

**Приложение**  
**к ППССЗ СПО по специальности**  
**54.02.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы**  
**(по видам)**

**Департамент образования и науки Тюменской области**  
**ГАПОУ ТО «Тобольский многопрофильный техникум»**

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

**ОП.01 Рисунок**

Тобольск, 2023г.

Рабочая программа учебной дисциплины разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта (далее – ФГОС) по специальности среднего профессионального образования (далее СПО) 54.02.02. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы по видам.

**Разработчик:** Гордюшина Е.С., преподаватель высшей квалификационной категории государственного автономного профессионального образовательного учреждения Тюменской области «Тобольский многопрофильный техникум».

**«Рассмотрено»** на заседании цикловой комиссии «Визуальное искусство»

Протокол № 9 от «29» мая 2023 г.

Председатель цикловой комиссии \_\_\_\_\_ /Горюшина Е.С./

**«Согласовано»**

Методист \_\_\_\_\_ /Бикчандаева Д.М./

## СОДЕЕРЖАНИЕ

<b>ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	4
<b>СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	4
<b>УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	9
<b>КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	11

# 1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

## ОП.01 Рисунок

### 1.1. Область применения программы

Программа учебной дисциплины является частью основной профессиональной образовательной программы в соответствии с ФГОС по специальности СПО Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (по видам)

**1.2. Место дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы:** программа принадлежит к профессиональному циклу общепрофессиональных дисциплин (ОП).

### 1.3. Цели и задачи дисциплины – требования к результатам освоения дисциплины:

В результате освоения дисциплины обучающийся должен уметь:

- использовать основные изобразительные материалы и техники;
- применять теоретические знания в практической профессиональной деятельности;
- осуществлять процесс изучения и профессионального изображения природы, ее художественной интерпретации средствами рисунка.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен знать:

- основы изобразительной грамоты, методы и способы графического, живописного и пластического изображения геометрических тел, природных объектов, пейзажа, человека.

### 1.4. Рекомендуемое количество часов на освоение программы дисциплины:

максимальной учебной нагрузки обучающегося - **646** часа, в том числе:

обязательной аудиторной учебной нагрузки обучающегося - **431** час;

дополнительной работы над завершением программного задания (самостоятельной работы) - **215** час

## 2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

### 2.1. Объем учебной дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Объем часов
Максимальная учебная нагрузка (всего)	678
Обязательная аудиторная учебная нагрузка (всего)	437
Дополнительная работа над завершением программного задания (самостоятельная работа обучающегося)	241
Итоговая аттестация в форме экзамена	

**2.2. Тематический план и содержание учебной дисциплины  
ОП.01. РИСУНОК**

Наименование разделов и тем	Содержание учебного материала, лабораторные и практические работы, самостоятельная работа обучающихся	Объем часов		Уровень освоения
		Пр.	См.	
1	2	3		4
<b>1 семестр</b>		<b>47</b>		
<b>Введение</b>	Содержание и специфика дисциплины «рисунок» на 1-ом курсе в первом семестре. Задачи 1-ого семестра. Материалы, используемые на занятиях по рисунку. Оборудование кабинета, правила пользования им. Техника безопасности.	2		1
<b>Раздел 1. Упражнения для рисования.</b>		<b>2</b>		
Тема 1.1.Элементарные упражнения для рисования.	Рисование линий, дуг, окружностей, квадрата, шестиугольника. Упражнения в штриховке. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	2	1	1
<b>Раздел 2. Рисунок геометрических тел и фигур, простых по форме.</b>		<b>20</b>		
Тема 2.1. Линейно-конструктивный рисунок каркасных геометрических тел и фигур.	Линейный рисунок геометрических фигур, расположенных выше и ниже линии горизонта. М: карандаш. Размер бумаги: А 3	10	5	2
Тема 2.2. Тональный рисунок с гипсовых моделей геометрических тел.	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок натюрморта из геометрических тел. М: карандаш. Размер бумаги: А3.	10	5	2
<b>Раздел 3. Рисование натюрморта.</b>		<b>23</b>		
Тема 3.1. Рисунок натюрморта из предметов быта.	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок натюрморта из предметов быта. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	11	6	2
Тема 3.2. Рисунок натюрморта из предметов быта. Контрольный натюрморт.	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок натюрморта из предметов быта. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	12	6	2
<b>Итого:</b>		<b>47</b>	<b>23</b>	
<b>2 семестр</b>				
<b>Раздел 1. Рисование тканей.</b>		<b>10</b>		

Тема 1.1. Рисование драпировки с различными по форме складками.	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок драпировки с цилиндрическими складками. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	10	10	2
<b>Раздел 2. Рисование натюрморта с использованием драпировок.</b>		<b>10</b>		
Тема 2.1. Рисунок натюрморта из предметов быта и драпировки со складками.	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок натюрморта из предметов быта и драпировки со складками. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	10	10	3
<b>Раздел 3. Рисование орнаментальных форм с гипсовых слепков.</b>		<b>28</b>		
Тема 3.1. Рисование гипсовой плиты с растительным орнаментом.	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок гипсовой плиты с симметричным орнаментом. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	10	5	3
Тема 3.2. Рисование натюрморта с гипсовым орнаментом, предметом быта и драпировкой со складками. Контрольная работа	<b>Практическое задание.</b> Тональный рисунок натюрморта с гипсовым орнаментом, предметом быта и драпировкой со складками. М: карандаш. Размер бумаги: А 3.	18	5	3
<b>Итого:</b>		<b>48</b>	<b>30</b>	
<b>3 семестр</b>				
<b>Раздел 2. Рисование головы человека.</b>		<b>48</b>		
Тема 2.1. Рисунок черепа в трех положениях.	<b>Практическая работа.</b> Тональный рисунок черепа в трёх положениях. М: карандаш. Размер бумаги: формат А 3. Решение светотеневое.	10	5	2
Тема 2.2. Копирование рисунков головы человека в различных поворотах	<b>Практическая работа.</b> Копирование головы человека в трёх положениях. М: карандаш, формат А3.	12	6	2
Тема 2.3. Построение головы метод обрубков	<b>Практическая работа.</b> Изображение головы методом обрубков.	12	6	3
Тема 3.2. Рисунок гипсовой анатомической головы «экорше».	<b>Практическая работа.</b> Тональный рисунок гипсовой анатомической головы «экорше». М: карандаш. Размер бумаги: формат А 3.	14	8	
<b>Итого:</b>		<b>48</b>	<b>24</b>	
<b>4 семестр</b>				
<b>Введение</b>	Содержание учебной дисциплины на 4-ый семестр. Особенности и своеобразие. Основные задачи 4-ого семестра. Материалы, используемые для рисунка. Специфика практических работ	2		1

	4-ого семестра.			
<b>Раздел 3. Изучение строения и пропорций частей лица</b>		<b>20</b>		
Тема 3.1. Рисование гипсовых слепков частей лица (нос, ухо, губы, глаз).	<b>Практическая работа.</b> Тональный рисунок гипсовых слепков частей лица (нос, ухо, губы, глаз). М: карандаш. Размер бумаги: формат А 3.	20	10	2
<b>Раздел 4. Рисование гипсовой головы</b>		<b>46</b>		
Тема 3.2. Рисунок гипсовой головы человека. Вольтер.	<b>Практическая работа.</b> Тональный рисунок гипсовой маски головы человека. М: карандаш. Размер бумаги: формат А 3.	20	10	2
Тема 3.3. Рисунок гипсовой головы человека. Геракл. Контрольная работа.	<b>Практическая работа.</b> Тональный рисунок гипсовой головы человека. М: карандаш. Размер бумаги: формат А 3.	26	10	3
<b>Итого:</b>		<b>66</b>	<b>30</b>	
<b>5 семестр</b>				
<b>Раздел 1. Рисунок головы человека.</b>		<b>48</b>		
Тема 1.1. Кратковременные портретные зарисовки людей.	<b>Практическая работа.</b> Портретные зарисовки людей с небольшой тоновой проработкой.	8		
Тема 1.2. Рисунок с натуры женской головы.	<b>Практическая работа.</b> Объемно-конструктивное изображение с натуры женской головы. М: бумага, карандаш.	20	12	2
Тема 1.3. Рисунок с натуры мужской головы с плечевым поясом.	<b>Практическая работа.</b> Объемно-конструктивное изображение с натуры женской головы с плечевым поясом. М: бумага, карандаш.	20	12	2
<b>Итого</b>		<b>48</b>	<b>24</b>	
<b>6 семестр</b>				
<b>Введение.</b>				
<b>Раздел 2. Рисование верхней и нижней конечности человека.</b>		<b>66</b>		
Тема 2.1. Рисунок скелетной основы руки человека. Копирование с анатомического атласа.	<b>Практическая работа.</b> Линейно-конструктивный рисунок скелетной основы руки. М: бумага, карандаш.	6	4	2
Тема 2.2. Рисунок мышц руки. Копирование с анатомического атласа.	<b>Практическая работа.</b> Линейно-конструктивный рисунок мышц руки с гипсового слепка М: бумага, карандаш.	6	4	2
Тема 2.2 Рисунок с гипсовой кисти руки.	<b>Практическая работа.</b> Линейно-конструктивный рисунок кисти руки с гипсового слепка М: бумага, карандаш.	12	8	2

Тема 2.3. Рисунок с натуры кисти руки человека	<b>Практическая работа.</b> Рисунок с натуры кисти руки <u>М</u> : бумага, карандаш.	14	8	2
Тема 2.4. Рисунок стопы с гипсового слепка.	<b>Практическая работа.</b> Выполнение рисунка стопы с гипсового слепка. <u>М</u> : бумага, карандаш.	12	8	2
Тема 2.5. Рисунок стопы человека с натуры. Контрольная работа	<b>Практическая работа.</b> Рисунок стопы человека с натуры. <u>М</u> : бумага, карандаш.	14	8	3
<b>Итого</b>		<b>66</b>	<b>40</b>	
<b>7 семестр</b>				
<b>Введение</b>	Цели и задачи курса четвертого года обучения. Содержание заданий и распределение учебных часов. Материалы учебного рисунка.			1
<b>Раздел 2. Рисование гипсовой фигуры человека.</b>		<b>28</b>		
Тема 2.1. Рисунок гипсовой анатомической фигуры человека («экорше»). Рисунок спереди и со спины. Копирование с анатомического атласа.	<b>Практическая работа.</b> Рисунок гипсовой анатомической фигуры человека. «Экорше». <u>М</u> : бумага, карандаш.	28	10	4
<b>Раздел 3. Рисование фигуры человека.</b>		<b>36</b>		
Тема 3.1. Кратковременные зарисовки обнаженной фигуры человека с натуры.	<b>Практическая работа.</b> Кратковременные зарисовки обнаженной фигуры человека с натуры <u>М</u> : бумага, мягкий карандаш, уголь, сангина.	8	10	2
Тема 3.2 Рисунок обнаженной мужской фигуры. Контрольная работа	<b>Практическая работа.</b> Рисование обнаженной мужской фигуры. <u>М</u> : бумага, карандаш.	14	10	3
Тема 3.3 Рисунок обнаженной женской фигуры.	<b>Практическая работа.</b> Рисование обнаженной женской фигуры. <u>М</u> : бумага, карандаш.	14	10	2
<b>Итого</b>		<b>64</b>	<b>40</b>	
<b>8 семестр</b>				
<b>Раздел 4. Рисунок фигуры человека в одежде.</b>		<b>50</b>		
Тема 4.1 Рисунок фигуры человека в народном (или историческом) костюме.	<b>Практическая работа.</b> Рисование фигуры человека в русском национальном костюме. <u>М</u> : бумага, соус, уголь, сангина (по выбору студента).	12	10	3
Тема 4.2 Рисунок фигуры (сидя). Портрет современника.	<b>Практическая работа.</b> Рисунок: поясной портрет с руками. <u>М</u> : бумага, соус, уголь, сангина (по	12	10	3

	выбору студента).			
Тема 4.3. Многофигурная композиция 2-3 чел. (По представлению)	<b>Практическая работа.</b> Рисунок: фигуры человека М: бумага, соус, уголь, сангина (по выбору студента).	26	10	3
<b>Итого:</b>		<b>50</b>	<b>30</b>	
<b>Всего:</b>		<b>437</b>	<b>241</b>	

### 3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ

#### 3.1. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению

Реализация программы дисциплины требует наличия мастерской по рисунку.

Оборудование учебного кабинета.

- Гипсовые тела простых геометрических форм (куб, призма, цилиндр, конус, пирамида, шар);
- Гипсовые орнаменты;
- Гипсовые головы (в том числе экорше);
- Гипсовая фигура экорше;
- Муляжи овощей и фруктов;
- Предметы быта (утюги, самовары, кринки, кастрюли, чайники и т.д.);
- Драпировки;
- Мольберты;
- Табуреты;
- Подиумы;
- Ширма;
- Софиты (переносные светильники);
- Электрические удлинители;
- Классная доска;
- Ученические стулья;
- Корзина для мусора;

Технические средства обучения:

- Переносной персональный компьютер (NOTE-BOOK);
- Экран переносной;
- Проектор.

Оборудование мастерской и рабочих мест мастерской.

Мастерская рисунка должна быть оборудована стеллажами для хранения работ, подиумами, и жалюзи или плотными шторами.

#### 3.2. Информационное обеспечение обучения

**Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы**

**Основная литература:**

1. Паранюшкин, Р. В. Композиция. Теория и практика изобразительного искусства : учеб.пособие / Р. В. Паранюшкин. - 3-е изд., перераб. - СПб : Лань; Планета музыки, 2017.

#### Дополнительная литература

1. Беляева, С.Е. Спецрисунок и художественная графика: учебник/С.Е.Беляева.- М.:Академия,2011.
2. Жабинский, В.И. Рисунок: учеб.пособие/В.И.Жабинский.-М.:ИНФРА-М,2009.
3. Сенин, В. Школа рисунка карандашом/В.Сенин.-Белгород.:Книжный клуб,2009.
4. Кирцер, Ю.М. Рисунок и живопись: учеб.пособие/Ю.М.Кирцер.-М.:Высш.шк.,2007.
5. Лушников, Б.В. Рисунок: учеб.пособие/ Б.В.Лушников.-М.:ВЛАДОС,2006.
6. Паранюшкин, Р.В. Техника рисунка: учеб.пособие/ Р.В.Паранюшкин.-Ростов на Дону.:Феникс,2006.
7. Мясников, И.П. Рисунок: учеб.пособие/ И.П.Мясников.-М.: Издательство Ассоциации строительных вузов,2007

#### Интернет-ресурсы.

- 1) <http://www.artprojekt.ru/school/homo/>
- 2) <http://shar-09.narod.ru/9-risunok-3.html>
- 3) <http://www.grafik.org.ru/academia.html>
- 4) <http://likbezbook.ucoz.ru/load/3-1-0-195>
- 5) [http://nacherchy.ru/postroenie\\_proektsiy\\_geometricheskikh\\_tel.html](http://nacherchy.ru/postroenie_proektsiy_geometricheskikh_tel.html)
- 6) <http://shedevers.ru/osnovi-risunka/314-risovanie-geometricheckih-tel.html>
- 7) [http://www.skulptu.ru/Risunok\\_naturmort.htm](http://www.skulptu.ru/Risunok_naturmort.htm)
- 8) <http://gallerix.ru/read/tonovyj-risunok-naturmorta/>

#### 4.КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

**Контроль и оценка** результатов освоения дисциплины осуществляется преподавателем в процессе проведения практических занятий, тестирования.

Показатели	Результаты обучения (освоенные умения, усвоенные знания)	Формы и методы контроля и оценки результатов обучения
<b>Студент должен знать:</b> - основы изобразительной грамоты, методы и способы графического, живописного и пластического изображения геометрических тел, природных объектов, пейзажа, человека.	Обучающийся должен продемонстрировать теоретические знания: 1) основ изобразительной грамоты – линейно-конструктивный рисунок, пропорции, основы тонального рисунка (свет, тень, полутень, рефлекс, блик) 2) методы работы с различными графическими материалами – графитный карандаш, сангина, уголь.	Устный опрос, тест

	3) способы графического изображения – способы работы приемами: линия, штрих, пятно.	
<p><b>Студент должен уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- использовать основные изобразительные материалы и техники;</li> <li>- применять теоретические знания в практической профессиональной деятельности;</li> <li>- осуществлять процесс изучения и профессионального изображения природы, ее художественной интерпретации средствами рисунка.</li> </ul>	<p>Выполнять на практике графический рисунок с правильным линейно-конструктивным построением и со светотеневой моделировкой объема разными материалами (графитный карандаш, сангина, уголь). Применять теоретические законы рисунка в решении учебных практических задач – передавать пропорциональное соотношение предметов и человека в пространстве</p> <p>Методически грамотно строить весь процесс работы над графическим рисунком, целно воспринимать форму изображаемой модели.</p>	<p>Просмотр текущих и контрольных работ</p>

Формы и методы контроля и оценки результатов обучения должны позволять проверять у обучающихся развитие общих компетенций и обеспечивающих их умений.

<b>Результаты (освоенные общие и профессиональные компетенции)</b>	<b>Основные показатели оценки результата</b>	<b>Формы и методы контроля и оценки</b>
ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- демонстрация понимания сущности и социальной значимости своей будущей профессии;</li> <li>- демонстрация устойчивого интереса к будущей профессии</li> </ul>	<i>интерпретация результатов наблюдений за обучающимися</i>
ОК 2. Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- умение формулировать цель и задачи предстоящей деятельности;</li> <li>- умение представить конечный результат деятельности в полном объеме;</li> <li>- умение планировать предстоящую деятельность;</li> <li>- умение выбирать типовые методы и способы выполнения плана;</li> <li>- умение проводить рефлексию (оценивать и анализировать процесс и результат)</li> </ul>	<i>интерпретация результатов наблюдений за обучающимися</i>
ОК 3. Принимать решения в стандартных и	- умение определять проблему в профессионально ориентированных	<i>интерпретация результатов</i>

нестандартных ситуациях и нести за них ответственность.	ситуациях; - умение предлагать способы и варианты решения проблемы, оценивать ожидаемый результат; - умение планировать поведение в профессионально ориентированных проблемных ситуациях, вносить коррективы.	<i>наблюдений за обучающимися</i>
ОК 4. Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.	- умение самостоятельно работать с информацией необходимой для освоения практических занятий данной дисциплины: понимать замысел текста; - умение пользоваться словарями, различной методической и справочной литературой;	<i>интерпретация результатов наблюдений за обучающимися</i>
ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.	- демонстрация навыков использования информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.	<i>интерпретация результатов наблюдений за обучающимися.</i>
ОК 6. Работать в коллективе и команде, эффективно общаться с коллегами, руководством, потребителями.	- умение грамотно ставить и задавать вопросы; - способность координировать свои действия с другими участниками общения; - способность контролировать свое поведение, свои эмоции, настроение и др.	<i>интерпретация результатов наблюдений за обучающимися</i>
ОК 7. Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), результат выполнения заданий.	- умение осознанно ставить цели овладения различными видами работ и определять соответствующий конечный продукт; - умение реализовывать поставленные цели в деятельности; - умение представить конечный результат деятельности в полном объеме.	<i>-интерпретация результатов наблюдений за обучающимися</i>
ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.	- демонстрация стремления к самопознанию, самооценке, саморегуляции и саморазвитию; - умение определять свои потребности в изучении дисциплины и выбирать соответствующие способы его изучения; - владение методикой самостоятельной работы над совершенствованием умений; - умение осуществлять самооценку,	<i>-интерпретация результатов наблюдений за обучающимися; - участие в семинарах, диспутах</i>

	<p>самоконтроль через наблюдение за собственной деятельностью</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- умение осознанно ставить цели овладения различными аспектами профессиональной деятельности, определять соответствующий конечный продукт;</li> <li>- умение реализовывать поставленные цели в деятельности;</li> <li>- понимание роли повышения квалификации для саморазвития и самореализации в профессиональной и личностной сфере;</li> </ul>	
<p>ОК 9. Быть готовым к смене технологий профессиональной деятельности</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- проявление интереса к инновациям в области профессиональной деятельности;</li> <li>- понимание роли модернизации технологий профессиональной деятельности</li> <li>- умение представить конечный результат деятельности в полном объеме;</li> <li>- умение ориентироваться в информационном поле профессиональных технологий.</li> </ul>	<p><i>- интерпретация результатов наблюдений за обучающимися</i></p> <p><i>- участие в семинарах по производственной тематике.</i></p>
<p>ПК 1.1 Изображать человека и окружающую предметно-пространственную среду средствами академического рисунка и живописи.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- умение грамотно построить и изобразить различными живописными средствами человека и окружающую пространственную среду;</li> <li>- умение профессионально владеть различными живописными техниками и приемами;</li> <li>- умение выполнять такие профессиональные задания как эскиз, форэскиз, этюд, набросок в цвете, этюд с натуры;</li> <li>- умение выполнить портрет, пейзаж, натюрморт и т.п. с натуры и по воображению.</li> </ul>	<p><i>- практические занятия и самостоятельные практические задания;</i></p> <p><i>коллегиальные просмотры</i></p>
<p>ПК 1.5. Выполнять эскизы и проекты с использованием различных графических средств и приемов.</p> <p>ПК 1.6 Самостоятельно разрабатывать колористические решения художественно-графических проектов изделий декоративно-прикладного и народного</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-самостоятельно разрабатывать различные художественно-творческие проекты на заданные и свободные темы;</li> <li>-умение грамотно вести художественный проект от первоначальной идеи (наброски, эскизирование) до окончательного воплощения замысла (изготовления работы)</li> </ul>	<p><i>- практические занятия и самостоятельные практические задания;</i></p> <p><i>коллегиальные просмотры</i></p>

искусства.		
ПК 1.7 Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией.	- владеть культурой устной и письменной речи при разработке теоретических работ по данной дисциплине (живопись) - владеть профессиональной терминологией по дисциплине «живопись»	<i>Устный опрос, различные теоретические и методические разработки по данной дисциплине</i>

## Планы-конспекты уроков

ОП.01 Рисунок.

### Развернутый план-конспект урока рисования с натуры геометрических тел

Тема урока: «Рисование простых геометрических тел (куб)»

Вид урока: рисование с натуры

Тип урока: комбинированный

Цель урока:

- научить изображать простые геометрические тела при помощи мягких материалов на примере сангины;
- сформировать представление о различных графических материалах и их возможностях.

Задачи урока:

1. Обучающие:

- дать знания об изображении натюрморта, его характерных особенностях при рисовании в графической технике;
- дать знания о видах мягких материалов, их происхождении, свойствах, назначении;
- учить вести работу в технике по сухому;
- учить поэтапному ведению рисунка;
- учить компоновке предметов в листе при рисовании с натуры;
- учить анализировать форму предметов;
- учить использовать возможности графического материала для набора тона;
- учить использовать различные графические средства выразительности для передачи натуры;
- учить терминологии (компоновка, линия тектонических сходов по массе, тон, конструктивное построение, тушёвка, светотеневая моделировка);

2. Развивающие:

- пространственное мышление;
- анализ формы;
- умение работать мягкими материалами;
- умение использовать тушёвку для передачи объёма и пространства;
- законы перспективы;

3. Воспитывающие:

- усидчивость, концентрация внимания;
- аккуратность;
- внимательность.

Задание на урок: изобразить поэтапно куб в пространстве при помощи угля.

Оборудование для урока: классная доска, мольберт или лист бумаги для показа, мел, указка, поэтапное наглядное пособие, геометрическое тело, магниты, сангина/сепия.

Оформление классной доски

Условные обозначения:

1. Наглядное пособие;
2. Лист бумаги для показа (педагогического рисунка);
3. Примеры работ.

**Ход урока:**

### **1. Организационный момент (2мин.)**

Устанавливаю дисциплину в классе, напоминаю студентам, что начался урок.

Приветствие:

### **2. Вступительная беседа**

Объявляю тему урока:

- Сегодня мы будем рисовать необычными материалами – мягкими. Кто из вас знает, какие это материалы? - Очевидно, уголь. - Верно. А ещё? К мягким материалам относят также сепию, сангину, различные соусы и бистр. Слышали когда-нибудь такие названия? (Ответы).

Показываю каждый названный материал. Слово сепия в переводе с греческого языка означает каракатица, это светло-коричневое красящее вещество, которое получают из чернил каракатиц и кальмаров. Художники начали использовать её начиная с 18 века. Сангину изготавливают из оксида железа, она имеет красноватый оттенок.

В эпоху Возрождения её получали из красного мела. Сангину можно сочетать с итальянским карандашом, мелом и/или углём. Соусы бывают совершенно различных цветов, их получают используя каминную копоть, маслянистые породы дерева (палисандр, ель, пихта).

Некоторые относят соус к пастели, по своим свойствам они действительно схожи, однако соус более насыщен по тону. Хорошо сочетается с углём и тушью. Уголь, все вы знаете, получают из сажи.

Обращаю внимание на развешенные заранее примеры работ, выполненных мягкими материалами.

### **3-6. Объяснение нового материала, практическая работа**

- Мы начнём осваивать эту технику при помощи сангины, работать будем по сухому. Рассказываю, какие есть способы рисования (по сухому, по мокрому, по тонированной бумаге, комбинированная техника).

- Для начала кто может сказать, что такое тушёвка? Показываю, как нанести и растушевать материал.

- Растушёвывать можно кусочком бумаги, специальными бумажными растушёвками или просто пальцем. Первым упражнением будет тоновая растяжка, которую мы выполним с помощью тушёвки. Возможные ошибки: неравномерность растяжки, штриховка вместо тушёвки.

- Задание не сложное, все справились хорошо. Мы будем рисовать прямоугольный параллелепипед, который вы все хорошо знаете. Давайте вспомним, как построить эту фигуру. С чего мы начинаем? Как измеряем углы? Как достраиваем внутреннюю конструкцию? Несколько человек сделают это на доске.

- Все вспомнили, теперь берём новый лист А4 и приступаем к рисованию куба, рисуем легко сангиновым мелком, как карандашом. Возможные ошибки: ошибки в построении, определении горизонта, обратная перспектива, слишком сильный нажим на карандаш, грязь.

- Следующий шаг – при помощи уже проделанной нами тушёвки решаем фигуру в тоне с учётом освещения. Наиболее освещённые части можно решить путём уплотнения окружающего фона. Начинать следует с прокладки теней широкой стороной мелка (...)

- Четвёртый этап - тональный разбор. Давайте вспомним, что такое тон в рисунке. Тон – светосила/«светлотность», которая зависит от освещения, собственной окраски предметов, степени их удаленности от наблюдателя. В данном случае предмет у нас белый, что упрощает работу.

- Какие существуют градации тона?- Свет, полутень, тень.- А ещё? Градации таковы: блик, свет, полутень, тень собственная, рефлекс, тень падающая. Наша задача разобраться в тоне куба и окружающего пространства. Сравнивайте, что светлее, что темнее, как соотносятся освещённые и теневые части между собой. Мы наметили общие массы теней. Теперь же следует найти наиболее тёмное место и усилить его тон, затем найти самое светлое и выбрать его ластиком. Анализируя тональные отношения, разбираемся с рисунком.

Для того чтобы высветлить участок изображения, можно пользоваться пальцем/растушкой (показываю) или просто губкой. Возможные ошибки: перетемнение, серость в работе, грязь (неравномерное нанесение тона/«куском»), неправильное определение тональных отношений.

- На последнем этапе мы должны посмотреть в целом на нашу работу и обобщить или выделить необходимые элементы. Разговор о линии напряжения. Возможные ошибки: серость рисунка, путаница в тоне.- Закрепляем свои рисунки лаком для волос и заканчиваем работу.

## **7. Организационное завершение**

В течение урока отмечаю для себя тех, кто успешнее всего справился с заданием, называю этих людей классу, выставляю оценки. Вы все сегодня очень хорошо поработали. Напоминаю, что в следующий раз нужно принести с собой, собираю работы. Урок окончен. До свидания.

Критерии оценки:

- правильное выполнение упражнения
- Композиция
- соразмерность изображения и листа (не слишком большое и не слишком маленькое)
- правильное размещение в плоскости листа (не смещено вниз, вверх, влево или вправо)
- отсутствие неоправданного пустого пространства

### **Тема:Рисование простого натюрморта.**

Цель:

1. Дать понятие о натюрморте, как о жанре изобразительного искусства, изображении окружающих нас предметов, явлений;
2. Развивать глазомер, учить воспринимать пропорции предметов, способность видеть предметы целю; развивать мышление на основе упражнений, направленных на выполнение операций анализа, синтеза, сравнения, обобщения предметов, изображённых в натюрморте;
3. Воспитывать умение работать самостоятельно по заранее оговоренному плану (с опорой на предложенные этапы построения рисунка натюрморта).

Оборудование:

- Иллюстрации натюрмортов и произведений других художественных жанров.
- Опорные слова: «жанр изобразительного искусства», «изображение окружающих нас предметов, вещей».
- Работы студентов.

Тип урока: урок овладения знаниями и умениями.

#### **I. Организационный момент.**

- 1) *Общая организация студентов.*
- 2) *Подготовка необходимых учебных принадлежностей.*

#### **II. Подготовка к сознательному усвоению нового материала или предстоящей работе.**

- 1) *Создание «проблемной ситуации» и вовлечение студентов в ее решение.*

- На доске иллюстрации натюрмортов и др. репродукции.

- Разделите картинки на 2 группы (натюрморты и «ненатюрморты»)

- 2) *Формулировка темы и целей урока.*

- Прочитайте тему нашего урока. (...)

- Кто-то может быть знает, что такое натюрморт? (...)

- Сегодня на уроке мы вместе выясним, что же такое натюрморт, и конечно попробуем нарисовать его.

#### **III. Изучение нового материала или его закрепление в процессе изучения.**

- 1) *Дать учащимся конкретное представление об изучаемых фактах, основной идее изучаемого вопроса.*

- Посмотрите на все картинки на доске. Что в них общего? (изображены предметы)

- Всё это натюрморты.

Слово «натюрморт» произошло от французского *naturemorte*, что означает «мёртвая натура». Натюрморт это жанр изобразительного искусства. В натюрморте изображаются окружающие нас предметы, вещи. (Выносятся на доску)

Важно в рисунке передать не только правильные пропорции предметов, но и правильное расположение их относительно друг друга.

2) *Добиться осознания студентами логической структуры построения натюрморта, его основных частей, этапов построения, взаимосвязей между частями натюрмортов и этапами его рисования.*

- Общий анализ объекта изображения.

- Посмотрите внимательно на предметы, которые мы с вами сегодня изобразим.

- Что это за предметы?

- Какие они? Какого цвета? Формы? Размера?

- Какой больше? Какой меньше? (на доску выносятся схематические изображения предметов)

- Какой предмет стоит ближе к вам? Какой дальше?

- Какой предмет справа от вас? Какой слева? (схематические изображения предметов устанавливаются в нужном порядке)

- Определение примерных границ будущего рисунка.

- Для того, чтобы все предметы поместились на листе бумаги необходимо чётко определить место основания всех предметов на плоскости.

- Затем определяем соотношение общей высоты рисуемой модели к её ширине. Делается это на глаз.

- Проследите за тем, чтобы рисунок не «упирался» в самые края бумаги.

(на доску вывешивается первый этап работы)

- Определение пропорций предметов.

- Определяя крайние точки рисунка, мы должны установить основные пропорции модели – отношения длины и ширины одного предмета к другому.

- Много раз проверяйте себя, прежде чем окончательно установить общие параметры модели и только после этого переходите к определению пропорций каждого предмета в отдельности.

(на доску вывешивается второй этап работы)

- Изображение форм предметов.

- Изображение форм предметов, после определения их общих пропорций, нужно начинать с определения их оснований на плоскости стола.

(на доску вывешивается третий этап работы)

- Выявление объёма предмета и местоположения относительно друг друга.

- Какой предмет стоит дальше от вас?
- Какой предмет начнёте рисовать первым?
- Какой предмет будет виден весь, а какой частично? Почему?

(на доску вывешивается четвёртый этап работы)

- Промежуточный итог.

- Повторим вместе план работы:

- Определение очерёдности предметов.
  - Определение примерных границ будущего рисунка.
  - Определение пропорций предметов.
  - Изображение форм предметов.
  - Выявление объёма предмета и их местоположения относительно друг друга.
- 3) *На основе приобретённых знаний приступить к самостоятельному построению композиции натюрморта с опорой на доску (эскизы - этапы работы).*
- 4) *Добиться от учащихся восприятия собственных и других работ, осмысления своих и чужих ошибок, первичного обобщения и систематизации новых знаний об этапах построения натюрморта.*

На доску вывешиваются примеры неправильного изображения натюрморта.

- Посмотрите внимательно на эти изображения? Всё ли здесь правильно изображено? Найдите ошибки. (предметы поменяны местами, неправильной формы, не тот предмет)

- Заканчиваем рисунок, исправляем ошибки. (...)

#### **IV. Проверка понимания учащимися нового материала.**

- В каком жанре изобразительного искусства мы сегодня рисовали?
- Что такое натюрморт? (обращение к доске)
- Что показалось самым сложным в работе?
- Какие ошибки видишь в своей работе? Что получилось особенно хорошо?

#### **V. Обобщающее закрепление материала и его систематизация.**

- Молодцы, хорошо поработали на уроке.
- Работая с натюрмортом, важно помнить о том, что нужно передать не только правильные пропорции предметов, но и правильное расположение их относительно друг друга. С этим хорошо справились....
- Не следует забывать и о том, что рисунок, упирающийся в самые края бумаги, выглядит плохо. Об этом помнили...
- Оценки за работу...

План – конспект

**Тема:** Портрет как жанр искусства.

**Цель:** 1. Углубить знания учащихся о портретном жанре, в графике, скульптуре; развивать умение пропорционального построения лица человека.

2. Развивать чувство пространства, наблюдательность, зрительную память, воображение.

3. Воспитывать эстетическое отношение к произведениям искусства; формировать способности восприятия художественного образа.

**Оборудование:** материалы: простой карандаш, краски, альбом, шаблон подсказка.

## ХОД УРОКА

### I. Организация класса

### II. Мотивация учебной деятельности

«Себя как в зеркале я вижу, Но это зеркало мне льстит», – написал А.С.Пушкин, увидев свой портрет, написанный О.А. Кипринским.

Поэт, без сомнения, похож на себя: кучерявые волосы, живые глаза, бакенбарды, тонкие черты... Но куда же подевалось озорство и ирония?

Кипренский, представил нам величественного мудреца, немного усталого и печального, таким мы видим Пушкина через столетия.

### III. Объявление темы урока

Сегодня на уроке вы познакомитесь с портретом как жанром изобразительного искусства, узнаете об истории портретного жанра и научитесь выполнять упрощенный рисунок головы.

### IV. Изучение нового материала

**ПОРТРЕТ**-жанр, посвященный изображению человека или группы людей,

- является одним из основных жанров живописи, скульптуры, графики. Основное требование, предъявляемое к портрету, – передача индивидуального сходства, внутреннего мира, характера, посредством внутреннего психологического анализа изображаемого лица.

- Типология портрета складывалась исторически и определялась в зависимости от техники выполнения. Особенности изображения персонажей. Так, различают портреты станковые (картины, бюсты. Графические листы и монументальные (фрески, мозаики, статуи), парадные и интимные погрудные и в полный рост, анфас, профиль. Специфические виды портрета – автопортрет – изображение самого себя, а также сатирический портрет, (карикатуры, шаржа) **ДЕМОНСТРАЦИЯ РЕПРОДУКЦИЙ И ИЛЛЮСТРАЦИЙ.**

- Портрет может быть индивидуальным или несколько людей..

- Искусство портрета зародилось несколько тысячелетий назад. Первые портреты были созданы египтянами. Скульптурные изображения фараонов, высеченные из камня. Скульптор Тутмеса портреты фараона Эхнатона, царицы Нефертити и их шестерых дочерей. Традиция возвеличивания выдающихся людей в Древней Греции, портреты поэтов, философов, общественных деятелей. Авторы стремились подчеркнуть круг занятий портретируемого, его общественную функцию.

- Мастера Высокого Возрождения – Леонардо де Винчи, Рафаэль. Джорджоне. Тициан – не просто создавали образы современников, но отражали целый мир чувств, переживаний, настроения, использовали мифические сюжеты.

- Расцвета портретная живопись достигла в XVII в. Из этой эпохи дошли до нас образы господ и крестьян, детей и стариков, королей и шутов. Все это людское разнообразие воплотили в своем творчестве Д. Виласкес и Рембрант.

- В России складывается своя школа портрета, – парсуна, в которой слиты приемы реалистической живописи и иконы. Позднее XIXв., становятся романтические личности художник О. Кипренский – гусар полковник Е.В. Давыдов. Мундир, твердый взгляд, уверенная поза.

- На рубеже XIX- XXв. художники разрушали принципы портретной живописи вводили геометрические фигуры.основанных на раскрытии сложной гаммы человеческих переживаний.

- Но все равно, прежде чем рисовать портрет, в худож. Школах, институтах ... учат канонам, которые были разработаны мастерами Возрождения основанных на физиологии человеческого тела .И следуя этим канонам можно без труда нарисовать портрет и лицо человека.

## V. Практическая работа.

*Выполнение упрощенного рисунка головы.*

Успех работы полностью зависит от вашего внимания и наблюдательности.

1. единицей измерения в пропорции головы является глаз. Глаз помещается семь раз по высоте лица и пять раз – по ширине.

2. лицо делиться пополам горизонтальной и вертикальной линиями. Горизонтальная линия проходит на уровне глаз, вертикальная – по линии середины лица.

3. по обе стороны от линии середины линии середины лица намечаются парные формы: глаза, уши, ноздри, уголки губ.

4. расстояние между глазами равно длине одного глаза, расстояние от линии глаза до кончика носа – длине одного с половиной глаза , расстояние от носа до губ – длине половине глаза, ширина кончика носа должна быть равна длине одного глаза, ширина кончика носа должна быть равна длине одного глаза. Верхнюю часть ушей располагают на уровне глаз, а мочку уха – на уровне рта.

Части лица не только должны «стать на свои места», но и быть похожими по форме и размеру.

## VI . Завершение урока

Демонстрация работ. Общая оценка урока. Задание на следующий урок.

### План – конспект урока

**Тема: Постановка и построение гипсовой головы в рисунке.**

**Цель:** Научить студента рисовать гипсовую голову.

**Задачи:**

1. Образовательная.

сформировать представление о голове как о геометрической сущности имеющей закономерности перспективных сокращений.

## 2. Развивающая

Развить способности к рисованию.

## 3. воспитательная

Сформировать интерес к портретному искусству.

### **Содержание урока:**

1. Организационный этап.
2. Сообщение темы.
3. сообщение цели урока.

### **Практическая самостоятельная работа студентов:**

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

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

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

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

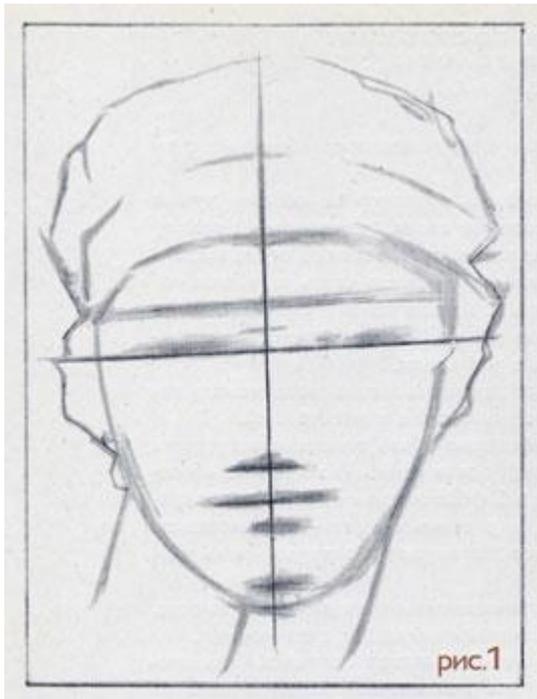
Одним из главных условий работы, является сохранение в процессе рисования, положения натуры и постоянной точки зрения на неё. Поэтому, следите за тем, чтобы от движения головы или туловища рисующего не изменилась точка зрения или линия горизонта.

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

Приступая к рисунку гипсовой головы, нужно иметь в виду, что изображаемая условно без торса, она не имеет тех внешних точек опоры, при помощи которых обычно строятся предметы, непосредственно расположенные на плоскости, например на столе или подставке. Табуретка, стоящая на полу, или ваза на столе рисуются от нижнего основания, то есть от внешних точек опоры на плоскости.

Голова, изображаемая в пространстве, сама по себе, не соприкасающаяся ни с какой поверхностью, нуждается в особом приёме построения - использовании собственных внутренних точек опоры. Эти внутренние опорные точки, дают возможность строить голову в любом повороте и наклоне.

Вначале, положение головы и шеи в фас, при отсутствии внешних опорных точек, определяется с помощью вертикали и горизонтали: намечается линия от середины лба до середины подбородка, проводятся также линии, определяющие направления глаз и других, размещающихся параллельно им форм (рис.1).



Определив соотношение высоты и ширины модели, следует обозначить её общий овал и положение шеи, затем наметить 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(рис.2).



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, 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.

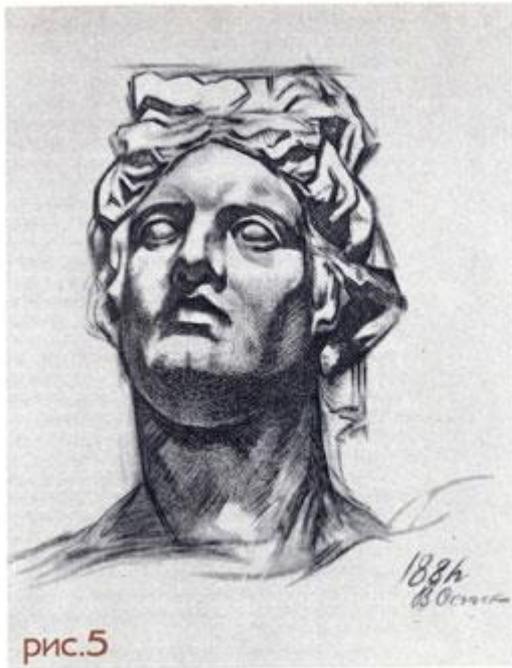
Так, например, если уменьшить нижнюю половину головы по отношению к верхней, то на ней невозможно будет правильно разместить соответствующие части, нельзя определить расстояние между носом, губами, подбородком, установить их пропорции.

Переносица, расположенная в центре всех форм, является наиболее устойчивой точкой, по отношению к которой определяются места для глазничных впадин, передних и боковых поверхностей носа, надбровных дуг.

Форма головы ограничивается прямыми и кривыми 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 пухлой или плоской. Задача рисующего заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых, каждая занимает только ей свойственное положение. Определение их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге - это и есть построение объёма на плоскости листа.

Выявляя основные поверхности, не следует опасаться некоторой, на первых порах, упрощённости и резкости в их трактовке. При обучении рисованию понимание правильного объёма головы, характера её основной формы, умение увидеть взаимосвязь всех её частей, несравненно важнее преждевременного вырисовывания мелких деталей - бровей, зрачков, ноздрей, к которому так склонны начинающие рисовать. Необходимо помнить, что в объёмном построении головы нужно идти таким же путём, каким идёт скульптор, который не имеет возможности начать свою работу ни с контура, ни с деталей, а начинает непременно с больших поверхностей, образующих данный объём. Совокупность этих поверхностей, даже в своём предельно упрощённом виде, представляет уже реальную объёмность, являющуюся основой, для дальнейшей разработки деталей. Эти поверхности и их взаимное расположение, убедительно показаны на рисунках голов Аполлона, выполненных В.Е. Савинским (рис.4 и рис.5). Резкими определёнными плоскостями пролеплен весь объём головы, показаны лицевые и боковые её поверхности, овальные формы глаз, крепко вставлены в глазницы.





На рисунках Савинского можно наблюдать отношение размеров ближайших боковых поверхностей головы, к боковым, более перспективно сокращённым. То же самое можно видеть в соотношении боковых поверхностей носа, лба, в расположении глаз.

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

Следующей стадией рисунка головы, является передача её пластической формы. Для этого нужно проследить переход одной поверхности в другую, причём он может быть или постепенным, или резким. На рис.5 видна граница, отделяющая лицевую, освещённую поверхность головы, от боковых, затемнённых поверхностей, а так же более резкие переходы от тени к свету на выдающихся скулах и сравнительно мягкие в нижней, округлой части лица.

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

Для того чтобы не разделять **рисование головы** на отдельные искусственные этапы и сохранить непрерывную последовательность в решении возникающих в процессе работы задач, переход к **рисованию карандашом** деталей, должен быть постепенным и почти незаметным. Уточняя, например, обобщённую первоначальную форму носа, наблюдая его в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру четыре его поверхности являются местом расположения более мелких форм - крыльев носа, ноздрей, кончика носа, - весьма разнообразных по форме: округлых, тупых, острых.

Рассматривая поверхность лба, рисующий должен заметить в натуре и показать на рисунке, что нижняя часть лба, лепится пятью различными по тону поверхностями: средней (фронтальной), двумя соприкасающимися с ней и двумя идущими от последних, височными или боковыми поверхностями, на которых располагаются ушные раковины (рис.3).



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 в дальнейшем взаимно уточняться.

Например, боковая поверхность носа, определяет расположение его крыла, а детально проработанные крылья носа, могут внести поправку в построение всей его поверхности. Необходимо помнить, что все парные формы головы, следует намечать и рисовать одновременно: так легче определить степень их перспективного сокращения в данном повороте.

Исполнение рисунка не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушёвку. Рисуя линиями, с самого начала помните о форме, которую они обозначают, намечайте лёгкой светотенью поверхности, образующие объём, оставляя для освещённых мест чистую бумагу и закрывая однотонной тушёвкой тени. Затем, придавая тени должную глубину, осторожно вводите в неё рефлексы, а в область света - полутона и блики. Бесконечно сравнивая и соподчиняя их тональные отношения, добивайтесь передачи освещённой формы.

Чтобы не перечернить рисунок (что очень часто бывает при обучении рисованию у начинающих), нужно найти предельную силу тени на гипсе, по отношению к которой и выдерживать общий тон рисунка. При этом, хорошо иметь перед глазами кусочек чёрного бархата или зачернённой бумаги, сравнительно с которыми, самую глубокую тень на гипсе, придётся взять более лёгкой и прозрачной.

На академическом рисунке головы Александра Севера, выполненном И.Е.Репиным (рис.6), можно наблюдать чётко отработанные детали, объединённые тоном в единое целое. Падающий сверху свет, к низу постепенно слабеет, утрачивая силу и контрастность. Боковые поверхности лица, сокращаясь в глубину, выделяют переднюю его часть, чему способствуют, подчёркнутые глубокой тенью формы глазниц, губ и основания носа. Взятый правильно фон, помогает передавать освещённую форму в пространстве.



При обучении рисованию гипсовых голов, следует избегать бесформенного размазывания теней и вытирания резинкой пятен света. Штрих карандашом, как бы обнимающий форму, является лучшим средством её передачи. Прекрасным примером может служить рисунок головы "Лаокоона", выполненный Александром Ивановым (рис.7).



Несмотря на то, что формы античных голов являются более обобщёнными, чем головы живой природы, изображение гипсовых слепков, передача цельности формы, деталей, освещения и материала требуют большого количества тональных оттенков, что обычно представляет для начинающих рисовать затруднения, является причиной невыдержанности тона и раздробленности рисунка. В результате рисунок у начинающих полон ошибок: рефлексы оказываются в одной силе со светом, перечернённые тени "проваливаются", резкие контрасты дальних планов "лезут" вперёд.

Прежде всего, эти погрешности объясняются излишней поспешностью, отсутствием должной последовательности и внимательности в работе.

В процессе **обучения рисованию** у начинающих рисовать развивается умение сравнивать изображение с натурой, находить и исправлять ошибки. Это необходимое условие для успешного выполнения рисунка. Для того чтобы легче сопоставлять рисунок с натурой, следует стараться воспринимать их как однородные явления, то есть представлять реальную гипсовую голову, как бы нарисованной. Тогда, быстро переводя взгляд с природы на рисунок, можно сразу почувствовать разницу между ними - или в построении или в освещении. При виде спокойного тона природы, очень часто бросается в глаза тональная пестрота в рисунке. Правильно построенный, но "замученный" и сбитый с тона рисунок, при известном опыте, поддаётся исправлению. Прикосновением к такому рисунку резинкой, клячкой или губкой восстанавливаются основные светотеневые отношения, облегчаются, но не убираются "выпадающие из тона" детали, а если требуется - подчёркиваются контрасты ближайших планов.

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

#### **Проверка выполнения работ студентов.**

Коллективное обсуждение хода работы. Дать возможность студентам самим оценить свою работу.

Подведение итогов работы и формулировка выводов.

**Конспекты лекций по учебной дисциплине.**  
**Раздел 1 «Научные основы учебного рисунка»**  
**Вводная лекция**  
**Тема «Рисунок как основа изобразительного искусства»**

Рисунок – ведущая специальная дисциплина в процессе обучения художника-педагога.

Наши представления и ассоциативные эмоции теснейшим образом связаны с предметным миром, с его внешними и внутренними свойствами. Непосредственная опора на зрительный опыт и связанная с ним способность к ассоциативному мышлению является важнейшими особенностями художественного восприятия мира. Специфика реалистического рисунка заключается в том, что за основу творчества берется реальная действительность, а передача мыслей и чувств художника осуществляется в образной форме через изображение конкретных объектов. Отечественная школа изобразительного искусства определяет изучение реалистического рисунка в художественном образовании как важнейший фактор, имеющий не только практическое, но и мировоззренческое значение.

Обучение рисунку связано с развитием у студентов умения правдиво изображать видимые формы в условиях реальной среды. Оно не только дает им профессиональную грамотность, но и является мощным средством эстетического развития.

Приобретение мастерства в рисунке основано на последовательном и внимательном изучении натуры. Следуя традициям русской реалистической художественной школы, важно развивать умение выявлять и передавать характер предметов, их строение, положение в пространстве, тональные соотношения и материалы, из которых сделаны предметы.

Изучение закономерностей рисунка необходимо для профессионального реалистического изображения натуры. Рисунок является основой, формирующей умение отображать окружающую действительность изобразительными средствами. Большое значение для учителя имеет не только практическое овладение рисунком, но и освоение его теоретических основ. Овладев основами реалистического рисунка, студент может использовать свои знания как в педагогической, так и в творческой работе в области пластических искусств.

В процессе обучения рисунку студенты приобретают необходимые учителю умения профессионально грамотно рисовать с натуры, по памяти и по представлению, осваивают технические навыки. Работая с натуры, они развивают зрительную память и наблюдательность, пространственное мышление, учатся видеть типическое в окружающей действительности. Эти качества педагогам предстоит развивать у детей.

В учебной работе успех зависит от внимательного и тщательного изучения натуры, ее строения, пропорций, формы отдельных частей и их взаимосвязи. Это не значит, что надо передавать в рисунке все до мельчайших подробностей. Необходимо уметь отбирать главное, наиболее характерное и обобщать второстепенные детали. Следует регулярно и как можно больше рисовать с натуры – это развивает глазомер, помогает усвоить законы реалистического изображения и овладеть техникой рисунка.

Художнику необходимо знать законы линейной перспективы, пластическую анатомию и уметь применять эти знания на практике.

Рисовать надо всегда сознательно, ставя перед собой определенные задачи, а не копировать механически то, что мы видим. Начинают рисунок с размещения основных объектов, добиваясь пропорциональности всех размеров по отношению друг к другу и к целому. Обычно на листе бумаги вокруг учебного рисунка оставляют одинаковые по размеру поля. Первоначальную разметку наносят легкими штрихами, строя при этом осевые линии предметов и слегка намечая основные тени. Студенты учатся изображать на плоскости листа трехмерную форму: при помощи перспективы и светотени они рисуют

объемные тела, а не условные «проволочные» контуры с последующей растушевкой без учета положения предмета в пространстве.

Художники часто говорят о необходимом для них умении рисовать сразу весь предмет, понимая под этим соблюдение единства, подчинение всех частей целому. В каждый отдельно взятый момент работы художник должен думать обо всем изображении, мысленно стараясь увидеть на листе уже готовый рисунок. Так, писатель, отработывая страницу повести, думает о содержании произведения в целом, о последовательности излагаемых событий, а актер, произнося слова роли, помнит о своих партнерах и о развитии всего действия.

Большое значение в рисунке имеет его конструктивное построение. В основе строения сложных форм можно представить себе сочетание геометрических тел, что поможет верно понять перспективные сокращения природы, ее трехмерность. Это умение осознавать размещение больших масс, умение мыслить трехмерной формой важно для профессионального овладения рисунком. Надо хорошо представлять себе не только то, что находится в поле зрения, но и невидимые, закрытые чем-либо части предметов. При рисовании требуется четко определить, как размещены предметы в пространстве, какие площади занимают в плане их основания (на той плоскости, где находятся все изображаемые объекты натурной постановки). Нужно не срисовывать, а строить природу на листе. Если в начале работы определяют соотношения крупных масс, то в дальнейшем постепенно переходят к более мелким. Даже нанося на длительном рисунке небольшие детали, необходимо продолжить их конструктивное построение.

Рекомендуется учиться у больших мастеров умению передавать природу, широко обобщая форму, и при этом помнить, что путь к обобщению лежит через тщательное изучение деталей, подчиненных целому.

Нельзя сравнивать любую деталь рисунка только с той же деталью в природе. Этот прием рисования, как говорят «в упор», порождает многочисленные ошибки. Следует сопоставлять несколько пропорциональных соотношений природы с такими же соотношениями в рисунке, который имеет иные масштабы. Например, на небольшом рисунке величину глаза определяют по отношению к ширине носа и высоте лба, а их масштабы пропорционально уменьшают по сравнению с соответствующей величиной глаза, носа, и лба в природе.

Надо помнить, что учебные рисунки не самоцель, они важны как средство познания в искусстве и накопления опыта для дальнейшей самостоятельной художественной и педагогической деятельности.

Рисунок начинают с общей разметки, потом постепенно уточняют детали, но так, чтобы подробности не создавали излишней пестроты и не мешали художнику выразить главное в произведении. В конце оставляют время для окончательного обобщения рисунка. В процессе работы надо внимательно изучать природу и буквально поминутно, после нанесения каждой детали, каждого тона проводить тщательную самопроверку.

Следует добиваться в рисунках исчерпывающего решения поставленных задач. Количество часов, необходимое для каждого рисунка, определяется как сложностью и условиями постановки, так и степенью подготовленности учащихся. Очень важно умение длительно работать над одним рисунком: это развивает способность многое замечать в изображаемой природе. Ребенок, которого попросят нарисовать человеческое лицо, очертит кружочек, поставит точки вместо глаз и черточки вместо носа и рта и не сможет дополнить этот рисунок, сколько бы времени ему ни отводили. Начинаящий художник даст более правильный и более подробный рисунок, но он быстро исчерпает свои возможности, тогда как мастер при выполнении длительного рисунка будет работать долго, уточняя пропорции и добиваясь точности в передаче характера изображаемого.

В каждом задании студент должен использовать все ранее приобретенные умения и навыки.

Уже в начале пути каждый художник – педагог должен осознать, что ему всю жизнь надо обновлять и совершенствовать знания и навыки путем рисования с натуры. Причем самое интересное в этой работе заключается не в подборе каких-то необычных моделей, а в постепенном решении более сложных задач, в последовательном освоении законов и правил рисования.

Учебная программа по рисунку предусматривает работу над разнообразной тематикой в порядке постепенного усложнения. Начинают обучение с изображения геометрических тел, простейших предметов, затем работают над гипсовыми орнаментами, натюрмортами, моделями частей лица человека, слепками с портретными бюстами и т.д. Весьма важно не нарушать последовательности заданий. Только систематическое обучение даст не случайный, а закономерно завоеванный успех.

### **Литература:**

1. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. М., 2003.
2. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2008.
5. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1999.

### **Тема «Применение перспективы в рисунке»**

Слово «перспектива» в переводе с латинского *perspicio* – означает «ясно вижу», т.е. способность правильно видеть. «Прежде всего надо научиться глядеть на природу – то самое основное и довольно трудное», - говорил П.П. Чистяков.

Метод перспективных изображений был научно обоснован и разработан в эпоху Возрождения. Большой вклад в разработку математической системы изображения тел на плоскости, передающей их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве, применительно к живописи принадлежит итальянскому художнику Филиппо Брунеллески (1377 – 1446), Леону Баттисто Альберти (1404 – 1472), Пьеро делла Франческа (1420 – 1492) и др., особенно Леонардо да Винчи (1452 – 1519).

Гениальный художник и ученый Леонардо да Винчи подразделил теорию перспективы на три части: линейную перспективу – о законах зрительного сокращения предметов на плоскости; воздушную, или цветовую, перспективу – о законах изменения цвета в зависимости от удаления предмета в глубину; законы потери отчетливости контуров предметов при удалении.

Выдающиеся открытия итальянских художников XV в. способствовали дальнейшему развитию изобразительного искусства. Теория перспективы, которой мы пользуемся до сих пор, помогает осмыслить перспективные явления и грамотно выполнить рисунок с натуры.

Знание законов линейной перспективы поможет начинающему художнику передать на плоскости объемную форму предмета в любом ракурсе или сокращении.

Самым сложным разделом учебного рисования является выработка правильного зрительного восприятия при изображении предметов с натуры. При умелом выборе расстояния до модели оно должно составить минимум двух - трехкратную величину размеров натуры.

Четкое восприятие модели позволит избежать искажения перспективных сокращений, как это случается при слишком близкой точке наблюдения. Рисовать на очень большом удалении от постановки также не рекомендуется, так как при этом плохо воспринимается объем предметов.

Правильный выбор точки наблюдения должен обеспечить рисовальщику восприятие наиболее характерных признаков изображаемой формы предметов. Рисование со

случайной точки наблюдения лишает возможности видеть конструкцию предмета и передать его перспективу, а следовательно, добиться убедительного и выразительного построения формы.

Основные положения линейной перспективы:

1. Рисуя, нужно мысленно допустить, что перед вами не плоскость листа бумаги, имеющая два измерения. Представьте перед собой пространство, имеющее глубину, в котором нужно найти объем предметов натуры в перспективном сокращении.

2. Вид предмета меняется в зависимости от его расположения относительно точки наблюдения. Так, форма куба можно воспринять выше и ниже горизонта, видеть в одном случае две плоскости, а в другом – три его поверхности.

3. Одинаковые по размеру предметы изображаются на плоскости разными по величине: те, что ближе к нам, - крупнее; те, что дальше и уходят вглубь, - мельче.

4. Воображаемая линия горизонта находится на уровне глаз.

5. Параллельные линии натуры сходятся в определенных точках на линии горизонта.

6. Владение перспективной – это умение видеть предмет насквозь. На этом качестве основано линейно-конструктивное построение формы предметов в перспективе.

7. Поле зрения – это пространство, охватываемое глазом при взгляде, имеющем одно направление.

Пучок отраженных от предмета лучей света образует «зрительный конус». Основание «зрительного конуса» составляет «поле зрения», а вершину – «точка зрения».

Границы поля зрения охватывают большую часть пространства, но наиболее четко глаз воспринимает предмет в середине поля зрения.

### **Литература:**

2. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. М., 1987.

3. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. М., 2003.

4. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2008.

## **Тема «Светотень в рисунке»**

Основными выразительными средствами рисунка являются: линия, штрих и пятно, или светотень.

*Линия* в зависимости от назначения выполняет различные функции: вспомогательные – при компоновке и линейно-конструктивном построении форм предметов; пространственные – для передачи пространственного положения формы в условиях освещения и пространственной среды; плоскостные – в декоративно-прикладном искусстве и графике. Отсюда и разнообразный характер линий. Пространственную линию выполняют то энергичным нажимом карандаша, акцентируя выступающие участки формы, то легким касанием, помечая уходящие в глубину плоскости.

Линия как изобразительное средство художественного рисунка не должна быть однообразной, чертежной, одинаковой толщины на всем протяжении. Плохо, если линия в рисунке похожа на проволочный контур. Она должна передавать не только абрис предмета, но и его трехмерный объем.

*Штрих* – это относительно короткие линии, с помощью которых в тоновом рисунке подчеркивают характер формы. Выразительность штриха зависит от мастерства рисовальщика и его вкуса. Техника штриха, особенно штрихов по форме, играет особую роль в выявлении поверхностей предмета, его конструкции, объема. Положенные рядом штрихи воспринимаются тоновым пятном. Плотность тона достигается сближением одних штрихов с другими, повторным нанесением ряда штрихов на поверхность листа бумаги.

*Светотень* показывает степень освещенности поверхности предмета. Понимание закономерностей светотеневых градаций и связанных с ними тональных отношений способствует овладению учебным рисунком. Только с помощью светотени можно превратить плоский круг в объем шара.

Образование светотени на предмете зависит от положения модели по отношению к источнику света и от его силы. Лучи от концентрированных источников света, таких, как солнце или мощные прожекторы, распространяются радиально. Лучи от лампы накаливания, находящейся на небольшом удалении от натурной постановки, воспринимаются как параллельные.

Рассмотрим закономерности светотени на предметах граненой формы, поверхности которых развернуты к источнику света под разными углами. Приводимые названия светотеневых градаций условны, так как дают представление только об основных тональных отношениях.

*Свет* – поверхность, на которую падают прямые лучи. *Блик* – самое светлое пятно на плоскости. Обычно яркие блики хорошо видны на блестящих (полированных или лакированных) поверхностях предметов. *Полутень* появляется на плоскостях, освещенных косыми, скользящими лучами света.

*Тень*, или *собственная тень*, образуется на поверхностях, куда прямые лучи света не попадают. Чем ближе к источнику света, тем темнее грань теневой плоскости. Такой эффект получил название *линии светораздела* или *линии собственной тени*. *Рефлекс* – участок теневой поверхности, подсвеченный отраженными лучами света. Рефлексы, как правило, темнее полутонов. Падающая тень образуется от освещенных участков формы, которые «бегут на себя», задерживают прямые лучи света. Границы тени, падающей на лежащее позади модели пространство или находящиеся рядом предметы, называется *линией падающей тени*.

*Тон* – воспроизведение в рисунках свойственных натуре светотеневых градаций на объеме. На предметах с ровной, мягко изогнутой формой, не имеющей четко ограниченных гранями плоскостей, перехода от света к тени будет происходить постепенно, без резкого перепада светотеневых отношений. Для такой формы характерен плавный, насыщенный полутонами переход от самого светлого к самому темному пятну.

Падающие тени строят касанием линий луча света в точках освещения плоскостей и его пересечения с проекцией на плоскость, воспринимающую падающую тень. Конфигурация падающей тени определяется объемом формы самого предмета.

#### **Литература:**

2. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. М., 2000.
3. Лушников Б.В. Рисунок. Изобразительно-выразительные средства. М., 2006.
4. Паранюшкин Р.В. Техника рисунка. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д., 2006.

### **Тема «Материалы и техника рисунка»**

**Карандаш.** По технике это наиболее простой материал в рисунке. Он хорошо ложится почти на любую бумагу (кроме мелованной), не осыпается, легко убирается резинкой при исправлении рисунка, имеет широкий диапазон мягкости, что делает его практически универсальным.

Выбор типа карандаша в большей степени зависит от шероховатости и плотности бумаги. Твердыми карандашами хорошо работать на гладкой и плотной бумаге, а мягкими – на зернистой и менее плотной. Второй фактор выбора карандаша – предполагаемый характер будущего рисунка: для линейно-конструктивного, строгого рисунка лучше подходит карандаш твердой группы, а для тонально-живописного рисунка – более мягкие,

например М или 2М. Наконец, третий фактор, влияющий на выбор карандаша – это характер изображаемого предмета: например, гипсовые слепки, имеющие четко выраженную форму и белый цвет, а также большинство архитектурных форм лучше рисовать твердыми карандашами 2Т, Т, ТМ, чтобы не зачернить, не загрязнить рисунок. Наиболее распространенный карандаш имеет твердость ТМ, он является как бы промежуточным представителем обеих групп, твердой и мягкой, поэтому им можно рисовать и гипсы, и фигуру натурщика, и пейзаж.

Если выполняется линейный рисунок, то следует избегать элементарной обводки скучной проволочной линией, это лишит рисунок не только ощущения объемно-пространственности, но и живости, мастерovitости. Линия, если следует форме, подчиняясь ей, обязательно где-то усилится, где-то станет исчезающе слабой, где-то жестко подчеркнет форму, где-то рыхло расплывается на плавных переходах. Специально думать о красоте проводимой линии не имеет смысла, это резко ограничит свободу рисовальщика, засушит линейный рисунок, да и сама линия чаще всего в таком случае будет не красивой, а скорее фальшивой.

При работе штрихом, чтобы рисунок не выглядел затертым, неудачные места стараются поменьше трогать резинкой, а перекрывают их последующей штриховкой. Особо важно отметить, что техника штриховки до самого завершения рисунка требует, чтобы штрихи не сливались в однородную массу, в некую серую лепешку, а ложились именно как штрихи, отдельно друг от друга, оставляя микропросветы бумаги. Это замечание особенно относится к студии гипсов, где самые темные места предмета не теряют своей светоносности.

Некоторые начинающие рисовальщики, стремясь сразу освоить свободную манеру штриха, подсмотренную у мастеров, пытаются штриховать беспорядочно, то что мы называем «соломой». Предостерегаем учащихся от такой штриховки, она в неумелых руках становится разрушителем формы и приводит к неряшливости рисунка. «Солома» - не для учебного рисунка.

Растушка как технический прием имеет одно коварное свойство: она легко «засаливает», загрязняет рисунок, создает глухие непрозрачные места. Однако отказываться от освоения этой техники не следует, так как многие художники искусно пользуются этим приемом, например, Репин великолепно владел растушкой. Если посмотреть на какой-нибудь неудачный учебный рисунок, выполненный растушкой, прежде всего бросается в глаза монотонность, одинаковость главных пятен, а в работе мастера всегда есть тоновой акцент, удар среди более легких тонов. Наличие сильных акцентов в нужных местах и есть главное условие технического приема растушки. Не так важно, чем производится растушка – боковой стороной мягкого карандаша, мягкой губкой или попросту смазыванием тона пальцем, важно при растушке сначала делать легкую моделировку, а затем насыщать более темные места последующим наслоением, не забывая о градации тонов. Наконец, окончательно усилив самую мощную тень и резинкой выбрав светлые места, вплоть до бликов, можно считать рисунок законченным.

**Уголь.** Уголь – материал, требующий смелости и решительности в работе. Начинающие, проведя два – три штриха, испытывают робость перед очевидной грубостью угольного следа и часто начинают осторожничать, имитировать карандашную манеру. Это явная методическая ошибка, потому что уголь, обладает универсальными изобразительными возможностями, в первую очередь широкий материал, с мощными живописными эффектами. Типичная угольная техника основана на свободном и уверенном движении руки, когда отсутствуют вспомогательные построительные линии, сводится до минимума работа резинкой (а еще лучше ее совсем не применять, заменив мягкой булкой), а также совершенно снимается вопрос о деликатности, присущий острому карандашу. Это не значит, что работа углем исключает изящество рисунка, речь идет о базовом учебном этапе, о преодолении «карандашного мышления».

Для рисунка углем применяется достаточно шероховатая бумага вплоть до оберточной. Опыт показывает, что не только гладкая, но и чисто белая бумага нежелательна для угольного рисунка. Гладкость не позволяет провести бархатистый полноценный штрих, уголь сыпается с бумаги. Яркая белизна бумаги в сочетании с интенсивной чернотой угля производит впечатление излишней резкости. Тонированная бумага смягчает контрастность и придает рисунку гармоничную цельность.

Техника рисования углем условно может быть разделена на два способа. Первый является своеобразным развитием техники карандаша, работа идет в основном линией, штрихом. Этим способом пользовались Микеланджело, Иорданс, Дега, Фешин. Второй способ связан с лепкой формы при помощи тона, линия в этом случае выступает вспомогательную роль. Так часто работали Тициан, Каррачи, Милле, Репин, Серов.

Рисование по первому способу ведется кончиком угля. Для проведения тонких линий можно заточить уголь, однако следует иметь в виду, что сердцевина угольной палочки очень рыхлая, и заточка по типу карандашной здесь не подходит. Уголь затачивают косо на край, тогда линию можно получить очень тонкую. Заточенным углем пользуются далеко не все художники, чаще всего применяется просто обломанная палочка, которая дает и широкую мощную линию, и уголком – тонкую. Перед началом работы очень полезно определить пластическую идею натуры, выявить то характерное, что присуще именно данному предмету. Если это какие-то простые, рубленые формы, то линию логично вести резко, как бы высекая из пространства изображение; если это лицо юной девушки, то не следует сразу использовать всю силу штриха, вначале легкими живыми линиями как бы пробуем наши возможности, а затем, убедившись, что больших искажений нет, приступаем к более решительной лепке. В рисунке углем чистая линия без внесения тона встречается редко. Тон вводится или легкими штрихами, или растушкой – куском кожи, бумаги, в конце концов, просто пальцами, без нажима смазывающими линию. После прокладки вспомогательных тонов линия при необходимости восстанавливается. Угольные рисунки, выполненные по первому способу, выглядят легкими, серебристыми, воздушными.

Лепка тона формой, то есть работа по второму способу, требует совершенно иной техники. Уголь надо в таком случае обломить до 2-3 см. и основные теневые массы прокладывать боковой поверхностью плашмя. Конечно, мелкие детали и необходимые линии выполняются уголком палочки, лучше всего косо заточенной, но часто в творческом порыве не хочется отвлекаться от рисунка и работу ведут тем же углем – то плашмя, то острым концом облома, то округлым торцом. Второй способ рисования заставляет мыслить большими обобщениями, он как-то сразу организует лист и делает рисунок более монументальным. Чтобы рисунок не выглядел грязным, прокладку плоскостей-тонов ведут в среднюю силу, оставляя предел тона на завершающие удары, все время соблюдая разницу в тоне различных поверхностей. Проложив тени, делают разбор светов, сохраняя главные контрасты для смыслового центра композиции.

В угольных рисунках по тонированной бумаге нередко используют эффект блика: в наиболее светлых местах одним – двумя ударами трогают мелом. Это дает дополнительный эффект освещенности.

Рисунки углем требуют закрепления, так как легко сыплются при ударах и смазываются при трении. Лучшим закрепителем является аэрозоль – лак для волос, но можно пользоваться (при помощи пульверизатора) и другими фиксативами, вплоть до желатина или снятого молока, разбавленных водой. После закрепления рисунок темнеет и может стать грубее. Чтобы контролировать изменение рисунка и предотвратить образование капель, закрепление ведут в несколько слоев: легко распыляют фиксатив по всей поверхности рисунка в течение 3 – 5 секунд, затем дают подсохнуть и повторяют операцию.

**Сангина.** Лучше всего осваивать технику работы сангиной с коротких зарисовок, где не боязно ошибаться и в легкой набросочной манере проявляется главное достоинство

материала – живописность. Приобретя некоторую уверенность в действиях, можно приступить к более глубокому освоению техники сангины в длительных рисунках.

Качество и фактура бумаги, а также технические приемы рисования такие же, как при рисовании углем: бумага должна быть шероховатой, а работу можно вести штрихом и линией, как это делали Леонардо, Микеланджело, Рафаэль или живописной растушкой, как рисовали Тициан, Тьеполо, Серебрякова. Неглубокий тональный предел сангины, не позволяющий делать черные тени, конечно, ограничивает мощностъ светотеневых градаций, но зато автоматически дисциплинирует рисовальщика, заставляет работать сдержанно, светло, оставляя возможность усилить акценты на завершающей стадии рисунка. Для растушки и ослабления теней часто применяют стертые щетинные кисти, эффект от которых наиболее заметен на зернистой бумаге. Кстати, белизна бумаги не так мешает, как в угольных рисунках, поэтому совет не увлекаться чисто белой бумагой здесь снимается.

**Соус.** По технике это очень своеобразный материал. Обладая необычайной глубиной и бархатистостью тона, соус настолько мягок и нежен, что крошится и ломается при любом энергичном нажиме. Этот недостаток и привел к своеобразию техники. Может быть, это единственный материал, допускающий работу сухим и мокрым способами.

Рисунок сухим соусом начинается с растирания палочки соуса о какой либо шероховатый материал (от бумаги до мелкозернистой наждачной шкурки) с целью получения черной пудры, сажевой пыли. Затем образовавшуюся пыль берут растушкой и ею прокладывают крупные поверхности рисунка, моделируя основные формы. Растушкой может служить кусочек замши, мягкой бумаги, мягкой бумаги, а также тряпочка или тампон ваты. Чтобы увереннее моделировать форму, на первых порах рекомендуется делать предварительную прорисовку карандашом. Кстати, подготовку карандашом ведут и многие опытные художники, сохранившие почтительное отношение к дисциплине рисунка. Для усиления тона в тенях применяют палочку соуса, нанося несколько штрихов и тут же растирая ватным тампоном. При необходимости высветления выбирают соус мягкой резинкой или чистой растушкой. Смоделированные таким образом обобщенные формы еще не имеют законченных деталей. Чтобы более тонко и подробно вылепить детали, часто применяют угольные карандаши. По тону и фактуре они не отличаются от соуса, могут быть остро заточены и органично вливаются в общую ткань рисунка. Если угольных карандашей не окажется в арсенале рисовальщика, работа над деталями осторожно ведется палочкой соуса, а также относительно жесткими углами растушки. На завершающей стадии рисунка резинкой выбирают, если это требуется, блики и другие светлые места.

Мокрый способ имеет богатые возможности, к тому же соус, высыхая на бумаге, как бы фиксируется сам собой. Прежде чем рисовать, здесь также приходится выполнять подготовительную работу: наклеивать бумагу на планшет. Бумага должна быть зернистой, хорошо проклеенной, достаточно плотной, чтобы выдержать интенсивное применение кисти и резинки. Для разведения соуса готовят воду и соответствующую посуду, лучше всего фарфоровую чашечку для растирания аптечных порошков; а для рисования – акварельные кисти различных размеров. Некоторые художники применяют также щетинистые кисти, но начинающим осваивать технику соуса лучше воздержаться от них. Начинают рисунок карандашом в легких линиях. Затем кистью большого размера разведенным в воде соусом прокладывают большие поверхности, стараясь соблюдать тональные градации формы. Если случилась ошибка, рисунок по ходу дела легко исправляют при помощи мягкой резинки, только не надо забывать, что перед исправлением резинкой рисунок надо подсушить, иначе бумага разломатится. Моделирование деталей проводится кистями малых размеров или тем же самым угольным карандашом, который применяется и в сухом способе. Тональная насыщенность достигается наложением дополнительных слоев или уменьшением количества воды в разведенном соусе, то есть так же, как при работе акварельными красками. Рисунок в

технике мокрого соуса не сыпается, но все же требует бережного отношения, иногда – закрепления.

**Тушь, перо и фломастер.** Душа рисунка пером – линия. Ее четкость и красота придают рисунку особое изящество. Торстниковое или гусиное, стальное или шариковое – каждое из перьев имеет свое лицо, а часто и свою технику.

Бумага должна быть плотная, гладкая, хорошо проклеенная, чтобы перо не застревало в шероховатостях. Используется и мелованная бумага, на которой линия ложится легко, ровно и четко. Достоинство мелованной бумаги еще и том, что неудачные места без труда исправляются острым лезвием (углом).

Наиболее распространено стальное перо, поэтому общие принципы техники советуем осваивать с помощью обычного школьного пера. На первых порах следует делать предварительные рисунки карандашом, строя их в легкой линейной манере. Затем, макая перо в обычную флаконную тушь, надо наносить свободные штрихи, чтобы вылепить форму предмета. Работая по силуэту или по большим массам, ни в коем случае не стремитесь точно следовать предварительным карандашным линиям, так как рисунок может стать неуклюжим, спотыкающимся. Линия пера в общем случае не должна быть проволоочной, одинаковой по толщине на всей форме. Вписывая объем в пространство, рисующий должен усиливать передние планы и подчеркивать повороты формы, а так как черноту линии изменить нельзя, то изменяют ее толщину, то есть нажим. Прорабатывать светотени удобнее всего перекрестным штрихом. Преимущество такого штриха в том, что с каждым новым усилением тени достаточно наложить дополнительные в перекрестном направлении к предыдущим штрихам, это позволяет делать последовательные шаги, постоянно контролируя степень потемнения рисунка. Здесь уместно еще раз напомнить, что перекрестные штрихи не следует наносить перпендикулярно друг другу, а всего лишь с небольшим, градусов в 15 – 30, поворотом.

Можно выделить несколько способов рисования пером. Во-первых, это чисто линейный, анализирующий форму рисунок, когда светотеневая проработка отсутствует. Так рисовал Г. Гросс, часто В. Серов. Во-вторых, рисунок в свободной светотеневой манере, когда штрихи следуют форме, как бы обвивая ее. Так рисовали Микеланджело, Рембрандт, Дюрер. В-третьих, рисунок с так называемой регулярной штриховкой, как бы имитирующий гравюру. Типичный пример такого приема – рисунки Р. Кента.

Техника тростникового и гусиного пера тяготеет к свободной манере. Опытные мастера используют даже эффект разбрызгивания туши в момент застревания пера в рыхлой бумаге, которую они специально берут для получения такого эффекта. Перья эти мягкие, деликатные, дающие тончайшую линию, не очень требовательные к гладкой бумаге. Заметно грубее, определеннее стальные перья. Они не выносят рыхлых бумаг, царапают поверхность таких листов. Для них необходима гладкая и мелованная бумага.

Рассмотрим подробнее приемы рисования пером в зависимости от вида рисунка.

#### 1. Линейно-аналитический рисунок.

Вообще говоря, каждый учебный рисунок должен быть аналитическим, но здесь конструктивность выделяется как главный атрибут, является, по сути, самоцелью. Строится такое изображение чистой линией, с инженерной ясностью. Для этого полезно в предварительном карандашном рисунке расставить все опознавательные точки на форме, тонкими линиями, как бы видя насквозь, прорисовать детали, наметить все пересечения. Затем, уже работать пером, нужно наносить линии уверенно (но не размашисто), как бы огибая форму или высекая ее из пространства. Чтобы изображение выглядело объемным, дальние планы выполняются более тонкими линиями; в случае необходимости намечают поперечное сечение формы; иногда линией обозначают границы света и тени. Лучше всего линейно-аналитический прием использовать для изображения геометрических тел, архитектурных объектов, в многофигурных композициях.

2. Рисунок в свободной светотеневой манере. Это романтический, наполненный чувством, в высшей степени индивидуальный рисунок. Если в линейном рисунке логика

построения формы диктует чуть ли не буквально весь процесс рисования, то в свободной манере допустим элемент случайности. Строя форму, выявляя светотень, рисовальщик свободным движением пера действует, как рука взяла. Нанесением штрихов может быть перекрестным, параллельным, даже «соломой», это неважно, лишь бы выявлялась форма.

### 3. Рисунок с регулярной штриховкой.

По технике это наиболее сложный, но и наиболее эффектный учебный рисунок. Подчеркиваем, что речь идет именно об учебном рисунке, о технике изображения реальных предметов. В творческих же композициях никакая из манер не может заранее определяться как предпочтительная.

Корнями рисунок с регулярной штриховкой уходит к гравюре. В гравюре неизбежное сопротивление материала привело к условности штриховки, согласованности линий. Рисуя пером, как бы подражая гравюре, учащийся вынужден проводить повторяющиеся линии и штрихи строго по форме, прослеживая все выпуклости, повороты, впадины, перегибы. Линии, разбегающиеся на выпуклостях и собирающиеся во впадинах, создают ощущение светотени.

Иногда рисунок с регулярной штриховкой становится несколько жестким и сухим. Этот, в общем-то небольшой для учебного рисунка недостаток при некотором опыте работы легко снимается таким приемом: в самых светлых местах и на выпуклостях формы линия заведомо прерывается, как бы растворяется в свету; тогда часть предмета будет сливаться с белизной бумаги, и предметная светотень приобретет воздушность.

Несколько слов о фломастере. В русле первого рисунка, с теми же проблемами и возможностями, является рисунок фломастером с тонким тростниковым стержнем. Правда, линия от него получается менее тонкая, чуть более грубая, но зато фломастер менее критичен к качеству бумаги, не царапает поверхность листа. Рисунки фломастером особенно хороши в молниеносных репортажных зарисовках.

### **Литература:**

1. Техника рисунка / Р.В. Паранюшкин. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д., 2006.
2. Одноралов Н.В. Материалы в изобразительном искусстве. М., 1983.

## **Раздел 2 «Методы и приемы построения изображения» Тема «Методы и стадии работы над учебным рисунком»**

При выполнении сложного рисунка полезно расчленить весь процесс работы на отдельные этапы и методически последовательно их осуществлять. Как правило, художник, рисуя с натуры, вначале композиционно размещает изображение на листе бумаги, намечает общий вид натуры и определяет расположение рисунка в кадре листа. Затем следует построение рисунка по принципу от общего к частному. При этом уточняются характер формы, пропорции, анализируется конструктивное строение предмета. Далее художник переходит к детальной проработке рисунка и, наконец, вновь возвращается к обобщению.

На всех этапах выполнения учебного рисунка применяются различные методы и приемы построения изображения. При этом возможно использование одновременно двух или нескольких методов.

Последовательность такого применения различных приемов и их сочетаний нельзя рекомендовать одну, раз навсегда установленную. Приемы работы могут чередоваться в

зависимости от общих и локальных задач, которые следует решать в ходе выполнения рисунка.

**Метод схематизации.** Изложение чего-либо в общих чертах, упрощенный показ того или иного явления принято называть схемой. В учебном рисунке широко применяются схематические приемы. При изображении какого-либо сложного объекта в рисунке бывает затруднительно сразу показать всю форму в завершённом виде. И не только изобразить, но даже увидеть, понять строение формы предмета подчас бывает очень сложно. Поэтому весьма целесообразно применение всевозможных упрощений формы, как в восприятии, так и в изображении.

Метод схематизации включает в себя такие приемы выполнения рисунка, как ориентирование по координатам, так называемая обрубковка, применение вспомогательных построений (например, крестовина головы, «белая линия» фигуры человека и т.д.), применения опорных точек и осей и другие.

*Ориентирование по координатам* предполагает использование вертикали и горизонтали при построении рисунка. Этот прием часто применяется в начале работы над рисунком, но не исключена возможность периодической проверки изображения по этим координатам и на последующих этапах.

Теперь рассмотрим такой прием работы, как *обрубковка*. Как уже отмечалось, обрубковка представляет собой условное обобщение объемной формы по основным направлениям и границам плоскостей, составляющих сложную поверхность предмета.

Рассмотрим в качестве примера голову человека. Форма головы, и особенно ее лицевая часть, чрезвычайно трудна для изображения. Главная сложность для начинающего рисовальщика состоит в том, что все изменения формы происходят в основном плавно и малозаметно. Например, на лбу нет острых углов, ребер, вершин, как у четких геометрических тел. Но в то же время лоб выступает вперед по сравнению с глазничными впадинами и височными костями. Кроме того, эта форма имеет различные нюансы: активно выступают лобные бугры и надбровные дуги, заметен крутой поворот формы при переходе от фаса к боковым поверхностям, своеобразием отличается переход от фаса к темени и т.д. В то же время четких ориентиров для построения рисунка нет. Вот почему полезно представить форму лба в виде некоего кристалла с определенными четкими гранями. Его гранями будут менее выпуклые площадки поверхности лба, а ребрами – более крутые изгибы поверхности формы, которые можно наблюдать на переходе от одной площадки к другой. Так же могут образовываться и вершины кристалла, например на лобных буграх.

Однако следует заранее предупредить от злоупотребления этим методом. Всегда надо помнить, что это только вспомогательный прием для лучшего понимания объемной формы. Поэтому не рекомендуется резко фиксировать на рисунке не существующие в натуре острые грани между плоскостями. При обрубковке лишь слегка намечаются места изменения направления плоскостей поверхности тела. В ходе выполнения рисунка эти легкие вспомогательные линии схематического построения должны постепенно исчезнуть, стать незаметными среди более четких штрихов тоновой лепки формы.

Рассмотрим следующий схематический прием построения рисунка, который принято называть *крестовиной головы*.

Крестовина головы состоит из двух пересекающихся линий. Первая – средняя лицевая линия – проходит вниз от переносицы к середине основания носа и затем к середине подбородка; вверх она идет от переносицы посередине лба и темени к затылочной части. Вторая линия крестовины проходит через переносицу влево и вправо краям головы через середину разреза глаз, как бы охватывая всю голову горизонтальным обручем. Пересекаясь, эти две линии образуют некий каркас, характеризующий положение головы в пространстве по отношению к точке зрения рисующего.

Определив положение крестовины головы в пространстве по натуре, легко изобразить это положение на рисунке в виде каркаса-крестовины, по которому и будет строиться рисунок головы в нужном ракурсе.

В XIX веке при рисовании гипсовых голов пользовались проволочной моделью А.П. Сапожникова. Эта модель устанавливалась рядом с гипсовой головой, в том же положении и повороте, и рисуемый, определяя перспективный вид головы, сравнивали гипсовый слепок (натуру) с проволочной моделью.

Сложная задача построения рисунка фигуры человека в значительной мере облегчается применением схематических *вспомогательных линий и точек*. Вновь следует отметить, что это особенно важно в начальной стадии построения рисунка, когда решаются задачи «постановки» фигуры, определения ее основных пропорций и характера движения.

Опорными точками построения рисунка фигуры человека являются: точка яремной впадины, точка на мечевидном отростке грудины, точка на лобковом сращении, две парные точки (правая и левая) на передневерхних остях подвздошных костей, две точки на акромеальных отростках ключиц, две точки на вертелах бедренных костей, парные точки на сочленениях конечностей.

Соединяя парные точки вспомогательными линиями, можно получить членение фигуры по вертикали: от плечевого пояса до таза, от таза до коленных суставов, от коленных суставов до голеностопных суставов. Таким же образом определяется направление наклона плечевого пояса и таза.

Очень важной вспомогательной линией при построении рисунка фигуры человека является так называемая средняя линия, или «белая линия», фигуры человека. Она проходит от яремной впадины по грудной кости к пупку, далее к лобковому сочленению и затем вниз по внутреннему краю опорной ноги. Правильное определение характера изгиба этой линии в сочетании с направлением плечевого пояса и таза поможет в передаче движения фигуры.

При выполнении рисунка фигуры сзади следует обратить особое внимание на линию позвоночника. Она характеризует изгиб спины от первого шейного позвонка вниз и назад до выступающего седьмого позвонка. Затем крутым изгибом линия позвоночника идет вниз и вперед и, заканчиваясь в области крестца, вновь выгибается назад.

Метод схематизации включает в себя и такой прием выполнения рисунка, когда построение ведется «от точки». При этом избирается опорная точка, по отношению к которой и определяется положение других точек. В построении рисунка головы таким опорным пунктом принято считать переносицу. При изображении фигуры человека эту роль выполняет лобковое сочленение, яремная впадина, пятка опорной ноги и некоторые другие точки.

Итак, мы рассмотрели ряд схематических приемов построения рисунка. Однако проблема схематизации изображения этим не исчерпывается. Мы можем рекомендовать студентам и самостоятельные поиски различных схем построения изображения. Например, при выполнении рисунка фигуры человека в сильном движении можно применить схему линейного изображения основных частей тела (позвоночника, нижних и верхних конечностей). С помощью таких линейных схем уловить характер движения, а затем и правильно построить рисунок скелета, мышц, одежды.

Таким образом, всякое рациональное упрощение рисунка помогает дальнейшему правильному ходу работы.

**Метод конструктивно-пространственного анализа.** При изображении предмета объемной формы на двухмерной плоскости листа перед рисовальщиком стоит трудная проблема преодоления плоскостного изображения пятен и линий на плоскости бумаги. Для решения этой проблемы необходимо исчерпывающее изучение конструктивного строения самого предмета и осмысливание его положения в пространстве. Эти две задачи неразрывно связаны между собой, как неразрывна материя и пространство в реальной

действительности. Отсюда вытекает необходимость конструктивно-пространственного анализа объекта изображения в учебном рисунке, т.е. определение формообразования, взаимного расположения частей и целого изображаемого объекта в пространстве.

Применение метода конструктивно-пространственного анализа поможет начинающему рисовальщику лучше узнать, понять, изучить предмет, а затем и изобразить его на плоскости.

Компонентами конструктивно-пространственного анализа являются сопоставление натуры с геометрическими телами, изучение линейной перспективы, пластической анатомии человека и животных, а также пластики растительных форм.

В основе всего многообразия форм окружающего нас предметного мира лежит небольшая группа геометрических тел. Это шар, призма, пирамида, конус, овоид и различные многогранные тела. Для того чтобы яснее и точнее представить себе конструкцию и объемную форму изображаемого предмета, его необходимо сопоставить и затем обобщить с теми или иными геометрическими телами. Например, обычная кринка состоит из шара и цилиндра, скворечник – из призматических форм и т.д. форму головы человека можно сопоставить, например, с яйцевидной формой, формой шара и т.д. Такое обобщение очень помогает в решении большого света и большой тени в рисунке после детальной проработки в стадии обобщения.

Чтобы верно провести конструктивно-пространственный анализ предмета, необходимо знание линейной перспективы. В овладении методом конструктивно-пространственного анализа поможет и такой важнейший раздел учебной программы, как пластическая анатомия. В процессе обучения рисунку при изображении фигуры человека часто наблюдается такая ошибка: студент делает изгиб формы там, где его не может быть, например, посредине плечевой кости.

**Метод сравнений.** В процессе создания композиции художник все время сопоставляет натуру со своим рисунком, сравнивает объект изображения с другими предметами, анализирует их отдельные части. Здесь на помощь начинающему рисовальщику и приходит такой универсальный метод учебного рисунка, как метод сравнений. Он включает такие виды сравнений: сопоставление пропорций, изучение законов светотени (в частности, применение тоновых сравнений), прием отношений и другие. Метод сравнений является одним из наиболее древних методов, применяемых в изобразительном искусстве. В Древнем Египте художниками были разработаны схемы и каноны изображения фигуры человека. Канон как учение о пропорциях человеческого тела для нас может служить лишь ориентиром при определении реальных пропорций головы и той или иной конкретной фигуры человека. Знание канонов поможет осмысленно сопоставлять их с реальными пропорциями и в каждом отдельном случае находить наиболее приемлемое решение.

Широкое распространение в учебном рисунке получил такой вид сравнений, который применяется в изобразительном искусстве под название отношений (принято говорить о тоновых, линейных и других отношениях). Приходится нередко слышать: «Надо работать отношениями». Что это значит? Сказать, что при рисовании надо видеть все в сравнении, а не изолированно, будет правильно, но недостаточно полно. Поэтому следует отметить наиболее сложные аспекты в понимании этой проблемы.

1. Когда человек смотрит на объект изображения, то с максимальной четкостью он воспринимает очень небольшое пространство, именуемое полем ясного видения. Невольно в процессе рассматривания зритель переносит взгляд с одного места натуры на другое. Таким образом, сравнение одного с другим происходит через определенные промежутки времени, т.е. имеет место как бы последовательное сравнение. Естественно, этот интервал в зрительном восприятии приводит к некоторой утрате точности сравнений. Чтобы избежать этого, нужно изменить характер наблюдения. Надо расширить площадь зрительного центра, добываясь целостного одновременного восприятия широкого поля, внутри которого вести поиски тех или иных отношений. За счет расширения зрительного

поля утратится острота и четкость восприятия, но зато появится возможность одновременного сравнения многих частей природы в единое целое. Овладение широким видением, целостным восприятием большого пространства возможно только в результате длительных тренировок.

2. Как уже отмечалось, человек не всегда воспринимает реальную действительность такой, какой она существует в данный момент. Например, снег считается эталоном белизны. Однако в условиях того или иного освещения он может оказаться значительно темнее обычного. Поэтому нередко при изображении снега в рисунке недостает силы тона или, как иногда говорят, плотности тона. Следовательно, при определении тоновых отношений необходим опыт преодоления константности зрительного восприятия. Вот почему необходимо развивать внимание, тренировать остроту восприятия и проверять его на влияние константности, используя различные сравнения. Приведем такой пример. Выполняется рисунок живой головы человека. В ходе работы легко или слишком перечернить рисунок, или, наоборот, «недобрать» в тоне. Если замечена тенденция к излишней черноте, то рекомендуется представить себе изображение такой же головы, но отлитой из чугуна. Если же рисунок получается очень светлым, то нужно мысленно сопоставить живое тело с гипсовым слепком. Подобные сравнения помогут найти правильный ход работы.

3. Глаза человека, как правило, приспособляются к условиям освещения. В темноте зрение приобретает большую остроту, зрачок становится шире, стремясь пропустить большее количество лучей света. При сильном освещении, наоборот, зрачок сужается, препятствуя проникновению в глаз чрезмерного количества света. В результате этого при переносе взгляда от сильно освещенного места к теневой части предмета объективность оценки светосилы может существенно изменяться. Учитывая это обстоятельство, нужно избегать длительной задержки взгляда на сильном свету или на глубокой тени. Исключение в этом случае может быть преднамеренное детальное изучение того или иного места объекта, когда для достижения цели необходимо, чтобы глаза привыкли к данному освещению и начали различать нужные детали природы.

Таким образом, учитывая это свойство зрения, студент должен осмысленно регулировать свое зрительное восприятие и разумно чередовать цельное, обобщенное видение природы с длительным наблюдением различных деталей.

4. Чрезвычайно сложным вопросом для студента является вопрос об отношениях диапазона светосилы в природе и в изобразительных средствах художника. Эта сложность состоит в том, что диапазон светосилы от самого светлого до самого темного в природе во много раз больше соответствующего диапазона в изобразительных средствах. Например, сравните диапазон светосилы в природе – от чистого снега, освещенного лучами солнца в полдень, до черного бархата при вечернем освещении – с диапазоном светосилы в рисунке – от белой бумаги до графитного карандаша или угля. Вы увидите огромную разницу. Начинающие рисовальщики не учитывают это и пытаются изобразить силу того или иного тона таким, каким он воспринимается в природе. Поэтому, естественно, им не хватает средств для того, чтобы так же дать все остальные тоновые характеристики природы.

Художник должен начинать работу с выбора тонового масштаба. При выборе тонового масштаба необходимо прежде всего определить, какую часть натуральной шкалы занимает объект изображения в данных условиях освещения. В зависимости от этого выбирается изобразительная шкала для рисунка. Например, нужно изобразить лыжную прогулку в солнечный день. В природе, предположим, перечень тонов укладывается в светлой четверти тоновой шкалы. Следовательно, в рисунке художник должен использовать только четверть тоновой шкалы карандаша (или угля).

5. Освещенность природы и рисунка должна быть примерно одинаковой. Иначе появится дополнительная трудность приведения к единому состоянию освещения уже в самом процессе выполнения рисунка. Так, если рисующий находится близко к источнику

света (например, к окну), а натура стоит в глубине мастерской и слабо освещена, то чаще всего рисунок получается «перечерненным». В этом случае дополнительно придется делать поправку в рисунке на освещенность в соответствии с реальной действительностью.

6. если в зрительном восприятии такая особенность: светлые пятна кажутся больше темных. Если, например, сравнить два одинаковых по размеру, но разных по тону квадрата, то светлый квадрат будет казаться больше темного. Так тоновые характеристики влияют на восприятие линейных размеров.

Для того чтобы избежать подобных ошибок при построении рисунка, нужно пользоваться не только линиями, но и тоном. Например, при изображении головы не следует доводить построение рисунка линиями до конца. После первой разметки основных размеров рекомендуется проложить (не в полную силу, конечно) большую тень всей массы головы. Затем на такой «заготовке» продолжать построение рисунка в деталях. Это полезно сделать еще и потому, что белое поле чистого листа бумаги препятствует правильному определению тонового масштаба. Из этих же соображений также целесообразно тоновое сопоставление предмета изображения с фоном.

7. Несколько слов об экспозиционном масштабе. При выполнении рисунка в мастерской или на пленере работа ведется на близком расстоянии от глаза рисующего, поэтому весь рисунок в деталях хорошо виден. Правда, рисующий иногда отходит от рисунка на два-три шага, чтобы увидеть свою работу более обобщенно. Кроме того, рисунок в процессе работы воспринимается изолированно от окружающей среды. Когда же законченная работа выставляется в той или иной экспозиции, то вступает в действие большое пространство, окружающее рисунок. Значительное расстояние от зрителя до рисунка, соседство с другими объектами наблюдения существенно влияют на восприятие картины. Мы нередко замечаем, что диапазон от самого светлого до самого темного очень мал, акцентировка главных элементов композиции дана недостаточно выразительно и т.д.

**Метод образного анализа.** Художественный образ – отражение в конкретно-чувственной форме существенных типических черт и явлений окружающей действительности. В учебном рисунке художественный образ играет существенную роль.

Курс учебного рисунка ставит своей целью не только развитие художественного вкуса и образного мышления у студентов, но и овладение образным методом анализа природы.

Остановимся на некоторых вопросах, в решении которых может оказать помощь применение данного метода.

Иногда считают, что только талантливым художникам дано видеть по-особому, что только им присуще образное восприятие мира. Поэтому при обучении, как правило, ограничиваются узко специальным анализом формы и конструкцией предмета, условий освещения, фактуры, техники выполнения рисунка, т.е. активно используют метод схематизации, метод сравнений и метод конструктивно-пространственного анализа. Это не совсем верно. Как показывает практика, наибольшую помощь рисовальщику в построении изображения может оказать метод образного анализа природы. Этот метод как бы обобщает результаты всех видов анализа и дает наиболее полное представление о характере природы.

Приведем пример. Студент уже изучил вспомогательные дисциплины – начертательную геометрию, пластическую анатомию, теорию теней и др. и тем не менее на IV курсе в рисунке фигуры человека он делает грубейшую ошибку: фигура как бы падает. Студент не смог правильно поставить фигуру. Преподаватель проводит индивидуальный длительный анализ рисунка с точки зрения соответствия изображения законам анатомии, перспективы и пр. Студент добросовестно пытается применить все известные ему приемы построения рисунка. И все же для убедительного решения чего-то не хватает, что-то главное ускользает от его внимания. Вот здесь на помощь студенту и приходит образный анализ. Учащийся должен посмотреть на фигуру свежим взглядом и

определить: на что похожа вся масса или отдельная часть изображаемого объекта? При этом полезно учитывать, что, чем неожиданнее будет сравнение, тем скорее студент придет к правильному решению.

Стоит в нашем примере, допустим, прикинуть, что характер движения опорной ноги похож на саблю, а в рисунке – на прямой кол, как сразу будет понятна суть ошибки.

**Метод образного обобщения.** До сих пор мы разбирали вопросы анализа формы, этапов построения рисунка и т.д. Если же говорить о целостности изображения, о завершенности рисунка, о подходе к решению образной задачи, то метод образного анализа будет перерастать в метод образного обобщения.

Под образным обобщением мы понимаем процесс образного мышления, приводящий к выделению общего, существенного в явлениях, к познанию объективных закономерностей действительности в художественной форме.

При выполнении рисунка с натуры имеют место две стадии работы. Первая – это момент, предшествующий выполнению рисунка, который можно назвать нулевой стадией рисунка. Вторая стадия – непосредственная работа над рисунком в материале.

На первой стадии работы и учащийся, и зрелый мастер всесторонне анализирует объект изображения, решают вопросы композиции, пропорций, формы, освещения, общего тона. В процессе познания натуры складывается художественный образ как основа будущей композиции.

Уже в самом начале работы при выборе композиции рисунка учащийся, исходя из задуманного на основе восприятия натуры образа, должен представить, как разместится на листе масса изобразительной формы, каким будет равновесие или движение этой формы, каковы будут размеры полей листа бумаги и изображения. Таким образом, студент должен все время видеть художественный образ, вычлененный из натуры с самого начала работы.

Это не означает, что художественный образ будет довольно далеким от натуры. Нет, основой работы над рисунком должна быть натура, однако воспринимать ее необходимо обобщенно, не рассеивая внимание на второстепенные детали. Например, можно заметить в натуре белый воротничок, но не обратить внимание на то, что вся фигура является темным пятном на светлом фоне. Или можно обратить внимание на четкость членения отдельных частей, например плечевого пояса, рук и т.д., но заметить, что в целом осанка фигуры характеризуется мягкими, плавными линиями.

При выполнении набросков композиции еще не вступают в полную силу такие условия изображения, как анатомия, перспектива и т.п. На этой стадии должно работать образное мышление, потому что все составные элементы композиции (ритм, равновесие, масштабность, характер и выразительность силуэта, пятна) в конечном счете вытекают из художественного образа.

Но как представить себе будущий законченный рисунок? У каждого художника свои пути поисков. Одно можно сказать с уверенностью: пассивное созерцание здесь едва ли принесет пользу. Вот почему мы рекомендуем студенту вести поиски композиционного решения с карандашом в руке. Среди множества вариантов композиционных набросков всегда найдется такой, который в достаточной степени будет удовлетворять автора. Только тогда можно начать работу над длительным рисунком.

На второй стадии, при работе над рисунком в материале, воплощение образа в силу разной степени готовности учащегося и мастера проходит на качественно разных уровнях. Мастер в процессе реализации художественного образа всецело занят вопросами выразительности, его не отвлекает техническая сторона дела. Повседневные тренировки выработали автоматизм действий художника. Перед учащимися при работе над рисунком стоит целый ряд проблем и задач. Досадно отвлекают и удаляют от образа такие вопросы: двумерная бумага «не хочет» превращаться в трехмерное пространство; требует внимания проблема отношений изображения к белой бумаге, не подчиняется карандаш, не ладится композиция, не ясны перспектива, пропорции, форма и т.д. Все это отрицательно

сказывается на конечном результате работы. Вот почему так важно в полной мере овладеть основами изобразительной грамоты.

На этой стадии активно используется анатомия (если речь идет о рисунке фигуры человека), перспектива, теория теней. Однако, не умаляя роль этих элементов рисунка, необходимо отметить огромное значение образного начала.

Дело в том, что можно проработка все составные анатомические части, учесть все перспективные сокращения формы, а рисунок может не получиться: не тот характер, не то движение, не та осанка, да и просто на рисунке может «развалиться», не говоря уже о точности пропорций и т.д.

Метод образного обобщения помогает почувствовать такие тонкие, буквально миллиметровые неточности в размерах или тончайшие нюансы в тоне, какие не в состоянии уловить никакие визуальные приемы.

В стадии тонового решения рисунка, в стадии лепки формы светотенью образное начало также играет важную роль. Правильно определение тоновых отношений, видение нюансов тона невозможно посредством применения обычных наблюдений. Здесь вновь на помощь учащемуся приходит метод образного обобщения. Если у студента в воображении буде постоянно жить тот художественный образ, к которому он должен стремиться в рисунке, то ему легче справиться с задачей лепки формы. Ему будет видно, где форма проваливается или излишне выпирает.

Особенно полезно применять метод образного обобщения на заключительном этапе работы, при завершении рисунка. На этой стадии корректируется вся предшествующая работа. В одном случае это может быть легкое, тонкое по нюансировке решение, в другом – четкое жесткое, чеканное исполнение рисунка. Возникает необходимость что-то подчеркнуть, а где-то, наоборот, смягчить. Что-то может мешать цельности восприятия, и это нужно убрать и т.д. Без художественного образа, который должен быть путеводителем во всех случаях, невозможно успешно справиться со стадией обобщения рисунка.

И вот тут наступает главный момент – сопоставление полученных результатов с тем первоначальным представлением, с замыслом, который был задуман в начале работы. Завершение работы должно идти по принципу соответствия с задуманным образом.

Итак, метод образного обобщения – это как бы проверка всего хода работы тем художественным образом, который студент должен представить себе, приступая к работе над рисунком. Задача художника состоит в том, чтобы сохранить свежесть первоначального восприятия на протяжении всех стадий выполнения работы. Такой ход работы приближает цель обучения – профессиональное овладение рисунком. Это путь становления художника-педагога.

**Стадии работы.** Обучение рисованию складывается из двух видов учебной работы – выполнение длительных рисунков и коротких зарисовок – набросков. Чередование краткосрочных заданий с длительными должно проводится на всех этапах обучения рисованию, будет ли это в начальной школе или в высшем учебном заведении. Такая форма обучения дает возможность учащимся лучше усвоить и закрепить полученные знания и навыки. В длительном рисунке серьезно и глубоко изучаются отдельные правила и законы рисунка, сосредотачивается внимание учеников на основных этапах построения реалистического изображения. В набросках и коротких зарисовках они приучаются использовать свои знания и навыки.

Овладение длительным рисунком должно строиться в определенной методической последовательности. Рисующий должен знать, с чего начать работу, какие задачи должны быть решены в середине и конце работы. Опытного рисовальщика отличает умение ставить начальную и конечную задачи, уверенно и последовательно вести работу, этап за этапом двигаясь к поставленной цели.

Все это необходимо хорошо усвоить будущему педагогу, чтобы руководить работой своих учеников. Специфика подготовки учителей изобразительного искусства для общеобразовательной школы на художественно-графических факультетах и состоит в

том, что воспитанники пединститута наряду с овладением изобразительной грамотой изучают и методику преподавания предмета. Они должны хорошо знать последовательность построения изображения на плоскости, а также характер учебных задач на каждом этапе выполнения рисунка.

Современная методика обучения рисованию предусматривает три основных этапа работы над рисунком: композиционное размещение изображения на плоскости листа бумаги и определение общего характера формы; пластическая моделировка формы светотенью и длительная характеристика натуры; подведение итогов проделанной работы.

Рассмотрим более подробно эти этапы работы над рисунком.

Работа начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Предварительно студент должен осмотреть натуру со всех сторон и определить, с какой точки зрения выгоднее (эффектнее) разместить изображение на плоскости. Прежде чем приступить к рисунку, студент должен ознакомиться с натурой, отметить ее характерные особенности, понять ее строение. Познание натуры у студента должно быть объективным, т. е. возникающим не на основе субъективных впечатлений, а на основе серьезных научных знаний.

Изучение натуры начинается с непосредственного наблюдения. Студент вначале зрительно знакомится с натурой, а затем его внимание переключается на характерные особенности строения модели, на ее пропорции, характер формы, движение и освещение. Такое предварительное наблюдение натуры служит ступень к детальному анализу объекта. Изображение намечается легкими штрихами. Нужно избегать преждевременной загрузки листа ненужными пятнами и линиями. Форма прорисовывается очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы. Если это целая группа предметов (натюрморт), то ученик должен уметь приравнять (вписать) их к единой фигуре – обобщить.

Длительный рисунок может начинаться и с живого эмоционального наброска (что мы обычно наблюдаем в высшей художественной школе) при условии, что последний будет заключать в себе основное композиционное решение рисунка.

Если задание очень сложное (например, обнаженная фигура человека в ракурсе или двухфигурная постановка) и студенту трудно сразу приступить к работе, то целесообразно сделать предварительно несколько набросков с данной натуры с различных сторон и разных точек зрения, а затем уже приступить к компоновке.

Часто студенты спешат начать работу и сразу берутся за построение формы на основном листе. Это неверно. Надо избегать поспешности, непоследовательности в создании рисунка. Начинать работу на основном листе можно только после того, как разработаны композиционные наброски будущего рисунка.

Сделав с помощью видоискателя несколько композиционных набросков, студент выбирает наиболее удовлетворяющей поставленной задаче и начинает работать на основном листе.

Второй этап – пластическая моделировка формы тоном и детальная проработка рисунка.

Это основной и самый длительный этап работы. Здесь педагог указывает учащимся, как надо правильно применить научные знания из области перспективы, анатомии, теории теней, проверяет правильность понимания конструктивного строения формы, планомерность работы над рисунком.

Проработка деталей также требует определенной закономерности – каждую деталь надо рисовать в связи с другими.

На данном этапе работы происходит детальная характеристика натуры: выявляется фактура модели, передается материальность предметов (человеческое тело, гипс, мех, ткань). Рисунок тщательно прорабатывается в тональных отношениях.

Когда все детали прорисованы и рисунок тщательно промоделирован тоном, начинается процесс обобщения.

Третий этап – подведение итогов.

Это последняя и самая ответственная стадия работы над рисунком. На этом этапе студент подводит итоги работы: проверяет общее состояние рисунка, подчиняет детали целому, уточняет рисунок в тоне (подчиняет света и тени, блики, рефлексы и полутона общему тону). Под этим следует понимать стремление довести до настоящего звучания и завершения те задачи, которые были поставлены в самом начале работы. Ясность и цельность, свежесть первого восприятия должны уже выступать в новом качестве, как результат длительного и напряженного труда. На заключительном этапе работы желательно опять вернуться к свежему, первоначальному восприятию.

Таким образом, в начале работы, когда рисовальщик быстро намечает на листе бумаги общий вид натуры, он идет путем синтеза – обобщения. Далее, когда в обобщенной форме намечаются мелкие детали и проводится внимательный разбор формы, рисовальщик вступает на путь анализа. В самом конце работы, когда художник начинает подчинять детали целому, он вновь возвращается на путь синтеза.

При обучении рисованию педагогу приходится следить за тем, чтобы учащиеся проводили две основные стадии работы: обобщение и детализацию. Детализации подлежат главные места изображения, на которых сосредоточивается внимание зрителя; обобщению подлежат второстепенные детали, служащие только для усиления главных. Работа по обобщению формы для начинающего рисовальщика представляет довольно большие трудности, ибо детали формы слишком сильно приковывают его внимание. Наблюдаемые рисовальщиком отдельные, несущественные детали предмета часто заслоняют собой целостный образ натуры, не дают понять ее строения, а следовательно, мешают правильно изобразить натуры.

При такой общей методической целенаправленности ведения рисунка у преподавателя могут быть небольшие изменения – в количестве этапов и в акцентировании внимания учащихся на отдельных положениях реалистического рисунка. Это может быть обусловлено как составом группы, так и другими причинами.

Весь процесс построения рисунка надо членить на отдельные учебные задачи и методическую последовательность работы над рисунком рассматривать как последовательное решение конкретных задач, где каждая последующая вытекает из предыдущей и основывается на ней.

### **Литература:**

1. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1999.
1. Ростовцев Н.Н. Очерки истории методов преподавания рисунка. М., 1981.
2. Серов А.М. Рисунок. М., 1975.

## **Раздел 3 «Наброски и зарисовки»**

### **Тема «Особенности работы над набросками и зарисовками в учебном рисунке»**

Наброски – одна из разновидностей рисунка. Набросками принято называть быстрые, лаконичные зарисовки. Чаще всего они бывают небольшого размера. Это обусловлено назначением и спецификой набросков, быстротой их выполнения, условиями, в которых проводятся зарисовки. Нередко наброски выполняются на улицах, в зоопарках, на стадионах, при поездках за город и в ряде других случаев, когда требуется в течение небольшого времени зафиксировать увиденное или задуманное художником.

Наброски позволяют быстро, оперативно провести зарисовки различных объектов с целью их изучения или для использования при работе над композициями, дают возможность собрать большой иллюстративный материал.

Как правило, в набросках передается общее впечатление от натуры, изображается наиболее главное и существенное, без сколько-нибудь основательной проработки деталей.

Наброски находят широкое применение в практике художников, в учебной работе учащихся художественных и общеобразовательных учебных заведений, в деятельности специалистов разных профессий (конструкторов, ученых, инженеров, педагогов и т.д.).

Далеко не сразу за рисунком и наброском утвердилось право на самостоятельную жизнь в большом искусстве. Понадобилось определенное время, чтобы люди убедились в их значимости, эстетической ценности и содержательности. Наброски, выполненные известными художниками, нередко представляют подлинную художественную ценность, становятся настоящими произведениями искусства.

Одним из первых мастеров, высоко поднявших культуру и значение рисунка, и в том числе наброска, был великий немецкий художник эпохи Возрождения А. Дюрер. Его многочисленные рисунки, наброски, гравюры являются замечательным примером неустанного изучения природы, вдохновенной, целеустремленной работы в области графики.

Глубокое знание изображаемого материала, строгое следование принципам реалистического искусства, виртуозное мастерство выполнения рисунков отличает творчество и многих других выдающихся художников прошлого.

Наброски и рисунки находили самое разнообразное применение в многосторонней деятельности Леонардо да Винчи. Он делал множество зарисовок с целью изучения природы, выполнял подсобные рисунки к картинам. На полях его рукописей имеются наброски самого различного содержания и назначения с изображением людей, животных, машин, строений.

Полны пластического очарования наброски Рафаэля, основанные на великолепном знании законов изображения человеческого тела, виртуозном владении мастерством рисунка. Анатомическое и техническое совершенство, выразительность движения, глубина характеристики изображаемых персонажей свойственны рисункам Микеланджело.

Рассматривая графическое наследие больших мастеров искусства, можно без конца удивляться безграничным возможностям скромного на первый взгляд вида изобразительной деятельности человека – быстрого рисунка.

Трудно представить себе художника, в работе которого в той или иной мере не находили бы своего применения наброски. Натурные зарисовки, первоначальные наброски-эскизы часто служат отправным материалом для создания графических, живописных, скульптурных композиций. В набросках содержится важный фактический материал, используемый художниками при работе над эскизами и оригиналами своих произведений.

Занятия набросками играют важную роль в процессе овладения изобразительной грамотой. Систематическая работа над набросками развивает наблюдательность, глазомер, воспитывает чувство пропорций, обогащает наблюдениями и знаниями. Занимаясь набросками, учащиеся овладевают изобразительной грамотой вообще и средствами рисунка в частности.

**Зарисовки предметов.** Программой по рисунку предусмотрено выполнение относительно длительных зарисовок (20 – 30 минут) широко распространенных предметов (стол, стул, табурет, шкаф, ведро и др.). работа над такими заданиями дает возможность учащимся понять первоначальные основы работы над набросками, научиться убедительно передавать характерные особенности предметов (их форму, пропорции), использовать закономерности наблюдательной перспективы.

На начальном этапе обучения рисующему не следует ставить перед собой в качестве первоочередной задачи обязательное достижение особой выразительности и художественного решения наброска. Стремление к выразительности решения, непринужденности выполнения наброска вполне логично, но добиться сразу и правильной передачи особенностей изображаемого предмета, и освоить методы выполнения наброска,

и достичь подлинно художественной выразительности его решения не под силу начинающим рисовальщикам.

В этот период при работе над набросками, как и в занятиях длительным рисунком, на первый план выдвигаются задачи развития глазомера, чувства пропорций, освоение правильных методов выполнения набросков, умение правдиво и убедительно передавать в них особенности изображаемых предметов. По мере приобретения некоторого опыта в выполнении набросков одновременно с решением этих задач перед рисующими должны ставиться посильные на каждом данном этапе обучения задачи достижения выразительности набросков.

Прежде чем приступить к непосредственному выполнению наброска на бумаге, необходимо всмотреться в натуру и решить, что и как именно будет изображено в рисунке, мысленно представить себе цель работы и ее конечный результат. И все это надо сделать очень быстро, иногда почти мгновенно. Таким образом, вопросы композиции наброска, его будущий изобразительный строй должны быстро и уверенно определяться рисующими.

Начиная работу над наброском, следует решить его композицию, т.е. расположение одного или нескольких изображений на листе. Лист должен хорошо смотреться в целом, а набросок лучшим образом вписываться в формат листа. Если на одном листе делается несколько набросков, то их необходимо размещать с учетом «звучания» каждого наброска и листа в целом.

Порядок выполнения наброска от общего к частному, осуществление работы от больших, главных частей к более мелким, второстепенным, достижения единства изображения – это общие обязательные принципы как над длительным рисунком, так и над наброском.

**Зарисовки объектов современной техники различных видов, транспорта, строительных машин и др.** В наше время научно-технического прогресса большую роль играет техника. Художнику-педагогу необходимо знать принципы изображения наиболее распространенных машин различного назначения.

Студенты должны осознанно подходить к процессу изображения таких объектов и рисовать их исходя из конструктивной сущности той или иной машины. Это означает, что в первую очередь необходимо определить и соответственно наметить в рисунке или наброске главный опорно-конструктивный массив, на основе которого строится весь сложный комплекс современной машины. Например, при рисовании самолета целесообразно начинать рисунок с изображения фюзеляжа, как центральной, связующей части. Затем к нему «привязываются» крылья, хвостовое оперение, рисуются кабина, шасси, двигатели и другие части самолета.

При рисовании автомашины логичнее всего начать набросок с установления самых общих очертаний машины, когда сразу определяются главные пропорции: соотношение длины, ширины и высоты. Прежде всего, следует наметить и уточнить опорно-конструктивный узел машины – кузов с мостом, затем связать с ним двигатель, «поставить» машину на колеса, перейти к рисованию деталей. Таким образом, принцип изображения машин строится на общих основаниях: в первую очередь решается самое существенное, основополагающее в конструкции, а затем рисунок обогащается необходимыми элементами и деталями.

**Наброски пейзажа.** За время обучения в институте учащиеся неоднократно встречаются с необходимостью выполнения зарисовок пейзажа. Наиболее полно и основательно этот раздел изучается в период летней практики.

Очень важно с самого начала определить в наброске соотношение земли и неба, проведя линию горизонта. Она всегда находится на уровне глаз смотрящего. В рисунке ее можно провести на любой высоте, определив тем самым свою точку зрения. Все элементы пейзажа в дальнейшем строятся в зависимости от положения линии горизонта.

Решив композицию будущего изображения, учащийся делает первоначальный набросок пейзажа. В соответствии с линией горизонта намечаются главные части пейзажного мотива, устанавливаются пропорции больших масс, а затем более мелких частей пейзажа. После этого намечают местоположение и размеры отдельных элементов пейзажа в соответствии с пространственными планами, в пределах которых они находятся.

Если предполагается работа над наброском с использованием светотени, то определяются основные тональные отношения крупных частей пейзажа. Светотень помогает передавать глубину пейзажа, причем изображение приобретает наибольшую пространственную убедительность благодаря сочетанию правильного линейного построения и верно найденных тональных отношений.

**Наброски животных и птиц.** Многообразный животный мир – это существенная часть окружающей нас природы. Занятия рисунком и набросками животных оказывает большую помощь в деле профессиональной подготовки учителей изобразительного искусства.

Главным источником получения знаний и навыков по изображению животных являются зарисовки с натуры, проводимые в зоопарке, на улице, в сельской местности, в лесу – всюду, где есть возможность наблюдать и рисовать животных и птиц. Наряду с такой практической работой полезно знакомиться со специальной литературой по этому вопросу, изучать анатомические таблицы, внимательно рассматривать произведения изобразительного искусства на анималистическую тему.

При огромном разнообразии видов животных многим из них присущи в той или иной степени общие принципы строения тела и механики движения. Это дает возможность сосредоточить внимание на изучении сравнительно небольшого количества характерных представителей животного мира.

Внешний вид того или иного животного, пластика его тела, механика движений зависят от анатомического строения скелета – костной основы тела, рельефа мышц, характера внешнего покрова, пропорционального соотношения частей тела. Чтобы успешно изображать животных, надо хотя бы в общих чертах знать особенности их анатомического строения. Для большинства животных характерно горизонтальное положение позвоночника и опора на передние и задние конечности, т.е. горизонтальное положение тела.

Учащимся следует соблюдать правильную последовательность работы над наброском: быстро рассмотреть рисуемый объект, мысленно решить вопросы композиции, увидеть будущее изображение на листе, отметить легкими засечками границы будущего наброска. Обычно достаточно отметить верх и низ изображения для вертикальной композиции рисунка или правый и левый края при горизонтальном размещении изображения на листе бумаги, затем легкими штрихами установить пропорции, движение изображаемой натуры, переходя в конце к уточнениям и обобщению рисунка.

Последовательность работы над длительными набросками примерно такова: в соответствии с композиционным замыслом намечаются границы рисунка, делается первоначальный набросок общей формы, определяется соотношение частей тела, начиная с туловища, как самой крупной части. Далее устанавливаются размеры головы, шеи, хвоста по отношению к длине всего тела. При этом обращается внимание на особенности формы головы, груди, туловища.

**Наброски головы и фигуры человека.** Человек – один из самых интересных и сложных объектов для изображения.

С принципами изображения головы и фигуры человека в рисунке студенты основательно знакомятся во время академических и дополнительных занятий по рисунку. Зная анатомическое строение головы и фигуры человека, имея определенный практический опыт по их изображению, студенты справятся с задачами изображения

человека и в набросках, хотя в выполнении набросков имеется специфика. Она заключается прежде всего в задачах, стоящих перед рисующими, методах осуществления работы над набросками, времени их выполнения, характере достигаемого при этом изображения. Это справедливо по отношению к наброскам, выполняемым на различную тематику, и в том числе для зарисовок головы и фигуры человека.

Работа над наброском головы человека осуществляется в соответствии с теми же общими методическими принципами, что и работа над длительным рисунком: выделение главного, соподчинение частей целому, рисование симметричных форм при помощи метода сравнения, последовательное осуществление процесса создания изображения.

Последовательность работы над длительным наброском стоящей фигуры (время выполнения – 10 – 15 минут) примерно такова: внимательно всмотревшись в натуру,

### **Литература:**

1. Кузин В.С. Рисунок. Наброски и зарисовки. М., 2004.
2. Серов А.М. Рисунок. М., 1975.

## **Раздел 4 «Рисование по памяти и по представлению»**

### **Тема «Особенности рисование по памяти и по представлению»**

Рисунок с натуры является основным видом занятий в системе художественной подготовки учащихся. Именно в процессе внимательного длительного рисования они приобретают основательные знания и навыки в области изобразительной грамоты. Однако это не означает, что все обучение должно сводиться только к рисованию с натуры.

Многие русские и зарубежные художники-педагоги использовали в своей педагогической работе с учащимися занятия рисованием по памяти и воображению в качестве обязательной составной части процесса обучения будущих художников.

Чистяков считал необходимым развивать у учащихся наблюдательность, умение смотреть на натуру, выделять в ней наиболее существенное и интересное.

Основой успешного рисования по памяти и по представлению является систематическая работа учащихся над рисунками и набросками с натуры. Рисуя с натуры, учащиеся изучают и запоминают характерные особенности строения различных объектов, знакомятся с принципами их изображения. На этой основе и базируется рисование по памяти.

В практике художественного образования сложилась определенная терминология, которая различает некоторые виды работы над изображением, проводимые без непосредственного использования натуры. Это рисование по памяти, по представлению, по воображению. В их основе лежит работа памяти, мышления, а также предшествующие наблюдения и рисование с натуры.

Под *рисованием по памяти* подразумевается выполнение рисунков и набросков на основе зрительной памяти, т.е. следов, имеющих в памяти в результате недавно проведенного рисования с натуры. У рисующих обычно сохраняются достаточно четкие впечатления от процесса работы над рисунком с натуры, что позволяет достаточно убедительно выполнить рисунок аналогичного содержания по памяти. В последнем случае стремятся передать в рисунке наиболее существенные особенности натурной постановки.

При рисовании по представлению изобразительная деятельность протекает по несколько иному принципу. Изображение выполняется также на основе работы памяти, с использованием зрительных представлений, полученных в результате наблюдений и натурных зарисовок. Кроме того, в процессе рисования по представлению роль играет воображение, умение изобразить знакомые объекты в различных положениях,

комбинациях. Рисование по представлению является более сложным видом изобразительной деятельности, чем рисование по памяти.

Рисование по представлению находит свое применение в учебной работе со студентами художественных учебных заведений разного профиля. Одним из наиболее часто практикуемых видов занятий рисованием по представлению являются задания по изображению сюжетов академических постановок или отдельных объектов, изучавшихся ранее при рисовании с натуры и передаваемых затем в рисунках по представлению в различных положениях, словно бы рисующие рассматривают их с разных точек зрения.

Рисование по воображению, как видно из названия, основывается на работе воображения, фантазии, памяти. Рисующий может изобразить какие-либо реальные объекты, предметы в самых неожиданных, порой невероятных сочетаниях. Нередко рисовальщик создает на основе творческого воображения как будто бы совершенно новое, никогда им не виденные события или предметы. Между тем это новое создается художником на основе памяти, зрительных представлений, приобретенных путем наблюдений и зарисовок окружающей действительности, и является отражением, воспроизведением следов ранее воспринятых впечатлений. Такие представления в сочетании с творческим воображением, обогащенные и преобразованные фантазией, являются обязательным условием создания произведения искусства.

Работа по воображению требует определенной степени развития зрительной памяти и воображения у рисующих, наличия у них навыков работы без непосредственной зрительной опоры на натуру. Такие навыки и умения приобретаются в результате основательной и систематической работы над рисунками и набросками с натуры, по памяти и по представлению над эскизами композиций, т.е. благодаря воздействию всего комплекса учебных мероприятий, проводимых в художественном учебном заведении.

Еще в начальном периоде обучения в институте студенты располагают определенным запасом зрительных представлений, полученных в результате предшествующего жизненного опыта и доинститутских занятий изобразительным искусством. Однако эти представления, как правило, слишком приблизительны, неполны, бессистемны, чтобы их можно было положить в основу полноценных рисунков, выполняемых по памяти, по представлению и воображению.

Художнику-педагогу требуется вполне профессиональная основа для осуществления его изобразительной деятельности, и в том числе для работы по педагогическому рисованию. Поэтому задания рисованием по памяти и представлению, проводимые в период обучения художников-педагогов, должны полностью обеспечивать тот минимум, который определяется профессиональными запросами деятельности учителя изобразительного искусства.

Студенты художественно-графических факультетов имеют возможность развить и тренировать свою зрительную память на занятиях по рисунку, живописи, в процессе работы над эскизами композиций, набросками, а также выполняя специальные упражнения в рисовании по памяти, представлению и воображению.

Такие упражнения можно подразделить на два вида работы: занятия в классе, проводимые в связи с заданиями по рисунку, и самостоятельная деятельность учащихся, осуществляемая во внеучебное время.

### **Литература:**

1. Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению. М., 1985.
2. Серов А.М. Рисунок. М., 1975.
3. Медведев Л.Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку. М., 1986.

## **Раздел 5 «Рисунок натюрморта»**

### **Тема «Особенности построения рисунка натюрморта»**

Чтобы научиться изображать окружающую нас действительность, надо последовательно изучать натуру. Изучение начинают с геометрических тел, постепенно усложняя постановки и повышая требования к техническому исполнению рисунков, накапливая профессиональные знания и навыки.

Не следует преждевременно увлекаться сложными, непосильными задачами: они не принесут пользу и при неудаче приведут к разочарованию в своих силах.

Процесс рисования должен быть направлен на изучение конструкции форм. Это процесс последовательного познания и изображения природы от общего к частному и от частного опять к общему с последующим синтезом того и другого. Одним из важных условий успешного обучения рисунку является объемное видение. Понимание конструкции формы, ее положения в пространстве, умение за видимой частью предмета чувствовать часть, невидимую с данного места, дает возможность строить на бумаге трехмерный объем предмета.

Надо отрешиться от привычного отношения к листу бумаги только как к плоскости, а представить себе за его поверхностью пространство, в котором необходимо выявить средствами светотени и тона объемную форму.

В процессе рисования необходимо воспитывать глаз; определять пропорции, не пользуясь механическими измерениями. Только в некоторых случаях после определения пропорций на глаз, можно воспользоваться для проверки так называемым «методом визирования», то есть визуальным измерением природы при помощи карандаша.

При рисовании важно уметь видеть натуру целиком даже в тех случаях, когда внимание направлено на отработку отдельных деталей. Это необходимо для правильного определения отношений деталей к целому или определения относительных размеров предметов. Также нельзя правильно определить тональные отношения, не видя всей природы сразу. Цельное восприятие природы дает возможность отделить в ней главное от второстепенного. Кто не выработал у себя этой способности, тот не владеет правильной системой работы, обычно рисует подробности, которые «бросаются в глаза», или тушует изображение «сверху вниз», подкладывая при этом под руку лист бумаги (чтобы не испачкать рабочее поле) и загораживая тем самым часть рисунка. Такой «метод» рисования свидетельствует о полном непонимании роли и значения детали в системе целого. Рисовать надо отношениями, все время сравнивая пропорции частей между собой и сопоставляя их с целым. Тот, кто умеет видеть натуру цельно, работает сознательно, ведет рисунок не хаотично, а закономерно, в строгой последовательности.

Работа над рисунком начинается раньше, чем рисующий сделает первый штрих: она начинается с выбора точки зрения, с которой можно наиболее полно и интересно раскрывать содержание и форму натюрморта, увидеть всю постановку в целом.

Одновременное видение всей природы является обязательным условием правильной ее передачи в рисунке. Рисующий должен держать свою работу под прямым углом к главному лучу зрения, на расстоянии вытянутой руки, с тем чтобы видеть одновременно все изображение. Расстояние до природы должно быть не менее трех ее размеров. На слишком маленьком расстоянии формы предметов на рисунке искажаются, и их нельзя охватить одним взглядом. С очень большого расстояния работать также не рекомендуется; в этом случае пропадает контрастность форм.

Решив в эскизе композиционную часть работы, нужно перенести компоновку на рабочий лист бумаги, имея в виду, что в дальнейшем не следует отступать от найденного расположения и размера рисунка (рисунок переводится легкими штрихами карандаша без нажима, так как все вспомогательные линии после окончания построения должны быть удалены). Далее работа ведется над построением, определением и выявлением формы, их пропорций, положения в пространстве, над изучением строения природы, передачей

освещения и окружающей среды. При детализации рисунка необходимо отбирать существенное и подчинять детали целому.

Ведя работу по этапам, надо все время помнить, что процесс рисования – это не копирование природы, а последовательное ее изучение, что каждый штрих, проведенный на бумаге, должен быть обдуман. В первую очередь надо наметить место будущего изображения по его ширине и высоте. Определив эти две величины, легкими штрихами можно наметить размеры всех входящих в постановку предметов и их местоположение на листе.

Правильно передать объем предметов можно только тогда, когда мы будем иметь представление об их форме и о положении этих форм в пространстве. Для этого надо всесторонне изучить конструкцию предметов и установить их положение по отношению к горизонту. Поняв строение предметов и проследив их положение в пространстве, мы можем изобразить их на листе бумаги.

После разметки плоскости, на которой поставлен натюрморт, намечаем обобщенную форму всей постановки, попеременно глядя на эскиз и натуру, не отступая от найденных размеров и местоположение предметов. Все это рисуется легкими линиями. Переходя к построению отдельных предметов, намечаем их основания и осевые линии.

Для передачи объема предметов в пространстве необходимо знать законы перспективы и уметь правильно их применять. Прежде всего надо проанализировать построение куба и цилиндра, являющихся основой для перспективного изображения формы многих других предметов.

Полезно понаблюдать с разных точек положение в пространстве проволочных моделей куба и цилиндра. Рассматривая их, мы замечаем, что формы выглядят по-разному в зависимости от того, смотрим мы на них прямо, снизу или сверху. У куба все грани равны между собой, но удаленные от зрителя грани на рисунке изображаются в сокращении, а прямые углы острыми или тупыми. Если бы мы мысленно продолжили уходящие в глубину параллельные между собой горизонтальные грани куба, то они воспринимались бы сходящимися в одной точке – точке схода, находящейся на уровне нашего зрения, то есть на линии горизонта. Если на рисунке соединить удаляющиеся горизонтальные грани вертикальными линиями, то получим кубы уменьшенного размера. До самого горизонта можно изображать все более уменьшающиеся кубы, пока самый дальний не превратится в точку. Здесь действует тот же закон перспективы, по которому мы видим на улице фонари по мере удаления от нас все более сближающимися и уменьшающимися в размере, улицу зрительно сужающейся. При рисовании надо изображать все горизонтальные линии, уходящие от нас, направляющимися в точку схода на горизонте, а вертикальные линии по мере удаления уменьшающимися.

Отсюда вывод, что одним из условий передачи пространства в рисунке является последовательное уменьшение размеров удаленных предметов. Кажущиеся нам изменения формы предметов не случайны, а являются закономерными перспективными сокращениями.

Прежде чем начать перспективное построение прямоугольного предмета, надо определить плоскость, на которой он стоит. Для этого следует определить местоположение линии горизонта, что поможет наметить плоскость, на которой стоят предметы, и уточнить их положение в пространстве.

Любой предмет, стоящий на плоскости, надо начинать рисовать с основания, чтобы точнее определить его место. Особенно это необходимо при рисовании нескольких предметов. Не разместив предметы на плоскости, нельзя передать пространство между ними. Кроме того, некоторые предметы могут «повиснуть» в воздухе, или им не хватит пространства, и они будут «врезаться» один в другой.

Если мы неверно покажем масштабы предметов и неправильно наметим расстояния между ними, то нарушим закономерность перспективных сокращений. Только определив

общие массы и уточнив положение предметов, можно наметить их грани и уточнить пропорции, сравнивая их части друг с другом.

При построении куба или близкого ему по форме предмета надо найти ближайшую к зрителю точку его нижней грани и от нее наметить направление ребро. Для определения направлений «уходящих» линий можно провести горизонтальную линию параллельно нижнему краю листа бумаги, что поможет верно найти углы наклонов. Затем намечаем стороны куба, не видимые с данной точки зрения, и параллельные ребра мысленно сводим в точки схода. Когда основание куба найдено, намечаем ближайшее вертикальное ребро и на нем отмечаем высоту. Верхние горизонтальные ребра направляем в те же точки схода, что и нижние.

Ознакомившись на примере куба с построением в пространстве прямоугольных форм, надо перейти к перспективному построению цилиндра. В качестве натуры можно взять проволочную модель или прозрачную стеклянную банку. Изменяя высоту точки наблюдения, а следовательно, и уровень горизонта, мы заметим, как изменяются основания цилиндра, превращаясь из кругов в последовательно сужающиеся эллипсы, а на горизонте – в прямую линию. Положив цилиндр и меняя точку наблюдения (повышая или понижая горизонт), мы заметим, что положение осей эллипсов, видимых при перспективном сокращении оснований, всегда перпендикулярно к центральной осевой линии.

Заменив проволочные модели гипсовыми, проанализируем распределение на них светотени. Для этого установим модели на гладком светло-сером фоне, который по тону был бы светлее теневых сторон моделей и темнее освещенных поверхностей. Освещение дается обычно верхнее, боковое, немного впереди натуры, так чтобы объем моделей был четко выявлен.

Предметы размещаются на столе или подставке высотой не более восьмидесяти сантиметров.

Конструктивное построение объемных предметов ведется плоскостями. При рисовании с натуры не следует предварительно делать «контур» вокруг изображаемых предметов, а потом «накладывать тень». В объемном изображении линии существуют как границы поверхностей и как перспективно сокращенные плоскости, идущие параллельно лучу нашего зрения и ограничивающие форму от окружающего пространства. Поверхности предмета по-разному обращены к источнику света, а поэтому имеют различные тональности. В зависимости от положения источника света линии, передающие границы освещенных и теневых сторон предметов, следует делать разными по тону. Вспомогательные линии при построении формы делают очень легкими, без нажима на карандаш, чтобы в дальнейшем они вошли в лепку формы предмета. Линия, которая одинаково жестко обводит контур предмета или его плоскость, не свяжется с построением формы после наложения теней; она будет «оторванной» от формы, не будет «уходить» в пространство.

Знакомясь с распределением светотени на объемных предметах, надо учитывать, что она имеет блики, свет, полутона, тени и рефлексы.

Тени, лежащие на противоположных свету поверхностях предмета, называются собственными тенями. Тени, падающие от одной освещенной формы на другую, называются падающими тенями.

На округлых предметах свет и тень не резкие переходы, как на кубе, призме и пирамиде, а постепенные. Прокладку тени на цилиндре начинают с легкой разметки обобщенной тени. Самая сильная тень проходит не по границе предмета с теневой стороны, а несколько отступая к середине. Небольшое осветление к краю происходит из-за наличия отраженного света, падающего на затененные поверхности, которые находятся перед освещенными плоскостями других предметов. Это явление называется рефлексом.

На гранях куба и призмы тени также не равномерно распределяются по плоскости, а имеют метами просветления.

Форма шара при его наблюдении со всех точек остается постоянной, но она изменяется по величине при удалении, когда уменьшается и теряют контрастность светотени. На шаре свет и тень имеют такие же мягкие переходы, как на цилиндре. Постепенно, от самой освещенной точки, которая называется бликом, по мере поворота поверхностей от источника света, тона переходят через полутени в тень. Самая глубокая тень будет проходить не по краю шара, а несколько отступая. Рефлексы на шаре сложнее, чем на боковой поверхности цилиндра или конуса, так как поверхность его благодаря своей округлости воспринимает большое количество лучей света, отраженных из разных мест.

Рисую предметы натюрморта, сразу же за первоначальным размещением следует наметить и светотеневые отношения, слегка проложив основные тени, что придаст форме объем и позволит уточнить пропорции.

Продолжая детально разрабатывать рисунок с освещенной стороны, надо передать полутона, соединяющие тень со светом, и блики. С теневой стороны в первоначальные тени вводятся рефлексы. При анализе градации тонов, с помощью которых строятся объемные формы округлых предметов, необходимо отметить, что полутени находятся на освещенной стороне, а рефлексы на теневой, и поэтому рефлексы всегда темнее.

В первоначально обобщенные тени вводятся рефлексы, а в свет – полутона в строго выдержанных отношениях.

Чтобы полнее передать на рисунке предмет в пространстве, надо изобразить фон, решая его одновременно с передачей объема. Для первоначальных заданий фон должен быть гладким, это облегчит работу. При равных условиях освещения та часть фона, которая находится за теневой стороной предмета, кажется более светлой, чем часть, находящаяся за освещенной стороной. Это зависит от так называемого светлотного контраста. Учитывая явления светлотного контраста, можно лучше выявить объем предмета, точнее определить тоновые отношения, убедительнее передать пространство. Форма находится в пространстве, заполняет часть его и органически связана с ним, а поэтому не может быть «оторвана» от него и в рисунке. В конце работы, обобщая тональные отношения, надо выявить разницу в тоне первого и дальнего планов, что позволит передать объем и пространство. Полезно сравнить и светосилу поверхностей, находящихся близко к источнику света и удаленных.

По мере удаления предмета от источника искусственного света исчезает контрастность его светотеневых отношений. Если мы поставим несколько одинаковых по форме и окраске предметов на разные расстояния от источника света, то заметим, что те, которые расположены дальше, становятся менее контрастными: у них пропадает четкость светотени. Чем дальше от источника света будут находиться предметы, тем слабее будет разница между их освещенной и теневой сторонами.

Работа над натюрмортом, надо проследить тональную зависимость предметов от степени их удаления от глаза наблюдателя. Удаленные от нас предметы принимают более мягкие очертания, теряют свою светосилу, становятся силуэтными и легкими по тону. Светотень и тон в рисунке являются не менее важным средством изображения предметов, чем правильное перспективное построение. Если изображать два предмета, по-разному удаленные от зрителя, одинаковыми по цвету и тени, то не удастся передать пространство.

Работа ведется одновременно над всеми предметами натюрморта. Все они доводятся до одинаковой степени законченности, что дает возможность, сравнивая пропорции, вернее определить их.

Завершающим этапом работы над рисунком является приведение изображения к тональному единству.

Хорошим упражнением по изучению возможностей передачи объема средствами светотени является рисование складок.

В первых натюрмортах берут гладкие, без узоров драпировки. В натюрморте такого типа главная задача – это передача материалов разных тонов с различной фактурой.

Переходя от гипсовых моделей к натюрмортам, составленным из предметов быта, учащиеся встречаются с задачей передачи тоном не только объема, но также различных материалов и окраски предметов. Образное решение натюрморта обязывает подчинить постановку единому замыслу, где смысловое значение должна выражать центральная форма. Центральной частью натюрморта может быть и целый ряд предметов, но тогда они должны быть объединены между собой как по сюжету, так и по композиционному размещению.

Светотеневые и тональные отношения в составленном из разных предметов натюрморте определить значительно сложнее, чем в постановке из гипсовых моделей, где предметы из одного материала и одноцветны. В натюрмортах из бытовых предметов надо определить их тональные отношения по светлоте окраски. Допустим, что поставлен натюрморт из блюда с хлебом, крынки и кружки на кухонном столе, а на стену повешено полотенце, и «для объединения группы» положен пучок зеленого лука. Предметы, из которых составлен натюрморт, обычные, мы их постоянно наблюдаем в быту. Это позволяет легче осознать конструкцию их форм и правильнее построить. Приступая к построению натюрморта, надо проанализировать форму каждого предмета и найти его место на плоскости, мысленно проследив его поверхности, невидимые с данного места. Формы предметов нашего натюрморта напоминают уже знакомые нам геометрические тела, но разница заключается в более сложной их характеристике, в разных материалах, цветах и тонах. Анализируя конструктивное строение предметов, мы видим, что глиняная крынка в своей основе состоит из двух геометрических форм: цилиндра (конуса) и шара, что буханка хлеба напоминает по форме параллелепипед, а кружка – цилиндр. Ясное представление о формах предметов помогает правильно построить рисунок. Анализ конструктивного строения форм предметов и распределения света по поверхностям дает возможность нарисовать натюрморт, опираясь на опыт, приобретенный ранее, при рисовании геометрических тел. Больше внимания следует уделить лепке объема средствами светотени и решению тональных задач.

Рисуя предметы с различной фактурой поверхности, мы видим, что свет отражается от них по-разному. Предметы с глянцевитой поверхностью отражают больше света, чем имеющие матовую или шероховатую поверхность, а потому характеристики переходов светотени у них будут различными. Для предметов с глянцевитой поверхностью типичны яркие блики и рефлексы, а на матовых поверхностях переходы света и тени мягкие, на них нет бликов и резких рефлексов. Разный характер тональных переходов дает возможность передать материал предметов.

Таким образом, передача натуры не ограничивается решением ее конструкции, тон является одним из главных средств выявления объема, передачи пространства и материала.

Изучение правильной последовательности ведения учебных рисунков поможет при писании этюдов и решении творческих задач.

### **Литература:**

1. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. М., 2003.
2. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2008.
3. Паранюшкин Р.В. Техника рисунка. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д., 2006.
4. Сергеев А. Учебный натюрморт. М., 1955.

## **Раздел 6 «Рисунок головы человека»**

### **Тема «Особенности построения рисунка головы человека»**

**Рисунок гипсовой головы.** Начальная практика рисования гипсовых слепков – это хорошая подготовка учащихся к дальнейшему изучению человека на последующих курсах.

При работе с гипса учащемуся не надо отвлекаться на решение тональными отношениями поверхностей различной окраски, как это происходит при изображении живой натуры, где работа тоном усложняется из-за необходимости передать цвет глаз, волос, движение головы и другое; на гипсовой же модели этого нет.

При рисовании живой головы учащемуся постоянно приходится отбирать из множества деталей наиболее существенные, в гипсовых слепках такой отбор проведен ранее скульптором.

Постановка гипсовой головы в условиях мастерской начинается с выбора слепка классического образца, установки его на подставку неподалеку от плоскости стены и освещения головы сверху под небольшим углом.

Искусственный свет для этой цели подходит больше, так как тени остаются неподвижными, хорошо расчленяются полутона, видны рефлексy и общий светораздел по объему головы.

При дневном освещении слепок менее контрастен, тени подвижны, что затрудняет работу. С каждого места работы голова должна хорошо просматриваться, для чего ее необходимо поставить несколько выше уровня горизонта.

Уяснив смысл и характер задания, некоторые студенты выполняют предварительный композиционный эскиз или короткий рисунок в избранном формате. Другие с выбранной ими точки зрения и горизонта начинают рисовать без предварительных поисков.

Процесс работы с натуры имеет отдельные стадии, на первой из которых определяется положение головы в пространстве при помощи срединной линии – устанавливается поворот, наклон и ее размер по отношению к листу. Разместив изображение головы на плоскости, намечают размеры основных частей лица: от теменной кости до надбровных дуг (высота лба); от надбровных дуг до основания носа, от основания носа до нижнего края подбородка – нижняя лицевая часть.

Местонахождение глазных впадин, обрамленных надбровными дугами, верхними краями скуловых костей, проверяется от переносицы, далее намечаются височные кости, лобные бугры, слуховые отверстия, уши в промежутке линий надбровных дуг и основания носа.

Изменения ширины лицевой части, носа, рта, скуловых костей, размеры верхней и нижней челюстей непосредственно связаны с поворотом головы по вертикали, при этом как детали общего объема все они перспективно сокращаются. Такую закономерность легко проследить в натуре, сравнивая части переднего и дальнего планов. С низкого горизонта можно наблюдать, как вертикальные плоскости лба, носа, скул, челюстей сокращаются. В то же время горизонтальные плоскости под подбородком, у основания носа, свода глазниц увеличиваются.

С высоты горизонта те же вертикальные и горизонтальные плоскости выглядят уплощенными.

При рисовании головы в ракурсе задание усложняется, выполнить его может человек подготовленный, хорошо представляющий, как происходит сокращение плоскостей формы в глубину или как увеличиваются их размеры по мере приближения к зрителю.

Голова органически связана с плечевым поясом посредством шеи. Чтобы найти ее размеры (например, в профиль), можно провести две параллельные вспомогательные линии, одна из которых пройдет через седьмой (шейный) позвонок к атланту, другая возьмет начало в соединении ключиц (у яремной впадины). Между этими линиями заключен видимый объем цилиндрической формы, в него вписываются грудно-ключично-

сосцовая, пиловидная мышцы, гортань, в ней – адамово яблоко и другие детали. Кроме того, чтобы увязать шею с плечевым поясом, необходимо понять и выразить ее динамику.

Движение шеи органически вытекает из положения головы, так, у Давида, Лаокоона, Геракла это хорошо видно. Некоторые античные головы по величине в несколько раз больше головы человека, в них сохраняется определенное соотношение частей, их взаимосвязь. Имея дело с такими масштабами, учащийся в работе, кроме глазомера, прибегает к дополнительным средствам проверки измерений, как правило, пользуется карандашом, отвесом, проводит вспомогательные линии и т.п.

Такие средства себя оправдывают, так как проследить от начала до конца в натуре ось большого объема, проверить пропорции на глаз не так просто.

Сокращение основных частей головы в пространственном удалении необходимо рассматривать в общем объеме, стремясь построить их возможно точнее, контролируя соотношение величин, надо периодически по мере необходимости возвращаться к проверке целого.

Цельность восприятия натуры возникает в результате тренировки глаза, непрерывных упражнений.

Во второй стадии работы после линейного построения головы переходят к моделированию формы по частям, выдерживая соразмерность деталей и степень их тоновой насыщенности. Света, собственные и падающие тени на модели по мере удаления от софита ослабевают в тоне, приближаясь к источнику света, в соответствии с законом контраста света и тени усиливаются. По тому же закону у освещенной части гипсового слепка головы фон (плоскость стены) смотрится темнее, а с теневой стороны той же модели она светлее.

В световой зоне анатомические подробности головы осязаемы более конкретно. Чтобы проследить за переходом одной формы в другую, передать в рисунке тончайшие колебания ее поверхности, необходимы знания костей и мышц. Без этого невозможно выразить содержание модели, почувствовать основу, на которой держится оболочка формы.

Когда голова пролеплена, найдены ее характер и движение, лицевая часть воспринимается как композиционный центр рисунка, а остальное ей подчинено, в таком случае в завершающей стадии оставшееся время необходимо использовать для обобщения. Проверая общую основу построения головы в рисунке, надо стараться привести ее в состояние широко и цельно увиденной большой формы.

**Череп.** Пластическая анатомия изучает череп с позиций, отличающихся от чисто анатомических, морфологических или антропологических; тем не менее антропологические наблюдения дают художнику возможность более углубленного анализа форм головы и лица.

Череп состоит из двух генетических частей: мозговой, то есть лобной кости, затылочной кости, височных, теменных и других костей, а также лицевой части, то есть верхней и нижней челюстей, скуловых костей, носовых костей, скулового отростка и так далее. В уменьшении лицевого черепа и увеличении мозгового заключается основная тенденция эволюции от черепа животного к человеческому.

Возрастная эволюция человеческого черепа, половые и национальные отличия в его конструкции открывают перед художником многообразие форм черепа.

Для создания портрета кроме определенного плана строения черепа необходимо знать еще ряд важных характеристик, не поддающихся изменению, но отмеченных глазом и художественным чутьем мастера.

**Рисунок головы человека.** Познакомившись с общими законами рисунка головы, практически освоив ее изображение в различных поворотах и ракурсах при изучении анатомии черепа, мускулов и деталей лица, студент приступает к штудированию головы живой модели. Последовательность работы над рисунком живой головы такая же, как и над гипсом.

Начинать рисовать голову надо с поисков композиции на листе. Контурно наметив размер головы, характер ее движения, студент уточняет пропорции. Затем проводит вспомогательные линии, определяющие построение лицевой части. На срединной (профильной) линии намечается переносье, основание носа, разрез рта и низ подбородка. Профильная линия показывает, в каком повороте изображается голова, а линия, проведенная через верхние края глазниц, обозначает наклон головы и ее положение относительно линии горизонта. Затем необходимо найти все плоскости головы (лицевую, боковые, височные и т.д.) и определить их перспективные сокращения при различных наклонах. Для более четкого выявления объема головы прежде всего надо передать поверхность лобной кости и ее бугры: надбровные дуги, глазные впадины, переносье; затем найти переднюю и боковые плоскости носа, крылья носа, выпуклые скуловые кости и нижнюю челюсть.

Наметив объем, характер и пропорции лица, следует легкими штрихами нанести светотень, затем приступить к детальной обработке – штудировке формы, наблюдая модель со всех сторон, чтобы уловить характер лица, после чего необходимо более четко выявить светотень, рефлекс и, постепенно усиливая тон, убрать лишние детали, подчиняя их целому.

В процессе работы над рисунком надо заострять внимание студента на пропорциях, композиции и характере модели. Рисующий должен наблюдать модель в разных поворотах и постоянно помнить о положении плоскостей головы в пространстве, о взаимосвязи деталей при различной мимике лица, о светотени и тоне, о пластической проработке деталей, об их подчинении общему.

#### **Литература:**

1. Барчай Е. Анатомия для художников. М., 2001.
2. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2008.
3. Лушников Б.В. Рисунок. Портрет. М., 2004.

### **Раздел 7 «Рисунок обнаженной фигуры человека» Тема «Особенности рисунка обнаженной фигуры человека»**

**Мужская фигура с опорой на одну ногу.** Рисунок начинается с ограничения места фигуры в листе двумя горизонтальными линиями, определяющими в нашем композиционном наброске верх и низ. В этих пределах размещаются части фигуры. Если она не уместится в намеченных границах, лучше начать работу сначала. Это важно, чтобы приучиться, работая над эскизом, картиной, ставить модель в нужном месте и нужного размера.

Важно проследить то состояние, которое характерно для различных частей тела при опоре на одну ногу. Найти их положение помогает представление о вертикальной и горизонтальной осях тела, о плоскости, на которой стоит фигура, касается ее следками опорной и свободной ног.

Надо определить центр тяжести рисуемой модели и установить вертикальную линию, которая, проходя через этот центр, падает на постамент. Центр тяжести чаще всего проходит через стопу опорной ноги или около нее и наверху через яремную ямку (дужку) плечевого пояса.

От большого вертела бедренной кости к середине следка находится линия, определяющая направление общей формы ноги, на которой стоит модель. К этой линии намечается направление наклона таза по видимому краю подвздошной кости.

Если натурщик стоит правильно, то таз всегда имеет наклон в сторону ноги, свободной от нагрузки. К линии наклона таза рисуют среднюю линию торса от лобка к пупку и дальше, через мечевидный отросток к дужке. При этом заметно, что общий наклон торса идет в сторону опорной ноги.

Положение плечевого пояса противоположно наклону таза. От плечевого пояса наносится линия наклона шеи и наклона головы.

Средняя линия головы, торса, таза – отправная при рисовании симметричных парных форм.

После выяснения наклона торса наносятся основные членения по вертикали от яремной ямки (дужки) до лобка, особое внимание надо обращать на верхний край реберной дуги, на границу больших грудных мышц, сосков и пупка.

Поставив фигуру, то есть найдя центр тяжести, определив осевые положения всей фигуры, торса, рук, шеи с головой, необходимо думать об основании, на котором находится постановка. Надо правильно определить горизонт, перспективно верно построить следки ног, основания таких предметов, как стул, табурет, если натура сидит, и т.д.

Во время работы уточняются пропорции, при этом желательно не пользоваться подсобными измерениями, сопоставляя части тела: торс – ноги, длина рук – высота фигуры и т.д. Необходимо следить за главными продольными и поперечными делениями, что очень важно при определении поворотов, наклонов, ракурсов форм. Этот этап работы требует большого внимания, надо охватывать всю фигуру в пространстве, определять ее движение и постановку.

Следующий этап – выявление характера, взаимосвязи между частями тела с насыщением их деталями и моделировкой.

В рисунке необходимо отразить те характерные особенности строения и пропорции, которые присущи каждому человеку.

Часто бывает трудно связать шею с плечевым поясом. Чтобы справиться с этой задачей, необходимо ясно представить схему конструктивного построения плечевого пояса. Найдя верхнюю плоскость плечевого пояса, образованную трапециевидным мускулом (нисходящими краями) и ключицами, определяем основание шеи по средней линии между яремной ямкой и серединой верхнего края плечевого пояса, которая находится у седьмого шейного позвонка.

Определив положение и наклон шеи, увязываем голову с плечевым поясом, следя за ее поворотом и наклоном. В решении проблемы связи головы с плечевым поясом очень помогает определение правильного угла, образуемого скуловой костью и грудино-ключично-сосковым мускулом. Очень важна роль этого мускула в повороте головы.

В верхней части торса находится грудная клетка, необходимо проследить ее наружные, четко читаемые формы. Определяя ширину плеч по наружным концам ключиц, надо обратить внимание на большие надключичные и подключичные ямки, на соединение ключицы и лопатки – место прикрепления верхних конечностей. Необходимо проследить за акромиальным отростком лопатки, за соединением большого грудного и дельтовидного мускулов, акцентируя внимание на дельтовидно-грудной борозде.

Находим местоположение и общую форму больших грудных мышц, поверхность грудины и ее нижний конец – мечевидный отросток, форму переднезубчатых мышц и широчайшую мышцу спины. На передней части торса – белую линию живота, сухожильные перемышки прямых мышц и пупка. Форму таза определяет местоположение и форма гребней подвздошных костей. В ориентировке здесь важна средняя линия, начинающаяся от лонного сращения. Надо обратить внимание на паховую и брюшную складки, мышечный угол косоуго мускула.

Построение верхних конечностей следует вести параллельно, сравнивая их, находя направление и движение форм и их характеристики.

Рисуя руки, надо найти внутренний и наружный мышцелок плечевой кости, локтевой отросток и нижний конец локтевой кости, соединение кости с предплечьем через лучезапястное сочленение, надо понять его конструкцию, а также конструкцию пястных костей, пястно-фаланговых и межфаланговых суставов.

Необходимо определить длину отдельных пальцев, а также сделать уточнения в области межфаланговых сочленений. Большое значение при рисовании кисти имеют сухожилия разгибателей пальцев, проходящих по головкам пястных костей и фалангам пальцев. Вызывает интерес анатомическая табакерка на углубленной части ладонной поверхности кисти.

При рисовании тазобедренного сустава важно увидеть вертикальную ямку, наружный вертел бедренной кости. Линия между вертелами левого и правого бедер намечается параллельно линии верхнего края таза. При рисовании формы бедра надо обратить внимание на четырехглавую мышцу бедра, портняжную мышцу, напрягающую широкую фасцию бедра, среднюю ягодичную и группу приводящих мышц.

Очень важно понять конструкцию и уметь построить коленный сустав. Необходимо заострить внимание на надколеннике (коленной чашке), внутреннем и наружном мышцелках бедренной кости, на головке малой берцовой кости.

При построении голени надо придерживаться направления переднего гребня большой берцовой кости. Намечая наружную и внутреннюю лодыжки, надо отметить, чтобы внутренняя лодыжка была намечена выше наружной.

От головки малоберцовой кости находим форму малоберцовой мышцы, намечаем видимые икроножную и камбаловидную мышцы.

При построении стопы особое внимание надо обратить на голеностопный сустав, где нижние концы костей голени (внутренней и наружной) лодыжками в виде вилки охватывают блок таранной кости, проследить за направлением оси стопы, за внутренним и наружными сводами. Сложный момент – строение пятки, основание пальцев.

Очень часто на модели плохо просматривается или совсем не видна форма отдельных частей тела, ее внутреннее строение. В таких случаях полезно просить позирующего напрягать отдельные узлы. Определить границы грудной клетки легче, если натурщик иногда производит глубокий вздох, намечая зубчатые мышцы, их легче проследить при подтянутых руках натурщика.

Рисуя, необходимо чувствовать конструкцию форм, представлять себе, как одна форма возникает из другой, как другая переходит в третью и т.д. Чтобы разобраться в сложной форме, надо ее строить, сначала намечая в виде упрощенной схемы, постепенно в ходе работы усложняя ее.

Приведение фигуры человека к простейшим геометрическим формам помогает понять большую форму тела и изображать его в перспективе. Важно попытаться представить ее как бы прозрачной и рисовать видимую и невидимую части. Поняв и убедившись, что она намечена правильно, можно стирать невидимые линии.

Во время работы надо сохранять одну точку зрения, с которой начали рисовать, но нельзя стоять долго на одном месте. Следует всматриваться в модель со всех сторон, тогда можно лучше понять ту форму, которую надо отобразить.

Необходимо постоянно анатомически анализировать форму, это поможет преодолеть поверхностное копирование модели, даст возможность осознать реальную пластическую форму, подчеркнуть характеристику основных масс.

В начале работы большое значение имеют линии как вспомогательный этап при построении формы. Нужно стремиться к максимальной пространственности, глубине, объемности модели. Только в тоновом объемном рисунке можно правильно передать пропорции и характер модели, добиться материальности пластической формы, пространственности и глубины частей тела.

Нельзя разделять работу над рисунком на какие-то замкнутые этапы: построение, постановка, пропорции, моделировка тоном и т.д. В процессе всей работы эти этапы тесно

переплетаются и требуют постоянного напряжения и работы разума. Необходимо думать о сохранении цельности света и тени, следить за изменением силы светотеневых контрастов. Они, как правило, сильнее вблизи от источника света и убывают по мере удаления от него. Снижают контрасты и на формах, наиболее отдаленных от глаз рисующего. Надо следить за светораздельной линией, которая выявляет строение формы.

Рисунок может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем необязательно достигать тех отношений, которые существуют в природе. Но необходимо выдерживать отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы.

При работе немаловажное значение приобретает задача решения фона. Им нужно пользоваться очень осторожно, чтобы он действительно помогал выявлению формы модели. Надо учесть, что отношения в фоне около освещенных и теневых мест формы различны.

В зависимости от характера объема меняется ширина и сила контурной линии: она то исчезает, то усиливается. Человеческое тело не имеет ни одной прямой и геометрически правильной плоскости, поэтому линия меняется в зависимости от величины составляющих ее плоскостей, характера их движения и положения по отношению к источнику света. Линия должна помогать выявлению границ костей, мышц, сухожилий. Линия и тон должны быть тесно связаны друг с другом как дополняющие друг друга способы передачи пластической формы.

Последний этап работы требует охвата всего в целом, подчинения второстепенного главному, отдельных деталей большой форме.

При рисовании необходимо приучаться ясно представлять себе объем в целом, иметь в виду и те части, которых не видно с данного места. Все части рисунка, все детали должны жить только в связи с другими. Сумма частей в искусстве не равна целому, так как целое – это сумма частей плюс целостность, единство, собранность и соподчиненность этих частей.

Рисуя человеческую фигуру, надо добиваться естественности движения, не быть на поводу у модели, которая двигается, сбивает позу. Необходимо помнить, что изменение положения формы оставляет неизменной ее пластическую сущность.

**Рисунок сидящей обнаженной модели.** Учебный рисунок дает наиболее полное представление о натуре, строении, пропорциях, ее форме, пластике. А законы и правила рисования усваиваются в результате сознательного отношения к натуре в процессе повседневной работы.

Чтобы это задание принесло большую пользу учащимся, требуется внимательный отбор натуры, если остановиться на мужской фигуре, то непременно с хорошими пропорциями, ясно выраженной мускулатурой.

Организация постановки – процесс творческий. Педагогу заранее необходимо продумать будущую постановку, и в зависимости от характера модели и степени профессиональной подготовки учащихся найти для нее наиболее интересную позу, учитывая требования задания программы по рисунку.

Освещение должно быть верхним. Работа начинается с размещения на заданном листе общей формы сидящей модели. Для этого предварительно легким касанием карандаша намечаются общие границы будущего рисунка, определяется его высота и ширина. Это не только размещение, но и композиционное решение. Установленный размер фигуры на листе не должен изменяться – это воспитывает остроту восприятия и глазомер.

Если при рисовании стоящей модели строится, например, только одна плоскость, на которой стоит модель, то в данном случае необходимо наметить две, то и три плоскости, на которой сидит модель и на которых находятся ступни ног. Все плоскости должны быть взаимосвязаны, перспективно построены по отношению к линии горизонта.

Если при рисовании стоящей модели используется весь лист бумаги по вертикали, то сидящая модель komponуется на лист несколько иначе. Необходимо разместить будущий рисунок так, чтобы он не был большим и не вывалился из листа или маленьким, иначе он будет плавать в листе. Композиция рисунка определяется наиболее целесообразным использованием листа бумаги.

Учащиеся должны научиться видеть модель объемно и представлять себе, как одна форма плавно возникает из другой, создавать пластику тела сидящей фигуры. Для лучшего понимания формы в целом, прежде чем приступить к рисунку, полезно рассмотреть натуру с разных сторон. Рисуя постоянно с одной точки, полезно наблюдать форму с различных мест.

Когда фигура в листе размещена и композиционно найдена, приступают к следующему этапу – конструктивному ее построению, для чего намечаются опорные точки сидящей фигуры, служащие ориентирами в работе над построением форм, определяются пропорции и движение фигуры. На торсе опорные пункты – яремная ямка, положение ключиц, направление грудной кости и белой линии живота, которая в свою очередь повторяет движение позвоночника. Таз и грудная клетка соединены позвоночником, обладающим большой подвижностью в поясничных позвонках, благодаря чему грудная клетка может менять положение относительно таза. При этом вместе с грудной клеткой перемещается и плечевой пояс. При построении необходимо проследить отдельно направление осей плечевого пояса и таза как по вертикали, так и по горизонтали.

Если торс у сидящего находится в вертикальном положении, то он опирается на седалищные бугры таза, на задние поверхности бедра, а иногда и ступни ног. Такая обширная площадь опоры при сидении делает тело уравновешенным и устойчивым. При наклоне торса вперед или назад меняется положение центра тяжести.

У сидящего натурщика, как правило, позвоночник прогибается, внутренним краем позвонки сжимаются, в результате чего происходит сокращение торса. Плечевой пояс как бы нависает над тазовым, и вертикаль центра тяжести тела выходит за пределы площади опоры. Если торс отклонен назад, вертикаль центра тяжести тела может выйти за пределы площади опоры, и тело может потерять равновесие. В таких случаях натурщик опирается на спинку стула или табурет, приобретая дополнительную точку опоры.

В этом задании очень важно построить таз, увязав его с плоскостью, на которой сидит натурщик. Таз представляет собой важную часть скелета и служит опорой туловища, а также местом прикрепления мышц. В сидячем положении человека таз располагается почти горизонтально к плоскости сидения. Он отогнут назад, крестец опущен, лонное сращение приподнято, а передняя верхняя ость расположена выше задней подвздошной ости.

Сложность этого задания заключается в том, что нижние конечности согнуты как в тазобедренном, так и в коленном суставах. Бедра, а иногда и голени в зависимости от характера постановки и местонахождения учащихся, как правило, находятся в ракурсе. Строить их надо, обращая внимание на положение тазобедренного сустава (связь бедра с тазовым поясом), коленного и голеностопного сустава (связь голени со ступней).

При построении и определении больших форм полезно использовать такую неизменную геометрическую форму, как табурет или подставку, на которой сидит модель.

Методическая последовательность в работе над длительным учебным рисунком должна строго соблюдаться, так как каждая предыдущая стадия входит составной частью в последующую. Бессистемное рисование замедляет ход работы, не дает возможности рисуемому последовательно освоить построение фигуры. Учащиеся должны воспитать в себе навыки, начинать рисунок с большой формы и заканчивать его большой и цельной формой.

**Лежащая фигура в ракурсе.** Ракурсное изображение фигуры человека в картинах, плафонах и настенных росписях встречается довольно часто, оно вызывается как

композиционными, пластическими, так и эстетическими моментами. У великих мастеров прошлого часто вся картина строилась под сложным углом, с низким горизонтом и т.д.

Исполнение задания «Фигура в ракурсе» на старших курсах означает новый этап в процессе обучения – освоение еще более трудных задач построения форм в пространстве.

Для постановки как нельзя лучше подходит хорошо развитая, гармонически сложенная мужская фигура. Хорошо продумав позу, движение модели, необходимо позаботиться и о других требованиях программного задания.

Световой замысел в этой постановке играет большую роль, рисунок фигуры в ракурсе по задачам очень сложен. Здесь возникают вопросы тона, окружающей среды, глубокого пространства и т.д. Свет должен выявлять основные объемные планы фигуры и помочь студенту продолжить работу по всестороннему изучению человека.

Приступая к выполнению рисунка, следует помнить, что расстояние от точки зрения, выбранной художником, до натуры определяется углом зрения, который не должен превышать размеры угла четкого видения, обычно  $30^\circ$ . Однако широкий угол охвата, как это часто бывает при рисовании архитектуры, и тут может быть. Построение фигуры в ракурсе распределяется по этапам. Определив положение фигуры по вертикальным и горизонтальным осям, необходимо разместить ее на листе, то есть скомпоновать. Предварительной разметкой изображаемой натуры на плоскости определяется нужный формат бумаги, что можно считать началом работы. Пока фигура размещается в заданном размере, продолжается композиционный характер начальной работы, затем выполняется дальнейшее построение фигуры. Здесь определяется проекция фигуры на плоскости. Кроме высоты и ширины отмечают середину фигуры, местоположение конечностей. Определяя членение фигуры, необходимо строго следить за взятыми пропорциями, перспективным сокращением частей относительно переднего плана.

При построении фигуры следует руководствоваться пониманием анализа и динамики формы, знаниями конструктивного сочленения костей скелета и мускулатуры. Следует обратить внимание на то, что ракурс – это не механическое уменьшение, а закономерное сокращение формы в пространстве без уменьшения в объеме целого. Например, голова в ракурсе не становится меньше, хотя вспомогательные линии построения глаз, носа, рта могут сближаться по мере наклона головы. Студент, имея дело с плоскостью, в которой стремится создать видимость пространства, должен линейно сокращать размеры по мере удаления их в глубину.

Художник, зная такие закономерности искусства, не может нарушать их. В картине Рембрандта «Анатомия доктора Тульпа» ступни анатомируемого не подчинены оптическому увеличению, а остаются пропорциональными другим частям фигуры, в том числе и самому дальнему плану, каким является голова лежащего человека. То же мы видим в картинах Веронезе «Оплакивание Христа», К. Брюллова «Последний день Помпеи» (лежащая фигура женщины), Ф. Бруни «Медный змий» (центральная фигура картины).

Студент должен постоянно контролировать перпендикулярность главного луча зрения к картинной плоскости, малейшее отклонение от прямого угла вызовет искажение в размерах частей изображаемого.

Уточнив пропорции, движение фигуры, перспективное сокращение плоскости, на которой размещена фигура, приступают к следующему этапу – моделированию формы. На изображении фигуры в ракурсе, передачу форм и линий в пространстве с помощью света и тени требуется выделить наибольшее количество часов из общего времени, отведенного для выполнения рисунка.

В процессе работы тоном при моделировании деталей в ракурсном положении следует обратить внимание на упрощение формы. При этом необходимо постоянное ощущение целого, подчиненности деталей большой форме.

Зная конструктивные особенности строения человека, можно представить форму не только по продольной оси, но и в поперечном ее разрезе и выразить это в рисунке.

Заканчивая его, необходимо проверять на расстоянии, контролируя изображение собственным ощущением. Стадия обобщения рисунка на завершающем этапе необходима для контроля и передачи большой цельной формы.

#### **Литература:**

1. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2008.
2. Учебный рисунок: Учеб.пособие / Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской Акад. Художеств; Редкол.: О.А. Еремеев, В.А. Королев, Н.Н. Репин. М., 1995.
3. Чиварди Д. Рисунок. Пластическая анатомия человеческого тела. М., 2002.
4. Чиварди Д. Рисунок. Художественный образ в анатомическом рисовании. М., 2001.

### **Раздел 8 «Рисунок фигуры человека в одежде» Тема «Особенности рисунка фигуры человека в одежде»**

Данную постановку следует ставить в простой по форме, неярко по цвету и облегающей фигуру одежде. Это поможет лучше увидеть под одеждой основную конструкцию формы тела, его движение и пропорции.

Рисуя фигуру в одежде, необходимо исходить в построении формы от тех участков фигуры, к которым одежда плотно прикасается, облекая их и тем самым обнаруживая их форму: плечевой пояс, область грудной клетки и таза, коленные суставы во фронтально повернутой к нам фигуре, а со спины – лопатки, ягодичные и икроножные мышцы. Выявление этих участков помогает понять пластическую структуру фигуры и моделировать места, где образуются большие складки, они возникают тогда, когда одежда, не прилегает к формам тела, свисает.

Чтобы более ясно понять формы фигуры под одеждой, полезно сделать набросок обнаженной модели в том же положении, в котором она будет находиться во время работы над длительным рисунком фигуры в одежде.

Примером может служить предварительный рисунок обнаженной фигуры на одном листе с одетой фигурой. Такие зарисовки помогут студенту лучше понять зависимость образования складок одежды от той или иной формы человеческого тела, на которой они образуются.

При изучении произведений больших мастеров всех времен встречается много примеров, когда сначала изображают обнаженную фигуру, затем одевают или драпируют ее (как это было в старой Академии художеств). Скульпторы постоянно пользуются этим приемом в работе над одетой фигурой. Это помогает видеть одежду как наружную оболочку, целиком зависящую от находящейся под ней формы, предостерегает от копирования случайных деталей одежды, которые часто выполняются без учета общих масс тела. Излишняя вычурность одежды не должна отвлекать учащегося от главного.

Студент должен уметь отобрать из множества складок характерные, основные, которые выявляют и определяют членение формы в большом ее объеме, и уже потом перейти к мелким второстепенным складкам, находящимся в подчинении. Без такого отбора невозможно передать то живое ощущение большой формы, которое присуще реалистическому рисунку. В противном случае рисунок будет простым перечислением всего видимого в натуре. Тонкая и плотная ткани, сукно, кожа или, например, мех, помогают изучить характер складок, присущий тому или другому материалу, его фактуру. Постановка и характер одежды подскажут, какой материал для исполнения рисунка целесообразнее применить. Для постановок тонально разнообразных могут быть использованы уголь, сухой соус, сангина, тушь, легко тонируемая бумага. Для постановок, сдержанных в тоне, где модель одета в светлые одежды, используются карандаш и перо.

### **Литература:**

1. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М., 2008.
2. Учебный рисунок: Учеб.пособие / Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской Акад. Художеств; Редкол.: О.А. Еремеев, В.А. Королев, Н.Н. Репин. М., 1995.

## **Раздел 9 «Рисунок постановки одетой фигуры».**

### **Тема «Особенности рисунка группы людей в предметной и окружающей среде»**

**Постановка из двух одетых фигур.** Двухфигурная постановка – задание наиболее сложное для студента и как бы переходное к работе над картиной. При рисовании двух фигур в их пространственной, пластической и смысловой связи особенно остро встает вопрос о композиции. Ученику приходится подходить к работе в какой-то мере творчески уже в поисках наиболее выгодной точки зрения, а затем в процессе работы, соподчиняя фигуры.

Двухфигурная постановка – и особенно одетых фигур – дает возможность поставить перед студентами целый ряд задач более полно и остро, чем в предыдущих работах. В этой постановке можно показать людей в характерной одежде, в контрасте друг к другу, в естественных позах, обусловленных жизнью и профессией. Конечно, при этом большое значение приобретает типаж, поэтому фигуры предпочтительнее «из жизни», а не примелькавшихся натурщиков.

Устанавливая фигуры, вряд ли следует особенно увлекаться сюжетной стороной, это может повести учеников по ложному пути (поверхностное отношение к натуре). Связь фигур должна больше определяться пластической стороной – направлением больших форм. Вероятно, нужно избегать крайних фаз движений. Не всегда обеспечивается связь фигур в постановке, даже если натурщики держат друг друга за руки. Нужно подводить студента к выполнению ясно выраженной задачи – взаимосвязи двух фигур в пространстве. В постановке должно быть ясно выделено главное и второстепенное при пластической цельности всей композиции. Одежду надо выбирать простую, спокойных цветов, разной тональной окраски, без вычурных украшений, хорошо облегающую фигуру. Желательно, чтобы натурщики были в одежде.

Необходимо с самого начала фигуры изображать вместе, не допуская поочередного выполнения. Намечая фигуры, надо применять знания перспективы: поместить первопланную точку опоры, учитывая глубину расположения других точек на плоскости при заданном горизонте. Фигуры намечаются легкими линиями в основных, общих формах, наибольшее внимание уделяется их размещению в листе бумаги как воображаемом пространстве.

Сопоставляя одну фигуру с другой, студент должен в то же время рисовать группу как единое целое. С самого начала нужно решить, какая фигура будет главной по величине или пространственному положению. Может быть случай, когда с определенной данной точки зрения первоплановая фигура как бы «вводная» и изображаться может несколько более общо, чем фигура второго плана, повернутая, предположим, лицом к зрителю и имеющая более острый характер, а потому представляющая большой интерес для художника.

Рисуя складки, определяя зависимость их формы от формы частей тела, полезно обратиться к опыту скульпторов, лепящих обнаженную фигуру, а затем ее одевающих. В работе над рисунком студент сталкивается с неизбежной трудностью – изменением положения складок. Так как основные складки повторяются, сама натура как бы наталкивает ученика на отбор главных складок. Приходится думать, уменьшается возможность простого копирования.

При дальнейшей проработке фигур, выявлении пространственной связи все большее значение приобретает тон, как одно из изобразительных средств передачи формы в среде, пространстве. Характер постановки может варьироваться в зависимости от расположения фигур в пространстве, от тоновых различий одежд (например, одна фигура в темном, другая – в светлом). Предположим, что на первом плане – фигура в светлом. Тогда пространство за ней – фон – может усиливаться по мере углубления. И наоборот, первопланная темная фигура предполагает решение глубины как постепенное ослабление тона. Во всяком случае, даже оставляя поле бумаги вокруг белым, нужно учитывать силу тона частей изображения и линий, обозначающих края формы, чтобы и белый лист был пространством, в котором размещены фигуры.

Если же края частей формы, расположенных на разной глубине, будут одинаково сильно прорисованы, не будет существенной разницы, на каком фоне это сделано, - фигуры будут вырезаться, выключаться из среды.

#### **Литература:**

1. Учебный рисунок: Учеб.пособие / Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской Акад. Художеств; Редкол.: О.А. Еремеев, В.А. Королев, Н.Н. Репин. М., 1995.
2. Медведев Л.Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку. М., 1986.