

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

С. Е. БЕЛЯЕВА, Е. А. РОЗАНОВ

СПЕЦРИСУНОК И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА

Учебник

*Допущено
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебника для студентов образовательных учреждений
среднего профессионального образования*

Москва


ACADEMIA
2006

Одной из важнейших областей духовной жизни человечества является искусство, которое в художественных образах отражает разные стороны человека и его бытия.

Понимание изобразительного искусства доступно каждому, но особенно оно открывается тем, кто творит им: человек по-новому начинает воспринимать окружающий мир, замечать прекрасное в том, что раньше казалось обыденным.

Умение видеть и понимать прекрасное в жизни и искусстве, творчески раскрыть очень важно специалистам, работающим в легкой промышленности, так как каждый из них в своей области причастен к созданию костюма, являющегося частью окружающей человека предметной среды.

Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальности. Костюм — это результат активного творчества художника, модельера-конструктора, технолога, экономиста, социолога, закройщика, швейного. Каждая профессия решает свои задачи и предполагает определенный уровень профессиональной подготовки. Обучение спецрисунку решает задачи общепрофессиональной подготовки студентов. Овладение изобразительной грамотой и основами художественной графики необходимо специалистам-швейникам в их практической деятельности.

Эскизы моделей одежды, выполняемые модельером-конструктором, дол-

жны не только передавать особенности модели, но и быть художественно выразительными и графически грамотными.

Если модельер-конструктор вместе с художником-дизайнером создают новые модели одежды, то технолог швейного производства, разрабатывая техническую документацию для производства новых образцов, также должен уметь грамотно зарисовать его, сохранив образную характеристику и передав конструктивно-технологические особенности модели.

Овладение мастерством рисования как основой реалистического изображения окружающей действительности является начальным этапом подготовки будущих специалистов. В главах I и II данного учебника рассматриваются основные положения изобразительного искусства, предусматривающие знание законов и правил изобразительного языка и формирующие навыки пользования ими.

В основу обучения рисунку и живописи положено рисование с натуры, а процесс обучения построен по принципу «от простого к сложному»: от анализа и рисования простых форм до изучения и рисования фигуры человека.

Костюм непосредственно связан с фигурой человека, поэтому будущие специалисты должны не только знать анатомию и пропорции, но и уметь грамотно рисовать фигуру человека, понимать и передавать пластику движений.

УДК 769.5(075.32)
ББК 85.15я723
Б447

Авторы:

С. Е. Беляева (введение; главы I—V; приложения;
краткий словарь специальных терминов); *Е. А. Розанов* (глава VI)

Рецензент

кандидат технологических наук, доцент Санкт-Петербургского
государственного университета технологии и дизайна *В. В. Киселева*

Беляева С. Е.

Б447 Спецрисунки и художественная графика : учебник для студ. сред. про-
ф. учеб. заведений / С. Е. Беляева, Е. А. Розанов. — М. : Издательский центр
«Академия», 2006. — 240 с. : ил., [16] цв. вкл.
ISBN 5-7695-2483-9

В учебнике рассмотрены основы рисунка, живописи, композиции. Большое внимание
уделяется рисованию фигуры человека, а также рисованию моделей одежды на фигуре
использованием пропорциональных схем. Значительное место отводится специальной худо-
жественной графике. Особенность данной книги заключается в изложении изобразительной
грамоты с учетом подготовки специалистов швейного производства.

Для студентов средних профессиональных учебных заведений.

УДК 769.5(075.32)
ББК 85.15я723

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

с 348

ISBN 5-7695-2483-9

© Беляева С. Е., Розанов Е. А., 2006
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2006
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2006

ВВЕДЕНИЕ

Одной из важнейших областей ду-
ховной жизни человечества является
искусство, которое в художественных
образах отражает разные стороны че-
ловека и его бытия.

Понимание изобразительного ис-
кусства доступно каждому, но особен-
но оно открывается тем, кто творит
им: человек по-новому начинает вос-
принимать окружающий мир, замечать
прекрасное в том, что раньше каза-
лось обыденным.

Умение видеть и понимать прекрас-
ное в жизни и искусстве, творчески
мыслить очень важно специалистам,
работающим в легкой промышленно-
сти, так как каждый из них в своей
области причастен к созданию костю-
ма, являющегося частью окружающей
человека предметной среды.

Выразительный, образно решенный
костюм способствует раскрытию внут-
реннего богатства человека, его инди-
видуальности. Костюм — это результат
индивидуального творчества художника,
модельера-конструктора, технолога,
экономиста, социолога, закройщика,
стилиста и др. Каждая профессия решает свои
задачи и предполагает определенный
уровень профессиональной подготовки.
Обучение спецрисунку решает за-
дачу общепрофессиональной подго-
товки студентов. Овладение изобрази-
тельной грамотой и основами художе-
ственной графики необходимо специа-
листам-швейникам в их практической
деятельности.

Эскизы моделей одежды, выполня-
емые модельером-конструктором, дол-

жны не только передавать особенно-
сти модели, но и быть художественно
выразительными и графически грамот-
ными.

Если модельер-конструктор вместе
с художником-дизайнером создают
новые модели одежды, то технолог
швейного производства, разрабатывая
техническую документацию для про-
изводства новых образцов, также дол-
жен уметь грамотно зарисовать его,
сохранив образную характеристику и
передавая конструктивно-технологиче-
ские особенности модели.

Овладение мастерством рисования
как основой реалистического изобра-
жения окружающей действительности
является начальным этапом подготов-
ки будущих специалистов. В главах I и
II данного учебника рассматриваются
основные положения изобразительно-
го искусства, предусматривающие зна-
ние законов и правил изобразитель-
ного языка и формирующие навыки
пользования ими.

В основу обучения рисунку и живо-
писи положено рисование с натуры, а
процесс обучения построен по прин-
ципу «от простого к сложному»: от
анализа и рисования простых форм до
изучения и рисования фигуры чело-
века.

Костюм непосредственно связан с
фигурой человека, поэтому будущие
специалисты должны не только знать
анатомию и пропорции, но и уметь
грамотно рисовать фигуру человека,
понимать и передавать пластику дви-
жений.

Изучению анатомического строения и пропорций человеческой фигуры, особенностей рисования человека с натуры и по представлению посвящены главы III и IV. В них также даются основы рисования фигуры человека, фигуры в одежде и моделей одежды с использованием пропорциональных схем.

Эскизы моделей одежды представляют собой декоративную композицию, которая строится по определенным законам. Материал о законах, правилах, приемах и средствах художественной выразительности в декоративной композиции содержится в главе V.

Так как работа над эскизами костюмов строится по законам орнаментально-декоративной композиции, то содержание главы V находит свое развитие в следующей главе, посвященной особенностям художественной графики. Графическое изображение отличается от реалистического. Графи-

ка предполагает лаконизм решения, отказ от всего лишнего, некоторую меру условности и декоративности.

Здесь также рассматривается проектная графика, которая подразумевает убедительное изображение объемных конструкций, форм, цвета проектируемых костюмов и ансамблей.

Тексты учебника снабжены пояснительными рисунками, которые способствуют лучшему усвоению изучаемого материала, формированию необходимых умений и навыков.

Настоящий учебник рассматривает обучение спецрисунку и художественной графике с позиций воспитания личности, формирования культуры, активности, самостоятельности, творческого отношения к делу и интереса к профессии.

В учебнике в качестве иллюстраций использованы учебные работы студентов Инженерной школы одежды (колледжа) г. Санкт-Петербурга, лировка, тональные и светотеневые эффекты.

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

Как самостоятельная область творчества рисунок является главным видом графики. **Графика** (греч. grapho — пишу, рисую) — вид изобразительного искусства, включающий рисунок и широкий и многообразный круг художественных произведений: иллюстрации в книгах, рисунки в журналах и газетах, плакаты, различные гравюры, почтовые и денеж-

Глава I

ОСНОВЫ РИСУНКА

§ 1. Начальные сведения о рисунке

Рисунок — изобразительное начертание на какой-либо поверхности, сделанное от руки сухим или жидким красящим веществом (либо протетическим твердым инструментом более мягкой основе) и др. с помощью таких выразительных средств, как линия, штрих, пятно. Различны были использованы учебные работы сочетаниями этих средств в рисунках Инженерной школы одежды (колледжа) г. Санкт-Петербурга, лировка, тональные и светотеневые эффекты.

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

Как самостоятельная область творчества рисунок является главным видом графики. **Графика** (греч. grapho — пишу, рисую) — вид изобразительного искусства, включающий рисунок и широкий и многообразный круг художественных произведений: иллюстрации в книгах, рисунки в журналах и газетах, плакаты, различные гравюры, почтовые и денеж-

ные знаки, эмблемы и многое другое. Графика объединяет рисунок и печатные художественные изображения: гравюру на дереве (ксилографию), гравюру на металле (офорт), гравюру на камне (литографию), гравюру на линолеуме (линогравюру), гравюру на картоне и другие виды, основанные на искусстве рисунка, но имеющие собственные средства художественной выразительности. Более подробно вы познакомитесь с графикой, ее видами и средствами художественной выразительности в главе VI настоящего учебника.

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

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

Средства художественной выразительности в рисунке

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

Линия — это главное выразительное средство рисунка. Линия художника отличается от чертежной. Ее эмоциональная палитра разнообразна: она может быть тонкой, изысканной и жесткой, колючей, угловатой, может быть решительной, смелой, порывистой и неуверенной, робкой (рис. 1.1, 1.2, 1.3).

Линия также может иметь пространственный характер: она то усиливается, то ослабевает или совсем исчезает, а потом снова появляется и звучит во всю силу карандаша. Примером может служить рисунок мужского торса, выполненный одним из

великих художников эпохи Возрождения Микеланджело (рис. 1.4). Применение разных по характеру линий дает художнику возможность решать пластические и пространственные задачи.

Штрих — это короткий след карандаша, простейший элемент техники рисования. Различными направлением и характеру штриха передаются объемно-пластические и пространственные свойства объектов, их фактура. Системой штрихов можно создать выразительные эффекты динамики, света и тени (рис. 1.5 и 1.6).

Если контур линейного рисунка заливается изнутри ровным цветом, получается силуэт — **платно**. Силуэт (франц. silhouette; по имени французского министра XVIII в. Э. де Силуэ, на которого была нарисована карикатура в виде теневого профиля) — плоское цветовое пятно на более темном



Рис. 1.3. А. Брувер. Композиционный набросок



Рис. 1.1. В. Янцлевский. Набросок. Карандаш



Рис. 1.2. В. Косоруков. Набросок танцующей балерины. Карандаш



Рис. 1.4. Микеланджело. Мужской обнаженный торс



Рис. 1.5. Ж. Сёра. Сидящая женщина с зонтиком. Карандаш



Рис. 1.6. В. ван Гог. Скала. Карандаш, перо, кисть, черные чернила

или более светлом фоне. Выразительность силуэта зависит от формы, положения и освещенности фигур и предметов. Пятно при кажущейся неэластичности может выявлять бесконечное разнообразие состояний. С его помощью можно выразить не только форму, но и характер модели, сюжетную ситуацию (рис. 1.7 и 1.8).

Рисунок пятном может и не быть силуэтным. В нем могут использовать-



рис. 1.7. В. Стекольников. На бульваре. Набросок

ся градации тона, т.е. постепенные переходы от темного к светлому, например, на рисунке Н. Куприянова из серии «Вечера в Селище» (рис.



Рис. 1.8. В. Лебедев. Матрос и девушка. Карандаш, кисть, тушь



Рис. 1.9. Н. Куприянов. У рояля. Из серии «Вечера в Селище». Кисть, черная акварель

Графические материалы, принадлежности и требования к ним

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

Еще в античную эпоху использовались свинцовые и серебряные штифты. В Средневековье к ним добавились медные и из сплава свинца и олова. В эпоху Возрождения входит в употребление сланцевый итальянский карандаш (черный мел), который в XVI в. окончательно вытеснен графитом. Этому способствовало открытие графита в Англии и Италии. Однако первые графитные карандаши держались на бумаге и пачкались. В 1720 г. француз Н. Конте предложил обрамлять графитные стержни деревянными дощечками, чтобы уменьшить их ломкость и сделать более удоб-

ными в работе. Почти одновременно чех Й.Хартмут начал изготавливать стержни из смеси графитного порошка и глины. Найденная удачная пропорция этой смеси позволила добиться заданной твердости или мягкости материала.

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

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



Рис. 1.10. И. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. Уголь

Для рисования наиболее подходят относительно мягкие карандаши марок ТМ, М, 2М—5М. С их помощью можно делать линии различной толщины и диапазон тоновых градаций от



Рис. 1.11. Принадлежности для рисования тушью

самого светлого до почти черного, достигается штриховкой.

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

Степень мягкости угля обусловлена обжигом и породой дерева.

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

Существует немало замечательных произведений искусства, выполненных в технике угля. Так, например, портрет Элеоноры Дузе (рис. 1.10), сделанный И. Е. Репиным углем на холсте, по своей выразительности не уступает его живописным портретам.

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

Для рисования жидкими красящими веществами (тушь, чернила и пр.)



Рис. 1.12. С. да Верона. Пророк. Перо, коричневые чернила

используют металлические перья разных размеров и форм (рис. 1.11). В старину использовали тростниковые, соломённые и птичьи перья (гусиные, лебединые, павлиньи, вороньи и т. д.), позволяющие легко изменять толщи-

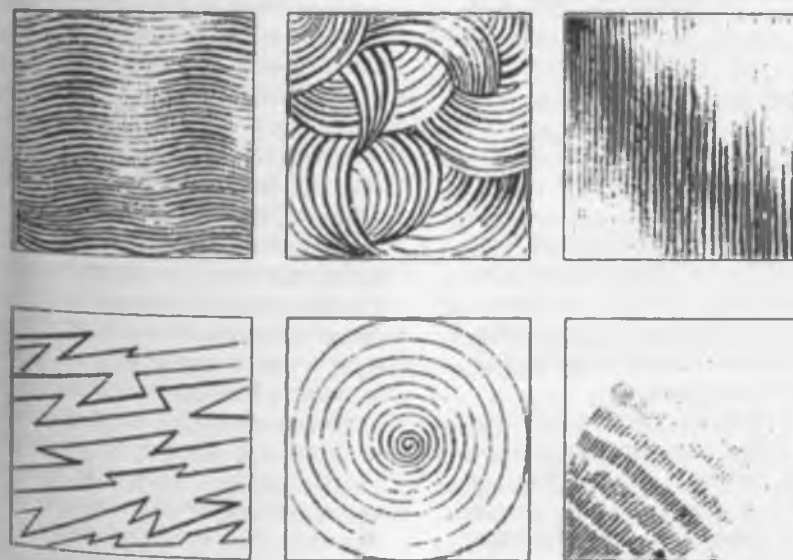


Рис. 1.13. Упражнения на передачу различного характера линий

ну линии, варьировать методы штриховки. Металлические перья распространились с XIX в.

Перо, часто сочетающееся с размывкой или подцветкой, дает богатые возможности для виртуозного каллиграфического рисунка (рис. 1.12).

Система рисунка пером во многом сходна с карандашной техникой, но в отличие от последней рисунки трудно исправить, так как раствор красителя глубоко проникает в структуру бумаги. Рисование пером хорошо развивает руку и глаз, но требует собранности, внимания, аккуратности и точности.

Контрольные вопросы и задания

1. Какую роль играет рисунок в различных видах изобразительного искусства и деятельности человека?
2. Расскажите о выразительных средствах в рисунке.
3. Перечислите художественные материалы для рисунка и назовите их особенности.
4. Выполните упражнения на передачу различного характера линий с помощью графитного карандаша (пример на рис. 1.13).

§ 2. Учебные рисунки с натуры. Композиция в учебном рисунке

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

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

Начинающий рисовать сначала мало видит в изображаемом объекте, аналитико-синтетическое видение — это способность зрительно воспринимать предмет или явление, выделяя при этом главное, существенное, малозначимое, отличать типическое от характерного, определяя при организации работы над рисунком внутреннюю связь между отдельными частями. В восприятии художника запечатлелся не весь предмет или явление со всеми подробностями, а лишь самое важное, типичное и наиболее характерное, т.е. именно то, что ему нужно сейчас (или будет нужно потом), чтобы раскрыть и подчеркнуть в художественном образе подмеченные особенности. Таким образом, учебный рисунок — это единый процесс, состоящий из логически связанных между собой этапов, цель которого — познание и изображение натуры, развитие наблюдательности, цельного видения, зрительской памяти и приобретение практических навыков.

Зрительное внимание художественной структуры головы и гармонически связанных между собой частей тела человека, студенты видят лишь внешнюю память и приобретение практических навыков. Зрительное внимание художественной структуры головы и гармонически связанных между собой частей тела человека, студенты видят лишь внешнюю память и приобретение практических навыков. Зрительное внимание художественной структуры головы и гармонически связанных между собой частей тела человека, студенты видят лишь внешнюю память и приобретение практических навыков.

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

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

Умение критически наблюдать за работой художника подкреплено способностью целено видеть.

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

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

Рисуя впервые, например, голову человека, студенты видят лишь внешнюю форму лица и его детали (нос, губы), но еще не понимают анатомической связи ее частей. Таким образом, студенты следят не за формой и объемом головы, а за ее деталями (ресницами, морщинами, завитками волос и т.д.). Они пытаются на первых своих ощущениях (эмоциональных) и закреплять в своем сознании. Такое представление не дает полного, глубокого знания, которое можно получить в результате переработки чувственных данных мышлением. Цельное видение формируется в результате постановки ряда зрительных предположений и логических суждений.

Важно, чтобы итог наблюдения был сохранен в той или иной форме в сознании. В этом отношении художнику на помощь приходит зрительная память. Зрительная память — это способность человека запоминать объекты, главным образом на основании зрительных восприятий и полученных при этом представлений.

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

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

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

Первой задачей при рисовании какого-либо предмета является размещение рисунка на листе бумаги — композиция. Под композицией листа понимается такое расположение элементов изображения на плоскости, которое позволяет автору с наибольшей выразительностью передать свой замысел. Более подробно о композиции мы будем говорить в главе V, сейчас же рассмотрим основные моменты композиционного размещения рисунка на плоскости листа.

Процесс компоновки рисунка содержит элемент творческого поиска. Сначала целесообразно сделать на нескольких листах несколько вариантов композиционных размещений изображаемой натуры. Наиболее удачный вариант композиционного решения переносят на основной лист, пропорцио-

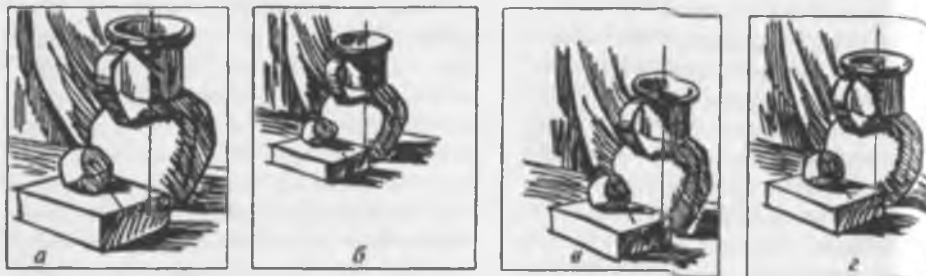


Рис. 1.14. Варианты композиционного размещения натюрморта на листе

нально увеличивая размер изображения.

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

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

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

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

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

5) не обязательно добиваться совпадения геометрического и композиционного центров.

В качестве примера рассмотрим варианты композиционного размещения

на листе натюрморта (рис. 1.14). На рис. 1.14, а изображение предмета очень велико и предметам «тесно» на листе, а на рис. 1.14, б изображение слишком мало и сдвинуто вверх. На рис. 1.14, в натюрморт по «массе» соответствует формату листа, но изображение сдвинуто вниз. На рис. 1.14, г предложена удачная композиция натюрморта. Не возникает желания сдвинуть натюрморт в сторону. «Масса» натюрморта уравновешена с форматом листа. Предметы не теряют своей выразительности.

Контрольные вопросы

1. Какие учения формирует рисунок натуры?
2. В чем роль наблюдения в учебном рисунке?
3. Что значит целено видеть натуру?
4. Какие моменты включает работа над композицией рисунка на листе?

§ 3. Общие понятия о строении формы и ее конструкции

Все, что мы видим вокруг, обдает формой, которая наилучшим образом характеризует любой предмет. Под формой понимается геометрическая сущность поверхности предмета, характеризующая его внешний вид.

У каждого предмета кроме видимой формы, изменяющейся в зависимости от точки зрения наблюдателя, есть своя неизменная структура. Познавая предмет в целом, мы принимаем и отдельные его части и разные качества. При этом лучшему запоминанию наиболее постоянные, яркие, характерные его признаки. Поэтому для узнавания предмета обязательно помнить все его части, достаточно только самые характерные.

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

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

Типичная ошибка начинающих рисовальщиков состоит в том, что они пытаются изобразить только видимые поверхности формы, не думая о контурах и предмете в целом, поэтому рисунки получаются плоские, часто скрывающие его форму.

Принцип конструктивного анализа, если, взаимосвязи образующих ее плоскостей необходим для овладения мастерством. Это объяснено не только для рисования с

натуры, но и особенно при рисовании по представлению.

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

Конструкция (лат. constructio — устройство) — это структурная основа формы, ее каркас, связующий взаиморасположенные в пространстве отдельные элементы и части в единый пластический объем. Для того чтобы уяснить особенности строения формы, ее конструкции, в рисунке применяют метод сквозной прорисовки (рис. 1.15).

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

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

Приступая к рисованию, необходимо внимательно рассмотреть изобра-

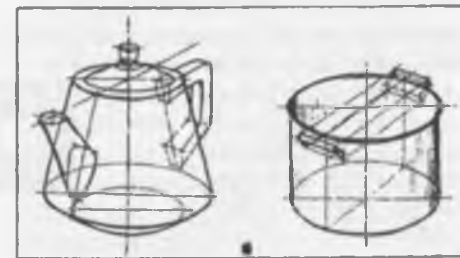


Рис. 1.15. Примеры использования метода сквозной прорисовки

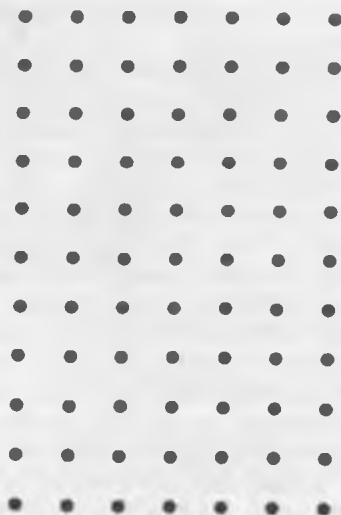


Рис. 1.16. Равноудаленные точки

жаемый предмет со всех сторон, чтобы составить ясное представление о его объеме. Далее для уяснения конструкции предмета сделать несколько набросков способом сквозной прорисов-

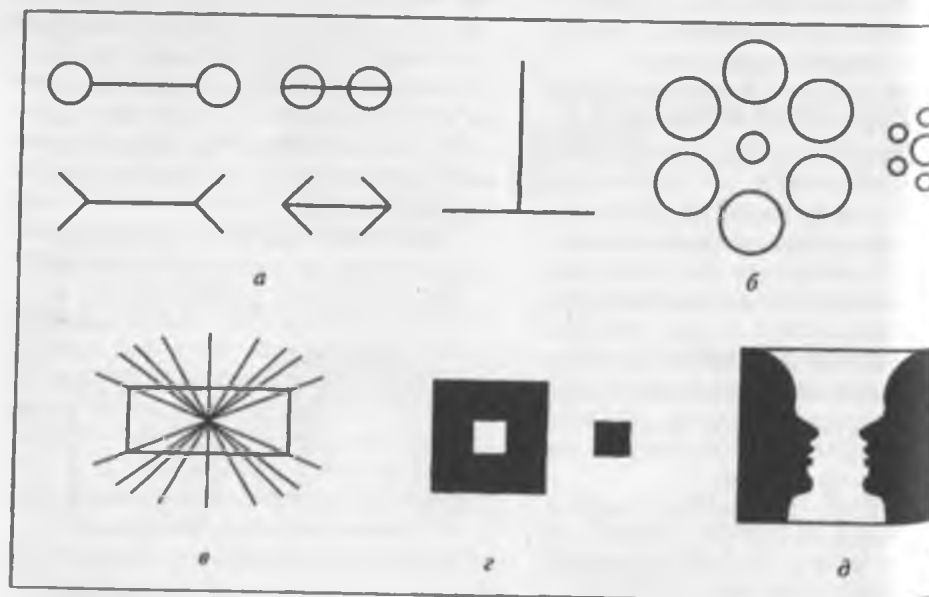


Рис. 1.17. Оптические иллюзии

ки, в которых наметить оси и характерные линии сечений.

Оптические иллюзии. Для правильного восприятия, если стороны прямоугольника изображены с помощью множества лучей, исходящих из центра (рис. 1.17, в). Эти лучи превращают параллельные линии сторон прямоугольника в изогнутые. Белый квадрат на черном фоне кажется больше черного на белом фоне, хотя они одинаковые (рис. 1.17, г). Оптические иллюзии — это искажения предметов. Психологи обратили внимание на то, что наш мозг стремится сгруппировать информацию в простые единицы. Точки, расположенные на равном расстоянии друг от друга и представляющие не связанные объекты, в нашем сознании дают попеременный образ и организуются в ряды и колонны, то как фигура, то как фон (рис. 1.16). На рис. 1.17, а представлены две темных профиля на белом фоне, то белую вазу на темном фоне, возникающие при смене перспективы. Оптические иллюзии могут появляться и при искажении геометрических фигур (рис. 1.17, б). Одни и те же предметы могут казаться более крупными в окружении мелких и мелкими в окружении крупных.

Восприятие геометрической характеристики может быть искажено. Если стороны прямоугольника изображены с помощью множества лучей, исходящих из центра (рис. 1.17, в). Эти лучи превращают параллельные линии сторон прямоугольника в изогнутые. Белый квадрат на черном фоне кажется больше черного на белом фоне, хотя они одинаковые (рис. 1.17, г). Оптические иллюзии — это искажения предметов. Психологи обратили внимание на то, что наш мозг стремится сгруппировать информацию в простые единицы. Точки, расположенные на равном расстоянии друг от друга и представляющие не связанные объекты, в нашем сознании дают попеременный образ и организуются в ряды и колонны, то как фигура, то как фон (рис. 1.16). На рис. 1.17, а представлены две темных профиля на белом фоне, то белую вазу на темном фоне, возникающие при смене перспективы. Оптические иллюзии могут появляться и при искажении геометрических фигур (рис. 1.17, б). Одни и те же предметы могут казаться более крупными в окружении мелких и мелкими в окружении крупных.

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

Светотень и ее закономерности. Светлая форма передается на рисунке не только с помощью конструктивных построений, но и с помощью светотени. Светотень показывает степень освещенности поверхности предмета. Всякий объемный предмет ограничивается кривыми или плоскими поверхностями, которые при освещении попадают в разные световые условия. Свет, распространяясь по форме, в зависимости от характера ее по-

верхности, имеет различные оттенки: от самого светлого до самого темного.

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

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

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

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

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

В основе форм различных предметов лежат простейшие геометрические тела. Зная законы распределения

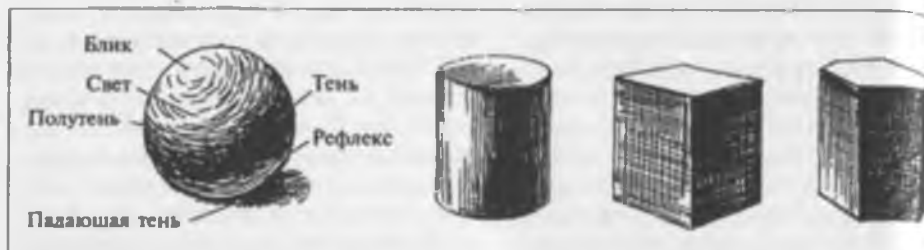


Рис. 1.18. Распределение светотени на поверхностях геометрических тел

тотени на шаровых, цилиндрических и плоских поверхностях, можно разоб-
ратся в светотени любого сложного
по форме предмета.

Для того чтобы лучше представить
характер распределения светотени на
поверхностях геометрических тел, пред-
ставим, что они освещаются сильным
боковым светом с подсвечиванием те-
невых сторон лучами, отраженными от
расположенной рядом белой верти-
кальной плоскости (рис. 1.18).

Тень на той поверхности тела, ко-
торая скрыта от источника света, на-
зывается *собственной тенью*, а осве-
щенная часть поверхности — *светом*.
Степень освещенности кривой поверх-
ности определяется величиной угла
падения лучей света: самым освещен-
ным будет участок, на который лучи
света падают под прямым углом. Там,
где лучи лишь скользят по поверхно-
сти, образуется *полутень*. По мере при-
ближения к линии тени угол падения
лучей света постепенно уменьшается.

На гладких блестящих поверхностях (яркость меняется не в миллионы,
отражается источник света и образ на солнце, а лишь в десятки раз),
ется самое яркое место — *блик*. Остаточности бумаги и карандаша
жение света от поверхности одной ограничены. Добиться полного
предмета в затененной части дру... тона на рисунке и в нату-
называется *рефлексом*. Рефлексы, возможно, поэтому при рисова-
правило, темнее полутон. Тень с натуры мы мысленно сокраща-
торую отбрасывает предмет называ... ую градацию тонов, выби-
ся *падающей тенью*. Падающая и переносим на рисунок самые
темнее собственной, а ее конфи... тоновые отношения. Самые
ция определяется объемом форм... места в натуре на рисунке ху-
мого предмета.

У многогранников наиболее о... тоном белую бумагу. Самую тем-
щенной будет та грань, на кото... поверхность натуры — темным
лучи света падают под большим уг... графита. Однако при нанесении
а по мере уменьшения угла межд... го темного тона не следует слиш-
чами света и гранью степень ее о... чернить рисунок. Начинать тональ-
шенности уменьшается. Каждая п... проработку формы лучше с тем-
многогранника зрительно восприн... поверхностей, сначала легкими

На цилиндрических, конических
сферических поверхностях пере...

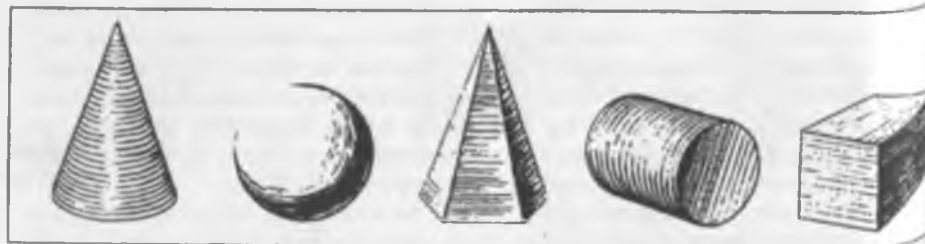


Рис. 1.19. Направления штрихов при выявлении объемов форм

к тени будет происходить посте-
но, без резкого перепада светоте-
ных отношений. Для таких поверх-
ностей характерен плавный, насыщен-
полутонами переход от самого
лого к самому темному пятну.

Все светлоты — от самой светлой
темной — составляют *тональ-
масштаб*. В природе, особенно при
солнечном освещении, тональ-
масштаб велик.

на рисунке тональный масштаб очень
яркость меняется не в миллионы,
на солнце, а лишь в десятки раз),
Остаточности бумаги и карандаша
ограничены. Добиться полного
тона на рисунке и в нату-
возможно, поэтому при рисова-
мы мысленно сокраща-
у ю градацию тонов, выби-
тональные отношения. Самые
места в натуре на рисунке ху-
передает, оставляя не покры-
тоном белую бумагу. Самую тем-
поверхность натуры — темным
графита. Однако при нанесении
го темного тона не следует слиш-
чернить рисунок. Начинать тональ-
проработку формы лучше с тем-
поверхностей, сначала легкими

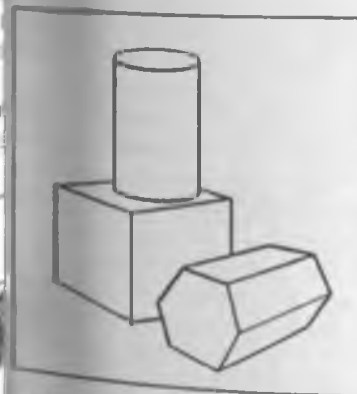


Рис. 1.20. Линейное изображение группы геометрических тел

штрихами, а затем тон постепенно уси-
ливать.

Важное значение при выявлении
объема предмета тоном имеет направ-
ление штриха. Штрихи желательно
класть по форме, то увеличивая, то
уменьшая их частоту, создавая впечат-
ление более темного или более свет-
лого тона (рис. 1.19).

Закономерности светотени способ-
ствуют не только выявлению объема,
но и передаче пространства. Это дос-
тигается за счет усиления тона и све-
тотеневых контрастов на переднем пла-
не и их ослабления на дальнем.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое форма предмета?
2. Что называется конструкцией пред-
мета и какую роль в рисовании с натуры
она играет?
3. Для чего применяют метод сквозной
прорисовки?
4. Как знание законов зрительного вос-
приятия и возникновения оптических иллюзий
может пригодиться в вашей буду-
щей профессии?
5. Назовите основные тональные града-
ции.
6. В чем состоят особенности распреде-
ления светотени на граненых и круглых
поверхностях?

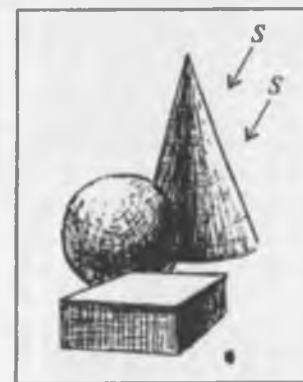


Рис. 1.21. Светотеневое изображение груп-
пы геометрических тел

7. Скопируйте рис. 1.20 и прорисуйте невидимые ребра и поверхности геометрических тел.

8. Найдите ошибку в распределении светотени на рис. 1.21 при заданном источнике света.

§ 4. Пропорции

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

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

Слово «пропорция» ввел в употребление еще в I в. до н.э. древнеримский

оратор Цицерон, который перелатинский язык платоновский термином «аналогия», означающий буквенно «соотношение».

Чувство пропорции является одним из основных в процессе рисования. Умение применять его во многих архитектурных, так и используемых в изображении человеческой фигуры, определяет успешность дела.

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

Установив пропорциональные отношения между предметами, можно перейти к выявлению соразмерности частей формы отдельно от предмета. Таким образом, устанавливая соотношения между частями и между частями формы отдель-

но предмета, мы выявляем их пропорциональные характеристики. Отсюда можно сделать вывод, что в основе знания пропорций лежит метод срав-

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

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

В Древнем Египте для изображения человеческого тела был разработан специальный канон, согласно которому пропорции человеческого тела измерялись с математической точностью. В основу канона фигуры египтяне положили фигуру (рис. 1.22), причем на саму фигуру приходилось 19 равных частей и еще 1 — на головной убор (корона Нуба).

Согласно египетскому канону единственной измерения служила длина среднего пальца руки, вытянутой вдоль бед-

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

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

Были установлены правила для изображения стоящего человека, идущего, волепоклоненного и т.д. Были также разработаны правила изображения цветка лотоса, священных животных и птиц.

При создании различных рельефов египтяне пользовались специальными сетками-таблицами, кото-

рые они наносили на стены и каменные плиты. Художник должен был знать установленные канонами правила, соблюдать их, используя сетку-таблицу.

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

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

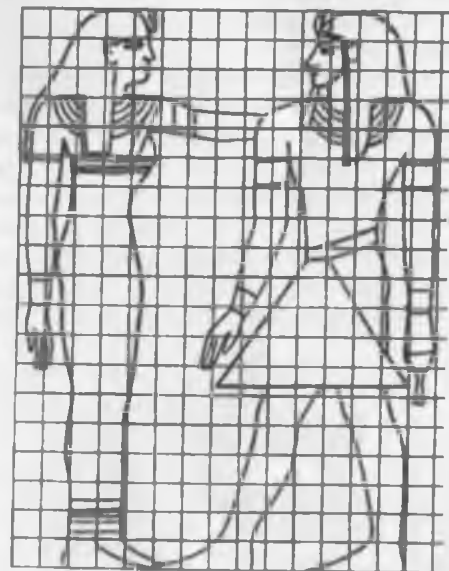


Рис. 1.22. Пропорции фигуры человека, разработанные в Древнем Египте

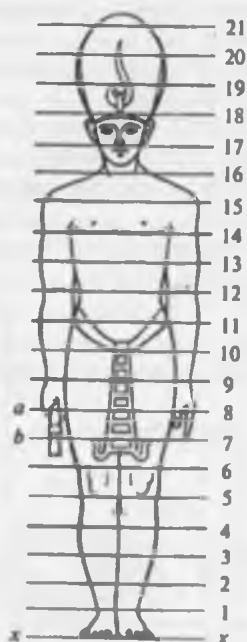


Рис. 1.23. Поликлет. Дорифор

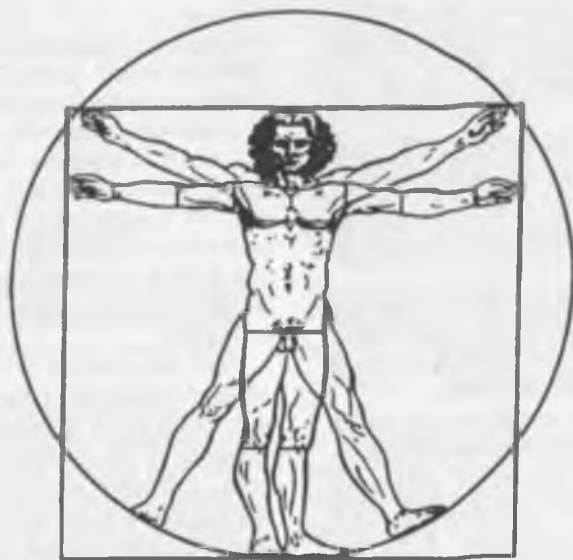


Рис. 1.24. Леонардо да Винчи. Пропорции фигуры человека

Для иллюстрации своей теории он создал статую юноши-атлета «Дори-фор», что означает «копьеносец» (рис. 1.23). Эта статуя служила образцом для художников.

Художники Древней Греции изобре-ли систему пропорций, олицетворя-ющую равновесие знаний, чувств и силы. Эта система пропорций впослед-ствии получила название *золотое се-чение*. Сущность «золотого сечения» со-стоит в том, что сумма двух величин в любом изображаемом предмете отно-сится к большей величине так же, как большая величина относится к мень-шей. Приблизительно, в целых числах, «золотое сечение» выражается как та-кие отношения, как 5:3; 8:5; 13:8; 21:13 и т.д.

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

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

Создавая свои правила изображения человеческой фигуры, он сделал рисунок-схему, которая художественно наглядно показывает пропорциональную закономерность частей человеческого тела (рис. 1.24).

Среди мастеров эпохи Возрождения, занимавшихся теоретическими основами рисунка, видное место надлежит немецкому художнику Альбрехту Дюреру. Одним из наиболее значительных трудов Дюрера является учение о пропорциях человека, в котором он стремился к научному обоснованию темы, поэтому приложил к текстам большое количество рисунков-схем и чертежей (рис. 1.25).

Проблема идеальных пропорций волновала художников и в последующие эпохи.

В 40-х годах XX в. французский архитектор Ш. Э. Ле Корбюзье разработа-



Рис. 1.25. А. Дюрер. Пропорции женской фигуры

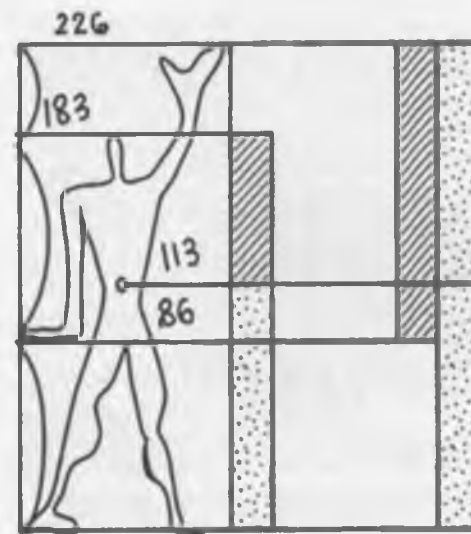


Рис. 1.26. Ле Корбюзье. Модулар фигуры

тылка до кончиков пальцев поднятой руки (рис. 1.26).

В практике рисования точность определения пропорции способствует выразительности рисунка. В изобразительной деятельности существует известный метод определения пропорции, называемый *методом визирования*

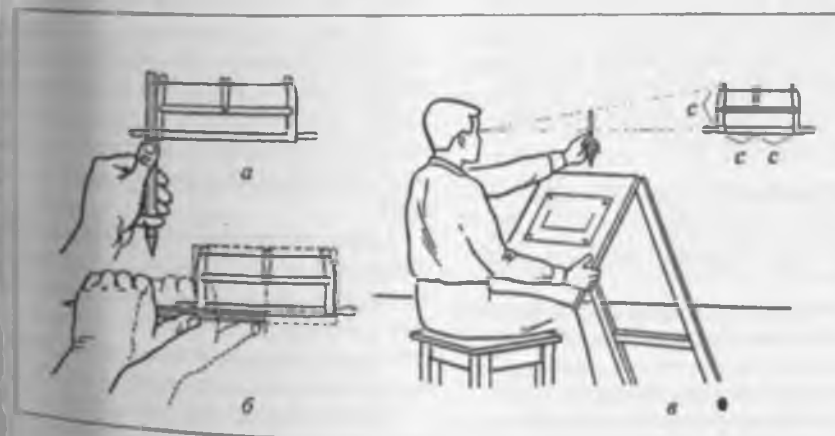


Рис. 1.27. Метод визирования

(рис. 1.27). В этом случае карандаш держат в пальцах на горизонтально вытянутой руке между глазом и натурой. Карандаш может наклоняться вправо или влево, в зависимости от положения измеряемого объекта, но он обязательно должен быть строго перпендикулярен главному лучу зрения. Перемещая карандаш вдоль осей и линий формы, отмечают на нем (прищурив один глаз) искомые величины ногтем большого пальца.

Способом визирования можно определить, сколько раз ширина предмета укладывается в его высоте, уточнить степень наклона осей формы и т.д. Метод визирования особенно рекомендуется в начале обучения рисованию. В дальнейшем при рисовании с натуры по мере развития глазомера от этого метода отказываются. Развитию глазомера способствует частое определение пропорций на глаз.

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

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

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое пропорции и какую роль они играют при создании произведений искусства?
2. Какие каноны для рисования человека существовали в Древнем Египте?
3. Как развивалась система пропорционирования в последующие эпохи?
4. Расскажите о методе визирования.
5. Какую роль может играть пропорционирование при проектировании одежды?

§ 5. Понятие о перспективе

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

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

Объяснение этому находит в свойствах нашего зрения. Видимые предметы обязательно как-то освещены, иначе мы их не видели.

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

На рис. 1.28 показана схема зрительного восприятия, из которого видно, что вследствие оптических свойств зрения из двух предметов равной величины ближний воспринимается как больший, а более удаленный — как меньший.

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

Перспектива (лат. *perspicere* — видеть насквозь) — это отдел геометрии, изучающий закономерности изобра-



1.28. Схема зрительного восприятия предметов равной величины на разном расстоянии

жения видимого мира на плоскости в соответствии с оптическими особенностями и физиологическими свойствами нашего зрения.

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

Теория перспективы возникла в процессе творческой деятельности художников эпохи Возрождения. Одним из ее создателей считают итальянского художника Пьетро дель Борго, жившего в середине XV в. Большой вклад в разработку основ математической перспективы и применения ее в живописи внесли итальянские художники Филиппо Брунеллески, Леон Баттиста Альберти, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи. Теоретическое учение о перспективе получила в труде немецкого художника Альбрехта Дюрера «Наставления в измерении циркуля и линейкой». В этой книге Дюрер не только изложил правила перспективного изображения, но и впервые предложил использовать при перспективном построении ортогональную (прямоугольную) проекцию, который позднее был основательно разработан французским ученым Гаспаром Монжем.

В процессе изучения перспективы многие ученые, художники, архитекторы вели теоретические исследования в области перспективы. В России методы перспективных изображений изучали и обосновывали А. П. Савинов, А. Г. Венецианов, П. П. Чистов, Н. Н. Ге, К. Ф. Юон, К. С. Петров-Водкин.

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

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

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

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

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

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

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

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

Для каждой группы параллельных линий, в каком бы месте картины они ни находились и каким бы предметам они ни принадлежали, существует только одна точка схода. Параллельные линии, находящиеся под прямым углом к горизонту, сходятся в одной точ-

ке, которая расположена прямо перед нашими глазами и называется *центральной точкой схода*. На рис. 1.29 показана модель, иллюстрирующая построение перспективного изображения.

Перспектива линий. Линии, которые в натуре расположены параллельно, в картине называются *фронтальными линиями*, идущие вглубь, сойдутся в центральной точке схода P (рис. 1.30, а). В другом случае стороны квадрата направлены в точки схода F_1 и F_2 , расположенные справа и слева от центральной (рис. 1.30, б).

Линии, которые направлены перпендикулярно к картине, могут быть перспективой окружности. Предмет нам кажется уменьшающимся по мере удаления от глаза, а задняя половина окружности будет казаться сближающимися в точке схода.

Перспектива квадрата и круга. Изменения формы в перспективе будет предостаточно на примере такого простого геометрического тела, как куб.

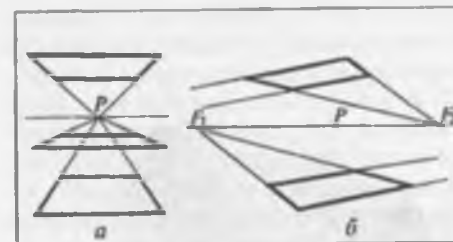


Рис. 1.30. Перспективы квадрата

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

Во фронтальном положении куба две его грани параллельны плоскости картины, а остальные перпендикулярны ей. Горизонтальные линии, образующие уходящие в глубину грани, будут сходиться в одной, центральной точке схода P (рис. 1.32). У фронтально

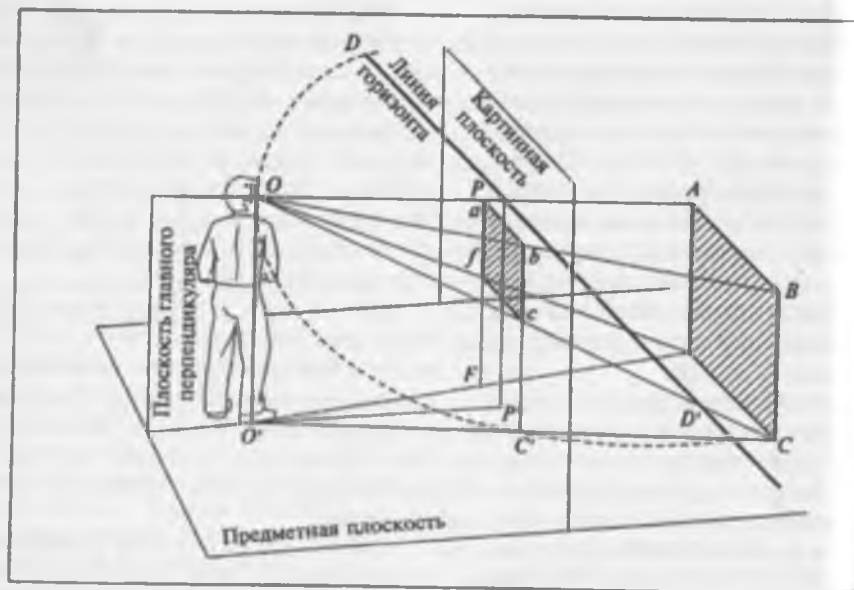


Рис. 1.29. Плоскости и линии, используемые при построении перспективных изображений

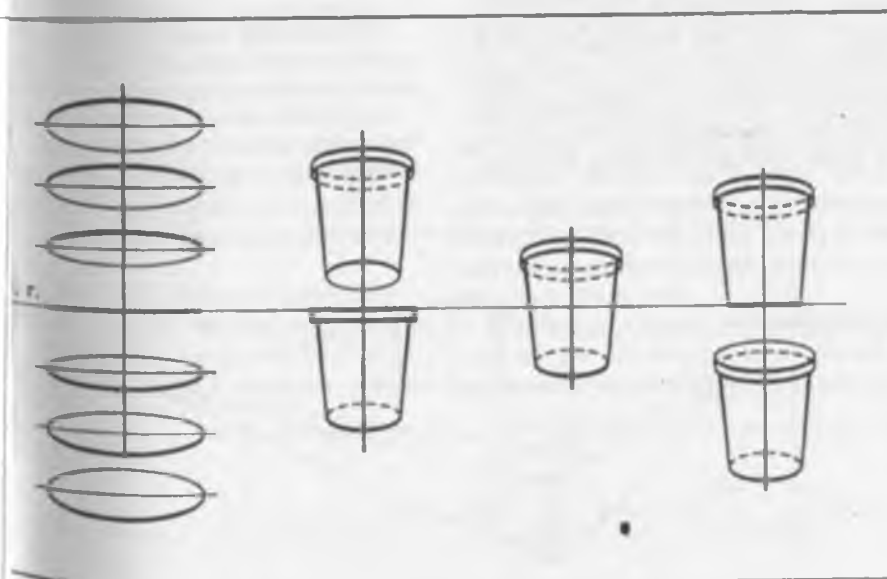


Рис. 1.31. Перспективы круга

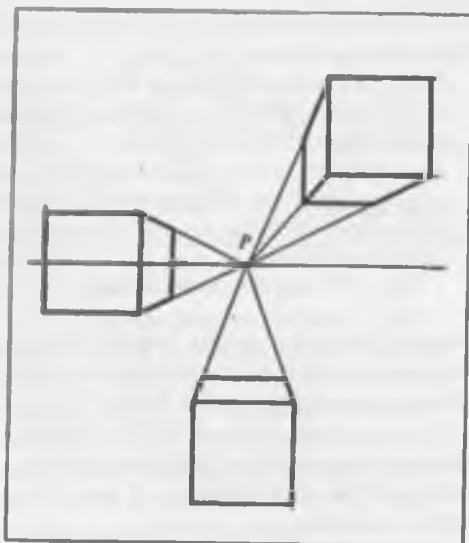


Рис. 1.32. Перспектива куба во фронтальном положении

расположенного куба, через который проходит плоскость нашего центрального луча зрения, мы можем видеть две грани — переднюю и верхнюю (или нижнюю) либо даже только одну переднюю, когда куб закрывает собой центральную точку схода P . У куба, расположенного сбоку от центрального луча зрения, мы видим во всех случаях на одну (боковую) грань больше.

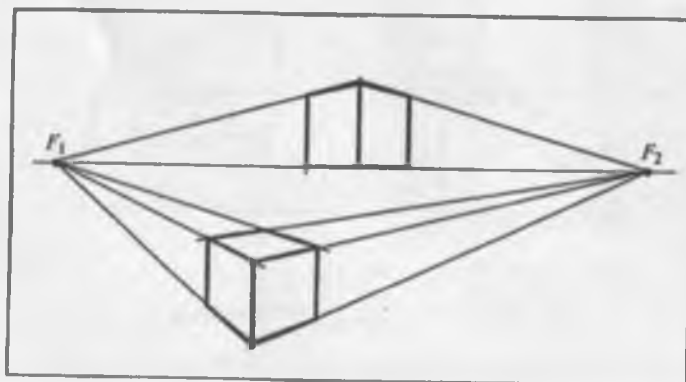


Рис. 1.33. Перспектива куба в угловом положении

Во всех этих положениях куб, чем особенности изображения куба уходящие в глубину, перпендикулярной и угловой перспективах? картины картинной плоскости и сходятся в одной точке (в положении ниже линии горизонта).

При построении перспективы в угловом положении на линии горизонта будет две точки схода: одна расположена справа и слева от центральной (рис. 1.33). Причем обе точки схода могут оказаться за пределами картины.

Знание законов линейной перспективы поможет рисующему осознать внутреннее строение формы, живо и убедительно ее изобразить. Однако использование перспективы в рисунках не должно превращаться в сухие схемы. Знание законов перспективы помогает при рисовании с натуры, по памяти и по представлению.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое перспектива?
2. Какие разделы включает перспектива в изобразительном искусстве?
3. Объясните такие понятия, как «точка зрения», «точка схода», «картинная плоскость», «точка схода».
4. Расскажите об изменениях изображения круга при его перемещении относительно линии горизонта.

§ 6. Рисование геометрических тел

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

Начиная с рисования простых геометрических тел. Гипсовые геометрические тела обладают ясной конструкцией, и на их примере легче усваиваются законы перспективного построения.

Построение правильного шестиугольника и треугольника показано на рис. 1.35 и 1.36. Принципы их перспективного построения аналогичны построению прямоугольника, только используются дополнительные вспомогательные линии: построение шестиугольника производится на основе перспективы квадрата, при построении треугольника используют высоту уходящего в глубь угла.

Построение правильного шестиугольника на постановочный стол. Прямоугольник так, что одна из его сторон не была параллельна картинной плоскости. На-

метим на листе бумаги точку A , определяющую вершину ближайшего к нам угла прямоугольника, и проведем через нее вспомогательную горизонтальную линию (рис. 1.34, а). Затем наносим линии сторон прямоугольника, предварительно определив методом визирования углы их наклона относительно вспомогательной горизонтальной линии. Далее наметим длину правой и левой сторон (рис. 1.34, б). Взаимно параллельные линии сторон прямоугольника будут сходиться в двух точках схода, расположенных справа и слева на линии горизонта и находящихся за пределами листа бумаги. Поэтому при рисовании дальних сторон прямоугольника следует направлять их в предполагаемые точки схода (рис. 1.34, в).

Для выразительности передачи глубины пространства усилим линию у вершины ближнего к нам угла прямоугольника, а по мере удаления линии в глубину сделаем ее слабее (рис. 1.34, г).

Построение правильного шестиугольника и треугольника показано на рис. 1.35 и 1.36. Принципы их перспективного построения аналогичны построению прямоугольника, только используются дополнительные вспомогательные линии: построение шестиугольника производится на основе перспективы квадрата, при построении треугольника используют высоту уходящего в глубь угла.

Выполнив серию упражнений по рисованию геометрических фигур в различных пространственных положе-

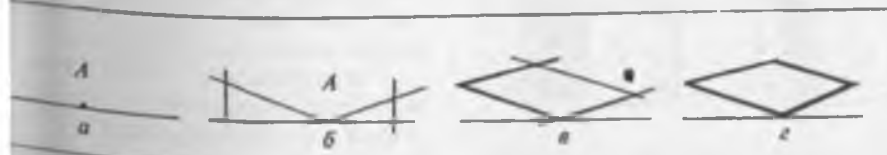


Рис. 1.34. Этапы рисования прямоугольника с натуры

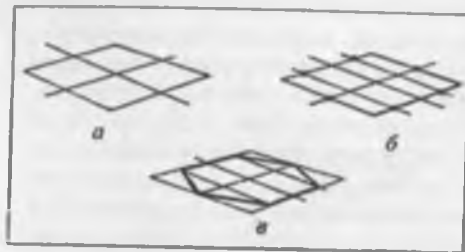


Рис. 1.35. Этапы рисования шестиугольника с натуры

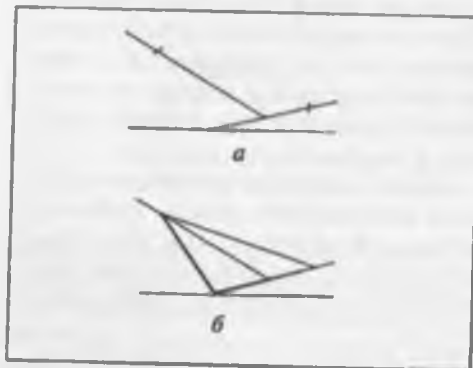


Рис. 1.36. Этапы рисования треугольника с натуры

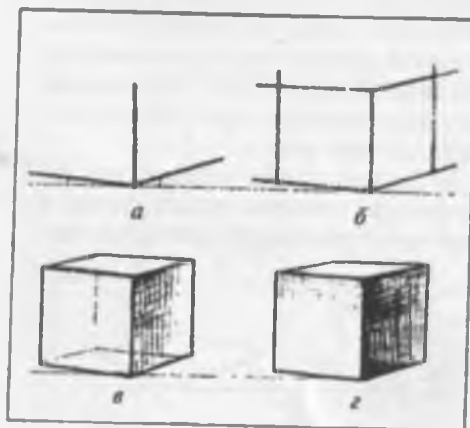


Рис. 1.37. Последовательность рисования куба

ниях, можно приступать к переносу тени куба на плоскость рисования (рис. 1.37, г).

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

Рассмотрим куб и определим его размеры и основные пропорции. Чтобы построить перспективу куба, надо нарисовать с ближайшего плана ближайшего вертикального ребра. Сота ребра будет являться масштабом для нахождения всех других размеров. От верхнего и нижнего концов вертикального ребра проводим наклонные верхних и нижних ребер боковых граней, предварительно определив углы наклона этих ребер в натуре (рис. 1.37, а). Учитывая, что куб расположен ниже линии горизонта, углы наклона нижних горизонтальных ребер будут больше, чем верхних, при этом большей видимой вертикальной ни угол наклона уходящих вглубь ребер будет меньше, а у меньших — больше.

Затем намечаем видимую часть вертикальных граней. Для этого проводим два крайних вертикальных ребра в соответствии с пропорциональными отношениями размеров граней (рис. 1.37, б). Следующим этапом будет построение верхнего и нижнего оснований куба, причем ширина верхнего основания будет уже, а нижнего — больше (рис. 1.37, в). Линии видимого и невидимого контура отличаются по тональности. Ближайший план следует активнее затемнять, а дальний — наоборот, делать светлее. Ближайший план следует активнее затемнять, а дальний — наоборот, делать светлее.

Завершающим этапом рисования куба будет выявление его объема с помощью светотеневой моделировки. Следует обратить внимание на то, что грань куба, находящаяся в тени, не будет одинаково затемнена. Ближайшая к зрителю часть тени куба будет подсвечена светом (рис. 1.37, г).

Рисование четырехгранной пирамиды. Построение пирамиды начинаем с композиционного размещения рисунка на листе и определения линии горизонта. Правильная пирамида стоит на основании, представляющем собой квадрат, поэтому сначала построим перспективу квадрата (рис. 1.38, а). Из точки пересечения диагоналей квадрата проводим вертикальную линию, на которой отмерим высоту пирамиды (вершину). Прямыми соединим углы квадрата с вершиной, таким образом получая наклонные боковые грани пирамиды (рис. 1.38, б). Усиливаем штрихом ближайшие ребра граней и выявляем форму пирамиды тоном (рис. 1.38, в). Рисование шара. Проводим две взаимно перпендикулярные осевые линии. На них намечаем величину диаметра шара (рис. 1.39, а). Строим окружность. Определяем границу тени, полутонов, собственной и рефлекса (рис. 1.39, б). Затем объем шара (по кругу). На сферической поверхности тональные переходы будут плавными (рис. 1.39, в).

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

Проводим вертикальную осевую линию и на ней намечаем высоту цилиндра, диаметры верхнего и нижнего оснований (рис. 1.40, а). Прорисовываем овалы верхнего и нижнего оснований с учетом перспективного сокращения. Соединяем овалы вертикальными линиями (рис. 1.40, б). Выявляем объем тоновой моделировкой формы. Направление штрихов должно подчеркивать форму цилиндра (рис. 1.40, в).

Последовательность рисования цилиндра в горизонтальном положении показана на рис. 1.41.

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

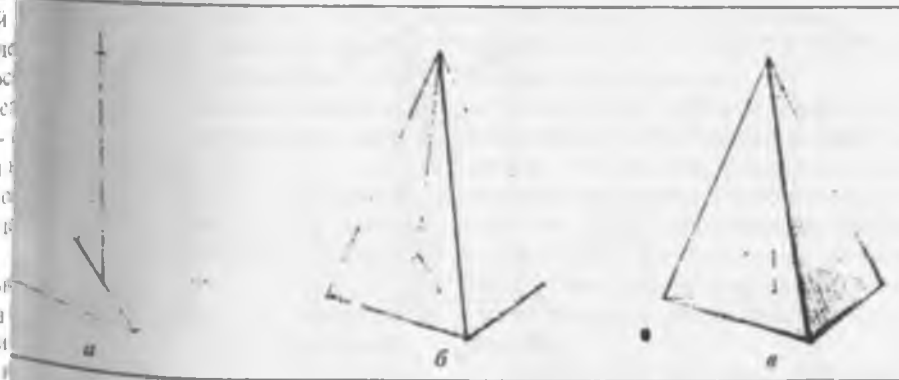


Рис. 1.38. Последовательность рисования пирамиды

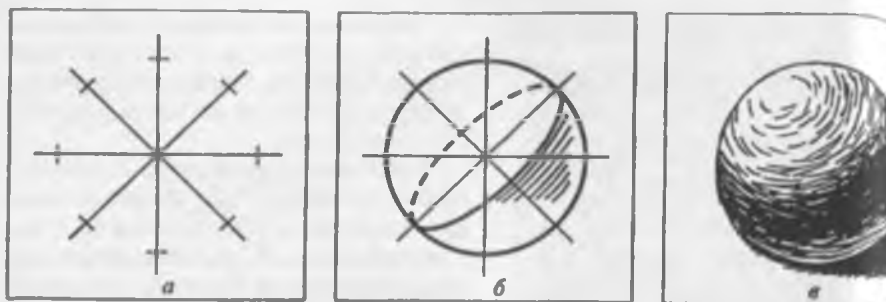


Рис. 1.39. Последовательность рисования шара

размеров одних тел к другим и ко всей группе.

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

композиционное размещение на листе бумаги данной постановки;

нахождение пропорциональных отношений и пространственного расположения предметов между собой;

правильное построение предметов с учетом их пропорций и перспективных сокращений;

передача объемов предметов с помощью светотени.

Начинать работу над постановкой следует с выбора точки зрения, откуда

постановка более интересна. Желательно выполнить несколько композиционных зарисовок. Наиболее удачный вариант переносим на большой лист бумаги.

Рассмотрим пример рисования постановки, состоящей из группы геометрических тел: куба, четырехгранной призмы и шара (рис. 1.42).

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

Внимательно рассмотрим постановку предметов и определим, каково

Рис. 1.41. Последовательность рисования цилиндра в горизонтальном положении

его положение. Наметьте ширину всей группы к себе. Наметьте, соответственно, ширину и высоту рисунка на листе бумаги. Уясним конструктивное строение группы предметов. Для этого разделим ее на группы. Вспомогательным себе, что геометрические тела, составляющие группу, обрисовываем легким, тонким материалом. Таким образом, перед нами будет как бы объемный предмет с множеством различных ребер и плоскостей. В то же время сквозь прозрачную пленку мы видим все углубления и выступы в этом объеме.

Такое обобщенное понятие о группе предметов и есть понятие о ее конструктивном строении. При построении рисунка надо иметь в виду обобщенную структуру, т.е. необходимо искать связи между предметами и строить их в рисунке (рис. 1.42, а). После того как мы наметили общие контуры всей группы предметов, можно приступать к построению отдельных предметов, т.е. к построению куба, призмы и шара (рис. 1.42, б).

Построение предметов, входящих в группу, начинается также с определения ширины и высоты каждого предмета.

Самым крупным из всех геометрических тел является куб. Начнем построение рисунка с него. Определим положение переднего вертикально-

го ребра куба и из точки его основания проведем линии, определяющие направление боковых граней куба в пространстве. Чем больше видимая величина грани, тем меньше угол наклона ребра основания относительно вспомогательной горизонтальной прямой, и наоборот.

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

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

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

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

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

Необходимо все время сравнивать пропорции и расположение в про-

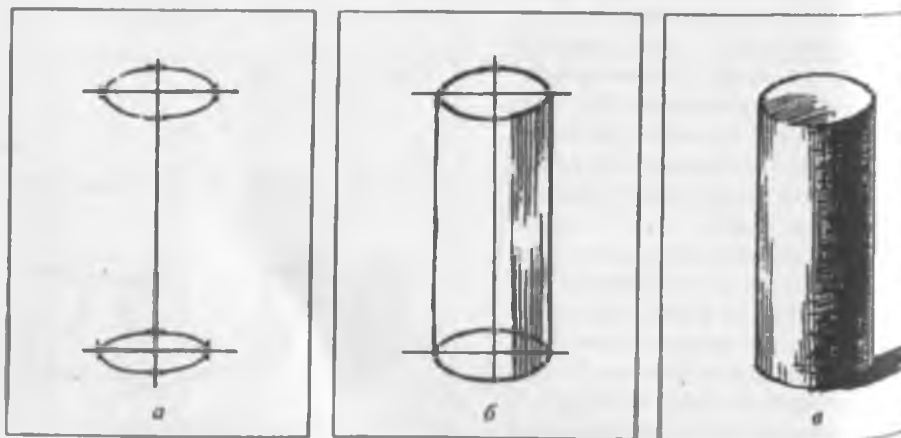


Рис. 1.40. Последовательность рисования вертикально расположенного цилиндра

странстве призмы с пропорциями и положением в пространстве куба, имея в виду и невидимые их части.

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

Убедившись в правильности построения, переходим к тональному решению натюрморта.

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

Решая светотеневую задачу, начнем с изображения собственных и падающих теней (рис. 1.42, в). Необходимо при этом учитывать глубину пространства: и свет, и тень на поверхностях, расположенных ближе к нам, будут,

как правило, более четкими. До сих пор мы прорабатывали светотень, когда мы прорабатывали светотень, всего наложением штрихов с определенной степенью нажима на карандаш. При рисовании постановки важно следить за тем, чтобы рисунок не получился слишком черным, т.е. гипс — белый материал, он не должен выделяться рефлексам, а тени у него должны быть прозрачными.

При рисовании постановки важно не забыть об окружающей обстановке, о плоскости стены и о плоскости пола, на котором стоит группа геометрических тел.

Изображать фон нужно осторожно, чтобы он помогал выявлять форму и объем предметов. Фон изображают различно около теневых и освещенных поверхностей формы. Освещенная плоскость стола и фон не должны выглядеть «глухими», плотно закрашенными. Разработка фона и перспективы стола должна вестись параллельно с работой над группой геометрических тел.

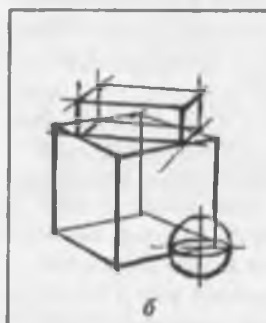
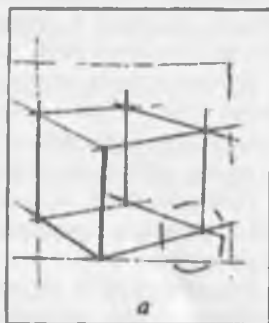


Рис. 1.42. Этапы рисования постановки из группы геометрических тел

подмечаем особенности его формы, пропорций, освещения и фактуры. Однако недостаточно одного наблюдения. Чтобы правильно нарисовать предмет, необходимо знать его строение, внутреннюю, не видимую нам основу формы.

Внешняя форма предмета определяется его конструктивными особенностями. Каждый предмет имеет свою структуру. Видеть натуру — это значит уметь анализировать ее строение. Рисование должно быть осознанным, а не сводиться к механическому копированию того, что видит глаз. В рисунке необходимо правильно передать линейно-конструктивную основу предмета.

Принцип конструктивного рисунка предмета основан на анализе элементов, образующих его форму: соотношении частей предмета в целом с простейшими геометрическими телами — цилиндром, конусом, шаром, призмой и т.д.

Сочетание составляющих форму предмета геометрических тел может быть непрерывным, когда одна форма плавно переходит в другую, и отдельным, когда можно свободно определить, где начинается одна и заканчивается другая форма.

Сложными по форме предметами являются те, которые при конструктивном анализе могут быть разложены на простейшие геометрические формы. Так, например, бидон напоминает соединение цилиндра (горло), усеченного конуса (верхняя часть) и еще одного цилиндра (резервуар). Это также относится к человеческой голове и фигуре, содержащим в своей основе простые формы.

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

выявлением формы геометрических тел. Когда мы прорабатываем светотень, особенно обращаем внимание на пропорции. Поэтому в заключительной стадии работы нужно заняться обобщением рисунка, т.е. опять взглянуть на рисунок в целом, и, сравнивая с натурой, проверить: не выделяется ли какая-либо часть, соответствует ли общее состояние светотени, изображено ли пространство, т.д. (рис. 1.42, з). Средний план выделяем четче, передний — мягче, менее контрастно.

Контрольные вопросы и задания

Каково значение при обучении рисованию рисунки геометрических тел? Как знание законов перспективы помогает в построении геометрических тел? В какой последовательности следует работать над рисунком группы геометрических тел? Что такое конструктивное строение предметов? Составьте и нарисуйте постановку из геометрических тел: куб, цилиндр и усеченная пирамида.

7. Рисование сложных по форме предметов. Рисование гипсового орнамента

Простые геометрические тела встречаются редко и ясны по своему устройству. Предметы, составленные из простых геометрических тел, встречаются гораздо чаще. Предметы нашей жизни имеют сложную структуру, часто скрытую от нас и выявляющуюся незначительными, но важными признаками.

При рисовании с натуры мы внимательно наблюдаем за предметом,

мета в зависимости от той или иной точки зрения (рис. 1.43). Такие рисунки способствуют развитию пространственного мышления и закрепляют навыки перспективного построения изображения.

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

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

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



Рис. 1.43. Линейно-конструктивные рисунки предметов быта

Первый этап (рис. 1.44, а) — позиционно разместить рисунок в плоскости листа. Провести среднюю линию и наметить на ней соотношения высот горлышка, тулова и основания крынки. Провести через наметки отрезки высот горизонтальные, на которых отметить симметричные точки относительно срединной линии горлышка, основания и самой широкой части тулова крынки. По опорным точкам наметить общий контур.

Второй этап (рис. 1.44, б) — в соответствии с законами линейной перспективы прорисовываем овалы, определяющие ширину и форму основания, тулова, горлышка. Наместим границу светлого и темного тона.

Третий этап (рис. 1.44, в) — переходим к передаче объема крынки. Штрихи следует наносить по форме крынки. Необходимо выделить самые светлые места (блики), показать постепенный переход от света к тени и рефлексы. Закрывая тон, переходим к большому формату крынки, подчеркиваем линии светоразделения, в рисунке выберем не очень сложный орнамент и для большей простоты построения орнамента поставим его в горизонтальное положение.

Для закрепления знаний о линейной перспективе и понимании конструктивной основы рисунка объектов полезно выполнить простые предметы быта в поперечном сечении.

Для того чтобы проникнуть в тончайшие пластические ходы той или иной живой формы, нужно научиться различать, чувствовать, видеть подробности и в целом целое. Чрезвычайно полезным в этом отношении является рисование гипсовых орнаментов. Сама пластическая форма гипсовых орнаментов имитирует природу и представляет собой многообразие пластических форм, их сочетаний, переходов от одних форм к другим (рис. 1.45).

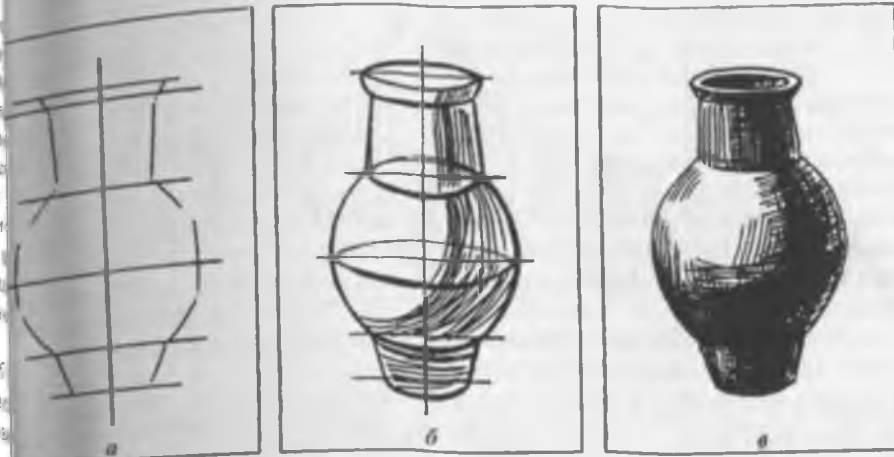


Рис. 1.44. Последовательность рисования крынки

рисунком гипсового орнамента придает художественный вкус, выявляет тонкость восприятия тончайших отношений, приучает к избирательности элементов декоративного характера, что важно для последующей профессиональной деятельности.

В рисунке выберем не очень сложный орнамент и для большей простоты построения орнамента поставим его в горизонтальное положение.

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

Рассмотрим последовательность рисования гипсового трилистника (рис. 1.46).

Первый этап (рис. 1.46, а). Композиционно разместить изображение на листе бумаги. Прежде всего нужно определить размеры и расположение гипсового орнамента на доске (плитке), служащей основой для элементов орнамента. Далее определить, на каком расстоянии от краев листа расположен орнамент. Так как

орнамент симметричный, то строим ось симметрии и относительно нее определяем общую массу орнамента и основных его элементов. Общая форма орнамента вписывается в треугольник. Выполняя построение, нужно все время сравнивать размеры, искать их правильное соотношение, искать пропорции.

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



Рис. 1.45. Рисунок гипсового орнамента

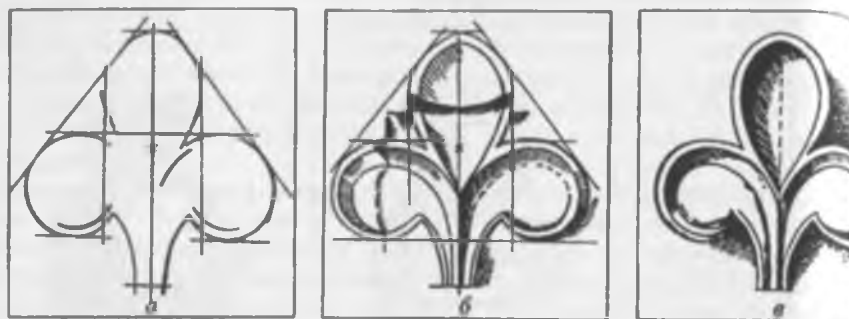


Рис. 1.46. Последовательность рисования гипсового трилистника

Второй этап (рис. 1.46, б). Уточняем характер формы трилистника, особенно там, где образуются повороты поверхностей. Для лучшего понимания пластики орнамента рекомендуется провести вспомогательные линии или профильные линии глубины рельефа. Далее опять прорисовываем мелкие детали. После завершения линейно-конструктивного построения орнамента намечаем большие тональные отношения, продолжая одновременно уточнять форму трилистника.

Третий этап (рис. 1.46, в). Продолжаем лепить форму светотеню: выявляем полутона, рефлексы, собственные и падающие тени. Уточняем форму орнамента на освещенной поверхности. Завершая работу, нужно вновь посмотреть на большие отношения и обобщать рисунок, чтобы избежать пестроты и подробности в работе.

Контрольные вопросы и задания

1. В чем состоит конструктивный анализ формы и какое значение он имеет в рисовании?
2. Из каких этапов состоит процесс рисования крынки?
3. Какое значение имеют рисунки гипсовых орнаментов в вашей профессиональной подготовке и в какой последовательности ведут работу над рисунком гипсового орнамента?

4. Выполните линейно-конструктивный рисунок какого-либо предмета в различных пространственных положениях, спадающая вниз и образующая различные складки.
5. Выполните рисунок этого предмета в одном положении с перенесением пластических свойств ткани.

§ 8. Рисование драпировки

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

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

Рисование драпировки для скульптора, связанного с созданием композиции, имеет большое значение. Расположение складок ткани подчиненное логике, имеет декоративный смысл. Рисование драпировок с натурой представлению даст возможность узнать закономерности их образования в моделях одежды, обусловленные формой, свойствами ткани, пластичностью человеческого тела.

Ткань не имеет четкой стабильной формы и принимает форму того предмета, на который она накинута.

Если спускается с предмета или с точки крепления, то она образует разный вид складки — драпируется. В изобразительном искусстве верно названные складки драпировки способствуют живости создаваемого образа. Грамотного рисования складок можно правильно определить их пластичность, поэтому необходимо знание основ формообразования. Можно выделить следующие виды складок: *вертикальные* (прямые) (рис. 1.47, а), *диагональные* (косые) (рис. 1.47, б), *дугобразные* (рис. 1.47, в), *радиальные* (лучевые) (рис. 1.47, г). Эти виды складок образуют различные сочетания. Структура и форма складок зависят от пластических свойств ткани.

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

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

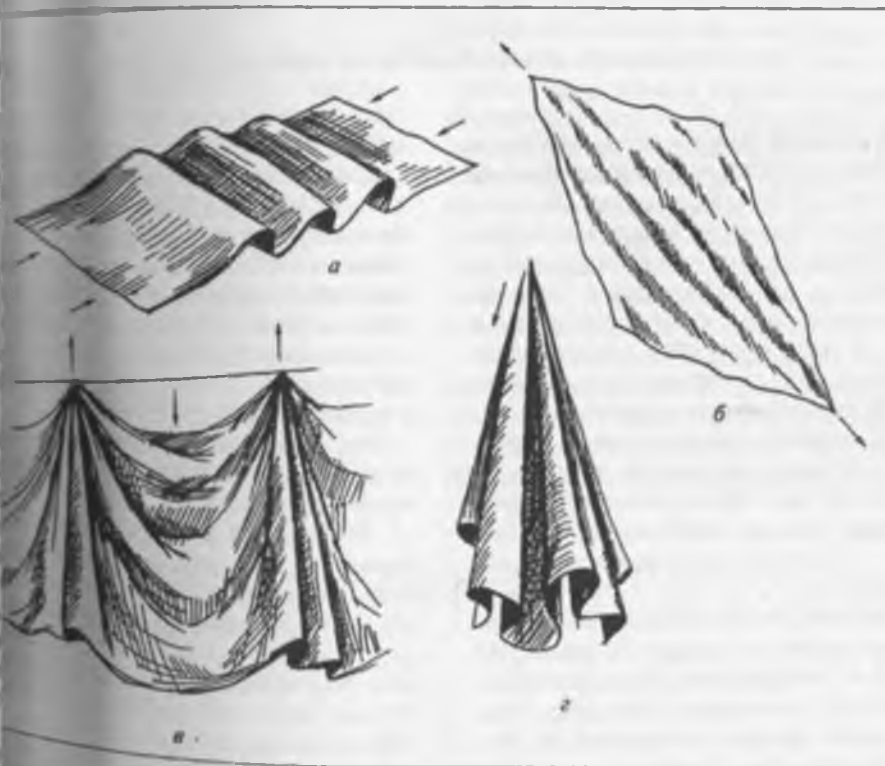


Рис. 1.47. Виды складок:

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

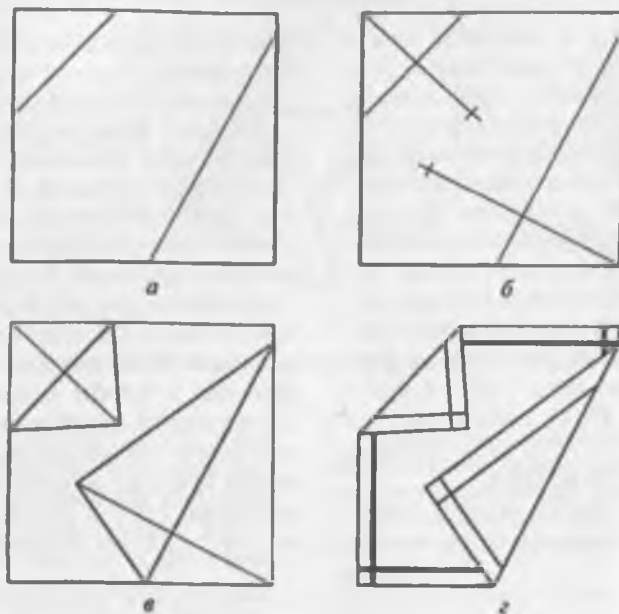


Рис. 1.48. Последовательность рисования отогнутых углов платка

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

Рисование складок на ткани с натуры и складок на моделях одежды не одно и то же. При рисовании моделей одежды складки изображаются условно — в соответствии с определенными схемами.

Рассмотрим несколько схем рисования сгибов и складок на ткани. На рис. 1.48 изображена схема рисования отогнутых углов платка. На первом этапе рисуем квадрат и наносим на нем линии сгибов (а). Далее из угла квадрата опускаем на линию сгиба перпендикуляр и продлеваем его дальше на

величину, равную высоте треугольника, образованного сторонами квадрата и линией сгиба (б). Полученную точку соединяем с точками пересечения линии сгиба со сторонами квадрата. Далее убираем линии построения и рисуем складку, выявляем характер складки и выявляем характер складки. В форме любой складки можно выделить наиболее выступающую поверхность и поверхность, наибольшей частью скрытую. Мысленно расчленим форму складки на плоскости, т. е. проанализируем ее конструктивный анализ формы.

Эту схему можно использовать при рисовании, например, отогнутого пальто или плаща.

На рис. 1.49 показана схема рисования складок, направленных в одну сторону. Для рисунка односторонних складок проводим на некотором расстоянии друг от друга две параллельные горизонтальные линии. По этим линиям на некотором расстоянии от каждой из них проводим еще две линии. Вверху и внизу между ними проводим осевые линии. Следует провести вертикальные

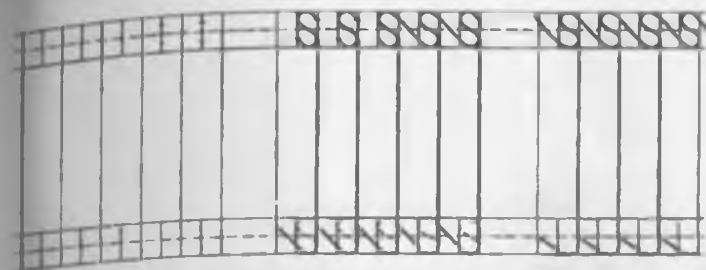


Рис. 1.49. Схема рисования односторонних складок

обозначающие выступающие вершины складок, одновременно размещая между складками. Вверху и внизу небольшими вертикальными линиями намечаем глубину складки. Волнистой линией прорисовываем главные линии изгибов складок, делаем их видимые части и штрихами передаем объем.

Принцип построения встречной и двойной складок аналогичен предыдущему. Примеры построения этих складок представлены на рис. 1.50 и 1.51. При рисовании складок более сложного порядка даны на рис. 1.52.

Приступая к рисунку драпировки с натуры, надо стремиться как можно лучше выявить характер складок материала. В форме любой складки можно выделить наиболее выступающую поверхность и поверхность, наибольшей частью скрытую. Мысленно расчленим форму складки на плоскости, т. е. проанализируем ее конструктивный анализ формы.

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

В рисовании драпировки с натуры сохраняется та же последовательность: после общей компоновки на листе намечаем направление складок, строим форму, состоящую из выпуклых и углубленных частей ткани (рис. 1.53, а); приступаем к выявлению формы складок при помощи светотени (рис. 1.53, б). При тональной разработке складок штрих лучше класть по форме их движения, а в углублениях — вдоль натяжения поверхности ткани (рис. 1.53, в).

Мы рассмотрели последовательность рисования драпировки на вертикальной поверхности. Однако очень полезно проследить и изучить характер складок, образующихся при набрасывании тка-

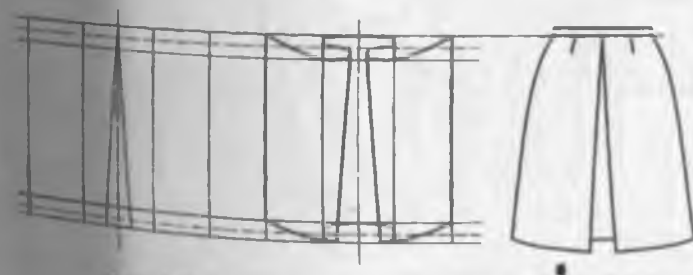


Рис. 1.50. Схема рисования встречной складки

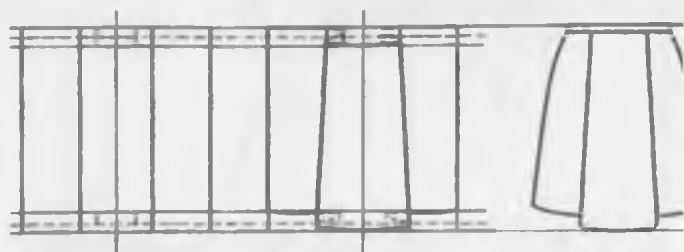


Рис. 1.51. Схема рисования бантовой складки

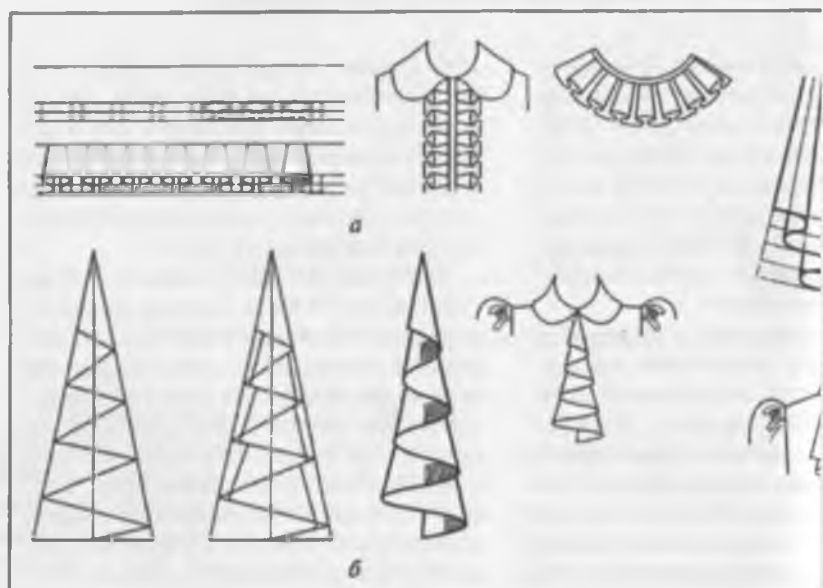


Рис. 1.52. Построение различных видов складок:
а — рюши; б — кокелье; в — воланы

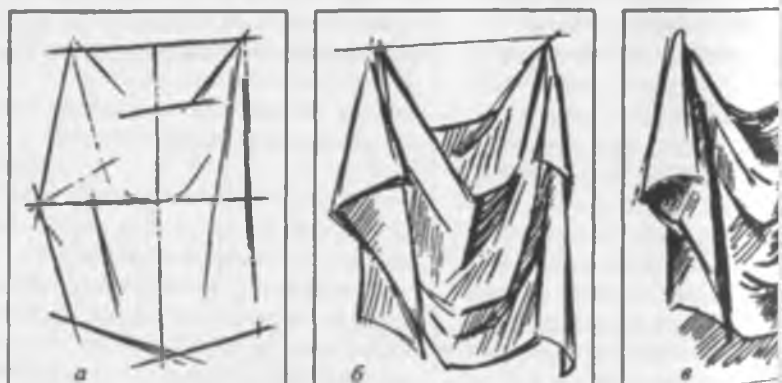


Рис. 1.53. Последовательность рисования драпировки



рис. 1.54. Последовательность рисования ткани, лежащей на геометрическом теле

а предметы различной формы, пример на геометрические тела. Особый интерес представляют драпировки, лежащие на телах вращения (цилиндре, конусе, шаре), так как они относятся к формам человеческого тела. При рисовании драпировок, набросанных на геометрические тела, следует установить пропорции всей ткани (рис. 1.54, а), затем лег-

кими линиями построить форму геометрического тела, а далее с учетом этой формы прорисовать складки ткани (рис. 1.54, б). Тональное решение драпировок ведется в обычной последовательности.

Как уже говорилось выше, в эскизах моделей одежды складки изображают схематично, используя язык декоративного рисунка. Если на поверх-



рис. 1.55. Зарисовки складок на тканях с узором

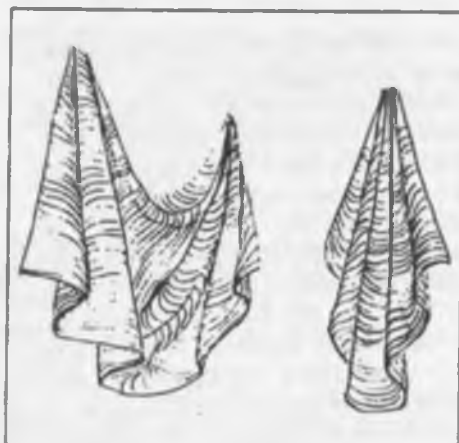


Рис. 1.56. Линейно-штриховые рисунки драпировок

ности ткани есть узор, то с его помощью можно передать объемность складок (рис. 1.55).

Рисуя драпировку, полезно почувствовать декоративные возможности, заключенные в пластике складок. Осваивая технические приемы изображения тканей различной плотности и фактуры, красоты складок, разнообразия их движений и пропорций, мы подготавливаем себя к изображению драпировок на фигуре человека.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое драпировка?
2. Назовите основные виды складок.
3. От чего зависят структура и форма складок?
4. В какой последовательности ведут работу над рисованием драпировки?
5. В чем особенности рисования складок в моделях одежды?
6. Выполните рисунки драпировок, прикрепленных за одну и за две точки крепления, — в штриховом и в тоновом рисунке. Пример выполнения задания в линейно-штриховом рисунке показан на рис. 1.56.

§ 9. Рисование натюрморта

В изобразительном искусстве **натюрморт** (франц. *nature morte* — мертвая природа) называют изображение различных предметов, размещенных, как правило, в реальной, бытовой среде и организованных в единую композиционную группу. В живописи и графике это особый жанр, который имеет самостоятельное значение. Натюрморт также может быть составной частью жанровой картины или портрета. В натюрморте изображаются как предметы неодушевленные, так и объекты живой природы, изолированные от естественной среды (цветы в вазе, дичь или рыба на столе и т.д.)

Изображение предметов в произведениях искусства встречается в античности и Средних веках. В живописи признают картины венского художника эпохи Возрождения Якопо де Барбари. Однако свой жанр натюрморта переживает в Голландии и соседней с ней Франции (теперь это часть Бельгии).

Рисование натюрморта ставит перед рисунком определенные задачи. Натюрморт является из предметов, разных по размеру, цвету, фактуре, тесно связанных между собой композиционно. Работая над рисунком натюрморта, мы должны организовать плоскости листа пространством, положение не одного, а группы предметов, уделяя внимание отношению предметов друг к другу и к фону.

Рисование натюрморта следует начинать с предварительного построения всей постановки. Для этого необходимо рассмотреть ее с разных точек зрения, определить пропорции (рис. 1.57, а) и выбрать наиболее интересное построение форм предметов с учетом их перспективного сокращения. Наиболее выразительное построение предметов будет выглядеть при построении предметов постановки необходимо исходить из характера их форм и конструкций, учитывая их пропорции и перспективные соотношения. На этом этапе следует проанализировать, как видимые, так и невидимые части предметов (рис. 1.57, б).

Весь процесс рисования натюрморта состоит из ряда этапов. **Первый этап. Композиция и размещение рисунка на листе.** В постановке имеет большую роль направление в вертикальном направлении лист бумаги располагаем большей частью предметов (рис. 1.57, б). Если натюрморт имеет одинаковую протяженность в вертикали и по горизонтали, то образно сделать несколько вариантов композиционного решения, различное освещение, при котором изображение в разных формах и размерах наиболее выразительный вариант. На этом этапе необходимо выделить композиционный центр. Т.е. выделить композиционный центр.

На этом этапе необходимо выделить композиционный центр. Т.е. выделить композиционный центр.



Рис. 1.57. Последовательность рисования натюрморта

Освещение в смысловом отношении. Основные предметы натюрморта должны быть подчинены композиционному центру.

Второй этап. Работа на основном листе, создание общей формы, в которую вписываются все предметы, уточнение соотношения общих масс предметов и пропорций (рис. 1.57, а).

Третий этап. Линейно-пространственное построение форм предметов с учетом их перспективного сокращения. Построение предметов постановки необходимо исходить из характера их форм и конструкций, учитывая их пропорции и перспективные соотношения.

Четвертый этап. Проработка деталей, выявление объема с помощью светотени. Пространственные планы и освещение достигаются, при помощи уже известных, при помощи различных по направлению и силе света.

Пятый этап. Проработка деталей, выявление объема с помощью светотени. Пространственные планы и освещение достигаются, при помощи уже известных, при помощи различных по направлению и силе света.

Шестой этап. Проработка деталей, выявление объема с помощью светотени. Пространственные планы и освещение достигаются, при помощи уже известных, при помощи различных по направлению и силе света.

Седьмой этап. Проработка деталей, выявление объема с помощью светотени. Пространственные планы и освещение достигаются, при помощи уже известных, при помощи различных по направлению и силе света.

большие плоскости света, полутона и тени. Легким штрихом намечают падающие тени. Определив основные тональные отношения (рис. 1.57, в), приступаем к дальнейшей лепке формы предметов тоном. В процессе этой работы необходимо выявить не только объем, но и разность фактур. Для передачи пластики предметов штрих следует класть по форме. Необходимо обращать внимание на передачу пространственных планов. Предметы на переднем плане требуют более тщательной прорисовки, нежели предметы, лежащие на дальнем плане. Необходимо учесть, что фон играет вспомогательную роль и способствует выявлению характера предметов натюрморта, поэтому не стоит его тщательно прорабатывать.

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

Четвертый этап. На завершающем этапе, когда рисунок в основном закончен, обобщаем все его части. Сравнивая рисунок с натурой, необходимо отказаться от излишней дета-

лизации, добиться цельности и выразительности, обобщая второстепенные детали и задние планы.

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

Подводя итог, выделим общие задачи, которые ставятся при рисовании натюрморта с натуры:

- определение пропорций;
- взаимное расположение предметов в пространстве;
- линейно-конструктивное построение с учетом законов перспективы;
- лепка светотенью объемной формы каждого предмета;
- передача тоновых отношений между предметами натюрморта;
- тональное и композиционное обобщение рисунка.

Работа над натюрмортом имеет большое познавательное значение: в про-

цессе работы усваиваются принципы перспективного и конструктивного строения предметов, законы ритмики и композиции. Рисование натюрморта способствует творческому развитию студентов.

Контрольные вопросы и задания

1. Что называется натюрмортом?
2. По какому принципу построения предметов для натюрморта?
3. Расскажите о последовательности рисования натюрморта.
4. Назовите общие задачи, решаемые в процессе рисования натюрморта.
5. Руководствуясь принципами построения натюрморта, выберите из трех-четырех предметов более интересные для рисования. Составьте из них натюрморт и нарисуйте его с разных точек зрения. Не стоит бояться рисовать предметы очень сложной формы.

Глава II ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

Живопись — искусство цвета

Живопись — это сред-ство изображения окружающего мира. «Писать как в жизни» — эти слова определяют ту значительную нагрузку, которую живопись несет прежде всего как изобразительное искусство. Таким образом, живопись — это пространственный вид искусства, произведение которого создается с помощью наносимых на какую-либо поверхность. Для создания художественного произведения в живописи используют выразительность цвета. Цветом передают объем, форму, обозначают главное в композиции живописного произведения. Живопись имеет две основные разновидности: станковую и монументальную. Это связано с той материальной основой, на которую наносится живописное изображение. Основателем монументальной живописи является неподвижная архитектура: стена, свод, опора здания и т.д. Произведения монументальной живописи предназначены для украшения внутреннего и внешнего пространства, для открытого пространства, для монументальной живописи более прочные живописные материалы и технологии, стойкие к воздействию внешней среды. Произведения монументальной живописи относятся: фреска, панно, мозаика (итал. fresco — свежий, сырой) — это живопись водяными крас-

ками по сырой (в некоторых техниках — по сухой) штукатурке.

Мозаика (итал. mosaico, от лат. musivum, буквально — посвященное Музам) — изображение, выполненное из однородных или различных по материалу частиц камня, смальты, керамической плитки и т.д., закрепленных в слое грунта — в известии или цементе.

Витраж (франц. vitrage — остекление, лат. vitrum — стекло) — произведение декоративного искусства, выполненное из цветного стекла или другого материала, пропускающего свет; изобразительная или орнаментальная композиция, рассчитанная на сквозное освещение (окно, дверь, прозрачная перегородка и т.д.).

Панно — это живописное произведение, выполненное на плоскости стены и ограниченное обрамлением (лепной рамой, лентой орнамента). Также панно называют живописное произведение декоративного назначения, постоянно прикрепленное к стене архитектурного интерьера, которое в отличие от монументальной росписи исполняется вне предназначенного ему места.

В отличие от монументальной живописи **станковая** имеет самостоятельное значение. Как правило, произведения станковой живописи (картины) предназначены для интерьеров.

Многообразие реальной жизни отражают разнообразные жанры станковой живописи.

Жанр (франц. genre — род) — в теории изобразительного искусства —



Рис. 2.1. П. Клас. Завтрак с ветчиной

область искусства, ограниченная определенной тематикой и кругом предметов изображения. Различают следующие жанры станковой живописи: натюрморт, портрет, пейзаж, бытовой, исторический, батальный жанры.

С жанром *натюрморта* мы уже познакомились в главе I, где было сказа-

но, что натюрморт получил распространение в творчестве старых художников XVII в. Особенно явили себя в этом жанре такие мастера, как Питер Клас, Виллем Виллемс Хеда и др. Художники изображали самые обычные вещи, выглядевшие поэтично и красиво.



Рис. 2.2. Ж. Б. Шарден. Натюрморт

в своих натюрмортах радость бытия. Излюбленным мотивом был так называемый *завтрак* — изображение различных яств, драпировок, предметов на столе. Расположенные в некотором беспорядке предметы тем не менее представляют собой композиционную целостность и производят впечатление незримой связности (рис. 2.1).

В XVIII в. скрытую в обыденных вещах красоту утверждал в своих лаконичных, построенных натюрмортах французский художник XVIII в. Жан Батист Шен (рис. 2.2).

В творчестве художников XIX в. жанр натюрморта приобретает социальный и философский смысл, особенно в творчестве импрессионистов: Винсента Ван Гога, Поля Сезанна, Эдуарда Мане (рис. 2.3).

В XX в. к натюрморту обращались художники разных стилистических направлений. Они открыли в натюрморте неисчерпаемые возможности, экспериментировали с цветом, фактурой и пространством. Среди

них Пабло Пикассо и Жорж Брак во Франции, Владимир Татлин, Павел Кузнецов, Петр Кончаловский, Мартирос Сарьян в России, Джордж Моранди в Италии (рис. 2.4)

Основной смысл жанра натюрморта в том, что через материальную сущность предмета художник в образной форме отражает вкусы, нравы, исторические события, а иногда и целую эпоху.

Пейзаж (франц. *pausage*) — жанр изобразительного искусства, объектом изображения которого является естественная или преобразованная человеком природа. Выделяют *сельский, городской, индустриальный пейзажи*. Особое место занимают *морской (марина)* и *речной пейзажи*. Воображение художника может устремляться к образам природы далекого прошлого или будущего, тогда можно вести речь об *историческом* или *фантастическом пейзаже*. Обращение художников к изображению космического пространства, далеких планет представляет *космический, астральный пейзаж*.



Рис. 2.3. Э. Мане. Блюдо с устрицами



Рис. 2.4. М. Сарян. Виноград

Элементы пейзажа можно обнаружить еще в искусстве древности, в росписях храмов, дворцов, гробниц, в иконах и пр.

В самостоятельный жанр пейзаж выделился в XVI в., а в XVII—XVIII вв. формируются его разновидности и направления (лирический, героический, эпический).

Мастерами пейзажа были Питер Пауль Рубенс во Фландрии, Рембрандт и Якоб Рейсдал в Голландии, Никола Пуссен и Клод Лоррен во Франции (рис. 2.5).

Образы природы волнуют всех людей, часто вызывая сходные переживания. Каждому из нас близки пейзажи русских живописцев: Ф. А. Васильева, И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, А. И. Куинджи, И. И. Левитана, художника-мариниста И. К. Айвазовского (рис. 2.6).

Жанр пейзажа не только отражает красоту, величие и разнообразие природы, но и передает внутреннее состояние и индивидуальность художника.

Портрет — жанр изобразительного искусства, изображающий одного человека или группу людей.

Возможны различные композиционные решения портрета, он может быть погрудный, поясной, в три четверти, групповой, портрет в интерьере и на фоне пейзажа. По характеру изображения различают *парадные* и *интимные* портреты. Можно выделить *автопортрет* — изображение самим художником самого себя. В портрете важна не только внешняя форма, но и раскрытие внутреннего мира портретируемого, его социального положения, времени, в котором он живет.

Искусство портрета известно с древних времен античности, это были в основном скульптурные изображения, изображавшие правителей, философов, общественных деятелей. Особенно расцвел жанр портрета в эпоху Возрождения, когда человек становится центральной темой искусства. Духом мастера этого жанра — Леонардо Винчи, Рафаэль, В. Тициан.



Рис. 2.5. К. Лоррен. Пейзаж с купцами



Рис. 2.6. И. Левитан. Вечер на Волге



Рис. 2.7. Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры де Бенчи



Рис. 2.9. Т. Жерико. Генерал Клебер



Рис. 2.8. Д. Левицкий. Портрет М.А. Дьяковой

рер — создали удивительно гармоничные и поэтические образы (рис. 2.7). В XVII в. в европейской живописи наряду с парадным особое значение обретает камерный портрет (Ф. Халс, Рембрандт, Д. Веласкес, А. Ван Дайк).

В русском искусстве портретный жанр стал развиваться с начала XVIII в. Серию прекрасных портретов создали Д. Г. Левицкий, Ф. С. Рокотов, В. А. Боровиковский (рис. 2.8).

Живопись XIX в. особенно богата образами выдающихся личностей, возбуждающих общественными страстями, поражающих силой мысли и чувствами (Н. Пуссен, Д. Веласкес, П. Руисдайл, Рембрандт) (рис. 2.12).

В XX в. в поисках новых средств выразительности портретисты противопоставили острое внимание личности и подчинение портретной композиции субъективному миру и художественному воображению автора (П. Пикассо).

Модильяни во Франции, В. А. Серов, А. Брубель, М. В. Нестеров, П. Д. Корин в России) (рис. 2.10).
Бытовой жанр (часто называемый просто жанр) — наиболее распространенный вид станковой картины. Работая в этом жанре, художники обращались к изображению сюжетов из повседневной частной и общественной жизни человека.
 В русском искусстве бытовой жанр занял ведущие позиции в XIX в. Крестьянский быт и жизнь разнородного русского люда отражены в произведениях В. К. Перова, А. Г. Венецианова, П. А. Федотова, К. А. Савицкого, Е. Маковского, И. Е. Репина. Произведения бытового жанра XX в. исполнены бурным содержанием эпохи (А. Дейнека, А. А. Пластов, Т. Н. Яблонская, С. А. Чуйков, Ю. И. Пименов) (рис. 2.11).

Исторический жанр — жанр изобразительного искусства, посвященный историческим деятелям, общественным явлениям в истории человечества. Обращенный в основном к прошлому, исторический жанр включает также изображение событий, историческое значение которых осознается современниками.

В XVII—XVIII вв. классицизм и художественные академии выдвинули исторический жанр на первый план, как «высокий жанр», включающий религиозные, мифологические, аллегорические и собственно исторические сюжеты (Н. Пуссен, Д. Веласкес, П. Руисдайл, Рембрандт) (рис. 2.12).

В XVII—XIX вв. героические образы и национальная история утвердились в русском искусстве (А. П. Лопухин, А. А. Иванов, К. П. Брюллов). В XX в. в русской исторической живописи были В. И. Суриков, воссоздавший в своих картинах яркие исторические события и национальные характеры (рис. 2.13).



Рис. 2.10. П. Корин. Портрет А. Н. Толстого



Рис. 2.11. А. Пластов. Весна



Рис. 2.12. *Н. Пуссен*. Танкред и Эрминия



Рис. 2.13. *В. Суриков*. Боярыня Морозова



Рис. 2.14. А. Дейнека. Оборона Севастополя

Исторический жанр часто переплетен с бытовым, портретом, пейзажем и особенно батальным жанром.

Батальный жанр (франц. bataille — бой) рассматривается как разновидность исторического жанра и посвящен описанию битв, войн, эпизодам военной жизни.

Художники-баталисты воспевают военную доблесть, героизм, торжество победы (рис. 2.14), но одновременно они стремятся раскрыть зрительно античеловеческую сущность войны (В. В. Верещагин, А. А. Дейнека, М. Б. Греков, И. И. Моиссенко и др.).

Кроме вышеперечисленных видов живописи существуют театральная-декорационная, декоративная роспись, миниатюра, иконопись. Каждая из разновидностей живописи отличается специфическим техническим исполнением и решает художественно-образные задачи.

Контрольные вопросы и задания
Каковы особенности живописи как искусства?
Дайте определение монументальной живописи.

3. Какого характера бывают пейзажи? Назовите виды пейзажей.

4. Расскажите о портретной живописи.

5. Расскажите об историческом, бытовом и батальном жанрах.

§ 2. Живописные материалы, принадлежности и требования к ним

Для создания живописных произведений художники используют различные виды техник: фреска, масляная, акварельная, гуашевая, темпера и т. д. Каждая живописная техника имеет свои цветовые особенности, и разнообразие техник зависит от разнообразия веществ, связующих красящий пигмент (воск, масло, мед, яйцо, клей и пр.). Красящие пигменты могут быть как минерального, так и органического происхождения; они могут быть природными и синтетическими. По внешнему виду пигменты представляют собой дисперсные (тонко измельченные) порошки различных цветов.

Краски, состоящие из связующего и красящего веществ, могут также подразделяться на водные (акварель, гуашь, темпера) и не водные (масляные, эмалевые, лаковые и т.д.).

Основанием для живописного материала может служить бумага (белая или цветная, гладкая или фактурная) либо грунт (на картоне, холсте, дереве и т.д.).

Рассмотрим более подробно такие живописные техники, как акварель, темпера и гуашь, так как именно они используются для выполнения этюдов с натуры, декоративного рисования и эскизов моделей одежды.

Гуашь — корпусная кроющая непрозрачная краска, имеет матово-бархатистый тон, быстро сохнет и светлеет.

Гуашью можно работать не только на бумаге, но и на грунтованном (неразмываемом) холсте, на ткани, картоне, фанере.

Гуашь состоит из тонко протертого пигмента и связующего вещества. Для большей укрывистости (плотности красочного слоя) многие гуашевые краски содержат белила, что при высыхании делает их несколько белесыми.

Гуашью работают главным образом плакатисты и графики, а также некоторые художники-станковисты. Она широко применяется в декорационной живописи, при выполнении различных эскизов. Гуашь удобна в работе и, что важно, дает возможность вносить исправления в процессе работы.

Так как гуашь — краска кроющая, непросвечивающая, рисунок под нее можно делать без особых предосторожностей, не перенося его с другого листа, а прорабатывая прямо на будущем живописном поле.

Для работы гуашь следует разводить до консистенции очень жидкой сметаны, при этом она должна оставаться непрозрачной. Слишком жидко по-

ложенная краска при высыхании растрескивается по границам мазков темных и светлых. Не следует класть гуашь ком густо или перекрывать мазками одно и то же место — она не крепится и после высыхания осыпается.

Темпера (лат. temperare — смешивать). Темпера — древнейшая живописная техника, известная очень давно, ее знали еще в Древнем Египте. Древняя русская живопись тоже была темперной. Темпера — кроющая непрозрачная краска, разводится водной эмульсией, быстро сохнет и дает матовую блестящую поверхность.

В отличие от гуаши темпера, сохнув, снова уже не растворяется в воде, и, кроме того, темпера более долговечна.

Темпера хорошо соединяется с бумагой и картоном, так и с грунтованным и негрунтованным холстом, и с деревянно-волоконной плитой, облицованной металлом. Она сама может служить грунтом под масляные краски.

Техника работы акварелью бывает можно начать работу темперой, а закончить ее маслом, без какой-либо переходной стадии.

При работе темперой следует помнить, что эти краски быстро сохнут, а высохнув, больше уже не растворяются. Темперой трудно гладко покрыть большую плоскость. Почти все время надо учитывать и класть мазки по направлению предметов, а при нанесении краски на большую плоскость, например, неба, все мелкие мазки надо класть в одном направлении.

В темпере связующим веществом служит эмульсия. В зависимости от состава темпера получает название: яичная, оливо-масляная, яичная или др.

Акварель. Название происходит от лат. aqua — вода. Основная особенность акварели — прозрачность ее красочного слоя. Акварельные краски отли-

ваются в воде. Акварельные краски были известны еще древнеегипетским живописцам. Первые акварельные росписи на папирусах относятся к временам персидской книжной миниатюры, которая возродилась в XII в. и распространилась на страны Востока. С XV в. начинает применяться чистая акварель (без примеси белил), отличающаяся чистотой и прозрачностью красок.

В живописи акварелью широко были известны в Европе с XVI в. Акварелью пользовались А. Дюрером (1471—1528) в пейзажах. В начале XVII в. акварель становится самостоятельным видом живописи. В XVIII в. акварель достигает своего расцвета. В XIX в. благодаря английским живописцам.

Техника работы акварелью бывает двух видов: *английская*, когда живопись ведется на увлажненной бумаге, с заливкой деталей рисунка общим тоном и

и *итальянская*, которую ведут по сухой бумаге плотным мазком. В России техника акварели наиболее активно стала развиваться в XIX в. из выдающихся русских акваристов того времени был П. Ф. Соколов — портретист и иллюстратор, а также Н. В. Гоголь и И. С. Турбин.

Акварельная живопись является одной из сложных художественных техник. В отличие от масла и темперы она не допускает переделок — чем больше покрытий красками можно нанести, тем темнее получится цвет. Поэтому рекомендуется в случае нанесения на бумагу большого количества краски этот слой крас-

ки тщательно смыть губкой или большой кистью.

Особенность акварельной техники — в ее влажном письме. Кисть должна быть набухшей от краски, краска сама должна течь по бумаге, а кисть только помогать ей правильно распределяться. Чтобы жидкая краска свободно двигалась по бумаге, кисть должна иметь наклон 30—45° к горизонтальной плоскости листа.

Рисунок под акварель должен быть очень легким, контурным. Если рисунок требует тщательной проработки, то его полностью делают на другом листе, а затем переносят на основной только самые необходимые контуры.

В акварели в основном употребляются кисти из мягкого хвостового волоса некоторых животных. В первую очередь это колонковые и беличьи кисти. Бывают также куницы, барсуковые, соболевые, хорьковые и т.д. Щетинные кисти употребляются очень редко. Для начала надо иметь две беличьи кисти: одну № 10—12 и другую № 18—20, а также одну тонкую колонковую № 2 для особо подробной детализировки.

Качество бумаги для акварельной живописи немаловажно. Качество бумаги должно быть таково, чтобы бумага, покрытая несколько раз краской, хорошо просвечивала через слой краски. Прозрачность — главное достоинство акварели, белизна бумаги при этом должна быть идеальной.

Белизна бумаги — это источник отраженного света, идущего как бы изнутри картины, т.е. бумага является своеобразным световым экраном, кроме того, белая бумага служит оптическим разбелителем акварельных красок.

Лучшая бумага для акварели крупнозернистая, особенно для длительных работ. Крупная фактура бумаги обогащает цветовые качества живописной поверхности. Мелкозернистая бумага

применяется для живописи предметов, незначительных по размеру, для живописи пейзажей, интерьеров.

Для акварели также пригоден плотный ватман. Перед работой его необходимо смочить теплой водой с помощью губки, чтобы снизить его проклеенность. Не годятся глянцевые, гладкие сорта бумаги — краска будет соединяться с их поверхностью.

Наилучшая палитра для акварели — из пластмассы, с лунками для разведения красок. Для палитры используют также оргстекло прямоугольной или овальной формы. Самой простой палитрой для акварели может быть обыкновенная фаянсовая мелкая тарелка. Белизна палитры, как и белизна бумаги, позволяет видеть краску такой, какой она будет на бумаге. Часто вместо палитры пользуются такой же бумагой, на которой пишут, но это не совсем хорошо, так как в результате перемешивания краски на размокнувшей бумаге несколько загрязняются и мутнеют.

Пользуясь палитрой, для нахождения нужного цветового тона следует располагать краски в порядке спектра. Смешивают краски в середине палитры.

Перед началом работы акварелью краски следует слегка смочить чистой водой, чтобы они легко брались кистью.

Для акварельной живописи немалое значение имеет подбор акварельных красок. Лучшими отечественными красками считаются краски «Ленинград» в кюветах из пластмассы. Краски «Ленинград» бывают двух наборов: «Ленинград № 1», состоящий из 24 цветов, и «Ленинград № 2» — из 16 цветов. Помимо этих наборов в Санкт-Петербурге выпускают акварельные краски в тюбиках «Нева». Выпускаемые московской фабрикой акварельные краски высокого качества известны под названием «Москва».

Акварельные краски обладают существенными различиями.

Употребляемые в акварели пигменты те же, что и в живописных техниках, с той лишь разницей, что в акварели применяются краски, обладающие большей тонкостью.

Например, такие, как кармин, голубая, изумрудная, зеленая, прозрачны, они полнее растворяются в воде, а следовательно, ровнее и глубже ложатся на бумагу. Другие — желтый или перманент зеленый — ложатся плотнее, зернистостью, рывистостью. Они хуже впитываются бумагой, образуя поверхность покрытия. Эти свойства и разницу в работе надо знать, чтобы наиболее целесообразно использовать их в работе.

При смешении прозрачных красок получаются и прозрачные краски. Цвет, полученный при смешении прозрачной и непрозрачной красок, блекнет после высыхания.

Смешанные непрозрачные краски дают цвет, который уступает по насыщенности цвету, полученному смешением прозрачных красок.

Чтобы акварельные краски не затвердели, сразу после нанесения красок на палитру в нужном месте их следует закрыть.

Краски в кюветах и плитках для работы необходимо осторожно вытирать мягкой тряпочкой, чтобы удалить лишнюю влагу. Если в кювете ху примеси других красок, образуются при составлении смеси.

И еще несколько советов по обращению с живописными материалами.

Кисти требуют аккуратного обращения. После окончания работы кисти осторожно промыть и вытереть чистой тряпкой. Во время работы, если краски избыточны на кисти, их не следует стряхивать.

Кисти и загрязняет рабочее место. Лучше вытирать мягкой тряпкой. Также не стоит после работы класть кисти в стакане концом вниз. Кисти должны оставаться пригодными для работы.

Для исправления работы в случае нежелательного смыывания частей в эту область губки, а также нож с острым концом или лезвие бритвы (для вытирания бликов).

Контрольные вопросы и задания

Расскажите об особенностях материала для живописи.

Какую бумагу используют в акварельной живописи?

Расскажите о свойствах акварельных красок.

Какие требования предъявляются к кистям для работы акварелью?

3. Основы цветоведения

Вопросы воздействия цвета на человека волновали ученых умы на протяжении многих веков.

В IV в. до н.э. древнегреческий философ Аристотель попытался объяснить происхождение цвета. Он ввел следующие цветовые обозначения: белый — огонь, черный — земля, желтый — воздух, синий и фиолетовый — вода. Он называл великолепными.

В эпоху Возрождения Леонардо да Винчи, изучая теорию цветов, выделил только три основных цвета: желтый, синий, зеленый и белый. Кроме того, он придал им символическое значение: белый — свет, желтый — вода, синий — огонь.

В XVII в. английский математик Исаак Ньютон впервые объяснил природу цветовых полос при разложении белого солнечного света.

Также Ньютон составил цветовой ряд, привязав его к семи музыкальным нотам, т.е. он попытался составить цветовой аналог музыкальным гармониям: до — красный, ре — оранжевый, ми — желтый, фа — зеленый, соль — голубой, ля — синий, си — фиолетовый.

Современник Ньютона, нидерландский ученый Христиан Гюйгенс, выдвинул волновую теорию света, в которой он утверждал, что цвета — это различной длины и частоты колебания волн эфира.

В начале XIX в. англичанин Томас Юнг, врач по профессии, также выдвинул волновую теорию света, разработал теорию цветового зрения, вычислил для каждого цвета длину волны: самая длинная волна у красно-малинового цвета, самая короткая — у фиолетового.

Систематическое и научное изучение цвета началось в XIX в. В трудах ученых (И. В. Гёте, Г. Л. Гельмгольца, В. Оствальд и др.) были сделаны попытки определить принципы цветовой гармонии, оптического смешения цветов, цветового контраста.

Однако существует различие между естественно-научным подходом к изучению цвета и его художественно-эстетическим освоением. Ученый-физик может измерить цветовую волну и описать ее качества с научной точки зрения.

Художник устанавливает закономерности цветового строя в поисках гармонии в живописи. Много внимания теории цвета уделяли художники-импрессионисты: Ж. Сера, П. Синьяк, А. Сислей, в России — В. Кандинский, П. Кончаловский, Н. Крымов и многие другие.

Природа наделила нас сложнейшей системой органов чувств. Самой развитой и доминирующей частью этой системы является зрение. Установлено, что органами зрения человек воспринимает до 90 % всей получаемой из внешнего мира информации. Особенностью человеческого зрения является его способность хорошо различать цвета.

Цвет — это физиологическое ощущение человека от восприятия сетчаткой глаза объектов и явлений окружающего мира. Цветовое ощущение возникает в результате воздействия на глаз потока электромагнитного излучения, воспринимаемого глазом как световой поток. Следовательно, цвет можно увидеть только там, где есть свет.

Окружающие нас предметы мы видим в том случае, если на эти предметы падает свет от солнца или какого-либо другого источника. Свет представляет собой излучение электромагнитных волн разной длины. Самую длинную волну излучения имеет красный цвет, самые короткие — синий и фиолетовый.

Свет, исходящий от естественного или искусственного источника, — сложнейшее явление природы. Пучок солнечного света, преломляясь в каплях дождя или в трехгранной прозрачной призме, образует спектр: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый цвета. Цвета спектра постепенно переходят один в другой. Нормальный глаз человека способен различить в спектре до 130 различных цветов. И. Ньютон выделил из них только семь и объяснил, что их смешение определяет богатство природных красок.

Попадая в прозрачный предмет, сложный сыетовой поток частично отражается от его поверхности, осталь-

как прозрачные предметы кают свет.

Поверхность непрозрачна, поглощает до 100% света, наоборот, некоторую часть светового потока поглощает, а часть отражает. Цвет предмета определяется составом светового потока, который он отражает. Например, предмет, отражающий преимущественно синие лучи, имеет синий цвет.

Цветовые характеристики

Если мы рассмотрим спектральные цвета — спектральные цвета. увидим, что в него не входят цвета — цвета драматических цветов — черный цвета. Белый цвет по степени их разбеления. Сильно раз- в результате отражения всех белых цвета малой насыщенности поверхности предмета, черные цвета являются пастельными. Это опреде- поглощении всех лучей поверх- ляется из живописной техники. Белый и черный цвета — это цвета, выполняются пастелью (цвет- ные, или *ахроматические* (неос- ны) прессованными карандашами- ные). Демонстрация.

Ахроматические цвета отличаются от друга по светлоте, т.е. светлым и темным.

Цветовой круг

личия каждого от чистого бел. рассматривая спектр солнечного как за единицу светлоты принята, на одном его конце мы видим белый цвет. Человеческий глаз различает белый, а на другом — фиолетовый. Человеческий глаз различает до 30 ахроматических тонов. Наложив красный цвет на фиолетовый (см. рис. 1 на вкл.), мы получим пурпурный цвет

Остальные цвета спектра называют спектры в круг. Цветовой круг *хроматическими* (греч. *chroma* — цвет) наглядно представить свой-цвет), которые отличаются от цветов спектра (см. рис. 2 на цв. друга тремя характеристиками: вым тоном, светлотой и насыщенностью. В цветовом круге можно выделить цвета, в которых зрительно на-заметно преобладают те или другие цвета спектра.

Цветовой тон — это качество, отличающее один цвет от других цветов. Эти цвета — красный, синий — называются **основными**. Цвета, которые можно получить смешением основных, называют **производными**: оранжевый, желтый, фиолетовый. В одну часть круг можно разделить на девять частей. В другую часть входят красные, розовые, желтые, желто-зеленые, зеленые, голубые, синие, фиолетовые, фиолетово-красные.

цвета, которые условно называются *теплыми*, так как они ассоциируются с цветом огня, солнца. В другую часть входят голубовато-зеленые, голубые, синие, фиолетовые и называются *холодными*, так как они напоминают о цвете воды, льда, металла. Восприятие цветов одной и той же группы относительно. Сине-зеленый цвет, расположенный рядом с желто-зеленым, кажется холодным, а рядом с синим — теплым.

Теплые и холодные цвета в одинаковых условиях отличаются противоположными оптическими свойствами. При дневном освещении мы будем воспринимать теплые цвета как выступающие, а холодные — как отступающие. Например, желтый и красный зрительно увеличивают предмет, а голубой — уменьшает. В сумерках красный цвет создает впечатление глубины, т. е. удаляется, а голубой выдвигается на передний план. Предметы синего и фиолетового цветов при дневном свете зрительно уменьшаются в объеме.

Расположение цветов в цветовом круге даст возможность определить *контрастные*, или *дополнительные*, *цвета*, расположенные на противоположных концах диаметров. Например, проведя диаметр от красного цвета, мы увидим, что его противоположность — *зеленый цвет*.

Дополнительные цвета при смешении образуют ахроматический цвет. Смешение двух дополнительных цветов световых лучей дает белый цвет. Расположенные рядом дополнительные контрастные цвета зрительно усиливают насыщенность друг друга (см. рис. 3 на цв. вкл.).

В цветовом круге можно определить гармоническое сочетание трех цветов — триаду. Цвета триады расположены в цветовом круге через равные интервалы: красный — синий — желтый, оран-

жевый — синий — желто-зеленый и т. д. (см. рис. 4 на цв. вкл.).

Цветовой круг дает представление и о нюансах близких по тону цветовых оттенков: светло-желтые и оранжевые, оранжевые и красные и т. д.

В зависимости от условий, в которых располагается предмет (освещение, рефлексы от предметов, расположенных рядом, и т. д.), его цвет может изменяться. В этом случае речь идет о цвете предмета с учетом воздействия на него окружающей среды. Чистые, не смешанные цвета, которые в нашем представлении связаны с характеристикой неизменных свойств определенных предметов, называют локальными. *Локальный цвет* (франц. local — местный) — это основной цвет какого-либо предмета без учета внешних влияний. Окраска предмета может быть передана однородными варьирующимися по светосиле цветовыми пятнами.

В истории искусства существуют живописные системы, основанные на последовательном применении локальных цветов. Локальный цвет был господствующим в античном и древневосточном искусствах. Гармоничное сопоставление локальных цветовых пятен использовалось в средневековых росписях, витражах и миниатюрах.

В искусстве конца XIX и начала XX в. возрастает интерес к локальному цвету, который становится основой ряда живописных направлений. Локальные цветовые пятна также используются в декоративном искусстве.

Колорит

Как в природе, так и в произведениях изобразительного искусства цвета находятся в каком-то взаимодействии. При этом случайная механическая совокупность цветов отличается от сочетания цветов в колорите.

Колорит — это система сочетания цветов, образующая определенное единство и являющаяся эстетическим проявлением красочного многообразия мира. Колорит — важнейший элемент художественного образа произведения, одно из средств художественной выразительности в живописи, графике, декоративном искусстве.

Колорит связан с содержанием общим замыслом произведения, с эпохой, стилем, а также индивидуальностью художника. В колорите цвета соединяются по принципу подчиненности, находятся во взаимодействии. Можно выделить группы цветов, определяющие общий колористический строй произведения, постепенные, помогающие достигнуть цветового богатства и активизирующие звучанию главных цветов.

По характеру преобладающих цветовых сочетаний колорит может быть спокойным или напряженным, теплым или холодным, радостным или грустным и т. д.

Эмоционально-физиологическое воздействие цвета

Цвет сопровождает нас повсюду, организует пространство и способен вызывать у зрителя активную эмоциональную реакцию. Эмоциональное воздействие цвета разнообразно: разные цвета и цветовые сочетания способны влиять на настроение и самочувствие, вызывать различные чувственные ощущения. Вызывая физиологические реакции, цвет влияет на работоспособность организма. Так, например, *красный цвет* обостряет эмоциональные реакции, активизирует все функции человеческого организма, повышает бодрость, увеличивает кровяное давление и ритм дыхания. Однако длительное воздействие красного цвета может вызывать эмоциональное напряжение, которое зависит от

культурных традиций и этнической принадлежности. Так, к примеру, белый цвет у европейцев символизирует радость, чистоту, непорочность, а в Японии он означает скорбь, являясь цветом траура.

Символика цвета

Символика цвета — важный аспект его восприятия. В искусстве символ (от греч. symbolon — знак, опознавательная примета) — это художественный образ, иносказательно выражающий какое-либо широкое понятие или идею. Символ — это знак, наделенный признаками породившего его образа.

Символизм имеет национально-историческую обусловленность. Однако единой системы, устанавливающей определенное символическое значение каждого цвета, не существовало ни в одну из эпох. Например, в Средние века красный цвет одновременно символизировал как радость и красоту, так и злость и стыд. В этот период символическое значение прилагали и к цвету одежды. Одежду желтого цвета не носили, так как он считался символом неверности. Голубой цвет символизировал нежность, белый — духовную чистоту, черный — верность.

В христианской символике белый цвет означал светоносность, близость к Богу, чистоту и радость; черный был цветом греха; красный — символом пролитой крови Спасителя; голубой — символом неба и высокой духовности святых; зеленый означал землю, покрытую растениями, а также земной путь Христа и святых; желтый или золотистый — рай.

В Китае желтый цвет символизировал власть и одежду желтого цвета носили только императоры. Цвета китайского костюма четко регламентировались по цветам. В коричневый костюм

одевались сновники; в красный — герои, войны; молодые войны носили голубые одежды, а в черный одевались бедняки. У китайцев красный цвет означает доброту и отвагу, черный — честность, а белый — лживость.

Символика цвета проявляется и в настоящее время. Например, в одежде: сочетание черного и белого чаще характерно для официальных и торжественных ситуаций; розовый и голубой — одежда для новорожденных, соответственно для девочек и мальчиков; синий, цвет неба и моря, используется в форменной одежде летчиков и моряков.

Контрольные вопросы и задания

1. Что изучает цветоведение?
2. Расскажите о природе цвета.
3. В чем сходство и различие ахроматических и хроматических цветов?
4. Назовите основные характеристики цвета и расскажите о них.
5. Что называется основными и составными цветами?
6. Какие цвета называют взаимодополнительными? Как определить пары дополнительных цветов?
7. Дайте понятие локального цвета и колорита.
8. В чем состоят психологические особенности восприятия цвета?
9. Почему необходимо учитывать эмоционально-психологическое воздействие цветов при проектировании одежды?

§ 4. Техники акварельной живописи. Упражнения для работы акварелью

В § 2 этой главы вы познакомились с материалами для живописи, однако обучение живописи начинается с освоения акварели.

Акварельная живопись — это живопись прозрачными красками. Срав-

нивая технику акварели с живописными техниками, выделить ее основные свойства: прозрачность, легкость, чистоту и насыщенность красок.

Эти ее свойства обусловлены прежде всего тем, что наносимая бумагу слою краски ложатся не в один слой, а потому прозрачные краски пропускают через них лучи света, который от белой бумаги светится чистым цветом краски. Чем чище цвет, тем больше его чистота и насыщенность.

Начинающий акварелист должен учитывать эти особенности и стараться, чтобы красочный слой был прозрачен. Плотное покрытие краски будет выглядеть ярким в том состоянии, а при высыхании теряет матовым, теряет свою насыщенность.

В акварельной живописи пользуются как методом лессировки, так и методом алла-прима.

Метод лессировки (нем. *Lasuren*) — нанесение тонкого, прозрачного слоя красок) как метод многослойной живописи широко применялся акварелистами XIX и начала XX в. Им создавались замечательные по легкости, воздушности, общей тональной целостности и гармонии цветов произведения.

Метод лессировки основан на использовании прозрачности красок: свойство изменять цвет при нанесении одного прозрачного слоя на другой. Чтобы нижний слой не размылся перед последующим покрытием, краски могут достигаться путем наложения одного цветового тона — от более насыщенного к более насыщенному, а также образованием сложного состава тонов. Например, если на желтый прозрачный синий, получится цвет с зеленым оттенком. Краска, перекрытая желтым, образует оранжевый оттенок и т.д.

Лессировка — это изменение цвета путем наложения одного прозрачного слоя на другой, основанное на законе оптического смешения цветов.

При методе лессировки густота и насыщенность цветового тона достигаются путем последовательного нанесения просохшего прозрачного слоя за следующим прозрачным слоем.

На начальной стадии наносятся светлые тона, на них следующие по силе и насыщенности.

Студентам очень важно получить навыки в технике лессировки, так как эта техника воспитывает выдержку, умение планировать и рассчитывать, наиболее наглядным способом показать особенности многослойной живописи, изучают палитру красок.

С другой стороны, метод лессировки предполагает установление точных пропорций для каждого вновь наносимого слоя.

Это приучает учащихся органично сочетать цвет с формой.

Так, определим основные принципы метода лессировки.

Красочный слой при всей его многослойности должен всегда оставаться тонким и прозрачным, чтобы пропускать отраженный свет.

Каждый новый слой краски наносится по просохшему слою. Первые прописки выполняют более прозрачными красками, по возможности — чистыми по своим свойствам.

В живописи начинают красками, обладающими большей цветовой насыщенностью, с тем чтобы в последующих слоях растворов цвет не был аннулирован.

Использование корпусных, укрупненных красок более уместно в заключительной стадии работы для усиления материальной значимости отдельных элементов этюда.

Техника лессировки применяется при выполнении длительных живописных работ, при создании законченных композиций, книжных иллюстраций, в орнаментальной росписи, при выполнении эскизов костюмов.

Метод алла-прима (итал. *alla prima* — в первый момент) — живопись «по сырому», написанная в один прием, за один сеанс.

Эта техника означает мгновенное письмо, без последующих капитальных изменений. Живопись каждой детали картины начинается и заканчивается в один прием, затем художник, имея в виду общее, переходит к следующей детали и т.д. Все цвета берутся сразу нужной силы. Этот метод особенно уместен при выполнении пейзажных этюдов, когда изменчивые состояния природы обязывают к быстрой технике исполнения. Этим, возможно, объясняется расцвет техники алла-прима в живописи конца XIX и XX вв., когда решались задачи пленэра (живописи на открытом воздухе). В быстром по исполнению наброске этот метод незаменим, так как позволяет сохранить при наличии опыта максимальную свежесть и сочность красочных звучаний, непосредственность и свободу выражения.

Трудно сказать, какой из методов сложнее — алла-прима или лессировка. Каждый учит чувствовать цвет, понимать форму, видеть общее и представлять конечную цель.

Поскольку в живописи методом алла-прима цвет берется сразу же нужной силы, то здесь более употребительны механические смеси, составленные из нескольких красок.

Не рекомендуется смешивать много красок. Нужно составлять цвет из двух, максимум из трех красок. Лишняя краска, как правило, приводит к утрате свежести, яркости и цветовой определенности.

Как и при лессировке, здесь лучше смешивать краски, однородные по свойствам, т.е. прозрачные смешивать с прозрачными, плотные — с плотными.

При выполнении живописного этюда рекомендуется сразу установить ведущие в натуре контрасты — места, наиболее глубокие по тону и наиболее насыщенные по цвету.

Необходимо помнить, что при высыхании акварельные краски несколько теряют силу цвета, поэтому лучше составлять нужный цвет более насыщенным.

Прежде чем приступить непосредственно к работе с натуры, необходимо выполнить ряд заданий с целью изучения свойств и возможностей красок, ознакомления с приемами акварельной живописи.

Эти на первый взгляд простые упражнения помогут освоить живописные материалы и инструменты, получить навыки работы акварелью, которые будут необходимы в дальнейшем при выполнении декоративных композиций, эскизов костюмов и т.д.

Упражнение 1. *Поэтапное наложение прозрачных слоев краски один на другой.*

Цель этого упражнения состоит в ознакомлении учащихся с техникой ровной заливки плоскости краской и в освоении метода лессировки.

На листе бумаги очертите карандашом три прямоугольника размером 5 × 10 или 7 × 15 см (желательно, чтобы плоскость не была очень маленькой). Подготовьте прозрачный раствор краски, например желтой. Покройте этим раствором один прямоугольник за другим, начиная сверху и ведя кисть слева направо. В конце красочной линии должна оставаться небольшая капелюшка. Каждую последующую линию нужно вести также слева направо, легко закрывая нижнюю часть верхней линии. При этом краска будет плавно перетекать с одной линии на другую. Дойдя до нижнего края прямоугольника, отожмите кисть от лишней краски и сравните его красоч-

ный слой, чтобы краска не затекала за края прямоугольника.

После высыхания краски на прямоугольниках вторично этим же раствором покройте второй и третий прямоугольники. И наконец, опять по высыханию покройте третий прямоугольник.

Таким образом, вы получите прямоугольник одного цвета, но с разной интенсивностью и насыщенности (на 3-й вкл.).

То же самое сделайте, используя синюю и красную краски.

Упражнение 2. *Лессировка составных цветов путем наложения одного цвета на другой.*

Проведите кистью шесть горизонтальных полос шириной не менее 1 см. Покройте их таким образом: красная, желтая, зеленая, синяя, фиолетовая, розовая. После высыхания этих полос в том же порядке перекройте их соответствующими полосами. На пересечениях будут образовываться новые оттенки (кроме смешения основных и дополнительных). Это упражнение знакомит со свойствами основных и производных цветов (см. рис. 6 на с. 10).

Упражнение 3. *Переход от более насыщенного к менее насыщенному.*

В этом упражнении надо постепенно переходить от одного слоя краски к другому. Упражнение выполняется сразу, без последующей лессировки.

Очертите прямоугольник. Возьмите прозрачный раствор какой-нибудь краски. Напайте ею кисть. Начиная с одного угла, направляя кисть вниз, постепенно добавляя воду, вымывая ослабляя насыщенность цвета, старайтесь добиться плавного перехода от одного тона к светловому.

Сделайте еще один вариант упражнения, только теперь покрывайте прямоугольник снизу вверх (см. рис. 7 на с. 11).

Другой способ получения плавных переходов цвета в цвет — с помощью смачивания водой (см. рис. 8 на с. 12).

Упражнение 4. *Плавный переход одного цвета в другой.*

Это упражнение является вариантом предыдущего и выполняется так же, как и предыдущее.

мом «по сырому», когда один прозрачный слой краски мы накладываем на еще невысохший другой.

При выполнении этого упражнения на листе прямоугольник принятого ранее цвета в отдельных емкостях сделайте разную концентрацию по цвету красок (теплый и холодный).

Начните заливать прямоугольник теплым цветом, постепенно ослабляя его тон к границе прямоугольника. Пока краска еще влажная, слабым раствором холодного цвета частично перекройте слой предыдущего и продолжайте заливать нижнюю часть прямоугольника, постепенно изменяя тон холодного цвета. Таким образом мы получим плавный переход одного цвета в другой.

Эта работа требует быстроты выполнения, так как краска быстро высыхает, а четкости и аккуратности.

Упражнение 5. Градация тона хроматических цветов.

Вы уже знаете, что хроматические цвета отличаются друг от друга по цветовому насыщению и светлоте. Выполните это упражнение, вы сможете проследить, как изменяется светлота, насыщенность и цветовой тон хроматических цветов при их смешении с ахроматическими.

При смешении с белилами краски теряют насыщенность, становятся светлее и холоднее. При смешении с черной краской хроматические цвета становятся темнее и теплее. Также при смешении с ахроматическими цветами хроматические могут изменить свой цветовой тон.

При выполнении этого упражнения на листе бумаги пять рядов, состоящих из пяти квадратов каждый. Средние квадраты каждого ряда залейте разными хроматическими цветами максимальной насыщенности (красный, зеленый, синий, желтый).

При движении вправо изменяем насыщенность и светлоту, добавляя белила в краску. При движении влево — добавляем черную краску.

Упражнение 6. Изменение теплоты хроматического тона.

Теплохолодность хроматического тона зависит от количества содержащегося в нем желтого или синего цвета. Например, если к травянистому зеленому постепенно добавлять желтый цвет, то он станет теплее, светлее и изменит свой цветовой тон на салатный. Если будем добавлять синий, то зеленый цвет станет холоднее и постепенно мы получим изумрудно-зеленый цвет. То же самое можем проделать с розовым и коричневым цветами. Форма выполнения упражнения может быть аналогичной предыдущему заданию — заливка квадратов.

Упражнение 7. Изображение бабочки.

В расцветке бабочек — природное многообразие цветовых сочетаний и узоров. Рисование бабочек может закрепить все навыки, полученные при выполнении предыдущих заданий, а также проявить свои творческие способности.

Для выполнения этого задания можно использовать натуральные коллекции бабочек, цветные фотографии и иллюстрации с бабочками. В окрасе крыльев бабочек есть переходы цвета от более насыщенного к менее насыщенному, одного цвета в другой, сочетания контрастных цветов и т.д.

В этой работе используются разные приемы акварельной живописи, в то же время узоры на крыльях бабочки можно рассматривать как орнаментальные мотивы. Примеры подобного задания представлены на рис. 10 и вкл.

Следует заметить, что рисунок бабочки должен быть выполнен с развернутыми крылышками.

Рисунок под акварель выполняется графитным карандашом средней мягкости (ТМ) или твердым (Т). Избегайте активного использования ластика, так как это может нарушить фактуру листа бумаги и мешать наложению краски ровным слоем.

Также следует учесть, что удобнее начинать проложить светлые цвета, а потом — темные.

Другим вариантом этого задания может быть выполнение акварелью орнаментальных мотивов. Оригиналами для орнаментов могут служить цветные репродукции произведений декоративно-прикладного искусства и цветные таблицы с орнаментами.

Сущность подобных упражнений заключается в необходимости научиться управлять текучестью водяных красок, овладеть техникой акварельной живописи.

Контрольные вопросы и задания

1. В чем особенности акварельной живописи?
2. Расскажите о методе лессировки.
3. В чем заключается метод алла-прима?
4. Выполните все упражнения, предложенные в § 4.
5. Выполните таблицы: ахроматические градации цвета; цветовой круг из 24 цветовых оттенков; взаимодополнительные цвета. Придумайте для этих таблиц интересные формы.
6. Выполните в акварели копию любого орнаментального мотива.

§ 5. Последовательность работы над акварельным этюдом натюрморта

Натюрморт является особенно удачным объектом изображения для усвоения основ художественной грамоты. Работа над натюрмортом учит передавать с помощью перспективы (линейной и воздушной), цветовых отношений, пропорций объем, характер, материальность и пространственное положение предметов.

Рисунок и живопись в натюрморте тесно связаны. В реалистической живописи рисунок играет главную роль. Без знания законов перспективы и светотени, развитого чувства пропорций будет трудно передать объем и материальность предметов цветом. Сами по себе цветовые мазки без рисунка не могут выразить закономерность построения реальной формы.

Прежде чем приступить к работе над натюрмортом, желательно выполнить

живописные этюды отдельных предметов без фона, на нейтральном или цветном фоне. Знания и практические навыки, полученные в процессе выполнения этих этюдов, помогут перейти к изображению групп предметов, организованных в натюрморт по постановке.

Следует подчеркнуть, что в учебном натюрморте и творческом натюрморте существуют существенные различия. Учебная постановка имеет конкретные методические задачи и помогает овладеть знаниями. Живописец-профессионал уже владеет этими знаниями и в своем произведении выражает определенное настроение, свое понимание жизни.

Работа над композицией натюрморта начинается с подбора и расстановки предметов.

Выбор предметов для натюрморта и их расстановка не случайны. Предметы должны иметь смысловую нагрузку. Для одних натюрмортов будут нужны предметы кухонного обихода: чайник, тарелка, хлеб, овощи, рыба и т. д. В натюрморте могут быть использованы фаянсовые предметы: стекло, фрукты. Особого подбора требует охотничий натюрморт. Примерами разных по темам натюрмортов могут служить работы мастеров 11 и 12 вв. вкл.

Живописные постановки для начинающих должны быть несложными: два-три предмета. Затем количество составляющих можно несколько увеличивать.

Желательно, чтобы предметы, расмещаемые для натюрморта, были разнообразны по форме, цвету, материалу, размеру. Однако не стоит увлекаться сложными по форме предметами, сложными по форме предметами, ибо мы преследуем учебные задачи. Натюрморт делится на раскраску, ибо мы преследуем учебные задачи.

Подбор предметов также определяет и цветовой строй, который должен быть ярким, красочным, спокойным или холодным. Подбирая

предметы для постановки, нужно помнить о том, что они должны соответствовать общему замыслу и не вносить диссонанса. При расстановке предметов натюрморта следует выбирать такие положения, которые наиболее естественны, удобны для них. Следует обращать внимание на просветы между предметами. От этого зависит впечатление от композиции и компактности. Предметы могут заслонять друг друга, располагаться на разных расстояниях. При подборе их нужно руководствоваться величиной, формой и цветом предметов.

При этом также нужно выбрать наиболее выгодное для решения учебной задачи освещение: боковое или прямое.

Важным моментом является создание необходимых условий для работы. Рабочее место должно быть: красочная палитра, кисти, бумага, банка с водой, губка и тряпочка для вытирания кистей. Следует правильно выбрать кисть. Для заливки больших плоскостей нужно пользоваться кистью крупного размера, для меньших плоскостей и прорисовки деталей — кистями меньшего размера.

Освещение листа бумаги должно быть слева, чтобы рука не образовывала тени на листе.

Расстояние от рисующего до натюрморта не должно быть очень близким. Не рекомендуется располагаться от натурной постановки на расстоянии ее двойной высоты. Обычно наиболее удобным при работе над натюрмортом оказывается расстояние в 1,5 метра от натурной постановки.

Работа над натюрмортом делится на несколько этапов. Сначала определяем композицию натюрморта на листе. Затем на черновике нужно сделать несколько вариантов зарисовок необходимого размера. В этих зарисовках

определяют расположение предметов в пространстве: какой ближе, какой дальше, какие предметы составляют передний план, какой из предметов является композиционным центром. Здесь же выявляют распределение света и тени на предметах и натюрморте в целом, отмечают самый темный предмет и самый светлый.

Когда найдена наиболее удачная композиция, выполняют рисунок постановки на основном листе. Под акварельную живопись рисунок должен быть легким. В нем выявляют общую форму, пропорции предметов, намечают основные границы света и тени объемной формы, отмечают участки бликов (см. рис. 13, а на цв. вкл.). Выполнять рисунок следует карандашом или углем, чтобы легко можно было его ослабить, не повреждая поверхность бумаги, которая в акварельной живописи имеет большое значение.

После того как сделан рисунок, бумагу следует смочить водой, чтобы наносимые красочные слои лучше ложились на поверхность. Далее приступают к выполнению натюрморта цветом.

Начинают с определения основных цветовых отношений в натюрморте (см. рис. 13, б на цв. вкл.). Цвет фона, объем и цвет предметов передают обобщенно. Найденные на палитре цвета накладывают крупными пятнами на соответствующие места рисунка, постоянно сравнивая их между собой. Начинают писать чаще всего со светлых мест на предметах, потом переходят к более темным, там, где необходимо, цвет усиливают повторным наложением. При прописывании тени выделяют рефлекс, а на освещенной части — блик.

Определив основные цветовые отношения постановки, переходят к детальной проработке объемных форм (см. рис. 13, в на цв. вкл.). Методом лесс-

сировки добиваются передачи материальности предметов и драпировок. Для создания объемности нужно постоянно сравнивать светлоту и насыщенность цвета на светлой и темной сторонах каждого предмета.

Живописное решение пространства передают перспективным изменением цвета. Предметы, расположенные ближе к зрителю, выделяются четче, в них яснее видны все детали формы, все переходы цвета на объеме. Чем дальше от зрителя находится предмет, тем больше он теряет светлоту и насыщенность, тем меньше становится контраст света и тени. Поэтому, выделяя планы натюрморта, нужно все время сравнивать цвета предметов на переднем и дальнем плане.

Большое значение в определении глубины пространства играет трактовка фона. Фон не должен доминировать в натюрморте, а наоборот, должен способствовать выявлению формы и цвета предметов, обогащать живописное решение всего натюрморта.

Заканчивают натюрморт обобщением отдельных оттенков цветов, подчи-

няя их общему колориту. В живописный натюрморт, нужно давать принципам «от общего к частному» и «от частного к общему».

При выполнении этюдов можно вести работу разными способами: рельефной техникой живописи: «сырым», «по сырому», лессировкой, прима.

В работе над натюрмортом учащиеся приобретают необходимые и живописные навыки, которые требуются для выполнения более сложных работ, таких, как изображение фигуры человека, выполнение ментальных композиций, эскизов и костюмов.

Контрольные вопросы и задания

1. Какую роль играет рисунок в натюрморте?
2. Как грамотно составить учебную постановку натюрморта?
3. Расскажите об этапах работы над натюрмортом в живописи.
4. В чем заключается метод работы над натюрмортом при изображении натуры?

Глава III

ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Анатомическое строение головы человека

Модели одежды могут содействовать изображению головных уборов. Также уметь передавать в эскизе характер прически и головной убор доминируют в костюме, составляют с ним единое целое. Таким образом, изучение анатомического строения головы человека, особенностей ее изображения является важным моментом в профессиональной подготовке студентов. Изучение анатомического строения головы человека является одним из сложных объектов изобра-

жения, поэтому подготовка к рисованию головы должна быть постепенной.

Усвоение основных принципов, правил и законов построения изображения головы начинается с анализа конструктивной основы ее формы, изучения анатомического строения черепа.

Череп делится на два отдела: мозговой и лицевой. Мозговой отдел состоит из восьми костей (рис. 3.1). Это лобная 1, теменная 2 (парная), затылочная 3, височная 4 (парная), клиновидная 5, решетчатая 6 (внутренняя стенка глазницы). Здесь же находятся надпереносье 7 и надбровные дуги 8. В лобной кости выделяют лобные бугры 14.

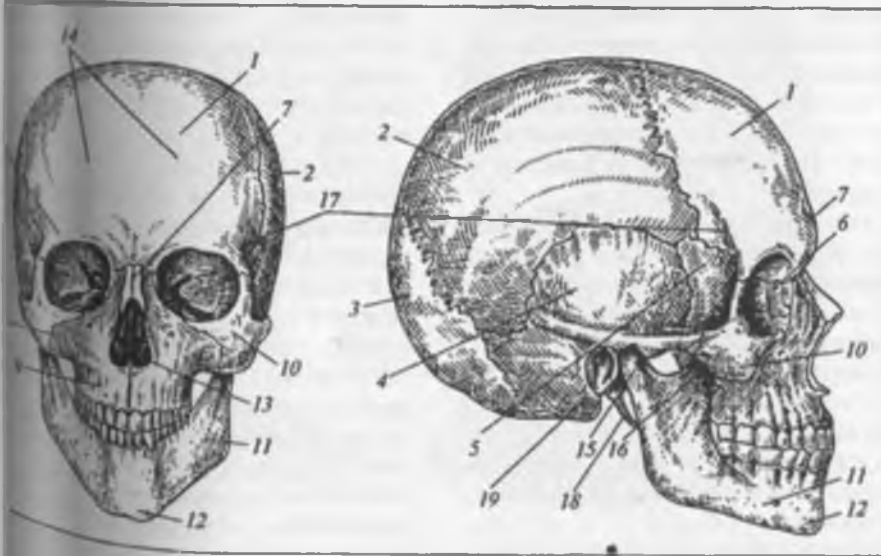


Рис. 3.1. Череп человека

Лобная кость образует передний отдел мозгового и обуславливает размеры и форму лба. В ней различают чешуйчатую, две глазничные части и одну носовую. На передней поверхности хорошо видны два лобных бугра, которые находятся ниже передней границы волосистой части головы.

Нижняя часть лобной кости (глазничная часть) входит в состав верхней стенки глазницы и образует вместе с лобной частью надбровные дуги, переходящие с наружной стороны в скуловые отростки, соединяющиеся со скуловой костью 10. Большое значение имеют две дугообразные височные линии 17, продолжение которых на теменных костях определяет границу между боковой и передней поверхностями черепа.

Теменные кости, составляющие свод черепа, представляют собой четырехугольные пластины. С лобной костью они соединены венечным швом, а друг с другом — стреловидным швом. На задней поверхности теменные кости соединяются с затылочной лямбовидным швом. Теменные кости образуют выпуклые места — теменные бугры.

Затылочная кость имеет раковиннообразную форму и замыкает череп сзади и снизу. Она состоит из четырех частей: чешуйчатой, на которой находится затылочный бугор, двух боковых и основной.

Каждая из пары височных костей имеет вид диска неправильной формы и лежит на боковых поверхностях черепа между теменной, затылочной и клиновидной костями. Внутри височной кости помещается слуховой аппарат, к которому ведет наружный слуховой проход. Ниже и позади наружного слухового прохода находятся длинный шиловидный 18 и сосцевидный 19 отростки.

Граница между лицевым и мозговым отделами проходит по корню но-

совых костей, верхнему краю, далее — к наружному проходу — круглому отверстию сочной кости.

Лицевой отдел черепа принадлежит передней части мозгового и направляет его вперед и вниз. Он отличается большей сложностью очертаний. Можно выделить *верхнечелюстную кость 9, скуловую кость 10, нижнечелюстную кость 11*, на которой находятся *подбородочные бугры 12 (грушевидное) отверстие 13, носовый отросток 15, венечный отросток 16*.

Верхнечелюстная кость — большая кость, участвующая в образовании глазницы, носовой и ротовой полостей. Она состоит из большого тела кости и четырех отростков: лобного, скулового, альвеолярного и небного. Верхняя челюсть играет большую роль в определении формы лица.

Скуловая кость, а также скуловый отросток 20 определяют форму, тип и его национальные признаки. Эта кость представляет собой шечное образование. Скуловая кость соединяется со скуловым отростком височной кости, образуя скуловую дугу, которая служит местом прикрепления височной связки.

Нижнечелюстная кость — подвижная кость черепа, образующая подковообразную форму нижней челюсти, как и в верхней. На ней располагаются шестнадцать альвеол для зубов. На передней поверхности нижней челюсти находится подбородочное возвышение (подбородочный бугор). Восходящие ветви нижней челюсти имеют два отростка: суставной и сосцевидный, с помощью которого нижняя челюсть соединяется с височной костью. Венечный — место крепления жевательной височной мышцы.

Боковые кости имеют продолговатую форму. Они соединяются между собой по средней линии. В верхней части они соединяются с лобной костью лобно-носовым швом, а в нижней — с лобным отростком верхней челюсти. От величины и формы изгиба носовых костей, а также формы грушевидного отверстия зависит форма носа.

Средняя кость относится к расположенной под нижней челюстью, тонкой подковообразной подъязычной кости. Она служит для крепления мышц шеи.

Кости черепа служат основой образования головы, но внешнюю плоскую ее форму определяет сложное строение покровов из хрящей, мышц и жира.

Форма черепа проста и статична, а форма лица сложна и подвижна. Мозговая часть черепа покрыта

своеобразным сухожильным шлемом, который называется скальпом и тонкими, практически неподвижными плоскими мышцами. Таким образом, внешнюю форму лба, темени и затылка образуют непосредственно кости.

Все мышцы лица принято подразделять на жевательные и мимические. **Жевательные мышцы** участвуют в движениях нижнечелюстной кости. Из всех жевательных мышц выделим те, которые лежат поверхностно и хорошо прощупываются.

Мимические мышцы представляют собой тонкие плоские образования, состоящие из коротких мышечных пучков, прикрепляющихся к коже лица и приводящих ее в движение. Мимические мышцы способствуют выражению эмоций.

Мышцы головы (рис. 3.2): височная мышца 1, жевательная мышца 2, лобная мышца 3, «мышца гордецов» 4, кру-

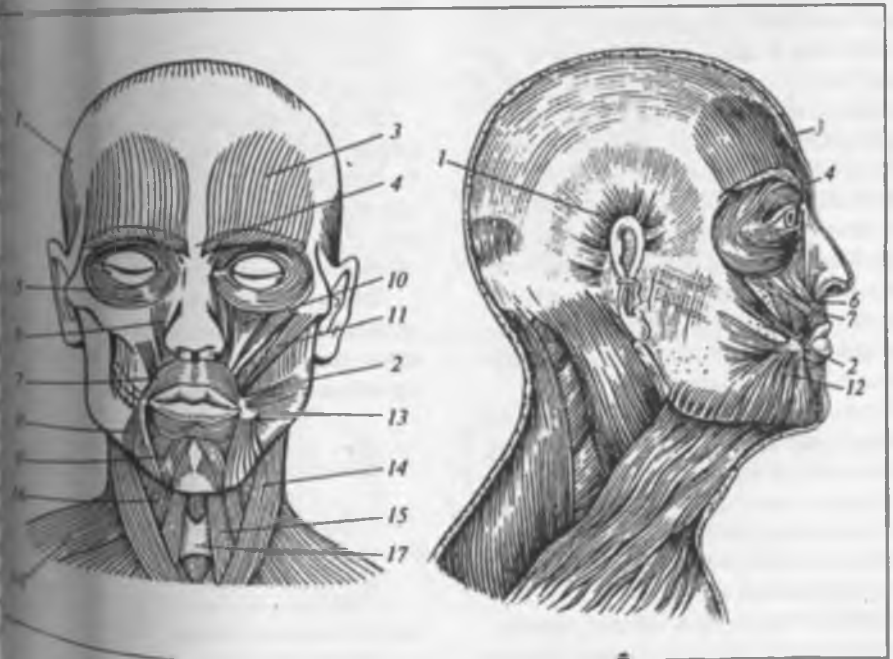


Рис. 3.2. Мышцы головы человека

говая мышца глаза 5, носовая мышца 6, круговая мышца рта 7, мышца, опускающая углы рта, 8, мышца, опускающая нижнюю губу, 9, мышца, поднимающая верхнюю губу, 10, большая скуловая мышца 11, щечная мышца 12, мышца смеха 13.

Височная мышца имеет веерообразную форму и тянет венечный отросток нижней челюсти, усиливая жевательное движение. Собственно жевательная мышца помимо жевательной функции играет мимическую роль (позволяет сжимать челюсть, стискивать зубы).

Лобная мышца, широкая и плоская, позволяет поднимать и опускать брови. У нее есть еще и второе название — мышца внимания, удивления.

Мышца гордецов располагается на переносице, в промежутке между бровями. Сокращаясь, эта мышца тянет кожу межбровного промежутка вниз, образуя на переносье поперечные складки, придавая лицу выражение недовольства, гордости, презрения.

Круговая мышца глаза окружает орбиту глаз и состоит из вековой, глазничной и слезной частей. Сокращаясь, она опускает брови и разглаживает морщины на лбу. Она делится на верхнюю, напрягающуюся при размышлении, и нижнюю, работающую при смехе.

Круговая мышца рта участвует в жевательном процессе, сосании, произведении звуков. Она представляет собой плотное мышечное кольцо, окружающее ротовое отверстие.

Скуловая мышца — это длинная и плоская мышца, при сокращении оттягивающая угол рта назад и вверх.

Щечная мышца («мышца трубочей») располагается под слизистой оболочкой щеки. Сокращаясь, она прижимает губы и щеки к зубам.

Связующим звеном между туловищем и головой является шея. Форму головы условно можно сравнить с ци-

линдром. Вместе с головой изводит много сложных обеспечивающих широкое поле для человека.

Форму шеи в большей степени разделяют мышцы шеи и органы. Рассмотрим некоторые характерные мышцы шеи.

Грудинно-ключично-сосцевидная мышца 14 — самые мощные в пластическом отношении, находятся на переднебоковой поверхности шеи.

Таких мышц две. Каждая внизу двумя головками к рукоятке ключицы и грудинному концу плечевой кости, а сверху — к сосцевидному отростку височной кости.

При сокращении этих пар мышц голова запрокидывается назад, в одностороннем сокращении голова поворачивается в сторону.

Грудинно-подъязычная мышца 15 имеет вид узкой ленты. Расположена впереди гортани и дыхательного аппарата. Сокращаясь, эта мышца тянет подъязычную кость вместе с ней и оттягивает нижнюю челюсть вперед.

Лопаточно-подъязычная мышца 16 — узкая длинная мышца, расположена на боковой поверхности шеи. Сокращаясь, оттягивает подъязычную кость вниз, а вместе с ней и гортань, участвуя в глотательном движении.

Форму передней поверхности шеи определяют щитовидный хрящик, трапециевидная мышца 18.

Контрольные вопросы

1. Для чего необходимо знать строение головы?
2. Из каких отделов состоит голова?
3. Назовите кости, составляющие черепную коробку.
4. Какое назначение имеют мышцы шеи? Назовите их.

§ 3. Рисование черепа

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

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

Как уже было сказано выше, череп состоит из двух частей: мозговой, имеющей форму слегка сплюснутого шара, и лицевой, в геометризированной (фигурной) напоминающей призму. Форма черепа относительно проста и отличается от более сложной формы лица.

Возрастные, типовые и индивидуальные особенности черепа очень важны. Череп новорожденного отличается от черепа взрослого человека не только своими размерами, но и всем строением и пропорциями. На лице новорожденного еще нет швов, кости несколько подвижны относительно друг друга. У новорожденного соотношение между лицевой и мозговой частями иное, чем у взрослого. Высота лицевого отдела меньше

высоты мозгового. Голова новорожденного укладывается в высоте его роста только четыре раза, в то время как у взрослого — до восьми раз.

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

Если через наружные слуховые отверстия черепа провести воображаемую вертикальную плоскость, то при изучении его формы можно будет сопоставить размеры его переднего и заднего отделов. Степень преимущественного развития переднего отдела по сравнению с задним не всегда одинакова. В одних случаях бросается в глаза значительно больший размер переднего отдела черепа по сравнению с задним, а в других обращают на себя внимание относительно большие размеры заднего отдела черепа (рис. 3.3, а, б).

Для лучшего представления о костной основе головы следует сделать несколько рисунков черепа в различных поворотах и положениях. Прежде чем приступить к рисунку, необходимо

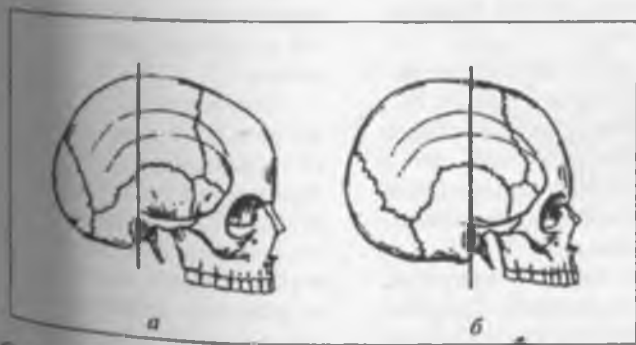


Рис. 3.3. Основные соотношения размеров переднего и заднего отделов черепа

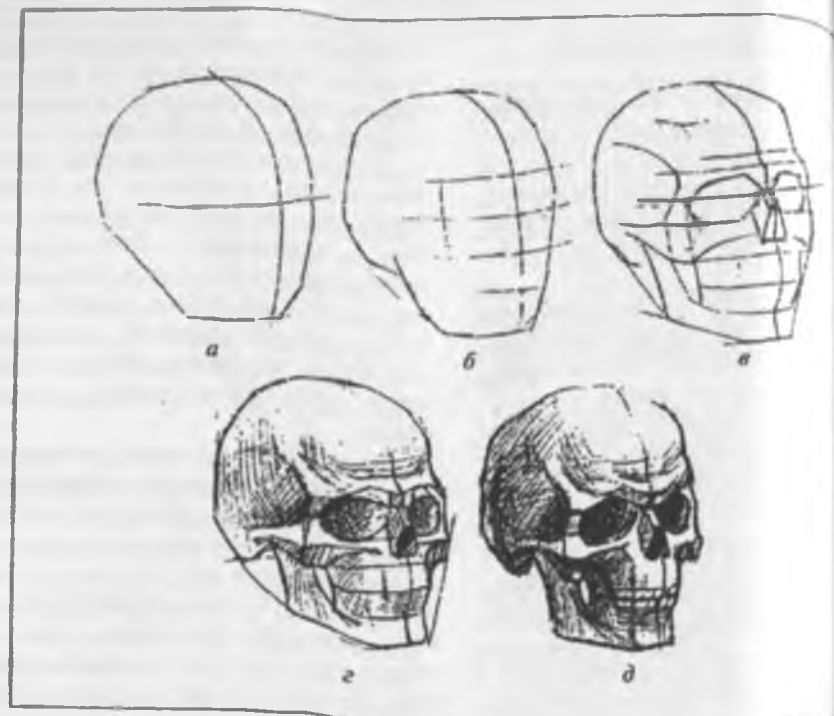


Рис. 3.4. Этапы рисования черепа

рассмотреть череп со всех сторон, а именно спереди, сверху, сбоку, сзади и снизу. Рассмотрев череп, нужно выбрать наиболее интересную точку зрения и приступить к работе над рисунком. При длительном рисовании с натуры важным является последовательный ход работы над рисунком, который может включать в себя несколько этапов (рис. 3.4).

Первый этап. Композиционное размещение рисунка на листе (рис. 3.4, а).

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

Делаем общий набросок черепа яйцевидной формы без деталей. При этом необходимо передать положение черепа: вертикальное, когда лоб и нижняя

челюсть — на одной линии, или прокинутое, тогда нижняя челюсть идет впереди лба, и т. д.

Для лучшего композиционного размещения желательно, чтобы форма по горизонтали проходила выше середины листа.

Второй этап. Линейно-конструктивное построение формы. Работа идет от целого, общего, минуя детали.

Построение производится на условной осевой линии, которая начинается под затылком, проходит в середине свода черепа, лобной переносице, носовым костям, кончается в верхней и нижней челюстях, подбородочных возвышениях. Эта линия называется *серединной линией*. Она дает намечать расположение частей в пространстве.

Горизонтальной линией, проходящей через переносицу, делим форму черепа на две части: верхнюю (мозговую) и нижнюю (лицевую). Точка пересечения серединной линии с горизонтальной называется *крестовиной* и является опорной точкой для построения черепа или головы, и дает возможность на начальной стадии рисунка определить пространственное положение всего объема черепа (рис. 3.4, в).

Далее делим форму черепа по серединной линии на три части (рис. 3.4, б): верхнюю — от подбородка до носового (грушевидного) отверстия; среднюю — от носового отверстия до верхнего края глазниц;

верхнюю — от верхнего края глазниц до выступающей точки свода черепа.

Затем, ведя работу «от общего к частному», уточняем пропорции черепа по вертикали (рис. 3.4, г). Намечаем линию разделения верхней и нижней челюстей в нижней трети черепа. В средней трети — линию нижнего края глазниц, сравнивая высоту глазниц с высотой скуловых костей. В верхней части черепа намечаем линию лобных бугров, которая определяет границу передней и верхней поверхностей черепа.

Корректируя общую форму черепа, наполняем ее более мелкими частями. Следует заметить, что рисунок нужно вести парными формами, что будет

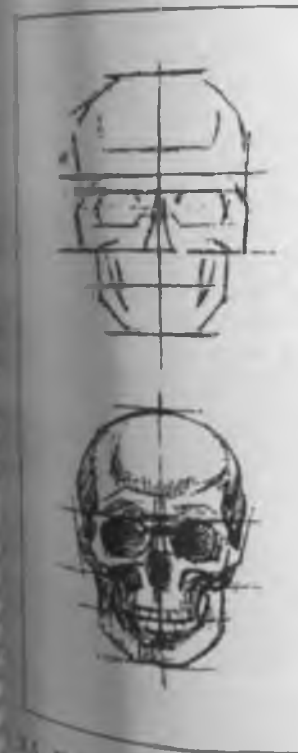


Рис. 3.5. Последовательность рисования черепа в прямом положении



Рис. 3.6. Последовательность рисования черепа в профильном положении

способствовать его целостности, так как это даст возможность сравнивать симметрично расположенные части черепа. Объем черепа на этой стадии намечают основными большими поверхностями (рис. 3.4, г).

Третий этап. *Обобщение рисунка* (рис. 3.4, д). Намеченное на предыдущих стадиях рисования конкретизируется и уточняется, затем обобщается посредством разработки формы тоном. Путем многократных проверок и сравнений рисунка с оригиналом надо привести его к гармоничному целому.

Мы рассмотрели последовательность рисования черепа на примере расположения его в трехчетвертном повороте. Рисование черепа в прямом положении и в профиль ведется в той же последовательности (рис. 3.5 и 3.6).

Контрольные вопросы и задания

1. Какое значение имеет выполнение рисунков черепа в разных поворотах?
2. Что такое срединная линия и крестовина? Каково их значение в рисунке?
3. В какой последовательности ведется работа над рисунком черепа?
4. Выполнить линейно-конструктивные рисунки черепа в трех поворотах, с легкой прокладкой тона.

§ 3. Общие сведения о пропорциях головы.

Рисование головы по схемам

Для того чтобы не сделать ошибок при рисовании головы человека, полезно изучить систему ее пропорций.

В изобразительном искусстве поиски пропорциональных соотношений головы ведутся с древности.

Художники античного мира разработали систему пропорций, которая являлась канонам красоты. Так, по этим канонам лицевая часть головы делится на три равные части: от ли-

нии роста волос до надбровных дуг до основания (носа и от основания носа до основания подбородка). Отрезок между надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части. По середине второй части проходит линия глаз. Отрезок между основанием носа и основанием подбородка делится на три равные части. Линия, разделяющая первую и вторую части, определяет линию разреза губ. Расстояние между глазами равно длине носа, а высота уха равна длине носа.

В эпоху классицизма античные пропорции превратились в правила академического рисунка. Современный рисунок опирается на классические пропорции, и знакомство с ними необходимо начинающим правильно видеть и рисовать.

По своему строению и пропорциям у каждого человека голова индивидуальна. Подчеркнуть эту индивидуальность поможет знакомство с усредненной схемой пропорций человеческого головы.

Необходимо заметить, что усредненное деление головы на части определяется строением черепа (рис. 3.7).

Линия начала волосяного покрова проходит через небольшое возвышение на лобной кости (а).

Линия бровей проходит по возвышению надбровий на черепе (б).

Линия разреза глаз проходит по переносице и швы височных костей (в).

Линия основания носа проходит под ноздрями и в нижней части лобных костей (г).

Линия основания подбородка проходит на уровне подбородочной кости (д).

Все вышеназванные линии являются основой для построения лица.

На рис. 3.8 приведена схема пропорций головы человека. Знание этих пропорций поможет правильно нарисовать

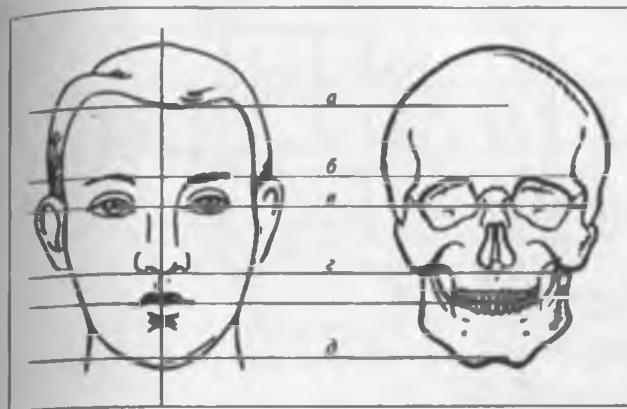


Рис. 3.7. Конструктивные линии головы и их связь со строением черепа

Из рисунка видно, что ось глаз делит высоту головы на две равные части. Если всю высоту головы принять за единицу, то расстояние от линии роста волос до темени займет $1/7$ этой единицы. Расстояния от линии роста волос до бровей (лоб), от бровей до основания носа и от основания носа до нижней точки подбородка будут равны и составят $2/7$ высоты головы. Таким образом, лицо по высоте делится на три равные части. Если нижнюю часть лица разделить на три равные части, то линия разреза рта пройдет через верхнюю треть.

Высота уха равна высоте носа, т.е. $1/7$ высоты головы. Расстояния между линией бровей и линией основания носа. Если из середины длины глаз опустить перпендикуляр на линию рта, то мы определим его ширину. По канонам классической эстетики нижняя губа шире

Все приведенные измерения являются примерными, схематичными. Однако эта схема будет хорошим ориентиром при рисовании головы и передаче ее индивидуальных особенностей.

Примерная схема рисования головы в профиль дана на рис. 3.9. Из рисунка видно, что голова в профильном положении вписывается в квадрат со стороной, равной высоте головы. Середина квадрата по вертикали проходит через мочку уха и угол ниж-

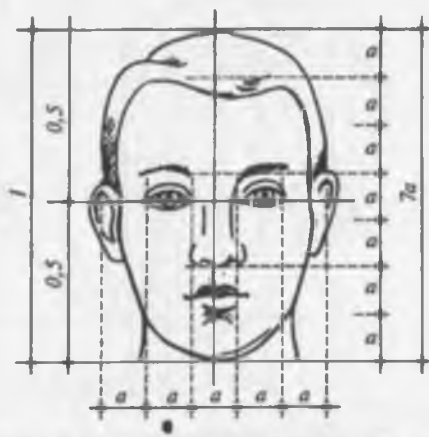


Рис. 3.8. Схема пропорций головы человека

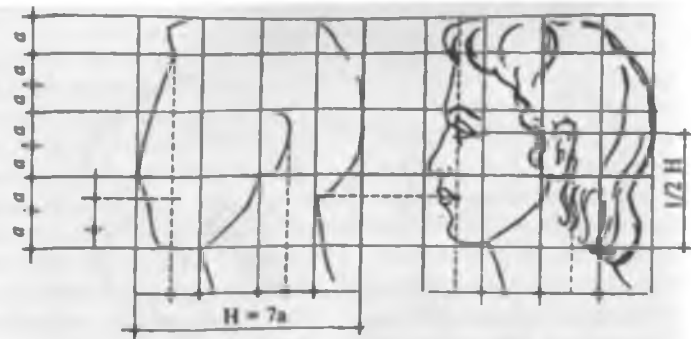


Рис. 3.9. Примерная схема рисования головы в профиль

ней челюсти. Ширина лицевой части равна $1/4$ высоты головы. Точка пересечения середины квадрата по горизонтали и линии, делящей лицевую часть пополам, определит расположение глаза и начало основания волос. Далее рисование лица идет в соответствии с вышеуказанными пропорциями. Следует заметить, что формы глаза и рта в профиль приближены к треугольной форме.

Построение головы в трехчетвертном повороте происходит также на основе деления квадрата со стороны, равной высоте головы (рис. 3.10). Сначала делим квадрат пополам по высоте, затем на четыре части по ширине.



Рис. 3.10. Примерная схема рисования головы в трехчетвертном повороте

Далее делим левую половину части и обрисовываем овал головы. Намечаем серединную линию, которая определяет поворот головы, опираясь на уже знакомое пропорциональное деление головы по вертикали, намечаем линии волос, основания носа и рта.

При дальнейшем прорисовывании головы в трехчетвертном повороте следует учитывать перспективное сжатие частей лица.

Описанные выше схемы рисования головы используют в прикладном рисовании. В этом случае достаточно наметить форму головы, пририсовать черты лица, но наметить пра

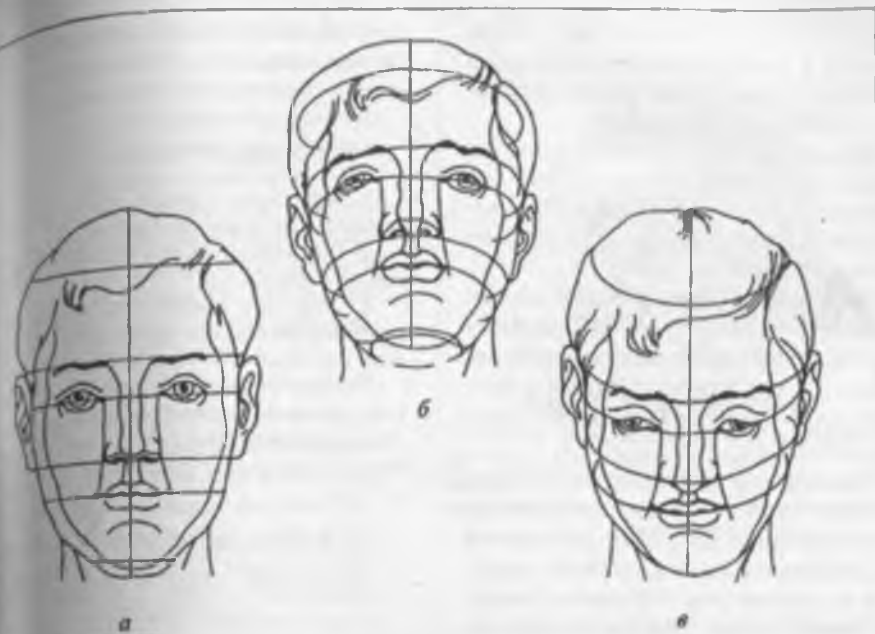


Рис. 3.11. Изображение головы в прямом положении в разных ракурсах

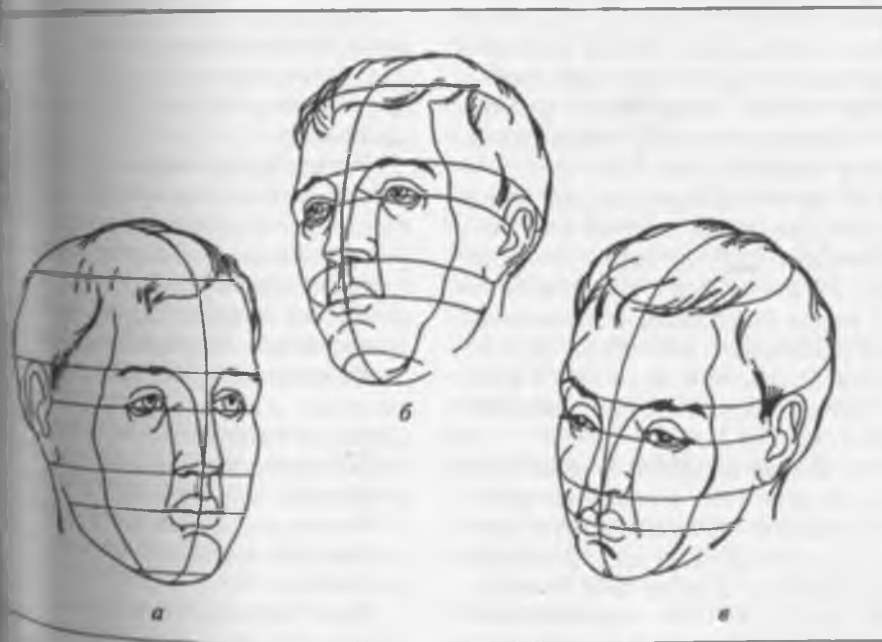


Рис. 3.12. Изображение головы в трехчетвертном повороте в разных ракурсах

но, чтобы все соответствовало натуре. Поэтому в учебных целях необходимо выполнение рисунков гипсовой головы и головы живой модели.

Мы рассмотрели схемы рисования головы, расположенной на уровне глаз рисующего. В этом случае все горизонтальные конструктивные линии прямолинейны (рис. 3.11, а).

При изображении головы в другом ракурсе (в перспективном сокращении) следует учитывать изменение характера конструктивных линий и перспективное сокращение частей лица (рис. 3.11, б, в).

При прямом положении головы, при виде снизу, конструктивные линии надбровных дуг, глаз, основания носа, подбородка должны быть округлыми и вершинами обращены вверх. При этом видны нижние площадки надбровья, носа и подбородка. Линия уха опустится ниже основания носа. При этом срединная линия остается прямой.

При изображении головы в ракурсе при трехчетвертном повороте срединная линия приобретает форму дуги, вершина которой обращена в сторону поворота (рис. 3.12, а).

При трехчетвертном повороте головы выше уровня глаз лицевой угол, обращенный к зрителю (край лобного бугра, височной кости, скуловой и т.д.), всегда будет выше отдаленного. Выше отдаленного глаза будет располагаться ближний к нам глаз, а дуги конструктивных линий будут опускаться вниз (рис. 3.12, б).

При том же повороте головы и ее расположении ниже уровня глаз рисующего дальние части лица будут располагаться выше ближних. Видимая часть лица головы значительно сократится, а верхняя часть черепной коробки увеличится (рис. 3.12, в).

Хорошо усвоив пропорции головы, схемы ее изображения в различных

положениях и поворотах, можно уверенно переходить к более сложной задаче — рисованию гипсовой головы.

Контрольные вопросы и задания

1. Как схема деления головы связана со строением черепа?

2. Расскажите об основных пропорциях головы человека.

3. Объясните особенности рисования головы в профиль и в трехчетвертном ракурсе по схемам.

4. Нарисуйте голову человека в различных, противоположных рассмотренных ракурсах. При этом используйте мерные схемы для рисования головы.

§ 4. Рисование гипсовых моделей головы человека и ее частей

Рисование гипсовых слепков частей лица

Голова человека является одним из наиболее сложных объектов изображения. Поэтому следует постараться сделать предварительную подготовку к рисованию.

Прежде чем приступить к рисованию гипсовой головы, следует изучить особенности строения лица, которые определяют его форму. Таким образом, можно сообразно выполнить рисунок носа, губ, уха. В качестве модели для таких рисунков обычно используются гипсовые слепки частей лица «Давид», работы Микеланджело, итальянского скульптора эпохи Возрождения.

Рассмотрим строение и особенности рисования каждой части лица.

Глаз. Глазное яблоко помещено в глазничную впадину. При рисовании глаза различают глазное яблоко и его добавочные органы (рис. 3.13).

Глазное яблоко имеет округлую форму. Оно определяет формы верхнего и нижнего века.

Стенка глазного яблока состоит из двух оболочек: *фиброзной, сосудистой и сетчатой*. Непрозрачная часть фиброзной оболочки называется *белочной оболочкой, или склерой*. Спереди склера переходит в прозрачную *роговую оболочку, или роговицу*. То, что мы называем белком глаза — это видимая часть склеры.

Через роговую оболочку видна *радужная оболочка*, представляющая собой тонкую часть сосудистой оболочки. Радужная оболочка содержит пигмент, от которого зависит цвет глаз. Различают три основных тона цвета глаз: *темный, переходный от темного к светлому и светлый*. Каждый из них имеет подгруппы, в результате чего в природе получается 12 разновидностей цвета глаз: *черный, темный, светло-карий, желтый, бурый, зеленый, сесро-зеленый, наиболее сложных объектов изображения с буро-желтым венчиком, сени, поэтому следует постараться сделать предварительную подготовку к рисованию.*

В центре радужной оболочки находится отверстие — *зрачок глаза*. Сужаясь и расширяясь, он регулирует количество световых лучей, поступающих в глазное яблоко.

В центре радужной оболочки находится *хрусталик*, напоминающий по форме линзу. За хрусталиком расположено *стекловидное тело*, заполняющее большую часть полости глазного яблока.

Световые лучи, проходя через прозрачную среду глаза, преломляются и попадают на сетчатку, куда они проходят обратное уменьшенное изображение видимого глазом предмета. С тем, что хрусталик может изгибаться, принимая форму (становиться более выпуклым или уплощаться), наш глаз может отчетливо видеть как на близком, так и на далеком расстоянии.

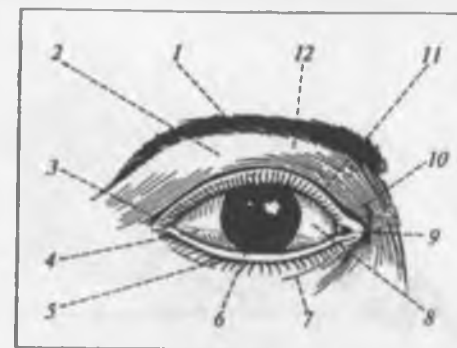


Рис. 3.13. Глаз. Вид спереди:

1 — бровь; 2 — верхнее веко; 3 — наружный угол глаза; 4, 8 — белочная оболочка; 5 — нижнее веко; 6 — зрачок; 7, 11 — ресницы; 9 — внутренний угол глаза; 10 — слезное мяско; 12 — радужная оболочка

В глазнице находится *жировая клетчатка*, которая имеет значение для глубины залегания глазного яблока. Известно, что при сильном похудании увеличивается западение глазного яблока.

Веки имеют скелет в виде *хряща верхнего и нижнего века*. Между кожей и хрящом находится уже упомянутая выше вековая часть круговой мышцы глаза. Верхнее веко более рельефно, чем нижнее. Проходя над роговицей, верхнее веко приподнимается, следуя за движением глазного яблока.

Внутренний угол глаза закруглен, а наружный — острый. Со стороны внутреннего угла имеется расширение — *«слезное озеро»*, в области которого находится небольшое возвышение красного цвета — *«слезное мяско»*. Со стороны наружного угла нижнее веко подворачивается под верхнее.

Положение щели века у разных людей неодинаково. Встречаются отклонения от ее обычного горизонтального направления, заключающиеся в том, что внутренний угол глаза рас-

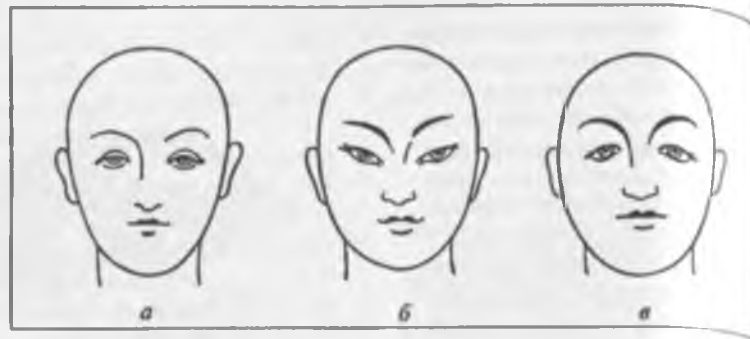


Рис. 3.14. Типы расположения щели век

полагается ниже наружного (раскосые глаза) или же, наоборот, выше наружного (рис. 3.14).

Между срединным фрагментом брови и верхним веком располагается несколько провисшая над ним «прикрывающая складка».

Вид глаза спереди можно вписать в форму вытянутого по горизонтали прямоугольника, а при профильном — глаз вписывается в треугольную форму. Намечая глаз, нужно внимательно проанализировать его общую форму и движение глазного яблока, проводя на рисунке ось разреза и поперечную линию формы глаза (рис. 3.15).

Рисование гипсового слепка глаза осуществляется в той же последовательности, что и рисунок любого предмета: от общего к частному и наобо-

рот. Пример последовательности рисования гипсового слепка глаза (рис. 3.16).

Приступая к рисунку глаза, можно наметить глазничную впадину, уточнить размер полушария глазного яблока, провести ось разреза (рис. 3.16, а). Поперечной линией разреза следует наметить положение века, затем наметить положение верхнего и нижнего века (рис. 3.16, б). При рисовании века нужно иметь в виду, что веки имеют толщину, причем нижнее веко по всей толщине прилегает к фронтальной поверхности, а верхнее получается за счет

глазного яблока, а также его по-

Нос имеет скелет, состоящий из костей и хрящей. Жестким основанием носа вверх служат носовые кости, а край грушевидного отверстия. Нос состоит из эластичных хрящей (рис. 3.17), которые являются опорными образованиями его подвижной части. Надпереносье образовано трагусом, с широким верхним основанием, площадкой лобной кости, соединенной между надбровными дугами, и к фронтальной поверхности.

Формы носов крайне разнообразны. При рассмотрении спереди можно выделить три основные формы: широкий, узкий (или тонкий). При рассмотрении сбоку различают нос прямой, горбинкой, с впадиной (курносый), неровный и др. (рис. 3.18). Однако, несмотря на все разнообразие, в основе построения носа в рисунке лежит призма, состоящая из четырех поверхностей: передней (спинка носа), лежащей между переносьем и кончиком носа, двух боковых и задней (ноздари). Нижняя поверхность имеет форму трапеции (рис. 3.19). При начальной разметке носа нужно помнить, что передняя лицевая

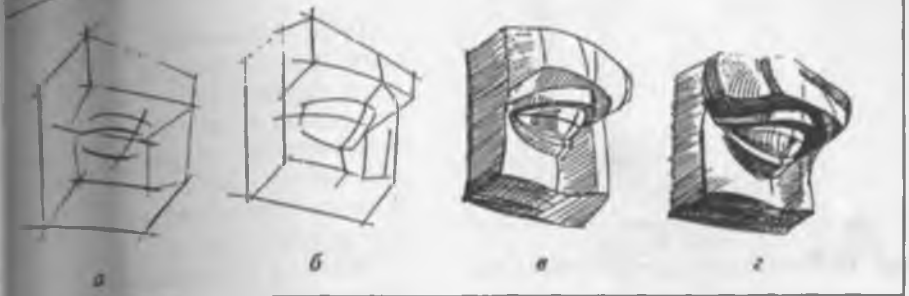


Рис. 3.16. Последовательность рисования гипсового слепка глаза



Рис. 3.17. Хрящи носа:

1 — носовая кость; 2 — боковой хрящ носа; 3 — хрящ перегородки носа; 4 — малый хрящ крыла носа; 5 — большой хрящ крыла носа



Рис. 3.15. Положение осевых линий глаза в различных его поворотах



Рис. 3.18. Разные формы носов

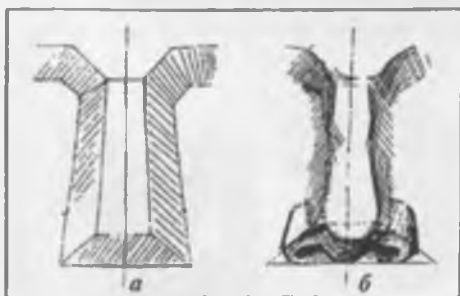


Рис. 3.19. Конструктивное рисование носа:
а — плоскости, образующие форму носа; б —
конкретизация формы носа

линия проходит через середину переносицы и середину основания носа. Нельзя проводить эту линию через кончик носа, так как он значительно отступает от основания. Это особенно важно учитывать при построении носа в трехчетвертном повороте. Чем сильнее поворот головы к профильному положению, тем дальше кончик носа выступает вперед.

Также большое значение в построении носа имеет правильное положение слезников (внутреннего угла глаза) и ноздрей, так как от этого во многом зависит верность пропорций носа.

Последовательность рисования гипсового слепка носа показана на рис. 3.20.

Губы. Губы очень подвижны, они принимают активное участие в мимике лица. Сложную форму губ обуславливают губные мышцы рта, конфигурация губной каймы, лежащей на поверхности лица, и формы губ и зубов (рис. 3.21).

Верхняя и нижняя губа образуют волнообразную линию. Верхняя губа имеет утолщение в середине — *бугорок верхней губы*, направленное к которому от основания носа идет углубленная бороздка, называемая *филетром*.

Нижняя губа делится на две симметричные части. Под нижней губой находится бороздка, отделяющая подбородок.

Яркость губ обусловлена притоком к ним крови. Губы бывают розовые и бледные. Размер губ у разных людей неодинаков: большие и малые. Выделяют губы полноты, толстые и тонкие (рис. 3.22). С возрастом полнота губ несколько уменьшается.

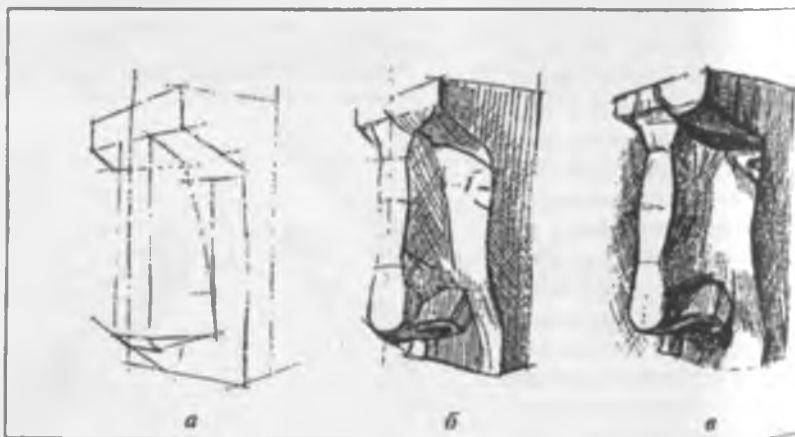


Рис. 3.20. Последовательность рисования гипсового слепка носа



3.21 Борозды в области носа, рта и подбородка:

2 — носогубная; 3 — «фильтр»;
4 — подбородочно-губная

При построении губ заметим, что
губная щель проходит через верхнюю
дугу основания носа до
основания подбородка. При прямом
положении на рисунке ширину рта от-
мечаем симметрично в обе сторо-
ны от средней линии. При трехчет-
вертном повороте часть губ зрительно
сокращается.

При рисовании пропорции губ, следует об-
ратить внимание на характер линии рта.
Нельзя сразу обрисовывать контур
губ. Прежде всего, следует хорошо рас-
смотреть их форму и передать ее в ри-
сунке с членением на ряд плоскостей.

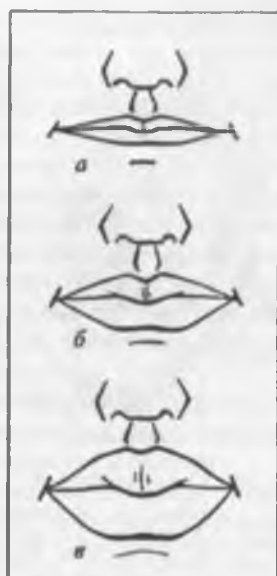


Рис. 3.22. Губы:

а — тонкие; б — средней полноты; в — полные

При рисовании губ в профиль нуж-
но наметить величину разреза рта, его
наклон, а также степень выдвинуто-
сти одной из губ. После этих построе-
ний можно лепить форму губ. На рис.
3.23 изображены этапы построения ри-

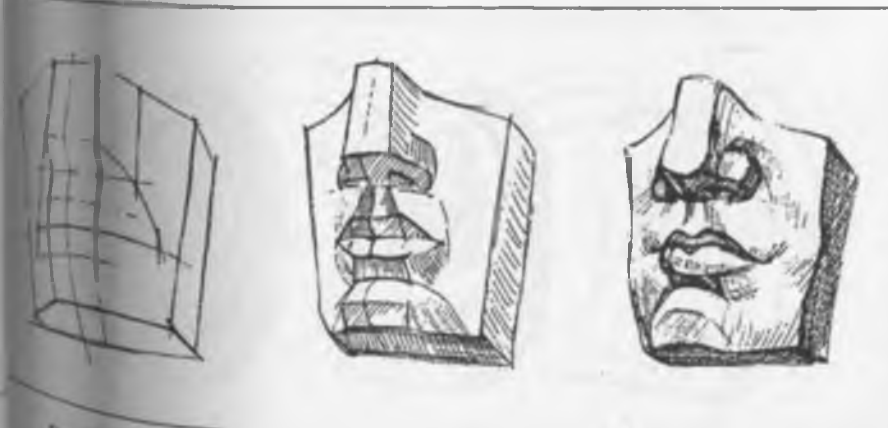


Рис. 3.23. Этапы построения рисунка гипсового слепка губ и части носа



Рис. 3.24. Ушная раковина:

1 — буторок; 2 — завиток; 3 — противозавиток; 4 — полость ушной раковины; 5 — противокозелок; 6 — долька мочки уха; 7 — наружный слуховой проход; 8 — козелок

сунка гипсового слепка губ и части носа в трехчетвертном повороте.

Ухо. Ухо не только воспринимает звуковые раздражения, но и является также органом чувства, воспринимающим раздражения, связанные с перемещением тела (в особенности головы) в пространстве.

Ухо делится на *наружное, среднее и внутреннее*. В пластической анатомии

имеет значение наружное ухо, к которому относится ушная раковина и наружный слуховой проход (рис. 3.24).

Ушная раковина имеет хрящевой скелет, который отсутствует в нижней части ушной раковины — *мочкой уха*. Ушная раковина имеет по своему краю утолщение — *завиток*. К центру от завитка идет валик — *противозавиток*. В центре слуховым отверстием помещаются *ступы* — *козелок* и лежащий перед ним *противокозелок*. В середине ушной раковины находится углубление — ее *полость*.

Форма *ушной раковины* у людей неодинакова. Встречаются большие, средних и малых размеров. Также различной бывает степень стояния ушной раковины от головы. Велики индивидуальные особенности дольки ушной раковины. Иногда хорошо выражена, а иногда почти полностью отсутствовать.

Овал ушной раковины имеет горизонтальную ось, которая параллельна горизонтальной оси лица. При рисовании уха необходимо учитывать ось его овала. Далее устан-

Рисование гипсовой головы с античного образца

Изучение пластики головы начинается с рисования гипсовых моделей. Рисование не случайно. Гипсовая голова — хорошая модель, так как она однородна по фактуре и неподвижна, что облегчает процесс рисования, передачу пропорций и построения формы головы.

Рисование гипсовых голов целесообразно еще и потому, что в произведениях античных мастеров уже найдены основные принципы построения формы. Это упрощает задачу для

начинающего, давая ему возможность сосредоточить все внимание на построении основных частей модели.

Приступая к рисованию гипсовой головы, целесообразно провести общий анализ ее формы, познакомиться со схемой основных плоскостей, образующих объем головы (рис. 3.26).

Если есть выбор гипсовых слепков античных голов, то лучше начинать рисовать с более обобщенных моделей, таких, как Дорифор, Антиной, Апоксиомен и др.

Приступая к рисованию гипсовой головы, необходимо позаботиться о ее постановке и освещении.

Образующие голову поверхности и ее объем лучше всего выявляет искусственный источник света, освещающий голову сверху под углом 45°. Слишком темные тени на голове модели следует смягчить, поместив вблизи белую бумагу или драпировку, дающие необходимые рефлексы.

Для первых рисунков голову следует поместить на такой высоте, чтобы уровень глаз рисующего находился на уровне глаз гипсовой модели.

Еще одним важным условием работы является сохранение в процессе ри-

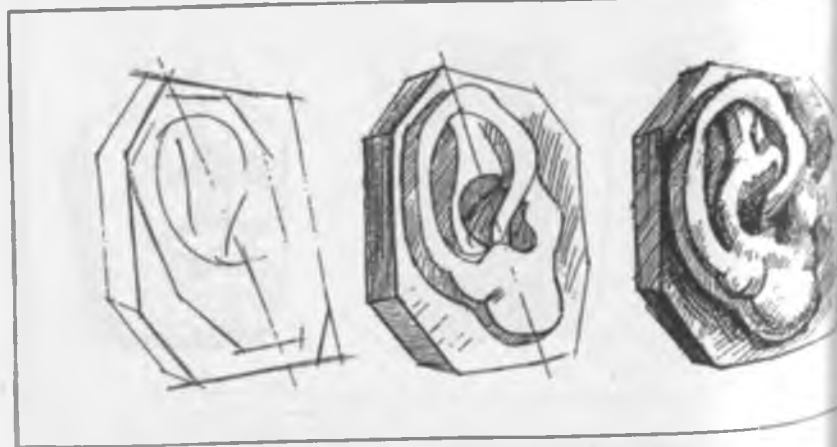


Рис. 3.25. Этапы рисования уха с гипсового слепка

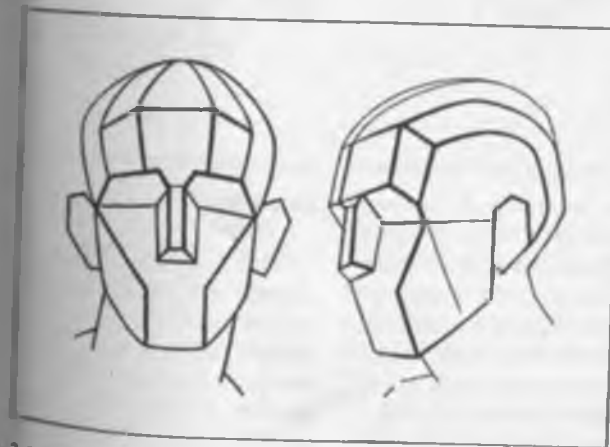


Рис. 3.26. Схема основных плоскостей, образующих объем головы

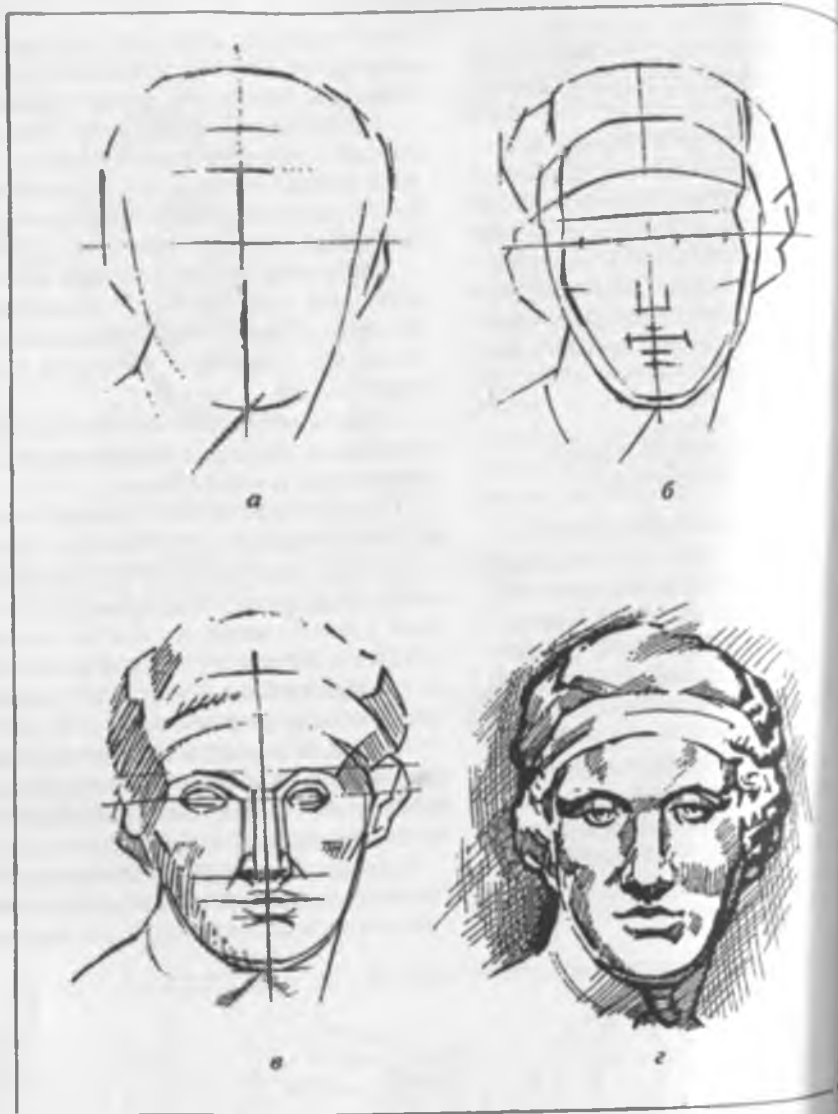


Рис. 3.27. Последовательность рисования гипсовой головы в прямом положении

сования положения натуры и постоянной точки зрения на нее. Не следует садиться ни слишком близко, ни слишком далеко от модели. Расстояние от рисующего до модели должно быть равно тройной ее величине по вертикали, что позволит хорошо видеть детали и следить за общим построением.

Прежде чем приступить к рисованию рисунка, необходимо рассмотреть натуру со всех сторон, отметить особенности формы, поворот головы. Надо выбрать точку зрения на натуру и определить чину рисунка (обычно немоще натуры).



Рис. 3.28. Этапы рисования гипсовой головы в повороте

в плоскости листа голову разме-
по-разному, в зависимости от ес
поворота. На рисунке фор-
размещается несколько
средины листа, так как ниж-
по количеству и выра-
деталей превышает лоб-
рисунок не будет

казаться сдвинутым вниз. Профильное изображение головы надо располагать, оставляя больше свободного пространства перед лицевой частью, чтобы лицо не казалось «уткнувшимся» в срез ли-ста.

Рассмотрим последовательность ри-сования гипсовой головы (рис. 3.27).

Первый этап (рис. 3.27, а). *Определяем общее композиционное размещение рисунка на листе.* Легкими линиями намечаем общую массу головы и ее движение по отношению к шее. Проводя срединные осевые линии вдоль овала головы и шеи, уточняем наклон и поворот головы. Наносим горизонтальную линию, проходящую через слезники глазной щели. Профильная линия делит голову пополам. Пересечение срединной и горизонтальной линий — «крестовина» даст положение головы в пространстве и ясное деление на лицевой и мозговой отделы.

Второй этап (рис. 3.27, б). *Делим лицевую часть на три равные части: лобную, носовую и губно-подбородочную.* В верхней трети намечаем объем лба и конфигурацию волос. В средней — расположение глаз, носа, линии бровей, скул. В нижней трети намечаем ротовую щель и борозду между нижней губой и подбородком.

Ведя работу, выверяем парные плоскости, выявляем форму и объем головы (височные линии, лобные бугры, глазницы, скулы, подбородочное возвышение, ширина верхней и нижней губы). Уточняем границы перехода с перелной на боковые поверхности объема головы.

Третий этап (рис. 3.27, в). *Продолжаем линейно-конструктивное построение формы головы.* Переходим к проработке форм более мелких деталей: век, глаз, ноздрей, губ, волос и т.д. При этом следует помнить о взаимосвязи деталей и о законах перспективного сокращения.

Четвертый этап (рис. 3.27, г). *Для придания рисунку объема начинаем светотеневую моделировку формы.* Определяем самое светлое и самое темное место и тональные переходы. Освоенные поверхности вначале лучше оставлять нетронутыми штрихами. Мягко и постепенно прорабатываем полу-

тона при переходе от света к тени, обращаем внимание на рефлекс

В процессе рисования необходимо стремиться к целостности рисунка, избегать тональной пестроты.

Мы рассмотрели последовательность рисования гипсовой головы в положении фас.

На рис. 3.28 изображены этапы рисования гипсовой головы в положении поворота. В этом случае сохраняется та же последовательность, только необходимо учитывать перспективные сокращения поверхностей головы и ее деталей: носа, глаз, лба, скул, рта.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об анатомическом строении глаза и об особенностях его рисования.
2. Что нужно учитывать при построении формы носа?
3. Расскажите об особенностях рисования рта в положениях фас, профиль, в трехчетвертном повороте.
4. Расскажите об анатомическом строении уха.
5. Назовите этапы рисования гипсовой головы человека.
6. Выполните наброски частей живой модели (глаз, нос, рот, ухо) в различных поворотах и положениях в пространстве.

§ 5. Изображение головы в повороте и в положении фас живой модели

После рисования гипсовой головы, когда были освоены закономерности построения формы и пространственного положения головы, приступаем к рисованию головы живой модели.

В отличие от гипсового слепка живая модель имеет ряд индивидуальных особенностей: цвет глаз, кожи, форму головы, частей лица и другое. Гипсовый слепок неподвижен, а натурщик в процессе позирования

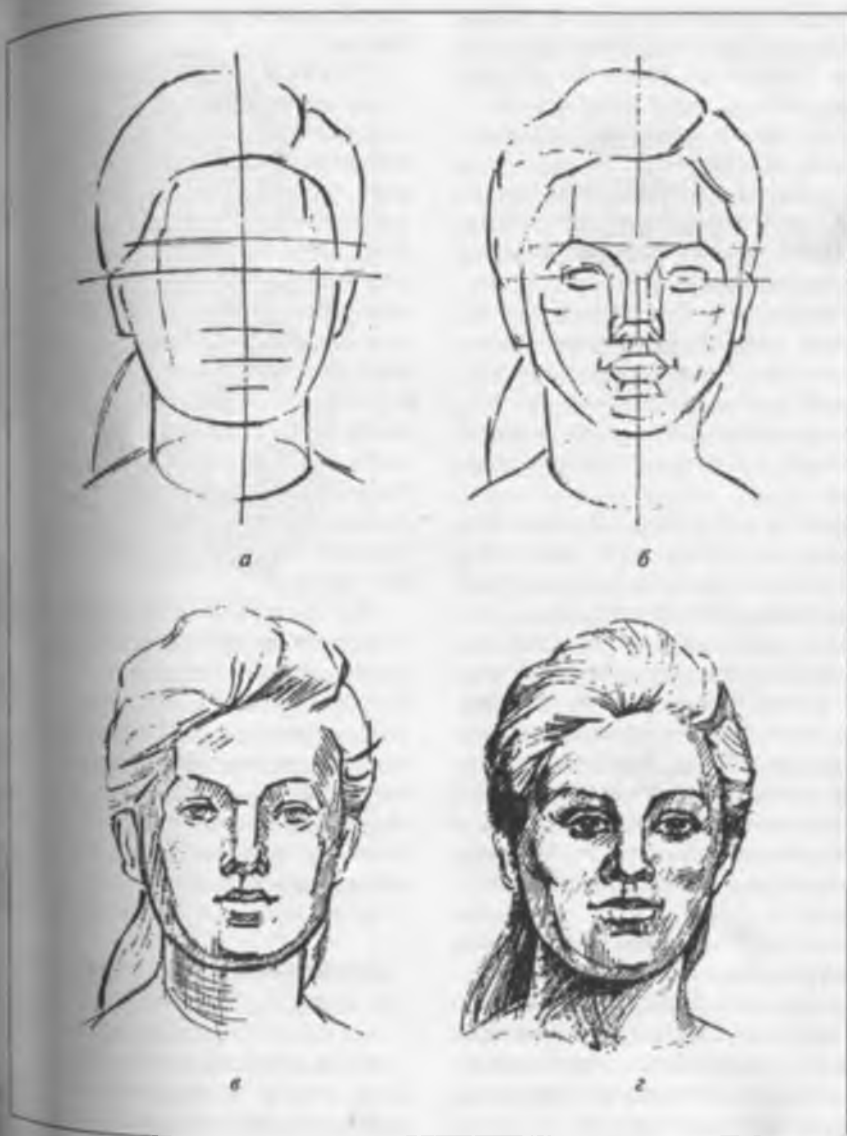


Рис. 3.29. Этапы рисования головы живой модели

нельзя изменить позу и вы-
ражение лица. Поэтому при рисовании
головой модели нужно внимательно ее
изучить, чтобы составить представле-
ние о ее анатомическом строении и
инструкции. Для этого полезно раз-
смотреть голову натурщика со всех сто-

рон, тогда лучше будет осознана ви-
димая форма.

Для рисования головы рекоменду-
ется выбирать натуру с более вырази-
тельными формами, которые необхо-
димо подчеркнуть соответствующим
освещением.

Независимо от точки зрения на натуру рисующий должен чувствовать ее в целом. Например, глядя на натуру спереди, нужно представлять ее с тыльной стороны, в профиль и в трехчетвертном повороте.

Очень часто студенты ошибочно считают, что профильное положение головы самое легкое в построении. Наоборот, чтобы при профильном положении правильно, на нужном месте, нарисовать ухо, глаз, скулу, необходимо представлять местонахождение невидимых в этом положении, но соответствующих им парных форм и мысленно увязать с ними изображаемые видимые.

Без чувства целостности формы, без осознания ее конструкции весь процесс рисования сведется к механическому копированию натуры.

Последовательность рисования головы живой натуры остается такой же, как при рисовании гипсовой головы. Законы построения формы головы остаются неизменными. Однако при построении головы живой модели необходимо помнить, что в основе ее пластики заложена структура не только костей черепа, но и расположенных на нем мышц.

Рассмотрим этапы рисования головы живой модели.

Первый этап (рис. 3.29, а). Начинаем рисунок, как всегда, с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Намечаем ракурс головы и основные пропорции.

Второй этап (рис. 3.29, б). Уточняем конструктивное построение формы головы, взаимосвязь деталей (лоба, носа, скул, подбородка, глаза) с общей формой. Определяем взаимосвязь парных частей головы. Не стоит на этом этапе увлекаться мелкими деталями (ресницами, роговицей, морщинками и др.). Сходство достигается не проработкой отдельных деталей, а точностью

определения пропорциональных отношений.

Третий этап (рис. 3.29, в). Уточняем пропорции и прорисовываем важные детали, от которых зависит сходство с натурой (глаза, нос, уши, характер прически). Мы должны переложить особенности пластики носа, скул, глаз и т.д. Разбиваем рисунок на свет и тень. Затем усиливаем контрасты светотени на основе тонких отношений. В зависимости от освещения ярче будет освещена выступающая часть формы: верхняя поверхность носа, скулы, лоб, выступающая часть подбородка. Затененными будут глазницы, нижняя поверхность подбородка, складка нижней губой. Верхняя губа всегда светлее нижней.

Четвертый этап (рис. 3.29, г). Уточняем и одновременно смягчаем форму деталей лица, все более приближая их к натуре. Проводим дальнейшую тональную проработку формы, находим нюансы света и тени. Следует внимательно сравнивать рисунок с натурой, а детали подчинять общей стремлясь придать рисунку законность и целостность.

Этюд головы человека в технике гризайли

Прежде чем приступить к живописному этюду головы, начинающему полезно выполнить один или несколько этюдов головы в технике гризайли.

Гризайль (франц. grisaille, gris — серый) — это живопись, выполненная оттенками одного цвета, когда изображение создается на основе тонких отношений (тонов различной степени светлоты) преимущественно одной или коричневой краски (рис. 3.30).

Цель этого задания — научиться передавать форму головы с помощью



Рис. 3.30. Н. Тырса. Портрет Анны Ахматовой

тональных отношений, чтобы впоследствии перейти к более сложной задаче — изображению головы в цвете. Это задание можно считать переходным от рисунка к живописи.

Задача формы головы с помощью гризайли отличается от передачи карандашом.

В рисунке анализируется конструкция головы и условно передается ее основная характеристика. Форма и конструкция могут передаваться иногда и без фона.

В технике гризайли форма головы рисуется не отдельно от фона, а обязательно вместе с тем окружением, в котором она находится.

Для одноцветной живописи лучше использовать темно-коричневые (сепия), умбра жженая, марс коричневый и черные акварельные или гуашевые краски. При работе гуашью используют белила. Не следует брать яркие краски (красные, оранжевые, зе-

леные и т.д.), так как в этом случае изображение теряет выразительность и остроту.

Фоном для головы может быть гладкая драпировка спокойного серого или коричневого цвета. Желательно, чтобы форма головы четко «читалась» на фоне. А освещение подчеркивало бы объем и характер натуры.

Выполнение этюда головы в технике гризайли также основывается на знании ее анатомического строения, конструкции и пропорций.

Работа над этюдом начинается с композиционного размещения рисунка на листе. Затем намечаем общий объем головы и шеи, сверяя движение и общие пропорции по срединной линии. Производим конструктивное построение формы головы. Подробная детализировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке для живописи не обязательны, все это появится позже, когда кистью будут прорабатываться детали головы. Сейчас важно, чтобы рисунок был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее отдельных форм.

На следующей стадии выполняем прокладку тоном. Пишем обобщенно, не увлекаясь деталями.

Лучше начать с теней, потому что они сразу определяют форму головы и дадут некий тональный камертон. Когда проложены теневые места, тогда появляется необходимость в решении фона, так как без него трудно угадать на белом листе теневую часть: она будет казаться излишне темной.

Для первой тоновой прокладки не следует брать краску в полную силу, иначе этюд получится слишком темным.

Следующий этап — конкретизация и уточнение формы головы. Прорабатываем переходы от света к тени, детали лица. Увлекаясь деталями, не забы-



Рис. 3.31. Последовательность работы над этюдом головы (гризайль)

вайте о цельности восприятия натуры. Все детали должны быть связаны между собой и с общей формой головы.

Последовательность работы над этюдом головы в технике гризайли представлена на рис. 3.31.

Работа над живописным этюдом головы человека

После того как выполнены этюды головы одним тоном, можно переходить к живописи цветом.

Живопись головы человека строится на общих основах создания живописного произведения. Задачи изображения головы сводятся к передаче ее строения, лепке формы цветом, выявлению индивидуальных особенностей натуры.

В живописном этюде необходимо передать цветовое богатство человеческого тела и его связь с окружающей средой.

Для того чтобы живопись головы не свелась только к срисовыванию внешних черт и раскраске локальными цветами, целесообразно начинать с кратковременных этюдов головы, в которых удобно решать конкретные задачи (см. рис. 14 на цв. вкл.).

В таких быстрых этюдах решаются задачи компоновки головы, цельного

видения, звучности цветовых отношений, нахождения колористического единства головы с фоном и т.д. Подобные этюды тренируют глаз, дают приобрести живописные и технические знания.

После кратковременных этюдов можно перейти к продолжительным заданиям, где изучение головы более углубленным.

Выполнение живописного этюда головы также можно разделить на этапы: выбор модели; определение ракурса для данной постановки; выбор освещения; выполнение предварительного рисунка; нахождение основных цветовых отношений; прописывание деталей, обобщение и завершение работы.

В рисунке под живопись надеемся передать конструктивное строение головы, ее положение в пространстве, намечить границы то тени.

Работа над этюдом, как всегда, идет от общего к частному. Сначала определяем общие тональные и цветовые отношения больших плоскостей, а затем небольшими мазками прописываем форму деталей и опять же сводим все на заключительном этапе к достижению цельности.

Начинать работу цветом лучше с темного места. Сравнивая тени с естественными частями лица, легче найти полутона. Научиться видеть тени в свете — трудная задача. Часто начинающие делают тени головы не цветом, что и свет, только утонченной серой краской. Тени на лице должны гармонизироваться и не скрывают естественного цвета лица.

Следует обращать внимание на облик на голове рефлексов от одежды и фона, а также на то, что цвет одежды всегда принимает оттенок, дополнительный к цвету фона. Знания и навыки, полученные при выполнении живописных этюдов головы человека, помогут грамотно по-

дойти к декоративному ее решению средствами цветной графики.

Контрольные вопросы и задания

1. Чем отличается рисование головы человека — живой модели от рисования гипсовой головы?

2. Расскажите о последовательности выполнения этюда головы в технике гризайли.

3. Какова роль кратковременных живописных этюдов головы?

4. Расскажите об особенностях работы над живописным этюдом головы человека.

5. Выполните этюды головы человека в двух поворотах в технике гризайли.

6. Выполните живописный этюд головы человека в трех положениях в пространстве.

Глава IV

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

§ 1. Анатомическое строение человека

Центральным и наиболее сложным видом учебного рисунка является рисунок человека. Из всего многообразия природных форм человеческое тело обладает наиболее совершенной и сложной организацией. К рисунку человеческой фигуры обычно предъявляются особо строгие требования. К примеру, если, делая набросок ветки с листьями, мы не дорисуем одного листа, то это не бросится в глаза. Однако, если мы неверно передадим пропорциональные отношения человеческой фигуры, это вызовет у зрителя неудовлетворение сходством, а возможно, даже ощущение уродства.

Изучение фигуры человека даст профессиональные знания, необходимые специалистам швейного производства. Для того чтобы грамотно рисовать человека в одежде, необходимо знание формы обнаженного человеческого тела, иначе изображение будет выглядеть пустым и плоским.

Основой грамотного рисунка является знание анатомии человека. В данном случае речь пойдет о пластической анатомии. Пластическая анатомия изучает внешнюю форму тела человека и те особенности его внутреннего строения, которые ее обуславливают. В сферу пластической анатомии входят кости, их соединения и мышцы.

Твердой опорой тела человека является его *скелет*, который состоит из

череп, скелета туловища и скелета верхних и нижних конечностей (рис. 4.1).

Основной конструктивный элемент туловища — *позвоночный столб*. Он состоит из отдельных позвонков, соединенных межпозвоночными дисками и связками (рис. 4.2). Различают семь *шейных* 1, двенадцать *грудных* 2, пять *поясничных* 3, пять *крестцовых* 4 и три или четыре *копчиковых* 5 позвонков. Шейный, поясничный и копчиковый отделы дугообразно изогнуты вперед, а грудной и крестцовый — назад.

Позвоночный столб служит опорой всего тела и благодаря определенному строению позвонков обеспечивает подвижность туловища, а также участие в формировании спины. Внизу позвоночник жестко соединен с *костями таза* 2 (см. рис. 4.1), представляющими собой кольцо. Кости таза обеспечивают прочное соединение позвоночника, а следовательно, и всего туловища с нижними конечностями, которые несут всю тяжесть туловища. Кроме того, тазом, как чашей, поддерживаются внутренние органы брюшной полости.

Верхняя часть позвоночника — *грудной отдел*, служащий местом прикрепления двенадцати пар *ребер*. Кости ребер, которые (за исключением двух пар нижних ребер) образуют *грудную клетку* 3. Верхние семь пар ребер соединены непосредственно с позвонками и называются *истинными* 4, девятая и десятая пары при помощи хрящей присоединяются друг к другу и к хрящу седьмой пары ребер и называются *ложными*. Вместе все эти ребра образуют *реберную дугу*. Нижние ребра задними концами прикрепляются к позвонкам, а передними — к *грудным тканям*. Вверху позвоночник заканчивается *черепом*. Скелет нижней конечности состоит из *бедренной кости*, *коленной чашечки* и *стопы*. *Бедренная кость* 5 — самая длинная кость скелета. Она со-

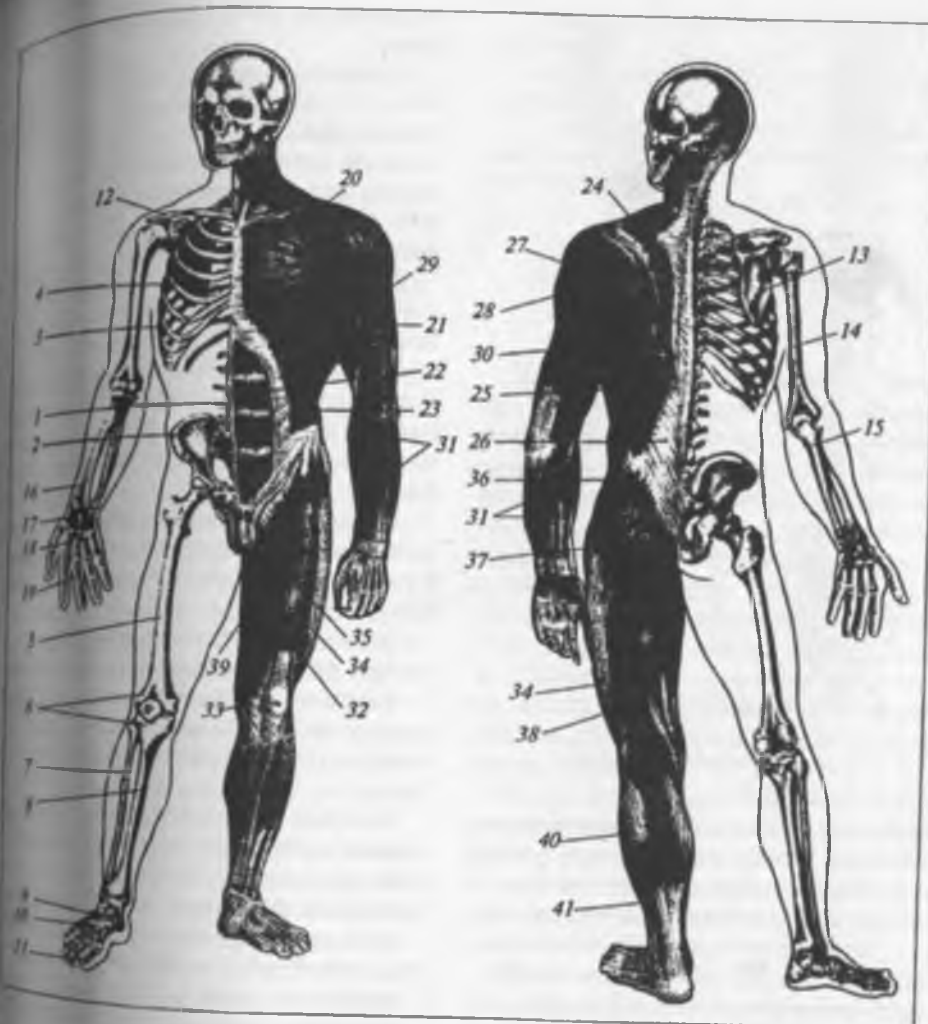


Рис. 4.1. Кости и мышцы человека

единена с шаровидной впадиной тазовой кости и образует *тазобедренный сустав* шаровидной формы, позволяющий ноге совершать в известных пределах круговые движения. Бедренная кость по отношению к вертикальной оси несколько выгнута вперед.

Бедренная кость при помощи *коленного сустава* 6 соединяется с двумя костями голени: *малой* 7 и *большой* 8

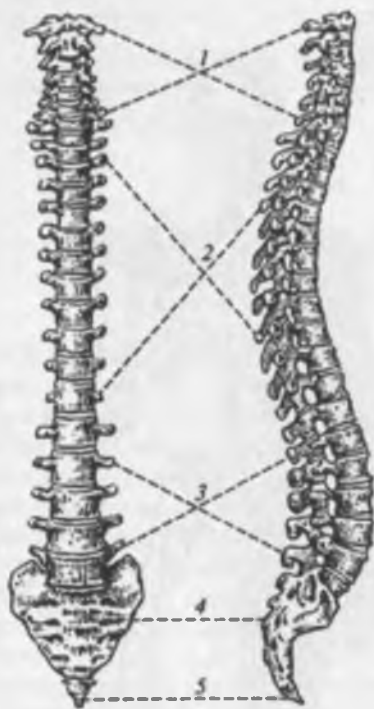


Рис. 4.2. Позвоночный столб

берцовыми. Скелет стопы составляют *предплюсна 9, плюсна 10 и фаланги пальцев 11*. Наличие двух костей голени допускает (хотя и ограниченное) вращение ступни вокруг продольной оси голени, чем мы пользуемся, когда при ходьбе изменяем направление пути.

Кости руки. Рука — самый подвижный аппарат человеческого тела, способный выполнять разнообразные сложные движения. Рука соединяется со скелетом туловища при помощи своеобразного рычага — *ключицы 12*, к которой прикреплена *лопатка 13*, а к ней — *плечевая кость 14*. Ключица поднимается и опускается, движется вперед и назад, а лопатка ходит вслед за ней, скользя вниз, вверх, наружу и внутрь.

Эти движения обеспечивают эластичные мышцы плечевого пояса, рас-

положенные на грудной клетке и плече.

К плечевой кости в районе локтевого сустава прикреплены две кости предплечья: *локтевая 15* и *лучевая 16*, которые дают возможность вращать кисть руки. Кисть состоит из трех костей: *запястья 17, пястья 18* и *фаланг пальцев 19*.

Мышцы туловища. Мышцы туловища в большинстве своем широкие, плоские, чего нельзя сказать о мышцах конечностей, которые характеризуются удлинненной формой. Некоторые мышцы туловища переходят на конечности и принимают участие в их движениях.

Рассмотрим те из мышц туловища, которые в наибольшей мере оказывают влияние на телосложение человека (см. рис. 4.1).

На наружной поверхности грудной клетки расположены такие мышцы: *большая грудная мышца 20* прикрепляется к грудине и тянет руку к туловищу и поворачивает ее внутрь. Она в основном формирует грудь;

передняя зубчатая мышца 21 расположена на боковой передней и задней поверхностях грудной клетки. Эта мышца тянет лопатку вперед и вверх;

прямая мышца живота 22 находится на передней поверхности туловища и сгибает его вперед;

наружная косая мышца живота 23 сокращаясь, сгибает туловище и обеспечивает наклон в сторону.

На спине расположены следующие мышцы:

трапецевидная мышца 24 сближает и опускает лопатки, позволяет откидывать голову, опускает и поднимает плечевой пояс;

широчайшая мышца спины 25 поднимает руку к туловищу, помогает сгибать ее внутрь и отводить назад;

общий разгибатель туловища 26

3. Какие кости образуют скелет верхних конечностей?

4. Какие кости образуют скелет нижних конечностей?

5. Расскажите о мышцах туловища и конечностей и их роли в образовании форм человеческого тела.

§ 2. Пропорции фигуры человека

В пластической анатомии изучение пропорций важно для эстетического восприятия строения человеческой фигуры и суждения об анатомическом типе, а также для приведения всех размеров и соотношений в удобную для практического применения систему.

Многие поколения художников изучали пропорции человеческого тела. Представления о красоте в различные исторические эпохи не были одинаковы. Художники отражали в произведениях искусства идеи и мировоззрения своего времени.

С древних времен единицей измерения человеческого тела выбиралась длина какой-то его части (головы, кисти, пальца, стопы и пр.), с которой сравнивались размеры всех других частей тела.

Ранее мы уже рассматривали учение о пропорциях в историческом аспекте. Несмотря на разнообразие теорий о пропорциях человеческой фигуры, выводы художников в основном близки.

Модельеры современной одежды ориентируются на пропорционально сложенные мужские и женские фигуры. Для специалиста, занятого в сфере создания современной одежды, очень важно знать закономерности пропорциональных соотношений фигуры, принятой за стандартный образец.

Под пропорциями человеческого тела понимается согласованная систе-

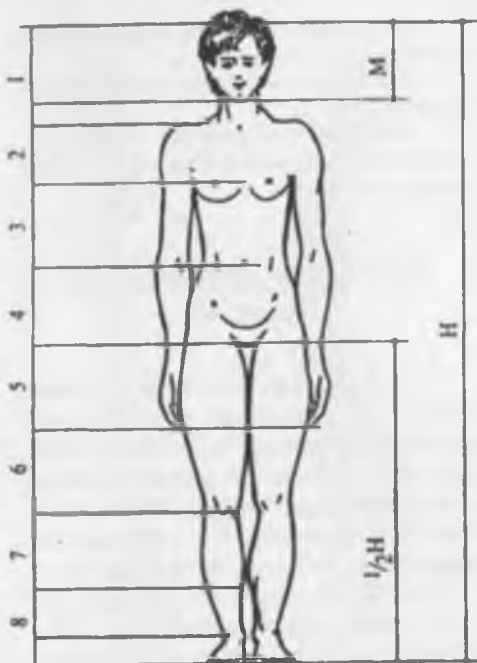


Рис. 4.3. Пропорции фигуры человека

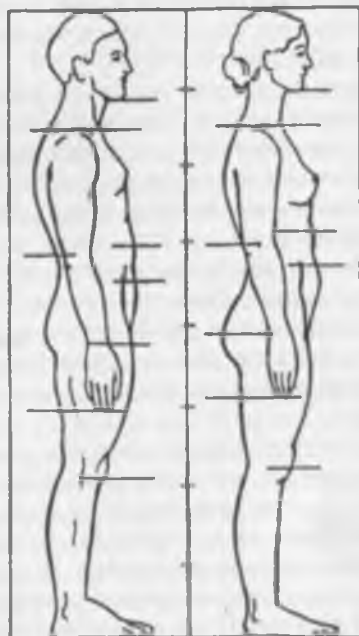


Рис. 4.4. Пропорции мужской и женской фигуры

ма всех его размерных величин. В всем разнообразии индивидуальности особенностей в строении фигуры человека можно усмотреть типичные черты, определенные закономерности пропорциональных отношений его частей.

Вспользуемся наиболее удобным пропорциональным канонем, где единицей измерения (модулем) является голова человека. Согласно этому канону вся фигура по высоте делится на одинаковых по размеру частей (рис. 4.3).

- 1 — голова;
- 2 — от подбородка до линии сосков;
- 3 — от линии сосков до талии;
- 4 — от талии до лобка;
- 5 — от лобка до середины бедра;
- 6 — от середины бедер до коленного сустава;
- 7 — от коленного сустава до икроножной мышцы;
- 8 — от низа икроножной мышцы до подошвы.

Также из рисунка видно, что по высоте фигура делится на две равные части в месте верхнего края лопаточного сочленения, локоть руки лежит на линии талии, а рука, в опущенном положении, концом среднего пальца касается до середины бедра. Также следует заметить, что длина распространения рук вместе с длиной плеч равна росту человека.

Существуют различия в пропорциях женских и мужских фигур. Мужская фигура отличается от женской высоким ростом и крепким сложением. У мужчин резче обозначены костные выступы и рельеф мышц, плечи более значительно шире бедер, шея более короткая и широкая.

Женская фигура отличается от мужской более короткими верхними и нижними конечностями, более широким тазом и узкими плечами, относительно меньшим размером кисти и стопы, меньшим лицевым отделом головы.

В сравнении с мозговым, меньшим размером скул и челюстей.

Для женской фигуры характерны более тонкая талия, длинная шея, не так сильно опущенные плечи. Верхний отдел грудной клетки у женщин уже, чем у мужчин, и меньше расстояние между сосками грудных желез. Грудная клетка у женщин короче, чем у мужчин, а живот длиннее, поясница изогнута больше вперед, а ягодичные мышцы выступают значительно сильнее назад. Вследствие большего накопления жира живот женщины имеет более округлую форму, и все тело имеет более мягкие очертания. На рис. 4.4 представлены пропорции мужской и женской фигуры.

Пропорции детских фигур изменяются в зависимости от возраста. Так голова новорожденного относительно к высоте всей фигуры как 1:4, а длина верхних конечностей составляет 2/5, а нижних — 1/3 высоты фигуры. Пупок — середина фигуры, а ширина головы равна ширине бедер.

Изменения в пропорциях и строении человеческого тела с возрастом происходят, с одной стороны, в увеличении размеров тела и всех его частей, а с другой — в резком изменении соотношений между отдельными частями тела. За весь период роста голова увеличивается в высоту в два раза, туловище — в три, руки — в четыре раза, ноги — почти в пять раз, а шея — в три раза. Окружность грудной клетки увеличивается в три раза. По сравнению с верхней нижней частью тела имеет тенденцию роста.

В пропорциях годовалого ребенка голова с шеей составляют 1/4 его роста (рис. 4.5), живот выпуклый и его размер преобладает над размером груди, конечности короткие. У 3-летнего ребенка (рис. 4.6) голова укладывается в высоту его туловища пять раз, грудь становится шире,

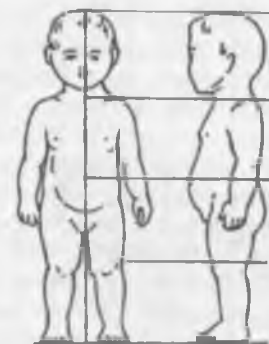


Рис. 4.5. Пропорции годовалого ребенка

пупок делит фигуру по высоте на две равные части. Талия еще не определена.

У 7-летнего ребенка голова укладывается в росте шесть раз (рис. 4.7), а туловище составляет 1/3 роста. Тело ребенка становится более стройным, удлиняются верхние и нижние конечности.

В пропорциях тринадцатилетнего ребенка голова составляет 1/7 высоты фигуры. В этом возрасте значительно увеличиваются конечности, укорачивается туловище, плечи становятся уже и немного вывешивается талия (рис. 4.8).

Из сказанного выше видно, что изменение пропорций отдельных час-

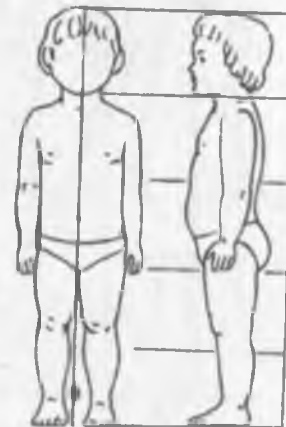


Рис. 4.6. Пропорции 3-летнего ребенка

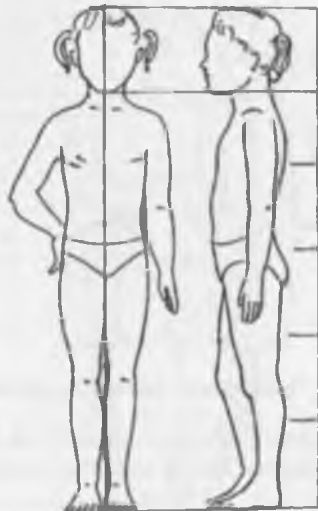


Рис. 4.7. Пропорции 7-летнего ребенка



Рис. 4.8. Пропорции ребенка 13 лет

тей тел детей в процессе роста происходит по годам неравномерно. Поэтому при проектировании детской одежды следует учесть, что одежда для детей по своим размерам и пропорциям не может быть ни уменьшенной копией одежды для взрослых, ни одинаковой для детей разных возрастов.

Также возрастная разница пропорциональных соотношений отдельных частей тела ребенка создает сложности при составлении системы пропорций для рисования детских фигур.

Контрольные вопросы и задания

1. Какую роль в вашей профессии играет знание пропорций фигуры человека?
2. Расскажите о пропорциях человеческой фигуры.
3. В чем различия пропорций женской и мужской фигур?
4. Как изменяются пропорции детских фигур в зависимости от возраста?

§ 3. Рисование гипсовой анатомической фигуры человека

Овладение мастерством рисования фигуры человека невозможно без знания пластической анатомии. При этом теоретических знаний не достаточно, необходимо применить на практике. В этом отношении полезно заниматься зарисовкой с муляжа скелета человека и гипсовой анатомической модели фигуры.

Скелет нужно осознать графически, т.е. уметь представить и нарисовать внутри фигуры. Он является основой фигуры и играет первостепенное значение в определении пропорций и построения. Некоторые части скелета служат отправными ориентирами в построении фигуры человека: ямка, лобковое сочленение,

догладного гребня тазовых костей (две парные точки), большие бугорки бедренных костей, коленные чашечки, лодыжки (внутренние и наружные), пяточные кости и концы пальцев.

Пропорции рук устанавливаются по точкам головок плечевых костей, плечевых и нижних головок локтевых костей. В кисти руки опорными точками являются выступающие косточки суставов и концы пальцев.

Опорных точек можно было бы указать и больше, но для охвата фигуры в рисунке можно ограничиться и этими (рис. 4.9).

Знание пластической анатомии дает понимание устройства тела человека и механизма его движений, позволяет строить рисунок фигуры человека исходя из его внутренней конструкции.

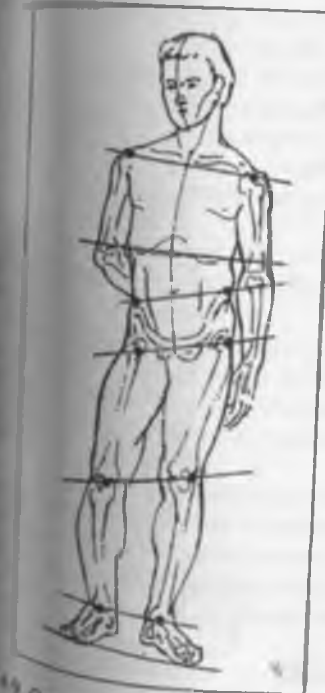


Рис. 4.9. Основные опорные точки фигуры человека

Изучению закономерностей строения форм и пластики человеческого тела способствует рисование анатомической модели фигуры человека.

В качестве образца используется экорше: гипсовый слепок анатомической модели фигуры работы известного французского скульптора Ж.А. Гудона (1741—1828). При отсутствии слепка можно выполнить рисунки мужской фигуры с ярко выраженной конструкцией и мускулатурой, ибо на мужской фигуре легче найти опорные точки.

Для учебного рисунка анатомической модели (рис. 4.10) необходимо взять половинку листа рисовальной бумаги или полуватмана. Это самый удобный размер, оправданный тем, что лист можно целиком охватить взглядом, да и рисунок получится достаточно круп-



Рис. 4.10. Главная линия движения фигуры человека (спереди и сзади)

ный. На меньшем листе нельзя хорошо прорисовать детали фигуры.

Это задание не предполагает длительный рисунок. В нем следует определить последовательность отдельных этапов рисунка, направленных на передачу движения, пропорций, форм и пластики фигуры. Таким образом, рисунок будет носить линейно-конструктивный характер с легкой прокладкой тона. Для решения поставленных задач желательно сделать два рисунка с разных точек зрения.

Итак, рассмотрим этапы рисования гипсовой анатомической фигуры человека.

Первый этап (рис. 4.11, а), необходимо поставить фигуру в положение, которое соответствует вашей точке зрения. Определяя композицию, размер рисунка на листе, наметить верхнюю точку фигуры (макушку) и нижнюю точку (следки).

Далее легкими линиями делаем общий набросок фигуры в заданной позе. Набрасывая ее общую массу,мечаем изгибы главной линии движения всего тела.

На передней поверхности фигуры главная линия идет от яремной ямки, проходит вдоль оси грудины, по середине живота и лобка, по внутрен-

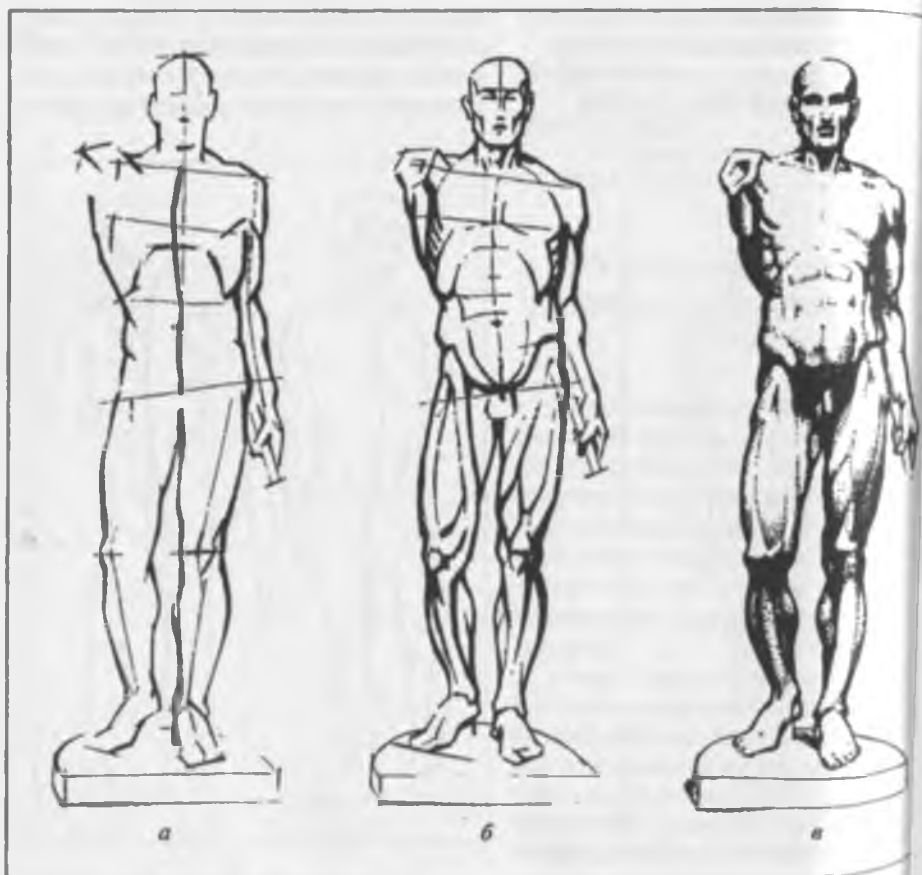


Рис. 4.11. Этапы рисования гипсовой анатомической фигуры человека

поверхности опорной ноги к лодыжке. Главная линия идет вдоль позвоночного столба, от седьмого шейного позвонка, через крестец, межпозвоночный разрез, вдоль внутренней поверхности опорной ноги и внутренней поверхности лодыжки.

Определив движение с помощью основной линии, зафиксируйте положение опорной ноги, наклон таза в сторону свободной ноги, наклон плечевого пояса и грудной клетки в сторону опорной ноги (противоположный наклон).

Затем уточняем движение и членение торса, как наиболее сложной и массивной части фигуры. На этой стадии также необходимо наметить основные объемы верхних и нижних конечностей, которые расположены не в прямой линии, а под углом друг к другу.

Особенно хотелось бы подчеркнуть, что на первом этапе рисунка, когда вычисляется общая масса и движение фигуры, нужно стремиться видеть фигуру цельно, т.е., прикасаясь карандашом к любому месту в рисунке, не выходя из виду всю натуру и весь рисунок в целом.

Второй этап (рис. 4.11, б). Уточняем пропорции, ориентируясь на основные точки костяка.

Найдя пропорции фигуры (головы, грудной клетки с плечевым поясом, таза и конечностей) по высоте и ширине, намечаем границы поверхности мышц.

Не увлекайтесь в этой работе мелкими деталями, помните о пластике и целостности общей формы крупных частей и всей фигуры. Рисунок следует вести легкими линиями, не допуская нажима и черноты.

На этом этапе следует наметить границы передних и боковых поверхностей фигуры и легкой тональной прокраской выделить теневые места.

Третий этап (рис. 4.11, в). Продолжается прорисовка отдельных частей фигуры. Учитывая освещение, переходим к моделировке формы линий и тоном. Больше всех освещены грудная клетка, голова, верхняя часть таза и бедро согнутой ноги. Тени залегают в нижней части живота, паховых складках, области шеи и коленных суставов, особенно у согнутой ноги.

На завершающей стадии рисунка следует обобщить обилие мышечных форм, выделить главные части тела, стремиться к выразительности пластики фигуры в целом.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите основные опорные точки фигуры человека.
2. Что такое главная линия движения тела и какова ее роль в построении фигуры человека?
3. Опишите этапы рисования анатомической модели.
4. Выполните кратковременные обобщенные рисунки скелета человека спереди, сбоку и сзади.
5. Выполните кратковременные наброски анатомической модели спереди, сбоку и сзади и прорисуйте в них по памяти скелет.

§ 4. Рисование конечностей человека. Рисование конечностей по представлению

Для более полного изучения пластики фигуры человека необходимо уделить внимание рисованию конечностей, особенно стопы и кисти.

Рисование конечностей вызывает особые трудности для учащихся при работе над эскизами моделей одежды на фигуре человека. Поэтому свободное

владение изображением конечностей составляет необходимый элемент профессионального мастерства специалиста, связанного с созданием одежды.

Особое внимание следует уделить анатомическому строению конечностей. Для этого полезно выполнить серию зарисовок скелета верхних и нижних конечностей с разных точек зрения и в разных положениях (рис. 4.12 и 4.13).

Следующим этапом изучения строения стопы и кисти является рисование гипсовых слепков этих конечностей. В гипсовых слепках форма представлена в более обобщенном виде и дает возможность лучше уяснить ее конструкцию. Зарисовки конечностей с гипсового образца ведутся от общего к частному и в уже известной нам последовательности. На рис. 4.14 представлены опыты рисования гипсового слепка сто-

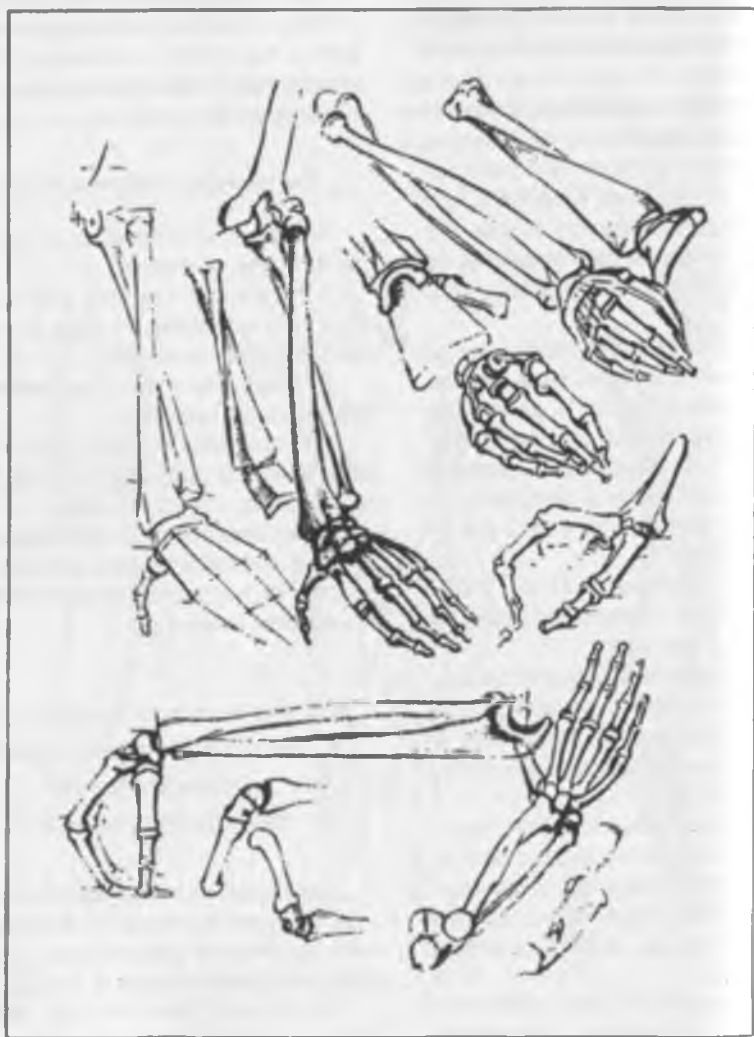


Рис. 4.12. Зарисовки скелета кисти и предплечья в различных ракурсах

После изучения объемно-конструктивной формы стопы и кисти переходят к рисованию этих частей с живой натуры.

Постановки для выполнения этого задания должны быть такими, чтобы рисующий смог с близкого расстояния рассмотреть взглядом изображаемый объект. Стул, на котором сидит натурщик, ставят на подиум. Руки и ноги должны находиться в естественном, спокойном положении, а освещение должно хорошо выявлять формы конечностей. Обязательно рядом с постановкой рисуют скелет конечностей, по возможности придав ему заданное движение.

При выполнении натурных зарисовок на полях основного рисунка можно делать вспомогательные анатомические прорисовки для лучшего понимания внутреннего строения форм конечностей в заданном положении (рис. 4.13).

Стопа — это объемная пространственная форма, имеющая сложную конфигурацию. Рисуя стопу, следует обратить внимание на ее сводчатое строение (рис. 4.16). Внутренний (реcessивный) и наружный (опорный) свод играют роль пружины, смягчающей толчки при ходьбе, беге и т. д. Тяжесть тела человека передается на свод стопы соответственно, на головки плюс-

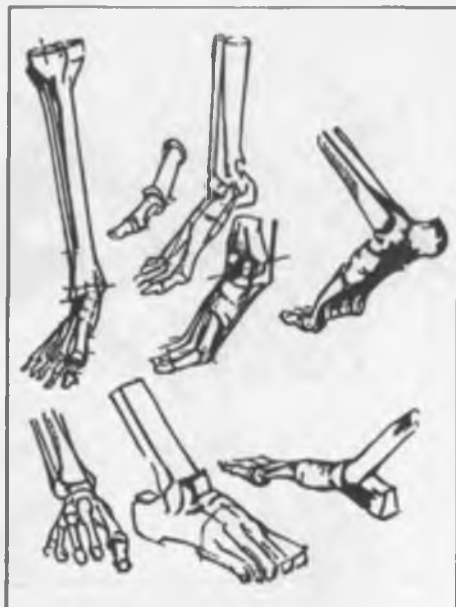


Рис. 4.13. Зарисовки скелета стопы и стопы с голенью в различных ракурсах

невых костей и пятку, и свод уплощается. При прекращении давления свод приобретает свою первоначальную форму.

Таким образом, свод стопы можно сравнить с отрезком пружинящей спирали. Подвижность голеностопного сустава дает возможность совершать различные движения стопой при неподвижности голени.



Рис. 4.14. Этапы рисования гипсового слепка стопы



Рис. 4.15. Учебный рисунок кистей рук

Пальцы стопы, кроме большого, поджаты внутрь, особенно мизинец. Самым длинным чаще бывает большой палец стопы, а каждый последующий — меньше предыдущего. Пальцы тоже ведут себя подобно пружи-

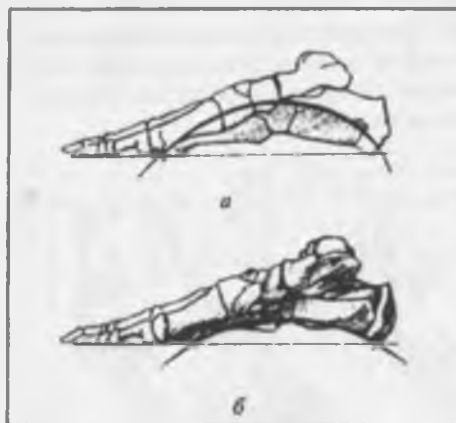


Рис. 4.16. Пластико-анатомические особенности свода стопы:
а — внутренний свод; б — наружный свод

нам, они придают эластичность движениям при ходьбе.

Следует обратить внимание на то, что внутренняя часть лодыжки находится выше наружной, поэтому линия щиколотки будет направ-



Рис. 4.17. Этапы рисования стопы в различных поворотах



Рис. 4.18. Примеры рисования кисти руки в различных поворотах



Рис. 4.19. Примеры рисования рук и ног в различных ракурсах



Рис. 4.20. Оси рук



Рис. 4.21. Примеры рисования кистей рук по представлению

на вниз от внутренней стороны к наружной.

Для лучшего усвоения формы линейно-конструктивные рисунки с живой модели выполняют в различных поворотах. Рисование ведется по этапам (рис. 4.17).

Сначала намечают основные направления голени, стоп и проводят осевую линию, идущую от щиколотки до пальцев. Намечают край пальцев и край пятки, общий объем ноги. Далее приводят форму стопы к геометрическому виду. Затем выявляют детали. На завершающем этапе уточняют

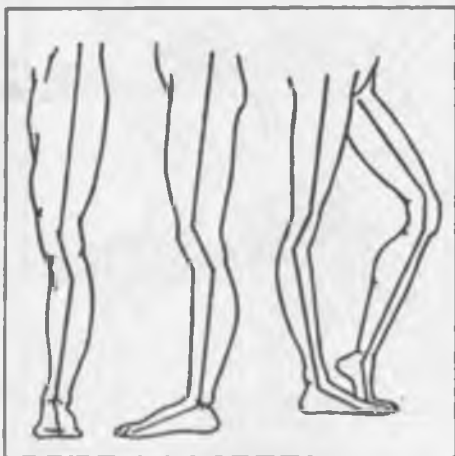


Рис. 4.22. Оси ног

отдельные участки и всю форму стопы в целом. Легкой прокладкой подчеркивают конструктивные особенности формы.

Кисть руки является наиболее трудным объектом для рисования. В результате длительного эволюционного процесса она приобрела совершенную форму и пластическую красоту.

Форма кисти индивидуальна, характеризуется сложностью пластической формы. Кисть очень подвижна и в изобразительном искусстве часто является важным элементом для раскрытия образа.

Рассматривая пропорции кисти, следует заметить, что длина пальцев равна длине запястья с пястью, средний палец — самый длинный; указательный палец доходит до основания второго среднего, а четвертый — до середины. Мизинец доходит до второго сустава безымянного пальца; большой — до среднего сустава указательного.

Запястье, пясть и четыре пальца являются продолжением предплечья. Большой палец находится в стороне, конструктивно прикрепляется отдельно — со стороны лучевой кости. Такое расположение большого пальца позволяет крепко захватывать предметы.

Если мы слегка согнем пальцы, увидим, что линии головок пальцев

кистей и суставов пальцев, будут не прямыми, а дугообразными. Также следует заметить, что у оснований пальцев немного шире концов.

Рисунок кисти руки ведут по принципу от общего к частному. Наметив характерное движение кисти, определяют ее общие пропорции по соотношению: предплечья с кистью (лучезапястный сустав), головки пястных костей, фаланги пальцев. Запястье и пясть следует рассматривать как единую форму. Прорисовывая кисть руки, особое внимание надо уделить построению боковой формы, конструкции и пропорциям (рис. 4.18).

Изображения рук и ног должны вестись с учетом законов перспективы, что способствует выразительности и грамотности рисунка. Это важно при изображении не только стоп и кистей, но и конечностей целиком, в соединениях с плечевым и тазобедренным поясом (рис. 4.19).

Для рисования моделей одежды на фигуре руки и ноги рисуются обобщенно, без проработки мелких деталей. В этом случае их достаточно изображать лишь в нескольких характерных движениях.

В прорисовке рук имеют значение три оси: плечевой кости, предплечья



рис. 4.23. Последовательность рисования стопы и стопы в обуви по представлению



Рис. 4.24. Изображение конечностей в эскизах моделей одежды

и кисти. При сгибании руки эти оси располагаются под углом друг к другу (рис. 4.20).

Рисуя кисть по представлению, необходимо сначала наметить ее общее очертание, затем легкими линиями — дуги головок пястных костей и суставов пальцев, далее — движение пальцев и прорисовываем кисть (рис. 4.21).

Следует помнить, что рука по длине доходит до середины бедра, локоть опущенной руки находится на уровне талии, а длина кисти равна $3/4$ высоты головы.

Нога, как и рука, имеет три основные оси: бедра, коленного сустава и голени (рис. 4.22).

Длина ноги от подошвы до тазобедренного сустава составляет половину высоты всей фигуры. В области колена нога делится пополам. Высота стопы — примерно $1/10$ длины ноги.

При рисовании ноги по представлению особое внимание уделим сто-

пе, форму которой можно представить в виде призмы. Грани этой призмы отвечают подъему плюсны, поперечности пальцев и высоте стопы. На основе такой призмы легко прорисовать как форму стопы, так и форму стопы в обуви (рис. 4.23). Чем выше нарисован каблук обуви, тем выше будет грань призмы, соответственно увеличится длина основания призмы, а следовательно, в отношении к плоскости опоры пальцы станут более изогнутыми.

Примеры рисования обуви представлены в приложении 1.

В эскизах моделей одежды руки и ноги в обуви изображают обобщенно, часто только их контур (рис. 4.24).

Контрольные вопросы и задания

1. Какую роль играет знание анатомического строения конечностей человека при их изображении?
2. С какой целью выполняют рисунки гипсовых слепков рук и ног?
3. В какой последовательности выполняется рисование стопы и кисти руки с натуры?
4. В чем особенности изображения рук и ног при выполнении эскизов моделей одежды на фигуре?
5. Выполните рисунки рук в различных движениях с натуры и по представлению.
6. Выполните с натуры и по представлению рисунки ноги в различной обуви.

§ 5. Рисование человека с живой модели. Живопись этюд обнаженной фигуры человека

Человек — наиболее сложный и интересный объект изобразительного искусства. Каждого человека можно выделить из массы людей по общим чертам, присущим всем людям, но в то же время отличают индивидуальные особенности, связанные с внешними, психическими и другими данными.

Рисование человека с живой модели — задача чрезвычайно сложная, требующая навыков, которые приобретаются путем систематических упражнений.

Трудности рисования фигуры с живой модели заключаются в том, что человек не может долго стоять неподвижно. В процессе рисования модель постоянно меняет свое первоначальное положение. В этом случае рисующий не может постоянно исправлять свой рисунок, здесь приходится брать за основу позу рисовать по памяти и по представлению, что способствует развитию зрительной памяти.

Умение рисовать по памяти и по представлению имеет большое значение при выполнении эскизов и зарисовок моделей одежды на фигуре человека.

Следующая трудность состоит в том, что в отличие от анатомической модели фигуры в фигуре живой модели, особенно в женской, формы сглажены.

Для грамотного конструктивного построения фигуры необходимы знания анатомии, чтобы правильно выявлять нужные мышцы и обобщать их формы в одну большую.

Также следует помнить о том, что, рисуя живую модель, мы изображаем не статичную фигуру, а конкретно человека с присущими ему индивидуальными особенностями.

Для рисования обнаженной фигуры человека нужно выбирать интересное пластическое отношение модели. Подойдут художники, так как у них хорошо просматривается модельная основа.

Модель должна стоять на подиуме спокойной позы, с опорой на одну ногу, лицом к рисующим (движение должно четко читаться). Для первых этюдов не следует давать сложные позы или сложный ракурс.

Натурщик располагается на спокойном фоне. Освещение должно быть не сильным и верхнебоковым. Желательно на некотором расстоянии от постановки разместить скелет человека и экорше Гудона — все это поможет сделать анатомический анализ живой фигуры.

Последовательность рисования фигуры с живой модели та же, что при рисовании гипсовой анатомической фигуры. Перед началом рисования следует рассмотреть фигуру с разных сторон и понять характер ее движения, т.е. выяснить, как изменяются части фигуры, каково соотношение этих частей между собой и фигурой в целом.

При рисовании фигуры в движении нужно учитывать условие устойчивости. Человеческое тело, как и всякий материальный предмет, имеет центр тяжести.

Для сохранения тела в устойчивом положении необходимо, чтобы отвесная линия, условно проведенная из центра тяжести, падала на землю в пределах площади опоры.

Площадью опоры (при положении стоя) называется область, занятая подошвами ног, плюс промежуток между ними. При движении человека центр его тяжести смещается в ту или иную сторону. Причем как бы он ни смещался, отвесная линия, условно опущенная из него, должна оставаться в пределах площади опоры, иначе тело потеряет равновесие (рис. 4.25).

Рисование обнаженной модели начинаем, как всегда, с определения места расположения и размеров рисунка, т.е. с его композиции на листе. Размер фигуры намечаем двумя горизонтальными линиями. Проводим вертикаль и наносим на ней основные пропорциональные соотношения частей фигуры. Далее проводим горизонтальные оси, определяющие движение частей тела.

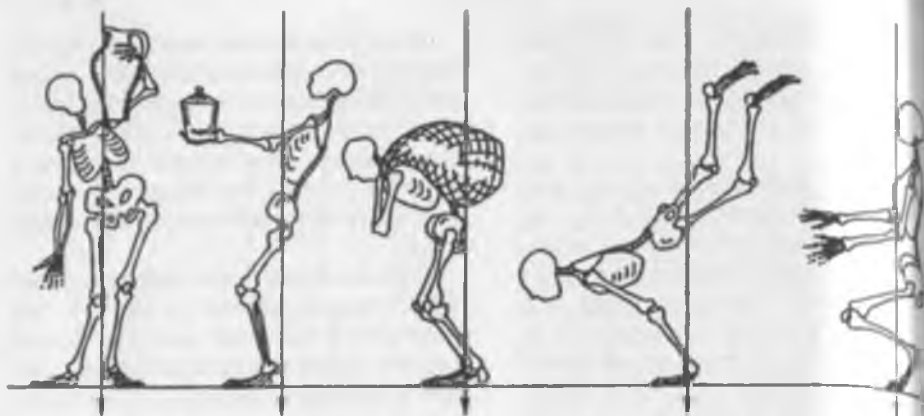


Рис. 4.25. Положение центра тяжести фигуры человека при различных движениях

При положении фигуры с опорой на одну ногу вертикаль, опущенная из центра тяжести, проходит через стопу опорной ноги. Серединная линия ту-

ловища проходит от яремной кости через грудину, пупок, к лобку и б-зогнута в сторону, противоположную опорной ноге.

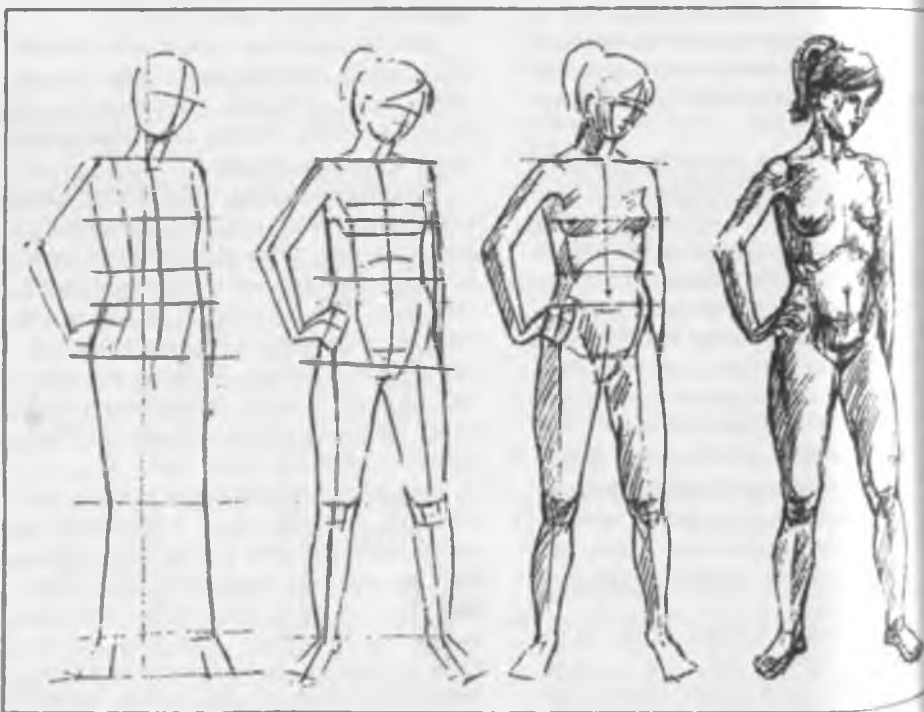


Рис. 4.26. Этапы рисования обнаженной фигуры человека



Рис. 4.27. А. Лосенко. Натурищик

По горизонтальным осевым линиям намечаем расположение основных опорных точек фигуры. Затем определяем основные линии рук, стопы, ног. Легкими линиями намечаем объем грудной клетки, таза, конечностей, наклон шеи и плеч. Также следует наметить положение ключиц и сосков груди.

На следующем этапе работы уточняем пропорции, характер движения и индивидуальные особенности фигуры, все время сравнивая части между собой и фигурой в целом. Легкой грифельной намечаем боковые поверхности головы, шеи, торса и конечно-

нее. Далее продолжим моделировку частей фигуры с учетом их пластическо-го строения и характера. При выявле-



Рис. 4.28. А. Иванов. Сидящая натурщица с поднятой рукой

нии тоном объемов частей фигуры следует помнить о конструктивных особенностях их форм. Не стоит слишком увлекаться тоном, чтобы не зачернить рисунок.

На завершающем этапе следует все детали тонально подчинить главному, т. е. обобщить рисунок.

На протяжении всего процесса рисования полезно отходить от работы и на расстоянии сравнивать рисунок с натурой: на расстоянии лучше видны ошибки. Этапы рисования обнаженной фигуры человека с живой модели отображены на рис. 4.26.

Важное обучающее значение для начинающих имеет знакомство с работами мастеров изобразительного искусства (рис. 4.27 и 4.28). В их рисунках



Рис. 4.29. наброски обнаженной фигуры, выполненные линией. Учебные рисунки

хорошо видно, как художники передают пластику человеческой фигуры, ее движение, как моделируют форму тоном.

Длительные рисунки фигуры человека формируют умение видеть и анализировать сложную форму, подчинять детали целому; вырабатывают чувство пропорциональных и тональных отношений. Однако в длительных рисунках теряется свежесть восприятия.

Чтобы развить остроту зрения и умение выявлять и фиксировать на бумаге главное в движении и пластике фигуры человека, полезны краткосрочные рисунки и зарисовки с натуры и по памяти.

На набросок или зарисовку фигуры человека отводится от 10 до 30 минут. Поэтому от рисующего требуется умение лаконичными средствами и обобщенной трактовкой передать самое характерное в модели — основные пропорции и остроту движения. Владение наброском имеет большое значение в творческой работе над эскизами моделей одежды.

Наброски могут выполняться разными графическими материалами: графитными карандашами (М и 2М), прессованным углем, сангиной, соусом, цветными карандашами, тушью и пером.

В наброске должны отразиться знания и опыт, приобретенные в жизни натуры. По мере накопления можно сокращать время, отведенное на его выполнение от 15 до 5 минут.

Главным выразительным средством в краткосрочных рисунках является линия, контур. Динамичная линия, ее ширина и нажим способны передать не только пластику фигуры, характер движения, но и трехмерную форму (рис. 4.29).

Помимо набросков, выполненных только линией, существенное значение имеют зарисовки с нанесением обобщенных теневых плоскостей. В зависимости от нажима карандаша можно получить широкие или узкие, темные или светлые, мягкие или жесткие штриховые пятна (рис. 4.30).

Большое значение для развития зрительного восприятия имеют рисунки по памяти. Набросок по памяти дает возможность запечатлеть быстро проходящие явления, зафиксировать самое главное, неповторимое и индивидуальное.

Это достигается специальными упражнениями. Например, рисуя в течение минуты, должен рассмотреть и запомнить позу натурщика. Занявшись туршиком уходит, а учащийся должен

произвести на листе по памяти движение и характер модели. По истечении отведенного на набросок времени ученик возвращается в исходную позу, а учащийся корректирует свой набросок.

Рисование с натуры по памяти и воображению формирует образное мышление, так необходимое в творческой деятельности.

Живопись обнаженной фигуры человека хитр и имеет свои особенности, но подчиняется тем же общим законам, что и живопись всех других предметов.

Для постановки необходимо выбрать натурщика хорошего телосложения, с хорошо читающейся пластикой строения тела. Модели надо принять такую позу, чтобы она хорошо смотрелась со всех точек зрения. Фон должен быть нейтральным, гармоничным с фигурой и выявляющим образные краски тела.

Разные части тела отличаются друг от друга по окраске. Грудная клетка имеет более холодные цвета, чем ноги, которые отличаются красноватым оттенком, особенно в тех случаях, когда натурщик долго находится в вертикальном положении. У поднятых рук оттенок светлее, чем у опущенных, к которым прилив крови больше.

Поскольку цветовые различия между отдельными частями тела, надо помнить, что живопись этюда не должна быть пресочными нюансами. Восприятие натуры должно оставаться чистым.

На цвет тела человека также влияют освещение и окружающие предметы. Примером может служить работа Ренуара «Обнаженная» (см. рис. 4.31, вкл.). Фигура вся в голубоватых рефлексах, атласное тело серебристо-жемчужное. Живопись Ренуара представляет собой радужно-жемчужное тело в нечто радужно-жемчужное. Не случайно эта кар-



Рис. 4.30. Наброски обнаженной фигуры с обобщенной тональной проработкой. Учебные рисунки

тина получила второе название — «Жемчужина».

Итак, задача этюда заключается в том, чтобы в небольшом цветовом объеме, с помощью множества тонких оттенков живописно вылепить тело обнаженной натуры.

Контрольные вопросы и задания

1. Какова специфика и последовательность рисования обнаженной фигуры человека?
2. В чем заключается условие устойчивости фигуры?
3. Какова роль кратковременных рисунков и чем они отличаются от длительных?
4. В чем особенности работы над живописным этюдом обнаженной фигуры человека?

5. Выполните наброски с обнаженной фигуры человека в различных движениях.

6. Выполните этюд обнаженной фигуры человека в технике алла-прима.

§ 6. Рисование человека в одежде. Этюд человека в одежде

Чтобы лучше понимать красоту и разнообразие форм одежды, будущие специалисты швейной промышленности должны уметь хорошо чувствовать и рисовать фигуру человека в одежде.

Одежда может изменить облик человека, внести новые дополнительные средства в создание его образа.

Складки одежды (драпировки) имеют большие выразительные возможности и всегда привлекают художников



Рис. 4.31. Афина, опирающаяся на копье. Рельеф с афинского Акрополя. V в. до н.э.

разных эпох. Сколько изысканности, грациозности в драпировках одежд древних греков! Античные одеяния, изображенные в древнегреческой скульптуре, демонстрируют нам непревзойденные образцы драпировок, позволяющих совершенство и пластичность человеческого тела (рис. 4.31). В Средние века доминировали строгие, тяжелые, угловатые складки, скрывающие фигуру. В эпоху Возрождения, развивавшую эстетические идеалы античности, складки одежд приобретают музыкально-ритмический характер, подчеркивающий естественность пропорций человеческой фигуры (рис. 4.32).

Изображение драпировки одежды на рисунке не сводится лишь к простому прорисовке видимых складок материи. Необходимо предварительное изучение пластики драпировки, форм



Рис. 4.32. А. Дюрер. Прогулка. Гравюра на меди

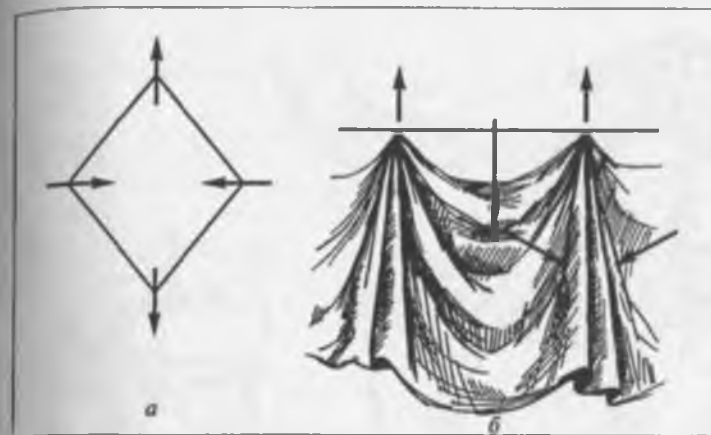


Рис. 4.33. Складки, образованные при косвенном сжатии:

а — схема воздействия сил; б — пример образования складок на ткани

с которыми материал связан или соприкасается.

Одежда пластически связана с фигурой человека. При рисовании человека в одежде нужно знать законы образования складок на материи, что позволит создать выразительный образ.

Складки на ткани образуются тогда, когда она занимает площадь меньшую, чем ее собственная. О форме и характере складок можно судить на основании физических данных материала: волокнистого состава, характера переплетения нитей, толщины и т. д.

В теории сопротивления материалов известен термин «модуль упругости», который выражает степень сопротивления материи при сгибании. Материал, обладающий высоким модулем упругости (плотное сукно, парусина, кожа и т. д.), образует при сгибании большие жесткие складки, а материя с низким модулем упругости (тонкий шелк, батист, тонкое сукно) — мелкие, частые складки.

При образовании складок играет роль также свойства материи, а также большое значение имеют величина и направление

приложенной силы при сжатии или растяжении (рис. 4.33).

Различают складки *прямые, круглые, диагональные, радиальные и дугообразные*. Все эти типы складок в зависимости от формы поверхности, на которой размещается материя, могут сочетаться между собой.

Рассмотрим складки, которые образуются на одежде при различных движениях человека. Например, при сгибании руки в локте на рукаве образуются прямые (если ткань плотная и жесткая) или круглые (мягкая пластичная ткань) складки (рис. 4.34, а, б).

Если мы сгибаем руку, то локоть является центром радиальных складок на вытянутой стороне рукава, тогда как с вогнутой стороны образуется ряд прямых складок.

На брюках сидящего человека у колена образуются радиальные складки, переходящие в диагональные на бедрах и на икрах (рис. 4.34, в). При повороте плечами вперед идущее плечо образует на спине ряд диагональных складок, направленных от поясицы (рис. 4.34, г).

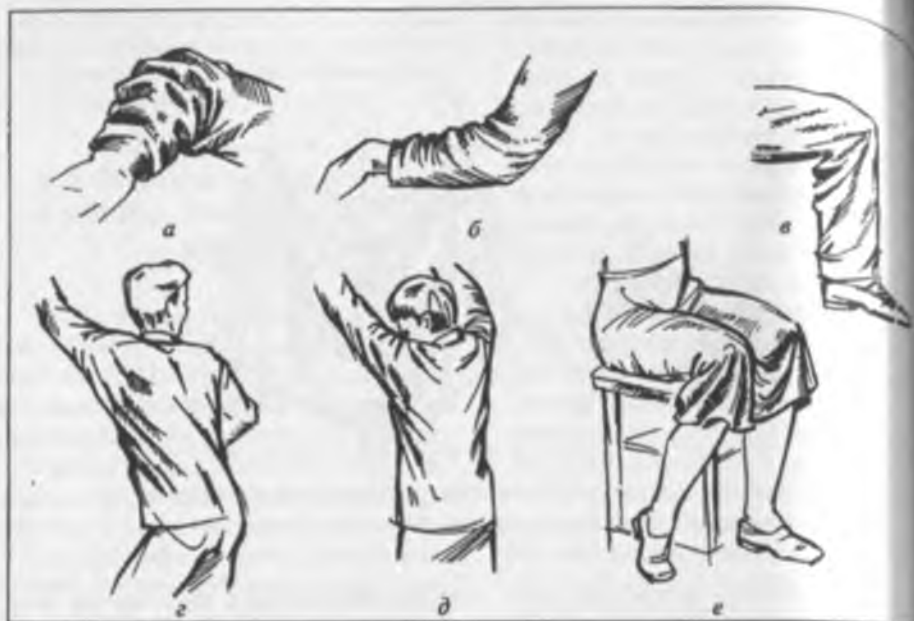


Рис. 4.34. Складки, образованные движениями человека



Рис. 4.35. Варианты искусственно созданных складок

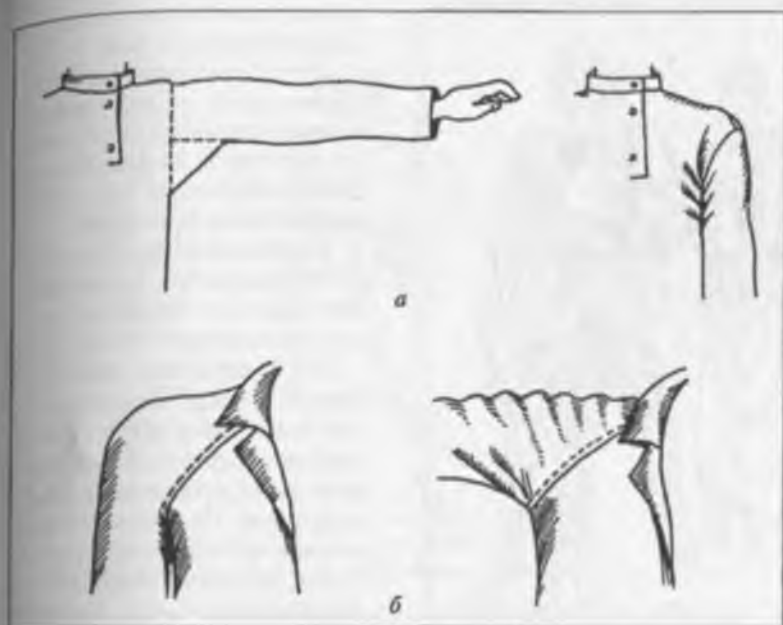


Рис. 4.36. Образование складок при различных покроях рукава

Вытянутые вперед и немного вверх
ски создают на спине ряд горизон-
тальных прямых складок (рис. 4.34, д).
На юбке сидящей дамы между ко-
ленями образуются одна или несколь-
ко дугообразных складок, в то время
как от колен идут радиальные складки
(рис. 4.34, е).

Также очень важно учитывать и по-
рой одежды. Мы можем встретиться
искусственно сделанными складка-
ми, заложенные в одну сто-
ну или встречные складки, сборки,
швы и т.д. (рис. 4.35).

Узкие по покрою рукава будут об-
разовывать разные складки при одном
и том же движении. Так, на обычном
прямом рукаве при поднятой в сто-
ну руке образуются складки в рай-
оне плеча. А если это горизонтально
рукав русской рубахи, то при
движении складок на нем не ока-
жется. Наоборот, расправятся склад-
ки, которые при опущенной руке шли

от угла плеча к подмышкам (рис. 4.36,
а). Рукав «реглан» при опущенной руке
дает несколько складок под мышкой;
при поднятой же руке складки будут
такие, как и у пиджачного рукава, толь-
ко прямые складки на наружной сто-
роне рукава пойдут выше, на плечо к
воротнику (рис. 4.36, б).

При рисовании фигуры человека в
одежде важно найти главное, ведущее
движение складок, отобрать из общей
массы те, направление которых соот-
ветствует движению фигуры и опре-
деляет ее выразительность.

Научиться быстро ориентировать-
ся в большом количестве складок
одежды можно с помощью выполне-
ния кратковременных набросков фи-
гуры человека, задрапированного в
ткань и принимающего различные
позы. Такие наброски научат фиксиро-
вать на бумаге только главное в це-
лях достижения общей выразительно-
сти рисунка (рис. 4.37).



Рис. 4.37. Зарисовки драпировок на фигуре человека. Учебный рисунок

Рисование фигуры человека в одежде — задача сложная, и поэтому рисунок одетой фигуры лучше начинать с выбора женской модели. Женская фигура предполагает более широкий выбор одежды, чем мужская, и, соответственно, больше возможностей в передаче различных форм и фактур.

Модель нужно ставить в простой позе с опорой на одну ногу. Одежда должна быть неяркой по цвету, ясной по форме и так облегать фигуру, чтобы сквозь нее хорошо читались особенности телосложения и характер движения.

Рисуя фигуру человека в костюме, необходимо все время представлять сквозь одежду форму и строение человеческого тела. Начинать рисунок следует с общего наброска фигуры, мысленно представив ее без одежды. Определяем в наброске положение таза,

торса, плечевого пояса, верхних и нижних конечностей.

Этот предварительный набросок должен дать общее представление о главных особенностях модели. Его можно выполнить легкими линиями, чтобы на следующих этапах можно было корректировать рисунок.

Постановка фигуры, определение ее пропорций и характера движения проводятся в уже описанной выше последовательности по опорным точкам.

На следующем этапе намечаем на фигуре одежду, подчиняя ее форме и положению тела натурщика. Из множества складок выбираем наиболее характерные, выявляющие форму и пластику тела. Складки одежды при движении человека образуются в районе плеча, локтевого сгиба, поясной зоны, тазобедренного и коленного суставов. Только ясное представление о характере движения фигуры позволит правильно нарисовать складки.

Также на этом этапе следует определить основные отношения света и тени без детальной тональной лепки форм.

На заключительном этапе работы рисунка продолжаем тональную работу фигуры и одежды, выявляя пластическую взаимосвязь тела и драпировок. Обобщаем детали и уточняем силуэт фигуры, не забывая при этом об индивидуальных особенностях модели. Последовательность рисования фигуры человека в одежде представлена на рис. 4.38.

Следует отметить, что не стоит вводить на данное задание большое количество времени. Цель этой работы состоит в том, чтобы передать фигуру человека в движении, ее индивидуальные особенности, взаимосвязь одежды и пластику человеческого тела. Рекомендуемое для зарисовок время — от 15 до шести часов, в зависимости от сложности постановки и задачи этюда. Также для развития зрительной памяти



Рис. 4.38. Последовательность рисования фигуры человека в одежде

Решения вышеуказанных задач четырех-пятичасовые постановки желательно выполнять с краткосрочными набросками от 5 до 15 минут (рис. 4.39).

Рисование фигуры человека в одежде формирует у будущих специалистов осознание того, что в условиях производства они будут не просто изготавливать одежду, а проектиро-

вать ее для человека, формировать его образ, помогая подчеркнуть индивидуальность и достоинства.

Живописное решение фигуры человека также опирается на знания пластической анатомии, основ перспективы и законов цветоведения. Цель этюда фигуры человека в одежде — передача с помощью кисти и красок



Рис. 4.39. Краткосрочные зарисовки фигуры человека в одежде. Учебные рисунки

общего впечатления от модели, ее характера, пропорций, движения и цветовых отношений одежды, тела человека и фона.

Нужно помнить, что в этюде фигуры человека в одежде важно научиться выявлять форму тела, скрытую под складками и драпировками ткани. Знание пластической анатомии человека не позволит бессмысленно копировать образующиеся складки одежды, а поможет построить и передать их в рисунке с учетом особенностей человеческого тела и характера его движения.

Для учебной постановки не следует выбирать очень широкую и бесформенную одежду. Наоборот, под одеждой должны быть видны конструкция тела, его пропорции и движение.

Пластика фигуры человека может быть представлена множеством самых различных светотеневых колебаний. В живописи это достигается разнообразием цветовых оттенков. Таким образом, в начальных постановках следует избегать пестрых и ярких цветовых сочетаний. Спокойные, не слишком темные цвета одежды будут хорошо выявлять форму тела модели.

В живописном этюде важную роль играет фон, на котором изображена модель. Поэтому, выбирая фон для постановки, следует помнить о взаимосвязи его цвета с цветами модели. Необходимо, чтобы силуэт фигуры в одежде хорошо читался на фоне.

Последовательность работы над этюдом человека аналогична этапам работы над натюрмортом. Как и прежде, нужно начать с постановки. Затем выбрать точку зрения на модель, продумать композиционное размещение этюда на листе. Далее нужно сделать рисунок и приступить к живописному решению постановки.

В подготовительном рисунке главное внимание уделяется одетой фигу-

ре, ее движению и основным пропорциям. Следует наметить направления складок одежды. Рисунок не должен быть очень детализированным, так как при работе цветом это может помешать к раскрашиванию.

Далее определяем основные цветовые отношения. Прокладываем основные цвета тела, волос, одежды и фона. Вести работу следует сразу по всей поверхности этюда, начинать с отдельных частей, цвет которых наиболее важен. Изображение фигуры в пространстве должно опираться на законы линейной и воздушной перспективы. Одежда фигуры лепится мазками гораздо сильнее, чем фон.

На завершающем этапе этюда работают теневые поверхности фигуры и драпировок, полтона, свет, прорисовываются детали. Чуть не ошибиться в передаче отношений между цветом тела, волос, одежды и фона, необходимо все время сравнивать отношения больших цветовых масс. В завершение обобщаем этюд, убираем лишние детали, во избежание излишней подробности ослабляем цветовые контрасты, выделяем цветом главное.

Этюды фигуры человека могут быть длительными и краткосрочными. Краткосрочные этюды отличаются свежестью, свежестью палитры (см. рис. на цв. вкл.). Длительные этюды — полноценные живописные изображения. Желательно чередовать длительные и краткосрочные этюды, чтобы избежать сухости и вялости в длительных работах.

Контрольные вопросы и задания

1. Какое значение имеет одежда, как средство художественного выражения?
2. Расскажите об образовании складок на одежде при различных движениях человека?
3. В чем состоят особенности рисования фигуры человека в одежде?

4. Каковы задачи этюда человека в одежде?

5. Выполните несколько набросков драпировки на манексене и фигуре человека.

6. Сделайте сначала с натуры, а затем по памяти наброски фигуры человека в одежде и покажите взаимосвязь драпировки с формой тела и характером движения человека.

7. Выполните этюд одетой фигуры в двух позах в технике алла-прима.

§ 7. Рисование фигуры человека по представлению с применением пропорциональных схем

Для выполнения эскизов моделей одежды очень важно приобрести навыки прорисовки модели на фигуре человека. В этом случае необходимо руководствоваться данными о пропорциях фигуры и уметь передавать пластику человеческого тела и пластику его движений. Костюм органически связан с фигурой человека и художник, изображая фигуру в одежде в различных позах, использует целый арсенал тех или иных графических приемов и техник художественной выразительности.

Рисунки моделей одежды, как правило, отличаются некоторой условностью и обобщенностью. В них нет детальной проработки фигуры человека. При выполнении этих рисунков можно использовать схемы, в основе которых лежат данные о пластической анатомии человеческого тела. Конечно, все пропорциональные схемы условны, однако их применение позволяет достаточно выразительно передавать различные позы стоящего человека.

При рисовании моделей одежды на манексене или натуре удобно использовать пропорциональную схему. Рассмотрим этапы построения женской фигуры с использованием этой схемы. За единицу изме-

рения, модуль (М), принимается голова (рис. 4.40, а). Проводим вертикальную линию и откладываем на ней восемь одинаковых отрезков и через полученные точки проводим горизонтальные линии: подбородка, плеч, груди, талии, таза, середины бедер, коленного сустава, середины икр, стопы.

Линия плеч проводится через верхнюю треть расстояния от подбородка до груди, а линия лодыжек — через нижнюю треть расстояния от середины икр до стопы.

На горизонтальных линиях откладываем величины ширины фигуры:

длина плеча — $\frac{3}{4} M$;

ширина талии — М;

ширина таза — $1,5 M$;

ширина шеи — $\frac{1}{2}$ длины плеча;

ширина сдвинутых колен равна длине плеча;

ширина сдвинутых лодыжек равна ширине шеи;

ширина стопы равна ширине колена.

При построении пропорций руки следует учесть, что локоть расположен на уровне линии талии, кисть руки доходит до середины бедра, а длина кисти руки равна $\frac{3}{4} M$. Перпендикуляры, опущенные из середины каждой плечевой линии на линию груди, определяют положение сосков грудных желез. Линию наклона плеча получаем, соединив среднюю точку высоты шеи с крайней точкой плеча (рис. 4.40, б).

При определении ширины руки необходимо помнить, что она не должна превышать ширину шеи. Далее плавными линиями очерчиваем фигуру. При обведении внутренней поверхности ног следует учесть наличие просветов между бедрами, коленями и лодыжками (рис. 4.40, в).

Схема мужской фигуры строится аналогично, только длина плеча соответствует модулю М, а ширина таза определяется построением (рис. 4.41).

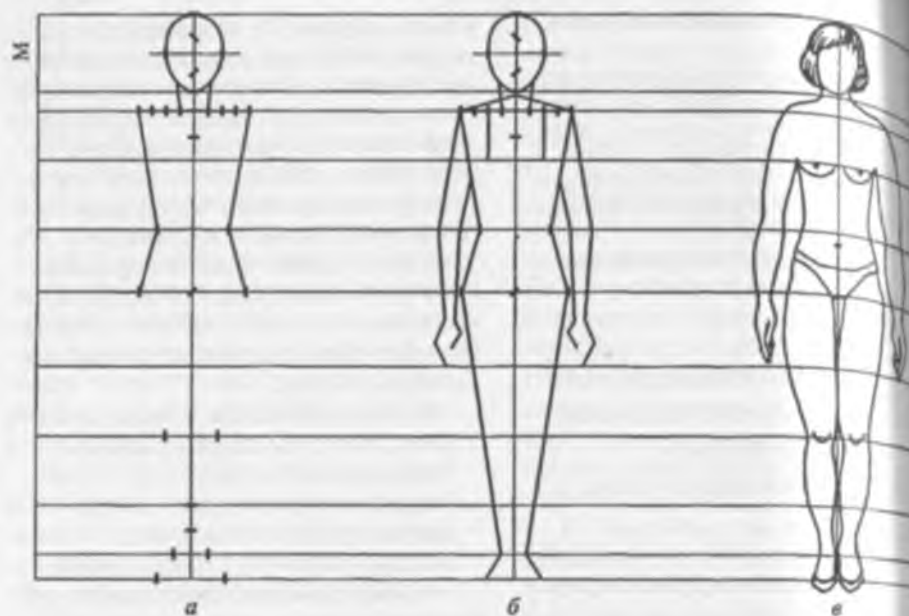


Рис. 4.40. Построение пропорциональной схемы женской фигуры

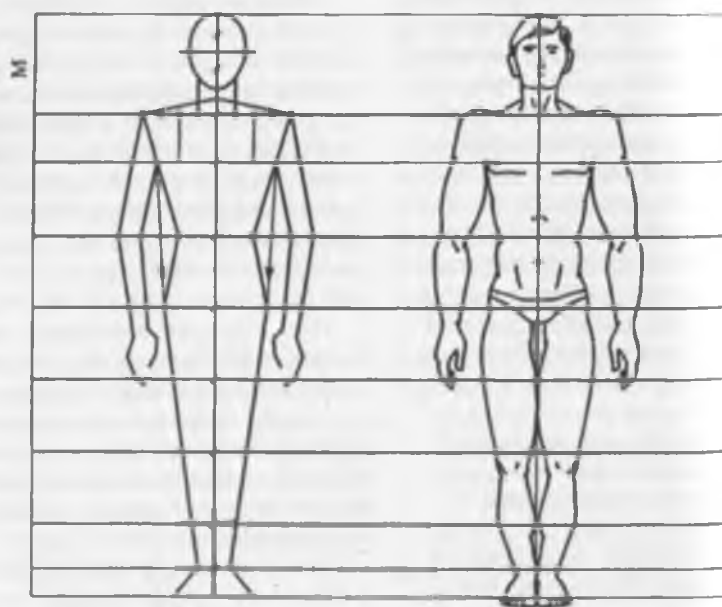


Рис. 4.41. Построение пропорциональной схемы мужской фигуры

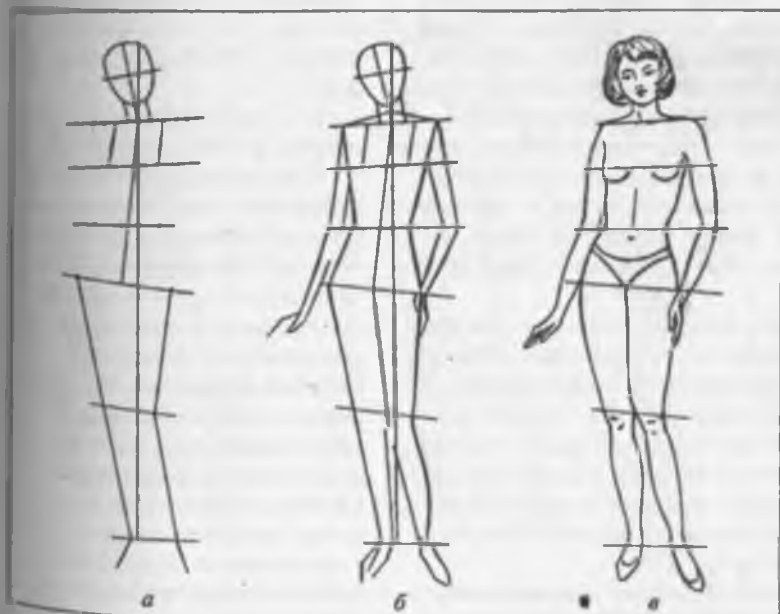
мы рассмотрим рисование женской фигуры по схеме в положении с опорой на обе ноги. Теперь этапы рисования фигуры опирающегося на одну ногу

4.42). Строим вертикальную линию, откладываем на ней отрезок, равный высоте фигуры, и делим его на восемь частей. Строим основные конструктивные линии фигуры с учетом изменения направления при данном повороте. Линии плеч и груди направлены вниз к опорной ноге, линии талии, бедер и колен — в сторону опорной ноги. От линии плеч до линии бедер проводим новую серединную линию. Изменив наклон головы и шеи также в сторону опорной ноги. Все размеры фигуры намечаем относительно новой серединной линии по линиям груди, талии и бедер.

Далее схематично прорисовываем голову, торс, намечаем направление движения конечностей. Для передачи в рисунке устойчивого положения фигуры линия движения опорной ноги должна быть направлена от бедра к концу вертикального отрезка, который проходит через центр тяжести. Затем, начиная с внешнего контура, прорисовываем очертания фигуры.

Свои особенности имеет рисование схемы фигуры человека в повороте (рис. 4.43). Следует отметить, что предлагаемые построения очень условны, однако они помогут избежать ошибок при рисовании и получить более грамотное изображение.

При небольшом повороте средняя линия изогнута в области груди у женщин больше, чем у мужчин. Основные конструктивные линии направлены в глубину с учетом законов перспективы. Фигура будет иметь более естественный



4.42. Этапы рисования фигуры человека, опирающегося на одну ногу, с применением пропорциональных схем

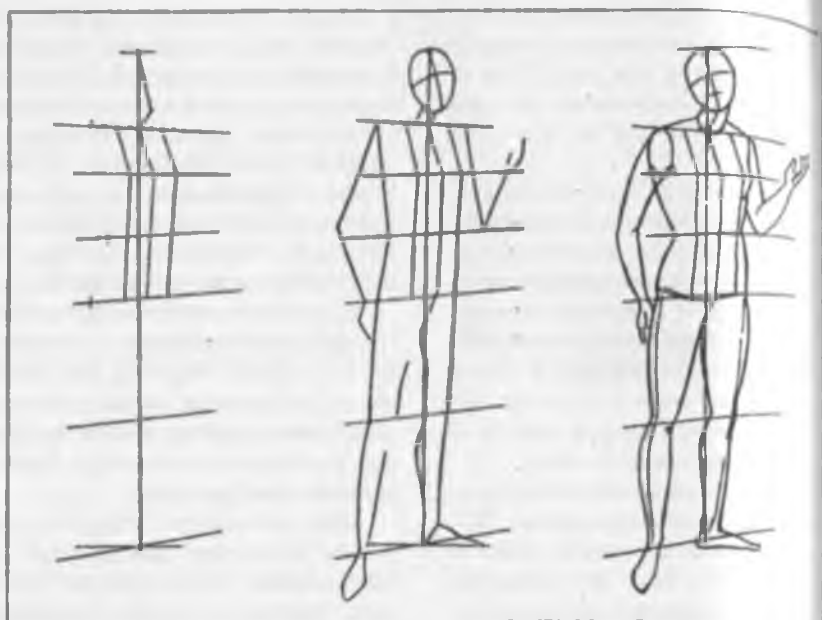


Рис. 4.43. Этапы рисования схемы фигуры человека в повороте

вид, если линия горизонта совпадет с линией груди. Таким образом, проведя через вертикальную осевую линию основные конструктивные горизонтальные линии, прорисуем среднюю линию.

От точки пересечения линии плеч с осевой до линии груди она пройдет под небольшим наклоном к осевой. Далее до линии бедер она будет параллельна вертикальной осевой линии.

Отрезки величин ширины фигуры откладываем от вертикальной осевой линии в ближнюю к нам сторону, а величины ширины плеч — в обе стороны, причем ширина дальнего плеча будет немного меньше. Такое построение позволит наиболее верно определить соотношение передней и боковой частей торса.

Из середин каждого из двух плечевых отрезков проводим линии, параллельные срединной линии, определяя таким образом на рисунке переднюю

поверхность туловища. Затем намечаем боковую часть туловища, а также положение конечностей, наклон головы и шеи.

На заключительном этапе обрисовываем фигуру, корректируя ее форму.

При рисовании фигуры человека для представления необходимо правильно определить центр тяжести, положение относительно него и относительно друг друга частей фигуры, чтобы наиболее точно передать характер движения человека (рис. 4.44). Важным моментом является правильное изображение головы и шеи и их положение относительно плечевого пояса. Человек может держать голову прямо, наклонить ее набок или вперед, запрокинуть назад, повернуть влево или вправо. Ответственно за положение головы нужно строить ее общую форму. На основе проведенной срединной линии можно правильно определить поворот головы и разметить части лица (рис. 4.45).



Рис. 4.44. Схемы различных движений и поворотов фигуры человека

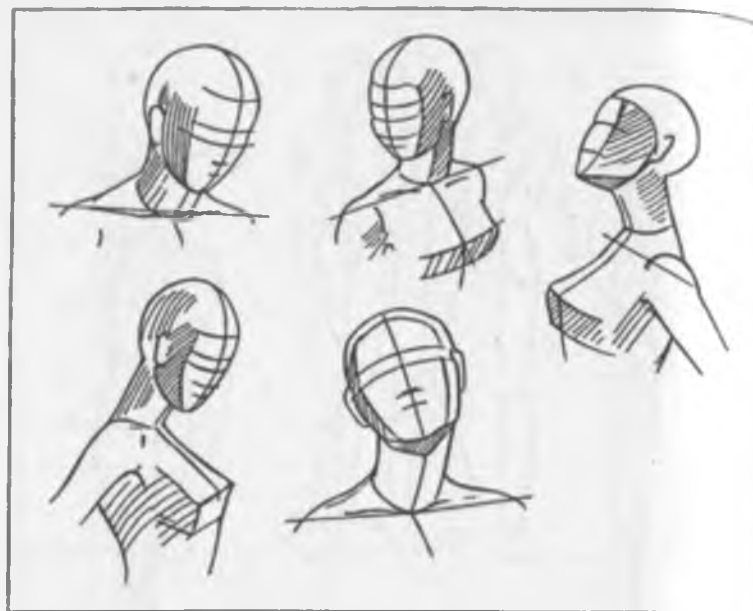


Рис. 4.45. Схемы различных поворотов головы с плечевым поясом

Варианты схематичного изображения человека в различных движениях представлены в приложении 2.

Контрольные вопросы и задания

1. С какой целью используют пропорциональные схемы рисования фигуры человека?
2. Чем отличается рисование фигуры человека по схеме от рисования человека с натуры?
3. Опишите последовательность и особенности рисования фигуры человека в повороте с использованием пропорциональной схемы?
4. Выполните 4—5 рисунков фигуры человека в разных движениях и поворотах, используя пропорциональные схемы.

§ 8. Рисование моделей одежды с применением пропорциональных схем

В процессе своей профессиональной деятельности модельер-конструктор и

технолог швейного производства выполняют рисунки моделей одежды. Рисунки должны быть грамотными, как форма и пропорции моделей одежды ориентированы на форму и пропорции фигуры человека с учетом возрастных и половых признаков.

Если специалист плохо представляет себе внешнюю пластику фигуры человека, неверно передает в рисунке пропорции, это влечет за собой искажение пропорций в модели одежды, неправильное расположение конструктивных и декоративных линий, а также отдельных деталей и элементов. Поэтому, чтобы избежать ошибок в рисунках моделей одежды, необходимо опираться на знания об анатомическом строении и пропорциях фигуры человека и использовать пропорциональные схемы рисования фигуры человека.

Следует заметить, что на практике иногда приходится выполнять рисунки

только моделей одежды, без пропорционального изображения фигуры полностью. Это быстрое рисунки, в которых набрасывают контуры модели одежды, ее пропорции, либо определяют конструктивные и декоративные элементы, изображают детали (воротники, манжеты и т.д.). В таких случаях прорисовывают только торс, форма которого обобщены, как принято использовать для швейников (рис. 4.46). Для приобретения необходимых навыков и знаний процесс рисования одежды делится на ряд логически связанных этапов: рисование элементов одежды, рисование отдельных видов одежды, рисование модели одежды на фигуре человека.

Рисование элементов одежды

При выполнении рисунков моделей одежды немалое значение имеет правильное изображение ее элементов: воротников, рукавов, кокетки и т.п. Рисование элементов одежды начинается с застёжек. Как при рисовании элементов одежды, так и при рисовании элементов одежды соблюдается принцип симметрии, следовательно, при рисовании застёжек мы будем ориентироваться на вертикальную осевую линию

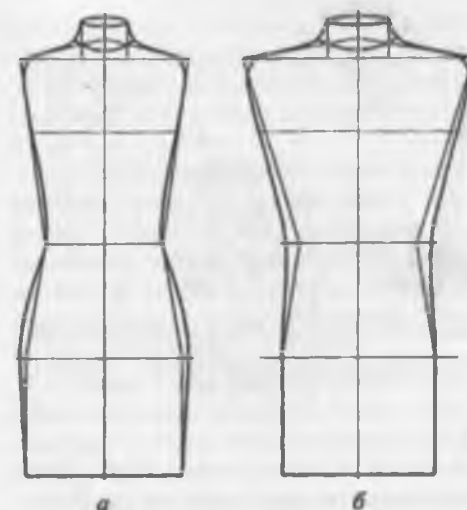


Рис. 4.46. Схема торса-манекена:

а — женского; б — мужского

торса-манекена. В моделях с центральной застёжкой пуговицы располагаются по этой линии, а линия борта немного смещается в сторону (рис. 4.47).

В моделях со смещенной застёжкой линии бортов располагаются на одинаковом расстоянии по обе стороны от осевой. Параллельно линиям бортов намечаются линии расположения пуговиц (рис. 4.48).

В моделях с асимметричной застёжкой линия борта может быть расположена параллельно вертикальной осе-

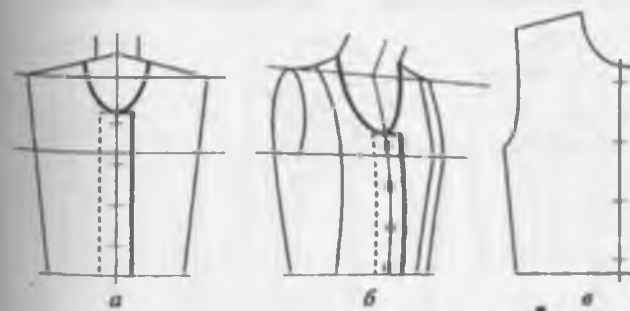


Рис. 4.47. Построение рисунка центральной застёжки:

а — застёжка пуговиц, во фронтальном положении манекена; б — при небольшом повороте манекена; в — разметка петель на лифе в модели с центральной застёжкой

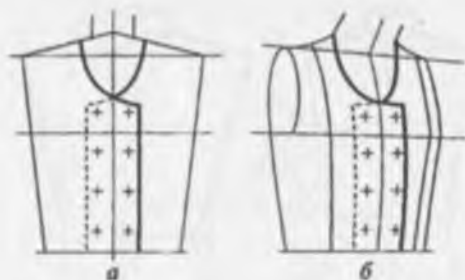


Рис. 4.48. Рисунок смещенной застежки:
а — во фронтальном положении; б — в поворо-
те манекена

вой линии или под углом к ней. При нанесении линии борта на рисунке следует учитывать ее расположение относительно плеча и талии. При нанесении расположения пуговиц верхняя пуговица не должна располагаться слишком низко, иначе угол борта будет плохо прилегать к лифу (рис. 4.49).

При рисовании линии борта и застежки необходимо учитывать следующие моменты:

расстояние от края борта до вертикальной осевой линии (иными словами, величина полузаноса) зависит от диаметра пуговиц: чем крупнее пуговицы, тем больше величина полузаноса;

местоположение пуговиц обозначается крестиками;

при наметке расположения петель линия длины петли немного заходит

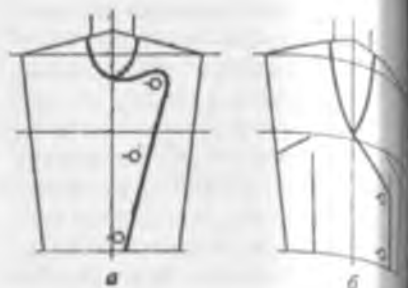


Рис. 4.49. Рисунок асимметричной застежки:
а — линия борта располагается под углом к осевой
линии; б — линия борта параллельна осевой
линии

за вертикальную осевую линию (см. рис. 4.47, е);

при рисовании модели с застежкой на лифе линии петель располагаются вертикально.

При рисовании воротника следует обращать внимание на то, что он охватывает шею, а не лежит на плечах. Таким образом, необходимо учитывать степень прилегания воротника к шее, глубину открытия горловины, ширину выреза горловины.

Рассмотрим рисование нескольких видов воротников по этапам.

Рисование воротника в моделях с застежкой доверху. На рис. 4.50 отобраны этапы рисования воротника с застежкой доверху.

1. На схеме торса определяем глубину открытия горловины по отношению

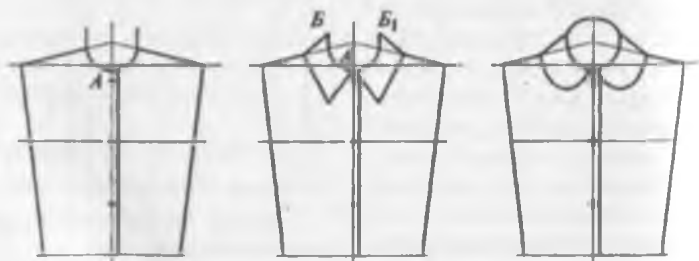


Рис. 4.50. Этапы рисования воротника в моделях с застежкой доверху

ни груди и отмечаем на осевой
нужную точку (точка А). Наме-
линию горловины, линию борта
расположение пуговиц.

На высоте шеи обозначаем точки
Б, определяющие высоту ворот-
ника до сгиба. Через точки Б, А и Б₁
проводим линию облегчения ворот-
ника до шеи. Далее намечаем размер во-
рота, определяв на линии накло-
на от точек Б и Б₁ его ширину.
Прорисовываем форму воротни-
ка, придавая ему
заданный вид.

Рисование воротника пиджачного типа.
рис. 4.51, а показаны этапы рисова-
ния воротника пиджачного типа на жен-
ской модели с центральной застежкой.
рис. 4.51, б — этапы рисования во-
рота на мужской модели с централь-
ной и смещенной застежками.

Общепринято, что в моделях муж-
ской одежды застежка направлена сле-

ва направо, а в моделях женской на-
оборот — справа налево.

Рассмотрим последовательность
рисования воротника пиджачного ти-
па.

1. Определим глубину открытия гор-
ловины (точка А на осевой линии). На-
метим линию борта и расположение
пуговиц на осевой: верхняя пуговица —
на линии перегиба лацкана. Обрисо-
вываем линии перегиба лацканов, ко-
торые пересекутся в точке А.

2. Далее симметрично изображаем
лацканы (линию раскрепа, уступ и край
лацкана) и воротник (видимую часть
линии горловины, отлет, угол).

3. Завершаем рисунок, уточняя фор-
му воротника, лацканов, прорисовы-
ваем застежку.

Рисование воротника «стойка» (рис.
4.52, а). Рассмотрим этапы рисования
воротника «стойка», прилегающего к
шее.

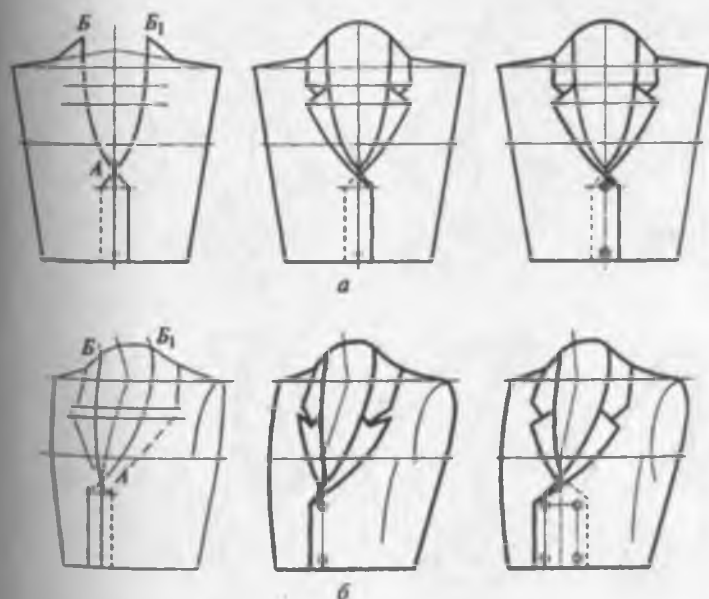


Рис. 4.51. Этапы рисования воротника пиджачного типа:

а — с центральной застежкой — на женской модели, во фронтальном положении манекена;
б — с центральной и смещенной застежками — на мужской модели, при повороте манекена

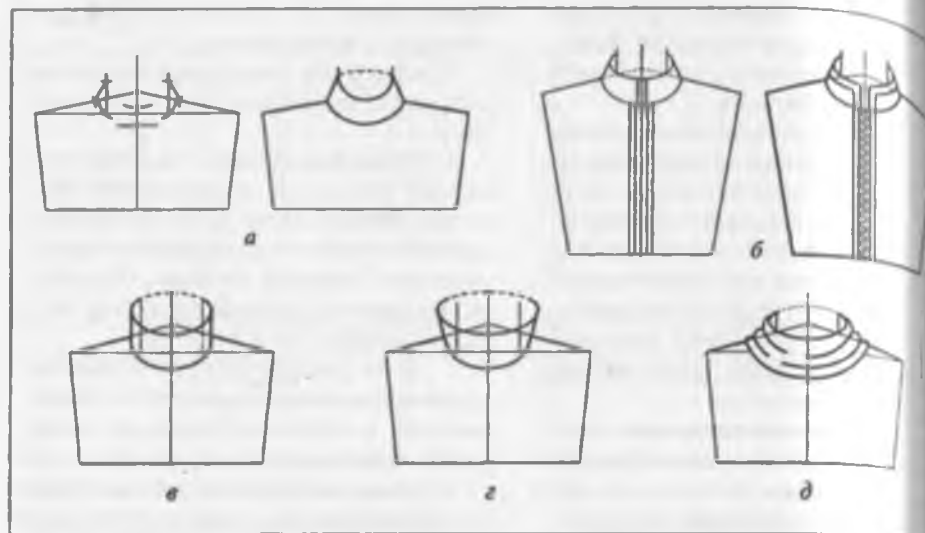


Рис. 4.52. Примеры рисования воротников «стойка» (а, б, в, г) и «хомут» (д, е, ж).

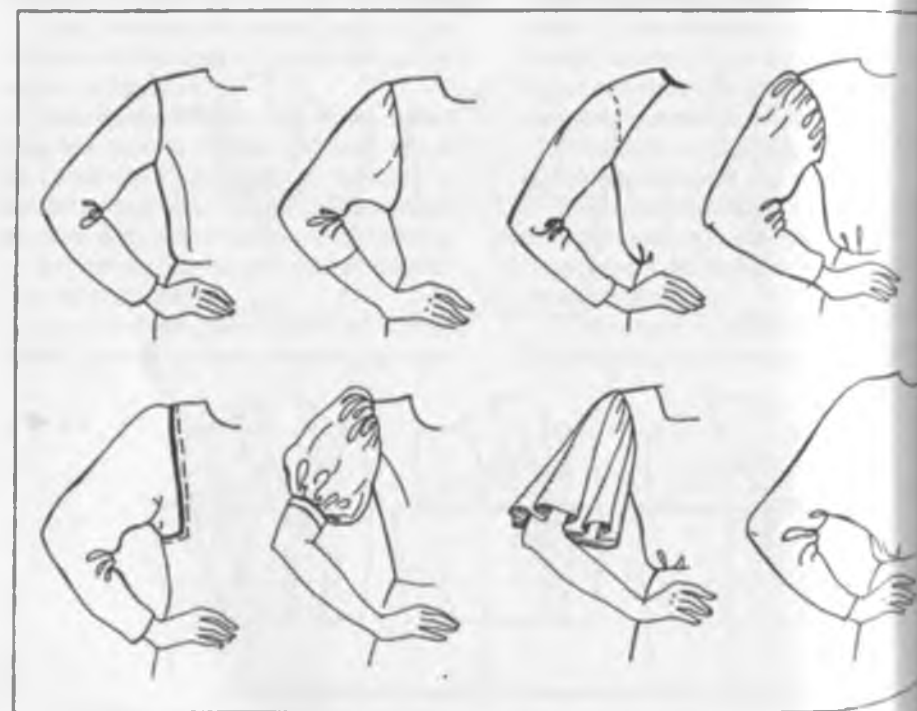


Рис. 4.53. Различные фасоны рукавов

Определяем глубину открытия горловины и рисуем линию основания воротника.

Определяем высоту воротника и рисуем его верхнюю линию, согласовывая ее с линией основания. Завершаем рисунок, уточняя форму воротника.

На рис. 4.52, б рассматривается положение рисунка воротника «стойка» в изделиях с застежкой на тесьме «молния» с открытыми звеньями. В этом случае следует учесть, что вертикальные линии, определяющие ширину звеньев застежки, располагаются симметрично от вертикальной осевой линии изделия.

На рис. 4.52, в изображен воротник конической формы, прямые стороны которого не прилегают к шее. Воротник с конической «стойкой»

стороны воротника расходятся вверх (рис. 4.52, г). На рис. 4.52, д показан воротник «хомут», драпирующийся по линии горловины.

Рисунки воротников различных кроев представлены также в приложении 3.

Помимо воротников и застежек важно уметь грамотно рисовать рукав. Существует множество фасонов рукавов. Рукав может быть узким, облегающим руку или широким, коротким, пышным или прилегающим, может быть составлен из различных форм. Для того чтобы точнее передать покрой и фасон рукава, его рекомендуется изображать либо на руке, отведенной в сторону, либо на согнутой, опирающейся на бедро.

Классическим является *прямой втачной рукав*, у которого линия втачива-

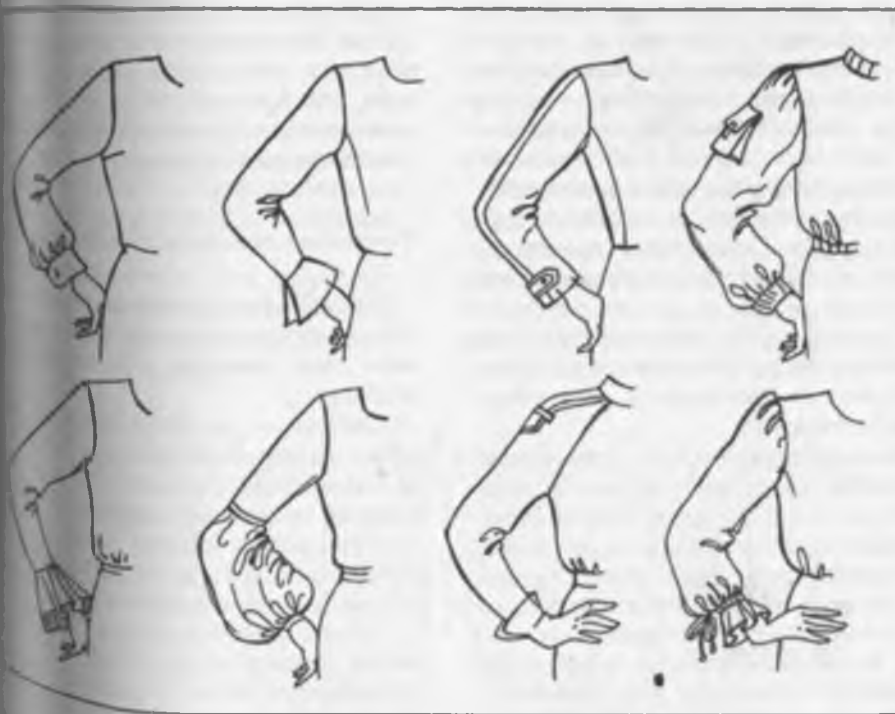


Рис. 4.54. Рукава с манжетами

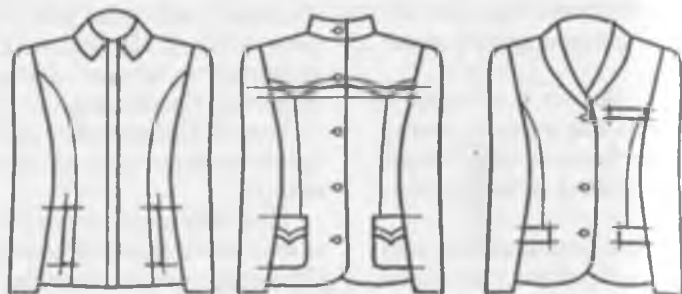


Рис. 4.55. Расположение карманов и кокеток

ния в пройму совпадает с линией сочленения руки с туловищем. При рисовании рукава необходимо правильно передать линию его соединения с изделием. Пройма может быть завышена или занижена, может быть опущена или отсутствовать вообще, если рукав цельнокроеный. Какой бы покрой рукава мы ни изображали, за основу всегда нужно брать рисунок прямого втачного рукава.

Немаловажными деталями рукавов являются манжеты, которые могут иметь разнообразные формы и отделки. Выполняя рисунки рукавов с манжетами необходимо найти пропорциональные соотношения манжеты и рукава в целом. После этого следует передать особенности формы и отделки манжеты.

На рис. 4.53 и 4.54 представлены изображения рукавов разных фасонов и рукавов с манжетами и декоративными деталями.

Также следует сказать о рисовании карманов, клапанов, кокеток. В этом случае необходимо ориентироваться на основные конструктивные линии, такие как линии плеч, груди, талии, бедер, а также использовать вспомогательные горизонтальные и вертикальные линии, определяющие как параметры кармана или кокетки, так и их положение относительно конструктивных линий (рис. 4.55).

При определении местоположения карманов следует руководствоваться особенностями модели и удобства пользования карманами. Также следует учитывать особенности расположения карманов и клапанов относительно талиевой вытачки. По техническим требованиям клапан продлевается от вытачки к борту на 1—1,5 см, ширина накладного кармана — 2,5 см. Нижняя петля и пуговица располагаются на уровне середины клапана. Эти требования следует учитывать при выполнении технических эскизов моделей одежды.

Рисование отдельных видов одежды

Прежде чем рассмотреть рисование отдельных видов одежды, следует упомянуть такие понятия, как «одежда» и «костюм».

Одежда — это искусственный покров, предохраняющий тело человека от воздействий внешней среды. Под одеждой понимается широкий комплекс предметов: нижнее белье, нижнее и верхнее платье и др. Одежда способствует развитию производства конкретного исторического периода, культурные условия страны, национальные особенности жизни народов, эстетические идеалы и вкусы, быт и нравы людей.

Предметы одежды, связанные един-
ным назначением и дополненные ак-
сессуарами (шляпы, сумки, шарфы,
брошки, ювелирные украшения и
пр.), прической и косметикой, состав-
ляют костюм.

Костюм — это образно решенный
вопрос, несущий утилитарно-эсте-
тическую функцию, в центре которо-
го человек.

В настоящее время к одежде предъ-
ются высокие требования. Изделия
модернизации промышленности должны от-
личаться красотой, и высокой сте-
пенью удобства, поэтому от специа-
листов-модельщиков требуется высокий
профессионализм, они должны быть
художественно образованными.

Рисование моделей одежды также
осуществляется последовательно, этапы
соответствуют с принципом «от
общего к частному». Сначала опреде-
ляют силуэт модели, пропорциональ-
ные соотношения ее членений (по го-
ризонтали и по вертикали), а также
соотношение длины изделия к его
ширине. Затем намечаем детали мо-
дели (воротник, карманы, кокетки,
запонки и т.д.) и прорисовываем их.
В конце придаем рисунку законченный

образ. Следует заметить, что, рисуя мо-
дели, мы должны ориентироваться на
вертикальную осевую линию, относи-

тельно которой располагаются конст-
руктивные и декоративные линии и
элементы модели. Также необходимо
продумать композицию рисунка на
листе, так как из-за неудачного рас-
положения рисунок будет невыгодно
смотреться.

Рисование блузок. По месту креп-
ления на теле различают два типа одеж-
ды: плечевую и поясную. Блузки отно-
сятся к типу плечевых изделий, поэто-
му для выполнения их рисунков по-
требуется схематичное изображение
торса человека.

Блузки отличаются большим разно-
образием форм и отделок. Перед нача-
лом рисования необходимо четко пред-
ставить модель, ее силуэт, особен-
ности конструкции, форму деталей и ха-
рактер отделки, так как все это долж-
но быть отражено в рисунке.

Последовательность рисования блу-
зок подчиняется общей схеме и пред-
ставлена на рис. 4.56, а на рис. 4.57
изображены блузки различных фасо-
нов: а — прилегающего силуэта; б —
полуприлегающего силуэта; в — пря-
мого силуэта.

Рисование юбок и брюк. Брюки и
юбки относятся к поясному типу одеж-
ды, поэтому для выполнения рисун-
ков используют схематичное изобра-
жение нижней части фигуры челове-
ка — от линии талии до линии стоп.

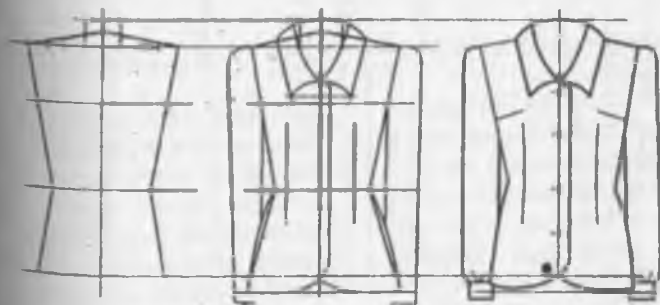


Рис. 4.56. Последовательность рисования блузки



Рис. 4.57. Блузки различных фасонов

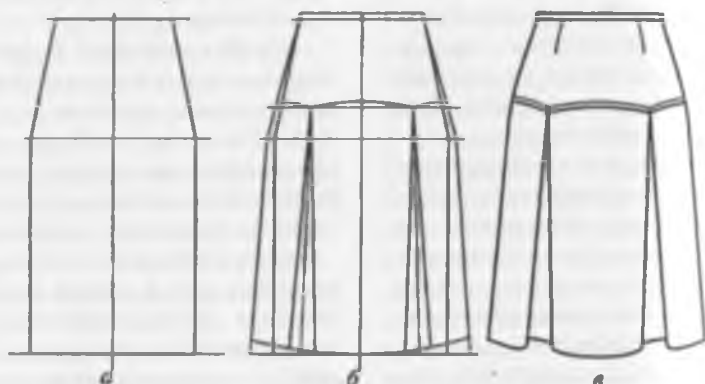


Рис. 4.58. Последовательность рисования юбки

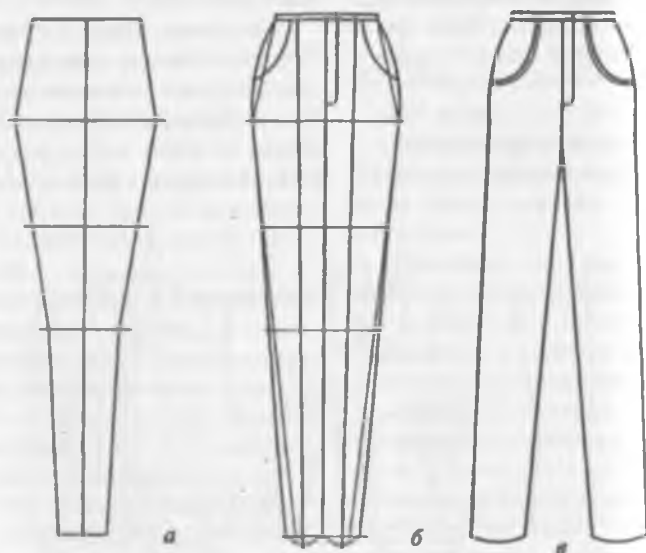


Рис. 4.59. Последовательность рисования брюк

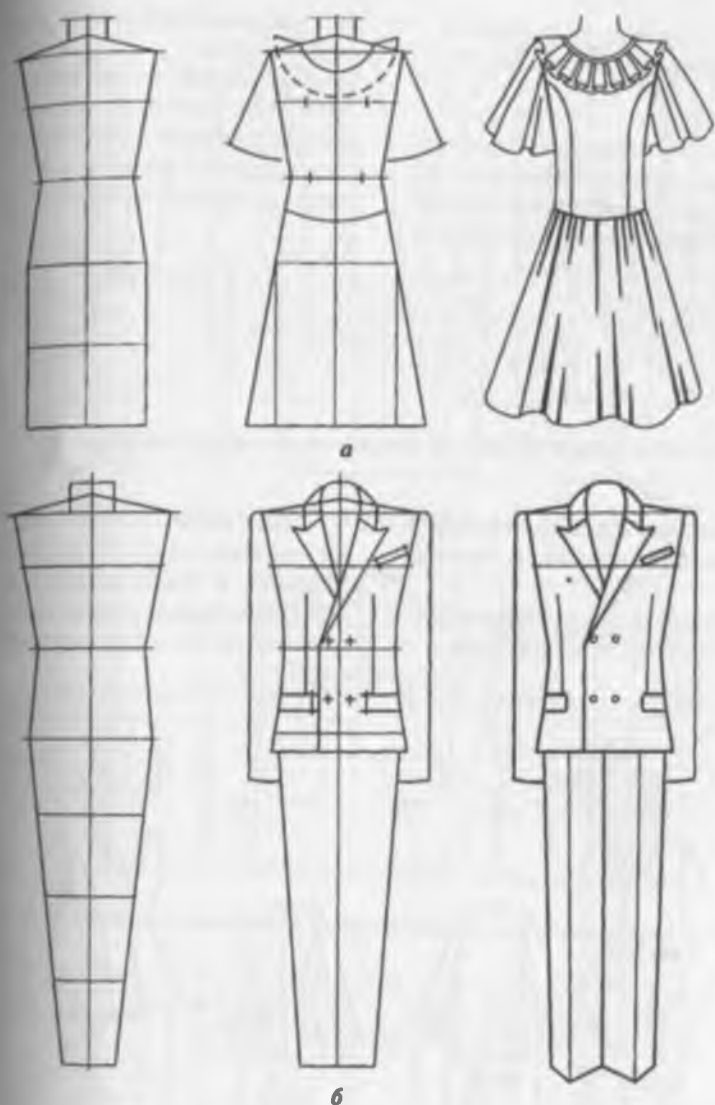


Рис. 4.60. Этапы рисования женского платья (а) и мужского костюма (б)

На заключительном этапе придаем рисунку законченный вид (рис. 4.58, в). При рисовании брюк необходимо отметить опорные точки на линии талии и бедер, а также на линии колен (ширина колен) и линии низа (рис. 4.59, а). Последующие этапы аналогичны этапам рисования юбки (рис. 4.59, б, в). В этой же последовательности вы-

На заключительном этапе придаем рисунку законченный вид (рис. 4.58, в).

При рисовании брюк необходимо отметить опорные точки на линии талии и бедер, а также на линии колен (ширина колен) и линии низа (рис. 4.59, а). Последующие этапы аналогичны этапам рисования юбки (рис. 4.59, б, в). В этой же последовательности вы-



Рис. 4.61. Этапы рисования женского (а) и мужского (б) пальто

полняются рисунки платьев, костюмов и верхней одежды (рис. 4.60, а, б и 4.61, а, б).

В приложении 4 представлены рисунки жакетов различных фасонов.

Очень часто к рисунку модели одежды прилагается рисунок со спины, по правилу, в уменьшенном виде (рис. 4.62). Рисунки моделей со спины выполняются по традиционной пропорции



Рис. 4.62. Рисунки моделей одежды с изображением спинок

по традиционной схеме и поясняют особенности модели. Иногда рисунок со спины выполняется в том же масштабе, что и основной. Это связано с необходимостью крупного рисунка при особенно интересном решении модели со спи-

Особенности рисования моделей детской одежды

Рост взрослого человека стабилен, поэтому при рисовании моделей одежды на взрослых людей мы исходим из установленной системы основных пропорций фигуры человека.

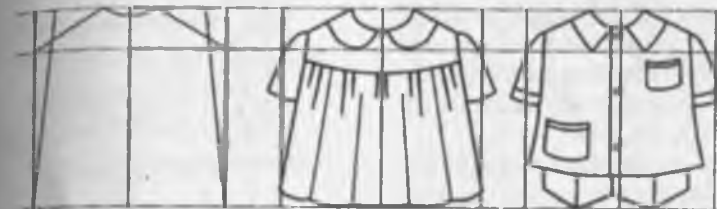


Рис. 4.63. Примеры рисования моделей одежды для детей от года до 3 лет

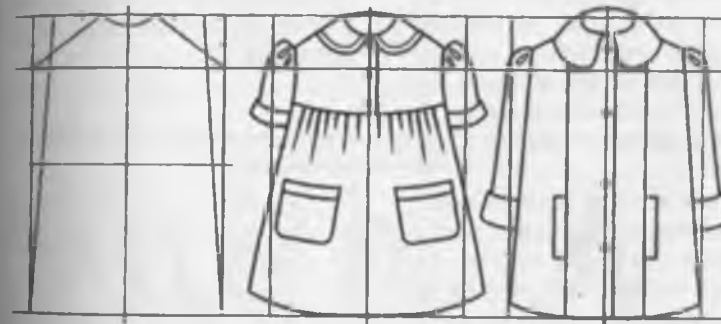


Рис. 4.64. Примеры рисования моделей одежды для детей от 3 до 5 лет

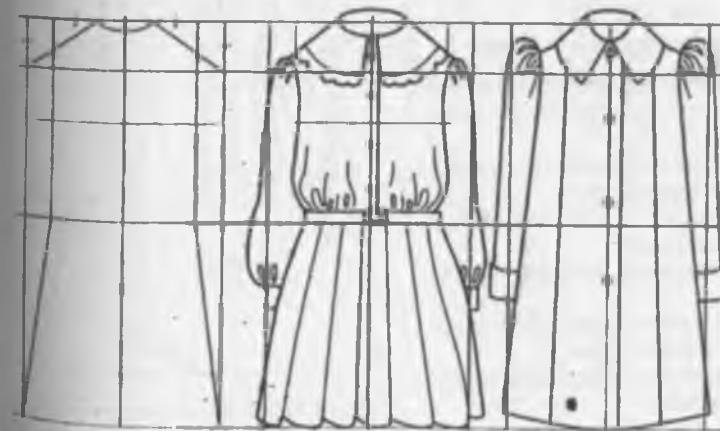


Рис. 4.65. Примеры рисования моделей одежды для детей от 7 до 14 лет

К рисованию детской одежды необходим совсем иной подход. Этого требуют возрастные изменения роста и пропорций детей.

К году ребенок начинает стоять на ногах и его тело принимает вертикальное положение. Одежда для этого возраста должна иметь плечевую опору и быть достаточно свободной. Длина туловища ребенка от 1 года до 3 лет близка к ширине его плечевого пояса, поэтому при рисовании моделей одежды для ясельного возраста мы исходим из пропорций квадрата (рис. 4.63).

В дальнейшем, по мере увеличения роста ребенка, соотношение между длиной туловища и шириной плечевого пояса изменяется.

Модели одежды для детей от 3 до 5 лет рисуются на основе пропорций прямоугольника, отношение сторон которого 1 : 1,5; для детей от 7 до 9 лет отношение сторон прямоугольника — 1 : 2, а от 12 до 14 лет — 1 : 2,5 (рис. 4.64).

Ширину талии, если есть необходимость ее подчеркнуть, намечают в моделях одежды для детей от 7 до 14 лет (школьники и подростки, рис. 4.65).

Процесс рисования моделей детской одежды на фигурах детей представлен в приложении 5.

Контрольные вопросы и задания

1. В каких случаях для рисунков моделей одежды используют только схему торс-манекена?
2. Расскажите об особенностях рисования застежек и воротников.
3. В чем особенности рисования рукавов, манжет и карманов?
4. Дайте определения понятий «одежда» и «костюм».
5. Расскажите о последовательности рисования блузок, юбок и брюк.
6. В чем особенности рисования моделей детской одежды?
7. Выполните рисунки воротников различных фасонов.

8. Выполните рисунки рукавов различных фасонов.

9. Выполните рисунки блузок, юбок и брюк разных силуэтов и фасонов.

10. Выполните рисунки женского и мужского костюма.

11. Выполните рисунки мужской и женской верхней одежды.

§ 9. Рисование моделей одежды на фигуре человека по представлению с использованием пропорциональных схем

Целью моделирования одежды в настоящее время являются создание красивой формы, хорошей посадки на фигуре и соответствие моде данного времени.



Рис. 4.67. Образцы рисования моделей одежды на фигуре человека, выполненных на основе пропорциональных схем



Рис. 4.66. Модели одежды на фигуре человека, демонстрирующие особенности рисования отдельных элементов



Рис. 4.68. Модели одежды на фигуре человека, выполненные на основе пропорциональных схем



Рис. 4.69. Двухфигурная композиция с расположением фигур на одном уровне

Если технолог швейного производства в своей практической деятельности может ограничиться зарисовками моделей одежды без рисования всей фигуры человека, то модельер-конструктор, разрабатывая эскизы моделей-предложений, выполняет рисунки моделей одежды на фигуре человека.

Как уже говорилось ранее, одежду следует изображать в обязательной связи с фигурой человека, а чтобы наиболее полно раскрыть содержание модели, человека в одежде представляют в различных движениях и позах. Такие рисунки должны быть ясными, точно передающими особенности формы и пропорциональных соотношений модели, а также ее конструкцию.

Приступая к выполнению эскизов моделей одежды на фигуре человека,



Рис. 4.70. Многофигурная композиция с расположением фигур на разных пространственных планах

необходимо продумать, как выразительно изобразить модель на рисунке. Если, к примеру, она имеет какие-то декоративные или конструктивные особенности на боковых частях, ее лучше представить на фигуре человека в три четвертного повороте (рис. 4.66).

Очень важно учитывать пластические свойства тканей, из которых будет изготовлена модель, ибо они влияют на характер рисунка. Плотные ткани сохраняют четкость формы и силуэта, а мягкие и легкие образуют folds, складки и лучше облегают форму тела.

Для выполнения рисунка модели одежды рекомендуется использовать пропорциональные схемы, о которых говорилось в § 7 данной главы. Рассматривая последовательность рисования

на фигуре человека с использованием пропорциональной схемы: построение пропорциональной схемы человека в выбранном движении и прорисовка силуэта одежды с учетом положения фигуры и особенностей ткани, из которой будет изготовлена модель;

прорисовка деталей одежды, конструктивных, декоративных линий; уточнение формы конечностей, головы и характера прически (рис. 4.67). На рис. 4.68 представлены модели женской одежды, выполненные с применением пропорциональных схем.

Выполняя рисунки моделей одежды на фигуре человека, следует помнить о композиционном размещении рисунка на листе, особенно если есть необходимость выполнения рисунка ки модели.

Рисунки моделей мужской и женской одежды на фигуре человека, а также головных уборов представлены в приложениях 6—9.

Эскизы моделей одежды могут представлять однофигурные или многофигурные композиции. Во втором случае композиция листа уделяется особое значение, так как она должна быть

подчинена общей идее, фигуры должны быть связаны между собой по пластике движений. Однако следует помнить, что цель многофигурной композиции — это демонстрация моделей одежды, поэтому выбор поз и движений фигур должен максимально раскрывать особенности моделей. В многофигурной композиции фигуры могут располагаться как на одном уровне, так и на разных пространственных планах. Примеры многофигурных композиций представлены на рис. 4.69 и 4.70.

Контрольные вопросы и задания

1. Что следует учитывать при рисовании моделей одежды на фигуре человека?
2. Опишите последовательность рисования модели одежды на фигуре человека при использовании пропорциональных схем.
3. В чем состоят особенности работы над эскизом моделей одежды в многофигурной композиции?
4. Выполните 3—4 рисунка моделей женского легкого платья из различных по пластическим свойствам тканей, используя пропорциональные схемы.
5. Выполните эскизы двух- и трехфигурных композиций моделей одежды с использованием пропорциональных схем.

оформление празднеств. Экспозиция на выставках и в музеях. Декоративное искусство во многом связано с художественной пластичностью и имеет общие черты с живописью. Оно отличается от живописи, от которого отличается своей свободой, базирующейся на традиционных установках, на индивидуальности мастера и уникальности его произведения.

Декоративно-прикладное искусство — область декоративного искусства. Оно имеет свой особый художественный смысл и свою образность и вместе с тем предназначено служить человеку в его быту. В единстве того и другого его сущность и специфика. Изведения декоративно-прикладного искусства могут быть выполнены из самых различных материалов: дерева, глины, камня, ткани, стекла, металла и т.д.

Начиная с древности человек, создавая бытовые изделия, не только удовлетворял свои насущные utilitarные нужды, но и одновременно делал красивым свой быт. Самым простым и доступным для него способом украшения являлся орнамент — узор, в ритмическом построении наносимый на изделие и являющийся его организующей основой.

Как вид художественного творя-
декоративно-прикладное искус-
окончательно складывается при
лении ремесла в самостоятельную
расль производства. До промышле-
го переворота весь продукт выпол-
ся вручную мастером и его по-
терями, которые и были основ-
ложниками декоративно-приклад-

...момент его отделения от
...разделение труда на
...мануфактуры пришло к тому.
...изготовлением и украшением из-
...заниматься разные специ-
...Так, с расширением промыш-
...производства возникает худо-
...промышленность, где на-
...место мастера прикладного
...занимаясь отделкой изде-
...росписью, резьбой, инкрустаци-
...добиваясь единства красоты
...функциональности.

...произведениях декоративно-при-
...искусства видны вкус и фан-
...мастера, в них также отражают-
...материальные и духовные интере-
...родей, национальные особеннос-
...сти стиливого единства истори-
...эпох.

...искусством профессиональных
...мастеров-прикладников взаимо-
...ствует народное искусство, кото-
...развивается по своим законам. Ху-
...произведения, созданные
...народными мастерами, всегда от-
...любовь к родному краю, уме-
...видеть и понимать окружающий

...широком смысле *народное искус-*
...это художественная творческая
...народа, базирующаяся на
...коллективного творческого опы-
...национальных традиций. Это на-
...поззия, музыка, театр, танец,
...структура, изобразительное и деко-
...прикладное искусство.

Народное искусство не знает сме-
...художественных стилей, хотя в ходе
...эволюции появляются новые мо-
...растет стилизация старых. На-
...искусство живет веками; его
...переходят из поколения в по-
...закрепляясь в сознании и
...художников.

...народном искусстве выделяют два
...разновидения: *городское художественное*

ремесло и народные художественные промыслы.

Народное искусство — это огром-
ный мир духовного опыта народа. Про-
изведения народных художественных
промыслов свойственно яркое нацио-
нальное своеобразие формы, орнамен-
тации, цвета и композиции.

Произведения народных промыслов
многообразны, они тесно связаны с
определенными художественными тра-
дициями, приемами и технологиями.

В России, богатой лесами, особен-
но широкое распространение получи-
ла художественная обработка дерева,
известная еще в IX—X вв. Народные
мастера умели выявлять его красоту и
использовать пластические свойства.
Занимались этим мастера сельских про-
мыслов, жившие в лесных районах
Архангельской, Вологодской, Вят-
ской, Тверской, Владимирской губер-
ний.

Из дерева делались: посуда, мебель,
игрушки, прялки и другие предметы



Рис. 5.1. Поволжская домовая резьба

домашнего обихода. Особенно была распространена резьба по дереву. Затеиловой резьбой украшались блюда, шкатулки, мебель, дома (рис. 5.1).

А кто же не знает замечательную игрушку матрешку! С конца XIX в. матрешки изготовлялись в Сергиевом Посаде, Семенове, Полхов-Майдане (см. рис. 17 на цв. вкл.).

Нижегородская губерния славилась также мастерами городецкой росписи. Красные и черные тонконогие кони, диковинные птицы, сюжетные картинки, обрамленные сказочными цветами, украшали подставки для пряильного гребня, игрушки, мебель, сундуки, ларцы, предметы кухонной посуды (см. рис. 18 на цв. вкл.).

Начиная с XVIII в. удивительно красивой, декоративной, деревянной расписной посудой славилось торговое село Хохлома Нижегородской губернии, давшее название этому промыслу. В хохломской росписи преобладают растительные мотивы, ее цветовая гамма — красная и черная с золотом. Предметы хохломской посуды разнообразны: ложки, ковши, блюда, чаши, вазы и т.д. (см. рис. 19 на цв. вкл.). Мастера создавали не только отдельные предметы, но и наборы посуды.

В XIX в. в бывших центрах иконописи Палехе, Холуе (ныне Ивановской обл.), Мстере (ныне Владимирской обл.) возникают промыслы миниатюрной лаковой живописи. Эта живопись украшала декоративные изделия из папье-маше (шкатулки, табакерки). В тематике миниатюр были сценки из крестьянского быта, сюжеты сказок, литературных произведений, песен (см. рис. 20 на цв. вкл.).

К произведениям лаковой живописи относится жостовская роспись, возникшая в первой половине XIX в. в селах Московской губернии — Жостове, Троицком, Новосильцеве и др. Расписные металлические подносы с

присущей им живой выразительностью свободной кистевой росписи по металлу относятся к числу интереснейших произведений русского народного декоративного искусства (см. рис. 21 на цв. вкл.).

Среди народных промыслов большой популярностью пользовались и дошедшие до нас керамические изделия. Сколько очарования в сочетании ярких красных и черных узоров и белого фона в росписи гжельской посуды! Гжель — один из старейших центров русского народного керамического искусства, достигший особого расцвета в XVIII в.

Знаменитую растительную композицию гжельского узора — с плавными тональными переходами — составляют розы, листья, стебли, стилизованные усики растений. Для изделий гжельского искусства характерно органическое единство узора, орнамента и формы (см. рис. 22 на цв. вкл.).

Народная глиняная игрушка — это целая область народного творчества. Это и забава, и одновременно важная скульптура. В ней выражены эстетические и этические идеалы русского народа. Глиняную игрушку отличают объемные формы, яркие цветовые сочетания и контрасты, разнообразие ритмов и острая выразительность образов.

Центры этого промысла — Слободы Дымково (близ города Вятки), Горки Каргополь (Архангельская обл.), деревня Филимоново (Тульская обл.). Они отличаются яркостью, нарядностью и декоративностью. Дымковские игрушки (см. рис. 23 на цв. вкл.).

С незапамятных времен известно искусство вышивки. Вышивкой украшали одежду, салфетки, полотенца, скатерти, убранство постели и другое. В XII—XVIII вв. в Новгородской, Московской, Архангельской, Тверской, Нижегородской и других губерниях России высоко достигло искусство шитья (так

...называли вышивку) шелком, ~~материалом~~. В народной вышивке геометрические узоры чередовались с вышивкой на Руси искусство узорного ткачества. Русское узорное ткачество играло роль в искусстве украшения и мужской одежды и предме- ственства крестьянского дома (рис. 5.2). Тканый узор отличался от выши- вочного ритмичностью и строго вы- раженным колоритом.

Традиционное народное творчество ярко отразилось в народном костюме, в его форме, цветовой гамме, декоре. В национальной одежде отражаются связь с природной средой, верования, бытовой уклад и представления народа о красоте. Создавая костюм, люди вкладывали в него не только свой труд и талант, но и свою душу (рис. 5.4 и 5.5).

В одном параграфе невозможно рассказать о всем многообразии народных промыслов, так как этого не позволяет объем учебника.



8.3.2. Фрагменты свадебного полотенца.
Народная вышивка



Рис. 5.3. Декоративное полотенце. Узорное ткачество



Рис. 5.4. Женский головной убор Воронежской губернии



Рис. 5.5. Женский народный костюм Калужской губернии

5. Как образы, созданные народными мастерами, могли бы, на ваш взгляд, отличаться в современном костюме?

§ 2. Определение композиции

Композиция — важнейший структурный принцип произведения, организующий взаимное расположение его частей, их соподчинение относительно друг друга и целого, что придает произведению единство, цельность и завершенность. Закономерности, лежащие в основе композиции, определяются общими законами искусства, нормами стиля. Композиция — важнейший элемент стиля, содержащий в себе его главные признаки.

В первоначальном значении термин «композиция» имел широкий смысл: в римском праве он обозначал примирение сторон при тяжбе; при состязании борцов на арене цирка — их противостояние. Но, несмотря на различные трактовки этого понятия, в них кроется нечто общее, так как речь идет о двух сторонах, частях, образующих единство при их соединении.

В современном понимании композиция — это построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника.

В любом виде искусства композиционное мастерство является основой творческого процесса, в котором единство и целостность формы художественного произведения обусловлены его содержанием.

Оформление текстильных изделий, проектирование и моделирование современного костюма относятся к области художественного творчества, поэтому значение композиции в этом творчестве достаточно велико.

В различные исторические эпохи существовали свои композиционные закономерности. В архитектуре храмов и скульптурных рельефах древние греки использовали ритмические построения. Для орнаментов средневековой Европы характерны ритмические повторы сложных пластических мотивов.

В эпоху Возрождения в основу композиции картины были положены законы зрительного восприятия и перспективы. В своих произведениях художники добивались иллюзии разнопланового пространства, взаимосвязи частей и целого, а также передачи динамики в композиции.

В XVIII—XIX вв. особое внимание уделяется теоретическим основам композиции. Так, французский художник Эжен Делакруа, анализируя творчество своих современников, отметил важный композиционный принцип — соподчинение второстепенных деталей главному. В XX в. все теоретические закономерности композиции были исследованы художниками, архитекторами, искусствоведами с разных позиций.

Таким образом, знание законов композиции лежит в основе творчества художника, являясь средством и результатом творческого мышления, посредством которого создается художественный образ в произведении искусства.

Художественный образ — способ и форма отражения действительности в искусстве, результат художественного обобщения, реальность, осмысленная художником и отраженная с определенной точки зрения. Для более полного раскрытия художественного образа необходимо знание закономерностей построения художественного произведения.

Виды композиции

Условно различают три вида композиции: фронтальную, объемную и

глубинно-пространственную. В композиции может иметь различный характер взаимосвязи. Например, в состав фронтальной и объемной композиции нередко входят фронтальные поверхности, являясь одновременно частью пространственной среды.

Особенностью фронтальной композиции является распределение элементов формы в одной плоскости. В двух направлениях по отношению к зрителю — в вертикальном и горизонтальном (например, панно, рельефные изображения, как рельефы по дереву, чеканные панно, скульптурные рельефы, строящиеся по законам пластики, также относятся к фронтальной композиции. В плоскостных композициях, рассчитанных на восприятие с большого расстояния, значительную роль играют ударные цветовые пятна, ритм, масштаб (мозаика, витраж, настенная роспись, гобелен и др.).

Объемная композиция представляет собой замкнутую трехмерную форму, которая воспринимается со всех сторон (скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, костюм и др.). Основную роль здесь играют объемно-пространственная структура и тектонические закономерности (соразмерность частей и целого, пропорция, ритм, масштаб, материал и т.д.). Выразительность объемной формы зависит от взаимодействия ее с окружающей средой.

Глубинно-пространственная композиция объединяет материальные элементы, объемы, поверхности пространства. Она рассчитана на восприятие зрителем при движении в глубине пространства в интерьере и экстерьере. Ощущение глубинности усиливается

когда пространство делится на последовательных планов (например, различных рода выставки, оформление улиц, площадей и др.).

Основные закономерности композиции

Из сказанного выше видно, что с изменением исторических условий, эстетических взглядов, с развитием искусства формируются новые композиционные системы и приемы. Наряду с этими изменениями существуют устойчивые композиционные принципы, среди которых основными являются единство формы, гармония и целостность композиции.

Целостность композиции определяется ее неделимостью, взаимной связью ее элементов и наличием композиционного центра.

Неделимость композиции означает, что композицию невозможно воспринять как совокупность, хотя бы в какой-либо степени, самостоятельных частей. В основе неделимости лежит наличие конструктивной идеи, способной объединить в целое все компоненты композиции.

С точки зрения согласованности элементов композицию можно считать единой, если соблюдаются следующие условия:

1. Возможность изъятия или замены любой детали без ущерба для композиции.
2. Взаимосвязь и соподчинение всех элементов композиции.
3. Невозможность перемены мест одного элемента не может быть воспринята к композиции без нарушения ее целостности.

4. Каждый элемент, выражающий идею композиции, является

центр внимания, или композиционный центр.

Композиционный центр — это элемент или часть произведения, которые выделяются на общем фоне окружающих или примыкающих к ним частей. Композиционный центр несет в себе всю смысловую нагрузку. Выделение его в композиции связано с особенностью зрительного восприятия человека фиксировать внимание прежде всего на сильнодействующем раздражителе. В качестве раздражителя могут выступить контрасты форм, размеров, цветовых пятен, световые эффекты и т.п. Композиционный центр не всегда совпадает с геометрическим центром произведения, он может быть смещен вверх, вниз, вправо или влево. Однако, как бы ни был расположен композиционный центр, обязательно должна проследиваться его логическая связь с другими композиционными элементами, чтобы создавалось ощущение равновесия, завершенности и целостности композиции.

Таким образом, для создания настоящего гармоничного произведения необходимо найти единство между главным и второстепенным, между целым и частями.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое композиция? Назовите ее виды.
2. Что означает такое понятие как «целостность композиции произведения искусства»?
3. При соблюдении каких условий можно считать композицию удачной?
4. Что называется композиционным центром и какое значение он имеет в композиции?
5. Подберите примеры произведений искусства, иллюстрирующие варианты выделения композиционного центра.

§ 3. Средства создания декоративной композиции

Произведения декоративно-прикладного искусства можно без строго ограничительных границ разделить на две группы. К первой относятся предметы обихода, где красота и польза находятся в органическом единстве (мебель, посуда, различная утварь, ткани, одежда). Вторую группу составляют предметы преимущественно декоративного назначения, в композиции которых допускается более свободное использование выразительных средств: сувениры, панно, декоративные вазы и т.д.

Промежуточное положение между декоративно-прикладным и станковыми формами занимают мозаика, панно, гобелены, декоративные статуи, которые украшают архитектурную среду, но в то же время могут выступать и как самостоятельные художественные произведения.

В композицию произведения декоративно-прикладного характера часто включаются орнамент и различного рода узоры, играющие важную роль в формировании образа. Один и тот же предмет, украшенный орнаментами разного типа: с крупными или мелким элементами, яркими или сдержанными по цвету, в каждом случае приобретает новое звучание. При этом учитывается связь орнамента с формой предмета.

В декоративной композиции используются условная трактовка форм, выразительность силуэта, красота контуров и линий. Условность в декоративной композиции проявляется и в трактовке цвета. Цвет является важнейшим компонентом декоративного образа. Нанесение цвета может быть без светотени, блика и рефлекса. Многие произведения декоративно-при-

кладного искусства характеризуются сочетанием насыщенных цветов. Такое сочетание может быть достигнуто благодаря целому ряду факторов: насыщенности и устойчивости его формы, упрощенности рисунка и декоративности цвета влияют на характер композиции.

В декоративной композиции используют целый ряд средств художественной выразительности. Рассмотрим каждое средство в отдельности.

Достижению единства и художественной выразительности произведения декоративного искусства способствуют композиционные средства: пропорции, ритм, масштаб и т.д.

Пропорции

Пропорции в художественном произведении — это соотношение величин его элементов, а также отдельных элементов композиции со всем произведением в целом. Соблюдение пропорций играет важную роль в композиции, так как при этом создается благоприятное соотношение целого и частей.

Древнегреческий философ и математик Пифагор Самосский (вторая половина VI — начало V в. до н.э.), изучая свойства целых чисел и пропорций, хотел алгеброй проверить гармонию. Он считал число основой всего существующего, а числовые отношения — источником гармонии. Пифагор и его последователи полагали, что первоисточником рождения и творения многих видов вещей является гармония пропорций треугольника — знаменитого прямоугольного треугольника из теоремы Пифагора с углами 30°, 60° и 90° и гармоничным отношением сторон. Также излюбленной математической фигурой Пифагора был квадрат, он считал, что ин-

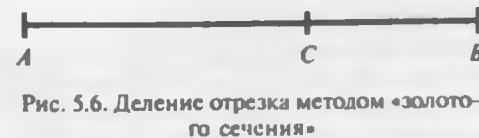


Рис. 5.6. Деление отрезка методом «золотого сечения»

лотое сечение». Древние греки вывели иррациональное число и обозначили его буквой греческого алфавита ϕ (фи). С этой буквы начиналось имя знаменитого греческого скульптора Фидия, который использовал пропорции «золотого сечения» в своем творчестве. Таким образом, число ϕ обозначало суть «золотого сечения», которая заключается в следующем: если отрезок разделить на две неравные части, то меньшая его часть будет относиться к большей, как большая — ко всему отрезку (рис. 5.6).



Рис. 5.7. Отражение готического стиля в архитектуре (а) и costume (б)

Свойства числа ϕ описывал итальянский математик XV в. Л. Пачоли при изложении теории геометрических пропорций. Он исследовал свойства «золотого прямоугольника». Если отрезать от этого прямоугольника квадрат, сторона которого равна меньшей стороне прямоугольника, то получится «золотой прямоугольник» меньших размеров и так до бесконечности. В этот прямоугольник вписывается логарифмическая спираль, образованная «вращающимися квадратами». Такая спираль в природе является основой строения раковины моллюска *Nautilus*.

Свойства иррациональных пропорций и построение правильных многоугольников интересовали и немецкого художника эпохи Возрождения Альбрехта Дюрера. Он интересовался использованием пятиугольников в построении арабских и готических орнаментов. Дюрер передал потомкам достаточно простые средневековые способы построения правильных многоугольников.

Разные размерные соотношения создают различное образное звучание и эстетическое восприятие произведений искусства. Например, общие черты стиля в искусстве находят свое отражение в пропорциях. Примером может служить вытянутость форм и ярко выраженная вертикальная композиция готического стиля (рис. 5.7, а и б).

Арифметическая пропорция в композиции выражает статичность, геометрическая — динамичность. Пропорции имеют большое значение в искусстве костюма, они определяют гармоничность и соразмерность частей формы.

Пропорциональные величины зависят друг от друга. С увеличением одной из них в несколько раз соответственно во столько же раз увеличивается и другая, иначе произойдет нарушение соразмерности пропорций. Размерные соотношения элементов формы — та ос-

нова, на которой строится вся композиция. Пропорционирование — творческий процесс. Любое сооружение, изделие или плоскостное изображение составляют целую систему размерных отношений, определяющую функциональное и эстетическое назначение композиции.

Масштаб и масштабность

Пропорции неразрывно связаны с масштабом. Понятия масштаба и масштабности используют, если нужно дать характеристику соразмерности целого или отдельных его частей.

Объекты предметной среды, созданной человеком, должны быть масштабны по отношению к нему, т. е. масса должна соотноситься с массой человеческого тела. Так, например, масштабность предметов мебели, бытовой техники, машин определяется удобством пользования ими.

Масштаб — это относительная характеристика величины предмета в отношении размера изображения на картине, эскизе, чертеже к его действительному размеру в натуре.

Масштабность — соразмерность форм и ее элементов по отношению к человеку, окружающему пространству и другим формам. Каждый предмет имеет свой масштаб, однако для него не всегда можно говорить о его масштабности, соразмерности по отношению к человеку. Масштабность является качественной характеристикой, особенно в объемных и объемно-пространственных композициях. Как средство композиции ее следует использовать достаточно свободно, руководствуясь соображениями художественной выразительности.

Каждый художник стремится сделать объект своего творчества органичным, и в этом ему помогают закон соразмерности ритма.



Рис. 5.8. Зарисовки изображений на бронзовых ситулах. Мидийское царство. VIII в. до н. э.

Ритм

Важным средством приведения различных форм и их элементов к ритмичному единству является ритм. Ритм (греч. *rhythmos* — течение) — чередование соизмеримых элементов ка-кого-либо целого, совершающееся с определенной последовательностью и силой.

Ритмичность присуща различным явлениям и формам природы: смене времен года, дня и ночи, расположению листьев на ветке дерева, полосам в окраске животных и т. п. Она присутствует во всех произведениях искусства: музыке (чередование звуков), поэзии (чередование рифм), архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве (разнообразие повторения и чередование элементов на плоскости или в пространстве).

В странах Древнего Востока композиция орнаментов и костюмов была ритмична и отличалась строгостью ритма (рис. 5.8). В искусстве Древнего Египта основной формой композиции являлся фриз, в котором ритмически чередовались изобразительные элементы (рис. 5.9). Ритм также

прослеживался в ювелирных украшениях и костюмах египтян (рис. 5.10).

В отличие от Египта в Древней Греции ритмические построения в росписях ваз, скульптуре, архитектуре и живописи стали более живыми (рис. 5.11), а древнегреческий костюм был построен на различных ритмах складок и драпировок (рис. 5.12).

В эпоху Возрождения ритмичное расчленение плоскости считалось одной из трех главных задач композиции наряду с перспективой и точкой зрения. В последующие эпохи продолжа-

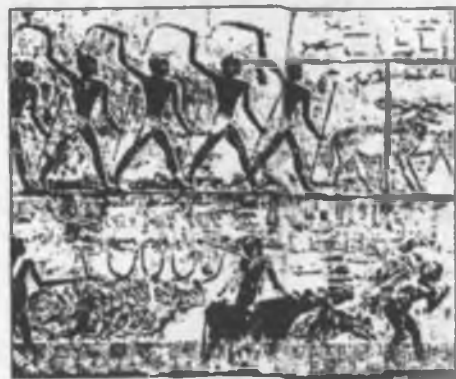


Рис. 5.9. Жертвоприношение. Рельеф гробницы в Саккаре. Фрагмент. 3 тыс. до н. э.

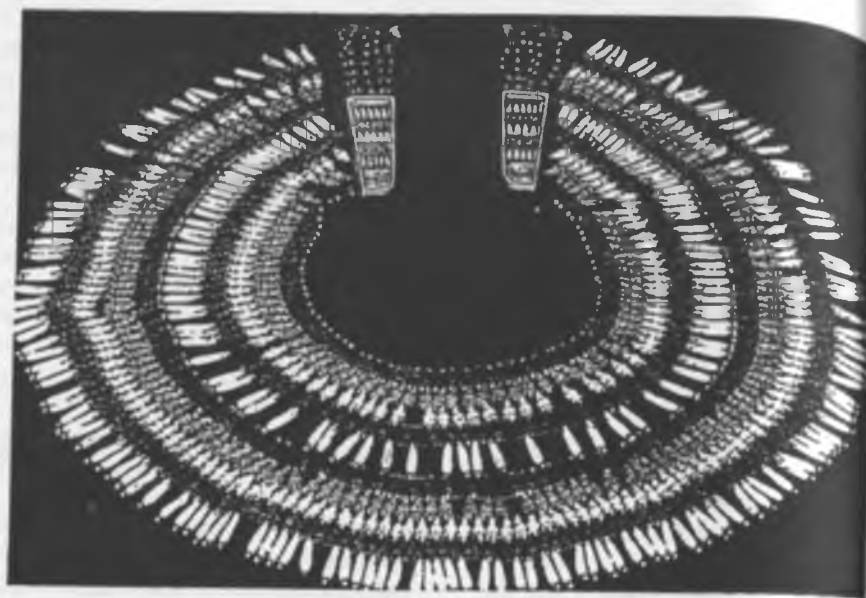


Рис. 5.10. Колье из жемчуга, покрытого глазурью. XIV в. до н.э.



Рис. 5.11. Амфора с изображением силенов и менад. Древняя Греция



Рис. 5.12. Фидий и ученики. Делупинки и рец. Деталь фриза Парфенона



Рис. 5.13. Примеры метрического ритма



Рис. 5.14. Динамические ритмические ряды

... дальнейшее развитие ритмичес-
построений в композиции произ-
ний искусства.

Ритмические повторы могут быть
мерными, убывающими или на-
растающими. В соответствии с этим
... способность элементов может быть
... (метрическая) и динами-
... (подвижная, развивающаяся).

Статический ритмический ряд (или
метрический ритм) — это простое
повторение ритма с повторением в
... одинаковых форм при
... интервалах между ними (рис.

Метрическое чередование эле-
... придает композиции устойчи-
... и уравновешенность.

Динамический ритмический ряд —
... сложное проявление ритма при
... чередующихся с определенной мате-
... закономерностью размеров
... и интервалах между ними

(рис. 5.14). В отличие от метрического
... строящегося по принципу оди-
... ности, динамический ряд строится
... по принципу разнообразия, он харак-
... более сложными, неравно-
... пропорциональными изме-
... рами.

В динамическом ряду возможны сле-
дующие изменения:

изменение величины чередующих-
ся элементов при сохранении интер-
валов между ними;

сохранение величин чередующихся
элементов при изменении интервалов
между ними;

изменение и величин элементов, и
интервалов между ними.

По способу организации элементов
ритм может приобретать различные
направления: вертикальное, горизон-
тальное, диагональное, радиально-лу-
чевое и т. д.

Ритм как свойство композиции свя-
зан с особенностями зрительного вос-
приятия. Ритмические ряды восприни-
маются в направлении от больших эле-
ментов к меньшим, от темных — к
светлым, от малых интервалов к боль-
шим.

Контрольные вопросы и задания

1. В чем суть Декоративной композиции?
2. Расскажите о роли пропорций в компози-
ции.
3. Что такое масштаб и масштабность?

4. В чем значение ритма в композиции?
5. Охарактеризуйте виды ритмических повторов.
6. Составьте из геометрических фигур метрический и динамический ряды.

§ 4. Приемы построения композиции

Для достижения целостности композиции художнику необходимо правильно использовать приемы ее построения. Поиск гармонизации композиции основан на применении таких приемов, как контраст, нюанс, тождество, симметрия, асимметрия, статика, динамика.

Контраст и нюанс

Контраст (от франц. *contraste* — резкое различие, противоположность) — противопоставление и взаимное усиление двух соотносящихся качеств. Контраст — одно из важных выразительных средств пластических искусств. В декоративной композиции контраст является той воздействующей силой, которая определяет ее выразительность и может проявляться в различии форм, размеров, цвета, фактур, пропорций, степени объемности. Как композиционный прием контраст используют при создании мажорных, динамичных композиций. На рис. 5.15 показаны упражнения по композиции на использование контраста размеров.



Рис. 5.15. Упражнения по композиции на использование контраста размеров

Если в композиции имеется сходство элементов по размерам, форме и другим свойствам, то в этом случае речь идет о **тождестве** (повторении). Здесь элемент композиции повторяется в различных вариациях.

Нюанс — это очень тонкое переносное состояние от контраста к подобию. Само понятие «нюанс» означает «клонение», «едва заметный переход». В нюансовых отношениях различия незначительны, сходство выражено сильнее, чем различие. Нюанс — это различие от контраста — это разнотональная гамма вариантов в тончайших отношениях однородных качеств: размеров, цвета, фактур и т.д.

В одной композиции могут одновременно присутствовать и контраст, и нюанс. Например, если нужно выделить композиционный центр и подчеркнуть ему остальные элементы композиции, главный элемент должен быть контрастным к второстепенным, которые в свою очередь будут находиться между собой в нюансовых отношениях.

Симметрия и асимметрия

Симметрия (греч. *simmetria* — соразмерность) — одинаковость в расположении частей целого относительно оси, плоскости или центра. Симметрия характерна для всего живого и неживого в природе (листья, цветы, строения животных и человека, кристаллы, снежинки и т.д.).

Композиционная целостность достигается тогда, когда в композиции достигнуто равновесие — состоящее из элементов, в которой все элементы сбалансированы между собой. Такая композиция вызывает ощущение целостности и устойчивости.

В природе существует два вида симметрии: *центрально-осевая* (бабочка, человек и т.д.) (рис. 5.16) и *радиально-лучевая*, или *осевая* (цветок, подсолнечник, гриб, дерево) (рис. 5.17). Плоскости симметрии в живых существах, грибах, деревьях всегда вертикальны. *Плоскость симметрии* — это такая плоскость, которая делит форму на две зеркально равные части.

Характерной разновидностью симметрии является *винтовая*, возникающая как результат вращательного движения точки или линии вокруг оси и одновременного движения вдоль нее.

Асимметрия — это расположение элементов в композиции при отсутствии оси или плоскости симметрии.

Асимметричная композиция применяется для подчеркивания динамичности решения. Главное условие цельности асимметричной формы — это ее композиционная уравновешенность.

Симметрия и асимметрия — два противоположных принципа организации формы. Симметрия принимается как проявление покоя,

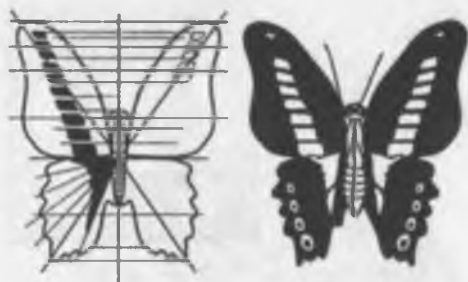


Рис. 5.16. Пример центрально-осевой симметрии в природном объекте

строгой закономерности, даже некоторой скованности. Асимметрия — проявление движения, свободы. Если симметричная форма легка для восприятия, то асимметричная — требует большего внимания и усваивается постепенно.

Выбор того или иного вида равновесия в композиции зависит от поставленных художником задач, когда особое значение приобретает взаимодействие содержания, характера материала и психологических особенностей восприятия.

Статика и динамика

Композиционными приемами, часто дополняющими друг друга, являются статика и динамика.

Динамика характеризует композицию, в которой обязательно присут-



а



б

Рис. 5.17. Примеры радиально-лучевой симметрии:

а — схема построения; б — в природном объекте

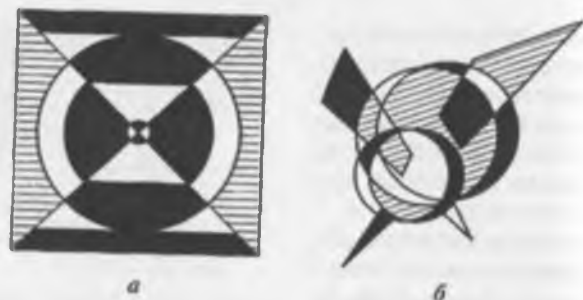


Рис. 5.18. Примеры статичной (а) и динамичной (б) композиций

ствует развитие, изменение, зрительное движение. В динамичной композиции последовательность восприятия зрителем ее элементов задается художником в соответствии с его замыслом. С помощью динамики можно выделить главное в композиции — композиционный центр.

Качеством, противоположным динамике, является статика. **Статика** — это состояние покоя, устойчивости, неподвижности. Статика характеризуется равновесием частей и элементов композиции.

Статичная композиция всегда имеет явный центр, вокруг которого организуются другие элементы.

Примеры статичной и динамичной композиций приведены на рис. 5.18.

Контрольные вопросы и задания

1. Что такое симметрия? Назовите виды симметрии.
2. Для достижения каких качеств композиции используют прием асимметрии?
3. В чем особенности контраста, нюанса и тождества?
4. Что такое динамика и статика?
5. Используя в качестве элементов композиции геометрические фигуры, выполните упражнения на применение таких композиционных приемов, как симметрия, асимметрия, контраст, динамика и статика.

§ 5. Цвет в декоративной композиции

Одним из важнейших композиционных и художественно-выразительных средств в декоративной композиции является цвет. Цвет — это один из главных компонентов декоративного образа.

В декоративной работе художник стремится к гармоническому сочетанию цветов. Основой при составлении разных цветовых сочетаний является использование различия цветового тона, насыщенности и светлоты. Эти три характеристики создают возможность построить множество цветовых гармоний.

Цветовые гармонические ряды можно разделить на **контрастные**, в которых цвета противопоставляются друг другу, и **нюансные**, в которых сочетаются либо цвета одного тона, но разного оттенка; либо цвета разного тона, но близко расположенные в цветовом круге (голубой и синий); либо близкие по тону (зеленый, желто-салатный). Таким образом, **нюансные** называются гармонические цветовые связи, имеющие незначительные различия по цветовому тону, насыщенности и светлоте.

Гармонические сочетания могут включать и ахроматические цвета, которые

состоят только из светлотных различий. Они сочетаются, как правило, в двух цветах. Двухцветовые сочетания ахроматических цветов выражаются как нюанс близкорасположенных тонов, либо как контраст далекых тонов по светлоте тонов.

Более выразительным контрастом является контраст черного и белого. Между ними находятся различные оттенки серого тона, которые в очередь могут образовывать контраст к черному или белому) контрастные сочетания. Однако эти контрасты будут меньшей силы выразительности, чем контраст черного и бе-

же противопоставления гармоничных сочетаний хроматических цветов можно использовать цветовой круг.

Цветовой круг, разделенный на четыре четверти (рис. 5.19) на концах перпендикулярных диаметров, располагаются соответственно цвета: желтый и синий, красный и зеленый. Гармоничному сочетанию в нем выделяются родственные, контрастные и родственно-контрастные цвета.

Родственные цвета располагаются в одной четверти цветового круга и содержат в своем составе хотя бы один общий (главный) цвет, например: желто-красный, желтовато-красный. Существует четыре группы родственных цветов: желто-красные, красно-синие, сине-зеленые и зелено-желтые.

Родственно-контрастные цвета располагаются в двух соседних четвертях цветового круга, имеют один общий (главный) цвет и содержат в себе контрастные цвета. Существует четыре группы родственно-контрастных цветов: желто-красные и красно-синие; красно-синие и сине-желтые; сине-зеленые и зелено-желтые; зелено-желтые и желто-красные.



Рис. 5.19. Схема расположения родственных, контрастных и родственно-контрастных цветов

Цветовая композиция будет иметь понятную форму тогда, когда она строится на ограниченном числе цветовых сочетаний. Цветовые сочетания должны составлять гармоничное единство, производящее впечатление колористической цельности, взаимосвязи между цветами, цветовой уравновешенности, цветового единства.

Выделяют четыре группы цветовых гармоний:

- однотоновые гармонии (см. рис. 26 на цв. вкл.);
- гармонии родственных цветов (см. рис. 27 на цв. вкл.);
- гармонии родственно-контрастных цветов (см. рис. 28 на цв. вкл.);
- гармонии контрастных и контрастно-дополнительных цветов (см. рис. 29 на цв. вкл.).

Однотоновые гармонии цветов в своей основе имеют какой-либо один цветовой тон, который в том или ином количестве присутствует в каждом из сочетаемых цветов. Цвета различаются между собой лишь по насыщенности и светлоте. В таких сочетаниях используют и ахроматические цвета. Однотоновые гармонии создают колорит, имеющий спокойный уравновешенный ха-

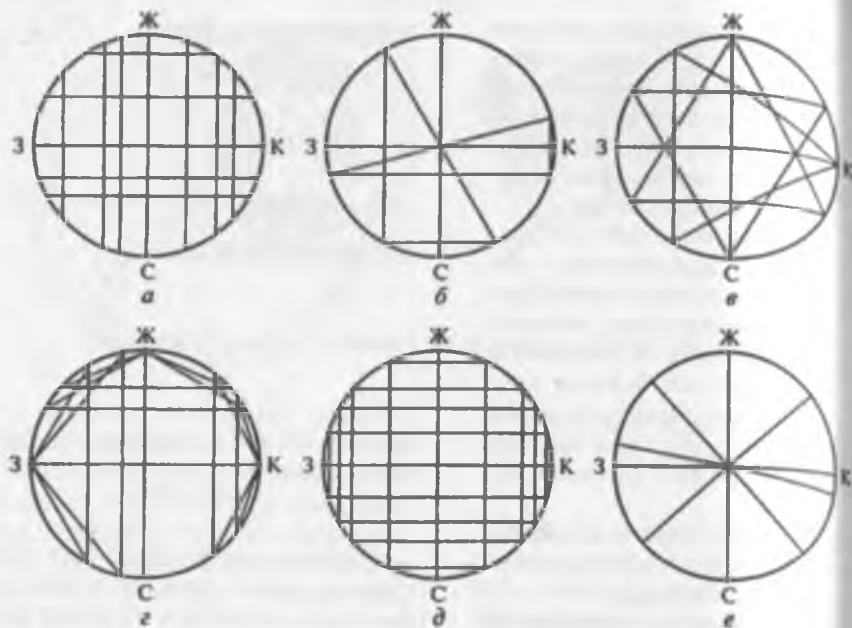


Рис. 5.20. Схемы построения гармоничных сочетаний цветов

рактически. Его можно определить как нюансный, хотя не исключен и контраст в противопоставлении темного и светлого цветов.

Гармоничные сочетания родственных цветов основываются на наличии в них примесей одних и тех же главных цветов. Сочетания родственных цветов представляют собой сдержанную, спокойную колористическую гамму. Для того чтобы колорит не был однообразным, используют введение ахроматических примесей, т. е. затемнение или высветление некоторых цветов, что привносит в композицию светлостный контраст и тем самым способствует ее выразительности.

Тщательно подобранные родственные цвета дают большие возможности для создания интересной композиции.

Наиболее богатый в отношении колористических возможностей вид цветовой гармонии — это гармоничное со-

четание родственно-контрастных цветов. Однако не все сочетания родственно-контрастных цветов способны составлять удачную цветовую композицию.

Родственно-контрастные цвета будут гармонизировать друг с другом, если количество объединяющего их главного цвета и количество контрастирующих главных цветов в них одинаковы. На этом принципе строятся гармоничные сочетания двух, трех и четырех родственно-контрастных цветов.

На рис. 5.20 представлены схемы построения двухцветных и многоцветных гармоничных сочетаний родственно-контрастных цветов. Из схем видно, что удачно будут сочетаться родственно-контрастные цвета, если их положение в цветовом круге определено концами строго вертикальных или горизонтальных хорд (рис. 5.20, а, б).

При сочетании трех цветовой гармонии возможны следующие варианты:

Контрольные вопросы и задания

1. На какие две группы можно разделить цветовые гармонические ряды?
2. Расскажите о вариантах гармонических сочетаний ахроматических цветов.
3. Что такое родственные и родственно-контрастные цвета?
4. Назовите группы цветовых гармоний.
5. Пользуясь цветовым кругом, назовите варианты многоцветовых гармоний.
6. Составьте выкраски одноцветных, родственных, родственно-контрастных и контрастных цветовых сочетаний (по три варианта).

§ 6. Орнамент как вид декоративной композиции. Виды и структура орнаментов

Орнамент (лат. ornamentum — украшение, наряд) — узор, построенный на ритмическом чередовании и организованном расположении геометрических и изобразительных элементов. Орнамент служит украшением зданий, сооружений, предметов (посуда, мебель, оружие, ткани, инструменты и т. д.), принадлежащих к сфере декоративного и декоративно-прикладного искусства. Орнамент также широко применяется в книжной и промышленной графике.

Характерной чертой орнамента является его неразрывная связь с материалом, назначением предмета и формой поверхности, которую он организует. Общие стилистические принципы искусства орнамента также связаны с особенностями и традициями изобразительной культуры каждого народа, обладают определенной устойчивостью на протяжении целого исторического периода и имеют ярко выраженный национальный характер.

Происхождение орнамента относится к древнейшим эпохам истории. Подобие орнамента встречается еще в

если в круг вписать прямоугольный треугольник, гипотенуза которого при совпадении с диаметром круга, а катеты примут в круге горизонтальное и вертикальное положения, то вершины треугольника укажут на три гармонично сочетающихся цвета (рис. 5.20, в);

если в круг вписать равносторонний треугольник так, чтобы одна из его сторон лежала горизонтально или вертикально хордой, то вершина, противоположная хорде, укажет на главный цвет, объединяющий два других, расположенных на концах хорды, равноудаленных от центра (рис. 5.20, г). Таким образом, вершины вписанного в круг равностороннего треугольника укажут на цвета, образующие гармоничные триады;

гармоничным будет также сочетание цветов, находящихся в вершинах вписанных в круг равносторонних треугольников: вершина одного угла указывает на главный цвет, противоположная сторона будет являться хордой круга, концы которой укажут на цвета, составляющие с главным гармоничную триаду (рис. 5.20, з);

углы вписанных в круг прямоугольных треугольников отмечают гармоничные сочетания трех родственно-контрастных цветов. Вершины квадрата укажут на самый устойчивый вариант цветовых сочетаний, хотя и отличающийся повышенной цветовой активностью и контрастностью (рис. 5.20, д).

Цвета, расположенные на концах хорд, построенных в цветовом круге, обладают общими свойствами. Их сочетания имеют цветовую комбинацию напряженности и динамичности. Гармоничные сочетания контрастных цветов представлены на рис. 5.20, е.

Все физические и психологические свойства цвета, принципы построения гармоничных сочетаний, принципы построения композиции в решении декоративной композиции.

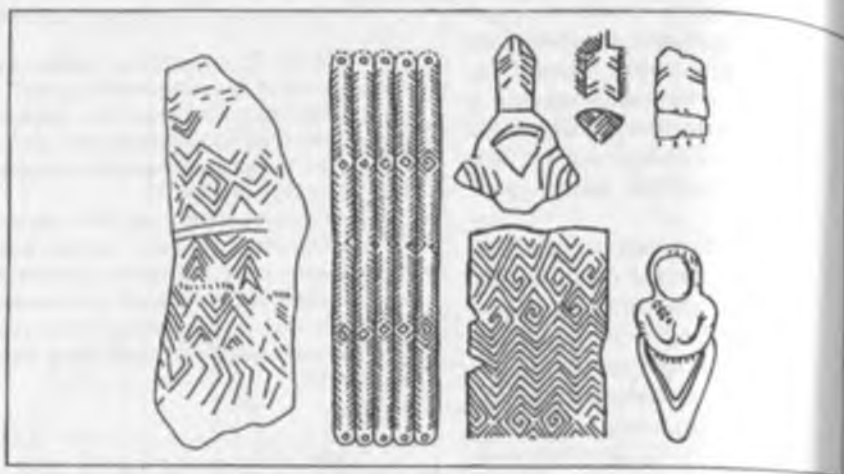


Рис. 5.21. Орнаменты периода неолита

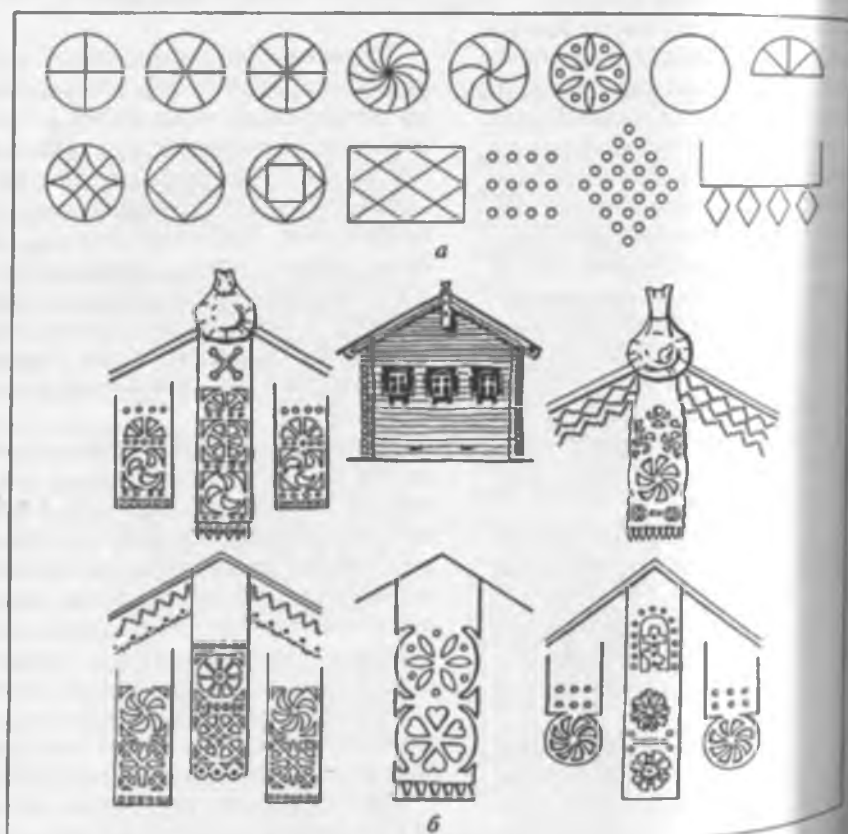


Рис. 5.22. Солярные знаки: а — в схемах; б — в орнаментах

палеолита, а в эпоху неолита становится разнообразнее и начинает занимать доминирующее положение как элемент украшения (рис. 5.21). Многочисленные примеры повторения различных элементов человеческого мира в природе: в окраске животных, оперении птиц, в строении растений, в беге морских волн и т.д. воспринятые, имитированные из окружающей среды, изменялись, приобретая своеобразно-выразительные формы. Мотив — это основной элемент ментальной композиции, который может многократно повторяться. Он может быть простым, состоящим из одного элемента, или сложным, состоящим из нескольких элементов, пластически связанных в единое целое.

Долгое время орнамент имел значение оберега, носил охранительный характер. В древности люди, украшая орнаментом предметы быта, одежду, жилища, считали, что он оберегает от несчастий, приносит благополучие и счастье. Почитая и обожествляя силы природы, человек нашел их символическое выражение в орнаменте. Например, с



Рис. 5.23. Свастика как орнаментальный мотив

солнцем связывали круги, розетки, ромбы, квадраты, кресты и спирали (рис. 5.22). Крест, помещенный в круг, символизировал движение солнца по небосводу. Свастика также обозначала движение солнца. Ее концы могли быть изогнуты в ту или иную сторону. Это

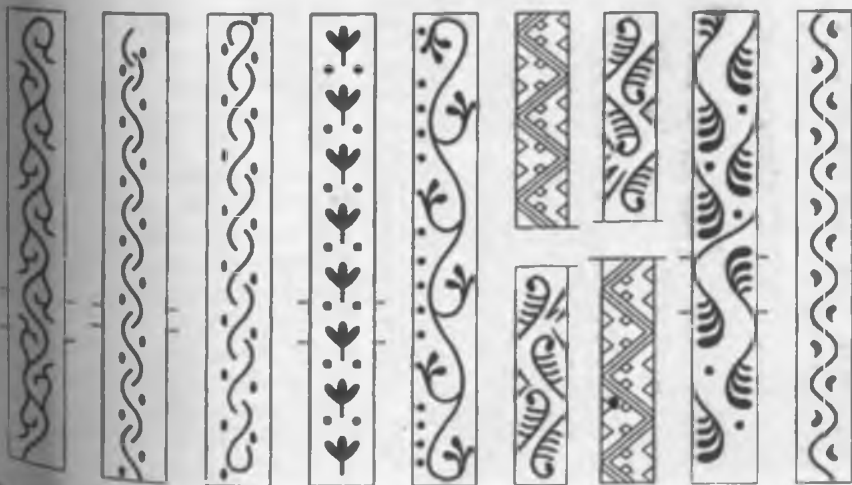


Рис. 5.24. Символы воды, растений и земли в древних славянских орнаментах



Рис. 5.25. «Змеиные» узоры

зависело от того, какое солнце было изображено: утреннее или вечернее. Этот знак встречается в древних орнаментах Крита, Индии, Ирана, в европейских орнаментах (рис. 5.23).

Символами земли были прямые горизонтальные линии, а символами воды — волнистые. Волнистые линии, расположенные вертикально или на-

клонно, символизировали дождь (рис. 5.24). В узорах народов стран Близкого Востока символом дождя было изображение ужа (рис. 5.25).

Символы-изображения женской фигуры служили обозначением земли и плодородия. В славянском пантеоне богов очень почиталась Макошь (Мокошь, Мокоша) — богиня плодородия, воды, покровительница женских работ. В орнаментах вышивок и ткачества она часто изображалась в окружении коней, символов размножения (рис. 5.26). Изображение женской фигуры как символа плодородия характерно для орнаментов земледельческих народов. У скотоводческих племен чаще изображаются домашние животные и дикие звери. Например, в казахском и киргизском орнаментах пре-

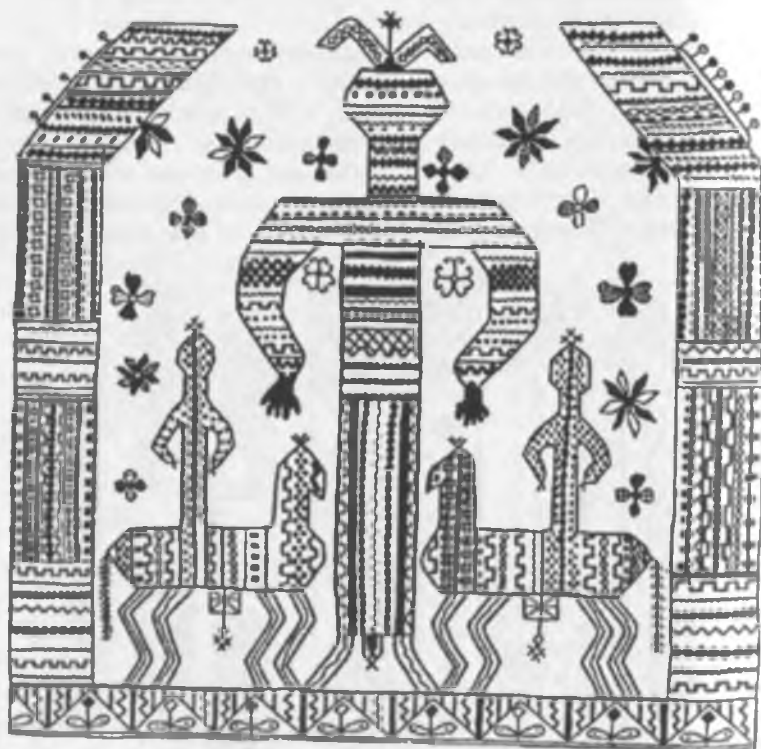


Рис. 5.26. Богиня Макошь. Рисунок с русской вышивки



Рис. 5.27. Орнаменты: а — казахский; б — народов Севера

обладают трансформированные изображения рогов барана (рис. 5.27, а), у народов Севера — рогов оленя (рис. 5.27, б).

Как видим, орнамент тесно связан с народным творчеством. В нем люди стремились выразить свое понимание мира, жизни, красоты и истины.

С течением времени магическое значение орнаментальных мотивов забылось, но благодаря своей декоративности они продолжают жить. Отдельные элементы орнаментов сохраняются и сейчас.

Итак, тематика орнамента тесно связана с его культурным фоном, и в орнаментике достаточно полно отражается художественный стиль своего времени.

В Древнем Египте образное содержание искусства определялось прежде

всего влиянием религии и обожествлением фараона. Отсюда — строгая каноничность форм, символичность, четкая архитектоника, монументальность, суровость и величие.

В основу египетского орнамента заложены стилизованные природные мотивы: цветок лотоса, листья папируса, солнце в виде круглого диска, сфинксы, львы, змеи и т. д. Орнаменты отличают строгий графический язык

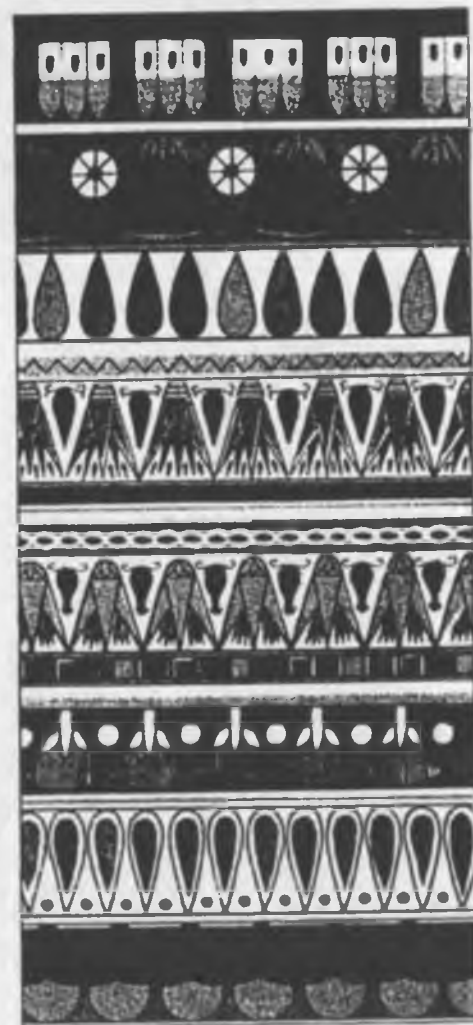


Рис. 5.28. Орнаменты Древнего Египта

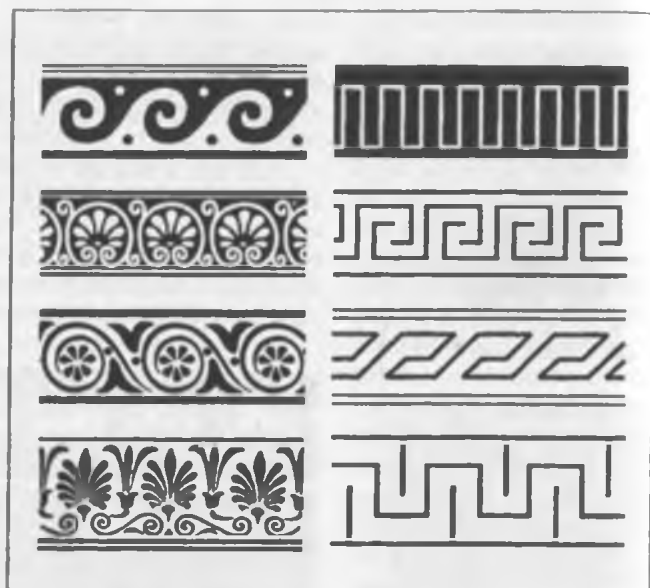


Рис. 5.29. Орнаменты Древней Греции

и минимум цвета: красный, желтый, синий, который впоследствии сменяется зеленым (рис. 5.28).

Совсем иные тенденции характеризуют орнамент Древней Греции, искусство которой полно жизнеутверждающей силы. Греки стремились найти рациональные основы красоты, которую понимали как воплощение строгого порядка и соразмерности. Греческая орнаментика отличается комбинациями горизонтальных и вертикальных линий с растительными мотивами. Для орнамента характерны

правильные и строгие симметричные формы (рис. 5.29). Как утверждают археологи, греки любили многообразие.

Искусство Древнего Рима во многом унаследовало черты греческого искусства, особенно в орнаменте. Однако римляне по-иному интерпретируют те же мотивы. Растительные мотивы заплетаются в пышные гирлянды, фигуры людей и животных сопровождаются военной символикой. Римские орнаменты отличаются пышностью, помпезностью и некоторой грубозаконочностью.

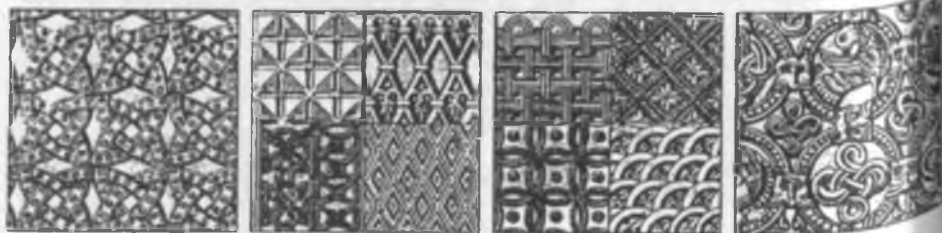


Рис. 5.30. Средневековые орнаменты

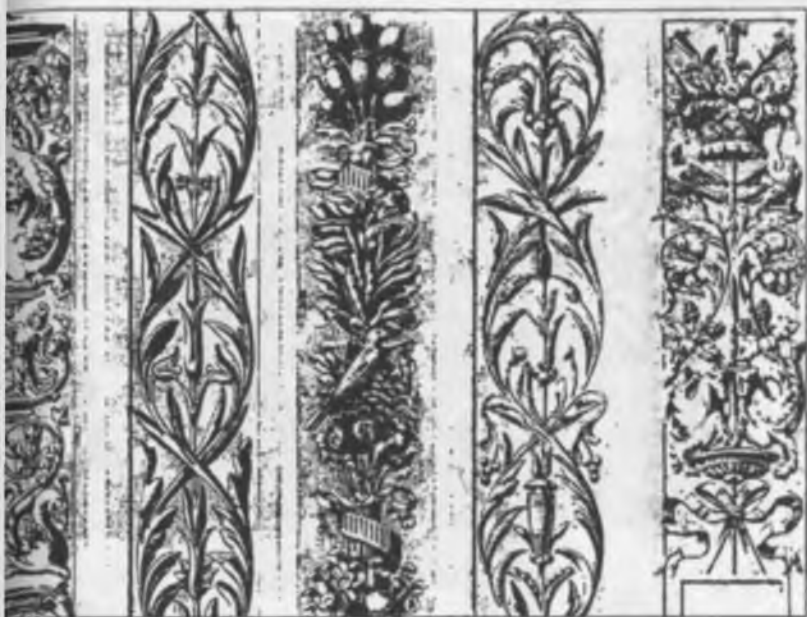


Рис. 5.31. Орнаменты эпохи Возрождения



Рис. 5.32. Орнамент стиля барокко

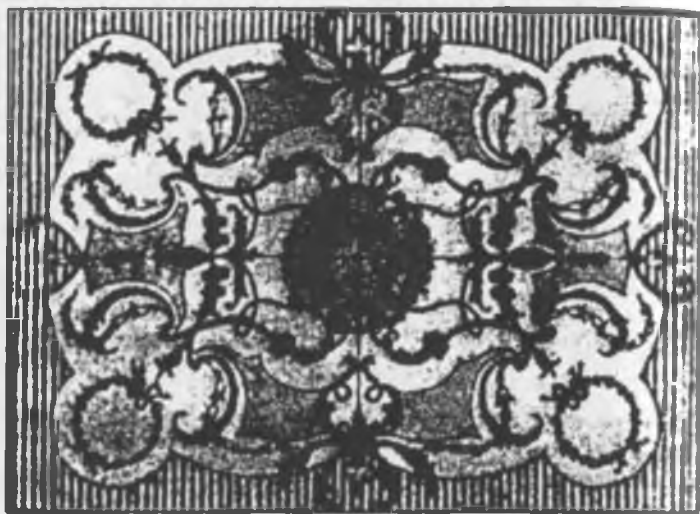


Рис. 5.33. Орнамент стиля рококо

В период Средневековья орнаменты отличались фантастическими и сказочными рисунками, основанными на растительных и животных мотивах. Средневековый орнамент символичен. Природные мотивы трактуются условно и стилизованно. Простые прямолинейные геометрические формы переходят в плетеные криволинейные (рис. 5.30). Через выработанные декоративно-орнаментальные средства в Средние века опосредованно передавались внутренний мир, состояние и переживания человека, чего не было в древнем искусстве.

В эпоху Возрождения формируется светская гуманистическая культура, утверждающая ценность человеческой личности. В этот период искусство стремится к ясности и гармонии. В орнаментах широко используются мотивы аканта и дуба, виноградной лозы, тюльпана, расположенных на фоне растительных завитков и узоров (рис. 5.31). Кроме того, часто изображали животных и птиц в сочетании с обнаженным человеческим телом.

Орнамент стиля барокко строится на напряженных контрастах, резко противопоставляя земное и небесное, реальное и фантастическое, впрочем как и все искусство барокко. Орнаментика барокко отличается разнообразием и выразительностью форм, пышностью, великолепием и торжественностью. Для нее также характерны декоративность и динамика, преобладание криволинейных форм и асимметрии (рис. 5.32).

В начале XVIII в. стиль барокко трансформируется в стиль рококо. Орнамент приобретает легкость, воздушность, подвижность и живописность. Для него характерны ажурные, изогнутые, криволинейные формы, отсутствие ясной конструктивности (излюбленный мотив — раковина) (рис. 5.33).

В период классицизма в конце XVIII в. происходит пересмотр идеалов античной эстетики. Орнамент вновь приобретает статичность и уравновешенность, ясность и четкость. Он состоит в основном из прямых линий, квадратов, прямоугольников, кругов и



Рис. 5.34. Орнамент эпохи классицизма

становится сдержанным по сравнению с барокко (рис. 5.34).

В начале XIX в. господство классицизма сменяется стилем ампира (от фр. *empire* — империя), который берет свои художественные идеалы из искусства греческой архаики и императорского Рима. Орнаментике ампира присущи суровость, схематизм, торжественность и помпезность. В качестве мотивов используются военные доспехи и лавровые ветви. Характерные цветовые сочетания — белый с черным, зеленый с крас-

ным, синий с ярко-желтым, белый с золотом.

Итак, орнамент каждого периода обнаруживает связь с духовной жизнью общества, архитектурой, декоративным искусством, отражает эстетику эпохи.

Знакомство с искусством орнамента предполагает изучение орнаментальных мотивов и композиционных схем построения орнаментов.

В зависимости от характера используемых мотивов различают следующие виды орнамента.



Рис. 5.35. Геометрические орнаменты

Геометрический орнамент представляет собой правильные геометрические элементы: прямые и изогнутые линии, квадраты, прямоугольники, треугольники, круги, овалы и т.д. Многие мотивы, полученные из геометрических элементов в разных сочетаниях, имеют свои названия: звезды, розеты, кресты, зигзаги, плетенки, меандр и т.д. (рис. 5.35).

Растительный орнамент — это один из самых распространенных орнаментов после геометрического. Его мотивы — это стилизованные изображения растений и их частей: листьев, цветов, плодов, стеблей и т.д. Растительный орнамент обладает большими возможностями в плане трактовки природных форм, которые не только

стилизируются, но и могут выглядеть реалистично, объемно (рис. 5.36).

Зооморфный орнамент изображает стилизованные фигуры или части фигур реальных и фантастических животных и птиц (рис. 5.37).

Орнитоморфный орнамент — частный случай зооморфного орнамента. Мотивами его являются изображения птиц и частей их фигур. Этот орнамент популярен у многих народов и часто имеет глубокий религиозно-символический смысл (рис. 5.38).

Антропоморфный орнамент представляет собой композицию, составленную из изображений мужских и женских человеческих фигур или отдельных элементов человеческого тела (рис. 5.39).

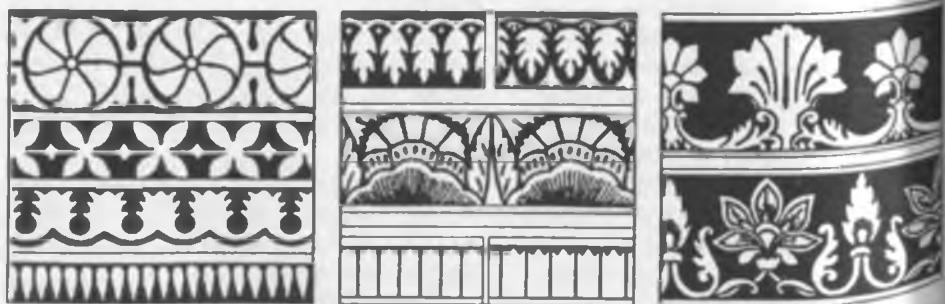


Рис. 5.36. Растительные орнаменты



Рис. 5.37. Зооморфный орнамент



Рис. 5.38. Орнитоморфный орнамент



Рис. 5.39. Антропоморфный орнамент



Рис. 5.40. Тератологические орнаменты



Рис. 5.41. Каллиграфический орнамент

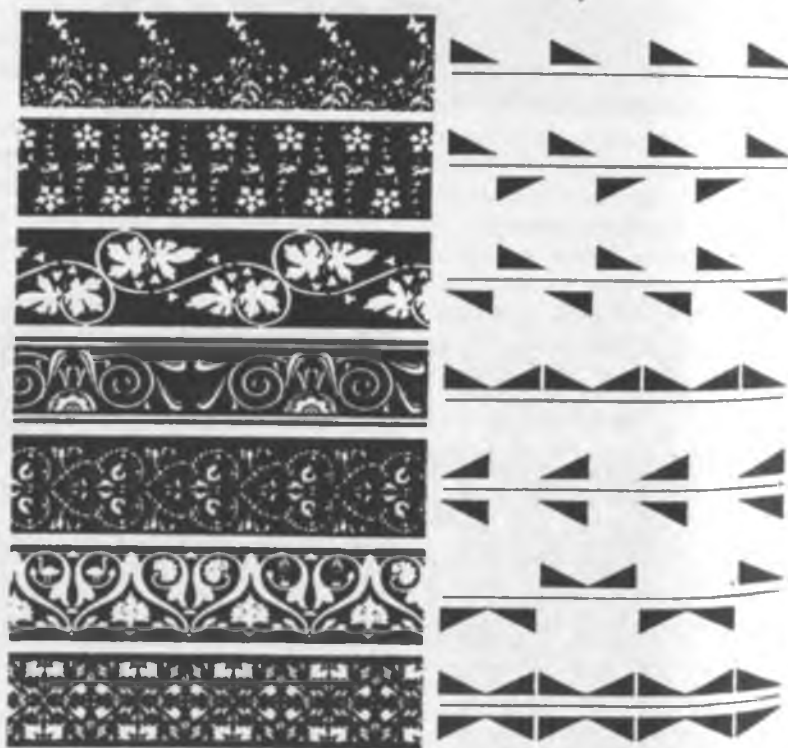


Рис. 5.42. Схемы построения ленточных орнаментов

Тератологический орнамент — это загадочный и интересный жанр орнамента. Его мотивами являются фантастические существа, созданные фантазией человека. Эти фантастические существа имеют одновременно признаки животных или животного и человека. Например, русалки — женщи-

ны-рыбы, кентавры — лошади с человеческим торсом, сирены — птицы с женской головой и т.д. Мотивы тератологических орнаментов изображены на рис. 5.40.

Каллиграфический орнамент составляется из отдельных букв или элементов текста, выразительных по своему



Рис. 5.43. Виды центральных орнаментов

пластическому рисунку и ритму. Искусство каллиграфии наиболее полно развилось в таких странах, как Китай, Япония, ряде арабских стран, в определенном смысле заменяя собой изобразительное искусство. Очень часто каллиграфические мотивы выступают в сложном сочетании с геометрическими и растительными элементами (рис. 5.41).

Геральдический орнамент — это орнамент, в котором в качестве мотивов используются знаки, эмблемы, гербы, элементы воинского снаряжения — щиты, оружие, флаги.

Астральный орнамент содержат в качестве мотивов звезды, облака, солнце, луну.

Пейзажный орнамент — изображение декоративно переработанных природных пейзажей. Особенно часто он

использовался и используется ныне на текстильных изделиях в Японии и Китае.

Комбинированный орнамент состоит из разнообразных сочетаний перечисленных выше мотивов и является наиболее распространенным видом орнаментальной композиции. Орнамент представляет собой самый упорядоченный вид композиционного построения. Он подчиняется законам гармонии и пропорций, в нем можно наблюдать все виды симметрии.

Организирующим началом любой орнаментальной композиции является ритм. Он может быть возрастающим, убывающим. Ритмическая повторяемость в орнаменте мотивов, их наклонов, пространственных поворотов, просветов между ними и других элементов является важнейшей характеристикой орнамента.

Повторяющийся мотив орнаментального рисунка называется **раппортом** (от франц. *гарпорт* — возвращение). Повторение раппорта по вертикали и горизонтали образует **раппортную сетку**.

По форме композиционных схем можно выделить следующие типы орнаментов.

Ленточный орнамент — это орнамент, в котором раппорт многократно повторяется, развиваясь в одном направлении. Причем мотивы в ленточном орнаменте могут располагаться по прямой линии, такой орнамент называется **полосным**. В некоторых случаях раппорт повторяется по кривой контуру, называясь при этом **каймой**. В архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и оформлении костюма ленточный орнамент (фриз, бордюр, кайма) чаще всего имеет горизонтальное положение. В основу его композиции заложены разные виды симметрии. На рис. 5.42 приведены схемы построения ленточных орнаментов, показывающие семь способов постро-

ения по законам симметрии. Такого же разнообразия композиционных структур может достигнуть орнамент благодаря вариации элементов.

Круглый орнамент — это орнамент, в котором орнаментальные мотивы располагаются в круге, квадрате, треугольнике, трапеции и др. построении орнамента, основанное на радиально-осевой симметрии, когда мотивы пристраиваются вокруг центральной точки, называется **центрическим**. Мотивы орнамента размещаются от центра к периферии, заполняя всю поверхность, ограниченную окружностью, и при этом ось симметрии полностью совмещается с осью орнамента. Наиболее характерный пример круглого орнамента — розетка, или розеточный орнамент, получившая наибольшую популярность в готическом искусстве (рис. 5.43).

Сетчатый орнамент — это орнамент, в котором повторяющийся раппорт заполняет всю декоративную поверхность, развиваясь в двух направлениях: по горизонтали и вертикали. Такая сетка раппорта может иметь разнообразную форму: квадрата, прямоугольника, правильного треугольника, ромба, параллелограмма и т.д. Этот вид орнамента часто используется в архитектуре при орнаментации полов, потолков; в костюме, обуви (рис. 5.44). Сетчатые орнаменты часто называют **раппортными композициями**.

Контрольные вопросы и задания

Каково назначение орнамента? Приведите примеры орнаментальных композиций в разные исторические эпохи. Какие виды орнамента существуют в зависимости от характера используемых элементов? На какие типы делятся орнаменты в зависимости от формы композиционных

5. Приведите примеры использования ленточного, сетчатого и замкнутого орнамента. Объясните связь орнамента с формой и назначением изделия.

6. Приведите примеры и проанализируйте характер орнаментальных мотивов и орнаментальное оформление одежды в национальных костюмах разных народов.

§ 7. Использование природных форм в орнаментальной композиции

Многообразие живой и неживой природы является неиссякаемым источником вдохновения для творческого человека. Только в контакте с природой человек познает ее красоту, гармонию и совершенство.

Орнаментальные композиции, как правило, создаются на основе трансформации природных форм.

Трансформация — изменение, преобразование, в данном случае декоративная переработка природных форм, обобщение и выделение существенных признаков объекта с помощью определенных приемов.

Приемы декоративной переработки могут заключаться в следующем: постепенное обобщение формы, добавление деталей, изменение абриса, насыщение формы орнаментом, превращение объемной формы в плоскостную, упрощение или усложнение ее конструкции, выделение силуэта, замена реального цвета, различное цветовое решение одного мотива и т.д.

В декоративном искусстве процесс трансформации формы художник, сохраняя ее пластическую выразительность, стремится выделить главное, наиболее типичное, отказываясь от второстепенных деталей.

Трансформации природных форм должны предшествовать зарисовки с

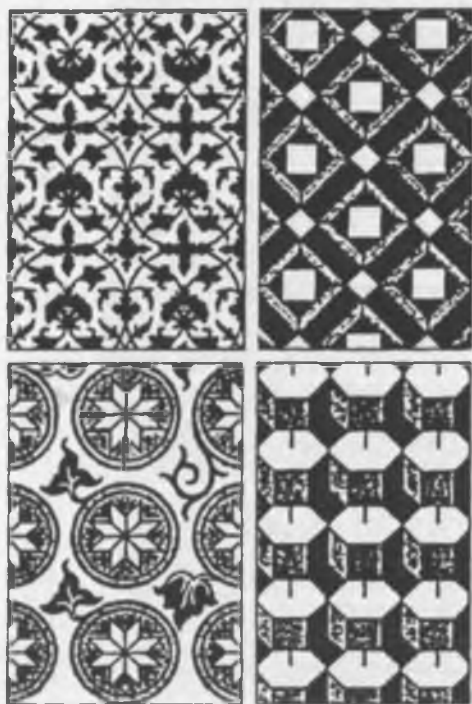


Рис. 5.44. Виды сетчатых орнаментов

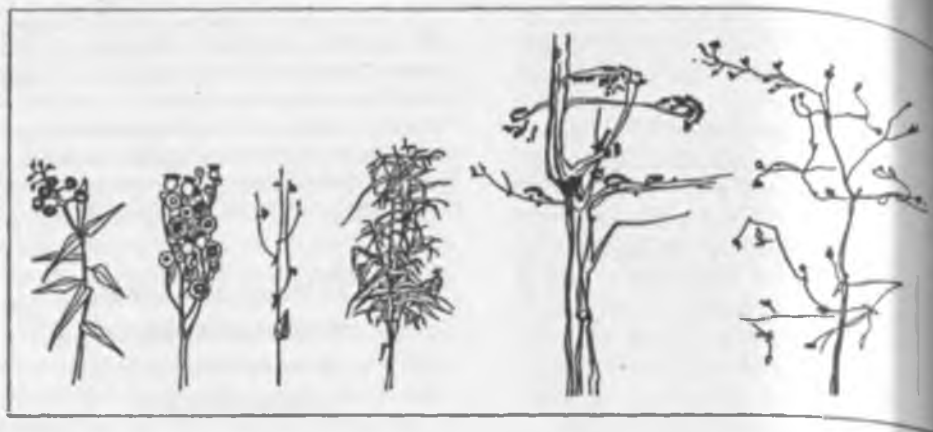


Рис. 5.45. Натурные зарисовки растений

натуры. Исходя из реальных образов художник создает декоративные на основе творческого воображения.

Задача художника никогда не сводится к простому украшателству. Каждая декоративная композиция должна подчеркивать, выявлять форму и назначение украшаемого предмета. Её стилевое, линейное и цветовое решение основано на творческом переосмыслении натуры.

Трансформация растительных форм в орнаментальные мотивы

Богатство растительного мира своими формами и цветовыми сочетаниями привело к тому, что растительные мотивы издавна заняли в орнаментике доминирующее положение.

Растительный мир во многом ритмичен и орнаментален. Это можно проследить, рассматривая расположение листьев на ветке, прожилок на листе, лепестки цветка, кору дерева и т.д. При этом важно увидеть самое характерное в пластической форме наблюдаемого мотива и осознать закономерную связь элементов природного узора. На рис. 5.45 представлены зарисовки растений,

которые хотя и передают их образ, но не являются абсолютной копией. Выполняя эти рисунки, художник прослеживает ритмические чередования элементов (веток, цветов, листьев), стремясь при этом выявить самое главное и характерное.

Для трансформации природной формы в орнаментальный мотив необходимо сначала найти убедительный по своей художественной выразительности объект. Однако, обобщая форму, не всегда нужно отказываться от мелких деталей, так как они могут придать форме большую декоративность и выразительность.

Выявлению пластических особенностей природных форм способствует зарисовка с натуры. С одного объекта желательно сделать серию зарисовок с разных точек зрения и в разных ракурсах, подчеркивая выразительные стороны объекта. Эти зарисовки являются основой для декоративной переработки природной формы.

Видеть и распознавать орнамент в любом природном мотиве, уметь раскрыть и отобразить ритмическую организацию элементов мотива, выразительно трактовать их форму — все это составляет необходимые для художника

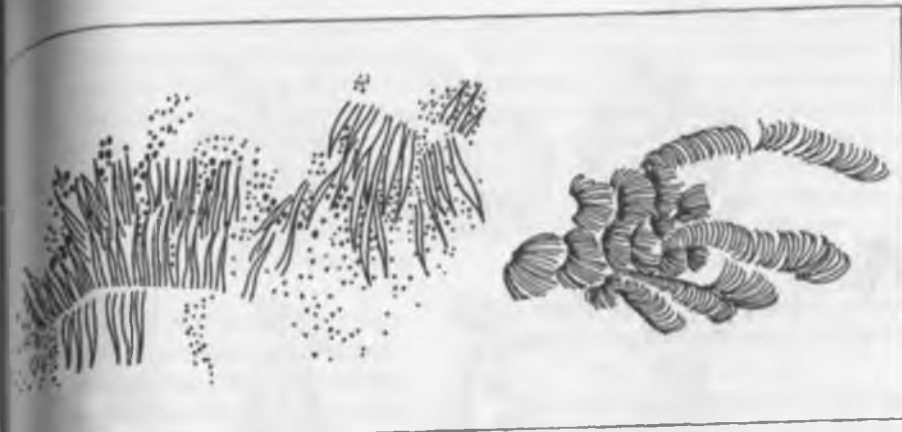


Рис. 5.46. Линейное решение мотивов

требования при создании орнаментального образа.

В процессе декоративной переработки орнаментальной формы большую роль играют такие средства художественной выразительности, как линия, пятно,

точка и цвет. Графические средства могут подсказывать, а в отдельных случаях даже предопределять характер трансформации растительных мотивов.

В декоративной работе особая роль принадлежит линейному рисунку, так



Рис. 5.47. Пятное решение мотивов



Рис. 5.48. Настурция. Линейно-пятновое решение



Рис. 5.49. Трансформация растительного мотива. Учебная работа

как линия наиболее остро передает все нюансы пластической формы, особенности переходов одних элементов в другие, ритмическое движение этих элементов. Однако некоторая скупость линейного графического языка может привести к сухости и даже схематизму в зарисовках. Поэтому очень важно изучать натуру и вначале делать акцент на натуральных зарисовках, помогающих лучше изучить пластические особенности формы.

При линейной трактовке модели различают три решения:

1) применение тонких линий одинаковой толщины (при орнаментике мотивов небольшого масштаба);

2) применение толстых линий одинаковой толщины (если рисунку нужно придать активность, напряженность, монументальность);

3) применение линий разной толщины. Такое решение рисунка обладает большими изобразительными и выразительными возможностями, но является довольно трудным. Для дости-

жения целостности линии одной толщины должны объединяться, образуя свой узор в рисунке, который должен противостоять узору линий другой толщины. А точнее, это должна быть композиция из линий разной толщины (рис. 5.46).

Пятновая трактовка мотивов способствует максимальному силуэтизации обобщению форм. Это могут быть чистый силуэт на белом фоне и белый силуэт на черном фоне. Художественный язык пятна строг и сдержан. Однако пятно также может выявлять бесконечное разнообразие состояний (рис. 5.47).

Наиболее широко используется линейно-пятновая трактовка растительных мотивов (рис. 5.48). В данном случае очень важно организовать в строении композицию пятна и линии. Пятно необходимо структурировать в единый узор, интересный уже сам по себе, по ритму и силуэту. Но также необходимо орнаментально-логически связать линии с ритмически разбросанными

чтобы те и другие, соединив, создали целостный графический образ. Стоит заметить, что пятно может быть использовано как подкладка для линейного решения мотива.

На рис. 5.49 представлены примеры работы над трансформацией растительных форм с использованием линейно-пятнового и линейно-пятново-линейного решения.

Рассматривая особенности трансформации растительных форм в орнаментальные мотивы, следует отметить, что цвет и колорит природных мотивов также подлежат художественному использованию, а порой и кардинальному переосмыслению. Не всегда естественный цвет растения может быть использован в орнаментальной компо-

зиции. Растительный мотив может быть решен в условном цвете, заранее избранном колорите, в сочетании родственных или родственно-контрастных цветов. Возможен и полный отказ от реального цвета. Именно в этом случае он приобретает декоративную условность.

Трансформация форм животного мира в орнаментальные мотивы

Рисование с натуры животных и процесс трансформации их форм имеет свои особенности. Наряду с набросками с натуры существенным обстоятельством является приобретение навыков работы по памяти и по пред-



Рис. 5.50. Зарисовки птиц по памяти и по представлению



Рис. 5.51. Декоративно-графические изображения птиц



Рис. 5.52. Примеры трансформации формы тела кошки в декоративный мотив.
Учебная работа

сению. Нужно не копировать форму, изучать ее, запоминать характерные черты, чтобы потом обобщенно изобразить их по памяти. Примером могут служить зарисовки птиц, представленные на рис. 5.50, которые выполнены линейно.

Презметом пластических переосмыслений животных мотивов может быть не только фигура животного, но и фактурная фактура покрова. Нужно учиться выявлять орнаментальную структуру поверхности исследуемого объекта, почувствовать ее даже там, где она выступает не слишком ясно.

Отличие от изобразительного искусства в декоративно-прикладном выразительном типичного происходит по-иному. Черты конкретного индивидуального мотива в орнаментике порой теряют свой смысл, они становятся лишними. В образе, птица или зверь конкретного вида могут превратиться как бы в форму или зверя вообще.

В процессе декоративной работы художественная форма приобретает условный декоративный смысл; это часто связано с нарушением пропорций (важно четко представлять, для чего это нарушение допускается). Существенную роль в преобразовании природных мотивов играет образное начало. В результате мотив животного мира иногда приобретает черты сказочности, фантастичности (рис. 5.51).

Пути трансформации животных мотивов такие же, как и растительных, — выбор самых существенных характеристик, гиперболизация отдельных элементов и отказ от второстепенных, рождение единства орнаментальной формы с пластической формой объекта, организация внешней и внутрен-

ней орнаментальных структур объекта. В процессе трансформации животных форм также применяются такие выразительные средства, как линия и пятно (рис. 5.52).

Итак, процесс трансформации природных форм можно разделить на два этапа. На первом этапе выполняют натурные зарисовки, выражающие точным, лаконичным графическим языком наиболее характерные особенности природной формы и ее фактурной орнаментации. Второй этап — это непосредственно творческий процесс. Художник, используя в качестве первоисточника реальный объект, фантазируя, перевоплощает его в образ, построенный по законам гармонии орнаментального искусства.

Рассмотренные в данном параграфе пути и принципы трансформации природных форм позволяют сделать вывод о том, что важным, а может быть, и главным моментом в процессе трансформации является создание выразительного образа, преобразование реальности с целью выявления ее новых эстетических качеств.

Контрольные вопросы и задания

1. В чем заключается процесс трансформации природных форм?
2. Расскажите о видах графической трактовки природных мотивов.
3. Как может быть преобразован цвет при трансформации природных мотивов?
4. На основе натурных, а также сделанных по памяти зарисовок растительных мотивов и животных (птиц, зверей, насекомых и т.д.) выполните трансформацию растительной или животной формы в декоративную. Каждый мотив выполнить в линейной, пятновой и линейно-пятновой трактовке рисунка.

§ 1. Графика как вид изобразительного искусства

Материал предыдущих глав учит изображать реальные формы, основываясь на законах перспективы, светотени, анатомии. Данная глава ставит своей задачей приобретение знаний и практических умений преобразования реальных форм в декоративные средствами черно-белой графики.

Графические принципы пронизывают всю сферу деятельности художника-прикладника. Область его творчества в современном промышленном производстве относится к миру дизай-



Рис. 6.1. Немецкий мастер XV в. Св. Доротея

на. Знание языка графики необходимо в работе модельера-конструктора и технолога швейного производства.

✓ Эскизы моделей одежды также относятся к графике, поэтому специалист, работающий в швейной промышленности, должен хорошо знать средства художественного выражения в графике, технику и приемы работы.

Одними из самых специфических особенностей черно-белой графики являются условность языка графики, отвлеченность и абстрактность образов. Однако графика демонстрирует нам реальные образы окружающего мира. Графические изображения могут вызывать у нас такие же разнообразные эмоции, как и произведения живописи и скульптуры. Изучение основ художественной графики имеет большое значение для развития декоративно-образного мышления, это обязательно поможет учащимся подняться в их творчестве на новую ступень.

В начале XX в. в России термин «графика» для названия вида изобразительного искусства не применялся. Для обозначения профессии художников-оформителей книги, иллюстраторов использовали определение «рисовальщик печати». Словом «рисунок» обозначалась работа «от руки» и исполнявшаяся только в качестве подготовительного материала: наброски, эскизы. Под словом «графика» подразумевались лишь печатные техники — гравюры. Термин «гравюра» пришел к нам из французского языка (от франц. graver — вырезать) и объединяет все технические приемы

гравирования художественных произведений, выполненных тушью, пером или кистью. Изображение получается в результате оттиска на бумаге с помощью формы («доски») из металла, дерева, линолеума или пластика с помощью резца, вырезанного (награвированного), вытравленного кислотой или нанесенным другим способом.

Первые гравюры на дереве — ксилографии (греч. xylon — дерево и grapho — пишу, черчу, рисую) — появились в Китае в I в. н.э. вместе с изобретением бумаги.

Гравюра, выполненная на доске из твердого распила, называется обложной, так как линии рисунка, нанесенного кистью или пером, обрезаются с двух сторон острым ножом, а прощипки между ними выбираются при помощи специальных стамесок. Для получения оттиска краска наносится кисточкой на поверхность доски, не выходя за контуры рисунка, и снимается острым ножом. Площади, вырезанные стамесками, на оттиске остаются белыми. Этот способ получил название высокой печати.

В Европе стали применять ксилографию на рубеже XIV—XV вв. Одним из ранних обложных гравюр на дереве является изображение святой Доротеи, выполненной немецким мастером в 1410—1420-е гг. (рис. 6.1). В последней четверти XVIII в. англичанин Томасом Бьюиком был введен в обращение способ торцовой или поперечной ксилографии, при которой доска режется поперек ствола, так что рисунок на дереве идет перпендикулярно поверхности доски. Для работы брали твердое дерево (бук, груша, самшит) и резали тонкими резцами — стамесками, позволяющими передать тон и фактуру поверхности изображаемых предметов. Оттиски по этому способу высокой печати. На рис. 6.2 показан процесс работы штиля на рис. 6.3 — иллюстрация,



Рис. 6.2. Способ торцовой ксилографии



Рис. 6.3. Т. Бьюик. Иллюстрация к книге «История британских птиц». Тираж 1800 экз. Иллюстрация на дереве

выполненная белыми штрихами разной ширины на черном фоне.

Техники гравирования развивались вместе с искусством книгопечатания. Печатные доски с вырезанными на них рисунками и текстами имели размер страницы книги и могли быть не только деревянными, но и металлическими.

Ювелиры с давних времен украшали столовую посуду из драгоценных металлов и дорогое оружие чеканкой и гравировкой с чернением. Для проверки качества вырезаемого рисунка они во время работы втирали в штрихи краску. Ювелир Т. Финигуэрра, ра-

ботавший во Флоренции гравером по серебру, в 1452 г. отпечатал готовую пластинку на влажную бумагу. Эта техника получила название *глубокой печати*, так как краска переносилась на бумагу из углублений. На оттиске оставались черные штрихи на белом фоне (рис. 6.4).

С развитием книгопечатания было придумано много технических приемов для черно-белого и цветного воспроизведения. Работа острым резцом по медной доске очень трудоемка, на изготовление печатной формы мастер затрачивает огромное количество времени и физических сил, но металл не

вступает в реакцию с кислотой, разрушает его.

В XVI в. появляются гравюры на пластинках для которых вытравливаются с помощью кислоты. Металлическая пластинка покрывается кислотостойчивым лаком на основе битума, намечая линии будущего изображения, свободно скользит по поверхности полированного металла. После погружения пластинки в кислоту в металле протравливаются линии, штрихи и точки, образуя рисунок. Новая техника — не сразу получила широкое распространение, но в XVII в. стала одним из самых популярных среди художников.

Великий художник Рембрандт оставил миру не только великолепные живописные полотна, но и большое количество офортов. Портрет матери, выполненный в 1628 г., мягок и лиричен. Техника офорта позволяет мастеру использовать самые различные штрихи — темные и светлые, короткие и длинные, собранные в упругую сетку, волнообразные, зигзаг и росчерк, создавая впечатление легкого кружева (рис. 6.5).

В наше время графическое искусство многопланово. Условно можно выделить три больших раздела графики: полиграфическая продукция; изобразительная графика; проектная графика. Полиграфической продукции относятся все, что связано с типографией: журналы, газеты, календари, буклеты, реклама и т. д. В настоящее время в полиграфической продукции широко используется фотография, нужно показать то, что реально существует, а также компьютерная графика. Художники-иллюстраторы работают в основном в издательских отделах научной, учебной, детской и художественной литературы.



Рис. 6.4. Неизвестный нидерландский художник. Большой сад любви. Резцовая гравюра



Рис. 6.5. Рембрандт. Портрет матери. Офорт



Рис. 6.6. И. Галицын. На балконе. Линогравюра



Рис. 6.7. П. Павлинов. Портрет сказительницы М. Д. Кривополсной. Ксилография

К произведениям *изобразительной (станковой) графики* относятся все жанровые композиции, а именно такие, как городской и сельский пейзаж, портрет, натюрморт, интерьер, бытовые сцены и т. д. Это, как правило, самостоятельные художественные произведения среднего или малого размера, выполненные графическими средствами в черно-белом варианте на белой или цветной бумаге или с применением двух-трех цветов.

По технике это могут быть листы уникальные, выполненные в единственном экземпляре (например, рисунок пером), или эстампы — оттиски с авторской печатной доски. Художник не только создает печатную форму по собственному рисунку, но и печатает авторские экземпляры (рис. 6.6, 6.7).

Проектная графика является важным этапом любого проекта. Это наглядный плакат, выполненный в одном экземпляре в технике цветной графики, изображающий проект, предлагаемый к производству: от ювелирного изделия до застройки нового городского квартала.

Контрольные вопросы и задания

1. Что входит в понятие «графика»?
2. Какие виды печати существуют в графике?
3. Что такое ксилография?
4. В чем состоят особенности офорта?
5. Охарактеризуйте каждый из трех видов графики.

§ 2. Изобразительные средства художественной графики

К основным средствам изобразительного языка графического произведения относятся линии, штрихи, пятна и их сочетания. Мастерство художника определяется не только умением пользоваться всеми средствами, но и стремиться к своей главной задаче — созданию максимальной изобразительности образа. Любой художественный язык, в том числе и графический, способен передать веселое и грустное, торжественное и смешное. Он может быть ярким, бледным, лаконичным. Рассмотрим возможности основных и комбинированных графических средств.

Линейный рисунок предполагает использование линии как основного и единственного средства изображения. Линейный рисунок условно-лаконичен. Для примера рассмотрим книжную заставку Леона Бакста на мифологический сюжет. Она выполнена тонкими легкими линиями в основном одной толщиной с большим количеством «мелких» горизонтальных элементов с закрученными концами создает впечатление музыкальной мелодичности, легкости и беззаботности (рис. 6.8).

Заставка художника Евгения Яна, напротив, сказочно-драматична. Линии разной толщины, мощные, с



Рис. 6.8. Л. Бакст. Книжная заставка

скупое применение нескольких штрихов наряду с оригинальным композиционным решением позволяют зрителю почувствовать неотъемлемую безысходность (рис. 6.9).

Пунктирный рисунок более эмоционален. Штрих дает больше возможностей выразить объем, тон, фактуру, динамику, пространство. На примере рисунков Винсента Ван Гога можно увидеть большое разнообразие применяемых им штрихов.

Заставка на рис. 6.10 выполнен стильно пером с преобладанием коротких штрихов разных направлений, позволивших художнику убедительно изобразить столь разные предметы, их форму, материал и пространство, и их связывает.

Рисунок «Кипарисы» выполнен широким пером широкими, туго набитыми штрихами, без передачи фактуры, источника света и реалистичности (рис. 6.11).

В эскизе художника Иллариона «Стена» использованы штрихи по черному полю: четкие, с размахом, отлично передающие фактуру плоскости стены

старого большого дома. Линия и пятно в этой работе играют вспомогательную роль (рис. 6.12). Живой, непосредственный набросок с натуры авторучкой с черными чернилами с большим мастерством выполнен художником Алексеем Лаптевым короткими, быстрыми штрихами, практически без контурной линии (рис. 6.13).

Точка является самым мелким из всех изобразительных средств. Выполнение рисунка точкой или пунктиром — наиболее трудоемкий процесс, но дает больше возможностей при передаче объемности. Точка хорошо «ра-



Рис. 6.9. Е. Лансере. Книжная заставка



Рис. 6.10. В. Ван Гог. Пейзаж

ботает» в большой группе других точек, заполняющих плоскость листа. Используя точки разного размера, мож-



Рис. 6.11. В. Ван Гог. Кипарисы. Тростниковое перо, чернила

но добиваться создания иллюзии цилиндрических и сферических поверхностей, легкой дымки и складок ткани. Рокуэлл Кент удачно использовал точку в рисунке-плакате под названием «В шлемах солдат голуби мира со- вьют свои гнезда» (рис. 6.14).

Пятно как средство изображения достаточно часто используется без дополнительных средств в чистом виде. Силуэтный рисунок наиболее условен из всех других. Пятно двухмерно, оно не имеет ни объема, ни пространства и не стремится к ним. Выразительность силуэта достигается поиском интересного ракурса и точностью рисунка.

Художник Н. Ильин решил задачу плановости пейзажного мотива своеобразно: он использует белое пространство листа, изображая на белом фоне темный силуэт леса. Пропорции не путаем два одинаковых по масштабу, но разных по форме пятна (рис. 6.15). Легкая черная рамка дает ощу-

щение, отделяя белые пространство пейзажа от белой плоскости листа.

Художник Г. И. Нарбут в своей композиции прибегает к открытой структуре рисунка: белая бумага не отделена рамкой, от этого рисунок кажется еще более условным, он словно летит в воздушном пространстве. Интересно решен орнаментальный мотив черного костюма — черный растительный орнамент на белом, как и фон (рис. 6.16).

Пятно и линия часто применяют в книжной заставке (рис. 6.17). Нарбут использовал волнистую линию «барашком», показав тучу, плывущую по небу, и резко ломаную линию молнии в сочетании с силуэтами дерева и китайской архитектуры.

Открытая структура рисунка позволяет воспринимать белое поле листа как безбрежное воздушное пространство. Воздушные волны неба наданными маковками церкви (рис. 6.18) — работа художника И. Я. Билибин — концовки журнала «Народная жизнь», дают ощущение скрытой древних былинных столетий.

Линия и штрих также хорошо дополняют друг друга в графических работах. В книжной заставке на мотив голландского пейзажа А. П. Остроумова смело использовала четкие линии для изображения здания с колоннами в классическом стиле и эмоционально-размашистый зигзаг нарядного штрихом для рисунка дерева на заднем плане (рис. 6.19).

Линия и штрих интересно сочетал В. А. Фаворский в иллюстрации. Открытая структура рисунка позволяет свободно раскладывать на белом фоне листе силуэты легко узнаваемых фигур, выполненных в полноразмерном и фрагментарно, с проработкой фигур черным штрихом на белом фоне (рис. 6.20, а и б).



Рис. 6.12. И. Галицын. Стена. Линогравюра



Рис. 6.13. А. Ильин. Набросок



Рис. 6.14. Р. Кент. Рисунок-плакат: «В шлемах солдат голуби мира со- вьют свои гнезда»



Рис. 6.15. *Н. Ильин*. Иллюстрация



Рис. 6.16. *Г. Нарбут*. Иллюстрация к сказке Г. Х. Андерсена «Соловей»



Рис. 6.17. *Г. Нарбут*. Книжная заставка



Рис. 6.18. *И. Билибин*. Концовка для журнала «Народная читальня»



Рис. 6.19. *А. Остроумова-Лебедева*. Книжная заставка



а



б

Рис. 6.20. *В. Фаворский*. Иллюстрация



Рис. 6.21. В. Васильев. Дом-музей А. С. Пушкина в Михайловском.
Вид со стороны реки Сороти



Рис. 6.22. А. Бенуа. Книжная заставка

В других сочетаниях и пропорциях использует штрих и пятно художник В. Васильев в серии гравюр «По Пушкинским местам», например, в гравюре «Дом-музей А. С. Пушкина в Михайловском. Вид со стороны реки Сороти» (рис. 6.21) убедительно показывает богатство палитры художника-графика.

Точка, линия и пятно. Хорошо подчеркивает ажурность линий, тяжеловесность пятна и особенности работы точкой при заполнении плоскости художник Александр Бенуа в книжной заставке (рис. 6.22). Орнаментально-декоративная композиция с восточны-

ми мотивами построена как кружево, а уравновешивают ее изощренные решения слонов, решенные с помощью пятна.

Линию, штрих и пятно использует художник И. Я. Билибин для иллюстрации к былинне про Илью Муромца Святогора. Сказочные леса и горы, сильные богатыри, конь-огонь с кудрями гривой, могучий дуб — все выразительно нарисовано в виде большого ковра, застеленного затыливым орнаментом (рис. 6.23).

Линия, штрих, пятно и точка нашли свое место в рисунке И. Я. Билибина с шутиливо-философским названием «Так проходит мирская слава».



Рис. 6.23. И. Билибин. Илья Муромец и Святогор. Иллюстрация к былинне



Рис. 6.24. И. Билибин. «Так проходит мирская слава». Рисунок для журнала «Жупел»

нного для журнала «Жупел» в
т. (рис. 6.24).

Мы рассмотрели наиболее часто
чающиеся варианты сочетаний
образительных приемов в графике.
Художник выбирает графические сред-
ства в зависимости от поставленных
ним задач, размера произведе-
ния, степени условности, степени де-
тализации изображения, добиваясь ос-
новного качества рисунка — вырази-
тельности.

Контрольные вопросы и задания

Какие образительные средства гра-
фики считаются основными?

В чем особенности линейного рисунка?

Каким путем достигается выразитель-
ность рисунка?

Расскажите о возможностях штрихо-
вого рисунка.

Какие варианты комбинирования эле-
ментов образительных средств вы-
ступают наиболее выразительными?

Графическое решение натюрморта

В начале XX в. жанр натюрморта за-
нял особое место не только в живопи-

си, но и в графике, как иллюстратив-
ной, так и станковой.

В иллюстрации Георгия Нарбута к
басне «Котенок и Скворец», выполнен-
ной в 1913 г., пятно и линия контра-
стны по площади, но равноправны по
смысловой нагрузке. Клетка нарисова-
на четко, по правилам перспективы,
но не создает иллюзию пространства,
оставаясь для зрителя в пределах плос-
кости. Художник проявил изобретатель-
ность в выборе композиции и декора-
тивном решении сюжета, организовав
при помощи пятен психологические
акценты натюрморта (рис. 6.25).

Илларион Голицын в натюрморте
с ножницами (рис. 6.26) ищет связи
вещей, раскрывая смысл каждой из
них в сложном взаимоотношении с
другими. Обращаясь к миру знакомых
вещей, он выявляет возможности ком-
позиции из разнохарактерных и раз-
новеликих предметов. Лист бумаги упо-
добляется сценической площадке, где
каждый компонент стремится выразить
свою самостоятельность. Художник
усиливает асимметрию в динамике ли-
ний, чередовании плоскостей, силуэ-
тов и форм. Здесь все продумано и взве-
шено. Необычный ракурс создает ощу-
щение глубины, протяженности и под-
вижности пространства.



Рис. 6.25. Г. Нарбут. Иллюстрация к басне И.А. Крылова «Котенок и Скворец»

Для освоения темы «Художественная графика» студенту необходимо понять особенности графического решения академического рисунка. В начале курса обучения рисованию студенты изучают форму, пропорции, пластику и объем на примере натуральных постановок, натюрмортов.

Учитывая общий уровень знаний студентами законов зрительного равновесия и степень развития у них объемно-пространственного мышления, преподаватель может разделить процесс



Рис. 6.26. И. Галицев. Натюрморт с ножами

обучения на несколько этапов. Для начала нужно взять несколько бытовых предметов и показать на доске различные точки зрения. В творческих решениях каждого, применяя различные средства черно-белой графики: точку, пятно, штрих и зигзаг, пятно и точку и т.д. Предложить студентам выполнить это упражнение, не ссылаясь на доску, а придумывая свои варианты решения. На следующем этапе можно показать студентам образцы декоративных тканей — в крупную мелкую полоску, в клетку, с прославленным рисунком, с темным и светлым горошком и т.п., и дать им задание выполнить орнаментальную композицию с помощью линии, точки, пятна и штриха.

Работа над основным графическим листом начинается с постановки натюрморта. Преподаватель подбирает по тону и цвету декоративно оформленные предметы и драпировки и помещает наиболее выразительные из них в композиционный центр постановки. Этот главный предмет или группа родственных предметов, ясных по форме и цвету, должны хорошо прочитываться на фоне драпировки. Если натюрморт построен в основном на вертикальных движениях форм, то и пропорции листа будут вытянуты по вертикали. Драпировки желательно подобрать разные по тону и рисунку и увлечься объемными складками, линиями, что графика — условное, орнаментально-декоративное искусство.

При пропорциях натюрморта, близких к квадрату, композиционный центр, как правило, находится ближе к горизонтальной части листа. При явно горизонтальном расположении предметов натюрморт выглядит более устойчивым, солидным и повествовательным.

В графике, как и в живописи, натюрморт является наилучшей темой для начала творческих поисков, экспериментов. Предметы долго стоят на

стационарном месте, с тем чтобы студент мог сделать несколько рисунков с разных точек зрения. В творческих решениях предметы можно менять, формировать, менять пропорции, цвет, тон, орнаментальную ценность и форму. Студенты, формируя составляющие натюрморта, создают варианты изображения вещей, добиваясь их графической выразительности.

Каждый студент в силу своего художественного таланта и творческой фантазии и тем самым решает графические задачи в своем приближении натуральных вещей к своему авторскому толкованию. В натюрморте, в зависимости от своего авторского толкования, может быть от почти полного сходства с натурой до схематической ассоциации. Выбрав один из вариантов, студенты делают эскизы у большинства студентов реалистичны, но впоследствии в процессе больших тональных отношений и применения различных графических средств и приемов студенты находят интересные варианты под руководством преподавателя. Утвердив один из удачных эскизов, студенты приступают к выполнению основного графического листа. Обычно это 1/4 формата листа (рис. 6.27,

натюрморт, построенный по предположению, выполняется в цвете. Студенты самостоятельно решают, какие предметы, драпировки, овалы, углы и т.д. они будут рисовать, и предлагают их изображения на эскизе своему усмотрению. Выбирая цветовую гамму — теплую или холодную, определяют основной колорит — светлый, контрастный, драматический, насыщенный, чистый. Цвет должен быть локальным без обозначения источника света, без собственных и падающих теней.

Работа в технике цветной графики должна вызывать чувство цветовой гармонии.



Рис. 6.27. Графическое решение натюрморта с помощью пятна

Поиски композиционных решений на фор-эскизах проводят путем сочетания основных цветовых пятен натюрморта. Определяют количество предметов, связанных тематически, количество основных цветов (3—4 цвета), пропорции листа (квадратный, вертикальный или горизонтальный), выделяют композиционный центр, прослеживают предметные связи.

Наиболее удачный вариант выполняют гуашью на основном листе (см. рис. 30 на цв. вкл.).

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об основных этапах работы над натюрмортом в технике черно-белой графики.
2. В чем особенности работы над натюрмортом в технике цветной графики?
3. Составьте несложный натюрморт и выполните его в технике черно-белой графики.



а



б

Рис. 6.28. Примеры графических решений натюрмортов с использованием комбинаций различных изобразительных средств графики

4. Постройте композицию натюрморта по представлению и решите его в технике цветной графики:

- а) с включением комнатных растений
- б) из предметов мастерской художника
- в) с включением вазы с цветами
- г) со стеклянной посудой разного цвета
- д) с предметами чаепития и выпечки
- е) с любимой игрушкой из вашего детства;
- ж) придумайте свой вариант натюрморта.

§ 4. Графическое решение фигуры человека

Освоение графических методов работы над фигурой человека является завершающим этапом изучения реального мира и изображения его на плоскости в технике монохромной (одноцветной) и полихромной (2—4 цвета) графики. Фигура человека является наиболее сложной моделью для изображения в любом виде изобразительного искусства, будь то живопись, графика или скульптура.

Как уже говорилось выше, в работе модельера-конструктора одежды фигура человека является той заданной формой, на основании которой решаются художественно-конструктивные, цветовые и пластические задачи при проектировании одежды. Для проработки методов и приемов графического решения сложной формы головы и фигуры человека студенту необходимо попробовать свои силы в коротких зарисовках мягкими материалами — сангиной, углем, соусом, пастелью, мелом на тонированной бумаге. Рисунки выполняются сразу широкой линией с заполнением штрихом темных деталей (рис. 6.29). В краткосрочном рисунке передаются характер движения и обобщенная форма всей фигуры без мелких деталей.

Студенты по мере освоения нового материала и нового подхода к рисунку с восторгом и энтузиазмом работают пастелью. Толщиной мелка. Перед каждым занятием преподаватель напоминает о главной задаче: сохранить пропорции и усилить передачу движения с большей выразительности. Для работы мягким материалом нужно запастись плотной шероховатой бумагой и мягкой резинкой. Для закрепления рисунков, выполненных углем, пастелью, соусом, сангиной, используются специальные фиксаторы.

Графическое решение головы

После краткосрочных рисунков фигуры человека необходимо обратить внимание на графическое решение головы.

Работу над графикой головы следует начинать с предварительных набросков головы человека с натуры мягкими графическими материалами. Для набросков желательно выбрать модель с короткой стрижкой или волосами, собранными сзади в пучок, и осветить ее верхнебоковым светом (контрастное освещение).

В наброске следует передать самое характерное, а использование мягких материалов (угля, сангины и т.д.) позволит широко обобщить плоскость лобной части лица.

Завершающие натурные зарисовки выполняются исходным материалом для графического решения головы, когда различные градации тона заменяются черным и белым или три тона — черный, белый, серый).

В графике головы используют все графические элементы и композиционные средства, о которых мы говорили выше. Штриховой графикой вы-



Рис. 6.29. Набросок фигуры человека. Уголь



Рис. 6.30. Г. Верейский. Портрет профессора Н. И. Карсева

ности (рис. 6.33, 6.34). Штрих при изображении человека почти всегда соседствует с линией и редко применяется самостоятельно. Задача штриха — передача объема, тона, фактуры и пластики формы (рис. 6.35, 6.36).

Художественный язык черно-белой пятновой графики строже, сдержаннее, чем у других графических техник, он более лаконичен. Черное пятно на белом фоне имеет особые законы построения, свою специфику. В плоском черном силуэте художник должен выразить не только формы, подразумевающиеся в нем, но и характер модели, сюжетную ситуацию. При работе в технике силуэта важно иметь развитое чувство острого видения натуры (рис. 6.37, 6.38).

При постановке натуры для студенческих работ необходимо учитывать ту задачу, которая будет решаться. Для выполнения рисунков линией или пятном надо подобрать модель в одежде, подчеркивающей фигуру, но не облагающей ее. Для штрихового рисунка лучше подойдет модель в одежде из 2—3 разных по тону деталей с простым геометрическим орнаментом: по-

лоской или клеткой. Для выполнения заданий студентам понадобятся знания, умения и навыки, полученные при изучении курса рисунка и живописи. Приобретя опыт работы графическими материалами при графическом решении натюрморта и головы, студенты могут приступать к графике фигуры человека в одежде.

Начинать следует с краткосрочных рисунков с натуры как графитным карандашом, так и другими графическими материалами. Необходимо выполнить с натуры и по представлению серию набросков, используя различные графические решения. Наиболее удачные из них выполняются в чистовом варианте (рис. 6.39, 6.40, 6.41).

В отличие от живописи цветная графика ограничена в цветовых решениях. Цветовые сочетания в графике более конкретны, понятны и легко прочитываются, так как цветовое пятно здесь локально, плоско, без очевидных переходов от теплых к холодным оттенкам (см. рис. 32 на цв. вкл.).

Цвет, включенный в черно-белое решение костюма, придаст листу особую выразительность и является наи-



Рис. 6.37. М. Добужинский. Мадригал



Рис. 6.38. Н. Ильин. Иллюстрация

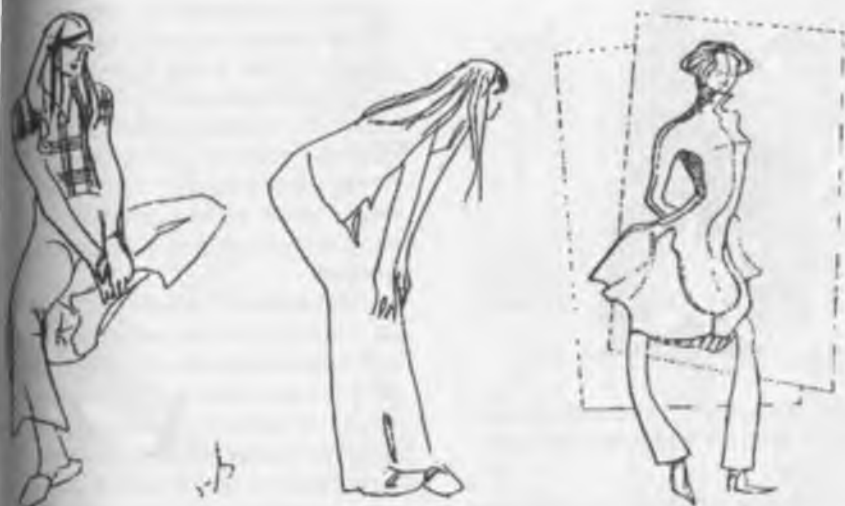


Рис. 6.39. Варианты линейного решения фигуры человека в одежде



Рис. 6.40. Графическое решение фигуры человека путем сочетания линии и пятна



Рис. 6.41. Варианты пятнографического решения фигуры человека в одежде

более активным пятном, подчеркивая важность данной детали костюма (см. рис. 33 на цв. вкл.).

Контрольные вопросы и задания

1. В чем особенность работы над графическим решением головы?
2. В чем различия живописи и цветной графики?
3. Выполните графическое изображение головы человека в трех вариантах: линией, пятном и точкой, линией и пятном.
4. Выполните графический рисунок фигуры человека в одежде мягким материалом.
5. Выполните графические листы фигуры человека в одежде линией, линией и пятном, пятном и точкой, линией и точкой.
6. Выполните фигуру человека в одежде в технике цветной графики (2—4 цвета).

§ 5. Основы проектной графики

Два полушария нашего мозга работают в двух направлениях — логическом и образном. Образное мышление автора, создающего одежду, подпиты-

вают произведения писателей, музыкантов, художников, впечатления от окружающего мира. **Художественный образ** — это идея, сформированная фантазией творческого человека. Для развития образного мышления необходимы свежие впечатления, смена точек зрения на уже привычные явления. Поиск новых форм и открытий характерны для любой творческой профессии.

Художники, дизайнеры, модельеры и конструкторы, работающие в легкой промышленности, создающие новые ткани, одежду, обувь, головные уборы и аксессуары, решают очень важную задачу формирования внешнего вида человека, воспитания культуры потребления, вносят изменения в стиль жизни.

Одежда проектируется как объемная форма, имеющая в пространстве три измерения. При этом вся проектная часть работы выполняется на плоскости в условиях двухмерной площади формата. Модельер при поиске новой формы работает как с объемами, так и на плоскости. Он должен хорошо понимать особенности фигуры человека, для которого он создаст новую одежду, решая как практические, так и эстетические задачи: идеальную посадку изделия на фигуру, подчеркивание достоинств, сглаживание недостатков.

Надежда Петровна Ламанова (1861—1941), ведущий модельер России с 80-х гг. XIX в., поставщик Императорского двора, позже — ведущий модельер 1920—1930-х гг., в Советской России проявила себя как ученый-исследователь и отличный художник-практик. Она выдвинула концепцию нового подхода к одежде и создала свою школу моделирования. Разработанные ею принципы моделирования актуальны в наши дни и до сих пор являются основополагающими. Кратко



Рис. 6.42. Линейно-пластическое решение вариантов одежды

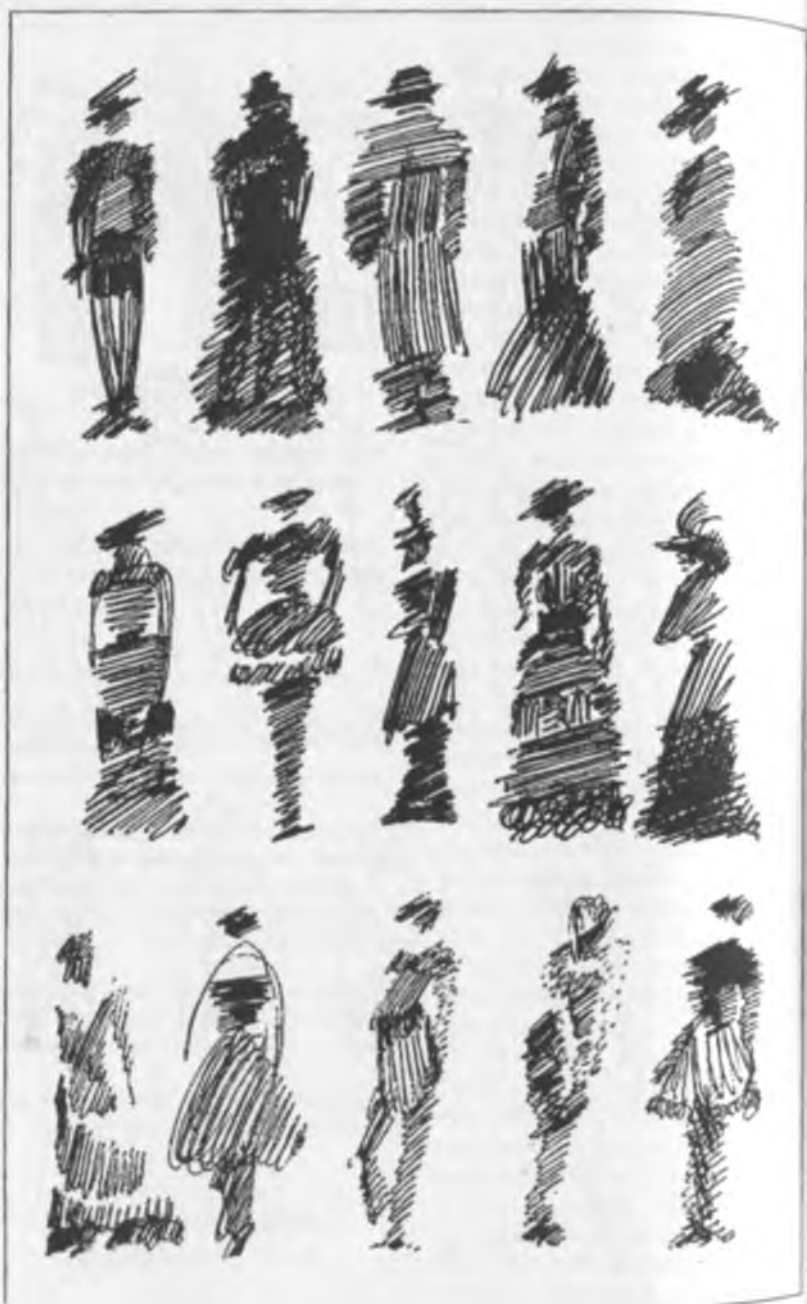


Рис. 6.43. Тонально-пятновое решение вариантов одежды

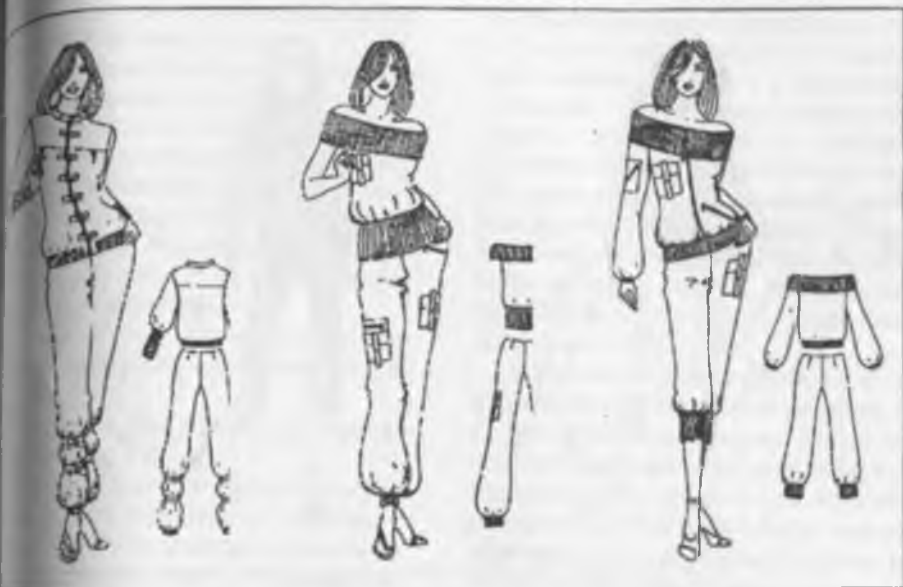


Рис. 6.44. Примеры выполнения эскизов моделей-аналогов

и сформулировала так: «Для чего делается костюм, для кого и из чего». Основной замысел первичной идеи начинается с *фор-эскиза*. Это быстрый набросок фигуры с указанием основных объемов одежды. Он представляет о пропорциях на фигуре человека. Определяются основные пропорции, студенты приступают к поиску вариантов силуэта, уточнению силуэта, пропорциональных соотношений. При этом можно использовать как линию, так и штрих. Возможные варианты представлены на рис. 6.42 и 6.43.

Познакомившись на одном из вариантов, можно приступить к разработке. Уточняется форма и пропорции изделия, ведутся поиски новых вариантов.

При работе над курсовым и дипломными проектами для пояснительной работы студенты выполняют 5—6 эскизов моделей-аналогов. Модели-аналоги — это лучшие образцы реально су-

ществующих изделий одного функционального назначения. При этом они могут иметь различные силуэты, конструкции и фасонные элементы. Варианты моделей-аналогов подбираются по рекламным каталогам и журналам мод. Темы курсовых и дипломных проектов определяются спецификой учебного заведения, ориентацией на серийное или индивидуальное производство. Эскизы моделей-аналогов выполняются на листах формата А-4 в технике черно-белой графики. Предпочтительна статичная поза фигуры, которая позволяет более точно передать особенности модели. С правой стороны листа приводится уменьшенный вид модели со спины (рис. 6.44).

После письменного анализа эскизов моделей-аналогов выбирается базовая конструкция и на ее основе разрабатывают 5—6 вариантов новых моделей-предложений. Рисунки моделей-предложений выполняют на формате А-4 также в черно-белом варианте

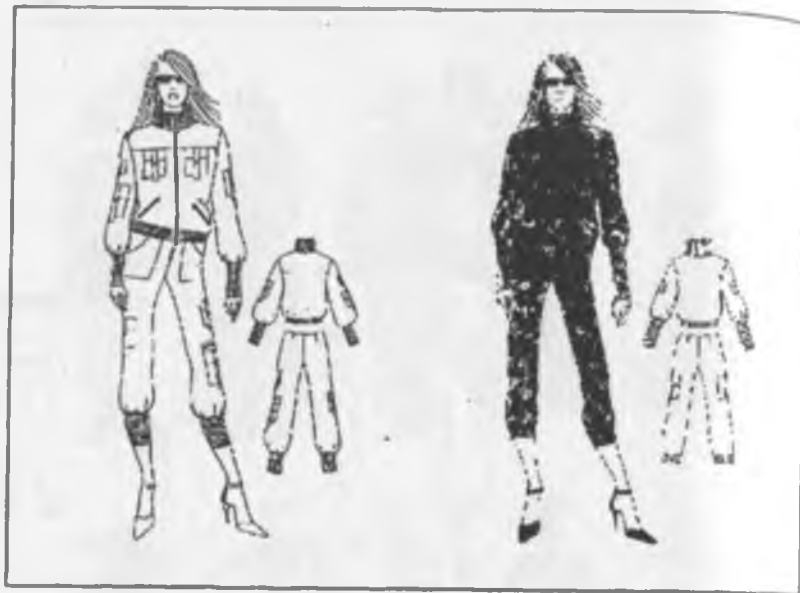


Рис. 6.45. Примеры выполнения эскизов моделей-предложений



Рис. 6.46. Технический рисунок проектируемой модели

изображения. Это также вид спереди и уменьшенный вид со спины (рис. 6.45). Из представленных моделей-предложений выбирают лучший вариант для разработки проекта изделия.

Качество изображения моделей-предложений должно отвечать требованиям, предъявляемым к техническому рисунку:

- технический рисунок должен быть выполнен четко и чисто на листе формата А-4, техника исполнения: карандаш, тушь, гелевая или шариковая ручка, акварель;
- лист должен быть грамотно скомпонован;
- модель изображают на пропорционально сложенной фигуре; выполняют вид спереди и вид сзади; поясные изделия рисуют отдельно, если они частично или полностью закрыты (в комплектах); одну руку фигуры изображают согнутой или отведенной в сторону;

- модель должна отвечать современному направлению моды;
- технический рисунок должен давать максимальное представление о модели: о силуэте и форме; о покрое, оформлении плечевого пояса и проймы;
- о пропорциях изделия в целом;
- узлы и детали должны быть четко проработаны, показаны отделочная строчка, количество и местоположение пуговиц и петель;
- технический рисунок должен давать представление о технологической обработке;
- характер линий должен передавать пластику ткани;
- если выполняется рисунок модели из конкретной ткани, образец ее должен быть прикреплен к рисунку;
- в правом нижнем углу должна стоять подпись студента.

Технический рисунок является документом, необходимым для пояснительных записок на курсовом и дипломном проектировании (рис. 6.46). По нему строятся чертежи и отшивается изделие.

Наиболее наглядной формой изображения модели является художественный эскиз. Он, как правило, вы-

полняется на листе формата А-3 или А-2 и является рекламным плакатом при защите курсовых и дипломных проектов, а также может быть использован в журналах или на выставках творческих работ, так как является художественным произведением черной или цветной графики. Технику исполнения выбирает автор. Это могут быть акварель, гуашь, темпера, пастель, фломастеры, тушь, перо, кисть, аппликация и коллаж.

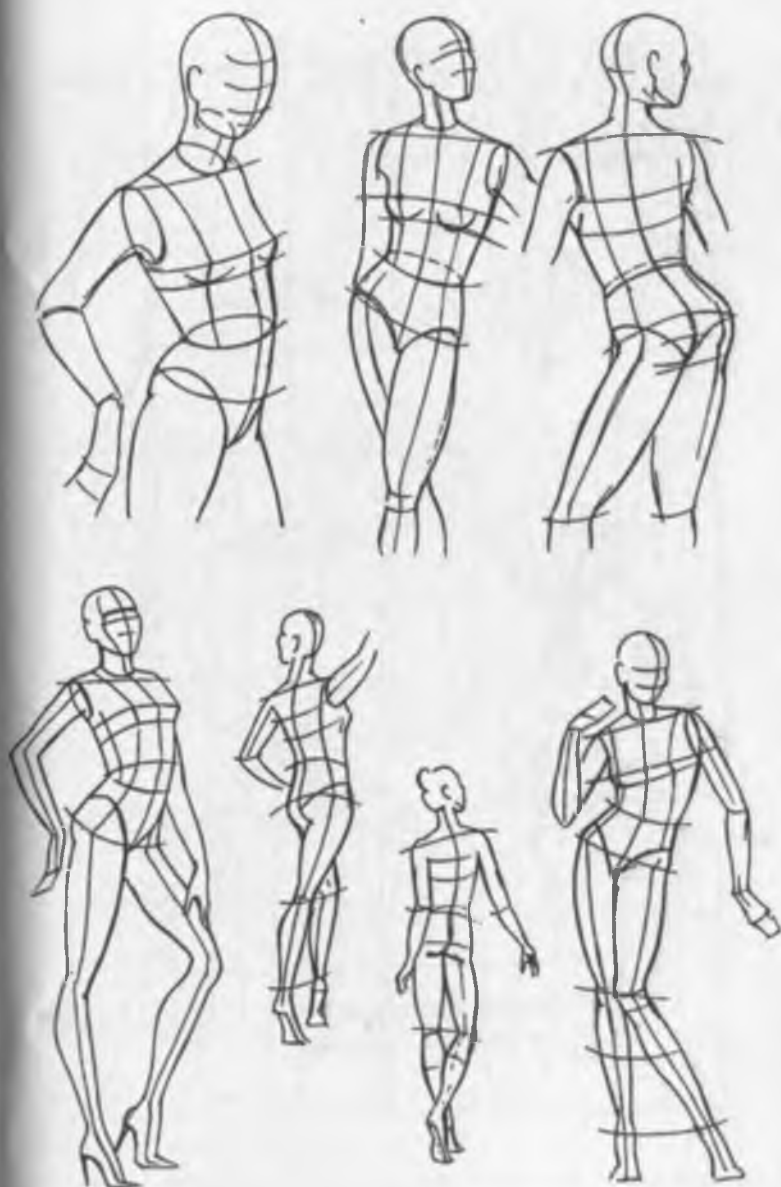
Ведущим мастером журнальной графики в России последние тридцать лет является Вячеслав Зайцев. Его легкая, изысканная манера рисунков пером и удивительно красивая по колориту цветная графика долго будут служить эталоном художественного эскиза для студентов (см. рис. 33 на цв. вкл.).

Контрольные вопросы и задания

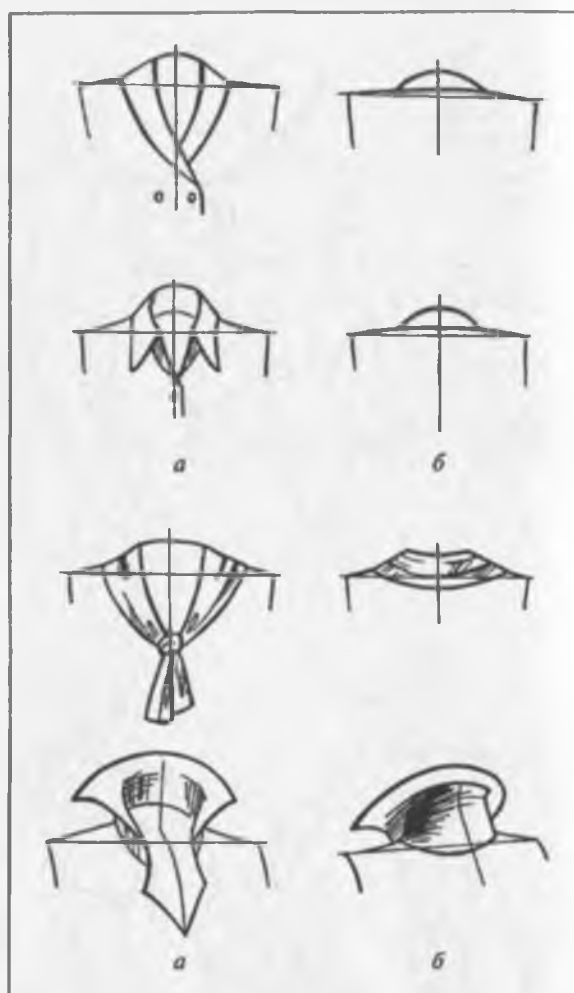
1. Назовите этапы работы над проектом швейного изделия.
2. В чем особенности работы над моделями-аналогами?
3. Чем модели-предложения отличаются от моделей-аналогов?
4. Объясните назначение технического рисунка.



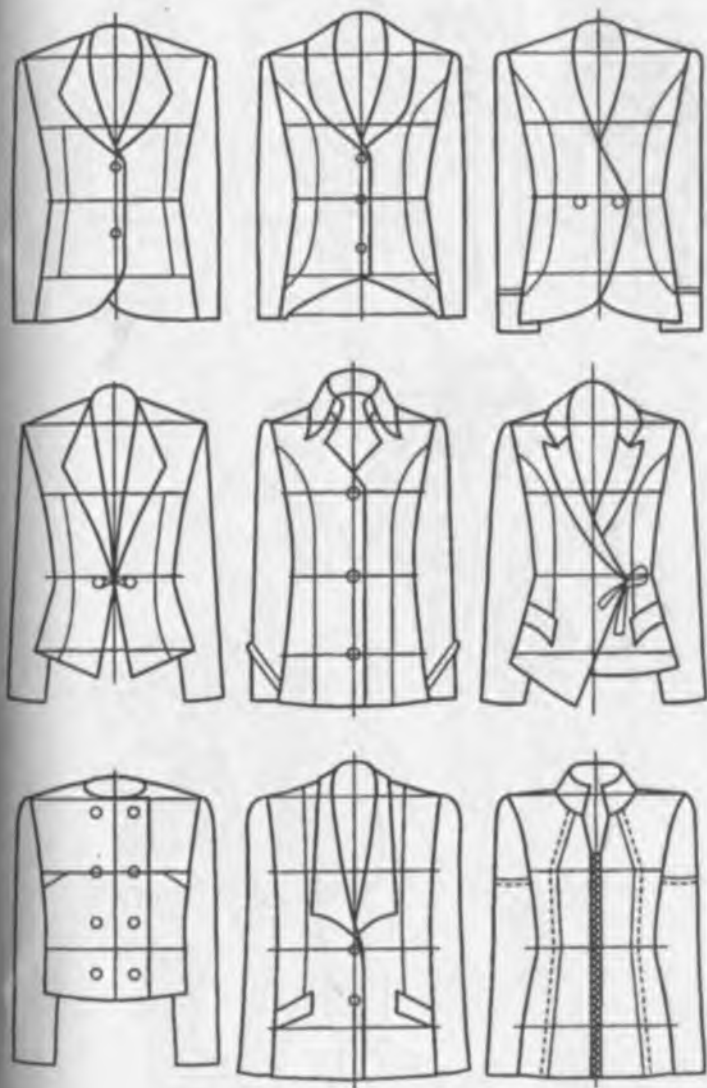
Примеры рисования обуви



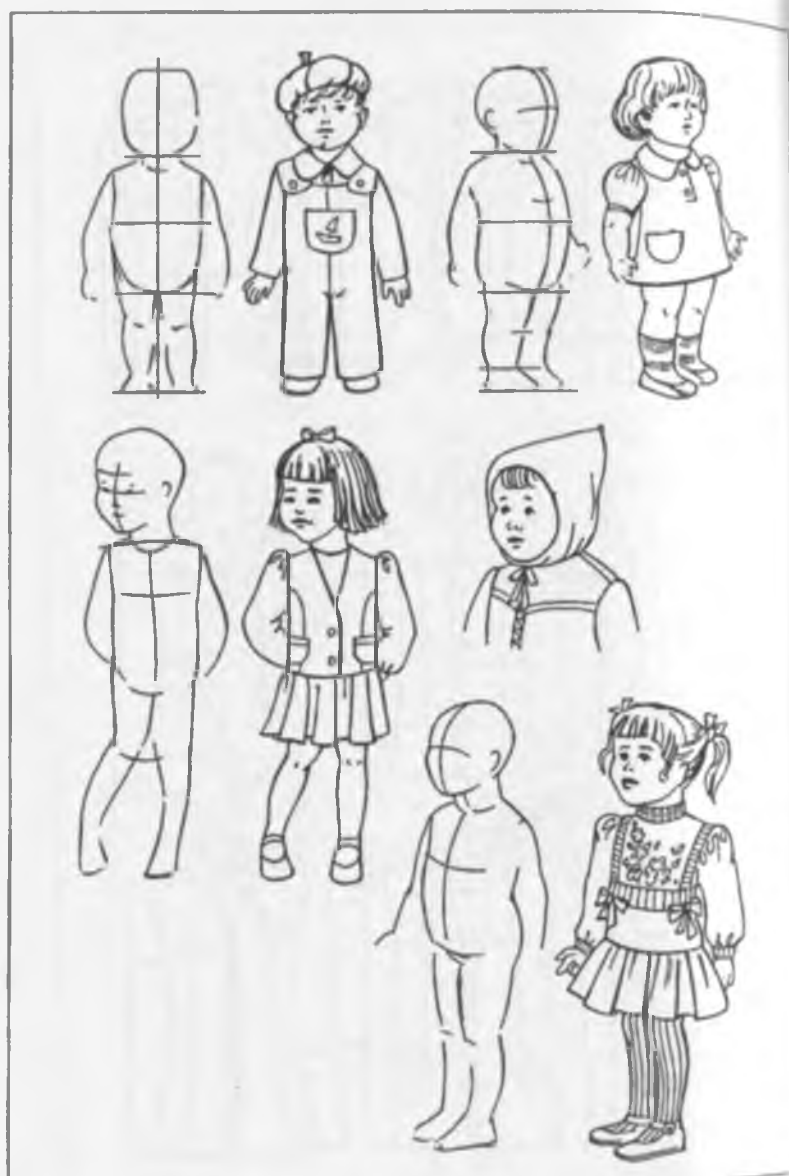
Примеры схематичного рисования человеческих фигур при различном характере движений



Рисунки воротников:
а — вид спереди; б — вид сзади



Рисунки жакетов различных фасонов



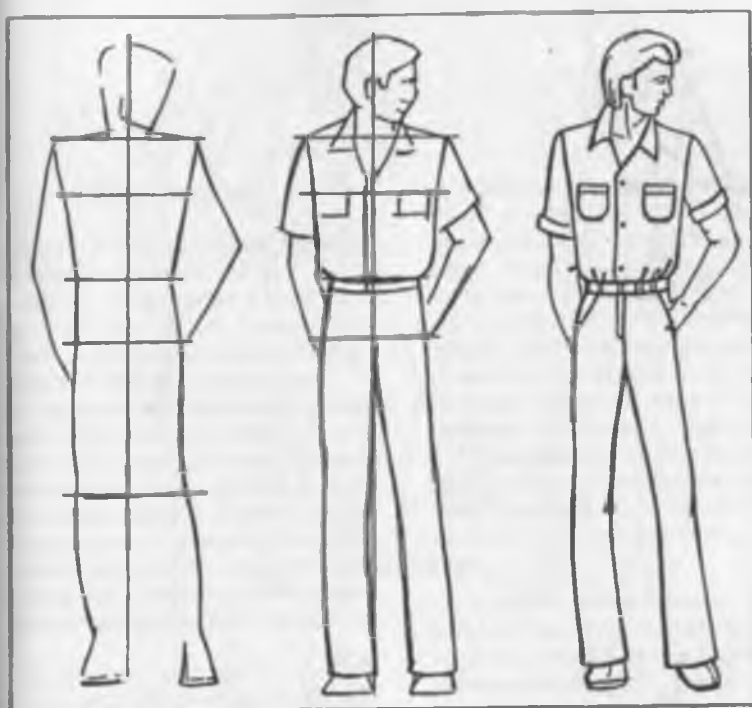
Примеры рисования моделей детской одежды на фигурах детей



Примеры рисования женской верхней одежды на фигуре



Примеры рисования головных уборов



Схемы рисования мужской одежды на фигуре с использованием пропорциональных схем



Рисунки моделей мужской одежды на фигуре

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Очертание — линейное очертание фигуры,

Портрет — портрет, на котором художник изображает самого себя.

Ремизм — направление в искусстве, возникшее в XVI—XIX вв., которое основано на догматическом следовании внешним нормам классического искусства.

Ремизм способствовал систематизации художественного образования, закреплению классических традиций, которые превратились в систему «вечных» канонов. А. придала идеализацию образов, далеких от реальности (например, в сюжетах из Библии, античной мифологии, древней истории). Сторонники А. считали современную действительность недостойной «высокого» искусства.

Аксессуары (франц. *accessoire* — побочный, дополнительный) — предмет второстепенного значения, дополняющий характеристику главного образа и помогающий раскрытию общего замысла. В costume это различные дополнения: сумки, перчатки, ювелирные украшения, шарф и т. п.

Акцент — прием выделения цветом, линией или расположением в пространстве какой-нибудь фигуры, лица, предмета, детали изображения, на которую можно обратить внимание зрителя.

Ампир (франц. *empire* — империя) — стиль в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве первой половины XIX в. в странах Европы, завершающий фазу эволюции классицизма. Основными источниками вдохновения для А. были античная Греция и императорский Рим.

Ассамблея (в одежде) — совокупность элементов одежды и аксессуаров, подчиненных общему композиционному замыслу, составляющих стройное единство; все элементы А. костюма носят одновременно

Арабеска (от франц. *arabesque* — арабский) — европейское название орнамента средневекового искусства мусульманских стран. В основе А., построенной по принципу геометрической сетки, — бесконечное пространственное развитие повторяющихся групп орнаментальных мотивов. А. отличается многократным ритмическим наслоением однородных форм, что создает впечатление запутанного, прихотливого узора.

Ассоциация (лат. *association* — соединение) — смысловая связь между определенными явлениями и их психологическим восприятием, осмыслением, преобразованием.

Барокко (итал. *barocco* — причудливый) — художественный стиль, появившийся в конце XVI в. в Италии и распространявшийся в Европе вплоть до XVIII в. Б. присущи контрастность, динамичность, напряженность, слияние возвышенного, идеального и низового, материального. Таким способом выражалось ощущение сложности мироздания, его изменчивости. Искусство Б. отличается пышностью, богатством, зрелищностью.

Бордюр — кайма, полоса, обрамляющая края декоративной композиции (ковра, панно, стелы и т. д.).

Валёр (франц. *valeur* — ценность) — понятие, обозначающее в живописи и графике оттенки тона. Это тончайший переход светотени, который определяется конкретными условиями освещения и воздушной средой.

Вариант — художественное произведение, сходное с другими произведениями того же автора на ту же тему. В. повторяет основной замысел работы, но может отличаться способами ее выражения.

Видение художественное — умение дать необходимую эстетическую оценку качествам, заложенным в натуре.

Витраж (франц. vitrage — остекление, от лат. vitrum — стекло) — живопись на стекле прозрачными красками или композиция, составленная из кусочков разноцветного стекла, скрепленного металлическим переплетом, рассчитанная на сквозное освещение (окно, дверь, прозрачная перегородка или панно).

Волян — конструктивно-декоративный элемент одежды; вид краевой отделки швейных изделий, которая может оформлять линию горловины, низа изделия и низа рукава.

Вышивка — вид прикладного искусства, украшение бытовых предметов и одежды из ткани путем вышивания ручным (иглой, реже крючком) или машинным способом *орнамента* или изобразительного мотива.

Гамма цветовая — цвета, преобладающие в определенном произведении искусства и определяющие характер его живописного решения.

Гармония — согласованность, соразмерность, единство частей и целого в художественном произведении, обуславливающее его внутреннюю и внешнюю стройность, его художественное совершенство.

Глазурь — стекловидное декоративное покрытие керамики, закрепленное обжигом. Г. укрепляет поверхность черепка изделия, делает его водонепроницаемым, одновременно обогащает цветом и придает изделию новые декоративные свойства.

Готика — художественный стиль, возникший в середине XII в. во Франции и распространившийся в Европе. Для Г. характерны неразрывная связь скульптуры и живописи с архитектурой и интерьером, вытянутость пропорций, сложность и ритмическое богатство композиции, одухотворенность и возвышенность образов.

Гравюра — один из видов графики, позволяющий получать печатные копии графических произведений, выполненных на твердом материале (дерево, металл, линолеум и т.д.). Существуют следующие разновидности Г.: станковая и книжная; по способу изготовления может быть выпуклой и углубленной.

Градиция — последовательное, постепенное чередование, изменение цвета,

тона, светотени, согласованное следование *оттенков*, составляющих вместе гармоничное целое.

Гризайль (франц. grisaille, gris — серый) — живопись, выполняемая *оттенками* одного цвета, преимущественно серого, имитирующая скульптурный рельеф. В технике Г. изображение создается на основе *тональных отношений* (тонов различной степени *светлоты*).

Грифон — фантастическое существо с львиным телом, головой орла или льва и крыльями орла.

Декор (лат. decore — украшаю) — совокупность украшающих сооружений элементов или предмет орнаментальных или изобразительных элементов.

Детализация — тщательная проработка деталей изображения. В зависимости от задачи, которую ставит перед собой художник, и его творческой манеры степень Д. может быть различной.

Деталь — 1) составной элемент целого; 2) мелкая подробность произведения, уточняющая характеристику образа, менее значимая его часть.

Деформация — изменение натурального вида формы при ее изображении; используется как художественный прием, усиливающий выразительность образа. Широко применяется в карикатуре, но встречается и в станковой живописи и скульптуре.

Динамичность — движение, изменение действия. В изобразительном искусстве Д. достигается композиционным решением, а также трактовкой форм и манерой исполнения.

Диспропорция — несоразмерность, несоответствие частей, отсутствие пропорциональности.

Диссимметрия — незначительное нарушение *симметрии* за счет введения в композицию мелкой детали.

Драпировка — ткань, свободно падающая или специально собранная в красивые складки. Д. часто присутствует в картинах, например *натюрмортах*, портретах. Д. издавна являлась одним из средств, помогающих раскрытию характеристик персонажей.

Жанр (франц. genre — род) — в теории изобразительного искусства — область ис-

кусства, ограниченная определенным кругом предметов изображения (исторический, бытовой, батальный жанры, портрет, пейзаж, *натюрморт*), а также авторскими отношениями к предмету (*карикатура*, *шарж*).

Живопись миниатюрная — произведение изобразительного искусства, отличающееся небольшими размерами и тонкими художественными приемами. Сюда относятся книжная и портретная *миниатюры*.

Живопись монументальная — произведение живописи, имеющие большие размеры, связанные с архитектурными сооружениями: *фреска*, *мозаика*, *панно*.

Зарисовка — рисунок с *натуры*, выполненный преимущественно вне мастерской, для сбора материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от близкого по техническим средствам *наброска* исполнение З. может быть детализированным.

Идея — основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выраженная в соответствующей форме.

Изображение — воспроизведение средствами искусства внешнего, чувственно-образного облика явлений действительности. В изобразительном искусстве И. является основой художественного произведения.

Импрессионизм (франц. impression — впечатление) — направление в искусстве второй трети XIX — начала XX в., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их изменчивости и изменчивости, передать мимолетные впечатления от *натуры*.

Каркас — осто́в (скелет) какого-либо здания или сооружения.

Карикатура — изображение, в котором комический эффект создается преувеличением и заострением характерных черт, неоправданными сопоставлениями, уподоблениями, метафорами, соединением реального и фантастического.

Картина — живописное произведение, предназначенное по назначению. В отличие от *картуса* К. отражает действительность с наибольшей глубиной и обладает закончен-

ностью в целом и в деталях. К. различаются по жанрам: портрет, *натюрморт*, пейзаж, бытовой жанр и т.д.

Керамика (греч. ceramice — гончарное искусство) — общее название всех видов изделий из обожженной глины (*майолика*, терракота, фаянс, фарфор и др.).

Кокетка — конструктивный элемент одежды, представляющий собой горизонтальное членение верхней части плечевого или поясного изделия.

Колер — цвет краски, ее тон.

Коллаж (франц. collage — приклеивание) — технический прием в изобразительном искусстве: наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре, а также произведение, выполненное этим приемом.

Коллекция (лат. collectio — собрание) — набор ансамблей одежды, объединенных по определенному признаку (ассортименту, стиливой направленности, образной теме, сезону и т.п.) и демонстрируемых одновременно.

Колорит — общий характер сочетания цветов в картине, рисунке, экспозиции, интерьере.

Конструкция (лат. constructio — устройство) — взаимное расположение частей и способ их соединения в целое.

Контраст (франц. contraste — резкое различие, противоположность) — противопоставление и взаимное усиление двух соотносящихся качеств. К. — одно из важных выразительных средств пластических искусств. Важную роль играет К. объемов, пространств, вертикалей и горизонталей в архитектонике и композиции зданий, сооружений, художественных произведений. Цветовые и светотеневые К. являются также средством моделирования объемных форм или выражения пространственных отношений.

Контур — внешнее очертание формы предмета. К. — одно из средств художественной выразительности.

Корпусная живопись — живопись, выполненная плотными густыми мазками; ее красочные слои непрозрачны и часто имеют рельефную фактуру.

Кроки (франц. croquis — набросок) — быстрая зарисовка с *натуры* либо беглая фиксация в рисунке композиционного замысла.

Локальный цвет — в живописи основной и неизменный цвет, характеризующий окраску самого предмета. Окраска предмета может быть передана однородными световыми пятнами, которые варьируются по светосиле, но лишены важнейших цветовых оттенков, возникающих под воздействием освещения, воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов.

Лиф — верхняя часть плечевых швейных изделий, покрывающая фигуру человека от линии талии и выше.

Майолика — художественная керамика из цветной глины, покрытая непрозрачной глазурью.

Макет — модель чего-либо, предварительный образец в заданном масштабе.

Меандр (по названию извилистой малоазийской реки Меандр) — орнамент в виде ломаной или кривой линии с завитками.

Миниатюра — художественное произведение малых размеров, отличающееся богатством и декоративностью форм, фактуры, орнаментальностью, тонкостью технических приемов.

Мода (лат. *modus* — образ, способ, правило) — господство в определенное время в определенной среде тех или иных вкусов в отношении одежды и других предметов быта.

Моделирование — процесс формообразования одежды, включающий в себя разнообразные приемы и методы.

Модель — 1) в изобразительном искусстве объект, предмет изображения, большей частью — живая натура, главным образом — человек; 2) образец какого-либо изделия; 3) уменьшенный макет какого-либо изделия; 4) тип конструкции; 5) образец одежды, служащий для ее серийного производства.

Мозаика (итал. *mosaico*, от лат. *musivum* — посвященное музам) — изображение или орнамент, выполненные из разноцветных кусочков какого-либо материала (стекла, камней, металлов, эмали, дерева и др.); один из видов монументальной живописи.

Мотив (франц. *motif* — побудительная причина, повод к какому-либо действию, от лат. *motivus* — подвижный) — вариация какой-либо темы; в изобразительном ис-

кусстве — простейший организующий элемент художественного произведения, носитель определенного характера, содержания; объект натуры, выбранный художником для изображения; в декоративном искусстве — повторяющийся элемент композиции.

Муар — плотная шелковая или полупрозрачная шелковая ткань с волнообразным отливом различных оттенков.

Набросок — быстрый рисунок небольших размеров. Н. дает общее представление о натуре. Он может иметь самостоятельное значение, но в основном является подготовительной работой для будущей картины.

Натура (лат. *natura* — природа) — в изобразительном искусстве — объект действительности, которые художник непосредственно наблюдает при их изображении. С Н. делаются наброски, этюды, зарисовки, часто — портрет, пейзаж, натюрморт.

Натурализм — направление в литературе и искусстве, сложившееся в последние трети XIX в. в Европе и США, стремившееся к уподоблению художественного познания научному, к объективному и бесстрастному изображению реальности, прежде всего человеческих характеров, их обусловленности физиологической природой и средой.

Натюрморт — жанр изобразительного искусства, посвященный изображению окружающих человека вещей, размещенных, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу. Кроме неодушевленных предметов в Н. могут изображаться и объекты живой природы, изолированные от своих естественных связей (рыба, цветы, дичь и т.д.).

Нюанс — очень тонкий оттенок или очень легкий переход от света к тени и т.п.

Оборка — конструктивно-декоративный элемент одежды; род отделки в виде припосаженной полоски ткани, которая пришивается по краям швейных изделий.

Образ — форма отражения явлений действительности в искусстве, художественное воспроизведение действительности. В изобразительном искусстве О. является

вещно-конкретным, наглядным выражением идеи.

Образец — показательное, примерное произведение; пример для следования, подражания.

Омарт — направление в современном искусстве, использующее оптические линии и цветовые эффекты в декоративных целях.

Орнамент (лат. *ornamentum* — украшение, наряд) — узор, состоящий из ритмично упорядоченных элементов; предназначается для украшения различных предметов.

Основа — в живописи и рисунке — материал, поверхность, по которой пишут или рисуют (холст, деревянная доска, картон, бумага, поверхность стены, кирпича, фарфора и т.д.). В отдельных случаях живописи и рисунка О. должна быть специально подготовлена, например зашпаклевана.

Отношения — взаимосвязь элементов произведения, которая используется при создании художественных произведений. Например, О. цветов и оттенков (в живописи) и тонов различной светлоты (тональные О. в рисунке), О. размеров и формы объектов (пропорции), пространственные О. в произведениях искусства определяются с использованием метода сравнения.

Омалка — 1) акварельная техника, в которой используется очень жидкая краска; 2) прием осветления краски добавлением краски с бумаги при помощи ваточки, смоченной в чистой воде.

Оттенок — небольшое, часто едва различимое изменение градации светового или цветового тона. Система О. создает богатую колоритную, вносит тонкость и сложность в светотеневую моделировку в живописи и графике.

Палитра — 1) доска, чаще деревянная, на которой художник раскладывает и смешивает краски; 2) характер цветовых сочетаний, типичных для отдельной картины или группы произведений конкретного художника или в целом для художественной школы.

Пальметта — орнаментальный мотив в виде стилизованного веерообразного ли-

стна — часть стены, потолка, обрамленная лепниной, орнаментом и украшенная живописным или скульптурным изображением; картина, барельеф, заполняющие часть стены.

Палье-маше — пластическая масса из размельченной и размоченной бумаги, картона и других волокнистых материалов с добавками-наполнителями. П.-м. используется для формования (с помощью деревянной или гипсовой модели) и прессования бытовых и художественных изделий (архитектурные детали, орнаменты, муляжи, маски, шкатулки и др.).

Пастель — 1) мягкие цветные карандаши, которые изготавливаются из краски, мела и связующего вещества и дают ровный мягкий тон; 2) художественное произведение, исполненное такими карандашами.

Пастозность — прием живописного письма, когда краска наносится густыми, рельефными мазками. Используется в масляной и темперной живописи.

Пигмент — цветной порошок, важнейшая составная любых красок, определяющий цветовой тон краски; в зависимости от примешанного к П. связующего вещества возникают различия в технических свойствах красок.

Планы пространственные — 1) при наблюдении натуры условно разделенные участки пространства, находящиеся на разном расстоянии от наблюдателя; 2) части картины, в разной степени удаленные в глубину изображаемого в ней пространства. Различают несколько планов: первый, второй, третий или передний, средний, дальний. Количество планов зависит от замысла художника, от выбора мотива или точки зрения.

Пластичность — 1) художественная выразительность объемных форм, линий и силуэтов, гармоническое соотношение частей и целого; 2) художественное совершенство, гармония и чувственное обаяние искусства.

Плис — хлопчатобумажная ткань с фактурой, похожей с лицевой стороны на бархат.

Подмалевок — подготовительная стадия работы над картиной, выполняемой в технике многослойной живописи. П. могут использоваться и при работе в других живо-

писных техниках. П. — первая прокладка красочного слоя, в которой художник находит обобщенное цветовое решение картины или дает моделировку.

Покрой — внешний вид одежды, образованный конструктивными линиями: линией втачивания рукава, а также линиями вертикального и горизонтального членений изделия.

Полутень — один из элементов *светотени*, светотеневые градации средней силы, соответствующие переходу от освещенных частей предмета к теневым.

Полутон — светотеневой или цветовой тон, имеющий значение промежуточного, переходного между двумя близко расположенными соседствующими тонами.

Постамент — подножие, основание памятника, статуи.

Проектный образ — созданная дизайнером художественная форма предмета, зависящая от назначения и сферы его использования и учитывающая разнообразные факторы его потребления и производства.

Пропорция (лат. *proportio* — соотношение, соразмерность) — соотношение размеров частей какого-либо предмета или композиции друг к другу и к целому. В изобразительном искусстве П. определяют не только построение форм предметов и фигур, но и композиционное решение произведений.

Размылка — техника работы кистью с обильным применением воды, дающая возможность достигать сложных и богатых живописных эффектов в рисунках тушью, акварелью и др.

Ракурс — перспективное сокращение предметов, значительно изменяющее их внешний вид. Р. обусловлен точкой зрения на *натуру* (вид сверху, снизу, на близком расстоянии и т.д.), а также самим положением *натуры* в пространстве.

Равноот (франц. *garrot*, *garroter* — сходство, переносить обратно) — в орнаменте — систематически повторяющийся *мотив узора*.

Реализм — в искусстве — правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества.

Реглан — вид покроя рукава, при котором линия втачивания проходит от горловины переда до горловины спинки, при этом вся плечевая часть изделия заполняется рукавом.

Репс — плотная ткань в мелкий рубчик.

Рефлекс — в живописи и графике — ответ на каком-либо предмете от освещенного предмета или поверхности, соседствующей с ним.

Ритм — чередование соизмеримых элементов какого-либо целого, совершающееся с закономерной последовательностью и частотой; один из главных законов пластических искусств, отражающий в пространственных ритмических рядах присущие природе временные и пространственные закономерности, взаимосвязи, динамика.

Розетка — декоративный *мотив* в виде стилизованного круглого цветка, представленного видом сверху.

Рококо — декоративный *стиль* европейского искусства второй четверти и середины XVIII в. Проявился преимущественно в украшениях интерьеров, мебели и декоративных изделий, при этом утратив присущие *барокко* монументальность и размах, связь с торжественной парадностью ритуализированного быта. Для Р. характерны причудливые, изысканные *орнаменты*, пастельные тона, внимание к удобству для человека.

Сампна (франц. *sanguine*, от лат. *sanguineus* — кровавый) — минерал и инструмент рисования в виде палочки-карандаша без опавы.

Свет — в изобразительном искусстве элемент *светотени*. Как в *натуре*, так и в произведениях искусства этот термин служит для обозначения наиболее освещенных частей поверхности.

Светлоты — сравнительная степень отличия от темного: чем дальше от темного, тем большую светлоту имеет *цвет*.

Светосила — в живописи — степень насыщенности *цвета светом*, сравнительная степень *светлоты цвета* по отношению к соседним цветовым тонам. В графике — степень *светлоты* одного тона по отношению к другому, находящемуся рядом с ним.

Светотень — градиация светлого и темного соотношения света и тени на фоне, передающее объем фигуры или предмета, а также окружающую их световую среду. С. служит важным средством эмоциональной выразительности в искусстве.

Связующее вещество — вещество, входящее в состав краски и определяющее все специальные свойства за исключением цветового тона, обусловленного пигментом. С. в. скрепляет при высыхании части пигмента между собой и с грунтом, также создает устойчивый красочный слой.

Силуэт — теневой профиль, очертание, контур предмета, одноцветное плоскостное изображение предмета или человека, нанесенное или вырезанное из бумаги или иного материала.

Символ — образ, иносказательно выражающий какое-либо понятие или отвлеченную идею.

Симметрия (греч. *simmetria* — соразмерность) — полное соответствие правой и левой частей целого относительно средней линии, называемой осью С.

Сопоставление — метод определения соразмерности тональных и цветовых отношений и др. Свойства и качества одного предмета сопоставляются нашим сознанием путем сравнения с другим предметом.

Статичность — состояние покоя, неподвижность.

Стилистика — преобразование художественного изображения в соответствии с тем или иным стилем, традицией; декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов: упрощения рисунка и формы, цвета и объема.

Стиль — устойчивое единство художественной образной системы, выразительных средств искусства. В современной научной терминологии имеет обширный диапазон применения — от обозначения индивидуальной манеры художника до характеристики признаков какой-либо группы художников или художественного направления внутри исторического периода. Это понятие устойчивых признаков, характерных образную структуру, свойственную искусству той или иной эпохи.

Событие — в изобразительном искусстве событие, ситуация, изображенные в

произведении и обычно обозначенные в его названии.

Тектоника (архитектоника) — отражение конструкции предмета или постройки в их художественном образе.

Тема — круг явлений, выбранных художником для изображения и раскрытия идеи его произведения.

Тень — элемент светотени, наиболее слабо освещенные участки в натуре и в изображении. Различают собственные и падающие Т.

Техника — в искусстве — совокупность специальных навыков и приемов, посредством которых выполняется художественное произведение.

Техническая эстетика — область художественного творчества, связанная с конструированием и выпуском промышленной продукции. В этом творческом процессе художники-конструкторы (дизайнеры) соавторствуют с инженерами-конструкторами и технологами.

Тиснение — техника художественной обработки кожи, листового металла, бархата, картона и т.д.: выдавливание на их поверхности рельефных изображений и узоров.

Ткачество — процесс выработки тканей из пряжи — нитей основы и утка; складывается из подготовки пряжи и собственно ткачества на ткацком станке.

Тональность — общий строй *калорита* или *светотени* в произведениях живописи или графики.

Тоновое изображение — изображение с различными тоновыми переходами от света к тени, т.е. с участками, имеющими разную силу тона.

Торс — туловище человека; изображение туловища человека в скульптуре, живописи.

Точка зрения — в теории перспективы — место, где находится глаз наблюдателя по отношению к видимым или изображаемым предметам.

Традиция — исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила; художественные достижения прошлого, осваиваемые и используемые в современном искусстве.

Трансформация — преобразование, превращение, видоизменение.

Уголь — материал для рисования в виде тонких стержней, полученных обжиганием веточек или обструганных деревянных алочек или же сформованных из специальной угольной массы. Рисунки У. обладают бархатистым тоном и требуют обязательного закрепления.

Узор — украшение поверхности предмета, сооружения; декоративный эффект зора создается сочетанием линий, пятен, цвета и тени, различных цветов. Ритмически организованный У. называется *орнаментом*.

Фактура — 1) характерные особенности материала, поверхности предметов в натуре и их изображение в произведениях искусства; 2) особенности обработки материала, в котором выполнено произведение, а также характерные качества этого материала.

Фиксаж — закрепление рисунка специальными составами для придания ему большей сохранности.

Фирменный стиль — в рекламе и дизайне: — единый, четко выраженный стиль (от дизайна изделий, интерьеров офиса до торгового знака предприятия), проявляющийся на всех уровнях деятельности фирмы, предприятия.

Фон — глубинные менее значимые части изобразительной или орнаментальной композиции, перед которыми выступают новые, первоплановые мотивы.

Формат — форма плоскости, на которой выполняется изображение (прямоугольная, овальная, круглая и т.д.).

Фреска (итал. fresco — свежий, сырой) — вид монументальной живописи водными красками по сырой штукатурке (в некоторых техниках фрески — по сухой).

Художественные средства — все изобразительные и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения (композиция, перспектива, пропорции, светотень, ритм, штрих, фактура и т.д.).

Художественное качество — достоинство внешнего вида изделия, определяемого моничностью формы в отношении размеров элементов, пропорций, ритмиче-

ского строя, фактуры, цвета и других композиционных характеристик.

Художественное конструирование — творческая проектная деятельность, направленная на совершенствование окружающей человека предметной среды; это совершенствование достигается привлечением в единую систему функциональных и композиционных связей предметных комплексов и отдельных изделий, их эстетических и эксплуатационных характеристик.

Художественное проектирование — более широкая область деятельности по созданию изделий, чем художественное конструирование, которое входит в нее как составная часть.

Цвет — одно из основных художественных средств в живописи.

Целостность — необходимое, важнейшее качество произведения искусства, способствующее его большей художественной выразительности и заключающееся в соответствии разных частей друг другу, в подчинении частного общему, второстепенного — главному, частей — целому, а также в единстве приемов исполнения.

Шитье — вид декоративно-прикладного искусства, то же что *вышивка*.

Штриховка — система наложения штрихов, позволяющая передавать пространство, выявлять объемно-пластические свойства предметов и их фактуру, создавать выразительные эффекты динамики, света и тени.

Экспрессия — повышенная выразительность произведения искусства. Э. связывают с силой воздействия произведения в целом или же с выразительностью характеристик отдельных лиц, фигур или деталей.

Эскиз — предварительный набросок; художественное произведение вспомогательного характера, выполняемое в различной технике.

Этюд — небольшая картина, выполненная с натуры с целью тщательного ее изучения. Э. могут служить вспомогательным и подготовительным материалом для создания больших и монументальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев С. С. О цвете и красках / Алексеев. — М., 1962.

Базанова М. Д. Пленэр. Учебная лекция в художественном училище / Базанова. — М., 1994.

Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры / Бардина. — М., 1986.

Беда Г. В. Живопись / Г. В. Беда. — М., 1981.

Беда Г. В. Основы изобразительной работы. Рисунок, живопись, композиция / Г. В. Беда. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1981.

Беда Г. В. Основы изобразительной работы / Г. В. Беда. — М., 1989.

Бердслей О. Шедевры графики / Бердслей. — М., 2002.

Бесчастнов Н. П. Черно-белая графика / Н. П. Бесчастнов. — М., 2002.

Бредник Т. О. Моделирование и художественное оформление одежды / Т. О. Бредник. — Ростов н/Д, 2000.

Бредник Т. О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики / Т. О. Бредник. — Ростов н/Д, 2001.

Ватагин В. А. Изображение животных / В. А. Ватагин. — М., 1957.

Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — М., 1984.

Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? / Герчук. — М., 1998.

Герчук Ю. Я. Язык и смысл изобразительного искусства / Ю. Я. Герчук. — М., 1995.

Елешевская Г. В. Искусство рисунка / Г. В. Елешевская. — М., 1990.

Жегалова С. К. Русская народная вышивка / С. К. Жегалова. — М., 1975.

Журкин А. А. Художественно-оформительская деятельность / А. А. Журкин. — М., 1995.

Зайцев А. С. Советы мастеров. Живопись и графика / А. С. Зайцев. — Л., 1979.

Звонов В. М. Основы понимания графики / В. М. Звонов. — М., 1963.

Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. — М., 1986.

Кириер Ю. М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кириер. — 2-е изд. — М., 1998.

Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В. Н. Козлов. — М., 1981.

Козлова Т. В. Основы художественного проектирования изделий из кожи / Т. В. Козлова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1987.

Коробцова Н. А. Сорини. Сестры. Тайны и секреты женской одежды / Н. А. Коробцова, Е. А. Петрова. — Ростов н/Д, 1999.

Кузин В. С. Наброски и зарисовки / В. С. Кузин. — 2-е изд. — М., 1981.

Кузнецова Э. В. Искусство силуэта / Э. В. Кузнецова. — Л., 1970.

Кулебакин Г. И. Рисунок и основы композиции / Г. И. Кулебакин. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., 1988.

Лаптев А. М. Рисунок пером / А. М. Лаптев. — М., 1962.

Маслова Г. Е. Орнамент в русской народной вышивке / Г. Е. Маслова. — М., 1978.

Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. — М., 1994.

Одноралов Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. — М., 1988.

Пармон Ф. М. Композиция костюма / Ф. М. Пармон. — М., 1997.

Пластические искусства : краткий терминологический словарь. — М., 1994.

Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц / М. Ц. Рабинович. — М., 1971.

Рисунок / под ред. А. М. Серова. — М., 1975.

Рогов А. П. Кладовая радости / А. П. Рогов. — М., 1982.

Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе / С. Б. Рождественская. — М., 1981.

Ростовцев Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., 1995.

Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию: Зарубежная школа рисунка / Н. Н. Ростовцев. — М., 1981.

Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка / Н. Н. Ростовцев. — М., 1982.

Ростовцев Н. Н. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием / Н. Н. Ростовцев. — М., 1987.

Секачева А. В. Рисунок и живопись / А. В. Секачева, А. М. Чуйкина, Л. Г. Пименова. — М., 1983.

Смирнов Г. Б. Живопись / Г. Б. Смирнов. — М., 1975.

Сокольников Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподава-

ния в начальной школе / Н. М. Сокольников. — М., 1999.

Степанов Н. С. Резьбы очарование / Н. С. Степанов. — Л., 1991.

Супрун Л. Я. Резьба и роспись по дереву / Л. Я. Супрун. — М., 1983.

Храповский М. Б. Письма к начинающему художнику / М. Б. Храповский. — М., 1960.

Художественное проектирование / под ред. Б. В. Нешумова, Е. Д. Шедрина. — М., 1979.

Художественные промыслы Подмосковья / под ред. Т. Разиной. — М., 1982.

Шевелева В. Т. Илларион Владимирович Голицын / В. Т. Шевелева. — М., 1986.

Школа изобразительного искусства : в 10 вып. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 1986—1996.

Щипанов А. С. Художнику-любителю / А. С. Щипанов. — М., 1970.

Щипанов А. С. Юным любителям кисти и резца / А. С. Щипанов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1981.

Шорохов Е. В. Композиция : учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Е. В. Шорохов. — 2-е изд. — М., 1986.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Рисунок	3
---------	---

Глава I ОСНОВЫ РИСУНКА

Начальные сведения о рисунке	5
Средства художественной выразительности в рисунке	6
Графические материалы, принадлежности и требования к ним	9
Учебные рисунки с натуры. Композиция в учебном рисунке	12
Общие понятия о строении формы и ее конструкции	14
Пропорции	20
Понятие о перспективе	24
Изображение геометрических тел	29
Изображение сложных по форме предметов.	
Изображение гипсового орнамента	35
Изображение драпировки	38
Изображение натюрморта	44

Глава II ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

Живопись — искусство цвета	47
Живописные материалы, принадлежности и требования к ним	55
Основы цветоведения	59
Физические основы цвета	60
Цветовые характеристики	60
Цветовой круг	61
Контраст	62
Психологическое-физиологическое воздействие цвета	62
Символика цвета	63
Техники акварельной живописи.	
Порядок работы акварелью	64
Последовательность работы над акварельным натюрмортом	68

Глава III ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Анатомическое строение головы человека	71
Изображение черепа	75
Общие сведения о пропорциях головы.	
Изображение головы по схемам.	78
Изображение гипсовых моделей головы человека и ее частей	82
Изображение гипсовых слепков частей лица	82

Рисование гипсовой головы с античного образца	89
§ 5. Изображение головы живой модели	92
Этюд головы человека в технике гризайли	94
Работа над живописным этюдом головы человека	96

Глава IV

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

§ 1. Анатомическое строение человека	98
§ 2. Пропорции фигуры человека	101
§ 3. Рисование гипсовой анатомической фигуры человека	104
§ 4. Рисование конечностей человека. Рисование конечностей по представлению	107
§ 5. Рисование человека с живой модели. Живописный этюд обнаженной фигуры человека	114
§ 6. Рисование человека в одежде. Этюд человека в одежде	120
§ 7. Рисование фигуры человека по представлению с применением пропорциональных схем	127
§ 8. Рисование моделей одежды с применением пропорциональных схем	132
Рисование элементов одежды	133
Рисование отдельных видов одежды	138
Особенности рисования моделей детской одежды	143
§ 9. Рисование моделей одежды на фигуре человека по представлению с использованием пропорциональных схем	144

Глава V

ОСНОВЫ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

§ 1. Декоративное и декоративно-прикладное искусство — часть художественной культуры	148
§ 2. Определение композиции	153
Виды композиции	154
Основные закономерности композиции	155
§ 3. Средства создания декоративной композиции	156
Пропорции	156
Масштаб и масштабность	158
Ритм	159
§ 4. Приемы построения композиции	162
Контраст и нюанс	162
Симметрия и асимметрия	162
Статика и динамика	163
§ 5. Цвет в декоративной композиции	164
§ 6. Орнамент как вид декоративной композиции. Виды и структура орнаментов	167
§ 7. Использование природных форм в орнаментальной композиции	181
Трансформация растительных форм в орнаментальные мотивы	182
Трансформация форм животного мира в орнаментальные мотивы	185

Глава VI

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА

§ 1. Графика как вид изобразительного искусства	188
§ 2. Изобразительные средства художественной графики	192
§ 3. Графическое решение натюрморта	199

графическое решение фигуры человека	202
графическое решение головы	203
графическое решение фигуры человека в одежде	204
основы проектной графики	208
оужения	214
кий словарь специальных терминов	223
ратура	231

Учебное издание

**Беляева Светлана Евгеньевна
Розанов Евгений Аркадьевич**

Спецрисунок и художественная графика

Учебник

**Редактор С. А. Михайличенко
Ответственный редактор Н. Н. Дунаева
Технический редактор О. Н. Крайнова
Компьютерная верстка: Е. Ю. Матвеева
Корректоры Е. В. Кудряшова, О. Н. Тетерина, В. Н. Рейбекель**

Изд. № А-1701-1. Подписано в печать 31.03.2006. Формат 70×100/16. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 19,5 + 1,3 вкл. Тираж 4000 экз. Заказ № 5672.

Издательский центр «Академия», www.academia-moscow.ru
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953Д.004796.07.04 от 20.07.2004.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495) 330-1092, 334-8337.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат» 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс: (4822) 44-42-15.
Интернет/Home page - www.tverpr.ru; Электронная почта (E-mail) - sale@tverpr.ru



Рис. 1. Градация ахроматических цветов

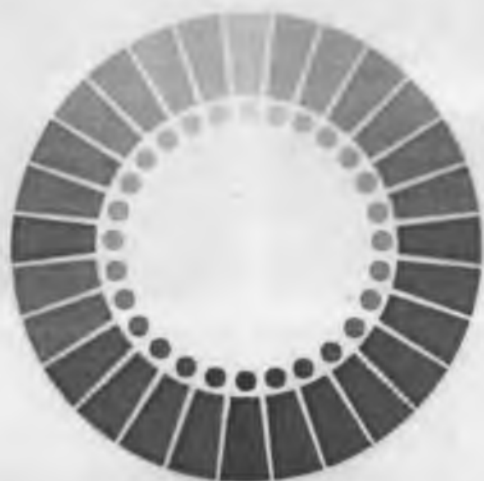


Рис. 2. Цветовой круг. 28 цветов



Рис. 3. Дополнительные контрастные пары цветов



Рис. 4. Контрастные триады цветов

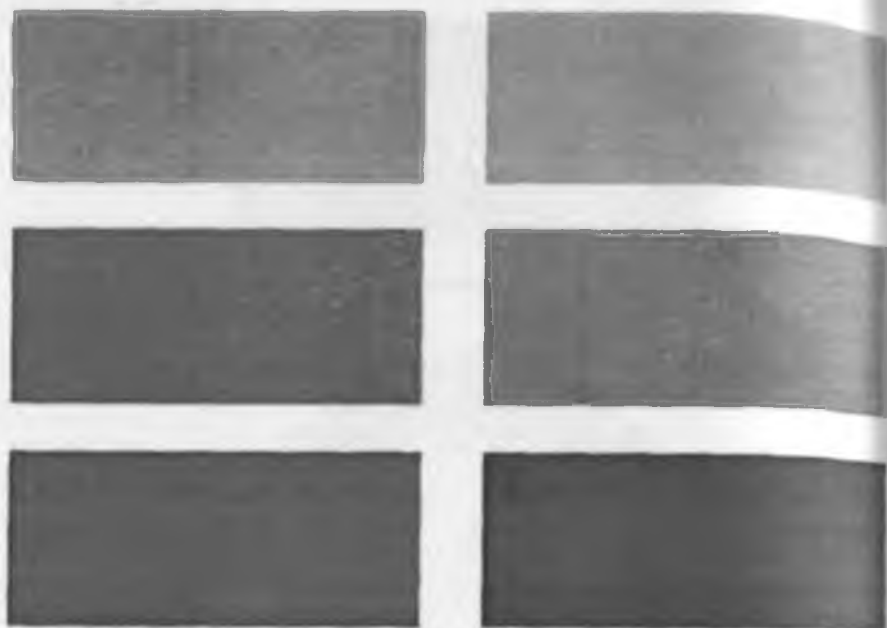


Рис. 5. Поэтапное наложение прозрачных слоев краски один на другой

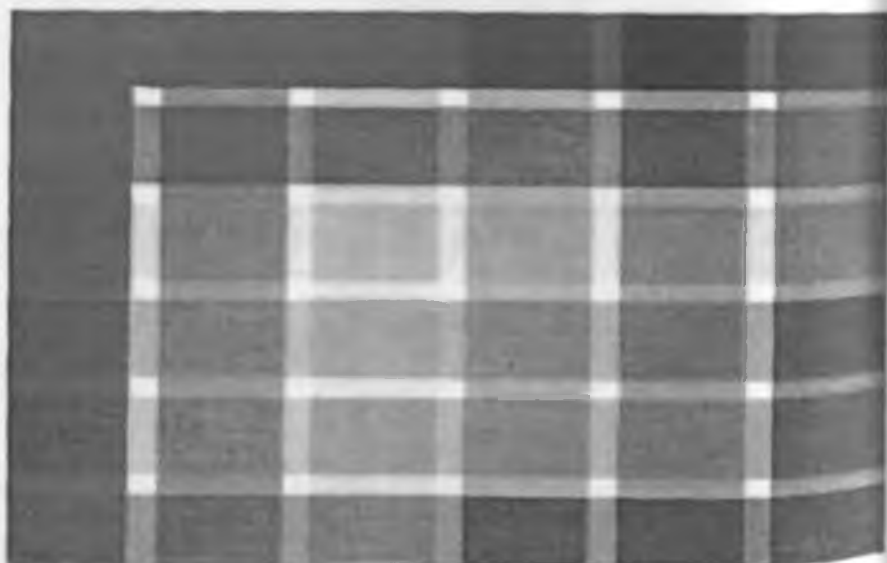


Рис. 6. Лессировка. Получение составных цветов путем наложения одного цвета на другой



7. Переход цвета от более насыщенного
в менее насыщенный

Рис. 8. Вливание
цвета в цвет



Рис. 9. Переход одного цвета в другой



Рис. 10. Изображение бабочки.
Работы студентов



Рис. 11. П. Кончиловский. Зеленая рюмка



Рис. 12. *А. Карев. Натюрморт с балалайкой*



а



а



б

13. Последовательность работы над этюдом натюрморта



Рис. 14. Кратковременные этюды головы человека



Рис. 15. *О. Ренуар*. Обнаженная



ис. 16. Кратковременные этюды фигуры человека в одежде. Учебная работа



Рис. 17. Сергиевские (загорские) матрешки



Рис. 18. Городецкая роспись



Рис. 19. Холмская роспись



Рис. 20. Н. Ливанова. Полив кауусты. Шкатулка. Патеж



Рис. 21. Жостовский поднос



Рис. 22. Изделия жемчужных мастеров



Рис. 23. Водяноска.
Дымковская игрушка

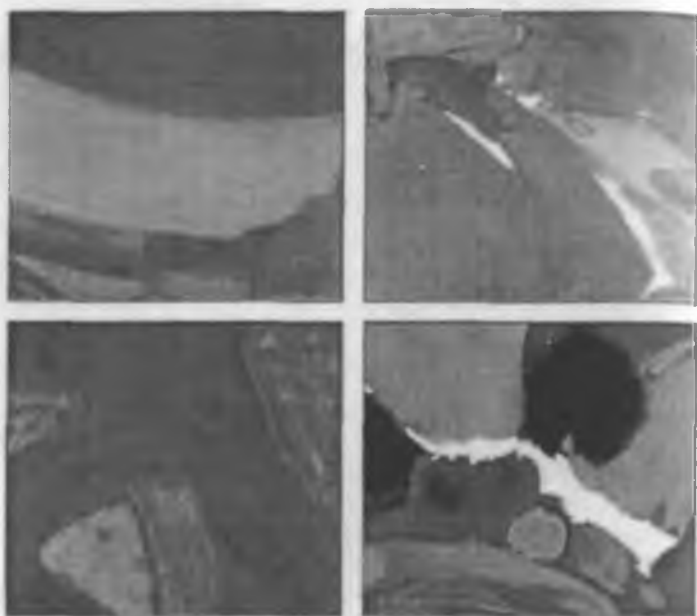


Рис. 28. Гармонические сочетания родственно-контрастных цветов

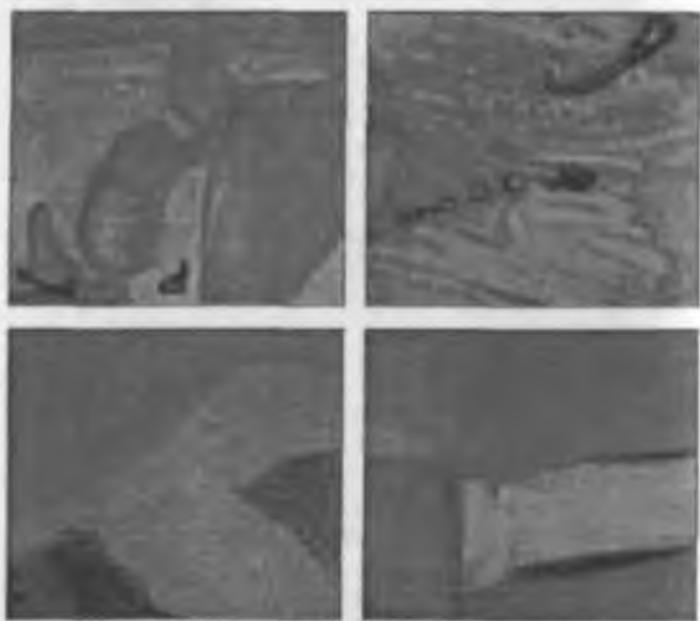


Рис. 29. Гармонические сочетания контрастных и контрастно-дополнительных цветов



Рис. 30. Решение натюрморта в цветной графике



Рис. 31. Декоративное решение головы средствами цветной графики

Рис. 32. Графическое решение
фигуры в костюме с введением
двух хроматических цветов





Рис. 33. Эскизы костюмов В. Зайцева