутона при переходе от света к тени, обращаем внимание на рефлексы в тени (рисунок 2.70) и итог этой работы (рисунок 2.71).

В процессе рисования стремитесь к целостности рисунка, избегайте тональной пестроты [124].



Рисунок 2.70 — Последовательность рисования гипсовой головы в анфас [125]

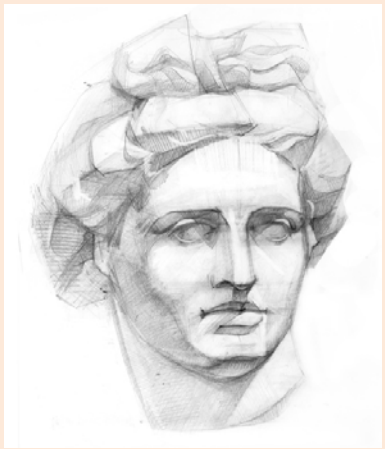


Рисунок 2.71 — Учебный рисунок [126]

Репозиторий БарГУ

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [1], [3], [5], [8], [9], [10], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [2], [4], [5].

## Тема 2.12 Рисование головы живой модели (карандаш)

### 2.12.1 Рисование головы живой модели (построение)

1. Анализ изображения головы живой модели в произведениях художников.
2. Последовательность рисования головы женской модели с характерными чертами лица и выразительной формой головы.
3. Обобщённая прорисовка контура головы модели. Черты лица, взаимосвязь головы с плечевым поясом. Сохранение пропорций

**Цель:** изобразить голову женской или мужской модели с обобщённой прорисовкой черт лица (построение).

**Примерное задание:** конструктивное рисование женской или мужской головы модели на формате А3 (начало работы).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- натурщик;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Для рисования головы рекомендуется выбирать натуру с более выразительными формами, которые необходимо подчеркнуть соответствующим освещением.

В отличие от гипсового слепка живая модель имеет ряд индивидуальных особенностей: цвет глаз, кожи, волос, форму головы, частей лица и многое другое. Гипсовый слепок неподвижен, а натурщик в процессе позирования может невольно изменить позу и выражение лица. Поэтому при рисовании живой модели нужно внимательно её изучить, чтобы составить представление о её анатомическом строении и конструкции. Для этого полезно разглядеть голову натурщика со всех сторон, тогда лучше будет осознана видимая форма.

В первую очередь обратите внимание на строение черепной коробки человека, анатомическую закономерность распределения мышц, изучите схемы мимики лица. Эти знания будут нужны не только для правильного изображения головы, но и для передачи характера, чувств и переживаний человека.

На первых порах лучше рисовать людей худощавых, немолодых, без большого количества мелких деталей на лице (борода, усы, морщины, складки), чтобы ясно читалась структура основных костей черепа и мышц.

Выберите место, откуда наиболее ясно раскрывается характер головы, и начинайте работу.

Рисунок начинайте с композиционного размещения на листе бумаги. Найдите движение головы по положению серединной осевой линии, определите общий характер формы и пропорции (отношение ширины к высоте, частей к целому (рисунок 2.72)). Здесь следует учитывать закономерности анатомического строения черепа. Шарообразная черепная коробка состоит из шести основных костей: лобной, двух теменных, двух височных и затылочной. Все эти кости соединены между собой швами и составляют единую форму. В основании черепной коробки находится нижняя кость челюсти. Передавая характер того или иного человека, необходимо обратить внимание на кости черепа: у одних людей большая лобная кость и маленькая затылочная; у других, наоборот, крупная затылочная кость и маленький лоб; у одних сильно выступают лобные бугры, а у других — височные кости.

Репозиторий БарГУ

Формы, образующиеся основными костями черепа — височными, скуловыми, челюстными, — старайтесь изображать одновременно, так как парные кости всегда расположены симметрично. Кроме того, составляя общую форму головы, они одновременно членят ее на пропорциональные части.

Линиями построения указывайте на места членения головы на три равные части: первая линия проходит по границе покрова волос. Вторая — по выступам надбровья лобных бугров. Отмечая это место на рисунке, всё время имейте в виду костяк, а не брови, которые могут подниматься и опускаться, в то время как костяк остаётся неподвижным. Третья линия проходит у основания корня носа и нижнего края скуловых костей. Проведя линию основания носа, по-прежнему ориентируйтесь на костяк, а не на внешнюю подвижную форму, кончик носа может быть и ниже его основания, и выше. Последняя линия проходит у нижнего основания челюсти (рисунки 2.72 и 2.73) [127].

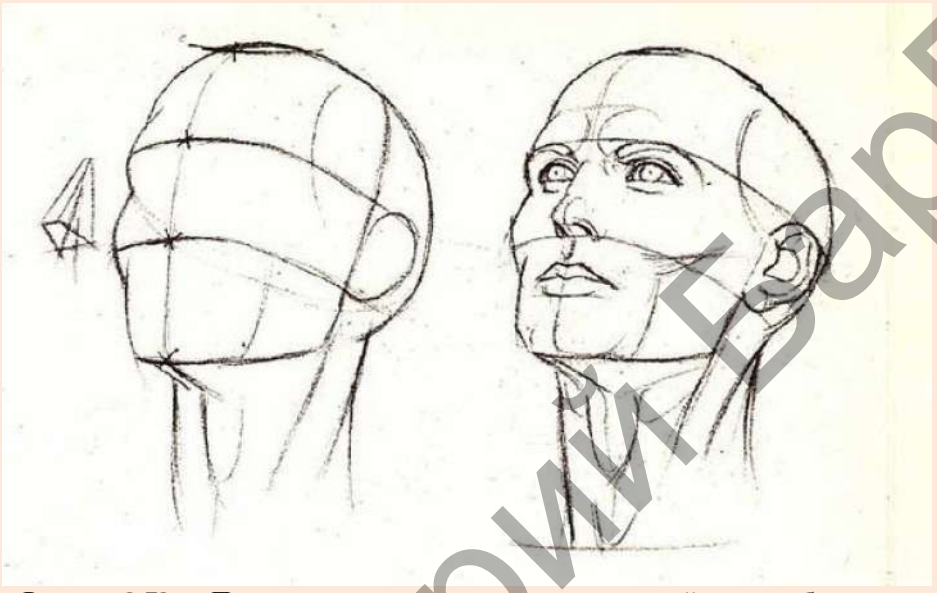


Рисунок 2.72 — Последовательность конструктивно-линейного изображения живой модели [128]

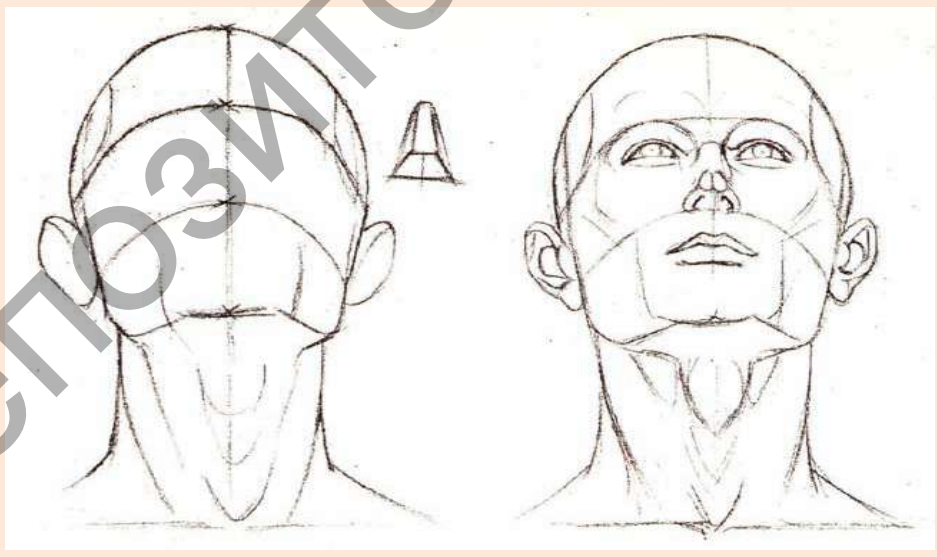


Рисунок 2.73 — Последовательность конструктивно-линейного изображения живой модели [129]

Репозиторий БарГУ

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [2], [5], [6].

### 2.12.2 Рисование головы живой модели (тоновое решение)

1. Индивидуальные особенности головы живой модели.
2. Светотеневая моделировка головы женской модели.
3. Разнообразные графические материалы и технические приёмы для передачи фактуры волос, кожи, одежды.

**Цель:** изобразить голову женской или мужской модели (светотеневая моделировка) с прорисовкой черт лица.

**Примерное задание:** светотеневая моделировка женской или мужской головы с прорисовкой черт лица модели на формате А3 (продолжение работы).

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- натурщик;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Не торопитесь прорисовать основные части головы сразу жёсткой линией. Рисунок ведите лёгким прикосновением карандаша к бумаге. Намечая обобщённые формы частей головы, призму носа, шаровидную форму глаз, внимательно следите за их характером (рисунки 2.74 и 2.75). У одних нос может быть длинный с тонкой переносицей, у других — короткий и широкий, у третьих — прямой, классической формы. Однако, несмотря на различие в характере, структура формы носа остаётся постоянной: она состоит из переносицы, горбинки и двух миндалин на кончике носа. Так же внимательно наблюдайте за характером строения глаз и других частей головы [130].

Выявив, общий характер формы головы и её деталей, в линейном рисунке, наметьте основные светотеневые отношения (тень, полутень, падающая тень), делайте это по-прежнему легким прикосновением карандаша к бумаге (рисунок 2.76). Тоновая прокладка поможет яснее видеть как общий характер формы, так и пропорциональные отношения частей и целого. При этом необходимо учитывать, что степень освещённости поверхности зависит от того, под каким углом она находится к источнику освещения. С удалением формы от глаза рисовальщика светотеневой контраст под влиянием воздушной перспективы постепенно смягчается. Все время проверяйте и симметричность расположения частей, взаимосвязь деталей между собой. Когда вы убедитесь, что рисунок головы в целом получился верный, переходите к его детальной проработке, постепенно усиливая нажим карандаша на бумагу и добиваясь необходимой силы тона. В процессе работы над деталями строго следите за тем, чтобы не была нарушена большая форма [131].

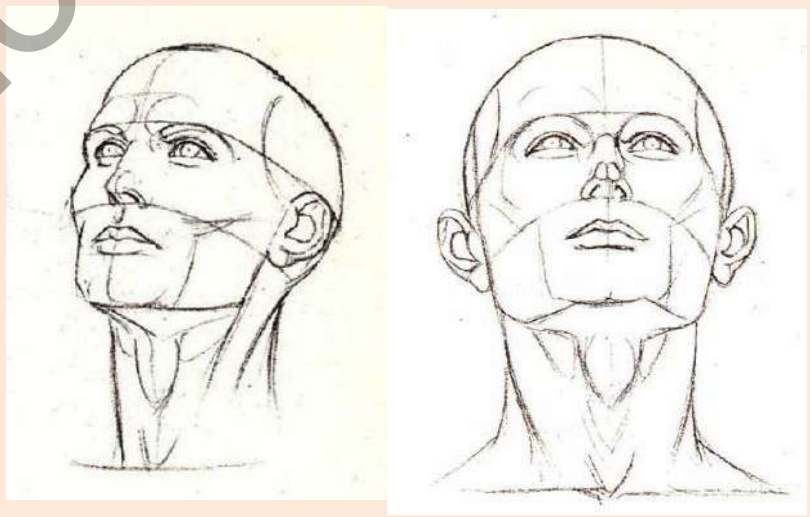


Рисунок 2.74 — Конструктивно-линейное изображение живой модели в разных ракурсах[132]



Репозиторий БарГУ

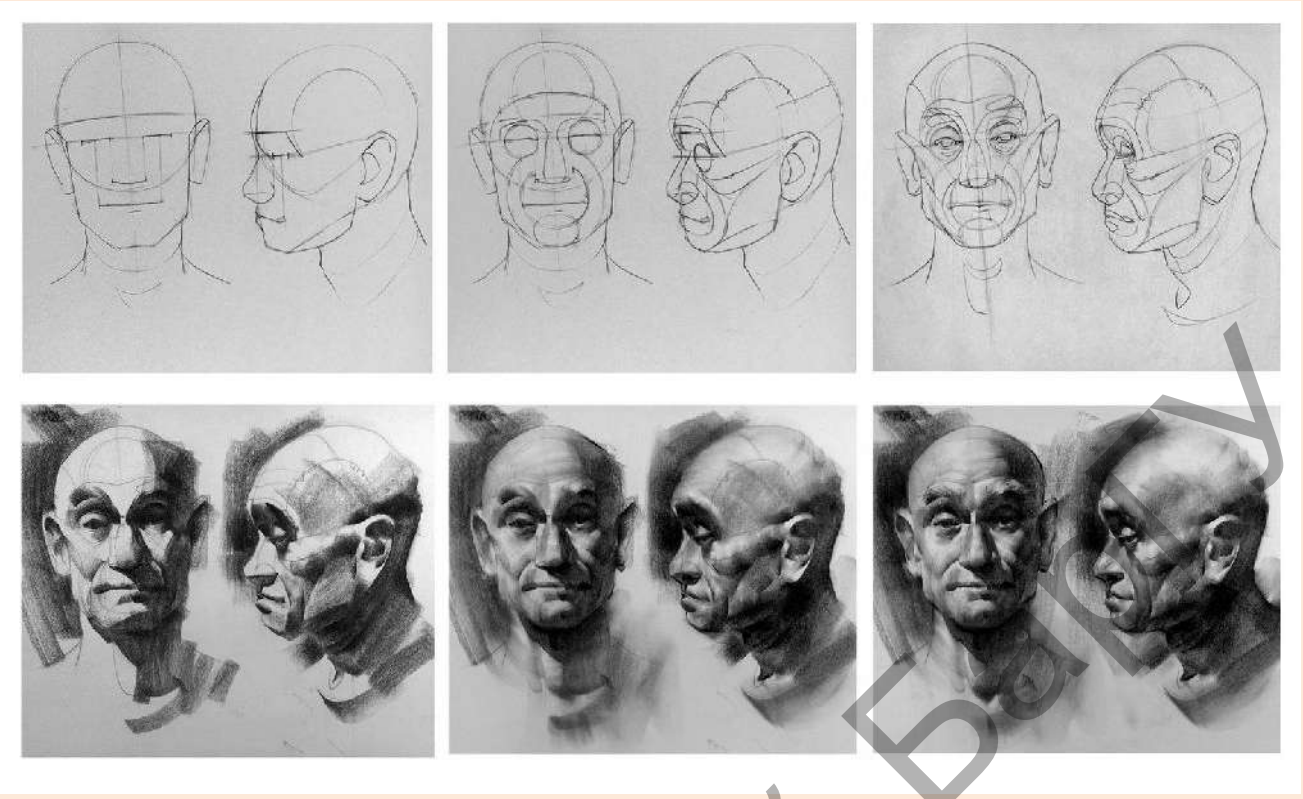


Рисунок 2.76 — Последовательность изображения живой модели [133]

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [1], [5], [6].

## 2.12.3 Рисование головы живой модели (завершение работы)

1. Обобщение деталей, выявление характера модели, достижение целостного впечатления от образа.
2. Наброски головы человека в анфас, профиль и повороте в три четверти.

**Цель:** изобразить голову женской или мужской модели с обобщением деталей.
**Примерное задание:** светотеневая моделировка женской или мужской головы с обобщением деталей лица модели на формате А3 (окончание работы).
**Оборудование:**
– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;
– комплект учебно-наглядных пособий;
– натурщик;
– предметный фонд;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**
Прорисовывая детали живой модели, всё время проверяйте их взаимосвязь. В процессе моделировки формы светотенью штрих старайтесь класть по направлению движения мышц. В конце работы внимательно следите за целостностью формы. Главное в рисунке нужно выделить, подчеркнуть, создавая необходимые контрасты света и тени, заштриховывая и приглушая второстепенное (рисунок 2.77).

Репозиторий БГПУ

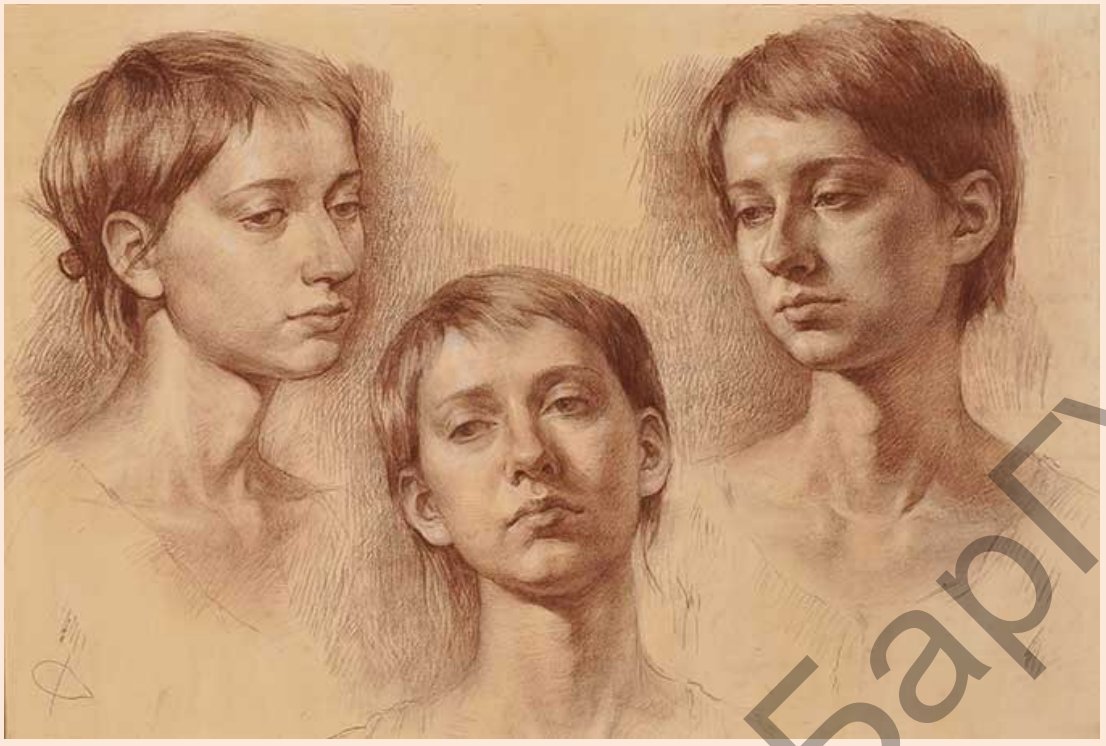


Рисунок 2.77 — Учебный рисунок [134]

С самого начала работы соблюдайте принцип «от общего к частному, от частного к целому». Завершение рисунка не механическая работа, фиксация деталей; наоборот, это самая сложная и трудная задача, требующая умения доводить рисунок до последнего штриха. Рисунок можно считать законченным в том случае, когда наиболее ясно передана форма, когда всё — от общих масс до мельчайших деталей — соподчинено и составляет одно целое. Уточняйте и одновременно смягчайте форму деталей лица, всё более приближая их к натуре. Проводите дальнейшую тональную проработку формы, находите нюансы света и тени. Внимательно сравнивайте рисунок с натурой, а детали подчиняйте целому, стремясь придать рисунку законченность и целостность.

Для закрепления знаний и навыков рисования живой головы полезно в дальнейшем выполнять наброски головы с живой натуры [135].

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [6], [8], [10], [12], [14], [16], [17].
Дополнительная литература: [2], [4], [6].

## Тема 2.13 Рисование гипсовых слепков конечностей человека

### 2.13.1 Рисование гипсовых слепков конечностей человека (рука, кисть руки)

1. Изображение конечностей человека — необходимый компонент профессионального мастерства специалиста, связанного с созданием одежды.
2. Пластическая анатомия руки человека.
3. Конструктивное изображение формы руки, кисти руки с учётом пропорций и передачи объёма.
4. Последовательное выполнение рисунка гипсового слепка конечности человека: кисти руки.
5. Зарисовки с натуры гипсовой модели кисти руки.



Репозиторий БарГУ

**Цель:** выполнить рисунки гипсового слепка руки, кисти руки.

**Примерное задание:** зарисовки с натуры гипсовой модели руки, кисти руки на формате А3 или А2.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи,
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Приступая к изображению руки, кисти руки ознакомьтесь с внутренним устройством руки, её пропорциями, внешними конструктивными особенностями, пластической анатомией (рисунок 2.78). Особенно полезно знать опознавательные точки кисти рук: они помогают ориентироваться при построении.

В этом задании, параллельно с изучением живой натуры, делайте зарисовки с гипсовых моделей руки и с гипсовых мышечных экорше. Они способствуют пониманию живой формы, и рисовать их лучше на том же листе, на котором изображается живая рука. В композиционном отношении это задание сложное. На листе бумаги нужно расположить и части живой модели, и подсобные анатомические рисунки — скелета, мышечных экорше (рисунок 2.79). Это приучает правильно компоновать на листе элементы будущего рисунка [136].

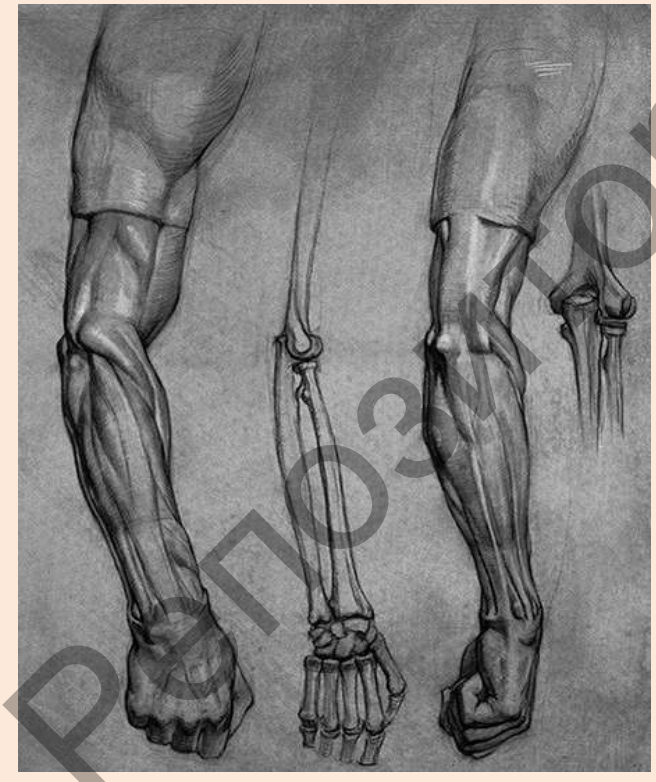


Рисунок 2.78 — Учебный рисунок [137]



Рисунок 2.79 — Учебный рисунок [138]

Освещая постановку искусственным светом (рассеянного света следует избегать), освещайте её немного сверху, чтобы выявлялась присущая кисти рук конструкция, ясно воспринималась большая форма и в то же время не пропадали мелкие детали. Источник света направляйте так, чтобы тени, света, полутона и рефлексы способствовали выявлению конструктивных особенностей и связей между частями. Хорошая постановка всегда вызывает интерес, желание работать.



Репозиторий БарГУ

Надо строить кисть с определения её положения в пространстве, если допущена ошибка в главном направлении массы кисти, то в дальнейшем придётся много переделывать. Установите пропорции и положение основных отделов, наметьте детали, соотнося их с целым (рисунок 2.80).

Далее приступайте к тоновой проработке.

В целях дальнейшего изучения пластики и конструкции руки выполняйте зарисовки руки с натуры различными графическими материалами (рисунок 2.81) [139].



Рисунок 2.80 — Учебный рисунок [140]



Рисунок 2.81 — Учебный рисунок [141, с. 147]

Репозиторий БарГУ

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [11], [12], [13], [16], [18].

Дополнительная литература: [1], [5], [6].

### 2.13.2 Рисование гипсовых слепков конечностей человека (нога, стопа)

1. Пластическая анатомия ноги человека.
2. Конструктивное изображение формы ноги, стопы человека с учётом пропорций и передачи объёма.
3. Последовательное выполнение рисунка гипсового слепка конечности человека: стопы.
4. Зарисовки с натуры гипсовой модели стопы.

**Цель:** выполнить рисунки гипсового слепка ноги,стопы.
**Примерное задание:** зарисовки с натуры гипсовой модели ноги,стопы на формате А3 или А2.
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Для изображения конечностей человека (нога, стопа), необходимы знания анатомии, пропорции, конструкции, перспективы, направлений и движений. Без познания анатомии невозможно выполнить грамотный и убедительный рисунок, а поверхностное изучение анатомии мало что даёт для серьёзного основательного понимания. Только глубокое вдумчивое отношение, способность анализировать, могут привести вас к серьёзному знанию анатомии строения ступни. Процесс изучения анатомического строения конечностей должен непременно проходить одновременно с выполнением зарисовок и пометок (рисунок 2.82) [142].

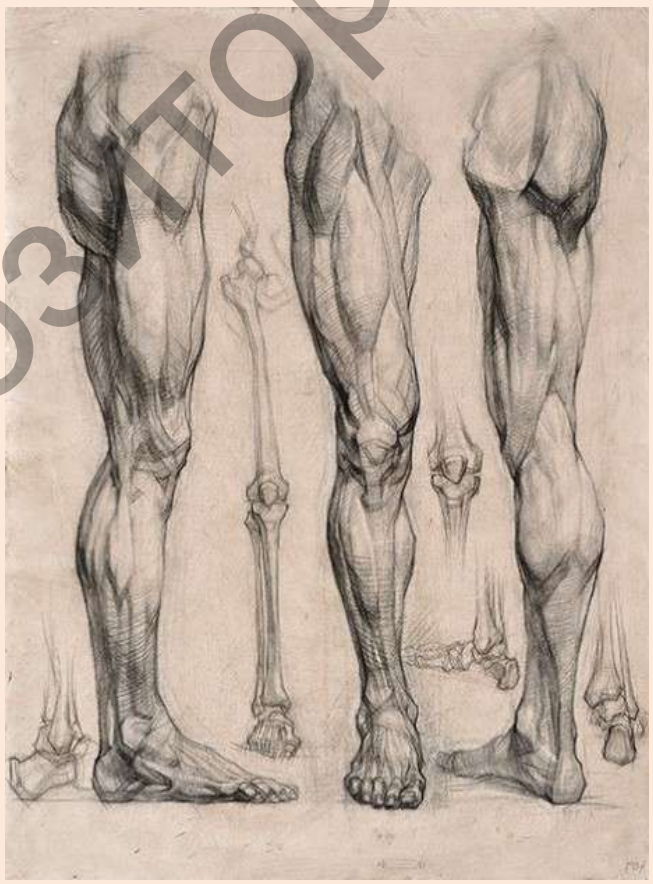


Рисунок 2.82 — Учебный рисунок [143]



РепозиТорий БарГУ

Выражая конструктивную схему строения конечностей, за основу берите наиболее характерные анатомические выступы и углубления на форме. Таким образом, конструктивный рисунок является первоосновой, в которой уже определенно выражено то, что получит своё завершение в законченном рисунке.

Далее приступайте к лёгкой тоновой проработке, одновременно ведя «лепку» формы стопы. Находите нюансы света и тени. Внимательно сравнивайте рисунок с натурой, а детали подчиняйте целому, стремясь придать рисунку законченность и целостность.

Начинайте учебный рисунок с гипсовых слепков, так как неподвижность гипсовых моделей даёт возможность не спеша вести работу, анализировать, сверять пропорции, учитывать перспективу (рисунки 2.83; 2.84; 2.85).



Рисунок 2.83 — Учебный рисунок [144]

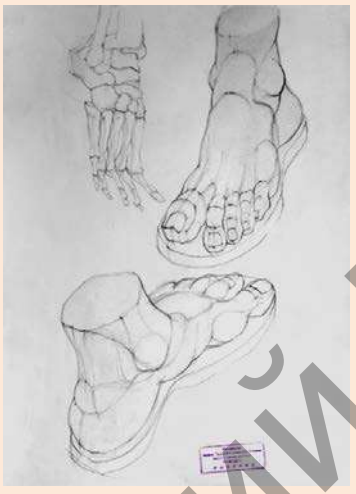


Рисунок 2.84 — Учебный рисунок [145]



Рисунок 2.85 — Учебный рисунок [146]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [16], [18].
Дополнительная литература: [2], [5], [6].

### 2.13.3 Рисование гипсовых слепков конечностей человека

1. Обобщение формы, светотеневая моделировка гипсовых слепков конечностей человека.
2. Наброски с натуры ноги, стопы человека в разных пространственных положениях.
3. Наброски с натуры руки, кисти руки в разных пространственных положениях.

**Цель:** выполнить наброски с натуры руки, кисти руки, ноги, стопы в разных пространственных положениях.

**Примерное задание:** наброски с натуры руки, кисти руки, ноги, стопы в разных пространственных положениях разными графическими материалами на формате А4, А3.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовые слепки, объёмные модели, муляжи;
- предметный фонд;
- образцы работ.

Репозиторий БарГУ

**Методические рекомендации**

Основательно поработав над изучением строения формы, проверьте свои знания рисунками с натуры и по памяти, чередуя их время от времени, а иногда упражняясь в рисовании по воображению, выявляя механику движения конечностей. Размеры рисунка рук и ног на листе бумаги не должны быть больше натуральных величин (рисунок 2.86) [147].

При выполнении набросков ориентируйтесь на анатомические выступы и углубления — так называемые опорные и узловые точки, определяя направление, движение, пропорции и массу формы, а также на этапы конструктивного изображения (рисунок 2.87) [148].

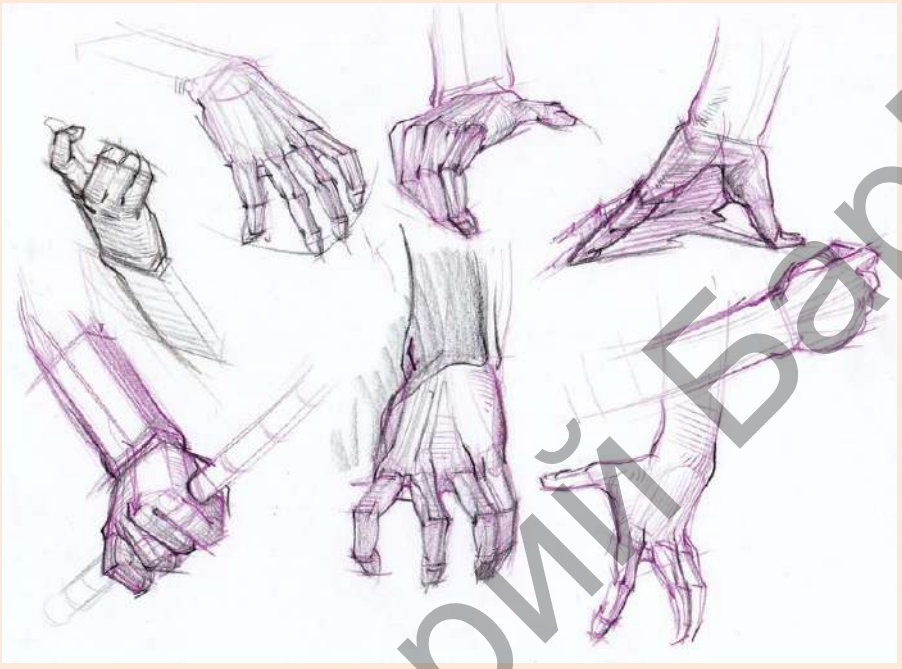


Рисунок 2.86 — Учебный рисунок [149, с. 175]

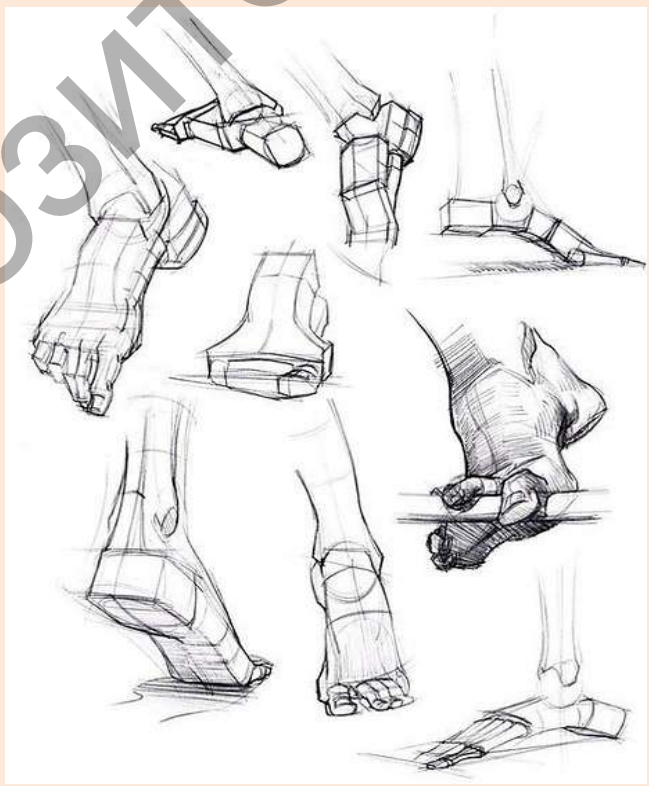


Рисунок 2.87 — Учебный рисунок [150, с. 254]

Репозиторий БарГУ

При изображении рук и ног ставьте их в покое и движении, в окружении предметов или без них, но при этом ищите предельно естественное положение (рисунок 2.88). Две кисти рук можно объединить каким-либо действием или поставить каждую отдельно. Иногда в одной постановке целесообразно «увязать» кисти рук с ногой. Однако при этом желательно заботиться о естественности движений. Плоско поставленная натура менее интересна для рисунка, и, наоборот, лёгкий или даже сильный ракурс создаёт аспекты, хотя порой и сложные, но очень полезные для обучения. Находя движение рук для постановки, стремитесь к тому, чтобы выявить все отделы, составляющие кисти рук, запястье, пясть, пальцы [151].

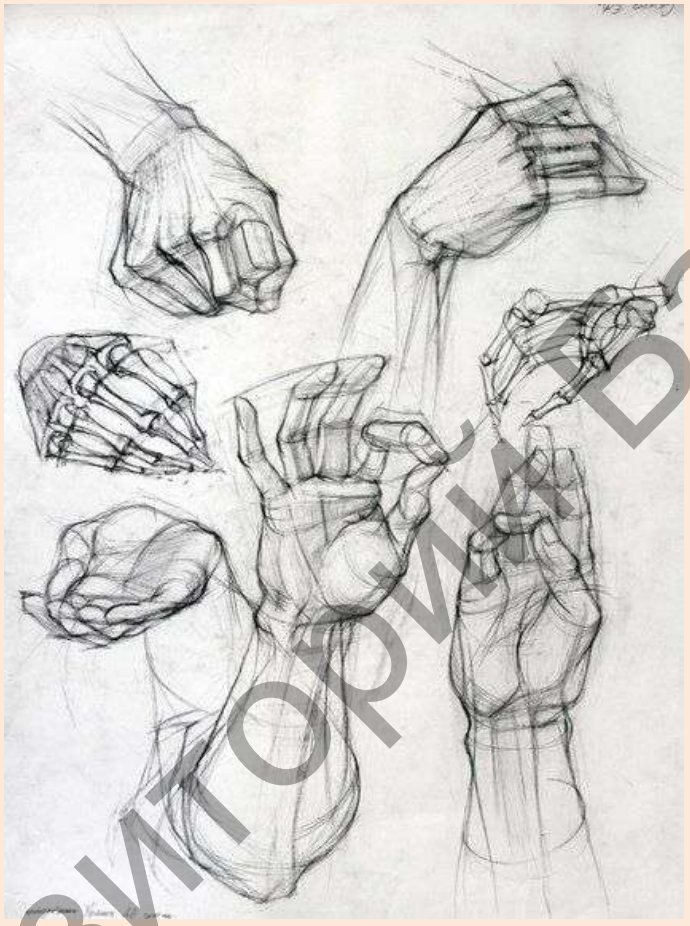


Рисунок 2.88 — Учебный рисунок [152]

Репозиторий ВарГУ

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [13], [14], [15], [16].
Дополнительная литература: [2], [4], [5].

## Тема 2.14 Рисование фигуры человека

### 2.14.1 Рисование фигуры человека (анфас, профиль)

1. Анализ изображения человека в произведениях мастеров графики.
2. Голова человека как единица измерения (модуль) фигуры человека.
3. Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека.
4. Последовательное выполнение рисунка фигуры человека в анфас и профиль.

**Цель:** выполнить рисунок фигуры человека в анфас и профиль.

**Примерное задание:** зарисовки с натуры фигуры человека в анфас и профиль на формате А2, А3 различными графическими материалами.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- предметный фонд;
- динамические моделей фигуры человека;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Для изображения фигуры человека в анфас и профиль, необходимы знания анатомии, пропорции, конструкции, перспективы, направлений и движений. Без познания анатомии невозможно выполнить грамотный и убедительный рисунок, а поверхностное изучение анатомии мало что даёт для серьёзного основательного понимания (рисунок 2.89).

Приступая к зарисовкам фигуры человека в анфас и профиль прежде всего, позаботьтесь о компоновке фигуры на формате листа бумаги, взятого вами для рисования. Затем определите масштаб фигуры, её верхнюю и нижнюю точки, и из взятого размера не выходите, намечая все части фигуры внутри заданного размера. Это очень важный момент: вы научитесь, таким образом, постоянно связывать масштаб рисунка с форматом бумаги или холста.

После того как вы задали размер и определили расположение фигуры, нужно её поставить. Фигура не должна казаться «падающей».

В первой стадии вашего рисунка (рисунок 2.90) возьмите задачу поставить фигуру, определить её высоту, пропорции, расположение и начать её построение. Лёгким прикосновением карандаша покажите общую массу фигуры. Наметка эта отнюдь не должна иметь вид мягкой куклы. Зная костяк, уже в самом начале рисунка находите членения фигуры, пользуйтесь её опорными точками, что даст возможность видеть пропорции и одновременно почувствовать связь форм, соответствие их основному движению модели. Опорные точки располагаются на фигуре следующим образом: яремная ямка (сзади — седьмой шейный позвонок), лобковое соединение, верхние края подвздошного гребня тазовых костей (две парные точки). Длину шеи можно отметить парными точками, лежащими на оси ушных раковин. В построении головы правильнее всего руководствоваться линией сечения, точнее плоскостью проходящей через стреловидный шов теменных костей [153].

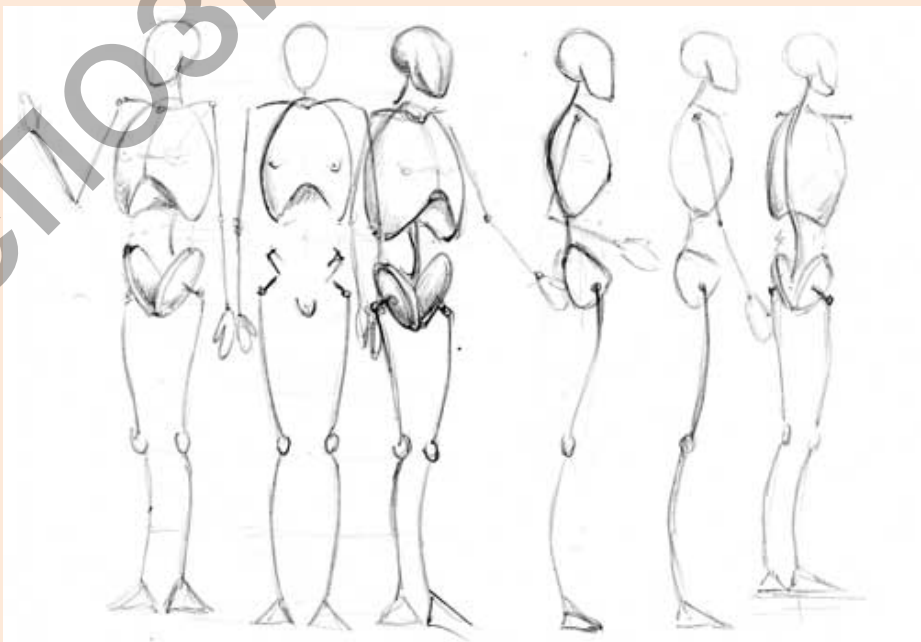


Рисунок 2.89 — Учебный рисунок [154]



Репозиторий БарГУ

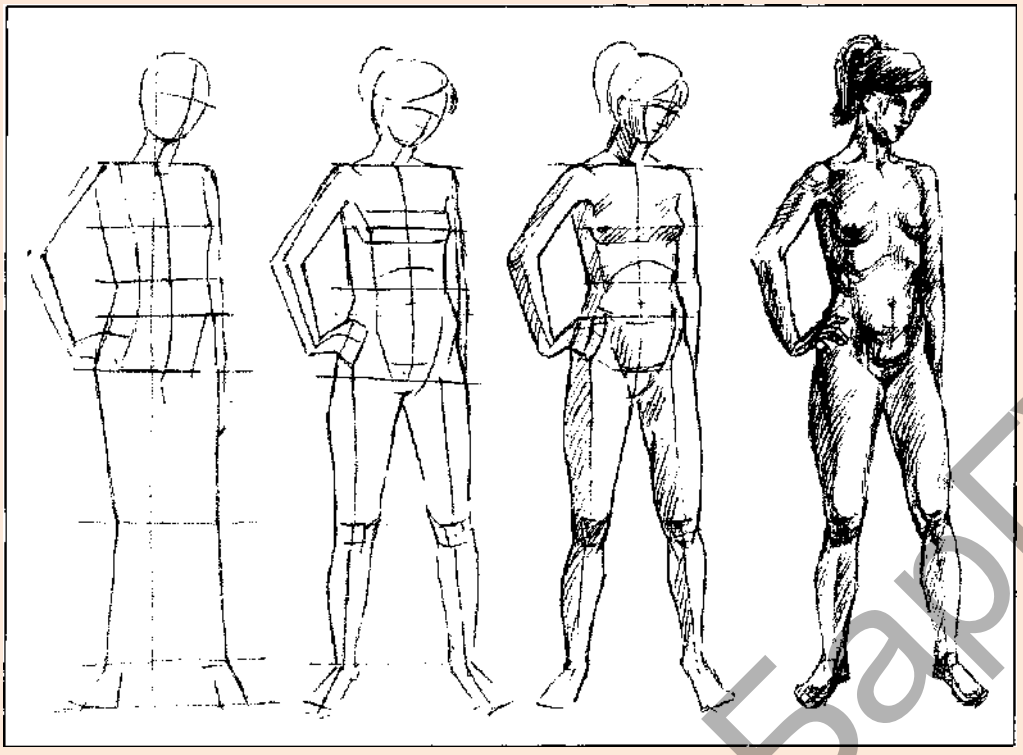


Рисунок 2.90 — Последовательность изображения фигуры человека [155]

Особенно хотелось бы подчеркнуть, что на первой стадии рисования карандашом, когда намечается общая масса всей фигуры, нужно во что бы то ни стало воспитывать в себе умение видеть фигуру цельно, то есть, прикасаясь карандашом к любому месту в рисунке, не теряйте из виду всю натуру и весь рисунок в целом. Когда смотрите на натуру, не упирайтесь в одно место, а ведите взгляд снизу вверх и сверху вниз, «впитывая» в себя всю фигуру.

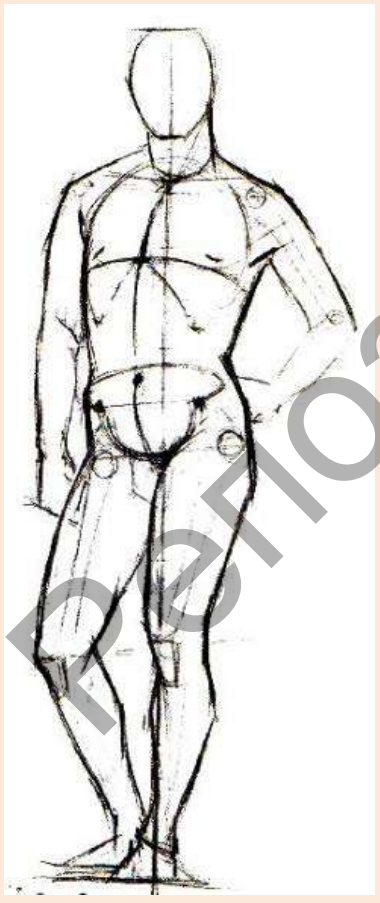


Рисунок 2.91 — Учебный рисунок [157]

После этого непременно внимательно проверьте рисунок. Теперь есть возможность сравнивать возникшее на бумаге с натурой. Итак, взгляд на натуру, потом на рисунок. Смотрите критически, строго, как будто проверяете не свой, а чужой рисунок.

Особенно внимательно проверьте постановку фигуры и, пока не поздно, именно сейчас внесите необходимые изменения.

А затем можно продолжить рисование (рисунок 2.91). Начинайте уточнять пропорции, ориентируясь на опорные точки костяка. На этой стадии к этим точкам можно прибавить ещё несколько точек: соски, пупок, складки живота и, при рисунке фигуры со спины, ягодичные мышцы [156].

Постановка фигуры, определившаяся в самом начале, должна проверяться до конца рисунка; точно так же и пропорции, и движение фигуры и т. д.

Рисование деталей и подробной характеристики формы немыслима без связи их с фигурой в целом, и должна способствовать более верной передаче именно цельного, общего во всей фигуре: в поставленной позе, её движении, её характере. Поэтому замеченные ошибки исправляйте в процессе всей работы над рисунком. Задача рисования заключается не в том, чтобы «изготовить» рисунок, а в том, чтобы путём постоянного сравнения, сделанного с натурой, научиться видеть ошибки и уметь их исправлять, приобретая, таким образом, возможность двигаться дальше и от рисунка к рисунку совершенствовать своё мастерство.

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.92 — Учебный рисунок [158]

Приближаясь к окончанию рисунка, особенно внимательно отнеситесь к моменту передачи общего, но общего, обогащённого целым рядом подробностей, характерных для фигуры человека, т. е. ваш рисунок как бы вступает в последнюю стадию рисования. И этой стадией будет, то необходимое обобщение, которое предполагает естественную гармонию, художественную согласованность всех частностей в рисунке фигуры так, как это есть в самой натуре.

В процессе работы целесообразно использовать различные графические материалы (уголь, сангина, соус и т. д.). Возможен вариант выполнения нескольких зарисовок на одном листе (рисунок 2.92) [159].

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [13], [15], [16].
Дополнительная литература: [2], [4].

Репозиторий БарГУ

### 2.14.2 Рисование фигуры человека (три четверти)

1. Переход от конструктивного рисунка скелета к моделированию формы тела человека.
2. Зарисовки динамических моделей фигуры человека (три четверти).
3. Выполнение силуэтных рисунков людей в разных движениях

**Цель:** выполнить рисунки фигуры человека в три четверти.

**Примерное задание:** зарисовки с натуры фигуры человека в три четверти на формате А2, А3 различными графическими материалами.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- предметный фонд;
- динамические моделей фигуры человека;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Чтобы нарисовать фигуру человека в три четверти анатомически правильно, необходимо знать строение скелета, мышц и сухожилий.

Изучение пластической анатомии основывается на наблюдении и изучении живой натуры путём зарисовок, запоминания любых источников, касающихся пластической анатомии, будь то анатомические рисунки, гипсовые анатомические фигуры и т. п.

Итак, перед тем, как начать рисовать фигуру человека в три четверти необходимо её правильно поставить в обычной естественной позе, с упором на одну ногу. Свет на фигуру должен падать сверху и несколько спереди. Особое внимание следует обратить, на каком уровне поставлена модель. Если модель возвышается на подиуме, то художнику следует работать стоя, если изображаемый человек стоит на полу, — то сидя. Важно следить за тем, чтобы линия горизонта была приближена к центру фигуры. Для начала рисовать фигуру лучше простым графитным карандашом.

Перед началом работы над рисунком модели фигуры человека в три четверти изучите её со всех сторон, чтобы получить как можно больше информации о рисуемом объекте: о строении тела, формы, положении, движении, а также о её характере. Перед тем как приступить к основному рисунку модели человека важно сделайте ряд краткосрочных набросков подготовительного плана, небольших по размеру: спереди, сбоку, со спины. Такие небольшие рисунки можно исполнить на половине листа ватмана. Предварительно бумага прикрепляется, и на ней определяют места расположения будущих набросков.

Начинайте рисунок фигуры человека с отметки линии центра тяжести, которая обычно начинается от яремной впадины (ямки) или от седьмого шейного позвонка. При рисовании фигуры спереди линию центра тяжести правильно вести от яремной ямки, а при рисовании со спины — от седьмого шейного позвонка. После этого на листе делают следующие отметки: верхушка темени, основание стопы и уровень лобкового сочленения, уровень и направление плеча и таза, коленных суставов, высота и ширина таза, размер головы изображаемой модели. Далее, уточнив пропорциональные размеры, можно приступать к построению фигуры модели.

При построении модели следует не забывать о взаимодействии грудной клетки человека с его плечевым поясом. Взаимное положение этих частей тела при опоре на одну ногу имеет свои закономерности. Из-за расслабленной мышцы ноги, таз, теряя свою опорную функцию, с одной стороны принимает слегка наклонное положение, удерживаясь опорной ногой с другой стороны человеческого тела. Таким образом, он не только имеет наклонное положение, но несколько перемещается в сторону опорной точки. Из-за этого перемещения таза грудная клетка с плечевым поясом принимает прямо противоположный наклон. Следовательно, расстояние между плечом и тазом опорной стороны сокращается (рисунок 2.93) [160].

Всё это рекомендуется прочувствовать на собственном теле, медленно перенося тяжесть тела с одной ноги на другую, внимательно наблюдая за процессом работы скелета и мышц.

Одной из главных задач на этапе построения фигуры в рисунке является постановка модели на плоскости так, чтобы это не вызывало у зрителя ощущения неустойчивости. Поэтому для контроля опускается линия отвеса.



Репозиторий БарГУ

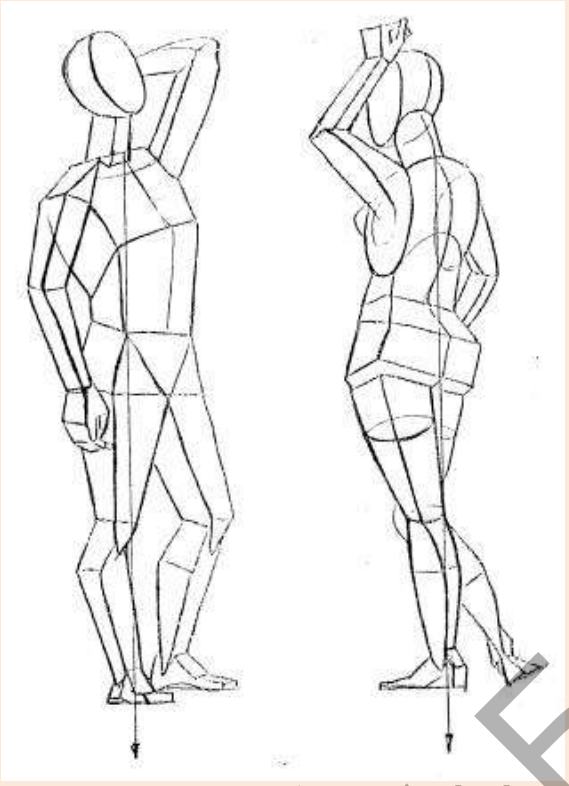


Рисунок 2.93 — Учебный рисунок [161]

Кроме выше сказанного существует так называемая средняя линия, которую чаще художники называют главной линией изгиба тела человека (рисунок 2.94). Этой линией контролируется пластика движений и положения фигуры, соответствие пластики к основному движению в постановках. Эта линия проводится от макушки головы вдоль оси шеи, через яремную впадину по оси грудины, животу, плавно переходящей к бедру опорной ноги, до основания стопы. Средняя линия определяет данное фигуре движение при опоре на одну ногу, облегчая тем самым зрительное восприятие пластики движений всей фигуры при постановке в рисунке [162].

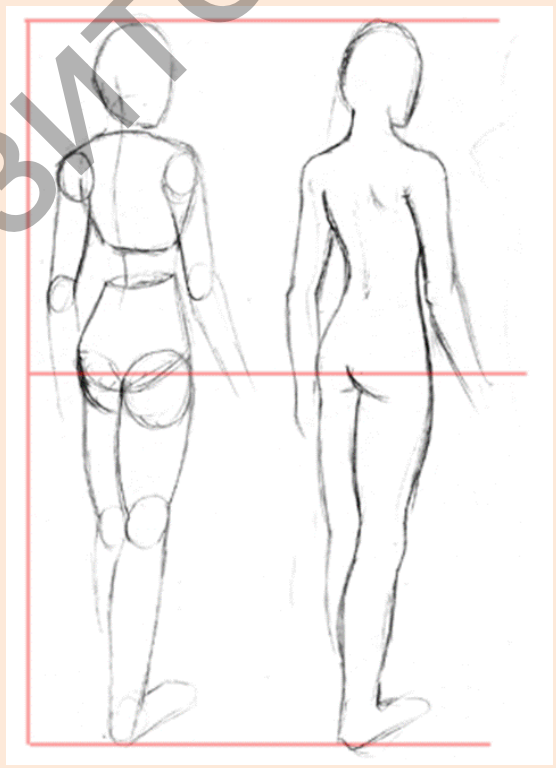


Рисунок 2.94 — Последовательность изображения фигуры человека в три четверти [163]



Репозиторий БарГУ

Для наименьшего перспективного искажения фигуры в рисунке существует линия горизонта, которая делит рисунок на три уровня. Верхний уровень — шея, средний — лобковый и нижний — середина голени. Так же применяется деление на два уровня: верхний — область солнечного сплетения, нижний — коленный сустав.

Для того чтобы определить дополнительную опорную точку на плоскости проводят линию перпендикуляра от дополнительной опоры.

В процессе работы целесообразно использовать различные графические материалы (уголь, сангина, соус и т. д.). Возможен вариант выполнения нескольких зарисовок на одном листе (рисунок 2.95) [164].



Рисунок 2.95 — Учебный рисунок [165]

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [16].
Дополнительная литература: [2], [4].

## Тема 2.15 Наброски фигуры человека в разных пространственных положениях

### 2.15.1 Наброски фигуры человека в разных пространственных положениях

1. Художественная выразительность в изображении фигуры человека.
2. Общая форму человека, её рисование с разных точек зрения, передача характера движения.
3. Способы изображения фигуры человека: конструктивный, силуэтный, декоративный.
4. Наброски фигуры человека (анфас, профиль, три четверти).

**Цель:** выполнить наброски фигуры человека (анфас, профиль, три четверти).

**Примерное задание:** наброски с натуры фигуры человека в разных пространственных положениях на формате А2, А3 различными графическими материалами.

**Оборудование:**

– мольберты по количеству студентов;
– рабочее место преподавателя;



Репозиторий ВарГУ

– комплект учебно-наглядных пособий;
– предметный фонд;
– динамические моделей фигуры человека;
– образцы работ.

**Методические рекомендации**

Чтобы развить остроту зрения и свежесть восприятия, умение выявить и зафиксировать главное в пластике фигуры живого человека, необходимы краткосрочные рисунки и наброски с натуры (рисунок 2.95).

Поскольку наброски ограничены небольшим временем, то в короткий срок требуется умение лаконичными средствами и в обобщённой трактовке передать самое существенное и характерное в изображаемой модели — остроту движения и основные пропорции. В наброске отражайте знания и опыт, приобретённые в изучении натуры. В набросках стремитесь подмечать в натуре главное и характерное, развивайте способность к наблюдению, глазомер [166].

На первых порах в набросках можно использовать простые графитные карандаши с мягкими стержнями. Затем по мере приобретения опыта можно используйте и другие материалы: карандаш «Ретушь», прессованный уголь, сангину, соус, тушь и другие мягкие материалы (рисунок 2.95).



Рисунок 2.95 — Учебный рисунок [167]

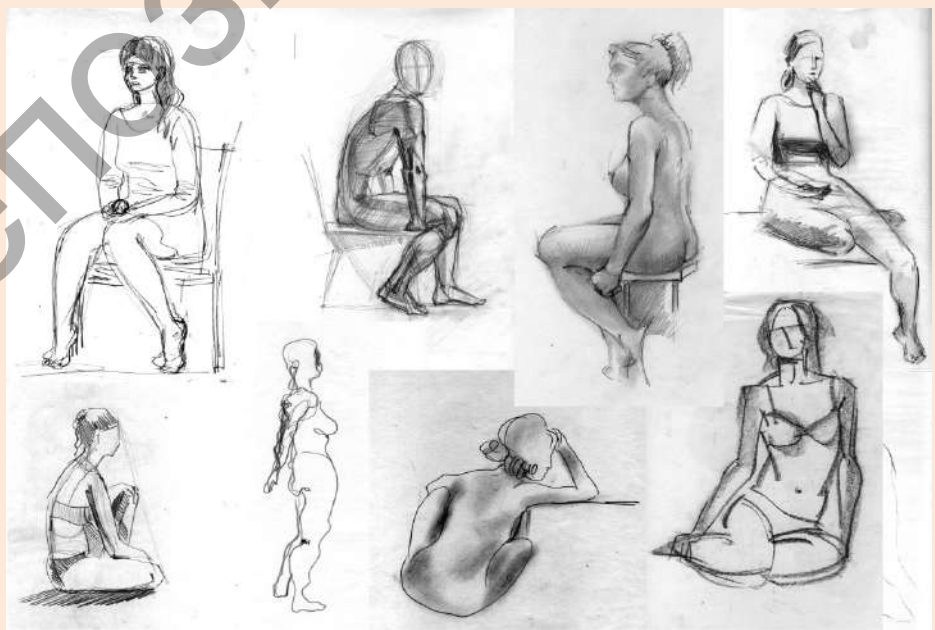


Рисунок 2.95 — Учебный рисунок [168]

Репозиторий БарГУ

Приступая к наброскам, ставьте перед собой конкретные задачи и пытайтесь их решить в ограниченный отрезок времени. Например, выполняя вспомогательный набросок для уточнения позы натуры, можно ограничиться наброском-схемой. Такие наброски помогают понять положение тела и отдельных его объёмов на листе бумаги, проанализировать распределение веса и движение крупных форм.

Однако это не означает, что все наброски необходимо начинать с построения подобной схемы. Если мы ставим задачу передачи живого впечатления от натуры, её движения, то главным выразительным средством такого наброска будет живая линия, контур. Именно на контуре сосредоточено внимание рисовальщика в первый момент. При этом построение, постановку, пропорции следует держать в уме, а сам контур должен быть не плоской однообразной линией, а являться границей формы. Живая, точная пространственная линия, являющаяся средством выражения трёхмерной формы, — результат долгих и целенаправленных упражнений.

В набросках с натуры пытайтесь передать несколькими линиями пластику фигуры, её движение (рисунок 2.95) [169].

В зависимости от нажима карандаша, от способа касания бумаги — острым концом или боковой поверхностью грифеля — можно получить широкие или узкие, тёмные или светлые, мягкие или жёсткие линии (рисунок 2.96).



Рисунок 2.95 — Учебный рисунок [170]



Рисунок 2.96 — Учебный рисунок [171]



Рисунок 2.97 — Учебный рисунок [172]

Выполнение набросков и зарисовок не только с натуры, но и по памяти и представлению активизирует и дополняет работу с натуры. Такие наброски углубляют знания о натуре и, в конечном счёте, служат воспитанию образного видения (рисунок 2.97) [173].

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [16].



Репозиторий БарГУ

## Тема 2.16 Рисование гипсовой анатомической фигуры человека

### 2.16.1 Рисование гипсовой анатомической фигуры человека (построение)

1. Значение пластической анатомии в овладении мастерством рисунка фигуры человека.
2. Значение скелета в определении пропорций и движения.
3. Опорные точки при построении фигуры человека.
4. Определение композиции и размера рисунка на листе, обобщённый набросок фигуры в заданном положении.
5. Построение гипсовой анатомической фигуры человека (гипсовый слепок анатомической модели (экорше) или фигуры Венеры Милосской).

**Цель:** выполнить построение гипсовой анатомической фигуры человека.

**Примерное задание:** построение гипсовой анатомической фигуры человека (экорше) на формате А2.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовый слепок анатомической фигуры человека (экорше);
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Изучению закономерностей строения форм и пластики человеческого тела способствует рисование анатомической модели фигуры человека.

В качестве образца используйте экорше: гипсовый слепок анатомической модели фигуры работы известного французского скульптора Ж. А. Гудона (1741—1828) (рисунок 2.98) [174].



Рисунок 2.98 — Гипсовый слепок анатомической модели фигуры (экорше) [175]



Репозиторий БарГУ

Для учебного рисунка анатомической модели необходимо взять половинку листа рисовальной бумаги или полуватмана. Это самый удобный размер, оправданный тем, что лист можно целиком охватить взглядом, да и рисунок получится достаточно крупный. На меньшем листе нельзя хорошо прорисовать детали фигуры.

Овладение мастерством рисунка фигуры человека невозможно без знания пластической анатомии. Причём одних теоретических знаний не достаточно, их необходимо применить на практике. В этом отношении полезно сделать зарисовки с муляжа скелета человека и гипсовой анатомической модели фигуры.

Знание пластической анатомии даёт понимание устройства тела человека и механизма его движений, позволяет вести рисунок фигуры человека исходя из его внутренней конструкции.

Скелет нужно осознать графически, т. е. уметь представить и нарисовать его внутри фигуры. Он является остовом фигуры в определении пропорций и движения.

Это задание предполагает длительный рисунок. В нём следует определить последовательность отдельных этапов рисунка, направленных на передачу движения, пропорций, форм и пластики фигуры.

Итак, рассмотрим этапы рисования гипсовой анатомической фигуры человека [176].

***Первый этап*** (рисунок 2.99). Поставьте фигуру в положение, которое соответствует вашей точке зрения. Определите композицию и размер рисунка на листе, наметьте верхнюю точку фигуры (макушку) и нижнюю точку (следки).

Далее лёгкими линиями делайте обобщённый набросок фигуры в заданной позе. Набросайте её общую массу, наметьте изгибы главной линии движения всего тела.

На передней поверхности фигуры главная линия идёт от яремной ямки, проходит вдоль оси грудины, посередине живота и лобка, по внутренней поверхности опорной ноги к лодыжке. Сзади главная линия идёт вдоль позвоночного столба, от седьмого шейного позвонка, через крестец, меж ягодичный разрез, вдоль внутренней поверхности опорной ноги и внутренней поверхности лодыжки.

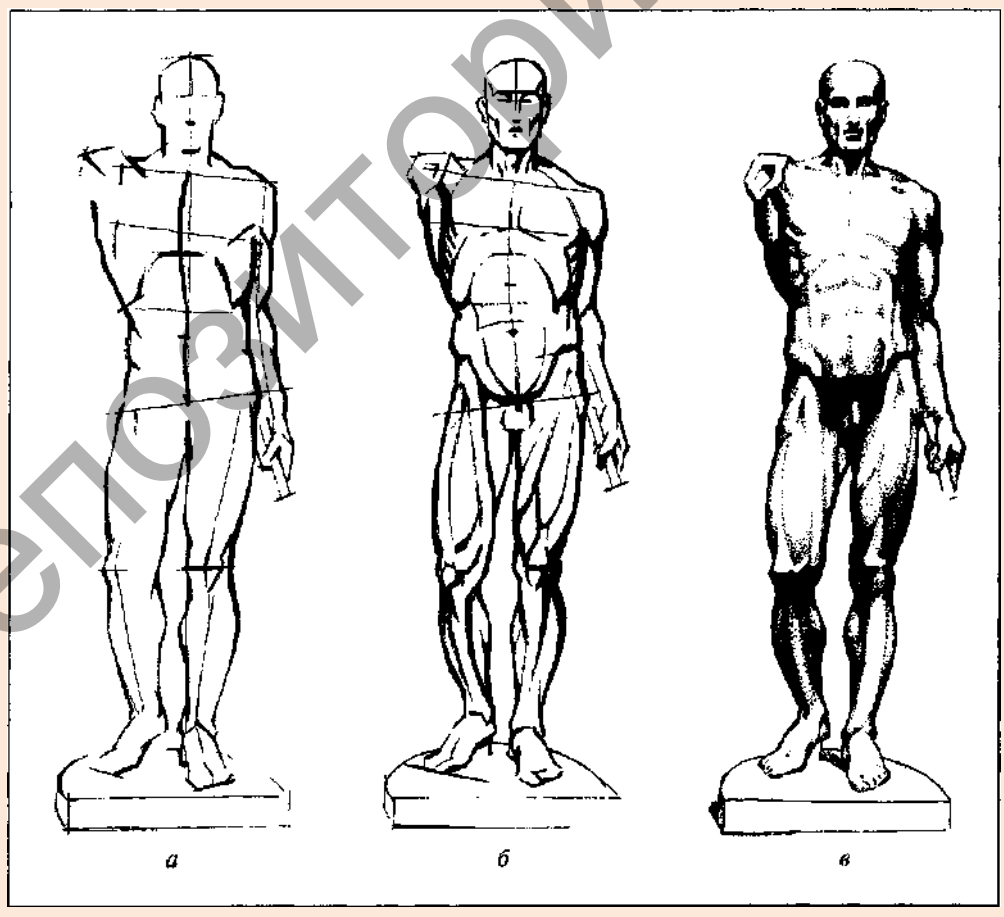



Рисунок 2.99 — Последовательность изображения гипсового слепка анатомической модели фигуры (экорше) [177]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.100 — Учебный рисунок [178]

Определите движение с помощью главной линии, зафиксируйте положение опорной ноги, наклон таза в сторону свободной ноги, наклон плечевого пояса и грудной клетки в сторону опорной ноги (противоположный наклон).

Затем уточните движение и членение торса, как наиболее сложной и массивной части фигуры. На этой стадии также наметьте оси основных объёмов верхних и нижних конечностей, которые расположены не по прямой линии, а под углом друг к другу (рисунок 2.100).

Особенно хотелось бы подчеркнуть, что на первом этапе рисунка, когда намечается общая масса и движение фигуры, нужно стремиться видеть фигуру цельно, т. е., прикасайтесь карандашом к любому месту в рисунке, не теряйте из виду всю натуру и весь рисунок в целом [179].

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [16].
Дополнительная литература: [2], [5].

### 2.16.2 Рисование гипсовой анатомической фигуры человека (тоновое решение)

1. Уточнение пропорций, границ передних и боковых поверхностей фигуры с лёгкой тональной прокладкой теневых мест.
2. Прорисовка отдельных частей фигуры, моделировка формы линией и тоном.

**Цель:** выполнить прорисовку отдельных частей фигуры с моделировкой формы линией и тоном гипсовой анатомической фигуры человека.

**Примерное задание:** прорисовка отдельных частей фигуры, моделировка формы линией и тоном гипсовой анатомической фигуры человека (экорше) на формате А2.



Репозиторий БарГУ

**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- гипсовый слепок анатомической фигуры человека (экорше);
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

***Второй этап*** (рисунок 2.101). Уточните пропорции, ориентируясь на опорные точки костяка.

Найдя пропорции фигуры (головы, шеи, грудной клетки с плечевым поясом, таза и конечностей) по высоте и ширине, наметьте границы поверхностей мышц.

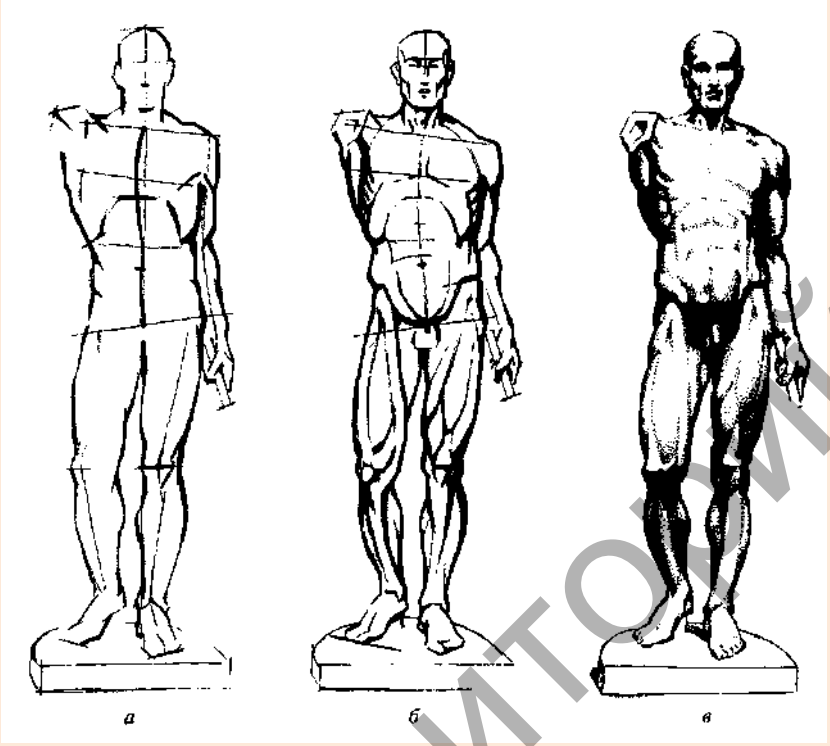



Рисунок 2.101 — Последовательность изображения гипсового слепка анатомической модели фигуры [180]



Рисунок 2.102 — Учебный рисунок [181]

Не увлекайтесь в этой работе мелкими деталями, помните о пластике и цельности общей формы крупных частей и всей фигуры. Рисунок ведите лёгкими линиями, не допускайте нажима и черноты.

На этом этапе наметьте границы передних и боковых поверхностей фигуры и лёгкой тональной прокладкой выделите теневые места.

***Третий этап*** (рисунок 2.102). Продолжите прорисовку отдельных частей фигуры. Учитывая освещение, переходите к моделировке формы линией и тоном. Больше всех освещены грудная клетка, голова, верхняя часть таза и бедро согнутой ноги. Тени залегают в нижней части живота, паховых складках, области шеи и коленных суставов, особенно у согнутой ноги [182].

На завершающей стадии рисунка обобщите обилие мышечных форм, выделите главные части тела, стремитесь к выразительности пластики фигуры в целом.

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [16].

Дополнительная литература: [2], [5].



Репозиторий БарГУ

## Тема 2.17 Длительный рисунок фигуры человека в несложном движении

### 2.17.1 Длительный рисунок фигуры человека в несложном движении (построение)

1. Конструктивно-пространственный анализ натурной постановки.
2. Размер фигуры и её композиция на листе.
3. Основные пропорции. Опорные точки построения. Средняя линия или «белая линия». Линия позвоночника.
4. Положение ног, торса, головы, центра тяжести фигуры. Расположение осей основных форм относительно друг друга и точки зрения рисующего.
5. Построение рисунка фигуры человека в несложном движении.

**Цель:** выполнить рисунок фигуры человека в несложном движении (построение).
**Примерное задание:** построение рисунка фигуры человека в несложном движении на формате А2.
**Оборудование:**
- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- натурщик;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Прежде чем приступить к работе над рисунком живой модели, необходимо изучить всё то, что образует формы живого организма и от чего зависят закономерность его движений и статика. Изучить не только снаружи, визуально, а изучить скелет, соединения костей между собой, мышцы тела.

Такое изучение даёт знание того, что требуется изобразить. Тогда мы будем изображать то, что знаем, будем не копировать модель, а пользоваться ею.

Рисование фигуры лучше начинать с рисования стоящей фигуры без сложного движения. Прежде чем начать рисунок фигуры, осмотрите её с разных точек зрения для того, чтобы ясно представлять положение тела в пространстве. Для лучшего понимания конструкции тела натурщика вживитесь в эту позу, повторите её собственным телом. Только после этого приступайте к определению композиции листа, центра тяжести, площади опоры, движения фигуры и т. д.

***Первый этап.*** Проведите вертикаль и разделите её пополам. Отметьте одну восьмую вертикали сверху, что составляет размер головы. Если мы рисуем фигуру с опорой на одну ногу, то наша вертикаль совпадает с тремя точками: яремной ямкой (вырезкой), лобковой костью (лонным сращением), внутренней лодыжкой (большеберцовой костью) и пяткой. На вертикали от пятки отметьте высоту подъёма до голеностопного сустава, что по пропорции равно почти половине высоты головы (рисунок 2.103) [183].

Далее определите направление плечевого и тазового поясов, их степень наклона в противоположные стороны. Линия плечевого пояса пройдёт через яремную ямку с наклоном в сторону, а линия тазового пояса пройдёт через лонное сращение от большого вертела опорной ноги с наклоном в сторону свободной ноги.

Определите ширину плечевого и тазового поясов, которая в дальнейшем слегка изменится и уточнится. А пока ширину тазового пояса по отношению к высоте всей фигуры определите в одну шестую, ширину плечевого пояса — в одну пятую высоты всей фигуры.

Если соединить след от пятки опорной ноги с точкой большого вертела лёгкой линией, то получится почти осевая линия всего объёма, правда, в дальнейшем претерпевающая большие изменения и дополнения. На плечевом поясе над опорной ногой край его соедините с краем таза пояса над свободной ногой.

Весь ход размышления с карандашом в руке должен происходить весьма бегло и быстро, слегка касаясь бумаги, не пережимая его и не черня (рисунок 2.104) [184].

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.103 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 1) [185]

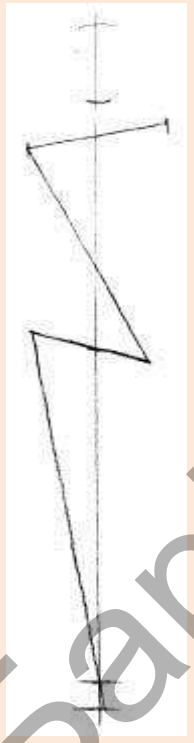


Рисунок 2.104 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 2) [186]

Одна из главных задач — это определение линии «большого движения». Она изображается дугообразной линией, идущей от яремной ямки по направлению к лобковой кости и дальше от лонного сращения в противоположном направлении дуги на пятку опорной ноги. Если голова наклонена в сторону опорной ноги, то дугообразную линию, идущую от лонного сращения до яремной ямки, продолжите на теменное возвышение головы (рисунок 2.105) [187].

Далее определите общий объём грудной клетки и таза, затем уточните некоторые малые формы: ступни, ширину таза, грудную клетку в области первого ребра (рисунок 2.106).



Рисунок 2.105 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 3) [188]

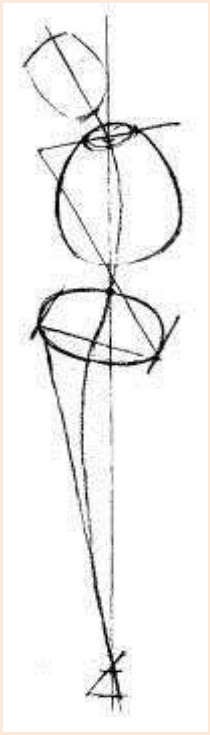


Рисунок 2.106 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 4) [189]

Репозиторий БарГУ

Теперь пришло время наметить руки в том движении, в котором находится модель. Можно уже провести контур опорной ноги, охват больших объёмов голени коленного сустава, показать пластический переход от противоположной стороны грудной клетки в сторону опорной ноги на её силуэт с выходом на коленный сустав и с охватом голени икроножной части (рисунок 2.107) [190].

Наметьте свободную ногу, её осевую ступню, а также уточните положение таза, его осевые, согласуйте нахождение коленной чашечки опорной ноги с коленным суставом свободной ноги (рисунок 2.108).

Свободную конечность определите большими объёмами по её основным пластическим направлениям: от подвздошной кости (верхней её ости) с выходом на внутреннюю часть свободной ноги, что почти совпадает с направлением портняжной мышцы; охватив контурно край бедра (эпифиз бедренной кости). Продолжайте дугообразную линию на внешнюю сторону голени и далее на уровне голеностопного сустава. Выведите линию на внутренний мыщелок большеберцовой кости с овальным охватом в сечении всей голени на этом уровне (рисунок 2.109).

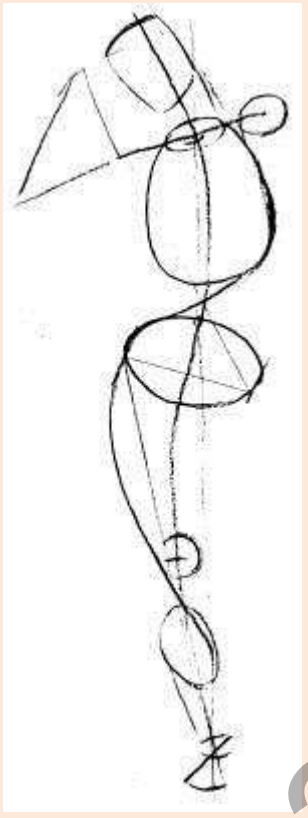


Рисунок 2.107 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 5) [191]



Рисунок 2.108 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 6) [192]

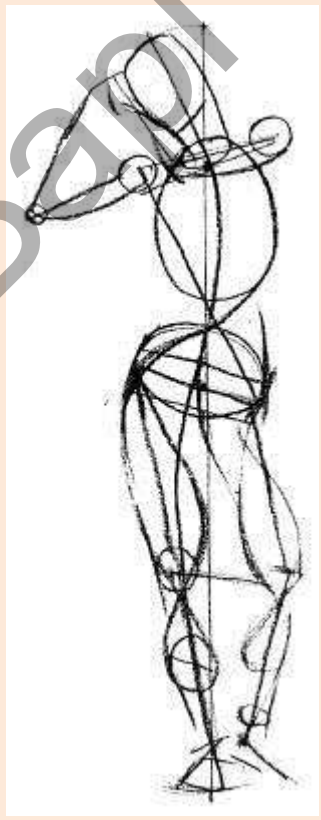


Рисунок 2.109 — Последовательность рисования фигуры человека (этап 7) [193]

С внутренней стороны свободной ноги от лобковой кости, контурно охватив бедро дугообразной линией, направляйте её, пересекаясь с портняжной, и выходите на внешнюю сторону бедра, совпадая дугой с внешней мышцей бедра (квадрицепсом), и через край верхней коленной чашечки ведите дугообразную линию на внутренний край голени свободной ноги, подчёркивая икроножную мышцу. Теперь, если внимательно посмотреть на схему, в ней явно прочтём S-образные, дугообразные, «змееобразные» линии в любопытном соотношении между длинными и короткими отрезками этой самой S-образной. Все соотношения будут соответствовать принципу золотого сечения, что, по сути, является принципом гармонии [194].

### Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [16].
Дополнительная литература: [2], [5].



Репозиторий БарГУ

### 2.17.2 Длительный рисунок фигуры человека в несложном движении (тоновое решение)

1. Уточнение пропорций, границ передних и боковых поверхностей фигуры с лёгкой тональной прокладкой теневых мест.
2. Прорисовка отдельных частей фигуры, моделировка формы линией и тоном.

**Цель:** выполнить длительный рисунок фигуры человека в несложном движении (продолжение).

**Примерное задание:** прорисовка отдельных частей фигуры, моделировка формы линией и тоном в длительном рисунке фигуры человека в несложном движении на формате А2.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- натурщик;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

В рисунке уже чётко просматривается контур всей фигуры: опорная нога как основной естественный стержень этой постановки приобретает чёткость в силуэте и отдельными объёмами: бедро, голень, стопа. Бедро, в частности, может быть проявлено ясностью четырёхглавого мускула, голень — внешним характером передней большой бедренной мышцы и длинной малоберцовой мышцы; внутренняя сторона голени прорисовывается, прежде всего, трёхглавыми мышцами икры. Следует также отметить, что в данном рисунке детально уже вырисовывается весь объём коленного сустава. Уже хорошо и ясно видна грудная клетка, намечайте большую грудную мышцу с правой стороны модели у плеча, широкая мышца спины вместе с частью лопатки, дающая чёткий контур левой стороны модели (рисунок 2.110). Поскольку левая рука относительно передней плоскости ближе всего, то и внимание ей уделяете больше как в тоне, так и в прорисовке; особенность локтевого сустава — трёхглавая мышца плеча. Более мягко в тоне, но довольно внимательно и с полным «уважением» относитесь к правой стороне модели, и уже на этом этапе рисования уточняйте (проявляйте) плечо и предплечье, намечая и кисть. Особенно чётко прорисовывайте коленный сустав свободной ноги [195].

Результатом этого занятия должен стать рисунок конструктивного построения модели с начальной тоновой проработкой (рисунок 2.111).

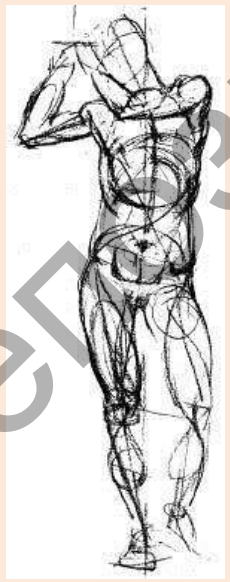


Рисунок 2.110 — Последовательность рисования фигуры человека [196]



Рисунок 2.111 — Учебный рисунок [197]

Репозиторий ВарГУ

**Рекомендуемый список источников:**

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [16].
Дополнительная литература: [2], [5].

### 2.17.3 Длительный рисунок фигуры человека в несложном движении (завершение работы)

1. Обобщение форм, выделение главных частей тела, стремление к выразительности пластики фигуры в целом.

2. Разнообразные графические материалы и технические приёмы для передачи фактуры волос, кожи, одежды.

3. Кратковременные наброски фигуры человека в разных пространственных положениях.

**Цель:** выполнить длительный рисунок фигуры человека в несложном движении (завершение работы).

**Примерное задание:** обобщение форм, выделение главных частей тела в длительном рисунке фигуры человека в несложном движении на формате А2.

**Оборудование:**

- мольберты по количеству студентов;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий;
- натурщик;
- предметный фонд;
- образцы работ.

**Методические рекомендации**

Следующий этап связан с уточнением пространственно-конструктивного восприятия фигуры на листе и уточнением фрагментов. Стопу свободной ноги, контур бедра с внутренней стороны намечайте с учётом падающих теней. Словом, этот этап рисунка может быть на грани завершения. На нём решайте плановость, передние и боковые площадки строения как всей фигуры в целом, так и отдельных её частей (рисунок 2.112).

Завершение в любом деле — это условность, потому что завершать можно до бесконечности. И это верно, но в данном случае говорится о таком завершении, когда то, что нарисовано, даёт нам ясную картину предмета или человека [198].

На завершающем этапе (рисунок 2.113) помните и о графической культуре, т. е. о таком исполнении, при котором объект должен красиво читаться зрителем.



Рисунок 2.112 — Последовательность рисования фигуры человека[199]



Рисунок 2.113 — Последовательность рисования фигуры человека [200]

Репозиторий БарГУ



Рисунок 2.114 — Учебный рисунок [201]

В конце необходимо подчеркнуть, что обучение рисованию начинается с простейших подготовительных упражнений, с последовательного и постепенного зрительного овладения знаниями и навыками художественного мастерства в изобразительном искусстве. Надо всегда помнить, что поставлена задача, показать трёхмерный объём формы на двухмерной плоскости листа. И это можно сделать либо тоном — в полную силу соотнося свет и тень, — либо линией и тоном, не перегружая рисунок [202].

Вариант окончательного решения детальной тоновой проработки является студенческая работа (рисунок 2.114).

## Рекомендуемый список источников:

Основная литература: [3], [4], [5], [7], [9], [10], [12], [14], [15], [21].
Дополнительная литература: [2], [5].

Репозиторий БарГУ

## ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ И КОНТРОЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

### Тема: История развития рисунка

**Презентации:**
1. Тема «История развития рисунка у разных народов».
2. Тема «Авангардные направления в рисунках художников XX в.».

**Тестовые задания:** электронный сборник тестовых заданий.

**Рефераты:**
1. Тема «Назначение рисунка и его особенности в Древнем Египте».
2. Тема «Законы изображения, особенности рисунка в искусстве Древней Греции».
3. Тема «Прикладной характер рисунка в эпоху Римской империи».
4. Тема «Самостоятельное значение рисунка в эпоху Возрождения».
5. Тема «Русская школа рисунка XVIII—XIX вв.».
6. Тема «Выражение творческой индивидуальности в рисунках художников XX в.».

### Тема: Техника рисунка

**Презентации:**
1. Тема «Художественные материалы для создания рисунков».
2. Тема «Изобразительные возможности графических материалов».
3. Тема «Способы и технические приёмы работы графическими материалами».
4. Тема «Бумага, её история».

**Творческие задания:**
1. Сделайте подбор репродукций картин художников, демонстрирующих изобразительные возможности графических материалов.
2. Выполните учебно-методическую таблицу «Основные изобразительные средства рисунка».
3. Разработайте тестовые задания по теме «Техника рисунка».

### Тема: Рисование группы геометрических тел (тоновое решение)

**Практические работы:**
1. Завершите самостоятельно графическое решение натюрморта из геометрических тел (куб, цилиндр, шар).

Передайте конструктивные особенности предметов натюрморта с учётом перспективного сокращения плоскостей.

Сделайте светотеневую проработку формы предметов и фона.

Покажите возможности техники работы графическим карандашом.

2. Выполнение композиционные эскизы группы геометрических тел (куб, цилиндр, шар) с разных точек зрения.

**Творческие задания:**
1. Составьте структурно-логическую схему ответа: Последовательность построения натюрморта из геометрических фигур.
2. Составьте структурно-логическую схему ответа: Последовательность светотеневой моделировки натюрморта из геометрических фигур.
3. Выполните творческую работу несложного натюрморта из геометрических фигур различными графическими материалами (гелиевая ручка; перо, тушь и т. д. — по выбору).

Репозиторий БарГУ

## Тема: Графическое решение натюрморта из предметов быта (продолжение работы)

**Практические работы:**

1. Завершите самостоятельно графическое решение натюрморта из предметов быта (карандаш).
Передайте объём предметов, их материальность, состояние освещения.
Покажите возможности техники работы графическим карандашом.
2. Выполните творческую работу несложного натюрморта из предметов быта графическими материалами (гелиевая ручка; перо, тушь).
3. Разработайте шкалу тонов для светотеневой моделировки предметов.

**Разработка наглядных пособий:**

1. Выполните наглядное пособие, которое формирует представление о композиционном размещении предметов натюрморта.
2. Выполните серию творческих работ натюрморта, демонстрирующих разные графические техники.
3. Разработайте учебно-методическую таблицу «Этапы рисования натюрморта».
4. Сделайте подборку репродукции картин художников в жанре натюрморта.

## Тема: Наброски фигуры человека в разных пространственных положениях (продолжение работы)

**Практическая работа:**

1. Выполните серию набросков фигуры человека в спортивной одежде в разных движениях (положение анфас, профиль, три четверти).
Продемонстрируйте статику и динамику человека.
Покажите возможности работы графическим карандашом.

**Разработка наглядных пособий:**

1. Разработайте серию графического изображения фигуры человека карандашом, углём, фломастерами, кистью и тушью, акварелью на тонированной и обёрточной бумаге.
2. Выполните учебно-методическую таблицу, демонстрирующую последовательное выполнение рисунка фигуры человека (анфас, профиль).
3. Сделайте подбор репродукций картин художников с изображением человека в статике и движении.
4. Выполните учебно-методическую таблицу «Способы изображения фигуры человека: конструктивный, силуэтный, декоративный».

## Тема: Рисование гипсовой анатомической фигуры человека (завершение работы)

**Практические работы:**

1. Завершите самостоятельно графическое решение гипсовой анатомической фигуры человека.
Обобщите обилие мышечных форм, выделите главные части тела человека.
Подчеркните выразительность пластики фигуры в целом.
2. Выполните кратковременные наброски анатомической модели спереди, сбоку и сзади с прорисовкой в них по памяти скелета.

**Творческие задания:**

1. Сделайте подбор репродукций картин художников с изображением античных гипсовых фигур.
2. Выполните учебно-методическую таблицу «Последовательность рисования гипсовой анатомической фигуры человека».
3. Разработайте тестовые задания по теме «Последовательность рисования гипсовой анатомической фигуры человека».
4. Выполните творческую работу античной гипсовой фигуры.

Репозиторий БарГУ

*ТЕКУЩИЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ*

## РАЗДЕЛ 1
## ГРАФИКА КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

### Задания с выбором правильного ответа

1. Изобразительное искусство относится к следующим видам искусств:
а) пластическим;
б) временным;
в) синтетическим;
г) пространственным.

2. Искусством чёрного и белого называют такой вид изобразительного искусства как:
а) живопись;
б) архитектуру;
в) графику;
г) скульптуру.

3. Специфическим жанром графики является:
а) карикатура;
б) натюрморт;
в) портрет;
г) пейзаж

4. Специфическим жанром графики является:
а) пейзаж;
б) бытовой жанр;
в) плакат;
г) батальный жанр.

5. Определите характер применения цвета в графических произведениях:
а) цвет играет главенствующую роль;
б) цвет подчиняется особенностям изображения, присущим рисунку;
в) не имеет значения характер цвета;
г) графическое произведение не может быть цветным.

6. Вид графики, к которому относятся денежные знаки:
а) компьютерная;
б) книжная;
в) прикладная;
г) станковая.

7. Графика как самостоятельный вид изобразительного искусства в привычной для нас форме сложился в эпоху:
а) Возрождения;
б) Древней Греции;
в) первобытного общества;
г) средневековья.

8. Академический рисунок — это:
а) быстрые наброски и зарисовки разнообразными графическими материалами;
б) многочасовая работа с подробной передачей конструкции и светотени объектов;

Репозиторий БарГУ

в) подготовительный рисунок для создания живописных полотен;
г) учебный рисунок по памяти и воображению.

9. К основному выразительному средству графики относится:
а) цвет;
б) линия;
в) объём;
г) форма.

10. Быстрый беглый рисунок, выполненный по памяти или с натуры — это:
а) копия;
б) оригинал;
в) набросок;
г) этюд

11. Начало теоретического обоснования правил рисования принадлежит:
а) первобытному человеку;
б) египтянам;
в) древним грекам;
г) древним римлянам.

12. В основу метода обучения рисунку было положено рисование с натуры в:
а) Древнем Египте;
б) Древней Греции;
в) Древнем Риме;
г) культуре народов Востока

13. Эпоха, которая отвергала реалистические тенденции в рисунке, если они не отвечали религиозному сюжету:
а) средневековья;
б) Возрождения;
в) Древней Греции;
г) Древнего Рима.

14. Эпоха, в которой изображение стало строиться как реальная картина:
а) Возрождения;
б) Древнего Рима;
в) средневековья;
г) Просвещения.

15. Эпоха, в которой сложилась техника рисунка, ставшая основой для последующих художественных школ:
а) Древнего Рима;
б) средневековья;
в) Возрождения;
г) Просвещения.

16. Великий художник эпохи Возрождения:
а) Микеланджело;
б) О. Кипренский;
в) М. Врубель;
г) Ж. Д. Энгр.

Репозиторий БарГУ

17. Художник, создатель первого в европейском искусстве пейзажного рисунка:
а) Леонардо да Винчи;
б) Микеланджело;
в) Джорджоне;
г) Тициан.

18. Художник Северного Возрождения, создававший рисунки всех типов и жанров:
а) А. Дюрер;
б) Ж. Д. Энгр;
в) К. Брюллов;
г) Боттичелли.

19. Художник Русской школы XVIII—XIX вв., любивший работать на слегка жёлтой или голубой бумаге, используя её тон:
а) О. Кипренский;
б) А. Дюрер;
в) И. Репин;
г) М. Дюшан.

20. Художник Русской школы XVIII—XIX вв., автор картины «Портрет Полины Виардо»:
а) К. Брюллов;
б) О. Кипренский;
в) А. Иванов;
г) М. Врубель.

21. Великий художник Русской школы XVIII—XIX вв., автор акварельных рисунков к библейским и евангельским сюжетам:
а) А. Иванов;
б) В. Серов;
в) И. Репин;
г) М. Врубель.

22. Бумага была изобретена в:
а) Китае;
б) Индии;
в) России;
г) Японии.

23. К жанру изобразительного искусства относится:
а) портрет;
б) скульптура;
в) живопись;
г) графика.

24 К жанру изобразительного искусства относится:
а) графика;
б) натюрморт;
в) архитектура;
г) архитектура.

25. К жанру изобразительного искусства относится:
а) живопись;
б) скульптура;
в) пейзаж;
г) архитектура.



Репозиторий БарГУ

26. К жанру изобразительного искусства относится:
а) анималистический;
б) архитектура;
в) графика;
г) мозаика.

27. Жанр изобразительного искусства, в котором изображаются животные и птицы:
а) анималистический;
б) батальный;
в) исторический;
г) мифологический.

28. Жанр изобразительного искусства, в котором изображается группа предметов (овощи, фрукты и т. д.) композиционно составленной художником:
а) бытовой;
б) натюрморт;
в) батальный;
г) пейзаж.

29. Жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению природы, видам местности, ландшафта:
а) бытовой;
б) исторический;
в) батальный;
г) пейзаж.

30. Жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению конкретных исторических событий:
а) мифологический;
б) портрет;
в) батальный;
г) исторический.

31. Жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению одного человека или группы людей:
а) мифологический;
б) портрет;
в) батальный;
г) исторический.

32. Жанр изобразительного искусства, в котором изображаются события и сцены повседневной жизни:
а) мифологический;
б) портрет;
в) бытовой;
г) исторический.

33. Жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению сцен битв и сражений:
а) мифологический;
б) портрет;
в) батальный;
г) исторический.

Репозиторий БарГУ

34. Основной принцип эстетики — «человек — мера всех вещей» был принят в эпоху:
а) Возрождения;
б) средневековья;
в) в культуре народов Востока;
г) Древнего Рима.

35. Автор фрески, изображающей крупнейших мыслителей античности «Афинская школа»:
а) Микеланджело;
б) Леонардо да Винчи;
в) Рафаэль;
г) Тициан.

36. Виду изобразительного искусства относится к которому искусство силуэта:
а) графике;
б) живописи;
в) скульптуре;
г) архитектуре.

37. Графический материал, которым выполнена картина Эдгара Дега «Балерина»:
а) пастелью;
б) цветными карандашами;
в) сангиной;
г) углём.

38. Книжный и журнальный график, яркий представитель неорусского стиля:
а) И. Я. Билибин;
б) К. А. Сомов;
в) И. Я. Репин;
г) А. А. Иванов.

## Альтернативные задания

1. Графика тесно связана с процессом печати, а значит предполагает возможность множественного повторения (тиражирования) своих произведений. Является ли каждый оттиск оригиналом, а не копией произведения?
а) да;
б) нет.

2. Станковая графика — это рисунки, имеющие самостоятельное значение?
а) да;
б) нет.

3. При обучении рисованию в эпоху Римской Империи преобладало копирование образцов, повторение приёмов работы древних греков.
а) да;
б) нет.

## Задания на установление соответствия

1. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. К. Брюллов | А) «Турчанка»; |
| 2. О. Кипренский | Б) «Натурщик с красным плащом». |

Репозиторий БарГУ

2. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. М. Врубель | А) «Дон Кихот»; |
| 2. П. Пикассо | Б) «Роза» |

3. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3, 4 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В, Г.

| | |
|---|---|
| 1. Выразительное средство живописи | А) линия, штрих, пятно; |
| 2. Выразительное средство графики | Б) объём, форма; |
| 3. Выразительное средство скульптуры | В) стилизация |
| 4. Выразительное средство декоративно-прикладного искусства | Г) цвет, колорит |

4. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Гравюра на дереве | А) офорт; |
| 2. Гравюра на металле | Б) ксилография |

5. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Гравюра на камне | А) линогравюра; |
| 2. Гравюра на линолеуме | Б) литография. |

6. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Произведения станковой графики | А) рисунки, эстампы; |
| 2. Произведения книжной графики | Б) авантитул, титульный лист, форзац. |

7. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. К плакату относятся | А) афиши, объявления; |
| 2. К прикладной графике относятся | Б) почтовые марки, конверты, этикетки. |

Репозиторий БарГУ

## РАЗДЕЛ 2
## ТЕХНИКА РИСУНКА

### Задания с выбором правильного ответа

1. Углём как рисовальным материалом можно работать:
а) линией;
б) штрихом;
в) тональным пятном;
г) линией, штрихом, тональным пятном.

2. Фломастер как рисовальный материал лучше использовать для:
а) набросков и зарисовок:
б) академических рисунков;
в) учебных рисунков;
г) этюдов.

3. Сангина — это графический материал:
а) серо-голубого цвета;
б) красно-коричневого цвета;
в) жёлто-зелёного цвета;
г) чёрного цвета.

4. Соус — это материал для рисования в виде:
а) толстых палочек-карандашей из прессованных красителей с клеем;
б) обычной ручки, внутри которой находится фетровый фитиль;
в) пастообразного вещества;
г) сыпучего вещества.

5. Как называют толстые стерженьки разного цвета в бумажной облатке, напоминающие цветные мелки?
а) пастель;
б) соус;
в) восковые мелки;
г) цветные карандаши.

6. Пастелью лучше работать на:
а) гладкой мелованной бумаге;
б) рисовальной бумаге;
в) цветной бархатной бумаге;
г) газетной бумаге.

7. Пером и тушью предпочтительнее работать на:
а) шероховатой бумаге;
б) гладкой мелованной бумаге;
в) обёрточной бумаге;
г) газетной бумаге.

8. Гризайль — это живопись:
а) многоцветная;
б) монохромная;
в) малонасыщенная;
г) пограничная.

Репозиторий БарГУ

9. Изображения, где доминирует штрих, называют:
а) тоновыми;
б) линейными;
в) штриховыми;
г) силуэтными.

10. Силуэтное изображение формы относится к графике:
а) пятновой;
б) линейной;
в) штриховой;
г) точечной.

11. Известный английский рисовальщик конца XIX в., виртуозно сочетавший в своих работах линию и пятно:
а) О. Бердслей;
б) Л. Бакст;
в) Е. Лансере;
г) Ж.Д. Энгр.

12. Графическим материалом является:
а) акварель;
б) пастель;
в) гуашь;
г) темпера.

13. Графическим материалом является:
а) сангина;
б) акрил;
в) анилин;
г) темпера.

14. Наброски могут выполняться следующими способами
а) одними линиями;
б) линиями и штрихами;
в) линиями и пятном;
г) всеми обозначенными способами.

15. Название какого инструмента графики переводится с тюркского языка «черный камень»?
а) пастель;
б) сангина;
в) карандаш;
г) тушь.

## Альтернативные задания

1. Является ли перо инструментом не только для написания красивого шрифта в каллиграфии, но и для графических рисунков?
а) да;
б) нет.

2. Является ли в линейной графике выразительным средством не только линия, но и штрих?
а) да;
б) нет.

Репозиторий БарГУ

3. Есть ли необходимость поддерживать грифель в остром состоянии при работе штрихом?
а) да;
б) нет.

## Задания на установление соответствия

1. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3, 4 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В, Г.

| | |
|---|---|
| 1. Бумага, предназначенная для выставочных, художественных работ | А) маркируется буквой В; |
| 2. Бумага для работы тушью, изготовления гравюр | Б) маркируется буквой Ф; |
| 3. Бумага для работы акварелью | В) маркируется буквой А; |
| 4. Бумага массового назначения | Г) маркируется буквой О. |

2. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Для работы линией и штрихом хорошо подходит | А) плотная, гладкая бумага; |
| 2. Для работы тоном подходит | Б) зернистая бумага. |

3. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Деревянную оправу чёрных графитовых карандашей стачивают | А) на 10—15 мм. |
| 2. Деревянную оправу цветных карандашей стачивают | Б) на 25—30 мм. |

4. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Для стирания ошибочной линии | А) применяют способ прикладывания несколько раз резинку к пятну; |
| 2. Для ослабления тона | Б) применяют способ движения резинки по бумаге. |

5. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3, 4, 5 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В, Г, Д.

Линия как выразительное средство графики различается:

| | |
|---|---|
| 1. по характеру | А) горизонтальные, вертикальные и наклонные; |
| 2. по размеру | Б) контурные и вспомогательные; |
| 3. по светлоте | В) тёмные и светлые; |
| 4. по назначению | Г) длинные и короткие; |
| 5. по направлению | Д) прямые и кривые. |

6. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Линия определяет | А) тон, фактуру, объём предмета; |
| 2. Штрих передает | Б) границы формы предмета. |

Репозиторий БарГУ

7. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. При параллельной штриховке | А) штрихи наносятся в одном направлении с равенством интервалом между ними; |
| 2. При перекрёстной штриховке | Б) штрихи наносятся в несколько слоёв, чтобы в результате образовалась ромбовидная сетка. |

8. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. При рисовании длинных линий | А) рука опущена на бумагу и легко двигается, опираясь на мизинец; |
| 2. При рисовании коротких линий | Б) движение осуществляется всей рукой, не касаясь бумаги. |

9. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Чертёжная линия по характеру | А) различная по своей толщине и яркости; |
| 2. Рисовальная линия по характеру | Б) однородная по своей толщине и яркости. |

10. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Для решения задач по построению большой формы, перекрытия тоном больших плоскостей подходят следующие материалы | А) мягкие сыпучие графические материалы; |
| 2. Для конкретизации отдельных участков изображения, тщательной разработки формы и фактуры подходят следующие материалы | Б) более твердые и остро отточенные рисовальные материалы. |

Репозиторий ВарГУ

## РАЗДЕЛ 3
## КОМПОЗИЦИЯ РИСУНКА

### Задания с выбором правильного ответа

1.Определение формата листа бумаги связано с решением такой учебной задачи как:
а) композиция;
б) форма, пропорции, конструкция;
в) пространство;
г) цвет.

2. Нахождение места и размера рисунка на листе бумаги связано с решением такой учебной задачи как:
а) композиция;
б) форма, пропорции, конструкция;
в) пространство;
г) цвет.

3. Гармоничную организацию картинной плоскости помогает решать такая учебная задача как:
а) композиция;
б) форма, пропорции, конструкция;
в) пространство;
г) цвет.

4. Положение листа бумаги (горизонтально или вертикально) определяется:
а) желанием рисующего;
б) величиной и формой предмета;
в) только величиной предмета;
г) только формой предмета.

5. Приём композиции, который изображает чередование каких-либо элементов в определённой последовательности — это:
а) симметрия;
б) ритм;
в) равновесие;
г) асимметрия.

6. В картине В. Серова «Пётр 1» лучше всего прослеживается такое средство композиции как:
а) движение;
б) пространство;
в) контраст;
г) декоративность.

7. На картине К. Коровина «Зимой» использовано следующее средство композиции:
а) движение;
б) статика;
в) пространство;
г) контраст.

8. В сюжетной картине центр композиции включает:
а) главных действующих лиц;
б) второстепенных персонажей;
в) окружающую среду;
г) все обозначенные объекты.



Репозиторий БарГУ

9. Мастера Возрождения предпочитали, чтобы композиционный центр находился:
а) в любом месте холста;
б) в центре холста;
в) в верхней части холста;
г) не выделяли композиционный центр.

10. В картине Рембрандта «Возвращение блудного сына» композиционный центр:
а) совпадает с центром холста;
б) находится почти у края картины;
в) находится в правом верхнем углу картины;
г) находится в левом верхнем углу картины.

11. Размещение главного смыслового центра картины на одной трети расстояния по высоте соответствует закону:
а) золотого сечения;
б) равновесия;
в) симметрии;
г) целостности.

12. Достигнуть впечатления покоя, величественности, значимости событий позволяет такой приём композиции как:
а) симметрия;
б) ритм;
в) равновесие;
г) асимметрия

13. Картина В. М. Васнецова «Богатыри» построена по законам:
а) динамики;
б) симметрии;
в) асимметрии;
г) контраста.

14. В основе изображения движущихся предметов лежит закон:
а) симметрии;
б) асимметрии;
в) статики;
г) равновесия.

15. Средством достижения композиционного равновесия в картине служит:
а) симметрия;
б) асимметрия;
в) статика;
г) светотень.

16. Плавный переход одной характеристики композиции к другой, более сильной или слабой называют:
а) нюанс;
б) контраст;
в) акцент;
г) иллюзия.

17. Композиционное решение натюрморта считается удачным, если:
а) предметы подступают близко к границам листа;
б) предметам очень свободно на листе бумаги;



Репозиторий БарГУ

в) размеры предметов и свободное пространство гармонично сочетаются;
г) предметы находятся в геометрическом центре.

18. Голову на листе бумаги следует изображать:
а) в натуральную величину или немного больше;
б) в натуральную величину или немного меньше;
в) любого размера;
г) только в натуральную величину.

19. Голову на листе бумаги следует располагать:
а) в геометрическом центре;
б) в оптическом центре;
в) вверху листа;
г) не имеет значения месторасположение изображения.

20. При повороте головы в три четверти или в профиль перед лицевой частью оставляют:
а) больше места, чем со стороны затылка;
б) меньше места, чем со стороны затылка;
в) столько же места, сколько и со стороны затылка;
г) в геометрическом центре.

21. Гармоническую связь изображения с плоскостью листа бумаги, целесообразное расположение изображения изучает такая учебная задача как:
а) пространство;
б) композиция;
в) форма, пропорции, конструкция;
г) светотень.

22. Рисунок, размещённый точно в центре листа (геометрическом центре) кажется:
а) сползающим вниз;
в) идеально расположенным;
в) нарушающим равновесие;
г) симметричным.

## Альтернативные задания

1. Являются ли законы композиции в области изобразительного искусства общими и для создания эскизов одежды?
а) да;
б) нет.

2. Ритм как выразительное средство композиции передаёт характер движения в картине?
а) да;
б) нет.

3. Объект на картине будет выглядеть движущимся, если используется одна или несколько диагональных линий, направлений движения.
а) да;
б) нет.

4. Объект на картине будет выглядеть движущимся, если оставить свободное пространство перед движущимся объектом?
а) да;
б) нет.

Репозиторий БарГУ

5. Объект на картине будет выглядеть движущимся, если выбрать определённый момент движения, который наиболее ярко отражает его характер?

а) да;

б) нет.

6. Будет ли казаться изображение движущимся, если оно воссоздает не один какой-либо выбрать момент движения, а его последовательные фазы?

а) да;

б) нет.

7. Будет ли считаться композиция статичной, если на картине отсутствуют диагональные направления?

а) да;

б) нет.

8. Будет ли считаться композиция статичной, если объекты изображения находятся в спокойных позах?

а) да;

б) нет.

9. Будет ли считаться композиция статичной, если композиция является симметричной, уравновешенной?

а) да;

б) нет.

10. Можно ли утверждать, что сюжетно-композиционный центр картины, «смысловой центр» или «зрительный центр» одно и то же понятие?

а) да;

б) нет.

11. Присутствует ли композиционный центр не только в картине, но и в скульптуре и архитектуре?

а) да;

б) нет.

12. Может ли композиционный центр картины находиться не только в центре, но и в любом другом месте холста?

а) да;

б) нет.

13. Помогает ли знание законов оптических иллюзий в разработке эскизов костюмов?

а) да;

б) нет.

14. Помогает ли модельеру знание законов зрительного восприятия скорректировать некоторые недостатки фигуры человека?

а) да;

б) нет.

15. Присутствует ли в натюрморте композиционный центр?

а) да;

б) нет.

Репозиторий БарГУ

## Задания на установление соответствия

1. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Для изображения высокого предмета лист бумаги надо располагать | А) горизонтально; |
| 2. Для изображения длинного предмета лист бумаги надо располагать | Б) вертикально. |

2. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Вертикальные линии и детали в костюме (стрелки на брюках, длинный шарф и т. д.) зрительно фигуру | А) расширяют, дробят силуэт, уменьшают рост; |
| 2. Горизонтальные линии, детали в костюме (поперечные полосы рисунка на ткани, отделка по низу изделия и т. д.) зрительно фигуру | Б) удлиняют, делают её визуально стройнее. |

Репозиторий БарГУ

## РАЗДЕЛ 4
## ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

### Задания с выбором правильного ответа

1. Обучение изобразительному искусству обычно начинается с изображения:
а) геометрических тел;
б) предметов быта;
в) сюжетных композиций;
г) овощей и фруктов.

2. Конструкция предмета — это:
а) внешнее очертание;
б) строение;
в) светотеневое изображение;
г) цветовое решение.

3. Соотношение величин частей предмета между собой называют:
а) пропорциями;
б) конструкцией;
в) формой;
г) объёмом.

4. Изображение предмета начинается:
а) с определения основной пропорции (отношения длины предмета к высоте);
б) с рисования общей формы предмета;
в) с прорисовки отдельных частей предмета;
г) со светотеневой моделировки.

5. Развитию глазомера способствует:
а) использование метода визирования;
б) частое определение пропорций на глаз;
в) практическое измерение предмета;
г) сравнение с другими предметами.

6. Динамическую выразительность формы в сфере искусства называют:
а) пластикой;
б) статикой;
в) ритмом;
г) симметрией.

7. Объёмная форма предмета передаётся на рисунке при помощи:
а) силуэта;
б) пятна;
в) светотени;
г) линии.

8. Для учебного рисунка располагать источник света необходимо:
а) прямо перед объектом;
б) слева или справа от объекта;
в) за объектом;
г) только слева от объекта.

Репозиторий БарГУ

9. Блик имеют предметы с поверхностью:
а) матовой;
б) гладкой, блестящей;
в) шероховатой;
г) все поверхности.

10. Отражённый свет на предмет от светлых поверхностей — это:
а) блик;
б) свет;
в) рефлекс;
г) полутень.

11. На рисунке темнее всего следует показывать:
а) тень собственную;
б) тень падающую;
в) полутень;
г) рефлекс.

12. На рисунке светлее всего следует показывать:
а) свет;
б) полутень;
в) блик;
г) рефлекс.

13. Совместный анализ рисунков следует проводить:
а) только при линейном построении;
б) только в процессе тональной разработки;
в) когда работа находится на завершающей стадии;
г) на любом этапе выполнения рисунка.

14. Освещать рисуемый предмет при графическом изображении следует:
а) несколькими источниками света;
б) одним источником света;
в) рассеянным светом;
г) не имеет значения расположение источника света.

15. Рисующему необходимо сидеть возле планшета на расстоянии:
а) вытянутой руки;
б) предплечья;
в) 20 — 30 см.;
г) расстояние до планшета не имеет значения.

16. Лист бумаги для рисования должен:
а) лежать горизонтально на столе;
б) быть приколотым к мольберту и иметь наклон;
в) не имеет значения положение листа;
г) лежать под углом на столе.

17. Предметы для рисования следует располагать:
а) выше уровня зрения;
б) на уровне зрения;
в) ниже уровня зрения;
г) уровень зрения не имеет значения.

Репозиторий БарГУ

18. Предметы будут выглядеть наиболее информативными и легко восприниматься, если они расположены:
а) выше уровня зрения;
б) ниже уровня зрения;
в) на уровне зрения;
г) уровень зрения не имеет значения.

19. Неудачно нарисованная линия стирается:
а) сразу после её проведения;
б) когда рядом будет проведена правильная;
в) после завершения работы;
г) не имеет значения время стирания линии.

20. Негативное изображение предмета получается при:
а) рисовании мелом на тёмной классной доске;
б) рисовании карандашом на белой бумаге;
в) рисовании пастелью на цветной бумаге;
г) при рисовании углем на оберточной бумаге.

21. На уровне зрения овал воспринимается как:
а) эллипс;
б) отрезок прямой линии;
в) круг;
г) овал.

22. Чем ниже овал от уровня зрения, тем ширина его становится:
а) более округлой;
б) более узкой;
в) в виде отрезка прямой линии;
г) в виде круг.

23. Чем ближе овал к уровню зрения, тем ширина его становится:
а) более округлой;
б) более узкой;
в) в виде круга;
г) в виде отрезка прямой линии.

24. На рисунке любого цилиндрического предмета более округлым будет основание, которое расположено:
а) ближе к уровню зрения;
б) ниже от уровня зрения;
в) на уровне зрения;
г) ширина основания относительно уровня зрения не имеет значения.

25. Построение любого предмета ведут по принципу:
а) от общего к частному и опять к общему;
б) от общего к частному;
в) от частного к общему;
г) от большого к малому.

26. Внутреннее пространство архитектурного сооружения — это:
а) экстерьер;
б) интерьер;
в) окружение;

Репозиторий БарГУ

г) помещение.
27. Для передачи пространства удалённые светлые предметы надо:
а) слегка притенять;
б) делать еще светлее;
в) оставлять такими же по тону;
г) не имеет значения тон предметов.

28. Для передачи пространства удалённые тёмные предметы надо:
а) слегка осветлять;
б) делать ещё темнее;
в) оставлять такими же по тону;
г) не имеет значения тон предметов.

29. Отражение тёмных предметов в воде будет:
а) светлее самой натуры;
б) темнее самой натуры;
в) оставаться в той же тональности;
г) не имеет значения тон предметов.

30. Отражение светлых предметов в воде будет:
а) светлее самой натуры;
б) темнее самой натуры;
в) оставаться в той же тональности;
г) не имеет значения тон предметов.

31. Длина отражения предмета в воде:
а) равна длине самого предмета;
б) меньше длины самого предмета;
в) больше длины самого предмета;
г) не имеет значения длина отражения.

32. Во время работы карандаш держат, как правило:
а) возле самого грифеля;
б) подальше от грифеля;
в) у края карандаша;
г) не имеет значения.

33. На начальном этапе обучения целесообразно рисовать:
а) натюрморт из предметов быта;
б) натюрморт из геометрических тел;
в) натюрморт из овощей и фруктов;
г) натюрморт из предметов, разных по форме и размерам.

34. Рисование натюрморта следует начинать с выполнения:
а) композиционных набросков;
б) композиционного размещения предметов на листе бумаги;
в) построения предметов;
г) светотеневой моделировки.

35. Отходить несколько раз от мольберта в процессе рисования рекомендуется для того, чтобы:
а) издали оценить работу на отдельных стадиях;
б) сравнить свою работу с другими рисунками;
в) снять зрительное напряжение;
г) чтобы увидеть ошибки.



Репозиторий БарГУ

36. Рекомендуется смотреть на натуру и на свою работу прищуренными глазами следует для:
а) разгрузки зрительного напряжения;
б) уточнения тональных отношений, достижения цельности;
в) чтобы издали оценить работу на отдельных стадиях;
г) чтобы увидеть ошибки.

37. Располагать гипсовую голову начинающему художнику необходимо:
а) на уровне глаз или немного выше;
б) на уровне глаз или немного ниже;
в) расположение не имеет значения;
г) в сложном ракурсе.

38. Начинать обучение рисованию гипсовой головы следует с выполнения:
а) гипсовых слепков частей головы (глаз, нос, рот, ухо);
б) «обрубовочной» формы головы;
в) анатомической головы;
г) расположение не имеет значения.

39. Процесс обучения рисунку следует начинать с рисования:
а) по памяти;
б) по представлению и воображению;
в) с натуры;
г) по воображению.

40. Одним из самых сложных объектов для рисования в изобразительном искусстве является:
а) природа;
б) животные;
в) предметы быта;
г) человек.

41. Использование видоискателя в работе над рисунком фигуры человека помогает:
а) хорошо скомпоновать рисунок;
б) выполнить линейно-конструктивный рисунок;
в) проработать большие тональные отношения;
г) передать пространство.

42. Наброски и зарисовки следует выполнять:
а) в начале изучения натурной постановки;
б) в конце выполнения натурной постановки;
в) они должны быть постоянными упражнениями;
г) в процессе выполнения натурной постановки.

43. В процессе рисования найденные размеры предмета всегда проверяют. Проверку сначала осуществляют:
а) мысленно (на глаз);
б) визированием;
в) практически;
г) последовательность не имеет значения.

44. Удалённость предмета от рисующего определяется наибольшим размером предмета, который укладывается между точкой зрения рисующего и предметом:
а) 2,5 — 3,0 раза;
б) 3,0 — 4,0 раза;
в) 4,0 — 5,0 раз;
г) несколько метров.



Репозиторий БарГУ

45. Как назывался метод обучения рисованию в XIX в., который основывался на геометрии?
а) геометральный;
б) копировальный;
в) натуральный;
г) математический.

46. Как назывался метод обучения рисованию в XIX в., в основу которого было положено рисование по клеткам?
а) копировальный;
б) геометральный;
в) натуральный;
г) математический.

47. Как назывался метод обучения рисованию в XIX в., в основу которого было положено рисование с натуры без каких-либо упрощений формы?
а) натуральный;
б) геометральный;
в) копировальный;
г) математический.

48. Художник-педагог XIX в., оказавший большое влияние на развитие методики преподавания рисунку?
а) П. П. Чистяков;
б) К. Д. Ушинский;
в) И. И. Толстой;
г) Н. Н. Ростовцев.

## Альтернативные задания

1. Можно ли линейным рисунком передать впечатление объёма предмета?
а) да;
б) нет.

2. Может ли линейный рисунок решать пространственные задачи?
а) да;
б) нет.

3. Зависит ли рисунок падающей тени от формы предмета?
а) да;
б) нет.

4. Зависит ли направление падающей тени от расположения источника света?
а) да;
б) нет.

5. Можно ли передать объём предмета при помощи перспективных сокращений поверхностей?
а) да;
б) нет.

6. Имеет ли значение направление штриха при выявлении объёма предмета тоном?
а) да;
б) нет.

Репозиторий БарГУ

7. Способствует ли светотень передаче пространства в рисунке?
а) да;
б) нет.

8. Влияет ли состояние солнечного освещения на психоэмоциональное настроение человека?
а) да;
б) нет.

9. Изменяется ли контраст между светом и тенью на предмете при удалении источника света?
а) да;
б) нет.

10. Можно ли достигнуть разгрузки зрительного напряжения частым переводом взгляда с натуры на рисунок и наоборот?
а) да;
б) нет.

11. Можно ли достигнуть разгрузки зрительного напряжения рассматривая рисунок на некотором расстоянии?
а) нет;
б) да.

12. Можно ли достигнуть разгрузки зрительного напряжения при проведении совместного анализа рисунков?
а) да;
б) нет.

13. Помогает ли рисующему совместный анализ рисунков правильно видеть свою работу, находить ошибки?
а) нет;
б) да.

14. Влияет ли правильная посадка рисующего за мольбертом на качество выполняемой работы?
а) да;
б) нет.

15. Зависит ли расстояние от рисующего до натуры от размера изображаемого объекта?
а) да;
б) нет.

16. Влияет ли организация рабочего места и оборудование для рисования на качество выполняемой работы?
а) да;
б) нет.

17. Во фронтальном положении плоскости предметов расположены параллельно картинной плоскости?
а) да;
б) нет.

18. Можно ли характером штриховки передать фактуру ткани?
а) да;
б) нет.

Репозиторий БарГУ

19. Можно ли в одну постановку натюрморта включать предметы разнообразные по форме, размерам, фактуре?

а) да;

б) нет.

20. Можно ли в одну постановку натюрморта включать предметы из керамики, стекла, дерева и т. д.?

а) да;

б) нет.

## Задания на установление соответствия

1. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. При объёмном изображении формы | А) контуры словно растворяются в окружающем воздушном пространстве; |
| 2. При живописном изображении формы | Б) контуры передаются чётко с моделировкой объёма. |

2. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Предмет зрительно воспринимается лёгким | А) большого размера с упрощёнными контурами и тёмноокрашенными поверхностями; |
| 2. Предмет зрительно воспринимается тяжёлым | Б) небольшого размера с сильно изрезанными контурами и светлоокрашенными поверхностями. |

3. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. При изобразительном положении предмета относительно рисующего | А) основные части и признаки предмета выявляются с искажениями; |
| 2. При неизобразительном положении предмета относительно рисующего | Б) создаётся его полное зрительное представление. |

4. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Поворот предмета лицевой стороной к рисующему вызывает | А) фронтальное положение; |
| 2. Поворот предмета к рисующему под углом определяет | Б) профильное положение; |
| 3. Поворот предмета боковой стороной к рисующему дает | В) угловое положение. |

5. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Для рисования предмета плоской формы наилучшим изобразительным положением будет | А) фронтальное положение; |
| 2. Для рисования предмета объемной формы наилучшим изобразительным положением будет | Б) угловое положение; |
| 3. Для выражения движения предметной формы используют | В) профильное положение. |

Репозиторий БарГУ

6. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Округлые плавные линии передают | А) динамику, драматизм изображения; |
| 2. Прямые, зигзагообразные линии передают | Б) женственность, мягкость изображения. |

7. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Естественное освещение бывает | А) от свечи, лампы, прожектора; |
| 2. Искусственное освещение бывает | Б) от солнца, луны. |

8. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Предмет плоской формы имеет | А) три основные протяжённости: длину, высоту и ширину; |
| 2. Предмет объёмной формы имеет | Б) две основные протяженности: длину и высоту. |

9. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Фронтальное освещение | А) источник света находится за объектом; |
| 2. Боковое освещение | Б) источник света освещает объект слева или справа; |
| 3. Контражурное освещение | В) источник света освещает объект прямо. |

10. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Фронтальное освещение | А) слабо выявляет детали предметов; |
| 2. Боковое освещение | Б) хорошо выявляет форму, объём, фактуру предметов; |
| 3. Контражурное освещение | В) предметы выглядят силуэтно и теряют свой объём. |

11. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Тень на самом предмете называется | А) падающая; |
| 2. Тень, которую отбрасывает предмет, называется | Б) собственная. |

12. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. На цилиндрических, конических и сферических поверхностях переход от света к тени будет | А) с резким перепадом светотеневых отношений; |
| 2. На многогранниках переход от света к тени будет | Б) с мягким, постепенным, плавным переходом. |

13. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

Характер освещённости зависит от высоты солнца над горизонтом.

| | |
|---|---|
| 1. Если солнце находится высоко над головой, почти в зените | А) предметы отбрасывают короткие тени. Форма и фактура предметов выявляются слабо; |
| 2. Если солнце стремится к линии горизонта | Б) тени от предметов увеличиваются. Фактура и рельефность предметов проявляются лучше; |
| 3. Если освещение рассеянное, пасмурное | В) контраст между светом и тенью смягчается. |

Репозиторий БарГУ

14. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Если поверхность предмета зеркально отражает лучи | А) его фактура будет блестящей; |
| 2. Если поверхность предмета беспорядочно рассеивает во все стороны лучи света | Б) его фактура будет матовой. |

15. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Фактуру шероховатого предмета следует рисовать | А) на гладкой бумаге твёрдыми карандашами и длинными штрихами; |
| 2. Фактуру предмета похожего на стекло следует рисовать | Б) на грубой бумаге мягкими карандашами. |
| 3.Фактуру пушистого или ворсистого предмета следует рисовать | В) на шероховатой бумаге мягкими материалами и короткими штрихами. |

16. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3, 4 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В, Г.

Соотнесите методы видения и стадии восприятия рисунка и натуры.

| | |
|---|---|
| 1. Плоскостное и силуэтное видение натуры | А) восприятие рисующего направлено на поиск линейного движения поверхностей; |
| 2. Линейное видение натуры | Б) рисующий воспринимает и видит натуру только в двух измерениях – высоты и ширины; |
| 3. Объёмное видение натуры | В) внимание рисующего сосредоточено на цветовых отношениях натуры; |
| 4. Живописное видение натуры | Г) внимание рисующего сосредоточено на светотеневых отношениях натуры. |

17. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Если куб находится во фронтальной перспективе на уровне наших глаз, видимой будет | А) одна плоскость (передняя); |
| 2. Если куб находится во фронтальной перспективе ниже уровня зрения, видимой будет | Б) две плоскости (передняя и верхняя); |
| 3. Если куб находится во фронтальной перспективе выше уровня зрения, видимой будет | В) две плоскости (передняя и нижняя). |

18. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Если куб находится в угловой перспективе на уровне наших глаз, видимыми будут | А) две плоскости (боковые); |
| 2. Если куб находится в угловой перспективе ниже уровня зрения, видимыми будут | Б) три плоскости (боковые и верхняя); |
| 3. Если куб находится в угловой перспективе выше уровня зрения, видимыми будут | В) три плоскости (боковые и нижняя). |

Репозиторий БарГУ

19. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Для передачи пространства ближние предметы надо изображать | А) обобщённо, контуры делать мягче; |
| 2. Для передачи пространства дальние предметы надо изображать | Б) детально, контуры делать резче. |

20. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Для передачи пространства ближние предметы надо изображать | А) плоско, одноцветно; |
| 2. Для передачи пространства дальние предметы надо изображать | Б) объёмно, многоцветно. |

21. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Структура складок на плотной ткани даёт | А) мелкие складки; |
| 2. Структура складок на тонкой ткани даёт | Б) крупные рельефные складки. |

22. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. У ткани, прикрепленной за одну опорную точку | А) складки принимают вытянутую клинообразную форму; |
| 2. У ткани, прикрепленной за две опорные точки | Б) складки принимают дугообразную форму. |

23. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Основной задачей выполнения наброска является | А) возможность выразить первое впечатление от натуры, её неповторимость; |
| 2. Основной задачей учебного рисунка является | Б) закрепление, уточнение, проработка формы предметов. |

24. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Процесс компоновки одной фигуры на листе бумаги включает | А) размещение изображения на плоскости, поиск графического приема и тонового решения; |
| 2. Процесс компоновки двух и более фигур на листе бумаги включает | Б) поиск пластической связи. |

## Задания на установление правильной последовательности

1. Определите правильную последовательность процесса восприятия и изображения предмета:
а) полное реалистическое изображение предмета;
б) построение формы предмета в виде упрощённых геометрических тел;
в) анализ конструкции предмета;
г) изучение основных внешних признаков предмета.

2. Определите правильную последовательность установления пропорциональных отношений при рисовании натюрморта, состоящего из нескольких предметов:
а) определение соразмерности частей формы отдельно взятого предмета;
б) определение пропорциональных соотношений между предметами.



Репозиторий БарГУ

3. Расположите в правильной последовательности градацию светотени (от светлого к тёмному):
а) полутень;
б) рефлекс;
в) свет;
г) блик;
д) тень собственная;
е) тень падающая.

4. Расположите в правильной последовательности мыслительные операции восприятия натуры:
а) сравнение;
б) обобщение;
в) конкретизация;
г) схематизация.

5. Определите правильную последовательность работы над учебным рисунком:
а) анализ конструкции натуры, установление связей с геометрическими телами;
б) схематический рисунок формы натуры;
в) рисунок с опорой на правила и законы построения;
г) проработка рисунка с учётом технической стороны исполнения;
д) выделение основных характерных особенностей предмета и обобщение других.

6. Определите правильную последовательность работы над натюрмортом:
а) линейно-конструктивное построение;
б) выполнение композиционных набросков;
в) композиционное размещение предметов на листе;
г) обобщение всех частей рисунка;
д) выявление формы при помощи светотени.

7. Расположите в последовательности «от простого к сложному» процесс рисования головы человека:
а) гипсовые слепки частей лица (глаз, нос, рот, ухо);
б) череп в разных положениях;
в) обобщённо-геометризированная («обрубовка») форма гипсовой модели головы.

8. Расположите в последовательности «от простого к сложному» процесс рисования головы человека:
а) анатомическая голова (экорше);
б) гипсовая голова с античных слепков;
в) голова живой модели.

9. Определите в какой последовательности следует выбирать постановку головы живой натуры:
а) пожилой натурщик – мужчина;
б) женская модель пожилого или среднего возраста;
в) молодые натурщики без головного убора;
г) молодые натурщики с головным убором;
д) дети.

10. Определите правильную последовательность рисования натюрморта:
а) выбор положения листа бумаги;
б) определение границ натюрморта;
в) линейно-конструктивное построение формы предметов;
г) обозначение бликов, полутонов, собственной и падающей тени;
д) светотеневая моделировка предметов натюрморта.

Репозиторий БарГУ

## РАЗДЕЛ 5
## ПЕРСПЕКТИВА И ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

### Задания с выбором правильного ответа

1. Система перспективных сокращений была разработана в эпоху:
а) Древней Греции;
б) средневековья;
в) Возрождения;
г) Древнего Рима.

2. Законы перспективы дают понятие об изображении:
а) реалистическом;
б) условном;
в) плоскостном;
г) декоративном.

3. Автором так называемой «сферической» перспективы является:
а) К. Петров-Водкин;
б) Б.В. Раушенбах;
в) Д. Сапожников;
г) В. Поленов.

4. Научная вспомогательная дисциплина, изучающая закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным восприятием — это:
а) перспектива;
б) пластическая анатомия;
в) композиция;
г) цветоведение.

5. Условная граница между небом и видимой частью земли или воды:
а) уровень зрения;
б) линия горизонта;
в) линия зрения;
г) пограничная линия.

6. Параллельные горизонтальные линии, удаляющиеся от нас, кажутся сближающимися, а при продолжении они пересекаются в одной точке, которая называется:
а) точкой пересечения;
б) точкой отсчета;
в) точкой схода;
г) точкой соединения.

7. Если прямоугольный предмет расположен фронтально к картинной плоскости, то на рисунке такой предмет будет иметь:
а) одну точку схода;
б) две точки схода;
в) три точки схода;
г) не будет иметь точек схода.

8. Если прямоугольный предмет расположен под углом к картинной плоскости, то на рисунке такой предмет будет иметь:
а) одну точку схода;
б) две точки схода;

Репозиторий БарГУ

в) три точки схода;
г) не будет иметь точек схода.

9. В каком положении прямоугольный предмет на рисунке будет иметь одну точку схода?
а) во фронтальном;
б) в угловом;
в) в профильном;
г) в трёхчетвертном.

10. В каком положении прямоугольный предмет на рисунке будет иметь две точки схода?
а) во фронтальном;
б) в угловом;
в) в профильном;
г) в трёхчетвертном.

11. Плоскость круглой формы в перспективе воспринимается нами как:
а) эллипс;
б) круг;
в) шар;
г) отрезок прямой линии.

12. Плоскость прямолинейной формы в перспективе воспринимается нами как:
а) трапеция;
б) квадрат;
в) куб;
г) отрезок прямой линии.

13. Наука, изучающая закономерности строения внутренней структуры фигуры человека:
а) анатомия;
б) пластическая анатомия;
в) композиция;
г) физиология.

14. В какой стране для изображения человеческой фигуры была разработана специальная сетка-таблица?
а) Древнем Египте;
б) Древней Греции;
в) в странах Востока;
г) Древнем Риме.

15. В какой стране была создана система идеальных пропорций человеческой фигуры?
а) Древнем Египте;
б) Древней Греции;
в) в странах Востока;
г) Древнем Риме.

16. Скульптор Древней Греции, разработавший систему идеальных пропорций человеческой фигуры:
а) Поликлет;
б) Антиной;
в) Сократ;
г) Тиберий.

Репозиторий БарГУ

17. Статуя Поликлета, выражением которой является разработанная им система идеальных пропорций человеческой фигуры:
а) Дорифор;
б) Аполлон;
в) Дискобол;
г) Апоксиомен.

18. Универсальный принцип гармонии и красоты в пропорциях называют:
а) золотое сечение;
б) золотое правило;
в) симметрия;
г) равновесие.

19. Череп человека принято разделять на два отдела:
а) мозговой и лицевой;
б) затылочный и лицевой;
в) лобный и лицевой;
г) лобный и затылочный.

20. Самой верхней опорной точкой черепа является:
а) венечный выступ;
б) надпереносье;
в) теменные бугры;
г) лобные бугры.

21. Самой нижней опорной точкой черепа является:
а) выступы скуловых костей;
б) подбородочный выступ;
в) подъязычная кость;
г) венечный отросток.

22. Самыми крайними боковыми опорными точками черепа являются:
а) выступы надбровных дуг и скуловых костей;
б) теменные и лобные бугры;
в) височные впадины;
г) ушные раковины.

23. Основная горизонтальная линия делит голову на:
а) три части;
б) две части;
в) две с половиной части;
г) три с половиной части.

24. Основная горизонтальная линия головы проходит через:
а) надпереносье;
б) середину носа;
в) надбровные дуги;
г) центр глазных впадин.

25. Расстояние между глазами равно примерно длине:
а) одного глаза;
б) носа;
в) двух глаз4
г) уха.



Репозиторий БарГУ

26. Гипсовая анатомическая модель головы, на которой очень рельефно читаются жевательные и мимические мышцы, называется:

а) «обрубовка»;
б) экорше;
в) натура;
г) гипсовая модель.

27. Большое разнообразие форм носа лучше читается при рассмотрении:

а) в профиль;
б) в анфас;
в) в три четверти;
г) при повороте головы.

28. Самое сложное по форме место в изображении губ:

а) уголки рта;
б) верхняя губа;
в) нижняя губа;
г) носогубный фильтр.

29. При каком повороте головы сокращение частей ушной раковины минимальны, что является наиболее простым для их изображения?

а) в профиль;
б) в анфас;
в) в три четверти;
г) в угловом положении.

30. Какими мышцами лица часто определяется внутреннее состояние человека и выражение его лица?

а) жевательными;
б) мимическими;
в) всеми мышцами лица;
г) скуловыми мышцами.

31. Система типичных размеров тела, принимаемых за образец на определённом историческом этапе развития общества, называется:

а) законом;
б) каноном;
в) эталоном;
г) правилом.

32. Единицей измерения, модулем человеческой фигуры для египетских художников являлась:

а) длина указательного пальца;
б) ладонь;
в) кисть руки;
г) стопа.

33. Римский зодчий, разработавший учение о пропорциях тела человека, известное в настоящее время как «квадрат древних»:

а) Витрувий;
б) Тиберий;
в) Нерон;
г) Антиной.

Репозиторий БарГУ

34. Художник эпохи Возрождения, видоизменивший «квадрат древних», в котором единицей измерения, модулем человеческой фигуры являлась голова человека:

а) Микеланджело;

б) Леонардо да Винчи;

в) Альберти;

г) Рафаэль.

35. Русский художник-педагог, разработавший простую схему пропорций головы, где нижняя часть лица вписывается в квадрат:

а) Г. Шадов;

б) А. Лосенко;

в) В. Шебуев;

г) Н. Костерин.

36. На сколько частей нужно разделить расстояние от подбородка до основания носа, чтобы найти линию разреза рта?

а) на три части;

б) на две части;

в) на две с половиной части;

г) на три с половиной части.

37. Чему равна примерно длина уха?

а) ширине рта;

б) высоте подбородка;

в) длине носа;

г) длине глаза.

38. Освещение, которое следует использовать в начале обучения рисунку головы:

а) искусственное рассеивающее;

б) искусственное контрастное;

в) естественное;

г) контражурное.

39. Фон, на котором должны располагаться первые постановки гипсовой модели головы человека:

а) светлый нейтральный;

б) тёмный;

в) яркий;

г) фон не имеет значения.

40. Композиционным центром изображения головы могут выступать:

а) глаза;

б) нос;

в) губы;

г) любые части лица.

41. За единицу измерения, модуль человеческой фигуры принимают:

а) голову;

б) ладонь;

в) кисть руки;

г) стопу.

Репозиторий БарГУ

42. Условная линия, которая делит фигуру на торс с головой и нижние конечности, т. е. пополам проходит:

а) на уровне пояса;
б) на уровне тазобедренных суставов;
в) по середине бедренной кости;
г) по верхней части бедренной кости.

43. Голова взрослого человека вмещается в высоту фигуры:

а) 5—6 раз;
б) 6—7 раз;
в) 7—8 раз;
г) 9—10 раз.

44. Длина опущенной руки достигает:

а) коленного сустава;
б) тазобедренного сустава;
в) середины бедра;
г) верхней части бедра.

45. Передача в рисунке эмоционального состояния человека зависит от:

а) сокращения мимических мышц;
б) положения глазного яблока;
в) пропорций головы;
г) всех перечисленных факторов.

46. К какой конечности человека относится следующая группа костей: кости плюсны и предплюсны, фаланги пальцев, таранная кость?

а) стопы человека;
б) руки человека;
в) плечевого пояса;
г) голени.

47. Лучевая кость относится к такой части тела человека как:

а) верхняя конечность;
б) нижняя конечность;
в) туловище;
г) голова.

48. Для достижения образной выразительности в движении фигуры человека, ее характерных черт в большей степени способствует:

а) пластика;
б) композиция;
в) построение;
г) пропорции.

49. Как называют отдел анатомии, который изучает главным образом внешние формы тела, т. е. мышцы и кости, определяющие строение человеческого тела?

а) пластической анатомией;
б) физиологией;
в) остеологией;
г) миологией.

Репозиторий БарГУ

50. Что является конструктивной основой человеческого тела?
а) скелет;
б) каркас;
в) мышцы;
г) сухожилия.

51. К какой части тела человека относится следующая группа костей: бедренная, большая берцовая, малая берцовая кости?
а) нижней конечности;
б) верхней конечности;
в) туловища;
г) головы.

52. Яремная впадина находится в области:
а) шеи;
б) нижней части грудины;
в) таза;
г) черепа.

53. Так называемая серединная, или белая линия, которая делит фигуру человека пополам тянется от:
а) яремной впадины к лобковой кости;
б) седьмого шейного позвонка к копчику;
в) венечного выступа к лобковой кости;
г) подбородочного выступа к лобковой кости.

54. Эпоха, в которую при изображении человека голову и ноги рисовали в профиль, туловище и глаза в анфас:
а) Древний Египет;
б) Древняя Греция;
в) средневековье;
г) Древний Рим.

55. Большая мышца, покрывающая почти всю верхнюю часть спины и плечи:
а) трапециевидная;
б) дельтовидная;
в) портняжная;
г) большая ромбовидная мышца.

56. Мышцы живота и груди являются:
а) парными и симметричными;
б) только парными;
в) только симметричными;
г) асимметричными.

57. Самая крупная мышца из всех мышц тела человека
а) широчайшая мышца спины;
б) трапециевидная мышца;
в) прямая мышца живота;
г) большая грудная мышца.

58. Плечо у человека — это расстояние:
а) от плечевого сустава до локтевого сустава;
б) от шеи до плечевого сустава;



Репозиторий БарГУ

в) от локтевого сустава до запястья;
г) верхняя часть спины.

59. Предплечье у человека — это расстояние:
а) от локтевого сустава до запястья;
б) от плечевого сустава до локтевого сустава;
в) от шеи до плечевого сустава;
г) нижняя часть руки.

60. Как называется самая поверхностная мышца в области плечевого сустава, формирующая круглую мышцу плеча?
а) дельтовидная;
б) двуглавая;
в) плечевая;
г) пирамидальная.

61. Как называется самая сильная из мышц нижних конечностей человека?
а) наружная обширная мышца;
б) длинная малоберцовая мышца;
в) длинная мышца, разгибающая пальцы;
г) портняжная мышца.

62. Самая длинная мышца тела человека:
а) портняжная мышца;
б) длинная малоберцовая мышца;
в) длинная мышца, разгибающая пальцы;
г) большая ягодичная мышца.

63. Ахиллово сухожилие находится в области:
а) пяточной кости;
б) коленного сустава;
в) тазобедренного сустава;
г) голени

## Альтернативные задания

1. Возникает ли перспективное сокращение мышц при различных точках зрения на модель?
а) да;
б) нет.

2. Зависят ли пропорциональные отношения верхней и нижней губы, их взаимное расположение от поворота и наклона головы?
а) да;
б) нет.

3. Полностью ли ушная раковина состоит из хрящевого скелета?
а) да;
б) нет.

4. Влияет ли положение глазного яблока и пластика век на эмоциональное выражение лица?
а) да;
б) нет.

Репозиторий БарГУ

5. Влияют ли индивидуальные различия и возрастные особенности на пропорции головы человека?

а) да;

б) нет.

6. Нужны ли знания пластической анатомии стопы, кисти руки человека для того, чтобы нарисовать их в обуви, перчатке?

а) да;

б) нет.

7. Отличаются ли пропорции ширины плечевого пояса и тазобедренных суставов женской и мужской фигуры?

а) да;

б) нет.

8. Происходит ли смещение центра тяжести при различных движениях человека?

а) да;

б) нет.

9. Отличаются ли пропорции мужской фигуры от женской?

а) да;

б) нет.

## Задания на установление соответствия

1. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Плоскостное изображение предметов и фигур (фризовая компоновка) было характерно | А) для рисунков Древнего Египта; |
| 2. Изображение предметов с помощью аксонометрии (без точки схода) было характерно | Б) для рисунков эпохи античности. |

2. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Пространство передавалось через геометризированные схемы и символы (без перспективных сокращений) | А) в эпоху средневековья; |
| 2. Пространство передавалось с помощью перспективных сокращений | Б) в эпоху Возрождения. |

3. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Древнерусские живописцы в иконописи и фресках использовали | А) «обратную» перспективу; |
| 2. Импрессионисты изображали мир, используя | Б) свет, запах, цвет; |
| 3. На Востоке и Западе художники разных времен применяли | В) «свободную» систему перспективы. |

4. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Изучает законы построения предметов на плоскости | А) линейная перспектива; |
| 2. Дает свод правил для рисования с натуры | Б) наблюдательная перспектива; |
| 3. Показывает изменения формы предметов под воздействием окружающей среды | В) воздушная перспектива. |

Репозиторий БарГУ

5. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Клиновидная, решётчатая, теменная | А) это кости лицевого черепа; |
| 2. Скуловая, носовая, венечный отросток | Б это кости мозгового черепа. |

6. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Височная, височная наружная, внутренняя крыловидная и др. мышцы относятся к | А) жевательным мышцам головы; |
| 2. Мышца гордецов, квадратная мышца верхней губы, щёчная мышца, мышца-сморщиватель бровей и др. относятся к | Б) мимическим мышцам головы. |

7. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Изображение глаза в анфас выглядит в виде | А) правильного или неправильного ромба; |
| 2. Изображение глаза в профиль выглядит в виде | Б) треугольника. |

8. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3, 4 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В, Г.

Различают четыре формы головы человека при рассмотрении её спереди

| | |
|---|---|
| 1. Височно-теменная, скуловые и нижнечелюстные высшие точки расположены примерно на одной касательной вертикальной линии | А) прямоугольная форма головы; |
| 2. Височно-теменные высшие точки максимально выступают | Б) ромбовидная форма головы; |
| 3. Нижнечелюстные высшие точки минимально выступают | В) конусообразная форма головы, вершиной конуса вниз; |
| 4. Нижнечелюстные высшие точки максимально выступают | Г) конусообразная форма головы, вершиной конуса вверх; |

9. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Передают общие черты лица, соблюдают пропорции на этапе | А) обобщённой прорисовки контура головы модели; |
| 2. Передают фактуру волос, одежды, объем при помощи светотени на этапе | Б) обобщения деталей головы модели; |
| 3. Выявляют характер модели, достигают целостного впечатления от образца на этапе | В) проработки деталей головы модели. |

10. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б.

| | |
|---|---|
| 1. Пропорции фигуры детей изменяются от возраста | А) в значительной степени; |
| 2. Пропорции фигуры взрослого человека изменяются от возраста | Б) в незначительной степени. |

11. Даны две группы объектов. Соотнесите каждый элемент первой группы, обозначенный цифрой 1, 2, 3 и соответствующий элемент второй группы, обозначенный буквой А, Б, В.

| | |
|---|---|
| 1. Позвоночный столб человека состоит из семи позвонков | А) шейного отдела; |
| 2. Позвоночный столб человека состоит из двенадцати позвонков | Б) грудного отдела; |
| 3. Позвоночный столб человека состоит из пяти позвонков | В) поясничного отдела. |

Репозиторий БарГУ

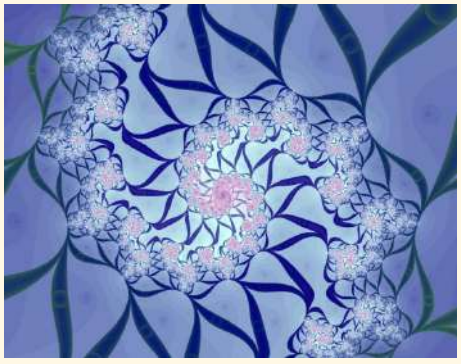
## *ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ*

### РАЗДЕЛ 1
### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ

### Тема 1.1
### Ведение. Виды изобразительного искусства. Графика

1. Назовите виды графики. Расскажите о каждом из них.
2. Какие виды плакатов и афиш вы знаете?
3. Что входит в промышленную графику?
4. Назовите печатные виды графики. Расскажите о них.
5. Расскажите о характере применения цвета в графических произведениях.
6. Дайте определение понятию «рисунок».
7. Какую роль играет рисунок в различных видах изобразительного искусства и деятельности человека?
8. Какие виды рисунка вы знаете в зависимости от их назначения?
9. Как различают рисунки по продолжительности их выполнения?
10. Каково назначение учебного рисунка?
11. Назовите выразительные средства рисунка, охарактеризуйте их.
12. Составьте структурно-логическую схему «Основы художественной графики».
13. Соберите иллюстративный материал по основным видам графики. Составьте таблицу в качестве наглядного материала. Проанализируйте виды графики по содержанию и назначению.
14. Просмотрите графические работы Рембрандта, А. Дюрера, Г. Доре, О. Бердслея, А. Матисса, П. Пикассо. Проанализируйте произведения известных мастеров с точки зрения использования основных графических средств.
15. Выполните презентацию на тему «Графика — вид изобразительного искусства».
16. Выполните презентацию на тему «Рисунок — основа графики».
17. Проанализируйте графические изображения (рисунок 1.1) по следующим критериям:
    – вид и жанр графики;
    – назначение;
    – выразительное средство графики;
    – графический материал;
    – техника выполнения.





Репозиторий БарГУ








Рисунок 1.1 — Виды графики

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.2 История развития рисунка

1. Расскажите об истории развития рисунка у разных народов.
2. Расскажите о назначении рисунка и его особенностях в Древнем Египте, Древней Греции и Древнем Риме.
3. Назовите имена выдающихся художников русской и зарубежной школы рисунка.
4. Перечислите художественные материалы, которые используют для создания рисунков.
5. Расскажите о выразительных возможностях различных художественных материалов, применяемых для рисования, на примерах произведений русских и зарубежных художников. Сделайте подбор репродукций.
6. Расскажите об особенностях рисунка XX в. Приведите примеры.
7. Выполните презентацию на тему «История развития рисунка».
8. Перед вами три натюрморта, определите характер этих изображений (реальное, декоративное, абстрактное (рисунок 1.2)).





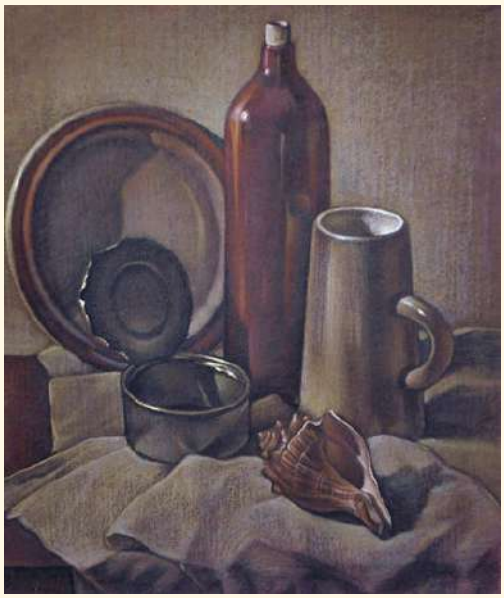


Рисунок 1.2 — Способы изображения натюрмортов

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.3 Техника рисунка

1. Перечислите художественные материалы для рисунка и назовите их особенности.
2. Расскажите об изобразительных возможностях графических материалов.
3. Перечислите основные изобразительные средства, назовите их особенности.
4. Просмотрите репродукции и сделайте анализ графических произведений русских и зарубежных художников.
5. Выполните презентацию «Творчество известного английского художника конца XIX в. О. Бердслея».
6. Нарисуйте яблоко и чашку на бумаге разных сортов разнообразными графическими материалами.
7. Приготовьте тонированную бумагу и нарисуйте один и тот же пейзаж на светло-коричневом, светло-зелёном и голубом фоне. Расскажите, как изменилось впечатление от рисунка.
8. Один и тот же кувшин нарисуйте графитным карандашом, цветными карандашами, фломастерами, тушью и пером, сангиной и углём. Как взаимосвязаны техника рисунка и его выразительность? Проанализируйте свои работы.
9. Выполните зарисовку природного мотива линией и пятном (пример на рисунке 1.3).
10. Выполните тематическую композицию, используя графические средства выражения — линию, пятно, точку (пример на рисунке 1.4).
11. Выполните композицию в технике «сухая кисть» (пример на рисунке 1.5).



Рисунок 1.3 — Рисунок природного мотива линией и пятном. Учебный рисунок

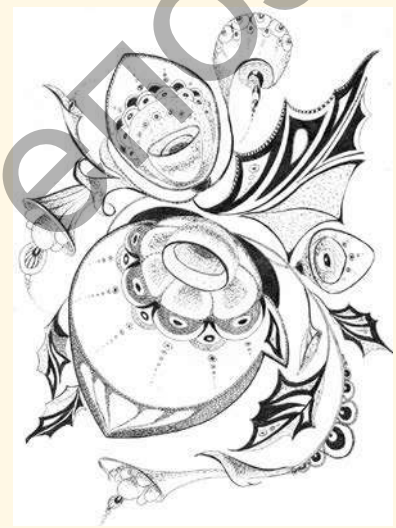


Рисунок 1.4 — Комбинированная графика — линия, пятно и точка. Учебный рисунок

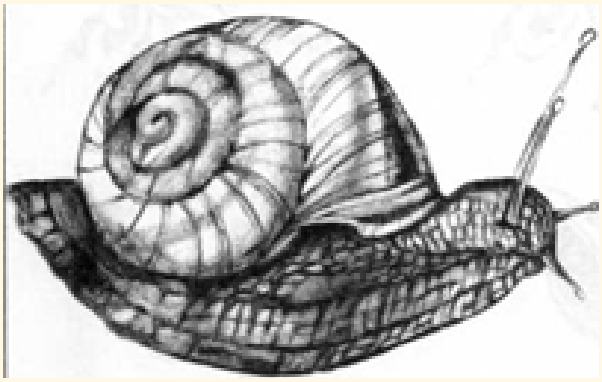


Рисунок 1.5 — Техника «сухая кисть». Учебный рисунок

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.4 Композиция рисунка

1. Раскройте понятие композиции.
2. Перечислите базовые принципы композиции.
3. Расскажите, как организовать картинную плоскость в зависимости от характера изображения.
4. Перечислите композиционные правила.
5. С помощью каких средств можно передать на картине события, происходящие в разное время и в разных местах?
6. Назовите основные условия, необходимые для передачи движения.
7. Расскажите о роли ритма в композиции.
8. Какова роль схем построения композиции?
9. С помощью каких средств можно выделить сюжетно-композиционный центр картины?
10. Проиллюстрируйте основные условия, необходимые для передачи движения.
11. Расскажите о композиционных приёмах на примерах живописных произведений.
12. Расскажите об особенностях симметричной и асимметричной композиции.
13. Какими средствами можно достичь равновесия в композиции? Приведите примеры.
14. Как можно добиться композиционной цельности картины?
15. Выполните учебно-методическую таблицу, дающую понятие о композиционном размещении предметов на листе бумаги.
16. Нарисуйте схематические картинки, отражающие основные условия, необходимые для передачи покоя.
17. Проанализируйте средства композиции, которые использованы для создания произведения «Богатыри» В. М. Васнецова (рисунок 1.6).
18. Из свободно размещенных в пространстве предметов составьте уравновешенную композицию натюрморта, не прибегая к перспективным сокращениям предметов и пространственным планам (пример на рисунке 1.7).



Рисунок 1.6 — В. М. Васнецов «Богатыри»

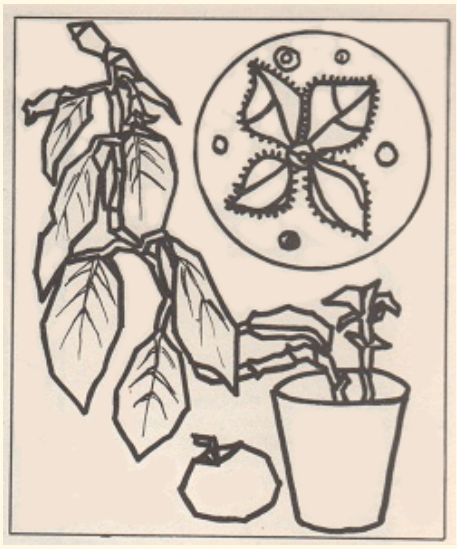


Рисунок 1.7 — Композиция натюрморта, составленная по законам равновесия. Учебный рисунок

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.5
## Предмет и его основные признаки. Последовательность изображения предмета

1. Какую роль в строении формы предмета играет его конструкция?
2. По каким внешним признакам различают формы предметов?
3. Зачем необходимо производить геометрический анализ формы предмета?
4. С чего следует начинать построение формы предмета в рисунке?
5. Каково значение фона в рисунке?
6. Какие виды оптических иллюзий вы знаете? Как эти знания могут вам пригодиться в творческой работе над композицией?
7. Как должен быть расположен предмет по отношению к рисующему, чтобы его изобразить фронтально, под углом, в профиль?
8. Как выбрать точку зрения, чтобы максимально передать полный зрительный образ предмета?
9. Каким будет наилучшее изобразительное положение для предмета плоской формы, для предмета объёмной формы?
10. Что такое пропорции, и какую роль они играют при создании произведений искусства?
11. Расскажите о методе визирования.
12. Какую роль могут играть пропорции при проектировании одежды?
13. Расскажите, какими способами можно проверить отношения длины предмета к высоте?
14. Что помогает передать в рисунке светотень?
15. С помощью каких приёмов можно в рисунке передать объём предметов?
16. Объясните зависимость фронтального, бокового и контражурного освещения от положения источника света.
17. Подберите примеры графических или живописных произведений, на которых изображены разные источники освещения.
18. Как изменится контраст между светом и тенью при удалении источника света?
19. От чего зависит рисунок падающей тени?
20. Есть ли чёткие правила для передачи материальности и фактуры предметов на рисунке?
21. Как вы думаете, фактуру каких предметов можно передать с помощью специальных ударов кистью и заливки тоном?
22. Подберите примеры графических или живописных произведений. На их примере дайте характеристику основных мыслительных операций восприятия: сравнения, обобщения, конкретизации и схематизации.
23. Назовите стадии восприятия рисунка и натуры.
24. Охарактеризуйте методы видения: объёмное, линейное, плоскостное и силуэтное, живописное.
25. В чём суть разгрузки зрительного напряжения?
26. Расскажите, как оборудовать рабочее место для рисования.
27. Какое минимальное расстояние должно быть от рисующего до натуры?
28. Какое должно быть положение руки и карандаша при рисовании?
29. Подберите материалы и оформите набор для графических работ. Дайте характеристику каждому предмету.
30. Расскажите об особенностях положения корпуса и руки во время рисования мелом на классной доске.
31. Каковы особенности рисования на классной доске?
32. Как рисовать вертикальные, горизонтальные и наклонные линии?
33. Расскажите о делении отрезка на две равные части.
34. Чем отличается чертёжный приём проведения линии от рисовального приёма?
35. Как получить линию разной толщины и насыщенности?
36. Расскажите о технике штриха.
37. Назовите три основных вида предметов плоской формы.
38. В чём заключается суть метода векторов при рисовании предметов многоугольной формы?

Репозиторий БарГУ

39. Продемонстрируйте последовательность построения предметов квадратной, прямоугольной и треугольной формы.

40. Нарисуйте стеклянную бутылку. Подберите художественные материалы, наиболее подходящие для того, чтобы передать блеск стекла.

41. Нарисуйте пейзаж. Передайте фактуру дерева с листьями, воды, травы, облаков и т. д.

42. Выполните несколько набросков постановки натюрморта с разных точек зрения. Проанализируйте их.

43. Выполните несколько тренировочных упражнений по соотношению величин предметов между собой, а также частями формы отдельно взятого предмета. Сделайте зарисовки.

44. Нарисуйте углём маленького котёнка, передайте фактуру его шерсти.

45. Нарисуйте круг, не используя циркуль и предметы круглой формы.

46. Нарисуйте сложную криволинейную форму методом координат. Расскажите о нём.

47. Нарисуйте лист дерева. Оформите учебно-методическую таблицу.

48. Нарисуйте бабочку или стрекозу. Оформите работу.

49. Скопируйте рисунок, прорисуйте невидимые части предметов (рисунок 1.8).

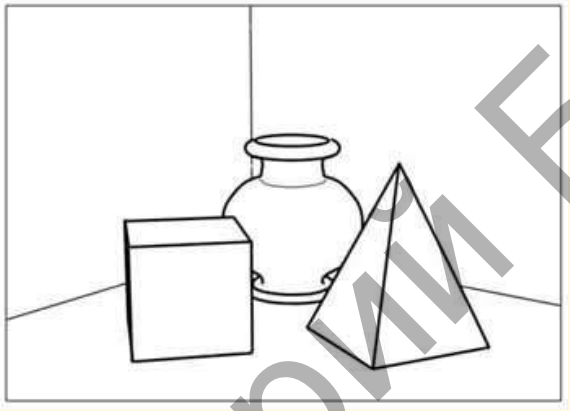


Рисунок 1.8 — Линейный рисунок группы геометрических тел. Учебный рисунок

50. Покажите, где на шаре расположены блик, свет, полутень, собственная тень, рефлекс и падающая тень (рисунок 1. 9).

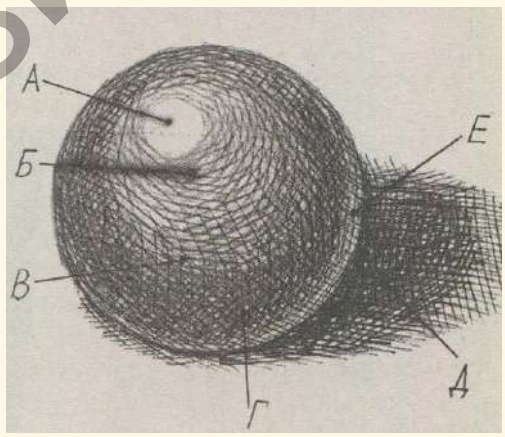



Рисунок 1.9 — Распределение светотени на шаре. Учебный рисунок

51. Выполните несколько упражнений по рисованию плоских фигур в разных положениях: квадратов, прямоугольников, треугольников правильной и неправильной формы, орнаментальных рядов и т. п. Работы оформите.

Репозиторий БарГУ

## Тема 1.6
## Основы перспективного рисования

1. Подберите примеры графических или живописных произведений. На их примере расскажите об особенностях различных перспективных систем: эпохи Возрождения, обратной, сферической (планетарной), аксонометрической, свободной.
2. Каковы способы передачи многомерности пространства на плоскости листа?
3. Каковы особенности перспективных построений в искусстве Востока?
4. Как отличаются способы передачи перспективы для ближних и дальних объектов?
5. Что такое горизонт и как он изображается на бумаге?
6. Какую плоскость принимают за картинную?
7. Как определить уровень линии горизонта на картинной плоскости?
8. Где на рисунке пересекутся удаляющиеся от нас параллельные линии?
9. Назовите правила линейной перспективы. Приведите примеры из окружающей жизни.
10. Как должен быть расположен по отношению к картинной плоскости прямоугольный предмет, чтобы его изобразить фронтально? Под углом?
11. В каком положении прямоугольный предмет на рисунке имеет одну точку схода? Две точки схода? Как они называются?
12. Подберите примеры графических или живописных произведений. На их примере проанализируйте положение линии горизонта, расположение предметов во фронтальной или угловой перспективе.
13. Как определить на рисунке положение точки схода при фронтальной и угловой перспективе?
14. Как знание законов перспективы помогает в построении конструкций геометрических тел?
15. Каким перспективным изменениям подвергаются куб и цилиндр, находясь на линии горизонта и выше линии горизонта?
16. Расскажите о последовательном рисовании куба, цилиндра и конуса во фронтальной перспективе.
17. Что такое интерьер? Укажите два вида расположения интерьера относительно рисующего.
18. Как знание законов перспективы помогает в построении предметов интерьера?
19. Как зависит вид перспективы интерьера от точки зрения рисующего?
20. Расскажите о последовательности рисования здания во фронтальной и угловой перспективе.
21. Как влияет положение линии горизонта на выразительность композиции?
22. Расскажите об определении размера фигуры человека по таблице А. Сапожникова.
23. В каком случае следует показывать изображаемый сюжет с высокой точки зрения, в каком следует изображать низкий горизонт?
24. Подберите примеры графических или живописных произведений. Проанализируйте выразительность композиции с точки зрения положения линии горизонта.
25. Дайте понятие воздушной перспектива.
26. Как изменяются цвета под влиянием воздушной перспективы?
27. Назовите правила воздушной перспективы. Приведите примеры из окружающей жизни.
28. Подберите примеры живописных произведений. На их примере проанализируйте изменение цвета, объёма предметов под воздействием воздушной среды.
29. Расскажите о перспективных закономерностях построения отражений в воде.
30. Как изменяется восприятие отражения если объект находится на некотором расстоянии от берега?
31. Расскажите о тональных отношениях объекта изображения и его отражения в воде.

Подберите примеры графических и живописных произведений. На их примере проанализируйте тональные и перспективные закономерности отражений в воде.

32. Постройте куб и цилиндр в угловой перспективе (в положении ниже линии горизонта).
33. Нарисуйте коробку (крышку стола, книгу или стопку книг и т. д.) во фронтальном положении.
34. Нарисуйте предметы прямоугольной формы (дом, стул и т. д.), расположенные под углом к картинной плоскости (пример на рисунке 1.10).
35. Нарисуйте предмет цилиндрической или конической формы во фронтальном положении (пример на рисунке 1.10).

Репозиторий БарГУ

36. Выполните рисунок интерьера комнаты во фронтальной и угловой перспективе.

37. Выполните рисунок здания (многоэтажный дом, церковь и т. д.) во фронтальной и угловой перспективе.



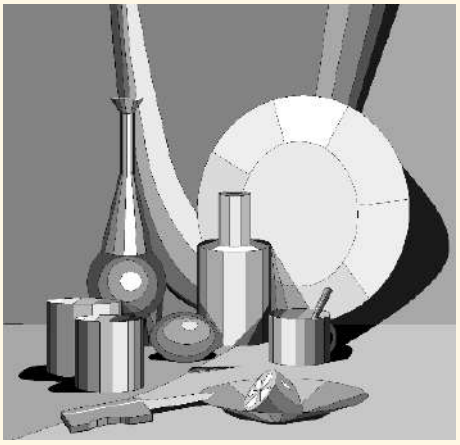
Рисунок 1.10 — Построение предметов прямоугольной
и цилиндрической формы во фронтальной и угловой перспективе

Репозиторий БарГУ

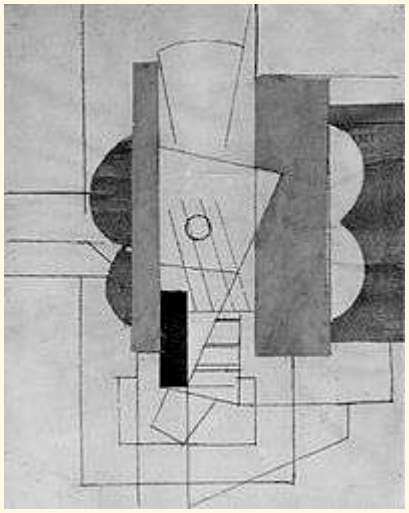
## Тема 1.7
## Жанры изобразительного искусства. Натюрморт

1. Расскажите о разновидностях жанров в изобразительном искусстве.
2. Можно ли изобразить натюрморт в живописи, графике, скульптуре?
3. Расскажите об истории развития и становления натюрморта как жанра изобразительного искусства.
4. Назовите особенности натюрморта как жанра изобразительного искусства.
5. Что можно выразить в натюрморте?
6. Назовите имена художников, создающих произведения в жанре натюрморта.
7. В каком веке натюрморт имел практическое значение?
8. В каком веке натюрморт наполнился символическим смыслом?
9. Назовите предметы натюрморта, относящиеся к определённой эпохе: XV век? XVI век? XVII век?
10. Назовите композиционные особенности натюрморта.
11. Каковы правила составления натюрморта?
12. В какой последовательности необходимо рисовать натюрморт? Расскажите об особенностях каждого этапа рисунка.
13. Как передать в рисунке натюрморта окраску и материальные свойства предметов?
14. Как влияет направленность освещения на светотеневую моделировку формы и общее тональное решение натюрморта?
15. Расскажите о художественных материалах и техниках, используемых при изображении натюрморта, их особенностях.
16. Нарисуйте по памяти натюрморт из геометрических тел, который пред этим вы рисовали с натуры.
17. Поставьте перед собой несколько красивых предметов быта разнообразной формы и фактуры. Мысленно составьте из них натюрморт и нарисуйте его.
18. Составьте натюрморт из предметов быта. Прежде чем выполнить длительный рисунок, нарисуйте по представлению этот натюрморт с разных сторон, чтобы лучше разобраться во взаиморасположении предметов.
19. Проанализируйте натюрморты (рисунок 1.11) по следующим критериям:
    – автор и название;
    – вид натюрморта;
    – колорит и цвет;
    – освещённость;
    – место расположения;
    – время исполнения;
    – постановка учебной задачи.
20. Подберите самостоятельно примеры графических или живописных произведений натюрморта. На их примере проанализируйте: вид натюрморта, цветовой колорит, освещённость и т.д.





Репозиторий БарГУ



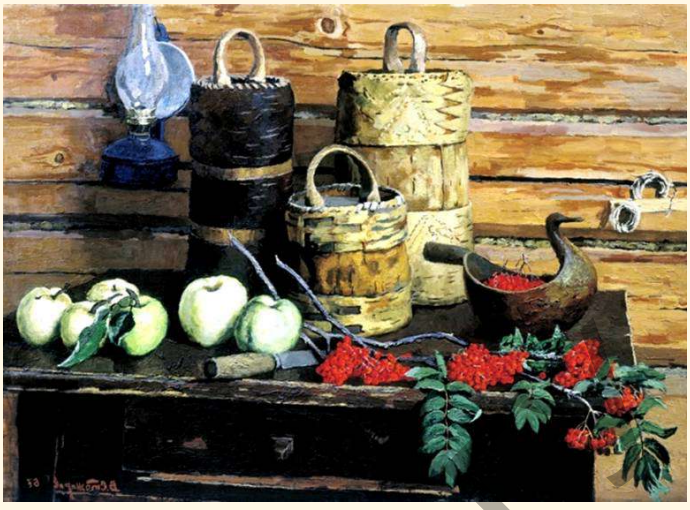


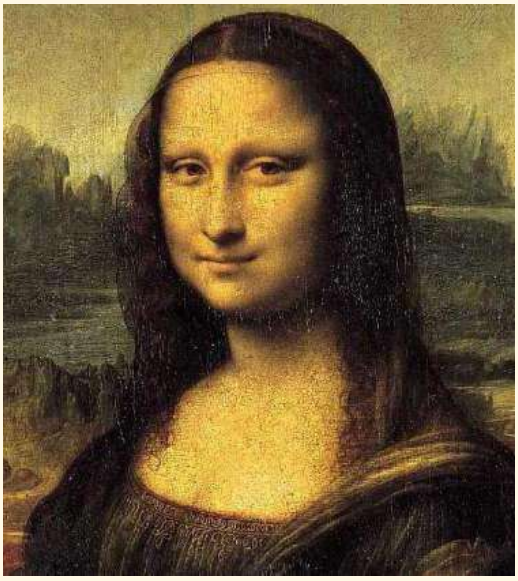
Рисунок 1.11 — Натюрморты различных видов

Репозиторий Барг

## Тема 1.8 Портретный жанр в искусстве. Анатомическое строение, пропорции головы человека

1. Расскажите об истории развития и становления портрета как жанра изобразительного искусства.
2. Назовите особенности портрета как жанра изобразительного искусства.
3. Назовите имена художников, создающих произведения в жанре портрета.
4. Какие пропорции установило античное искусство для головы человека?
5. Для чего необходимо знание анатомического строения головы?
6. Из каких отделов состоит череп?
7. Назовите кости, составляющие мозговой и лицевой отделы черепа.
8. Какое назначение имеют мышцы головы? Назовите их.
9. Какое значение имеет выполнение рисунков черепа в разных поворотах?
10. Что такое серединная линия и крестовина? Каково их значение в рисунке?
11. В какой последовательности ведётся работа над рисунком черепа?
12. Как схема деления головы на части связана со строением черепа?
13. Расскажите об анатомическом строении глаза и об особенностях его рисования.
14. Что нужно учитывать при построении формы носа?
15. Расскажите об особенностях рисования рта в положениях фас, профиль и в трёхчетвертном повороте.
16. Расскажите об анатомическом строении уха.
17. Расскажите об основных пропорциях головы человека.
18. Объясните особенности рисования головы в профиль и в трёхчетвертном повороте по схемам.
19. В какой последовательности необходимо рисовать гипсовую голову? Расскажите об особенностях каждого этапа рисунка.
20. Как направленность освещения влияет на светотеневую моделировку формы и общее тональное решение гипсовой головы?
21. Какие преимущества имеют гипсовые модели по сравнению с живой моделью?
22. Как передать в рисунке головы живой модели фактуру волос, кожи, одежды?
23. Расскажите о последовательности выполнения этюда головы в технике «гризайль».
24. Какова роль кратковременных живописных этюдов головы?
25. Расскажите об особенностях работы над живописным этюдом головы человека.
26. Выполните линейно-конструктивные рисунки черепа в трёх поворотах, с лёгкой прокладкой тона.
27. Выполните наброски частей лица с живой модели (глаз, нос, рот, ухо) в различных поворотах и положениях в пространстве.
28. Выполните этюды головы человека в двух поворотах в технике «гризайль».
29. Проанализируйте портреты (рисунок 1.12) по следующим критериям:
    – автор и название;
    – техника исполнения;
    – формат;
    – поджанр портрета;
    – характер изображения.

Репозиторий БарГУ









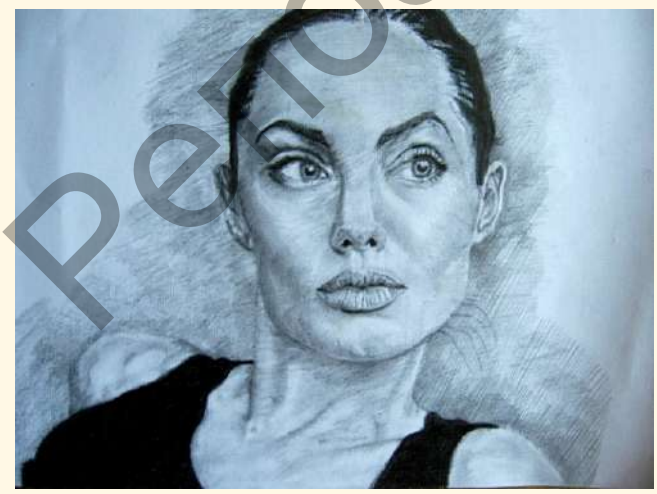




Рисунок 1.12 — Разновидности портретов

Репозиторий ВГУ

## Тема 1.9
## Конструктивно-анатомическое строение, пропорции фигуры человека

1. Что такое пропорции и какую роль они играют при создании произведений искусства?
2. Как можно выдержать пропорции в рисунке?
3. Какие каноны для рисования человека существовали в Древнем Египте?
4. Рассмотрите египетский рельеф, скажите, что означает разница в пропорциональных отношениях фигур? (рисунок 1.13).



Рисунок 1.13 — Египетский рельеф

5. Как развивалась система пропорциональных отношений в Древней Греции?
6. Как развивалась система пропорциональных отношений в эпоху Возрождения?
7. Приведите примеры произведений живописи, скульптуры, архитектуры, построенных на основе пропорции золотого сечения.
8. Расскажите, как определить пропорции фигуры человека на основе золотого сечения.
9. Какие пропорции установило античное искусство для головы человека?
10. Как различают пропорциональные отношения ребёнка, подростка и взрослого человека?
11. Расскажите о пропорциях человеческой фигуры.
12. В чём различия пропорций женской и мужской фигур?
13. Как изменяются пропорции детских фигур в зависимости от возраста?
14. Какую роль в вашей профессии играет знание пропорций фигуры человека?
15. Что изучает пластическая анатомия?
16. Расскажите о строении скелета туловища человека.
17. Какие кости образуют скелет верхних конечностей?
18. Какие кости образуют скелет нижних конечностей?
19. Назовите основные опорные точки фигуры человека.
20. Что такое главная линия движения тела и какова её роль в построении фигуры человека?
21. Расскажите о мышцах туловища и конечностей, и их роли в образовании форм человеческого тела.
22. Какие учебные задачи решают наброски и зарисовки фигуры человека с натуры?
23. Назовите виды и способы графического изображения фигуры человека.
24. Расскажите о возможностях различных графических материалов при изображении фигуры человека.
25. Выполните линейный и тональный наброски фигуры человека в несложных движениях.
26. Выполните кратковременные обобщенные рисунки скелета человека спереди, сбоку и сзади.

Репозиторий ВарГУ

27. Проанализируйте рисунки фигуры человека (рисунок 1.14) по следующим критериям:
    – вид рисунка;
    – изобразительный приём;
    – графический материал;
    – техника выполнения.



Рисунок 1.14 — Виды и способы изображения фигуры человека. Учебные рисунки

Репозиторий БарГУ

# КЛЮЧИ К ТЕСТОВЫМ ЗАДАНИЯ

## РАЗДЕЛ 1
## ГРАФИКА КАК ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

### Задания с выбором правильного ответа

**1**. а. **2**. в. **3**. а. **4**. в. **5.** б. **6.** в. **7.** а. **8.** б. **9.** б. **10.** в. **11.** б **12.** б. **13.** а. **14.** а. **15.** в. **16.** а. **17.** а. **18.** а. **19.** а. **20.** а. **21.** а. **22.** а. **23.** а. **24.** б. **25.** в. **26.** а. **27.** а. **28.** б. **29.** г. **30.** г. **31.** б. **32.** в. **33.** в. **34.** а. **35.** в. **36.** а. **37.** а. **38.** а.

### Альтернативные задания

**1.** а. **2.** а. **3.** а.

### Задания на установление соответствия

**1.** 1 —а. 2 — б.
**2.** 1 — б. 2 — а.
**3.** 1 — г. 2 — а. 3 — б. 4. — В.
**4.** 1 —б. 2 — а.
**5.** 1 — б. 2 — а.
**6.** 1 — а. 2 — б.
**7.** 1 — а. 2 — б.

## РАЗДЕЛ 2
## ТЕХНИКА РИСУНКА

### Задания с выбором правильного ответа

**1.** г. **2.** а. **3.** б. **4.** а. **5.** а. **6.** в. **7.** б. **8.** б. **9.** в. **10.** а. **11.**а. **12.** б. **13.** а. **14.** г. **15.** в.

### Альтернативные задания

**1.** а. **2.** б. **3.** а.

### Задания на установление соответствия

**1.** 1 — а. 2 — б. 3 — в. 4 — г.
**2.** 1 — а. 2 — б.
**3.** 1 — б. 2 — а.
**4.** 1 — б. 2 — а.
**5.** 1 — д. 2 — г. 3 — в. 4 — б. 5 — а.
**6.** 1 — б. 2 — а.
**7.** 1 — а. 2 — б.
**8.** 1 — б. 2 — а.
**9.** 1 — б. 2 — а.
**10.** 1 — а. 2 — б.

## РАЗДЕЛ 3
## КОМПОЗИЦИЯ РИСУНКА

### Задания с выбором правильного ответа

**1.** а. **2**. а. **3**. а. **4**. б. **5.** б. **6.** а. **7.** б. **8.** а. **9.** б. **10.** б. **11.** а. **12.** а. **13.** б. **14.** б. **15.** а. **16.** а. **17.** в. **18.** б. **19.** б. **20.** а. **21.** б. **22.** а.

### Альтернативные задания

**1.** а. **2.** а. **3.** а. **4.** а. **5.** а. **6.** а. **7.** а. **8.** а. **9.** а. **10.** а. **11.** а **12.** а. **13.** а. **14.** а. **15.** а.

### Задания на установление соответствия

**1.** 1 — б. 2 — а.
**2.** 1 — б. 2 — а.



Репозиторий БарГУ

## РАЗДЕЛ 4
## ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

### Задания с выбором правильного ответа

**1.** а. **2.** б. **3.** а. **4.** а. **5.** б. **6.** а. **7.** в. **8.** б. **9.** б. **10.** в. **11.** б. **12.** в. **13.** г. **14.** б. **15.** а. **16.** б. **17.** в. **18.** б. **19.** б. **20.** а. **21.** б. **22.** а. **23.** б. **24.** б. **25.** а. **26.** б. **27.** а. **28.** а. **29.** а. **30.** б. **31.** а. **32.** б. **33.** б. **34.** а. **35.** а. **36.** б. **37.** а. **38.** а. **39.** в. **40.** г. **41.** а. **42.** в. **43.** а. **44.** а. **45.** а. **46.** а. **47.** а. **48.** а.

### Альтернативные задания

**1.** а. **2.** а. **3.** а. **4.** а. **5.** а. **6.** а. **7.** а. **8.** а. **9.** а. **10.** а. **11.** б. **12.** а. **13.** б. **14.** а. **15.** а. **16.** а. **17.** а. **18.** а. **19.** а. **20.** а.

### Задания на установление соответствия

**1.** 1 —б. 2 — а.
**2.** 1 —б. 2 — а.
**3.** 1 —б. 2 — а.
**4.** 1 —а. 2 — в. 3 — б.
**5.** 1 —а. 2 — б. 3 — в.
**6.** 1 —б. 2 — а.
**7.** 1 —б. 2 — а.
**8.** 1 —б. 2 — а.
**9.** 1 —в. 2 — б. 3 — а.
**10.** 1 —а. 2 — б. 3 — в.
**11.** 1 —б. 2 — а.
**12.** 1 —б. 2 — а.
**13.** 1 —а. 2 — б. 3 — в.
**14.** 1 —а. 2 — б.
**15.** 1 —б. 2 — а. 3 — в.
**16.** 1 —б. 2 — а. 3 — г. 4 — в.
**17.** 1 —а. 2 — б. 3 — в.
**18.** 1 —а. 2 — б. 3 — в.
**19.** 1 —б. 2 — а.
**20.** 1 —б. 2 — а.
**21.** 1 —б. 2 — а.
**22.** 1 —а. 2 — б.
**23.** 1 —а. 2 — б.
**24.** 1 —а. 2 — б.

### Задания на установление правильной последовательности

**1.** 1 — г. 2 — в. 3 — б. 4 — а.
**2.** 1 — б. 2 – а.
**3.** 1 — г. 2 — в. 3 — а. 4 — б. 5 — д. 6 — е.
**4.** 1 — а. 2 — б. 3 — в. 4 — г.
**5.** 1 — а. 2 — б. 3 — в. 4 — г. 5 — д.
**6.** 1 — б. 2 — в. 3 — а. 4 — д. 5 — г.
**7.** 1 — б. 2 — а. 3 —в.
**8.** 1 — а. 2 — б. 3 — в.
**9.** 1 — а. 2 — б. 3 — в. 4 — г. 5 — д.
**10.** 1 — а. 2 — б. 3 — в. 4 — г. 5 — д.

## РАЗДЕЛ 5
## ПЕРСПЕКТИВА И ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

### Задания с выбором правильного ответа

**1.** в. **2.** а. **3.** а. **4.** а. **5.** б. **6.** в. **7.** а. **8.** б. **9.** а. **10.** б. **11.** а. **12.** а. **13.** б. **14.** а. **15.** б. **16.** а. **17.** а. **18.** а. **19.** а. **20.** а. **21.** б. **22.** а. **23.** б. **24.** г. **25.** а. **26.** б. **27.** а. **28.** а. **29.** а. **30.** б. **31.** б. **32.** а. **33.** а. **34.** б. **35.** а. **36.** а. **37.** в. **38.** б. **39.** а. **40.** г. **41.** а. **42.** б. **43.** в. **44.** в. **45.** г. **46.** а. **47.** а. **48.** а. **49.**а. **50.** а. **51.** а. **52.** а. **53.** а. **54.** а. **55.** а. **56.** а. **57.** а. **58.** а. **59.** а. **60.** а. **61.** а. **62.** а. **63.** а.

### Альтернативные задания

**1.** а. **2.** а. **3.** б. **4.** а. **5.** а. **6.** а. **7.** а. **8.** а. **9.** а.

### Задания на установление соответствия

**1.** 1 —а. 2 — б.
**2.** 1 —а. 2 — б.
**3.** 1 —а. 2 — б. 3. — в.
**4.** 1 —а. 2 — б. 3 — в.
**5.** 1 —б. 2 — а.
**6.** 1 —а. 2 — б.
**7.** 1 —а. 2 — б.
**8.** 1 —а. 2 — б. 3. — в. 4. — г.
**9.** 1 —а. 2 — б. 3 — в. **1**
**10.** 1 —а. 2 — б.
**11.** 1 —а. 2 — б. 3. — в.

Репозиторий ВарГУ

# СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

## Основная литература


1. *Беляева, С. Е.* Спецрисунок и художественная графика / С. Е. Беляева — 2-е изд., исп. — М. : Академия, 2007.
2. *Герчук, Ю. Я.* Основы художественной грамоты / Ю. Я. Герчук. — М. : Учебная лит., 1998.
3. *Жабинский, В. И.* Рисунок / В. И. Жабинский. — М. : ИНФРА — М, 2011.
4. *Кениг, П.* Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals / П. Кениг. — 3-е изд. — СПб. : Питер, 2014. — 192 с.
5. *Кирцер, Ю. М.* Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. — 2-е изд. — М. : Академия, 1998.
6. *Комарова, Т. С.* Обучение детей технике рисования / Т. С. Комарова. — М. : Столетие, 1994.
7. *Костерин, Н. П.* Учебное рисование / Н. П. Костерин. — М. : Просвещение, 1984.
8. *Крахула, Б.* Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / Б. Крахула ; пер. с англ. И. Кочневой. — СПб. : Питер, 2014. — 128 с.
9. *Лемон, К.* Рисуем без страха : преодолеваем художественные неприятности / К. Лемон. — СПб. : Питер, 2015. — 128 с.
10. *Мазовецкая, В. В.* Простые уроки рисования для начинающих / В. Мазовецкая. — СПб. : Питер, 2015. — 96 с.
11. *Макавеева, Н. С.* Основы художественного проектирования костюма / Н. С. Макавеева. — М. : Академия, 2008
12. *Мищенко, Р. В.* Основы художественной графики костюма / Р. В. Мищенко. — М. : Академия, 2008.
13. *Ростовцев, Н. Н.* Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. — М. : Просвещение, 1995.
14. *Сокольникова, Н. М.* Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе / Н. М. Сокольникова. — М. : Академия, 2002.
15. *Тимохович, А.* Самоучитель по рисованию / А. Тимохович. — СПб. : Питер, 2012. — 95 с.
16. *Торспеккен, Т.* Городской рисунок: полное руководство / Т. Торспеккен ; пер. с англ. К. Левченко. — СПб. : Питер, 2015. — 128 с.
17. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.

*Юрген Занд.* Основы рисования карандашом / Юрген Занд. — СПб. : Питер, 2011. — 65 с.


## Дополнительная литература


1. *Алехин, А. Д.* Когда начинается художник / А. Д. Алехин. — М. : Просвещение, 1993.
2. *Беда, Г. В.* Живопись / Г. В. Беда. — М. : Просвещение, 1986.
3. *Виноградов, Г. Г.* Уроки рисования с натуры в общеобразовательной школе: пособие для учителя / Г. Г Виноградова. — М., 1980.
4. *Малиновская, Л. П.* Вопросы формирования дизайнерского мышления на уроках изобразительного искусства в начальных классах / Л. П. Малиновская. — Тернополь, 1993.
5. *Терентьев, А. Е.* Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства: пособие для учителей / А. Е. Терентьев. — М. : Просвещение, 1981.
6. *Нестеренко, О. И.* Краткая энциклопедия дизайна / О. И. Нестеренко. — М. : Мол. Гвардия, 1994.


Репозиторий БарГУ

# *СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ*

## Теоретический раздел


1. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
2. Кветко З. Н. Рисунок : практическое руководство для студентов пед. специальностей учреждений высш. образования : в 2 кн. Барановичи : БарГУ, 2014. Кн. 1: Основы рисунка. 148 с.
3. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
4. Графика. История. Возникновение. Развитие [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie. (дата обращения: 15.06.2015).
5. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
6. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
7. Там же.
8. Там же.
9. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
10. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же.
14. Костерин Н. П. Учебное рисование. М.: Просвещение, 1984.
15. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
16. Там же.
17. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
18. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
19. Там же.
20. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
21. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
22. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 18.
23. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма. М. : Академия, 2008. С. 9.
24. Крахула Б. Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / пер. с англ. И. Кочневой. СПб. : Питер, 2014. 128 с.
25. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
26. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 15.
27. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
28. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 14.
29. Там же. С. 15.
30. Соколов А. В. Посмотри, подумай и ответь. М. : Просвещение, 1984.
31. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
32. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986—1996. С. 41.


Репозиторий БарГУ

33. Там же. С. 41.
34. Там же.
35. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб. М. : Агар, 1998.
36. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 50.
37. Там же. С. 51.
38. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
39. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
40. Там же.
41. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 54.
42. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
43. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
44. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 56.
45. Там же.
46. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
47. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
48. Там же.
49. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 61.
50. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 26.
51. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
52. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 27.
53. Там же. С. 28.
54. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
55. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 67.
56. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
57. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 29.
58. Там же. С. 30
59. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 55.
60. Там же. С. 61.
61. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб.
62. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
63. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. М. : Столетие, 1994. С. 6.
64. Там же.
65. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд. СПб. : Питер, 2014. 192 с.
66. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
67. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками. СПб. : Питер, 2011. 120 с.
68. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд.
69. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 34.
70. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. С. 6.
71. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 95.
72. Там же.
73. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками. С. 11.
74. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.

Репозиторий БарГУ

75. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 37.
76. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
77. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.
78. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. Минск : Выш. шк., 1981.
79. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.
80. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
81. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 77.
82. Там же. С. 71.
83. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. М. : Учебная лит., 1998.
84. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 40
85. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
86. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования. С. 4.
87. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. С. 16.
88. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.
89. Там же. С.11.
90. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 8.
91. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 51.
92. Там же. С. 42.
93. Там же.
94. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
95. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками.
96. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
97. Там же. С. 46.
98. Там же.
99. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
100. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 47.
101. Там же. С.48.
102. Там же.
103. Там же. С.51.
104. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
105. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 50.
106. Там же.
107. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
108. Там же. С. 67.
109. Там же. С. 70.
110. Там же.
111. Там же. С. 79.
112. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
113. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма. М. : Академия, 2008.
114. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
115. Там же.
116. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 99.
117. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
118. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
119. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
120. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 76.
121. Там же.

Репозиторий БарГУ

122. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 152.
123. Там же.
124. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 102.
125. Там же.
126. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 152.
127. Там же.
128. Там же.
129. Там же. С. 153.
130. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
131. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Просвещение, 1981.
132. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 154
133. Там же.
134. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. М. : Академия, 1998.
135. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
136. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
137. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
138. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 58.
139. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
140. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 58.
141. Там же.
142. Там же. С. 60.
143. Там же.
144. Там же. С. 61.
145. Там же.
146. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
147. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 62.
148. Там же.
149. Костерин Н. П. Учебное рисование.
150. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 69.
151. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
152. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 103.
153. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка.
154. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 68.
155. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
156. Там же. С. 23.
157. Там же. С. 24.
158. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
159. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 16.
160. Там же.
161. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма. С. 79.
162. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. М. : Просвещение, 1995.
163. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.

Репозиторий БарГУ

164. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
165. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 77.
166. Там же.
167. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 26.
168. Там же.
169. Там же.
170. Там же. С.27.
171. Там же.
172. Там же.
173. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 100.
174. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд.
175. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 84.
176. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
177. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 85.
178. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 54.
179. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
180. Там же. С. 88.
181. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка.
182. Там же. С. 16.
183. Там же.
184. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма. М. : Академия, 2008.
185. Жабинский В. И. Рисунок. М. : ИНФРА. М, 2011.
186. Там же. С. 9.
187. Там же.
188. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 37.
189. Там же.
190. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
191. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 96.
192. Там же.
193. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. М. : Академия, 1998.
194. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 109.
195. Там же. С. 110.
196. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 35.
197. Там же.
198. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 111.
199. Там же.
200. Там же. С. 113.
201. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 37.
202. Там же.
203. Там же. С. 38.
204. Там же.
205. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
206. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 39.
207. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками.
208. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 45.

Репозиторий БарГУ

209. Там же.
210. Там же. С. 47.
211. Там же. С. 43.
212. Там же. С. 48.
213. Там же. С. 49.
214. Там же.
215. Костерин Н. П. Учебное рисование. С. 84.
216. Там же.
217. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 41.
218. Там же.
219. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 61.
220. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 129.
221. Там же. С. 124.
222. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка.
223. Там же. С. 77.
224. Там же.
225. Там же. С. 78.
226. Там же. С. 79.
227. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка.
228. Там же. С. 133.
229. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 79.
230. Там же.
231. Там же.
232. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 114.
233. Костерин Н. П. Учебное рисование.
234. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 135.
235. Там же. С. 136.
236. Костерин Н. П. Учебное рисование.
237. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 45.
238. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
239. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 43.
240. Там же.
241. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 139.
242. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 44.
243. Там же.
244. Беляев Т. Ф. Упражнения по развитию пространственных представлений у учащихся. М. : Просвещение, 1983.
245. Костерин Н. П. Учебное рисование.
246. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 46.
247. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
248. Там же.
249. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
250. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 119.
251. Там же.
252. Там же. С. 121.
253. Там же. С. 127.
254. Костерин Н. П. Учебное рисование.
255. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 109.
256. Там же. С. 113.
257. Там же.

Репозиторий БарГУ

258. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
259. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 152.
260. Там же.
261. Там же.
262. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
263. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 171.
264. Там же. С. 176.
265. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа : книга для учителя. М. : Просвещение, 1984.
266. Комарова Т. С. Обучение детей технике рисования.
267. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа. С. 21.
268. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
269. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 125.
270. Там же. С. 126.
271. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа.
272. Графика. История. Возникновение. Развитие. URL. http://www.livemaster.ru/topic/237323-grafika-istoriya-vozniknovenie-razvitie.
273. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 179.
274. Там же. С. 180.
275. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
276. Шешко И. Б. Построение и перспектива рисунка. С. 116.
277. Там же.
278. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
279. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
280. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. С. 19.
281. Юрген Занд. Основы рисования карандашом. СПб. : Питер, 2011. 65 с.
282. Костерин Н. П. Учебное рисование.
283. Юрген Занд. Основы рисования карандашом. С. 19.
284. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа.
285. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
286. Юрген Занд. Основы рисования карандашом.
287. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 127.
288. Там же.
289. Там же.
290. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб. С. 46.
291. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
292. Там же. С. 19.
293. Там же. С. 21.
294. Алехин А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа.
295. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб.
296. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. С. 29.
297. Кветко З. Н. Рисунок. Кн. 1: Основы рисунка. С. 29.
298. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб.
299. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.

Репозиторий БарГУ

300. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. С. 23.
301. Там же.
302. Рисование гипсовой головы [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://russartschool.blogspot.ru/2013/06/blog-post_3065.html (дата обращения : 02.07.2015).
303. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. С. 26.
304. Там же. С. 19.
305. Там же. С. 41.
306. Там же.
307. Там же. С. 31.
308. Там же. С. 33.
309. Там же. С. 61.
310. Там же. С. 62.
311. Там же. С. 65.
312. Там же. С. 41.
313. Костерин Н. П. Учебное рисование.
314. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 143.
315. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
316. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
317. Жабинский В. И. Рисунок.
318. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. С. 120.
319. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 22.
320. Рисование гипсовой головы. URL. http://russartschool.blogspot.ru/2013/06/blog-post_3065.html (дата обращения : 02.07.2015).
321. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 115.
322. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. С. 73.
323. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 110.
324. Рисование лица человека. Урок рисования деталей [Электронный ресурс] : practicum. 2012. URL. http://www.uroki-risovania.ru/risovanie_litsa.html (дата обращения : 09.06.2015).
325. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
326. Там же. С. 83.
327. Там же. С.84.
328. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. Минск : Выш. шк., 1992.
329. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 85.
330. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. С. 85.
331. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 85.
332. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. С. 15.
333. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 86.
334. Там же.
335. Там же. С. 87.
336. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека.
337. Там же. С. 16; 17.
338. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
339. Там же. С. 88.
340. Там же.
341. Там же. С. 95.
342. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. С. 73.
343. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
344. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека. С. 8.
345. Там же. С. 5.
346. Там же. С. 6.
347. Там же.
348. Там же. С. 7.
349. Там же. С. 9.

Репозиторий БарГУ

350. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 71.
351. Там же.
352. Там же.
353. Там же.
354. Там же.
355. Там же.
356. Там же.
357. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека.
358. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 73.
359. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
360. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 79.
361. Там же.
362. Там же.
363. Там же. С. 80.
364. Там же.
365. Там же. С. 81.
366. Там же.
367. Нестеренко В. Е. Рисунок головы человека.
368. Виноградов Г. Г. Уроки рисования с натуры в общеобразовательной школе : пособие для учителя. М., 1980.
369. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок. С. 72.
370. Там же.
371. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика преподавания в школе. М., 1998.
372. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 112.
373. Там же. С. 123.
374. Там же.
375. Там же. С. 131.
376. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. 2-е изд., перераб. и доп. С. 133.
377. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 117.
378. Там же.
379. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
380. Там же.
381. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 20.
382. Там же.
383. Там же.
384. Там же. С. 22.
385. Там же. С. 23.
386. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма.
387. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 33.
388. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
389. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 99.
390. Там же. С. 100.
391. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
392. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 102.
393. Там же.
394. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
395. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 103.
396. Там же.
397. Там же. С. 104.

Репозиторий БарГУ

398. Там же.
399. Там же.
400. Виноградов Г. Г. Уроки рисования с натуры в общеобразовательной школе.
401. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика преподавания в школе.
402. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. С. 173.
403. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб.
404. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 119.
405. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. С. 16.
406. Там же.

Репозиторий БарГУ

# *СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ*

## Практический раздел


1. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе. М. : Академия, 2002.
2. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих. СПб. : Питер, 2015. 96 с.
3. Там же. С. 28.
4. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе.
5. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности. СПб. : Питер, 2015. 128 с.
6. Там же.
7. Там же.
8. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих.
9. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
10. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих.
11. Тимохович А. Самоучитель по рисованию. СПб. : Питер, 2012. 95 с.
12. Там же. С. 32.
13. Там же. С 34.
14. Там же.
15. Там же.
16. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. М. : Учебная лит., 1998.
17. Тимохович А. Самоучитель по рисованию.
18. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты.
19. Жабинский В. И. Рисунок. М. : ИНФРА-М, 2011.
20. Там же.
21. Юрген Занд. Основы рисования карандашом. СПб. : Питер, 2011. 65 с.
22. Юрген Занд. Основы рисования карандашом.
23. Там же. С. 45.
24. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. М. : Академия, 2007.
25. Юрген Занд. Основы рисования карандашом.
26. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
27. Там же. С. 45.
28. Там же.
29. Крахула Б. Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / пер. с англ. И. Кочневой. СПб. : Питер, 2014. 128 с.
30. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
31. Алехин А. Д. Когда начинается художник. М : Просвещение, 1993.
32. Крахула Б. Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / пер. с англ. И. Кочневой.
33. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
34. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма. М. : Академия, 2008.
35. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. М. : Академия, 1998.
36. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб. М. : Агар, 1998.
37. Там же. С. 49.
38. Там же. С. 48.
39. Там же. С. 50.
40. Там же.
41. Тимохович А. Самоучитель по рисованию.
42. Там же. С. 39.
43. Там же.
44. Там же.
45. Терентьев А. Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства : пособие для учителей. М. : Просвещение, 1981.


Репозиторий БарГУ

46. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
47. Там же. С. 37.
48. Там же
49. Воскресенская Е. Рисование карандашом и красками. СПб. : Питер, 2011. 120 с.
50. Там же. С. 31.
51. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
52. Там же. С. 29.
53. Там же.
54. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
55. Костерин Н. П. Учебное рисование. М.: Просвещение, 1984.
56. Там же.
57. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
58. Там же.
59. Там же. С. 63.
60. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М. : Просвещение, 1995.
61. Там же. С. 42.
62. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
63. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
64. Жабинский В. И. Рисунок.
65. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. 3-е изд., доп. и перераб.
66. Там же. С. 37.
67. Там же.
68. Там же. С. 38.
69. Там же.
70. Там же. С. 39.
71. Там же.
72. Там же. С. 40.
73. Там же.
74. Крахула Б. Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / пер. с англ. И. Кочневой.
75. Костерин Н. П. Учебное рисование.
76. Торспеккен Т. Городской рисунок: полное руководство / пер. с англ. К. Левченко. СПб. : Питер, 2015. 128 с.
77. Костерин Н. П. Учебное рисование.
78. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп. М. : Изобр. искусство, 1986 — 1996.
79. Там же. С. 65.
80. Костерин Н. П. Учебное рисование.
81. Там же.
82. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд. С. 63.
83. Там же. С. 65.
84. Там же.
85. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих.
86. Костерин Н. П. Учебное рисование.
87. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих.
88. Костерин Н. П. Учебное рисование.
89. Там же.
90. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих.
91. Мазовецкая В. В. Простые уроки рисования для начинающих.
92. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
93. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
94. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд. СПб. : Питер, 2014. 192 с.
95. Там же.
96. Там же.

Репозиторий БарГУ

97. Там же. С. 77.
98. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
99. Костерин Н. П. Учебное рисование.
100. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд.
101.
102. Кениг П. Графический рисунок для профессиональных дизайнеров = Desigu Graphics Drawing Technijues for Design Professionals. 3-е изд.
103. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
104. Там же.
105. Там же. С. 86.
106. Там же.
107. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
108. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
109. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
110. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты.
111. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты.
112. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
113. Там же. С. 96.
114. Там же. С. 97.
115. Там же.
116. Там же.
117. Там же.
118. Там же.
119. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
120. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. 2-е изд.
121. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
122. Там же. С. 77.
123. Там же.
124. Там же. С. 77.
125. Там же. С. 97.
126. Крахула Б. Зентангл = One Zentangle A Day : рисование для релаксации, вдохновения и удовольствия / пер. с англ. И. Кочневой.
127. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
128. Тимохович А Самоучитель по рисованию.
129. Там же. С. 80.
130. Там же. С. 93.
131. Там же.
132. Там же. С. 93
133. Там же.
134. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
135. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп. С. 125.
136. Там же.
137. Школа изобразительного искусства: в десяти выпусках. 3-е изд., испр. и доп.
138. Там же.
139. Там же. С. 147.
140. Там же.
141. Там же. С. 149
142. Юрген Занд. Основы рисования карандашом.
143. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
144. Там же. С. 169.
145. Там же. С. 174.
146. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты.
147. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма. М. : Академия, 2008.
148. Терентьев А. Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства : пособие для учителей.

Репозиторий БарГУ

149.Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
150. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
151. Торспеккен Т. Городской рисунок: полное руководство / пер. с англ. К. Левченко.
152. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
153. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
154.Торспеккен Т. Городской рисунок: полное руководство / пер. с англ. К. Левченко.
155. Там же.
156. Костерин Н. П. Учебное рисование.
157. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
158. Там же. С. 177.
159. Там же. С. 180.
160. Там же.
161. Там же.
162. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
163. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
164. Лемон К. Рисуем без страха: преодолеваем художественные неприятности.
165. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
166. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
167. Там же.
168. Там же. С. 133.
169. Там же. С. 136.
170. Там же. С. 137.
171. Там же. С. 138.
172. Там же. С. 139.
173. Там же.
174. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
175. Там же. С. 224.
176. Там же.
177. Там же. С. 226.
178. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
179. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
180. Там же.
181. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
182. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок.
183. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
184. Там же.
185. Там же. С. 211.
186. Там же.
187. Там же.
188. Там же. С. 212.
189. Там же. С. 213.
190. Там же.
191. Там же. С. 214.
192. Там же. С. 215.
193. Там же. С. 216.
194. Там же.
195. Там же.
196. Там же. С. 217.
197. Мищенко Р. В. Основы художественной графики костюма.
198. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.
199. Там же. С. 217.
200. Там же. С. 218.
201. Терентьев А. Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства: пособие для учителей.
202. Беляева С. Е. Спецрисунок и художественная графика. 2-е изд., исп.

Репозиторий БарГУ