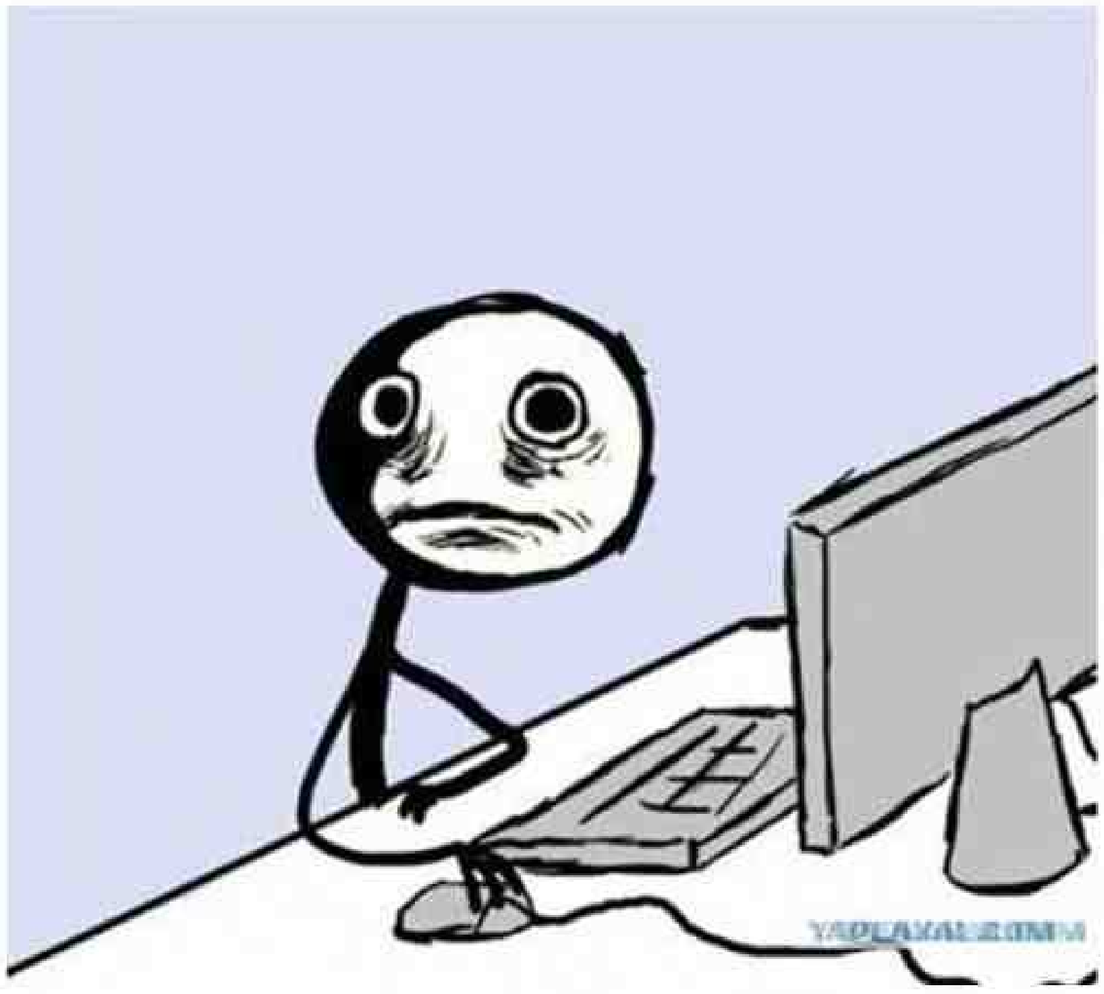
Готтфрид Баммес

Изображение человека

Основы рисунка с натуры

ENGLISCH VERLAG



Здравствуйте, в новогодние каникулы 2016 года
я наконец-то сел и сфотографировал эту замечательную книгу Готтфрида Баммеса для Вас.

.

Если хотите, то можете отблагодарить меня монеткой:
webmoney WMID 335918341378
яндекс деньги 410013843243876

Или просто читайте и наслаждайтесь!

ГОТТФРИД БАММЕС

Изображение человека

Основы рисунка с натуры

EV ENGLISCH

Gottfried Bammes.
Menschen zeichnen.
Готтфрид Баммес.
Изображение человека.

Перевод с немецкого языка: Балаева С. В.

Все права защищены.
Исключительное право на русскоязычное издание – ООО «Дитон».
Лицензионное соглашение №04 от 01.03.2011

Отпечатано в типографии ООО «Дитон».
Тираж 1000 экз.
Подписано в печать 20.01.2012. Заказ № 0011ю.
ООО «Дитон», 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. М
тел. (812) 333-15-42, факс (812) 333-15-41
www.diton.ru

ISBN 978-3-86230-162-1 (нем.)
ISBN 978-5-905048-11-1 (рус.)

По вопросам оптового приобретения обращаться:
тел. (812) 333-15-42
bammes@diton.ru
баммес.рф

Эта книга и все изображенные в ней модели защищены авторским правом. Любое коммерческое использование работ и проектов, перепечатка, в том числе частичная, а также распространение через ксерокопирование, интернет и электронные СМИ, посредством кино, радио и телевидения запрещены и повлекут за собой гражданскую и уголовную ответственность. Эта книга предназначена для использования на уроках и в учебных курсах. Опубликованные в данной книге советы были тщательно разработаны и испытаны автором и издателем. Гарантия, однако, не предоставляется, при этом автор, издатель, а также его агенты не несут ответственности за телесные повреждения и материальный ущерб. Все методические иллюстрации и рисунки – если не указаны имена других художников – являются оригинальными работами автора 1984–1987 гг.
Общая концепция: доктор Готтфрид Баммес.

© Christophorus Verlag GmbH & Co.KG, Freiburg, 2009
© ООО «Дитон», издание на русском языке, 2012

Содержание

Предисловие 7

Основные понятия 9

Определение пропорций
Основные соответствия отрезков внутри целой фигуры 12
Изображение контура мужской фигуры . . . 14
Исследование пропорций мужской фигуры . . 16
Изображение мужской фигуры как комплекса геометрических форм. 18
Учебные рекомендации по изображению мужской фигуры в состоянии статики. 20
Дополнительные учебные рекомендации по изображению мужской фигуры 26
Мужская фигура в профиль 30
Женская фигура 32
Учебные рекомендации по изображению женской фигуры 34
Этюды женской фигуры с дополнительными учебными рекомендациями 40
Изображение молодой женщины 46
Этюды фигуры девушки с учебными рекомендациями 50
Работа над альбомом эскизов 54
Фигура юноши 58
Фигура девочки 60
Фигура маленького ребенка (от 2 до 5 лет) и ребенка в допубертатной фазе (от 7 до 10,5 лет). 62
Эскизы фигур молодых людей 64

Состояние покоя и движения
Этюды кистью 68
Контрапост 72
Учебные рекомендации и работа над альбомом эскизов 74
Учебные рекомендации по изображению фигуры в движении (спорт, работа, танец и др.) . . 84

Нога и ступня
Общая конструкция и учебные рекомендации . 94
Строение и механика коленного сустава . . 100
Учебные рекомендации по изображению бедра и колена. 104
Конструктивная форма скелета стопы . . . 108
Учебные рекомендации по изображению стопы. 112
Нога как целое в своей мышечной организации и объемах 116
Учебные рекомендации по рисунку этюда ноги. 120

Туловище и плечевой пояс
От упрощенной скелетной формы к ее дифференциации 128
Учебные рекомендации по изображению скелета туловища 132
Плечевой пояс и грудная клетка 136
Мышцы туловища 140
Функция и пластика стенки живота . . . 144
Рабочие рекомендации по рисунку этюда туловища 146
Скелет и мускулатура туловища, вид сзади . . . 154
Учебные рекомендации 156
Дополнения и учебные рекомендации . . . 158

Рука и ладонь
Пропорции и общая конструкция руки . . . 166
Локтевой сустав (правый) 168
Скелет руки (правой) 170
Упрощение скелета предплечья, механика предплечья и лучезапястного сустава . . . 172
Пропорции ладони 174
Принцип изображения прикрепления мышц к плечу и предплечью (правому) 176
Мускулатура руки 178
Пластика руки, образуемая функциональными группами 180
Учебные рекомендации по изображению руки целиком 182
Учебные рекомендации к этюдам руки . . . 190

Голова и шея
Элементарные пропорции головы во фронтальном виде 200
Единство пропорций головы и конструкции черепа, фронтально 202
Исследование пропорций головы анфас и учебные рекомендации 204
Элементарные пропорции головы в единстве с конструкцией черепа, профиль 210
Пропорции головы для различных возрастов . 212
Учебные рекомендации по рисованию этюдов головы в профиль 214
Основы построения шеи 220
Упрощение основных форм головы 222
Череп как основа для изображения лицевых мышц и глаз 226
Ухо как часть головы 230
Рот как часть формы лица и учебные рекомендации по изображению лица как единого целого . 232
Работа над альбомом эскизов и случайными зарисовками 240
Автопортрет и портрет 244

Построение изображения фигуры как целого
Учебные рекомендации по изображению простого положения стоя 252
Учебные рекомендации по изображению стоящей фигуры в движении 258
Учебные рекомендации по изображению стоящей фигуры в движении в соединении с другими функциями 268
Учебные рекомендации по изображению фигуры в простом положении сидя 276
Учебные рекомендации по изображению сидящей фигуры в движении 282
Учебные рекомендации по изображению этюдов лежащей фигуры 290
Рекомендации по работе с альбомом эскизов . 294
Жесты сидящей фигуры как выражение внутреннего состояния 298
Указатель иллюстраций 312

Предисловие

В книге делается попытка дать сжатые и упрощенные основы рисунка фигуры человека. Предмет работы, согласно методическим и дидактическим целям, раскрывается в тексте и в иллюстрациях, в конце – переход к широкому кругу вопросов. Полученные результаты являются квинтэссенцией многолетнего опыта обучения и путеводителем по изображению фигуры человека. Читателю остается только догадываться, от скольких дополнений мне пришлось отказаться.

В моих публикациях, вышедших в свет на данный момент, – в особенности в книгах *Figurlichen Gestalten u Sehen und Verstehen* – я уже касался этой большой и сложной темы в виде конструктивно-профессиональных и важных в художественном отношении упрощений. Здесь также присутствует тенденция, которая, выделяя основные отдельные точки, отрезки и части фигуры, рассматривает их в едином комплексе. Ведь речь сегодня все больше идет о стремлении к наглядному, прорабатываемому обучению и научению. Наглядное понимание или понимающее наблюдение – это первейшие задачи для совершенствующегося художника, поскольку они способствуют развитию чувства формы и существенно помогают в работе, независимо от специфических интересов и относительного множества форм.

Помня об этом, я стремился сделать наглядный материал легко запоминающимся и информационно насыщенным, без схематизма и готовых рецептов, часто присущих ему как в научном, так и в художественном плане. Необходимые упрощения в отношении изображения человека в некоторых случаях созданы специально для этой книги. То, что на практике разрабатывалось долго, теперь было переработано и сделано более понятным и четким. С самого начала моя цель состояла в том, чтобы усилить понимание четкости форм тела, я стремился достичь возможных границ в упрощении.

Такая точка зрения всегда имеет два аспекта: *с одной стороны, она гарантирует очевидную простоту в обучении, с другой стороны, способствует созданию в рисунке с натуры основного соотношения между познанием сущности форм и силой выразительности.*

Богатые, информативные и убедительные иллюстрации усиливают текст. Вместо идущего насквозь от начала и до конца объяснения, каждой иллюстрации здесь соответствует определенное толкование. Таким образом, каждая страница иллюстраций в соединении с пояснением к ней может быть использована отдельно в качестве замкнутого информационного источника. Однако последовательность материалов должна восприниматься как целое, тщательно проработанное в своих частях.

То, что я соотношу свои учебные наработки как специалист по пластической анатомии с существенной информацией, а затем с рисунками, это не только естественно, но и неизбежно; ведь при достижении рисовальных умений и при получении основных знаний о рисунке для художника, осознанно выстраивающего рисунок, нет большей помощи, чем помощь пластической анатомии.

Мы чувствуем, что обязаны серьезно изучить закономерные, естественные обстоятельства дела, установленные и проверенные закономерности и прочувствованное, схватывающее все нюансы рисование. Сжатые пояснения о предмете следуют учебным рекомендациям и путям решений. Последние во многих случаях постигаются с помощью членения работы на отдельные фазы. Учебные рекомендации распространяются и на работу над альбомом эскизов.

Соединяя предметную информацию и упражнения, мы успешно продвигаемся в области художественного творчества.

В том, чтобы удержаться в нужном контексте и не принять дидактико-методический комплекс за самоцель, читателю будут помогать произведения мирового искусства. Они познакомят с художественным наследием, которое в своем содержании и в своих различных формах ответственно указывает на самостоятельность человеческого тела в его природных закономерностях в качестве предмета изобразительного искусства.

Примеры, большей частью мало или совсем неизвестные, красноречиво демонстрируют идею и содержание, ощущение и чувствование, стремление к форме и ее выражение.

Мы определяем пропорции, изучаем закономерности тела в положении покоя и движения, обосновываем его конструкцию, условия функций его частей и полученных форм, его структуру в строящемся рисунке и физиологически обусловленные формы разных поз моделей.

Такие вопросы о рисунке будут подниматься в книге. На них самые впечатляющие ответы дает

обнаженное тело, так как оно уже стало привычным зримым переживанием. Будучи прикрытым одеждой, для незнающего человека оно скрывает множество загадок, ведь одежда способна создавать свои формы. Опыт наблюдений вселяет неуверенность, представления замещаются совершенно поверхностными (в буквальном смысле) допущениями. Разгадывание тела как явления, его действий, его частей в целом, его членов и структурных свойств находятся, таким образом, в центре этой книги. В ней связываются воедино знание и опыт осмысленного зрения, наблюдения за частным и общим, понимание единства противоположностей.

Профессор, доктор педагогических наук Готтфрид Баммес

Основные понятия

В рисунке фигуры человека мы открываем то, что до сих пор ускользало от беглого взгляда и оставалось недоступно для опыта. Внимание к нему будит наше визуальное, эмоциональное, телесное, духовное или социальное участие. Стороны скрытых до сих пор своих и чужих ощущений открываются и находят доступ в наше сочувствующее, понимающее зрение.

Рисунок – это планомерная работа. Рисование вызывает сильные впечатления и подавляет слабые, оно делает осознанным движение, фильтрует, проговаривает и спасает через упорядочивание множество деталей. Будучи вынужденными обходиться нашими мысленными допущениями, при рисовании мы переживаем свой физический образ, телесную наготу, а не только само тело; потому что во время изучения его становится очевидным внутреннее движение. Самое малое внутреннее движение стремится вырваться наружу. То, что внутреннее имеет внешнюю сторону, а внешнее имеет внутреннюю суть, становится заключительным выводом этой книги.

С помощью рисования фигуры человека – чем чаще, тем сильнее – изменения происходят с нами самими. С приятием нашего зрительного переживания растет наша чувствительность, также в тех случаях, когда мы используем рисунок в первом значении – как исследовательское рисование. Оно отличается от чисто биологически научного тем, что при передаче телесной физиогномики мы работаем над качествами образа и его завершенностью, мы познаем богатство событий, полноценность частей тела, мы постигаем силу убеждения формы. К тому же многое бы ускользнуло от простого визуального наблюдения, если бы не было воспринято и пережито.

Например, чисто количественные установки соотношения величин еще ничего не говорят о телесной физиогномике, если они не связаны с интуитивным переживанием художника и особенностями его изобразительного языка, как в мелочах, так и в крупных деталях. Если здесь не было никакой субъективной необходимости в качестве природы физиогномики, контуров и частей тела, то тогда можно было бы ограничиться научными данными антропологии и антропометрии. Но это не стало бы, конечно, базой для предварительной подготовки к художественному творчеству.

Чтобы сделать соотношение величин и членения тела мужчины и женщины, юноши и девушки или ребенка понятным и заметным, следует подготовить не схему, а технологию, которая рассматривает соотношения величин через сходство или подобие и при том схватывает качественные, конститутивные признаки. Наконец, в заключительной фазе определения пропорций должно быть достигнуто умение определять свойства и давать оценки.

На определении пропорций необходимые действия не заканчиваются. Напротив. Только теперь можно преследовать истинную и всегда важную цель: реализацию функциональных впечатлений. Это статически обусловленные положения покоя тела, психомоторные процессы движения тела и позы, динамически обусловленные изменения положения тела в пространстве. В них нерасторжимо связаны применение и точность наблюдения при определении соотношений величин. Обе области – в учебно-психологическом заострении – дидактически ассимилированы. Определение пропорций и функциональные проблемы основательно и неразрывно связаны друг с другом. В этом состоит важная часть методики в более широком смысле.

Рисуя ногу и ступню, туловище и плечевой пояс, руку и ладонь или фигуру как единое целое, необходимо помнить о внутренней конструкции форм. Это означает, что конструктивно упрощенные формы скелета находятся в зависимости от каждой предметной рекомендации, которая позволяет пояснить состояние движения и пластическую форму. Здесь раскрывается конструкция суставов и прикрепленных к ним групп мышц. Эти соотношения в итоге позволяют судить о возможных следствиях закономерных движений и об объемах групп функциональных мышц. Исходя из этого, можно ответить, например, на вопрос о том, почему рука, нога в том или ином движении и ракурсе должна иметь именно эту и никакую другую форму.

Многосоставные формы у незнающего художника превращаются в механическое нанизывание друг на друга. Этому должны помешать советы по упрощению множества форм в комплекс, в легко обозримые и таким образом легко членимые целые формы. Они помогают создать представление, запомнить и запечатлеть особенности модели и таким образом вызвать эмоции от рисунка.

Так, из подобным образом подготовленного материала и его переработки посредством

учебных рекомендаций следует:

- Рисунок человека – это не просто предварительный навык, необходимый для ремесла художника.
- Мы рисуем человека, чтобы понять феномен нашей телесности. Здесь можно привести слегка измененную цитату Вильгельма Пиндера о задачах искусствоведения: «Рисунок фигуры человека имеет отношение не только к самому себе, он служит познанию человека».

В соответствии с моими объяснениям в книгах *Figurliches Gestalten, Sehen und Verstehen u Der nackte Mensch*, обоснованные здесь предварительные умения приближены к потребностям художественного мышления и сделаны более наглядными для разных, простых и сложных, уровней. Предварительное умение нацелено на проникновение в зримые феномены с отражением узнаваемого как сущностного.

Это узнаваемое как сущностное, конечно, не постоянная величина, так как в процессе восприятия остается только то, что прошло через «сито» зрения, что признано рисующим субъектом как существенное, согласно его внутреннему отношению к предмету. Это – то, что он переживает или ищет, что он выбирает из многих возможностей, что значимо для него. Существенное имеет, таким образом, широкие границы, но педагогически необходимо возбудить интерес к различным аспектам живого восприятия и сократить окольные и неверные пути. Это означает определенную концентрацию, ограничение на чем-то малом, без чего может произойти «сморщивание» и «усыхание» гораздо более богатого явления. Понимаемая дидактически концентрация поможет не копировать предметную действительность (явление) плоско и поверхностно.

Анатомическое обоснование набора представлений – одна важная сторона работы, а приобретение визуального опыта – другая. Это также основа того, почему нельзя просто «пройти мимо» рисунка человека, он, в определенной мере, обязателен. Это своего рода произвольная программа, которую необходимо непрестанно повторять. Сперва – постоянное «наблюдение перед глазами», оставляющее после себя следы визуального переживания и позволяющее выгравировать внутри себя картину, ментальную модель. Только таким образом постепенно возникает чувство органической формы. Из зримости и знаний определенные основные свойства смешиваются с побочными свойствами и организуют необходимую для представления чувственно обусловленную реальность.

Внимание к деталям – руке, колену, стопе или уху – сегодня нередко отбрасывается как «чрезмерные расходы», т. е. детали опускаются из страха потерять ощущение законченности рисунка и завершенности образа как целого. Можно ли здесь говорить о замене прелести телесных структур в пользу художественности? Нет, такой подход нельзя оправдать, потому что бывают случаи, требующие повышенного внимания к определенным деталям.

Пластическая анатомия должна пояснить именно это свойство деталей. Они – часть программы и не имеют ничего общего со слепым подражанием; это более всего относится к программе и методу этой книги, состоящих в том, чтобы единичную вещь представить в наиболее элементарном упрощении и указать на ее ценность по отношению к целому телу.

К началу нашего столетия и до сегодняшнего дня теоретики современного искусства поднимали протест против античности, против эпохи Возрождения и против школ искусств, так как те предполагают перед занятием искусством изучение правил и художественной школы. Если обращаться к художественному оформлению, то с этим можно и согласиться, но следует возразить в том случае, если закономерности природы потерпят урон из-за такого подхода. В данной книге сообщаются не правила искусства, но только правила и законы природы. К правилам относится приемлемое возвращение к признакам явлений или повторение тех признаков, которые могут быть названы типичными. События и процессы, которые подчиняются постоянным нормам, принимают характер закономерности, нарушая которую, мы лишимся основного содержания образа. Эта книга обращается к важнейшей задаче – сделать легко читаемыми данные природой правила и закономерности.

Познание правил и закономерностей построения формы и ее функций равнозначно гарантии того, что при рисунке человеческого тела не случится падения в бездонную глубину непонимания и неумения.

Следует назвать еще одно ограничение, которое эта книга не смогла обойти: правила и закономерности делают телесность более явной в ее законченности, завершенности, и более определенной в противоположность бесконечному, открытому, неопределенному. Касаясь художественных этюдов тела, следует отметить следующее: линейно пластичное, законченное решение – в большей степени у Микеланджело – должно занять равное место рядом со сфумато Леонардо или быть неразрывно связанным с портретами и рисунками Рембранта в их открытости и перетекании в пространственную неопределенность.

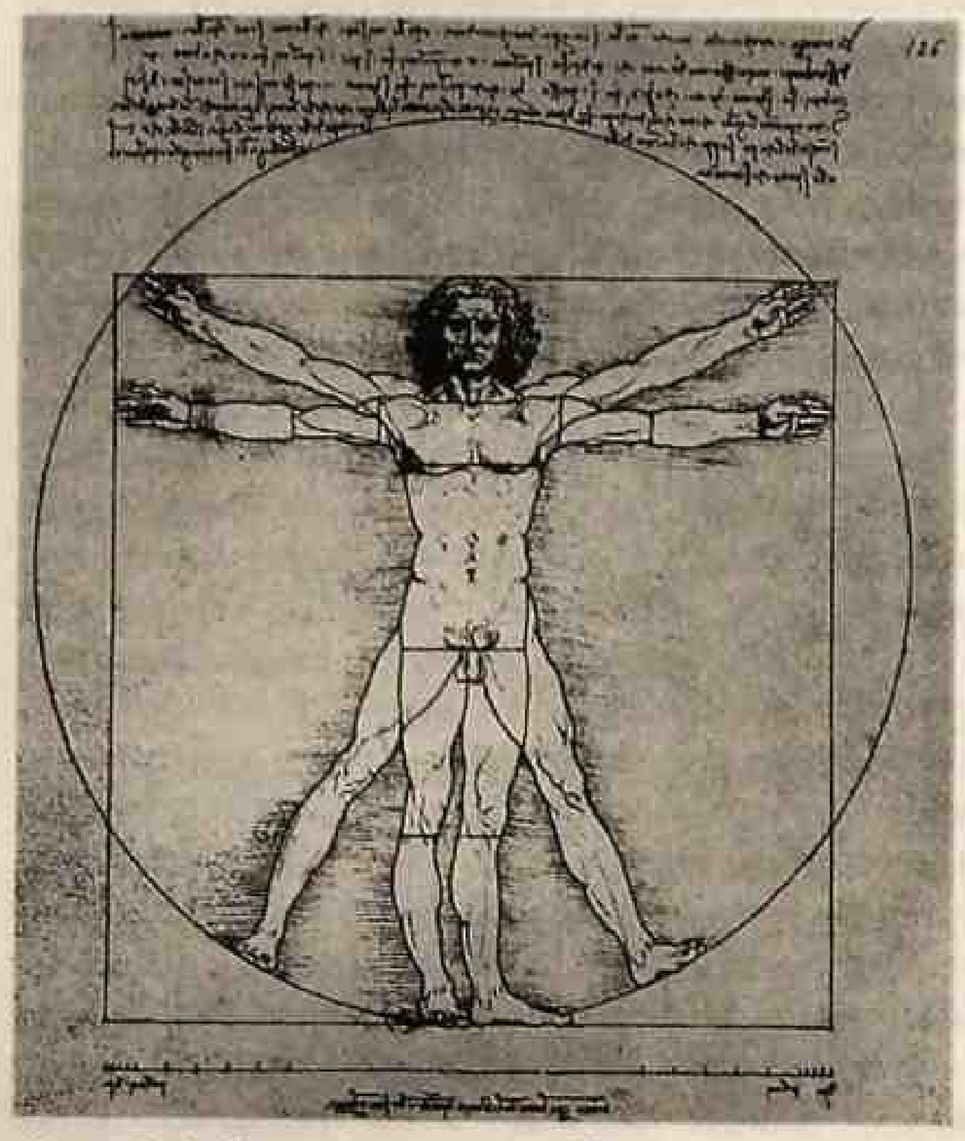
Мы, напротив, согласно избранной методике, должны отказаться от проблематики пространственной неопределенности, потому что речь здесь пойдет о фигуре и только о ней. Основанная в итоге на правилах и закономерностях,

«простота» телесности как таковая – это наше дидактическое средство, которое поможет продвигаться вперед.

И все же в данной книге мы найдем скрытые намеки на черты «открытости»: в умышленной незавершенности и в неокончательной определенности, в этюдах пропорций и движений, в серии первых конструкций телесности и ее функций, в незаконченных рисунках, которые будут нас отсылать к целому и к бесконечной изменчивости телесной физиогномики.

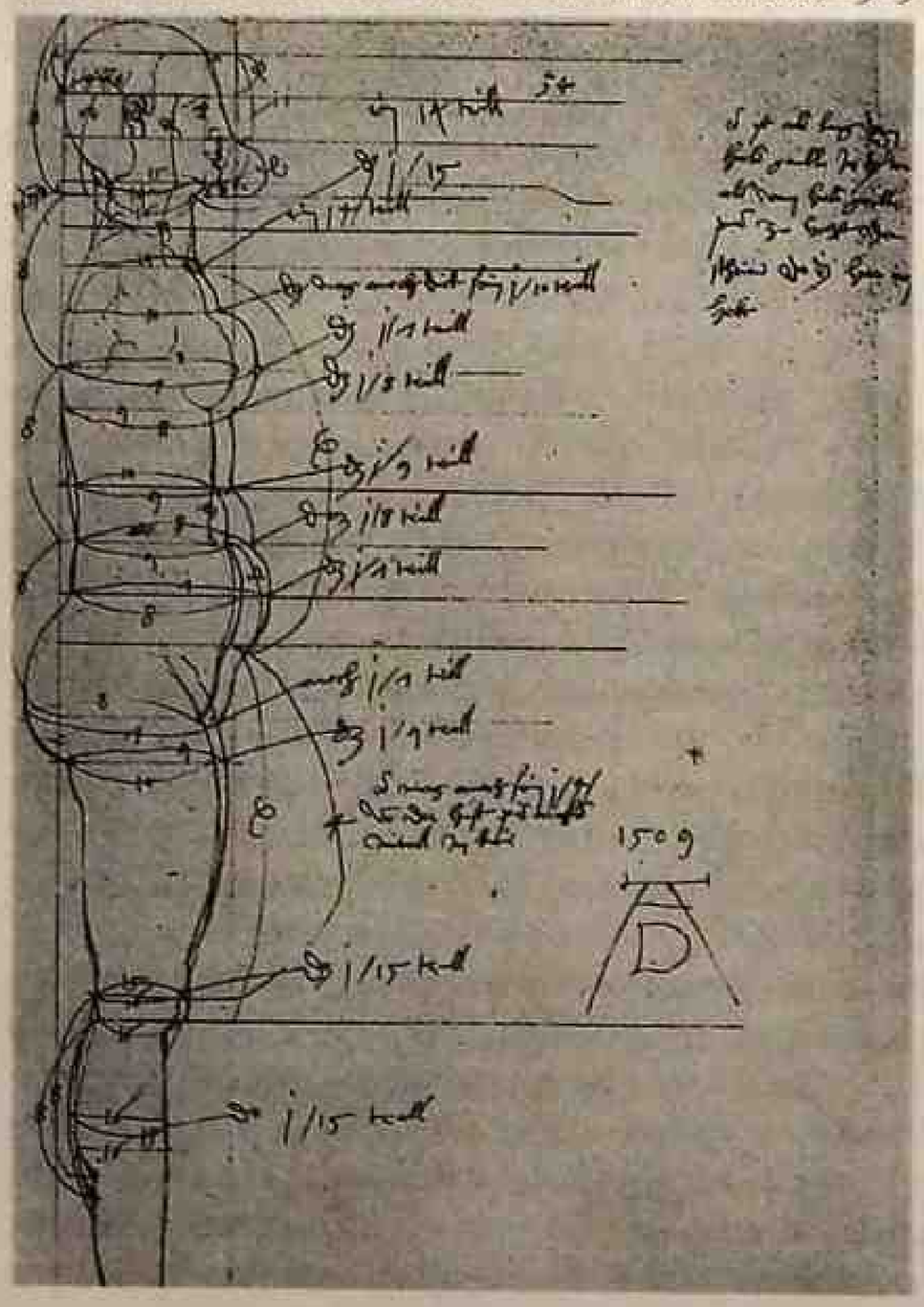
Ограничения, наложенные мной самим, предполагают при зарисовках фигур отказ от пространственных рамок. Разработка структуры тела, определение функций, проработка направлений и форм конечностей, прояснение покатостей тела и их протяженностей – это то, что должно стоять на первом плане. Все это свидетельствует о следующем: работа с элементарной, упрощенной формой не является схематичной конструкцией и абстракцией. Такая работа в конце концов является результатом всеобъемлющего наблюдения и выходит из рамок чистой методики. Рисунок человека как форма самопознания еще не обязывает к созданию произведения искусства. То, к чему мы здесь стремимся, – это умение художественно рисовать тело, что вовсе не означает появления художественного идеала формы.

Определение пропорций



Леонардо да Винчи (1452–1519). Так называемый витрувианский человек, ок. 1485–1490

Альбрехт Дюрер (1471–1528). Размышление о пропорциях женского тела исходя из восьми высот головы, 1509



Основные соответствия отрезков внутри целой фигуры

При построении фигуры с натуры преимущественную роль играют знания и определения пропорций тела. Они относятся, с различными целями и применением, к первичным практическим художественным умениям.

Примеры, известнейшие в художественном и дидактическом плане, — это работы Леонардо да Винчи (наверху) и Альбрехта Дюрера (внизу). Влияние этих работ значительно для современного искусства. Мы основываемся на органическом деления фигуры. С помощью сравнения равных или схожих по длине отрезков мы получаем обзор и наводим порядок. Мы ориентируемся при этом на измерения живой модели и открываем (см. правую иллюстрацию) следующее:

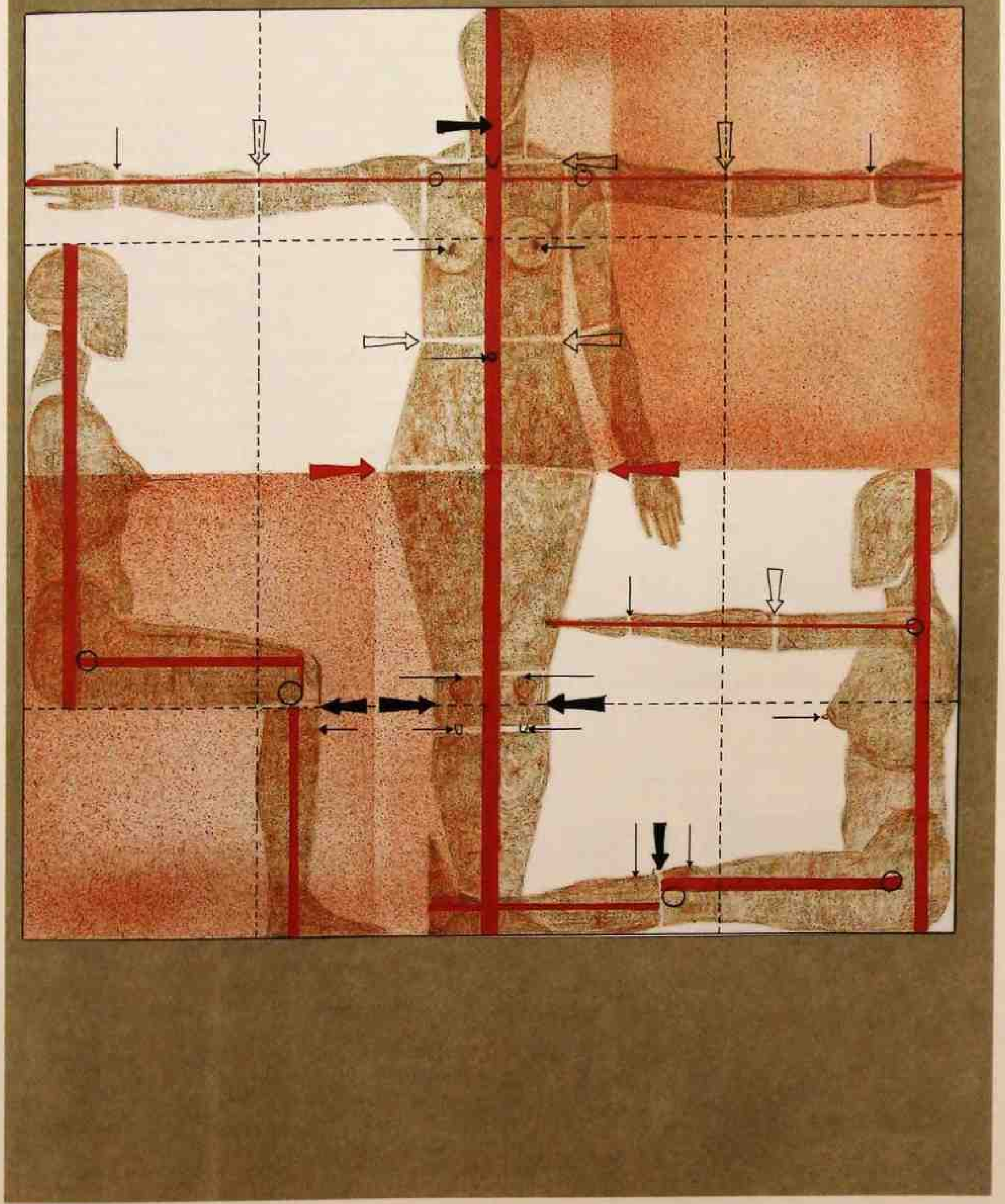
- Линия симметрии центральной фигуры (жирная красная линия от затылка до стопы), в случае с женским телом — на высоте лобковой кости, точнее, на высоте больших вертелов (= геометрическая середина тела, красная стрелка), делится на совершенно равные нижний и верхний отрезки.
- Нижний отрезок (длина ног) пересекается сдвинутой промежуточной формой колен. Нижний край коленной чашки (= положение щели коленного сустава, жирная черная стрелка) маркирует середину нижнего отрезка (= одна четверть длины тела).
- На верхнем отрезке в большинстве случаев ось сосков груди расположена ниже верхней четверти тела (пунктирная линия).
- Часто кончик подбородка делит пополам верхнюю четверть (жирная черная стрелка). Отсюда выводится правило пропорций (канон), согласно которому в нашем примере голова занимает восьмую часть общей высоты тела. Она – подходящая основа (модуль) для дальнейших измерений расстояний по высоте и глубине (см. здесь также фигуру в профиль).

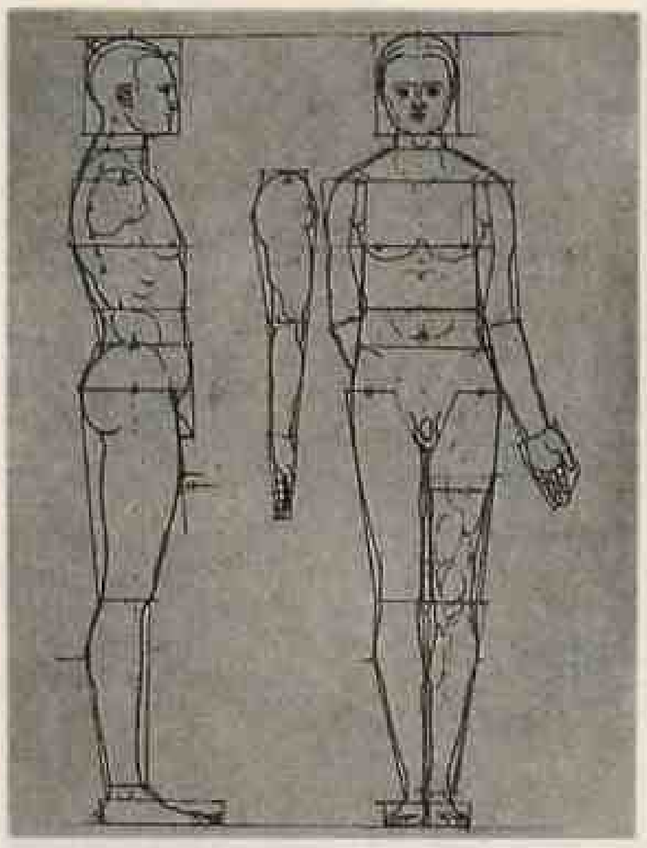
Из факта деления тела на четверти следует: женщина, сидящая на стуле, ограничивает высоту своего тела на четверть (= длина бедра), а сидящая на земле – на половину общей высоты.

Самое большое расстояние по ширине от вертела до вертела без малого или полностью занимает четверть высоты тела.

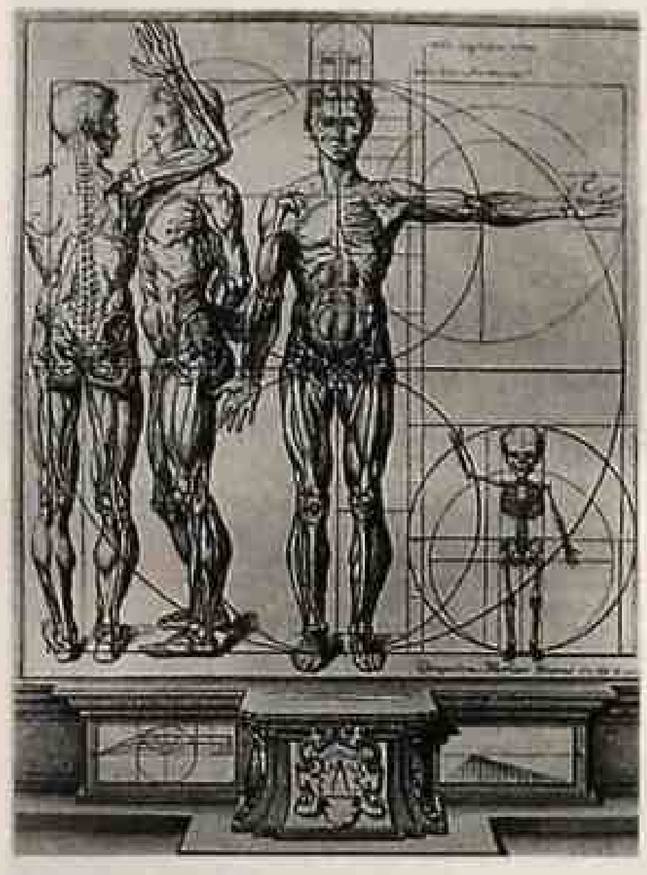
Различные формы стрелок указывают на разные по важности точки членения:

- красная стрелка: точки членения первой степени;
- полностью черная стрелка: точки членения второй степени;
- прозрачная стрелка: точки членения третьей степени;
- тонкая стрелка: точки членения четвертой степени.



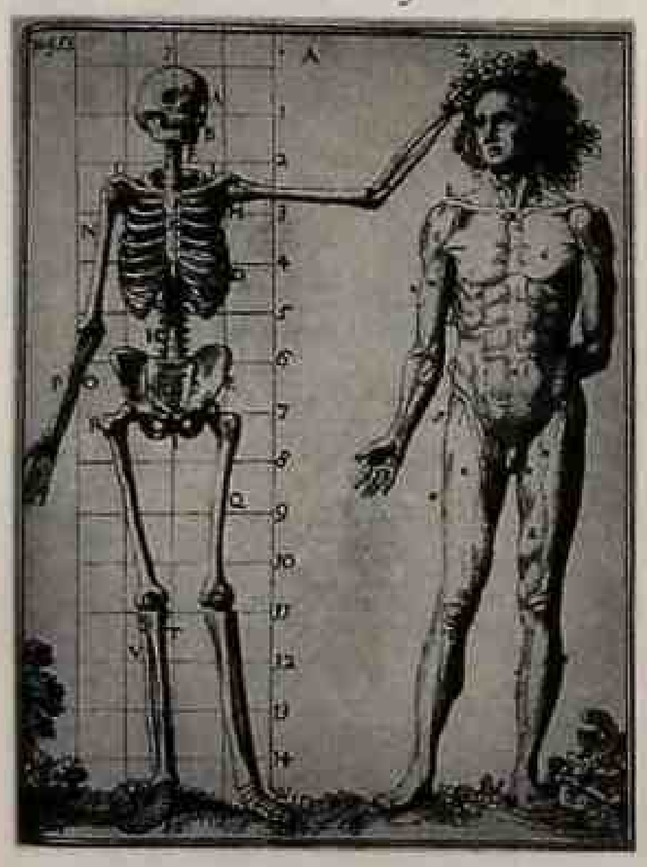


Альбрехт Дюрер (1471–1528). Стереометрическая конструкция мужской фигуры, 1515–1519



Кристомо Мартинес (1628–1694). Анатомические пропорции фигуры, оттиск, ок. 1780

Самуэль Хоогстратен (1627–1678). Страница из «Высокой школы искусства живописи», 1678–1780



Изображение контура мужской фигуры

Способ сравнения подобных или одинаковых в длину отрезков используется здесь по отношению к высоте и ширине мужского тела.

Фигура слева возникла на основе соотношения горизонтальных, параллельных межосевых расстояний членения высоты (см. также стр. 17, 19, 27), к анатомически определенным точкам измерений. С констатацией того факта, что модель соответствует канону 8 высот головы (= 8 ВГ), исходя из срединной оси, откладывается 1 ВГ и создается прямоугольник, который будет помогать созданию рисунка фигуры, так что максимальный отрезок по ширине у мужчины будет находится на костистых акромиальных отростках ключицы, и будет соответствовать с небольшими отклонениями 2 ВГ (у женщин, напротив, – 1,5 ВГ). Слабо выраженная мужская талия и узкий таз позволяют возникнуть силуэту в форме клина, стоящего на своем острие.

В отличие от женской, лобковая кость мужчины, вернее, большой вертел расположен немного выше геометрической середины, что укорачивает верхний отрезок, удлиняя нижний.

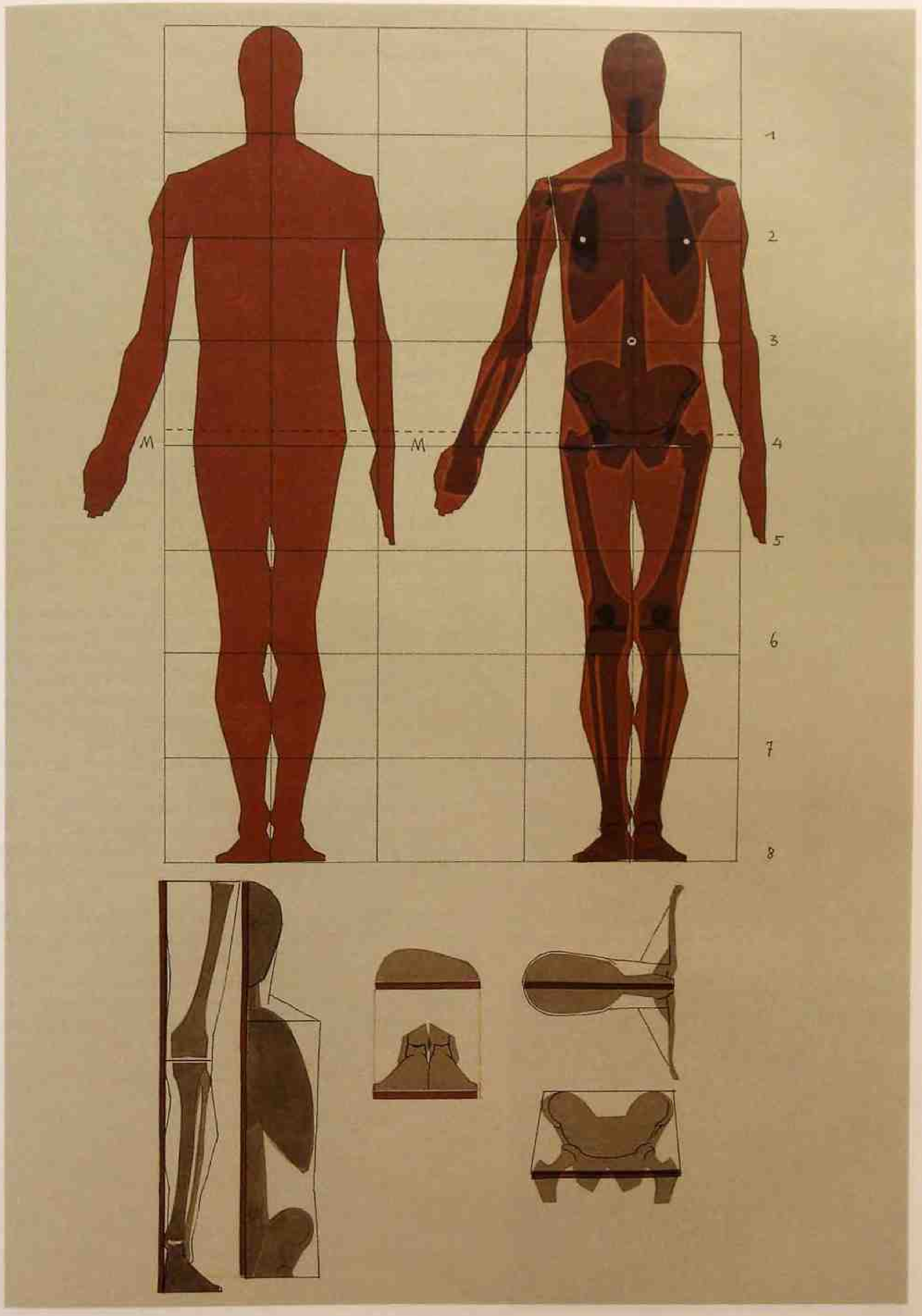
Фигура справа с вписанными в нее упрощенными скелетными формами определяет важнейшие акценты своего контура и дает возможность сделать следующие выводы:

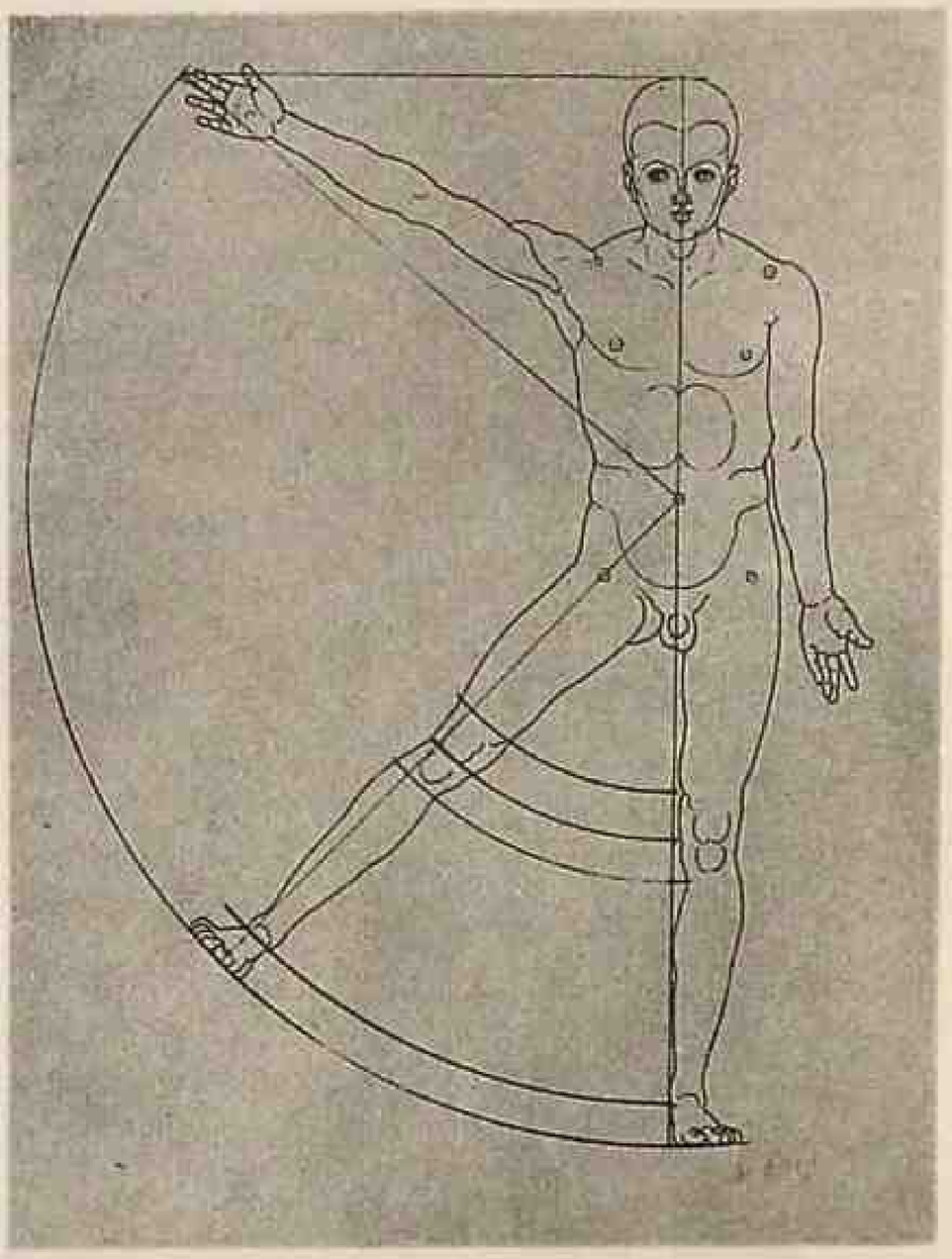
- Передняя высота шеи (кончик подбородка – яремная ямка) имеет 1/1–1/2 ВГ, ось сосков груди маркирует самую верхнюю четверть тела.
- Пупок лежит на уровне 3 ВГ, лобковая кость (пунктирная линия) – поверх геометрической середины, чуть ниже – талия.
- Самое широкое место на бедрах (большой вертел) находится на той же высоте, что и лобковая кость.
- В самой нижней четверти тела расположена ость большеберцовой кости, 1/2 ВГ, над ней – щель коленного сустава и нижний край коленной чашки.
- Внутренняя сторона лодыжки лежит на уровне 1/3 ВГ над стопой.
- Длина руки соответствует 3,5 ВГ, кончик среднего пальца в большинстве случаев находится ниже середины бедра, запястье – ниже большого вертела.

Дополнительно к определению ширины:

- Пространство между сосками груди, внешние стороны обоих коленей и стоп примерно соответствуют 1 ВГ.

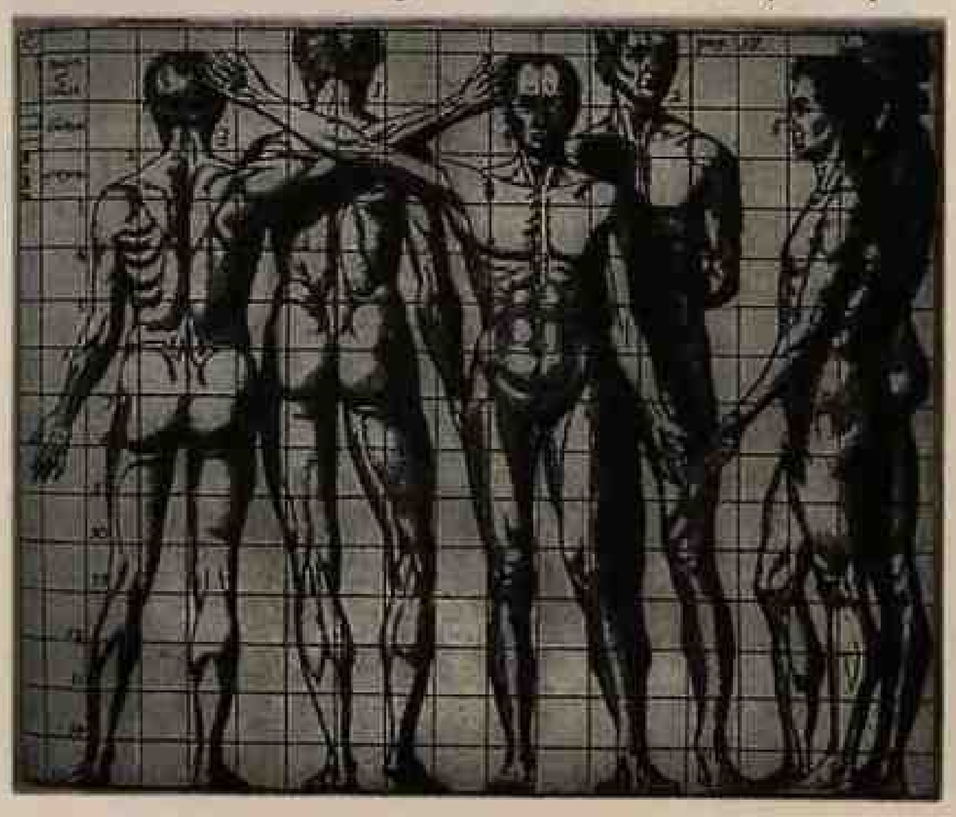
Представленные иллюстрации показывают возможность дальнейших аналогий путем разных сравнений. Альбрехт Дюрер в своей дрезденской книге эскизов занимался упрощением форм путем выписывания стереометрических фигур (слева наверху). Испанский художник-анатом Кристомо Мартинес (слева в середине) строил витрувианского человека с указанием костей и мускулов, голландец Самуэль Хоогстратен (слева внизу) сравнивал скелетного и мускульного человека.


1
2
3
M
M
4
5
6
7
8



Альбрехт Дюрер (1471–1528). Мужчина, вид спереди, вписан в круг, после 1520

Самуэль Хоогстратен (1627–1678). Мужские фигуры, пропорции основаны на половине высоты головы, из «Высокой школы искусства живописи», 1678 и 1780



Исследование пропорций мужской фигуры

Представленная напротив схема ставит перед собой задачу продемонстрировать дальнейшие возможности упорядочивания изображения мужской фигуры. Основные правила узнаваемости соответствующих друг другу отрезков сохраняются:

- Горизонтальное положение руки серой фигуры позволяет достать кончиками пальцев вертикальную сторону умозрительного квадрата, который делит пополам срединная ось тела.
- Выделение половины высоты квадрата посредством серых горизонтальных и вертикальных полос и четверти тела посредством прозрачных горизонтальных линий.

Серый фронтальный силуэт (похож на рисунки Дюрера, следующая страница) схватывает основные формы тела в образе геометрических фигур – похожая на квадрат промежуточная форма коленей и т. д.

Эта пропорциональная фигура дополнена вариантами, нанесенными на основную или главную форму (линейные контурные линии). Контур, состоящий из серой основной формы, для целой фигуры представляет собой непрерывную связь, которую необходимо учитывать при сооружении фигуры.

Дополняющие линии на ноге дают первые указания для статической конструкции от головки тазовой кости:

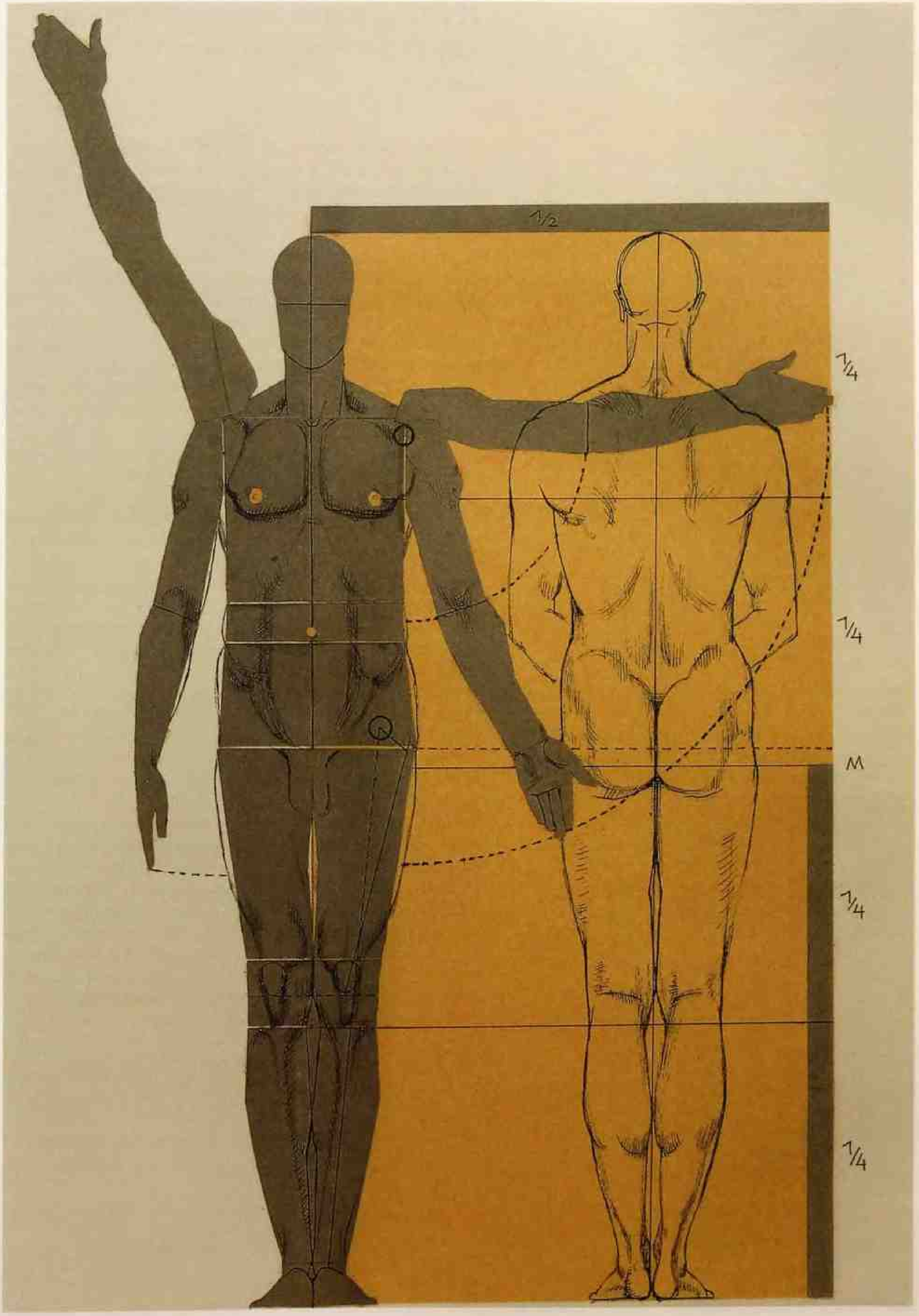
– сходящаяся внизу несущая линия (пунктирная), на ней расположены основные суставы ноги;
– идущие под тупым углом линии осей костей от бедренной кости до большеберцовой кости (прозрачная линия).

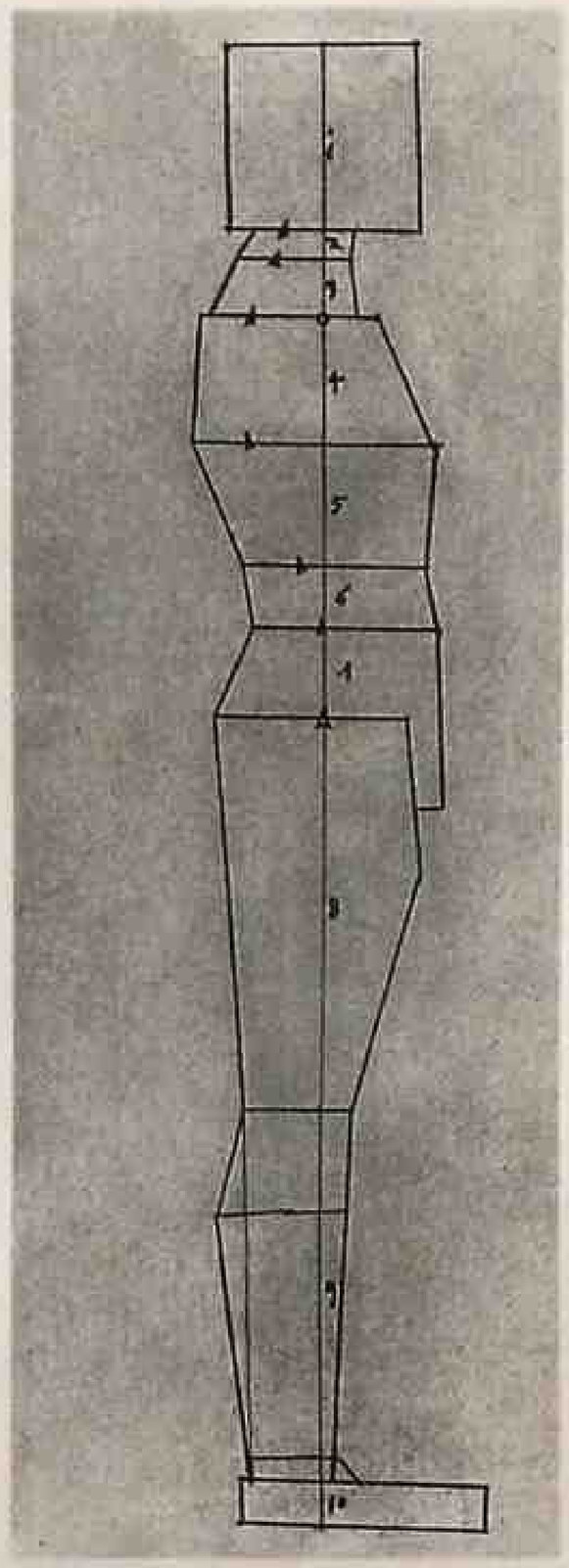
Вид сзади правой фигуры подчеркивает отличие от вида спереди:

– трапециевидные очертания спины по сравнению с квадратоподобным видом грудной клетки;
– лежащая гораздо ниже высоты лобковой кости (пунктирная линия) горизонтальная ягодичная складка.

Пропорциональная фигура Дюрера, базирующаяся на работах Витрувия (слева наверху), на нашей иллюстрации – с поднятой рукой в маховом движении, как у Леонардо, имеет общность с методом аналогий. Общий центр круга для маха руки и ноги в упоре – это пупок.

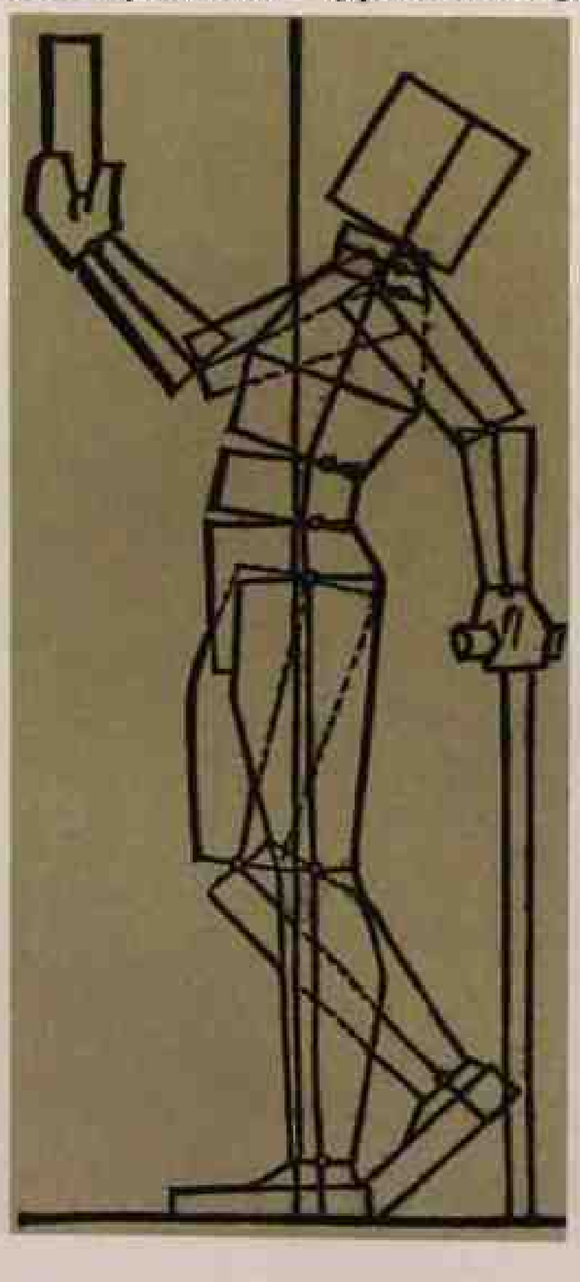
Хоогстратен использовал для проекта пропорций мужчин разного сложения с основой в 1/2 ВГ (высота оси темени и глаз) при каноне в 7 1/2 и 8 ВГ.


1/2
1/4
1/4
M
1/4
1/4



Альбрехт Дюрер (1471–1538). Контуры стереометрически прорисованного мужчины (фрагмент), ок. 1527

Генрих Лаутензак (1522–1590). Пропорциональные фигуры из «Наставления о верном использовании циркуля и наугольника» (фрагмент). 1564



Изображение мужской фигуры как комплекса геометрических форм

Метод, представленный на предыдущей странице, затрагивается здесь еще раз и показан в большей степени абстракции. Через схватывание пропорциональности проводится подготовка для понимания характеристик тела в условиях статики (см. стр. 79).

Используемые отрезки возвращают к замкнутым на себе, постоянным комплексам форм: затылочному треугольнику, квадрату верхней части тела, трапеции таза; или вариативным промежуточным формам: передней, боковой и задней (пунктир на правой фигуре) стенке живота. Это значит:

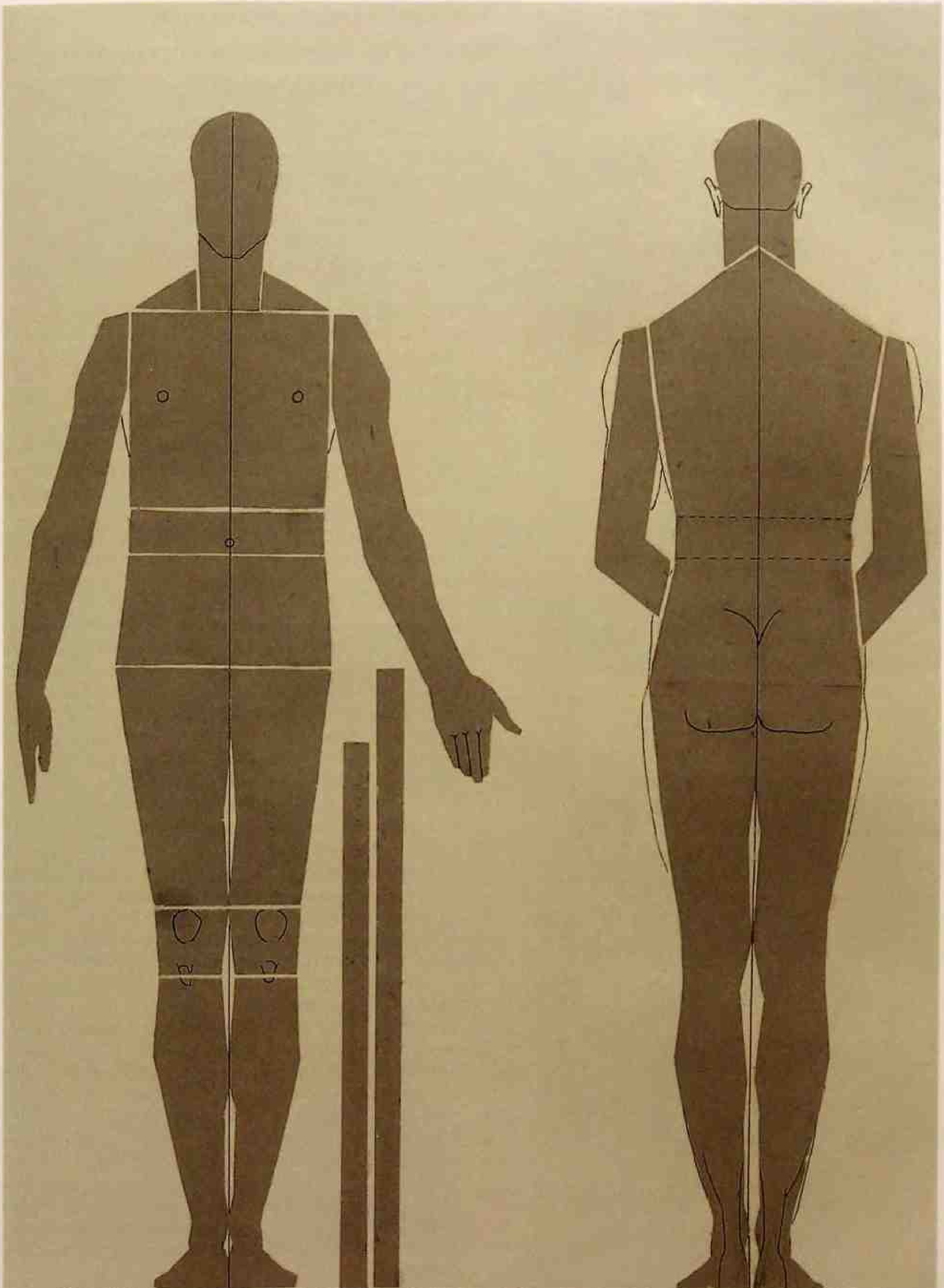
- В условиях статики и при других процессах движения изменяются пространственные соотношения постоянных комплексов формы.
- Они взаимно сближаются с одной стороны и образуют там сплющивание мягких, вариативных промежуточных форм.
- На стороне увеличения дистанции между ними возникают растяжения мягких форм, из-за чего становится видна основная форма.

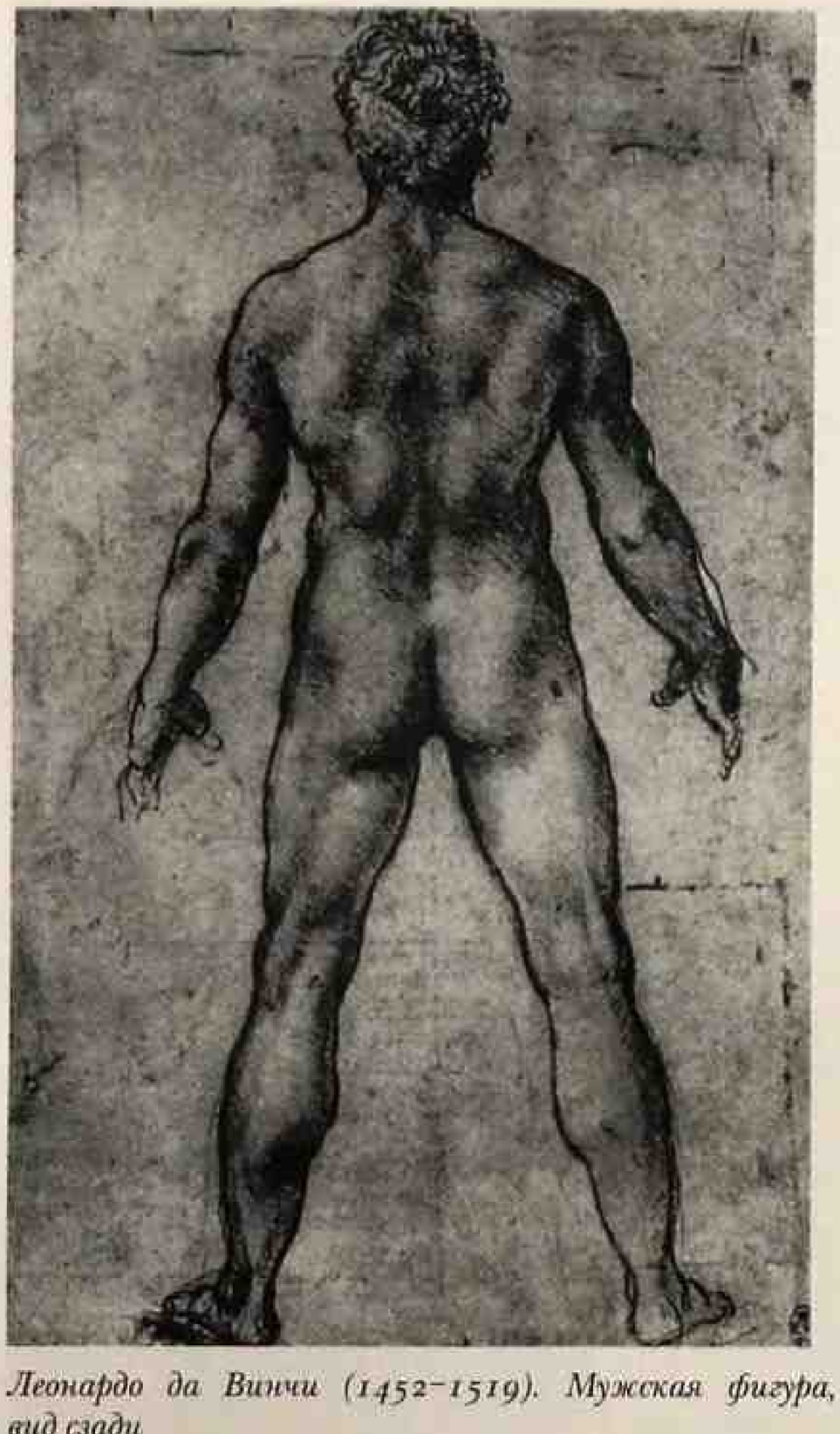
Если при рисовании отказаться от определения и соизмерения упрощенных, геометрических, членящих отрезков, то появится опасность не суметь подчеркнуть функциональные процессы полностью или подчеркнуть их очень слабо.

Невнимание к прохождению осей в постоянном комплексе форм ослабляет связь между частями тела.

Обе вертикальные полоски рядом с левой фигурой подчеркивают визуальное отличие верхней высоты от нижней. Более короткая полоска = верхняя высота, более длинная = нижняя высота.

Дюрер в дрезденской книге эскизов также разложил фигуру в профиль на стереометрические формы (слева наверху) – это подготовительная работа к изображенным на стр. 14 пропорциональным фигурам. То, что он при этом предполагал возможность передвижения частей, отмечено и дополнительно усилено Генрихом Лаутензаком, который берет дюреровскую фигуру в профиль для дидактического представления наклона спины и показывает расхождения разомкнутых и пересечения сомкнутых частей сторон тела.





Леонардо да Винчи (1452–1519). Мужская фигура, вид сзади

Вильгельм Рудольф (1889–1982). Мужская фигура, вид сзади, и женская фигура, вид спереди

Учебные рекомендации по изображению мужской фигуры в состоянии статики

В статичном положении рассмотрим две фигуры, представленные здесь, во фронтальном ракурсе и в профиль:

- Предполагаемый центр массы лежит на двух различных высотах:
  – S1 (серая тонировка) обозначает положение центра тяжести фигуры при ступнях, сложенных вместе;
  – S2 (красная тонировка) – опущенная высота при положении стоп шире плеч (увеличение устойчивости), опорная поверхность подчеркнута красным.
- Пунктирная красная линия уточняет перпендикуляр, падающий от S к опорной поверхности.
- Все существенные подвижные точки (правая фигура) – суставы головы, плеч, таза, колен и голеностопный сустав – ориентированы на линию действия силы тяжести.

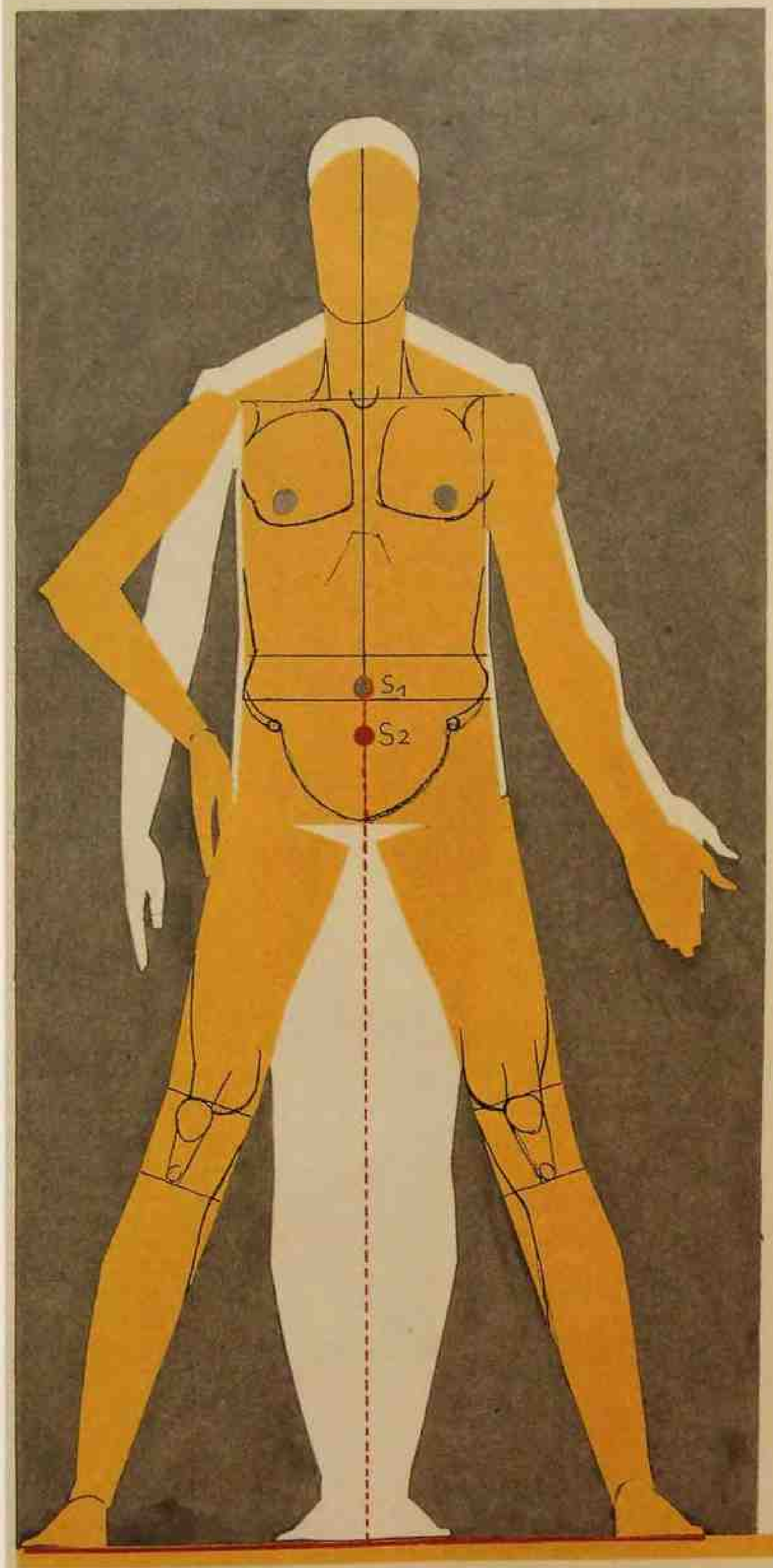
Правая фигура в профиль принимает пропорции фронтальной фигуры со сведенными вместе стопами и обосновывает ритм колебания тела.

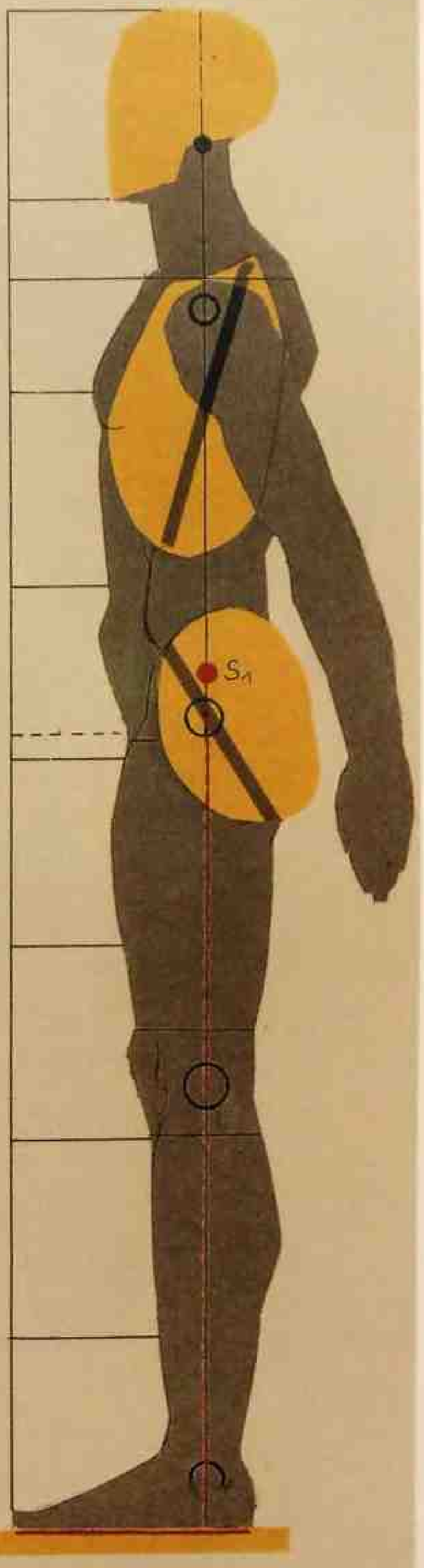
Учебные рекомендации (стр. 22–25):

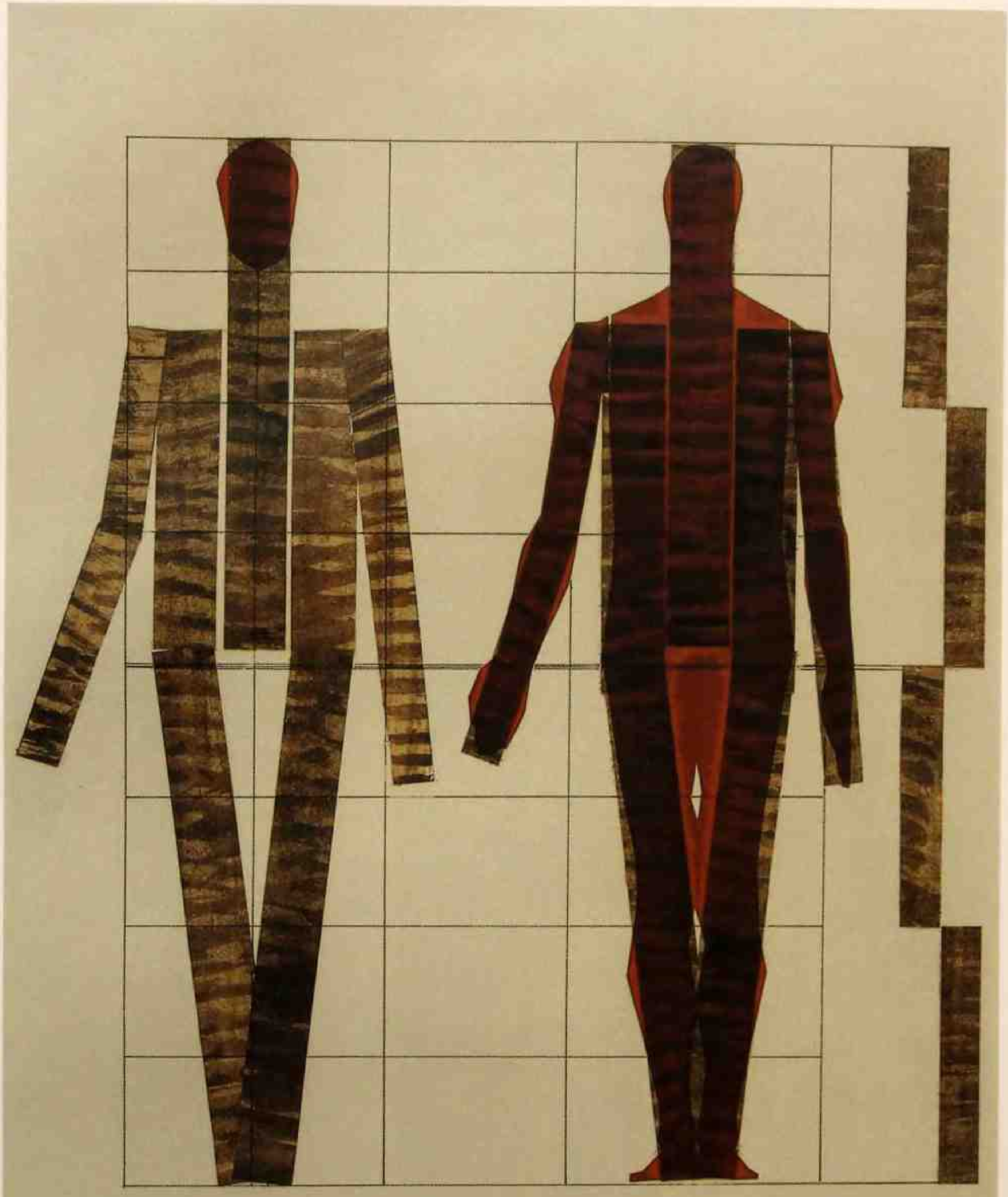
- Заранее сделайте из окрашенной бумаги полоски предпочтительной длины и такой ширины, чтобы три сложенные рядом полоски давали в сумме ширину плеч мужчины (стр. 22).
- Вырежьте длинные полоски таким образом, чтобы более короткая верхняя высота (от затылка до лобковой кости) подчеркивала середину фигуры.
- Приложите боковые высоты туловища, и потом, исходя из этого, приложите сходящиеся направления и длины ног, а также длины рук.

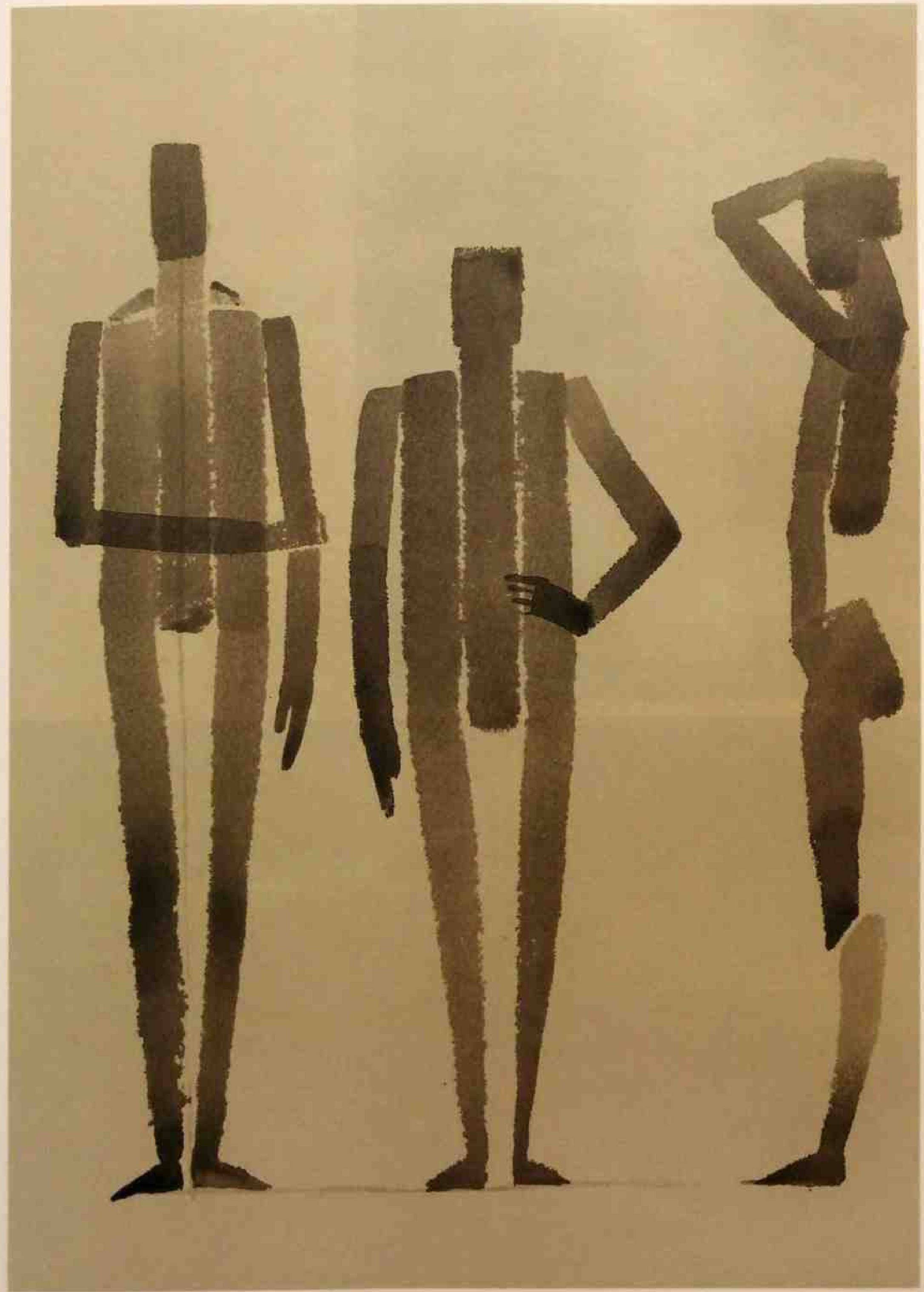
Этот процесс можно продолжить с помощью плоской кисти и прозрачной краски. Здесь важна верная оценка фигур, создаваемых вертикальными мазками. Попытайтесь также изобразить фигуру в профиль и следуйте направлениям величин (стр. 23) в соответствии с фигурой в профиль на стр. 21. При тех же характеристиках попытайтесь учесть легкие вариации у свободно одетых фигур (стр. 24, внизу):

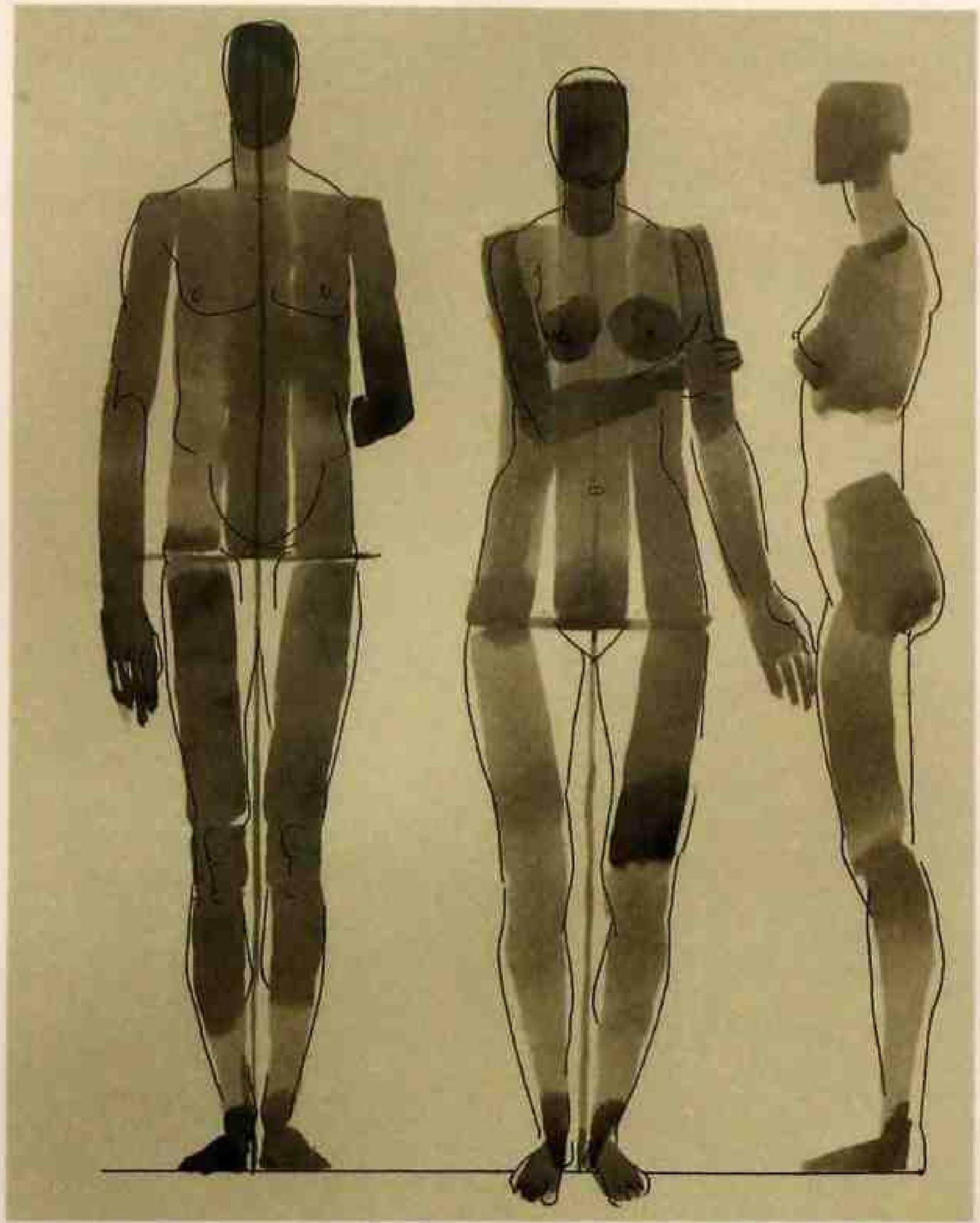
- Нанесите в той же манере кистью основные формы пропорций и их направления. Если необходимы корректуры или возникает желание добавить немного деталей, то можно добавить линии (стр. 24, наверху).
- Используйте наполовину смоченную грубую кисть при «закрашивании» фигуры от центра к периферии. Не делайте предварительного наброска (стр. 25, наверху слева). Попытайтесь создать плоской кистью вид сзади (более глубокое положение горизонтальной ягодичной складки, стр. 25, наверху справа).
- При свободных этюдах линиями, направленными вниз, быстро нанесите контуры фигур, делая при этом акцент на пропорциональности и четко укажите направление конечностей (стр. 25, внизу).

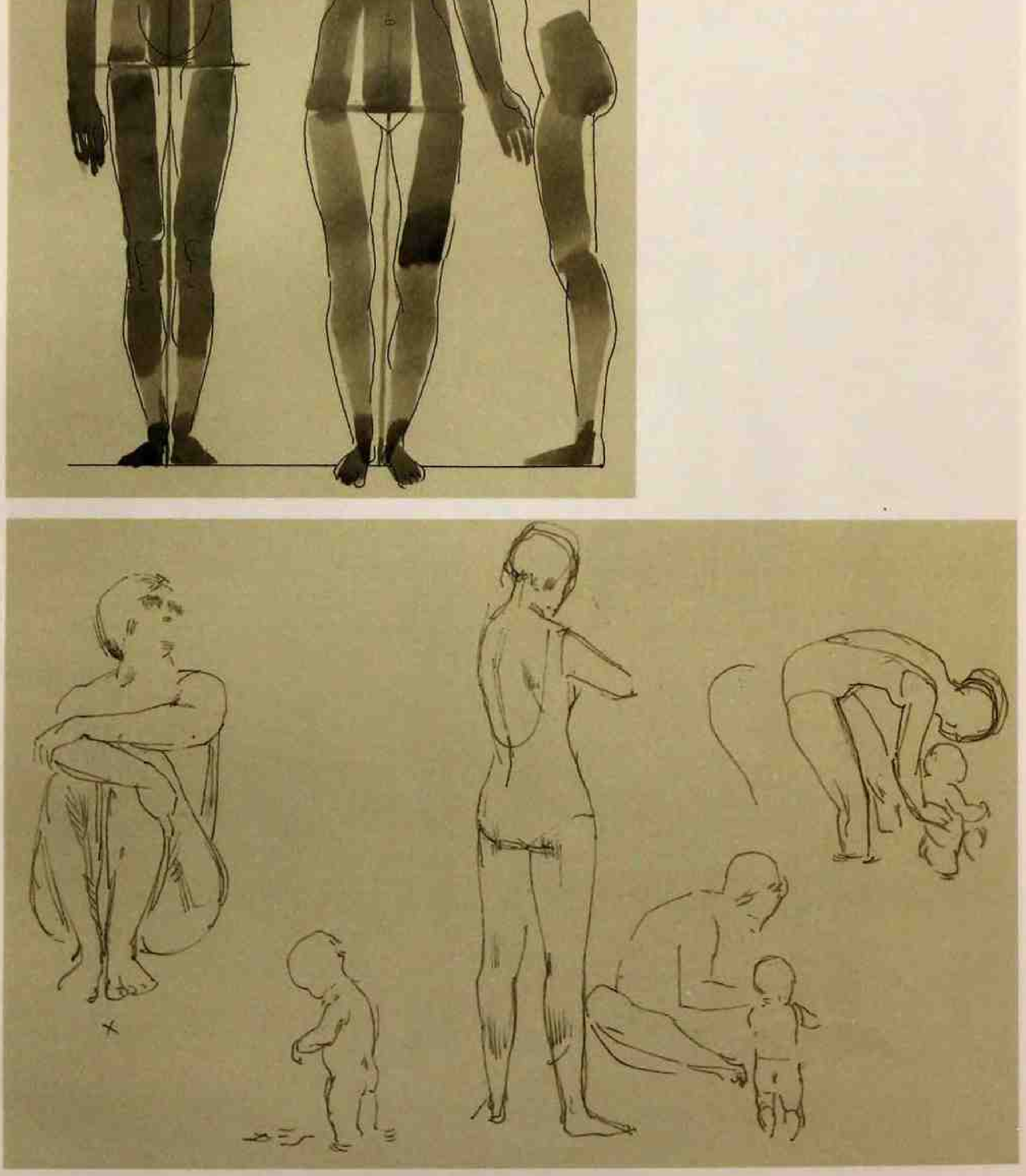

S1
S2

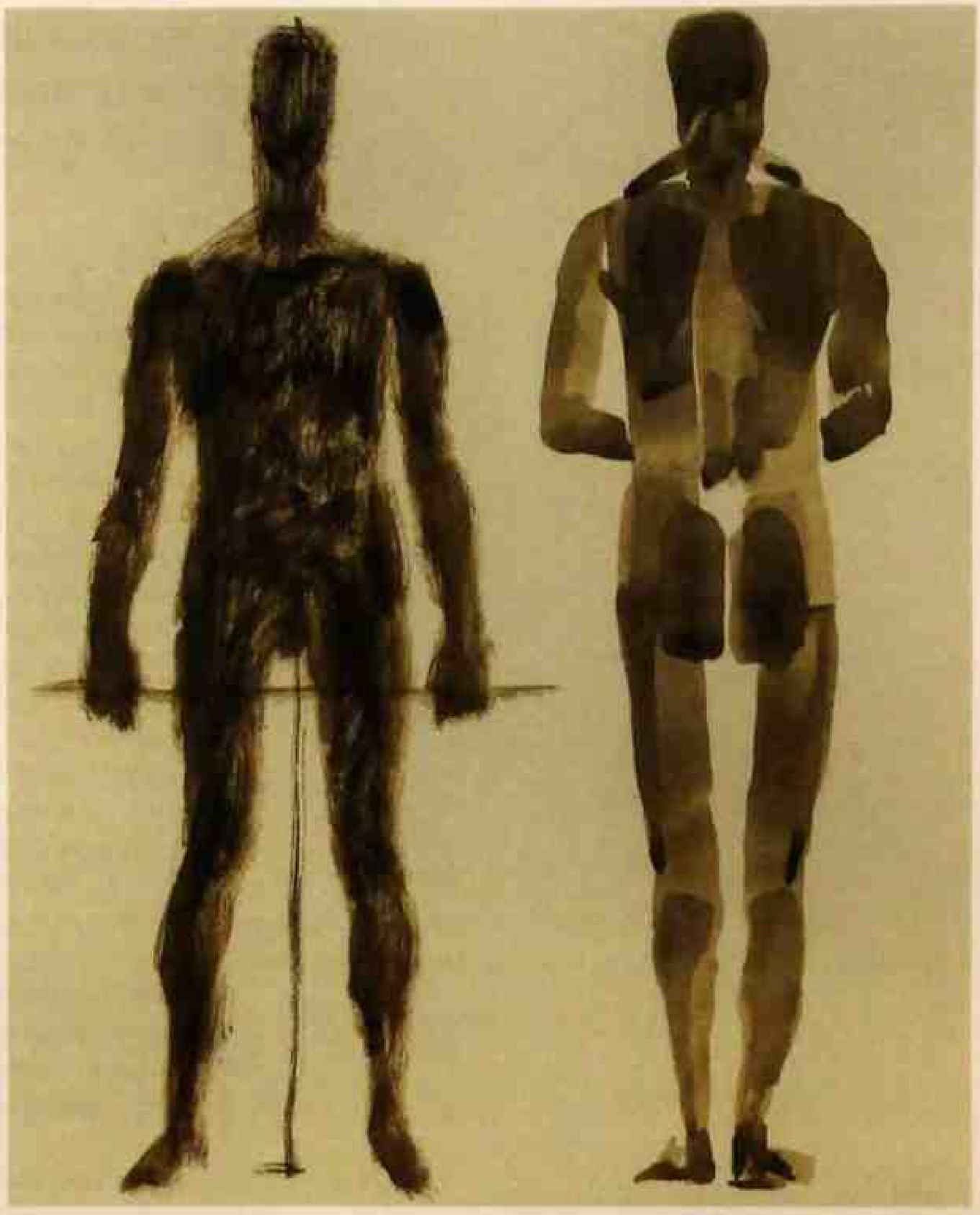

S1
M

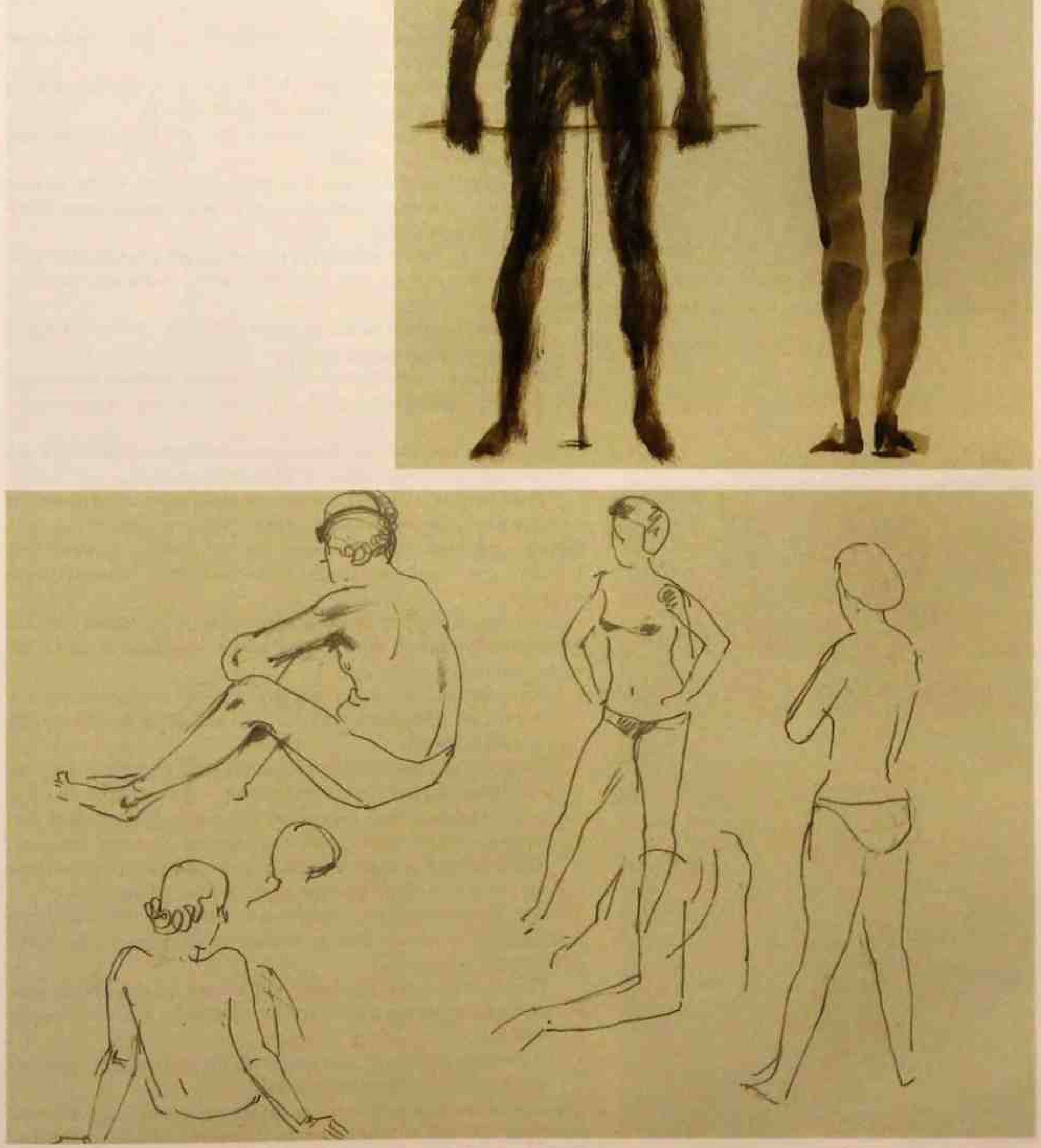


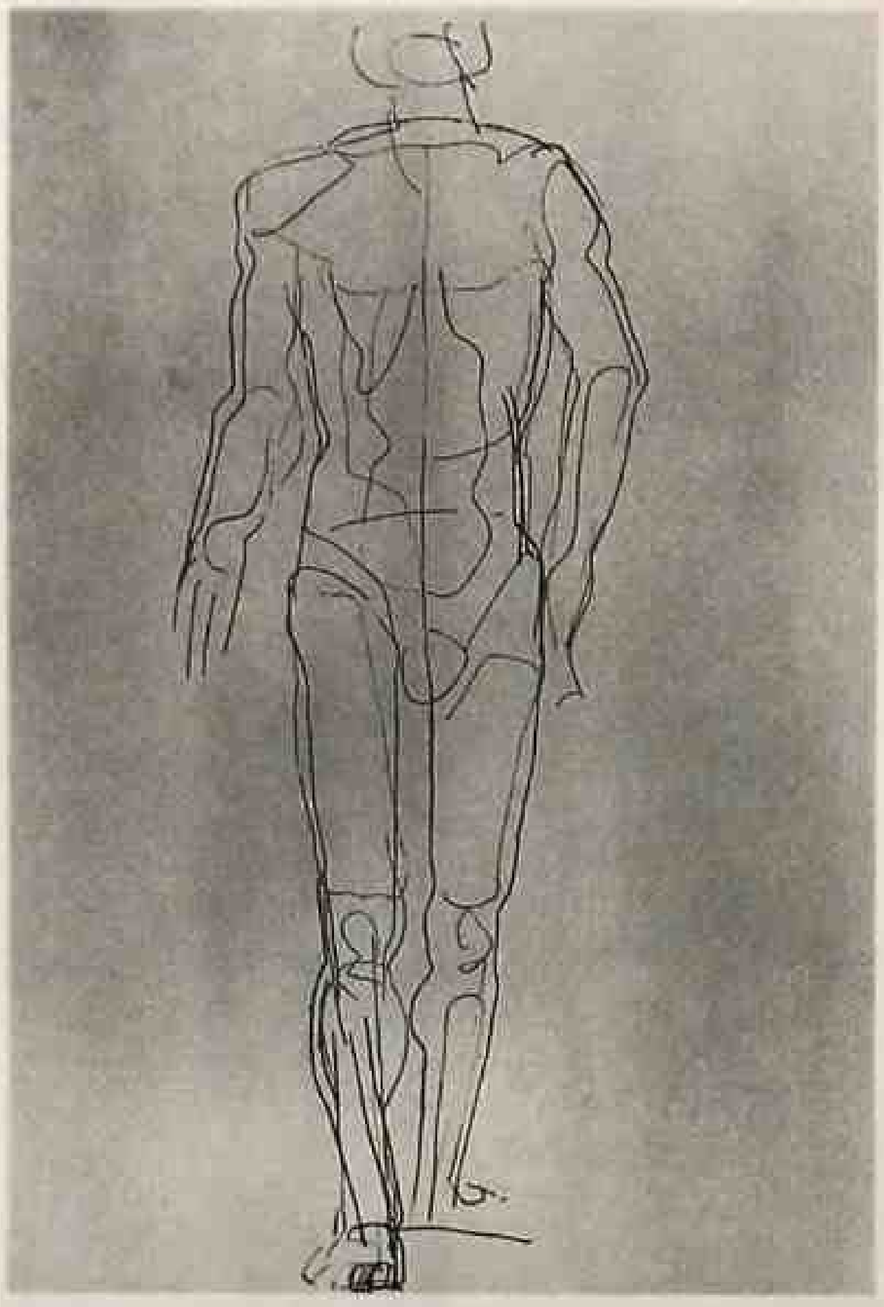






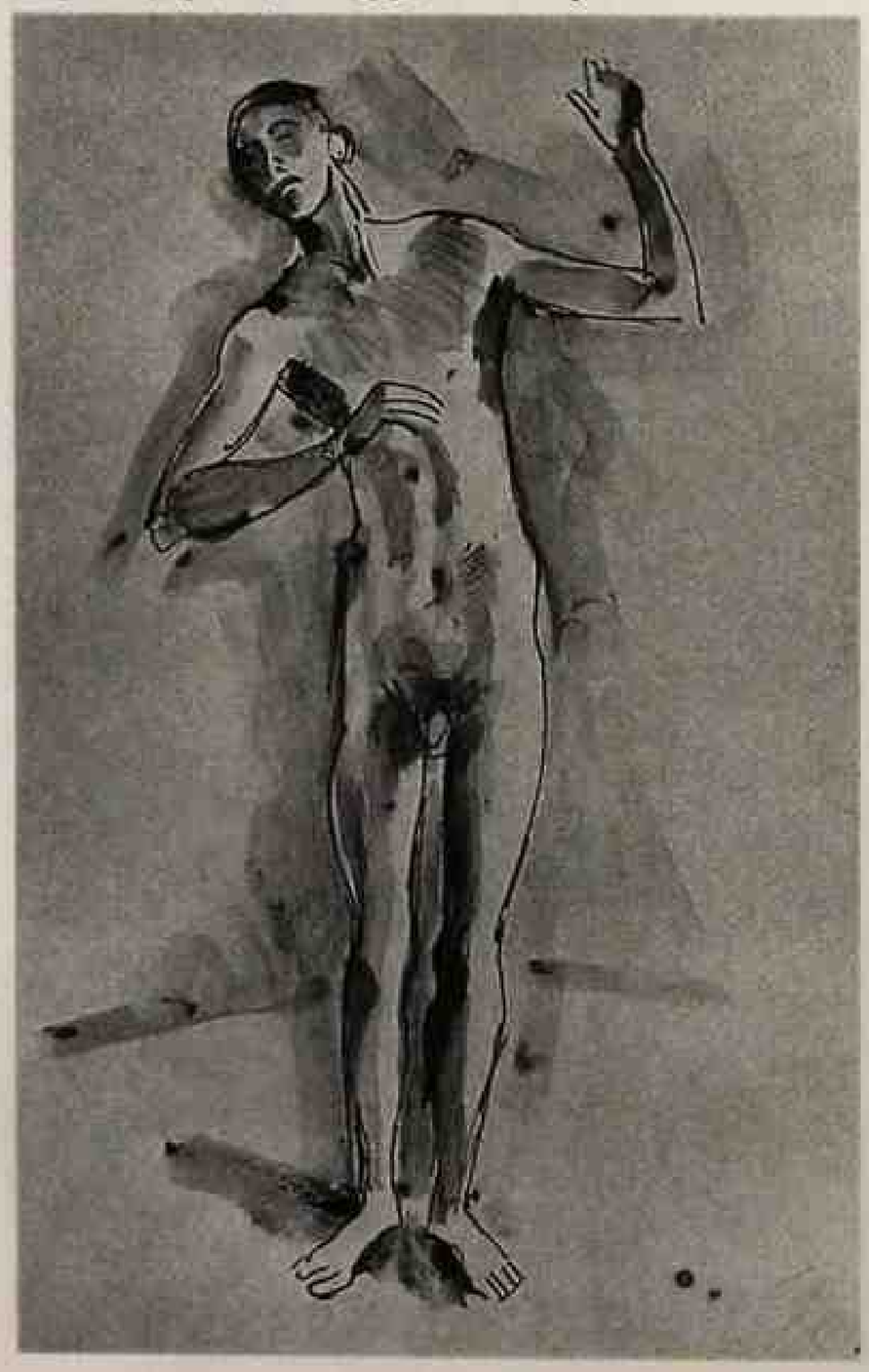






Герд Егер (р. 1927). Шагающая мужская фигура

Карл Хофер (1878–1955). Этюд мужчины



Дополнительные учебные рекомендации по изображению мужской фигуры

Стр. 27–29

Схема на стр. 27 (наверху слева) отображает большие отрезки членения. Согласно ей, рекомендуются следующие рабочие шаги измерения модели:

- Проведите сначала ось симметрии тела и ограничьте ее высоту затылком (1) и стопой (1), разделите ее посредством добавления середины тела (2), сосков груди (3), ости большеберцовой кости (4) и оси лобковой кости (5) (наверху в середине).
- Теперь нанесите прочие членения (6–12), как предложено в схеме (наверху справа).
- Используйте расстояние в 2 ВГ для того, чтобы создать контрольный прямоугольник (внизу слева).
- Определите ширину членящих высоту горизонтальных осей (внизу в середине).
- Соедините друг с другом угловые точки так, чтобы из геометрических форм возник контур пропорциональной фигуры (внизу справа).

В схеме на стр. 28 на модели показаны иные различия, структура остается той же, что описана выше. Дальнейшие шаги таковы:

- Создать индивидуальные типы моделей (левая фигура – атлетическая, правая фигура – тонкая, долговязая).
- Обогатить стереометрически определенные основные формы индивидуально обусловленными вариантами форм.
- Нанести первые пространственные черты в образе с помощью тщательно намеченных пересечений.
- Добавить важнейшие внутренние формы; в изображении головы не стоит добиваться портретного сходства.

Задание выполнено, если общий фигурно-физиогномический «крой» смог зафиксировать совершенно определенную модель.

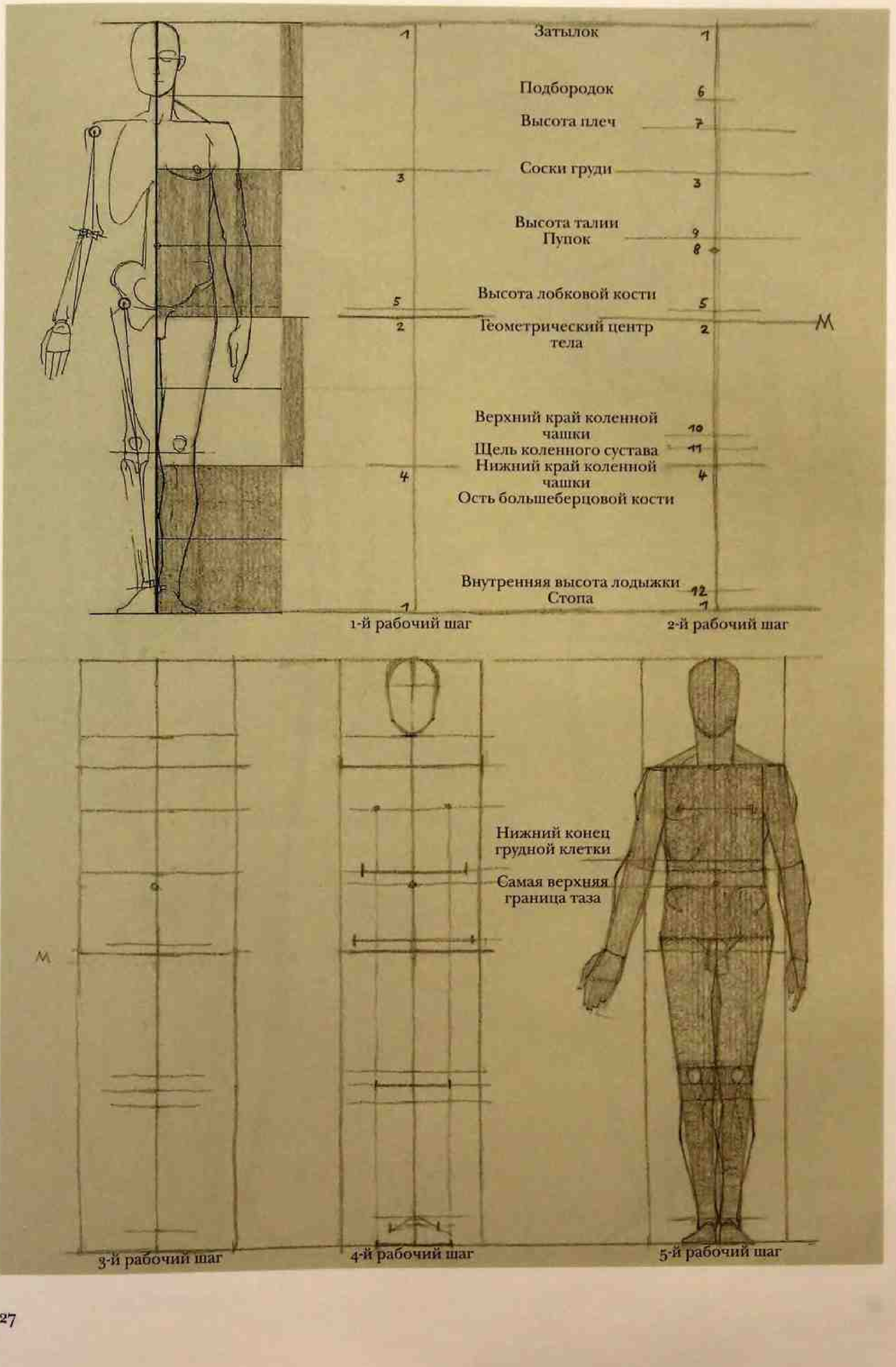
Схема наверху стр. 27 рекомендует попытку создания плоского, индивидуального контура фигуры с помощью широко нанесенного материала:

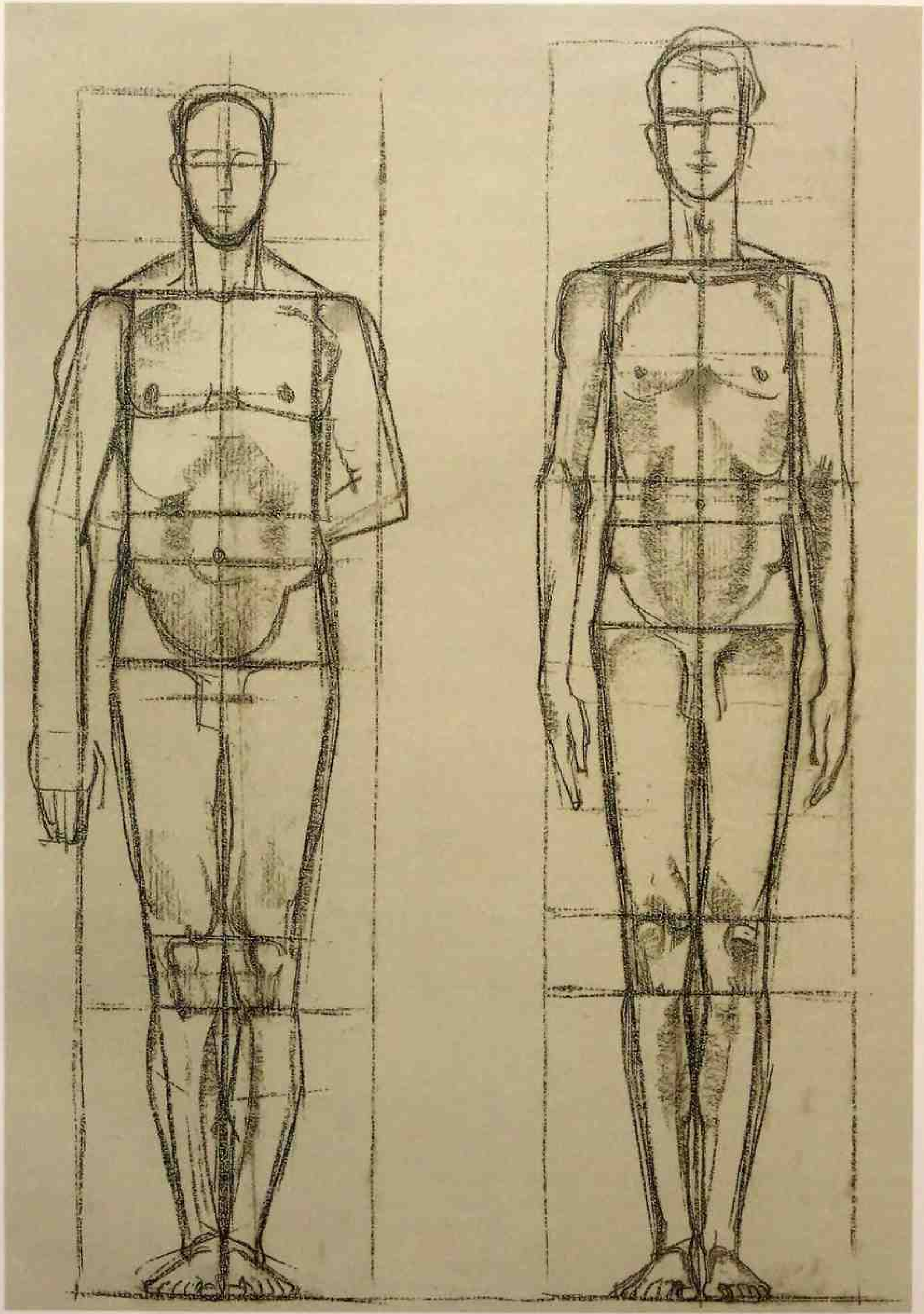
- Как показано в схеме наверху стр. 27, следует наметить указатели грубой структуры с оглядкой на контрольный прямоугольник.
- Широко нанесенный рисовальный материал следует постепенно распределять от любой точки центра (например, середина таза и грудной клетки) к периферии (см. направления стрелок) при сторогом внимании к модели.
- Таким образом можно передать основные соотношения ширины и высоты фигуры модели, ее особенности.

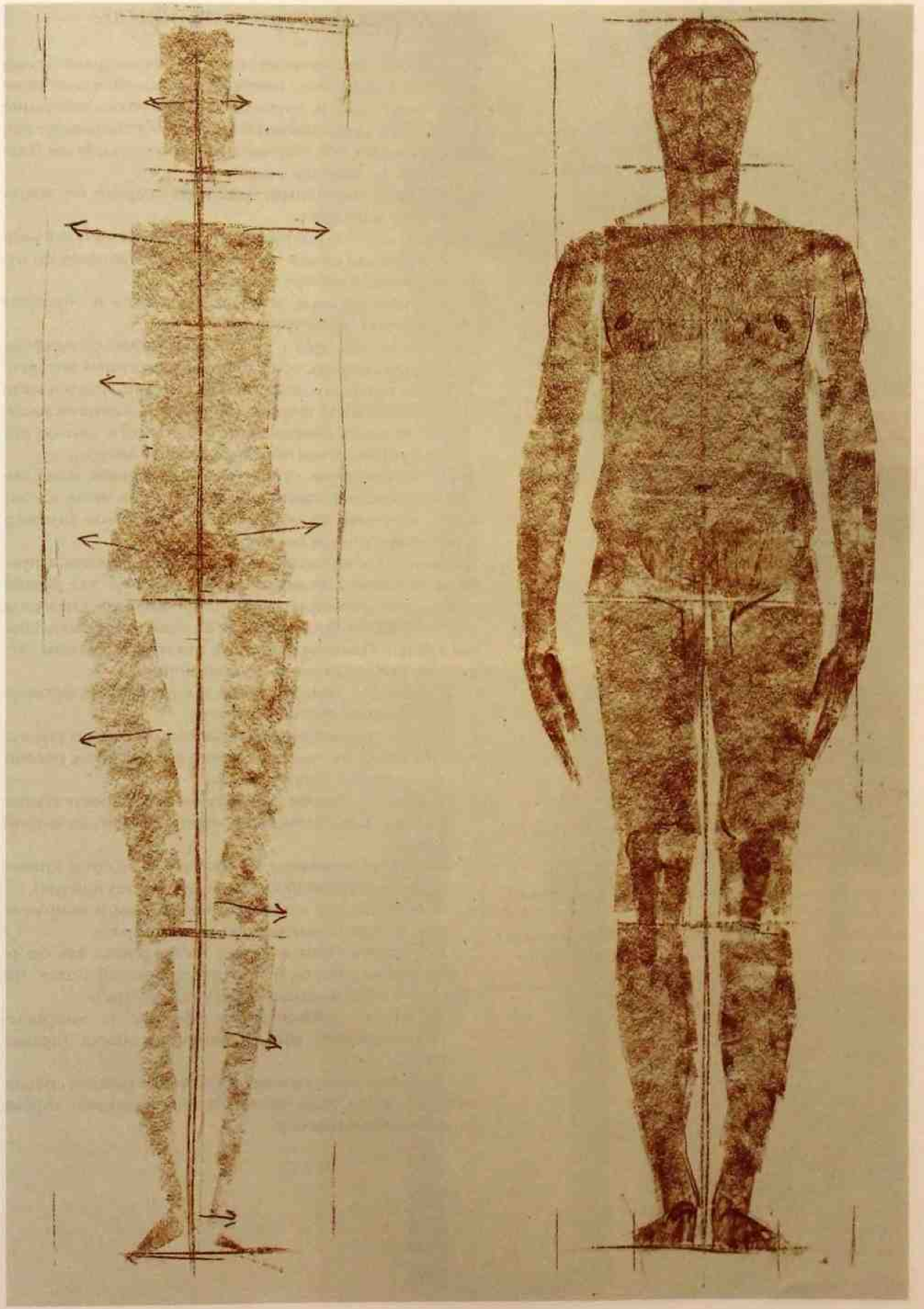
Так достигается первый, пока только едва намеченный, рисунок фигуры человека. Теперь можно переходить к следующему этапу:

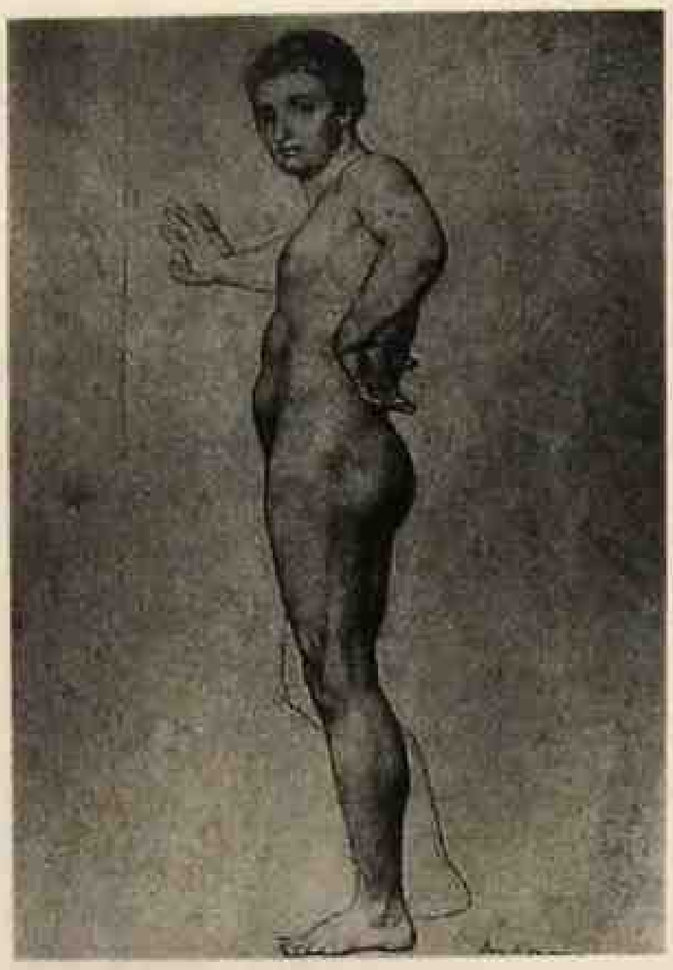
- После получения комплексно рассматриваемого контура фигуры добавьте характерные признаки модели (правая фигура).
- В сдержанной манере намекните на некоторые немногочисленные внутренние формы.

Задание было бы провалено, если бы сначала были нанесены контуры для того, чтобы потом их механически заштриховать. Здесь также не должна узнаваться физиогномика тела (модель со стр. 28, слева).

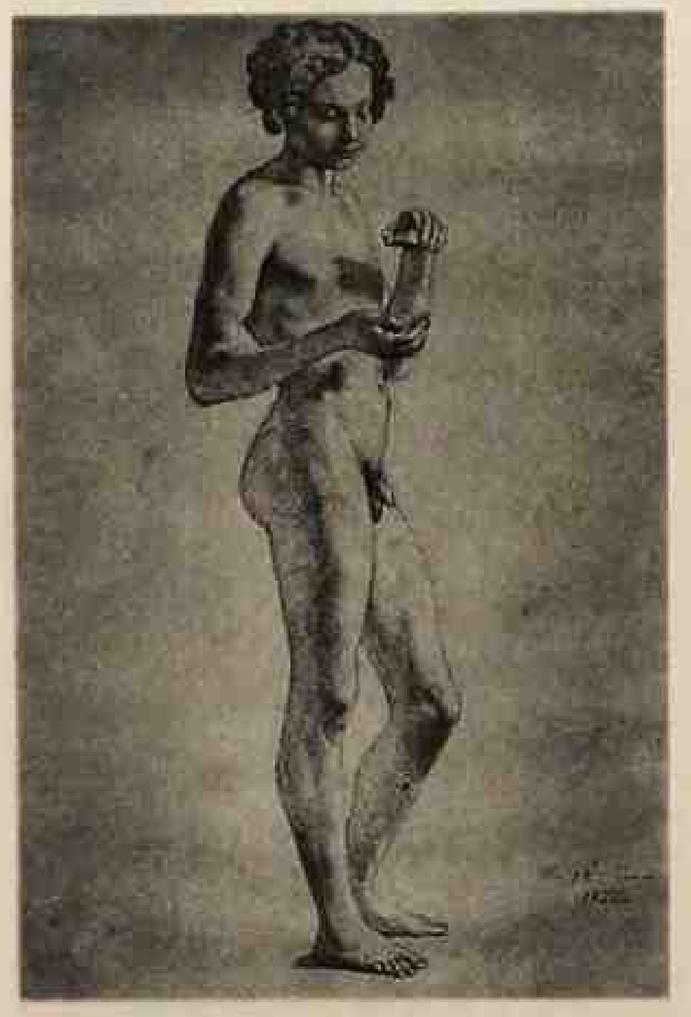

Затылок
Подбородок
Высота плеч
Соски груди
Высота талии
Пупок
Высота лобковой кости
Геометрический центр тела
Верхний край коленной чашки
Щель коленного сустава
Нижний край коленной чашки
Ость большеберцовой кости
Внутренняя высота лодыжки
Стопа
1-й рабочий шаг
2-й рабочий шаг
Нижний конец грудной клетки
Самая верхняя граница таза
3-й рабочий шаг
4-й рабочий шаг
5-й рабочий шаг





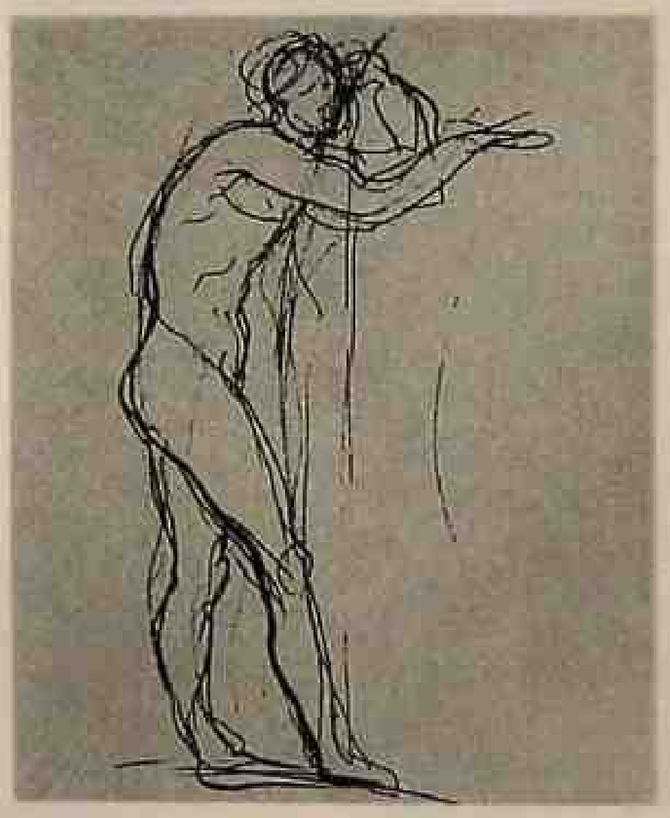


Густав Адольф Хенниг (1797–1869). Стоящий мальчик, левый профиль, 1822



Й. Шнорр ф. Карольсфельд (1794–1872). Обнаженный мальчик, 1822.

Огюст Роден (1840–1917). Демонстрационный эскиз к классической и постклассической статичности, ок. 1902



Мужская фигура в профиль

Проблемы, намеченные на стр. 21, справа (деление тела в профиль, направления изгибов пластического ядра таза и грудной клетки, ритмизирование тела), здесь затрагиваются вновь и обосновываются с помощью плоских, упрощенных скелетных форм (схема на стр. 31, наверху в центре):

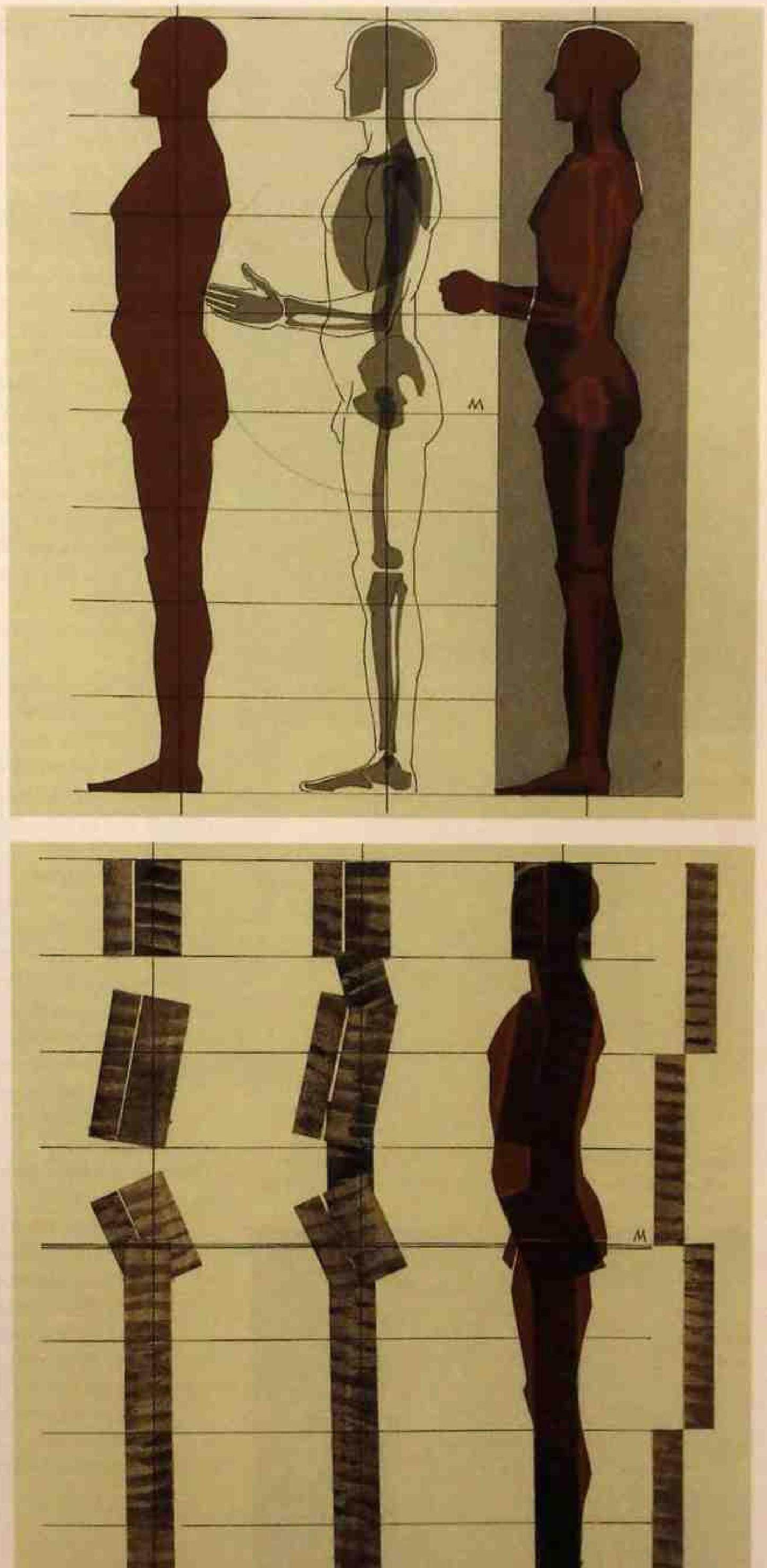
- Двусторонняя симметрия вида спереди не повторяется в профиль.
- Равновесие поддерживается посредством переменного выдвижения масс тела вперед и назад по отношению к центру тяжести.
- Компенсируемые массы переносятся и образуют «скрытую симметрию».
- Если связать друг с другом глубочайшие «зарубки» формы контура, то из цепи соотнесенных внутренне и связанных между собой точек получится взаимосвязанность формы. (Например, линия силы тяжести имеет направление от затылка к пяткам: все глубинные точки образуют единую линию).

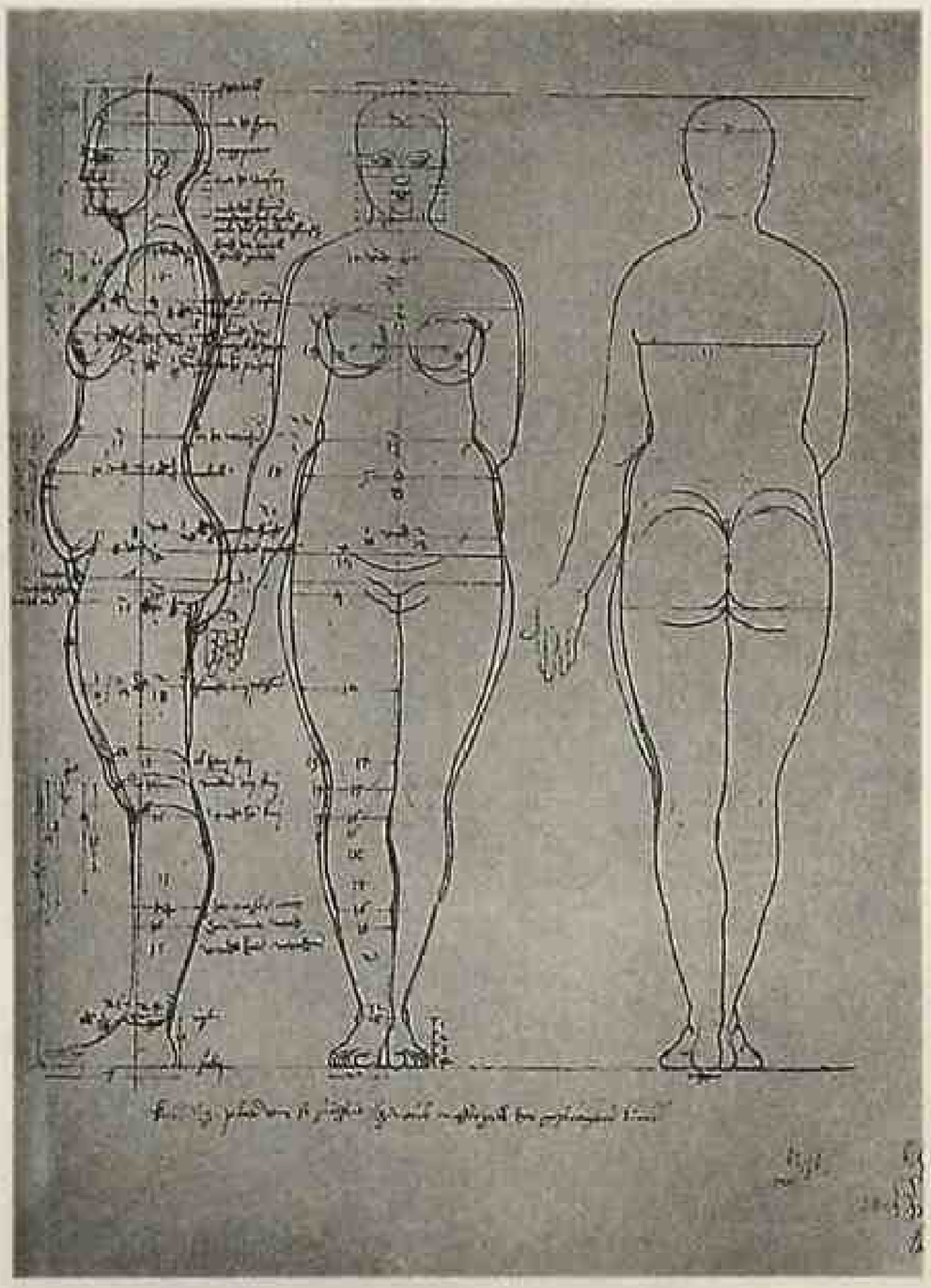
Такие определения служат для взаимосвязи колеблющихся движений (пример Огюста Родена, внизу слева) и для пластически образованных рисунков (пример Г. А. Хеннига, слева наверху).

Учебные рекомендации по изображению вида в профиль (нижняя половина таблицы на стр. 31): нужно всегда учитывать при создании профиля то, что массы накладываются друг на друга не просто вертикально, как кубики. Поэтому в простой инструкции важны следующие предварительные упражнения:

- Проведите линию отвеса для перехода к пропорциональной грубой структуре.
- Снова используйте бумажные полоски, как на стр. 22.
- Разрежьте их соответственно высоте: нога, регион таза, грудная клетка, голова.
- Положите почти квадратный четырехугольник головы как венец над вертикальной колонной ноги.
- Обратите внимание на изогнутый проход прямоугольника грудной клетки и таза (левая фигура).
- Завершите эти элементарные формы и направления, добавив поясничную часть и горло.
- Постройте стопу в форме треугольника как опорную поверхность и противоположный полюс по отношению к затылку (фигура в центре).
- Достройте элементарные формы и направления контурами живой фигуры человека (правая фигура).

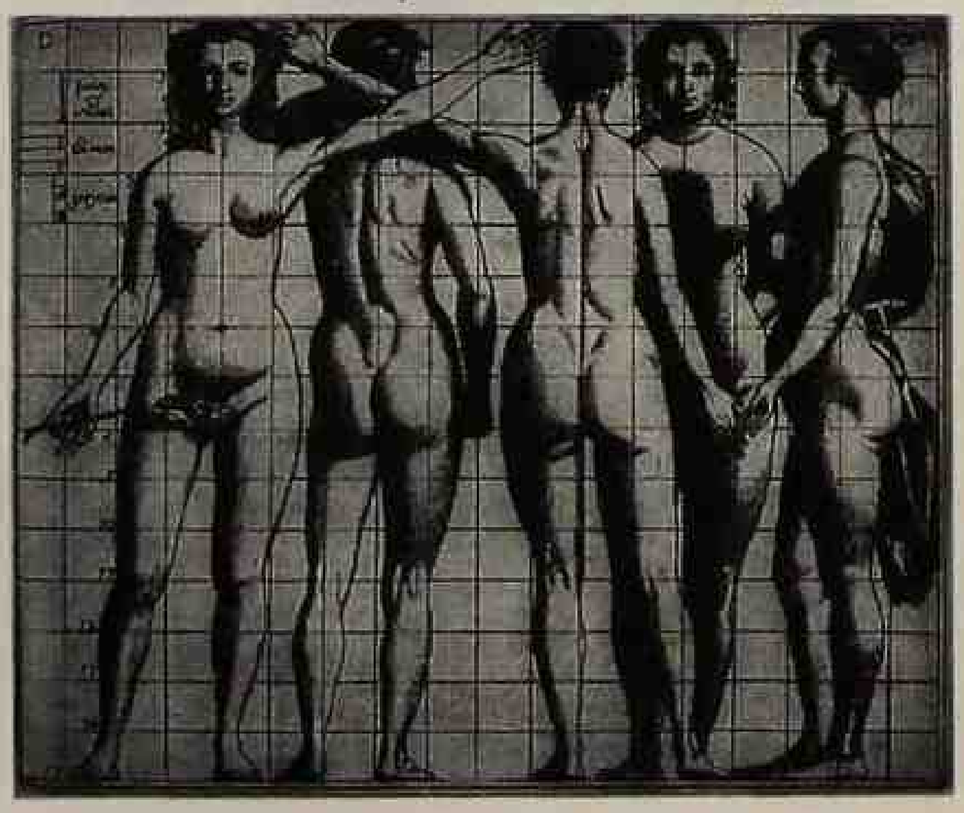
Для большей ясности и для облегчения работы сильно выделен центр тела, четверти тела нанесены справа по краю в виде полосок.





Альбрехт Дюрер (1471–1528). Крупная женщина, сконструировано в соотношении 8 ВГ, ок. 1513

Самуэль Хоогстратен (1627–1678). Женские пропорциональные фигуры в соотношении 7 ВГ, с основой в 1/2 ВГ, из «Высокой школы искусства живописи», 1678



Женская фигура

Способ определения пропорций может только тогда быть авторитетным, если его можно применить к любой фигуре. Так, здесь может практиковаться метод аналогий и синхронности, представленный в отношении к женскому телу на стр. 13. Мы ограничимся следующими наблюдениями (центральная фигура):

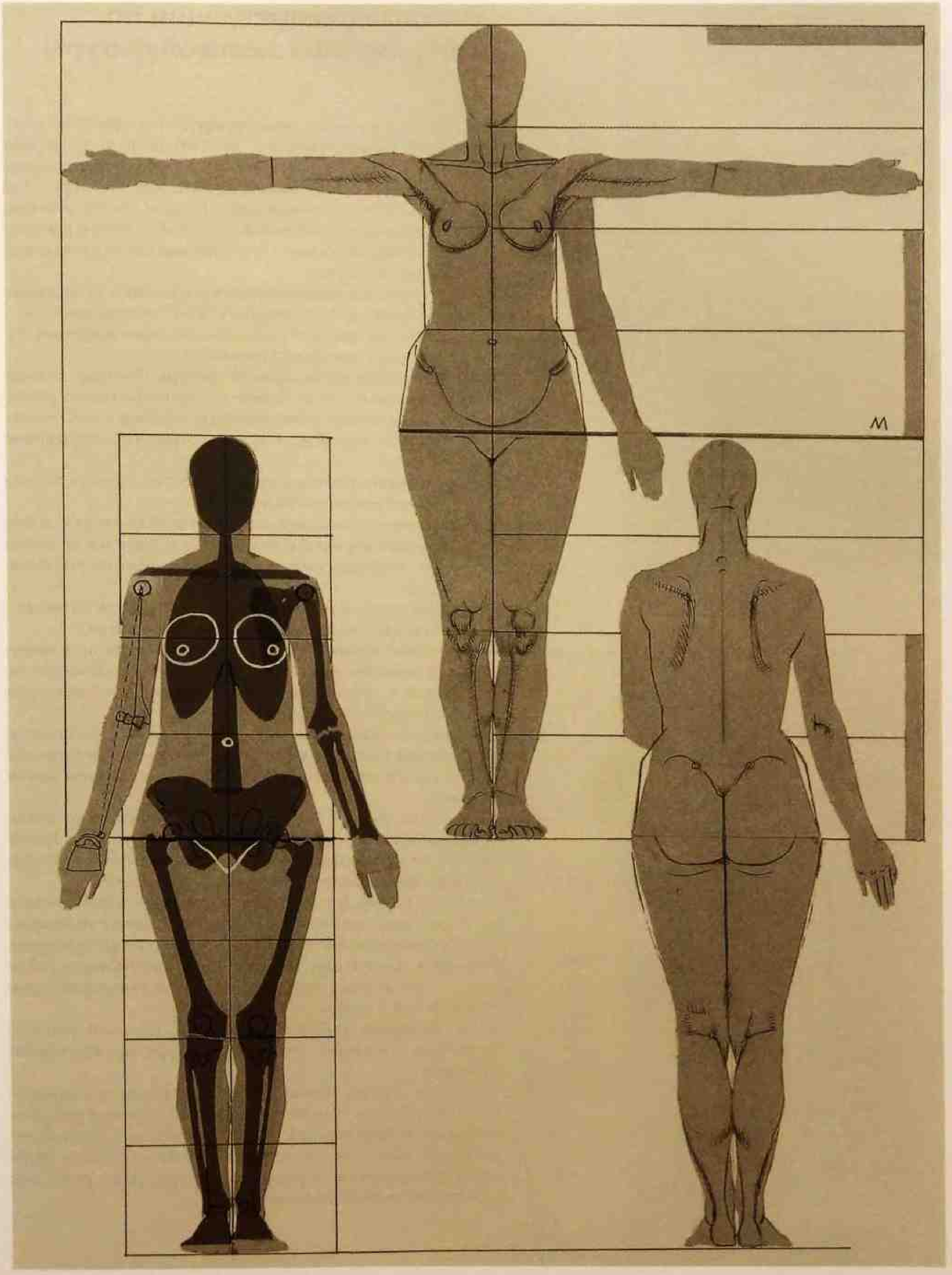
- Размах рук от одного кончика среднего пальца до другого с большой закономерностью соответствует тотальной высоте, здесь – вписанной в квадрат.
- Лобковая кость обозначает точный центр тела.
- При поднятых в стороны руках, связанных с поднятой грудью, ось сосков груди конгруэнтна с верхней четвертью тела.
- Через верхнюю часть грудной клетки, приподнятой по бокам, образуется подмышечная впадина, спереди усиленная большой грудной мышцей, сзади – широчайшей мышцей спины (пересечения!).
- Талия лежит чуть выше 3 ВГ, пупок – чуть ниже.
- Паховый сгиб и лобок расположены ниже середины тела.
- Нижний край коленной чашки обозначает середину ноги.
- Доминирующая ширина тела – ширина таза.
- Запястье лежит на высоте вертела, кончики пальцев почти достигают середины бедра.
- Под коленной чашкой находится особенное жировое отложение (жировая подушечка).

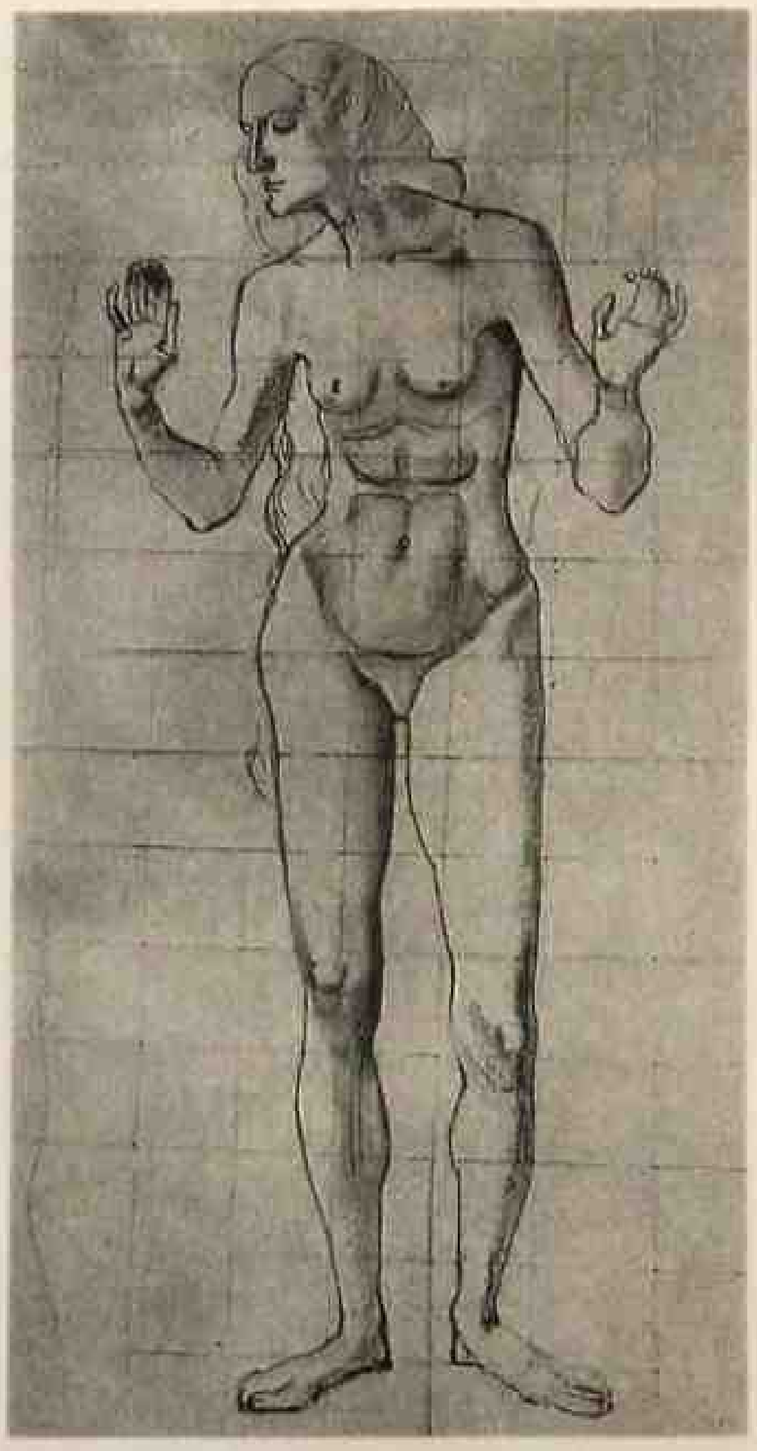
Левая фигура мотивирует внешние контуры через скелетную основу:

– узкая грудная клетка – через ширину костей черепа и ключиц;
– бока верхней части тела – через грудную клетку;
– район таза – через ширину подвздошных костей и обоих больших вертелов;
– ширина колен – через ширину скелета колен, подвижность голени – через подвижность края большеберцовой кости;
– тыл стопы и лодыжка – через свод стопы и разные по высоте малоберцовую и большеберцовую кости.

Правая фигура более подробно разрабатывает мягкие формы:

– на обеих поясничных ямках и кончике крестца (= равнобедренный треугольник);
– на отложениях жира на бедрах;
– на вертикальной межягодичной складке и горизонтальной подъягодичной складке, иногда одно связано с другим;
– на появляющейся изнутри подколенной складке, ограниченной подколенной ямкой;
– на подостной ямке с внутреннего края лопатки и по бокам относительно локтевой впадины.





Фердинанд Ходлер (1853–1918). Этюд к «Женщине у ручья», ок. 1803

Вильгельм Рудольф (1889–1982). Обнаженная грузная женщина, вид спереди

Учебные рекомендации по изображению женской фигуры

Стр. 35–39

Способ пошагового конструирования фигуры соответствует рекомендациям, данным на стр. 27. Кроме известных фактов, фигура на стр. 35 (слева наверху) представляет собой также дополнительное средство контроля. Так, от сосков груди падают линии отвесов, которые касаются внешней стороны колена и внешнего края стопы. В нижних фигурах показаны следующие особенности (слева):

- геометризованные отрезки членения – чтобы избежать нечетких, сточенных образований контура;
- нанесение характерных для женщин жировых отложений (тонировка сангиной).

Задача изображения правой фигуры состоит в схватывании целого и в отказе от используемого ранее способа членения. Мысленно он должен быть постоянно перед глазами. Следует отметить следующие особенности:

- выделение региона таза в качестве акцента базиса для построения верхней части;
- жировые отложения по бокам в области таза и под большим вертелом, так что костлявые части таза в этом изображении модели оказываются углубленными;
- характерный изгиб женской ноги из-за внешнего угла ноги (см. здесь схему на стр. 33, слева);
- не стоит отказываться от акцента форм при широком способе нанесения – особенно в области лодыжек и щиколоток, так как акценты значимы для стабильности формы.

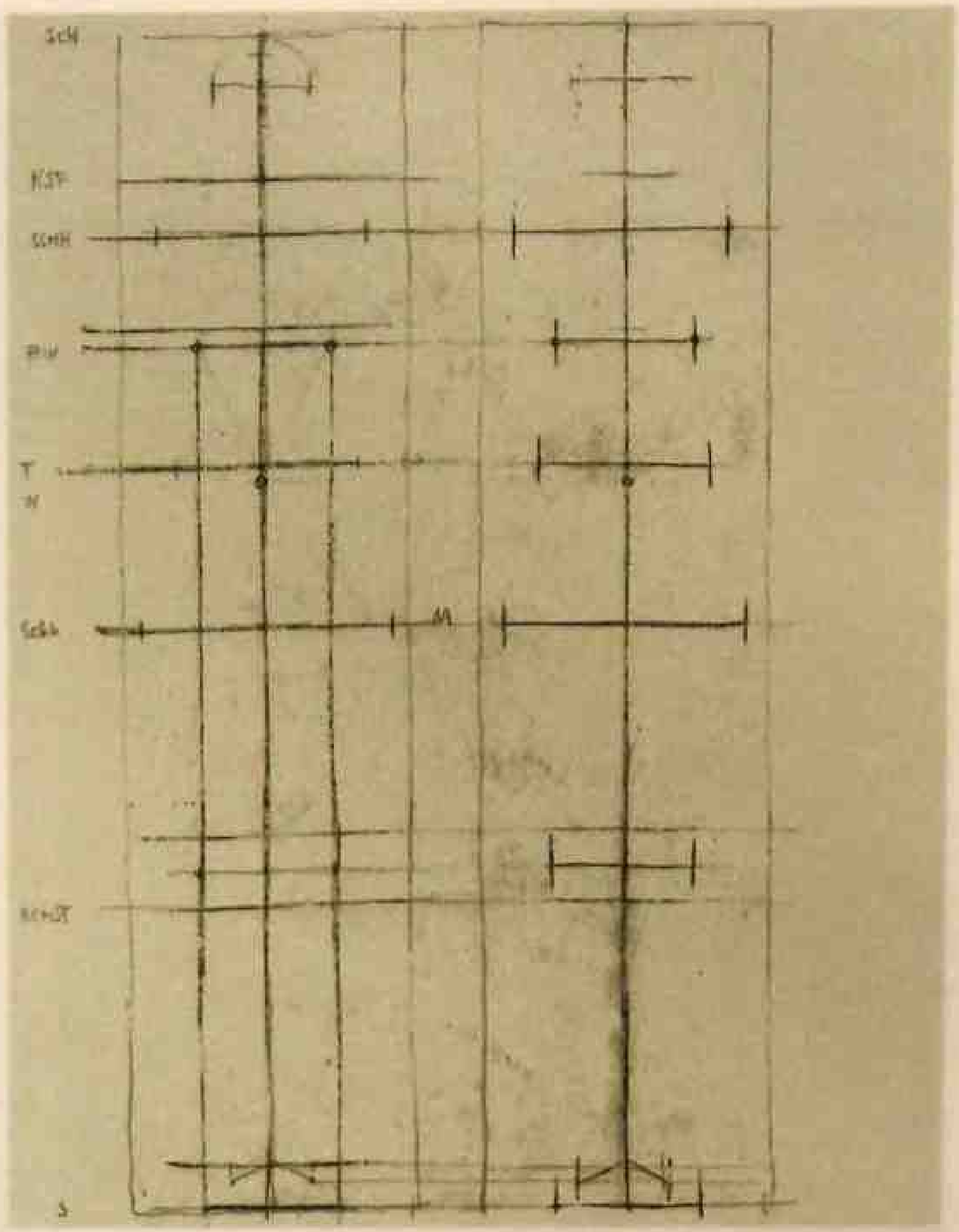
Общая последовательность упражнений с различными типами моделей учит тому, что мы не делаем никаких схематических нивелировок и не делаем канон нормой.

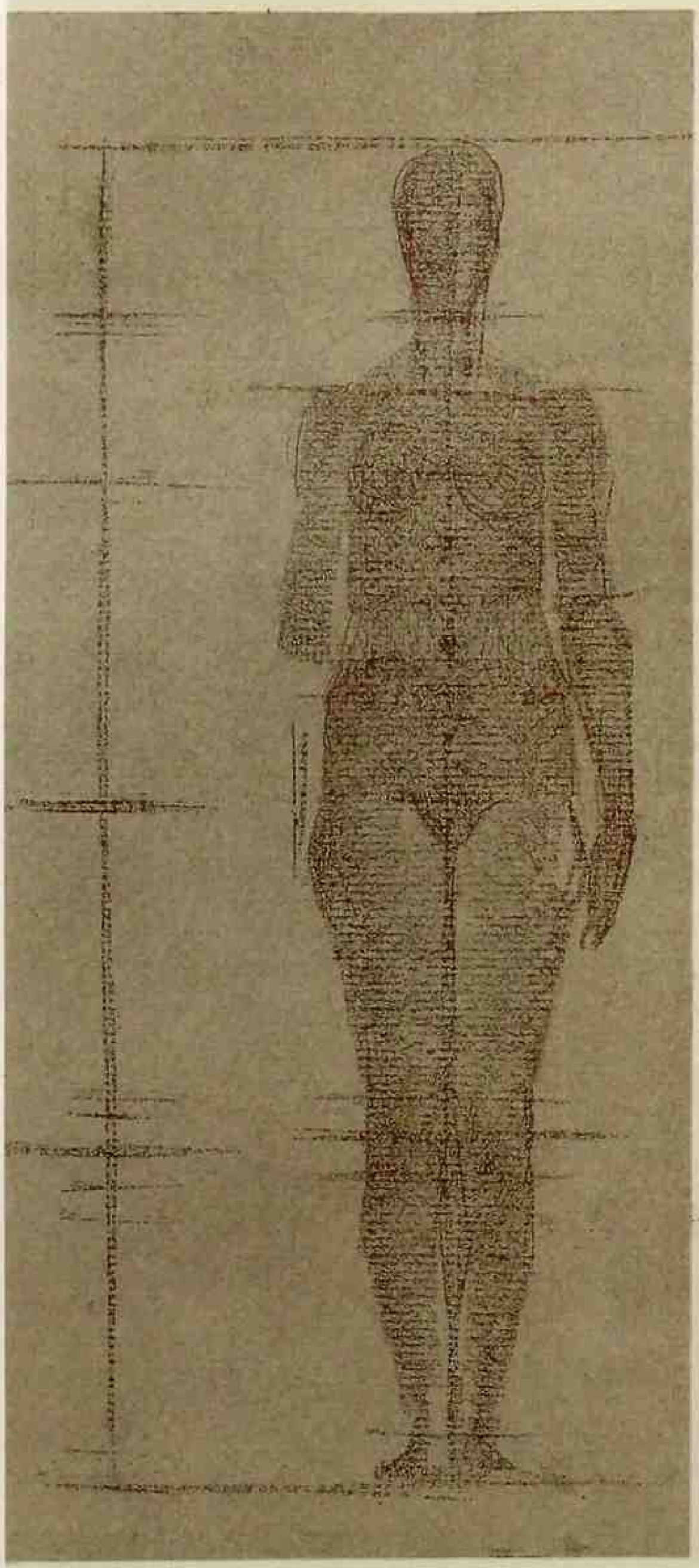
Оба этюда на стр. 36 содержат еще несколько указаний по созданию пропорциональной структуры. Более всего следует развить способность оценивать, чтобы полностью посвятить себя ощущению целого.

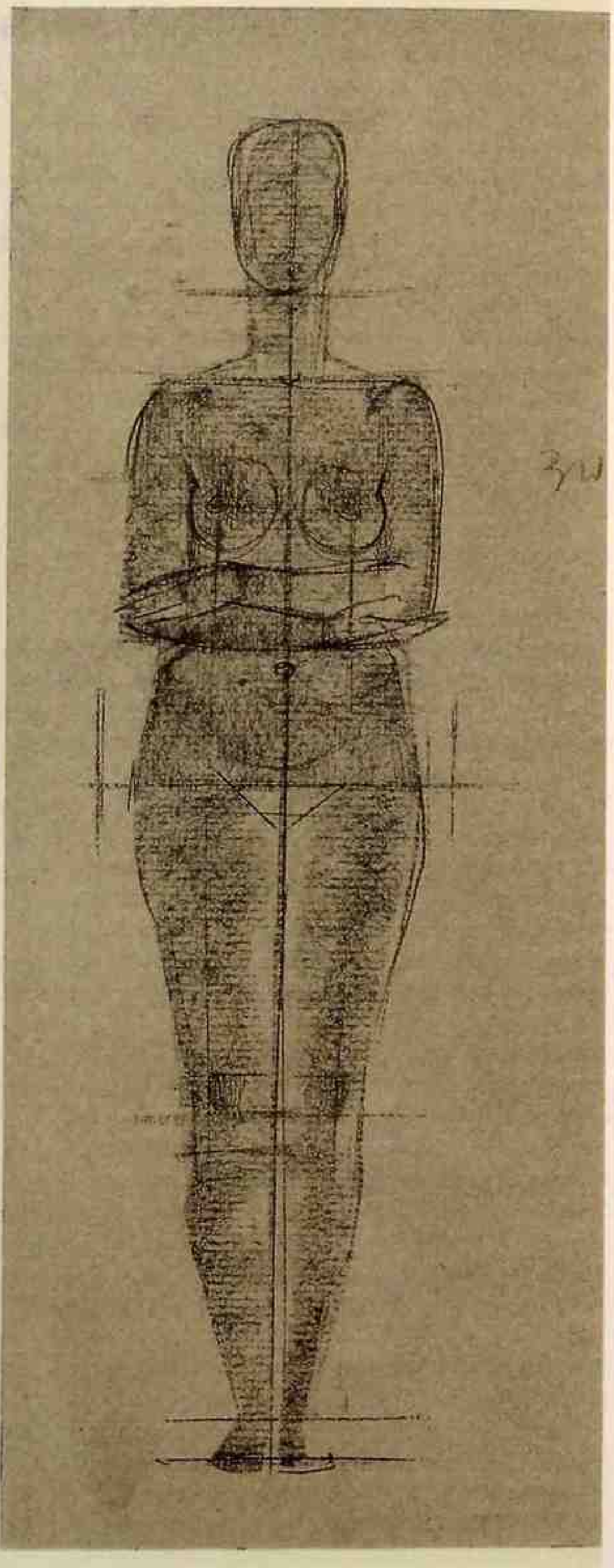
В этюдах на стр. 37 мы почти полностью отказываемся от структуры пропорций. Напротив, слева с помощью усиления белого цвета мела уже выражаются пространственные изменения, справа – функциональное событие: стенка живота опускается посредством приподнятия грудной клетки.

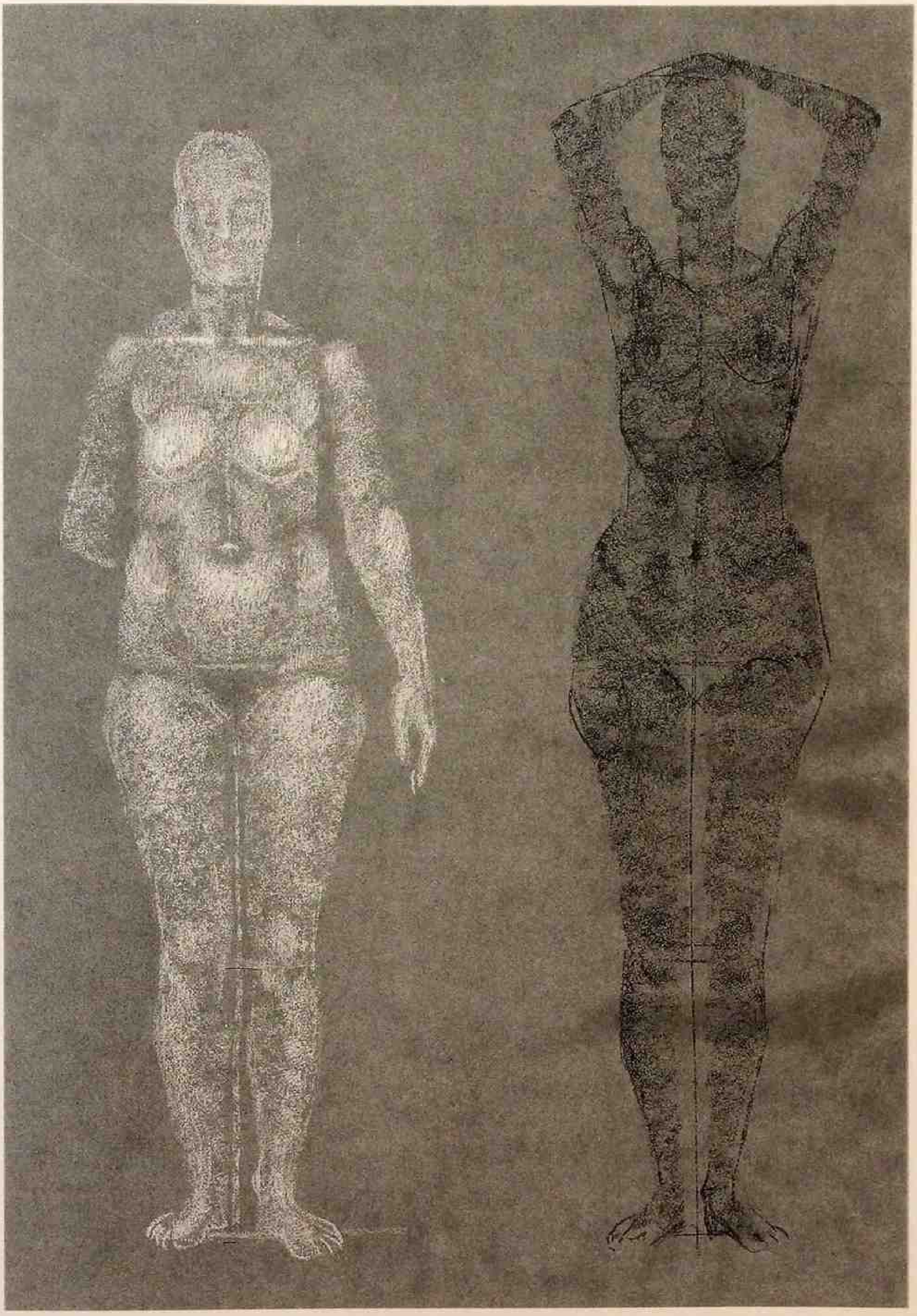
Если пытаться работать широкой плоской кистью (стр. 38), то стоит создавать фигуру поперечными мазками.

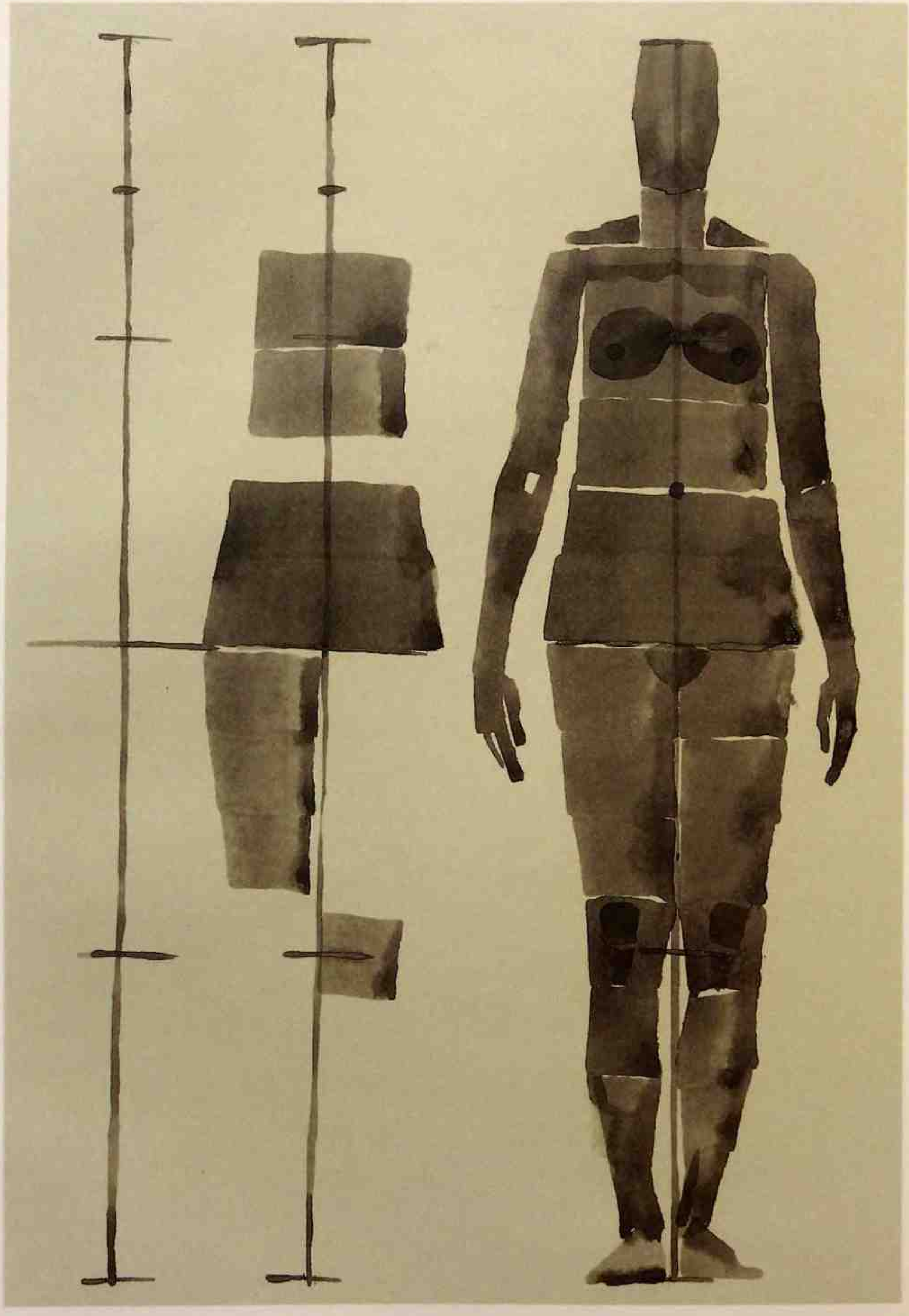
Схема на стр. 39 может рассматриваться как предварительный итог полученных умений, причем рисунок внешних и внутренних форм стремится к реальному изображению. Следует тщательнейшим образом обращать внимание на пересечения форм, даже если они кажутся незначительными.

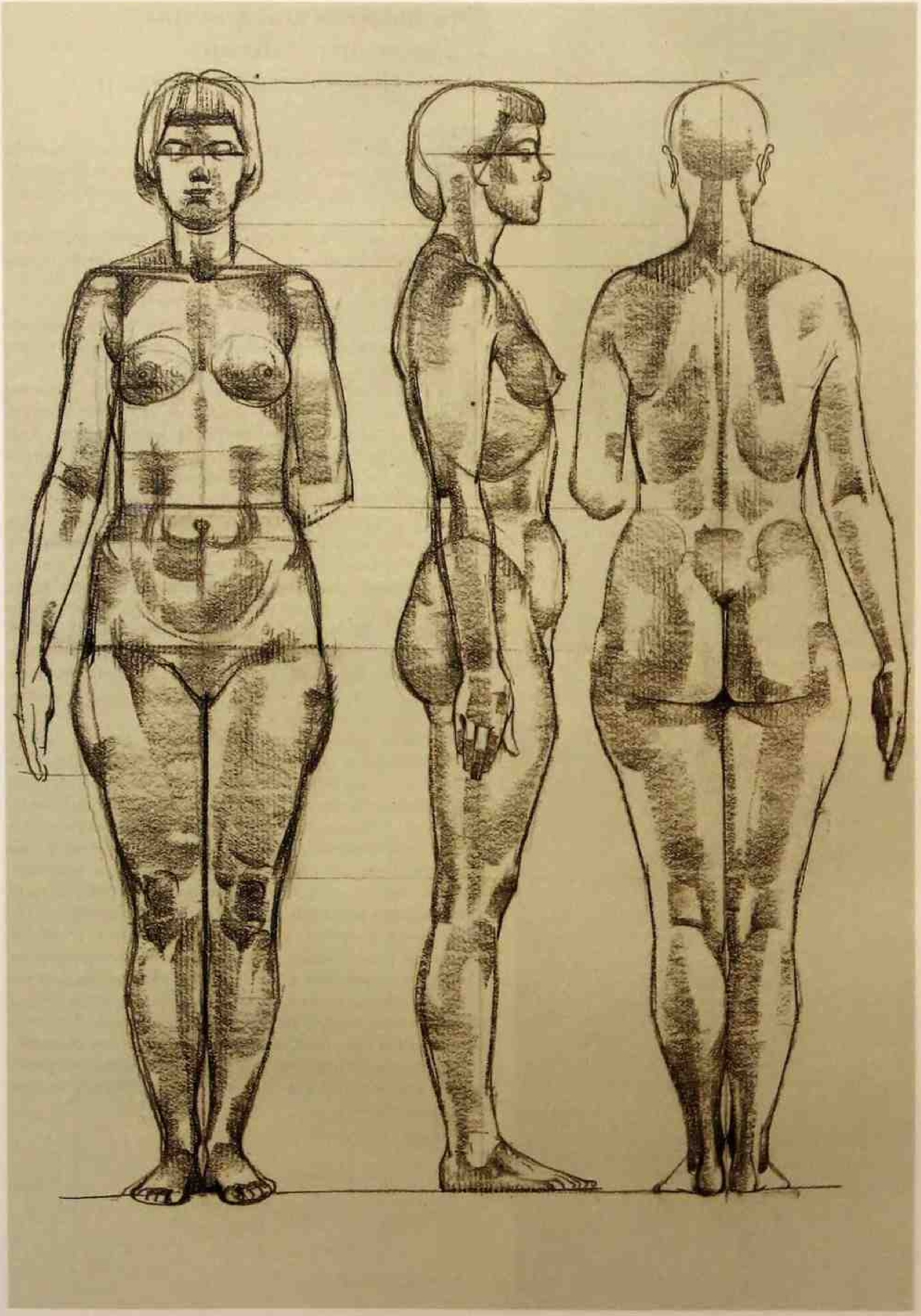


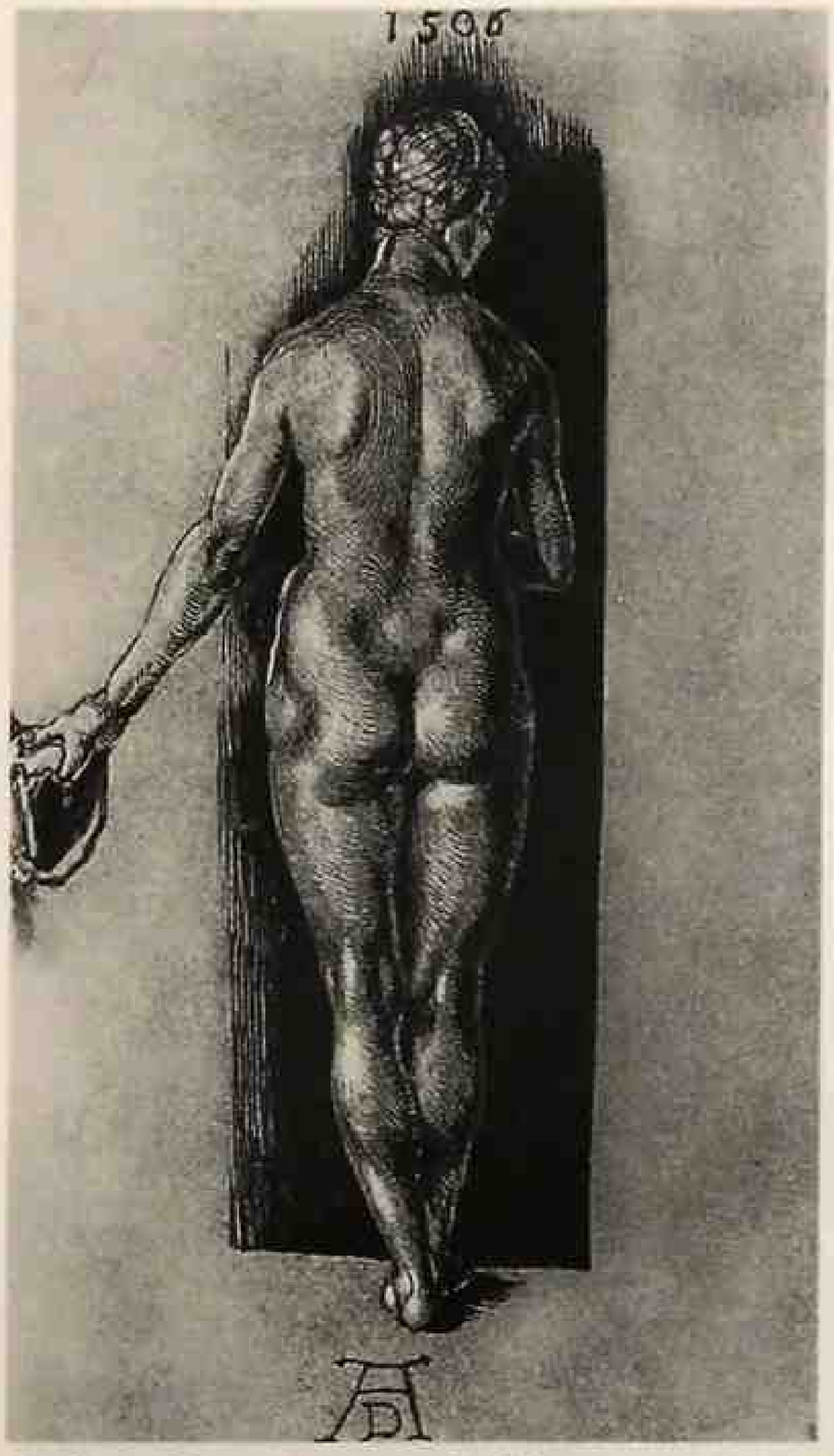






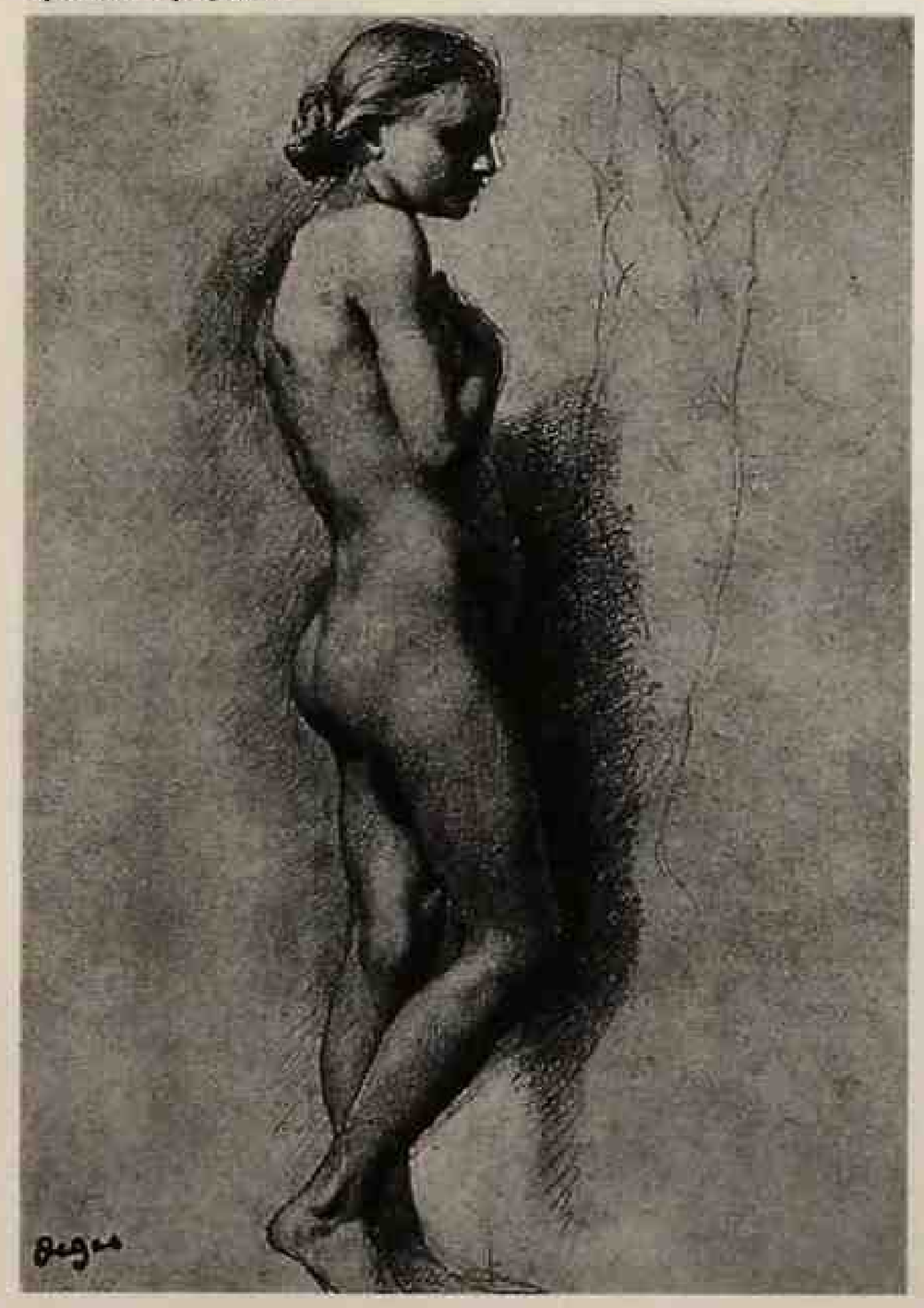






Альбрехт Дюрер (1471–1528). Обнаженная спина, 1506

Эдгар Дега (1834–1917). Стоящая обнаженная девушка, правый профиль



Этюды женской фигуры с дополнительными учебными рекомендациями

Стр. 41–45

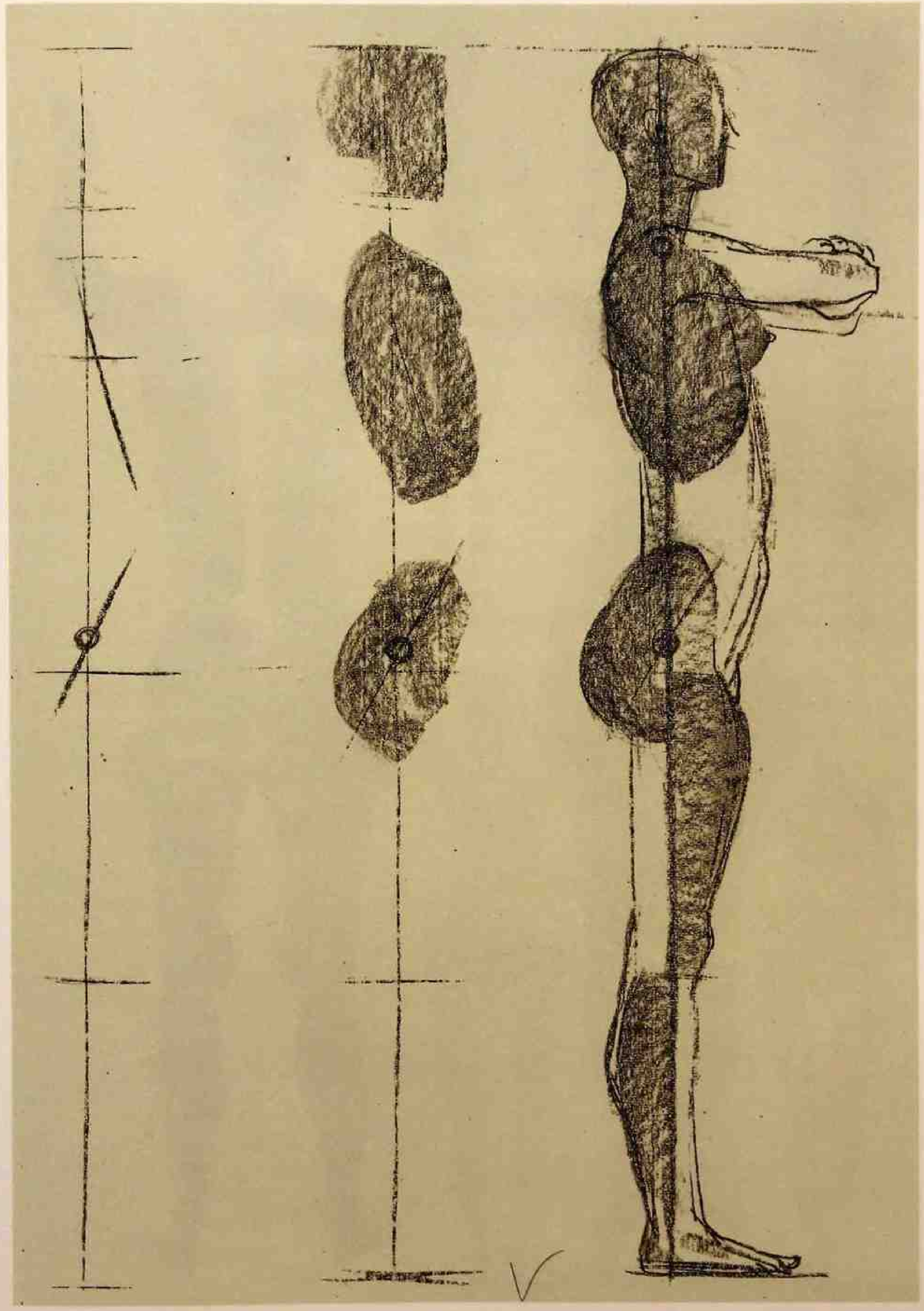
Упражнение для создания профиля, разделенное на три рабочих шага (стр. 41), базируется на пояснениях схемы на стр. 21. Рекомендуется следующий порядок работы:

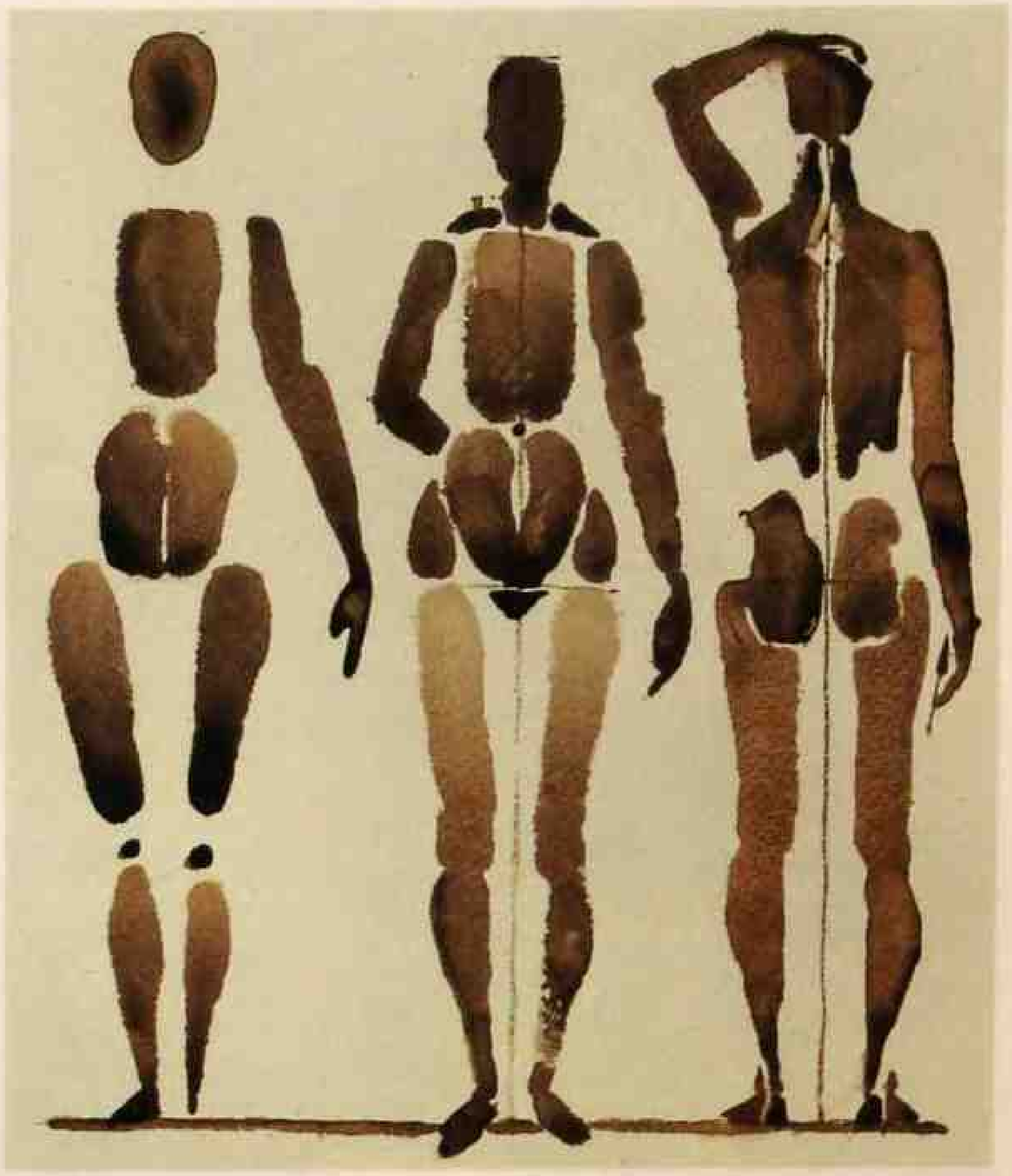
- Схватывание вертикальной высоты фигуры с приблизительными пропорциями и косыми осями грудной клетки и таза (слева).
- Добавление пластичных центров (середина).
- Связывание пластичных центров, разработка попеременно выделяющихся основных масс ягодиц и ног (ритм!).

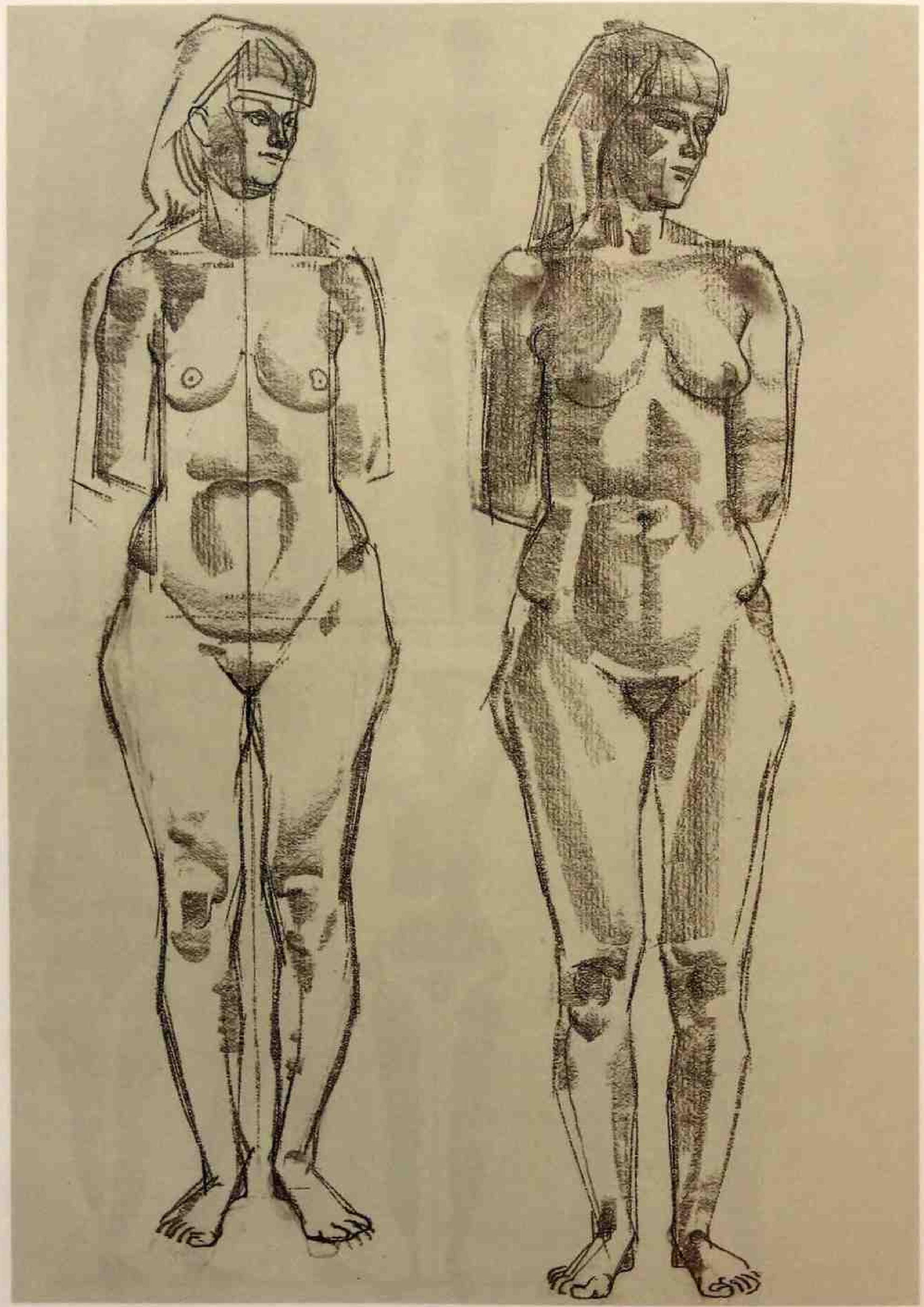
Полезной может быть смена изобразительных средств: рисуйте пальцами, опущенными в графитную пыль (стр. 42). Расположенные по бокам выделенные объемы в их направлениях нанесите погруженными в пыль пальцами. Не делайте предварительного наброска.

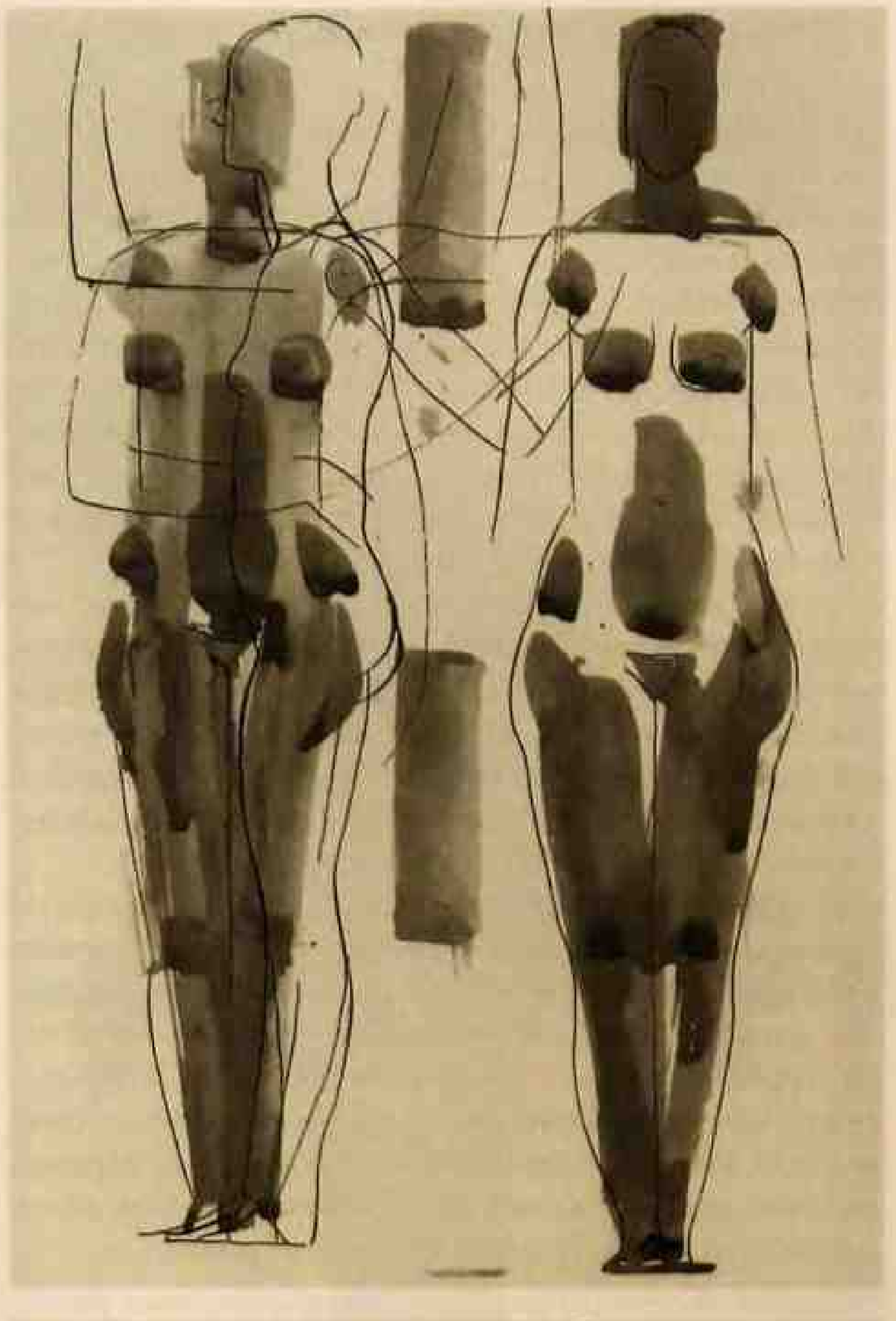
Подобным образом используйте наполненную круглую кисть (стр. 43, наверху и внизу): единственным «штампом» нанесите готовую форму, а затем переходите от формы к форме. Не стремитесь к созданию силуэта. На высохшие основные формы можете нанести вариантные формы – грудь и живот (стр. 43, внизу). Если вам удалось освоить один способ изображения при схватывании большой массы, то следует переходить к материалу, который довершит работу, добавив детали и моделируя их, как, например, карандаш в комбинации с графитом (стр. 44).

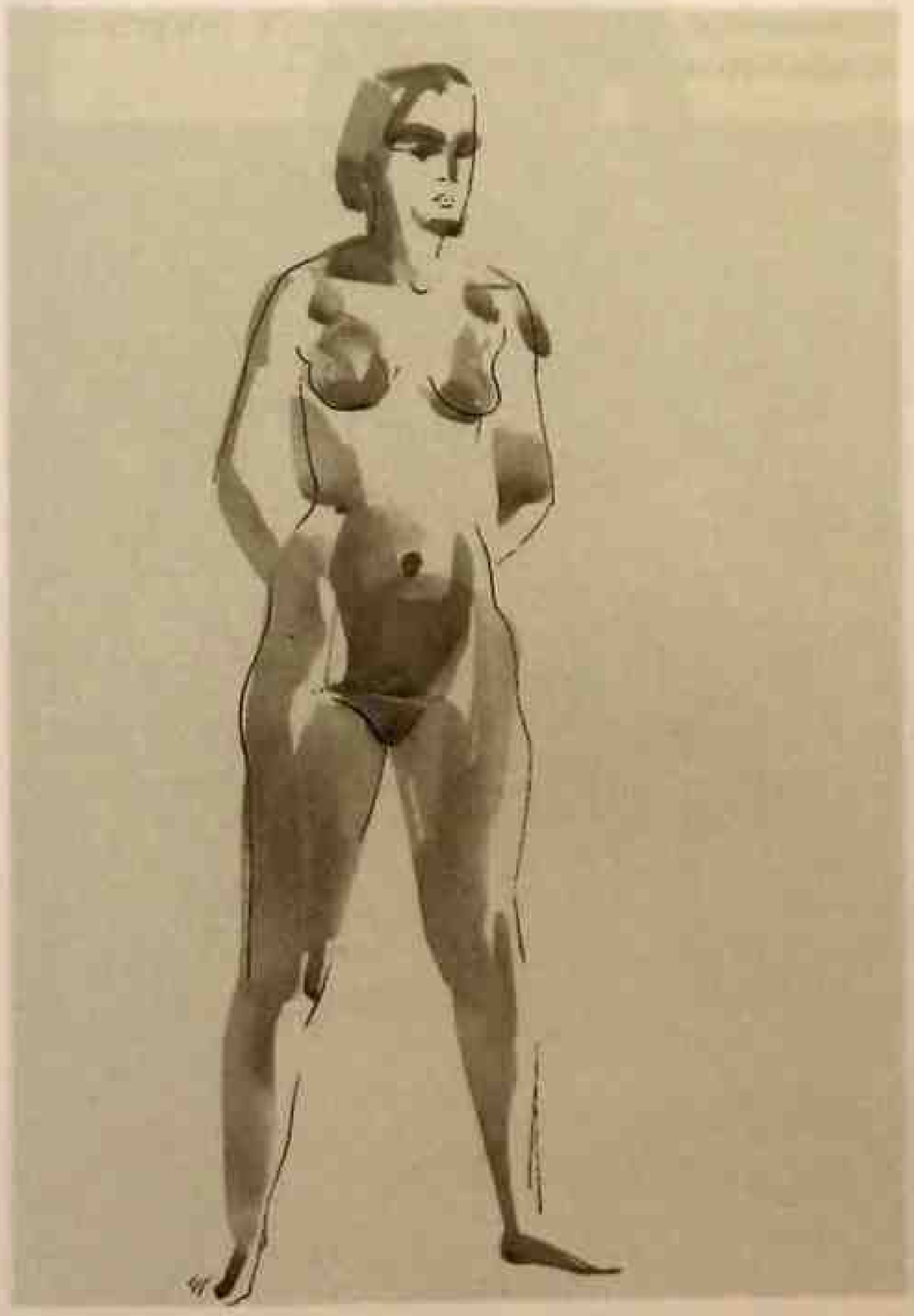
Или если поиграть с линией и пятном (стр. 45, наверху), то окажется, что достаточно нанести пятно и ограничить его несколькими линиями (стр. 45, наверху), либо можно сначала нанести несколько колеблющихся линий, а затем кистью для усиления телесности – несколько лавирующих пятен, либо чередовать оба варианта (стр. 45, слева внизу) – но не зарисовывать. Совсем иначе создается телесно-пространственная фигура, при которой на бумагу легко наносятся параллельные штрихи, тут и там намечаются глубины, сильно и решительно подчеркиваются направления, а в конце добавляются контуры для уточнения формы (стр. 45, справа внизу). Если где-нибудь штрихов будет немного больше, то это неплохо. Их можно без лишних сложностей обвести вновь (стр. 45, внизу справа). При таком подходе важен не слишком малый формат, чтобы сделать проведение штриха приятным и прочувствованным.

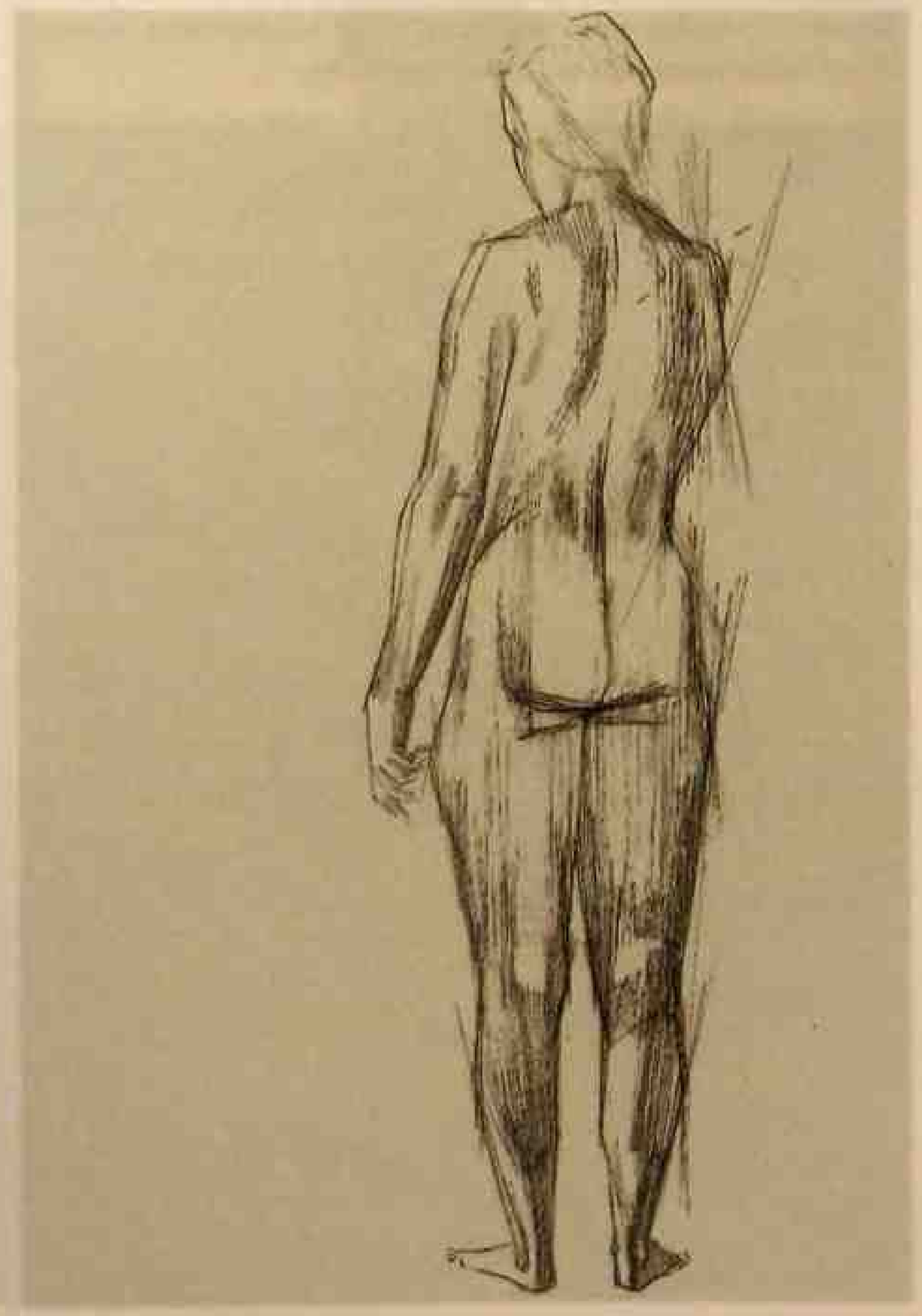












Изображение молодой женщины

Пропорции фигур на стр. 47–49 — это результаты точных антропологических измерений с учетом возраста, общей высоты и ширины в сантиметрах, канона и важнейших для художественных потребностей точек измерений. Кроме того, точные параметры касаются отношения верхней и нижней высоты. Исключая номер измерения 41, во всех пропорциональных фигурах прочитывается достижение второй пубертатной фазы с точным образованием вторичных половых признаков и переход в фазу созревания.

Стр. 47 слева: деление высот, начиная от стоп, читается в уже известных точках измерения в сантиметрах. Та же фигура — справа с нанесением доли высоты головы (канон 8 ВГ). Вертикальные полосы (серые) показывают соотношение верхней и нижней высот, горизонтальные полосы – соотношения важнейших ширин между собой.

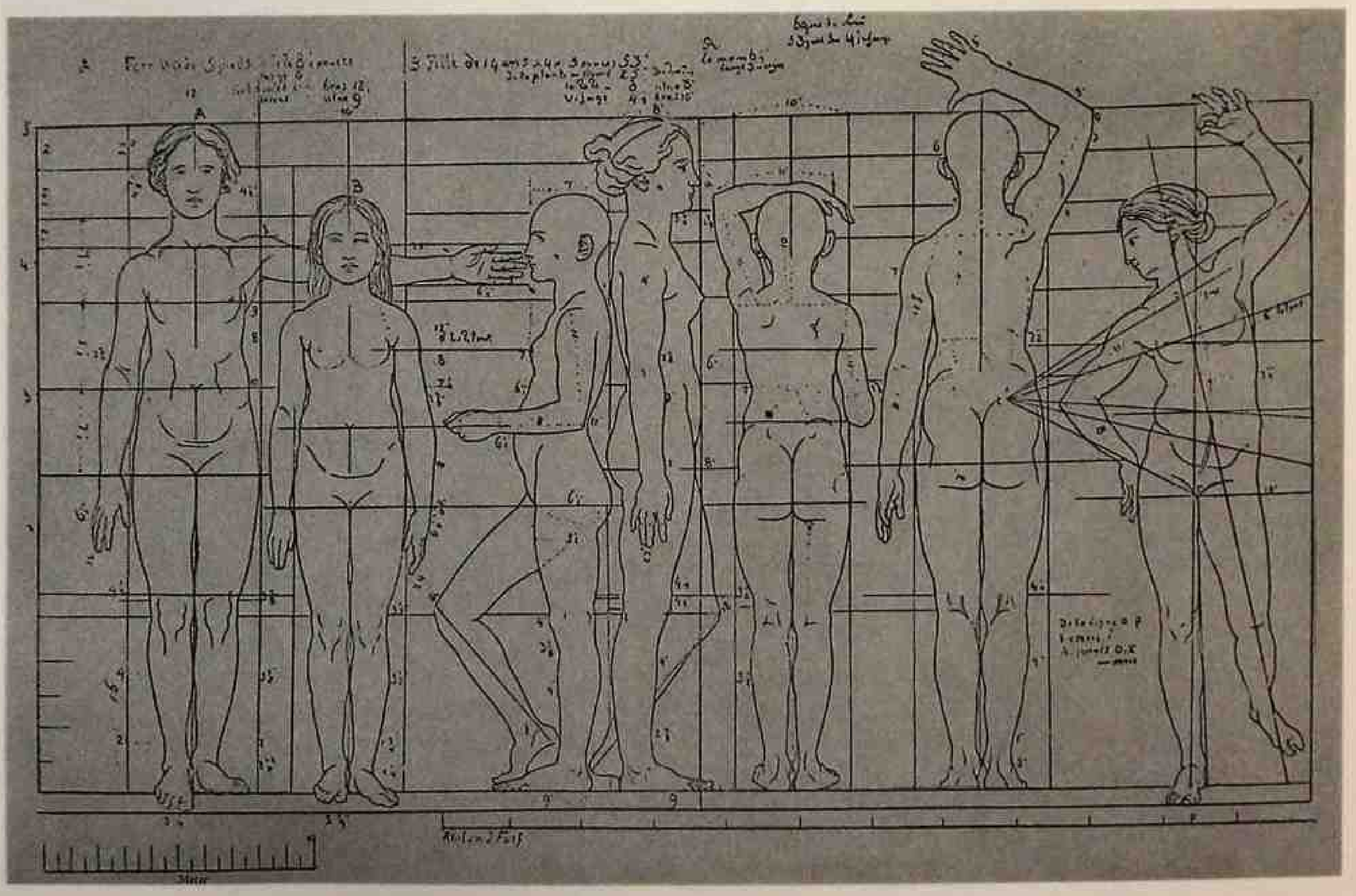
Стр. 48 наверху: две различные стадии развития при примерно одном возрасте. Номер измерения 41 в сравнении с номером измерения 39 не достиг второй фазы созревания с образованием характерных женских жировых подушек. Ширины тела отстают в развитии, из-за чего физиогномика тела имеет тенденцию к стройности. Правая фигура, напротив, выглядит компактно (ср. здесь горизонтальные полосы наверху справа).

Стр. 48 внизу: обе фигуры на стр. 48 наверху приведены повторно, с добавлением канона: оба образа создаются, исходя из маленького размера головы (справа 8,35 ВГ, справа 8,4 ВГ по отношению к общей высоте). Контрольный прямоугольник, ширина которого соответствует 2 ВГ, поясняет, что левая фигура в ширине бедер, самой очевидной ширине женского тела, явно еще очень далека от измерения ширины бедер, равного 2 ВГ, в то время как правая фигура демонстрирует очевидное приближение к этому измерению.

Стр. 49 наверху: сравнение с ранее представленными пропорциональными фигурами делает особенно ярко выраженной и узнаваемой талию и вместе с этим тенденцию женского тела к форме веретена. Номер измерения 43 удивляет выраженной шириной плеч, из-за чего плечевая область имет тенденцию к мужской форме, в то время как различия ширины плеч и бедер минимальны. Еще очевиднее становится это обстоятельство там, где те же самые фигуры измерения (стр. 49, внизу) выделены темным цветом на светлом фоне.

Антропометрические измерения, используемые в соответствии с интересами художника, подтверждают — несмотря на различия пропорций у наблюдаемых моделей – практичность этого метода. И хотя мы обычно просто видим определенные соотношения, точность достигается посредством складного метра.

Готтфрид Шадов (1764–1850). Пропорциональные фигуры девушек. Указание естественного роста по рейнской линейке, из работы о пропорциях Поликтета, 1834



Нижняя высота

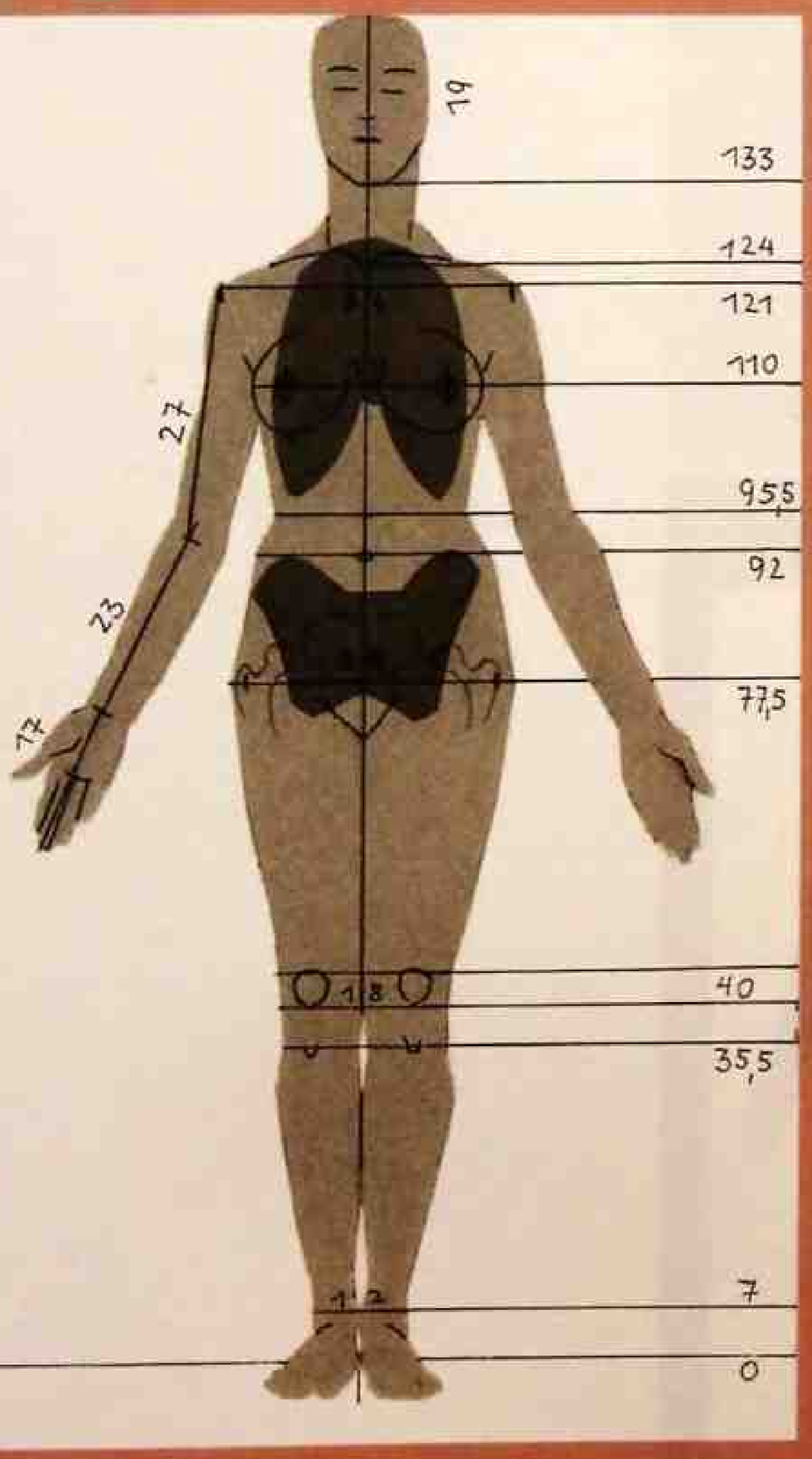
Верхняя высота

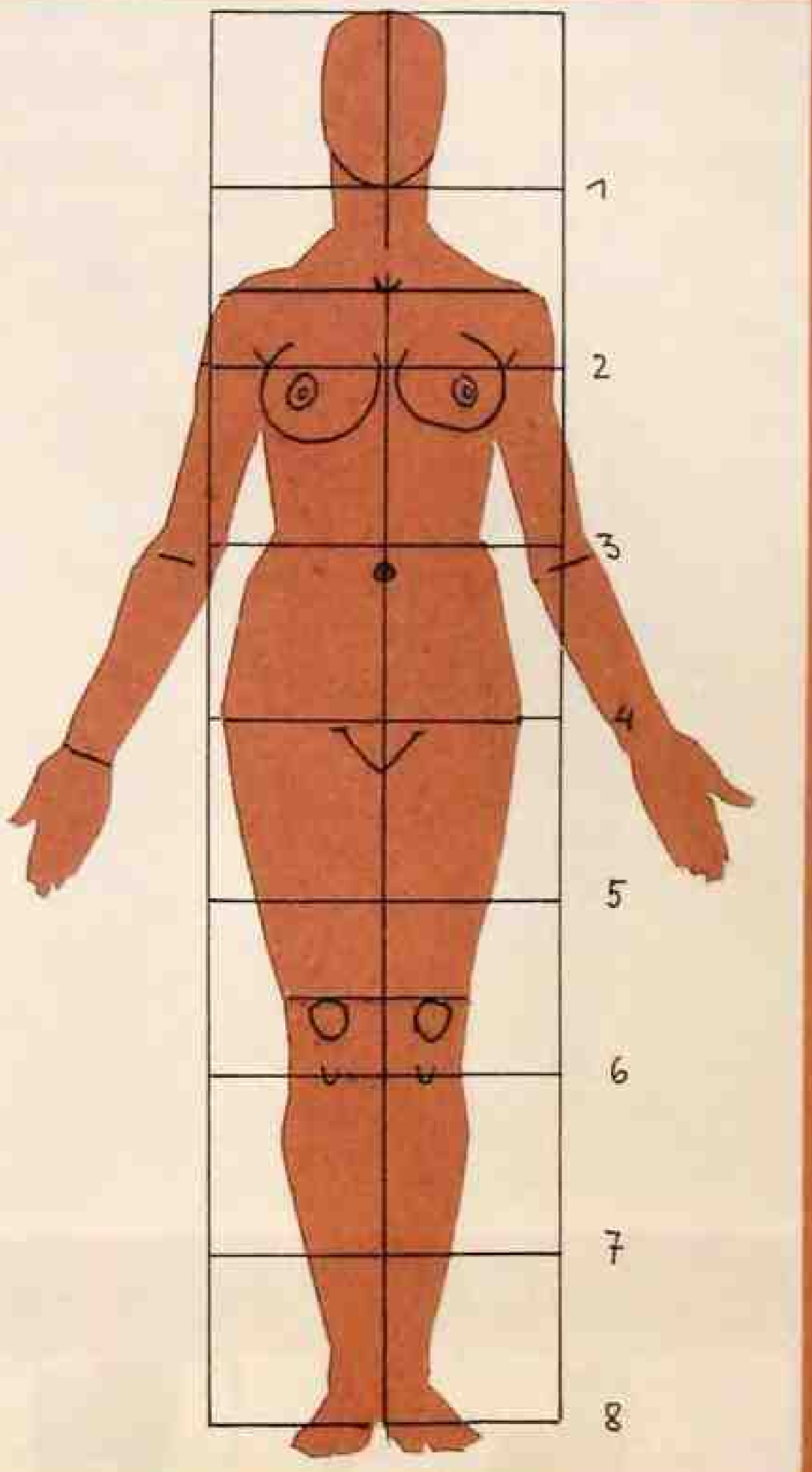
Ширина плеч

Ширина талии

Ширина вертелов

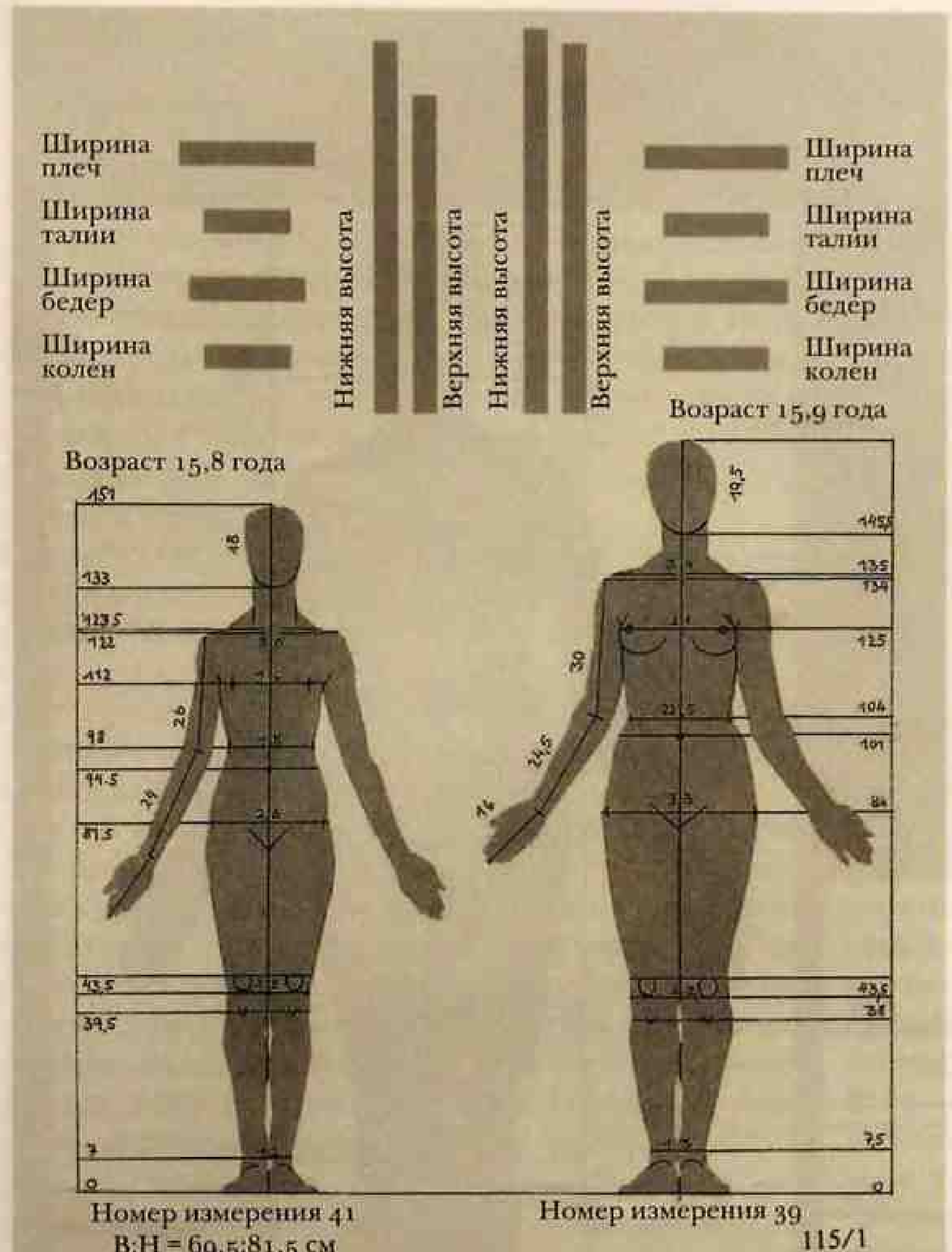
Ширина колен

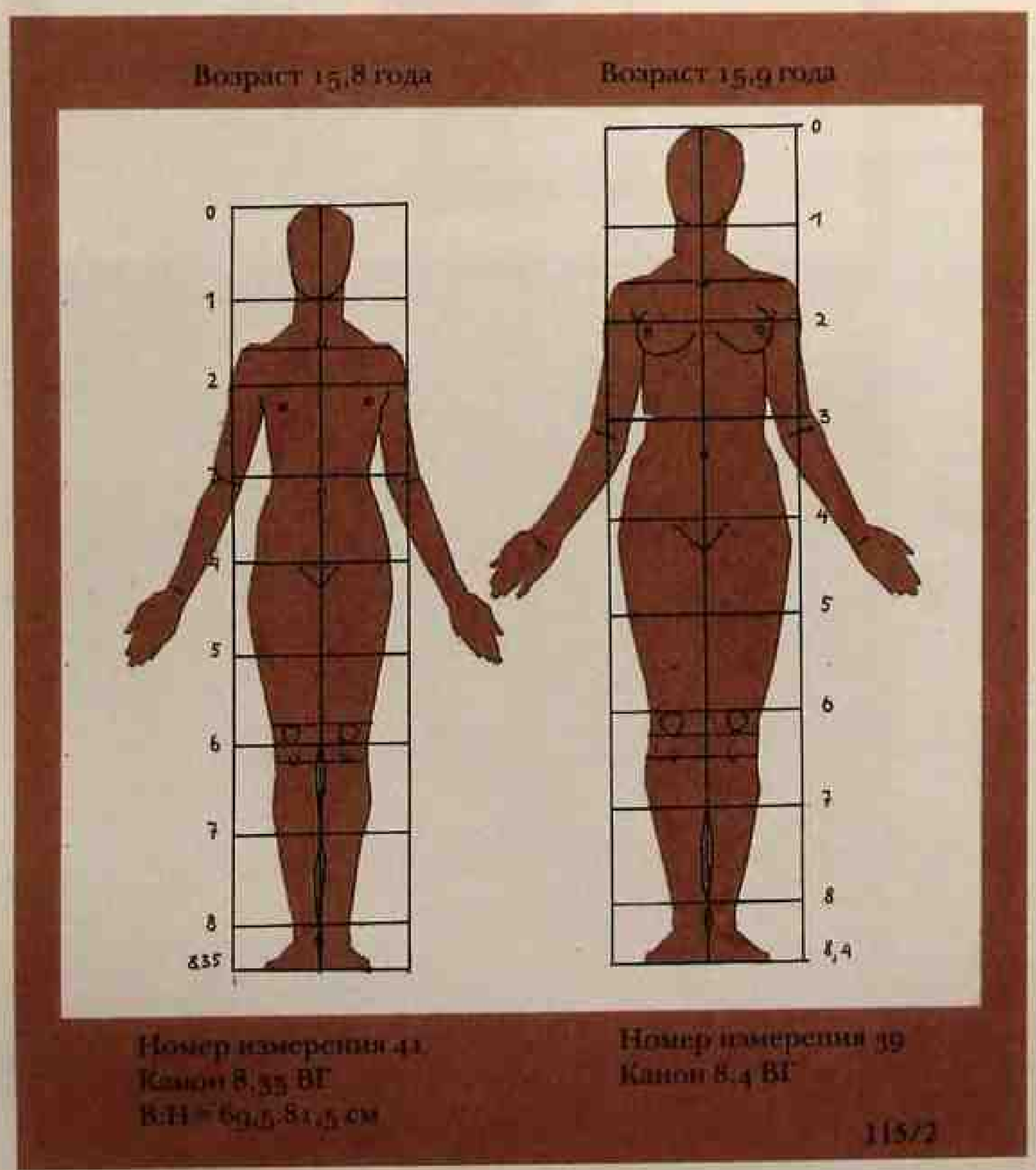


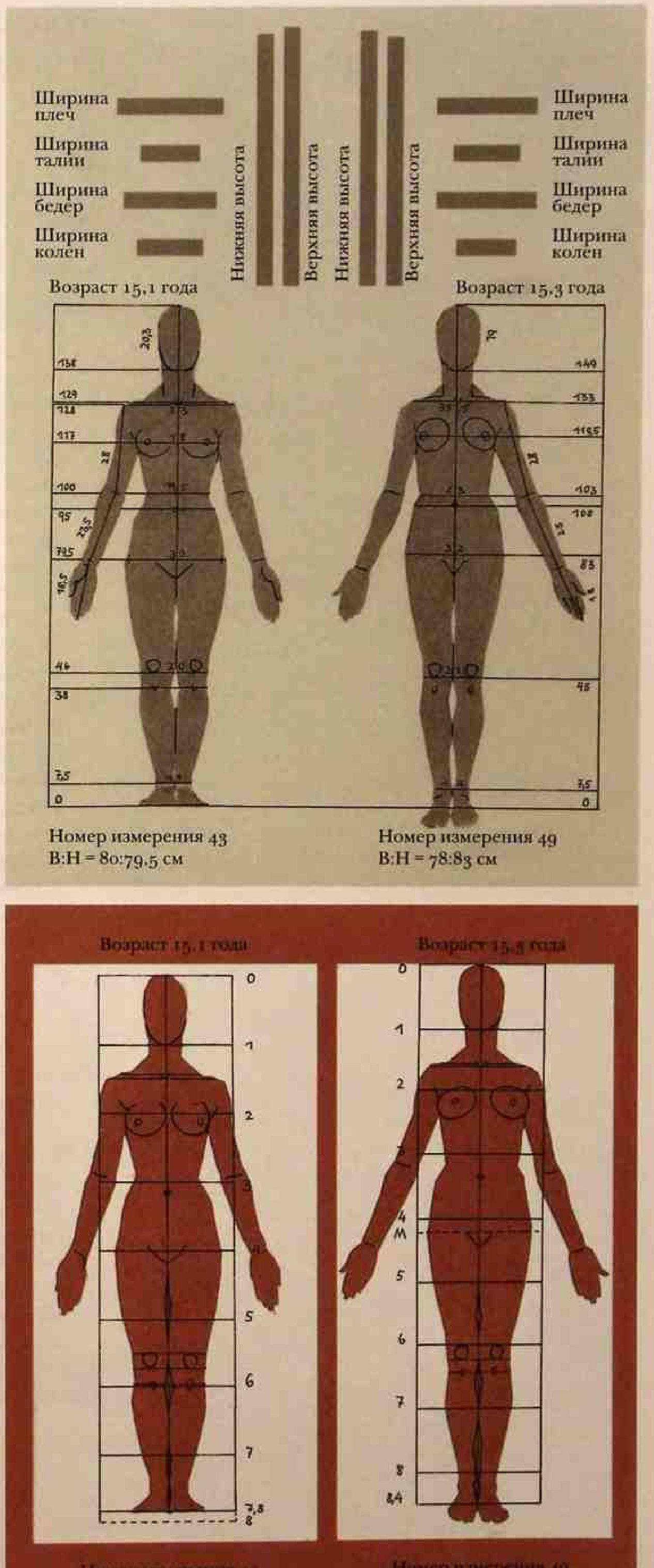


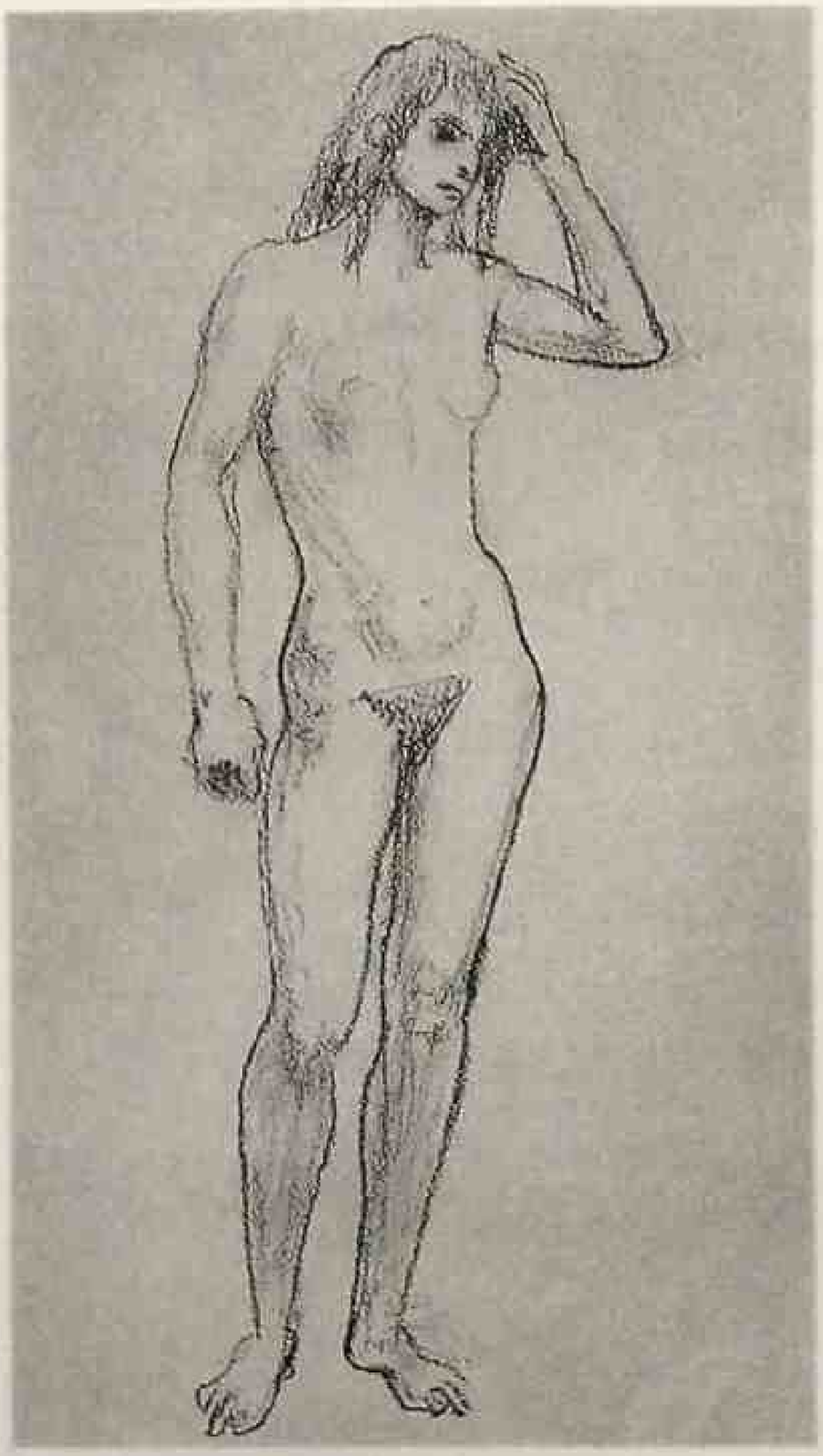
Канон – 8 ВГ

Номер измерения 48
Возраст: 16,5 года
Отношение верхней высоты к нижней (В:Н) = 74:77,5 см


Ширина плеч
Ширина талии
Ширина бедер
Ширина колен
Нижняя высота
Верхняя высота
Нижняя высота
Верхняя высота
Ширина плеч
Ширина талии
Ширина бедер
Ширина колен
Возраст 15,9 года
Возраст 15,8 года
Номер измерения 41
B:H = 69,5:81,5 см
Номер измерения 39
115/1

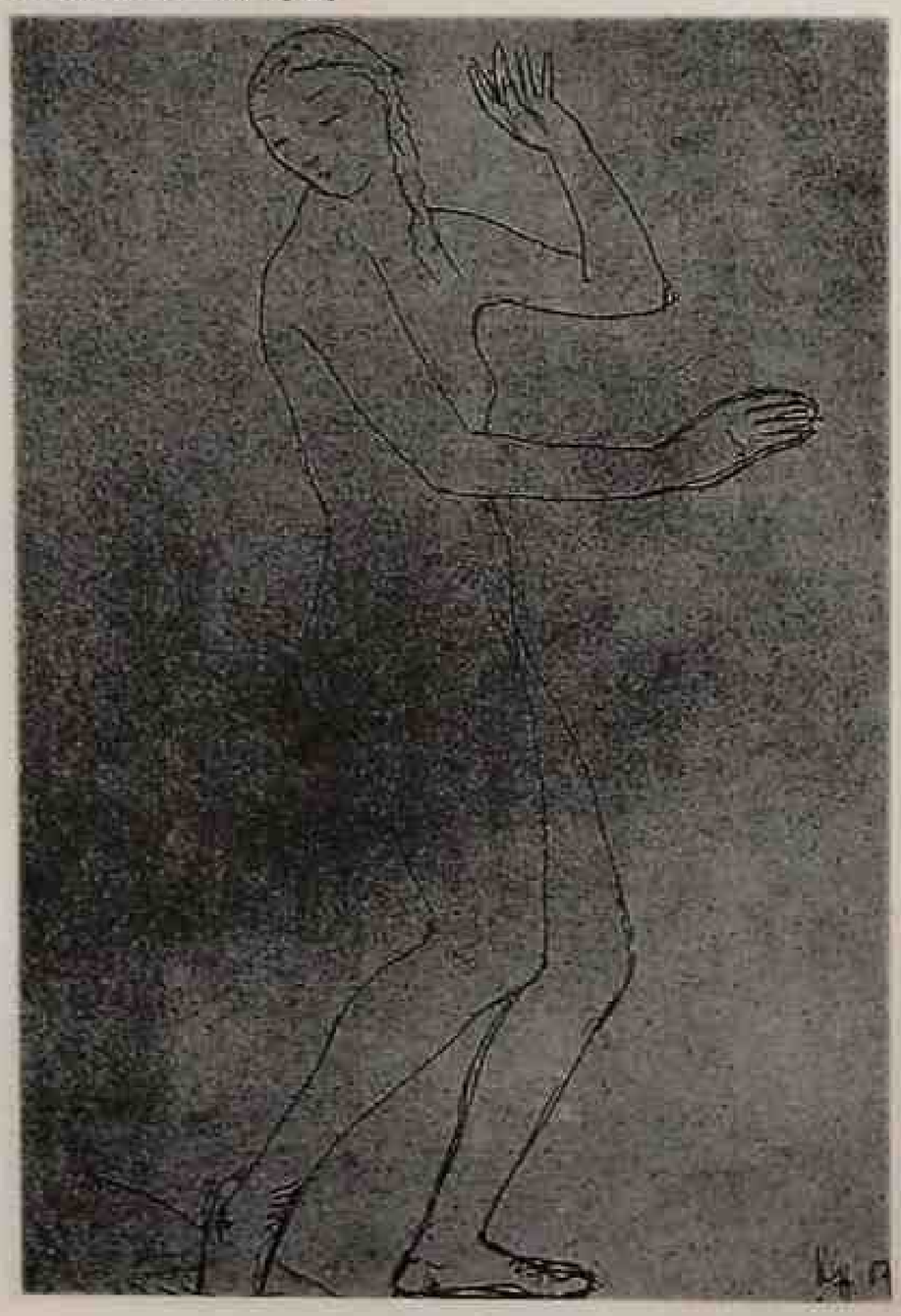

Возраст 15,8 года
Возраст 15,9 года
Номер измерения 41
Канон 8,35 ВГ
B:H = 69,5:81,5 см
Номер измерения 39
Канон 8,4 ВГ
115/2


Ширина плеч
Ширина талии
Ширина бедер
Ширина колен
Нижняя высота
Верхняя высота
Нижняя высота
Верхняя высота
Ширина плеч
Ширина талии
Ширина бедер
Ширина колен
Возраст 15,1 года
Возраст 15,3 года
Номер измерения 43
B:H = 80:79,5 см
Номер измерения 49
B:H = 78:83 см
Возраст 15,1 года
Возраст 15,3 года
Номер измерения 43
Калои 7,8 Bt
Номер измерения 49
Калои 8,4 Bt



Рихард Шайбе (1879–1964). Стоящая обнаженная девушка, с головой, склоненной к левому плечу, 1930

Карл Хофер (1878–1955). Обнаженная женщина, выходящая из воды, 1907



Этюды фигуры девушки с учебными рекомендациями

Стр. 51–53
После того как были изложены и много раз повторены основные положения и принцип определения пропорций, мы хотим помочь научиться свободно использовать разработанные методики, чтобы полностью посвятить себя выражению пропорционально обусловленного значения впечатления. Здесь будут полезны следующие рекомендации (стр. 51):

- указывайте тотальную высоту фигуры (слева);
- маркируйте линии прохождения срединной оси;
- маркируйте центр тела;
- обозначайте плечевую ось и контуры туловища;
- указывайте линии конечностей.

Стр. 51, в середине:

- Достройте созданный ранее основной каркас.
- Далее наметьте более тонкие ступени направлений и изменения линий, не закругляя, однако, формы в их кульминационных точках (акценты) и тем самым не делая их безвкусными.
- Держите курс на воплощение телесности, помня о линиях пересечений.

Стр. 51, справа:

- Измените ракурс и работайте с отличиями оборотной формы туловища. Далее рисуйте четкими линиями, чтобы выделить особенности поверхности кожи.

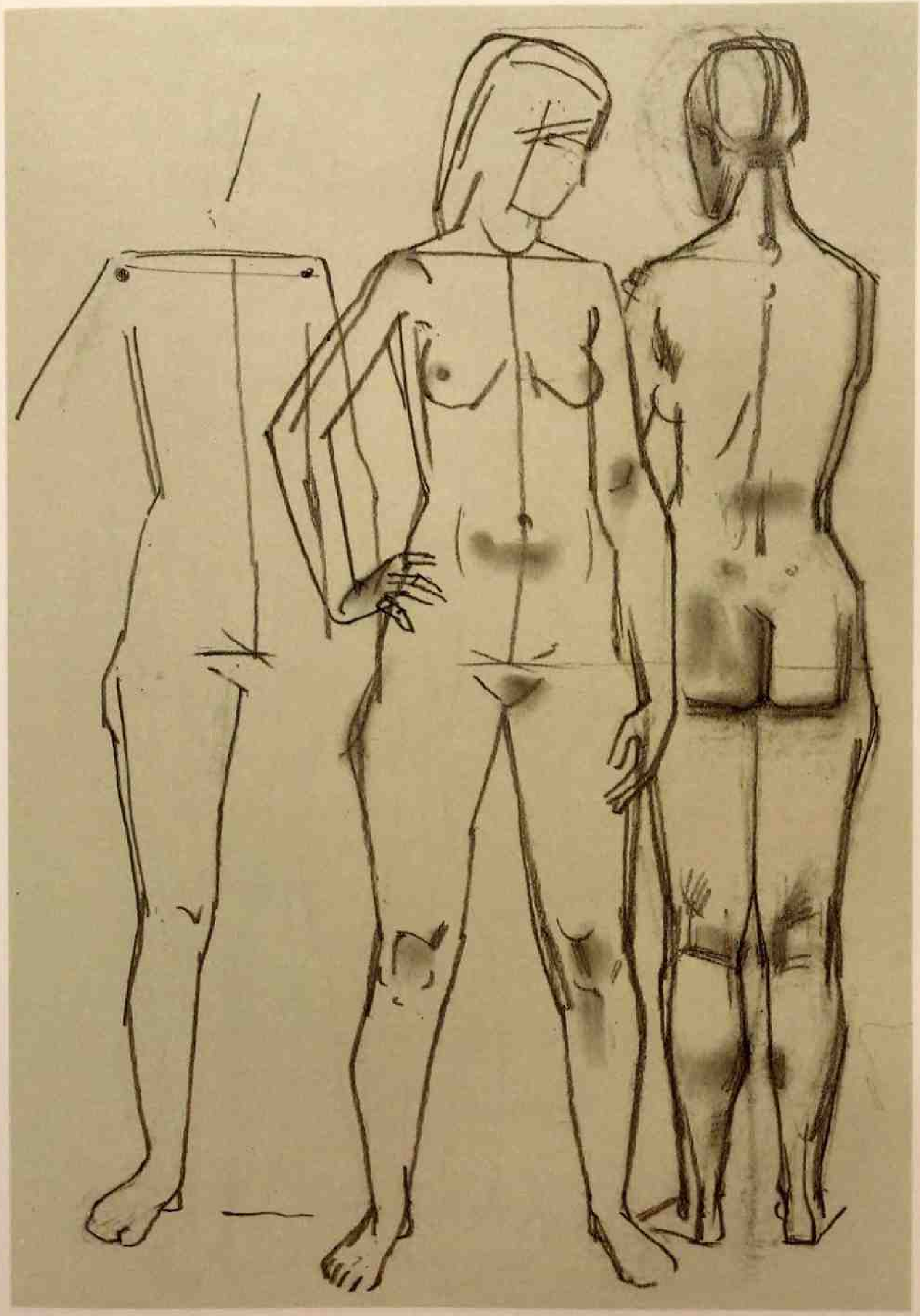
Стр. 52, слева:

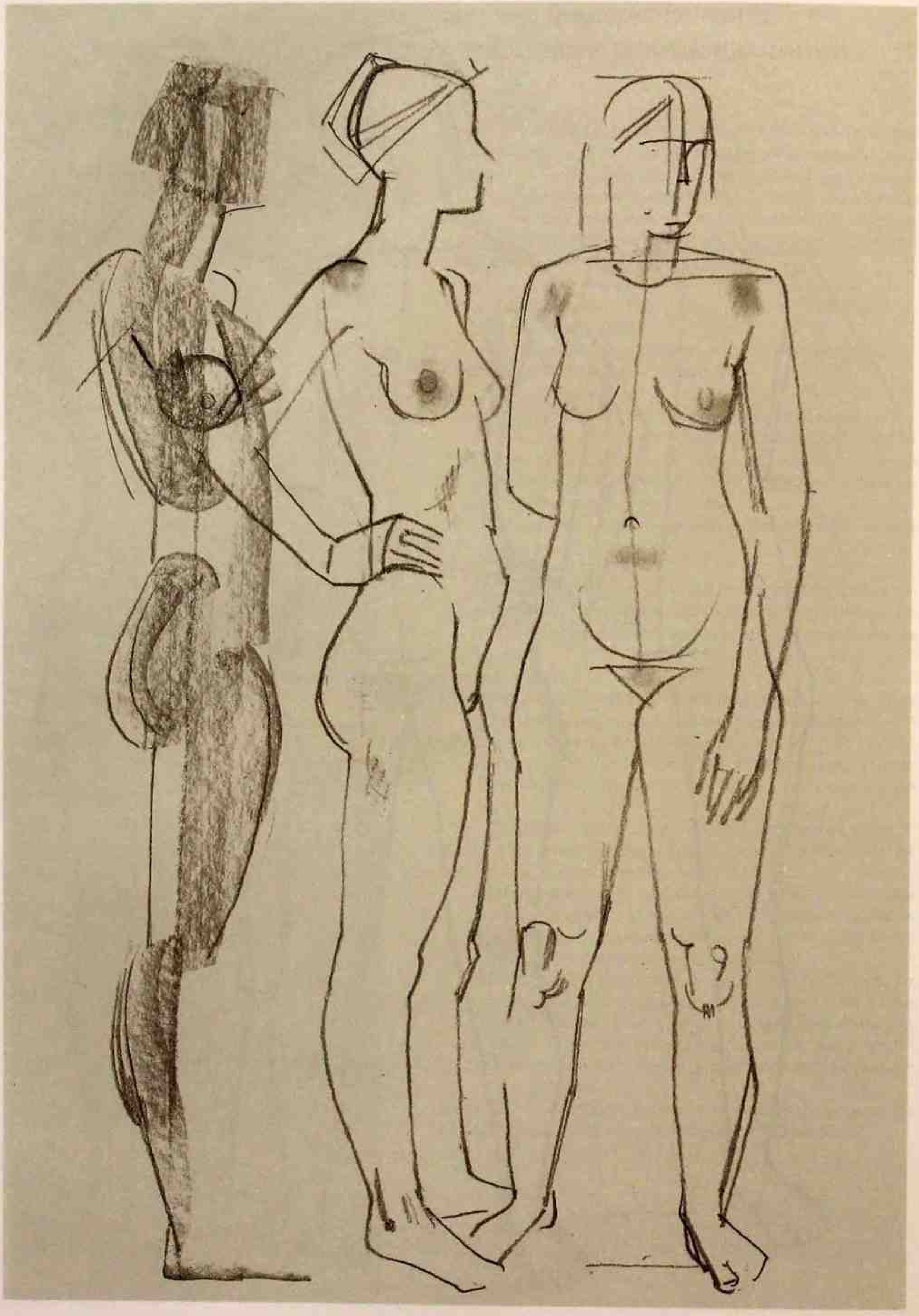
- Непременно займитесь неотъемлемыми для вида в профиль согласованиями колебаний тела и его ритма; только потом идите дальше.
- Рисуя голову, не теряйтесь в деталях, нужно передать общую физиогномику тела и изображаемую персону.

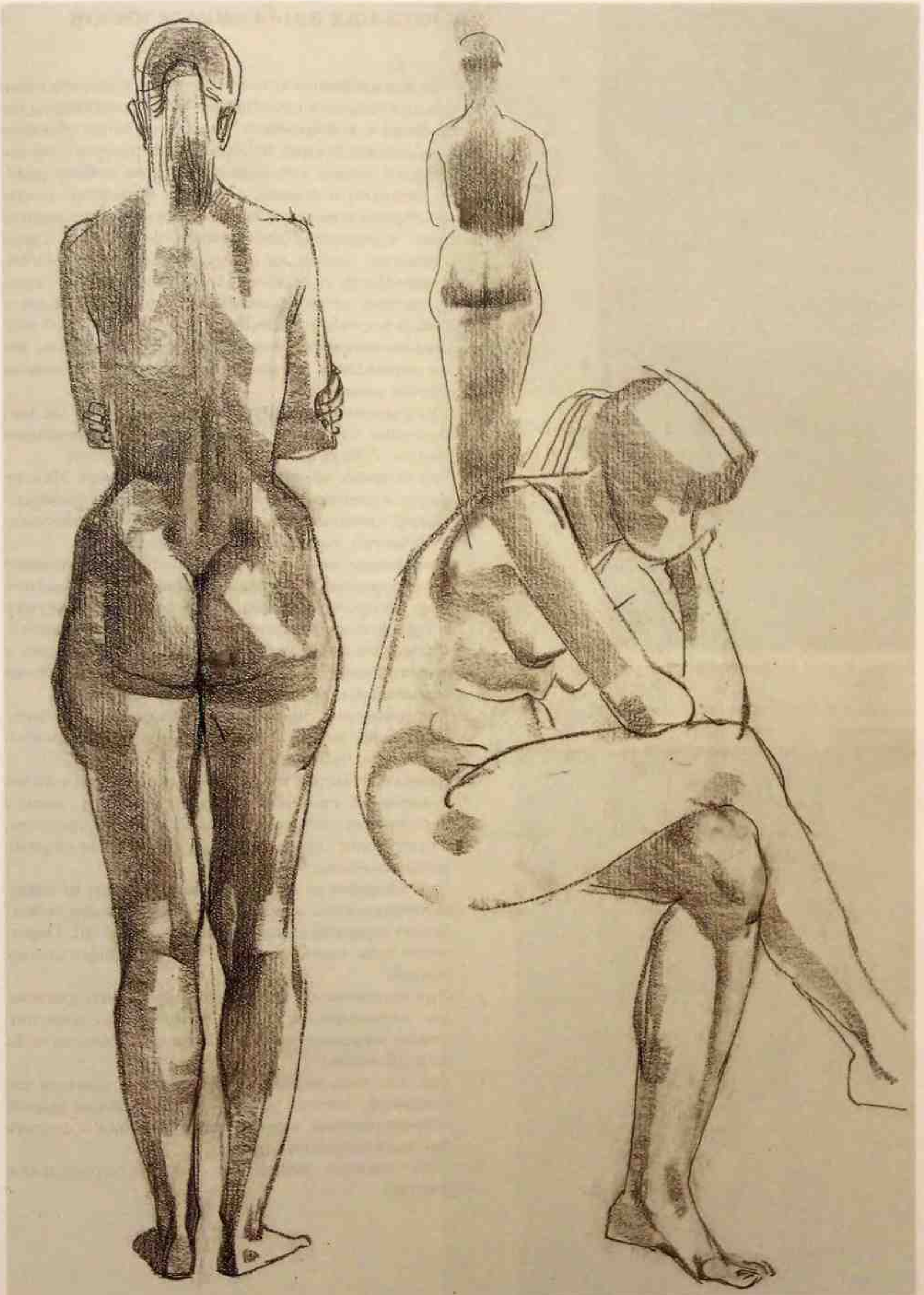
Стр. 53: только после достижения ощущения уверенности в прорисовке пропорций можно отважиться на обращение к телесности (слева):

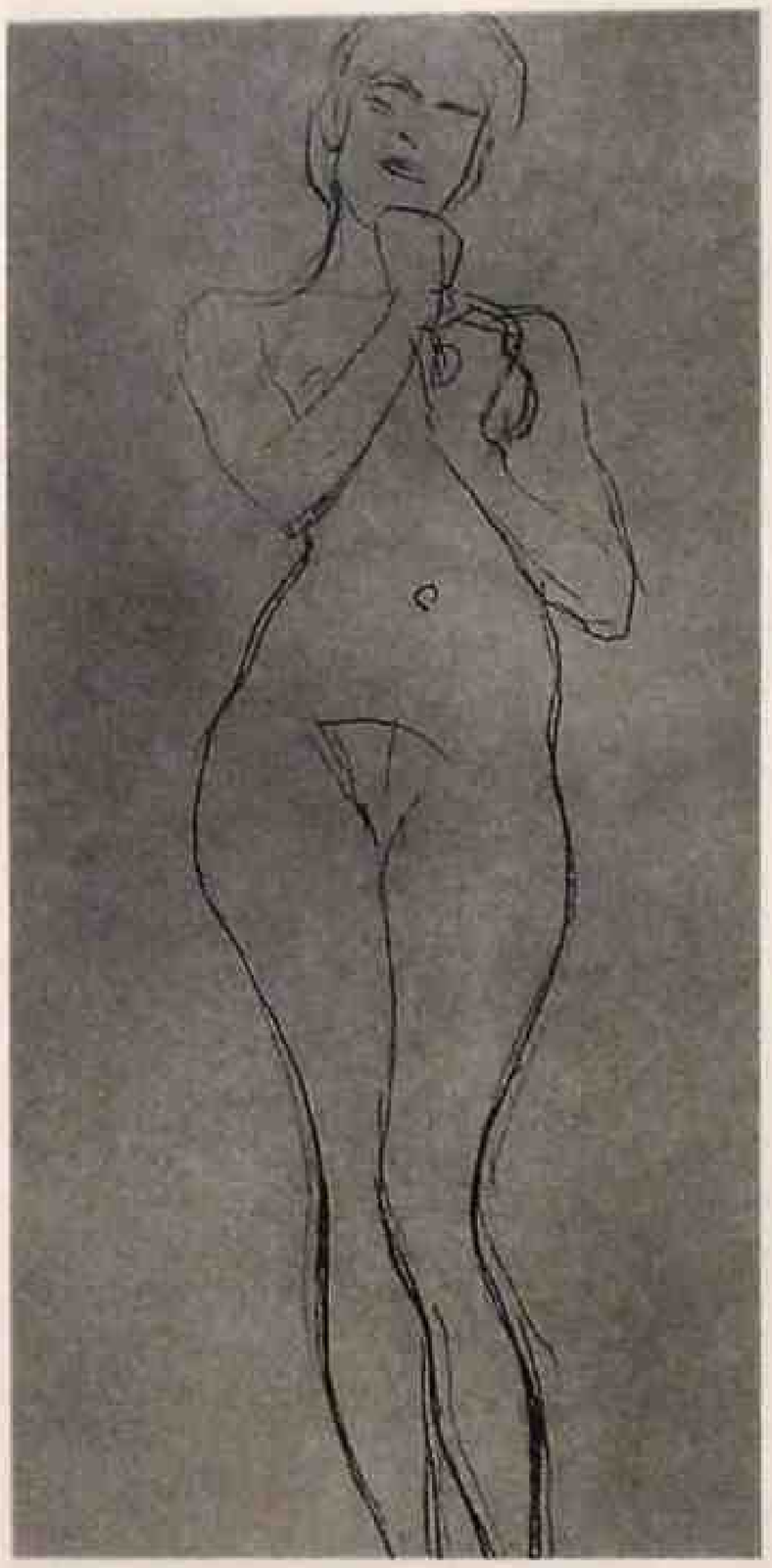
- Лучше приступать к работе широким материалом (здесь – графит), чтобы свести воедино плоскости и формы. Опасности детализации можно избежать, работая кончиком карандаша.
- При передаче телесных форм, особенно в виде со спины, следует подробно остановиться на основополагающем факте перемещения тела вперед и назад. Простые этюды здесь служат для обретения уверенности в принципиальных вещах (наверху, в середине).

Для отдыха и свежести взгляда используйте перерывы в позировании для легких набросков (справа).



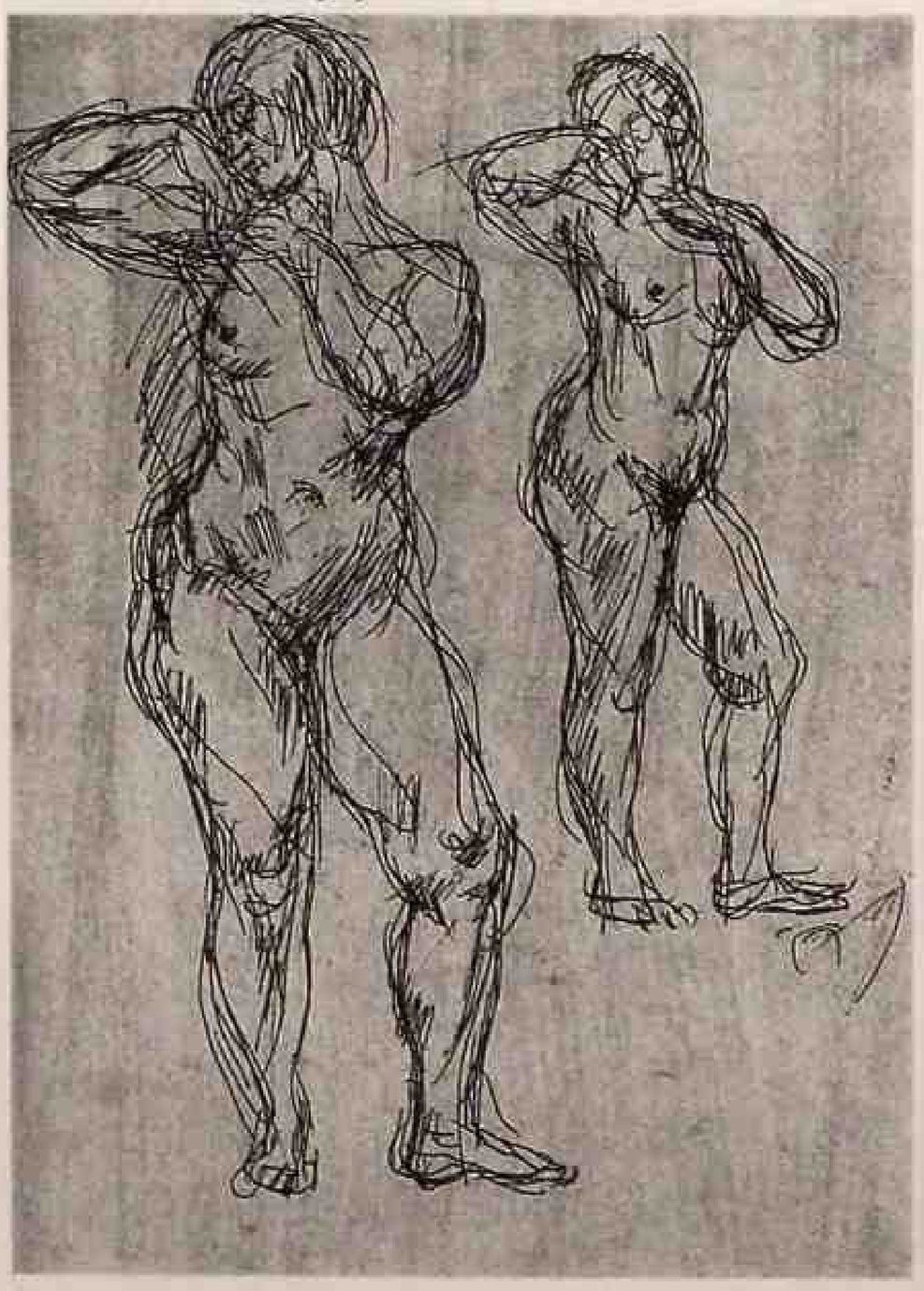






Густав Климт (1862–1918). Обнаженная женщина, ок. 1900

Вильгельм Рудольф (1889–1982). Две стоящие обнаженные женщины, повернувшиеся



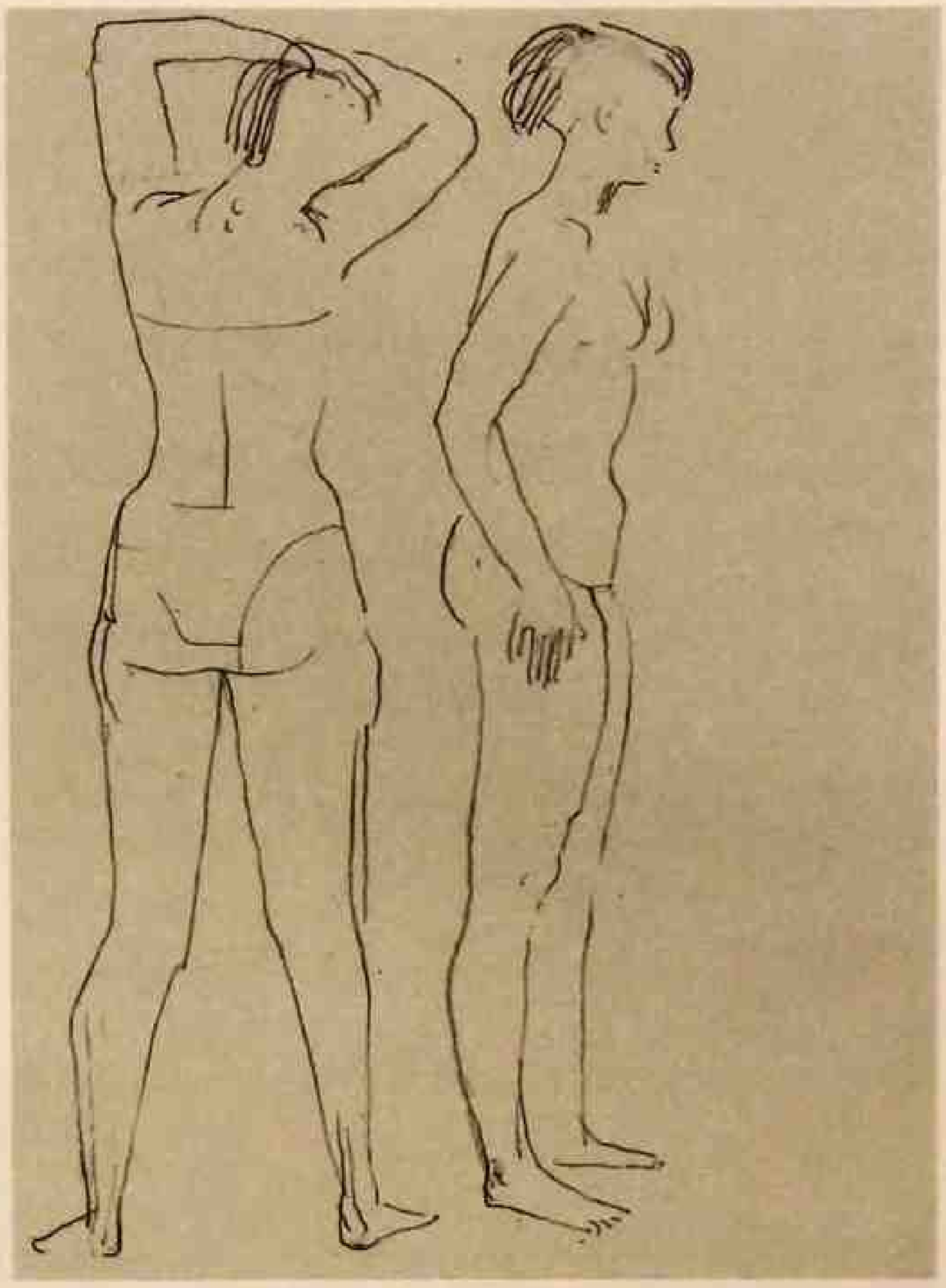
Работа над альбомом эскизов

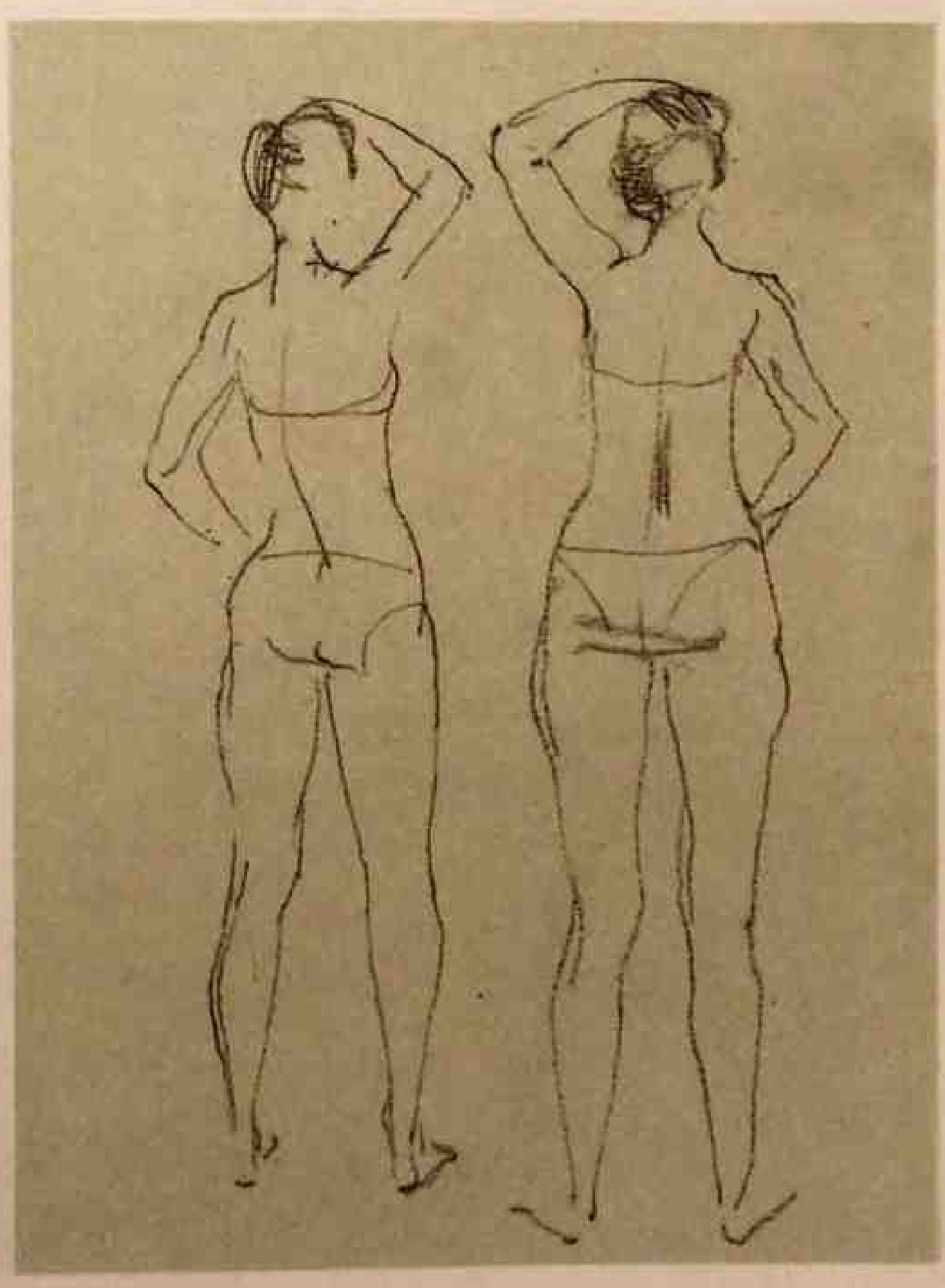
Стр. 55–57

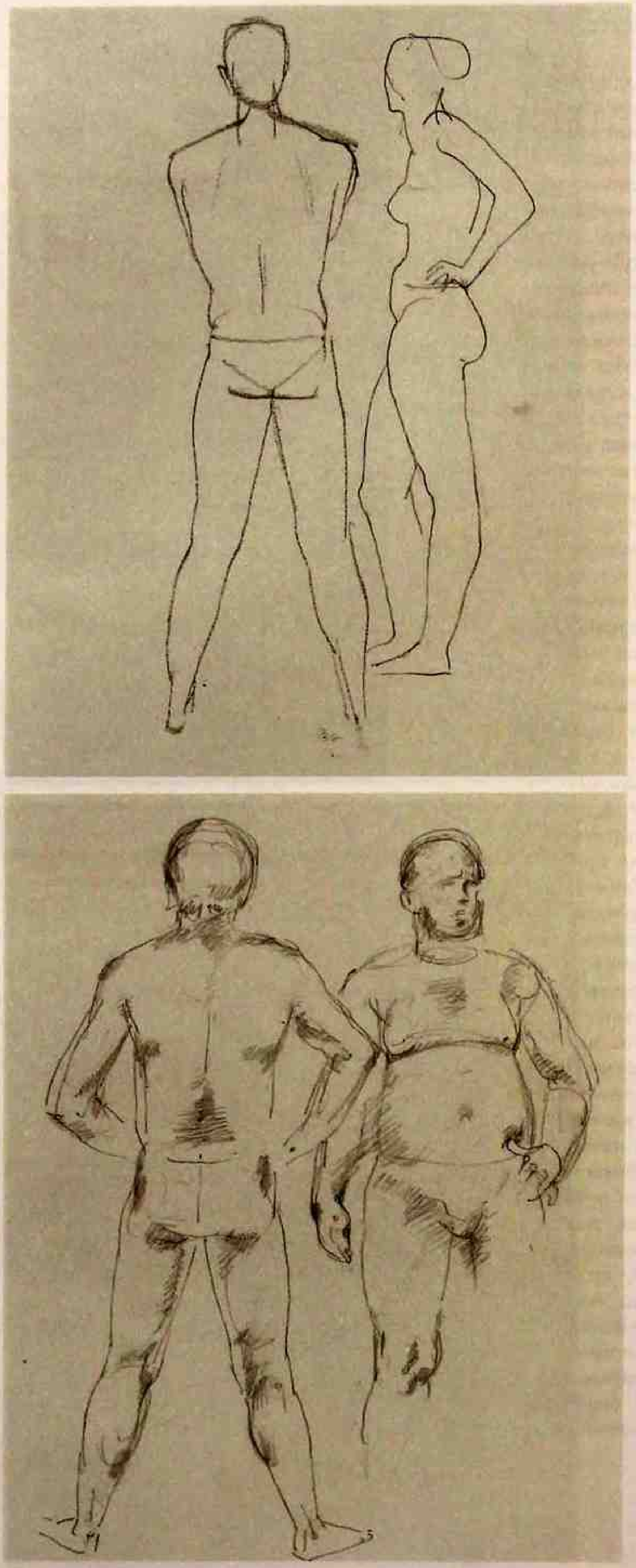
Работа над альбомом эскизов – который должен стать вашим постоянным спутником – это накапливание переживаний и впечатлений, способствующее обогащению вашей коллекции изображений фигуры и не позволяющее забыть увиденное. События любого рода, вещи, пейзажи и образы, возникая в альбоме, постепенно образуют незаменимое сокровище визуального, личного восприятия действительности. Их быстрое схватывание, однако, не подразумевает небрежности, отстраненности и приблизительности. Так как чаще всего спешка не позволительна, успешная работа с альбомом эскизов в схватывании мотивов должна подразумевать ясное осознание того, что конкретно мы хотим запечатлеть. По отношению к рисунку человека это значит следующее:

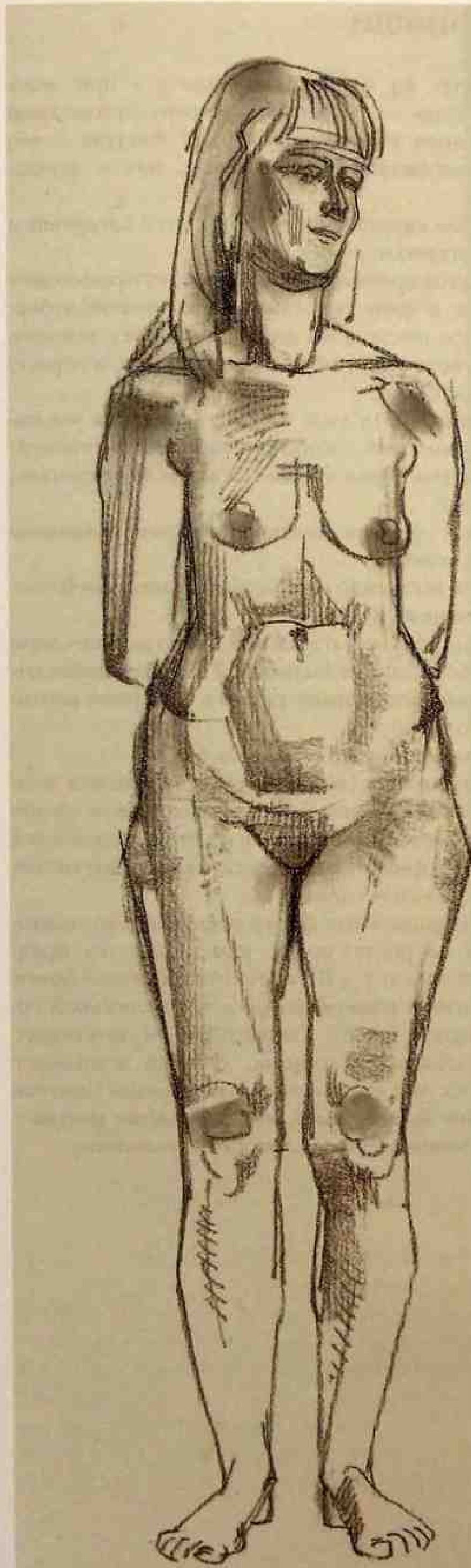
- Предварительно подробно остановитесь на впечатлении от образа в его крупных, неожиданных чертах. Следуйте в первую очередь за ними.
- Постепенно следуйте за чертами образа. Подступайте и отступайте, возможно, дважды и трижды.
- Важно сделать очевидным, как одну из существенных частей, то малое, что схватывается.
- Положение стоя, например, следует непременно рассматривать как особенное положение стоя (точное, непринужденное, разомкнутое, мерзнущее и т. д.) в соотношении с ростом (стр. 55, наверху).
- Иногда из соображений спешки и стремления к существенности можно применить сокращения (например, положение стоп, стр. 55, внизу).
- Ход движения, деятельности должен схватываться в общих чертах. Чаще всего требуется немного атрибутов, чтобы выразить целое.
- Движение частей тела следует схватывать в их направлениях со всей твердостью (стр. 55, внизу). Фиксируйте согнутые суставы в их угловатости, в противном случае они станут похожими на резиновые колбасы.
- При указании на легкую пляжную одежду не следует упускать шанс изобразить то, как тесемки, пояса, брюки соприкасаются с телом (стр. 55–56). Округлости тела, таким образом, требуют минимальных усилий.
- При положениях, которые предполагают длительное застывание в одной позе, можно дополнительно отразить углубления на поверхности тела (стр. 56, внизу).
- Там, где поза модели может долго оставаться неизменной, следует, наряду со спокойным выполнением рисунка, немного поторопиться и сделать быстрый набросок (стр. 57).

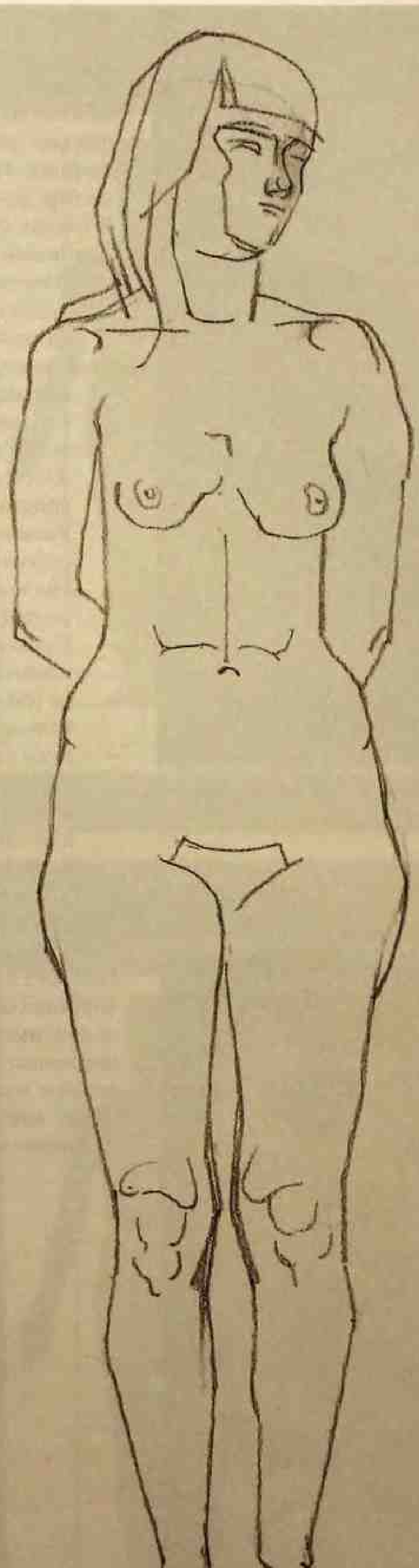
Качество рисунка зависит от его предварительной разработки.





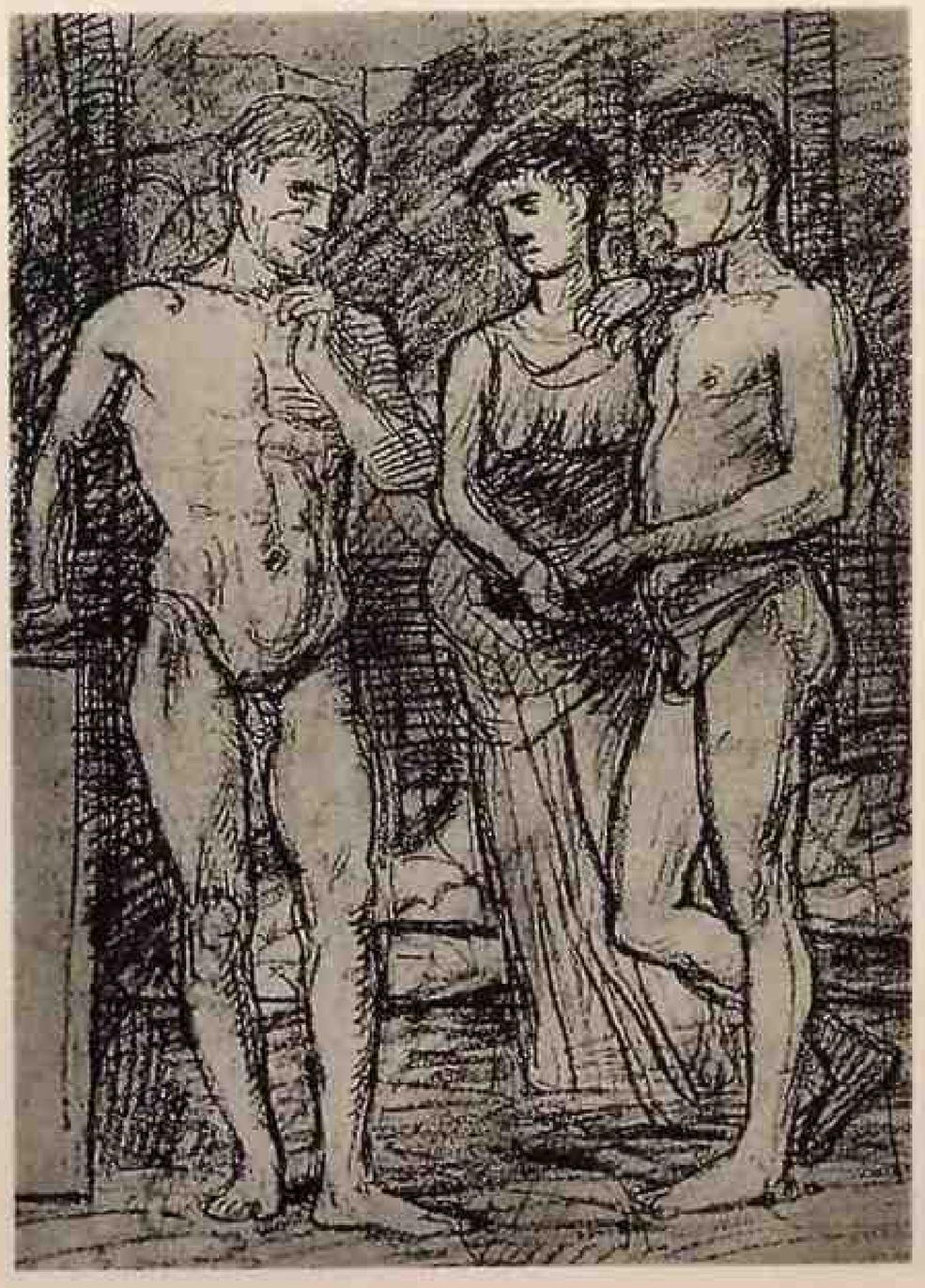






Оскар Кокошка (1886–1980). Стоящий обнаженный мальчик, ок. 1906

Ханс фон Мареес (1837–1887). Композиция фигур



Фигура юноши

В схеме на стр. 29 мы познакомились – при неизменности метода – с характерными признаками формы взрослого мужчины. Основы фигуры – это точные антропометрические данные, как в схемах на стр. 47–49.

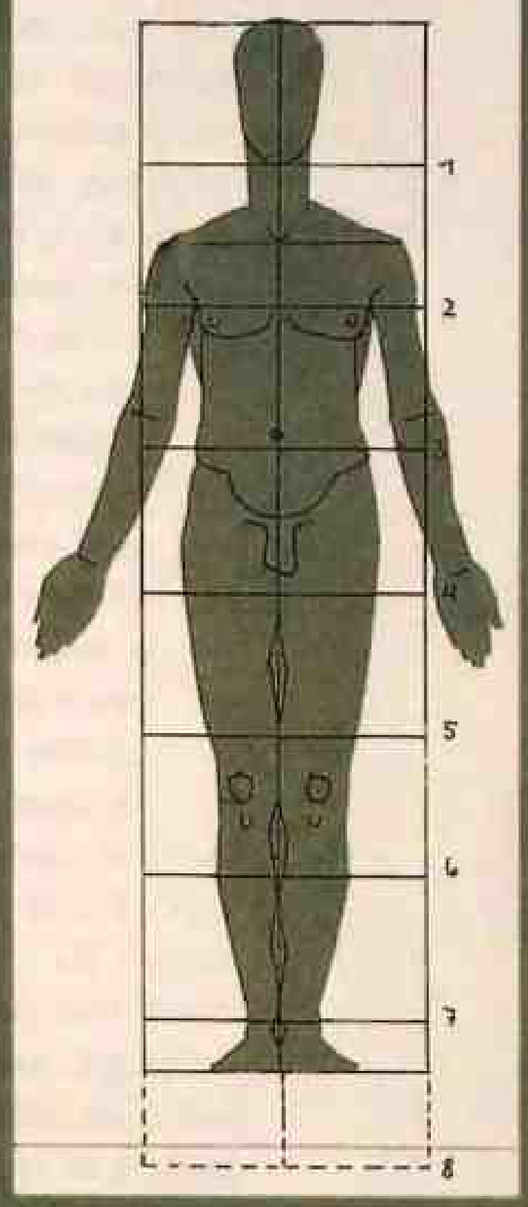
В случае с телом юноши они подчиняются следующим основным критериям:

- В промежуток времени с 17 до 19-20 лет происходит вступление в фазу созревания. Во второй пубертатной фазе отставший юноша догоняет девушку, у которой более ранний срок созревания, в первую очередь по росту.
- Примерно на 16-17 году в глаза бросается угловатость конечностей, особенно ладоней и ступней. Здесь же характерно выдаются вперед все суставы конечностей.
- Удлиненные формы делают особенно видимым строение скелета.
- Мускулы на всем теле еще не достигают своей полноты (ощущение худобы).
- Пропорции верхней и нижней высоты, благодаря очевидно более длинной нижней высоте, сдвигаются (см. на расположенные рядом с фигурами вертикальные полосы).
- Руки опускаются ниже середины бедра.
- Ширины туловища (ширина плечевого пояса и тазовой области) начинают образовывать свои типичные отличия: ширина костей плеч приближается по величине (фигура наверху слева) или достигает 2 ВГ (фигура внизу слева).

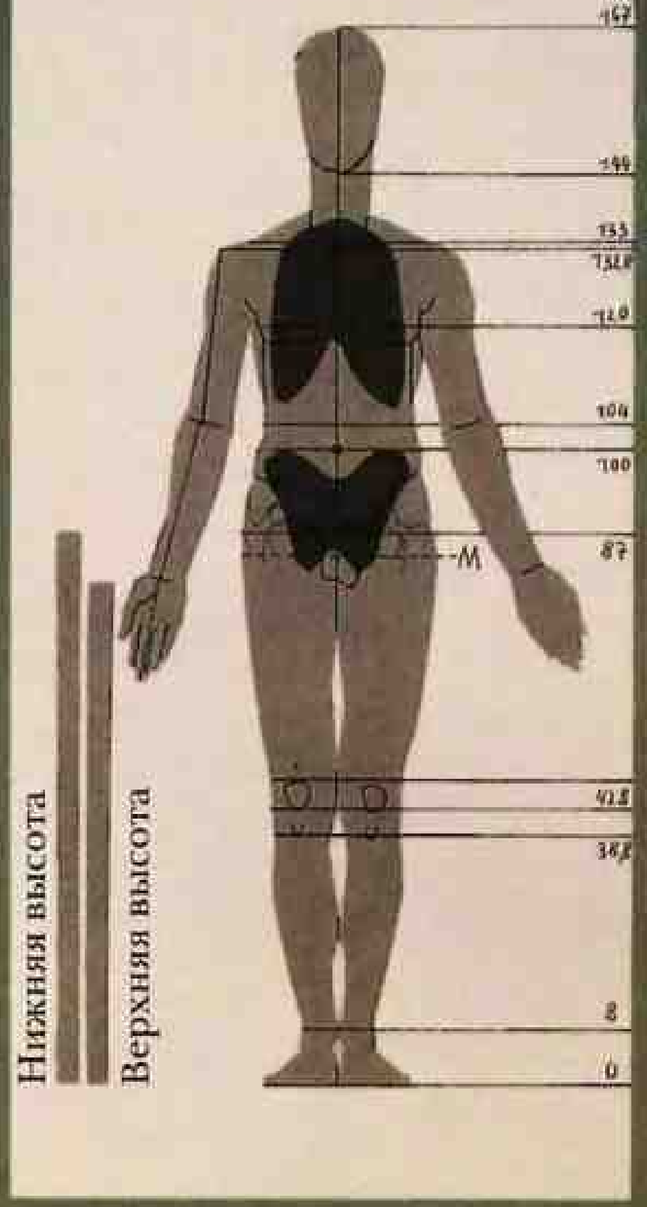
Выбор пропорциональных фигур определен наглядностью разницы по росту: номер измерения 101 представляет собой канон 7,3 ВГ и поэтому кажется более коренастым, номер измерения 96 с его маленькой головой имеет канон 8,5 ВГ. Таким образом, возникает ощущение долговязости образа. Отсюда возникает важное правило: *чем меньше голова, тем больше кажется общий вид, и чем больше голова, тем коренастее фигура – тело даже может производить «детское» впечатление.*

Возраст 17,1 года

Ширина плеч
Ширина талии
Ширина бедер
Ширина колен



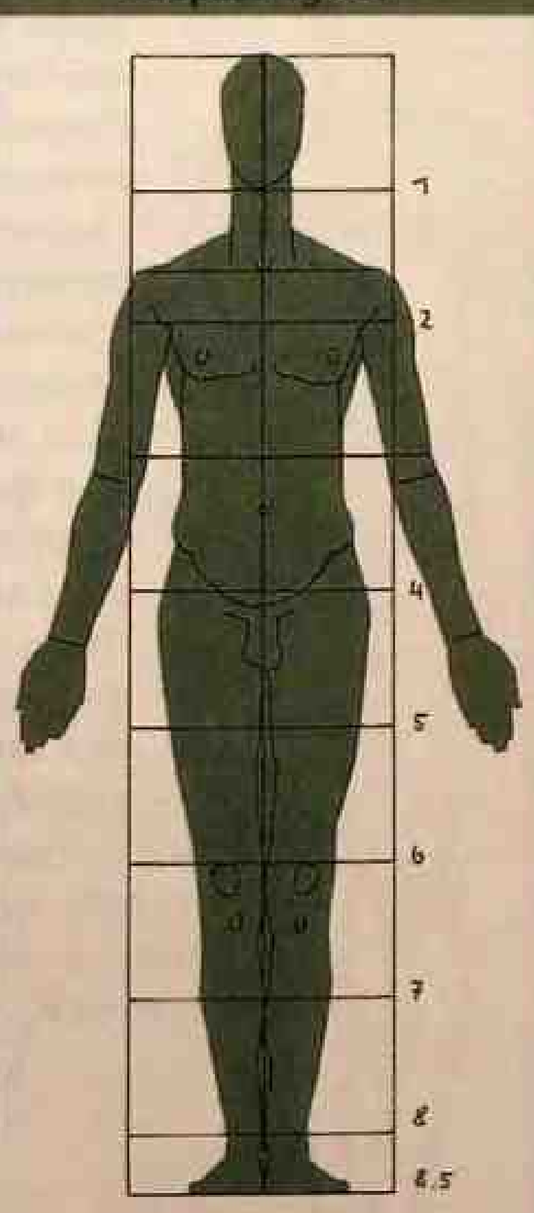
Номер измерения 101
Канон 7,3 ВГ



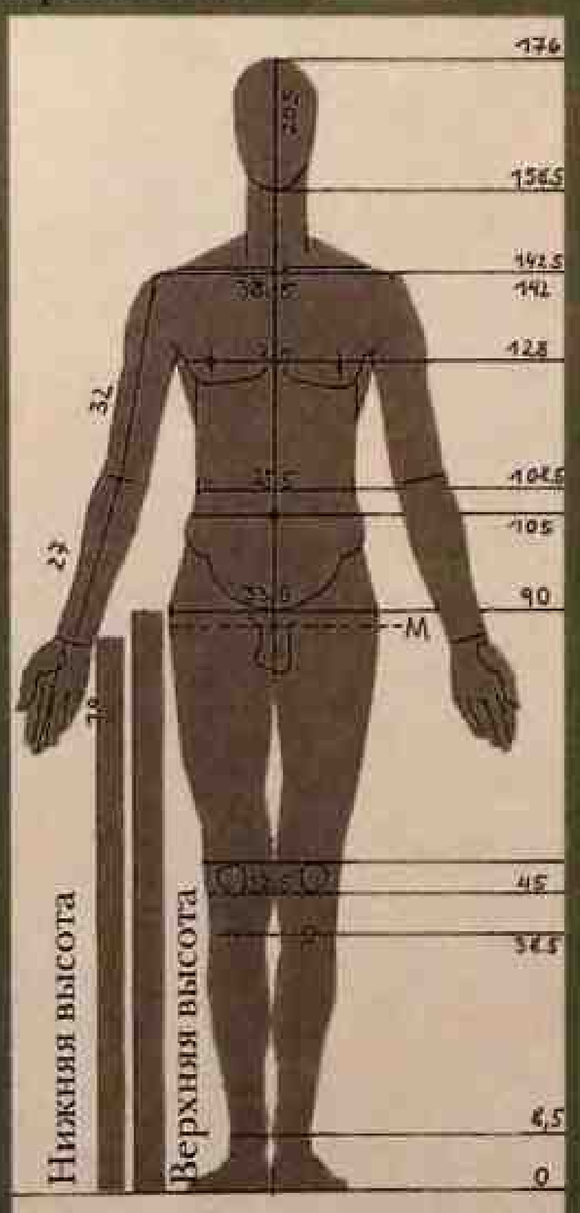
Номер измерения 101
В:Н = 80:87 см

Возраст 19 лет

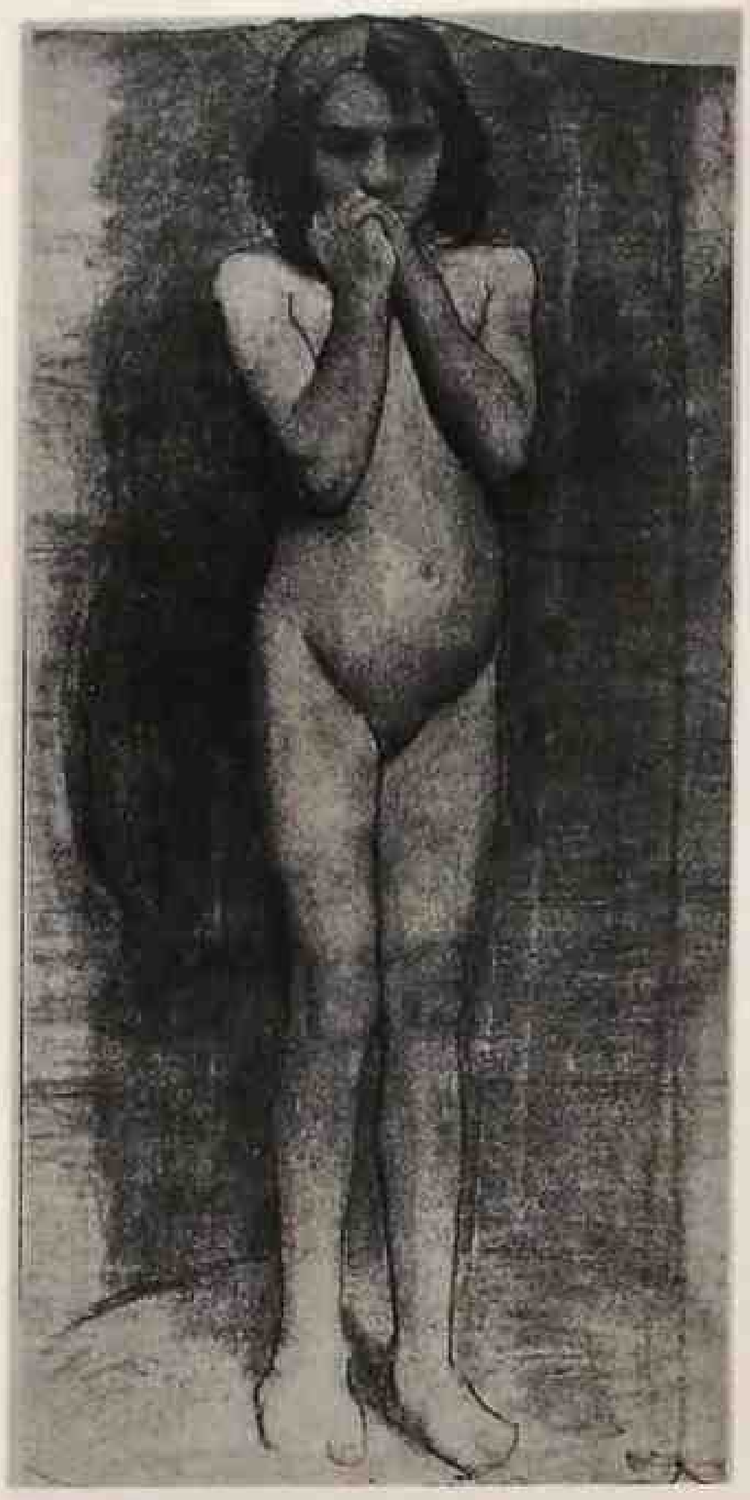
Ширина плеч
Ширина талии
Ширина бедер
Ширина колен



Номер измерения 96
Канон 8-5 ВГ

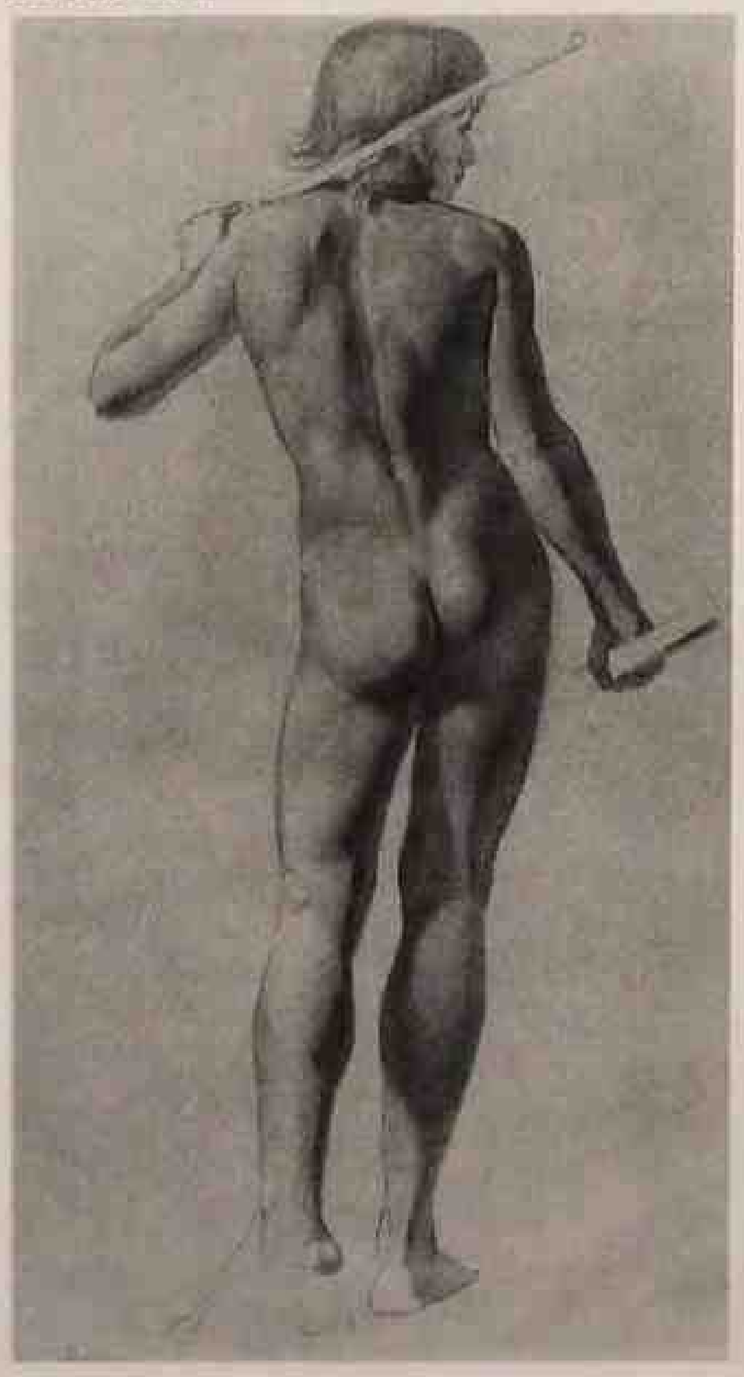


Номер измерения 96



Паула Модерзон-Бекер (1876–1907). Стоящая девочка, ок. 1906

Людвиг фон Хофман (1861–1945). Набросок обнаженного мальчика



Фигура девочки

Стр. 61 наверху

Для детских и юношеских фигур не существует формы вне зависимости от пола, однако существуют типичные черты фигуры ребенка определенного отрезка развития, в нашем примере – это подростковый период девочки в первой пубертатной фазе (10,5–13,5 лет). Какие признаки определяют форму:

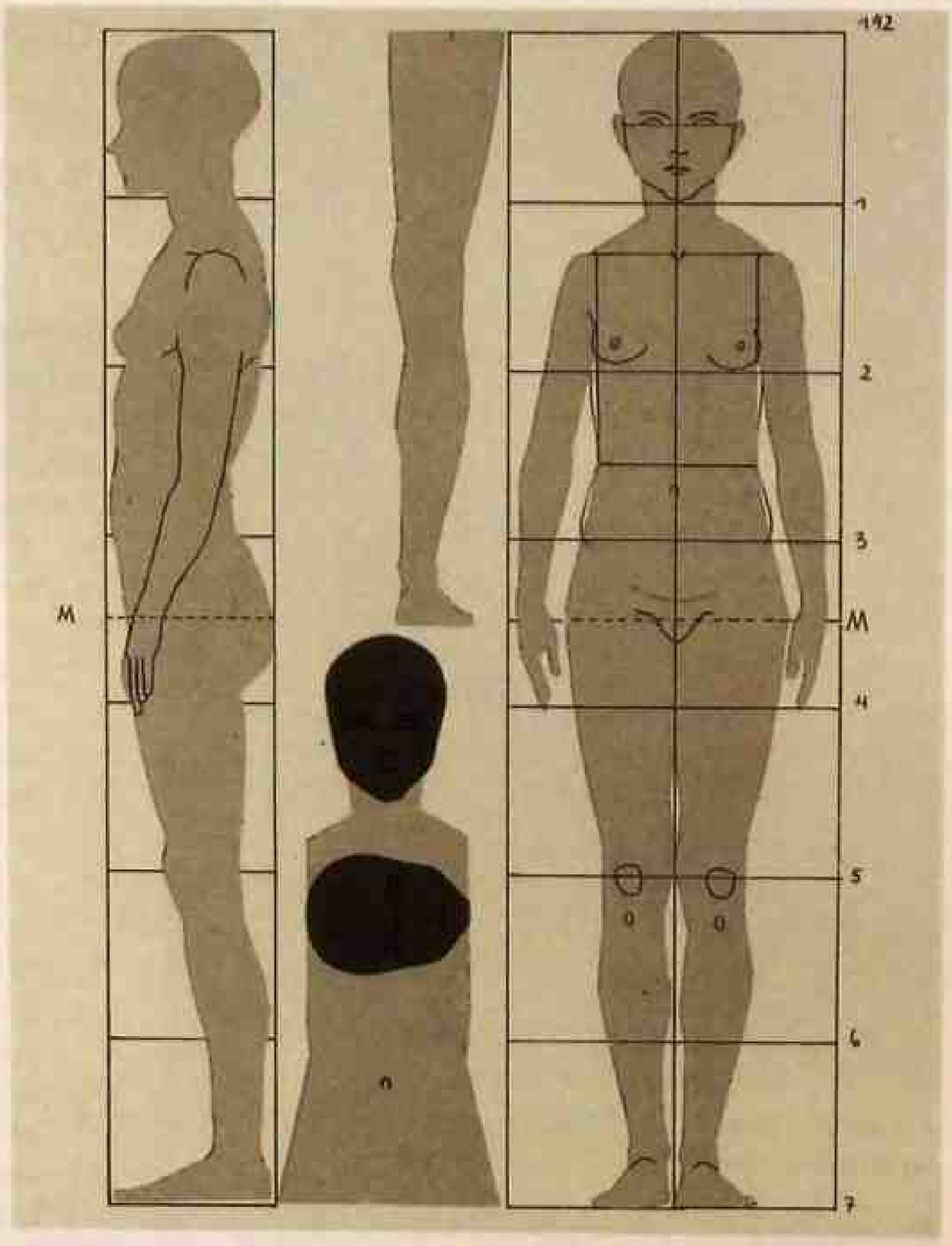
- верхняя и нижняя высоты одинаковы (лобковая кость = центр тела, см. приведенные аналогии);
- начинающееся расширение таза;
- появляющиеся женские жировые отложения: закругление ягодиц и бедер, наполненность внутренней стороны бедер;
- начинающийся рост груди, появление оволосения в лобковой и подмышечной областях, ускоренный рост костей;
- канон 7 ВГ, форма лица становится отчетливо удлиненной.

Кроме визуально легко сопоставимых аналогичных высот ног и верхней части тела, ширина груди составляет 1 ВГ.

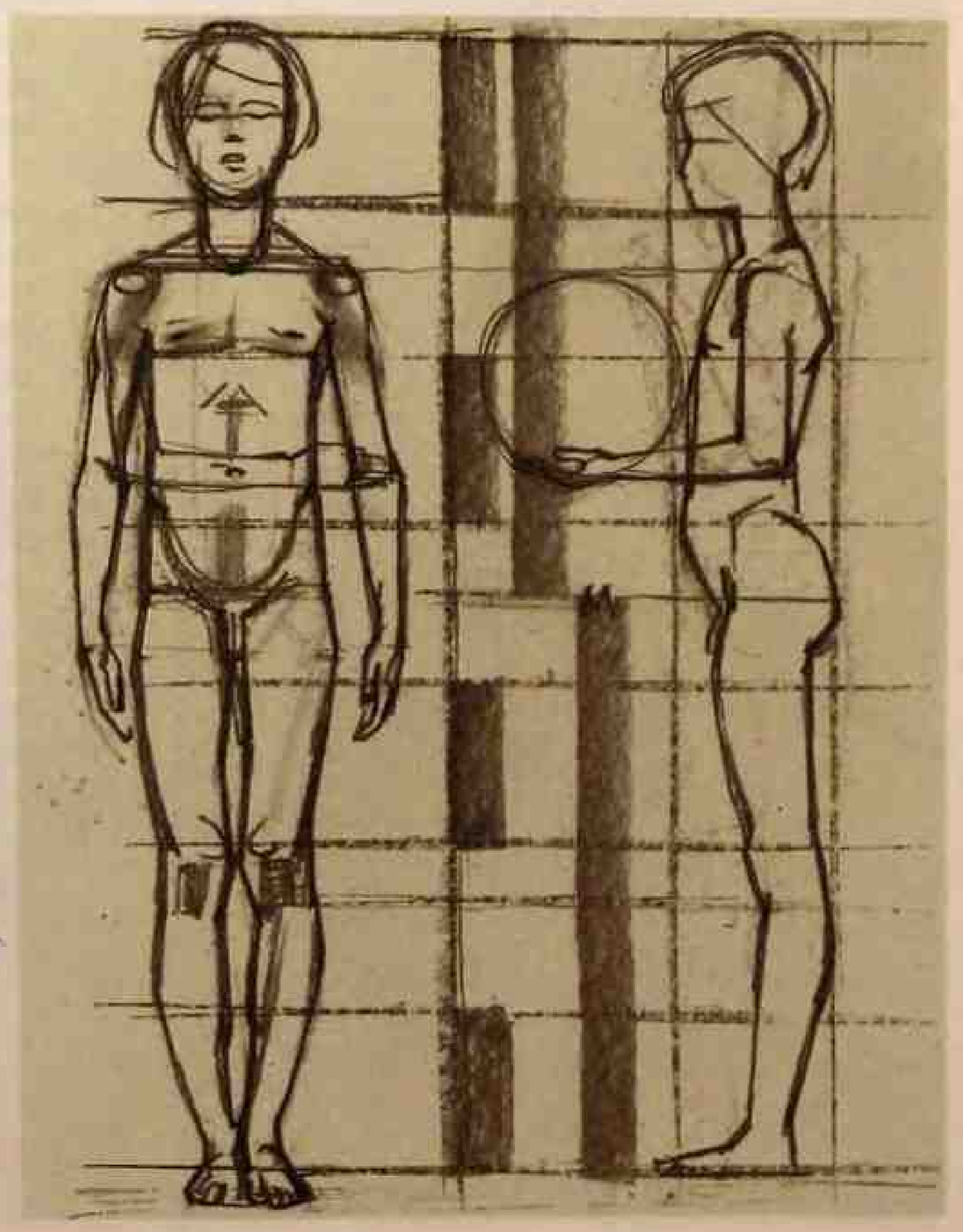
Учебные рекомендации по созданию образа мальчика (стр. 51, внизу): рисунок возвращается к образу 12-летнего мальчика допубертатной фазы. В этюдах этой возрастной группы необходимо реализовать следующее:

- Точно определить канон как критерий выражения детскости, здесь – 7 ВГ.
- Установить центр тела = лобковое возвышение, и, таким образом, равенство верхней и нижней высоты.
- Перепроверить уровень высоты запястья в соотношении с большим вертелом (видно на примере).
- Определить ширину плеч и бедер, которые здесь оказываются одинаковыми.
- Разработать общий вид во фронтальном ракурсе в его параллельных контурах.
- Подчеркнуть края форм, указывая на слабую мышечную и кожную набивку; подмышечное и лобковое оволосение отсутствует.
- Выделить переходы форм между бедром и голенью, что еще больше выделяет костлявость коленной формы.
- Передать еще по-детски овальную форму с помощью лицевого сечения.
- Лицо еще не потеряло свою по-детски нежную форму. Определите ось глаз и отметьте, что нижняя половина лица немного короче верхней. Проход лба – отвесный.

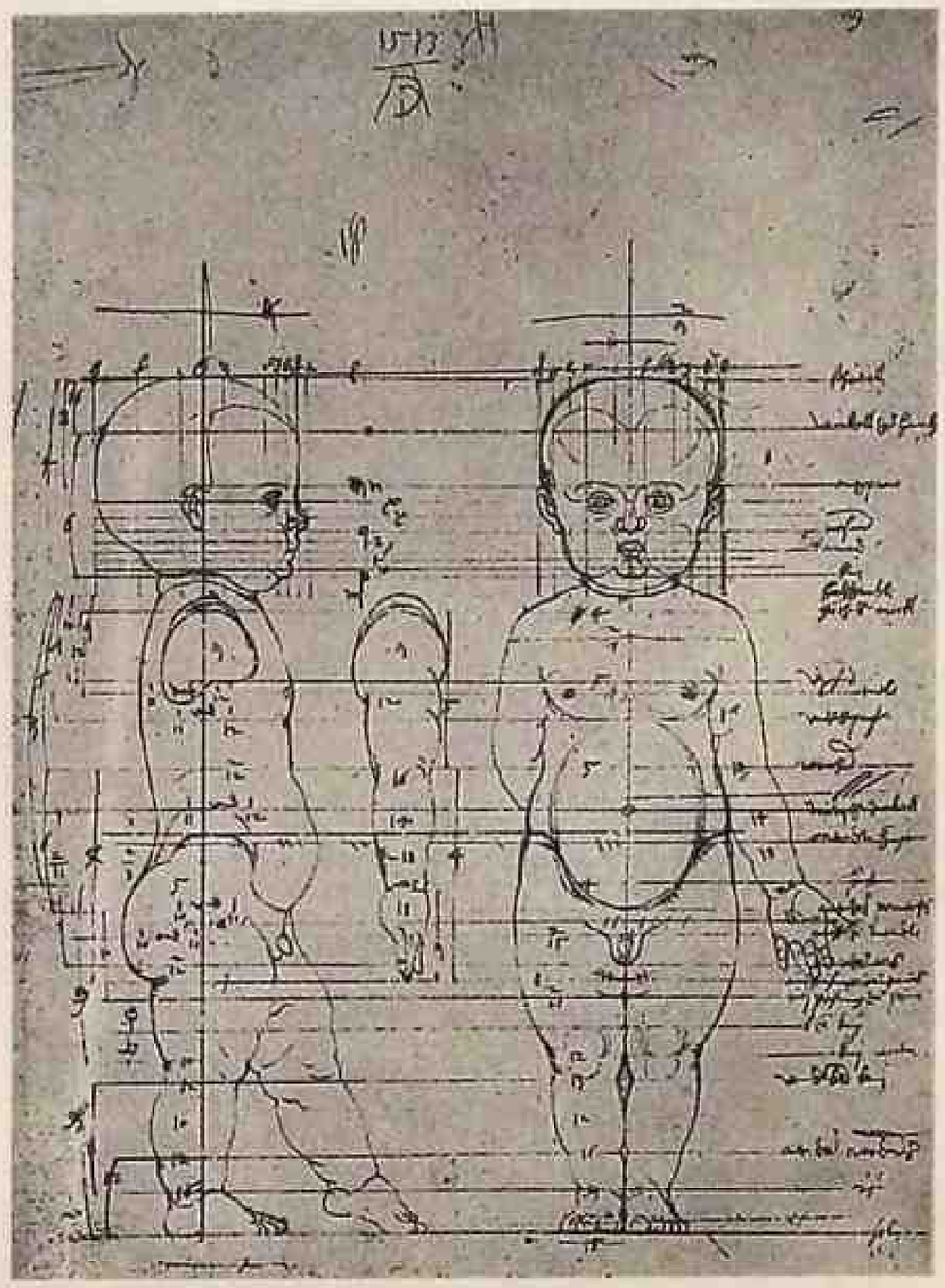
Все отмеченные признаки отражают положение вещей, при котором тело мальчика в его пропорциях и характерных деталях приближается к телу девочки.



Пропорции 12-летней девочки, рост – ок. 142 см, канон – 7 ВГ (форма девочки в первой пубертатной фазе).
Обратите внимание на аналогии высоты ног и туловища!

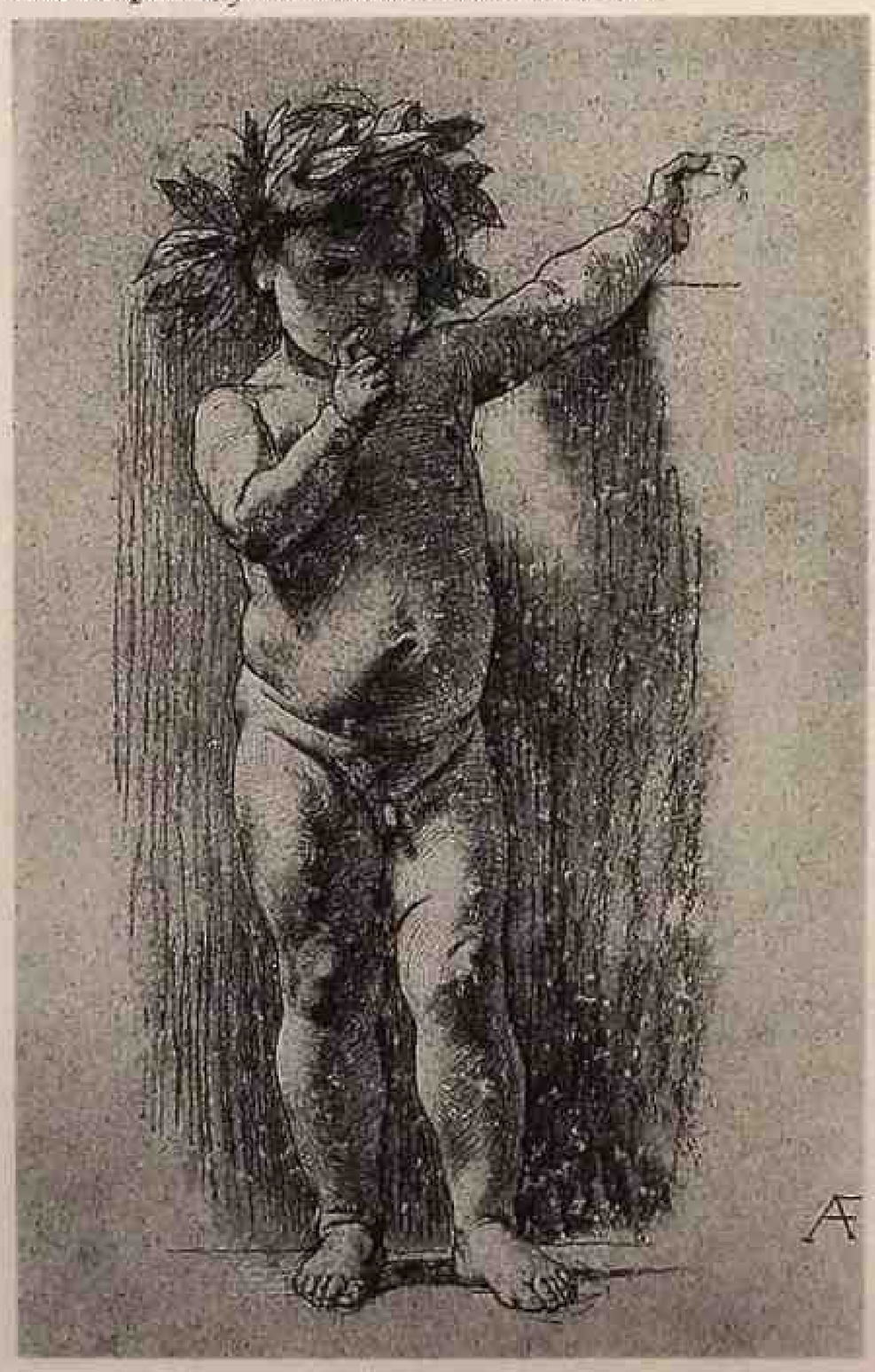


Пропорции 12-летнего мальчика, канон – 7 ВГ.



Альбрехт Дюрер (1471–1528). Конструирование тела маленького ребенка, 1513

Ансельм Фейербах (1829–1880). Этюд ребенка: прислушивающийся, увенчанный венком мальчик



Фигура маленького ребенка (от 2 до 5 лет) и ребенка в допубертатной фазе (от 7 до 10,5 лет)

Исследование пропорций фигуры ребенка началось в период Ренессанса (Дюрер) и пережило свой расцвет в искусстве барокко (Рубенс, Хоогстратен). Какие можно сделать выводы на основе их работ?

Левая фигура:

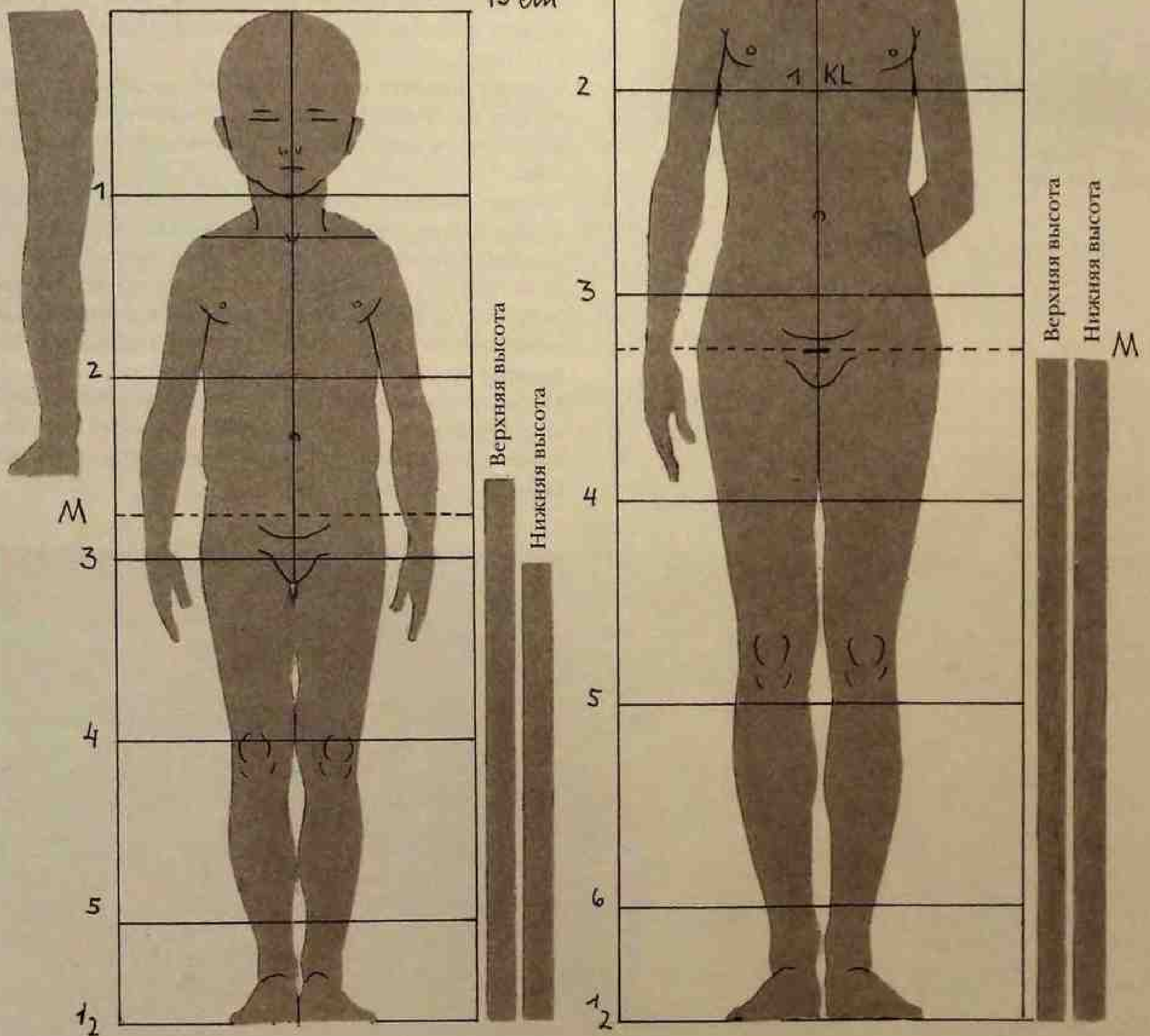
- В общем следовании канону ок. 5,5 ВГ при возрасте 4 года.
- Из-за полного туловища (живот!) боковые формы имеют тенденцию к округлению по сторонам (см. горизонтальные полосы при сравнении ширины).
- Мягкие формы лица с высоким и еще не полностью развитым лицевым черепом (ось глаз находится под центром головы; нависающий, высокий лоб).
- Преобладание массы туловища и высоты над короткими ногами и руками (лобковая кость – под центром тела, см. вертикальные полосы при сравнении высоты).
- Наличие богатой жировой набивки с образованием множества ямочек и глубоких складок, бочкообразный животик.

Правая фигура (ок. 10 лет, школьный возраст, допубертатный период):

- Растягивание пропорций с достижением равенства верхней и нижней высоты (завершение первого изменения образа происходит в возрасте 7 лет, появляется стройность, дальнейшее развитие в масштабах тела происходит без качественных изменений).
- Начинающееся образование формы талии.
- Начинается канон 6,5 ВГ, лобковое возвышение – на расстоянии 3,5 ВГ.
- Ширина груди составляет 1 ВГ, меньше ширины таза.
- Расстояние от оси глаз до кончика подбородка еще короче, чем от оси глаз до макушки.
- Лицевое сечение в целом тоньше, чем у ребенка.

В то время как, исходя из контуров тела маленького ребенка, нельзя провести различия между мальчиком и девочкой (нейтральный возраст), формы детей-школьников после первого изменения образа уже определяются как формы девочки и мальчика (бисексуальный возраст).

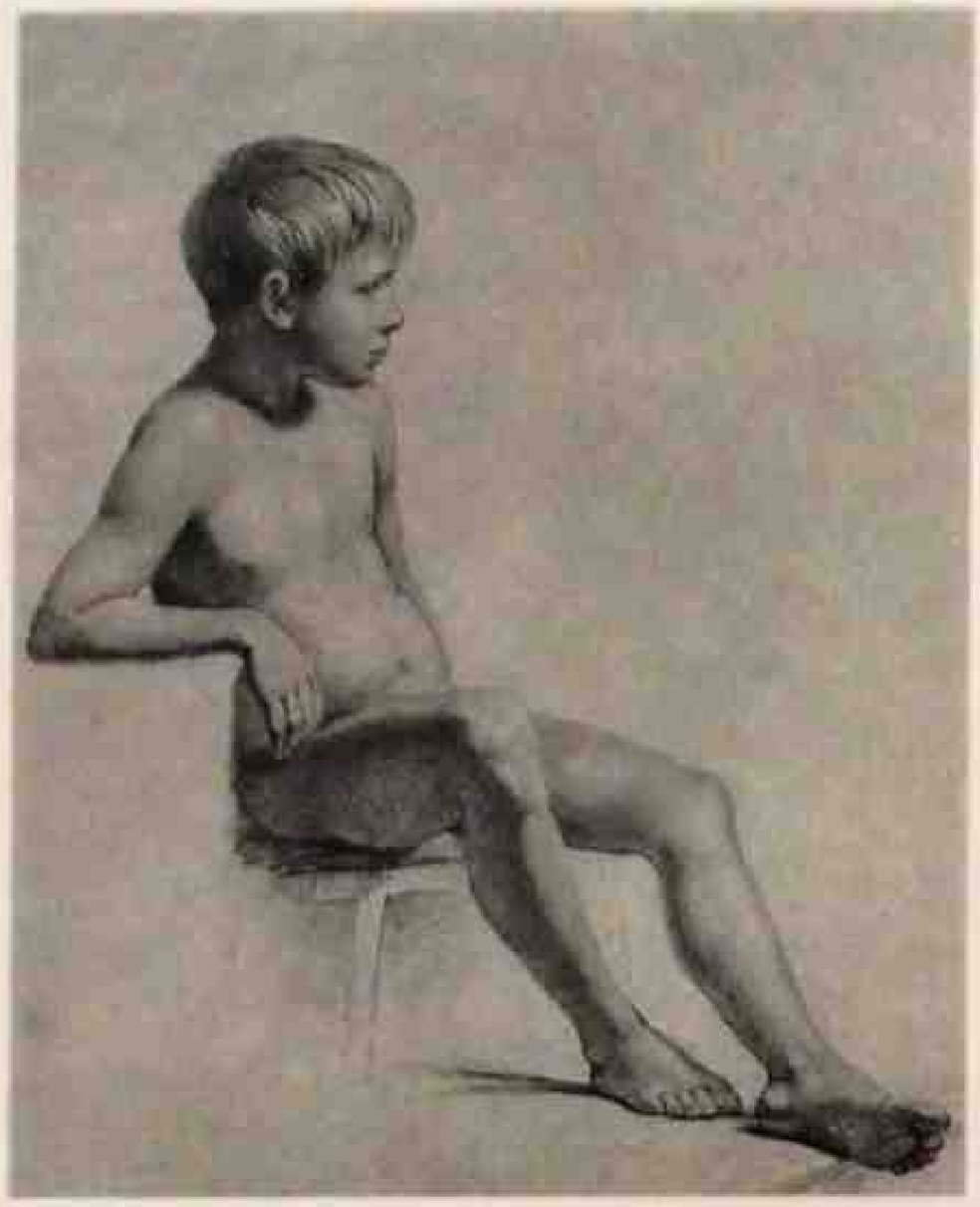
Пропорции маленького 4-летнего ребенка и ребенка-школьника ок. 10 лет



4 года.
Форма маленького ребенка

Ок. 10 лет.
Форма ребенка-школьника, допубертатная фаза

Эту книгу купил и сфотографировал Анатолий Б.
2016 г.



Эдуард Мейергейм (1808–1875). Сидящий мальчик, правая ротация

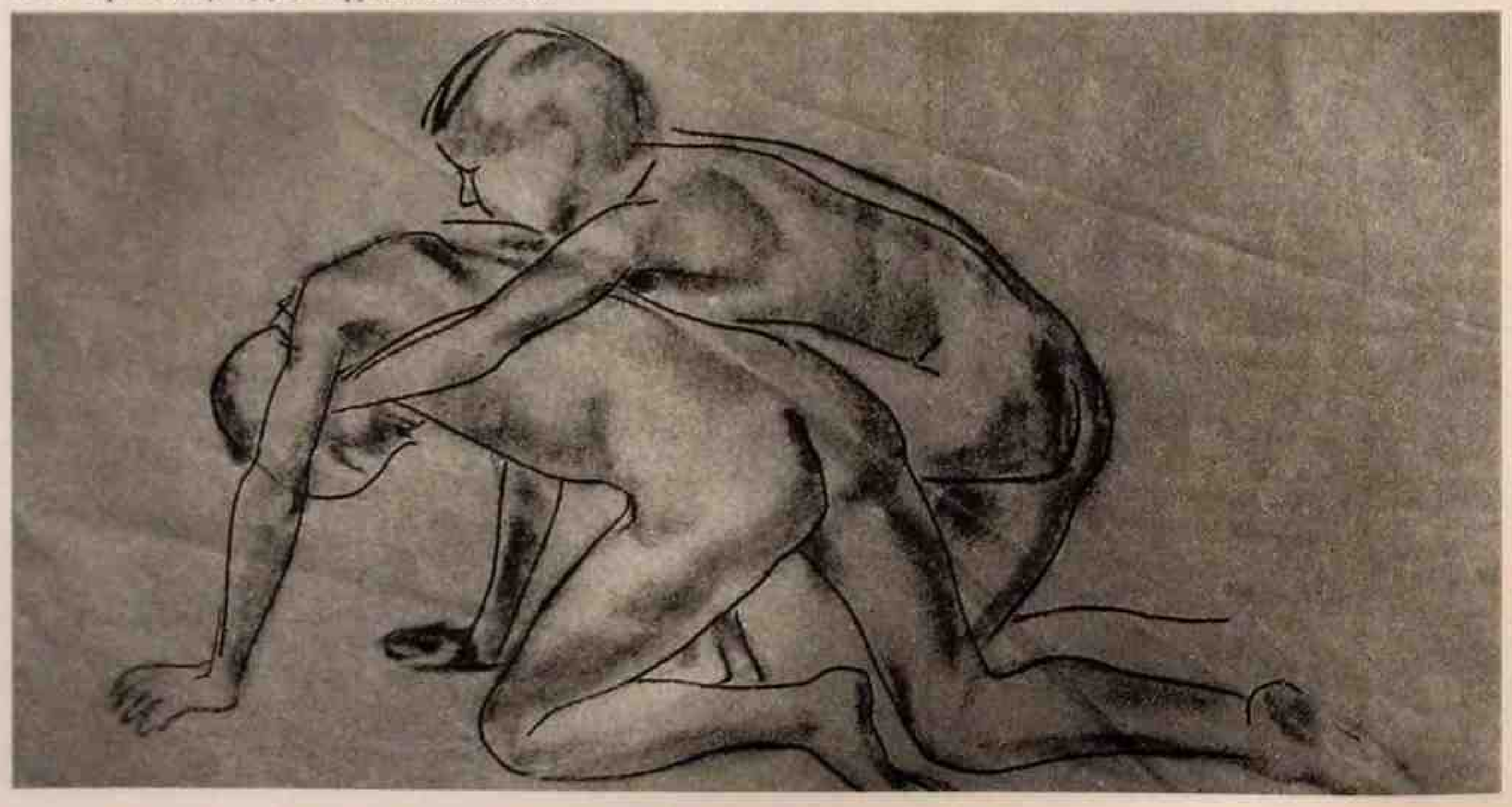
Эскизы фигур молодых людей

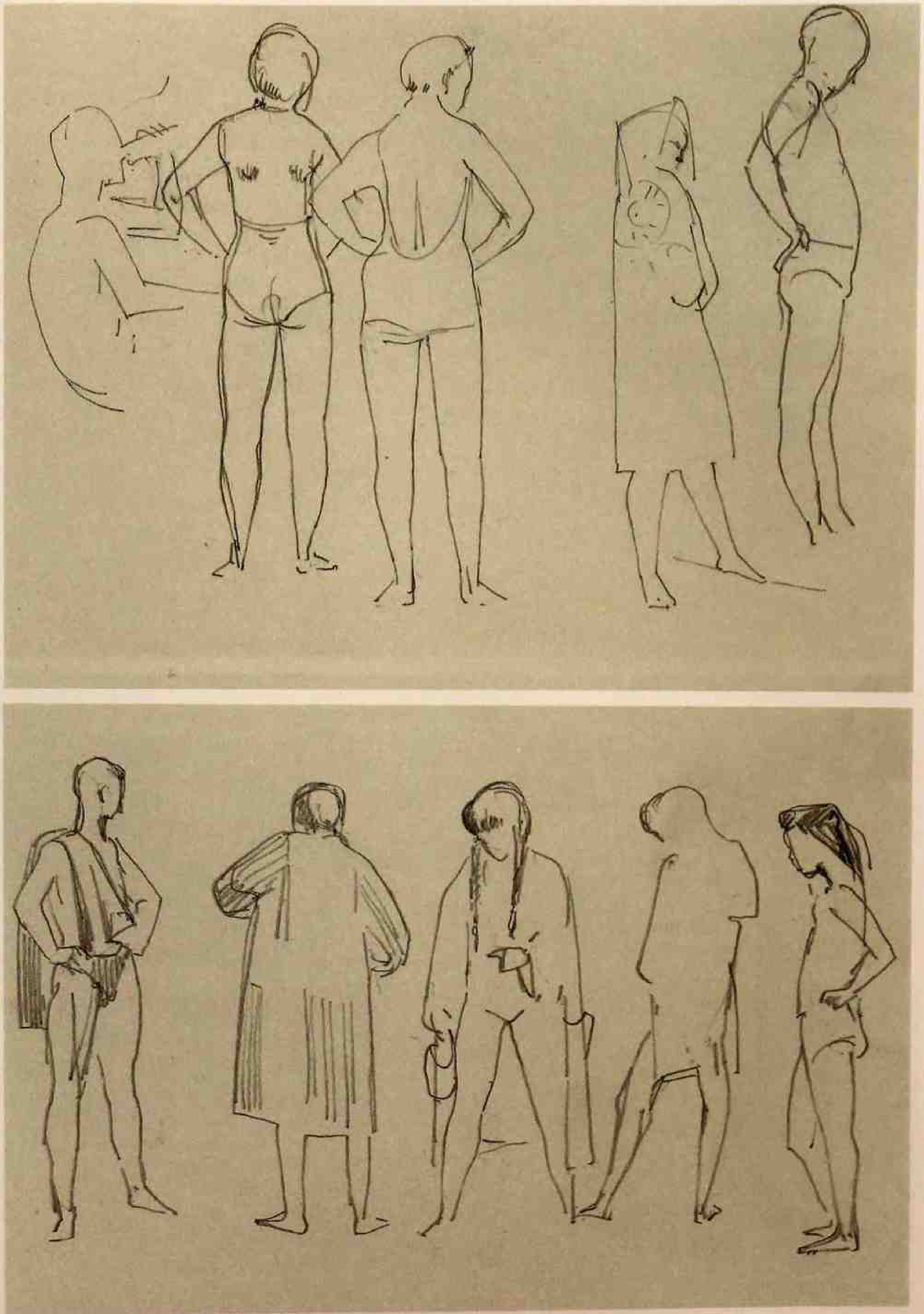
Стр. 65–67

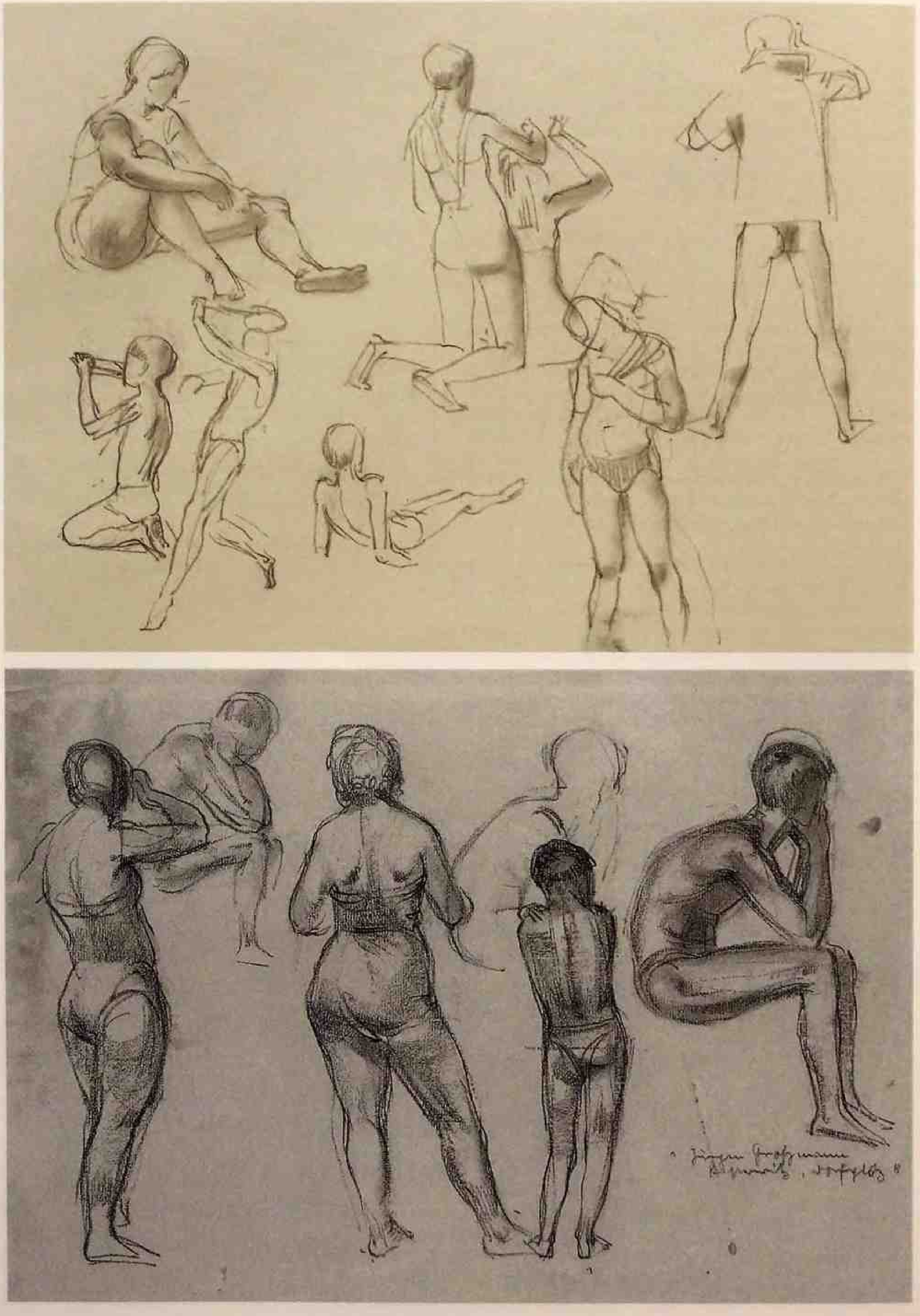
Эскизы взрослых людей делаются чаще, чем эскизы специфических возрастных форм – детей и юношей. Как будет отмечено позже, речь идет совершенно не об определенном ребенке или форме определенного ребенка, а о типичных формах совершенно определенного возраста. Группировка по возрасту происходит исходя из движений и жестов, поз стоя и сидя, но самые впечатляющие признаки дают соотношения частей тела.

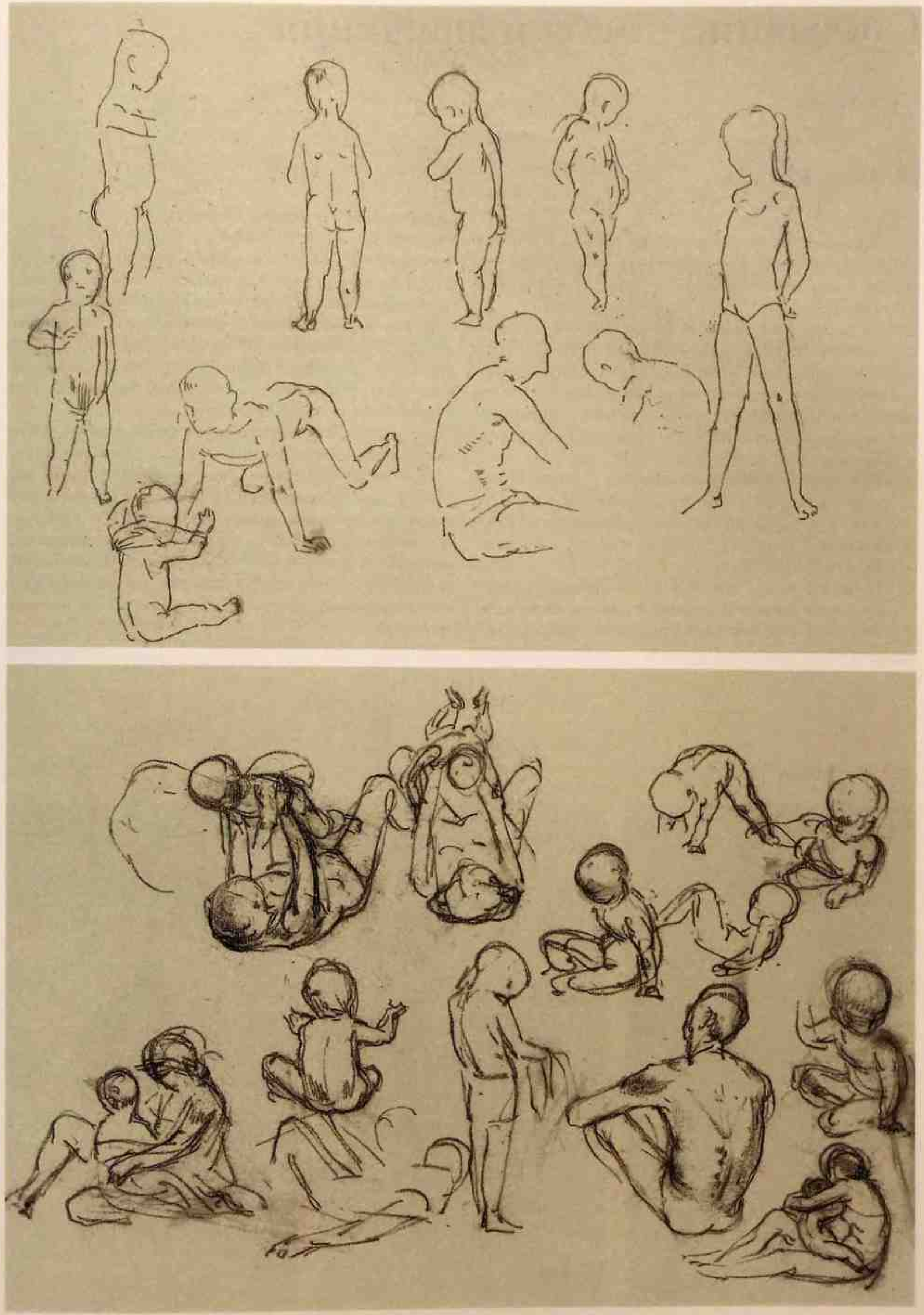
- В первую очередь ориентируйтесь на телесную целостность и, исходя из нее, судите о величине головы и длине ног.
- На визирование и визуальные измерения карандашом из-за постоянного движения часто нет времени, поэтому нормы соизмерения частей ценятся высоко (возраст и соотношения взаимосвязаны).
- Перед началом работы следует еще раз – мысленно или на практике – уточнить закономерность образования форм.
- Следует помнить простое правило: чем больше голова, тем мы ближе к формам маленького ребенка, чем меньше, тем отчетливее сближение с формами взрослых.
- Следует оценить высоту конечностей, их мощность и мускулатуру (гладкая, тонкая, мягкая, полная, выделенная) и работать с ними сообразно возрасту.
- Если принять во внимание позы и жесты детей, в глаза бросается типичный признак: в положении стоя невозможно полное распрямление коленей (см. стр. 67, наверху, кривая линия бедра еще плоская).
- Не следует заставлять позировать детей в стадии перехода в фазу юношества, потому что в таком случае они утратят естественную раскрепощенность и грацию позы.

Э. А. Тырса (1887–1942). Дерущиеся мальчики









Состояние покоя и движения

Этюды кистью

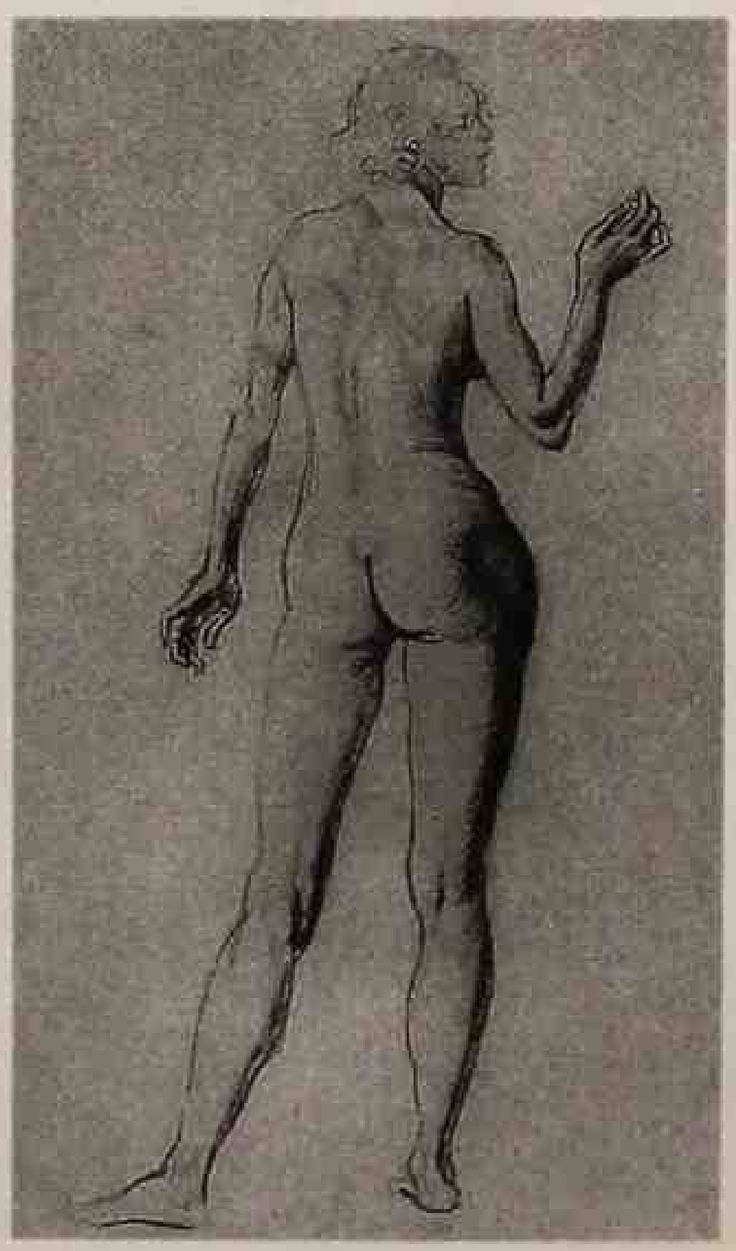
Стр. 70
Мы продолжаем углублять наши умения в определении пропорций и переходим к тому, чтобы использовать их при передаче статичных и динамичных положений.
Схема на стр. 69 исходит прежде всего из визуального и кинестетического опыта, который безошибочно дает информацию о сохраненном и нарушенном состоянии равновесия. Здесь мы приводим несколько элементарных примеров, в которых отражены соответствующие визуальные и телесные переживания:

- Все фигуры с красным цветом, в положениях в форме буквы G, вертикальном, лежа, сидя – это случаи, в которых центр тяжести поддерживает состояние, сохраняющее равновесие (положение покоя).
- Нижний ряд в желтом цвете демонстрирует принудительное нарушение равновесия (падение, опрокидывание вперед, занятия спортом).

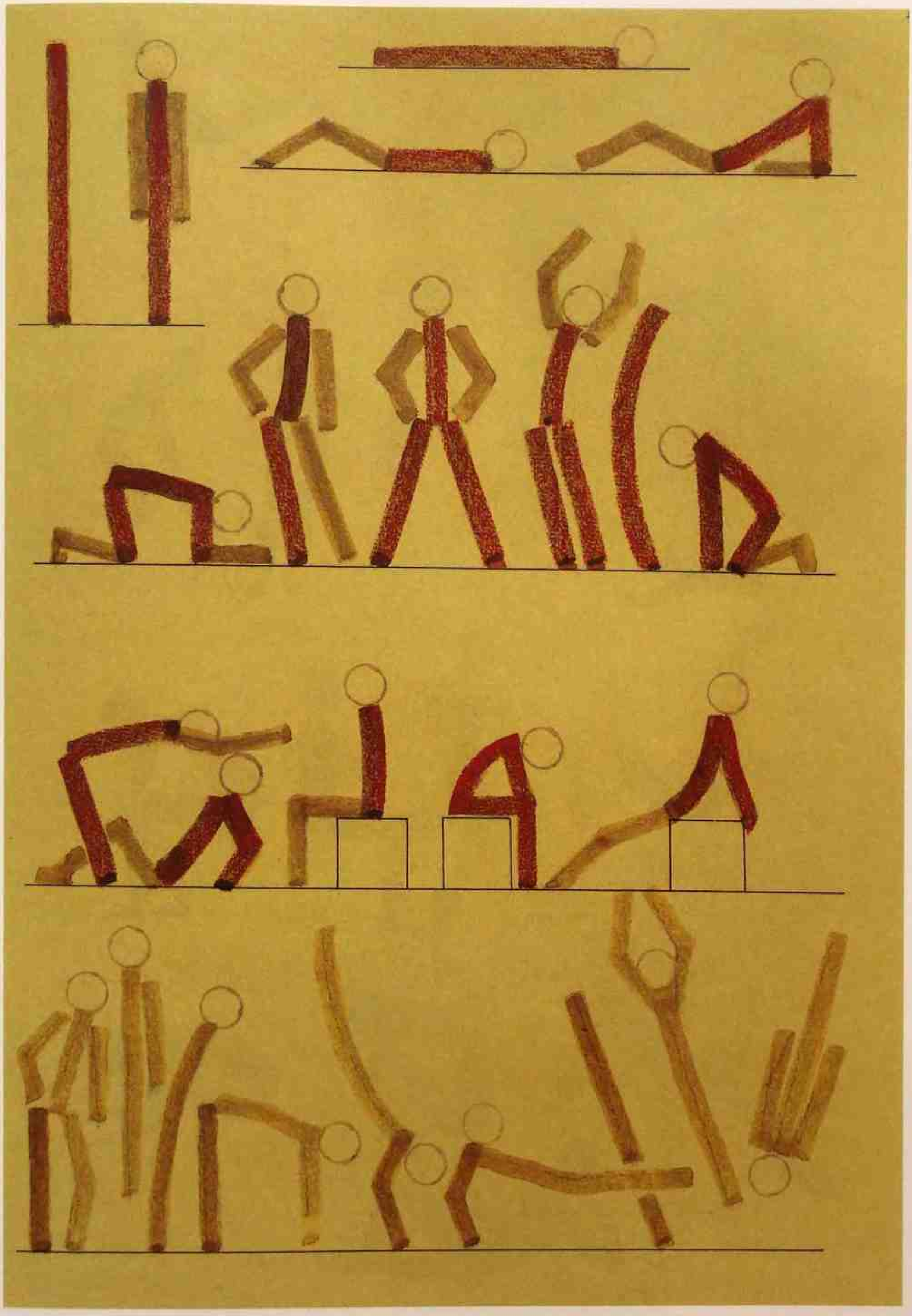
Упражнения для этюдов кистью (стр. 70)
Мы изображаем положения покоя и движения, которые за несколько секунд должны быть переданы несколькими быстрыми мазками кистью. Без обращения к телесности акцент делается только на ритмически окрашенном состоянии покоя и движения. Читателю будет несложно вновь открыть для себя на стр. 70 формы, элементарно представленные на стр. 69, только уже применительно к работе кистью.
Подвижный оттиск штампом пропорций служит изображению состояний покоя и движения.
Тот, кто не доверяет указанному упражнению, для создания пропорциональных фигур должен вырезать из подходящего материала отдельные части тела, которые будут частично накладываться друг на друга в местах просверленных точек, и сделать оттиск (слева наверху: сложенные вместе отдельные части; справа рядом: сложенная фигура).

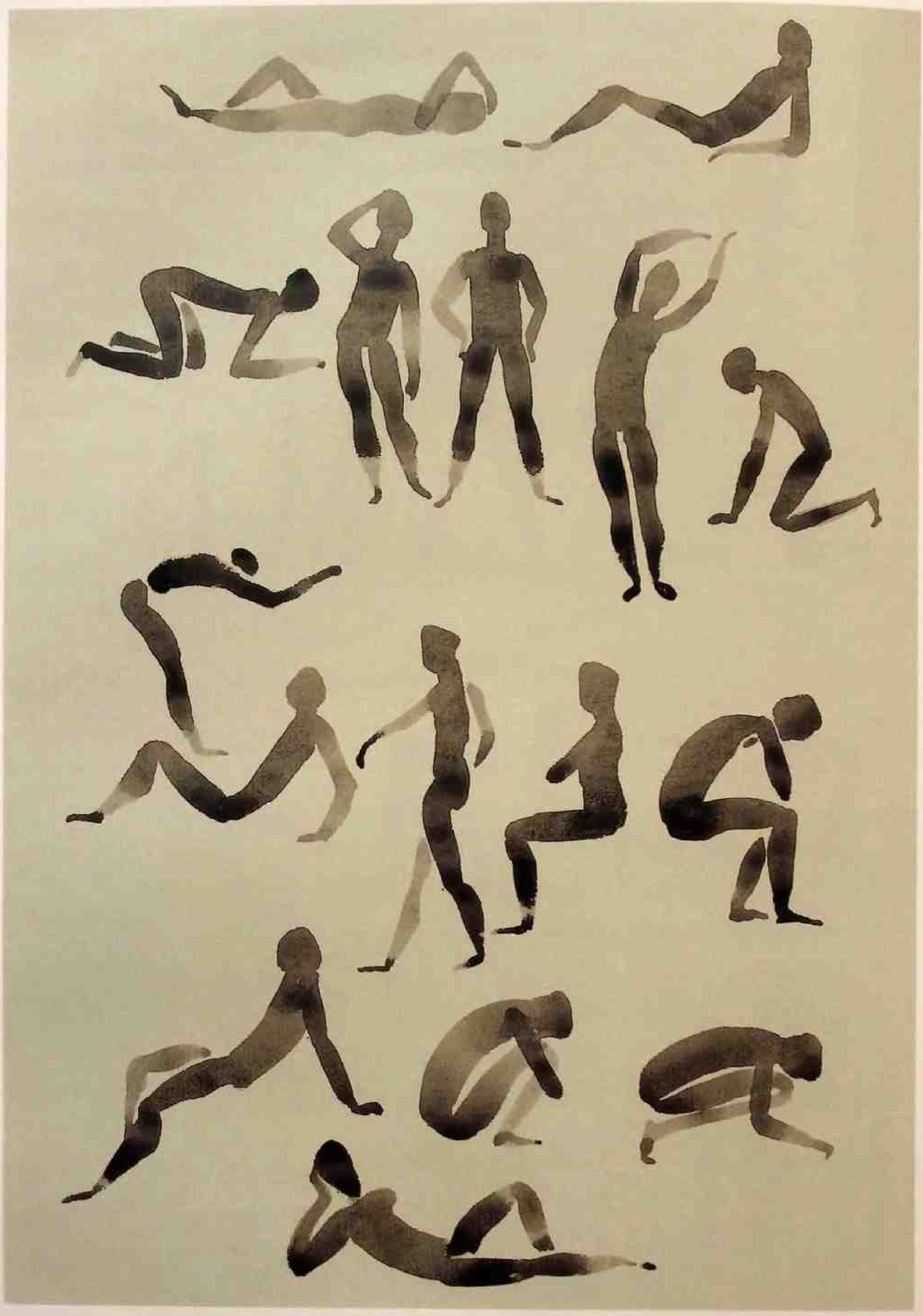
В. В. Лебедев (1891–1967). Этюд обнаженной натуры, 1926

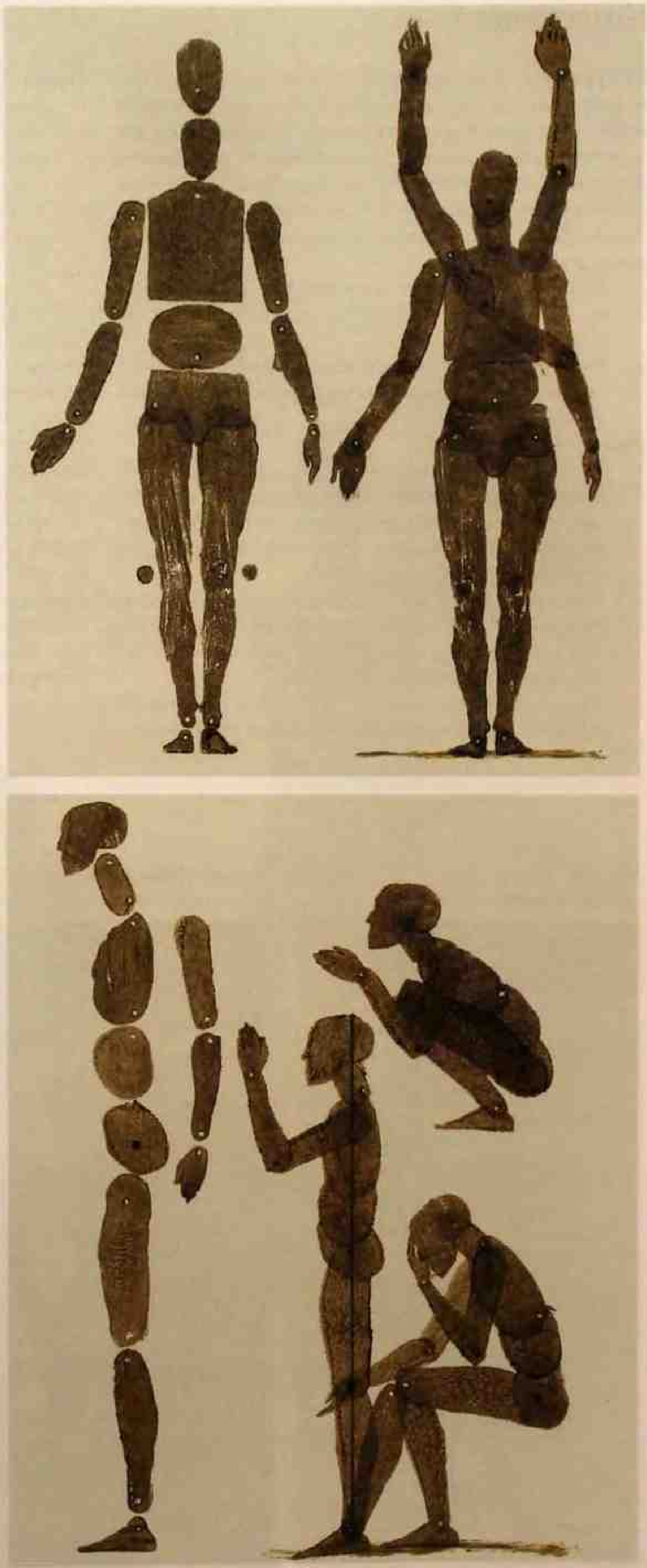
Огастус Джон (1878–1961). Стоящая обнаженная женщина. Контрапост, ок. 1906



Георг Кольбе (1877–1947). Женщина, сидящая на корточках







Контрапост

Контрапост (контрастное расположение симметричных частей тела) выступает на передний план, если необходимо передать напряженное положение одной ноги и расслабленное положение другой. Это функциональное действие последовательно распространяется на все тело.

Левая фигура (несущие формы выделены красно-коричневым):

- Положение на двух равномерно нагруженных опорах, центр тяжести S1 – над центром опорной поверхности.
- Ось симметрии – вертикальная (позвоночник), остальные оси (таз, плечи) проходят горизонтально.

Центральная фигура:

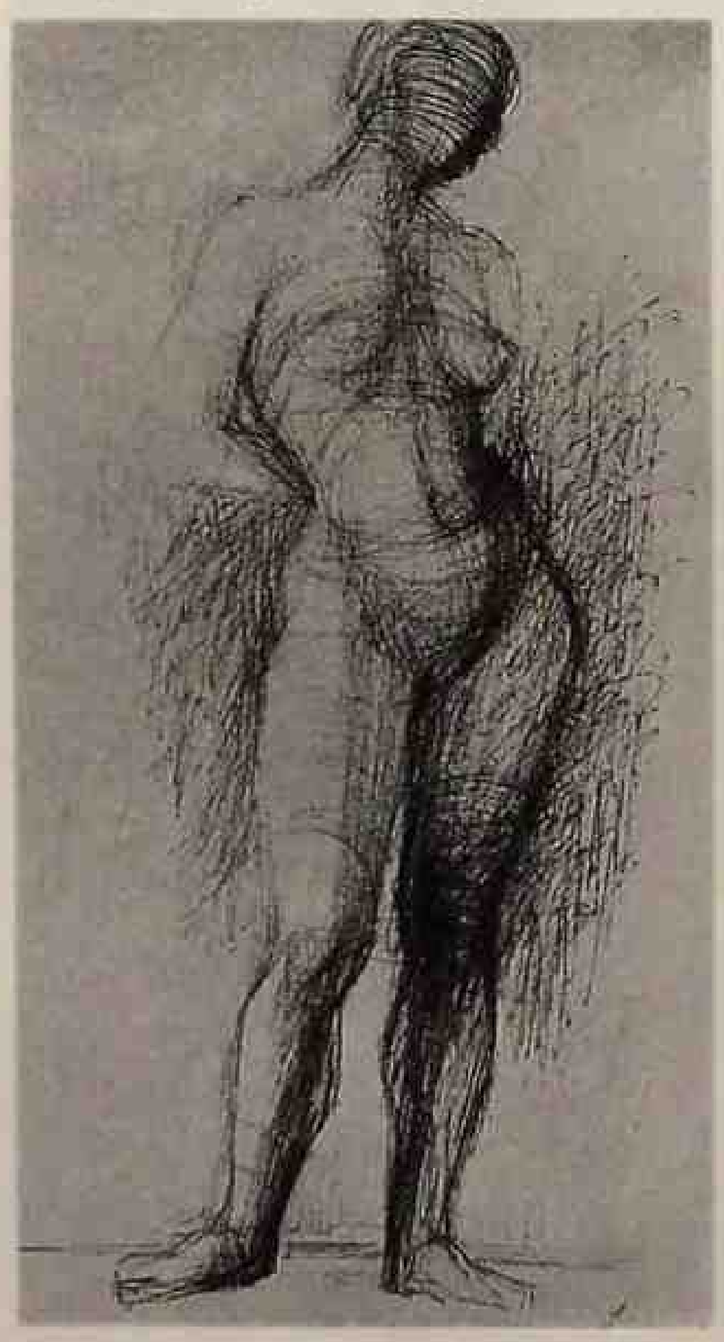
- Расслабленная нога (серая) не является опорой, поэтому происходит передвижение центра тяжести из-за перемещения таза от S1 к S2 через середину оставшейся опорной поверхности (= половина ширины стопы).
- Сильно наклоненная из-за передвижения таза опорная нога, сползание таза на оставшуюся без опоры сторону, с компенсирующим положением расслабленной ноги.
- Линейное представление верхней половины тела, если оно не пытается выравнять равновесие.

Правая фигура:

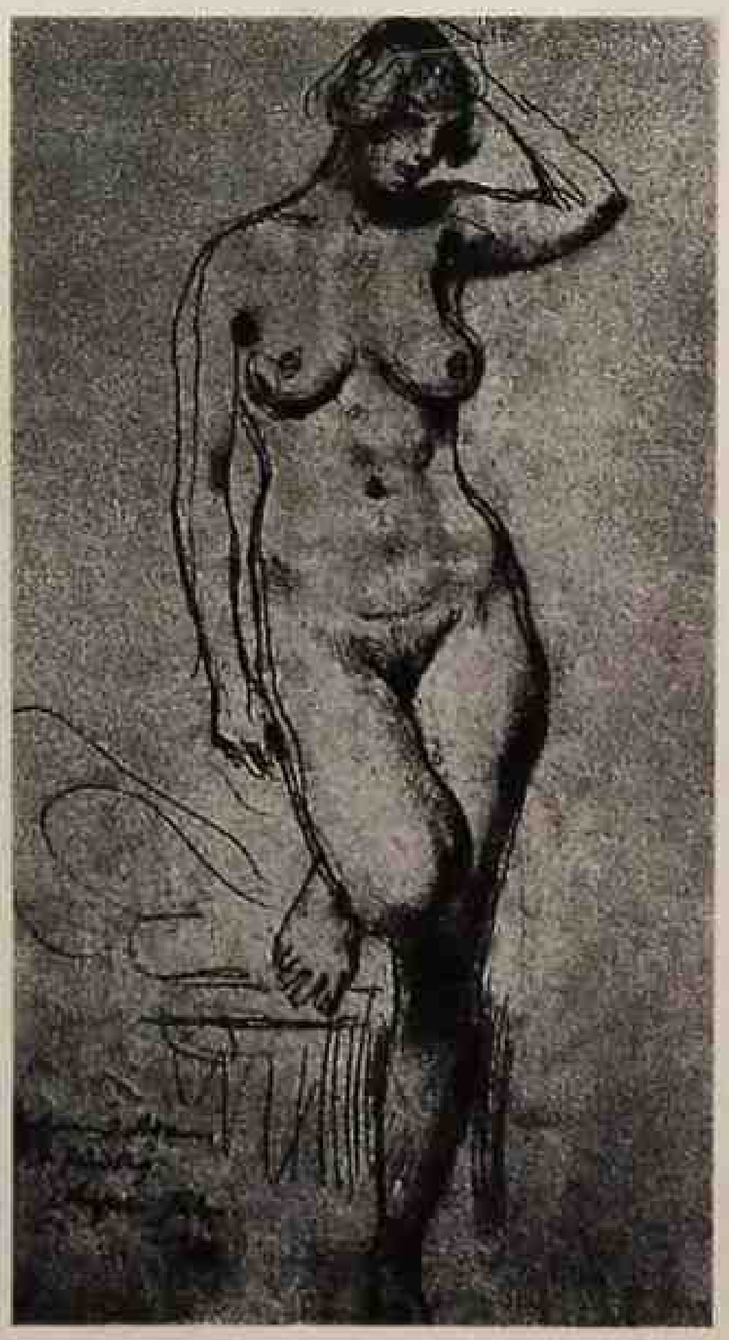
- Компенсация достигнута, причем позвоночник изгибается, в верхней части тела достигается равновесие.
- Отсюда возникает искривление позвоночника в форме буквы C, вогнутость искривления происходит с опорной стороны.
- Плечевой пояс в его мускульной связи с позвоночником следует за наклоном (сползание оси в сторону опорной поверхности).

Как правило, шейная выемка может рассекаться линией силы тяжести. Решающим критерием, однако, для компенсирующего (настоящего) контрапоста остается отношение положения центра тяжести внутри таза по сравнению с остальной опорой, иначе фигура упадет. Переменчивая игра несущих и поддерживаемых сил, застывших масс (сторона опорной ноги) и вытянутых текучих форм (расслабленная нога) в качестве мотива, со времен Поликтета (V век до н. э.) до наших дней дает в итоге напряженное строение фигуры, заключенное в единстве противоположностей (см. здесь стр. 68, в центре, а также нижний ряд изображений на этой странице).

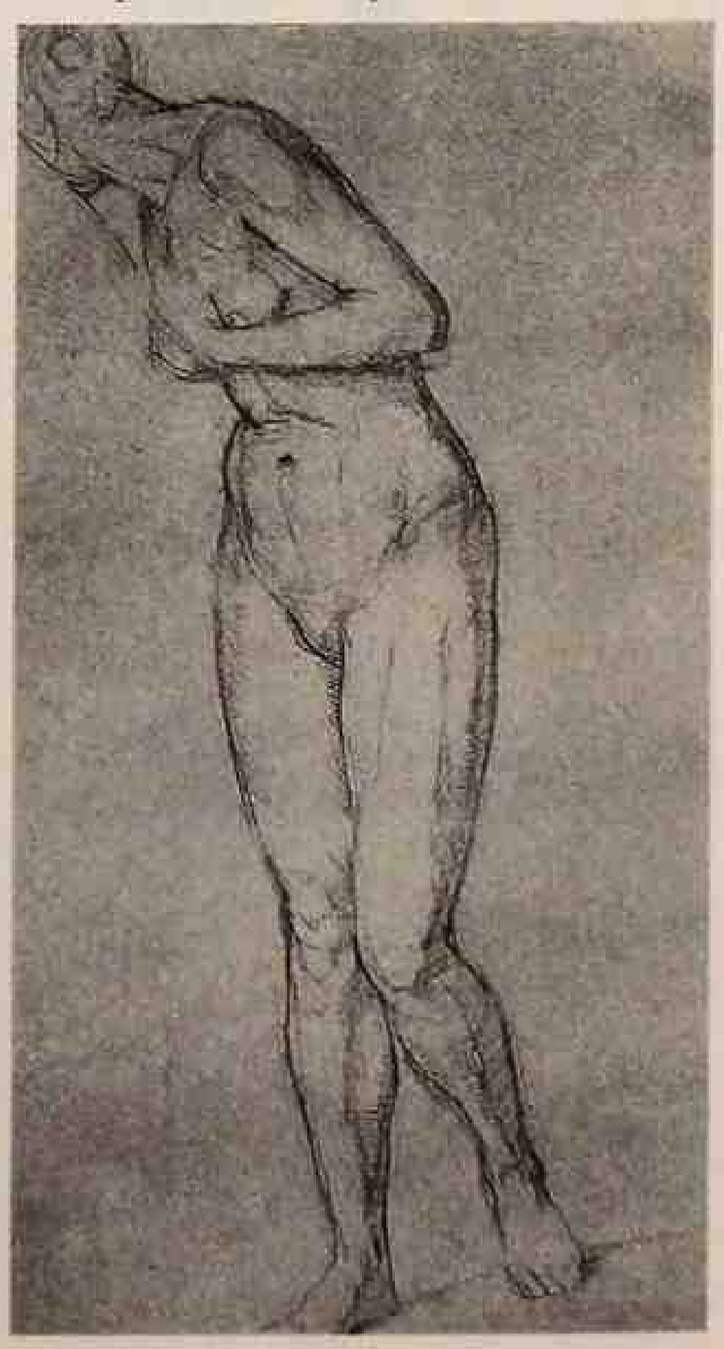
Хельмут Хейнце (1932). Контрапост стоящей женщины, вид спереди

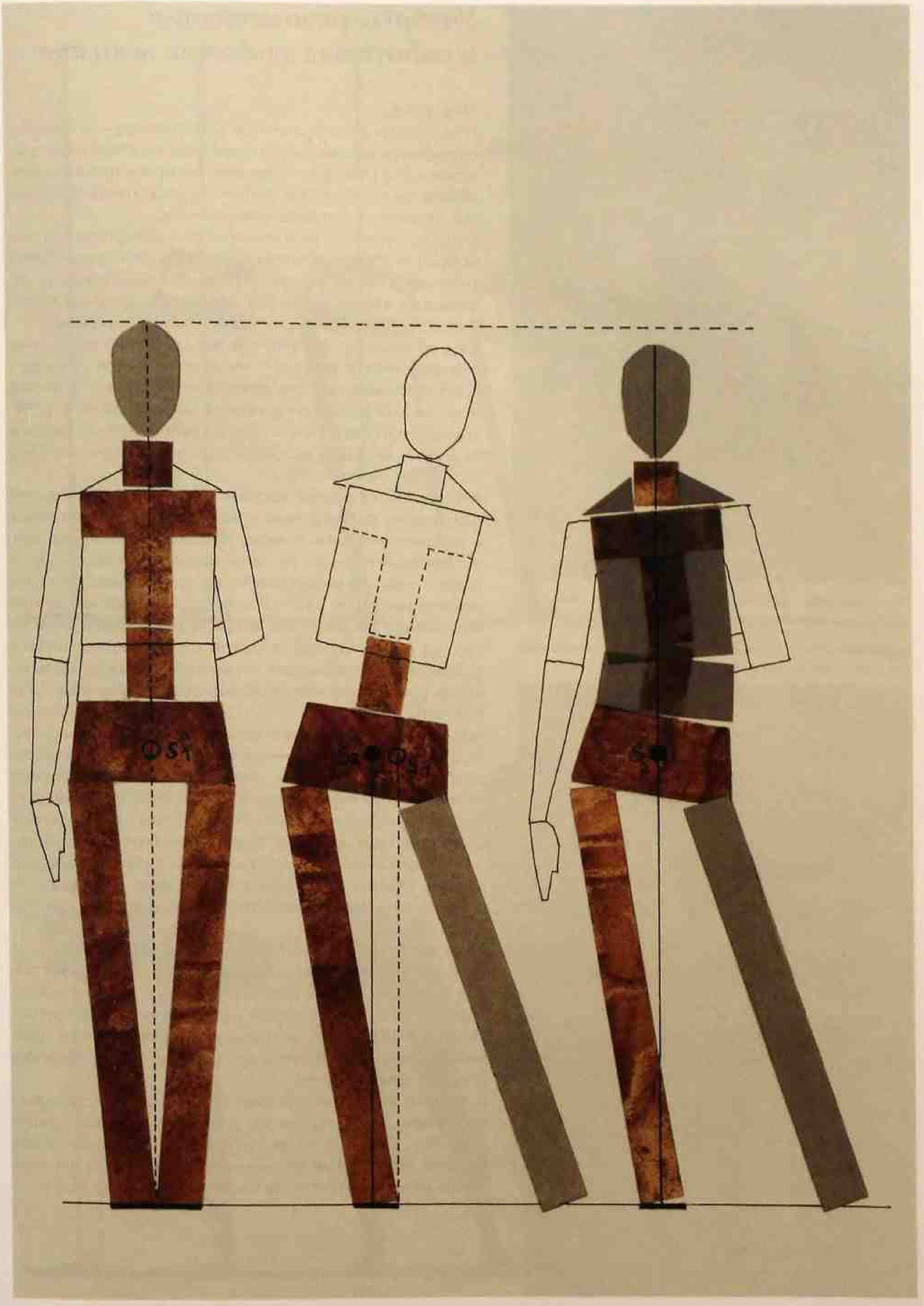


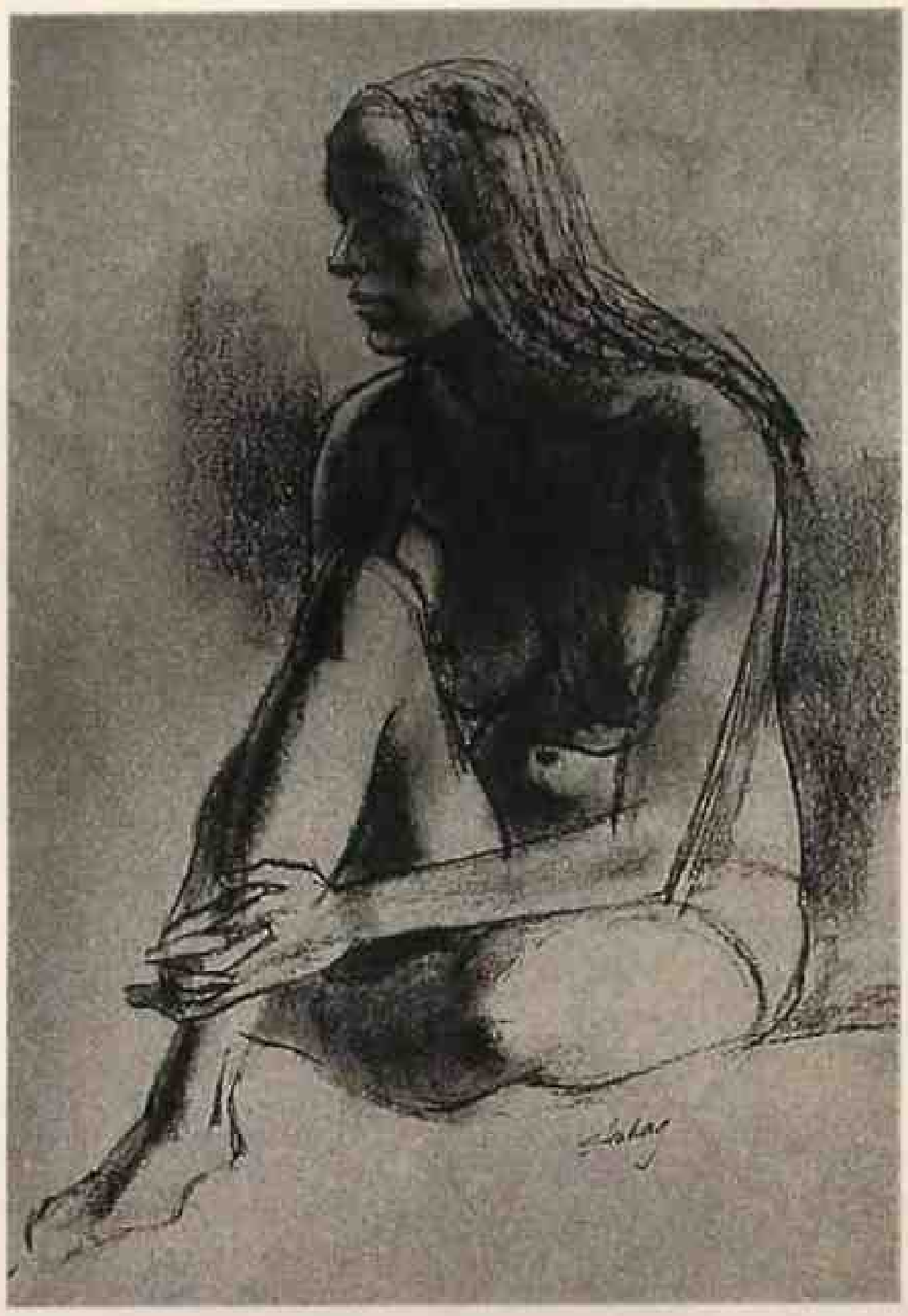
Августус Джон (1878–1961). Обнаженная девушка с отведенной назад ногой



Альфред Ретель (1816–1859). Этюд к «Королеве Лангобардов»







Рон Стинберг (Шотландия). Сидящая женщина. Двадцатиминутный эскиз

Теофил-Александр Стейнлен (1859–1923). Рисунок сидящей обнаженной женщины, 1898

Учебные рекомендации и работа над альбомом эскизов

Стр. 75–83

Подготовка к изображению контрапоста соответствует рабочим этапам со стр. 75; каркас не следует воспринимать как готовую схему, его нужно воспроизводить, исходя из постоянных закономерных отношений центра тяжести и опорной поверхности.

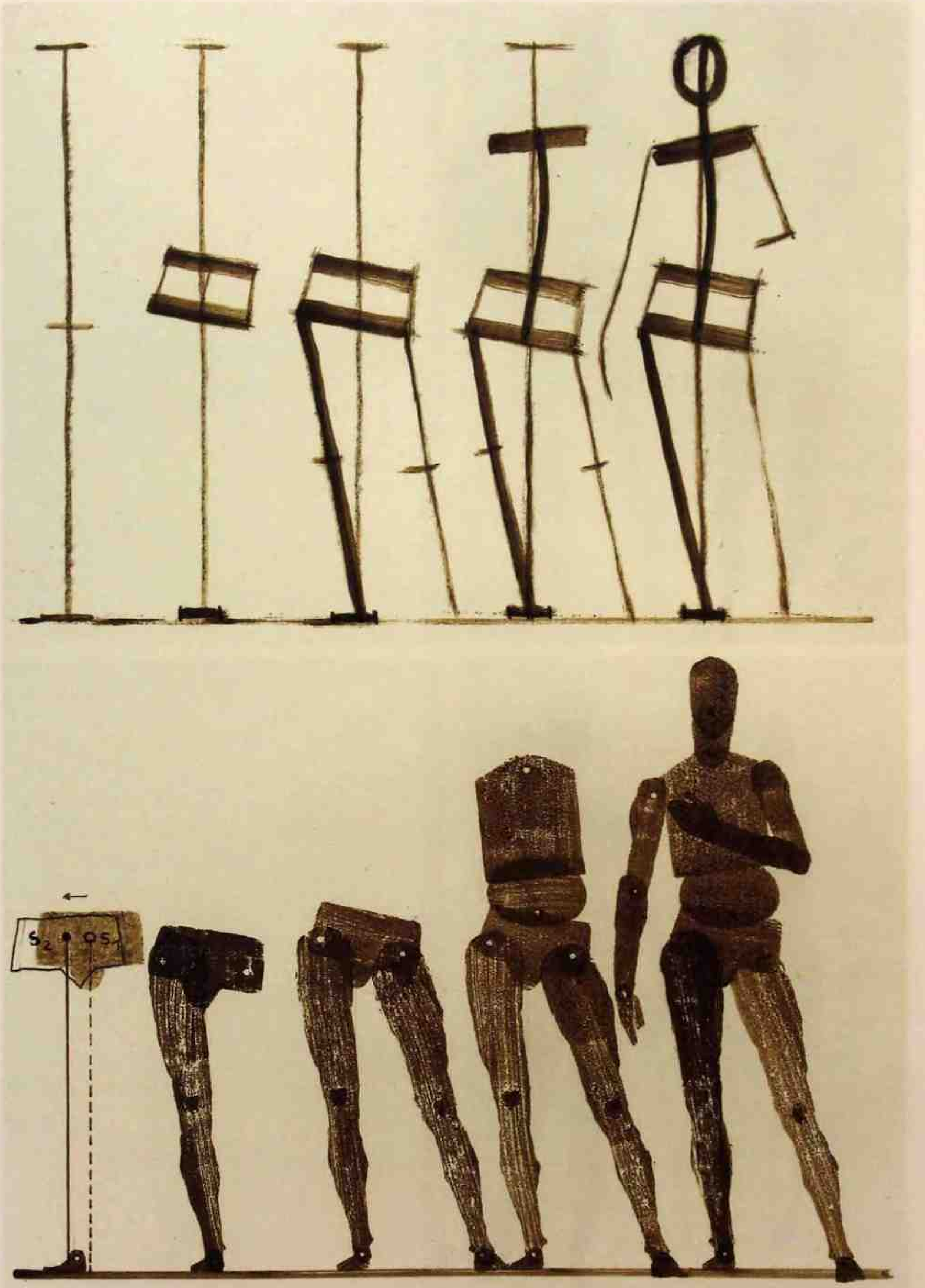
Стр. 75, нижний ряд: построение контрапоста с помощью подвижного штампа пропорций соответствует рабочим этапам верхнего ряда. В дидактическом отношении важно провести линию из середины стопы и наметить передвижение таза в целом (линейно).

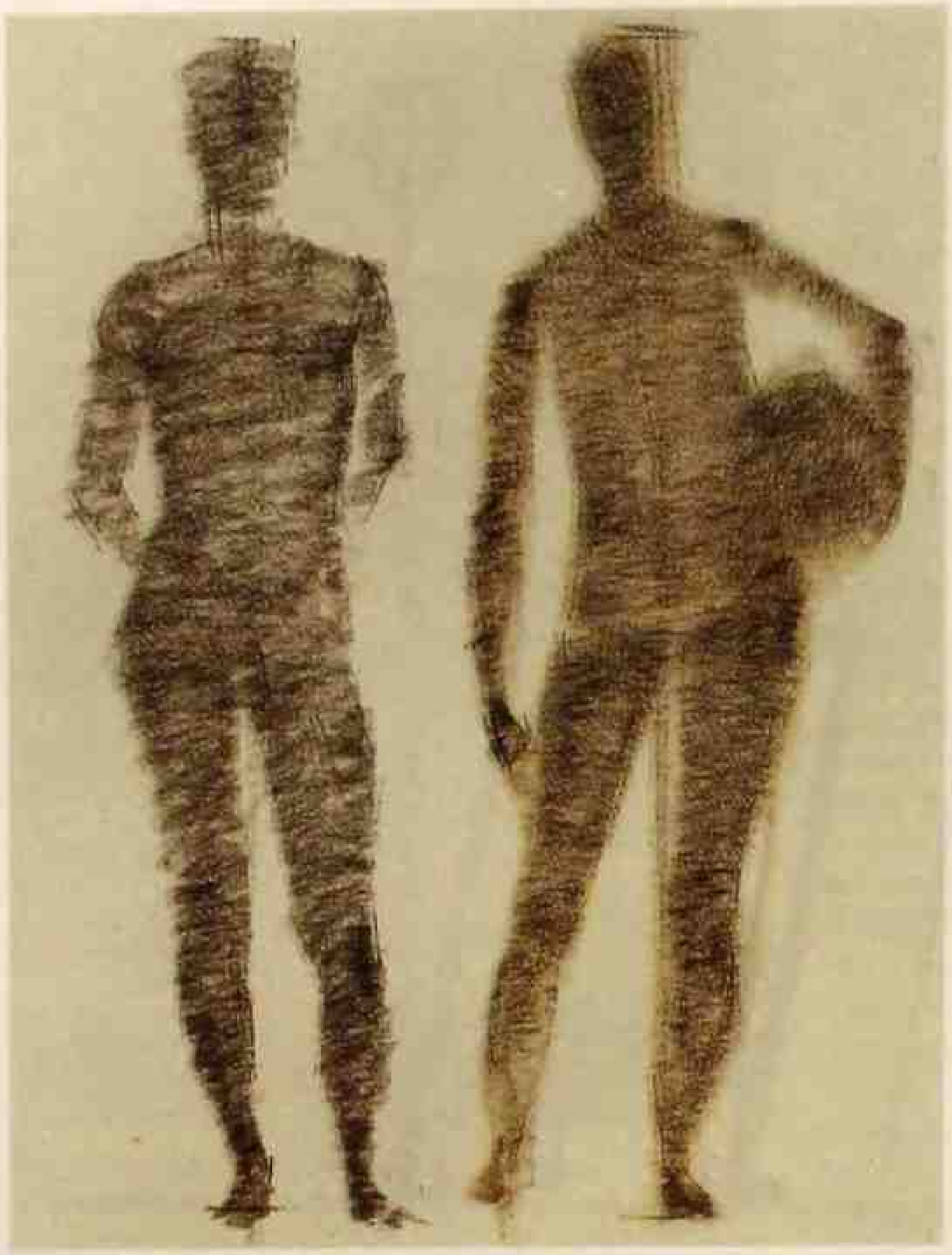
Стр. 76 наверху: фигура, как и в схеме на стр. 29, рассматривается в качестве этюда пропорций, однако с дополнительными изменениями в статике, которые показывают проработку общего колебания на стр. 76, внизу. Попытайтесь полусухой грубой кистью двигаться вниз – не делая предварительного наброска! (Первый этап показан слева).

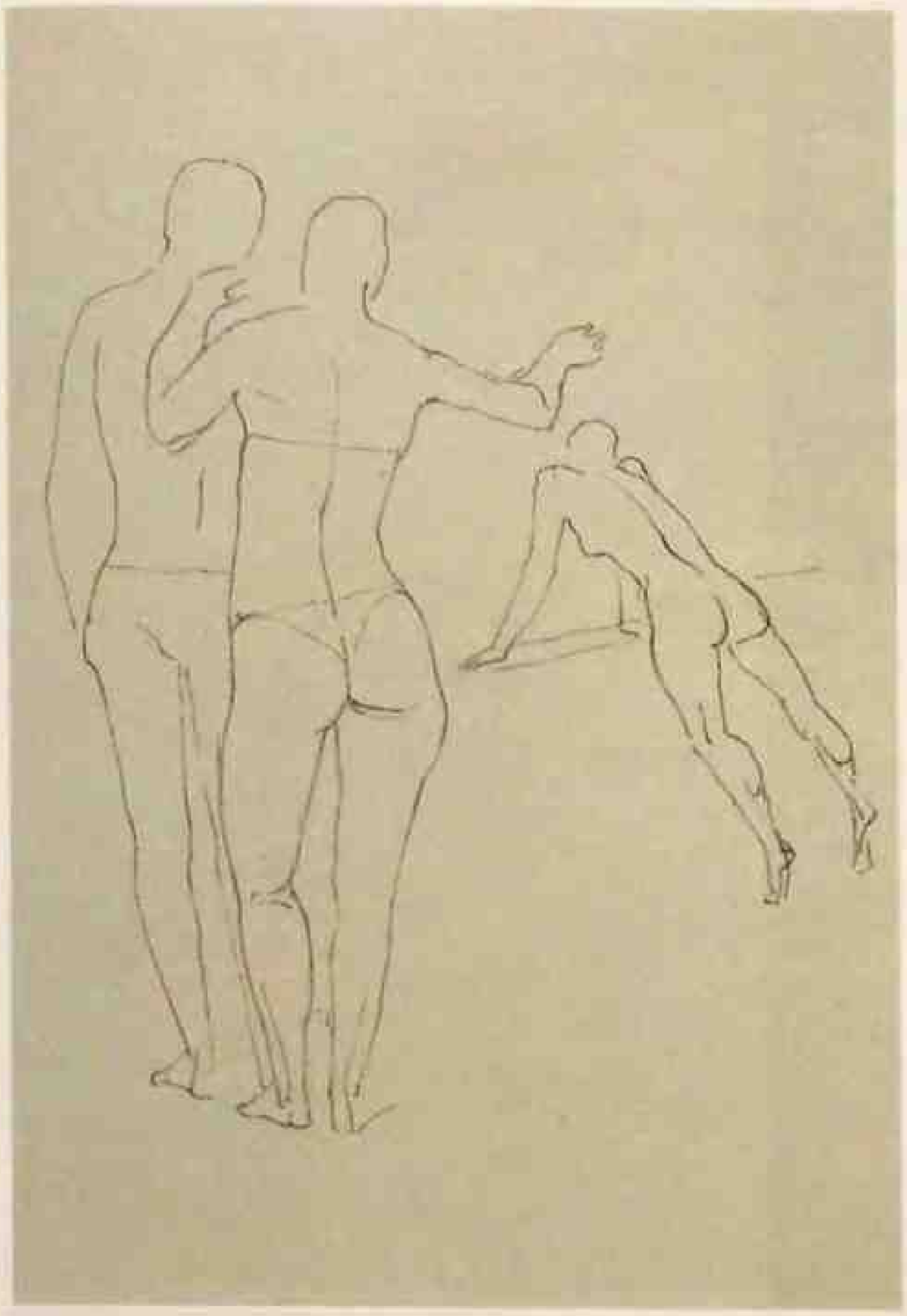
Все этюды в альбоме эскизов (стр. 77–79) посвящены различным формам, как, например, состоянию покоя в положениях стоя и сидя, причем направление движения пластически не моделировано, вместо этого происходит сосредоточение на линейности, которая должна проявить важнейший статический мотив (необходимые указания для исполнения эскизов даны на стр. 54 и 64). Однако в целом следует прислушаться к чувствам (независимо от позы) и понять, вызывает ли у вас волнение изображенное положение сидя или стоя, потому что здесь отсутствует убедительное выражение покоя (тенденция к потере равновесия). Если это именно такой случай, то необходимо соответствующим образом перепроверить отношение положения центра тяжести к опорной поверхности. Тот, кто решится прибегнуть к другим изобразительным средствам, которые кажутся ему более быстрыми, привлекательными, существенными и убедительными, в праве сделать это и при этом доказать свои возможности в создании абстрактных изображений (стр. 79, внизу).

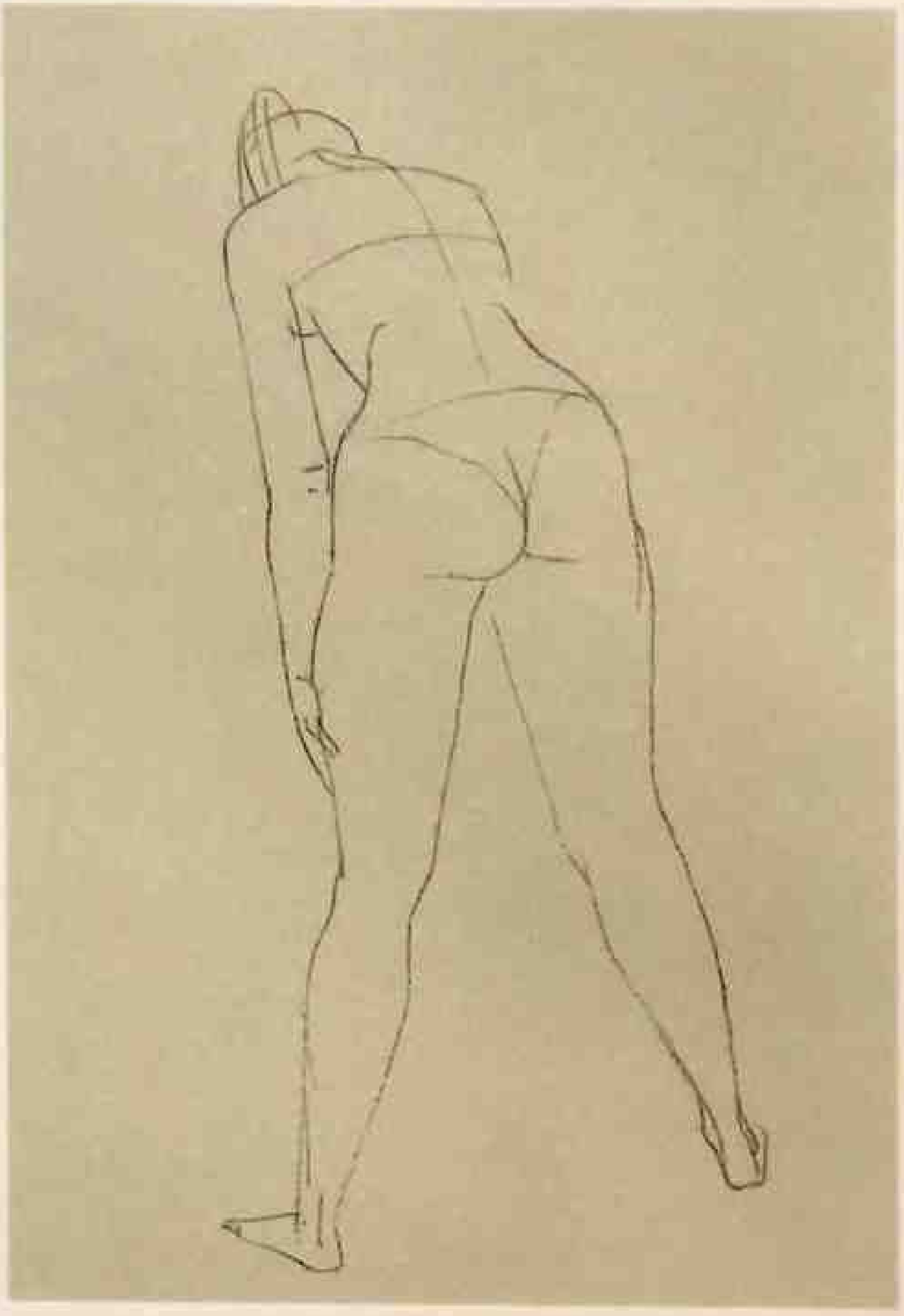
Если после упражнений с кистью воспользоваться тушью, которую можно корректировать смоченным водой пальцем (стр. 80, наверху), то легко можно создать телесные образы, которые привлекают своей импровизацией. Если вы воспользуетесь шариковой ручкой, то также сможете добиться подобного эффекта (стр. 80, внизу справа).

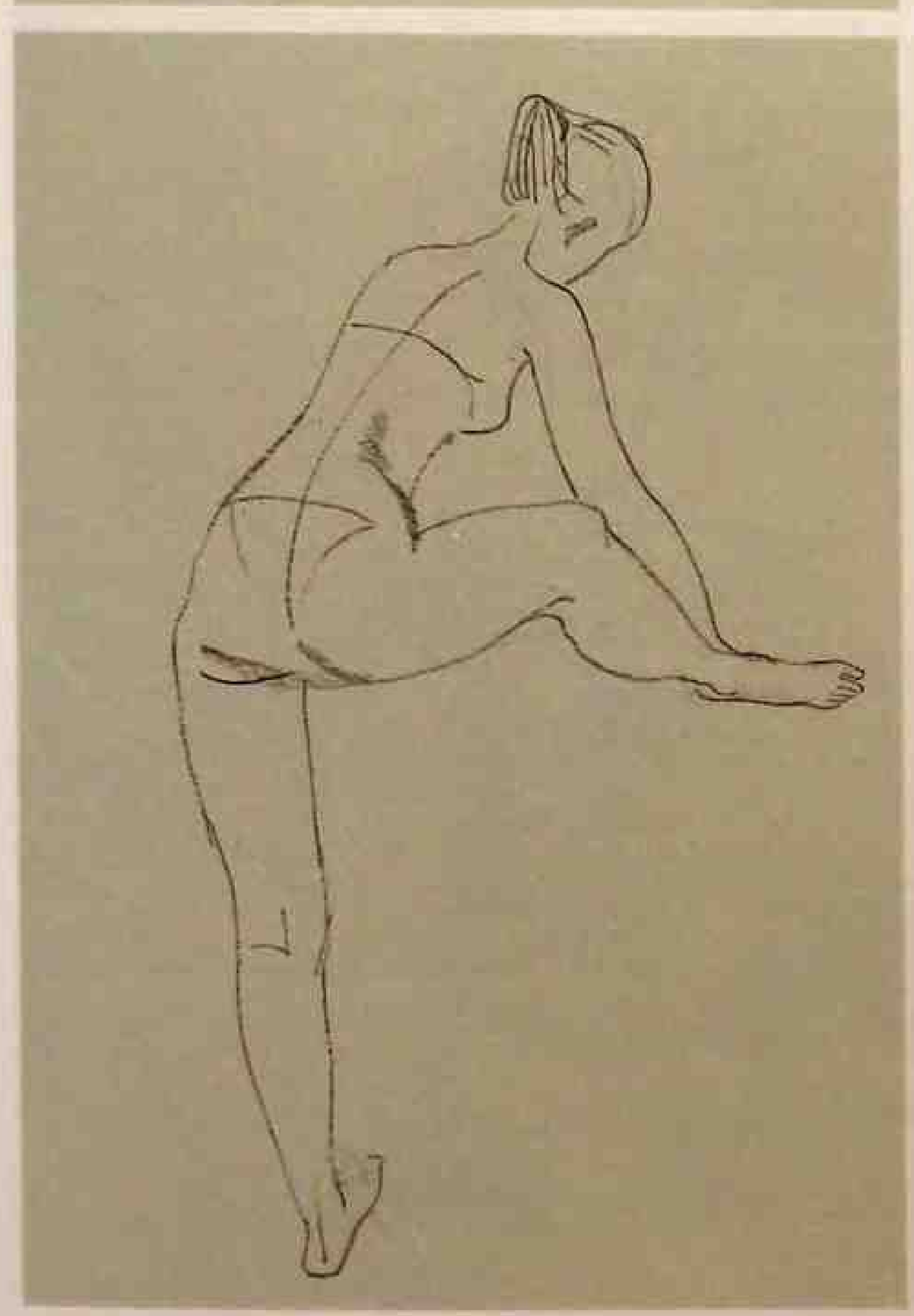
В этюдах на открытой местности мы пытаемся расположить в пространстве людей и группы людей (стр. 82). Там, где люди собираются в группы, один человек теряет свое визуальное значение. Так что нам нужно объединить группу в комплекс (стр. 83, внизу).

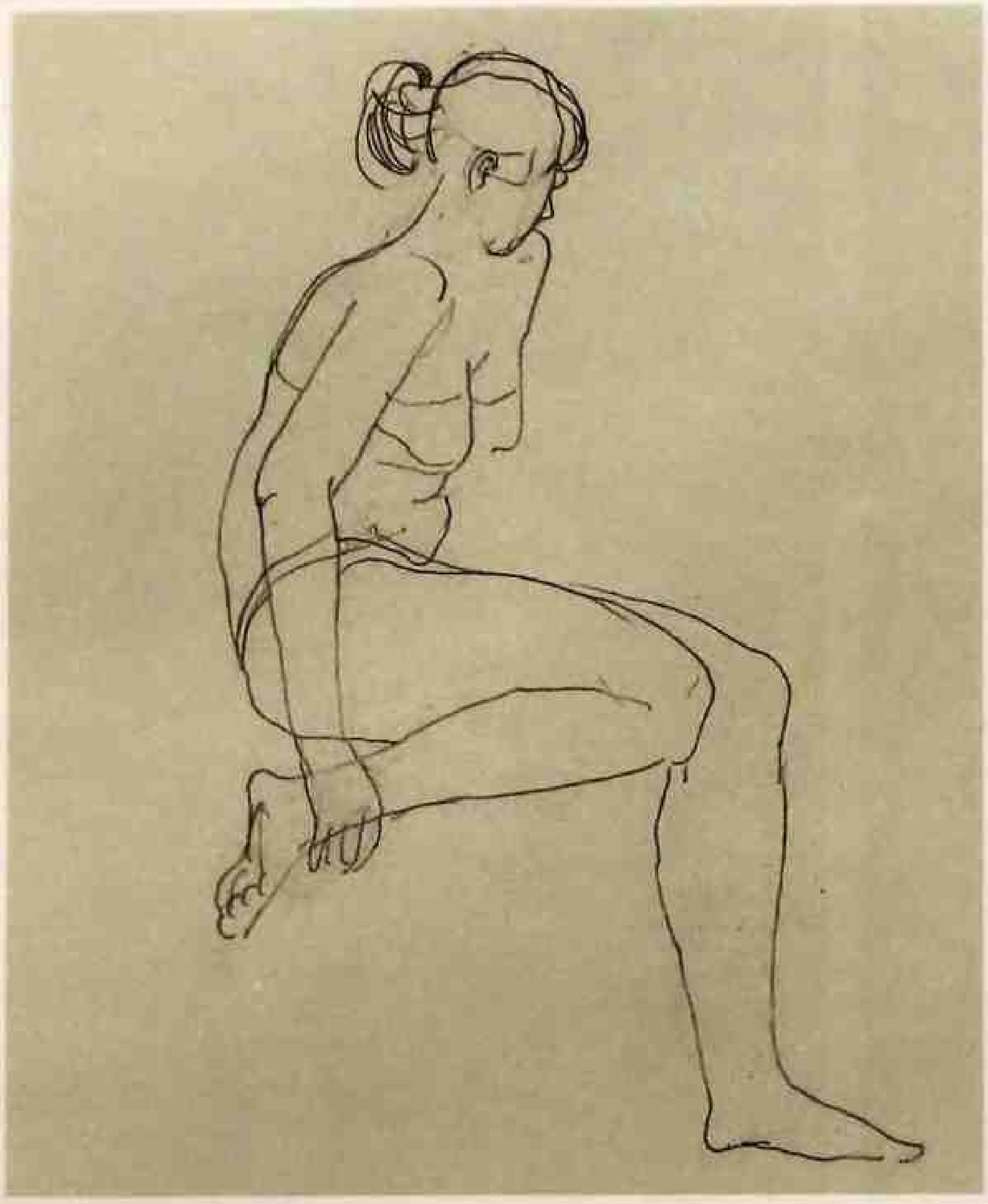

S2
OS1

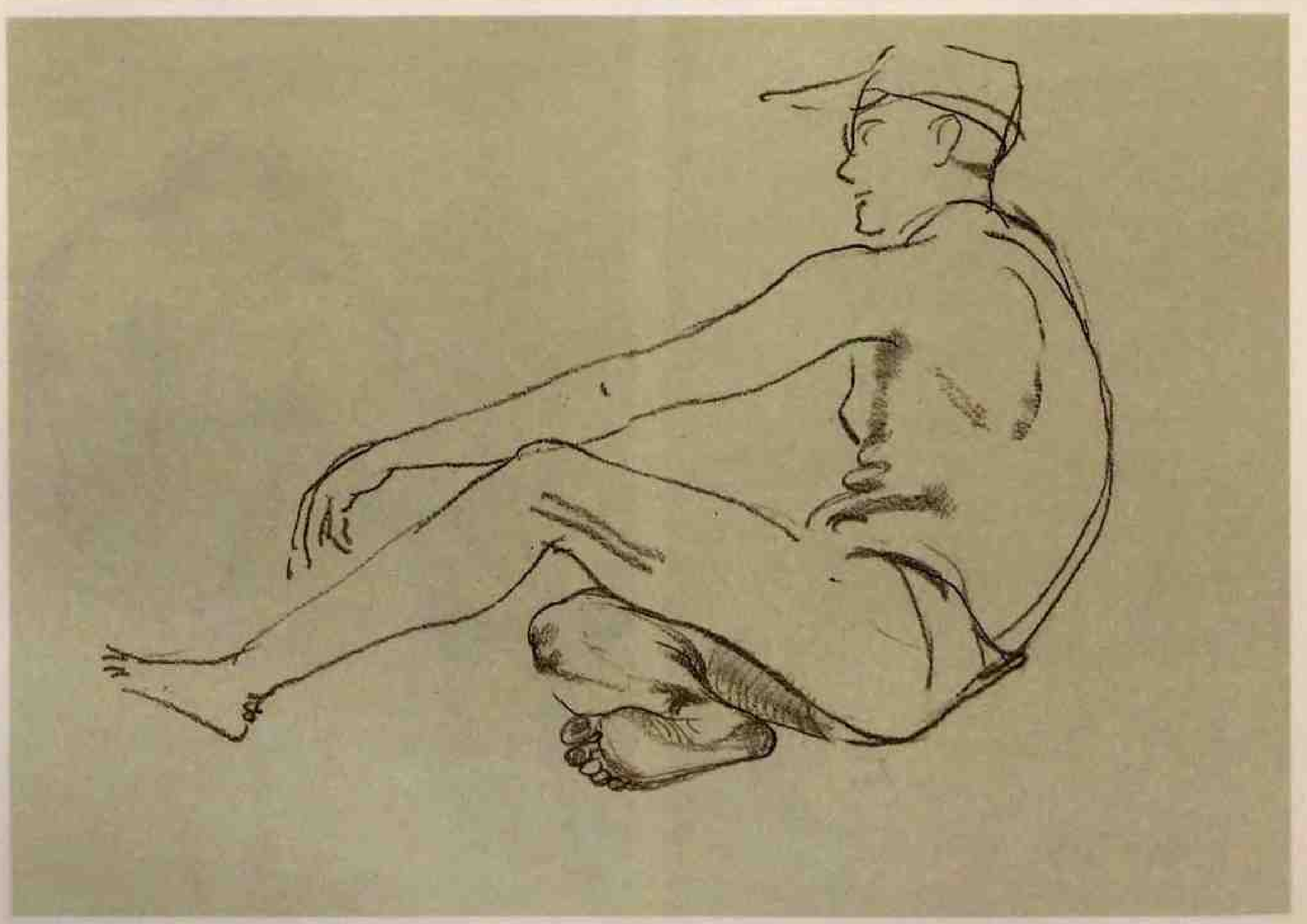


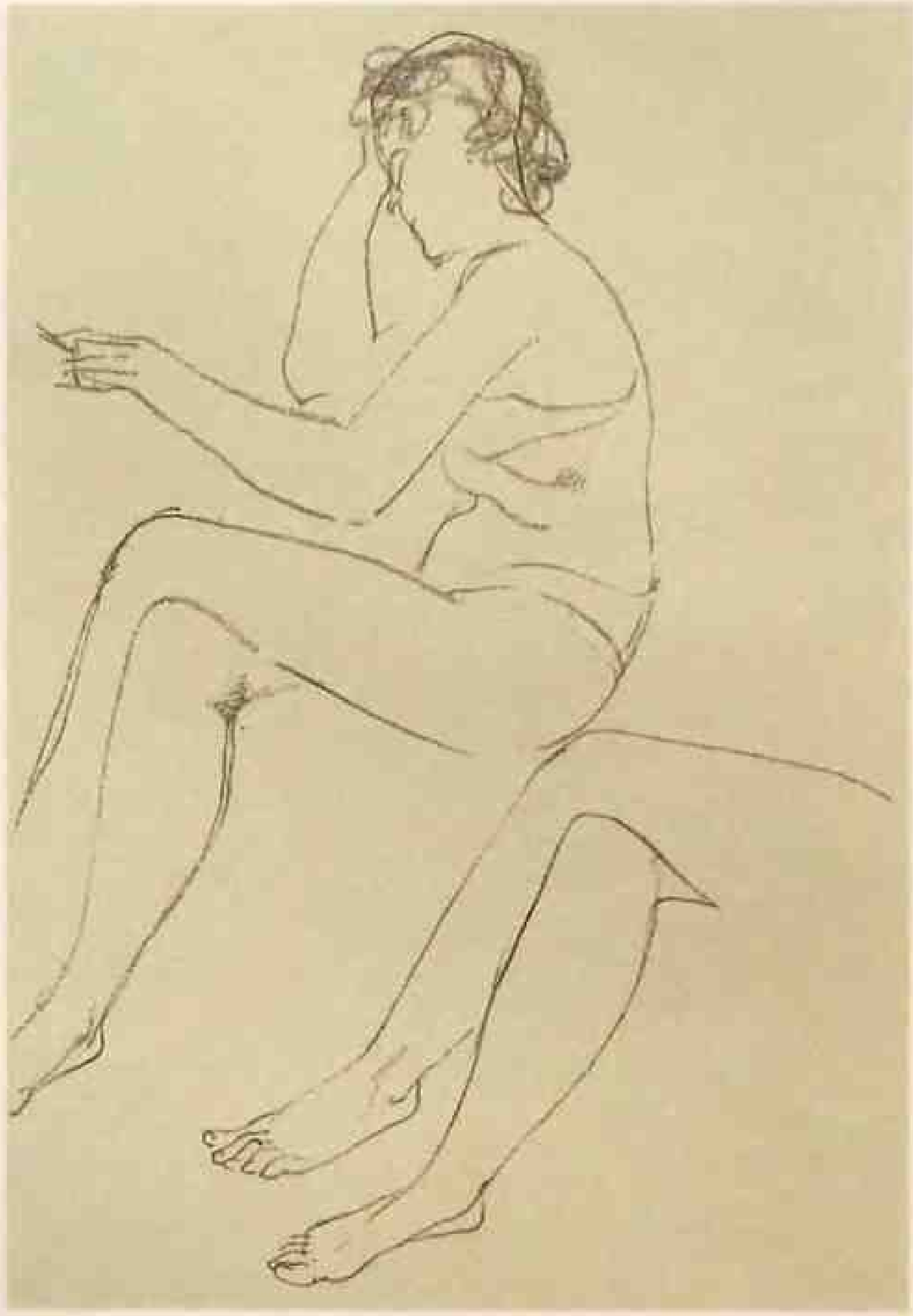


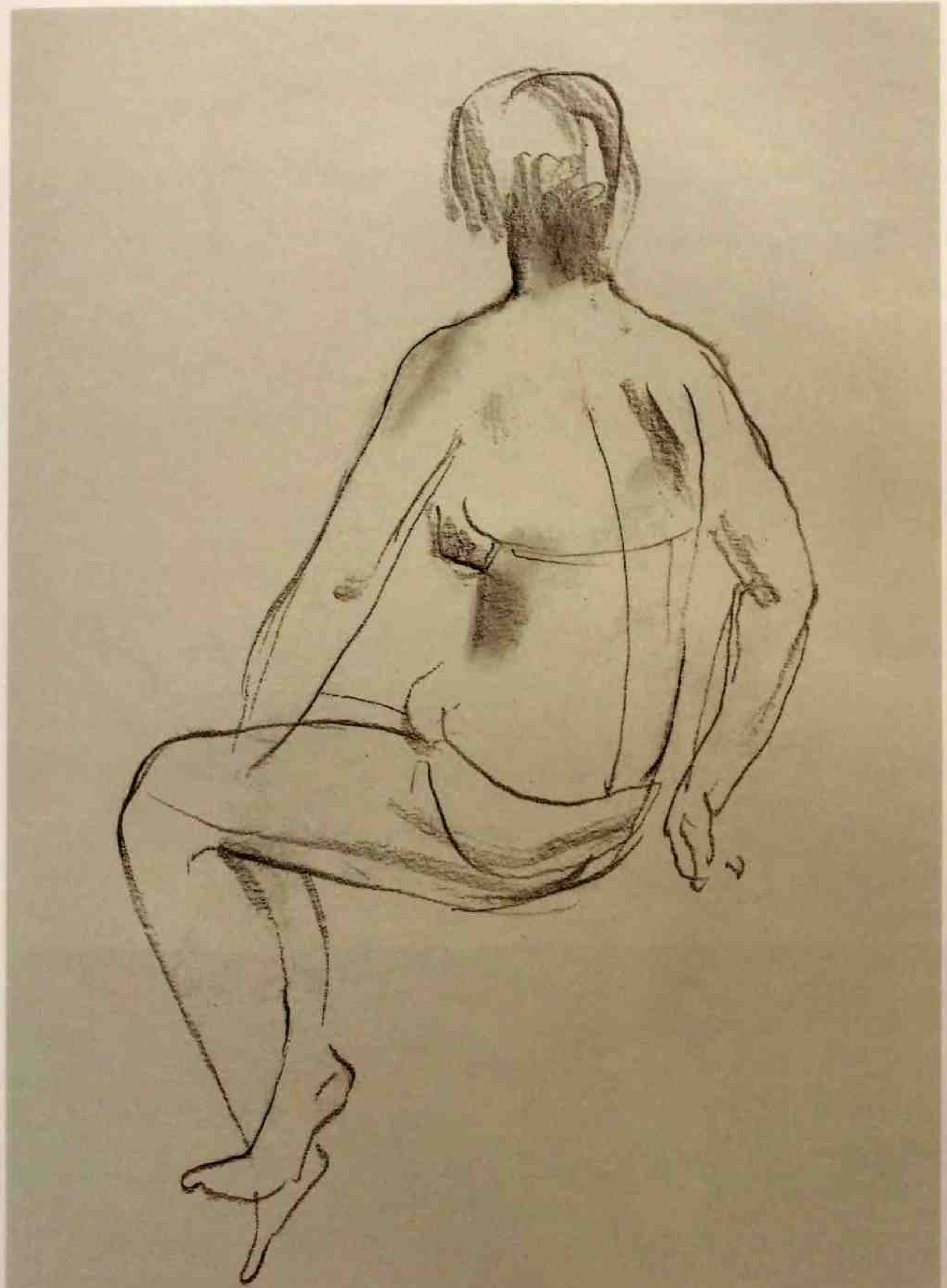


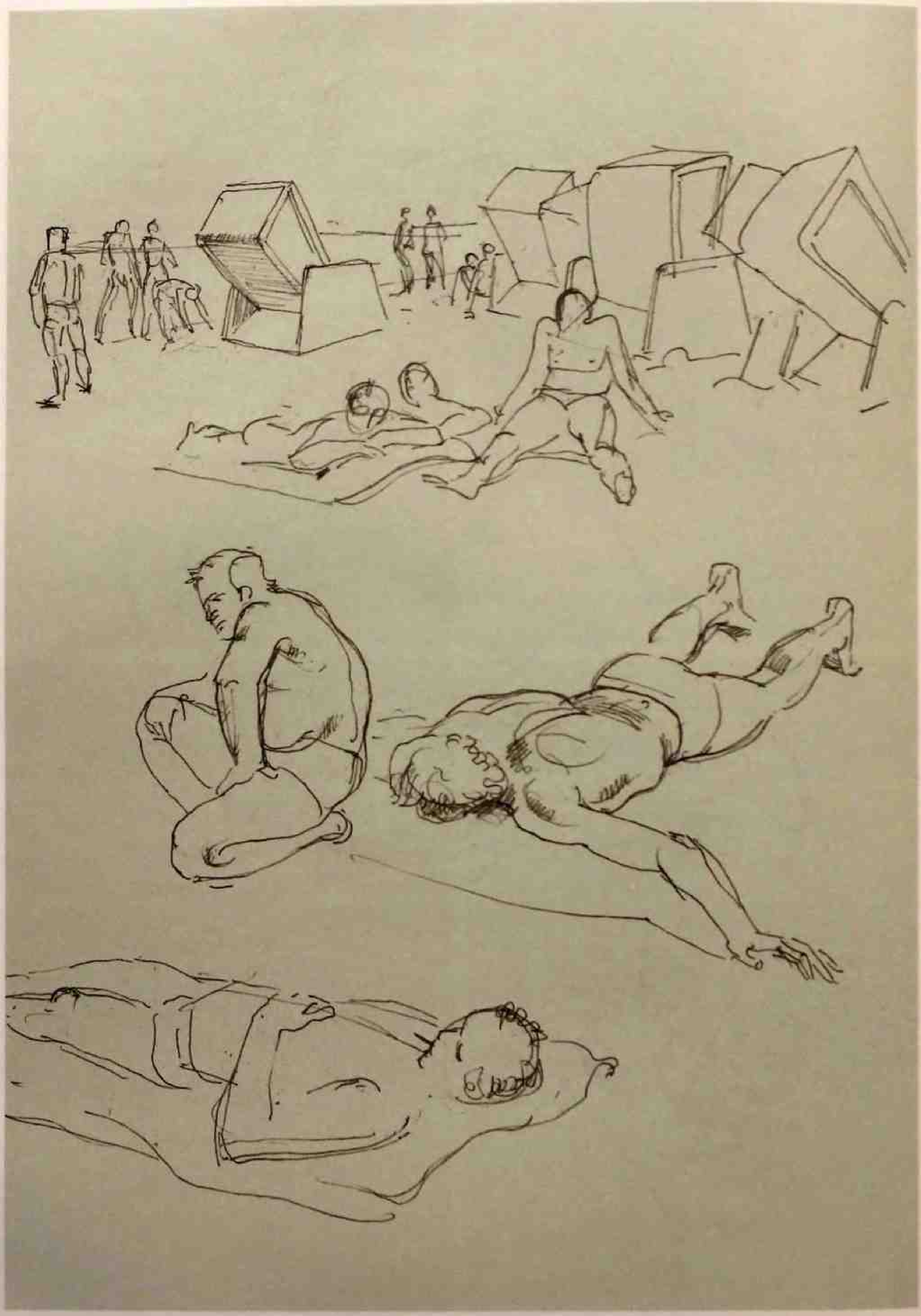


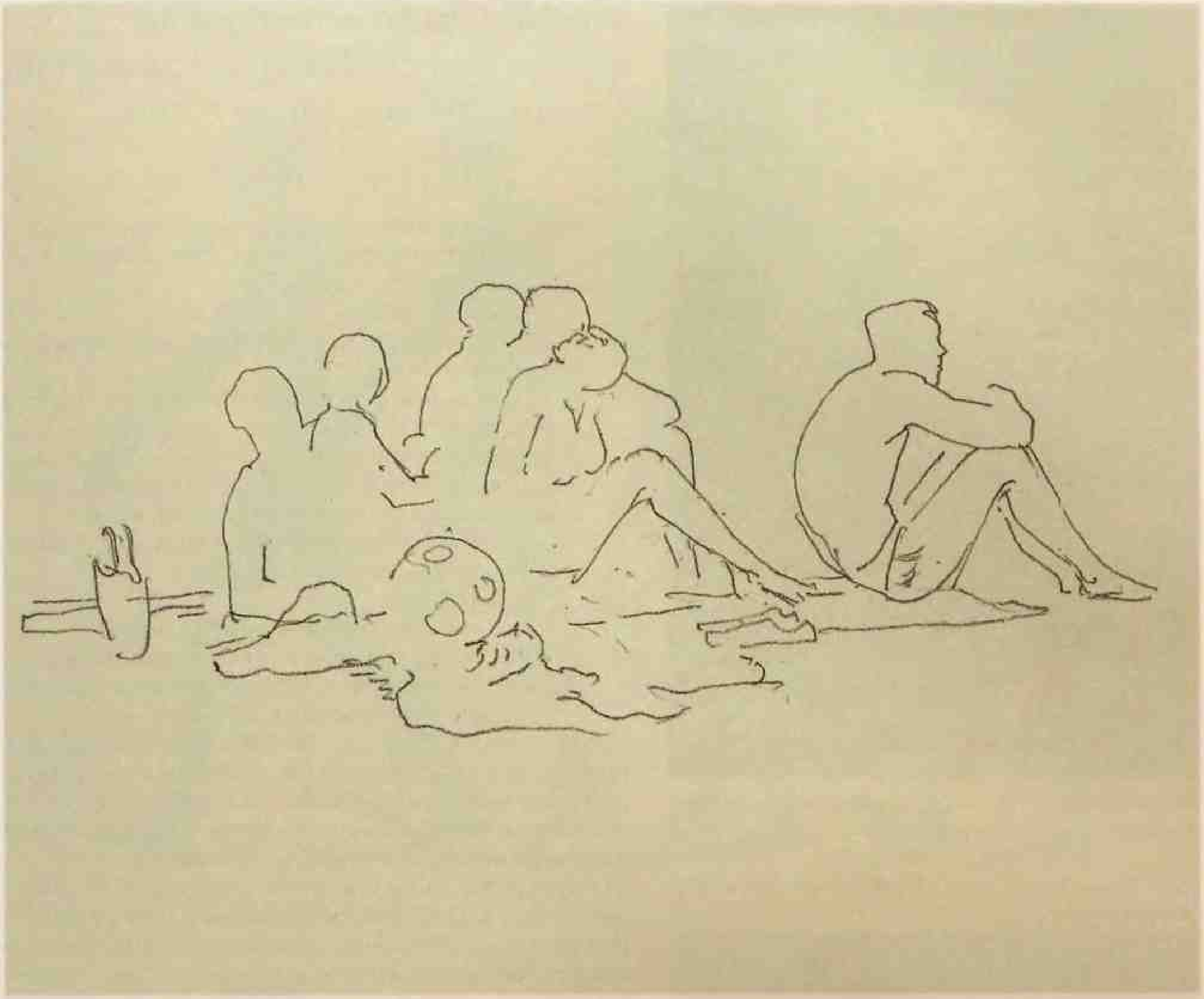






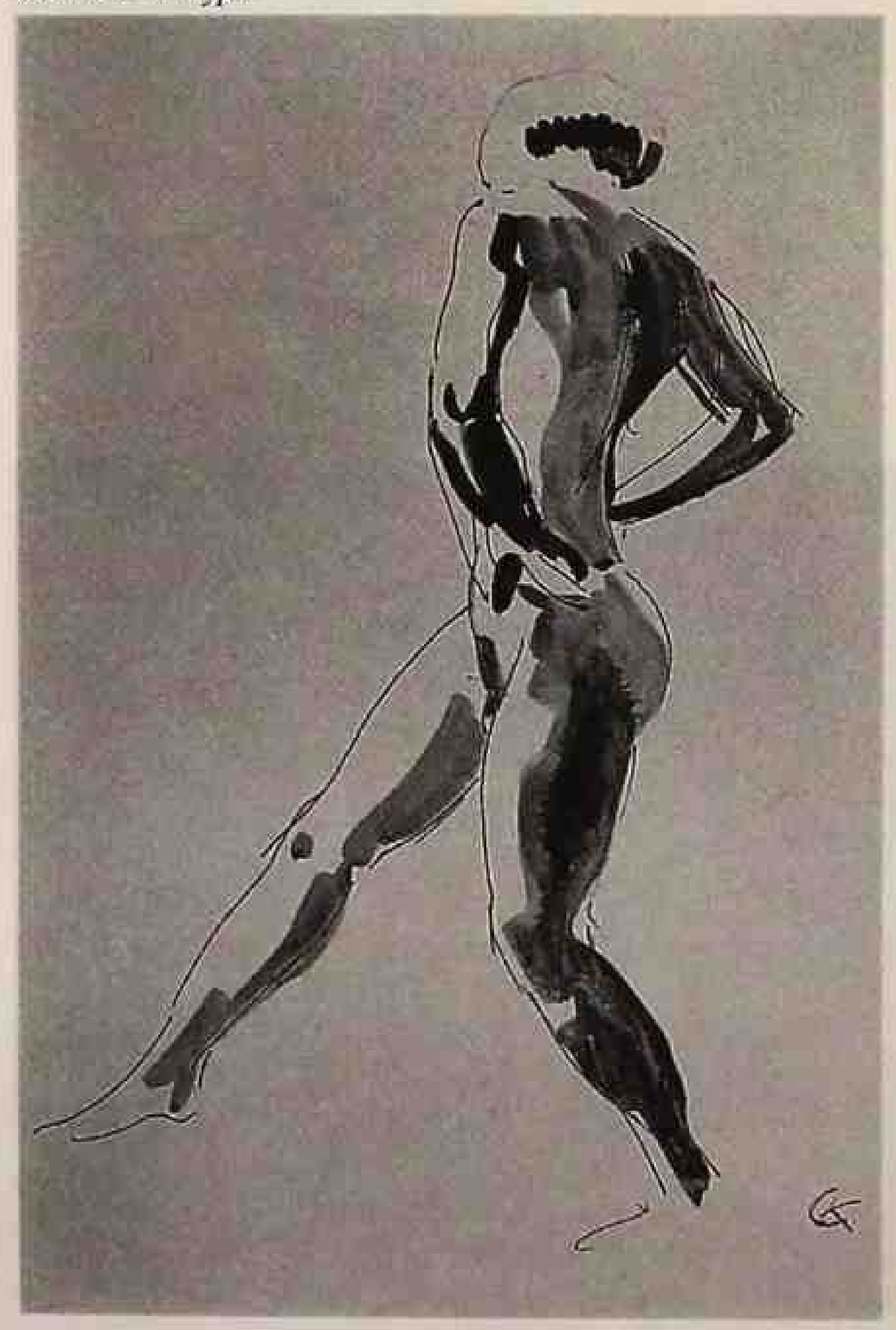






Генрих Фюсели (1741–1825). Парящая женщина перед лежащим мужчиной («Сон Сократа»)

Георг Кольбе (1877–1947). Шагающая женщина, обнаженная натура



Учебные рекомендации по изображению фигуры в движении (спорт, работа, танец и др.)

Стр. 83–93

Условие перемещения фигуры в пространстве (шаг – бег – прыжок) – это перенесение центра тяжести относительно опоры.

Стр. 85, верхний ряд:

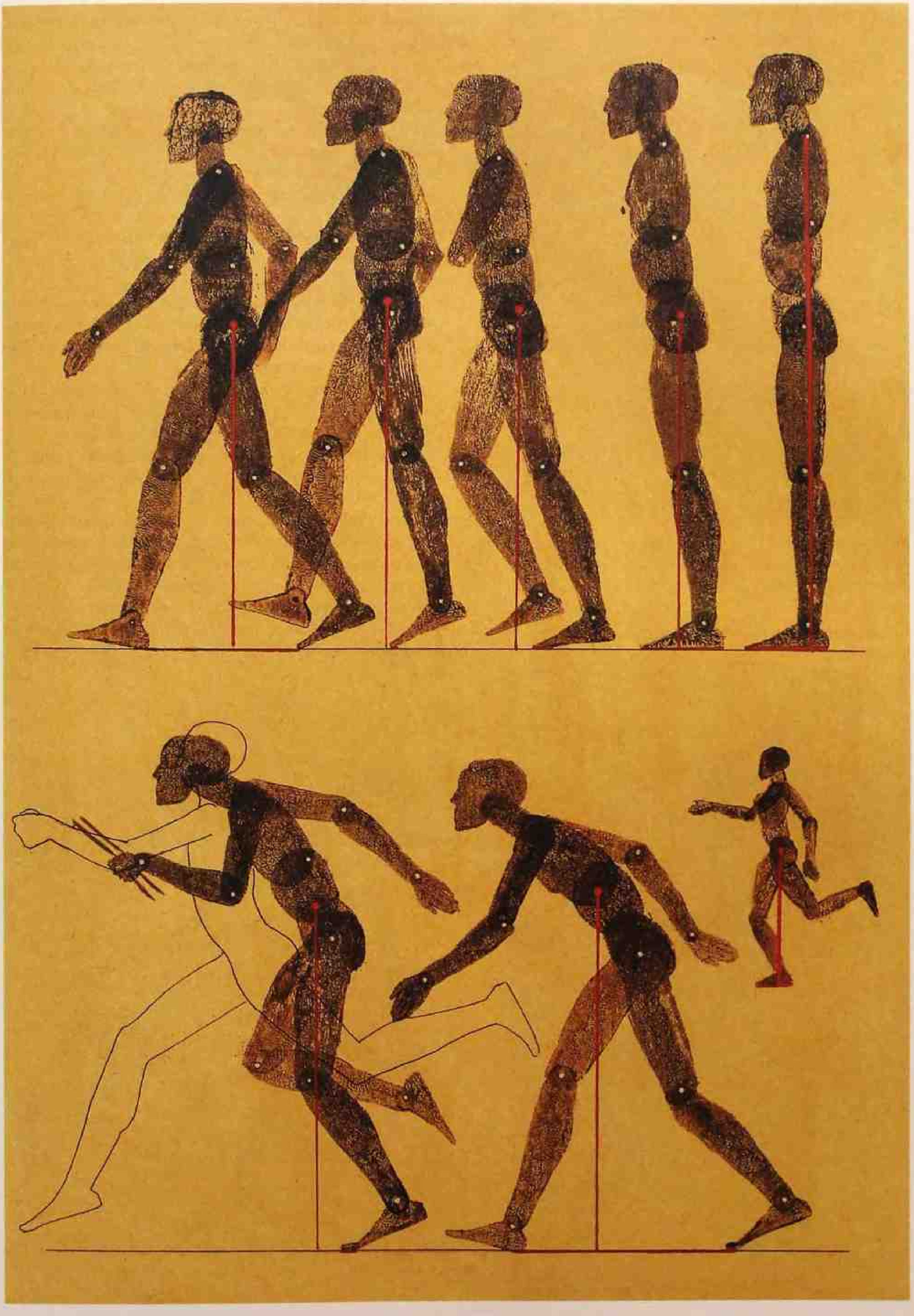
- Исходное положение (фигура справа) с линией тяжести над стопами.
- Предварительное перемещение центра тяжести в направлении пальцев ног.
- Перемещение вперед центра тяжести с передним наклоном верхней части тела, тенденция к падению с продвижением вперед маховой ноги.
- Маховая нога готова к приземлению, центр тяжести – над обеими опорными ногами.

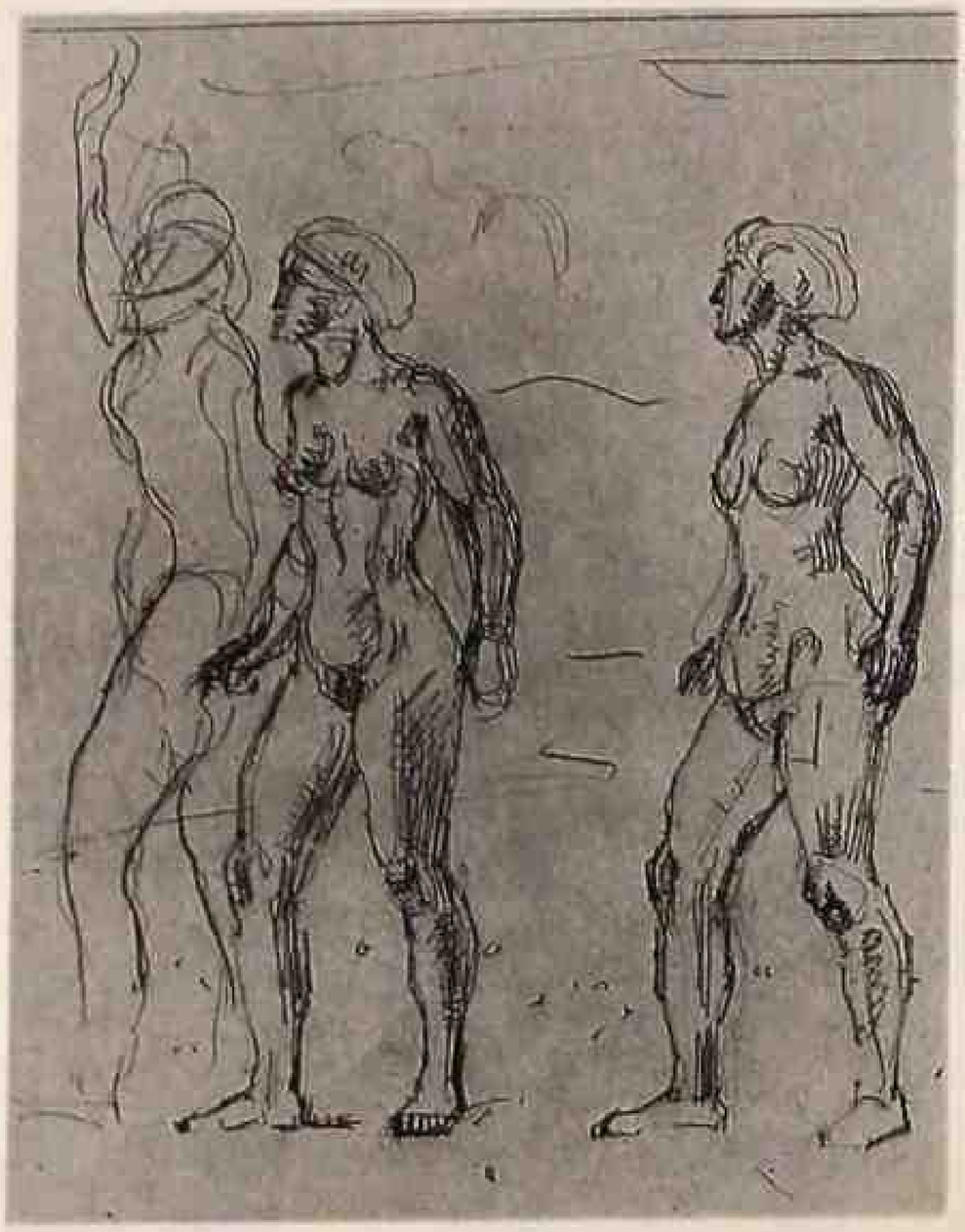
Стр. 85, нижний ряд:

- Беговое движение с фазой полета (линейно).
- Быстрый шаг с сильным наклоном тела вперед.
- Кажущееся движение в вариантном представлении без очевидной тенденции к падению.

Спорт – это выражение способности к движению, проворство, прирост силы и выносливости. Формы, которые возникают в представленных спортивных движениях, не обязательно связаны с передвижением с места на место (стр. 87, 89, 91 – наверху, 92).

Таким образом, решение о том, происходит ли движение вперед в смысле передвижения с места на место или речь идет о «мнимом движении» (с возможностью сохранения равновесия в положении стоя), можно принимать, установив отношение центра тяжести к опорной стопе.





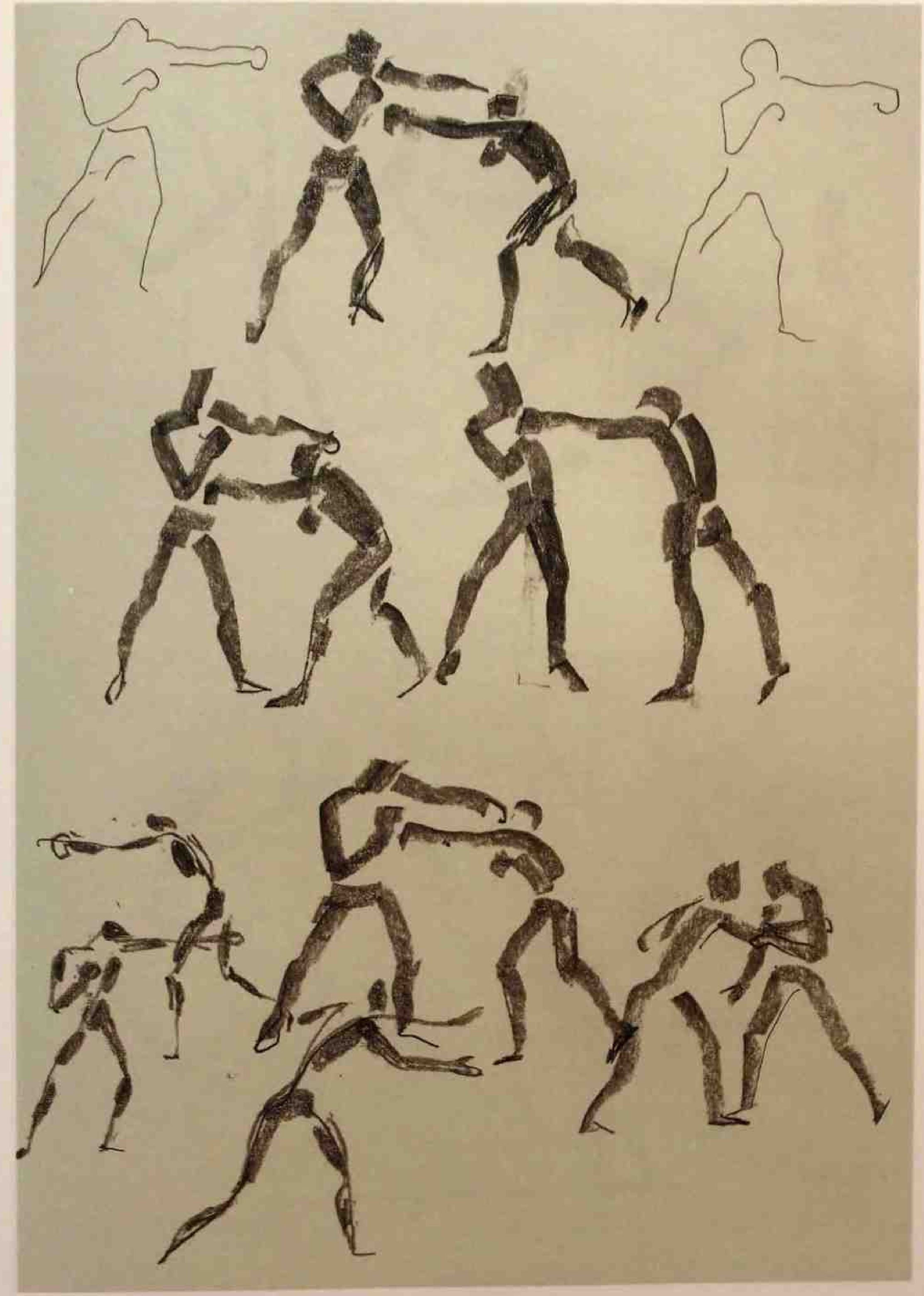
Фердинанд Ходлер (1853–1918). Часть этюда четырех шагающих влево людей, обнаженная натура, из тематического круга «Взгляд в бесконечность», 1910-1914

Кузьма Петров-Водкин (1878–1939). Человек, тянущий канат. 1914

Различные по техническим характеристикам рекомендуемые изобразительные средства возникают не из-за произвольного изменения техники, но являются следствием целенаправленного выбора для успешного исполнения:

- Пружинящие движения в боксе отображаются широким куском графита, чтобы точнее выписать выражение защиты и нападения (стр. 87).
- Быстрые и летящие движения на брусьях – мазками кистью (стр. 88, наверху).
- Сальто и его фазы как высшее эстетическое владение телом – в угловатом рисунке сангиной (стр. 88, внизу).
- Отточенные движения фехтовальщиков в отдельных геометрических формах – тянущей и вращательной, с использованием черного мела, что требует долгих упражнений (стр. 89).
- Прыжки, метание диска и толкание ядра, поднятие тяжестей, простой бег и бег с барьерами – с помощью текучих мазков кистью (стр. 90, 91).
- Грациозные движения в классическом танце – пером, светлыми штрихами на темно-коричневом фоне (стр. 92).
- Экспрессивность идущего вперед и назад движения, колебания, толчка, поднятия – в текучей и хрупкой технике воскового батика (стр. 93), или лавирующим, намечающем рисунок пером (стр. 86).

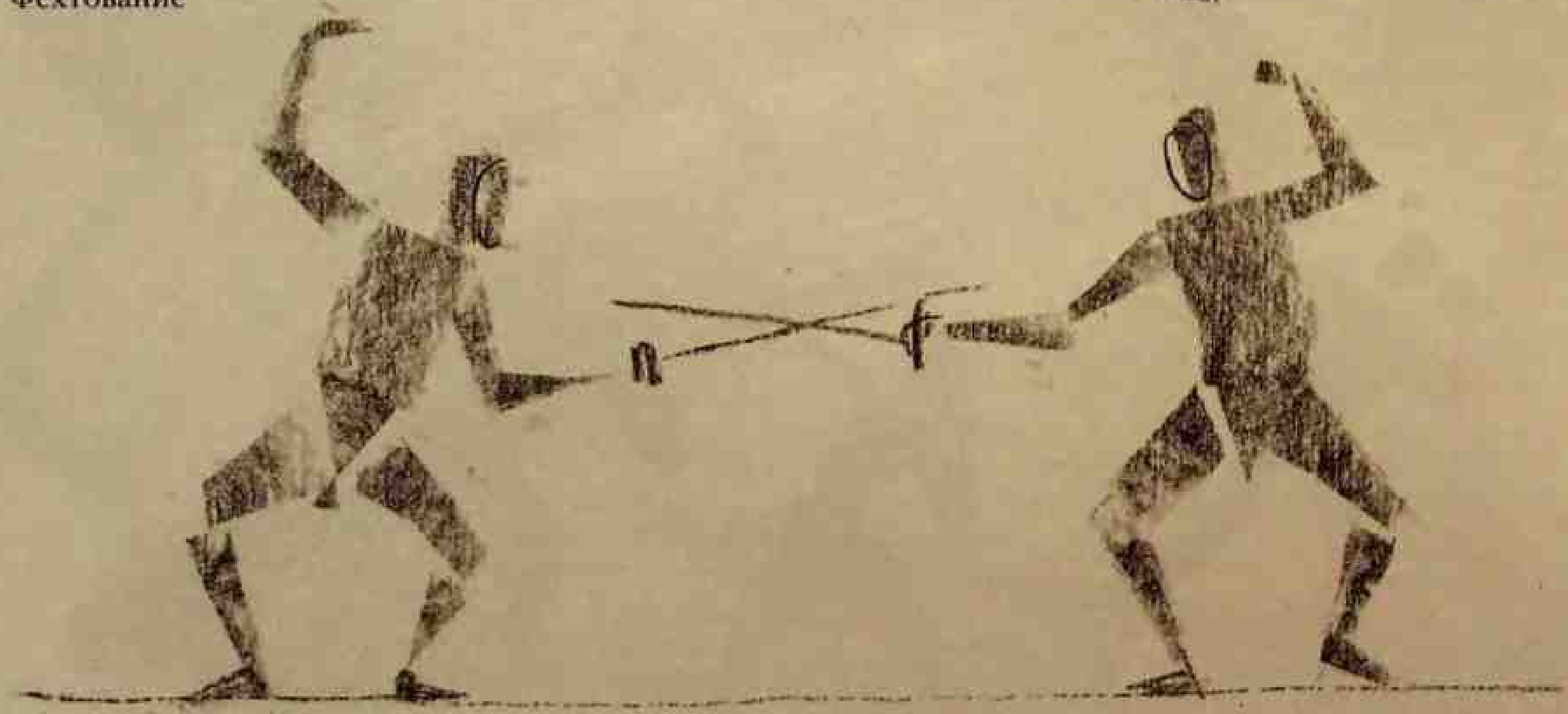
Все это – предложения. Тот, кто знает нечто лучшее, более соответствующее ситуации, пусть использует свои знания.



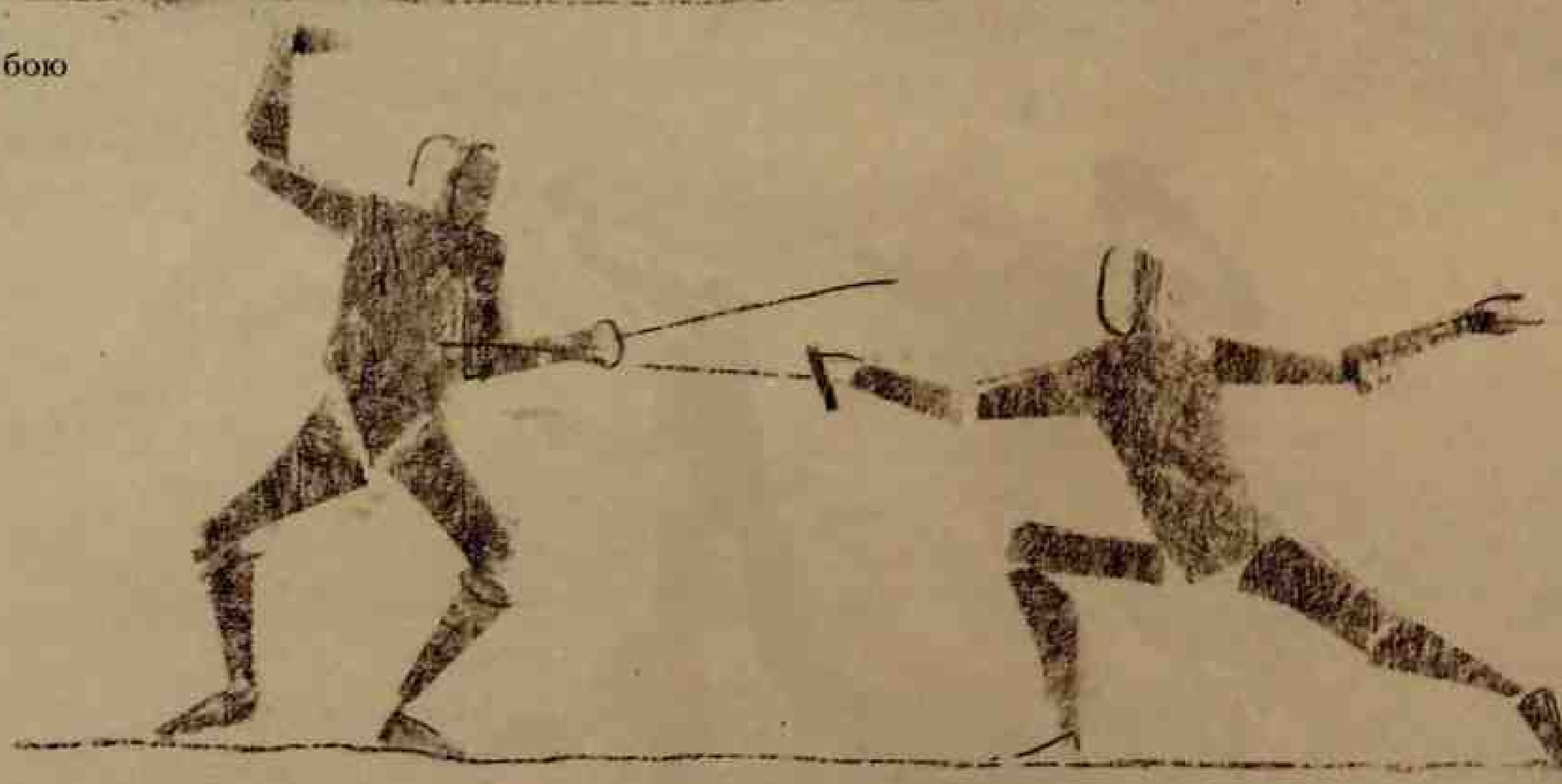
Занятия на разновысоких брусьях

Сальто

Фехтование



К бою



Выпад

Прыжок в длину

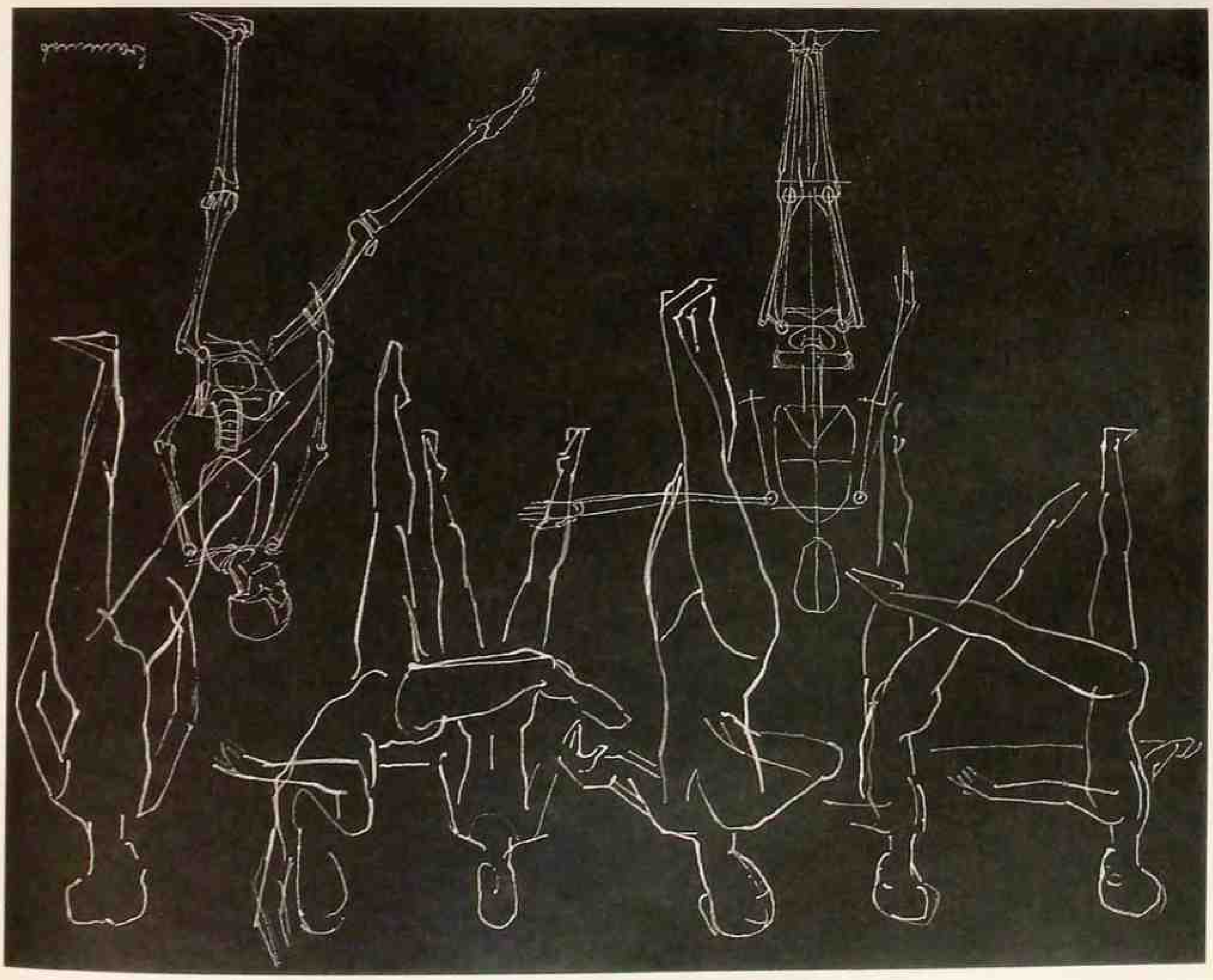
Метание диска

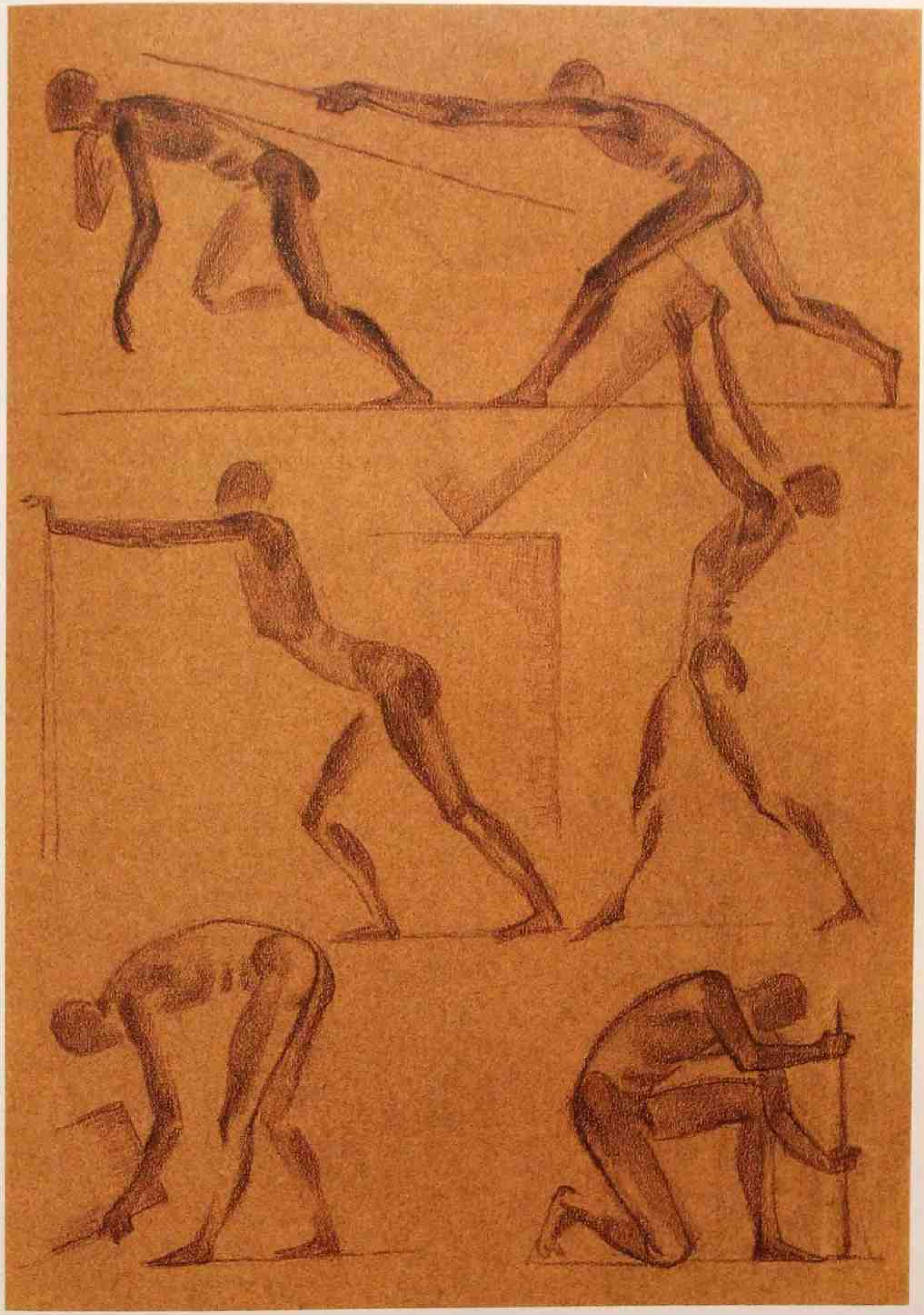
Толкание ядра

Поднятие тяжестей

Бег

Бег с барьерами

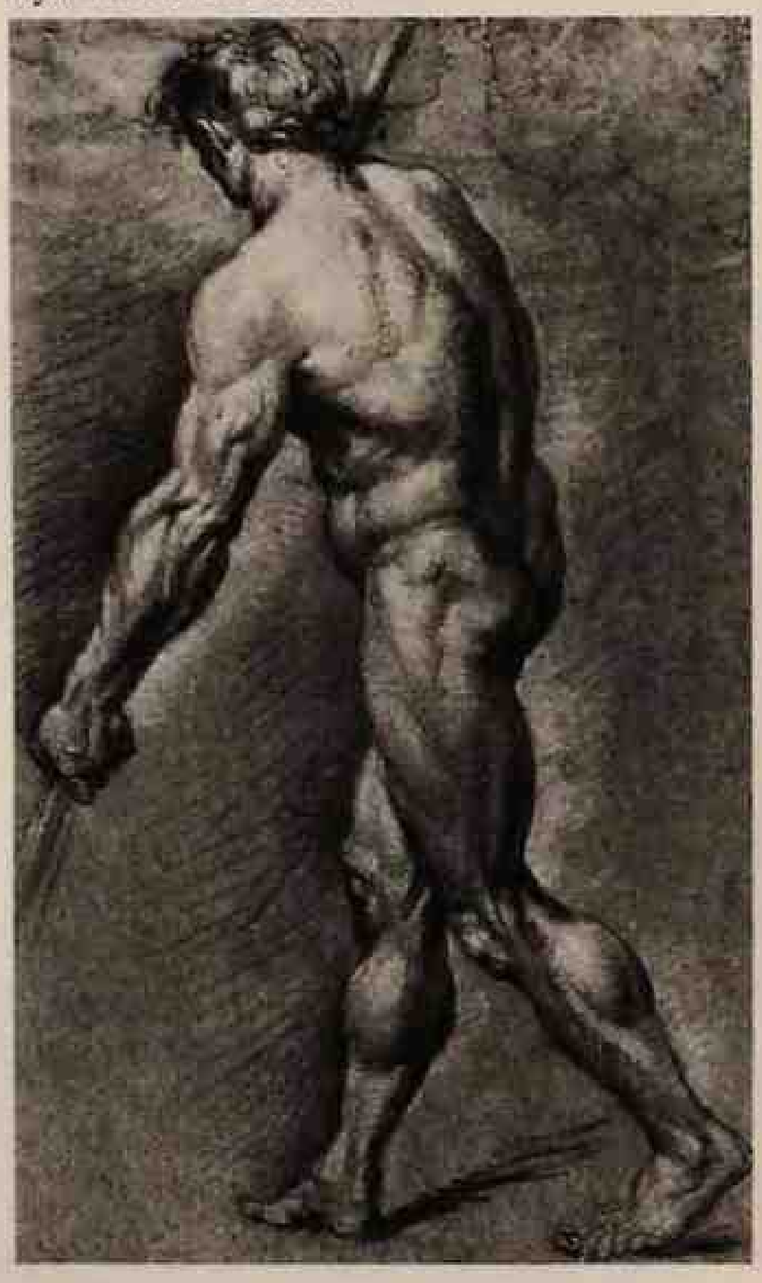




Нога и ступня

Джакопо да Понторно (1494-1557). Три мужские натуры.

Неизвестный барочный мастер. Рисунок шагающего мужчины, вид сзади



Общая конструкция и учебные рекомендации

Функции ноги и ступни определяют общую конструкцию во фронтальном виде и в виде в профиль.

Фронтальный вид:

- Членение на стабильный базис (таз) и на свободно колеблющийся маятник ноги.
- Перенос веса верхней части тела посредством тазового кольца на головки бедренных костей и вместе с ними на ногу.
- Три основных сустава (тазобедренный, коленный и верхний голеностоп) для двигательного усилия расположены на одной общей несущей линии (несущая линия – пунктир) с направлением к сведенным стопам.
- Отклоняющееся направление костей бедра от несущей линии, таким образом образуется внешний угол ноги.
- Включенность суставов друг в друга с уменьшающейся степенью свободы: три оси в тазобедренном суставе с колебаниями вперед-назад (поперечная ось), приведением-отведением (глубинная ось) и вращением внутрь и наружу (продольная ось), коленный сустав с поперечной осью для сгибания и разгибания и дополнительной способностью вращения в согнутом положении, и верхний голеностоп с поперечной осью для поднятия-опускания кончика стопы.

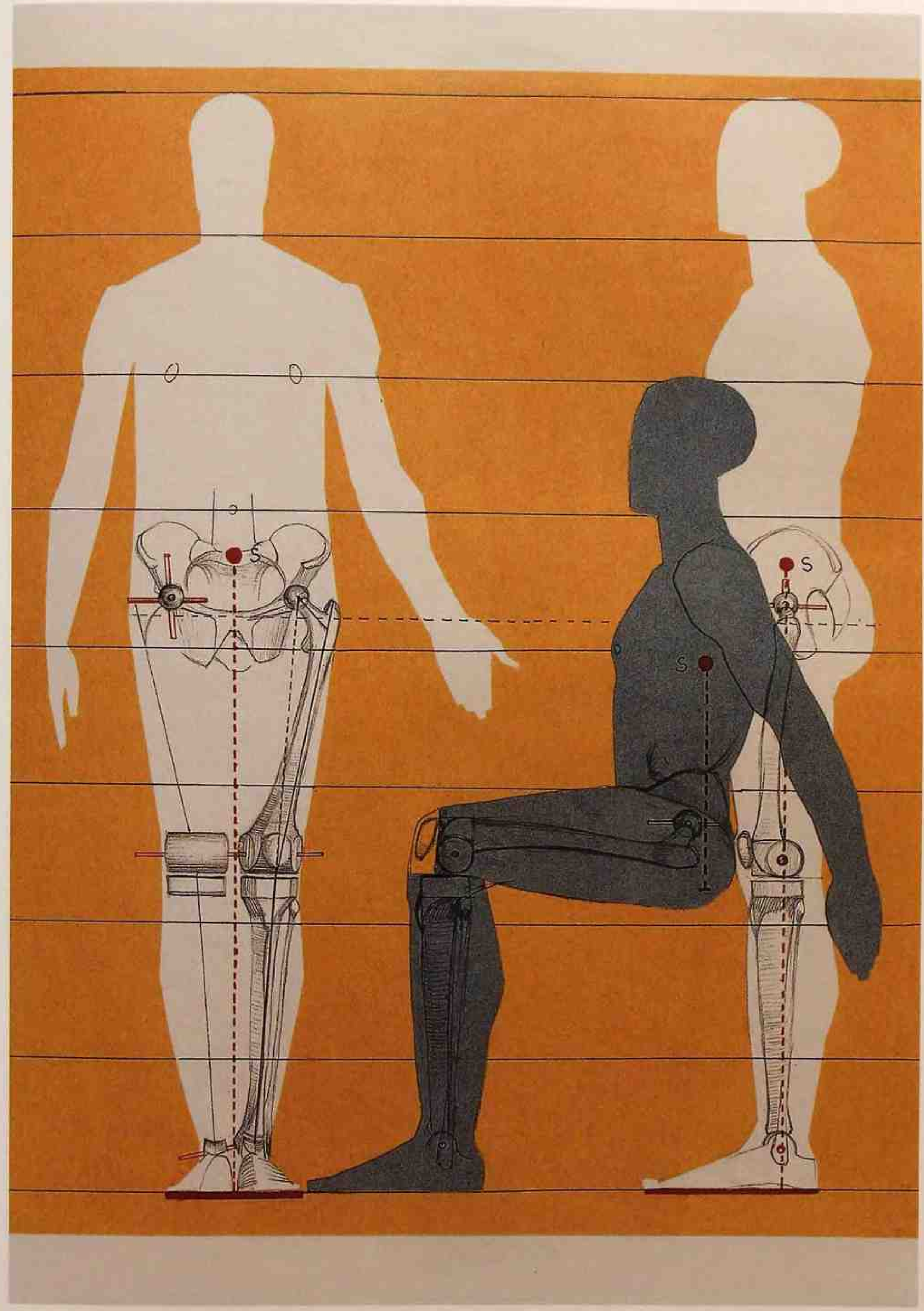
Стоящая фигура в профиль: все поперечные оси, работающие во время движения вперед и сгибания-разгибания, лежат на линии отвеса (красный пунктир).

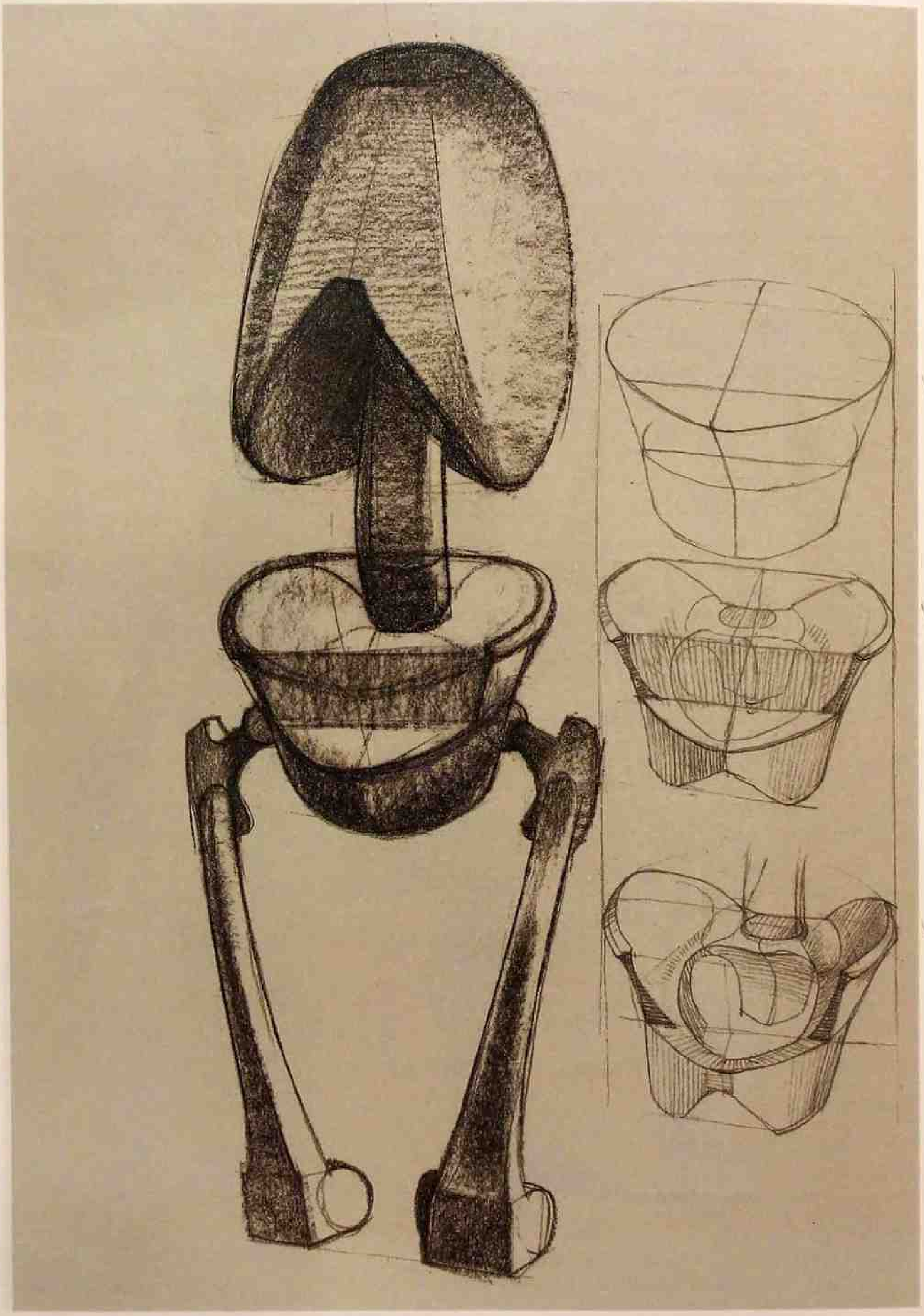
Сидящая центральная фигура: коленный сустав открывает свою суставную полость во время сгибания. Центр тяжести тела теперь перемещается вверх, опорной поверхностью служат оба седалищных бугра таза.

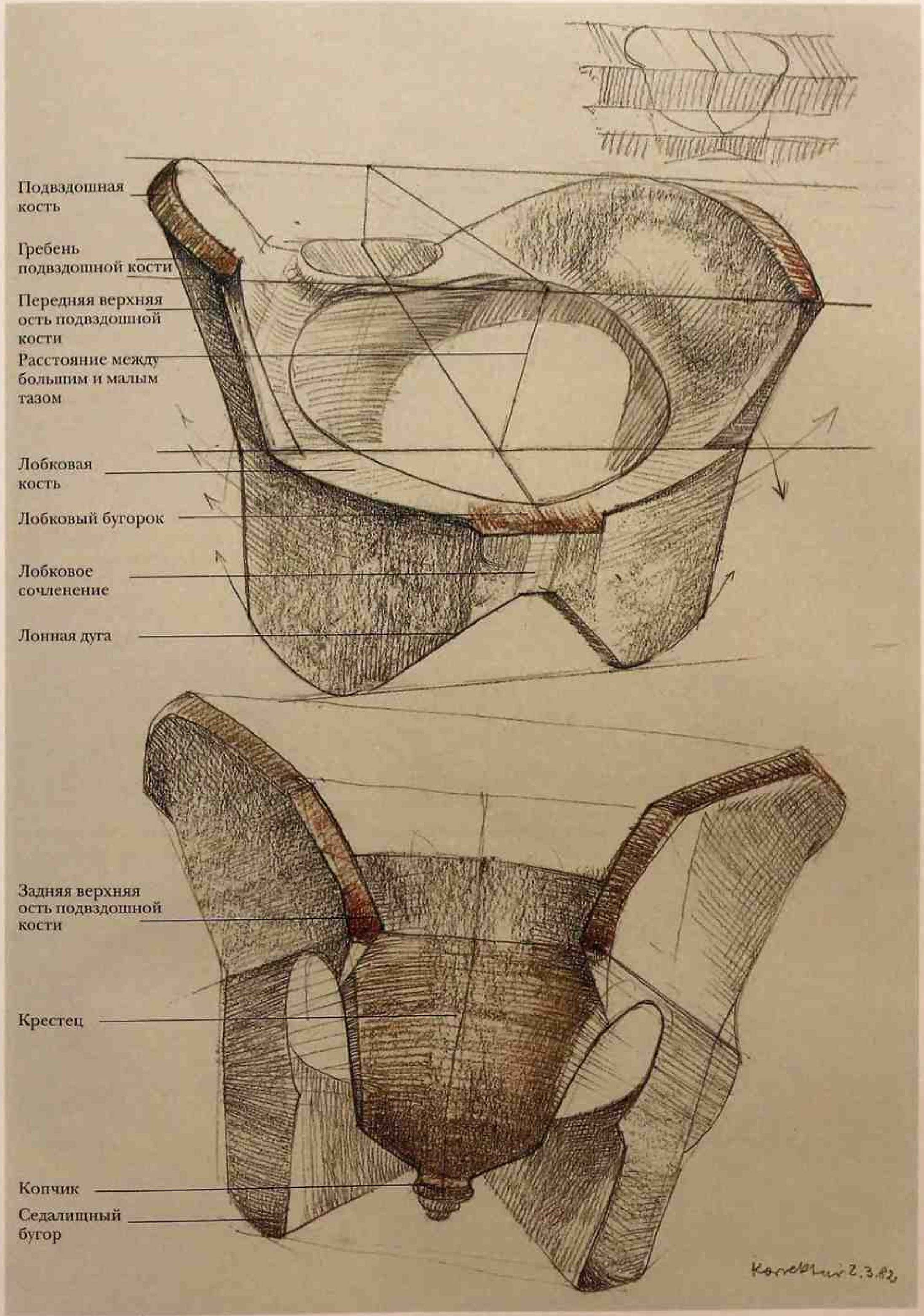
Учебные рекомендации для рисунка таза и бедер (стр. 98, 99):

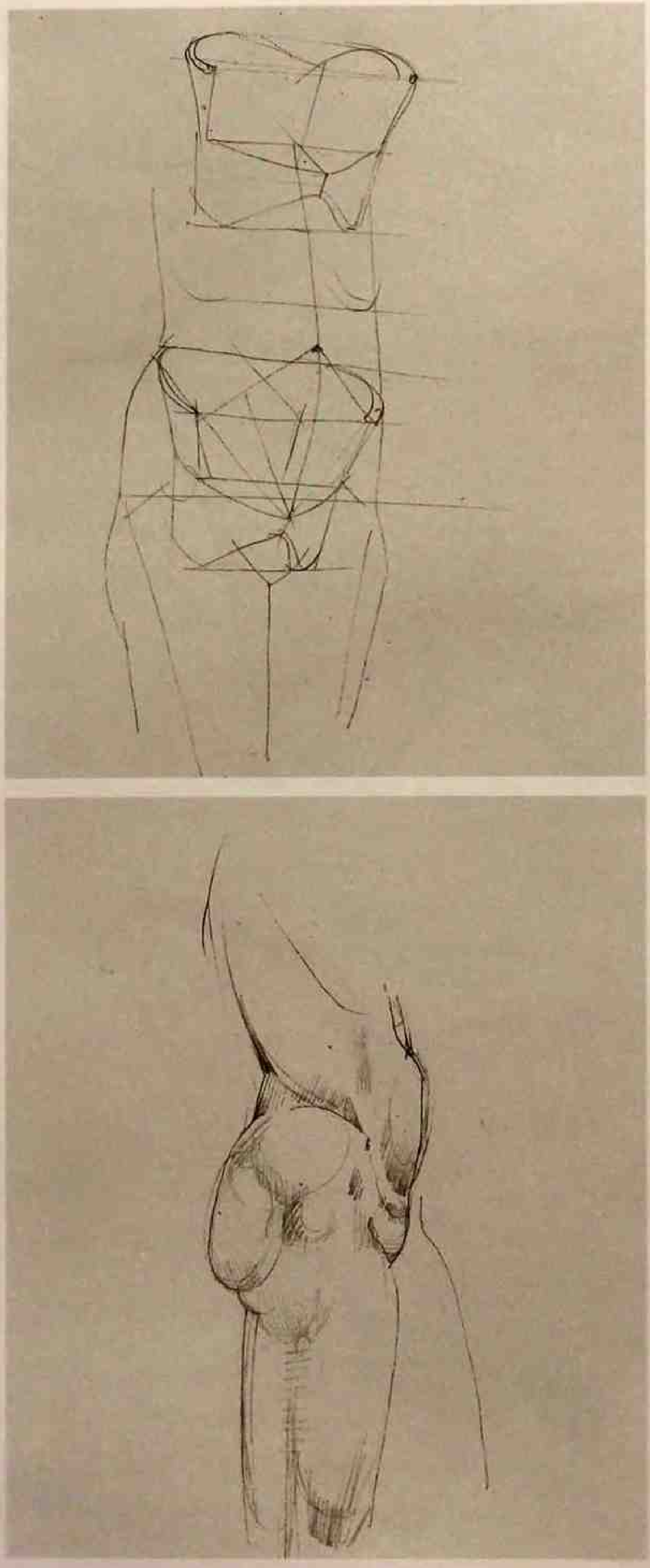
- Проще всего изобразить таз как полушарие, завершающее туловище снизу (стр. 96).
- Дифференцируйте эту простую форму пошагово – сначала в виде блока, затем – как завершенную полость тела (стр. 96, правый вертикальный ряд).
- При реализации конструктивной формы таза необходимо уяснить направление осей (стр. 97).
- Нужно разработать направление уклонов формы воронки и расположение пластических точек (красный).

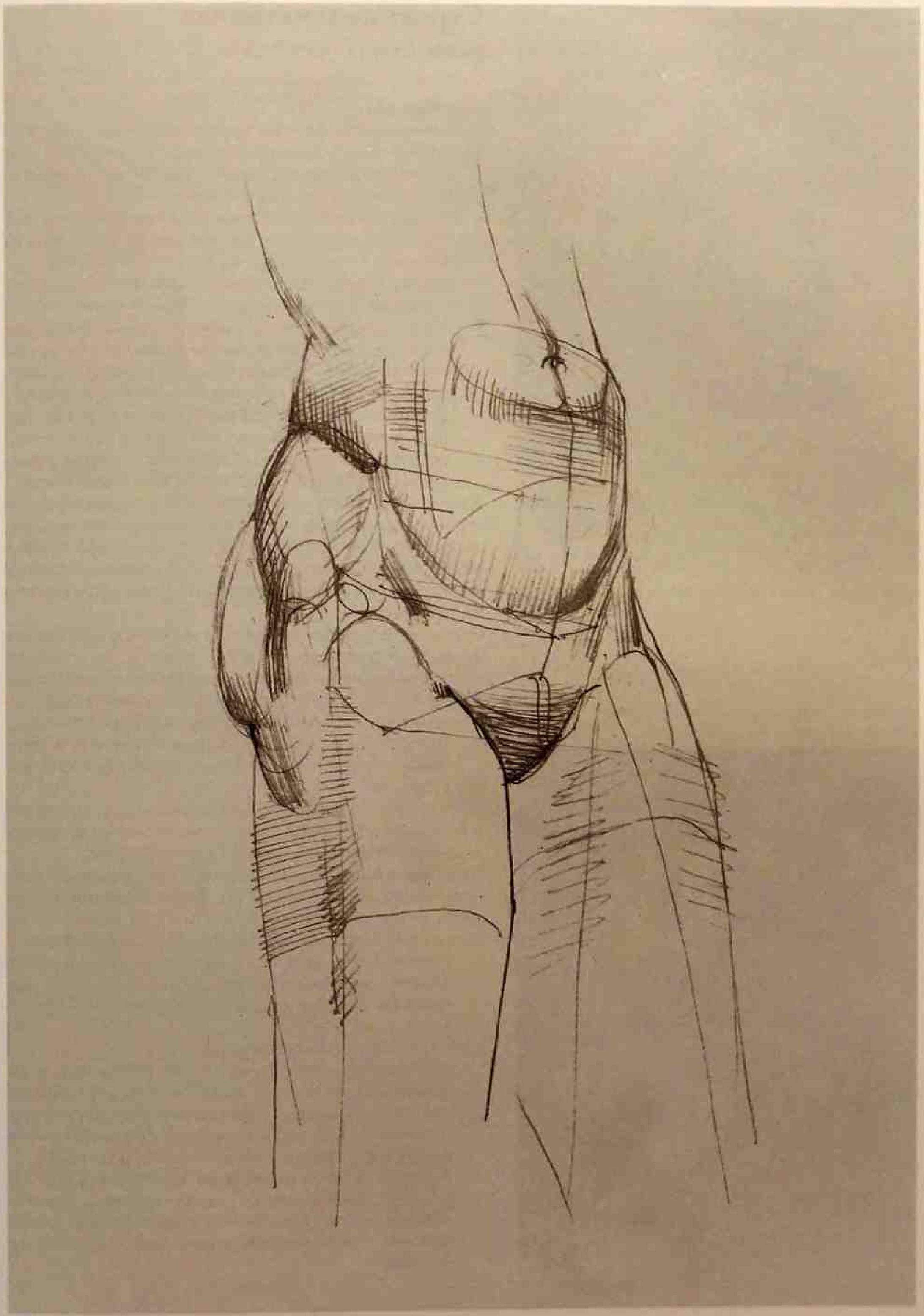
Таз – это нижнее пластическое ядро туловища, закольцованный подвижный центр (см. также стр. 103, справа). Как художник проанализируйте модель, отметьте, что таз является основой тазобедренной области (стр. 98).

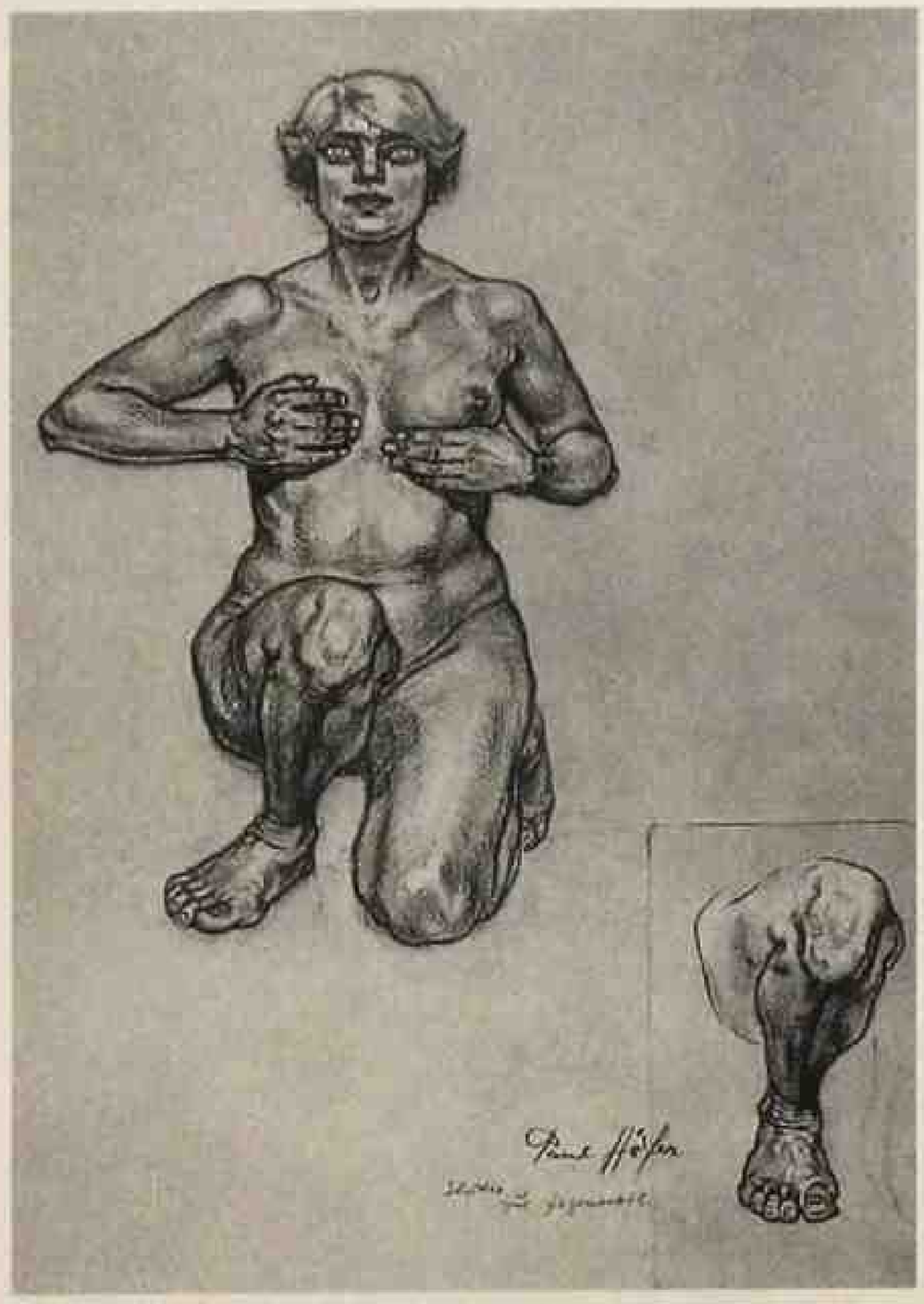

S
S
S




Подвздошная кость
Гребень подвздошной кости
Передняя верхняя ость подвздошной кости
Расстояние между большим и малым тазом
Лобковая кость
Лобковый бугорок
Лобковое сочленение
Лонная дуга
Задняя верхняя ость подвздошной кости
Крестец
Копчик
Седалищный бугор







Пауль Хёфер. Этюд к картине «Настоящее»

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606-1669). Сидящий мальчик со склоненной головой

Строение и механика коленного сустава

Стр. 101–103

Принципы изображения пластически сложных фигур (см., например, рядом расположенные изображения) становятся понятными только с помощью предварительных анатомических пояснений:

- Сустав состоит из валика (шарнирный блок, мыщелок) и его опоры как наклонной поверхности (головка большеберцовой кости).
- Оба суставных тела крепко спаяны с рычагами бедренной и большеберцовой костей.
- Недостаточное согласование суставных форм друг с другом (неконгруэнтность) позволяет не полностью закрывать суставную полость, которая сильно открывается при сгибании (стр. 96, справа внизу).
- Для передвижения коленной чашки перед суставным валиком есть еще одна особая, связанная с суставными валиками дополнительная форма («выступ») (стр. 101, наверху, окрашено в серый цвет).

Для того чтобы было проще овладеть сложными функциональными и пространственными процессами, следует сначала рассматривать конец бедренной кости в виде куба, при этом постоянно подчеркивать видимые поверхности этой кубовидной кости и только потом их закруглять.

Стр. 102: различные положения костей (оттиски штемпелем пропорций) нужно воспринимать вместе с намеченными скелетными формами, которые позволяют во время движения прочитать процессы механики:

– открытие суставной щели при сгибании (наверху);
– сильное закрутление суставных валиков при сильном сгибании и дальнейшем раскрытии суставной впадины.

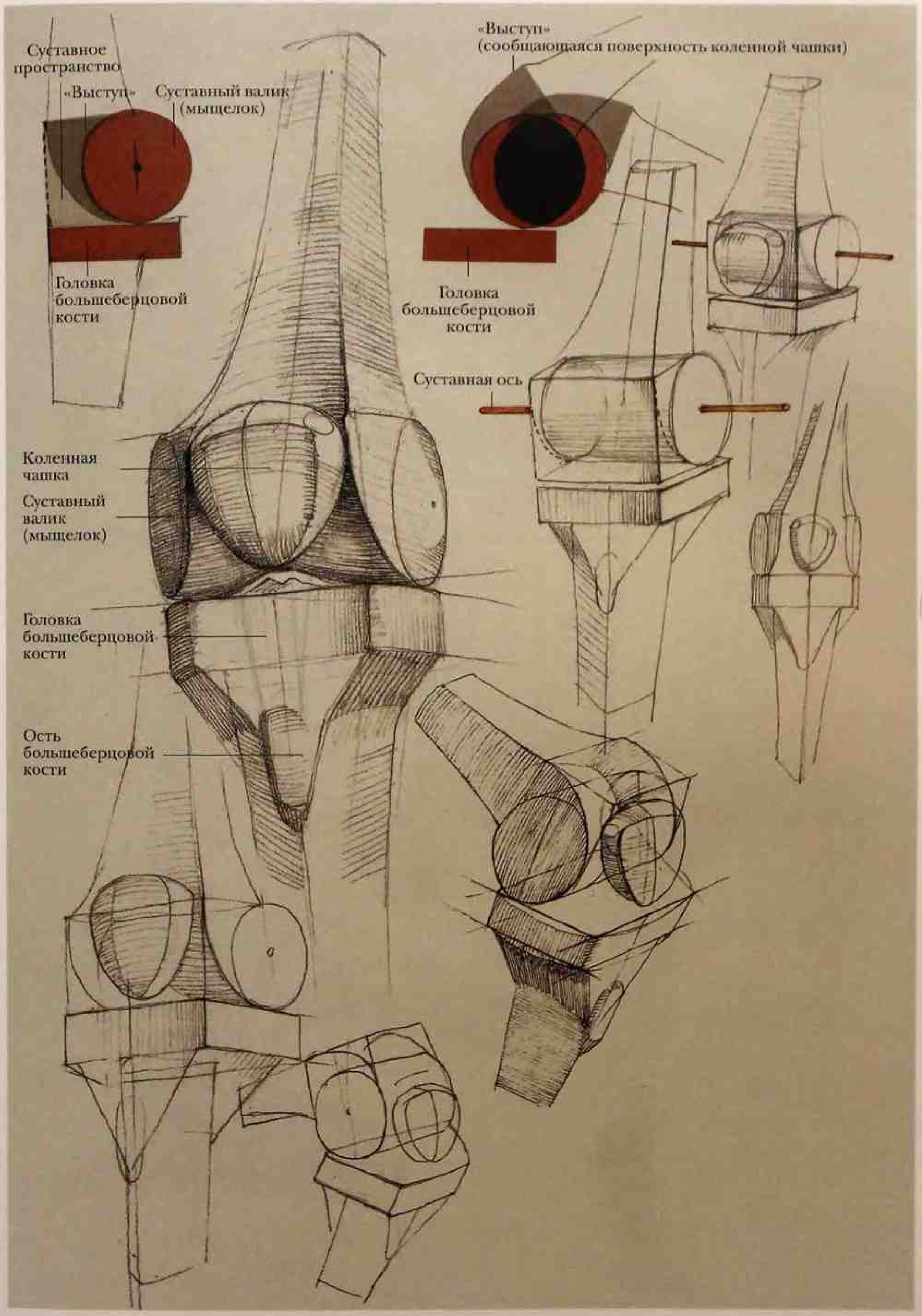
Обратите внимание: коленная чашка всегда прилегает к шаровидной головке бедренной кости, но не может из-за связки надколенника скользить вверх.

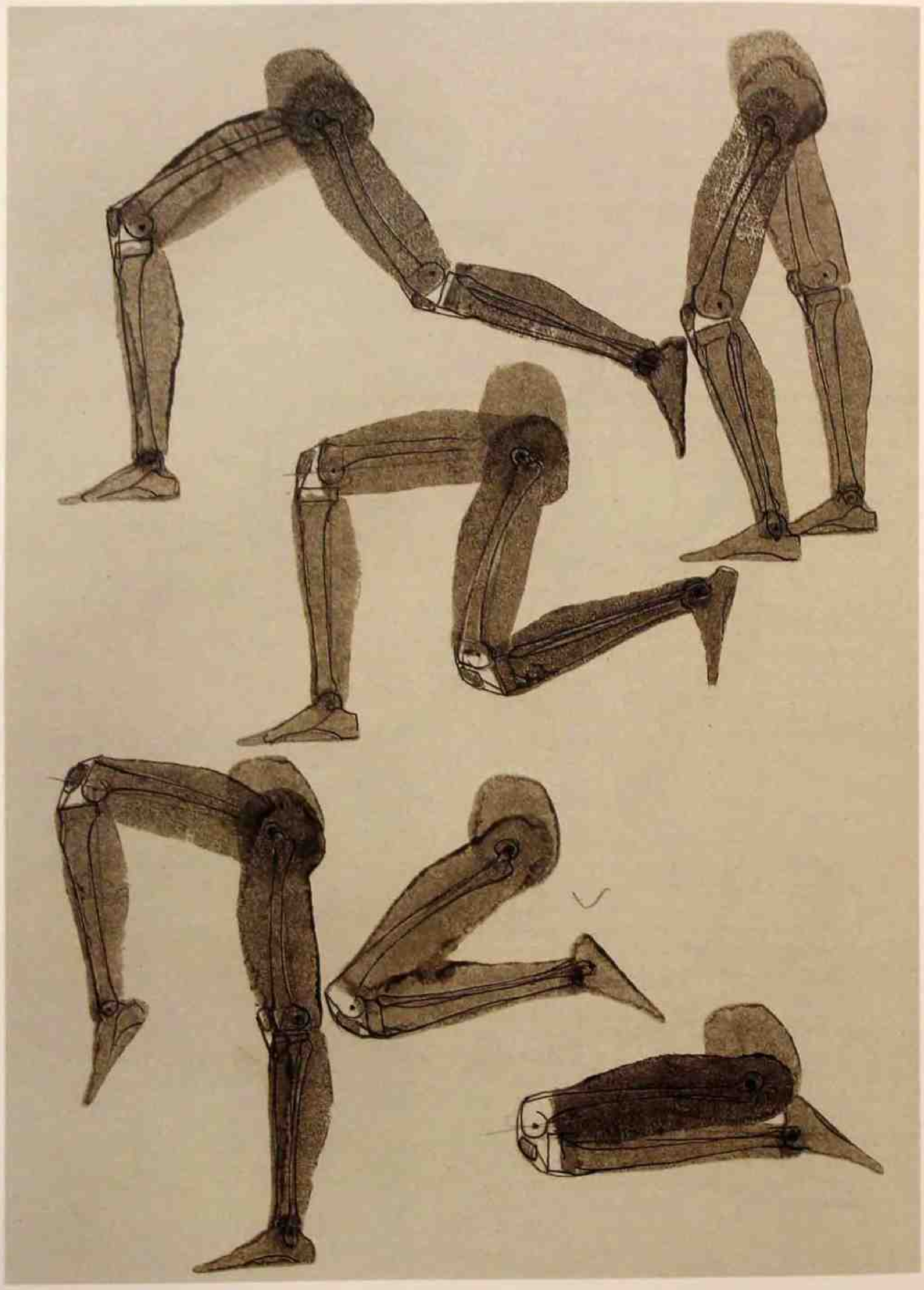
Принцип прикрепления мускулов к коленному и тазобедренному суставу (стр. 103): большая составляющая часть в пластике колена приходится на скелет. Видимый объем бедра обеспечивается мускулами колена:

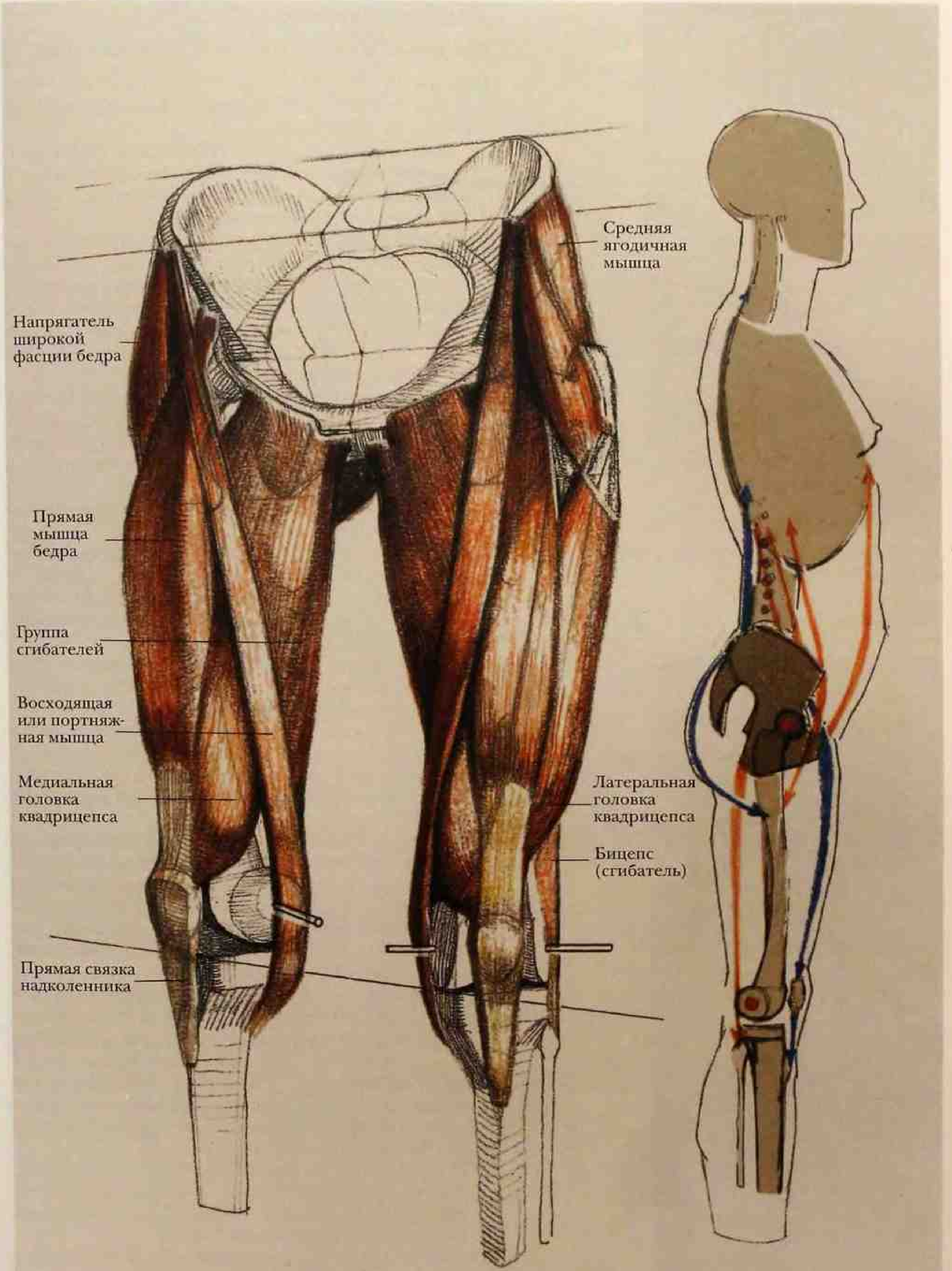
- Перед поперечной осью коленного сустава расположена группа разгибателей (четырехглавый разгибатель колена), позади поперечной оси – группа сгибателей.

Правая схематическая фигура:

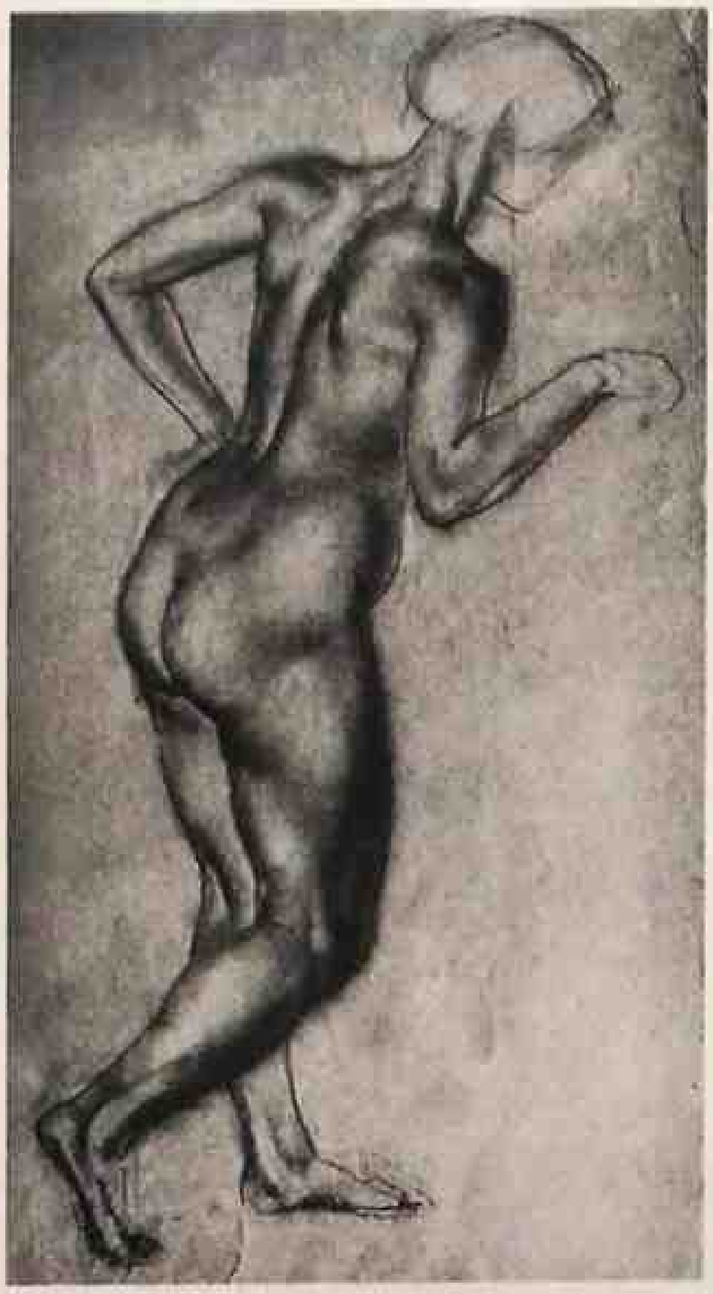
- Изображение таза (темно-серая тонировка) в качестве двигательного центра, из которого мышцы идут вверх к скелету туловища и вниз к большеберцовой кости (мускулы с разгибающим действием в голубой тонировке, со сгибающим – в красной).
- Мускулы колена в их местном отношении к тазобедренному суставу (двусуставные мышцы), причем мышцы колена в побочной функции также обслуживают тазобедренный сустав (приведение и отведение).


Суставное пространство
«Выступ»
Суставный валик (мыщелок)
Головка большеберцовой кости
«Выступ» (сообщающаяся поверхность коленной чашки)
Головка большеберцовой кости
Суставная ось
Коленная чашка
Суставный валик (мыщелок)
Головка большеберцовой кости
Ость большеберцовой кости





Бедренные и ягодичные мышцы



В. В. Лебедев (1891–1967). Этюд женщины, правый профиль, слегка сзади, 1915

Микеланджело Буонаротти (1475–1564). Этюд левой мужской ноги, правая намечена и согнута, ок. 1530

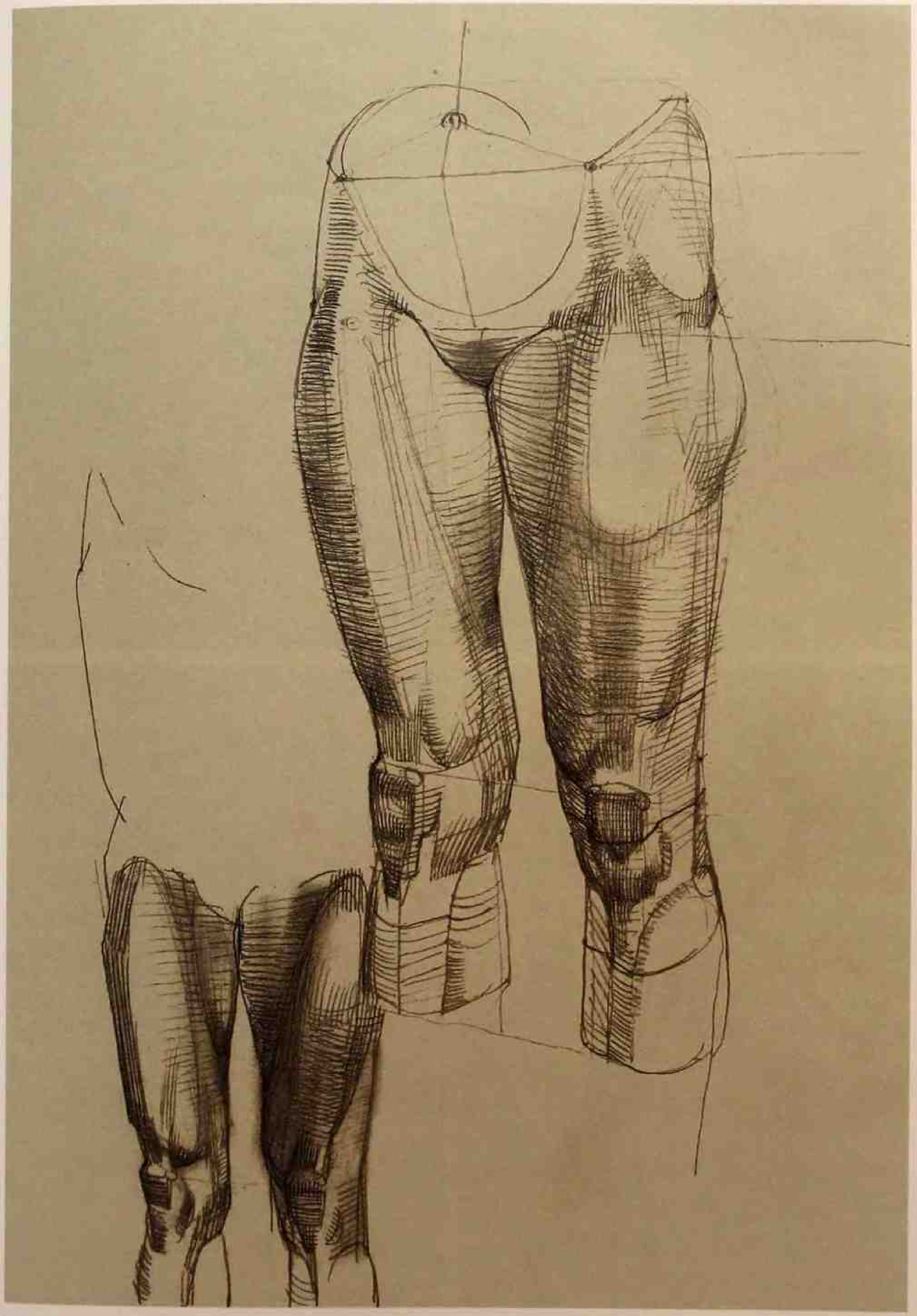
Учебные рекомендации по изображению бедра и колена

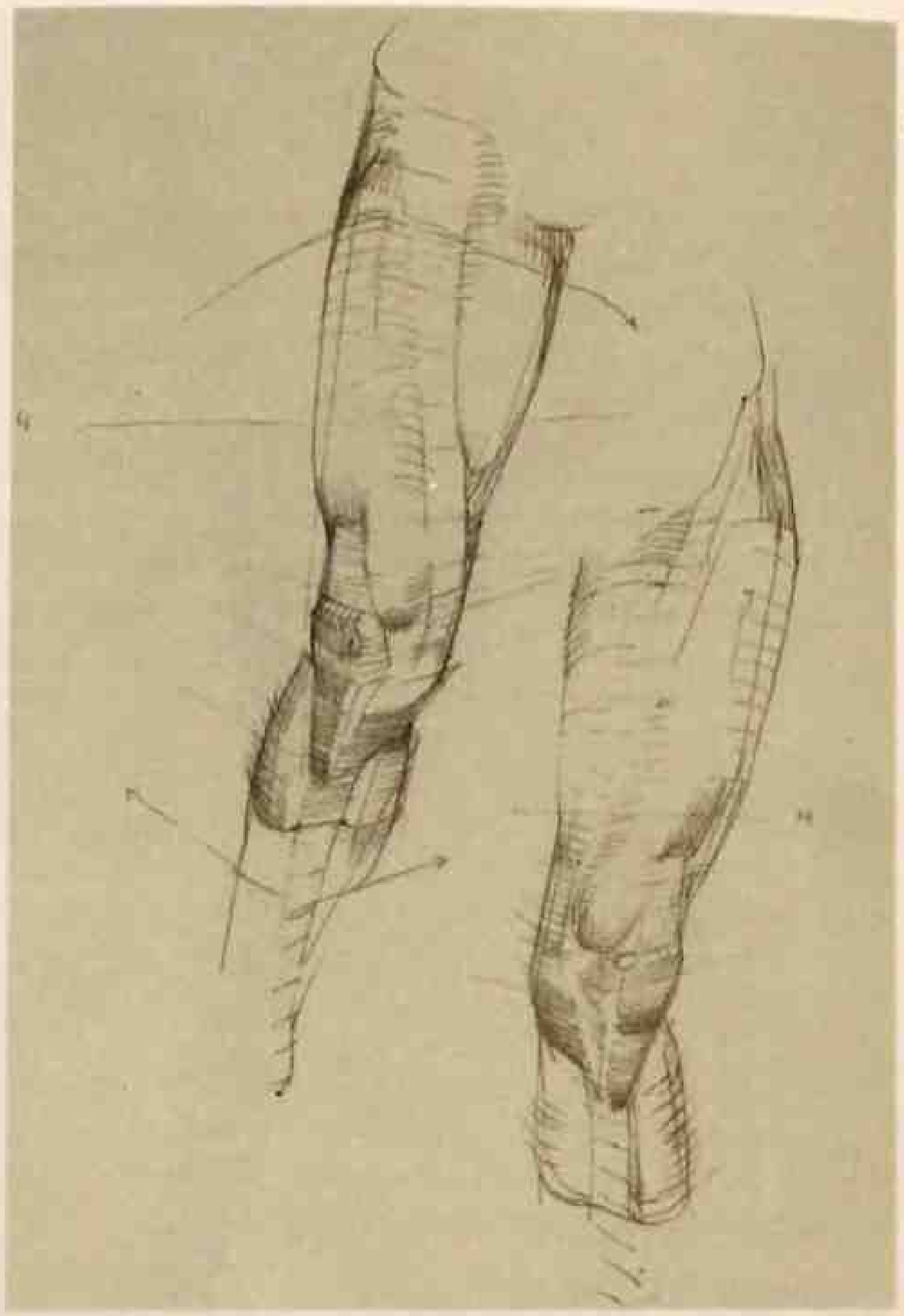
Стр. 105–107

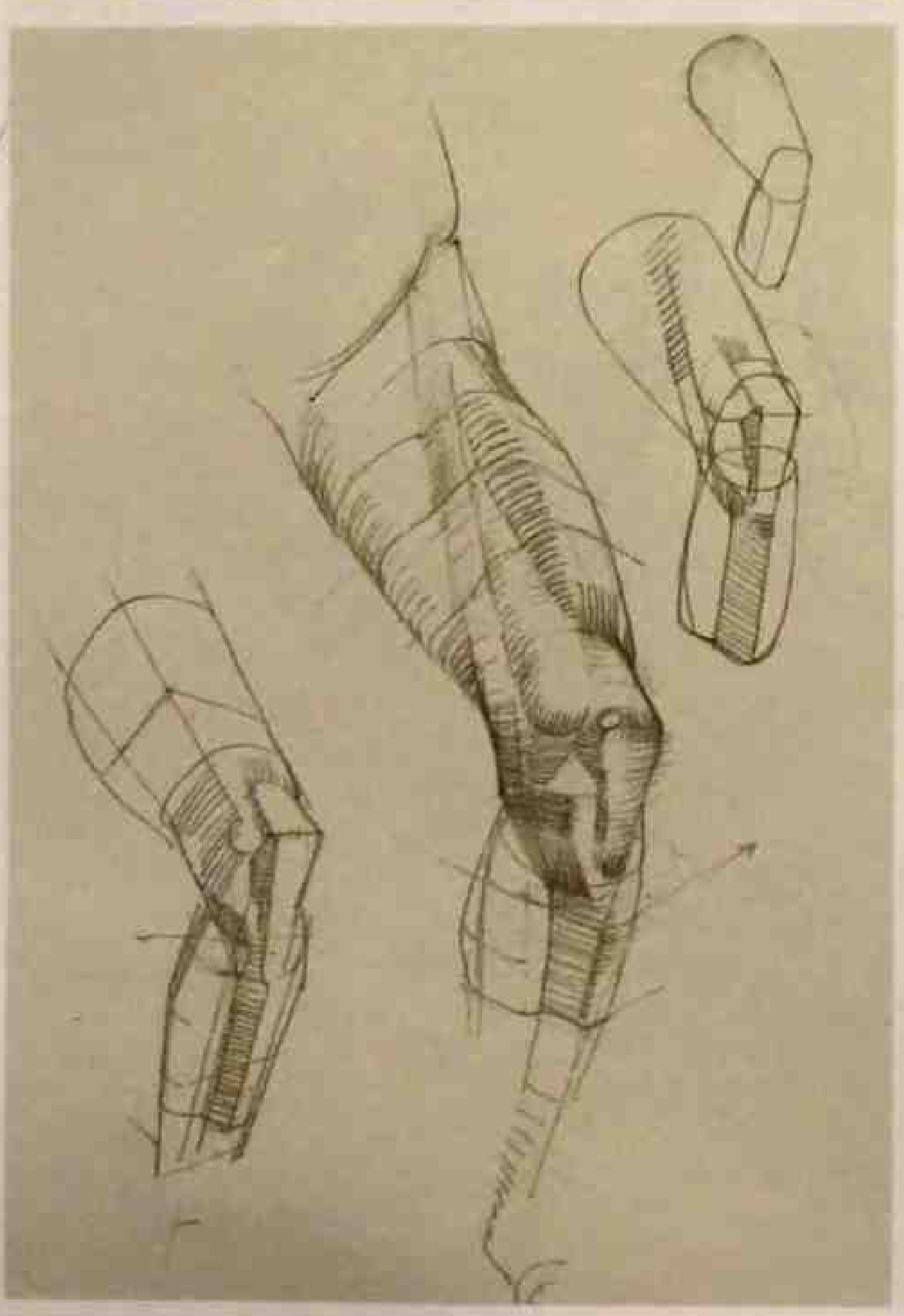
Для всех учебных рекомендаций принципиально следующее:

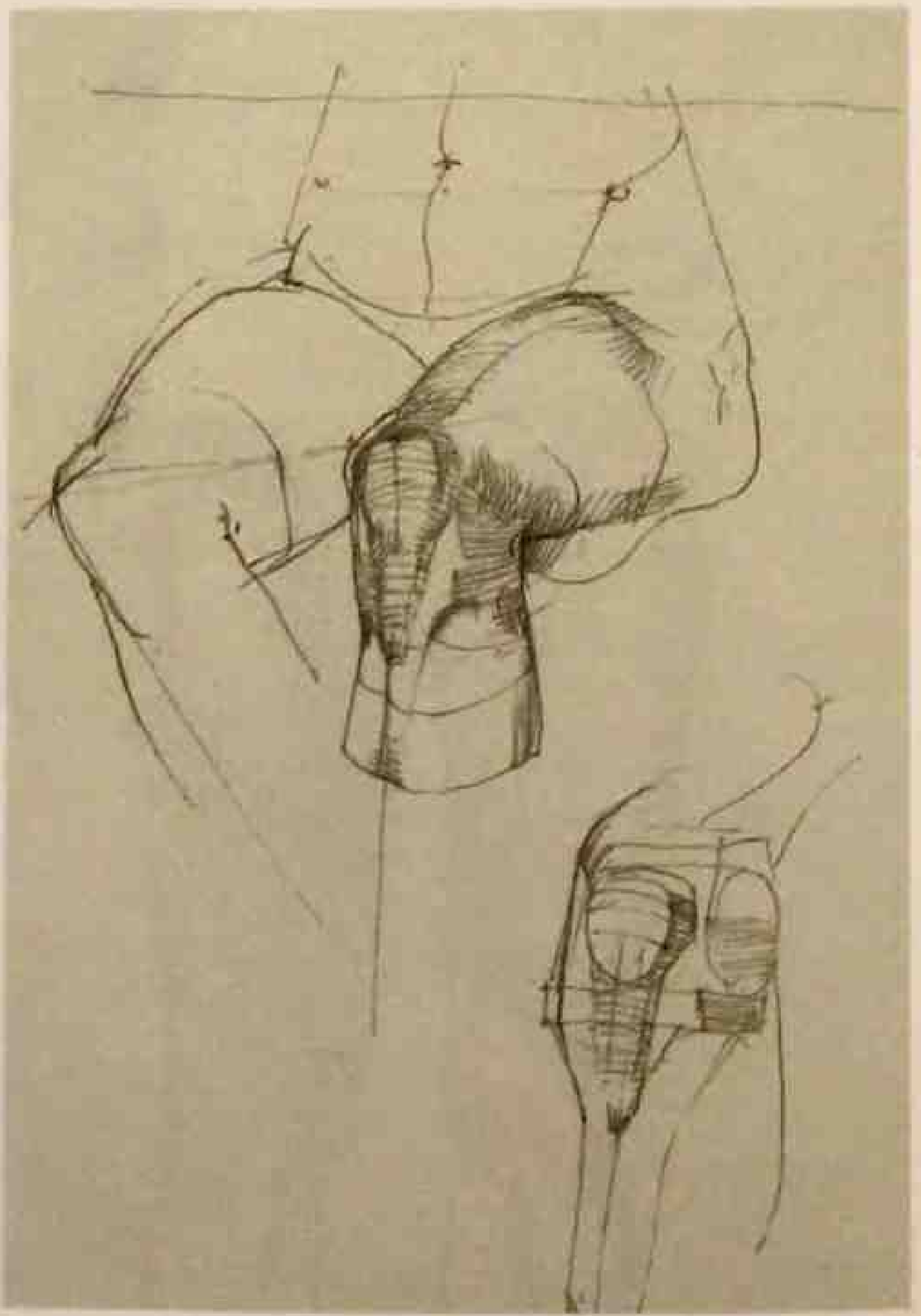
- Ясно оцените видимые соотношения, то есть определите горизонтальную высоту рисовальщика и его угол зрения (вид, полупрофиль и т. д.), добавьте пространственные оси.
- Создайте перед предметом однозначные лицевые поверхности (внутренние, лицевые, передний план – см. стр. 106, наверху слева, внизу слева).
- Избегайте чистых основных поверхностей (передний план, боковые и задние поверхности), так как такие виды предлагают меньше телесно-пространственных признаков.
- Для большей телесности изображения представьте предполагаемые поперечные отрезки, чтобы с их помощью сделать более определенной покатость поверхностей тела в пространстве (см. при этом все учебные примеры).
- Не изображайте отдельные мускулы, обратите внимание на группы мышц.
- При необходимости подчеркните телесность посредством штриховки, прежде всего следуйте за прохождением придуманных поперечных отрезков как упорядочивающих факторов (учитывайте контрдвижения).
- При сильных сокращениях происходит упрощение формы (стр. 106, внизу слева), так что рассматривайте бедро и голень как валики, которые занимают положение по отношению друг к другу.
- Место сгиба лучше изображайте «с хрустом» (стр. 106, слева внизу), а не в виде бесформенных колбас.
- Коленную чашку располагайте в элементарной кубовидной форме как завершающую или начальную форму перед упрощенным валиком бедренной кости.
- Не рисуйте коленную чашку и прямую связку надколенника изолированными, разрезающими линиями, займитесь объемом.
- Рассмотрите взаимозависимую форму в соединении коленной чашки и прямой связки надколенника.
- Четко отразите то, как обусловленная восходящей или портняжной мышцей диагональная борозда бедра достигает внутренней большеберцовой кости. Отсюда продолжите расщепление голени через внутреннюю поверхность большеберцовой кости до внутренней лодыжки.
- Постоянно воспроизводите механические процессы в колене (сила разворота валика бедра, возможный градус раскрытия суставной впадины), чтобы скопировать неочевидные формы.

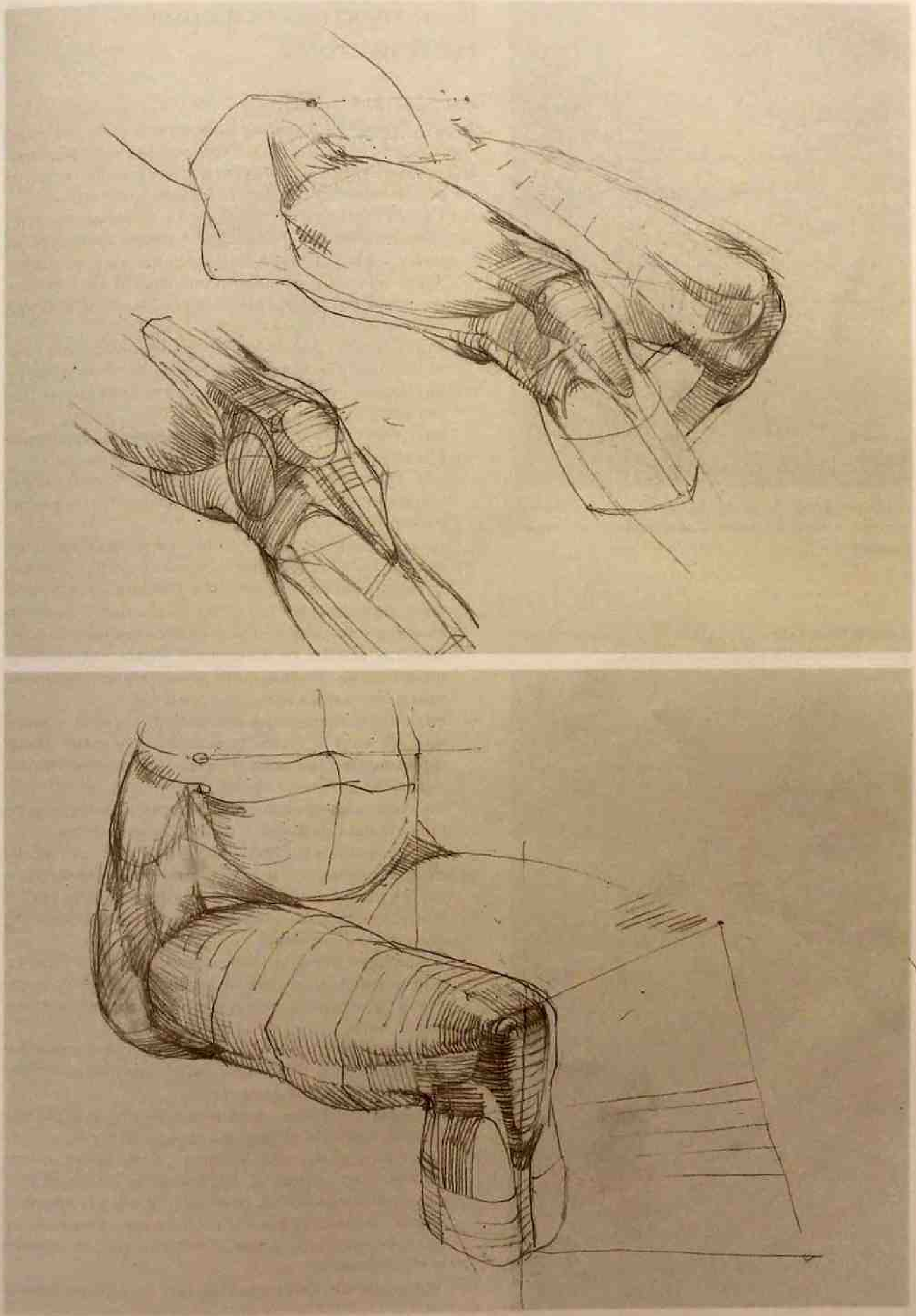
Этюды колена требуют обширных знаний для правильного изображения.

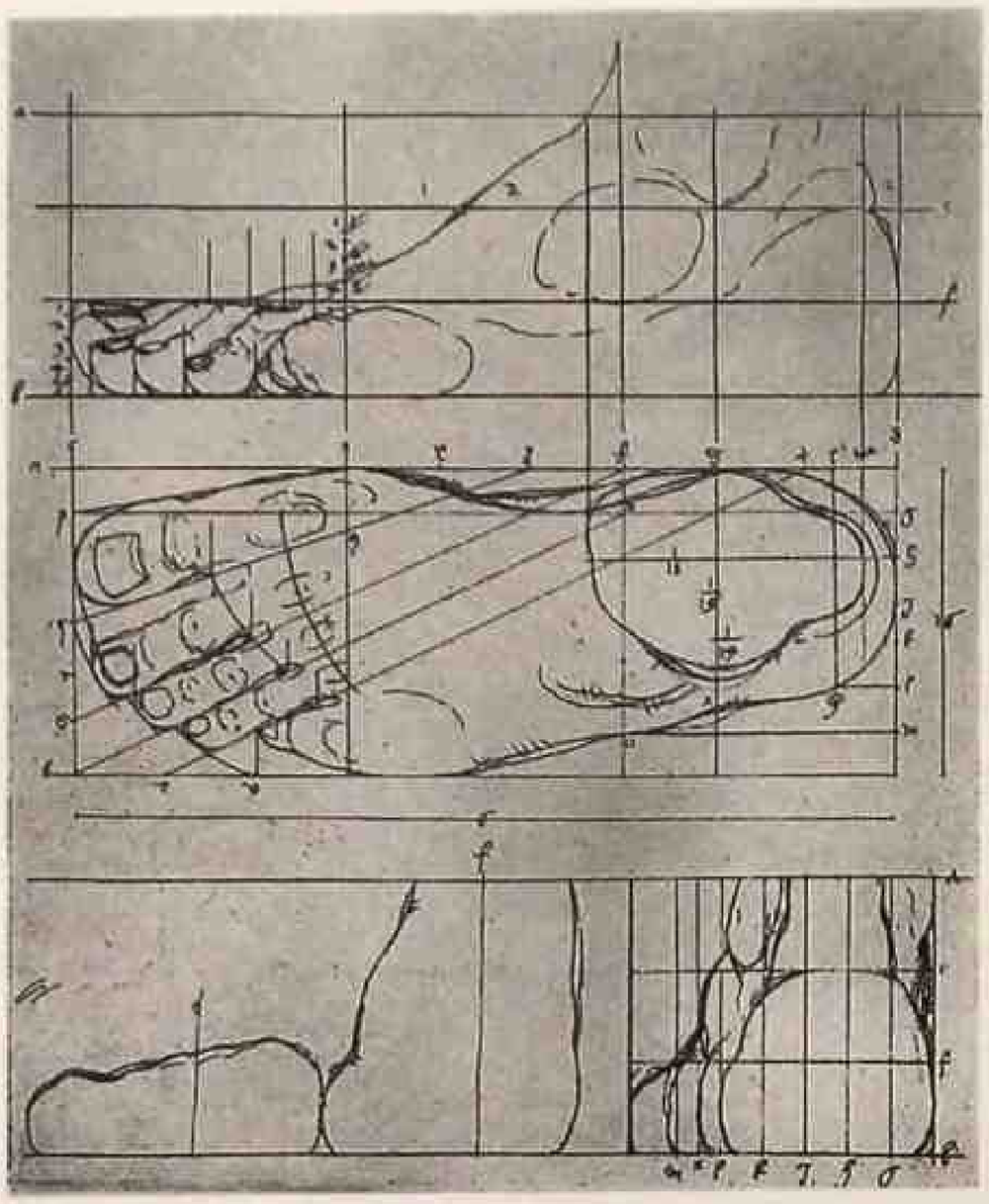












Альбрехт Дюрер (1471–1528). Левая стопа, сконструирована в основных видах, с замечаниями пропорций, ок. 1513

Альберт Бенар (1849–1934). Лежащая обнаженная женщина, отвернувшаяся. Сокращение. 1905

Конструктивная форма скелета стопы

Стр. 109–111

Формообразующий фактор живой ноги – это ее скелет. Рассматривать его как «натюрморт костей» абсолютно бессмысленно. Мы отмечаем существенное в форме посредством существенного в ее конструкции:

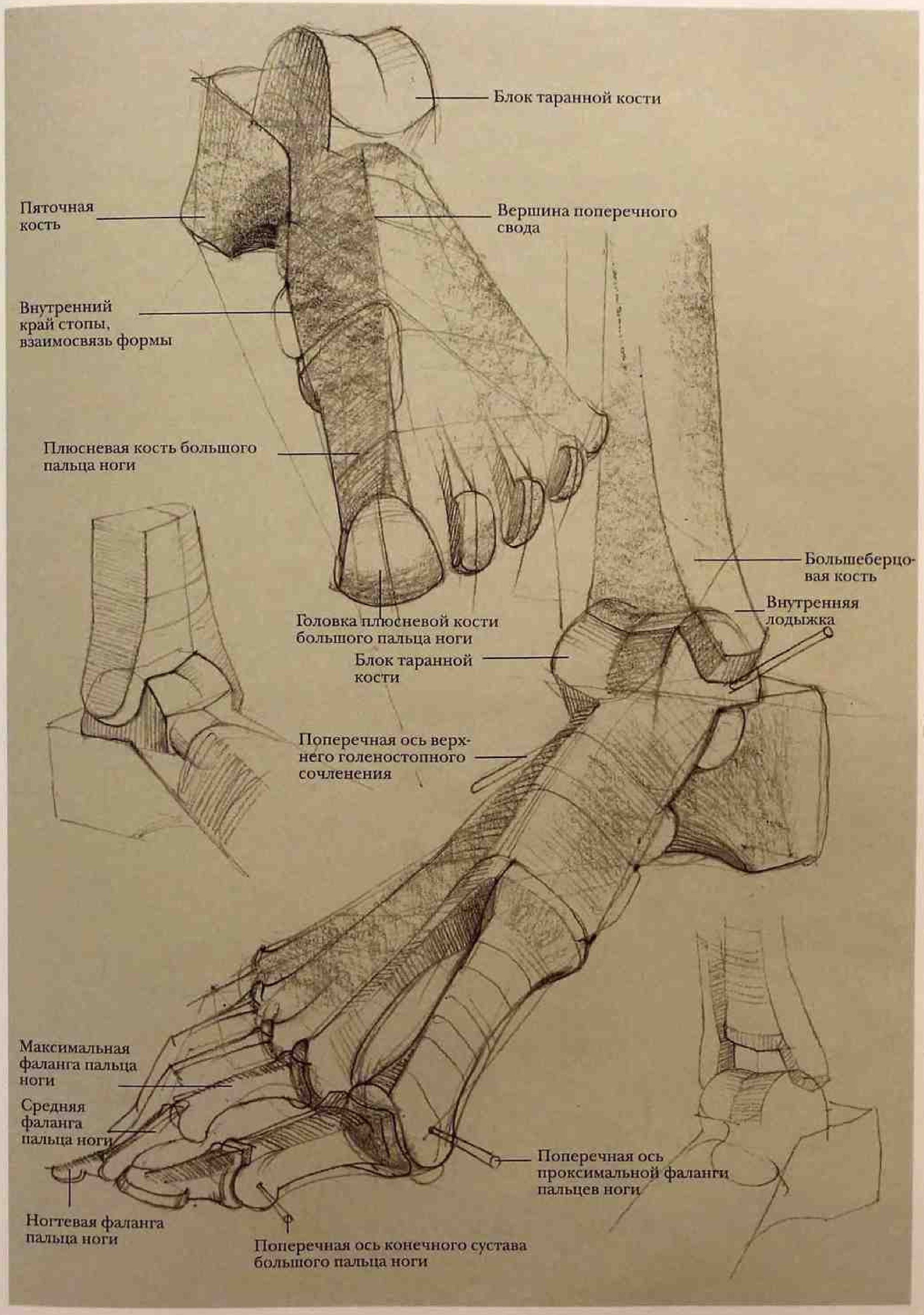
- Скелет стопы – это полый свод (см. также стр. 110), схватывайте его нанесением точек вращения на пятке, на подушечках большого пальца и мизинца.
- Так появляется сильный продольный свод свободно несущего внутреннего края стопы и плоский свод внешнего края стопы.
- Внутренний край стопы с таранной костью в форме полувалика накладывается на пяточную кость, которая продолжает ход внешнего края стопы. Это значит:

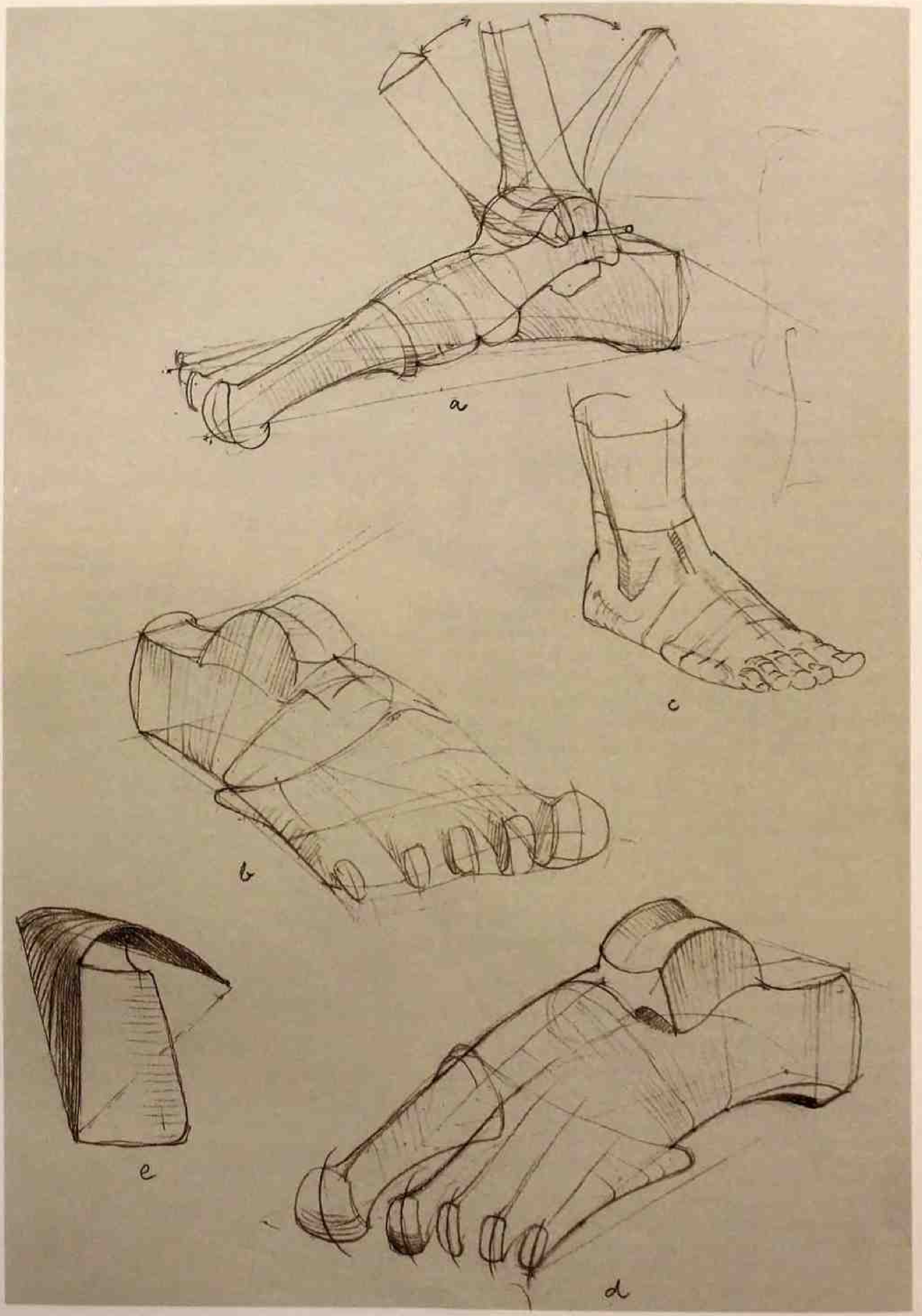
– внутренний край стопы пересекает направление внешнего края под острым углом;
– оба края сходятся в направлении пятки, после окончания плюсны края расходятся, что узнаваемо на живой стопе;
– на поперечном своде стопы – верхушка которого больше выделяется с внутренней стороны – головки плюсны занимают радиальное (лучевое) положение;
– блок таранной кости, возвышаясь более всего из свода стопы, окружен внутренней лодыжкой большеберцовой кости и внешней лодыжкой малоберцовой кости (уверенность движения при поднимании и опускании кончика стопы);
– сильное искривление поперечного свода в подъеме убывает к более плоскому переднему концу плюсны; пальцы ноги не имеют конструктивного значения для свода стопы;
– внутренняя лодыжка расположена чуть впереди по сравнению с лодыжкой малоберцовой кости.

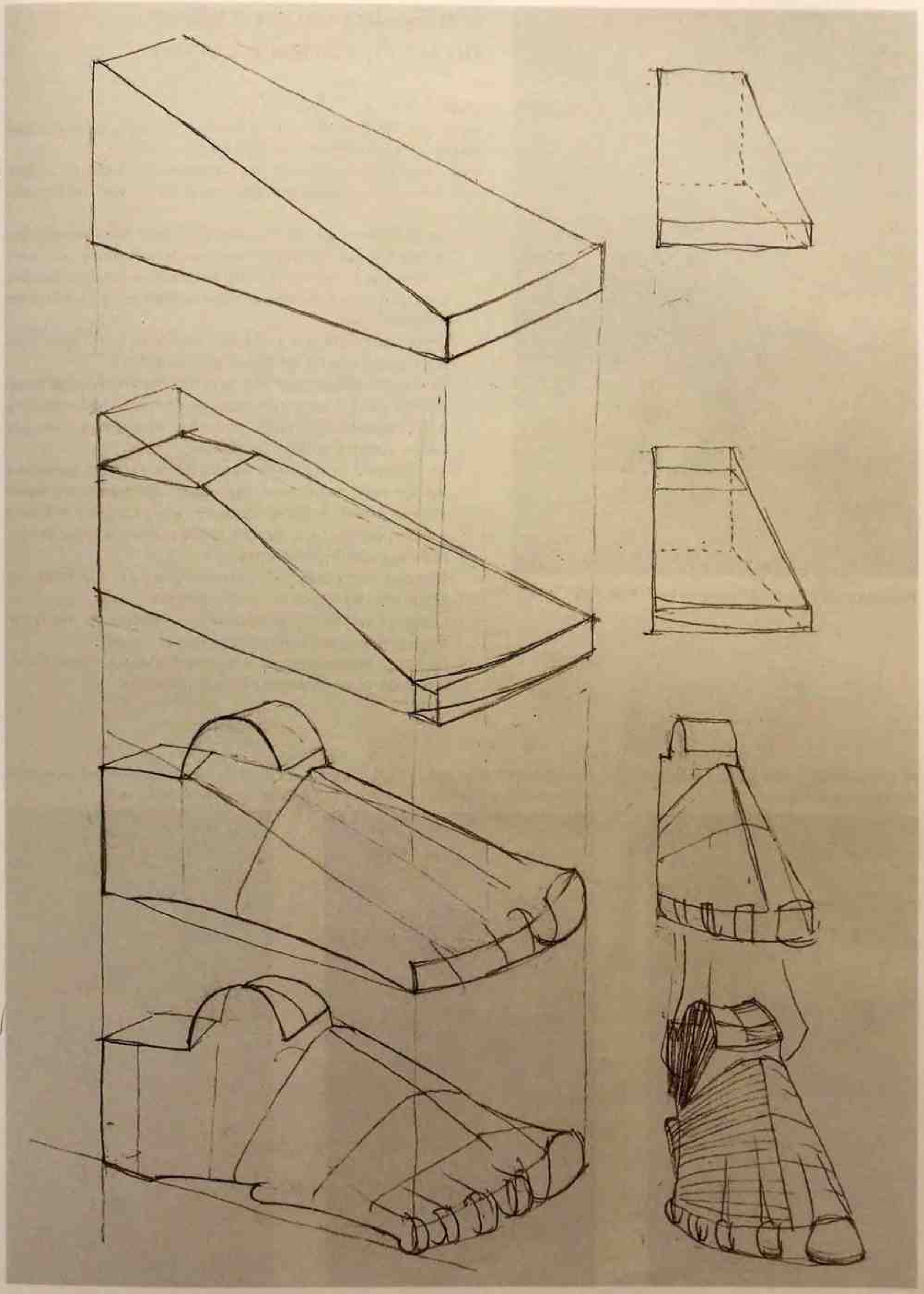
Наряду с возможностью рисунка свода стопы из обоих – продольного и поперечного – сводов, рекомендуется следующий процесс упрощения (стр. 111):

- Наметить формы стопы как призмоподобные образования (наверху).
- Выравнять заднюю клинообразную высоту пяточной кости (второе изображение сверху) и закруглить передний конец плюсны в направлении мизинца ноги.
- Принять эту граненую исходную форму с продольными сводами и выгнуть вверх полуролик таранной кости (третья фаза сверху).
- В созданной форме маркировать острую верхушку поперечного свода рядом с таранной костью.
- Наметить различные уклоны стопы посредством поперечных отрезков: вертикаль на внешней стороне пяточной кости, отвесные скосы на таранной кости; увеличить плоское снижение к внешнему краю стопы и т. д. до конца плюсны (самое нижнее изображение).

Все приведенные факторы создают ощущение живой стопы.


Блок таранной кости
Пяточная кость
Вершина поперечного свода
Внутренний край стопы, взаимосвязь формы
Плюсневая кость большого пальца ноги
Большеберцовая кость
Внутренняя лодыжка
Головка плюсневой кости большого пальца ноги
Блок таранной кости
Поперечная ось верхнего голеностопного сочленения
Максимальная фаланга пальца ноги
Средняя фаланга пальца ноги
Поперечная ось проксимальной фаланги пальцев ноги
Ногтевая фаланга пальца ноги
Поперечная ось конечного сустава большого пальца ноги


a
b
c
d
e



Рафаэль (1483-1520). Музицирующий мужчина

Учебные рекомендации по изображению стопы

Стр. 113–115

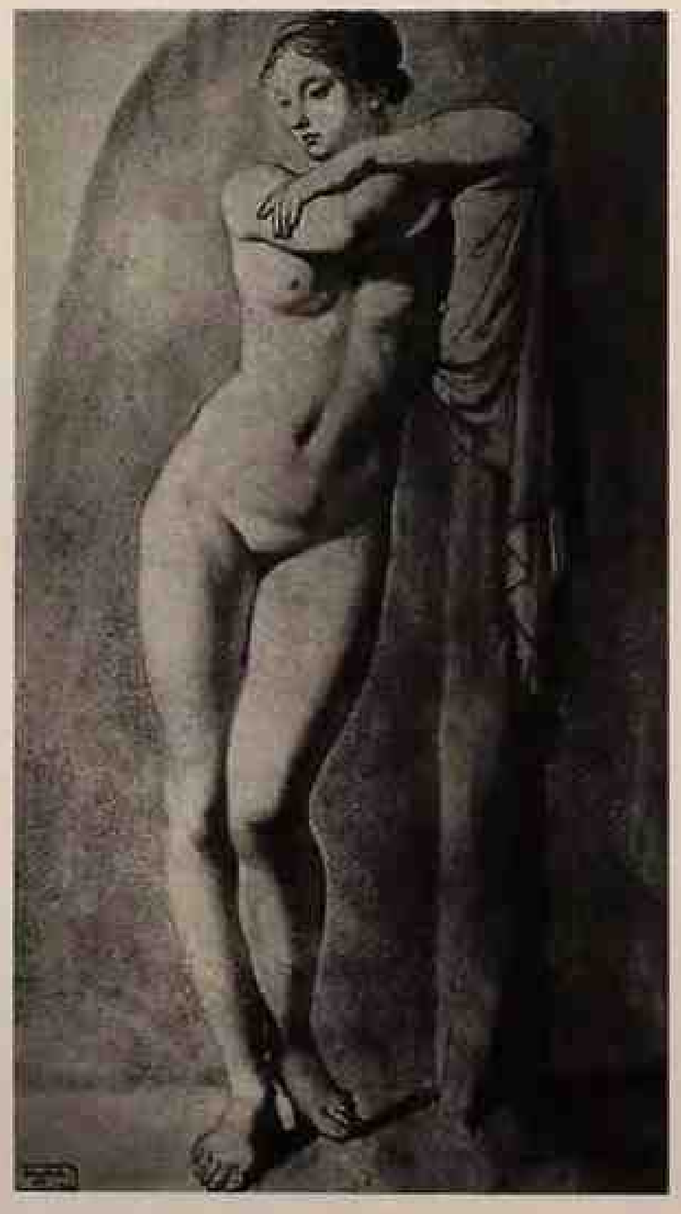
Стр. 113: информационный текст на стр. 108 к схемам на стр. 109 касается критериев рисунка.

Стр. 114: параллельное расположение первого подготовительного этапа рисунка живой стопы облегчает понимание:

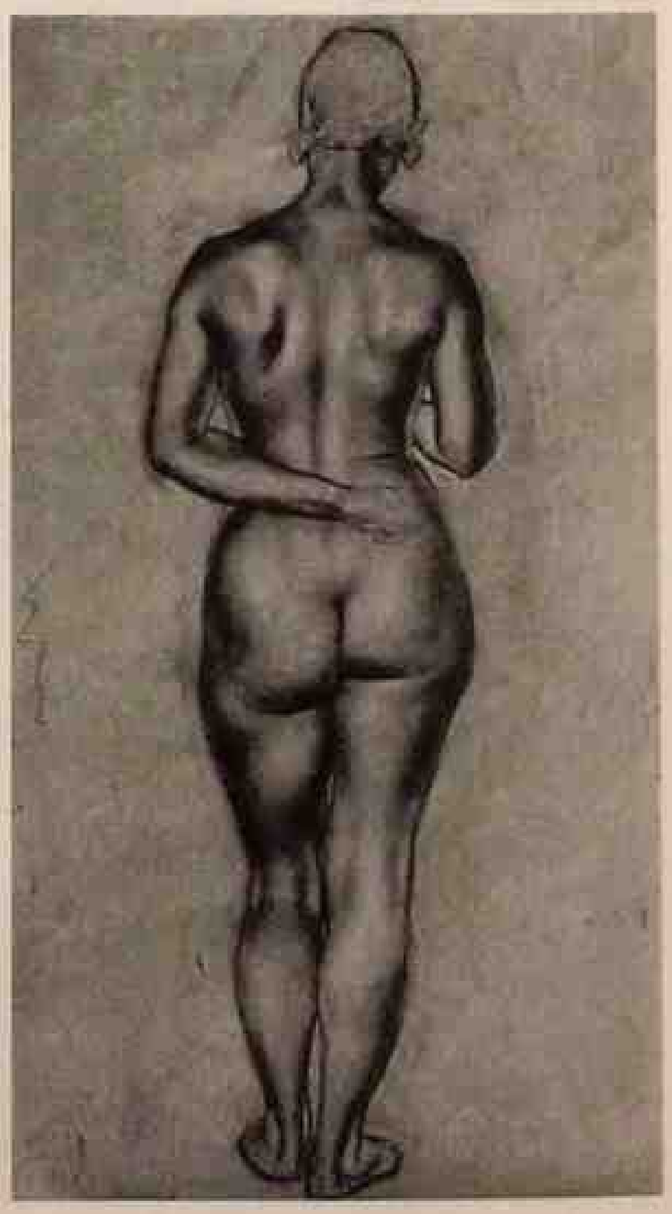
- «a» обозначает пространственную проекционную поверхность трехточечной основы; «b» и «c» – полый свод в своем принципиальном изображении, которое должно вычитываться из всех остальных этюдов стопы.
- От пояснений к «c» следует перейти к построению конструктивной формы скелета стопы.
- Установленные для «c» принципы непосредственно касаются явлений живой стопы. Промежуточная ступень рисунка скелета при этом создает узкую связь с живой формой.
- «c» делает понятным акценты лодыжки, которые лежат по бокам высоты свода. Внутренний край стопы должен быть схвачен непременно в связи с внутренней лодыжкой и внутренней поверхностью большеберцовой кости.
- Высота подъема («c») по отношению к внешнему краю стопы образует перекрестие.
- Следует отразить различную отвесность внутреннего и внешнего снижения свода стопы.
- Пальцы ноги следует понимать как расчлененное, плоское продолжение конца плюсны.

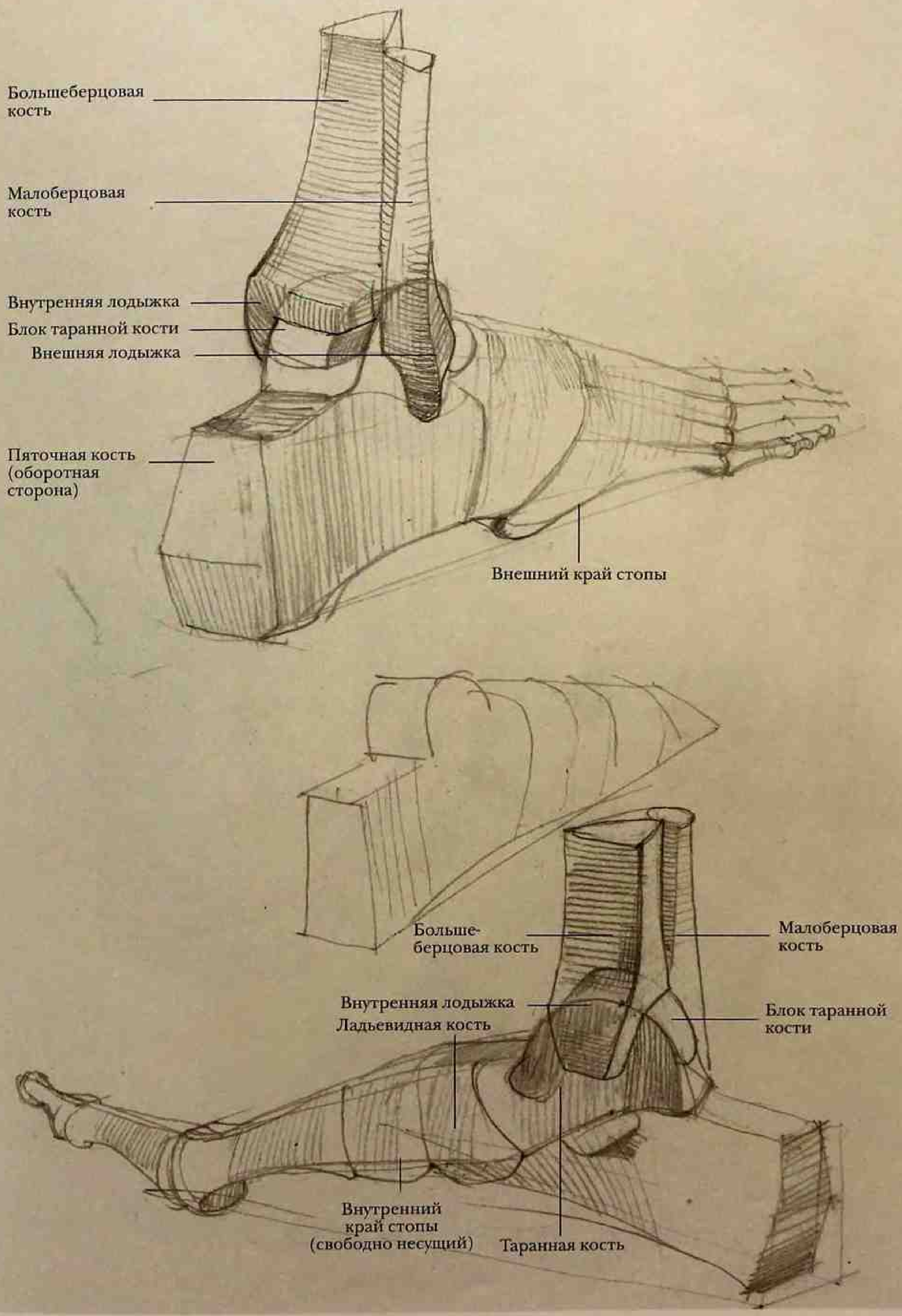
Н. И. Альтман (1889-1970). Сидящая обнаженная женщина

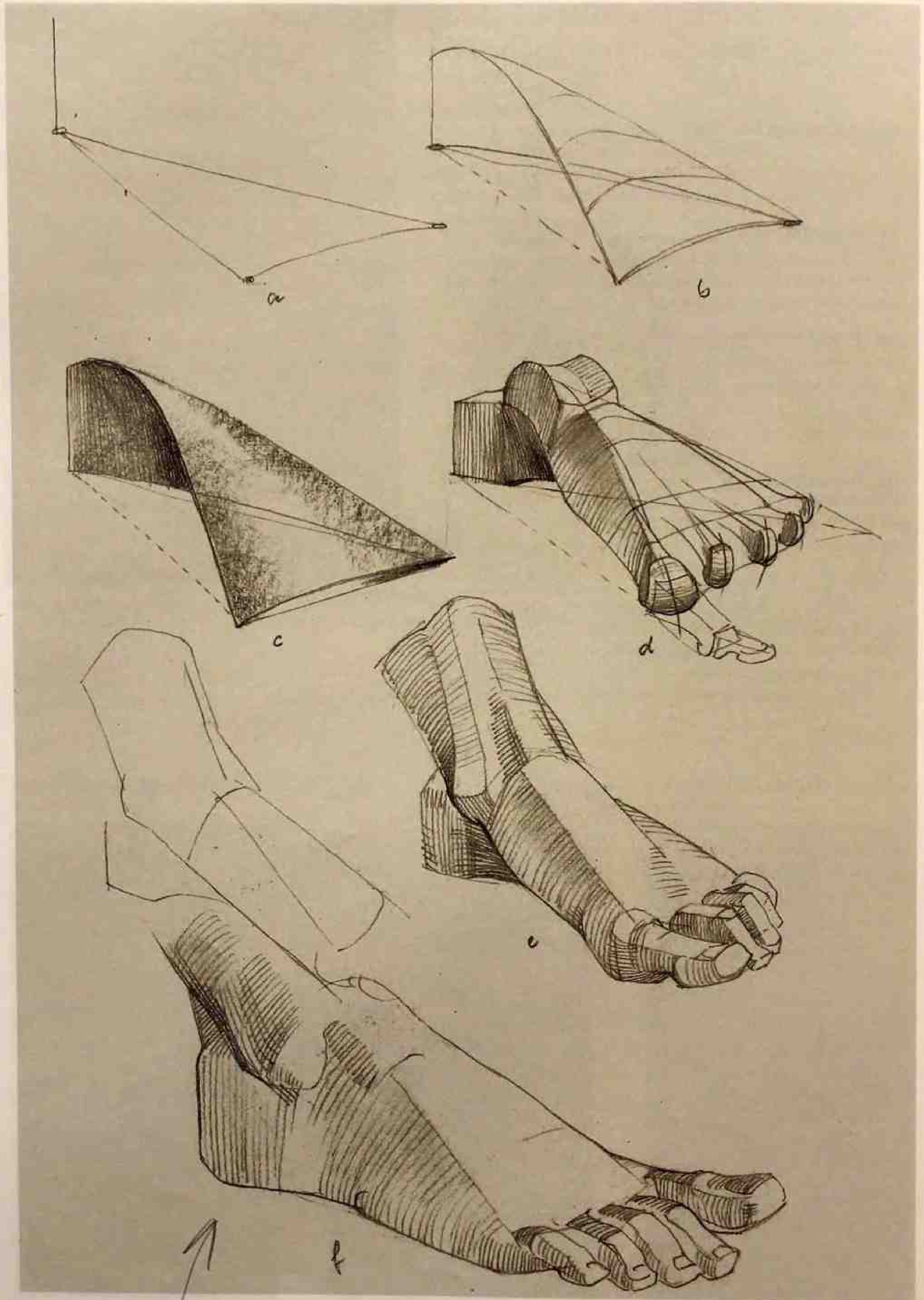
Готтфрид Шадов (1764-1850). Этюд обнаженной женщины у колонны

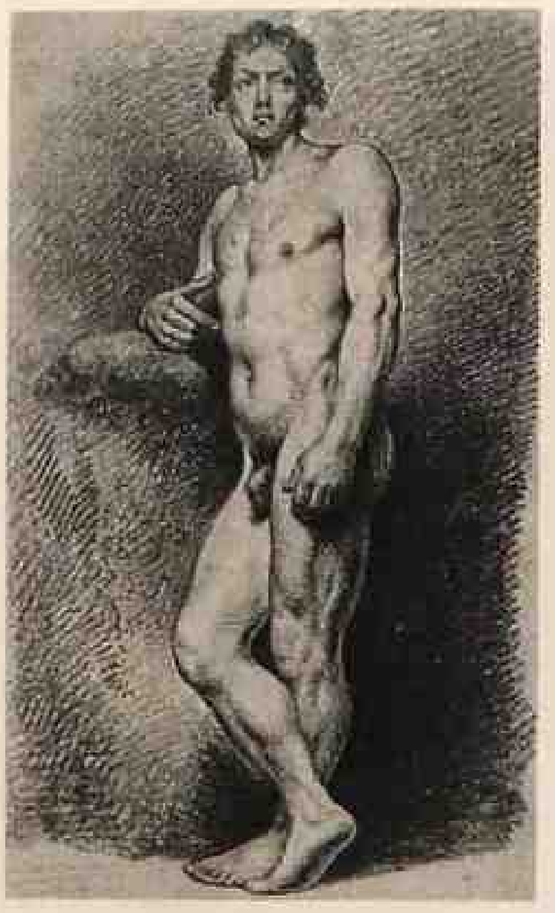


В. В. Лебедев (1891-1967). Спина обнаженной женщины, 1915




Большеберцовая кость
Малоберцовая кость
Внутренняя лодыжка
Блок таранной кости
Внешняя лодыжка
Пяточная кость (оборотная сторона)
Внешний край стопы
Больше-берцовая кость
Малоберцовая кость
Внутренняя лодыжка
Ладьевидная кость
Блок таранной кости
Внутренний край стопы (свободно несущий)
Таранная кость

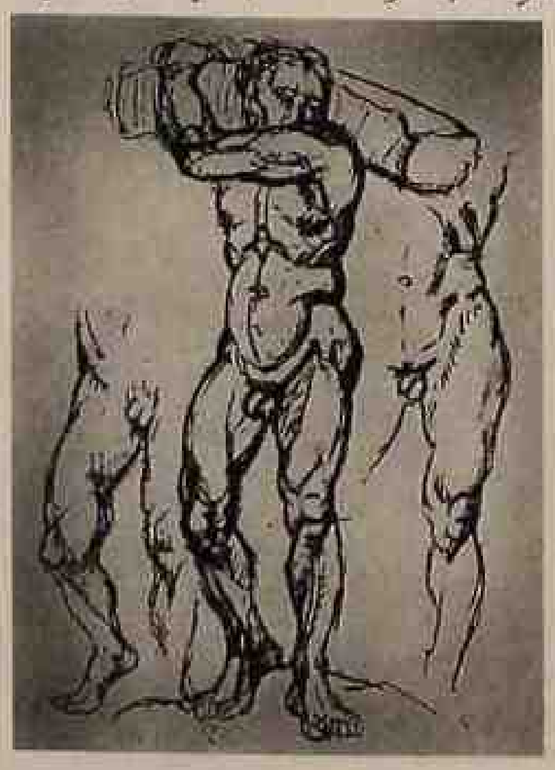

a
b
c
d
e
f



Даниэль Ходовецкий (1726–1801). Стоящий обнаженный мужчина

Георг Кольбе (1877–1947). Обнаженная женщина

Франц Марк (1880–1916). Мужчина, несущий дерево



Нога как целое в своей мышечной организации и объемах

Стр. 117–119
Чтобы получить точную информацию о мышечной организации, истоках мышц, местах их прикрепления и функциях, следует увеличить количество иллюстраций. Важнейшие дидактические функции этих иллюстраций перечислены ниже.

Стр. 117, вид спереди, справа:
- Стрелками показано прохождение мускулов, их положение по отношению к суставным осям, а также направления, по которым можно судить об их функциях.

Середина:
- Поверхностные мышцы в их индивидуальных пластических формах.

Слева:
- Отношение отдельных мышц к группам, которые в общем соответствуют архитектурно понимаемому схватыванию живой формы.
- Вписывание поперечных отрезков намечает покатости на плоскости тела и разъясняет пересечения форм.

Стр. 118, вид сзади, в середине:
- Форма и направление скелета ноги как ориентир для кроющих форм.

Слева:
- Нога, построенная из пластически представленных отдельных мышц (вид сзади).

Справа:
- Живая нога (с прорисованными поперечными отрезками).

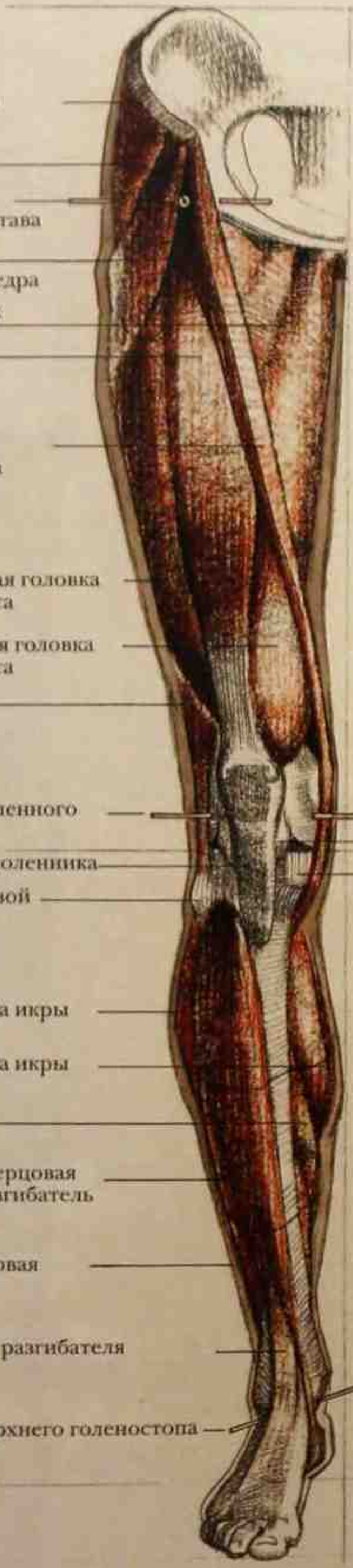
Левый рисунок:
- Подчеркивание телесно и архитектурно схваченной формы ноги, масштаба и направления объемов.

Стр. 119, вид в профиль, середина:
- Представление мускулов с помощью линий, с указанием направлений (стрелки), так что функции мышц могут быть показаны в их отношении к суставным осям.

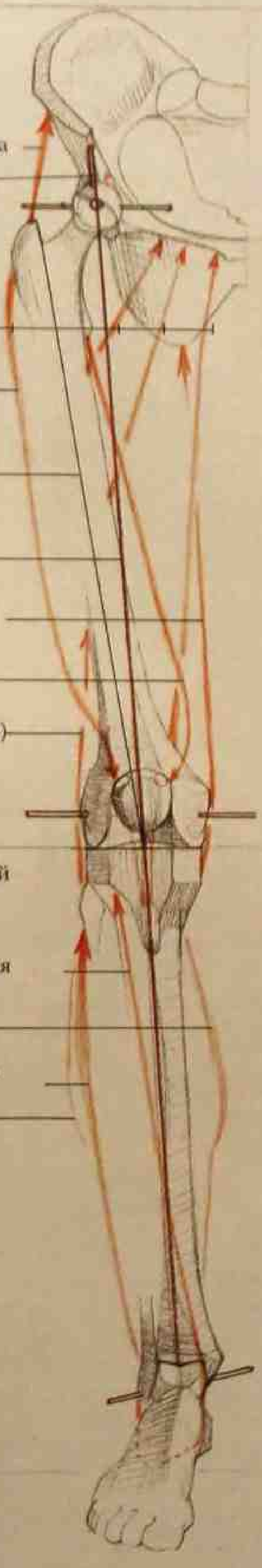
Слева:
- Нога, построенная из пластически представленных отдельных мышц (вид сзади).

Справа:
- Вид живой ноги с выделением групп мышц, понимаемый телесно и архитектурно.
- Вписанные поперечные отрезки делают понятным то, как формы пластически отстоят друг от друга, и то, как возникают пересечения форм.

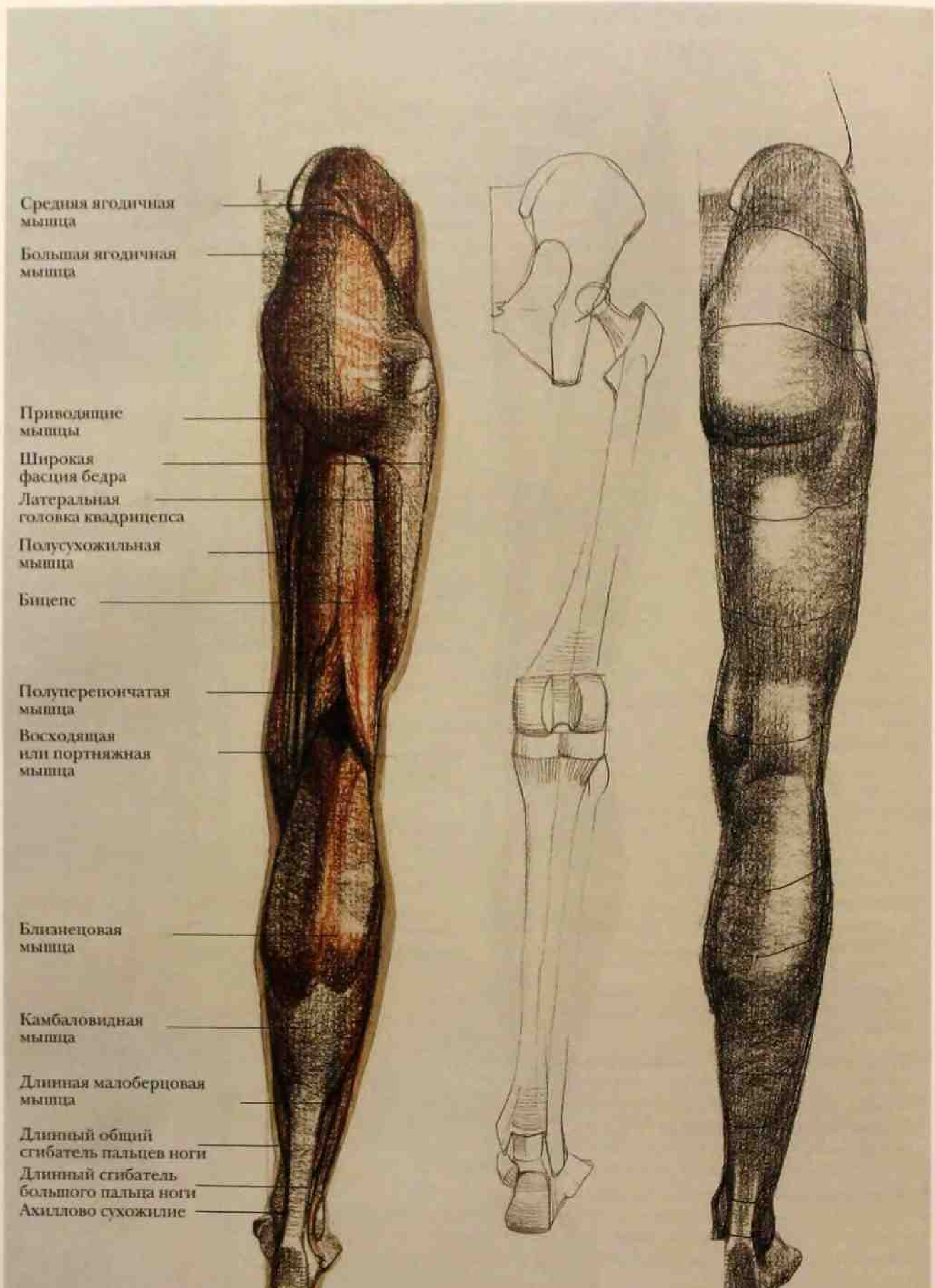
Здесь из-за своих функционально обусловленных масс особенно выразителен вид в профиль, который позволяет возникнуть динамичной форме, в противоположность статическому характеру форм вида спереди и сзади, характеризующих ногу как конически сужающуюся колонну.

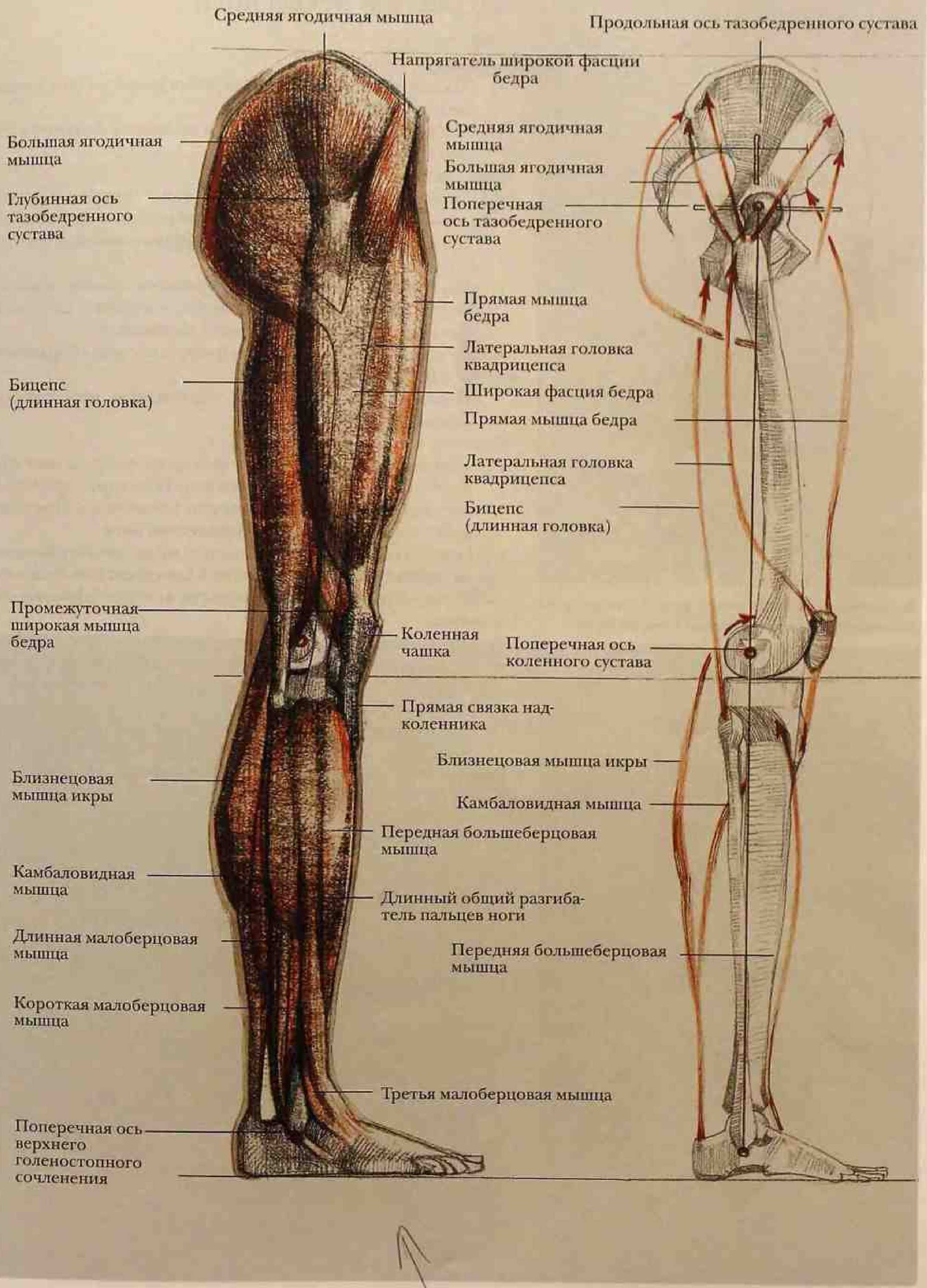


Средняя ягодичная мышца
Глубинная ось
Поперечная ось тазобедренного сустава
Напрягатель широкой фасции бедра
Группа приводящих мышц
Прямая мышца бедра
Восходящая или портняжная мышца
Латеральная головка квадрицепса
Медиальная головка квадрицепса
Бицепс
Поперечная ось коленного сустава
Прямая связка надколенника
Головка малоберцовой кости
Близнецовая мышца икры
Близнецовая мышца икры
Камбаловидная мышца
Передняя большеберцовая мышца и общий разгибатель пальцев ноги
Длинная малоберцовая мышца
Сухожилия общего разгибателя пальцев ноги
Поперечная ось верхнего голеностопа



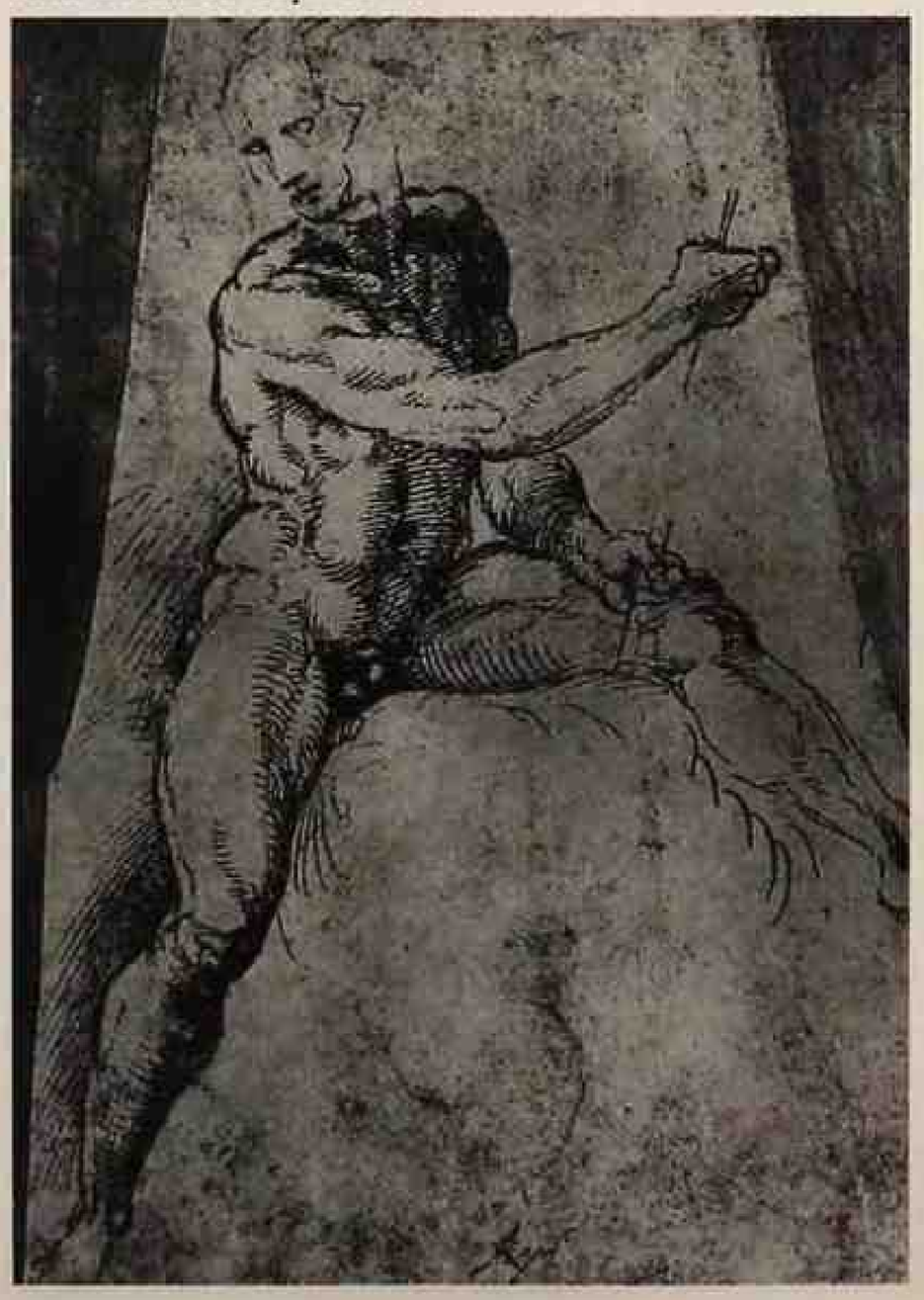
Средняя ягодичная мышца
Продольная ось тазобедренного сустава
Некоторые приводящие мышцы
Латеральная головка квадрицепса
Ось тела бедренной кости
Несущая линия
Полусухожильная мышца
Медиальная головка квадрицепса
Бицепс (короткая головка)
Жировая подушечка
Головка большеберцовой кости
Передняя большеберцовая мышца
Близнецовая и камбаловидная мышца
Длинная большеберцовая мышца
Близнецовая мышца


Средняя ягодичная мышца
Большая ягодичная мышца
Приводящие мышцы
Широкая фасция бедра
Латеральная головка квадрицепса
Полусухожильная мышца
Бицепс
Полуперепончатая мышца
Восходящая или портняжная мышца
Близнецовая мышца
Камбаловидная мышца
Длинная малоберцовая мышца
Длинный общий сгибатель пальцев ноги
Длинный сгибатель большого пальца ноги
Ахиллово сухожилие


Средняя ягодичная мышца
Напрягатель широкой фасции бедра
Большая ягодичная мышца
Глубинная ось тазобедренного сустава
Бицепс (длинная головка)
Промежуточная широкая мышца бедра
Коленная чашка
Прямая связка надколенника
Близнецовая мышца икры
Камбаловидная мышца
Длинная малоберцовая мышца
Короткая малоберцовая мышца
Поперечная ось верхнего голеностопного сочленения
Третья малоберцовая мышца
Передняя большеберцовая мышца
Длинный общий разгибатель пальцев ноги
Передняя большеберцовая мышца
Поперечная ось коленного сустава
Латеральная головка квадрицепса
Широкая фасция бедра
Прямая мышца бедра
Средняя ягодичная мышца
Большая ягодичная мышца
Поперечная ось тазобедренного сустава
Прямая мышца бедра
Латеральная головка квадрицепса
Бицепс (длинная головка)
Близнецовая мышца икры
Камбаловидная мышца
Продольная ось тазобедренного сустава

Вильям-Адольф Бугеро (1825–1905). Стоящая обнаженная женщина. Контрапост с опорой справа

Рафаэль (1483–1520). Наброски мужчины к фрескам на вилле Фарнезина



Учебные рекомендации по рисунку этюда ноги

Стр. 121–127

Стр. 121:

- Мазками кистью и тонким пером передайте ритм двигающейся ноги.
- Посетите занятия по танцам и напишите фигуру с моделей и по визуальной памяти.

Стр. 122, 123:

- Придайте ноге упрощенный вид, создайте простые отрезки, ясные направления (наверху), только после этого переходите к дальнейшим дифференциациям (внизу).

Стр. 124, 125:

- Постоянно занимайтесь набросками самых простых форм: прямая нога – это колонна, согнутая – сломанная колонна. Какие формы валиков возникают?
- Перепроверьте, какие виды и какую степень сокращения предлагают валики ноги.
- Пересечения не являются образующим пространство фактором.

Стр. 125, 126:

- Попытайтесь снова и снова выразить, несет ли нога груз и что она при этом «переживает». Постарайтесь понять, что должна испытывать модель (словесно!). Прочувствуйте то, что ощущает ненагруженная нога.

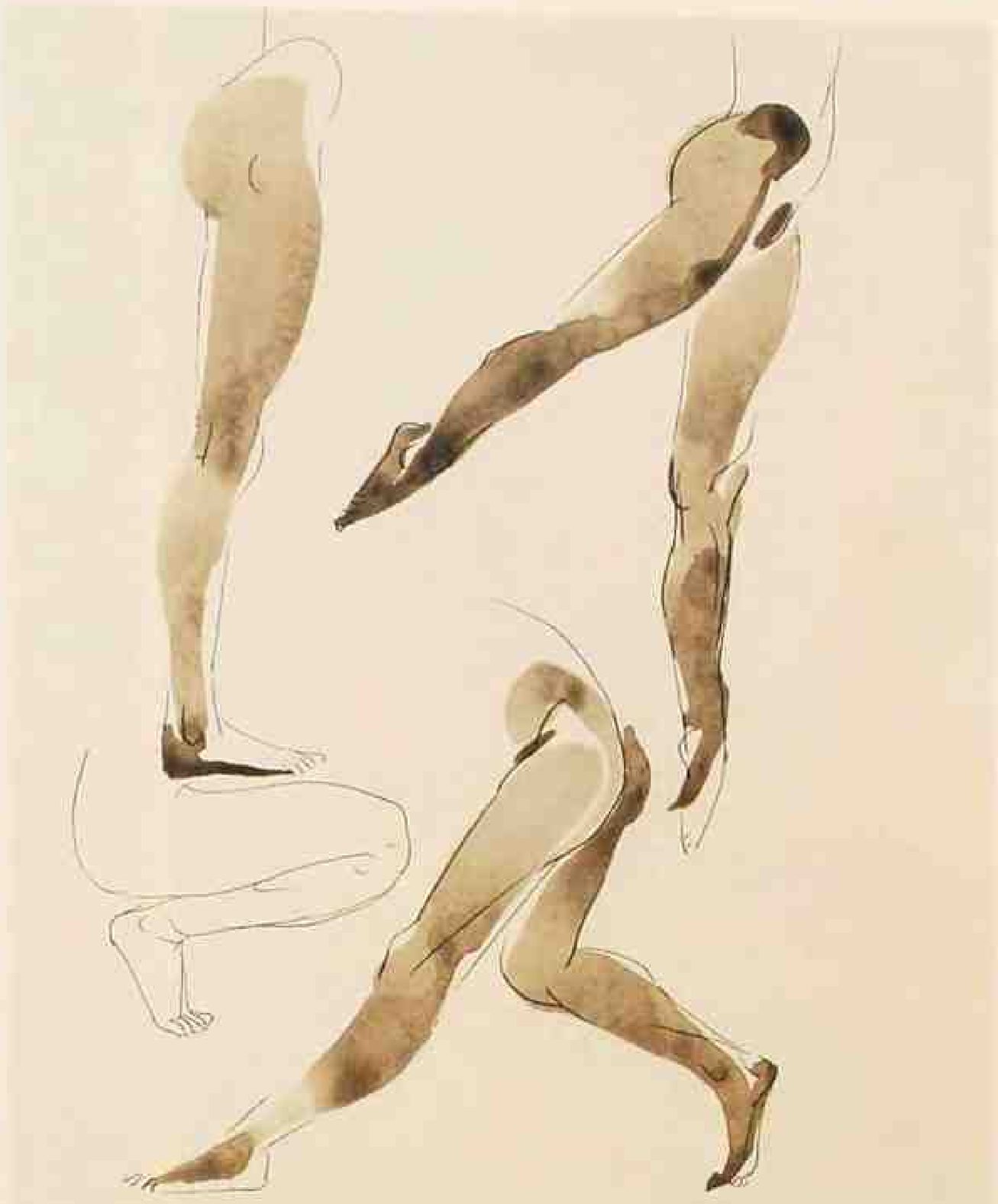
При изображении обеих ног никогда не оставляйте без внимания их взаимное расположение в пространстве. При этом контролируйте опорную поверхность, которую образуют обе колонны.

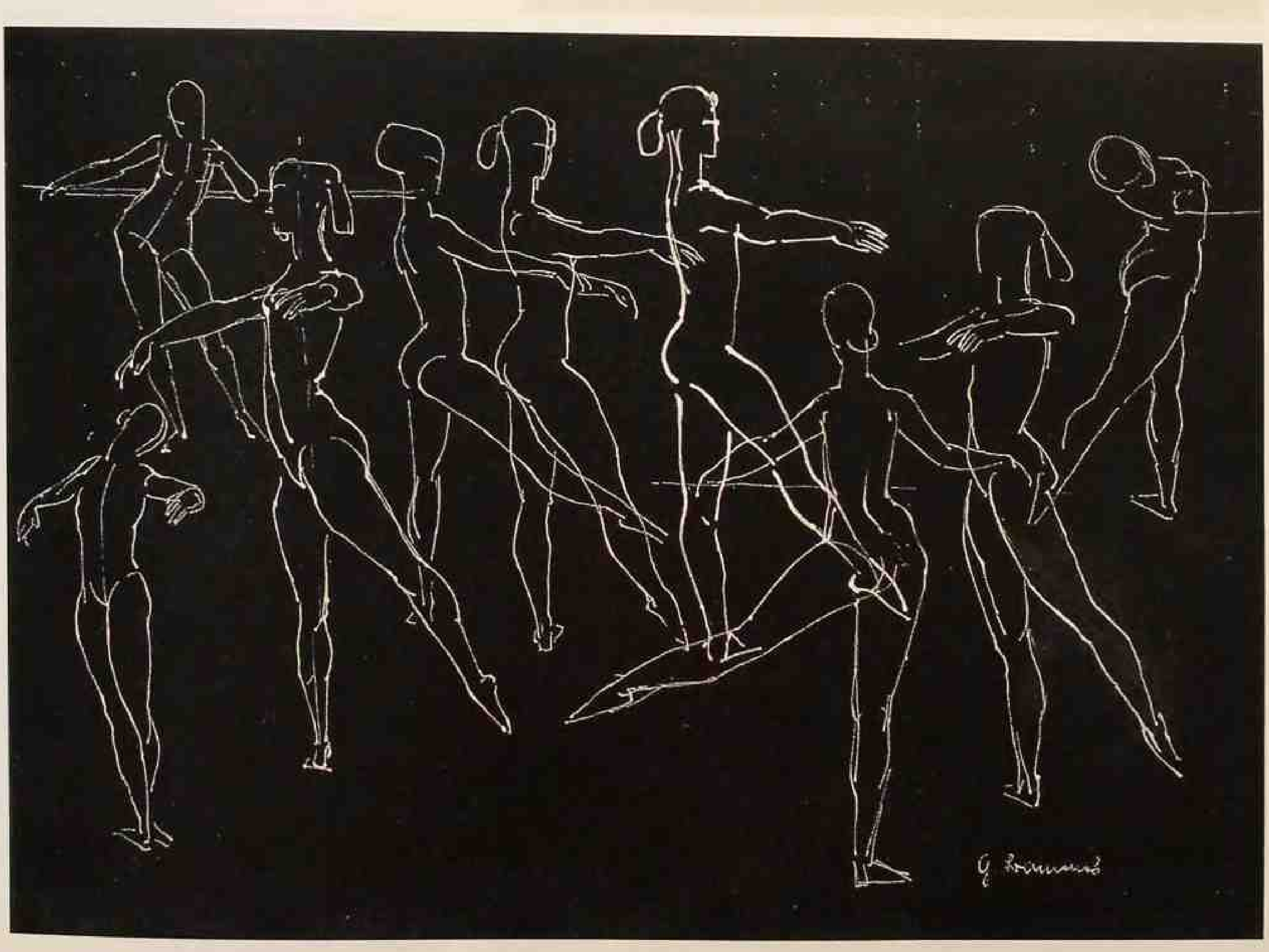
Стр. 127, наверху:

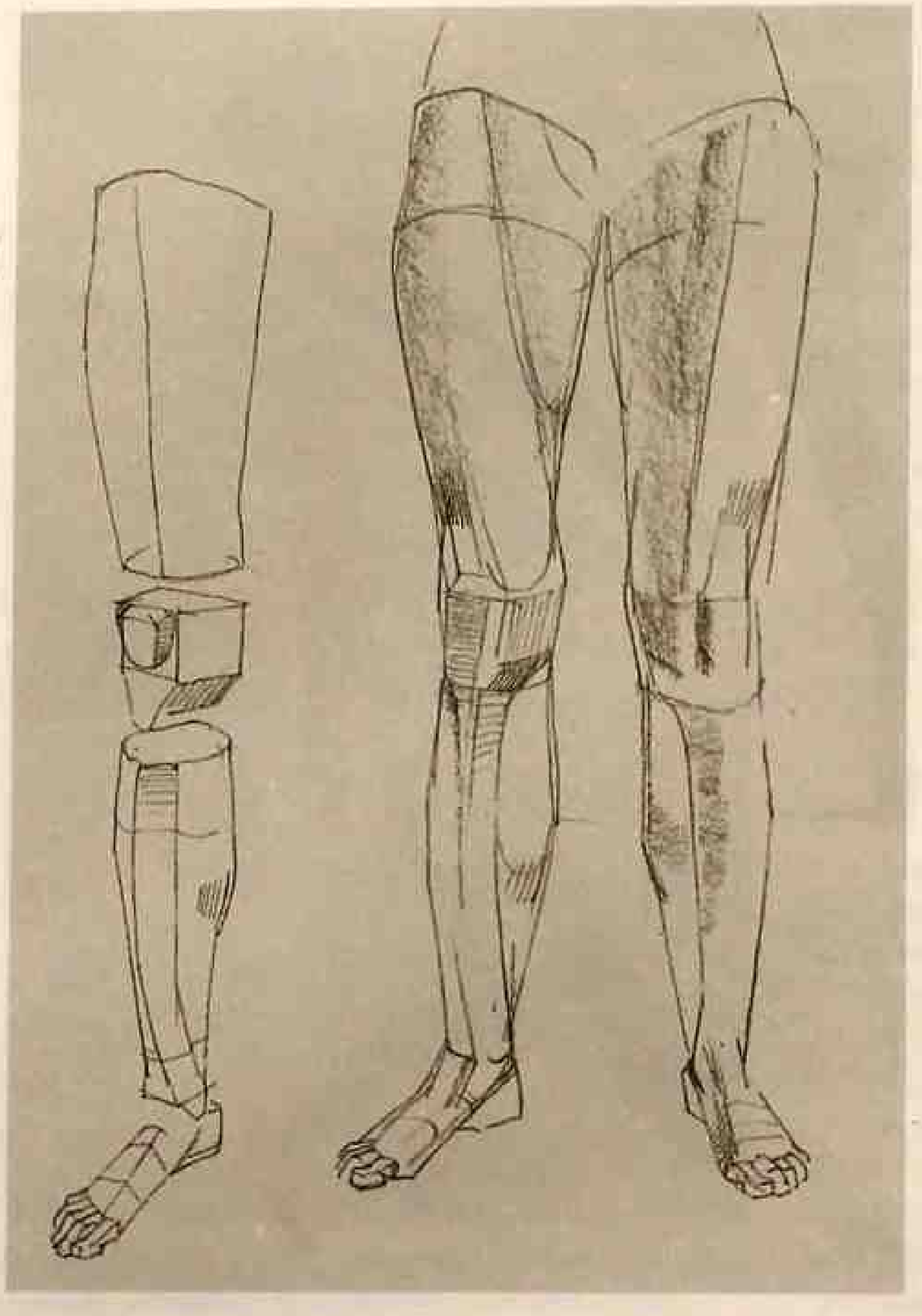
- Постоянно совершенствуйте свои навыки в изображении различных сложных пространственных отношений (сокращения!).
- Всегда стремитесь строить изображение, а не копировать.

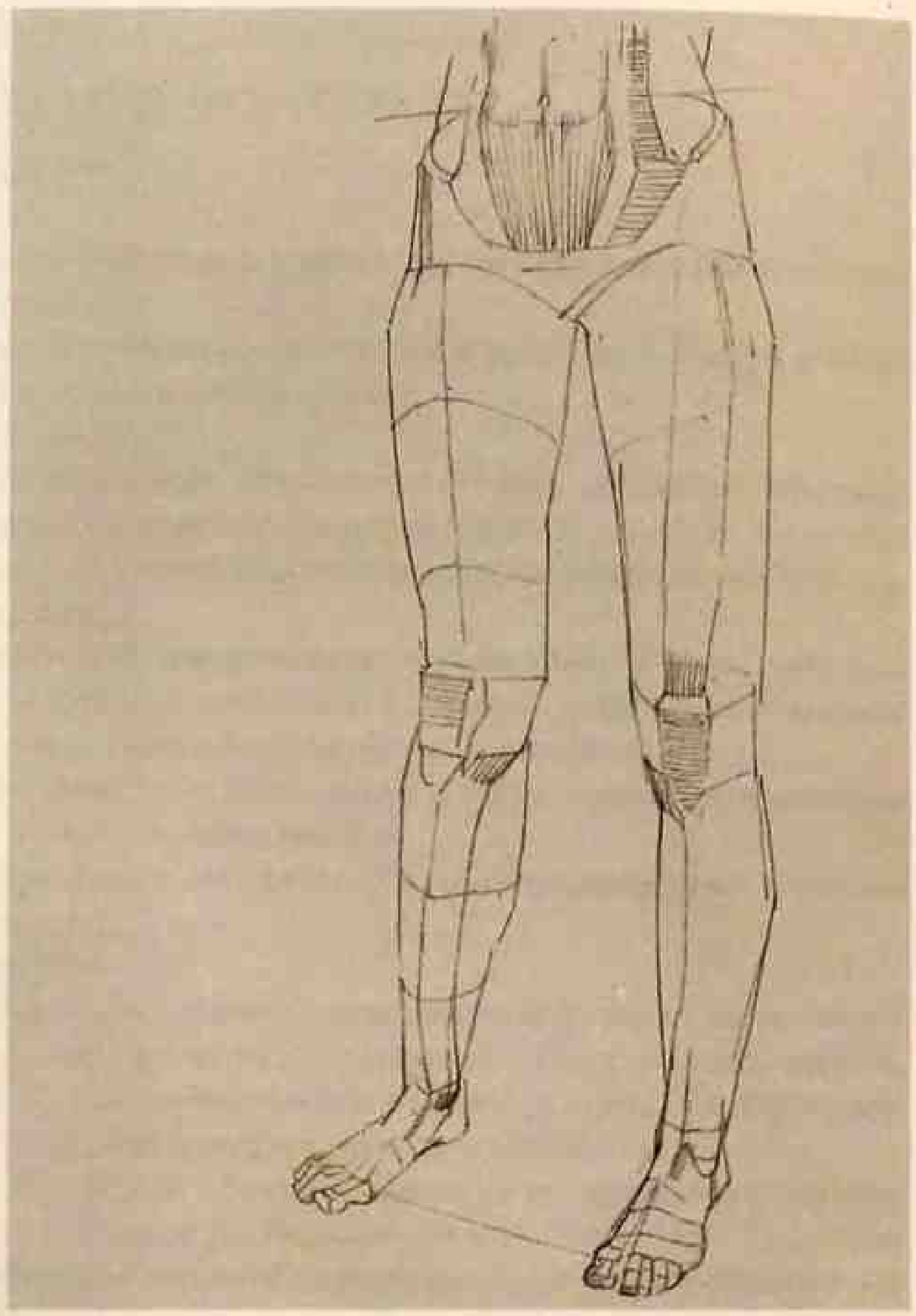
Скупая, кажущаяся простой работа ориентируется сама на себя (стр. 127, внизу).

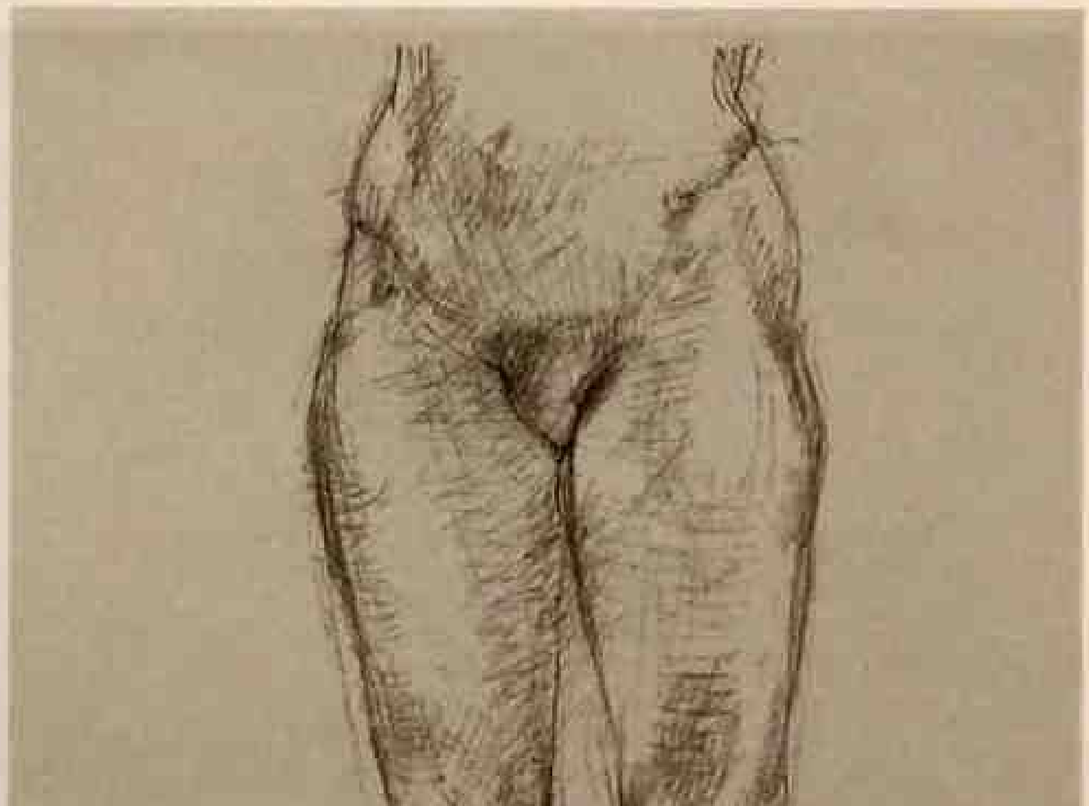
Сэкстон. Отвернувшаяся сидящая женщина, ноги расставлены, 1971

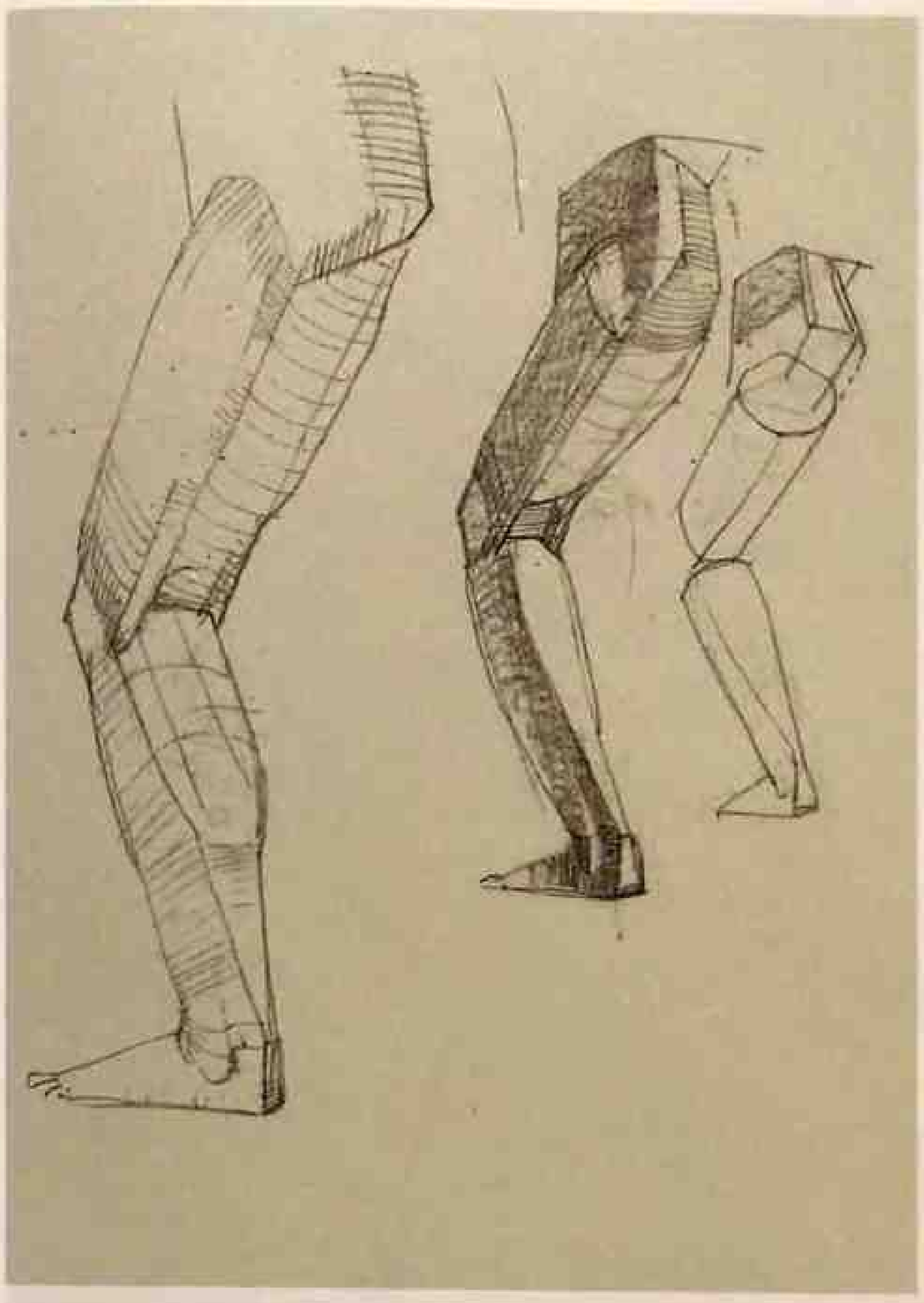


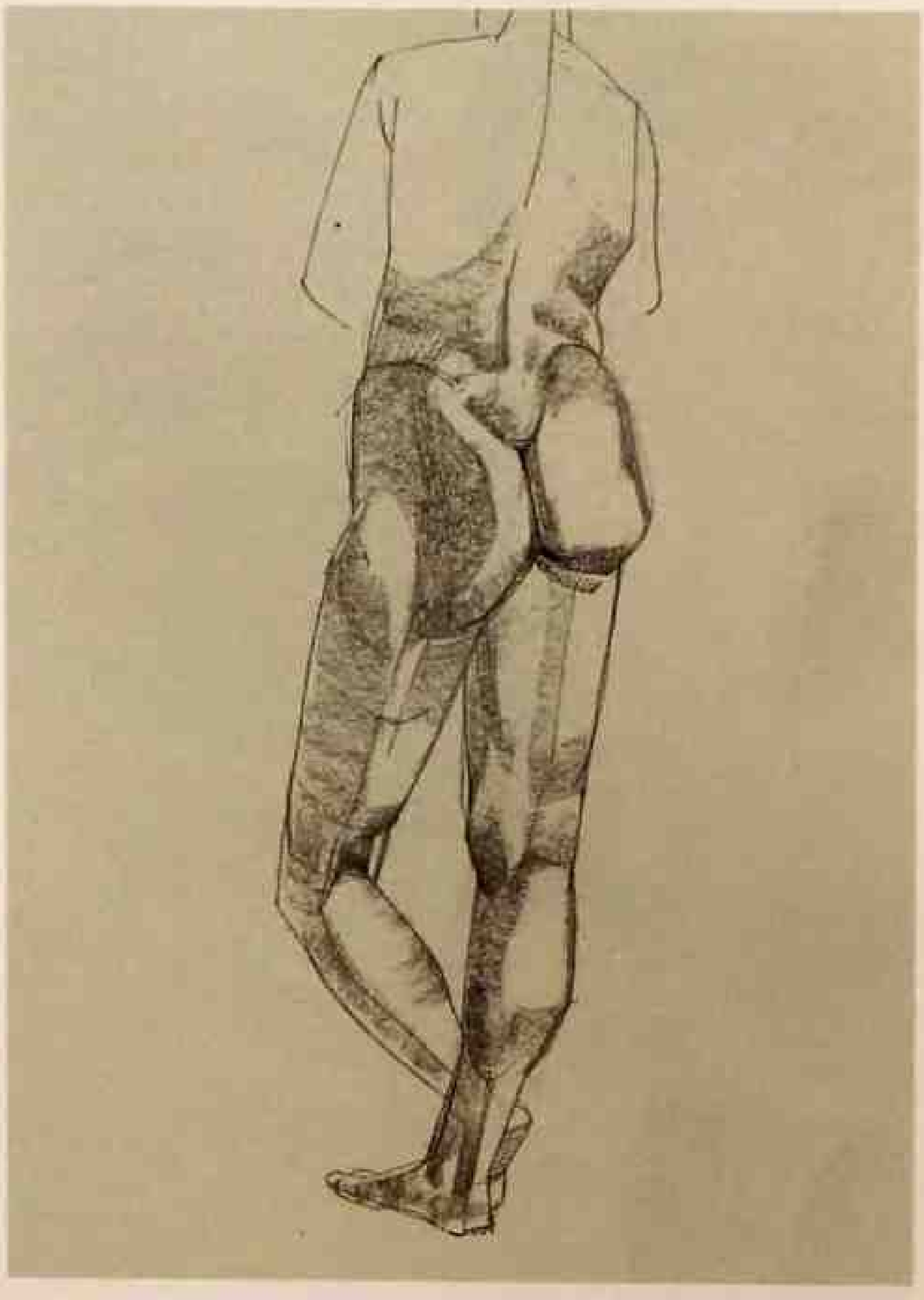


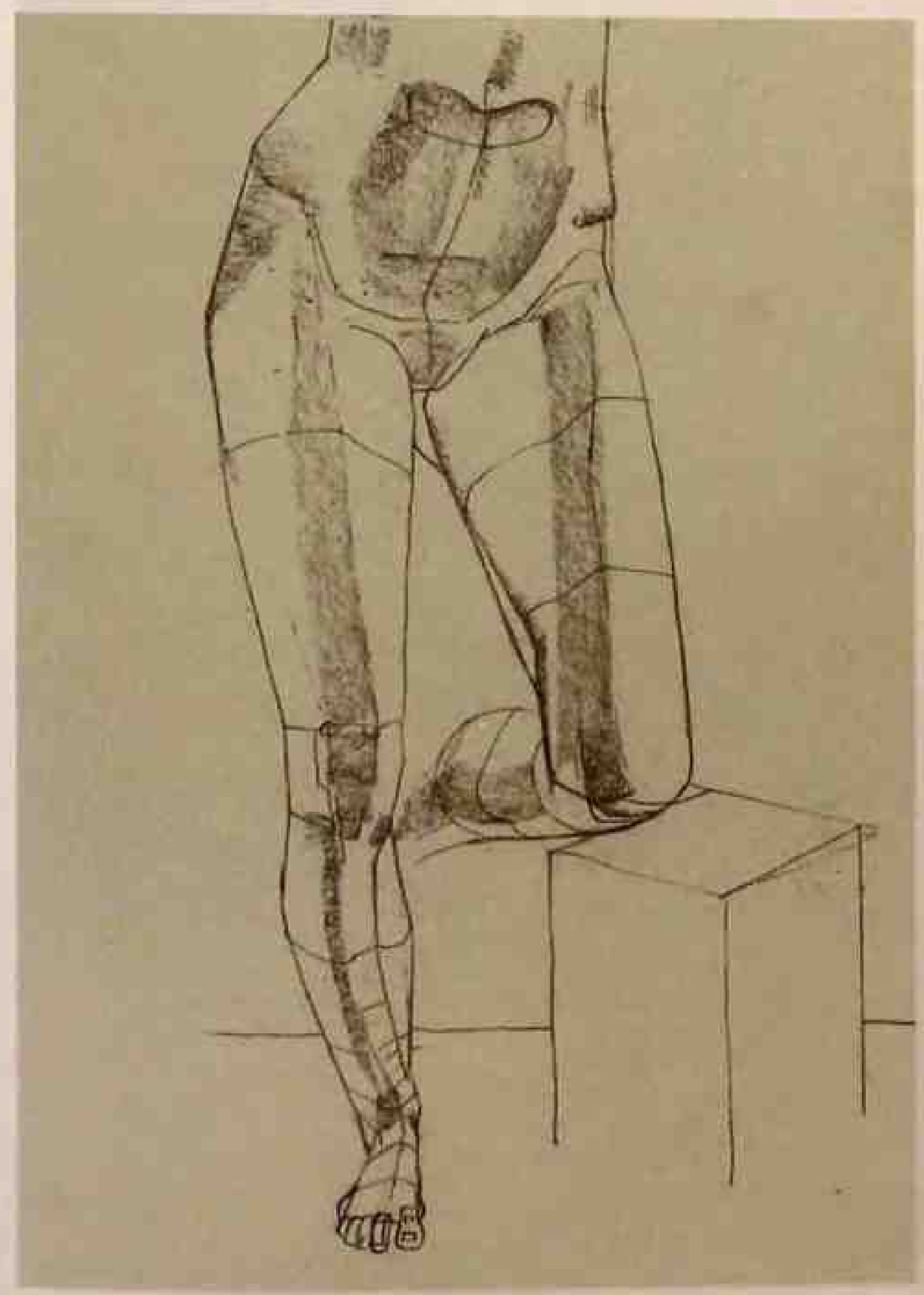


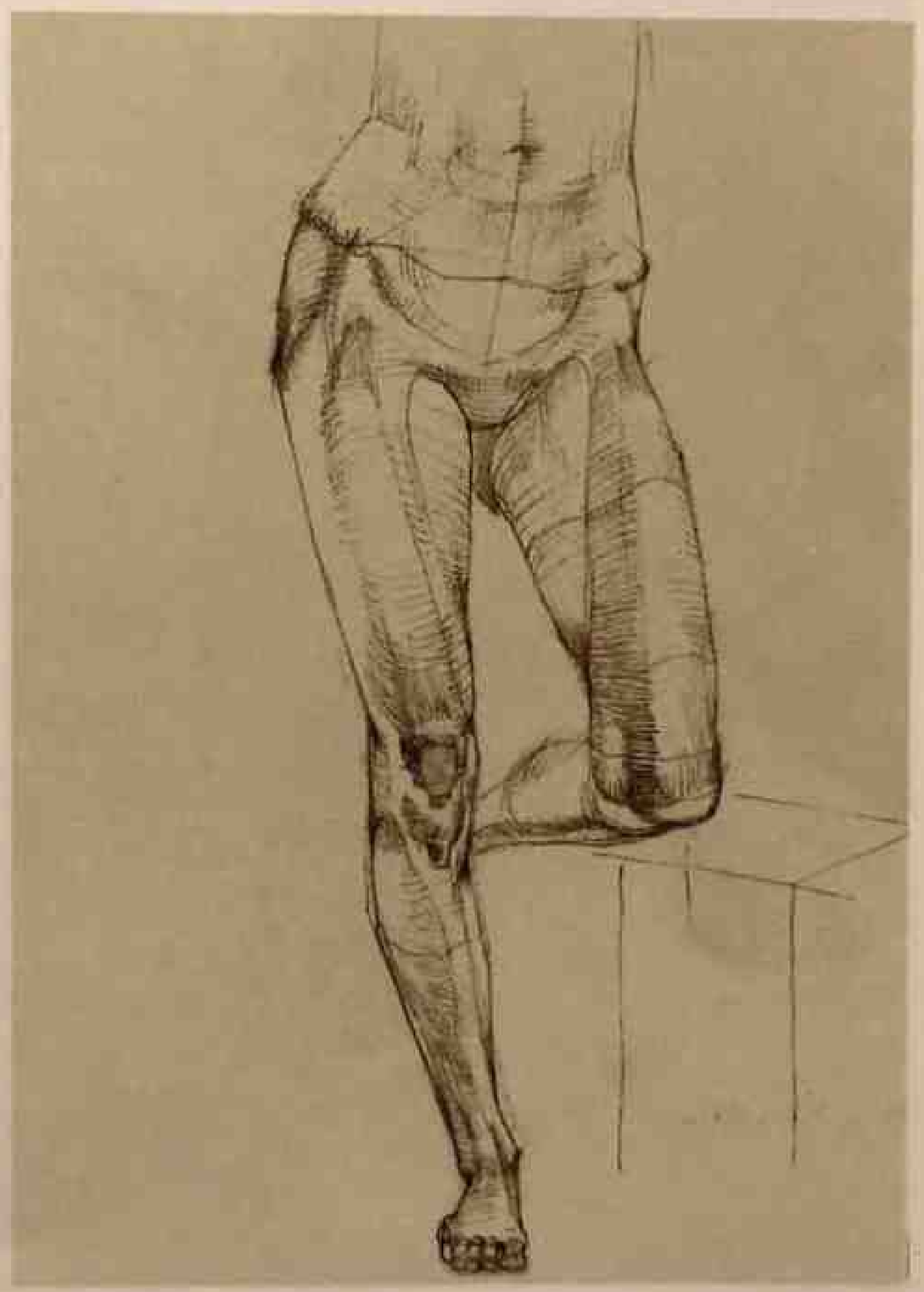


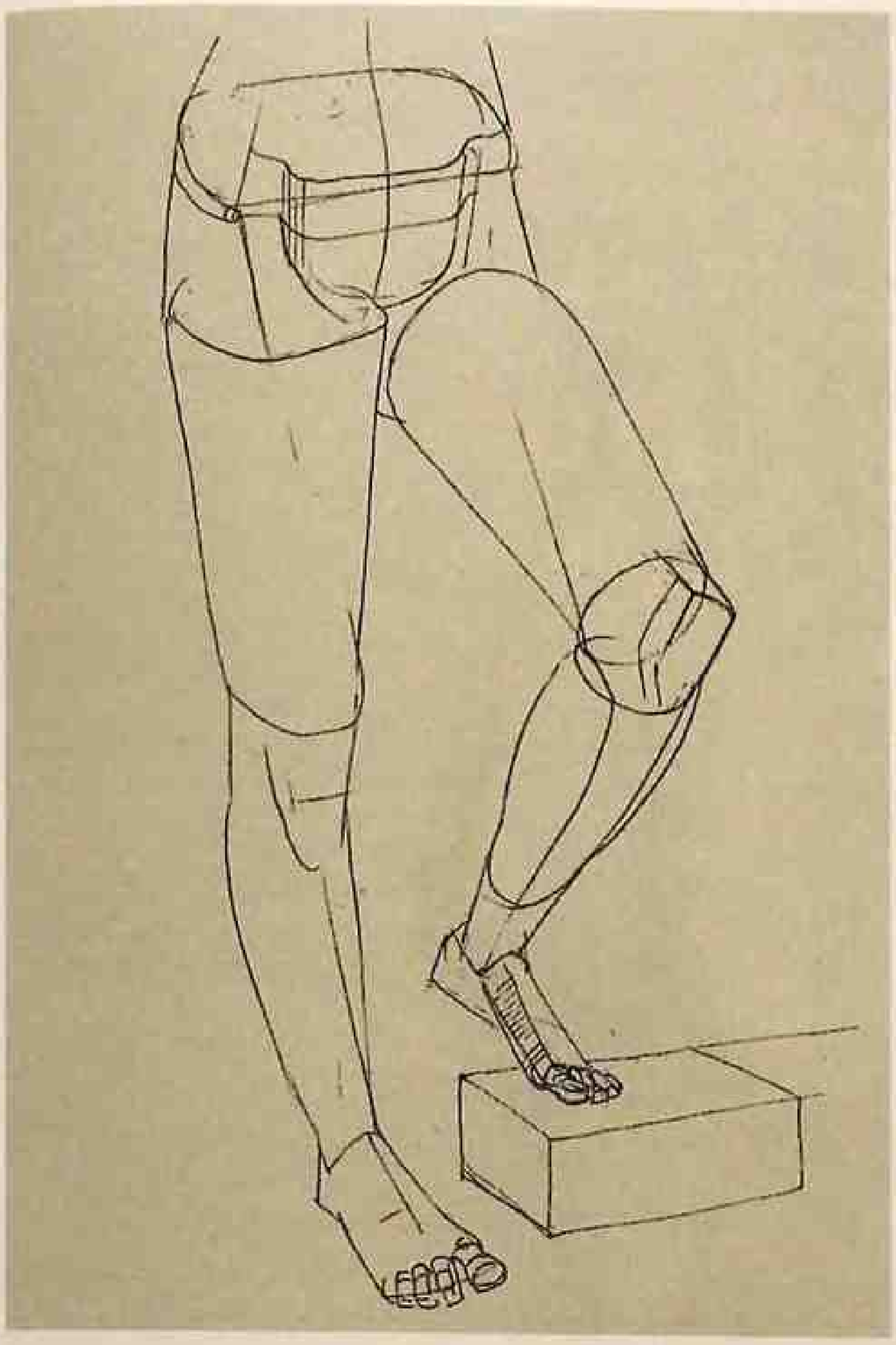


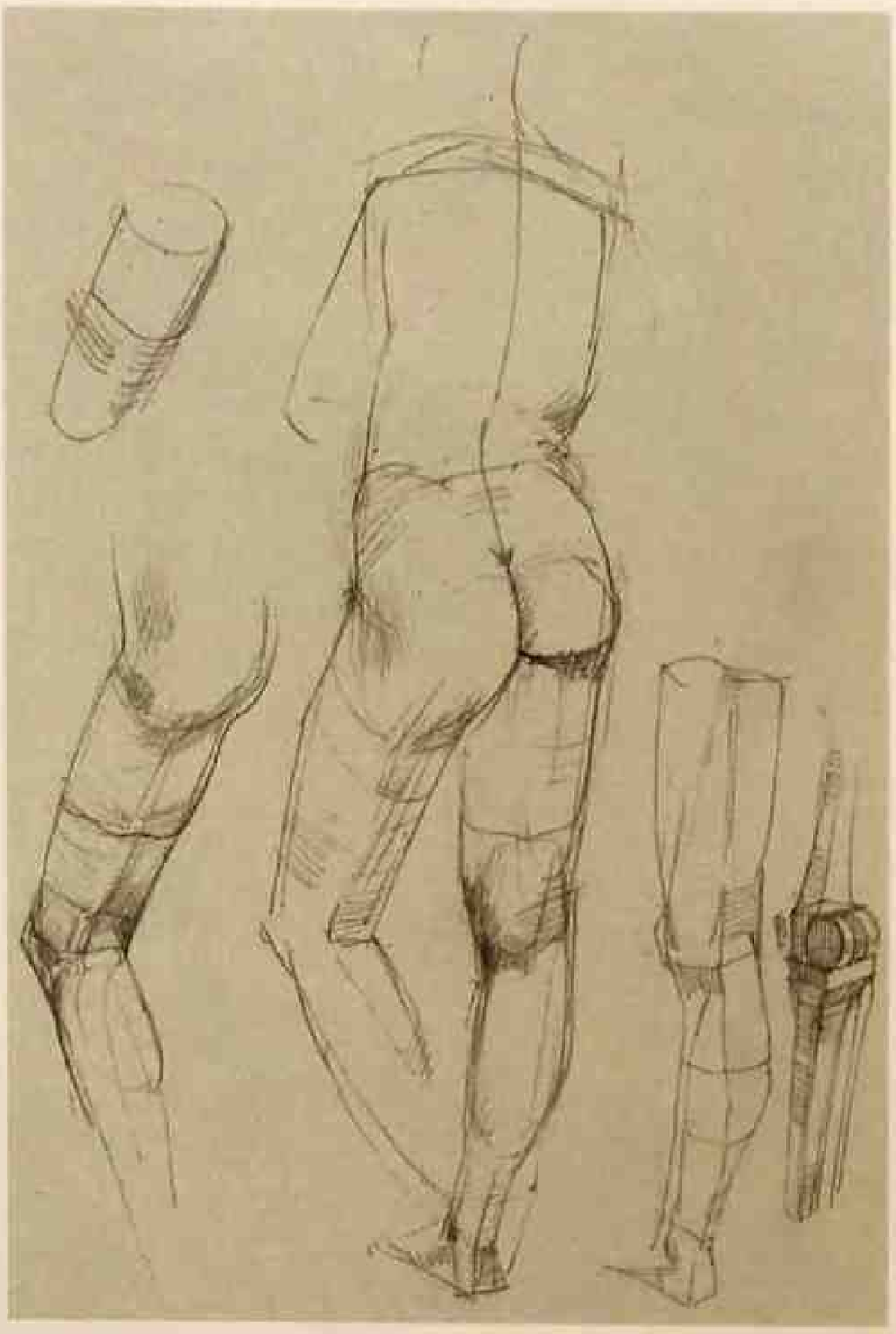


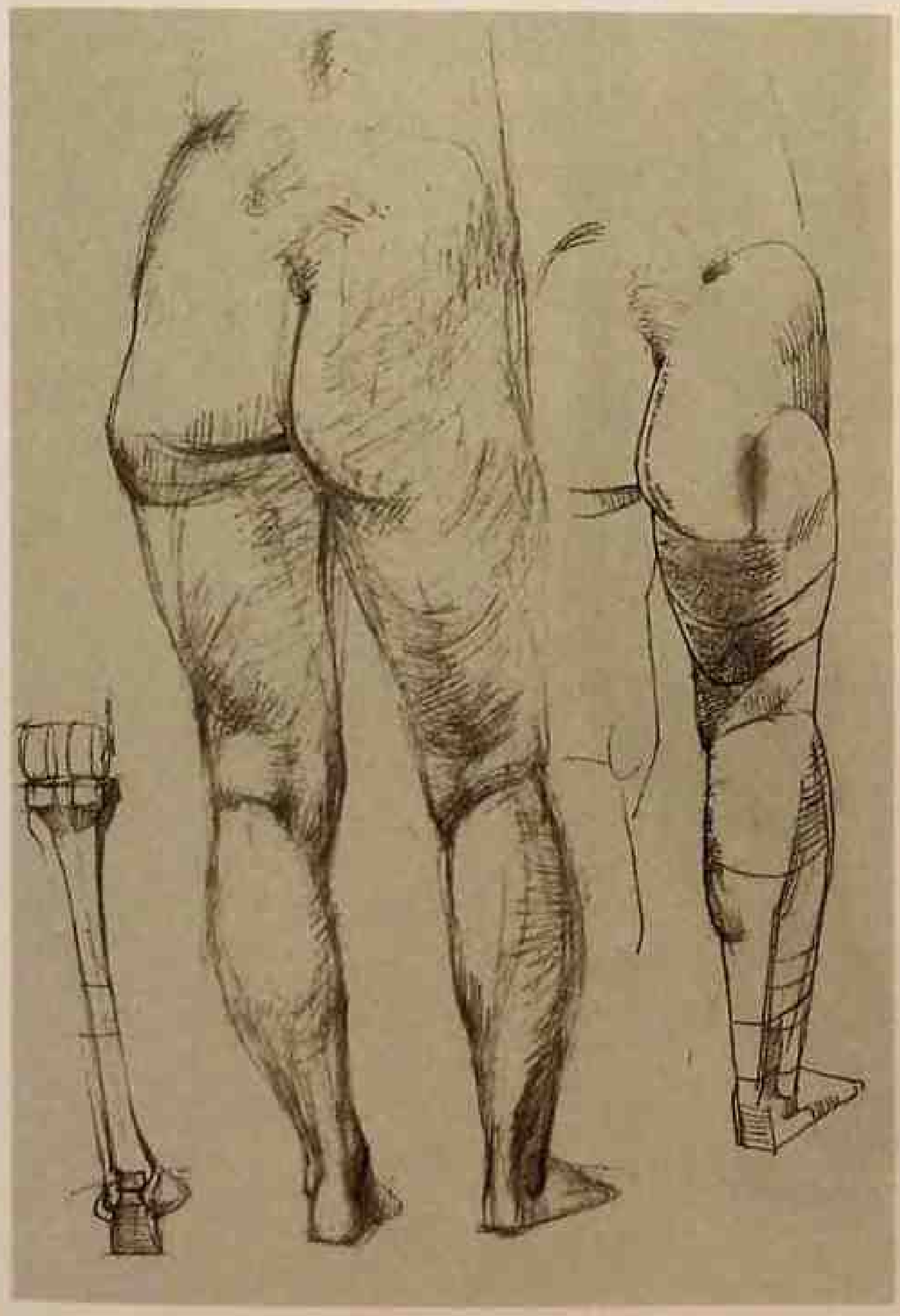


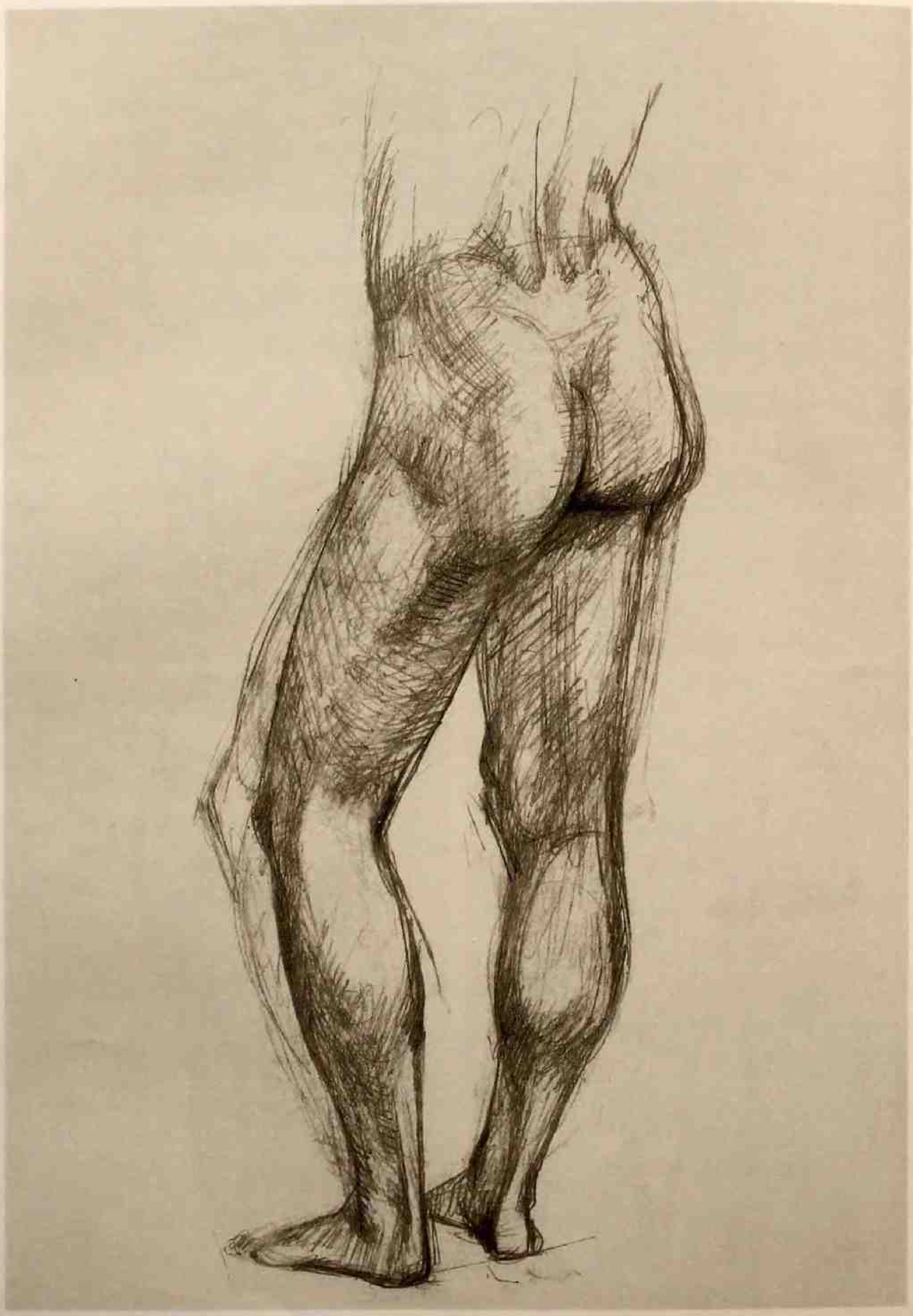


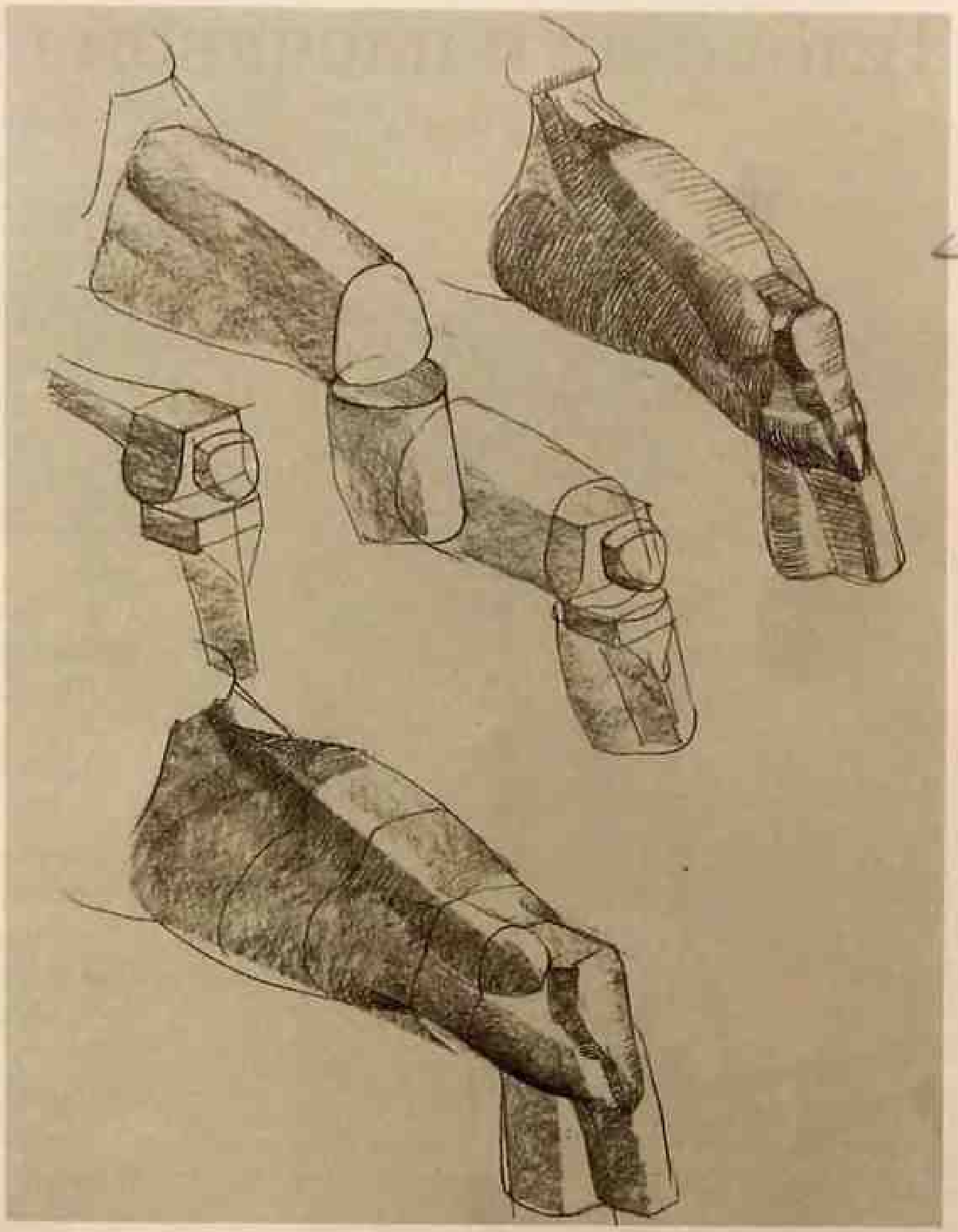




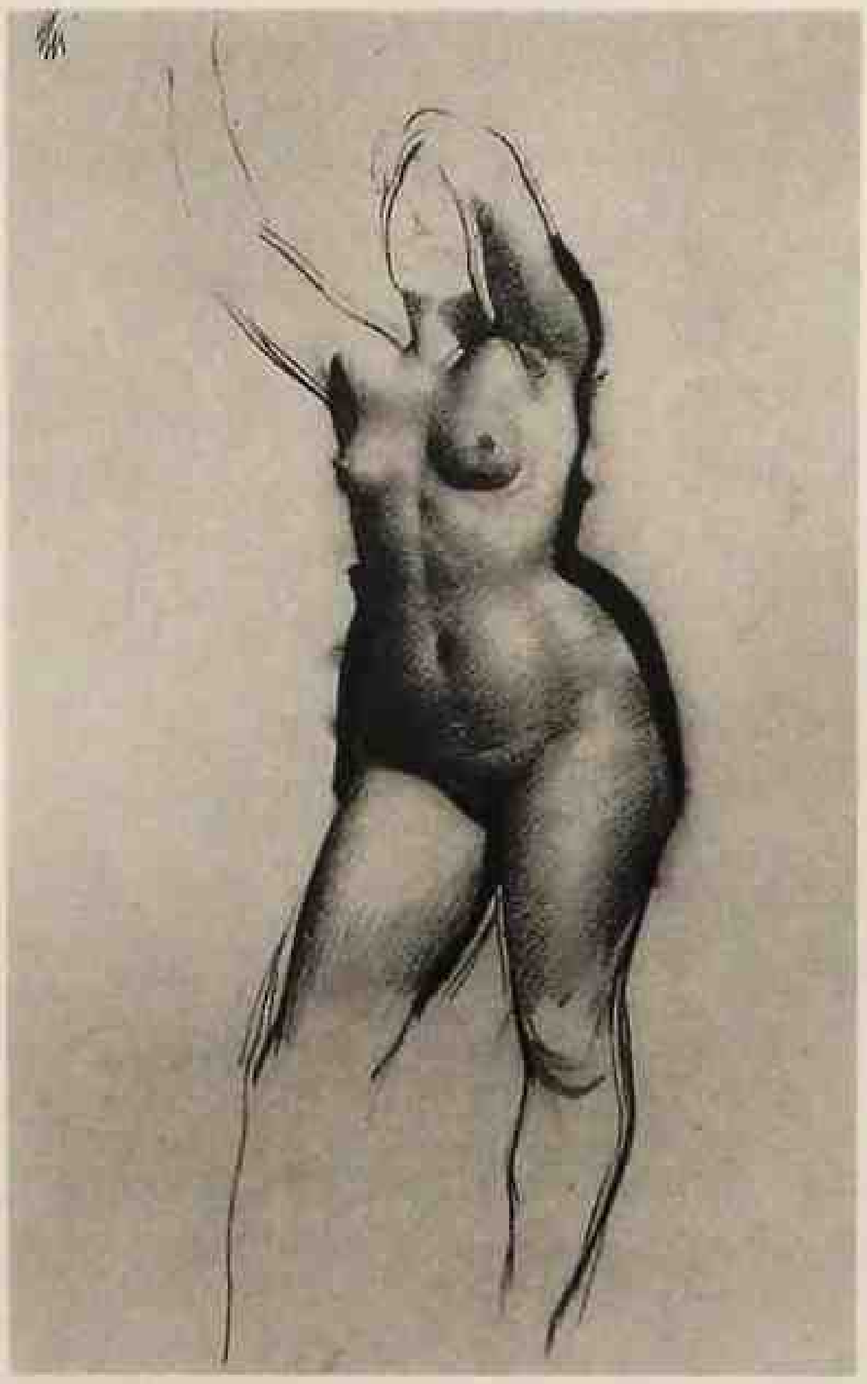






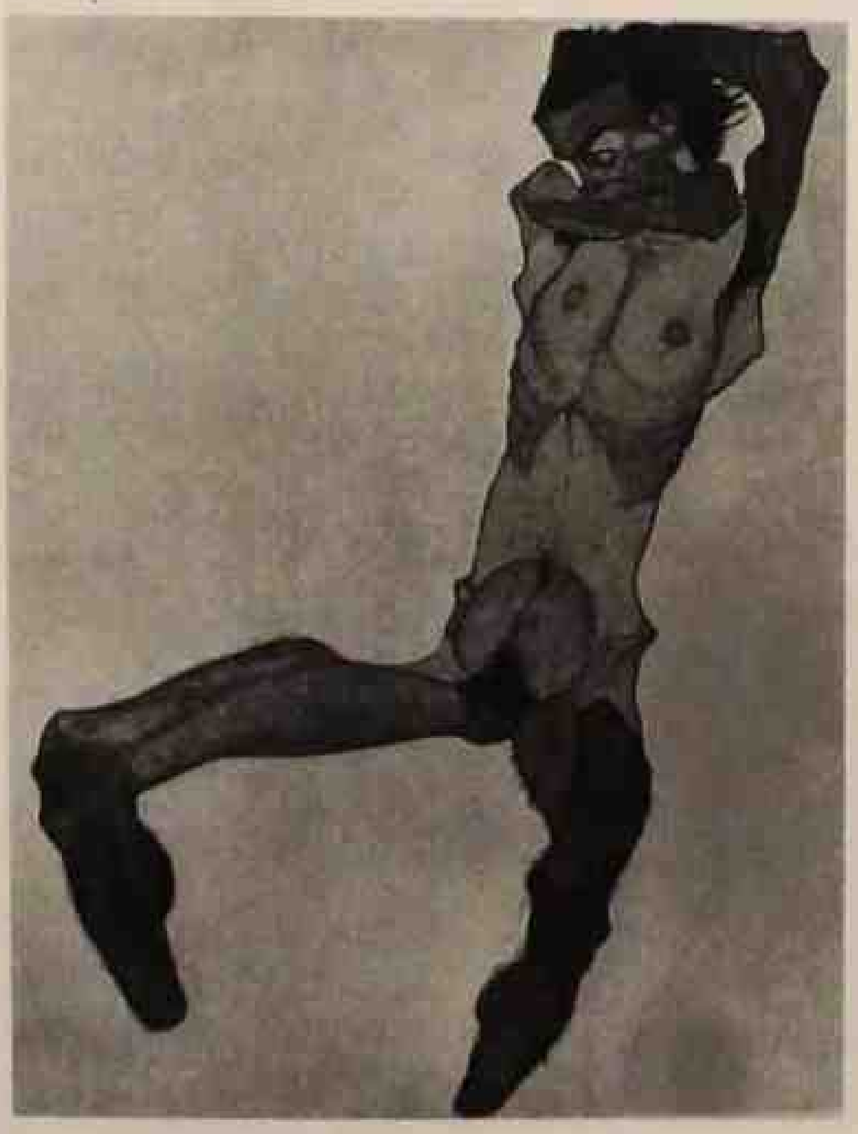


Туловище и плечевой пояс



Карл Штауффер-Берн (1857–1891). Торс стоящей обнаженной женщины

Эгон Шиле (1890–1918). Сидящий обнаженный мужчина. 1910



От упрощенной скелетной формы к ее дифференциации

Стр. 129–131

Плечевой пояс является подвижным базисом для руки.

Стр. 130: дидактически определенное упрощение форм исходит из основополагающих фактов:

- Грудная клетка и таз – это яйцевидные пластические центры, которые завершают туловище сверху и снизу.
- Оба купола состоят друг с другом в подвижной связи и принимают по отношению друг к другу форму изгиба, что имеет большое значение для понимания внешнего вида туловища.

Верхний ряд:

- Постепенно увеличивающаяся дифференциация от упрощенной основной формы (фронтальный вид) через блочную закрытую форму к полому сосуду грудной клетки и таза.

Нижний ряд:

- Примените тот же принцип усложнения для вида сзади.
- В середине в качестве варианта рисунка – грудная клетка, вид сверху.

Красные стрелки указывают на акценты формы и на пластически важные точки.

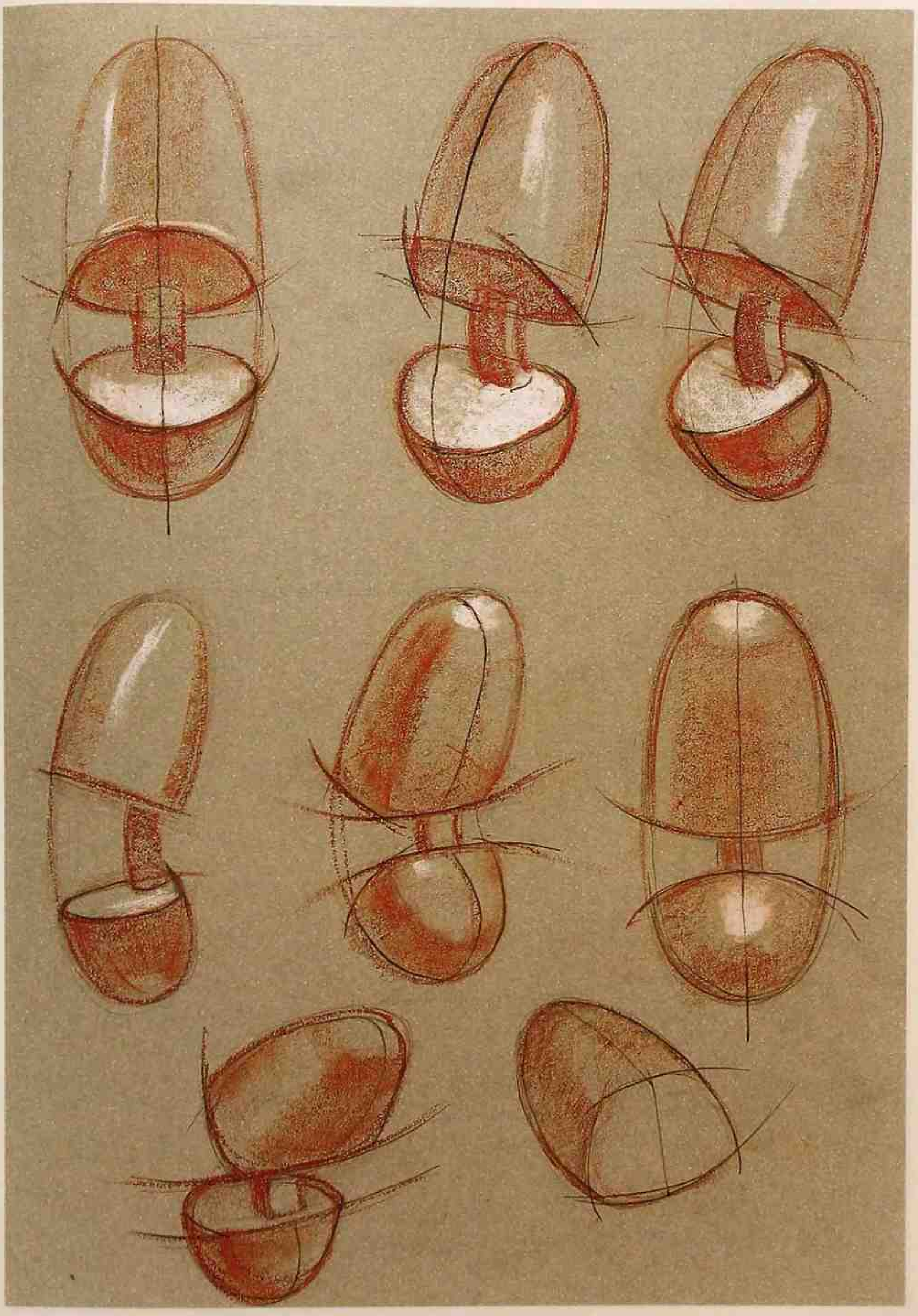
Стр. 131, верхний ряд:

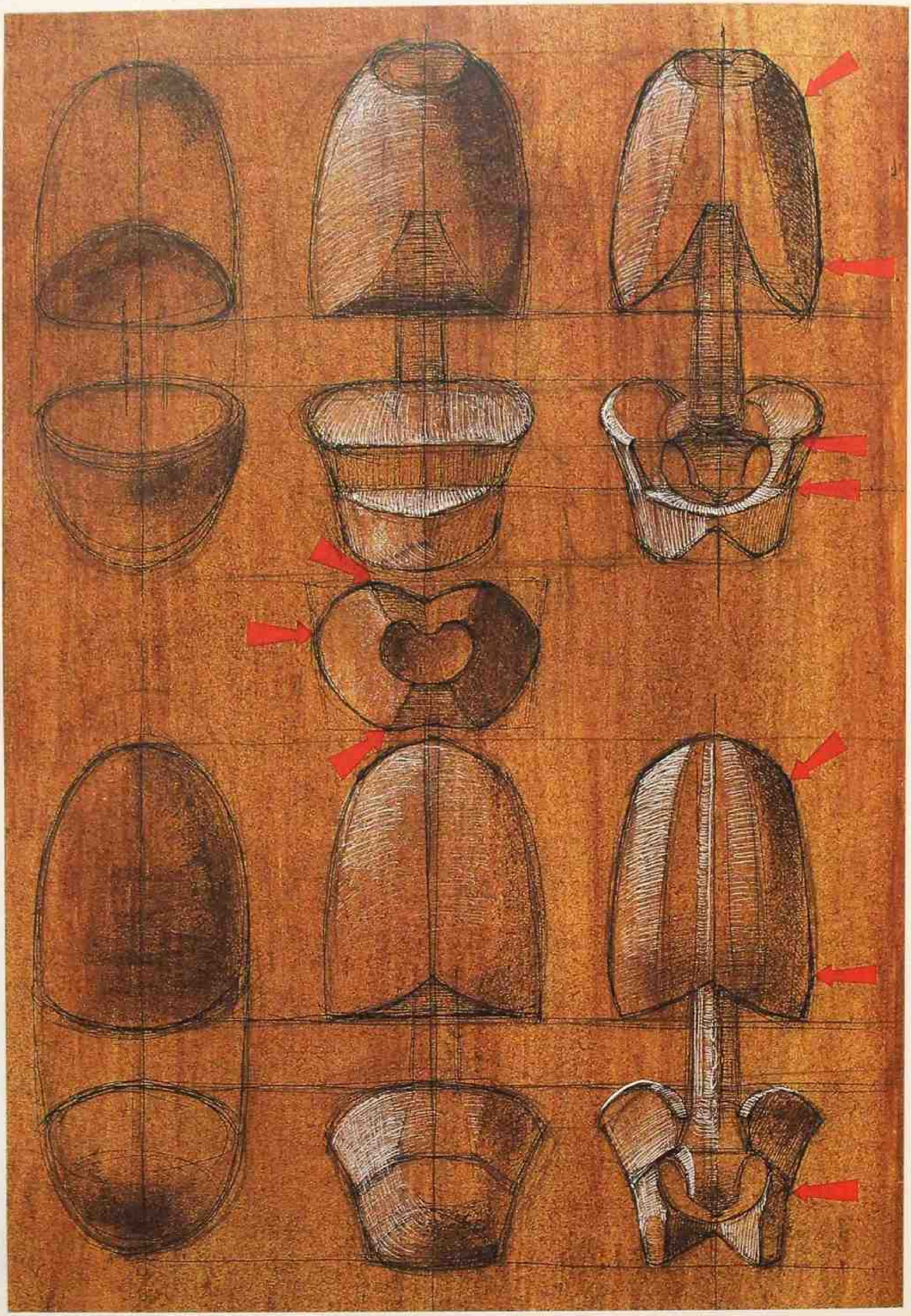
- Пошаговая дифференциация основной формы в профиль, при этом вид в пространстве – чуть сбоку спереди.

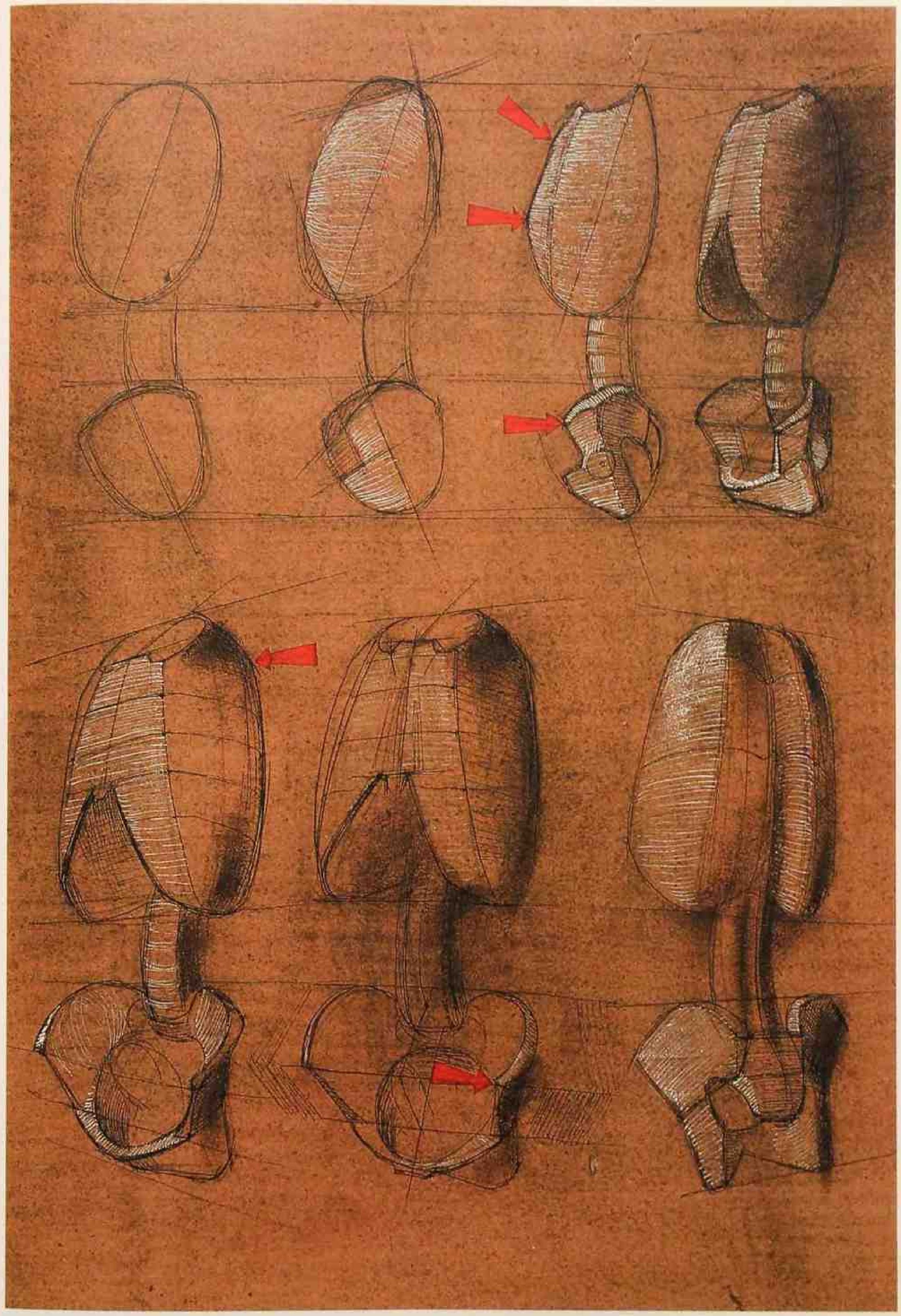
Нижний ряд: в пространственных ракурсах более очевидными, чем в чистых основных видах, становятся важные признаки формы:

- Сплющенная передняя часть грудной клетки как сложное соотношение грудины и реберных хрящей ограничена изогнутыми, выступающими по бокам вниз, скошенными боковыми гранями; здесь расположено начало расширения свода грудной клетки в глубину.
- Пространственная градация передней части таза, которая спереди подчеркивает завершенность тазового кольца посредством свободно лежащей лобковой кости.
- Задняя сторона грудной клетки с плоским расщеплением по обеим сторонам от позвоночника.

Красные стрелки указывают на важные акценты формы. Для понимания всех функциональных процессов в обнаженной натуре мы должны увидеть в пластических ядрах центральные точки формы.

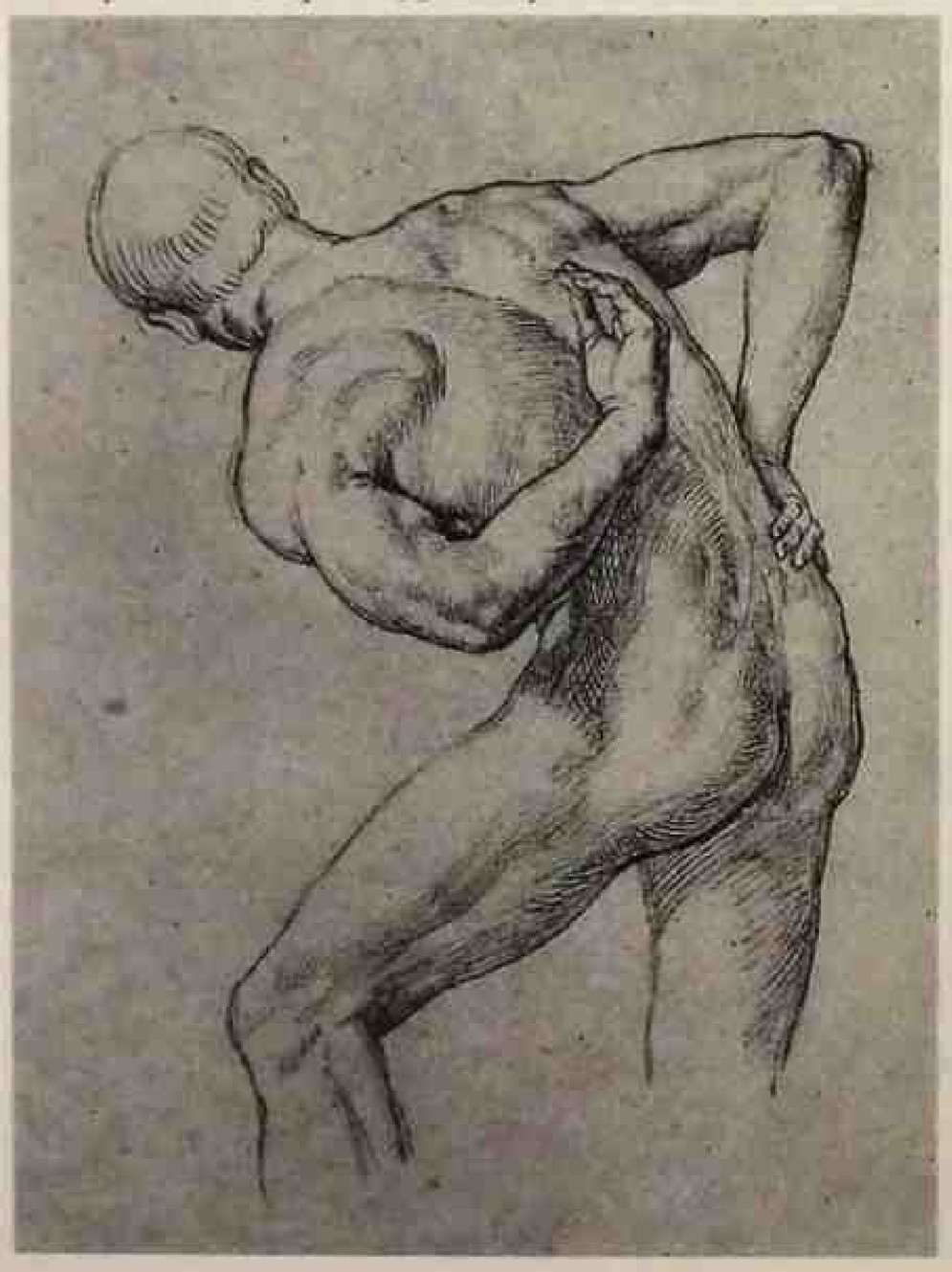






Микеланджело Буонарроти (1475–1564). Этюд детали к грудной клетке Адама, отрывок из потолочной картины в Сикстинской капелле, 1508–1512

Хельмут Хайнце (род. 1932). Торс юноши



Учебные рекомендации по изображению скелета туловища

Стр. 133–135
Для того чтобы действительно успешно проецировать форму скелета на рисунок туловища, необходимо учитывать следующие рекомендации:

- Смоделируйте грудную клетку аналогично схемам на стр. 129–131.

Стр. 133:

- Нарисуйте ее в различных ракурсах и сокращениях.
- Почувствуйте ракурс с помощью изображения пространственных осей.
- Проясните пространственную ситуацию (положение туловища в пространстве), упростив сначала рисунок грудной клетки до геометрического тела. Таким образом проще понять суть изображаемого.

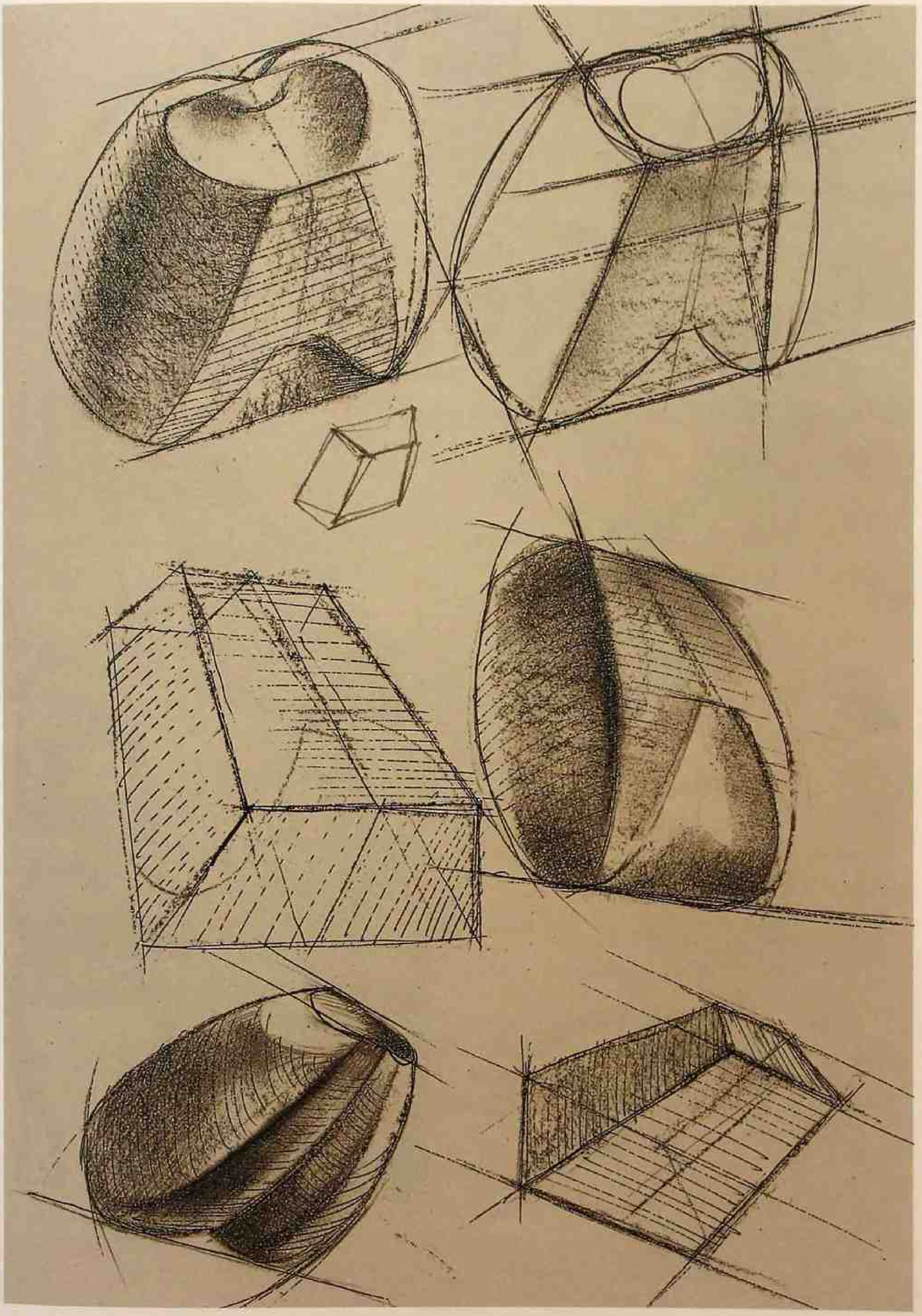
Стр. 134:

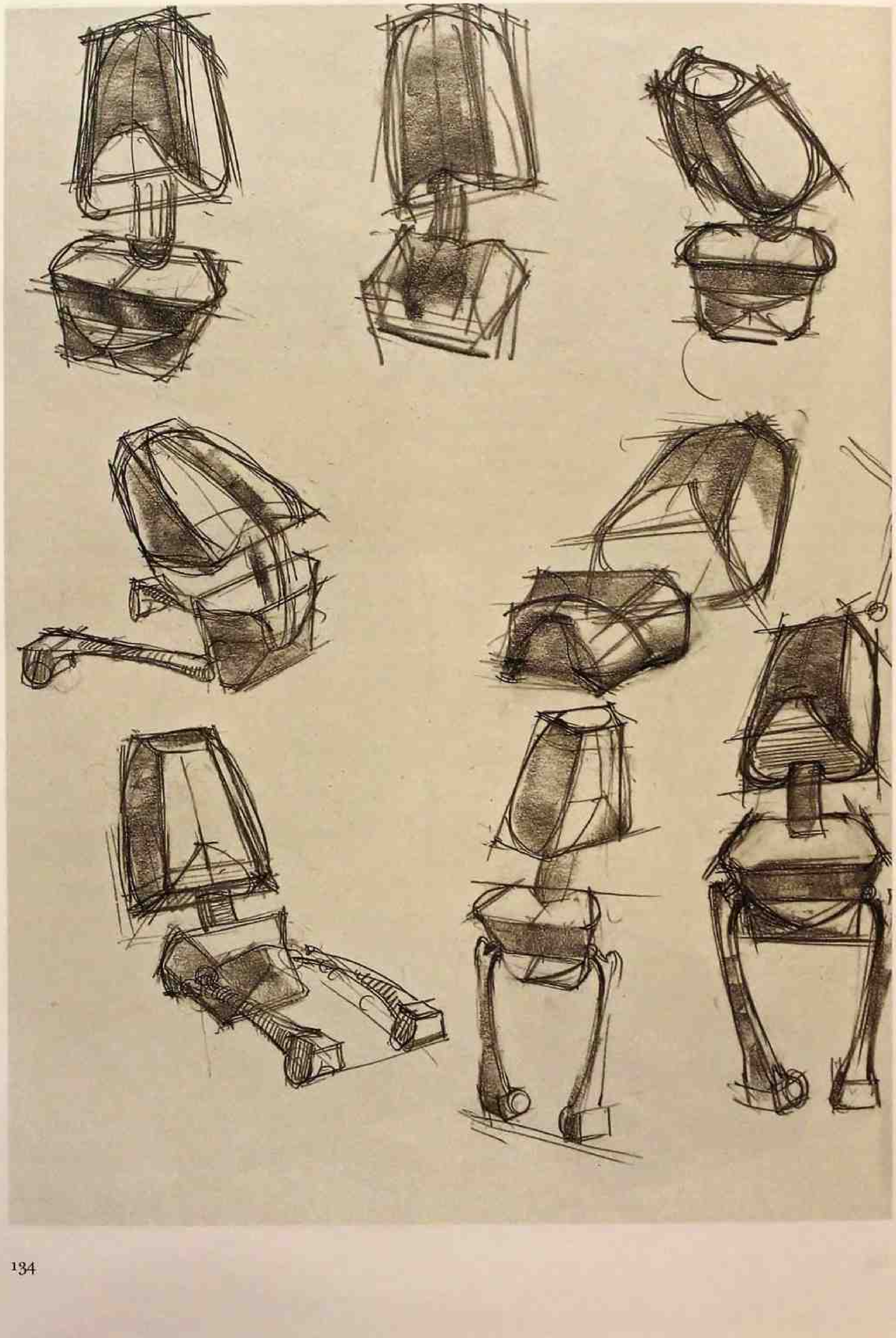
- Постарайтесь спроектировать, исходя из изображений таза (см. стр. 96, 97) и грудной клетки, взаимосвязанный скелет туловища в разных ракурсах и сокращениях.
- Не будьте слишком точны в передаче анатомических особенностей. Здесь в первую очередь речь идет о реализации пространственных и функциональных событий.
- Позаботьтесь об основных характеристиках формы.

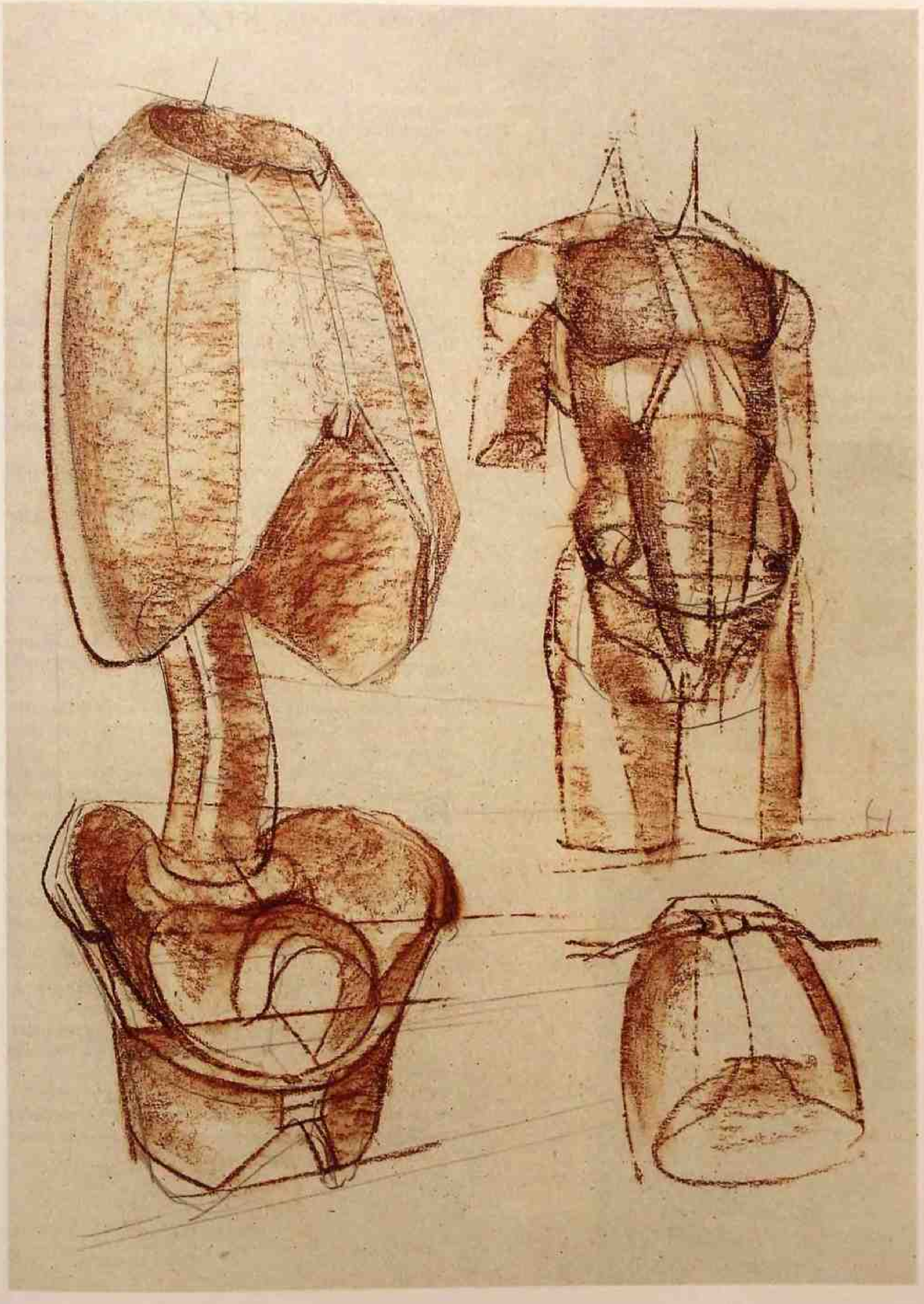
Стр. 135: если возможно, этюды следует выполнять на основе имеющегося перед глазами скелета и модели:

- Сконцентрируйтесь на скелете – лучше работать широким материалом – и на пластической форме, подчеркивая плоскостные покатости и связанный с ними ракурс.
- Наметьте, особенно в области таза, точки пространственного соответствия одной стороны другой, причем их лучше связывать с помощью осей.
- В области таза, в форме воронки, наметьте линии очень важных с пластической точки зрения подвздошных костей.
- Исходя из передней части таза, изобразите градацию в пространстве, так как с этой стороны определяется пространственное движение живота вперед-назад и его фиксированные точки опоры.
- Попытайтесь вписать в этюд живой модели простые скелетные формы и таким образом объяснить пространственные характеристики брюшной стенки.
- Обязательно разработайте и мускулатуру груди как наслаивающиеся варианты формы.

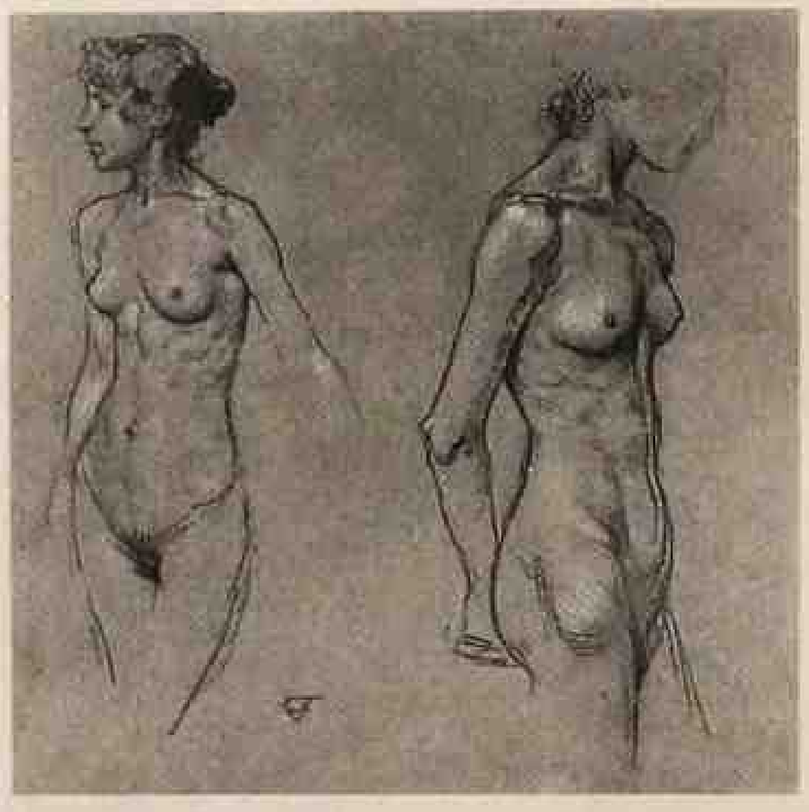
Построение изображения изнутри улучшает понимание формы.





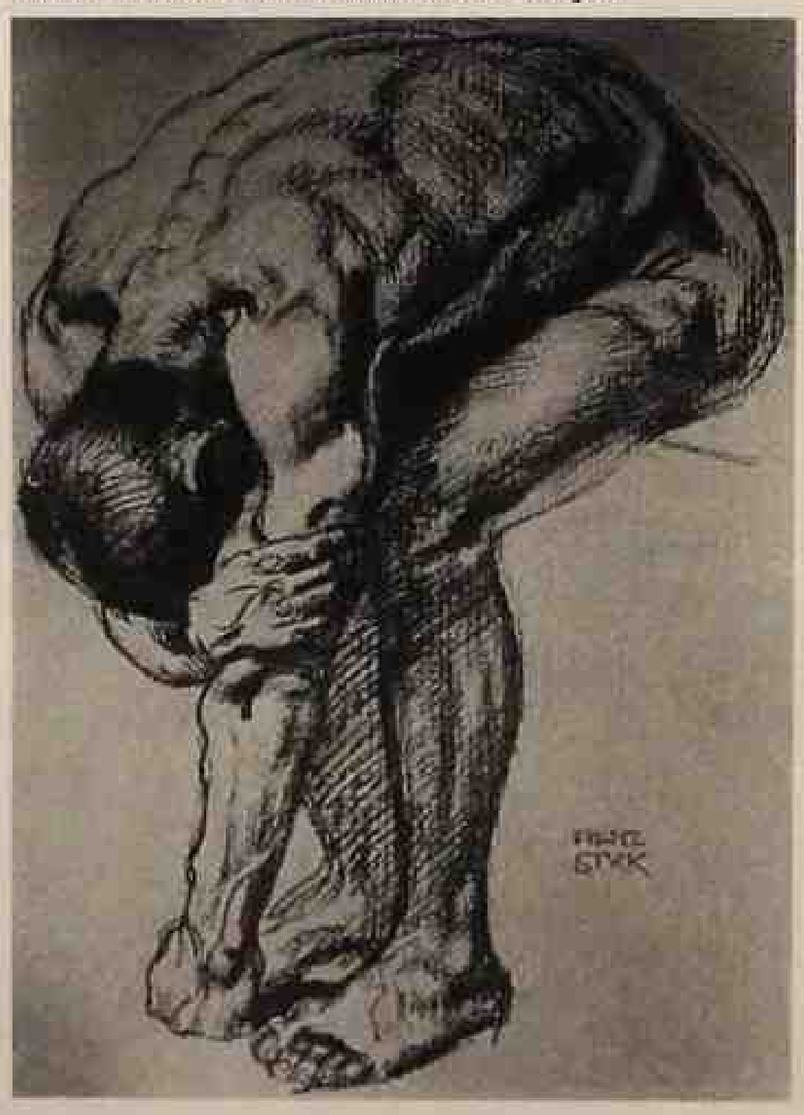


Христиан Фридрих Маттеи (1777-1845). Обнаженный мужчина, чуть сзади



Вильгель Фольц. Обнаженная девушка (верхняя часть тела)

Франц Штук (1863–1928). Сидящий обнаженный мужчина, сильно наклонившийся вперед



Плечевой пояс и грудная клетка

Стр. 137–139

Плечевой пояс состоит из лопатки и ключицы, которые соприкасаются через плечевой сустав и образуют акромиальный отросток ключицы. Единственное костистое соединение с грудной клеткой состоит в суставном присоединении (внутренний ключичный сустав) ключицы к рукоятке грудины. Плечевой пояс как целое – это открытый сзади, подвижный базис для свободно колеблющегося маятника руки. Какую информацию дают схемы?

Стр. 137:

- Положение покоя лопатки в грудной клетке и ее соединение с ключицей через акромиальный отросток ключицы (a).
- Вертикальное движение левой лопатки (b) возможно при повороте вверх суставной впадины лопатки.
- Горизонтально лопатки «оттянуты» друг от друга (c).
- Лопатки горизонтально отводятся назад и «собираются» вместе (d).

Черные контуры соответствуют выделяющимся пластическим процессам.

Стр. 138:

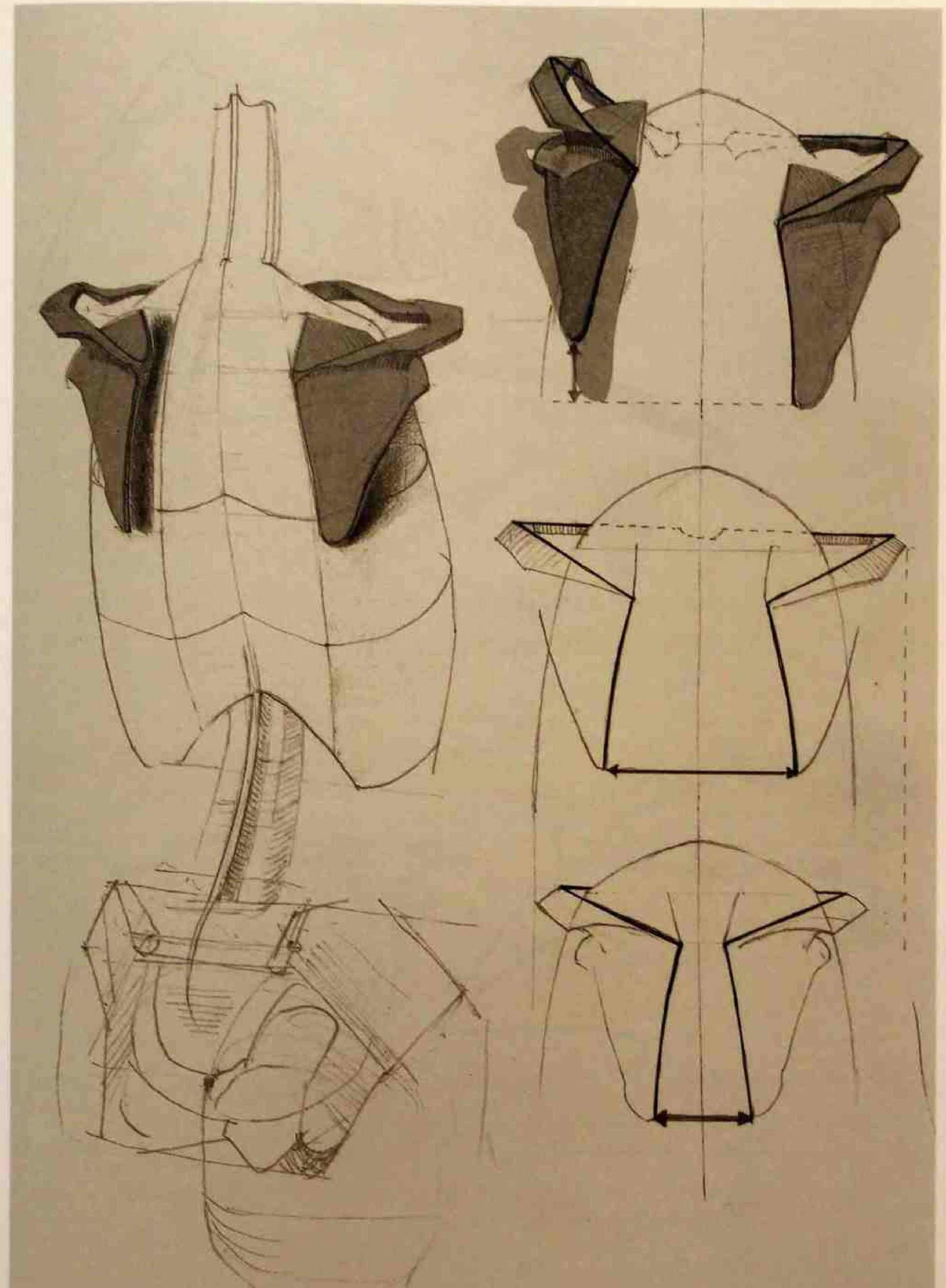
- Легкий разворот спереди показывает искривление ключицы в форме буквы S, ее соединение с остью лопатки (акромиальный отросток ключицы) и с грудиной (см. также b), а также выравнивание фронтальной поверхности грудной клетки в комплексе грудины и реберного хряща.
- Вписанные поперечные отрезки на грудной клетке показывают ее пространственные плоскостные покатости.
- В «c» узнается поднятие плечевого пояса из положения покоя, что ведет к подъему ключицы в области ее акромиального отростка; в «d» дано схематичное представление этого процесса с точкой вращения во внутреннем ключичном суставе.

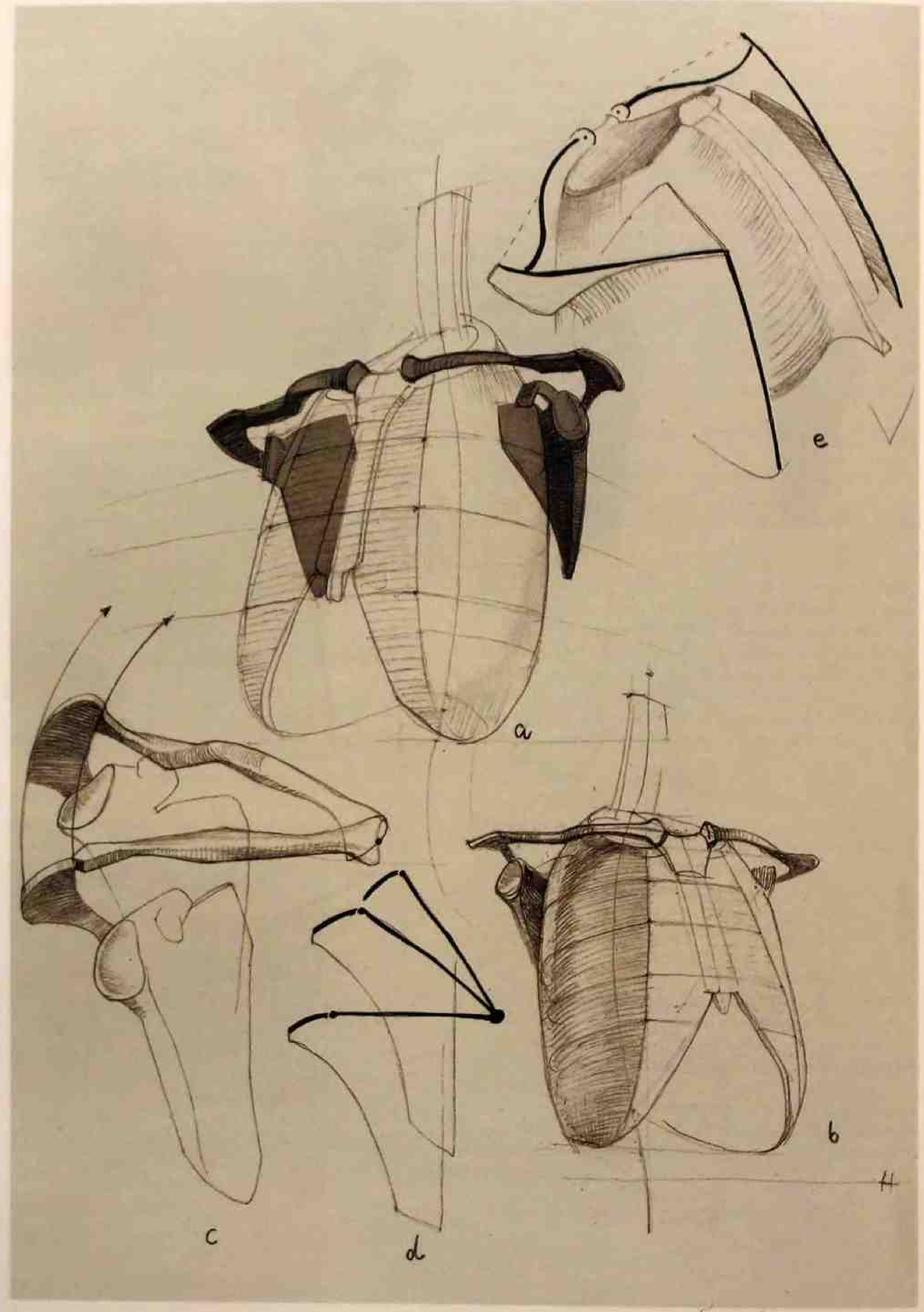
Плечевой пояс по форме можно воспринимать как барочную фасадную архитектуру в строительном теле грудной клетки (черные линии в «e», при ракурсе сзади сверху).

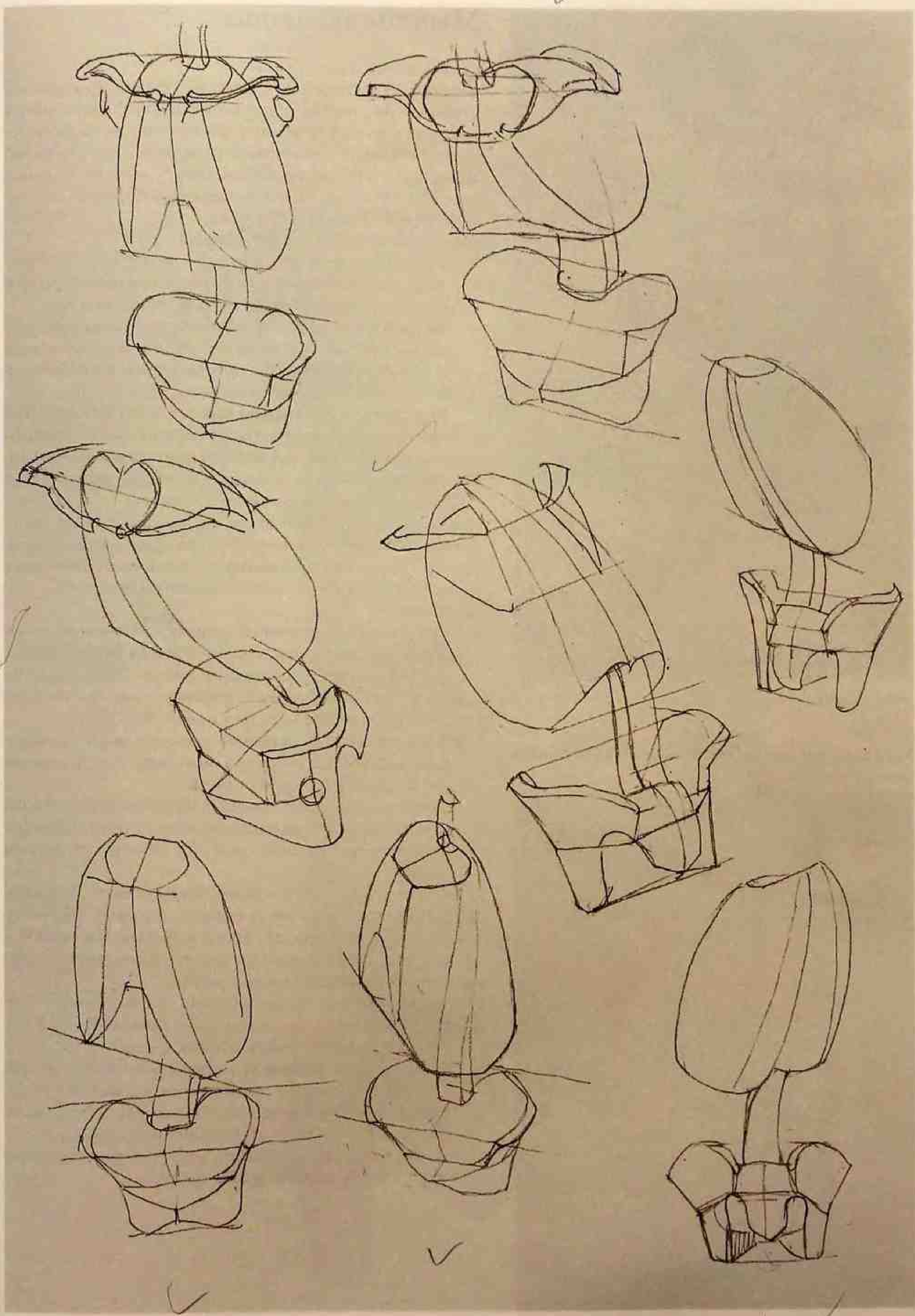
Стр. 139:

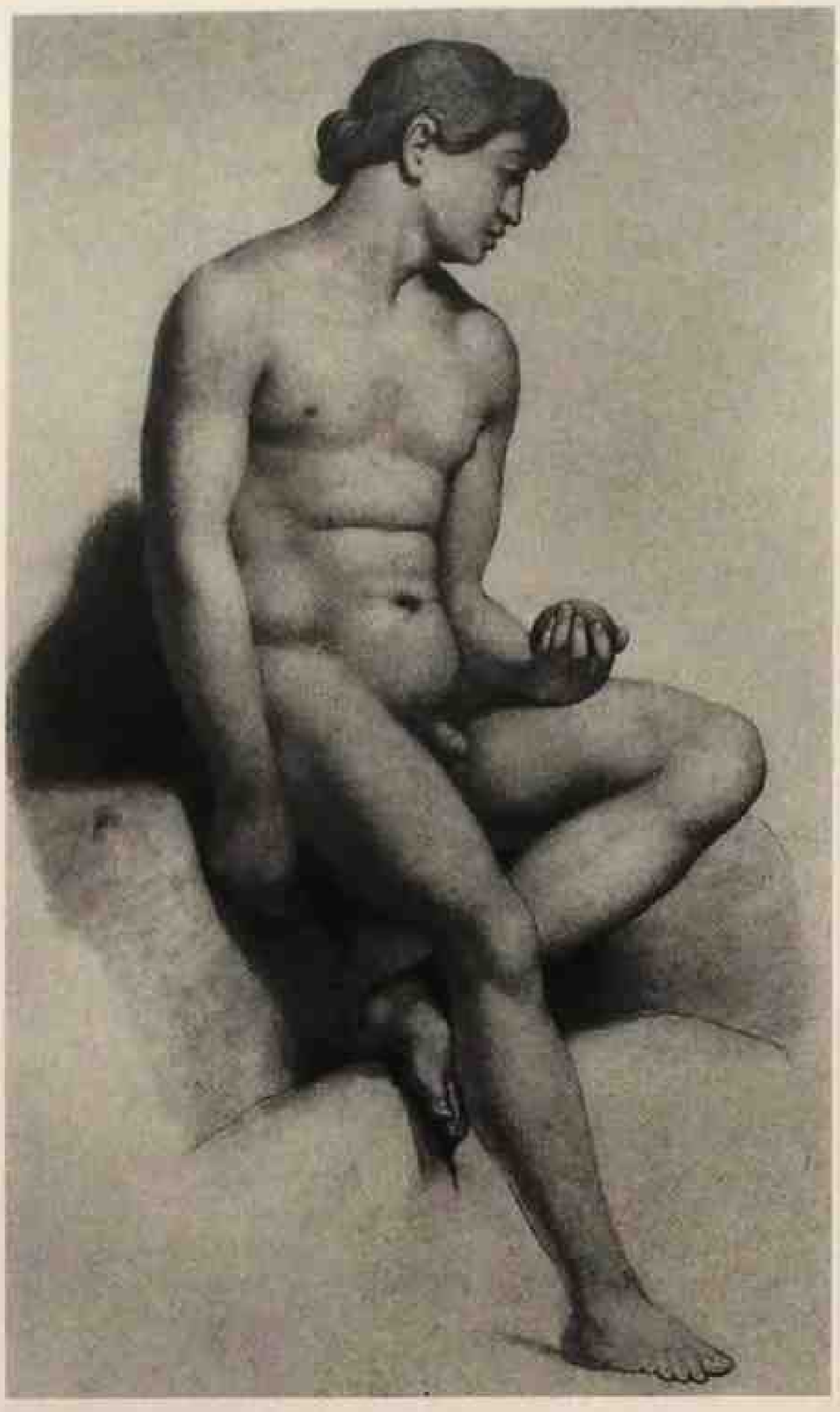
- Представление скелета туловища, включая плечевой пояс, в различных ракурсах и функциях.
- Обратите внимание на отношения ракурсов, выделенных с помощью вписанных пространственных осей.
- Отношения пластических центров друг к другу.

Пространственные линии осей и твердые представления о свойствах отрезков скелета облегчают понимание пластики мускулатуры и кожи.



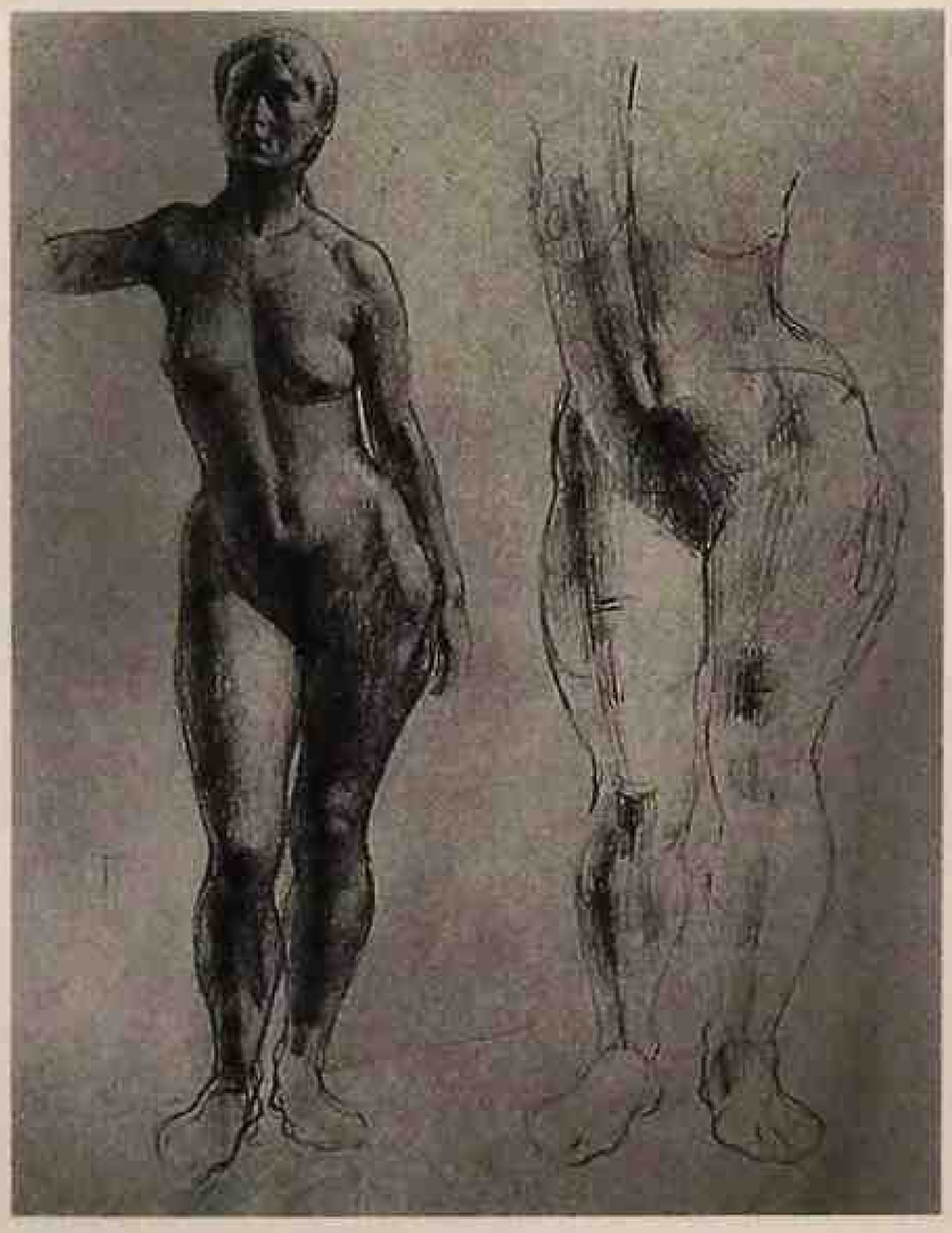

e
a
c
d
b
H





Фердинанд Ягерман (1780–1820). Сидящий мальчик

Рон Стенберг. Стоящая обнаженная женщина с параллельным этюдом



Мышцы туловища

Схемы на стр. 141–143

Мышцы туловища – это мышцы, задача которых состоит в том, чтобы прикрывать пустые места между грудной клеткой и тазом и координировать их положение согласно движениям позвоночника. По своей природе – это распространенные плоские мышцы, которые, функционируя, порождают большие пластические изменения (схема на стр. 145).

Три важнейших мышцы туловища – это:

- Прямая мышца живота (с истоком у лобковой кости и прикреплением на грудной клетке к мечевидному отростку): поднятие таза, пресс живота.
- Общий разгибатель спины как противник предыдущей мышцы (с истоком на обратной стороне таза и с прикреплениями к ребрам спины и к позвоночнику): поднятие верхней части тела.
- Наружная косая мышца живота (с истоком на краю подвздошной кости и переплетением с волокнами апоневроза прямой мышцы живота и с зубчатыми прикреплениями к восьми нижним ребрам): наклон в стороны и поворот туловища.

Действие мышц зависит от их положения по отношению к осям позвоночника (см. здесь также схему на стр. 103 с принципиальным представлением этих мышц и поперечных осей позвоночника).

К пластике:

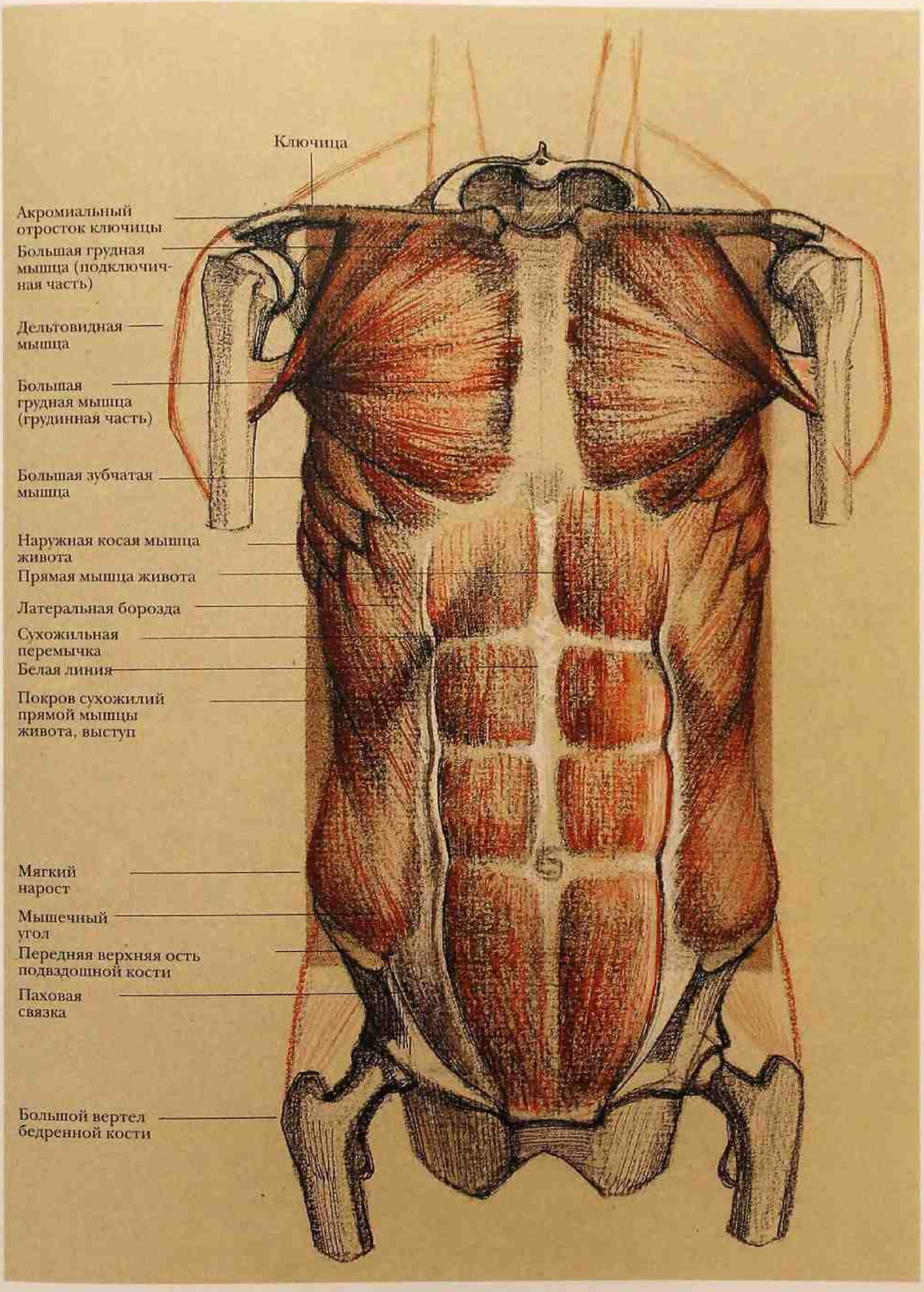
- Наружная косая мышца живота у мужчин расположена складкой над краями гребня подвздошных костей (мягкое утолщение), рядом с прикреплением к тазу, на переднем верхнем крае гребня подвздошной кости образует мышечный угол.
- В соединении с прямой мышцей живота, которая изгибается спереди, возникает вертикальная складка (латеральная борозда).
- Углубленная сухожильная срединная линия (белая линия) прямой мышцы живота служит художнику ориентиром прохождения линии симметрии тела.

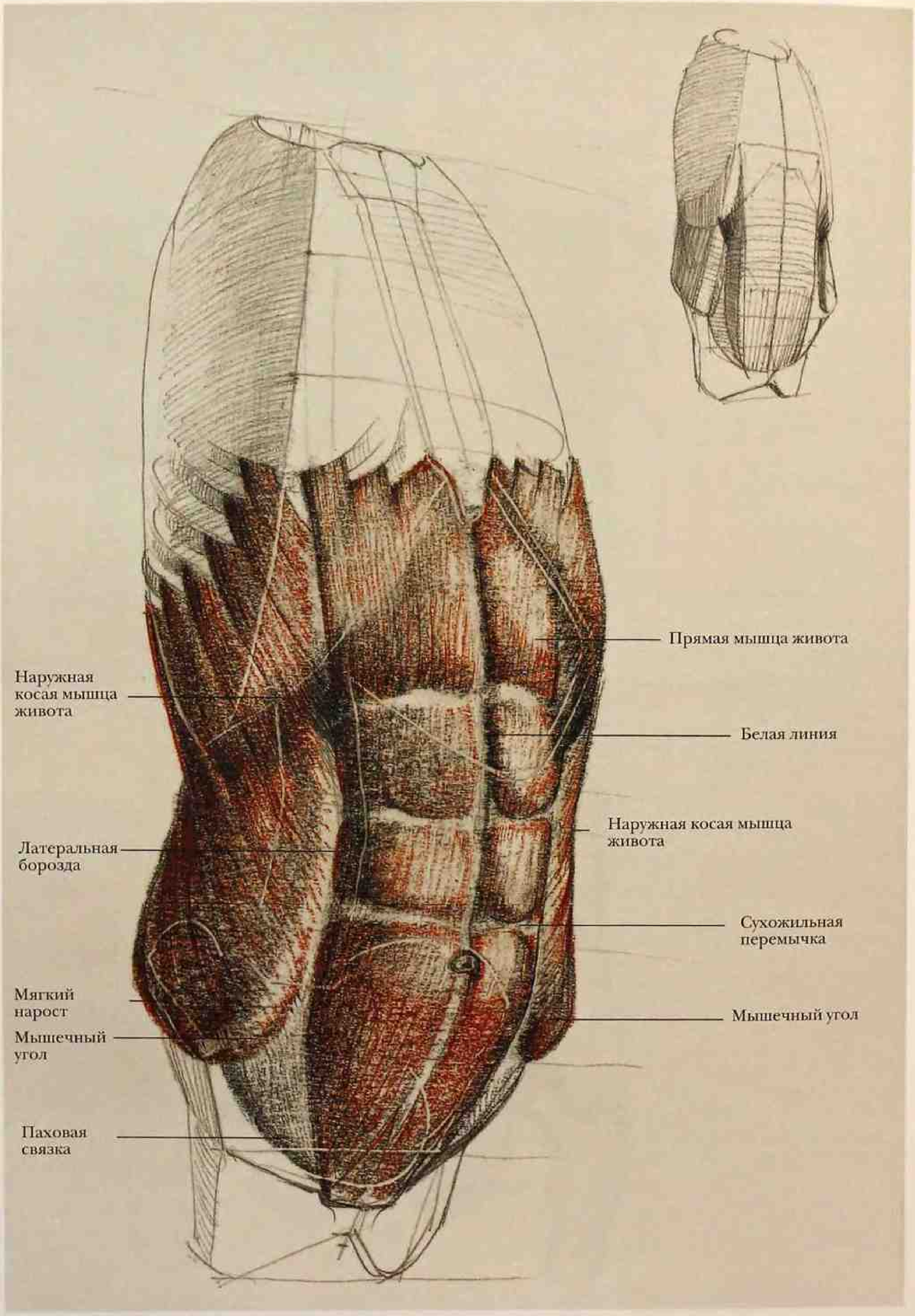
Если также дополнительно представить большую грудную мышцу в более усложненном виде, то станет ясно, почему мы можем свести верхнюю часть тела к прямоугольнику (визуально усилен соответствующей, собранной по бокам тонировкой).

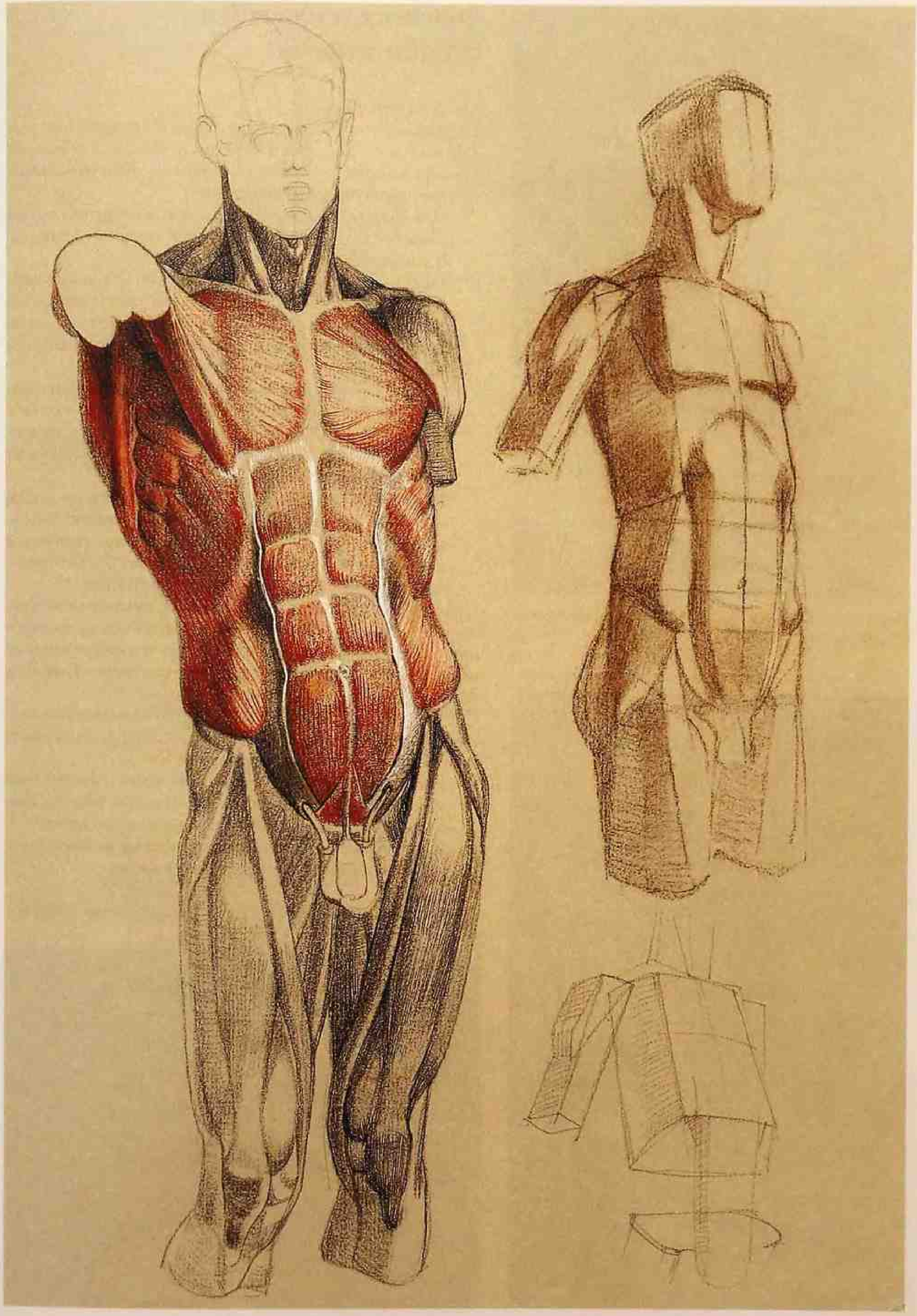
Схема на стр. 142: представление чистых мышц туловища в виде спереди в пол-оборота ориентируется на:

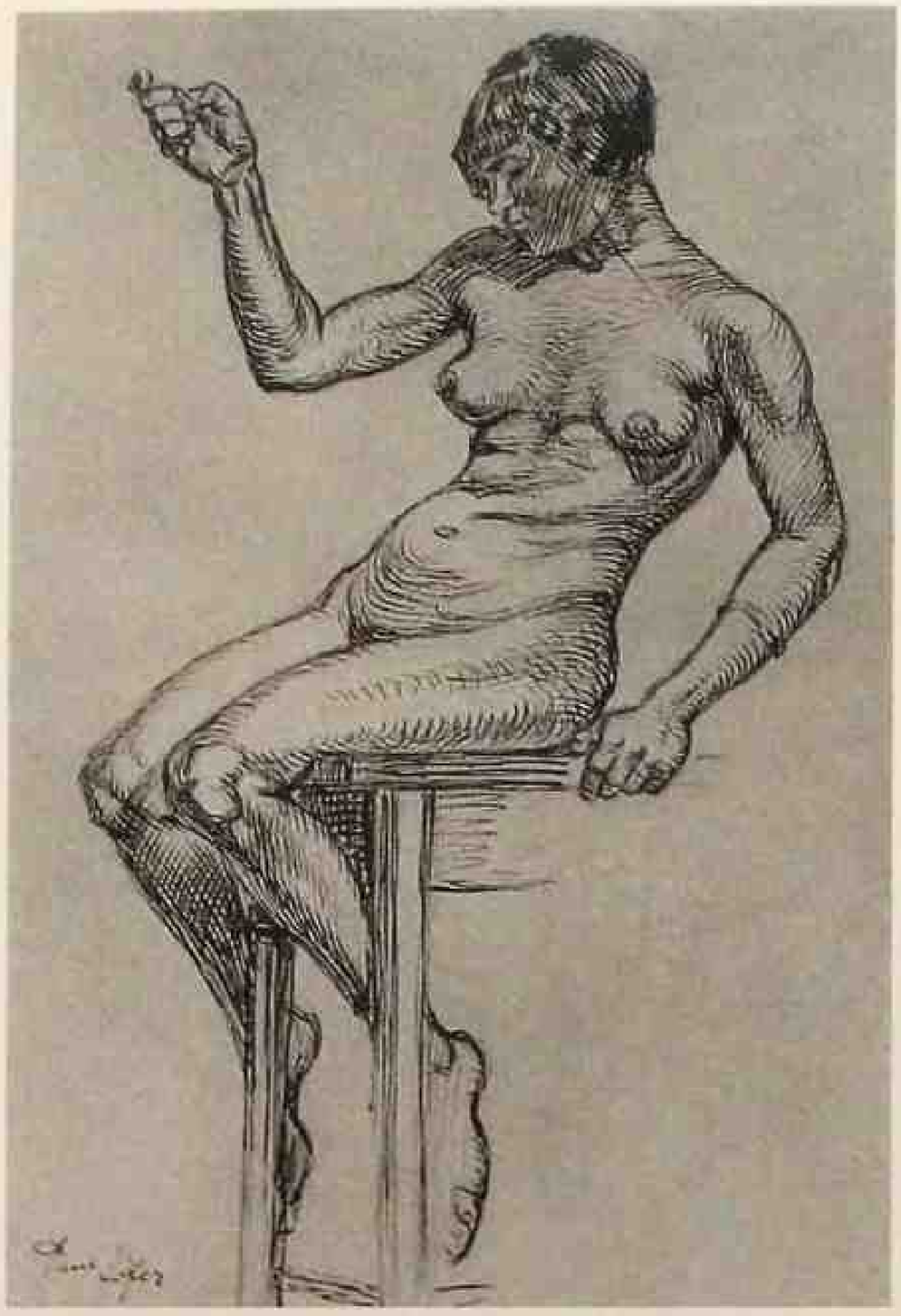
- Истоки и места прикрепления мышц.
- Укрывающую функцию для внутреннего цилиндра.
- Пространственную градацию от передней к боковым сторонам брюшной стенки (см. здесь также рядом расположенный вариант наброска).

Схема на стр. 143 усиливает эту пространственную пластику стенки живота и заостряет ее.


Ключица
Акромиальный отросток ключицы
Большая грудная мышца (подключичная часть)
Дельтовидная мышца
Большая грудная мышца (грудинная часть)
Большая зубчатая мышца
Наружная косая мышца живота
Прямая мышца живота
Латеральная борозда
Сухожильная перемычка
Белая линия
Покров сухожилий прямой мышцы живота, выступ
Мягкий нарост
Мышечный угол
Передняя верхняя ость подвздошной кости
Паховая связка
Большой вертел бедренной кости

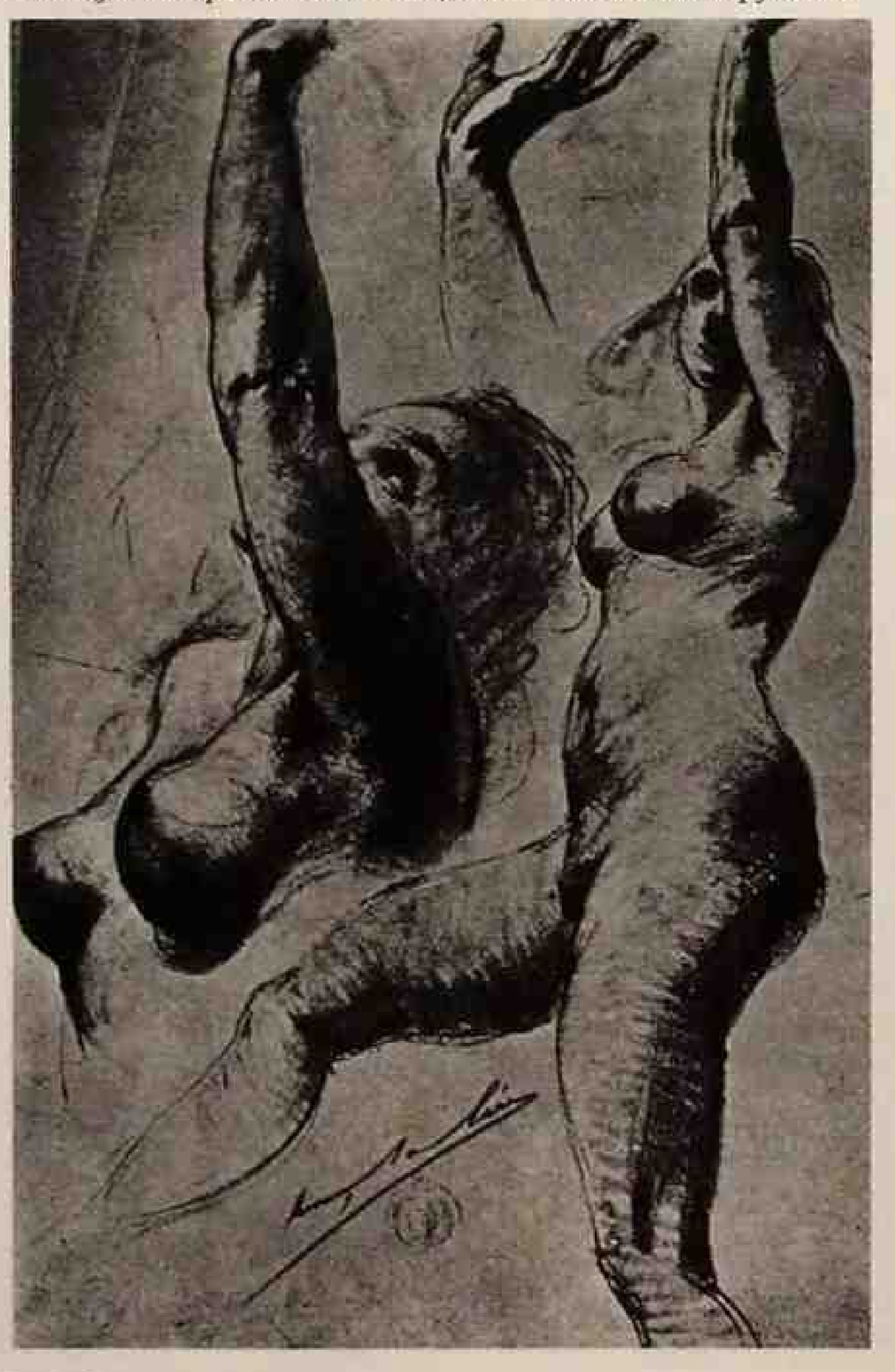

Прямая мышца живота
Наружная косая мышца живота
Белая линия
Наружная косая мышца живота
Латеральная борозда
Сухожильная перемычка
Мягкий нарост
Мышечный угол
Мышечный угол
Паховая связка





Пауль Хёфер. Сидящая женщина с поднятой левой рукой, левый профиль

Адольф Лялир. Этюды женщины с поднятыми руками



Функция и пластика стенки живота

Схема на стр. 145

Перекрывание пустот между тазом и грудной клеткой для плоскостных мышц передней, боковых и задней стенок живота связано с важными пластическими изменениями во время движения:

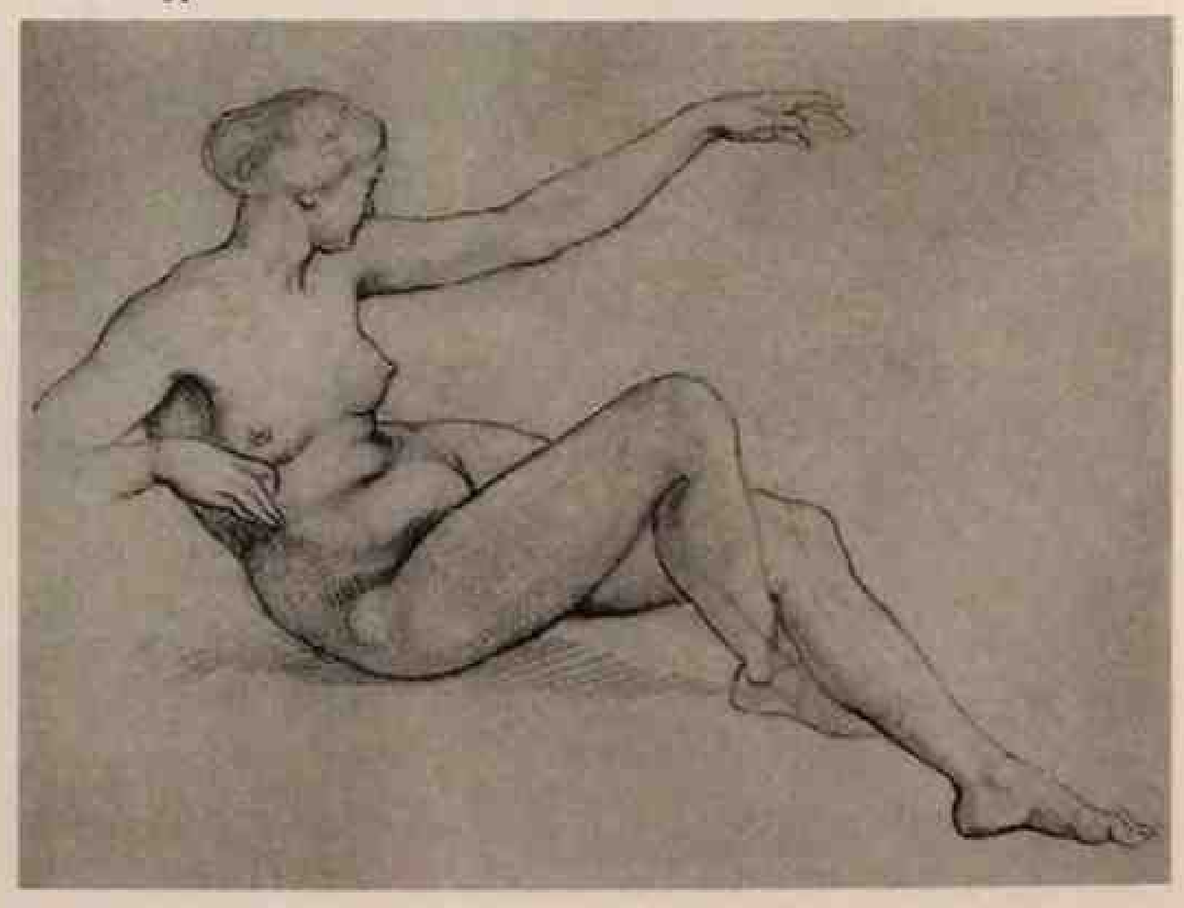
- Поворот (скручивание) грудной клетки над тазом следует диагонально-винтовым направлениям (a, b, см. также стр. 152, a).
- Мышцы, лежащие за их поперечными осями (общий разгибатель спины и задняя часть наружной косой мышцы живота), создают изгиб спины, из-за чего спинка живота напрягается и растягивается (c, см. также стр. 150, c, и 151).
- Сближение со стороны живота между тазом и грудной клеткой (согнутое положение сидя) создает складки кожи на передней части живота, в то время как разгибатель спины растянут (d, см. также стр. 150, d, и 152).
- Наклон туловища в сторону (e) образуется мышцами с боковым положением по отношению к глубинным осям позвоночника (сокращение наружной косой мышцы живота и сокращение соответствующей стороны общего разгибателя спины).

Перекрещивающиеся стрелки символизируют сокращение дополнительных мышц, расходящиеся стрелки – натяжение; сокращения (схождения мышц) обозначены усиленным красным цветом, натяжения – блеклым красным.

Схема на стр. 145 демонстрирует только основные движения наклона туловища вперед, назад, в стороны и повороты в основных ракурсах:

- Стяжения, которые возникают из-за избытка мягких форм, выражаются в увеличении объема или в виде складок поперек направления движения.
- Растянутые формы теряют в объеме и позволяют показаться острым скелетным формам.

Фридрих Преллер ст. (1804–1874). Этюд к «Сиренам», обнаженная натура



Прямая мышца живота

Наружная косая мышца живота

a

Образование складок кожи

b

Наружная косая мышца живота

Прямая мышца живота

Общий разгибатель спины

Большая ягодичная мышца

c

Принципиальное представление поворота

Общий разгибатель спины, растянут

Наружная косая мышца живота, сокращение

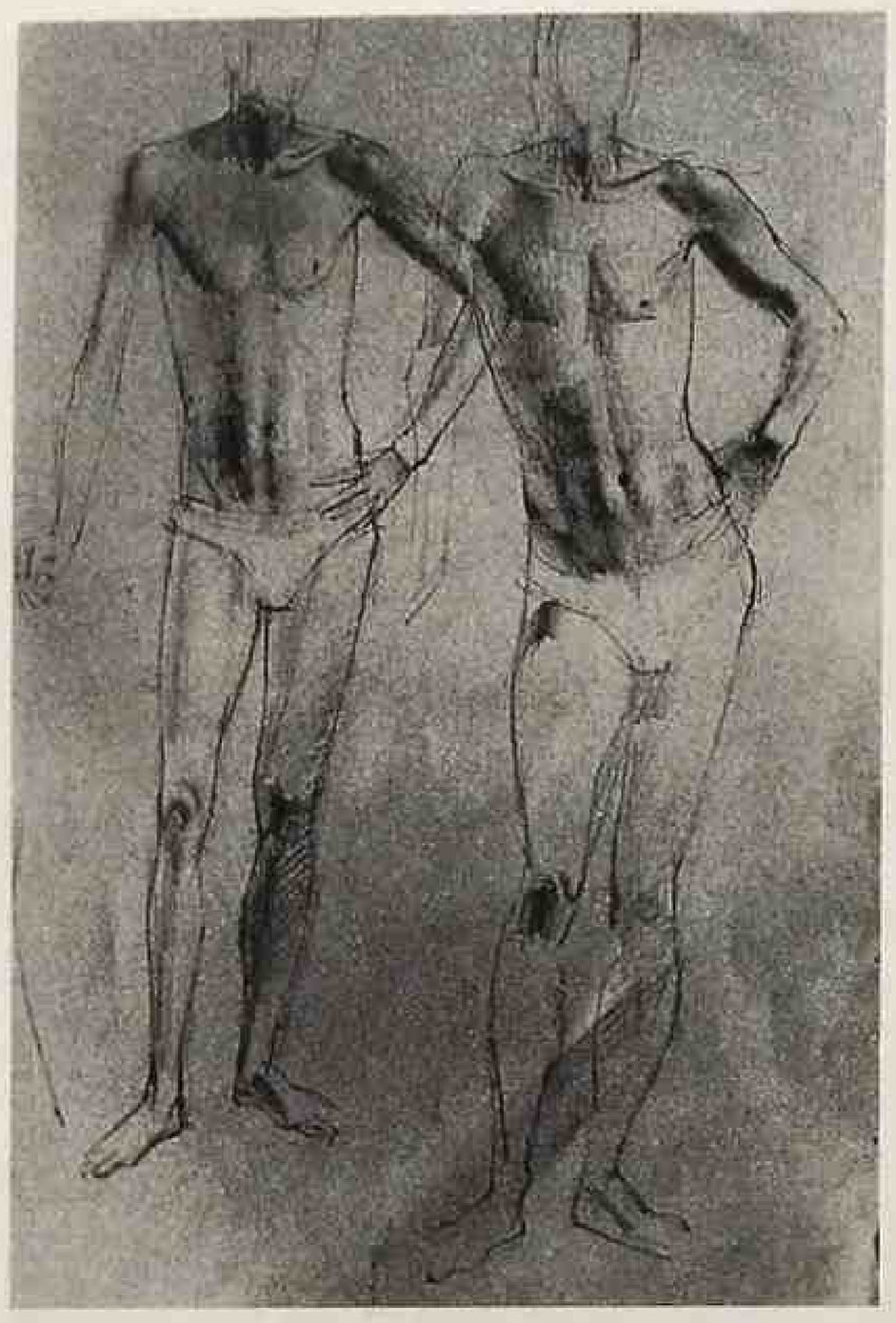
Прямая мышца живота, сокращение

d

Наружная косая мышца живота, растяжение

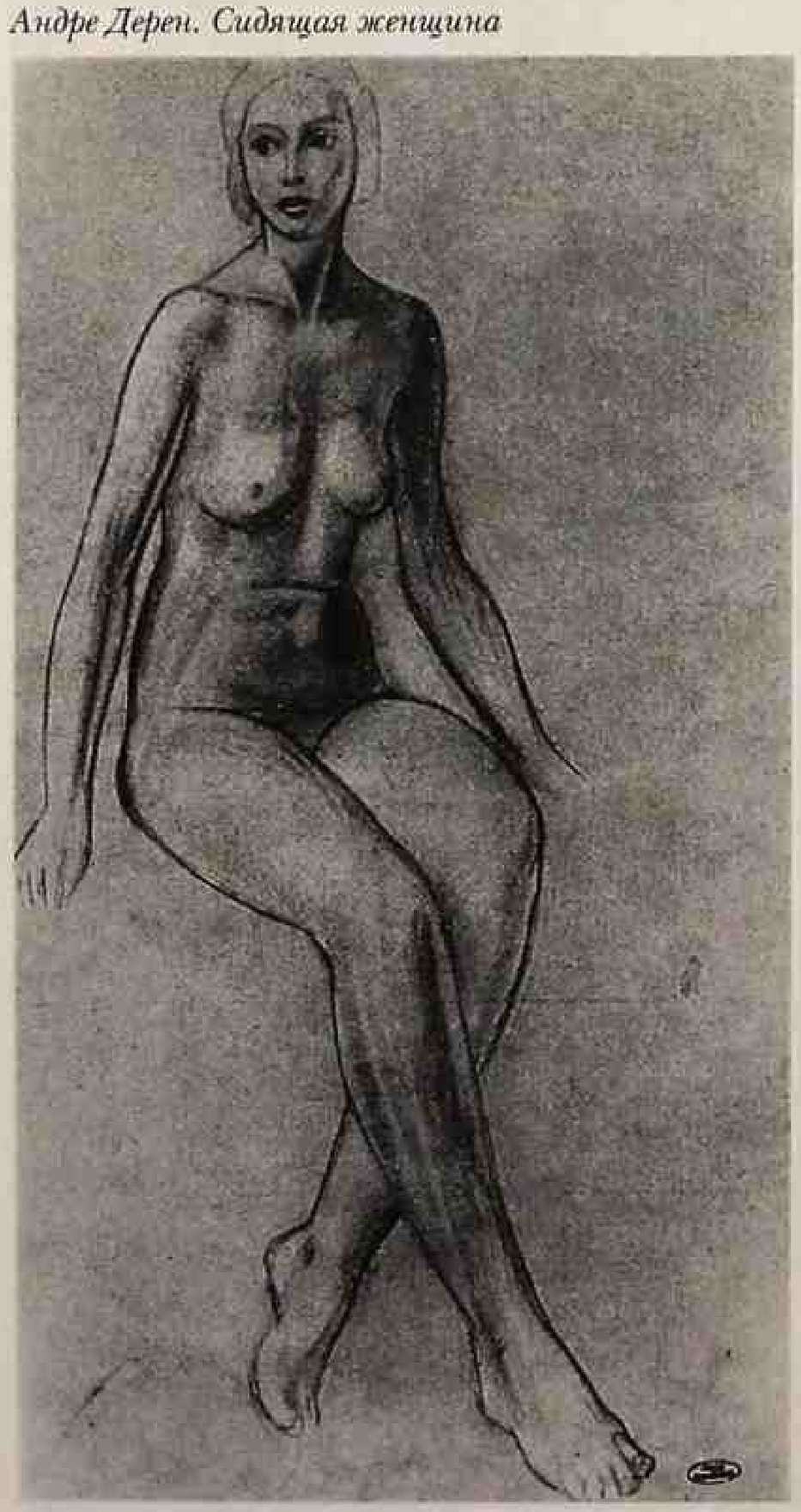
Средняя ягодичная мышца

e



Рон Стенберг. Этюды стоящего мужчины

Андре Дерен. Сидящая женщина



Рабочие рекомендации по рисунку этюда туловища

Стр. 147–153

Мы начинаем упражнения со стоящей моделью в различных ракурсах, так как в основных ракурсах некоторые признаки формообразования могут остаться без внимания. Мы коснемся проблем:

- понятности ракурсов, представляющих тело как таковое (стр. 147, a, b);
- создания пространственной системы отношений (= прохождение срединной оси тела и горизонтальных осей, стр. 137);
- абстрактных исследований пластики и пространственного ритма стенки живота (стр. 147, b, 148, 149);
- точного определения отношения ракурса и пересечения форм, дополненных посредством нанесения умозрительных поперечных отрезков (стр. 149).

Эти и другие проблемы рассмотрим и для изображения сидящей фигуры (стр. 150):

- Нанесите пространственные направления тела сначала с помощью соответственной штриховки, и после этого добавьте образующие форму контуры (стр. 150, a). Постройте основные и параллельные объемы (стр. 150, c).

При вытянутом положении натяжения приобретают выразительность (стр. 150, c, 151) в противоположность положению сидя со складками на животе (стр. 150, d, 152, b, c, d):

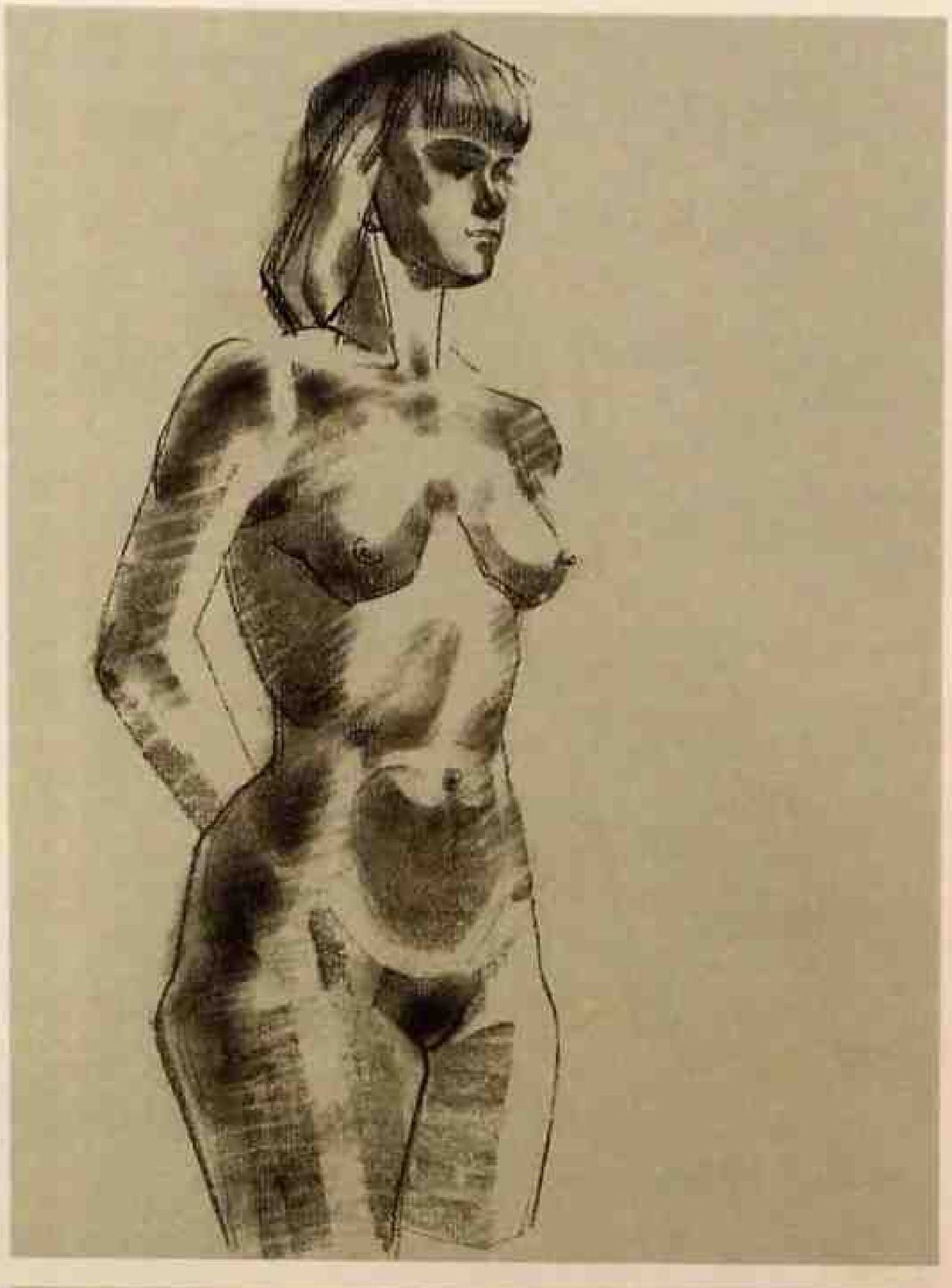
- Обратите внимание на то, что у моделей с тонкой кожей складок больше (стр. 152, d), чем у моделей с толстой кожей.
- Работайте с кожей, как с драпировкой, и с помощью моделирующей штриховки подчеркните такие функциональные процессы, как, например, вращение тела (стр. 152, a, b,153).

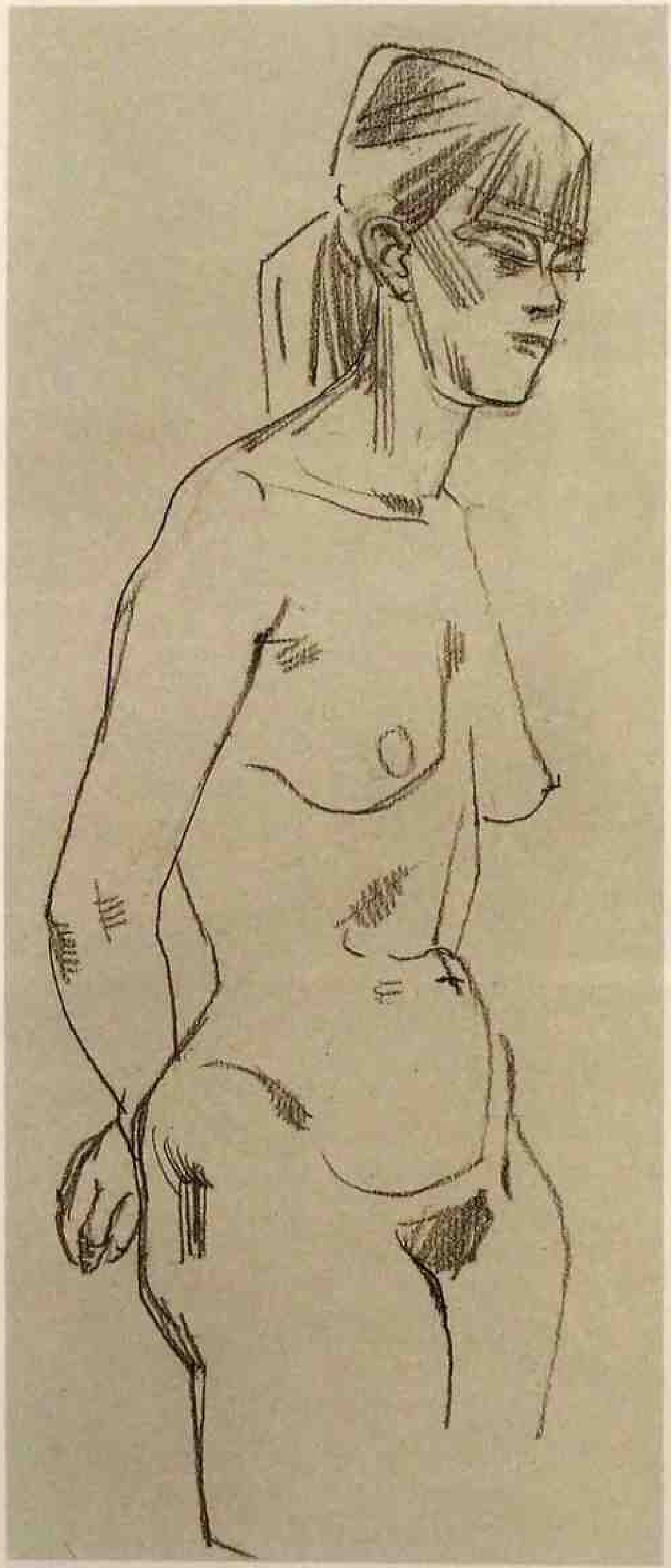
Этюды выполнены по-разному потому, что преследуют различные цели и для большей выразительности. Если, например, в центре оказалось исследование объема (стр. 147, b, 149, 150, b, d, 152, b), то мы обращаемся к такому способу выражения, при котором форма берется в общих чертах, а внимание подчинено деталям.

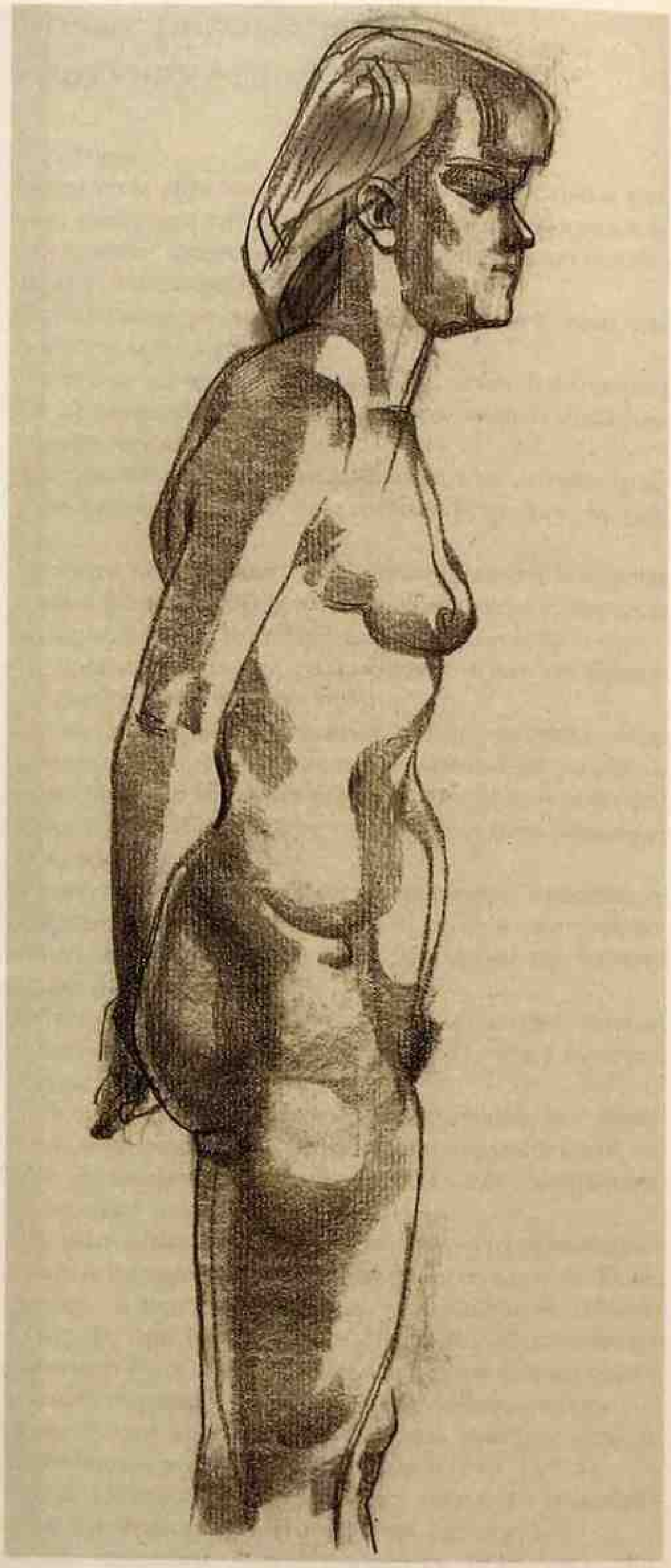
Если мы хотим подчеркнуть лицевую поверхность, то будем работать широким материалом (стр. 147, a).

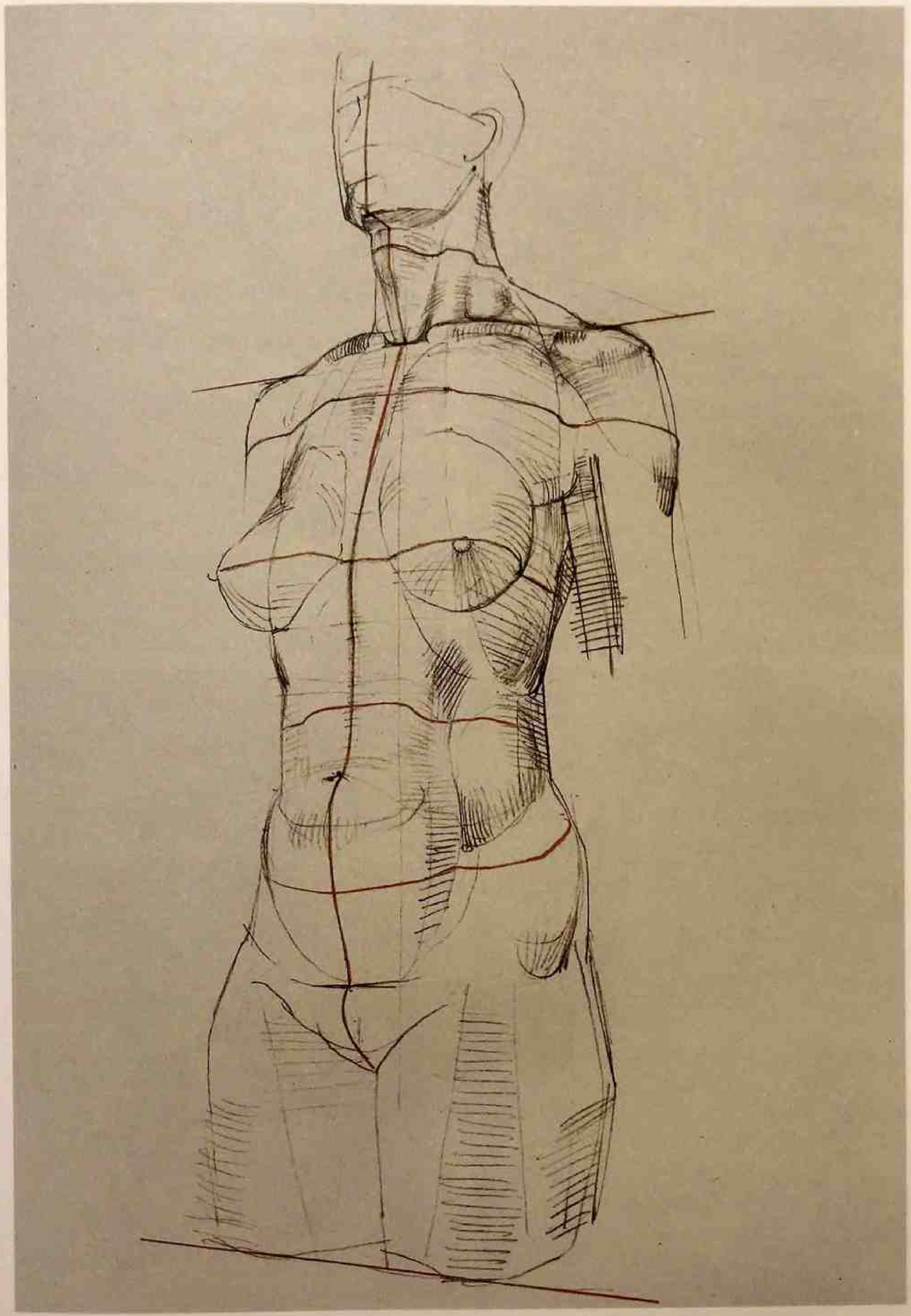
Если нас впечатляет направление позы, то подойдет текучая, свободная штриховка (стр. 148, 157).

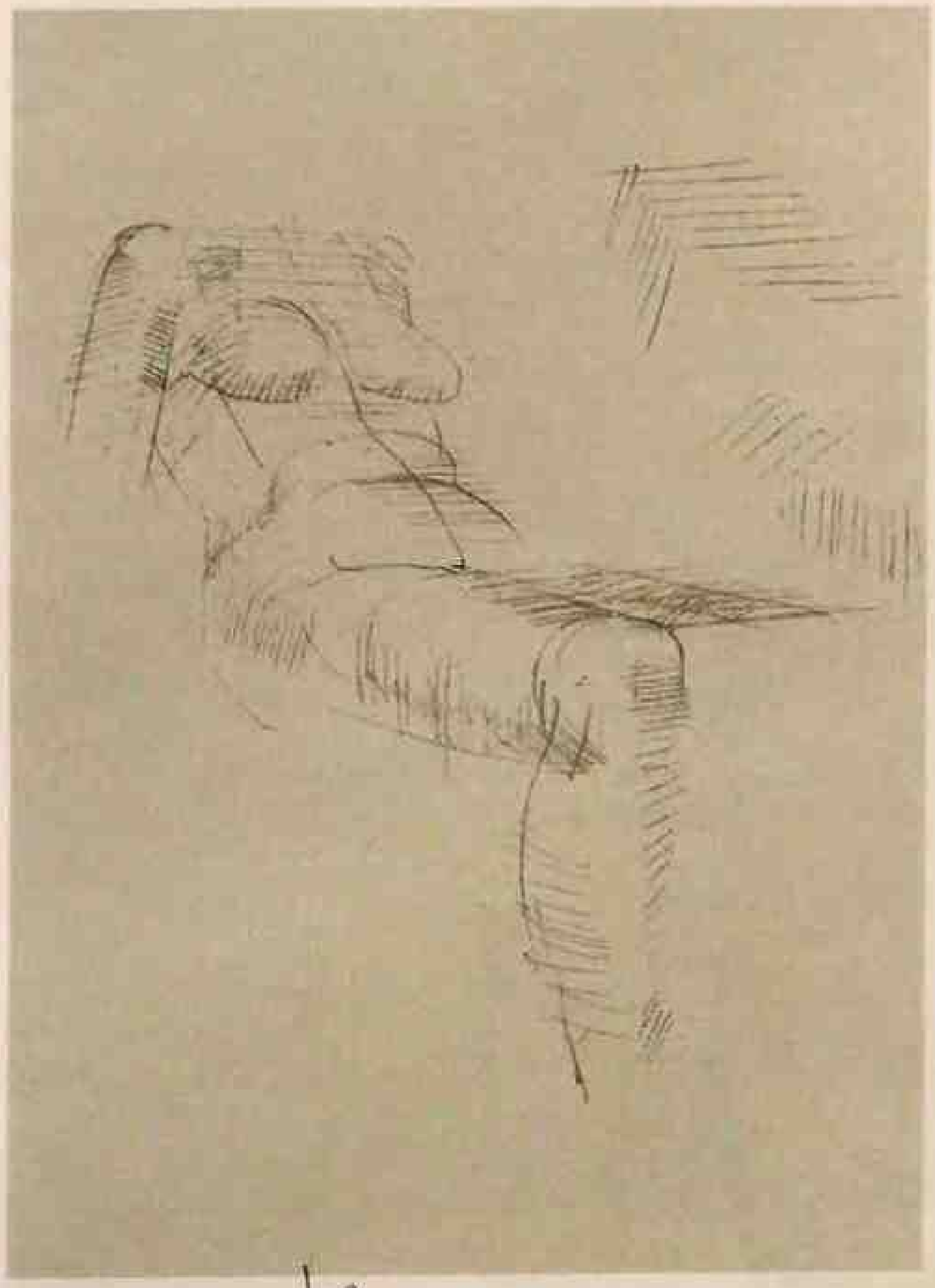
Если мы ощущаем выразительность тела (стр. 150, d, 152, d), то следуем его особенностям. Если же обращаем внимание на функциональные процессы, то нам необходимо отступить от моделирования тела в пользу передачи движения и убедительно передать это ощущение.

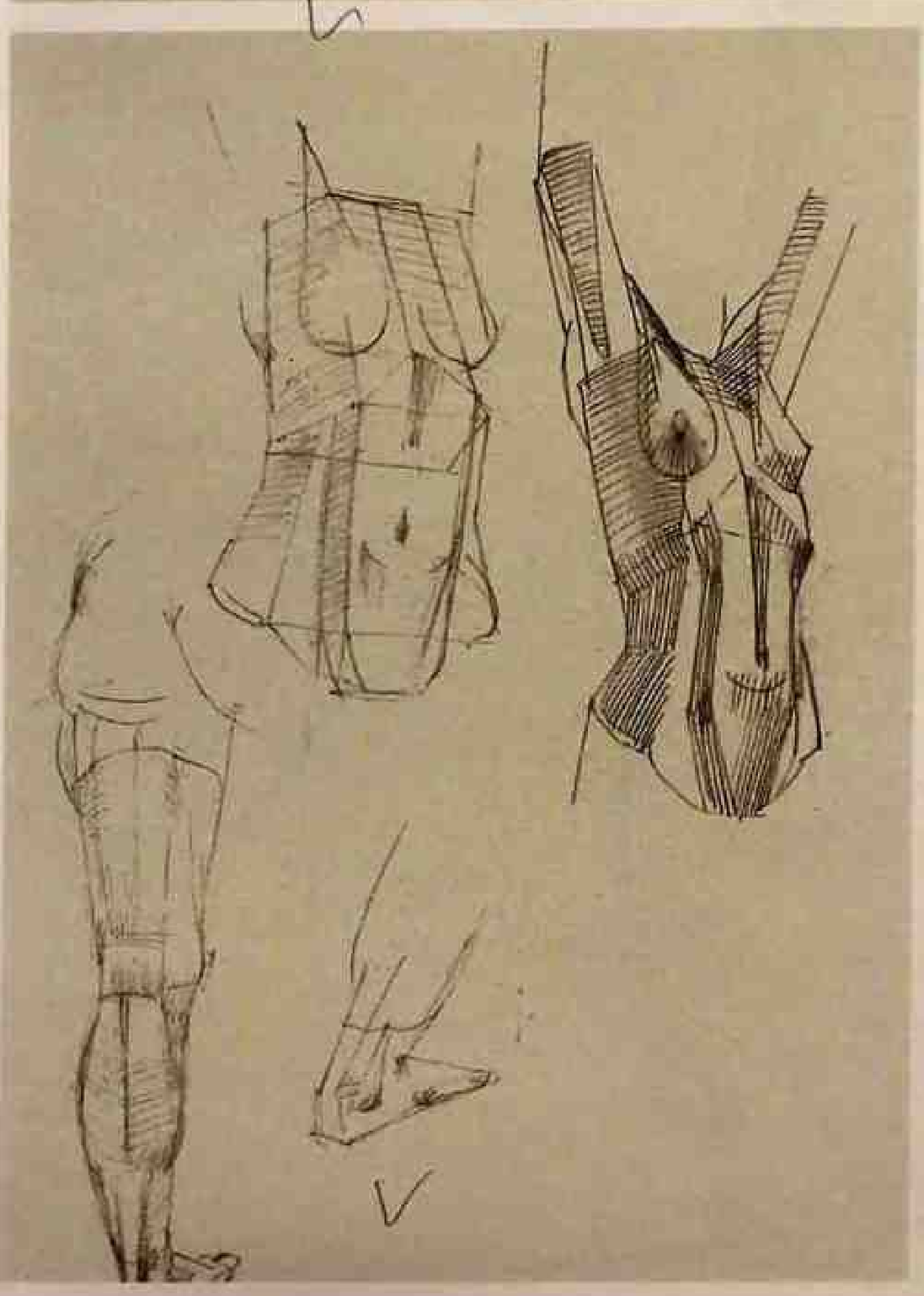


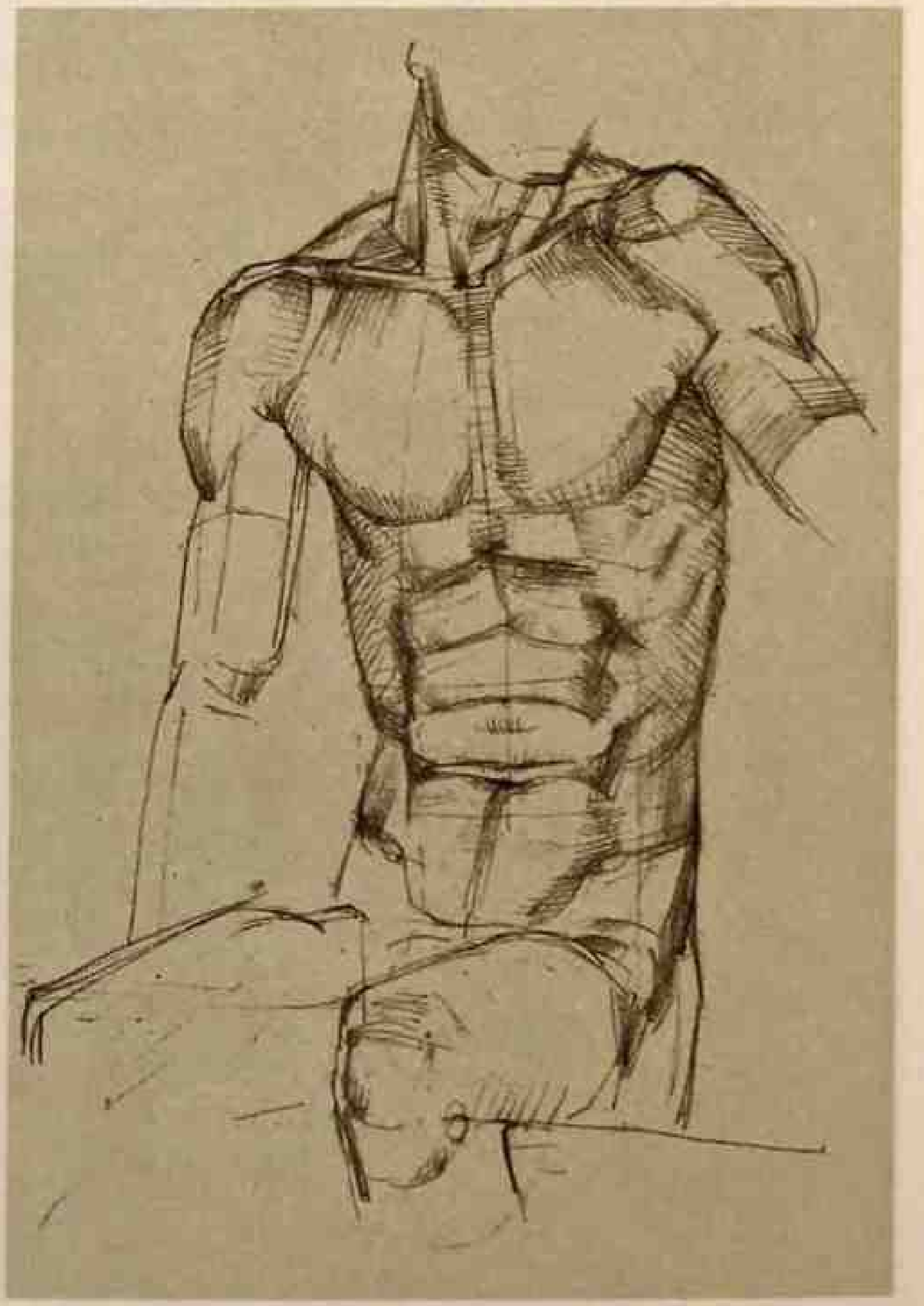


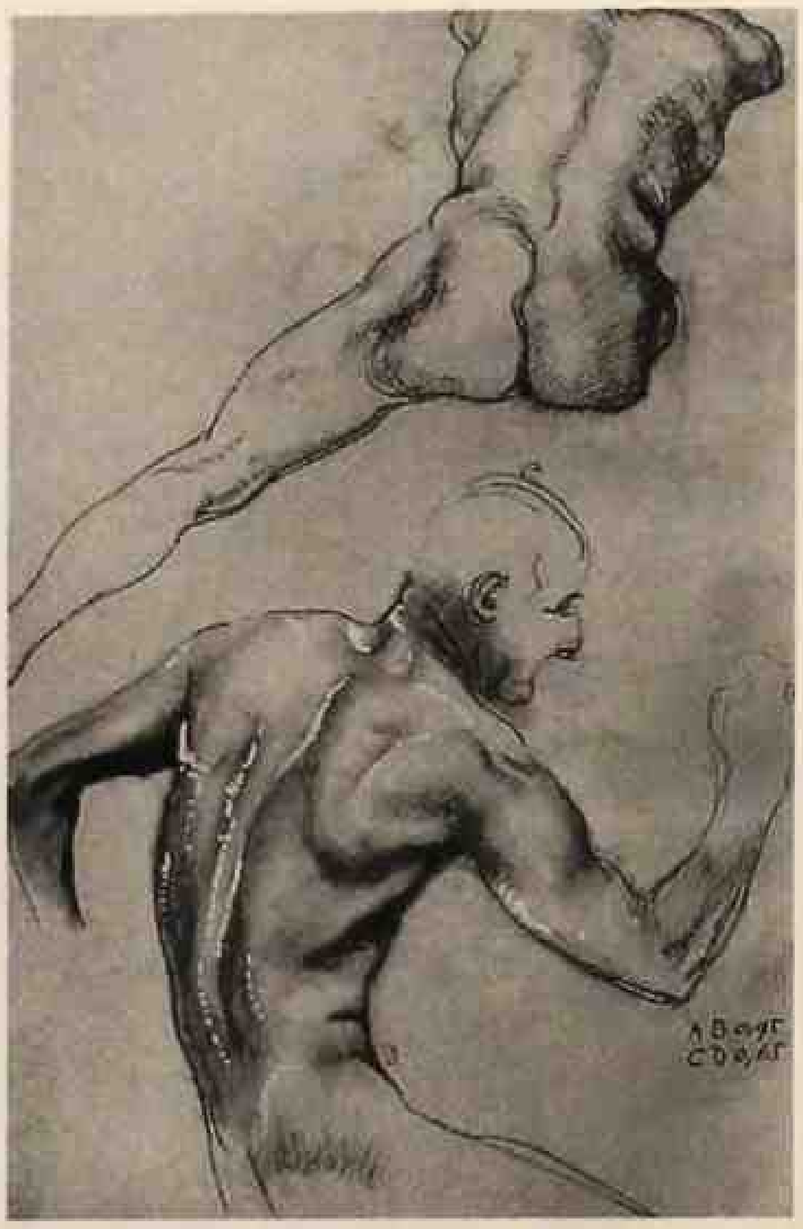






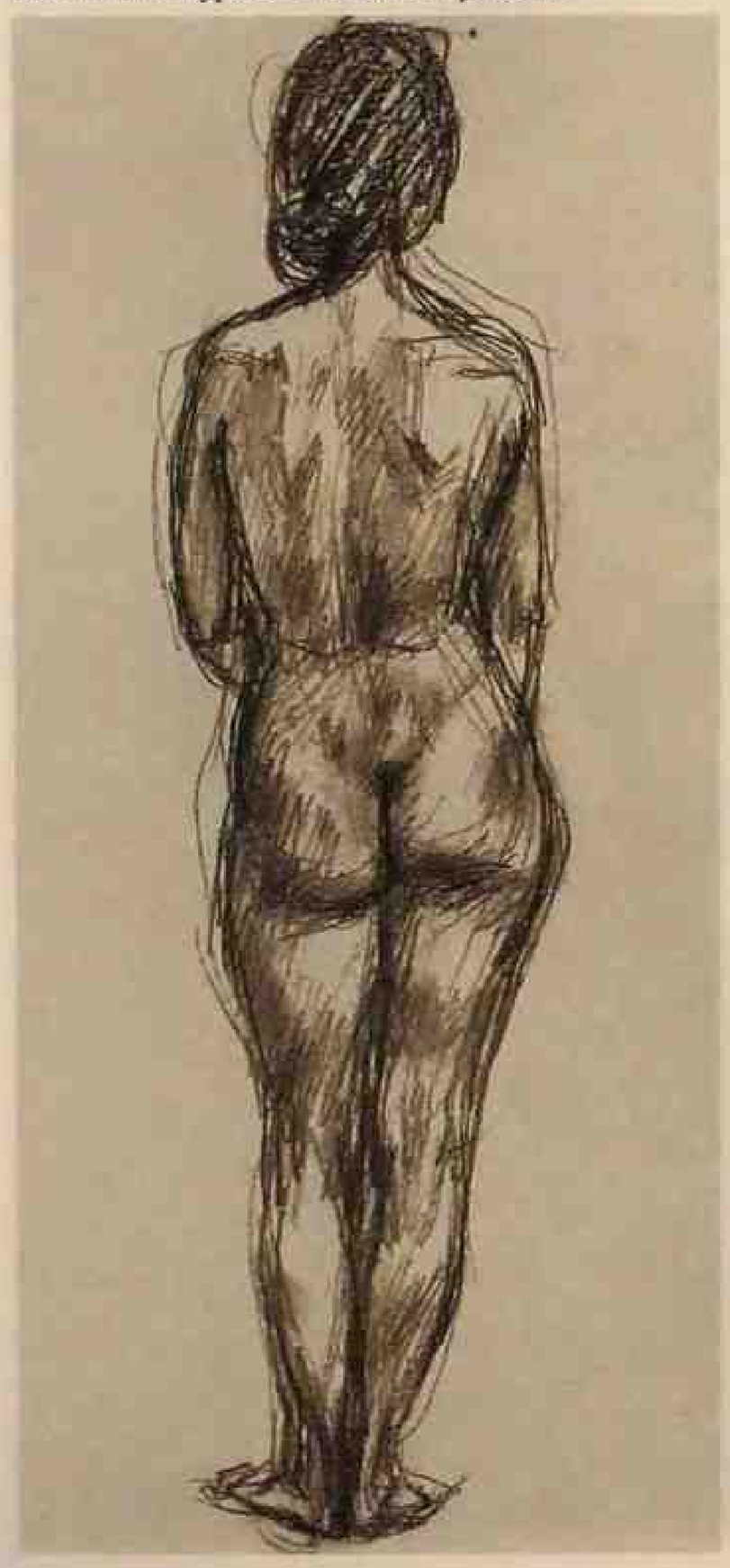






Макс Клингер (1857–1920). Два мужских этюда, в различных ракурсах

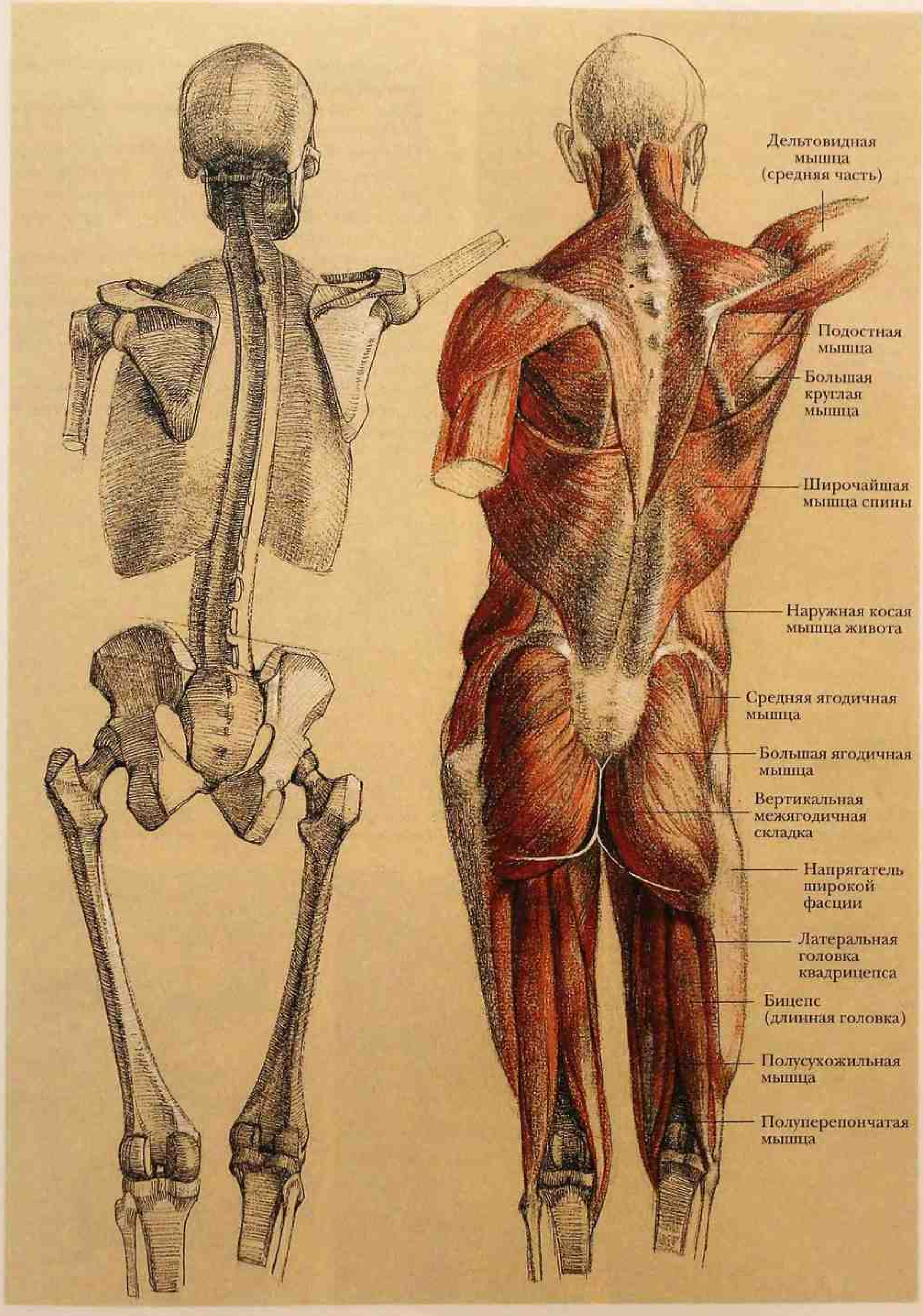
Вильгель Рудольф (1889–1982). Женская спина, обнаженная натура, легкий контрапост



Скелет и мускулатура туловища, вид сзади

На представленной схеме изображены верхняя часть черепа и весь позвоночный столб. Показать коленный сустав необходимо для того, чтобы продемонстрировать мускулатуру вокруг позвоночного столба с переходами в ягодичную зону и зону ног. Из сопоставления скелета и мускулатуры складывается структура тела, глубинные и поверхностные формы:

- Трапециевидная мышца, одна из мышц туловища – плечевого пояса, охватывает заднюю часть головы и остистые отростки шейных и грудных позвонков из верхнего края ости лопатки, а также обращенную вперед внешнюю часть ключицы: поднятие, опускание и отведение лопаток.
- Занимающая большое пространство широчайшая мышца спины охватывает от таза, от остистых отростков (7–12-й позвонки) и от поясничной фасции внутреннюю сторону плеча и, например, как ее партнер – большая грудная мышца, притягивает руку (группа мышц туловища – плеча), пересекает ее сзади сверху вниз. Вместе с большой грудной мышцей она образует подмышечную впадину: широчайшая мышца спины – сзади, а большая грудная мышца – спереди.
- Сужение в области поясницы позволяет двум долям общего разгибателя спины моделировать рельеф по обеим сторонам позвоночника. Здесь, в области поясницы, где она обеспечивает прямое положение тела, она так объемна, что образует на позвоночнике глубокую продольную складку.
- Наружная косая мышца живота узнается сзади в виде мягкого утолщения над подвздошным гребнем.
- К мускулам туловища не относится дельтовидная мышца, которая от нижнего края ости лопатки достигает внешней стороны плеча (мышца надплечья – плеча). С помощью нее горизонтально поднимается рука, причем останавливается в области акромиального отростка ключицы и образует постоянную характерную складку. Акромиальный отросток ключицы лежит между местом прикрепления трапециевидной мышцы и углубляет исток дельтовидной мышцы при поднятии руки.
- Мышцы, покрывающие лопатку, также покрывают плечевой сустав и являются, как и дельтовидная мышца, мышцами надплечья – плеча.
- Крестец, углубленные поясничные позвонки, внутренний край лопатки и ость лопатки выступают на поверхности тела.


Дельтовидная мышца (средняя часть)
Подостная мышца
Большая круглая мышца
Широчайшая мышца спины
Наружная косая мышца живота
Средняя ягодичная мышца
Большая ягодичная мышца
Вертикальная межягодичная складка
Напрягатель широкой фасции
Латеральная головка квадрицепса
Бицепс (длинная головка)
Полусухожильная мышца
Полуперепончатая мышца

Учебные рекомендации

Рассматривая изображение туловища со спины, мы ограничились определением пропорций и относящихся к этому учебных рекомендаций. Информация к схеме на стр. 155 объясняет рельеф спины, не показывая работу с моделью. Мы используем модель только теперь, чтобы относительно ограниченными средствами передать форму тела. Фазы измерений во время определения пропорций можно оставить позади. У нас появилась свобода для создания наброска. Используя пластическую анатомию для фиксации самого важного, мы применим ее здесь для пространственного распознавания, для определения мест пересечений – где, кто, кого и почему пересекает.

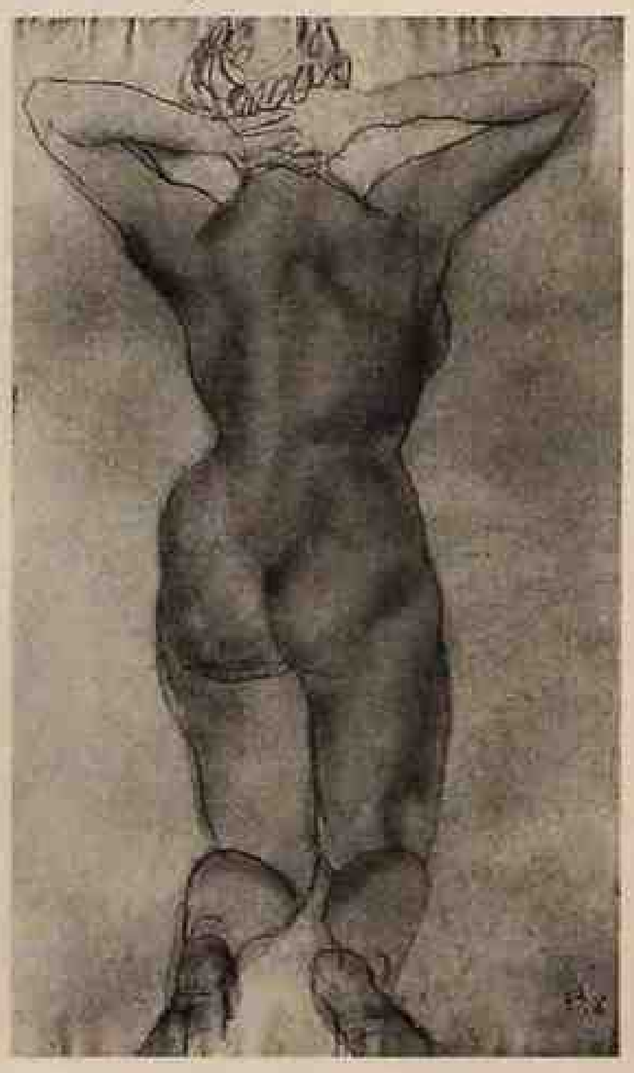
Необходимо обратить внимание на следующее:

- Прежде всего определите по посадке головы, изгибу позвоночника, жесту руки настроение позы (небрежная, ожидающая, упорная, напряженная, туго натянутая, расслабленная, раскрытая).
- Следите за позвоночником модели, особенно в области поясницы.
- Изображайте граненые места на теле (например, отрезок лица, плечи, локти) в противоположность округлым, наполненным или натянутым.
- Раскройте положение внутреннего края лопаток и верхушек лопаток.
- Создайте пересечения и их последствия: например, шеи и подбородка, затылка (трапециевидная мышца) и сторон шеи (грудино-ключично-сосцевидная мышца), подвздошной кости и наружной косой мышцы живота, поясницы (общий разгибатель спины) и ягодиц и т. д.

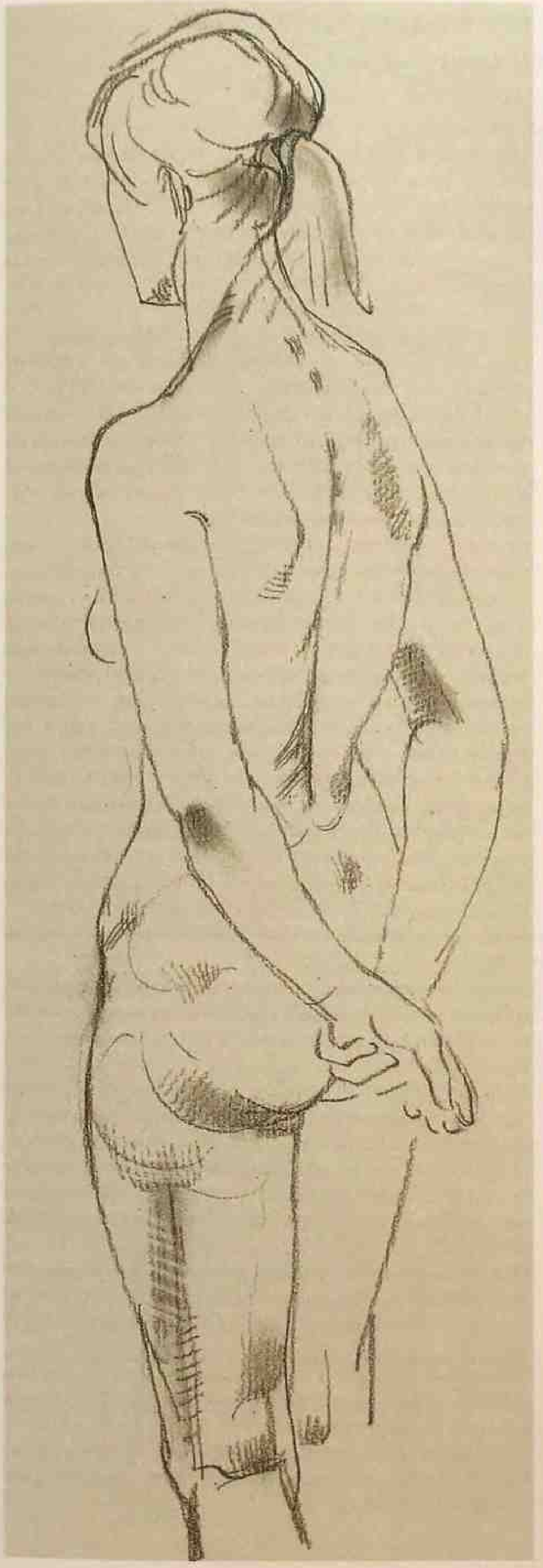
Решение задачи при широком линейном исполнении требует дисциплины зрения, умения абстрагироваться и воли выполнять задуманное.

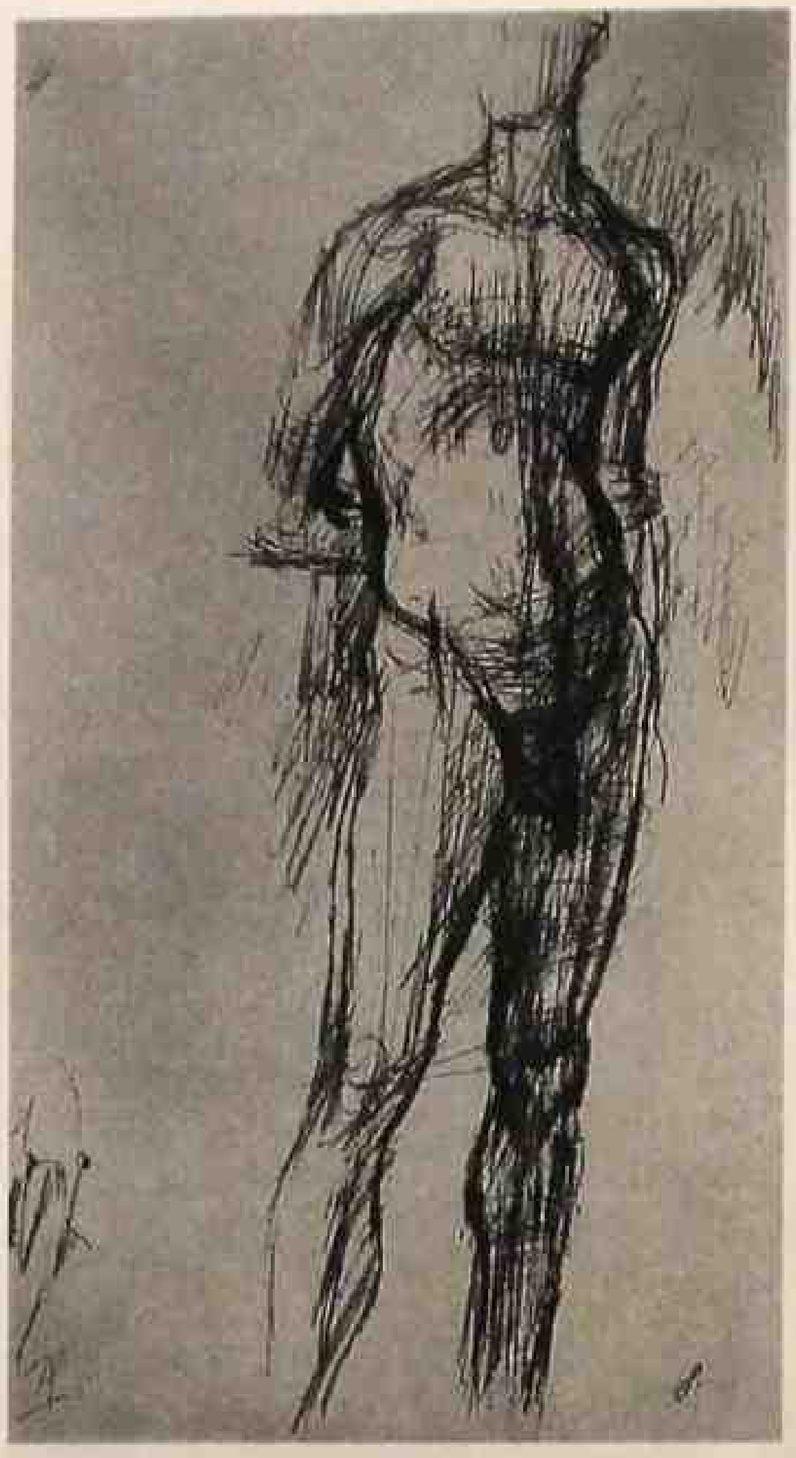
Неизвестный мастер. Сидящий мужчина, вид со спины

В. В. Лебедев (1891–1967). Обнаженная женщина, стоящая на коленях. 1916



Альфред Стевенс (1818–1875). Этюды немного нагнувшейся женщины





Хельмут Хайнце (1932). Этюд объемов тела мужчины, 1964

Секстон. Этюд верхней части тела мужчины, 1961

Дополнения и учебные рекомендации

Стр. 160–165

Большую роль при работе над изображением туловища играет дельтовидная мышца, поэтому на ней и ее окружении следует остановиться более подробно. Она располагается в компактной форме вокруг акромиального отростка ключицы и задействует плечевой сустав (мышцы надплечья – плеча) посредством прикрепления к внешней стороне плеча.

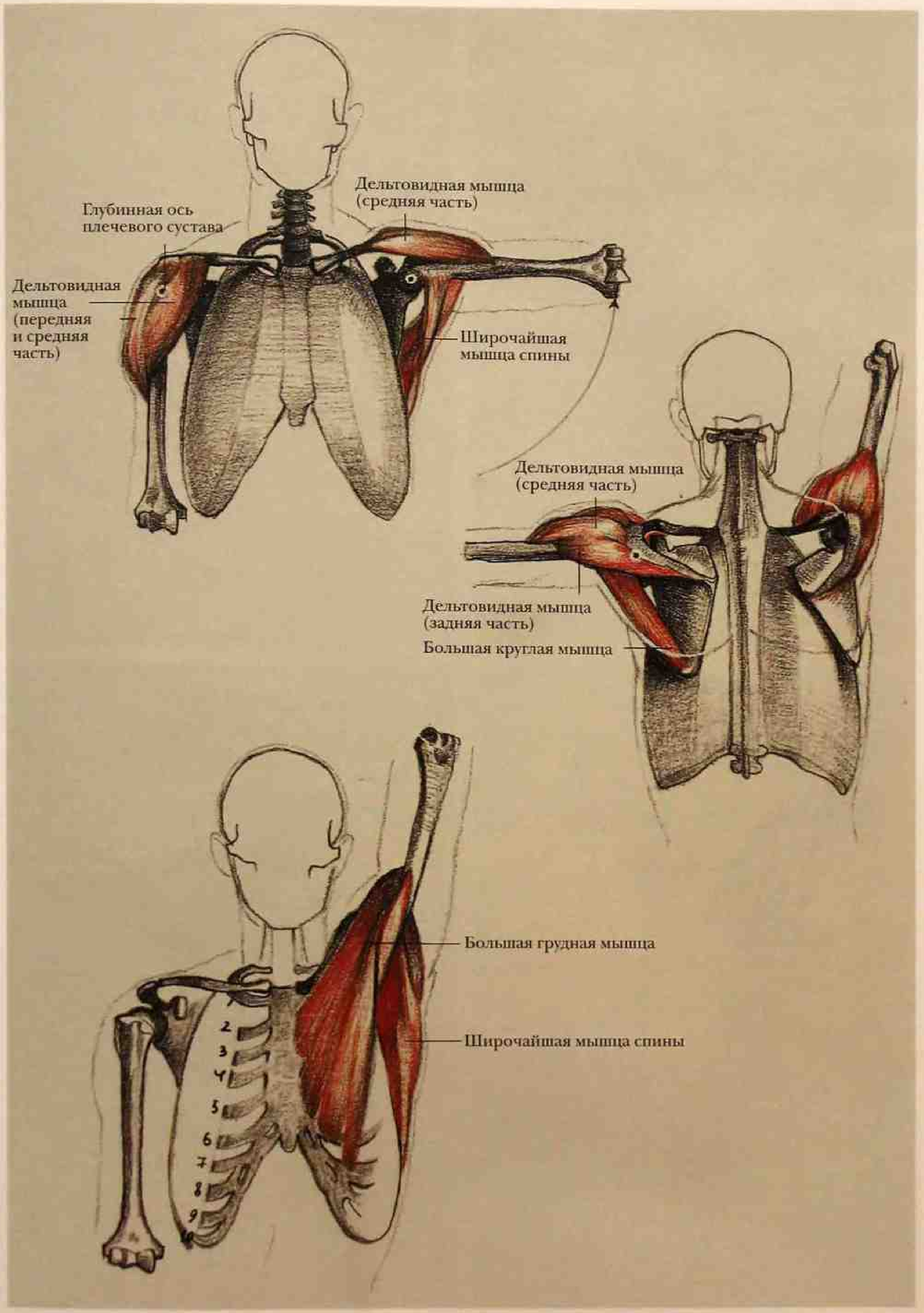
Схема содержит следующую важную информацию:

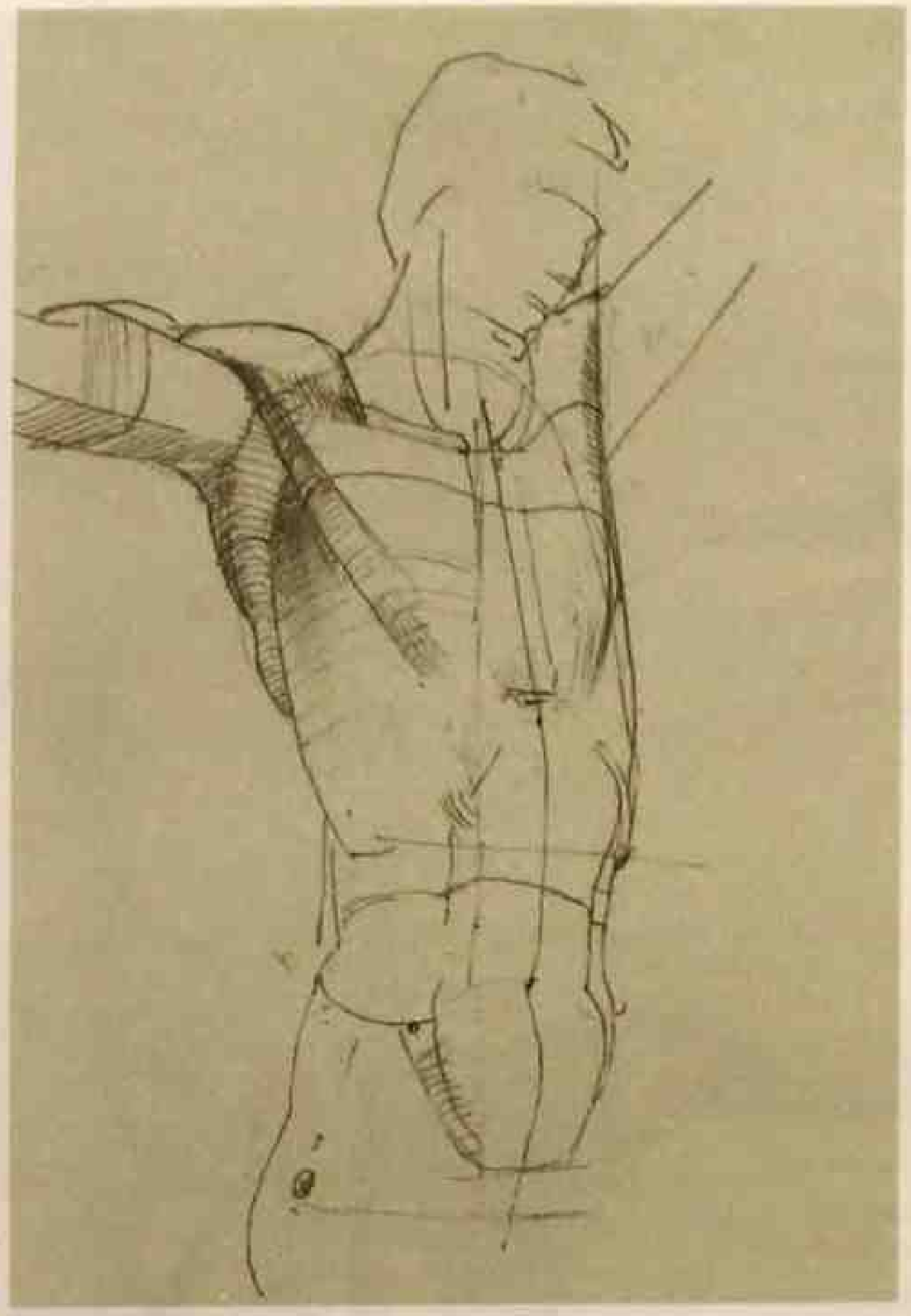
- Слева наверху – в положении покоя изображены внутренняя и срединная части, с внутренней и внешней стороны от глубинной оси (обведенная белым цветом черная точка), с функцией отведения или бокового горизонтального поднятия руки; в роли противника (приведение руки) обозначена широчайшая мышца спины.
- Справа – другая приводящая мышца руки – это большая круглая мышца с истоком на кончике лопатки, которая также лежит с внутренней стороны глубинной оси. Вертикальное и горизонтальное поднятие руки перемещает объем дельтовидной мышцы по нижнему краю ключицы и вокруг ее акромиального отростка. Закономерно образование двойной складки (см. также стр. 149, 150, a, e).
- Внизу слева – вертикальное поднятие руки перемещает большую грудную мышцу в натяжении и, пересекая, накрывает дельтовидную мышцу. В том же натяжении находится указанная широчайшая мышца спины (окончание подмышечной впадины снизу). Таким образом, верхняя часть плеча завершается спереди и сзади (важное пересечение).

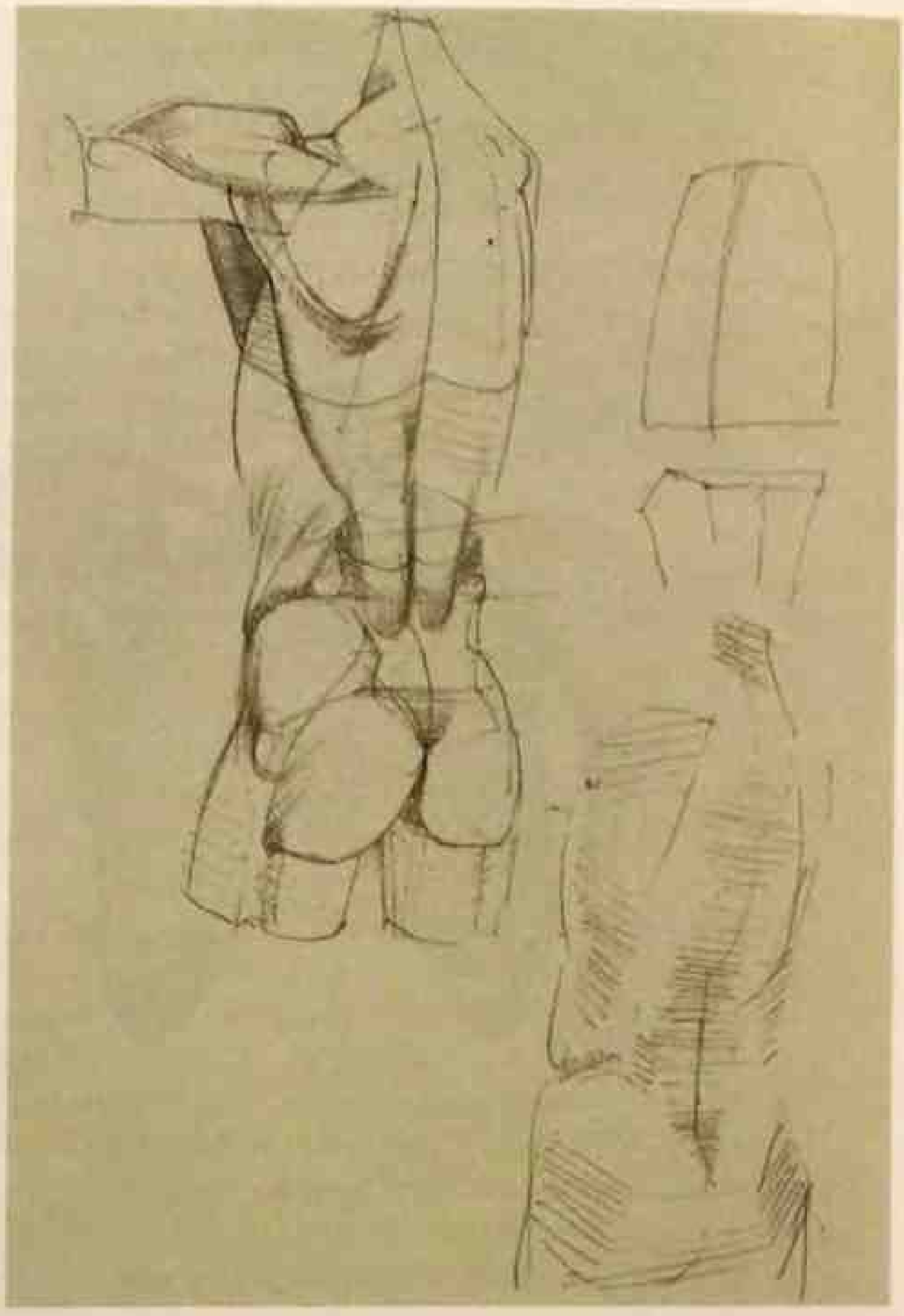
Учебные рекомендации по следующим основным проблемам:

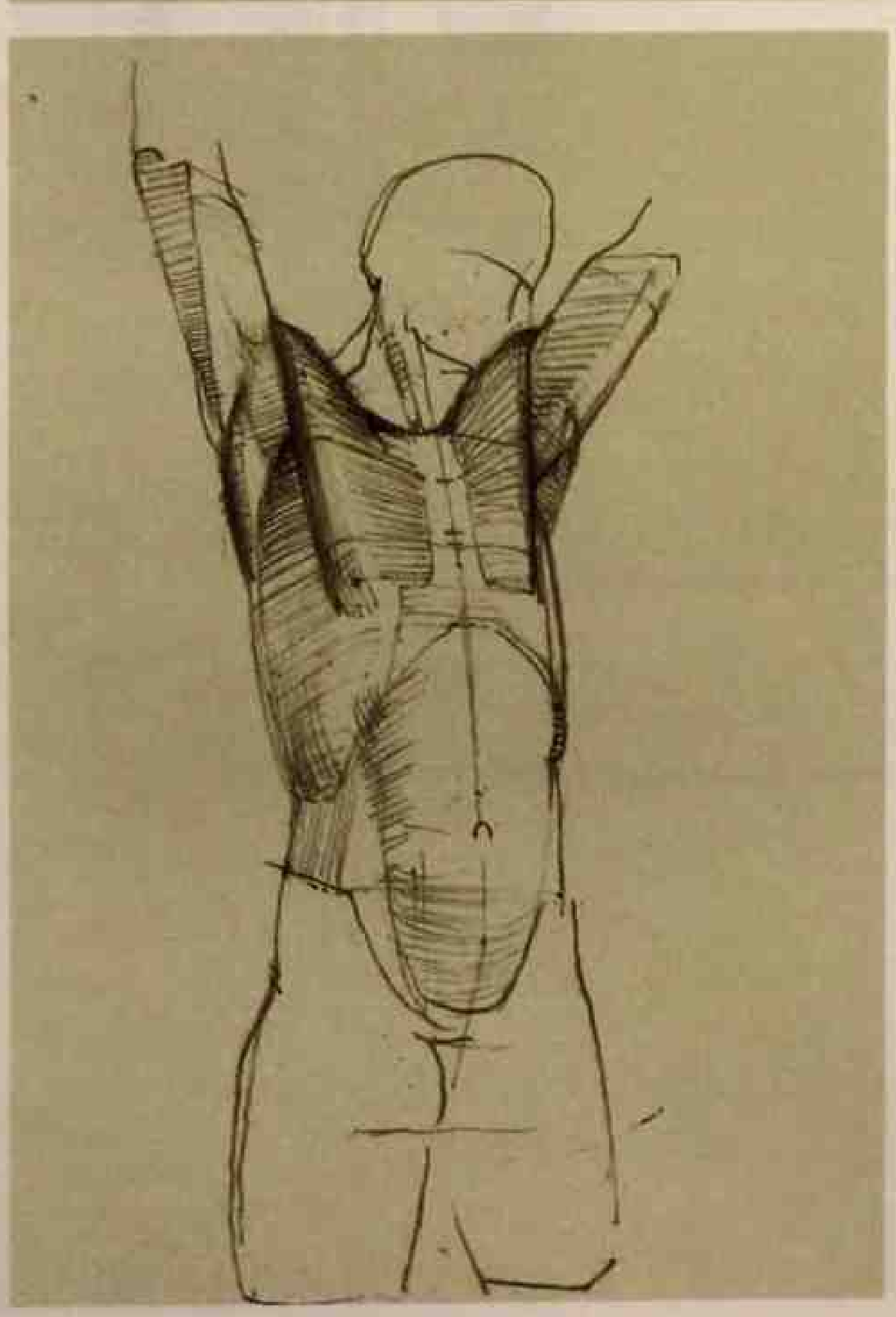
- Для того чтобы изобразить мышечное растяжение и стяжение, исходите из функционального смысла и назначения и представьте напряжение контрастно (стр. 148).
- Разрабатывайте пространство, при этом обратите особое внимание на различные варианты ракурсов изображений подмышечной впадины (стр. 160).
- При натяжении руки и верхней части тела подчеркните опущение мягких форм (талия) из-за их растяжения и очевидность пластических центров (стр. 162).
- Постарайтесь изобразить разнонаправленную позу – подвешенное, расслабленное положение тела между напряженными руками-опорами (стр. 163, a, 165, a).
- Обратите внимание, что только после того, как вам удалось передать это различие, можно переходить к дальнейшим этапам рисунка (стр. 163, b, 164).

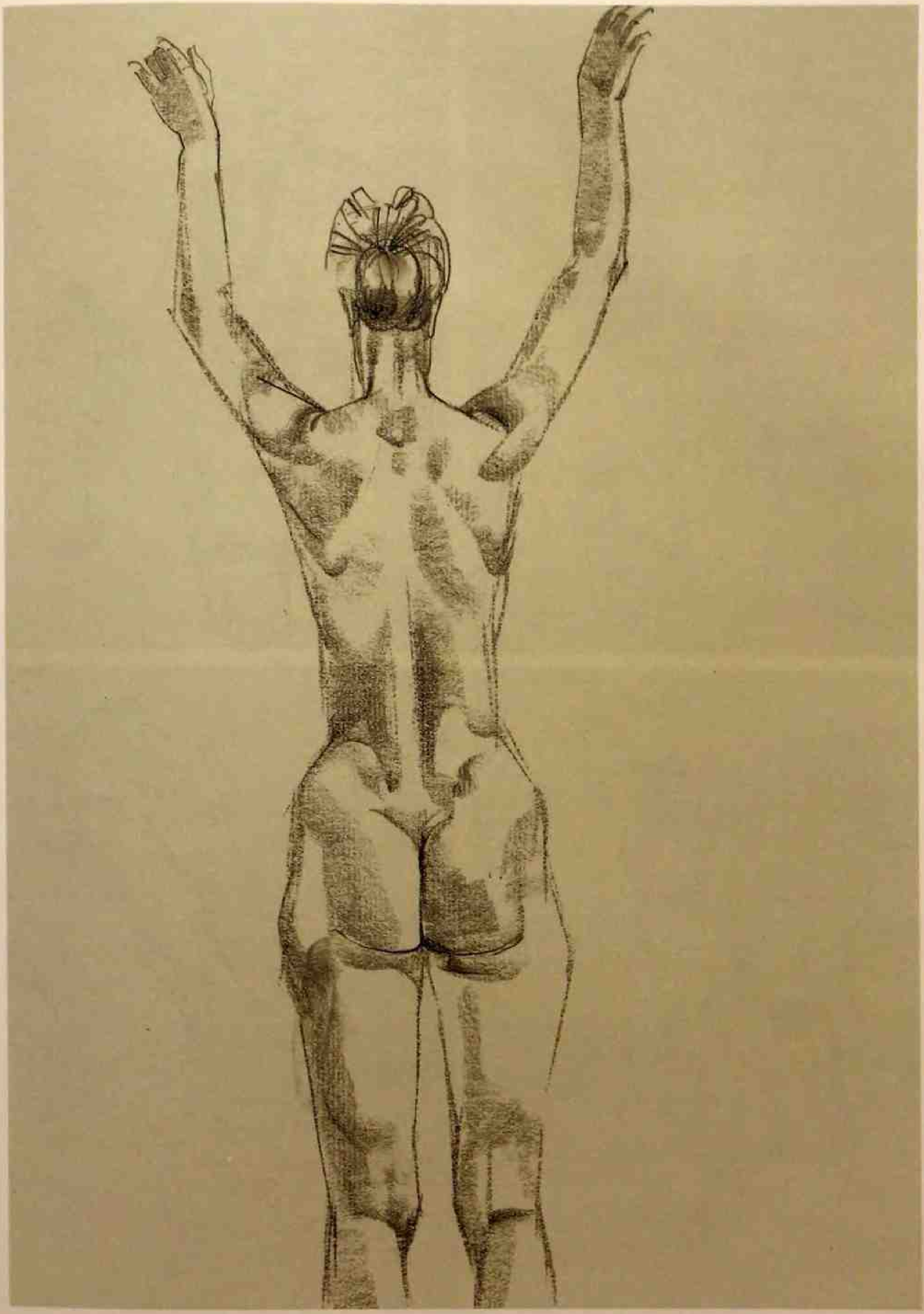
Элементарные оси, изгиб и провисание спины должны быть точно выражены в пространственных направлениях тела (стр. 165).

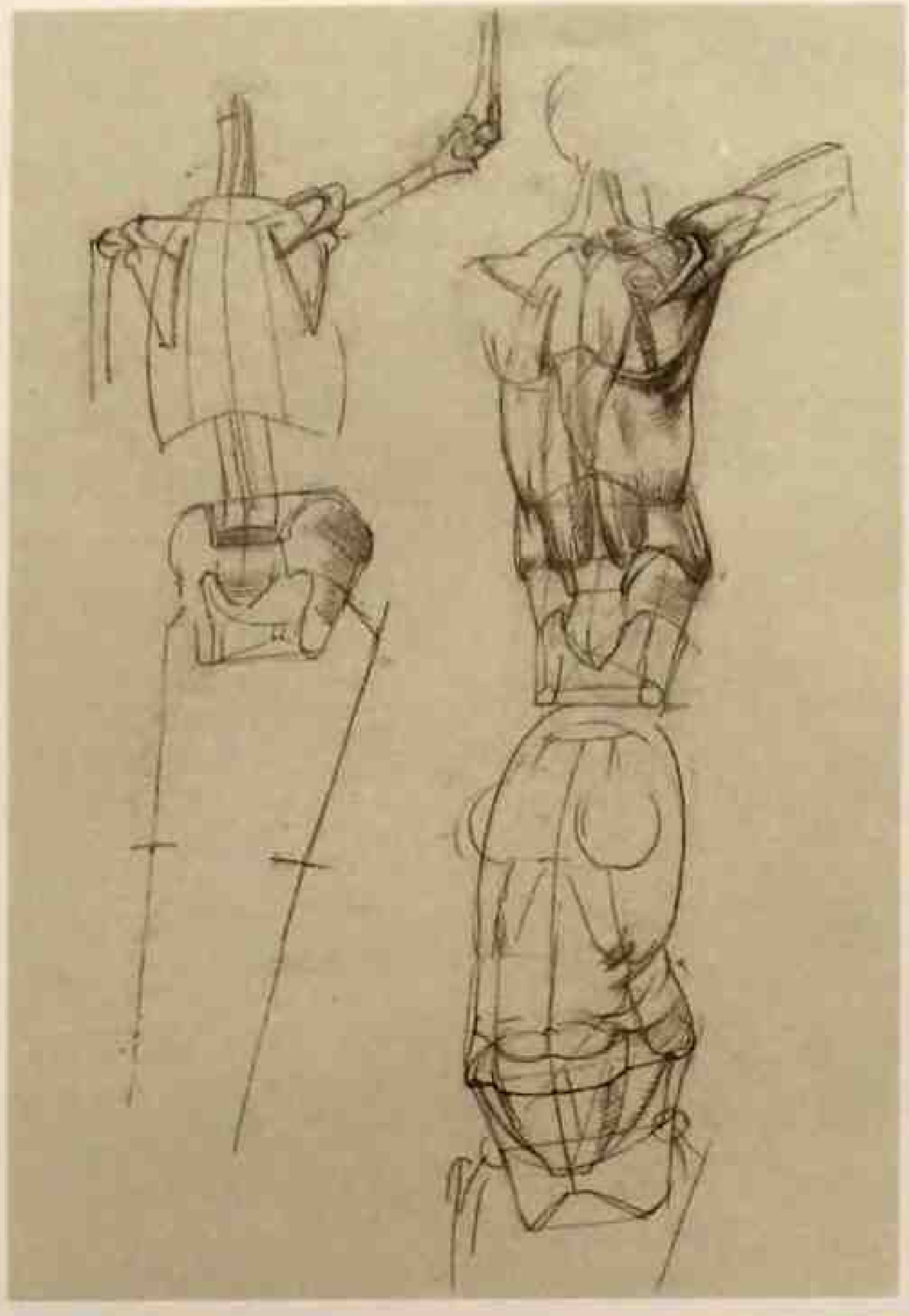

Глубинная ось плечевого сустава
Дельтовидная мышца (средняя часть)
Дельтовидная мышца (передняя и средняя часть)
Широчайшая мышца спины
Дельтовидная мышца (средняя часть)
Дельтовидная мышца (задняя часть)
Большая круглая мышца
Большая грудная мышца
Широчайшая мышца спины

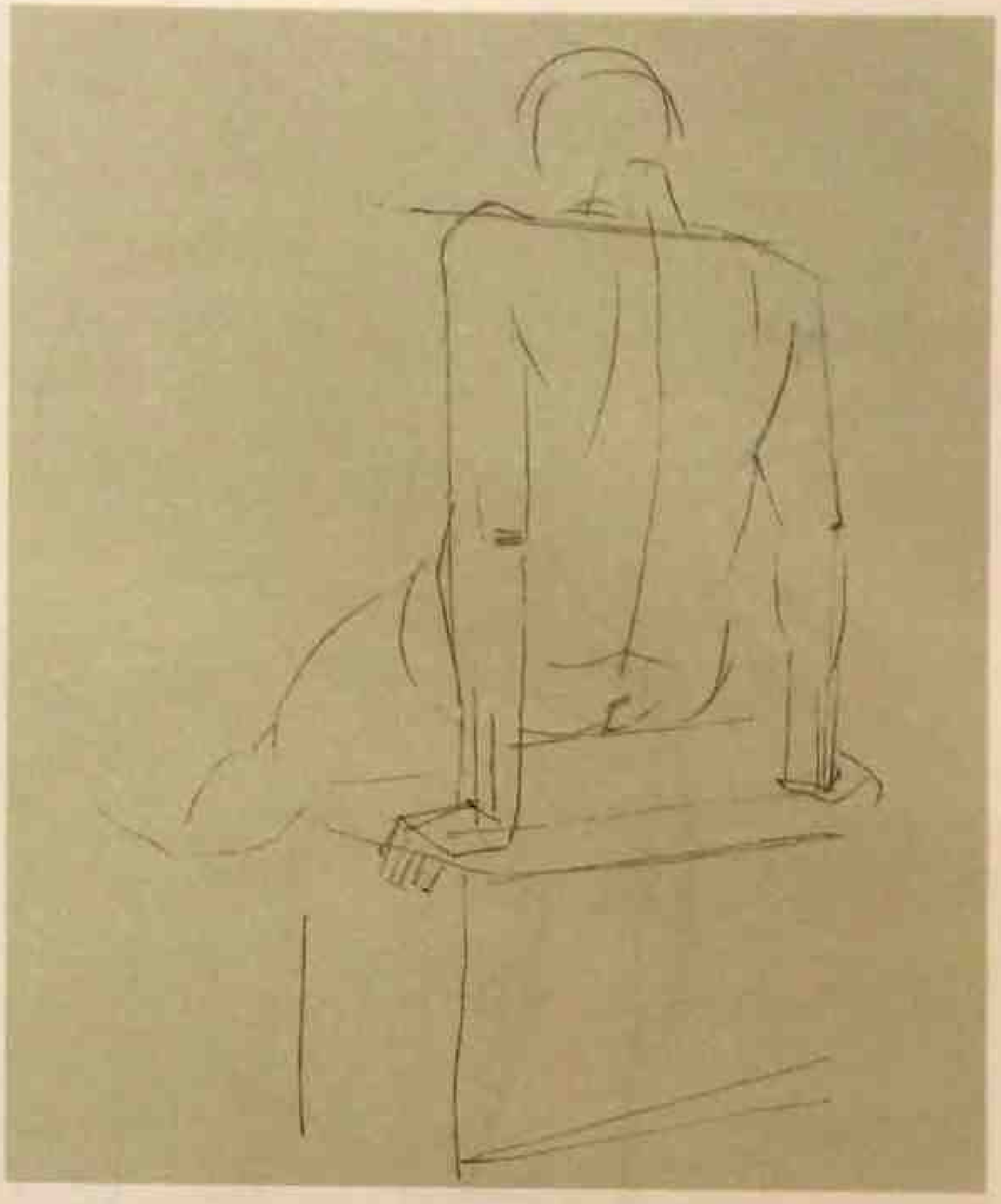


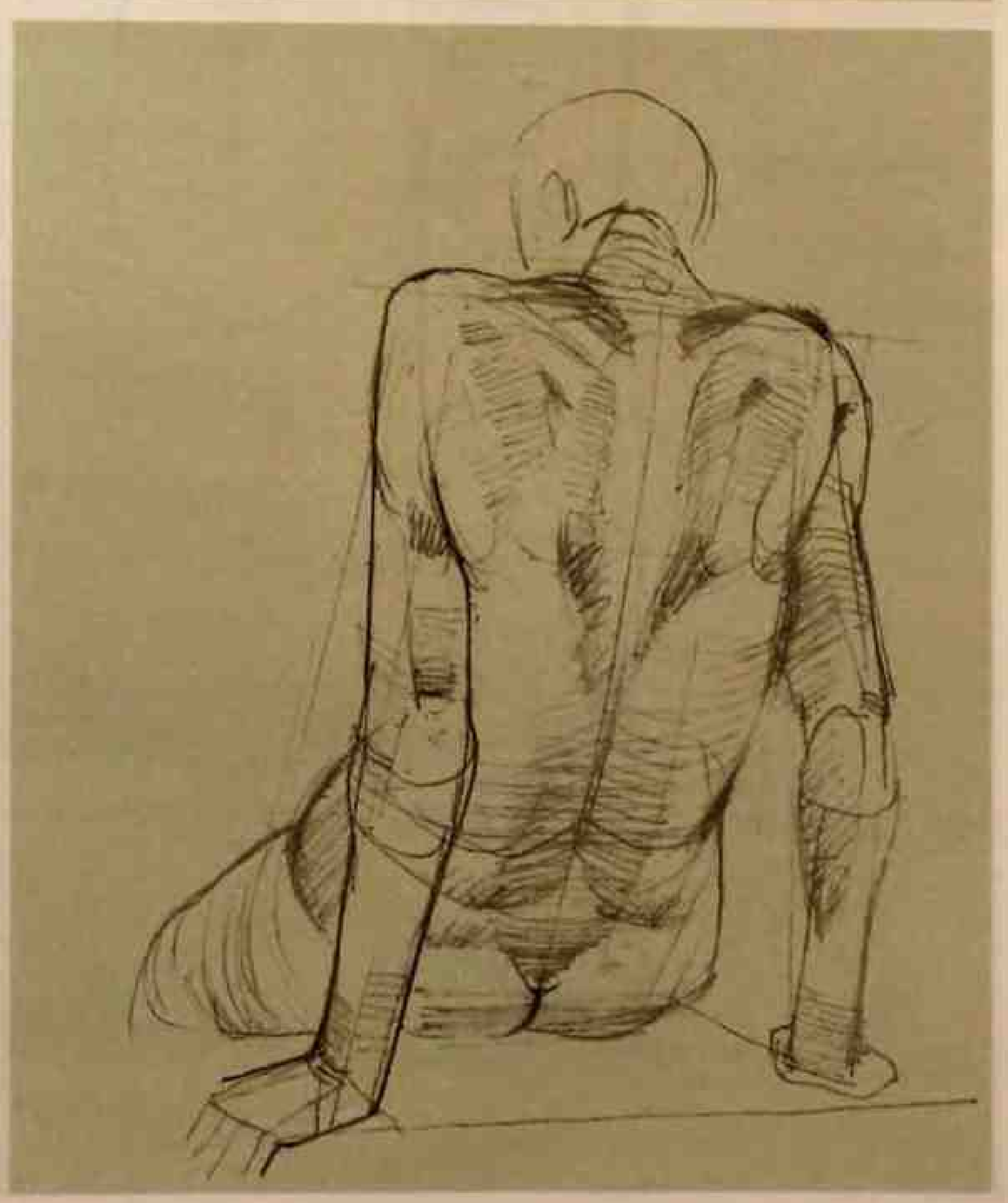


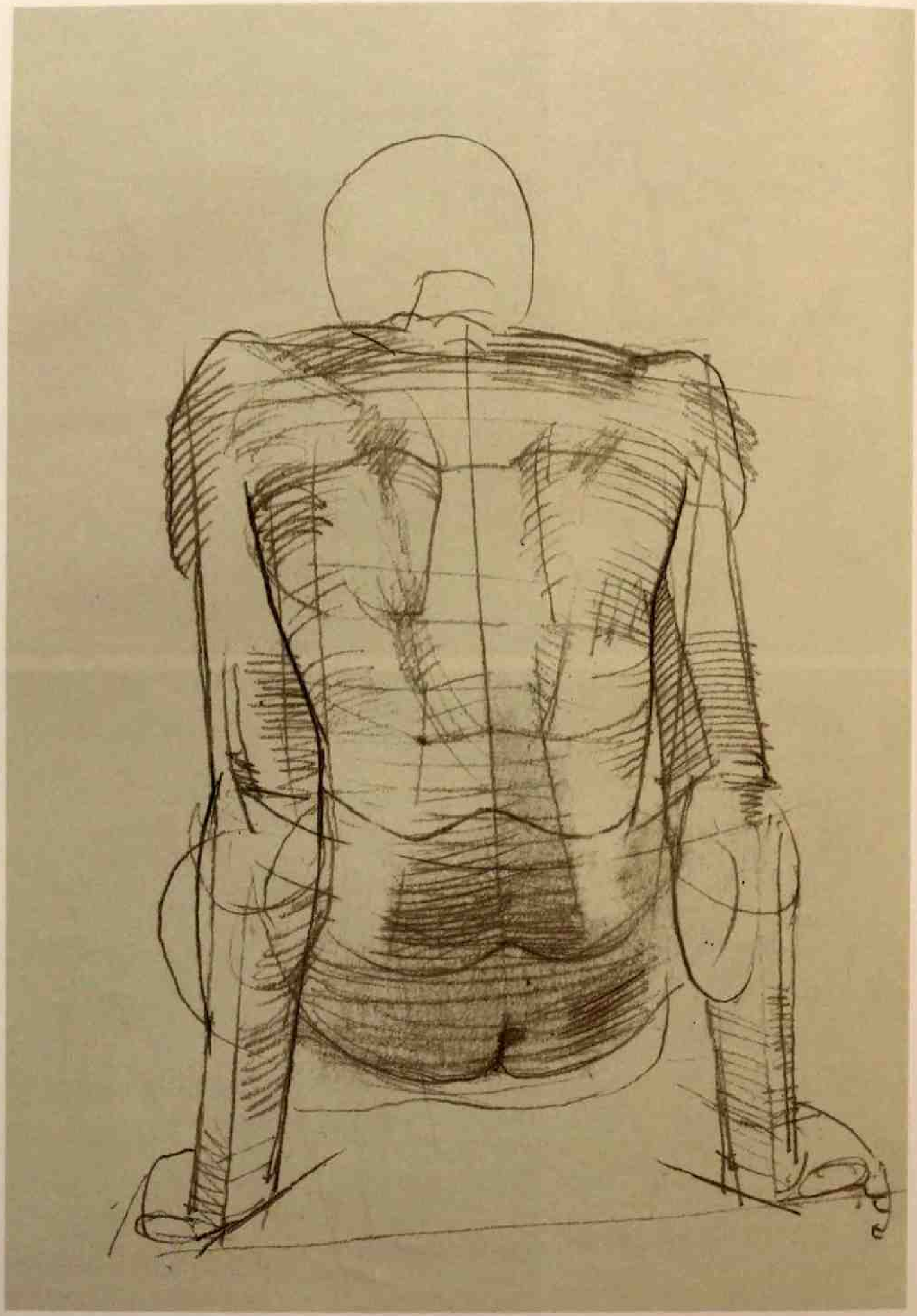


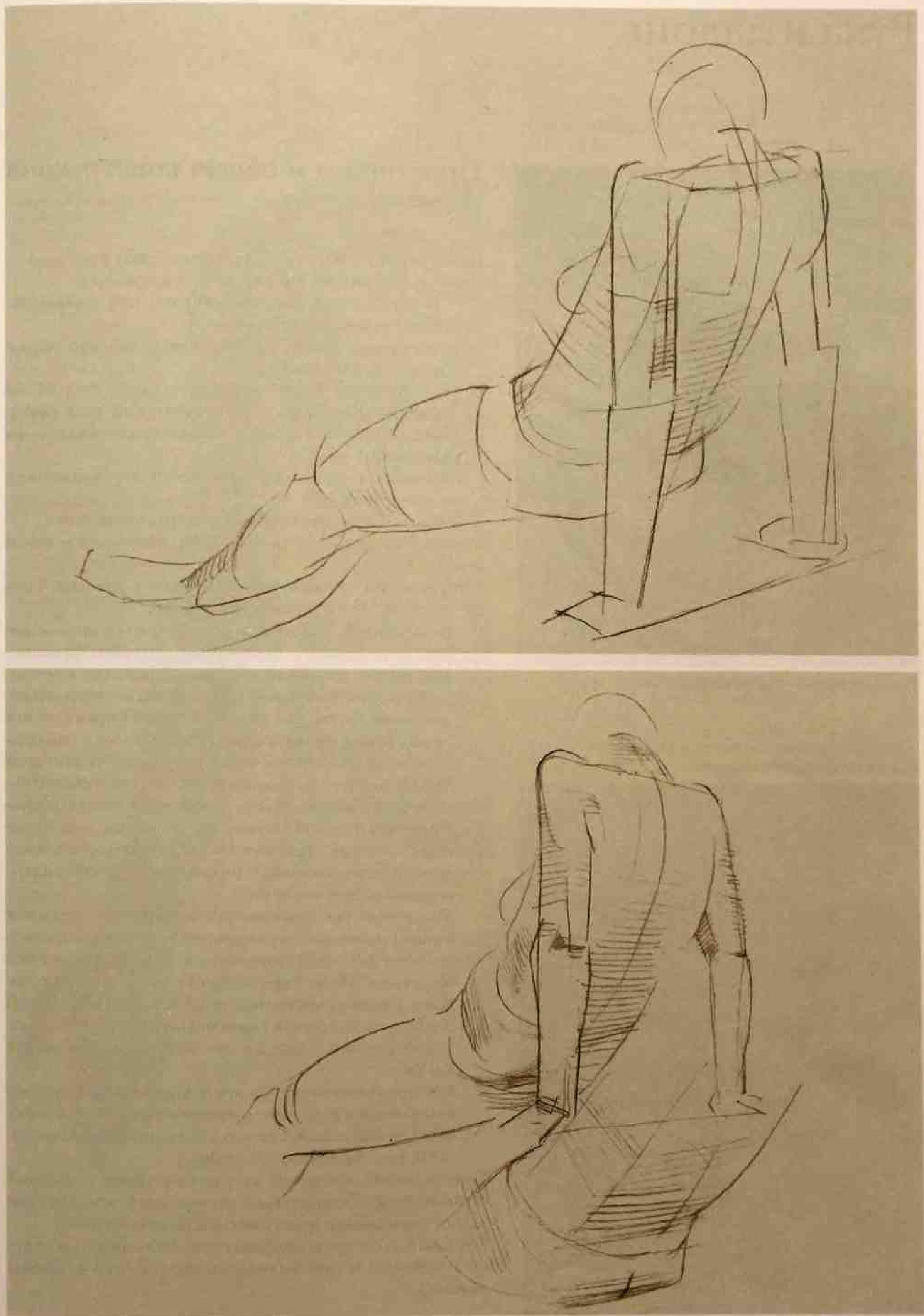




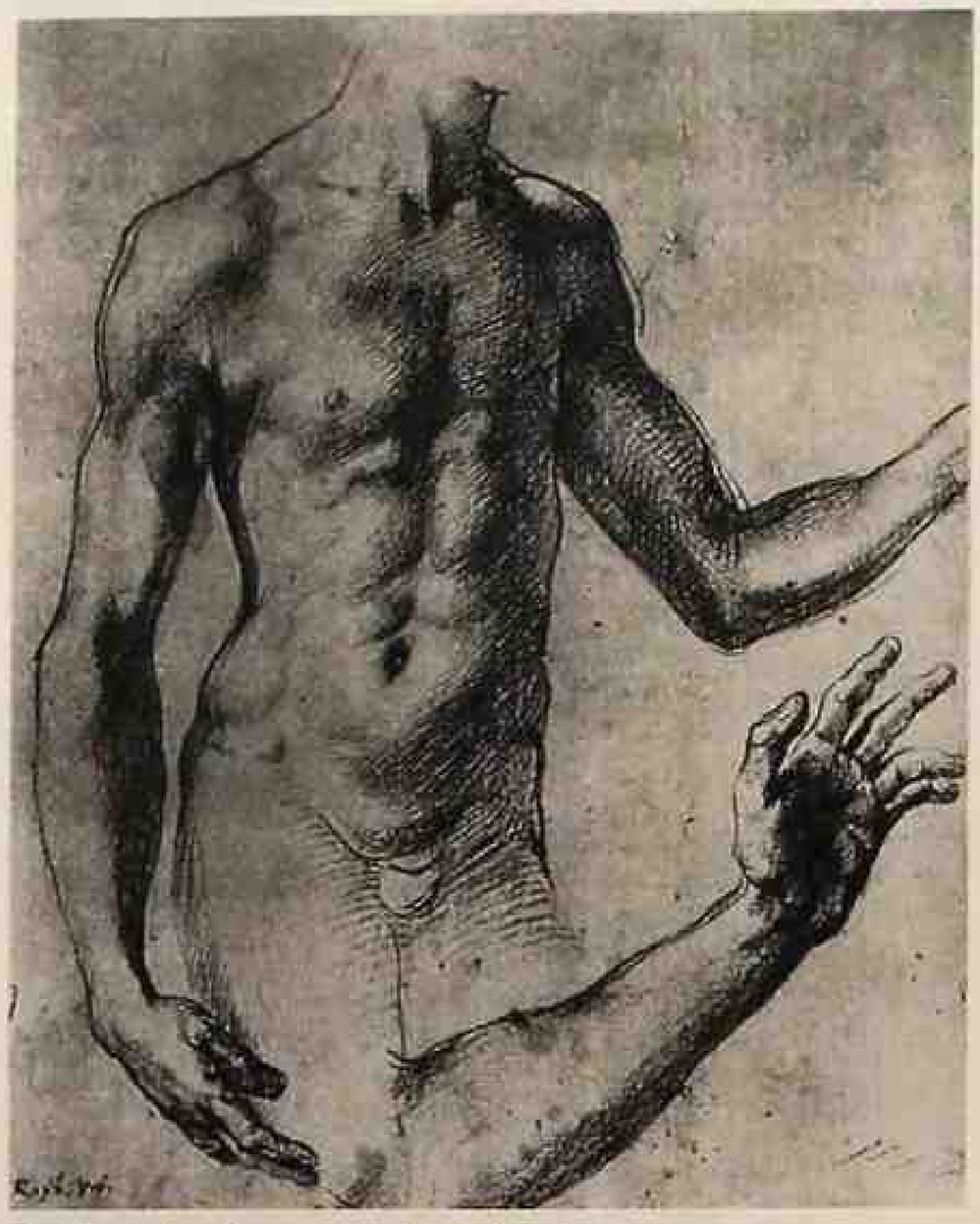






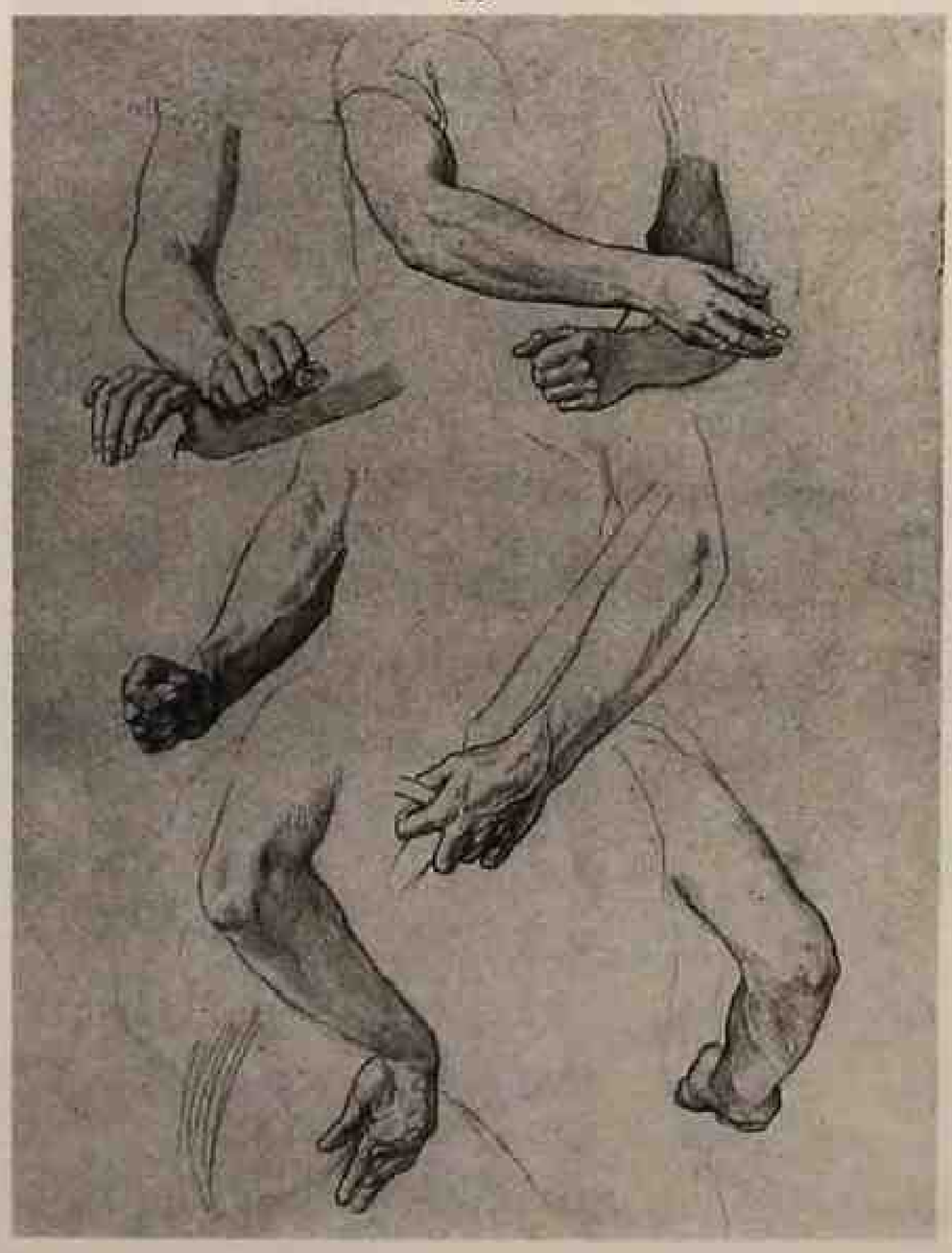


Рука и ладонь



Рафаэль (1483–1520). Этюд торса юноши

Вильям Кейденхед. Этюды руки



Пропорции и общая конструкция руки

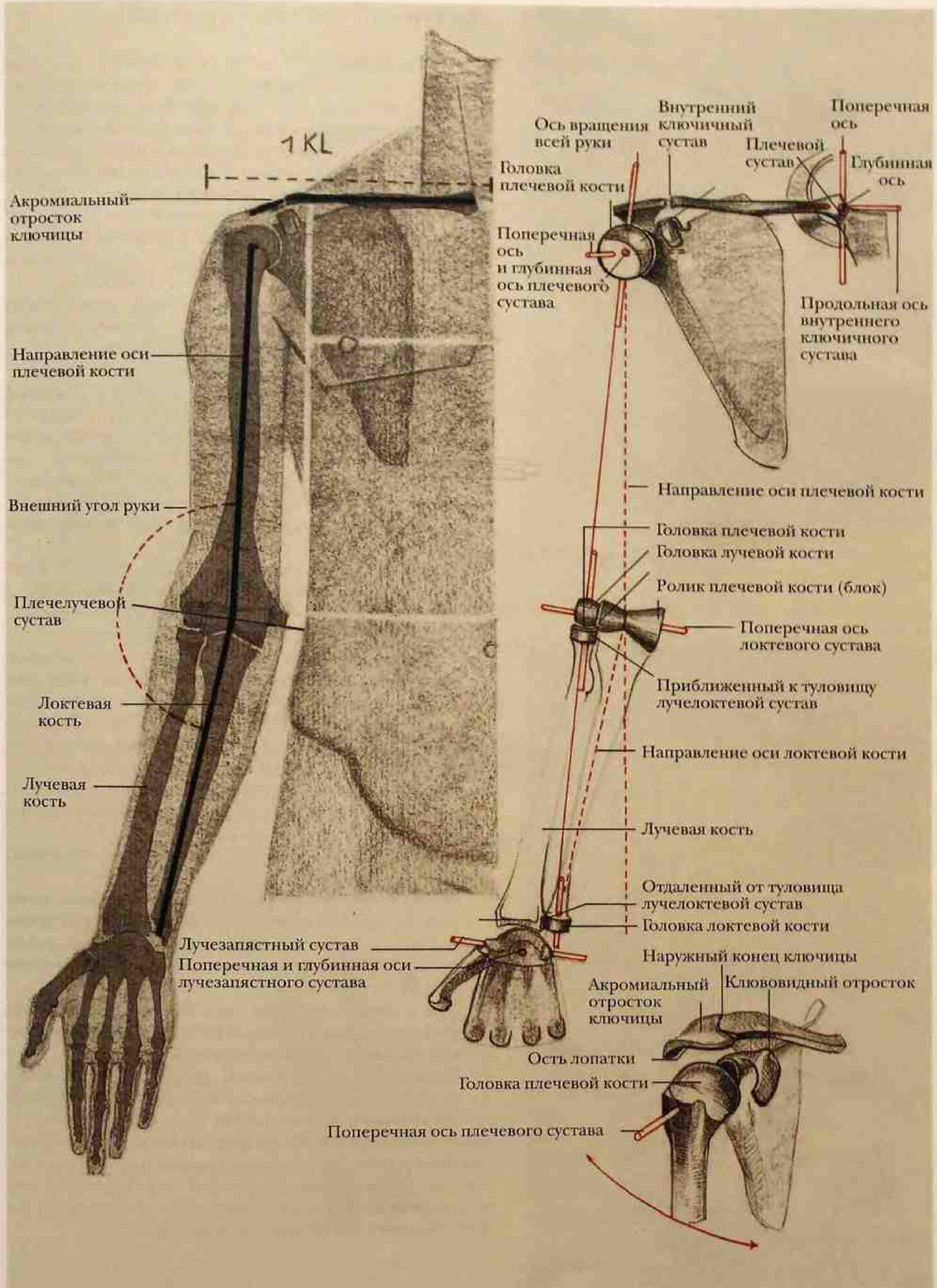
Конструкция руки обуславливает подход к рисунку.
Слева – маятник руки в отношении к туловищу:

- Он начинается непосредственно под акромиальным отростком ключицы.
- Свисающее плечо проходит вертикально параллельно боку туловища.
- Практически точно на высоте талии (= 3 ВГ от темени) находится локоть (внешний угол руки), обозначенный с помощью красного пунктирного полукруга.
- Активность руки обеспечивается передвижением плечевого пояса.
- Длина плеча всегда больше длины предплечья.

Справа – общая конструкция руки, включая плечевой пояс.
В управлении ладонью задействовано в два раза больше суставов, чем в управлении стопой:

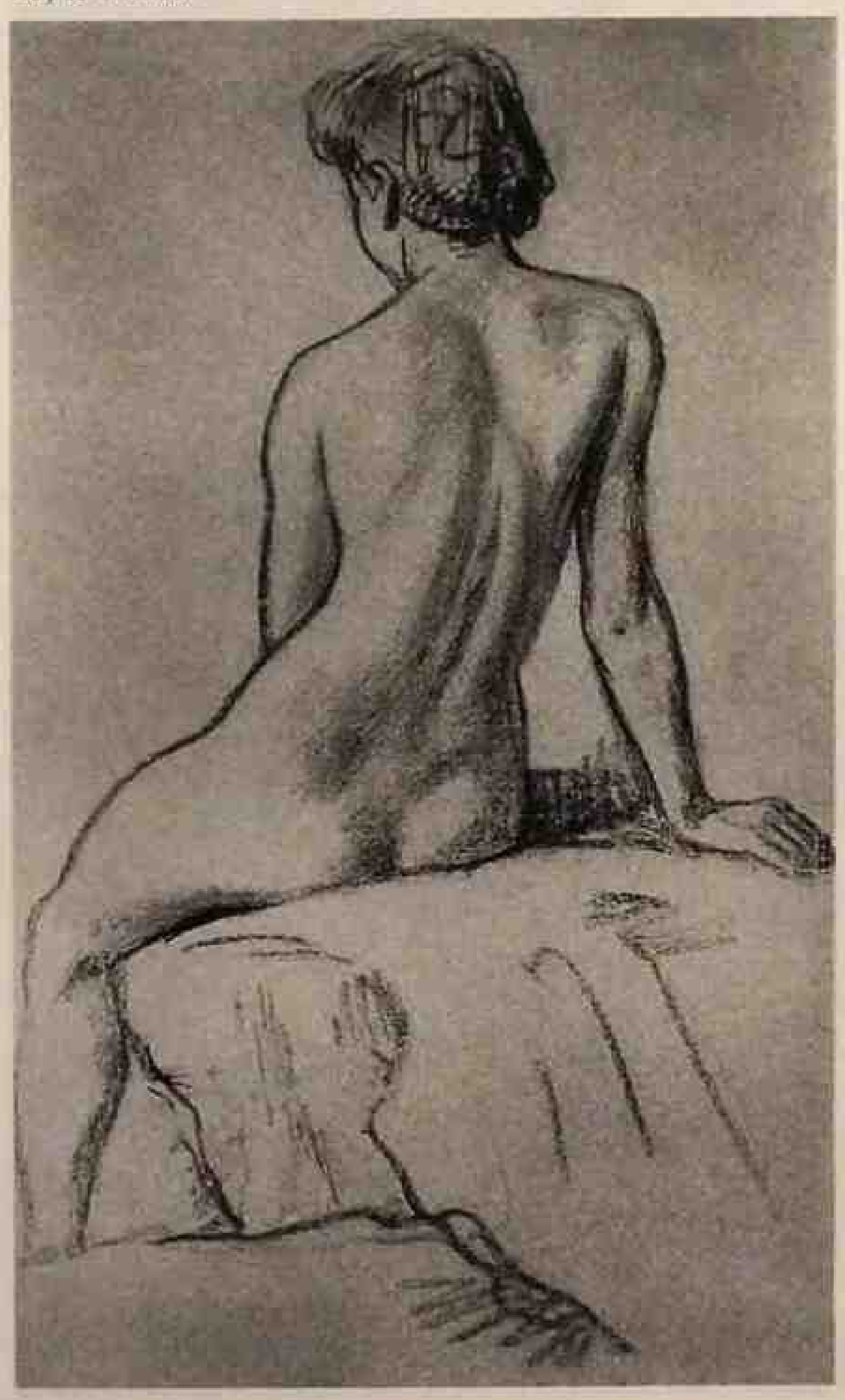
- Внутренний ключичный сустав (соединение рукоятки грудины и ключицы) подобен функциональности шарового сустава; наружный ключичный сустав (соединение ключицы и ости лопатки); плечевой сустав как шаровой сустав с тремя осями (соединение суставной впадины лопатки и головчатого возвышения плечевой кости); плечелоктевой сустав, чистый шарнирный сустав (соединение поперечного валика плеча с локтевой костью); приближенный и удаленный от туловища лучелоктевой сустав как приспособление для поворота руки; лучезапястный сустав (соединение лучевой кости с первым рядом запястья).
- Мысленно проводимая продольная ось (красная линия) проходит через руку от середины шаровидной головки плечевой кости и демонстрирует ось вращения плеча внутрь-наружу и ось поворота ладони (пронация-супинация). Она проходит через плечелучевой сустав (присоединение головки плечевой кости к мыщелку лучевой кости) до валика локтя.
- Все прикрепленные на эту общую продольную ось вращающиеся суставы одновременно скомбинированы между собой, так что ладонь может поворачиваться почти на 360 градусов.

Справа внизу: плечевой сустав под своей защитной «крышкой» с обозначением поперечной оси, которая делает возможным колебание плеча вперед-назад.
Внешний угол руки сохраняется постоянно (особенно у женщин и при развороте внутренней стороны ладони).


1 KL
Акромиальный отросток ключицы
Направление оси плечевой кости
Внешний угол руки
Плечелучевой сустав
Локтевая кость
Лучевая кость
Лучезапястный сустав
Поперечная и глубинная оси лучезапястного сустава
Ось вращения всей руки
Внутренний ключичный сустав
Поперечная ось
Плечевой сустав
Глубинная ось
Головка плечевой кости
Поперечная ось и глубинная ось плечевого сустава
Продольная ось внутреннего ключичного сустава
Направление оси плечевой кости
Головка плечевой кости
Головка лучевой кости
Ролик плечевой кости (блок)
Поперечная ось локтевого сустава
Приближенный к туловищу лучелоктевой сустав
Направление оси локтевой кости
Лучевая кость
Отдаленный от туловища лучелоктевой сустав
Головка локтевой кости
Наружный конец ключицы
Акромиальный отросток ключицы
Клювовидный отросток
Ость лопатки
Головка плечевой кости
Поперечная ось плечевого сустава

Д. Н. Кардовский. Обнаженная женщина, опирающаяся на одно колено и руку, 1901–1902

Людвиг фон Хофман (1861–1945). Обнаженная женщина, со спины



Локтевой сустав (правый)

В противоположность коленному суставу, локтевой сустав – это конгруэнтный сустав, формы которого точно согласованы друг с другом. Будучи комбинированным, он соединяет в своей капсуле несколько суставов: плечелоктевой сустав, приближенный к туловищу лучелоктевой сустав и плечелучевой сустав. Схема информирует о следующих характеристиках:

a) Вид сустава сзади в распрямлении.
Локтевой сустав стоит над поперечной осью и образует плоский треугольник с латеральным и медиальным надмыщелками плечевой кости.

b) Отдельно представлен поперечный ролик (блок) плеча и его ведущая роль, сбоку – головка плечевой кости как опора головки лучевой кости.

c) Вид сзади согнутого вправо локтевого сустава.
Локтевой сустав выступает из задней локтевой ямки, так что теперь, в отличие от «a»), треугольник «медиальный надмыщелок плечевой кости – латеральный надмыщелок плечевой кости – локоть» оказывается на ярко выраженной верхушке.

d) Вид сзади согнутого под острым углом сустава, причем сам локоть в этом ракурсе практически не виден.
Внешняя грань конца плечевой кости (a, c, d) не покрыта мускулами (основание локтевой ямки).

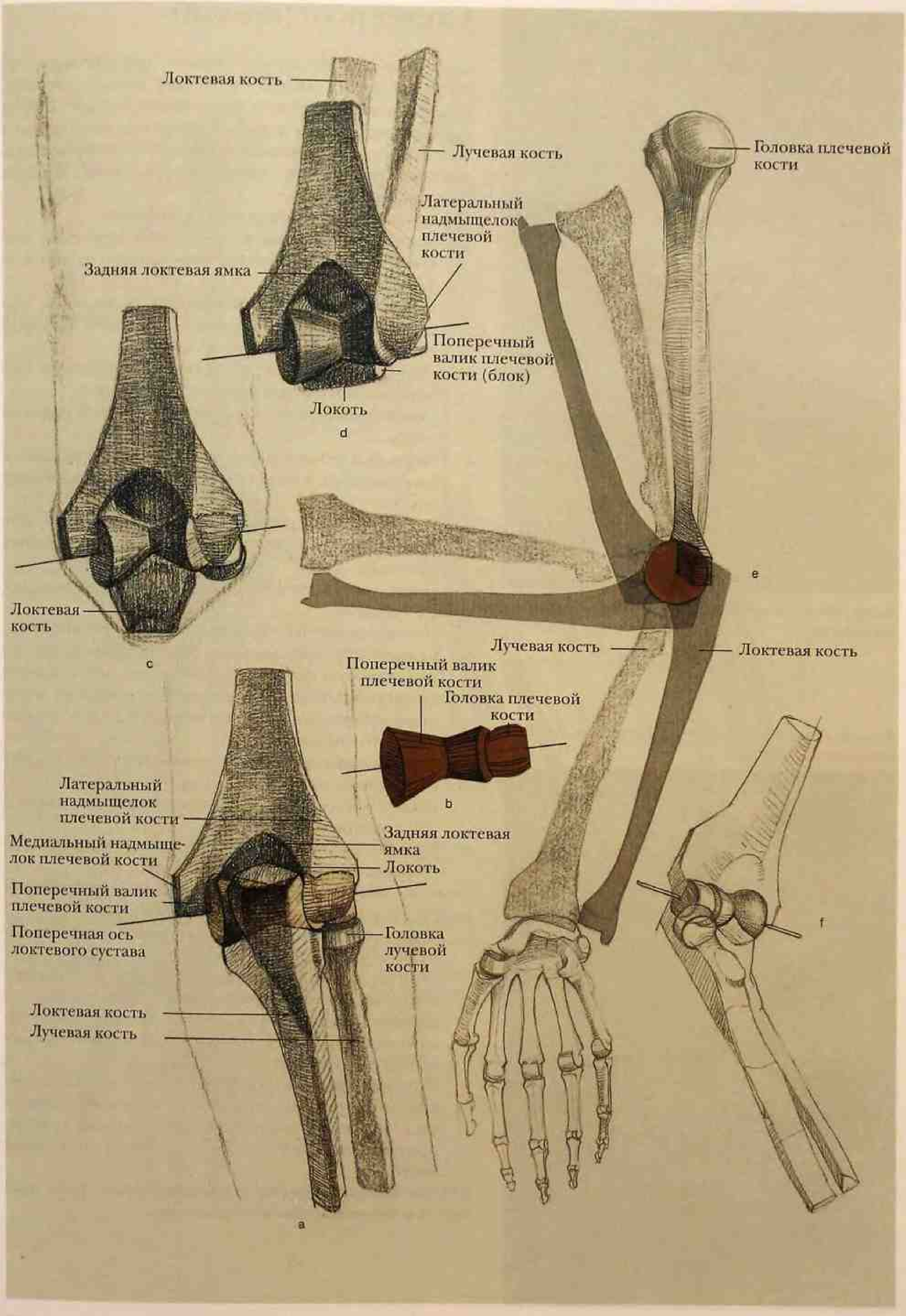
e) Механика плечелоктевого сустава в различных положениях скелета предплечья в профиль.
Сгибание-разгибание происходит вокруг поперечного ролика (коричневый, как b). Серая тонировка выделяет различные положения локтя, которые соответствуют изображениям «a», «c», «d». Широкий конец лучевой кости в углублении вмещает первый ряд запястья (локтевая кость немного короче).

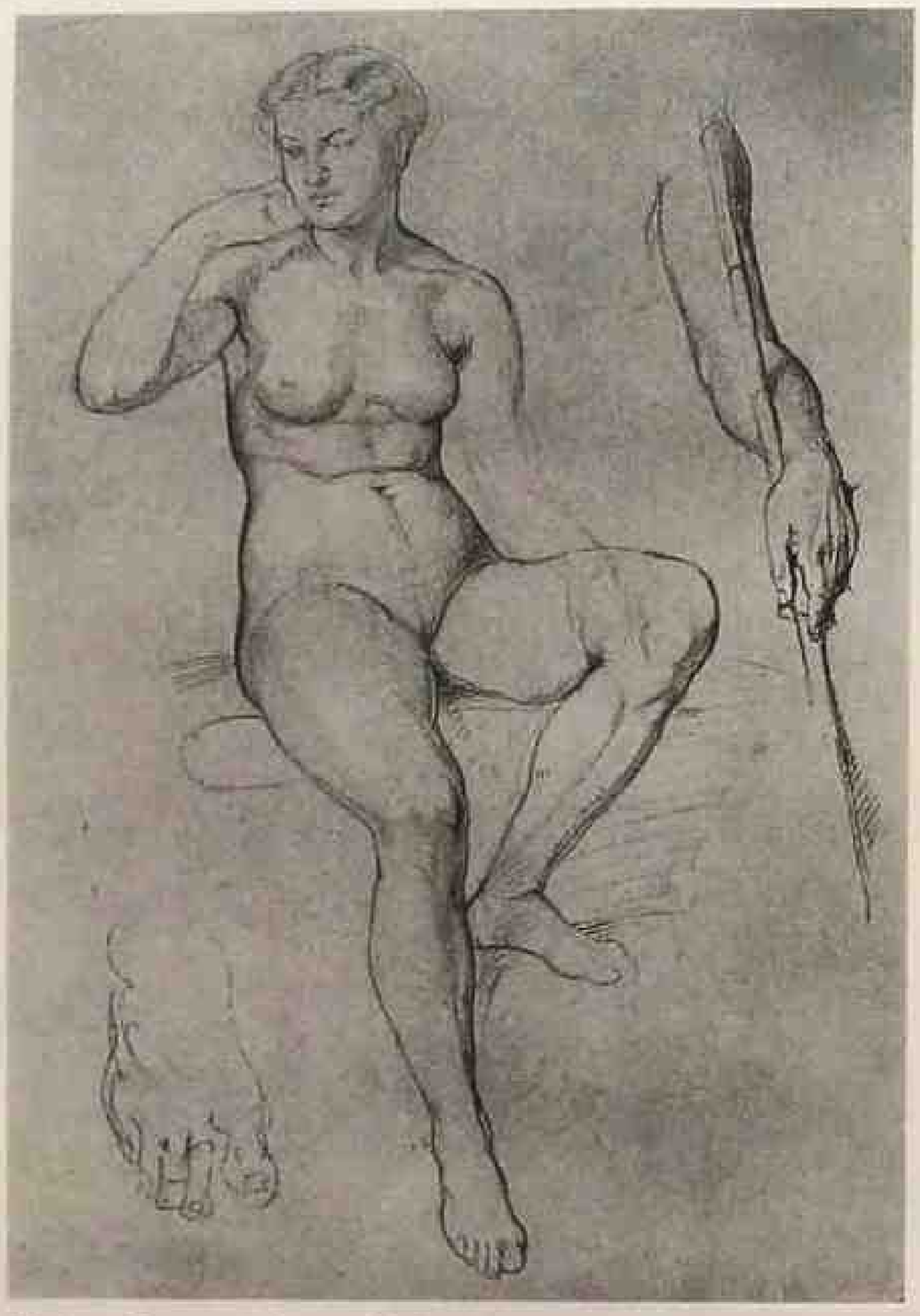
f) Конструктивное представление локтевого сустава в пространственном ракурсе снаружи спереди при приближенном правом сгибе.

Какие пластические точки находятся на локтевом суставе?

- Медиальный надмыщелок плечевой кости, который маркирует конец внутренней стороны плеча и сгиб между плечом и предплечьем и всегда лежит глубже, чем латеральный надмыщелок плечевой кости.
- Латеральный надмыщелок плечевой кости, который представляет с внешней стороны конец плечевой кости и основание локтевой ямки.
- Упомянутый выше локоть; при этом изменяющийся во время механического движения локтевой треугольник асимметричен.

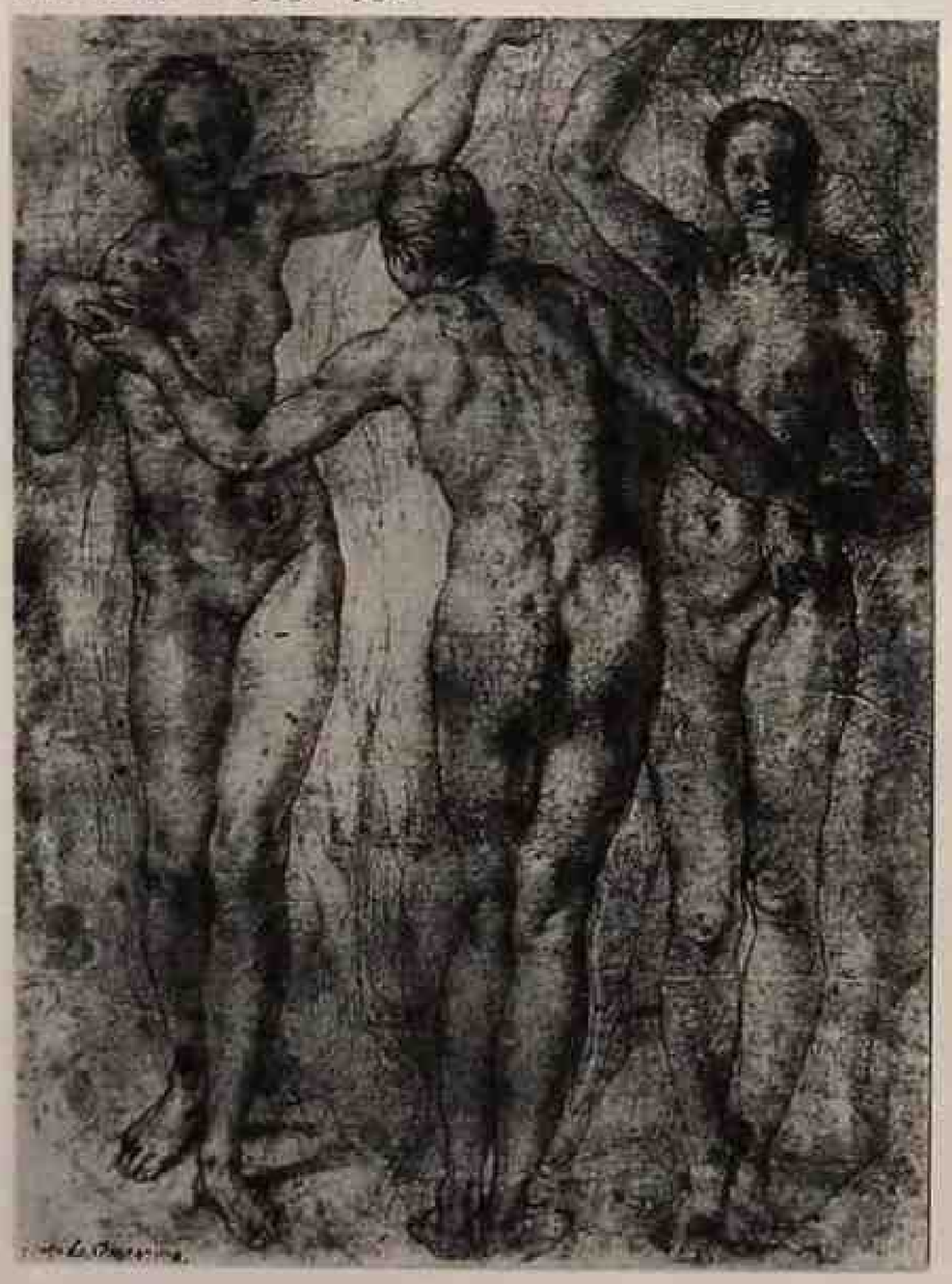
Наибольшим образом локоть выделяется во время сгибания, когда принимает угловатую форму. Рисуя локоть, часто не учитывают тот факт, что в одном и том же положении в боковых ракурсах и в виде сзади локоть становится похож на острую шишку.


Локтевая кость
Лучевая кость
Латеральный надмыщелок плечевой кости
Задняя локтевая ямка
Поперечный валик плечевой кости (блок)
Локоть
d
Головка плечевой кости
e
Локтевая кость
c
Лучевая кость
Локтевая кость
Поперечный валик плечевой кости
Головка плечевой кости
b
Латеральный надмыщелок плечевой кости
Медиальный надмыщелок плечевой кости
Поперечный валик плечевой кости
Поперечная ось локтевого сустава
Задняя локтевая ямка
Локоть
Головка лучевой кости
Локтевая кость
Лучевая кость
f
a



Теодор Гроссе (1829–1881). Этюд сидящей женщины и ее левой руки

Якопо да Пантормо (1494–1557). Три грации. Этюд для композиции, 1535–1536



Скелет руки (правой)

Схема преследует важные задачи: она призвана помочь исправить частое отсутствие наглядного материала реального скелета руки; одновременно, будучи иллюстрацией, она делает понятными соотношения между формой и функциями и приближает нас к усложненному пониманию частей формы в их порядке и во взаимосвязях.

Слева – распрямленная рука, вид спереди:

- Направляющая планка (венечный отросток) локтевой кости входит в паз поперечного валика плечевой кости.
- Головка лучевой кости входит в подшипник локтевой кости и соприкасается с головкой плечевой кости.
- Лучевая кость развернута, так что внутренняя сторона ладони смотрит наружу (супинация).
- Скелет ладоней подчеркнут с внутренней стороны свода.
- Первый и второй ряды запястья рассматриваются в комплексе и в этом смысле связаны с основанием пясти.
- В светлой тонировке контуров живой руки прочитываются части скелета, которые определяют пластику.

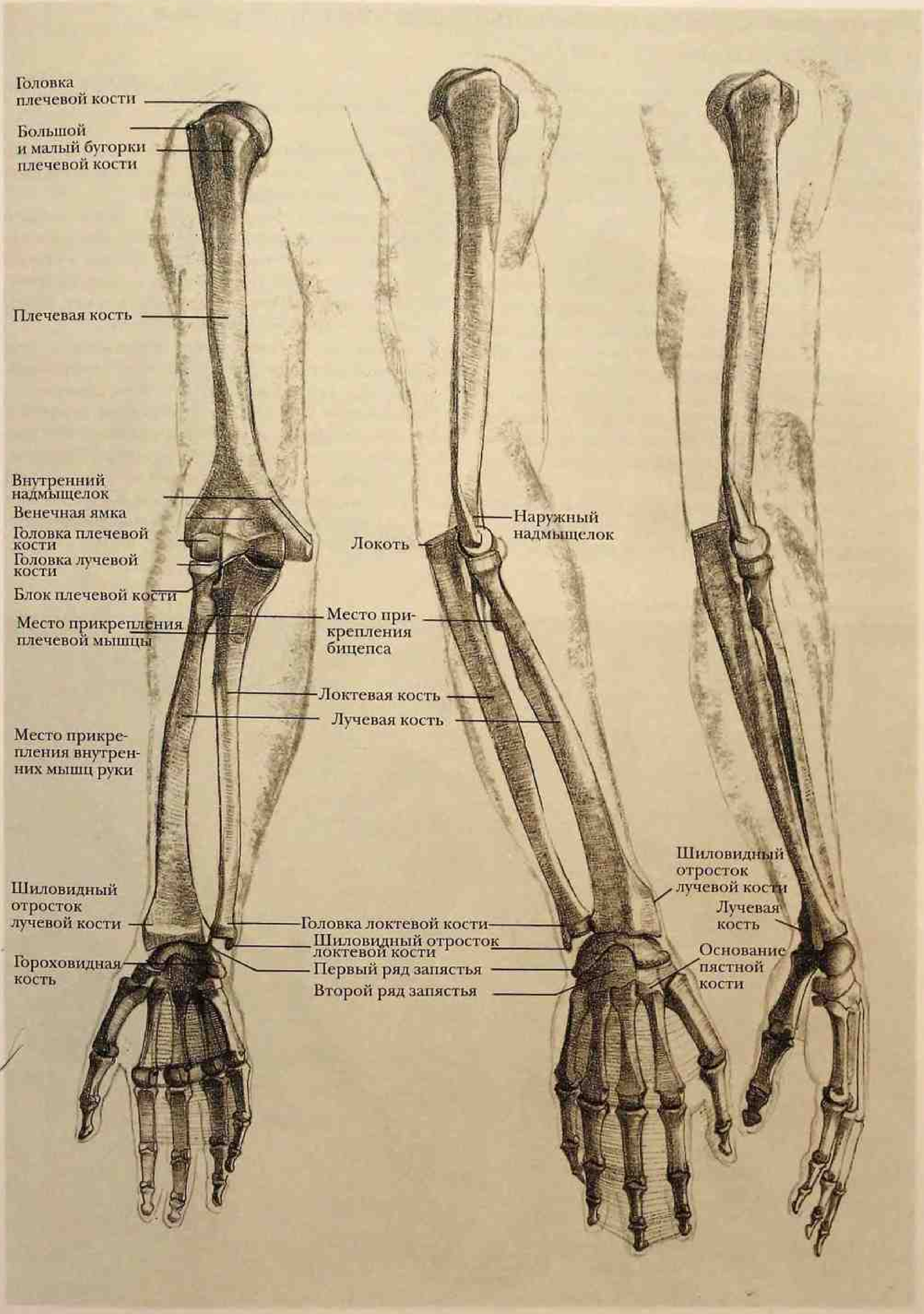
Середина – естественное распрямленное положение руки в профиль:

- Лучевая и локтевая кости слегка перекрещиваются.
- Соединение предплечья и ладони происходит через широкую форму лучевой кости, чей лежащий со стороны большого пальца шиловидный отросток играет важную роль в пластике живого лучезапястного сустава.
- Направление и грани лучевой кости переходят в поперечный свод запястья и плюсну и идут до указательного пальца. Большой палец оказывается в роли вариантной формы.
- Положение лучевой кости определяет положение руки как пронацию или супинацию.

Справа – тот же самый ракурс руки, но с сильнейшим перекрещиванием лучевой и локтевой костей:

- Тыльная сторона руки в положении маятника обращена вперед (пронация).
- Оборот лучевой кости вокруг локтевой позволяет запястью со стороны мизинца казаться узким.
- Мышцы предплечья, которые должны обеспечивать поворот лучевой кости, принимают форму изогнутой спирали.
- Шилообразный отросток локтевой кости (шиловидный отросток) во всех трех случаях оказывается значимой костистой пластической точкой, противоположной шиловидному отростку лучевой кости.

Важная функциональная сторона поворота руки нуждается в элементарном изображении.


Головка плечевой кости
Большой и малый бугорки плечевой кости
Плечевая кость
Внутренний надмыщелок
Венечная ямка
Головка плечевой кости
Головка лучевой кости
Блок плечевой кости
Место прикрепления плечевой мышцы
Место прикрепления внутренних мышц руки
Шиловидный отросток лучевой кости
Гороховидная кость
Локоть
Наружный надмыщелок
Место прикрепления бицепса
Локтевая кость
Лучевая кость
Головка локтевой кости
Шиловидный отросток локтевой кости
Первый ряд запястья
Второй ряд запястья
Шиловидный отросток лучевой кости
Лучевая кость
Основание пястной кости

Упрощение скелета предплечья, механика предплечья и лучезапястного сустава

Сильное упрощение формы скелета предплечья посредством сведения вместе локтевой и лучевой костей необходимо по следующим дидактическим основаниям (a–d): оптическое комплексное сведение вместе локтевой и лучевой костей дает картину способной скручиваться четырехгранной формы, которая облегчает работу рисовальщика.

Показаны:

a) Естественные локтевая и лучевая кости в пространственной перспективе спереди с окончанием напротив запястья (красная ось: ось вращения лучевой кости вокруг локтевой кости в приближенном и отдаленном по отношению к туловищу лучелоктевом суставе (левое предплечье)).

b) Комплексное абстрактное изображение того же ракурса и положения, причем ладонь, развернутая вперед и вверх, указывает на позицию супинации.

c) Винтообразное скручивание лучевой кости вокруг локтевой (левое предплечье).

d) Полное перекрещивание локтевой кости лучевой костью, при этом с обратной стороны рядом с запястьем комплекс слегка выгнут (пронация, левое предплечье).

Процесс поворота вокруг общей оси вращения соответствует принципу дверной петли.

Показаны:

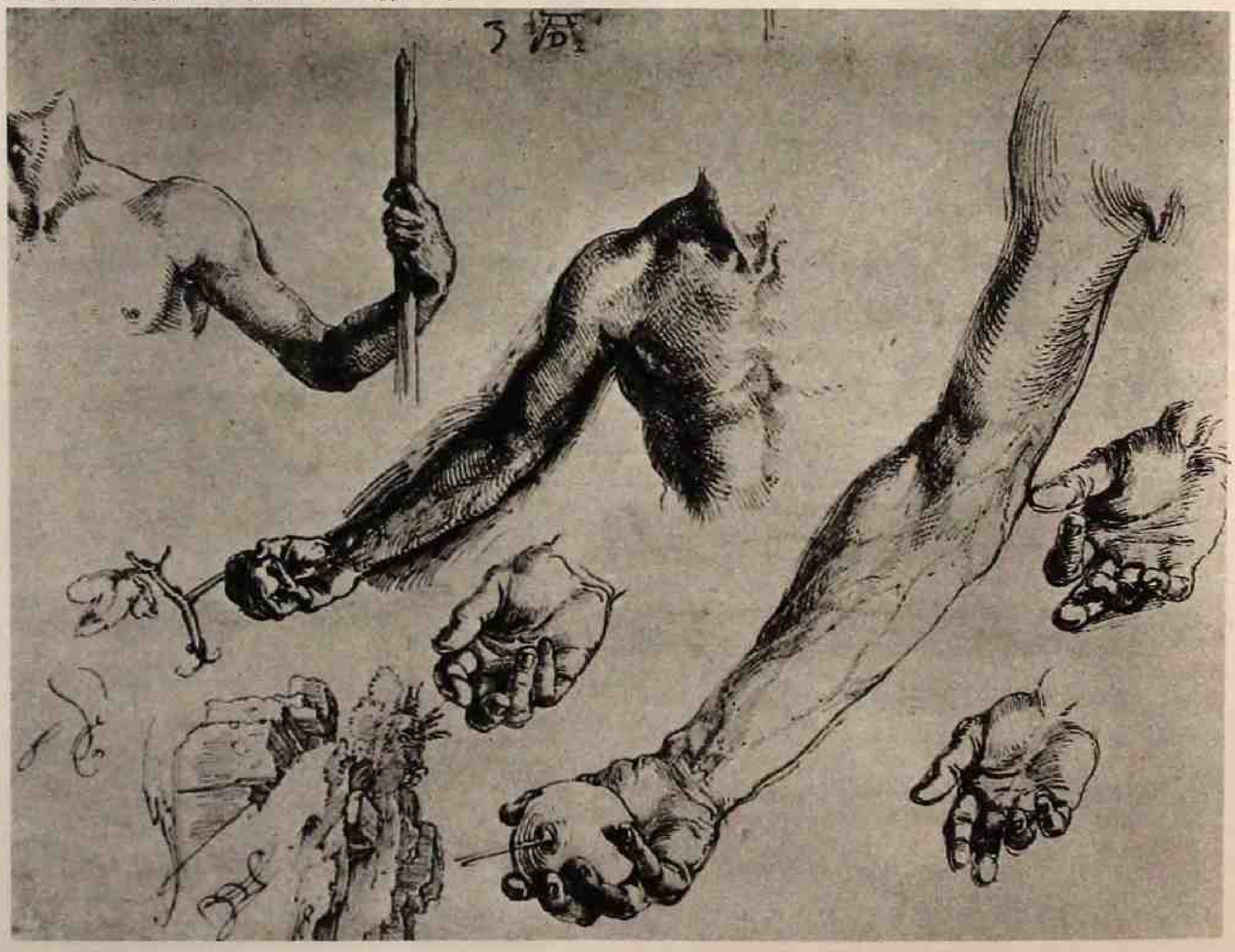
e) Вписанные друг в друга фазы пронации и супинации левого скелета предплечья, сначала спинкой лучевой кости вверх, затем – вниз.

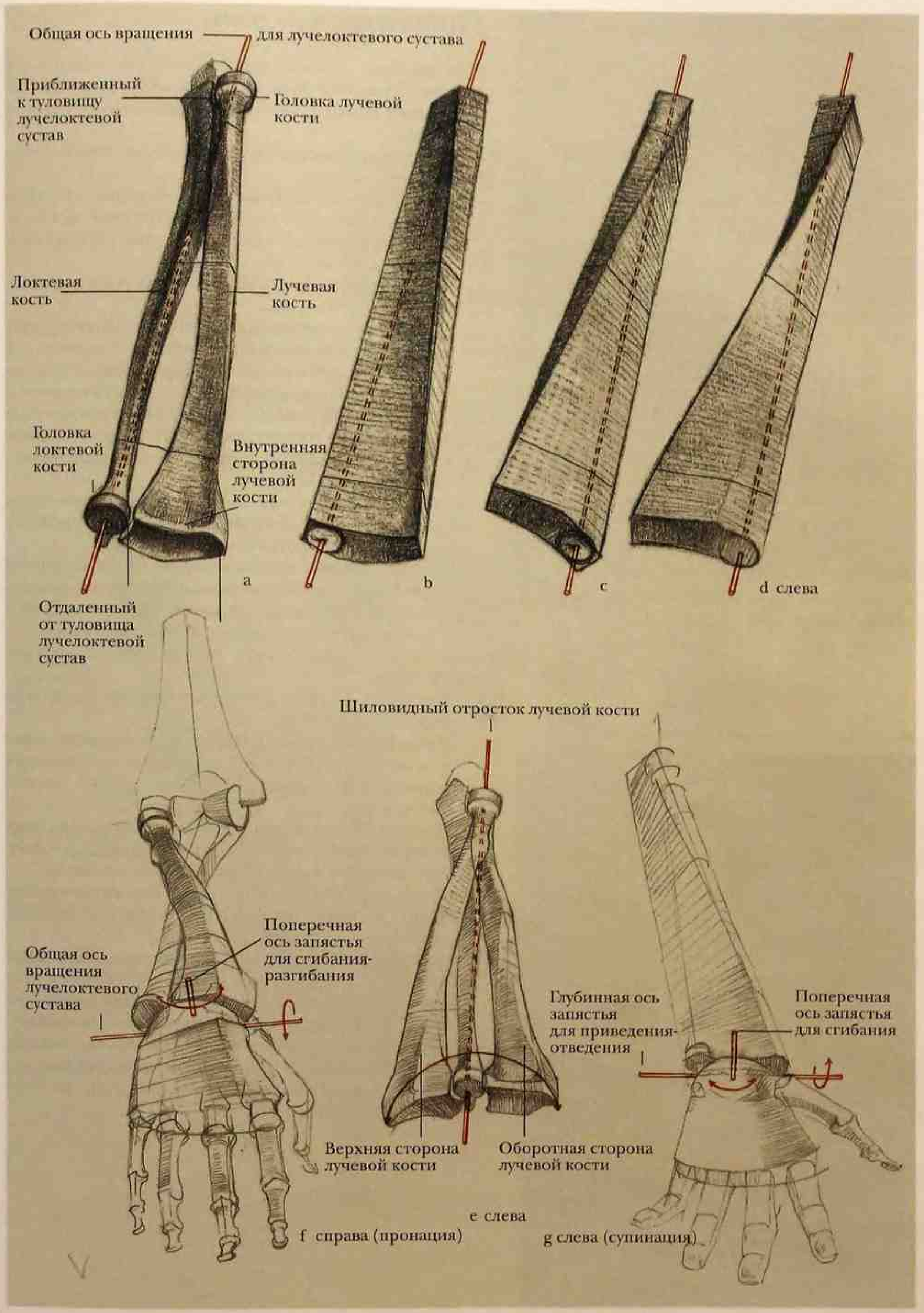
f) Конструктивно прорисованный скелет правого предплечья в положении пронации, причем поперечная ось запястья проясняет процесс сгибания и разгибания, ось от первого ряда запястья до его внутренней стороны и боковое отведение ладони в сторону локтевой и лучевой костей.

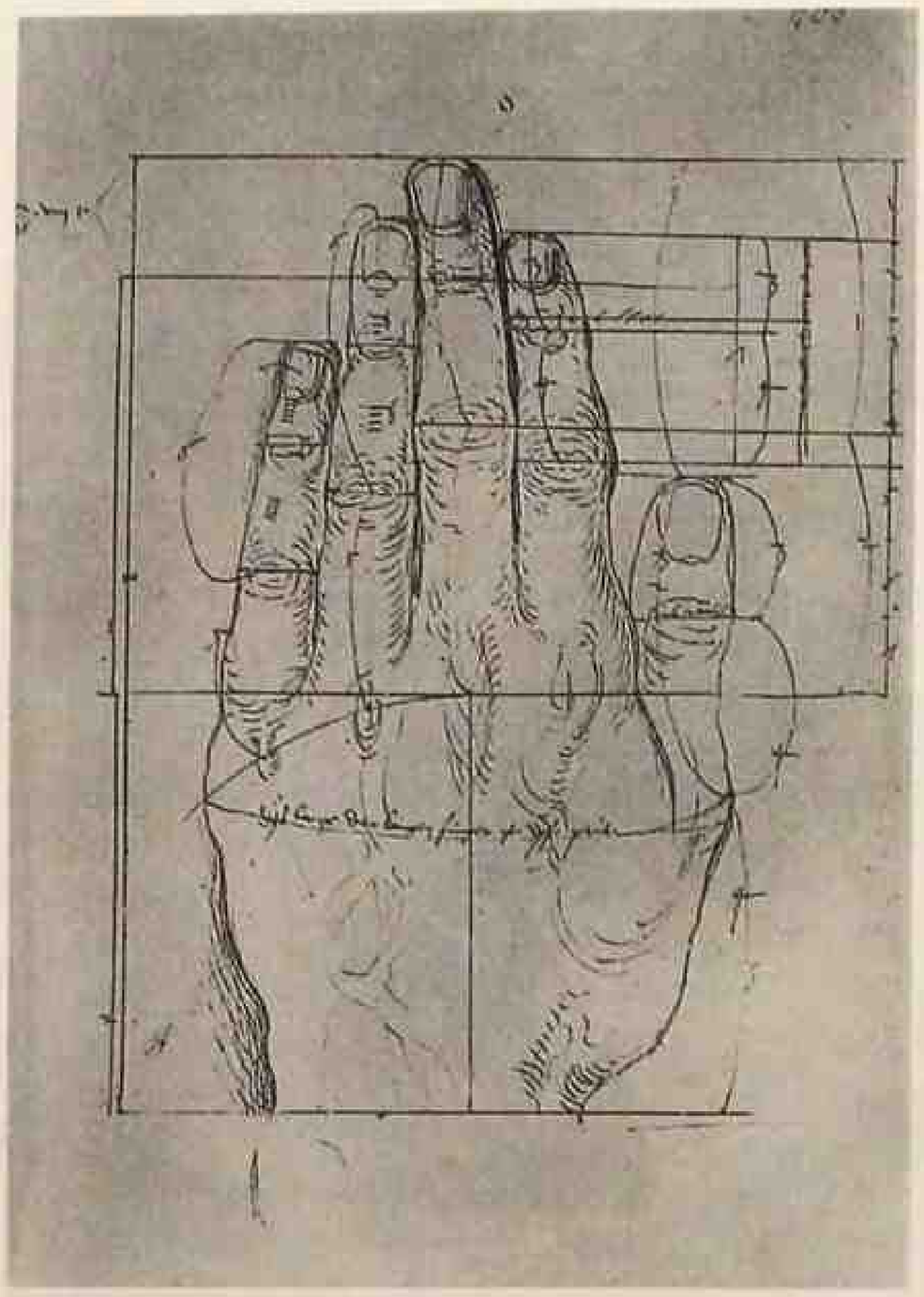
g) Упрощенный скелет левого предплечья с обращенной вверх внутренней стороной ладони (супинация) и в представленных в «f» осях запястья.

В комбинации двух основных движений запястья – разгибание-сгибание и отведение-приведение – кончики пальцев описывают эллипсоидное движение. Если добавить к этому еще и способность лучевой кости оборачиваться вокруг локтевой, то кончики пальцев смогут выполнять полное движение по кругу.

Альбрехт Дюрер (1471–1528). Этюды руки, 1504




Общая ось вращения для лучелоктевого сустава
Приближенный к туловищу лучелоктевой сустав
Головка лучевой кости
Локтевая кость
Лучевая кость
Головка локтевой кости
Внутренняя сторона лучевой кости
a
b
c
d слева
Отдаленный от туловища лучелоктевой сустав
Шиловидный отросток лучевой кости
Общая ось вращения лучелоктевого сустава
Поперечная ось запястья для сгибания-разгибания
Глубинная ось запястья для приведения-отведения
Поперечная ось запястья для сгибания
Верхняя сторона лучевой кости
Оборотная сторона лучевой кости
e слева
f справа (пронация)
g слева (супинация)



Альбрехт Дюрер (1471–1528). Этюды пропорций ладони художника, ок. 1513

Никола Тассер (1727–1788). Этюды ладони

Пропорции ладони

Для рисунка ладони нужно измерить отношения родственных отрезков. Перед конструктивным построением рисунка необходимо разъяснить важные моменты.

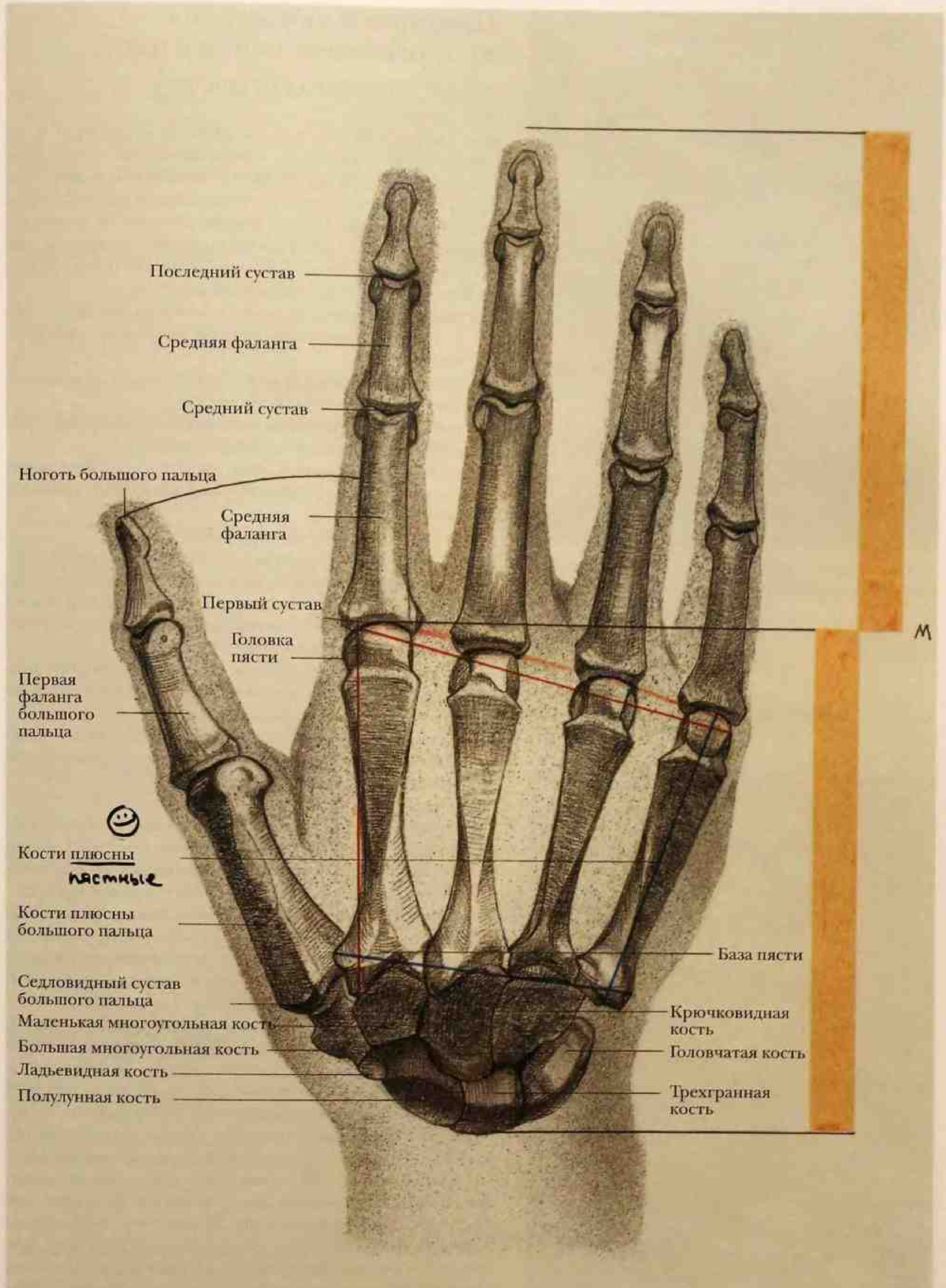
Схема дает следующую информацию для определения пропорций ладони:

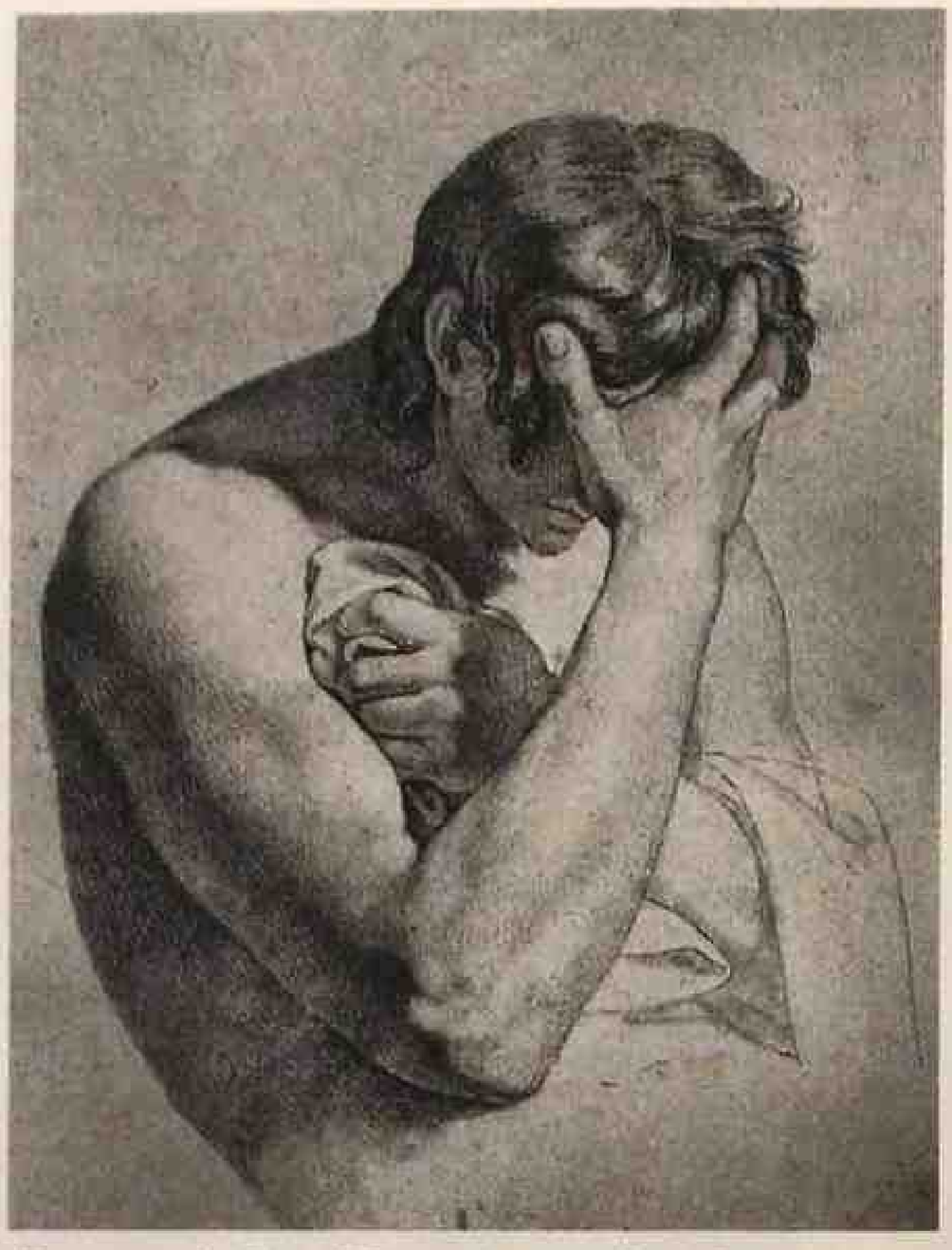
- Общая длина от запястья до кончика среднего пальца делится на два больших отрезка, чья середина маркируется головкой пястных костей указательного пальца.
- Самая длинная кость пясти – кость указательного, а не среднего пальца.
- Эта длина практически полностью соответствует ширине трапециевидной пястной пластины от пястной головки указательного пальца до нее же у мизинца (эти равные отрезки – красного цвета).
- Ширина на основании пясти (линия соединения с запястьем) соответствует, как правило, длине пястных костей мизинца (эти равные отрезки – голубого цвета).
- Плоско расширяющаяся за пальцами пясть своим окончанием образует плоский свод, который обрывается со стороны мизинца.
- Пальцы скелета кажутся длиннее, чем на живой руке, так как между первыми фалангами натягивается кожа. Сводчатый конец пясти становится виден только при согнутых фалангах пальцев.

О членении и конструкции ладони следует заметить следующее:

- Поперечный свод ладони начинается уже в первых двух рядах запястья.
- Поперечный свод продолжается в пясти, причем непременно следует принимать во внимание вершину свода между второй и третьей костью пясти.
- Пястные кости соответственно присоединяются к поперечному своду, отсюда радиальное (лучевое) введение каждой отдельной кости пясти.
- Таким образом, каждый палец как продолжение пясти занимает собственное пространственное положение на ладони.
- Большой палец со своим седловидным суставом на запястье прикрепляется к ладони почти под прямым углом, причем он может перекрещивать ладонь, что делает ее хватательным инструментом.
- В фалангах пальцев все суставы, кроме первых (шарообразных), – чисто шарнирные суставы.

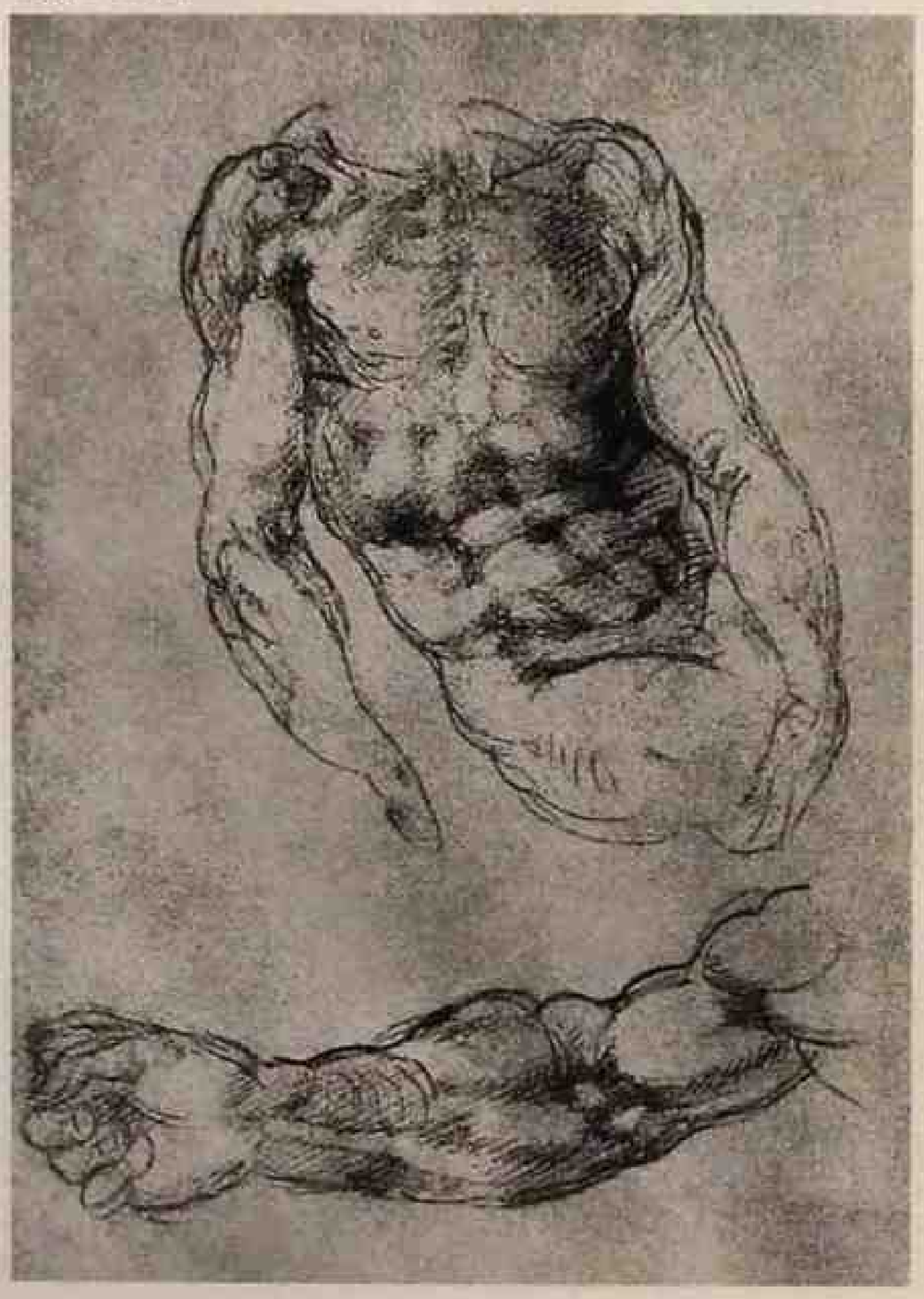
Чтобы создать правильный рисунок ладони, необходимо изучать скелет кисти.


Последний сустав
Средняя фаланга
Средний сустав
Ноготь большого пальца
Средняя фаланга
Первый сустав
Головка пясти
Первая фаланга большого пальца
Кости плюсны
Кости плюсны большого пальца
Седловидный сустав большого пальца
Маленькая многоугольная кость
Большая многоугольная кость
Ладьевидная кость
Полулунная кость
База пясти
Крючковидная кость
Головчатая кость
Трехгранная кость



Христиан Фридрих Маттеи (1777–1845). Верхняя часть тела мужчины, голова лежит на правой руке. Ок. 1820

Микеланджело Буонарроти (1475–1564). Этюды туловища и правой руки мужчины к «Страшному суду», 1530-е годы



Принцип изображения прикрепления мышц к плечу и предплечью (правому)

Для понимания объемов на плече и предплечье и их характерных величин ориентирующим фактором будет – принимая во внимание множество мышц – их прикрепление к суставным осям от плечевого до лучезапястного сустава. Здесь в первую очередь на переднем плане должны стоять функциональные группы, на плече – группа сгибателей и разгибателей, на предплечье – силы для приведения в действие запястья:

- перед поперечной осью локтевого сустава – два сгибателя (прохождение представлено красным цветом);
- позади поперечной оси – разгибатели (прохождение представлено синим цветом);
- перед осью запястья с внешней стороны руки – разгибатели (изображено синим цветом);
- позади поперечной оси запястья с внутренней стороны руки – сгибатели (представлено красным цветом).

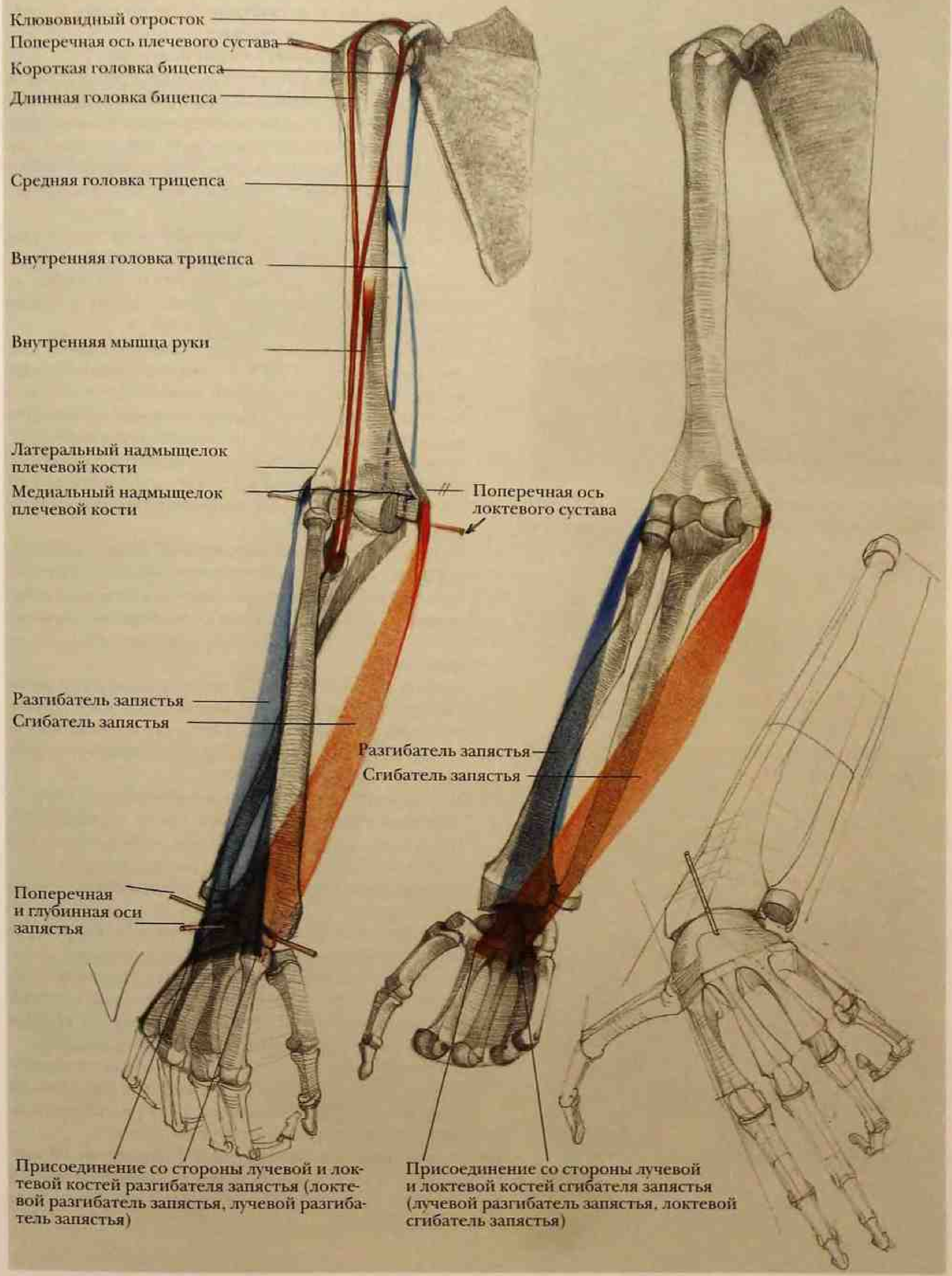
Мускулы плеча (левое изображение):

- Обе мышечные группы – сгибатели и разгибатели – друг за другом принимают эстафету в связи с их положением по отношению к поперечной оси локтевого сустава, далее они уходят в глубину и практически не распространяются в ширину.
- Их истоки расположены на лопатке (бицепс, разделенный на две головки) и на передней стороне плеча (внутренняя мышца руки).
- Их прикрепления находятся вблизи точек вращения на лучевой кости (бицепс) и на локтевой кости (внутренняя мышца руки).

Мышцы предплечья:

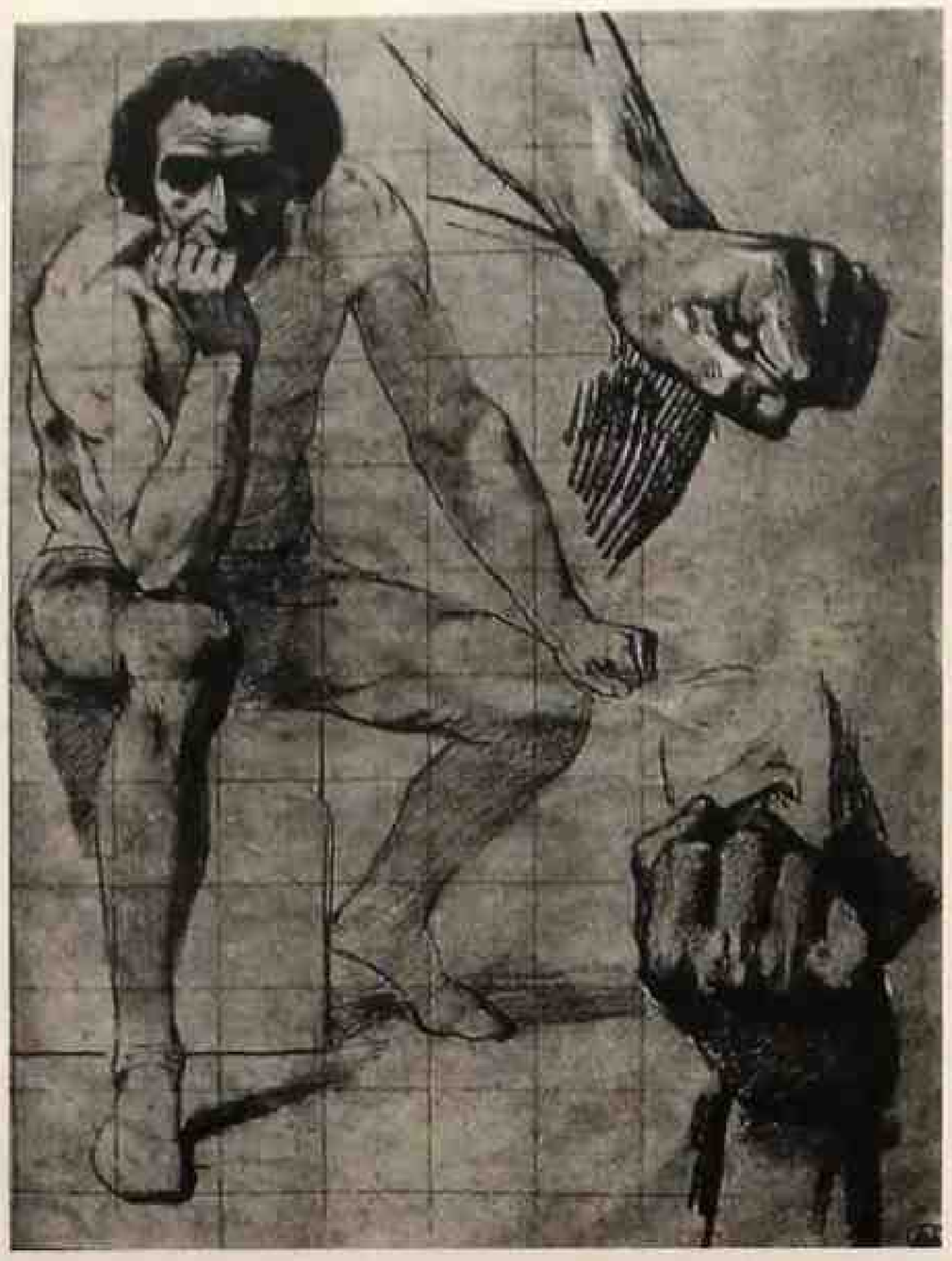
- Исток разгибателя запястья расположен на латеральном надмыщелке плечевой кости (внешний конец плеча), прикрепление – у основания обратной стороны ладони, со стороны локтевой и лучевой костей.
- Исток сгибателя запястья расположен на медиальном надмыщелке плечевой кости (внутренний конец плеча), он прикреплен к внутренней стороне основания пясти, со стороны локтевой и лучевой костей.

Отношение сгибателей и разгибателей руки к глубинной оси позволяет им перемещать ладонь в сторону лучевой и локтевой костей (см. расположенное рядом изображение). В положении пронации (левое изображение) разгибатели запястья обращены к наблюдателю. В положении супинации они отведены, а к наблюдателю обращены сгибатели с внутренней стороны ладони (правое изображение). Это приводит к скручиванию мышц предплечья из-за положения лучевой кости (важно для рисунка объема предплечья!). Кроме того, необходимо обратить внимание на то, что разделенные истоки с внутренней и внешней стороны руки дают большой объем в ширину и ограниченный – в глубину. Объемы плеча и предплечья перемещаются относительно друг друга.



Присоединение со стороны лучевой и локтевой костей разгибателя запястья (локтевой разгибатель запястья, лучевой разгибатель запястья)

Присоединение со стороны лучевой и локтевой костей сгибателя запястья (лучевой разгибатель запястья, локтевой сгибатель запястья)



Бартоломео Бандини Бандинелли (1493–1560). Этюды обнаженного мужчины и его рук

Мускулатура руки

Представленный на схеме на стр. 177 принцип прикрепления мышц в отношении к их суставным осям здесь реализуется пластически.

Слева (передняя сторона с видом изнутри):

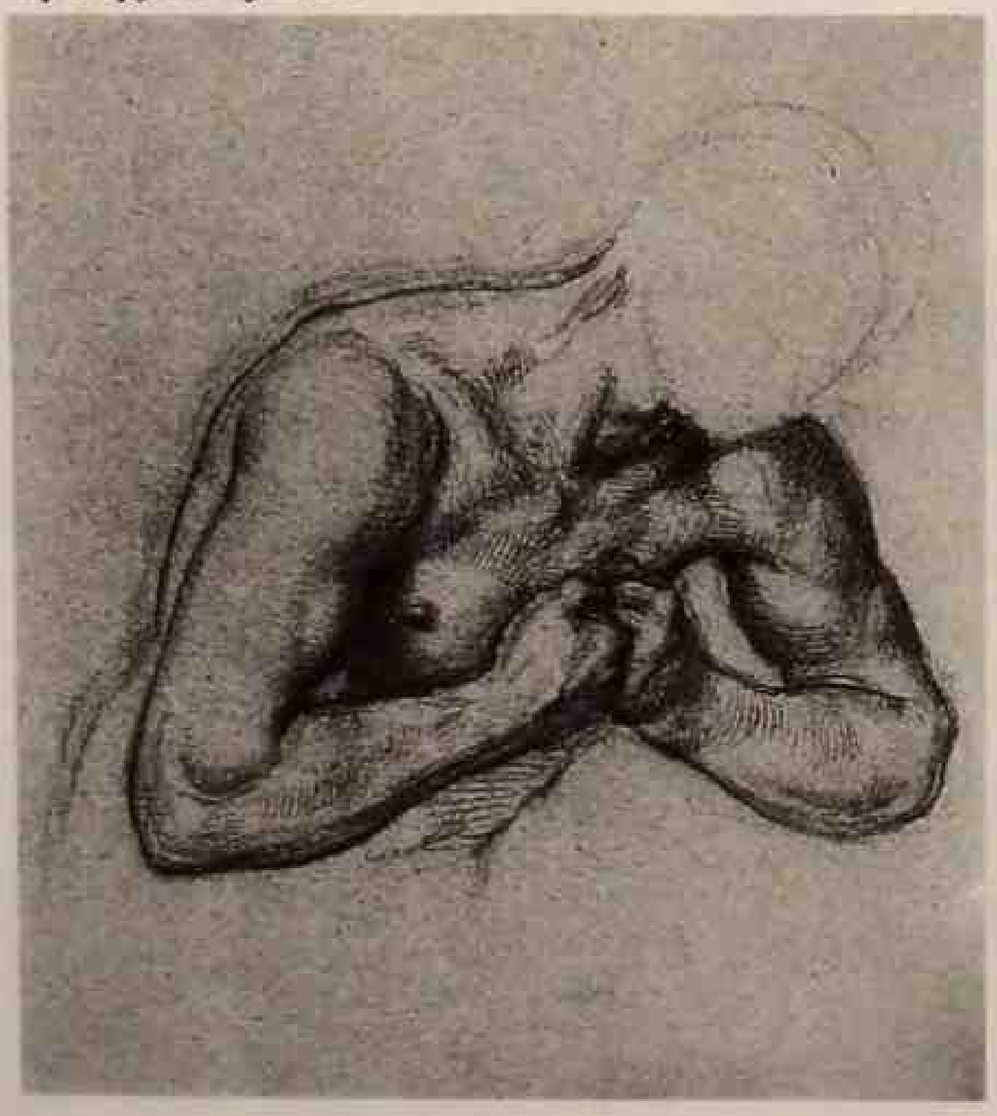
- В своем истоке мускулатура руки прикрыта компактной дельтовидной мышцей, оба сгибателя локтевого сустава, бицепс и внутренняя мышца руки, выходят на поверхность на внешней стороне плеча, сверху бицепс, под ним с внутренней и внешней стороны видна внутренняя мышца руки (обе с поперечными осями).
- Под ними, с обратной стороны руки (см. также справа) находится трехглавый разгибатель (трицепс) локтевого сустава. Обратите внимание на сжатую с боков форму всех мышц плеча и общий для них большой объем в глубину.
- Сгибатели запястья занимают самый большой объем (с центральным истоком на медиальном надмыщелке плечевой кости), они пересекают запястье с внутренней стороны с прикреплением у основания пясти (покрыта кольцевой связкой лучевой кости).
- Пластическое заполнение промежуточного пространства между лучевым и локтевым сгибателем запястья выполняется общим поверхностным сгибателем пальцев.
- Рядом с названным сгибателем лежит длинная, в форме веретена, плечелучевая мышца, которая вместе с упомянутыми мышцами-сгибателями обеспечивает движение локтевого сустава (также называется несущей и не имеет никакого влияния на запястье).
- Глубинная ось запястья допускает отведение руки, так что лежащий со стороны лучевой кости сгибатель способен двигаться в сторону лучевой кости, а сгибатель, лежащий со стороны локтевой кости, – в сторону локтевой кости.

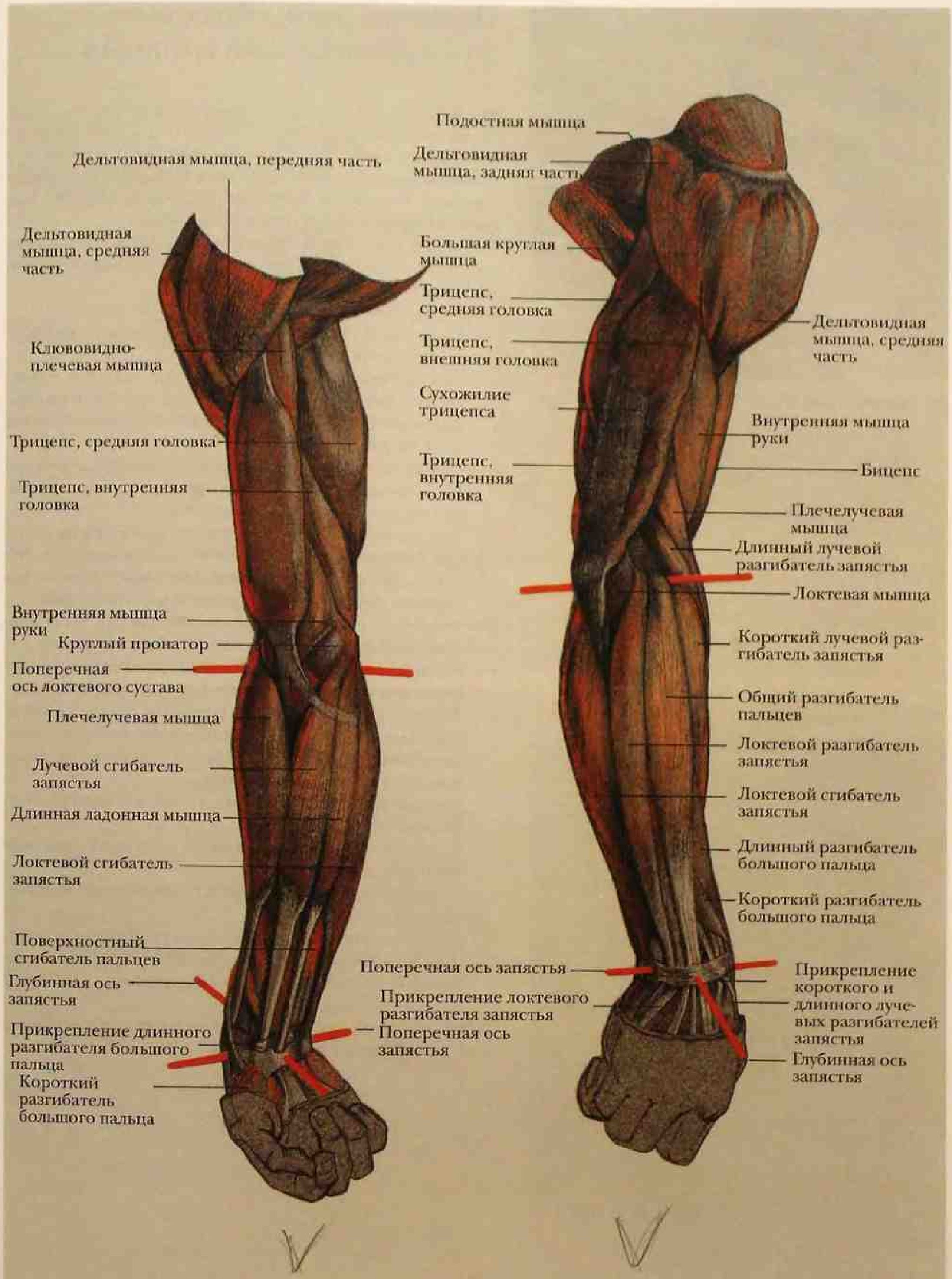
Справа (обратная сторона, внешний вид):

- Пластика обратной стороны плеча определяется трицепсом (положение позади поперечной оси локтевого сустава; за ним его разгибатель).
- Спинка трицепса снабжена углубленным, тугим сухожилием.
- Прикрепление дельтовидной мышцы вторгается между двумя сгибателями локтевого сустава.
- В промежутке между локтевым разгибателем запястья и длинным и коротким лучевыми разгибателями запястья (прикрепление к основанию спинки пясти) расположен общий разгибатель пальцев.
- С внутренней стороны предплечья объем ограничивает локтевой сгибатель запястья, указывая на функциональную неполноценность разгибателя запястья по отношению к его сгибателям.

Группа сгибателей и разгибателей предплечья образует по всему ходу локтевой кости заметную на живой руке складку, которая сообщает нам положение обеих мышечных групп.

Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794–1872). Этюды верхней половины туловища мужчины и сложенных перед грудью кулаков




Дельтовидная мышца, передняя часть
Дельтовидная мышца, средняя часть
Клювовидно-плечевая мышца
Трицепс, средняя головка
Трицепс, внутренняя головка
Внутренняя мышца руки
Круглый пронатор
Поперечная ось локтевого сустава
Плечелучевая мышца
Лучевой сгибатель запястья
Длинная ладонная мышца
Локтевой сгибатель запястья
Поверхностный сгибатель пальцев
Глубинная ось запястья
Прикрепление длинного разгибателя большого пальца
Короткий разгибатель большого пальца
Подостная мышца
Дельтовидная мышца, задняя часть
Большая круглая мышца
Трицепс, средняя головка
Трицепс, внешняя головка
Сухожилие трицепса
Трицепс, внутренняя головка
Поперечная ось запястья
Прикрепление локтевого разгибателя запястья
Поперечная ось запястья
Дельтовидная мышца, средняя часть
Внутренняя мышца руки
Бицепс
Плечелучевая мышца
Длинный лучевой разгибатель запястья
Локтевая мышца
Короткий лучевой разгибатель запястья
Общий разгибатель пальцев
Локтевой разгибатель запястья
Локтевой сгибатель запястья
Длинный разгибатель большого пальца
Короткий разгибатель большого пальца
Прикрепление короткого и длинного лучевых разгибателей запястья
Глубинная ось запястья

Герман Прелл (1854–1922). Этюд к «Валькирии», 1896

Петер Пауль Рубенс (1577–1640). Этюды рук и ладоней

Пластика руки, образуемая функциональными группами

Мышечные образования и пластические формы, представленные в схемах на стр. 177 и 179, в этой главе дополняются мышцами, которые относятся к группам с общей функцией. Дидактическая задача должна, таким образом, усилить понимание различных величин мышечных объемов на плече и предплечье.

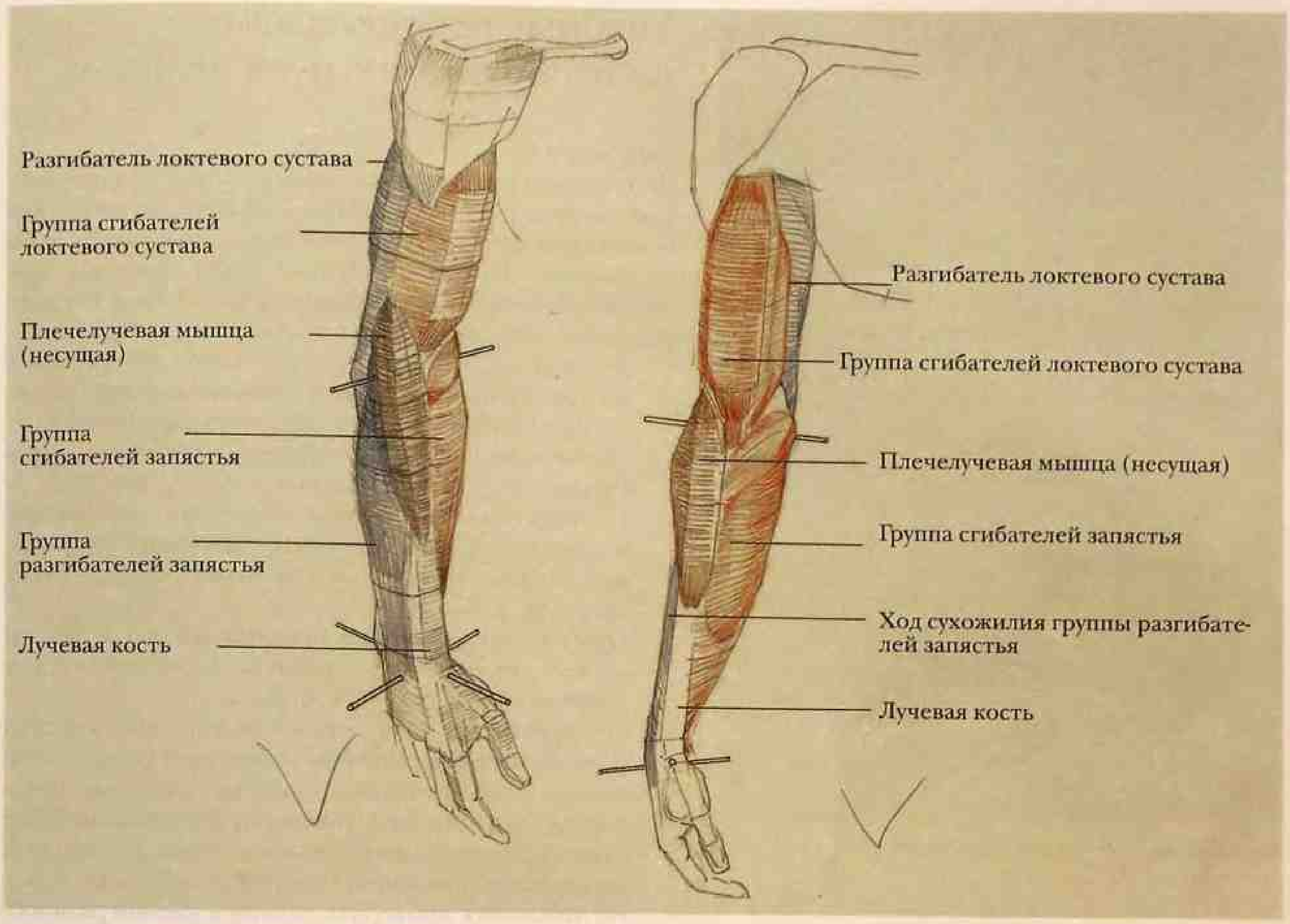
Схема на стр. 181, a, – свисающая вниз рука в двух различных ракурсах со следующими изменениями в объеме:

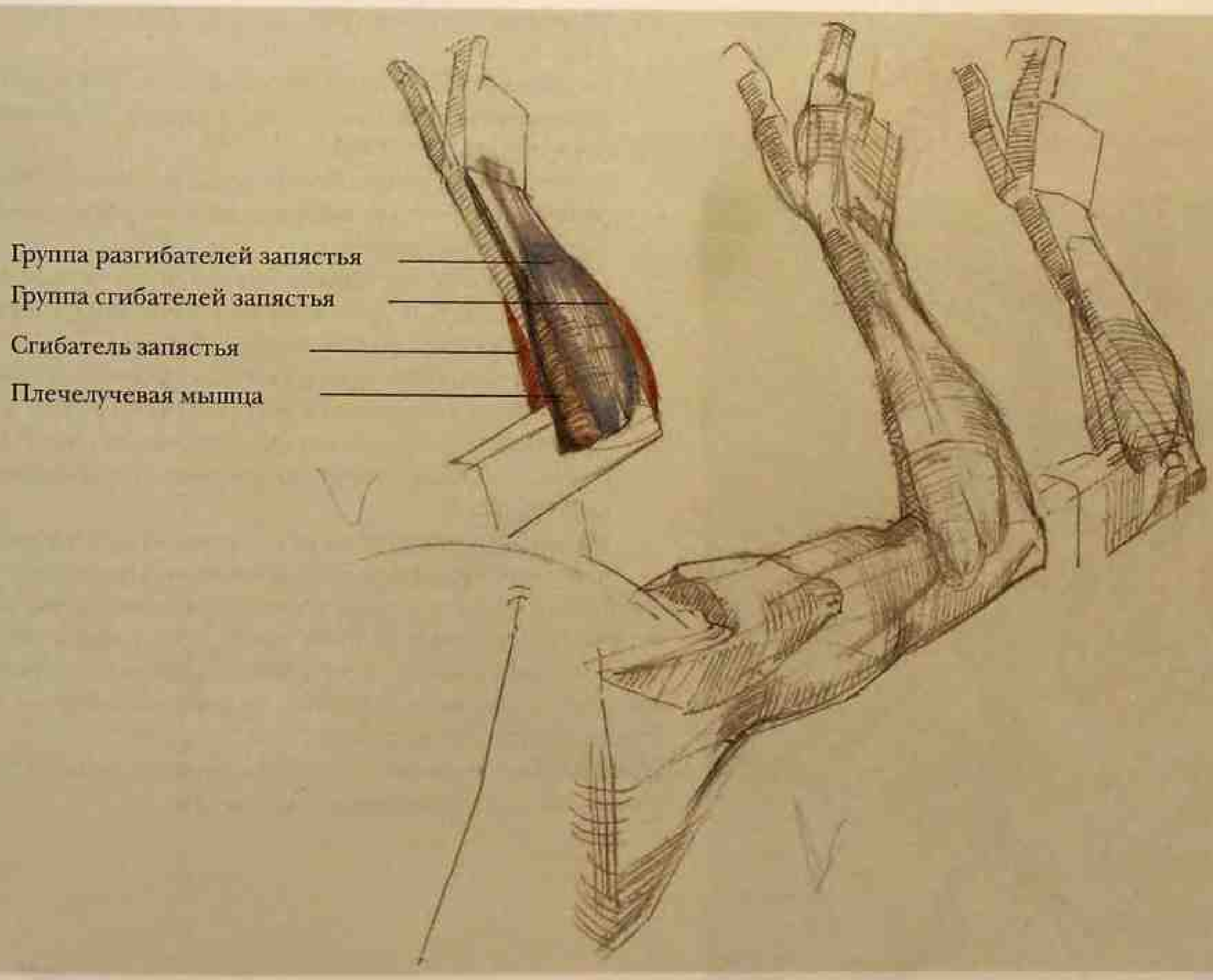
- Поперечный объем дельтовидной мышцы.
- Глубинный объем сгибателей (красный) и разгибателей плеча (синий).
- Поперечные объемы сгибателей запястья (красный) и разгибателей (синий), причем данный объем особенно усилен посредством плечелучевой мышцы (коричневый).
- Различие объема сгибателей (особенно очевидно на изображении справа), превосходство сгибателей запястья и суставов пальцев.
- Разгибатели и сгибатели лежат – особенно на внешней стороне предплечья – уже поверх запястья. Четырехгранный скелет предплечья выступает на поверхность между сгибателями и разгибателями.

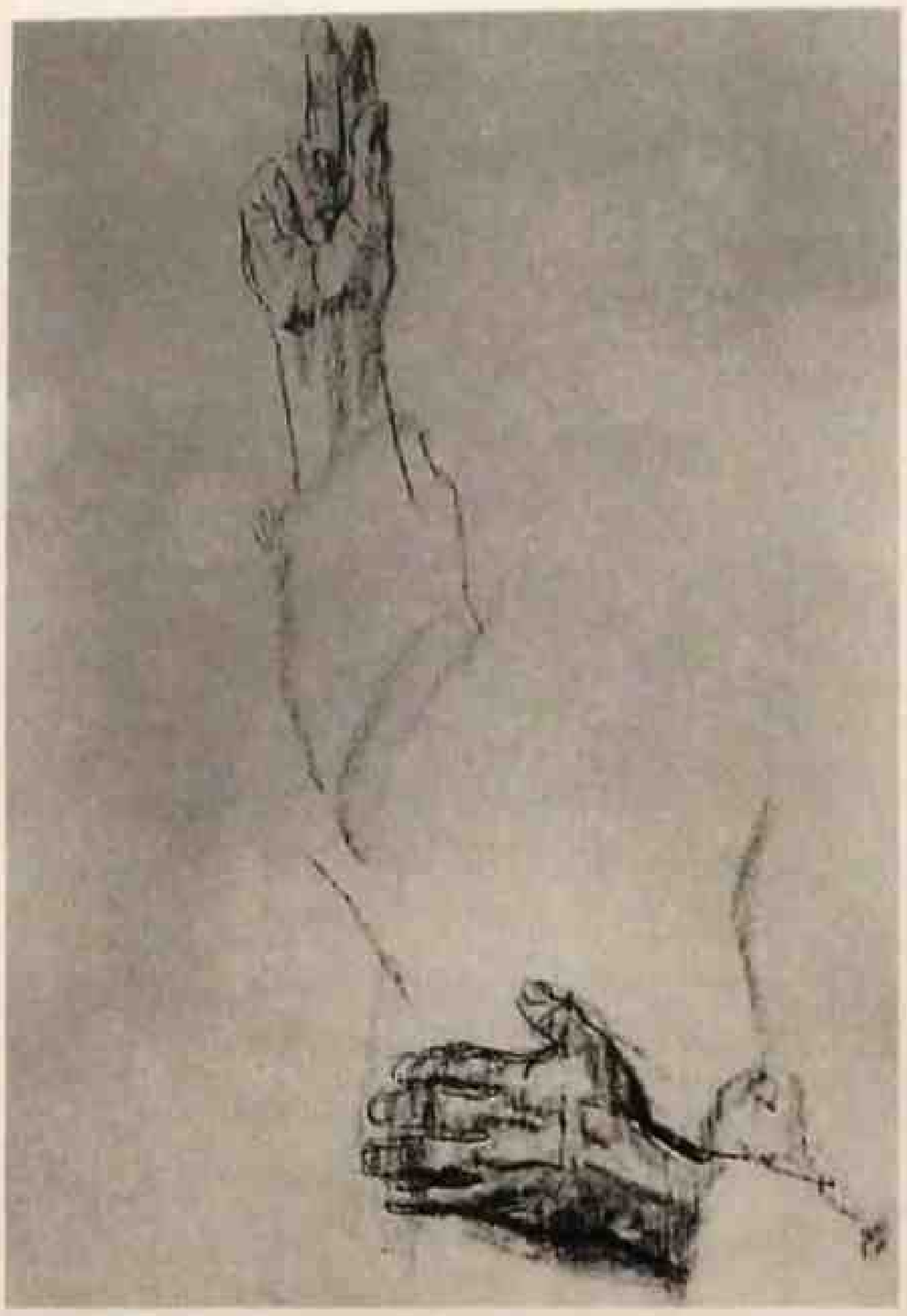
Схема на стр. 181, b, – корректирующие этюды поднятой руки концентрируются на следующих пунктах:

- Разработка структурного взаимодействия между скелетными и мышечными формами (в середине).
- Акцентирование функциональных процессов поднятия руки: сокращение поднимающей руку дельтовидной мышцы со стяжением формы на акромиальном отростке ключицы.
- Расширение объема плеча в узкой четырехгранной форме.
- Разработка мышечного конуса на предплечье, особенно вблизи локтя.
- Функциональные группы на предплечье (слева), разделены цветом.
- Изображение той же группы в упрощенном виде, при этом вперед выдвигается четырехгранный скелет предплечья, окруженный группами сгибателей и разгибателей.

Таким образом, намечаются основания, на которые должен опираться рисунок руки.


Разгибатель локтевого сустава
Группа сгибателей локтевого сустава
Плечелучевая мышца (несущая)
Группа сгибателей запястья
Группа разгибателей запястья
Лучевая кость
Разгибатель локтевого сустава
Группа сгибателей локтевого сустава
Плечелучевая мышца (несущая)
Группа сгибателей запястья
Ход сухожилия группы разгибателей запястья
Лучевая кость


Группа разгибателей запястья
Группа сгибателей запястья
Сгибатель запястья
Плечелучевая мышца



Кете Кольвиц (1867–1945). Два этюда руки, 1924

Йозеф Хегенбарт (1884–1962). Мои руки, начало 1940-х гг.

Учебные рекомендации по изображению руки целиком

Стр. 182–189

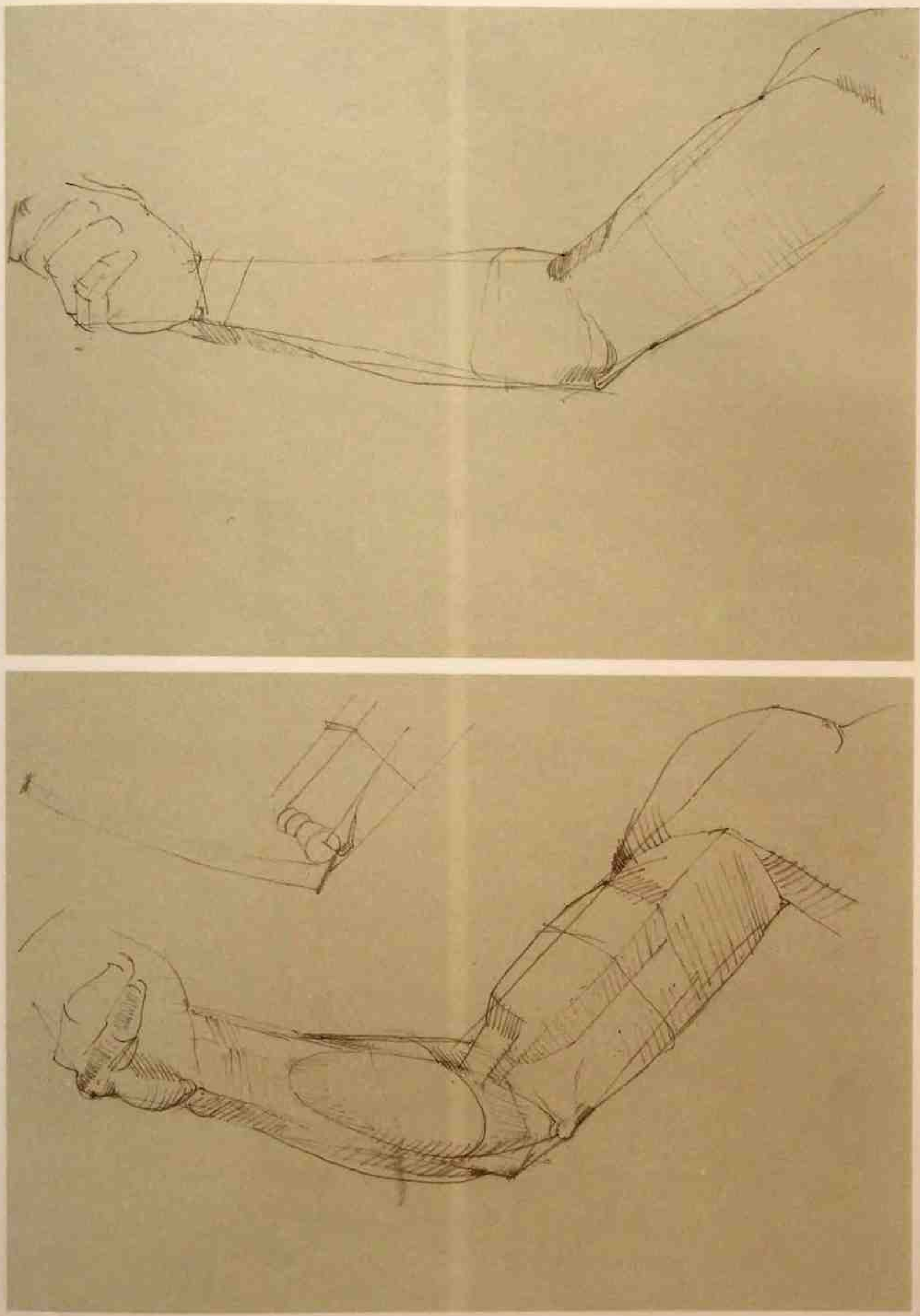
Дидактическая структура информации предыдущих глав является – может ли быть иначе? – основой для понимания архитектуры руки и ее функционального выражения. Никакое действие руки, активное или пассивное (если она спокойно свисает), не допускает неадекватного отражения в рисунке:

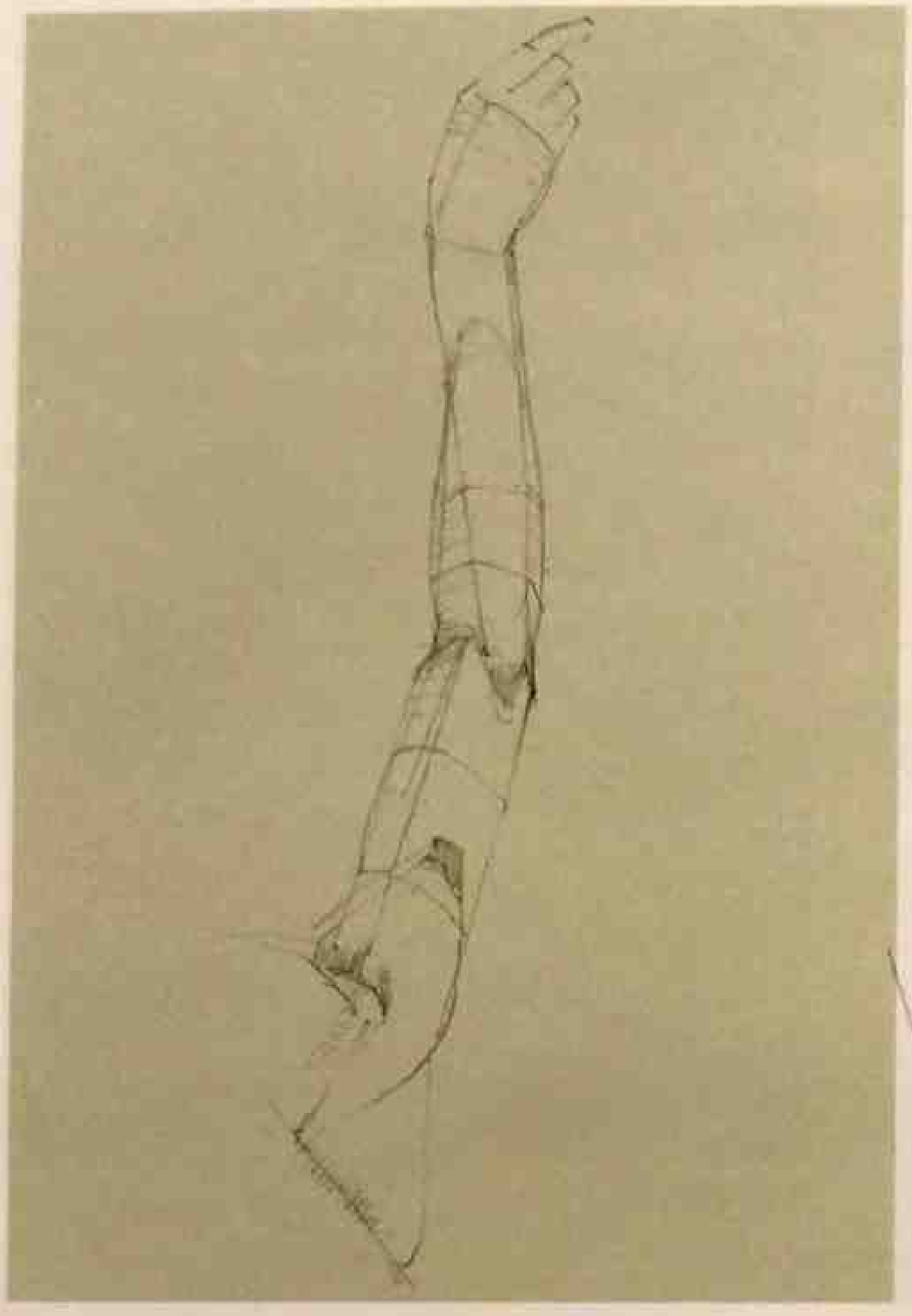
- Во-первых, определите направления действия, положение в пространстве и взаимосвязи (стр. 183, a, b), потом приступайте к изучению вариантов.
- Также наметьте при определении объемов их пространственные направления (стр. 184, a, b, c, d).
- Посредством упрощений облегчите себе задачу в сложных пространственных ситуациях (сокращения, разные положения отдельных участков руки) (стр. 185, a, b, c, d).
- При пространственных искажениях руки и ладони необходимо увеличить размеры в ближайшей для зрителя зоне (стр. 186, a, b, d).
- Попробуйте на себе, как на модели, рассмотреть положение руки с полным вниманием к отображаемым функциональным процессам: что делает предплечье, если на нем появляются углубления? Как следует отразить поворот предплечья в сторону и скручивание его мышц (стр. 186, c, 187, b, c)?
- Не забывайте проверять знания и умения разнообразными тестами (стр. 187, a). Где вам все ясно, а где нет?
- Рисуйте руку не ради нее самой, но постарайтесь отобразить ее в процессах и связях с туловищем (стр. 187, d, 188, 189).
- Хорошо прописывайте формы, на любом отрезке лучше делайте их напряженными, чем слишком мягкими и невнятными.
- Подчеркните суставные точки в их угловатости (стр. 185, a, b и др.), вместо того чтобы делать из руки округлые «резиновые колбасы».
- Всегда обращайте внимание на следующее: объемы никогда не собираются в середине отрезка, а масса всегда перемещается относительно самой близкой к туловищу точки вращения (уменьшение на периферии).
- Начало руки разместите у акромиального отростка ключицы относительно положения грудины.

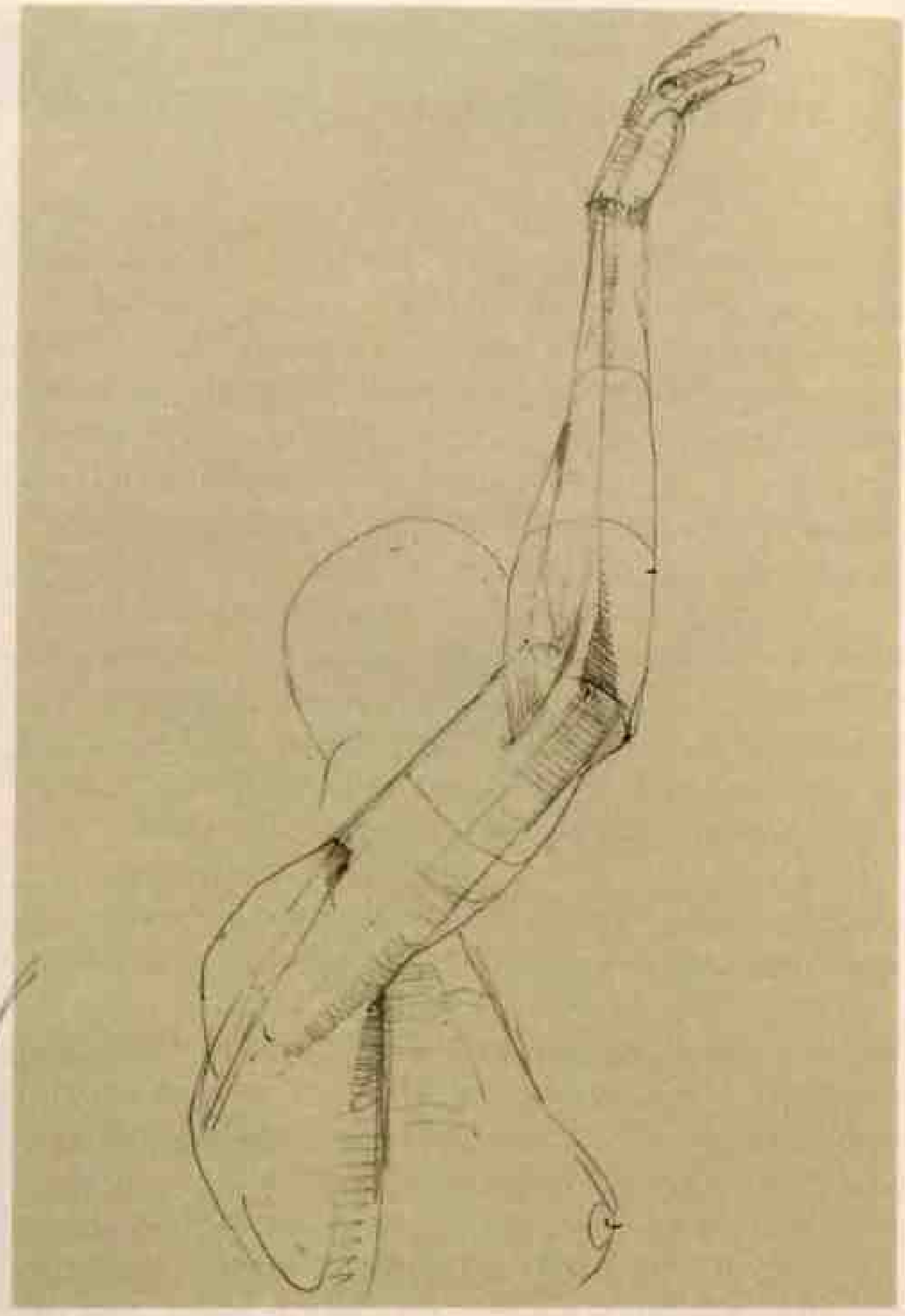
Еще раз: в каждом случае положение должно выражать нечто определенное. Рука висит, опирается на что-либо, поддерживает что-то, хватает сверху, крепко держит, несет предмет, касается, трогает, отдыхает.

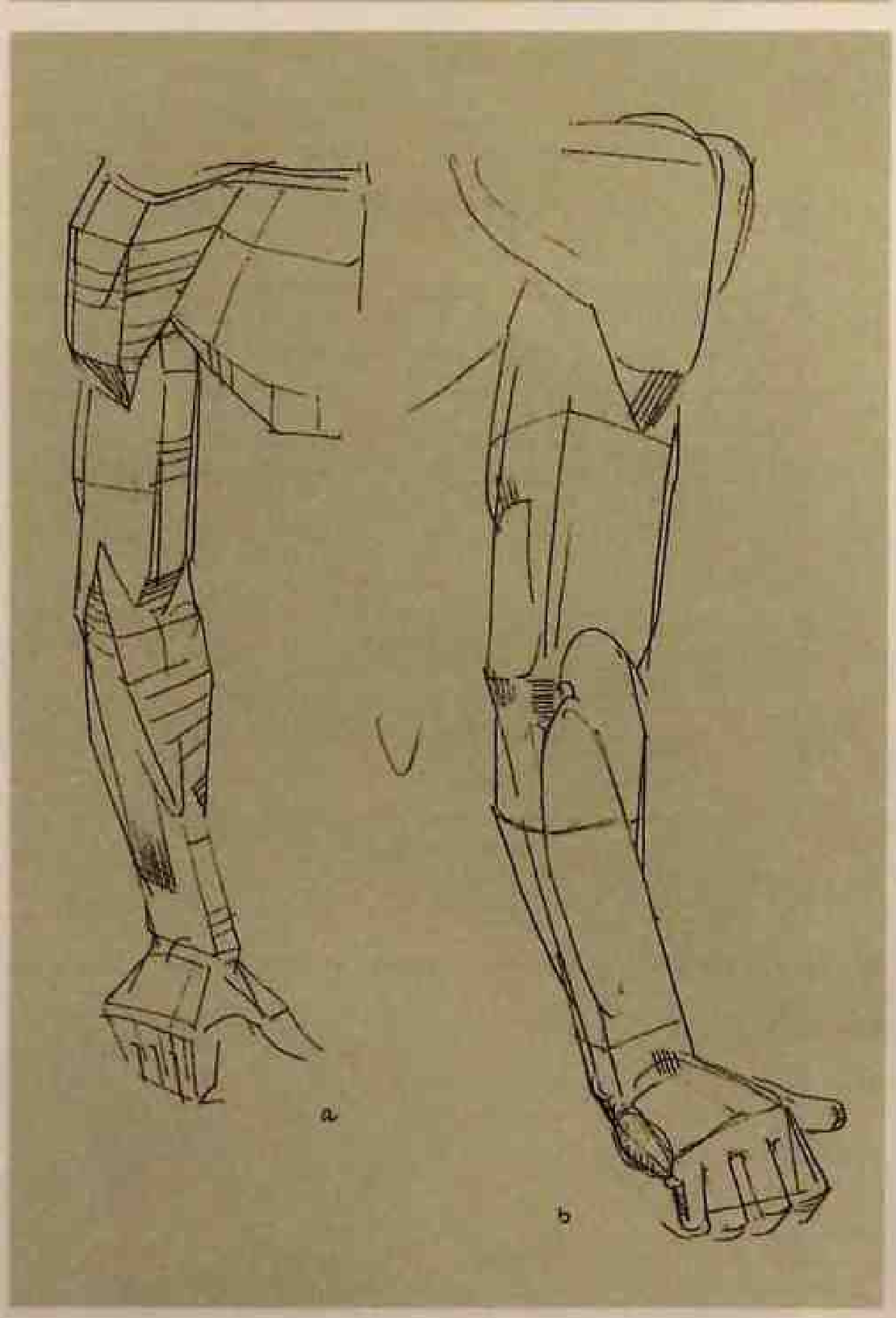
Какие части руки видны?

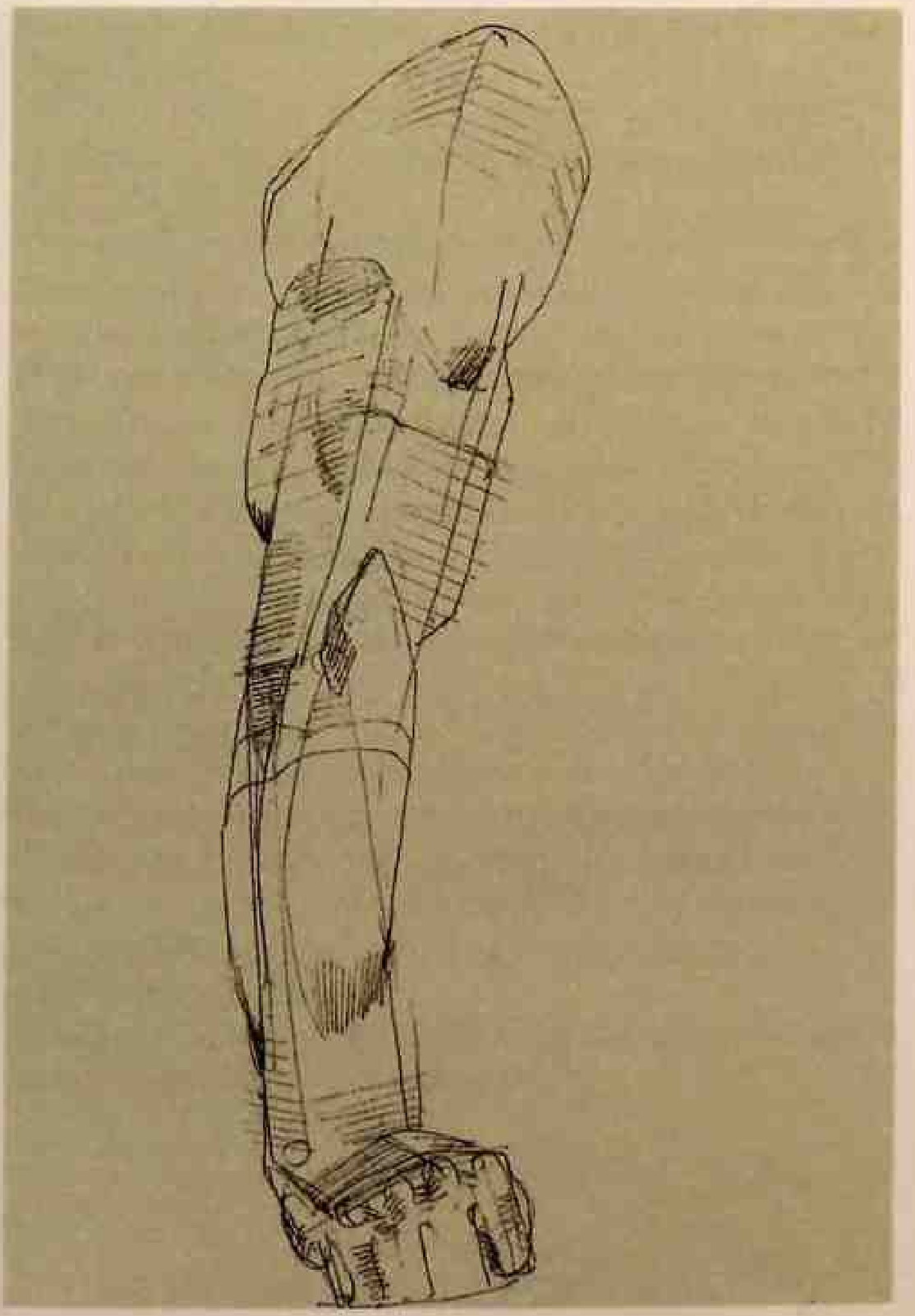
Необходимо помнить о небольших поверхностях и отображать их (например, на локте).

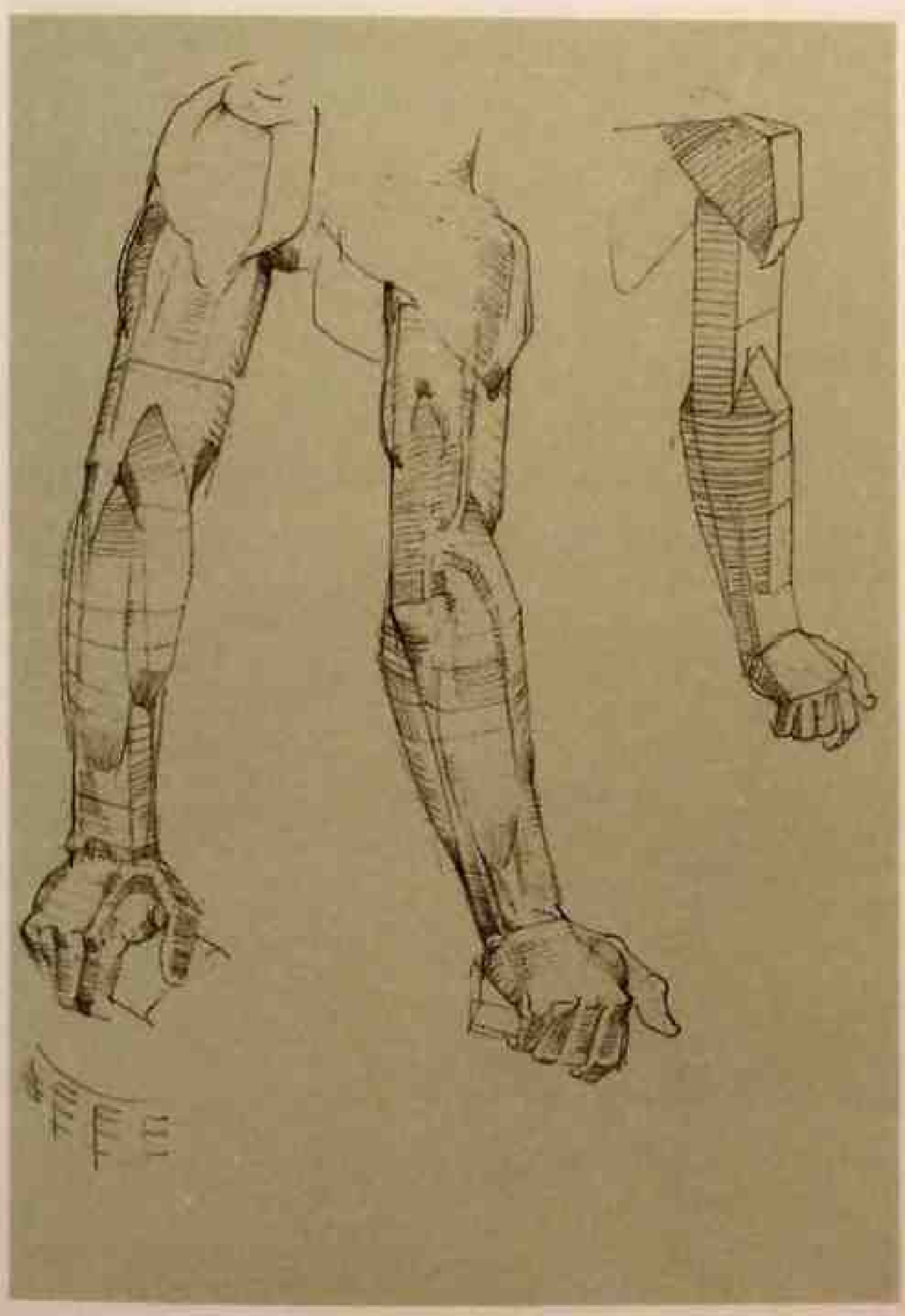


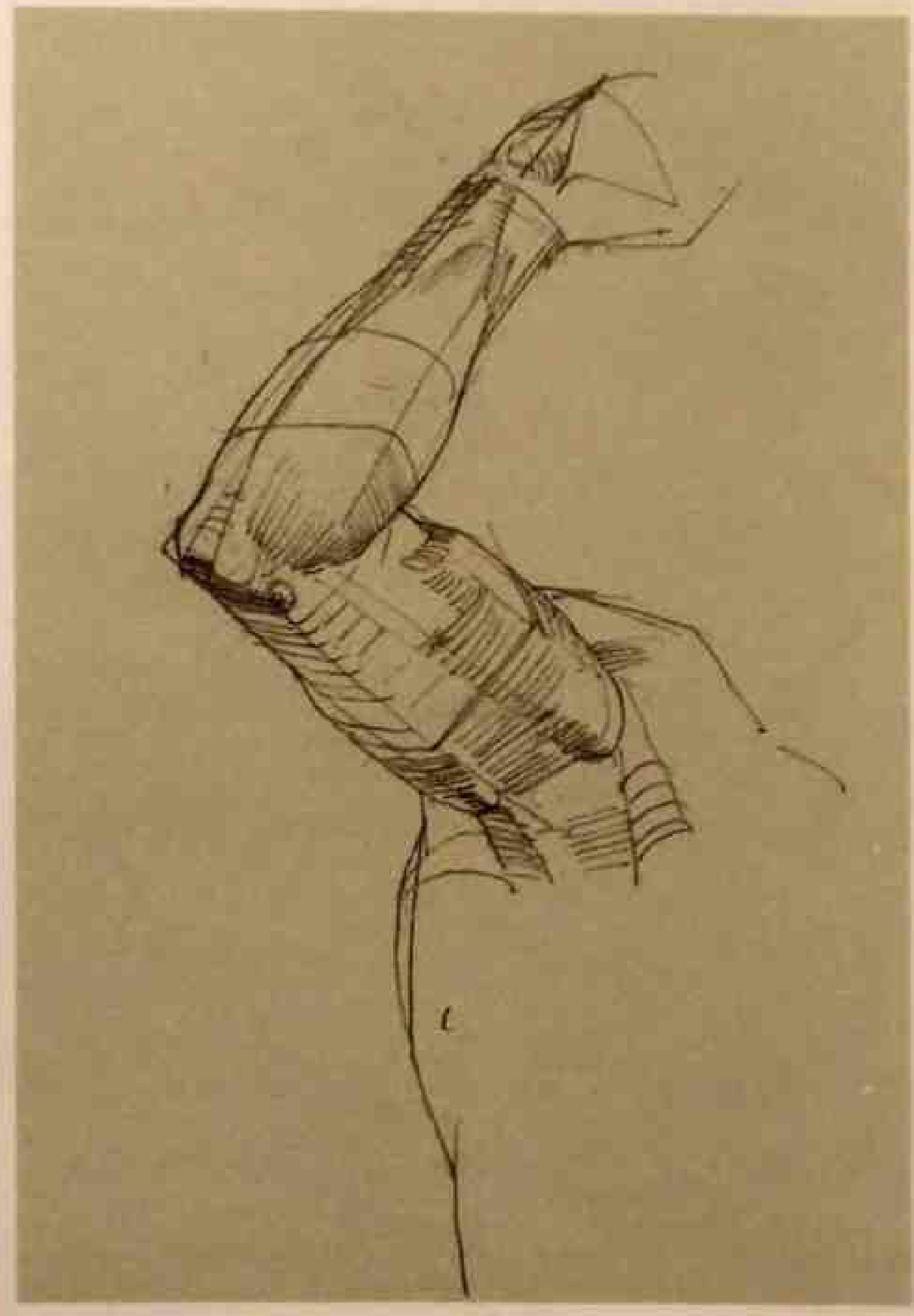




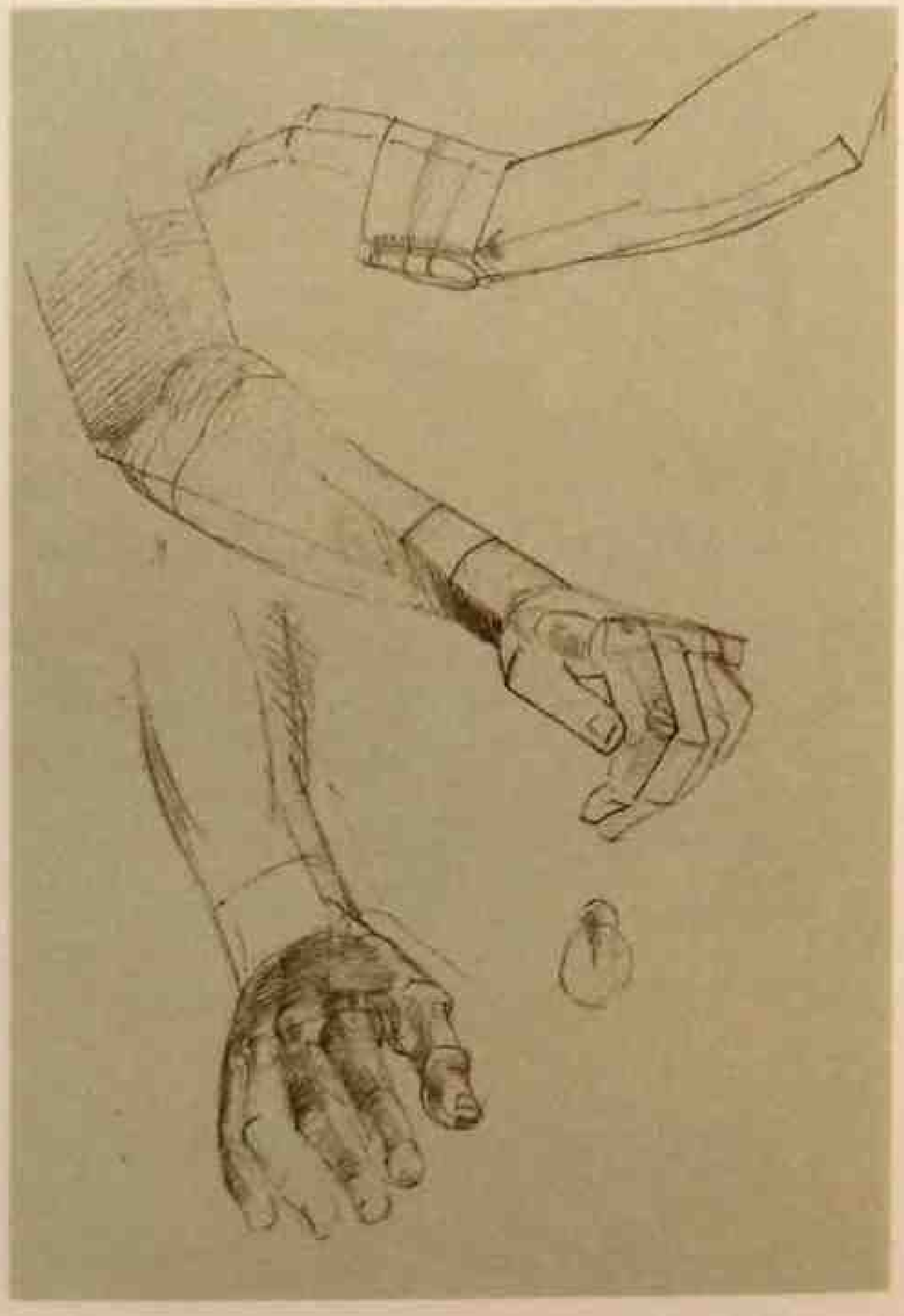

a
b

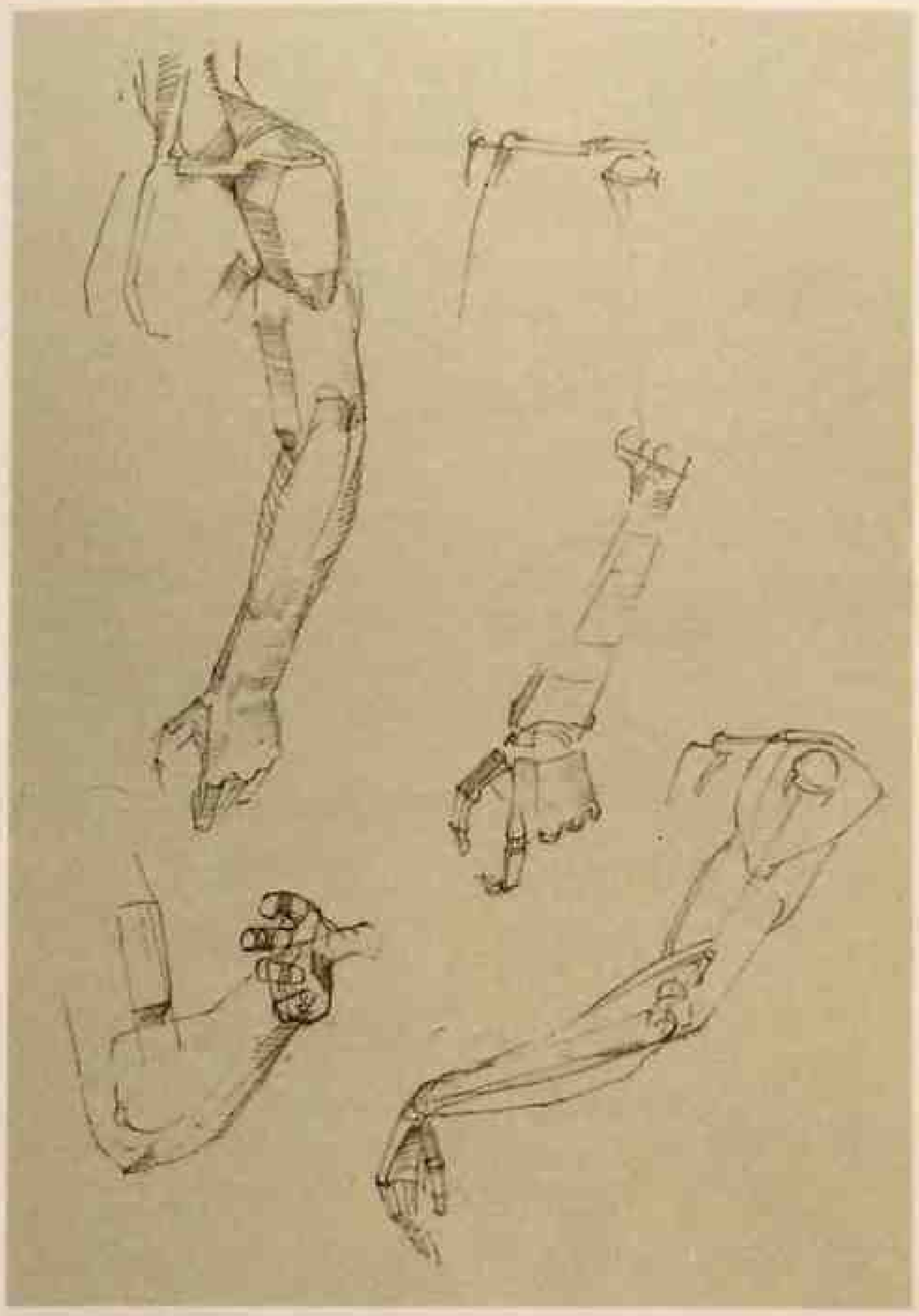


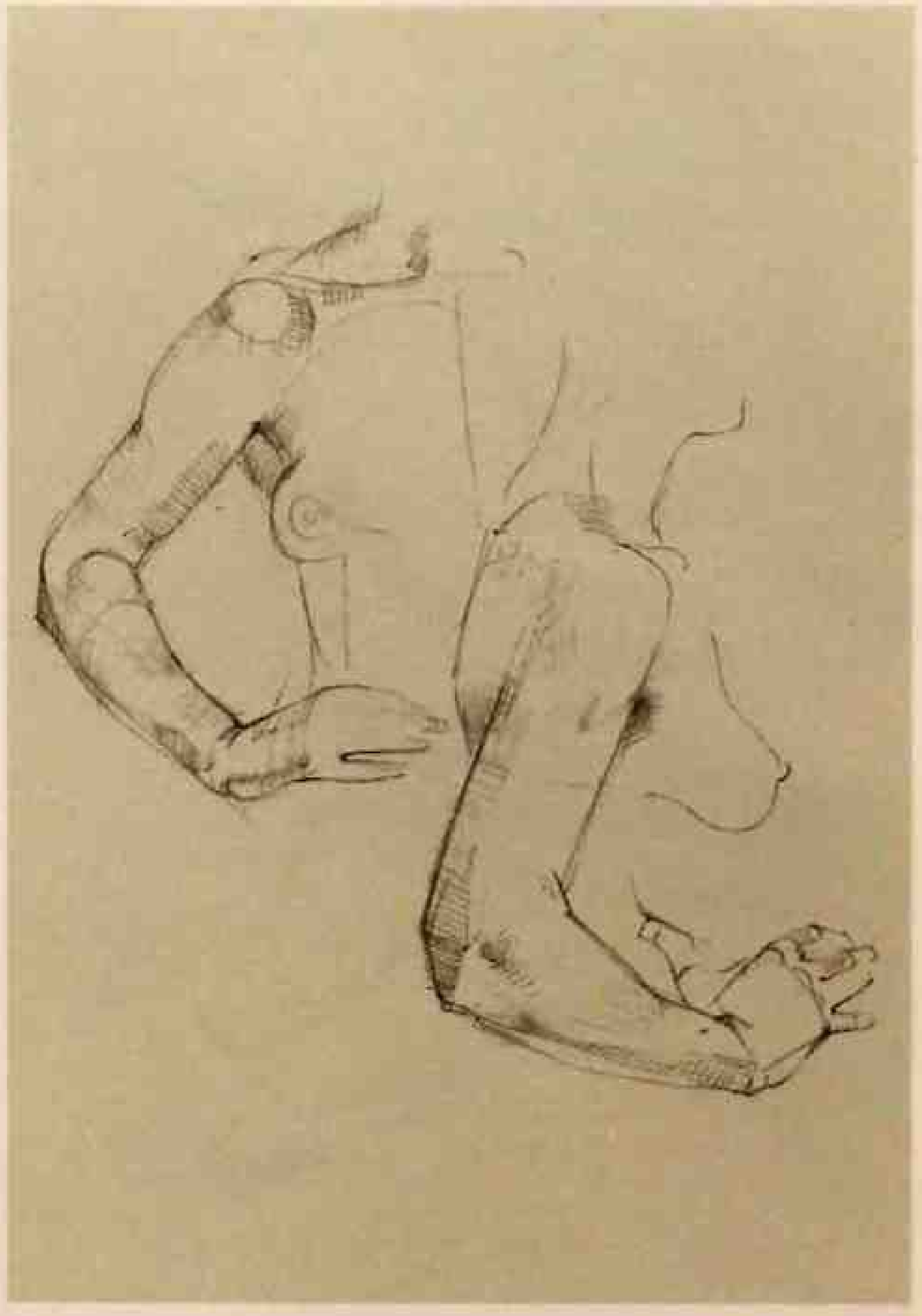


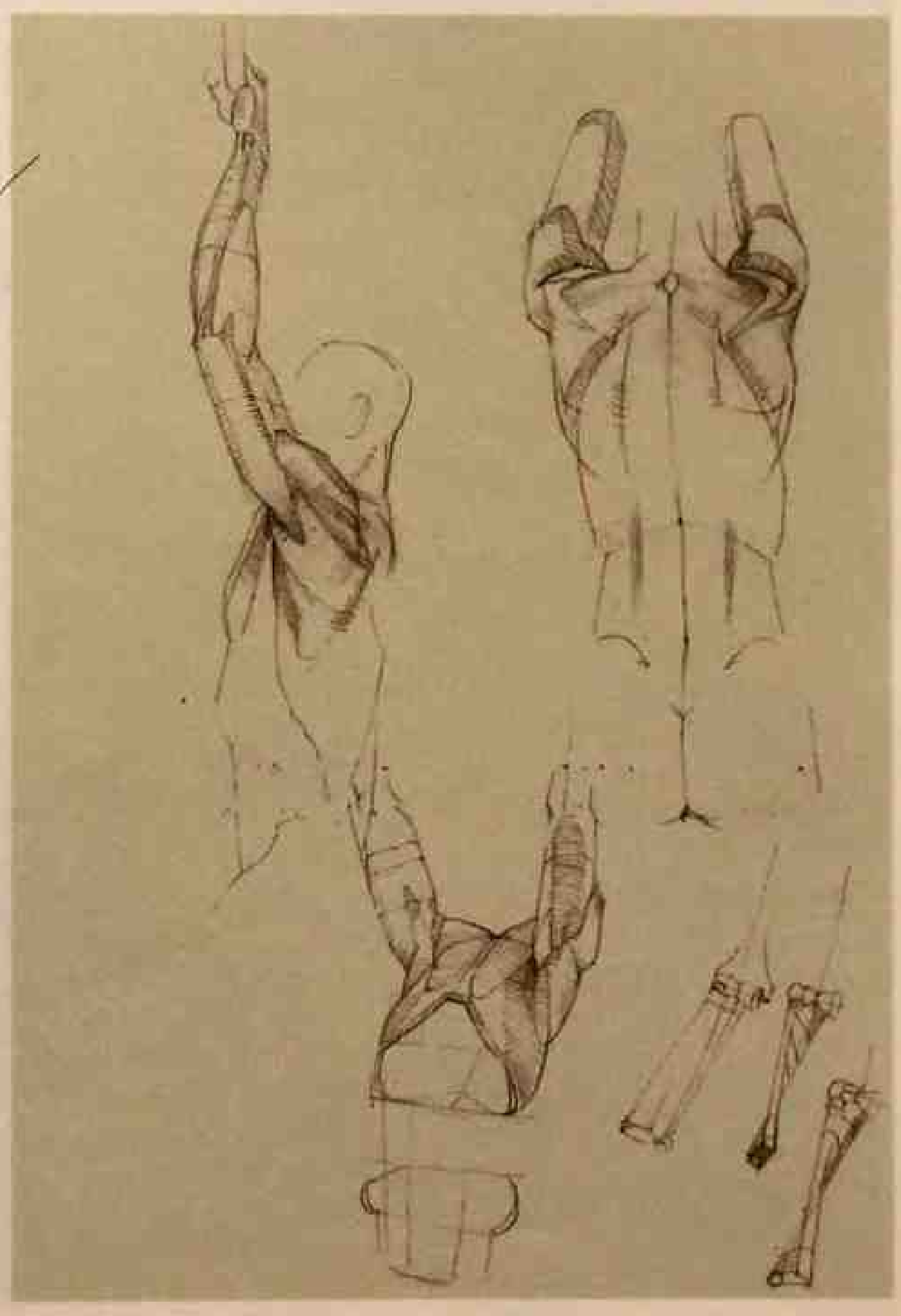


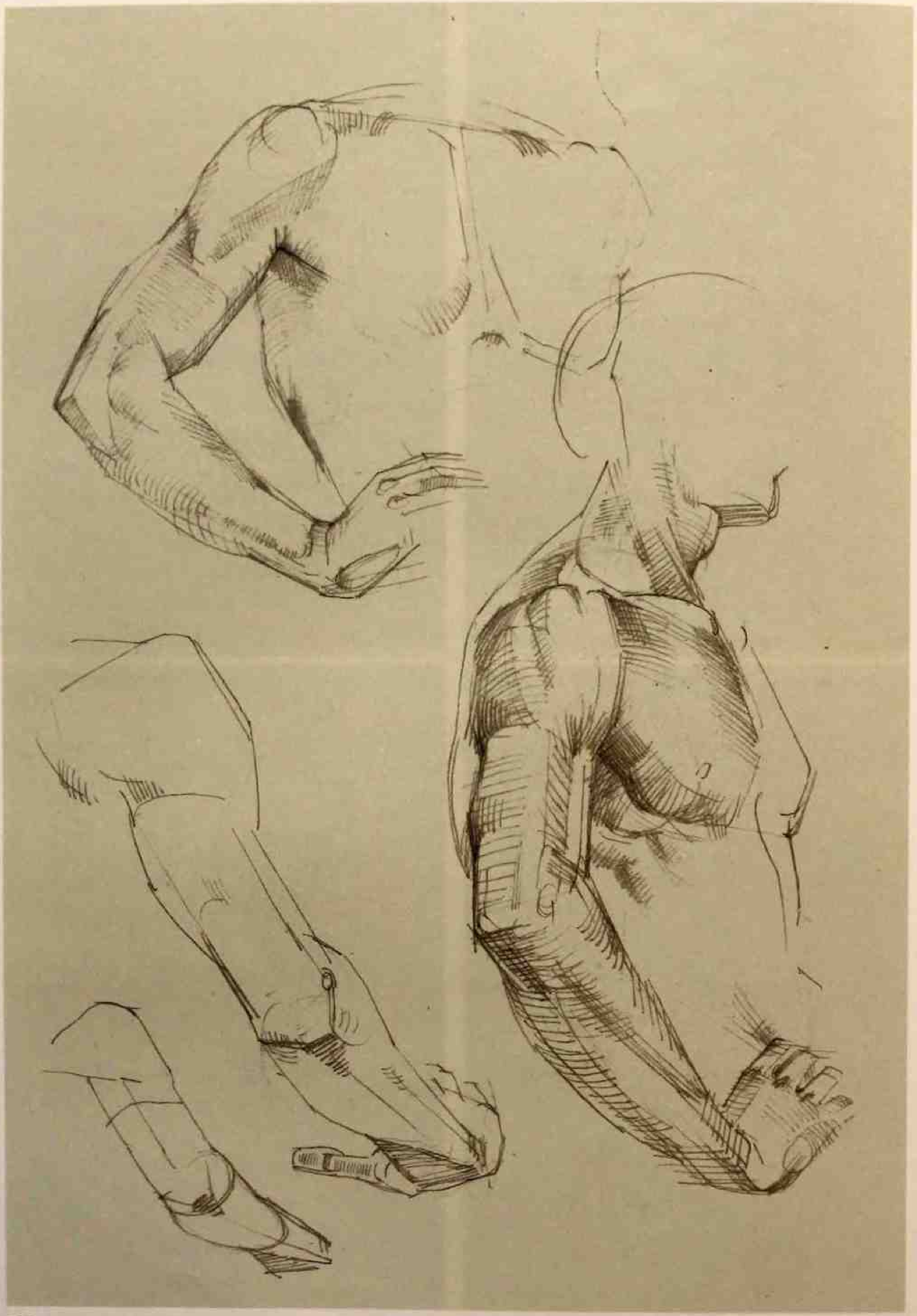
Плечелучевая
мышца (несущая)
Группа
сгибателей
и разгибателей запястья

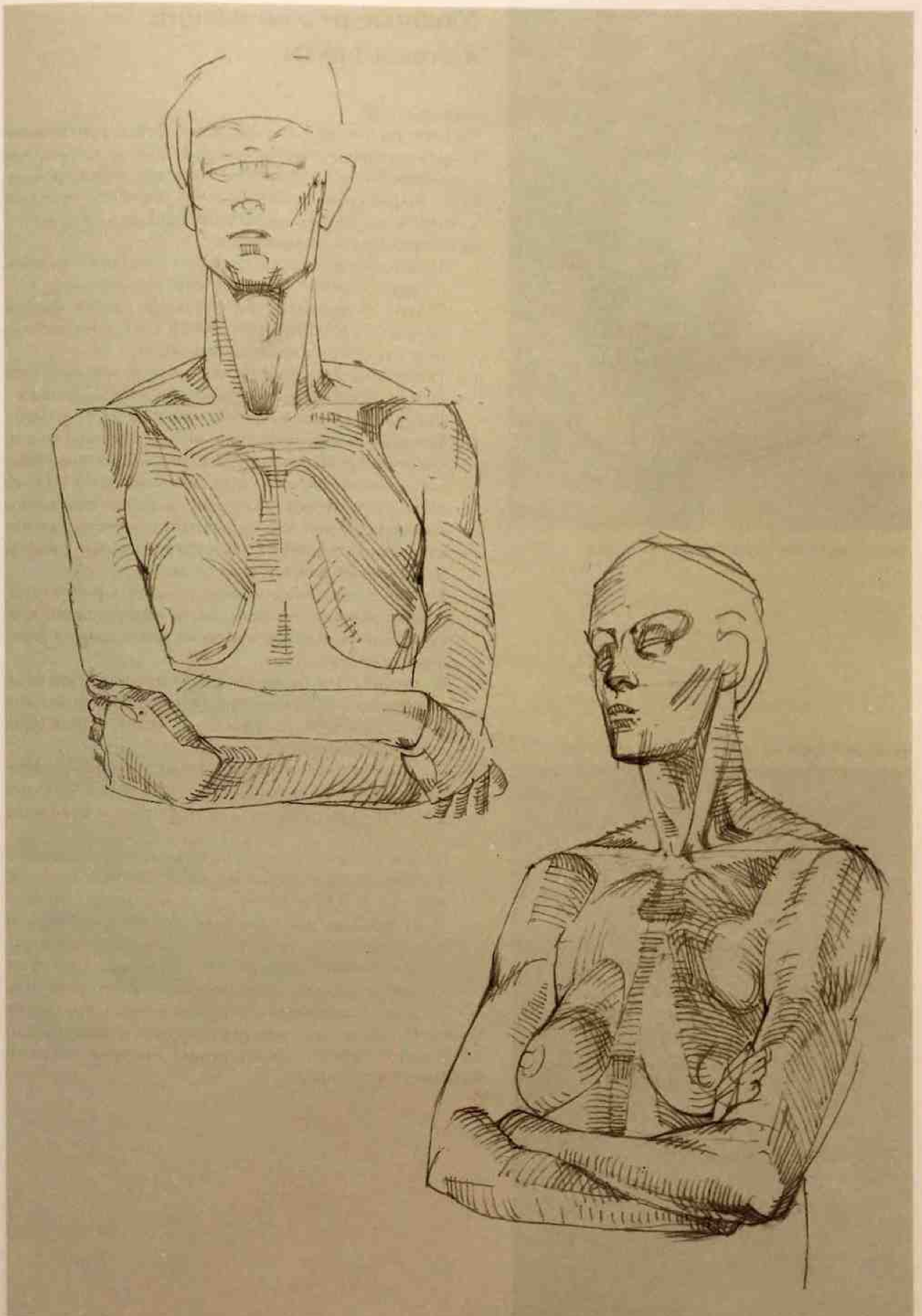












Андреа дель Сарто (1486–1530). Этюды руки

Фердинанд Ягерман (1780–1820). Два этюда руки

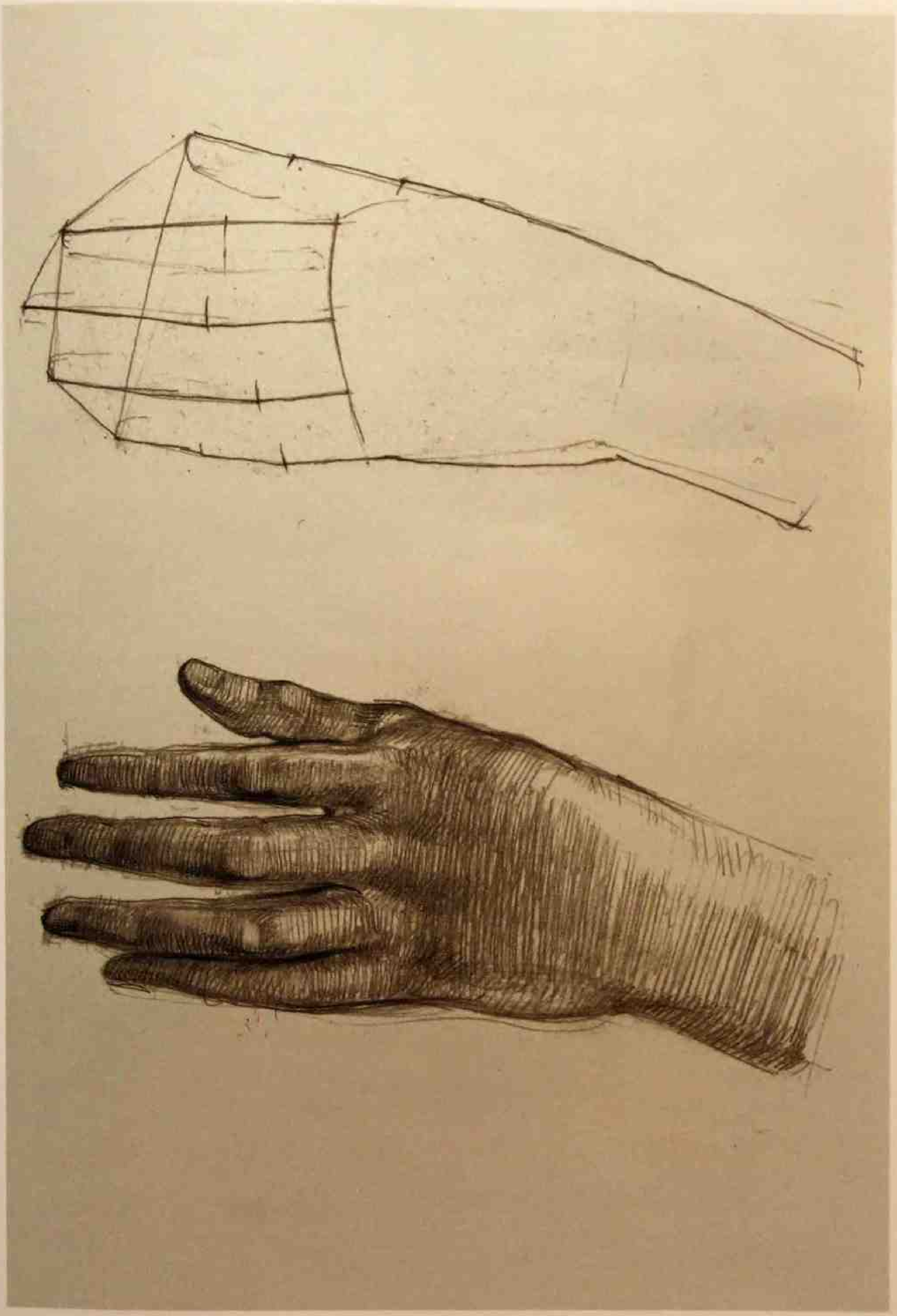
Учебные рекомендации к этюдам руки

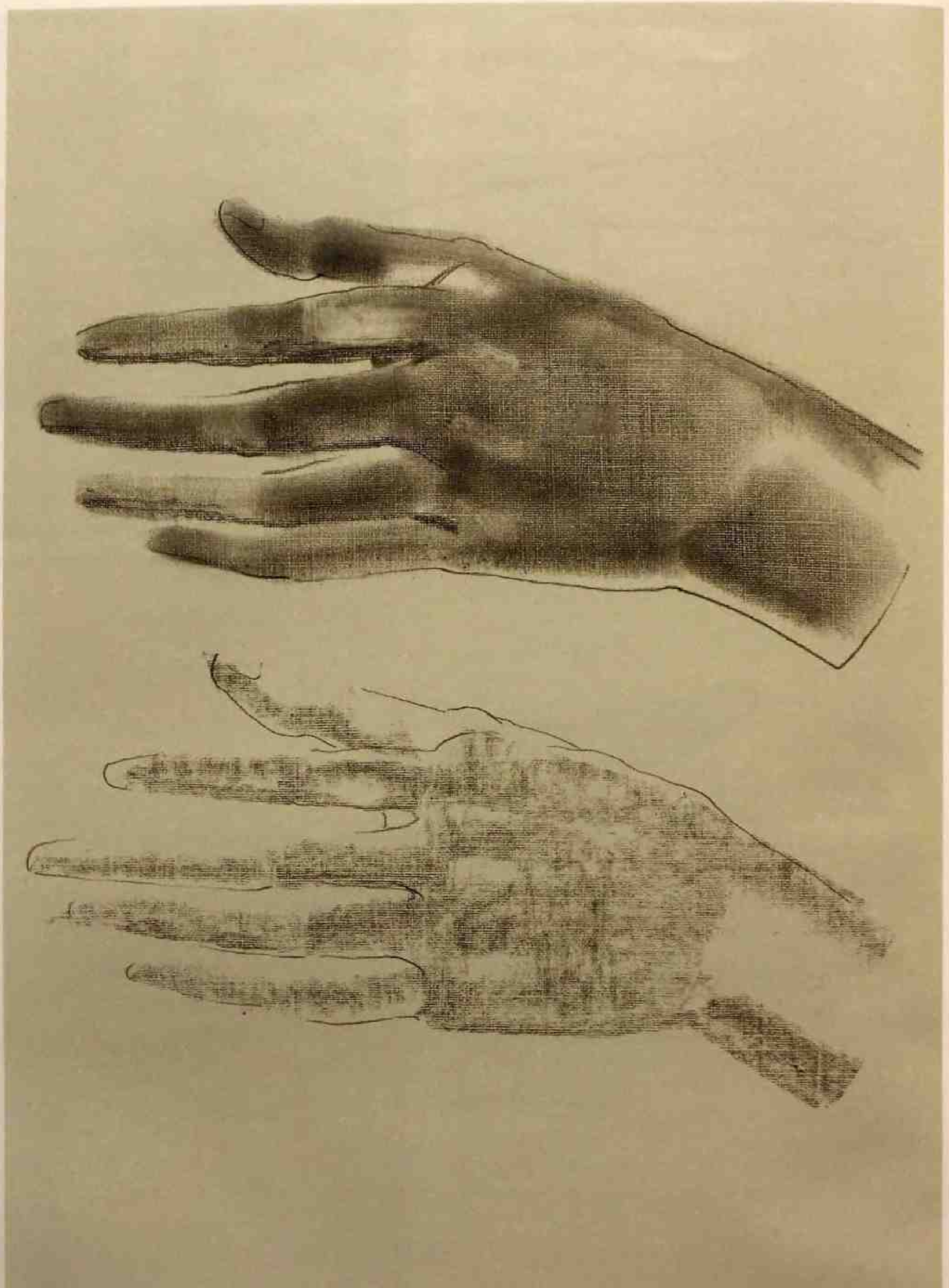
Стр. 191–199

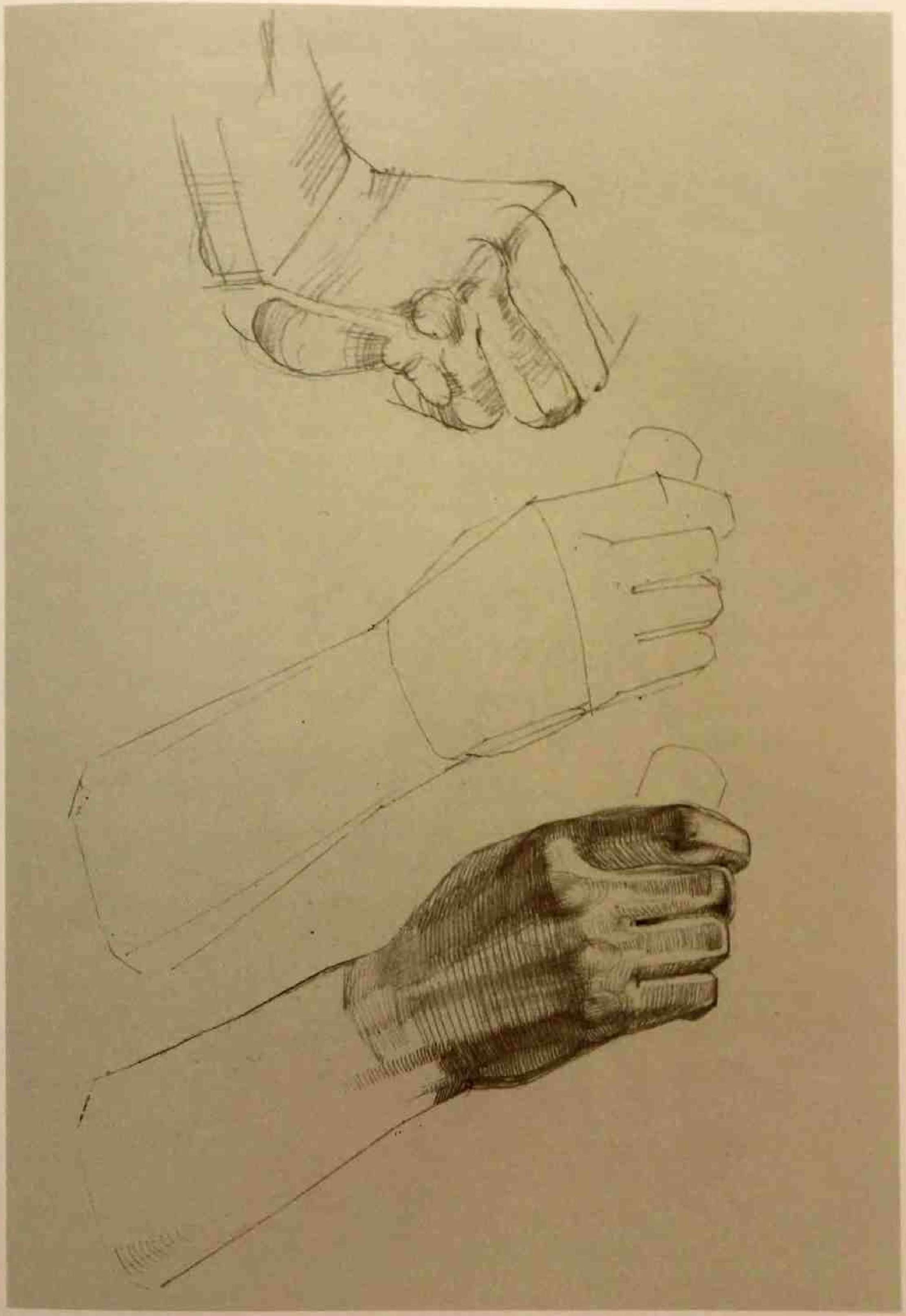
Главное требование к этюду заключается в умении выражать специфику положения руки. Так же, как в случае с изображением лица, особое значение имеет требование к выражению чувств, мыслей и жестов, передаче юности и старости, мужского и женского. Эти критерии определяют рисунок руки:

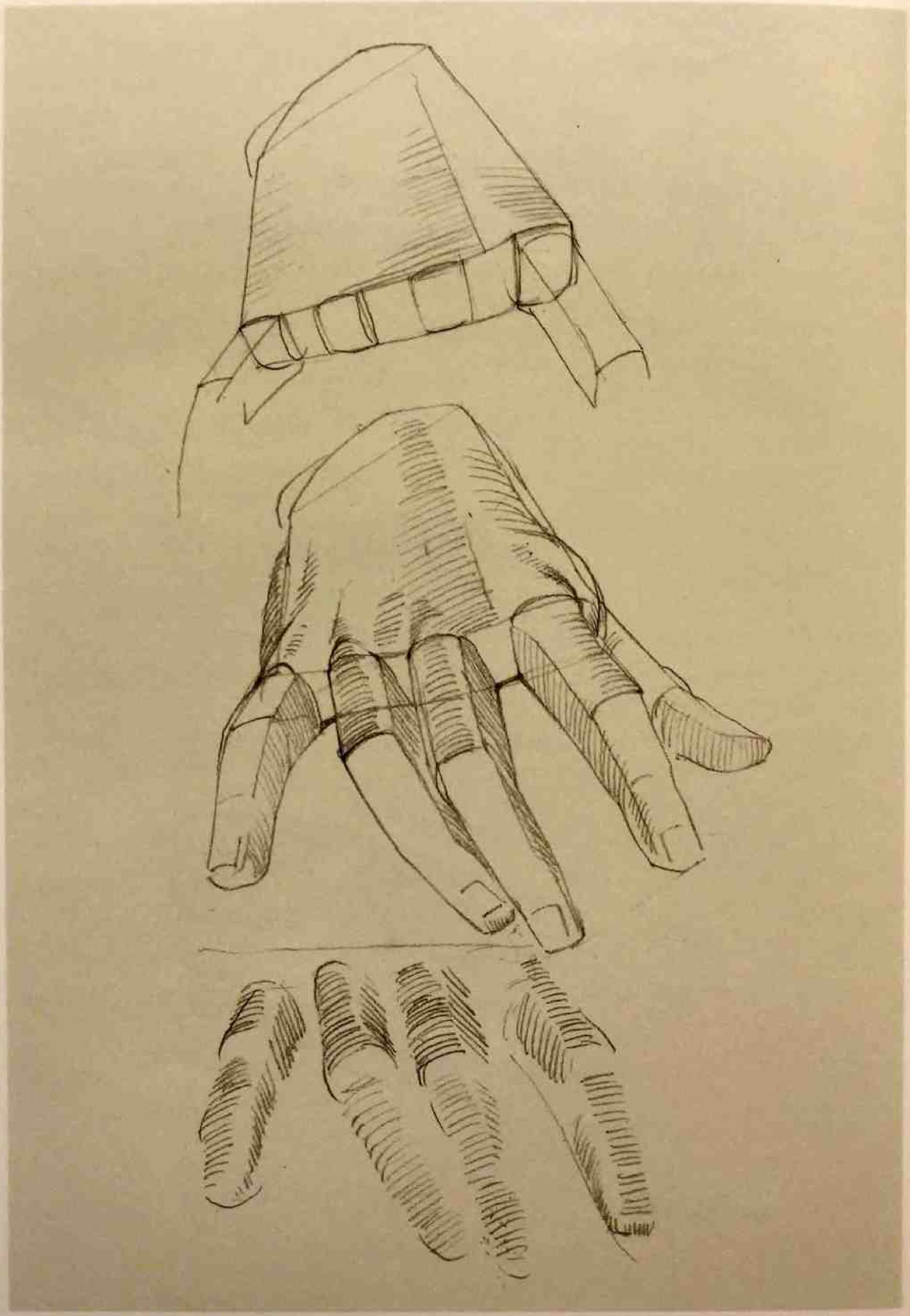
- Начинайте не с частностей или отдельных пальцев, а с пропорций и типа руки (стр. 191, наверху).
- Теперь позвольте себе отразить мягкие формы женской руки (стр. 191, внизу, 192), попытайтесь передать их различными способами.
- Некоторые действия (захват, опора) требуют большей внимательности в рисунке суставов пальцев – находятся ли они в напряжении или нет (стр. 193).
- Каждый палец не только имеет индивидуальную форму, но и обладает собственным пространственным положением – относительно всей ладони (стр. 194). Перед рисунком каждого отдельного пальца уточните, как он выходит из объема ладони, как взаимодействуют пространственные ракурсы и положение пальцев (стр. 182).
- Только тогда можно можно дополнять рисунок индивидуальными чертами, когда при создании конструкции выполнена вся последовательность рабочих шагов (стр. 195).
- К первым рабочим шагам относится схватывание формы в комплексе контуров изображения (стр. 196, наверху), а также функции и пространственное решение (стр. 196).
- Сложность пространства и функциональности преодолеваются здесь с помощью упрощений, которые основаны на согласованности формы в комплексе (стр. 197).
- Этюды жестов руки и их символическое содержание – это вопрос не только связи рисунка с натурой, но и силы воображения. Поэтому нужно браться за материалы, которые будут быстро следовать за идеей, как, например, импровизированная «живопись пальцами» графитной пылью (стр. 198), формы, возникающие «под диктовку» кисти (стр. 199, b, c), или комбинации акварели и пера (стр. 199, a).

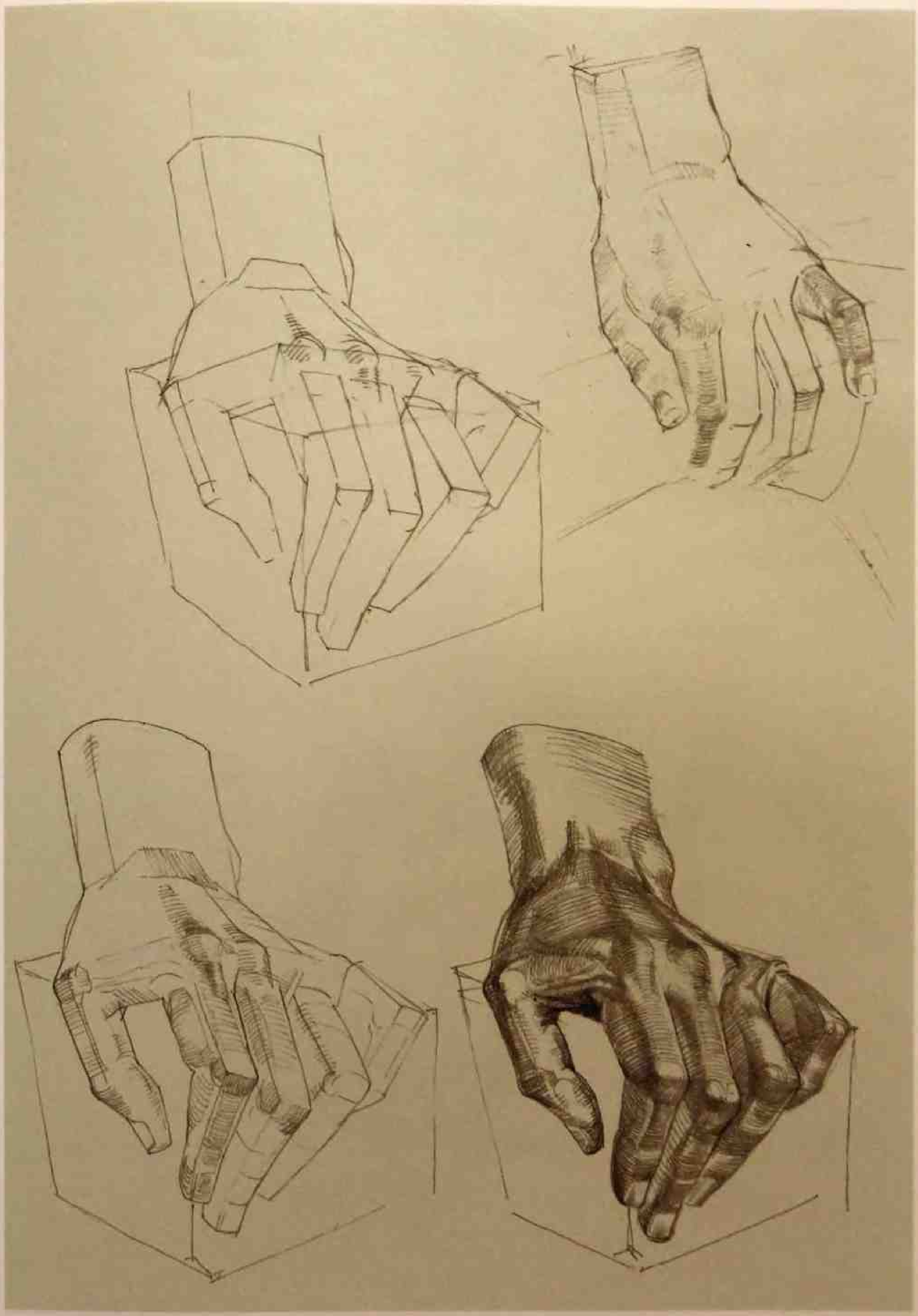
Освоение таких приемов рисования – только начало в обучении. «Ничто не устаревает быстрее слишком нового» (Карл Хофер).

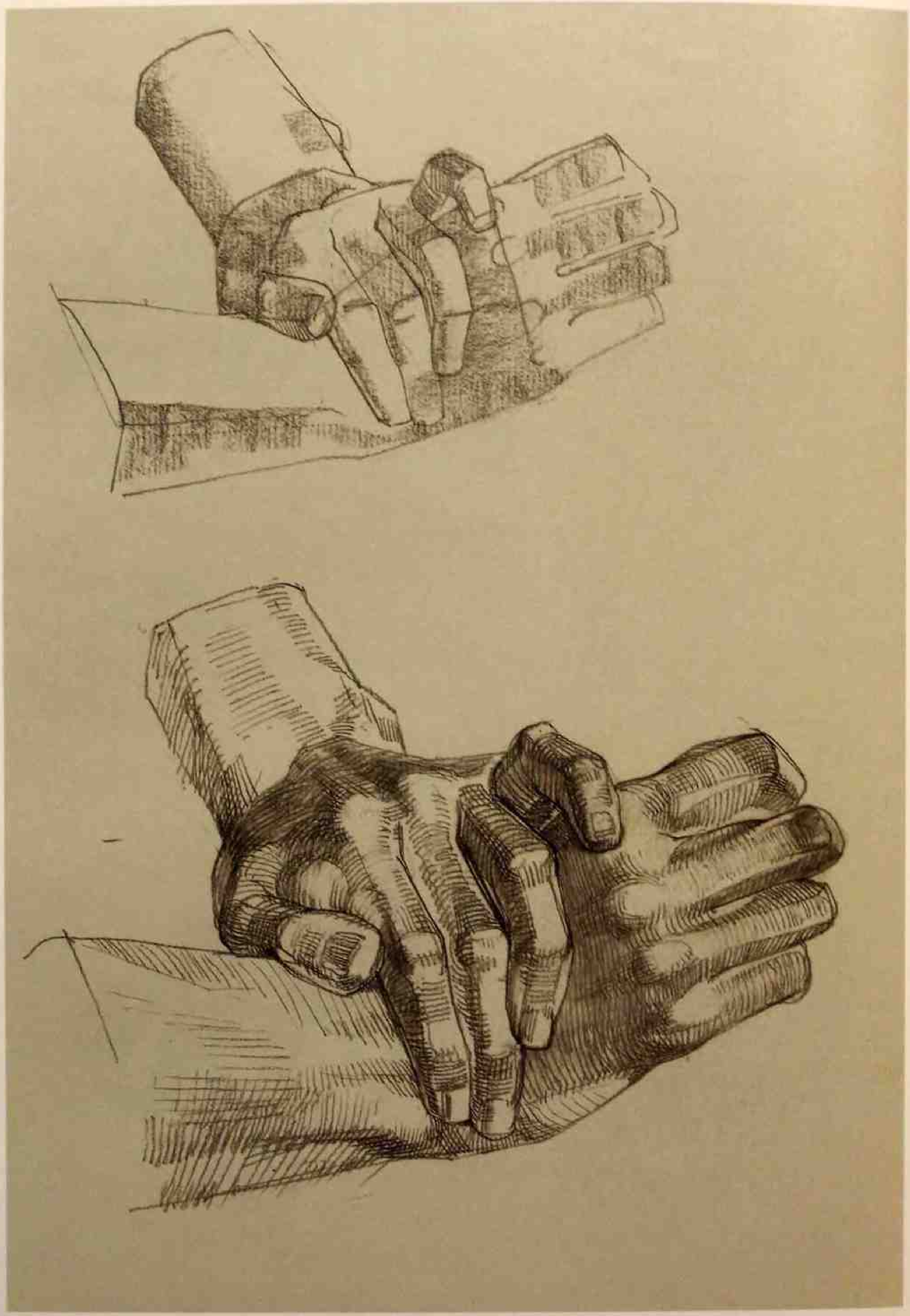


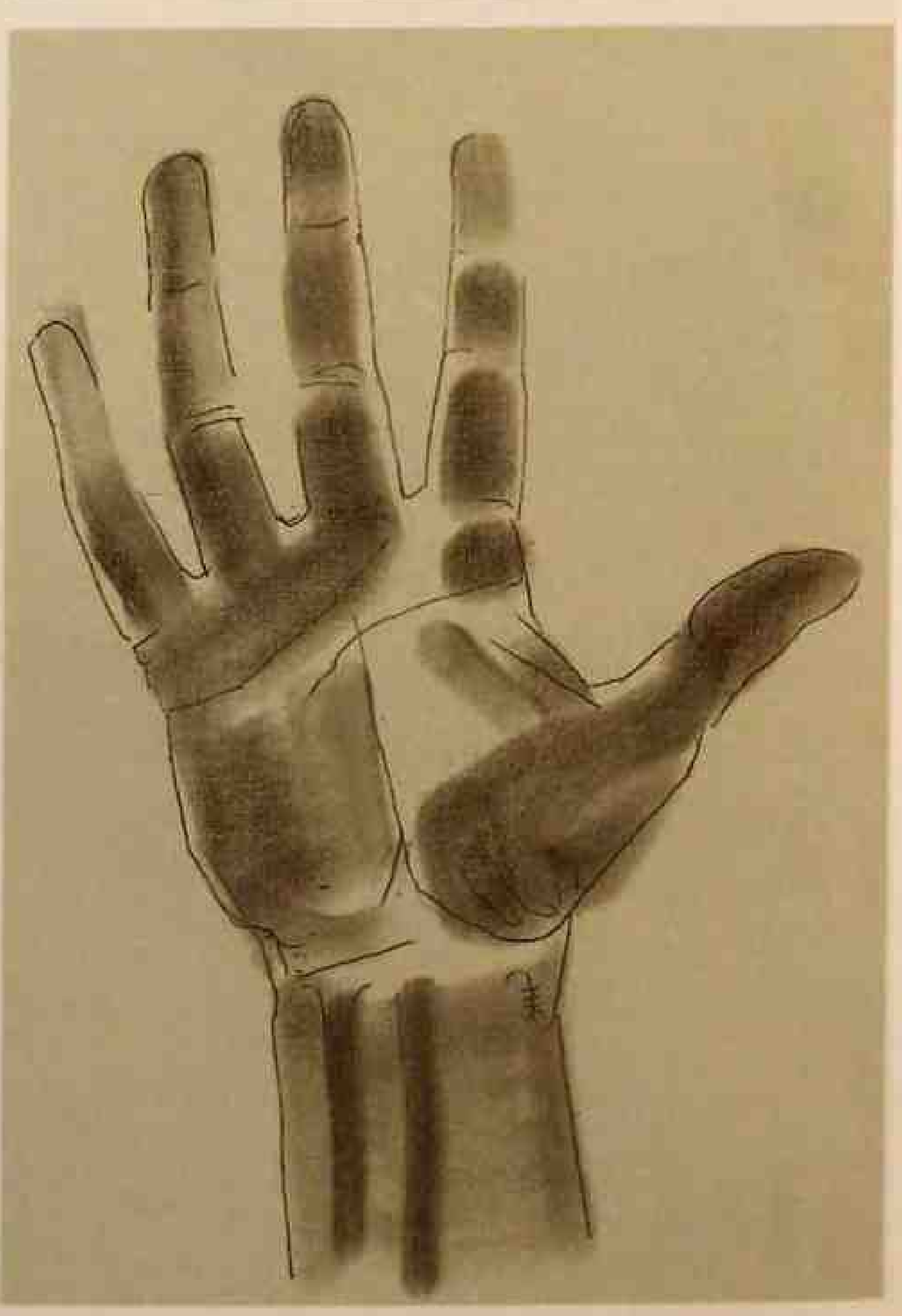




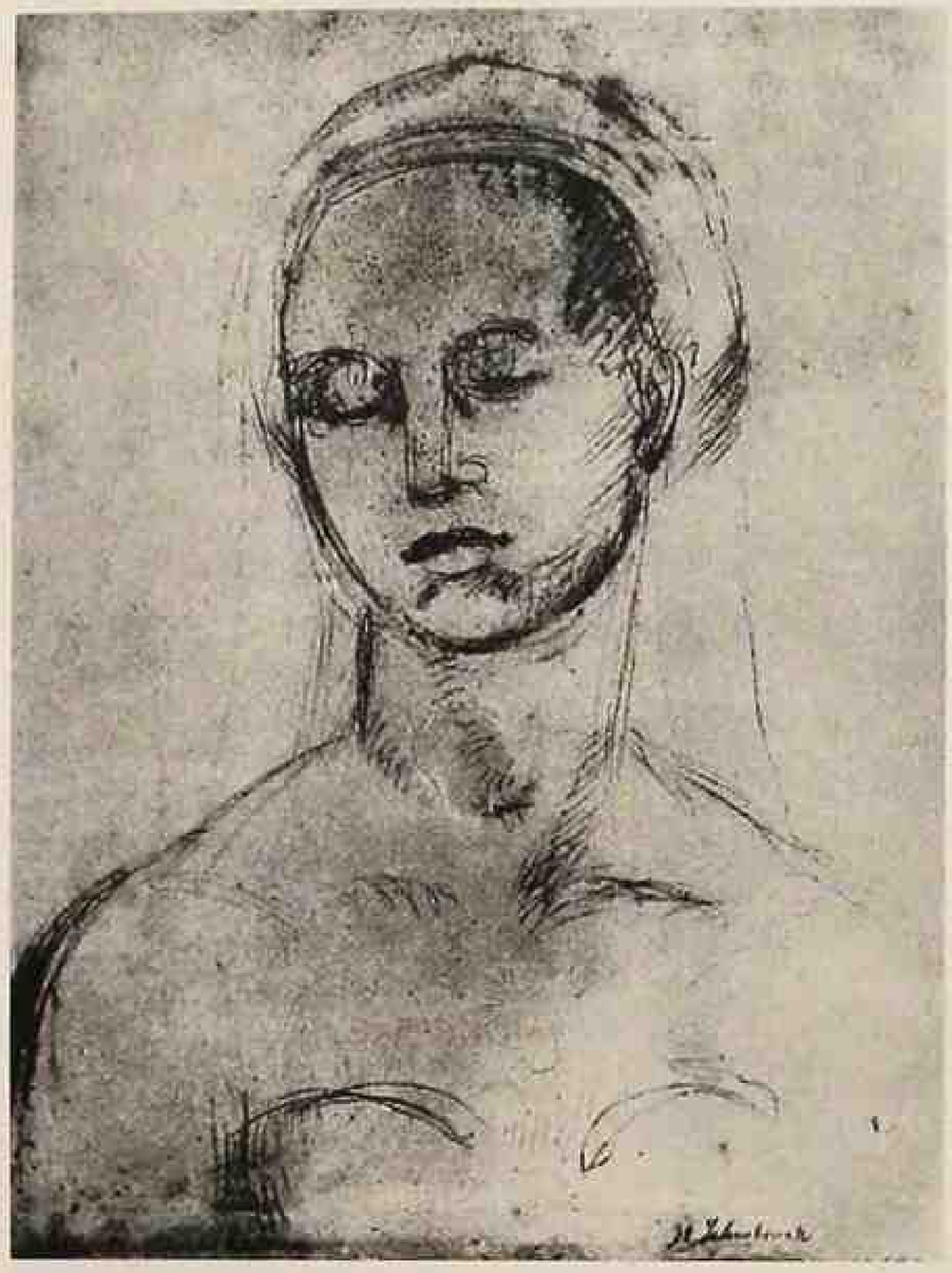








Голова и шея



Вильгельм Лембрук (1881–1919). Голова женщины

Кете Кольвиц (1867–1945). Автопортрет анфас, 1937

Элементарные пропорции головы во фронтальном виде

Пропорции разных голов имеют между собой много общих черт. Определенное сходство указывает на следующее:

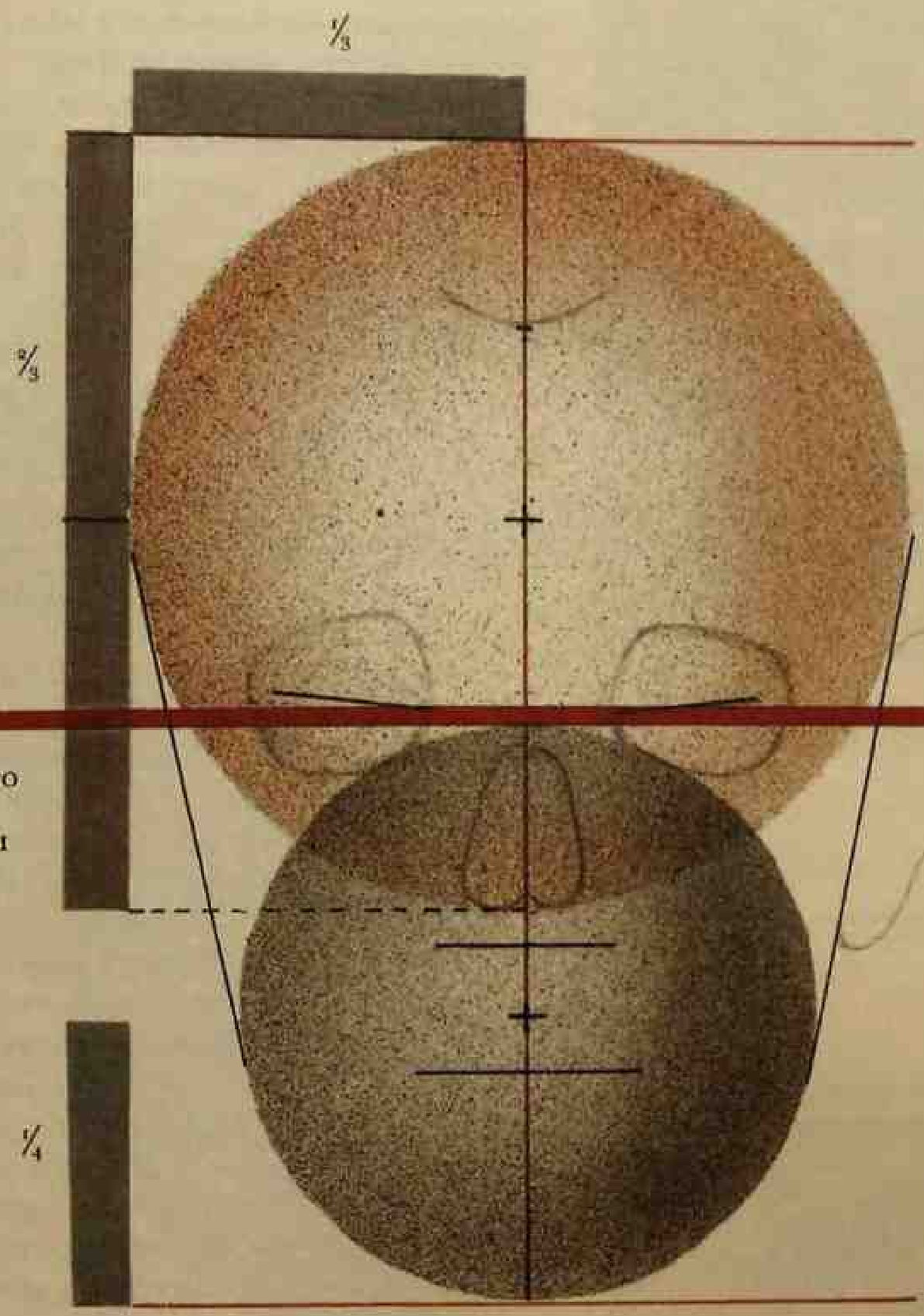
- В середине отрезка от темени до кончика подбородка расположена делящая голову надвое ось глаз (выделенный красный).
- Основная масса мозговой части черепа (красная тонировка) практически соответствует кругу, середина которого лежит в верхней трети отрезка от темени до кончика подбородка. Круг пересекает центральную ось, таким образом, при 2/3 ВГ в высоту носовой ости = горизонтальное основание черепа.
- Большая часть опорной функции лицевой части черепа находится в нижней части лица (зеленоватая тонировка), в нижней половине отрезка оси от глаз до кончика подбородка (его середина находится в 1/4 ВГ).
- Мозговая и лицевая части черепа пересекаются таким образом, чтобы во фронтальном ракурсе соответствовать естественному положению вещей.
- Мягкий нос с его кончиком расположен немного ниже носовой ости.
- Положение рта всегда выше середины отрезка от кончика носа до кончика подбородка.
- Длина уха идентична длине и положению носа.
- Линия волос находится в верхней половине круга лицевого черепа (в самой верхней, шестой части).

Таковы деления высот головы. Ширины таковы:

- самая большая ширина головы (красный круг) = 2/3 ВГ;
- длина линии век – примерно пятая часть длины оси глаз;
- пространство между глазами (от одного внутреннего угла глаз к другому) примерно соответствует длине одного века = пятая часть оси глаз;
- ширина обеих внешних частей крыльев носа примерно равна пространству между глазами; ширина рта больше, чем пространство между глазами.

Пунктирная линия слева оптически повторяет сделанные наблюдения: 2/3 ВГ для высоты и ширины лицевого черепа, серая полоса соответствует нижней четверти головы, как радиус лицевого черепа.

Данные о пропорциях (как и об овальной форме головы) – это общие нормативные данные, которые в каждом индивидуальном случае могут варьироваться.


1/3
2/3
Центр окружности мозгового черепа
M
Самое глубокое место основания черепа = высота носовой ости
Центр окружности лицевого черепа
1/4
Макушка
Линия волос
Ось глаз
Носовая ость
Кончик носа
Ротовая щель
Кончик подбородка

Хубертус Гибе (род. 1953). Автопортрет, 1978

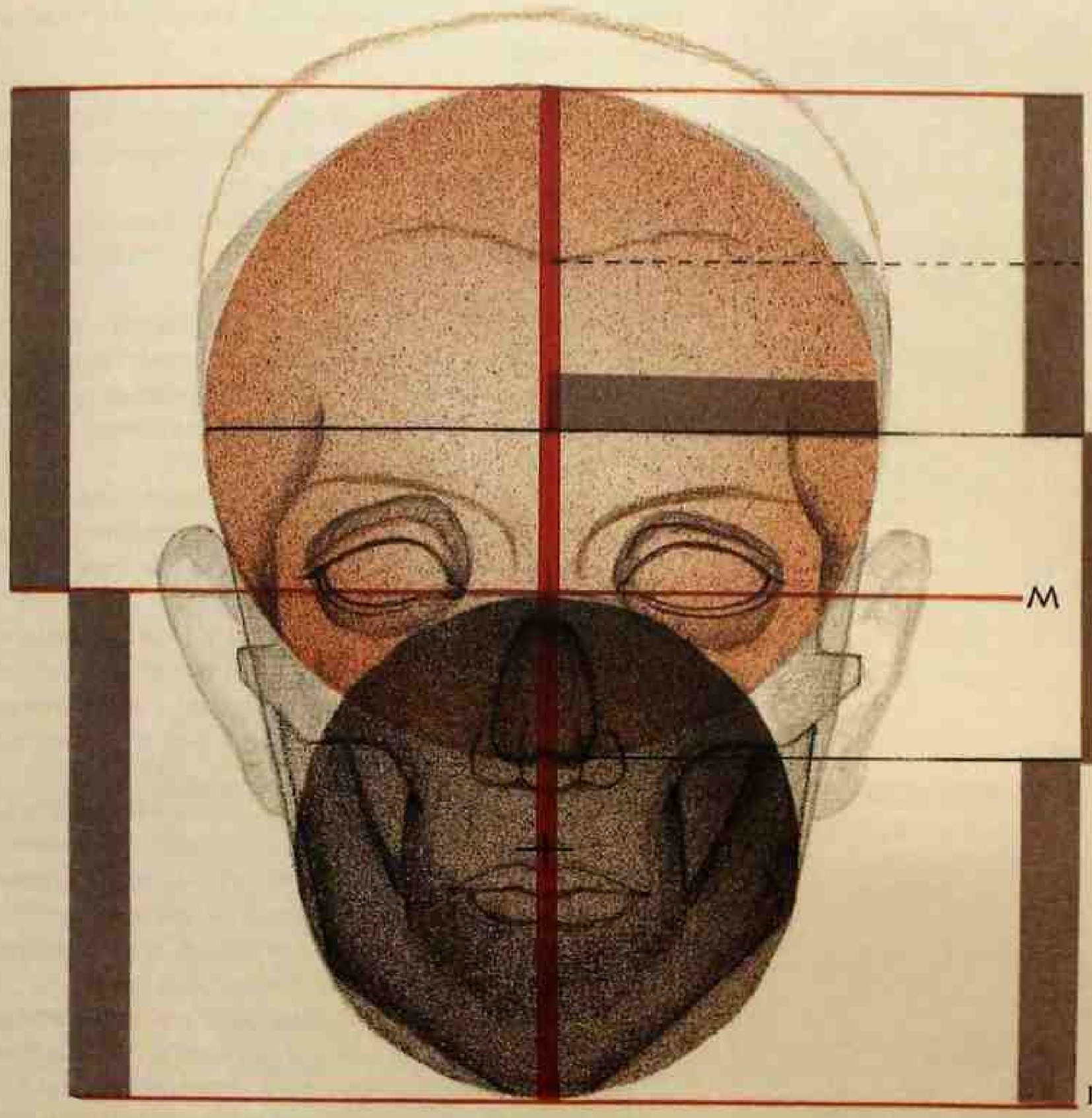
Макс Бекман (1884-1950). Автопортрет, 1901

Единство пропорций головы и конструкции черепа, фронтально

Представленные в схеме на стр. 201 пропорции взаимодействуют с конструктивным построением черепа. Образуемые им большие и малые формы сильно влияют на пластику живой головы:

- Мозговой отдел черепа, занимающий две трети общей высоты, – это в значительной степени закрытая, защищенная капсула, которая отступает от округлой основной формы спереди и образует особые акценты (см. дополнительную серую штриховку).
- Лицевой отдел черепа выстраивает лицо изнутри, вмещает в себя органы чувств – глаза и нос, образует жевательный аппарат и полость рта.
- Возникающее в лицевом черепе жевательное усилие переходит на мозговой отдел черепа посредством среднего контрфорса (контрфорс носа – нижней челюсти), горизонтально изменяет направление от челюсти по сторонам носового туннеля в область корня носа на основание черепа.
- На лице граница между лицевым и мозговым отделами черепа находится в области высоты надбровной дуги. Самое глубокое место горизонтального основания черепа (см. также схемы на стр. 211, a, b) почти совпадает с носовой остью и отверстием слухового прохода.
- Жевательное усилие с помощью находящихся по бокам лица восходящих ветвей нижней челюсти переносится на находящуюся с ними в формальном и функциональном взаимодействии височную часть.
- Выступающие из среднего контрфорса на высоте носовой ости скуловые кости, с одной стороны, образуют нижнее обрамление глазницы, с другой стороны, горизонтально выступающую опору для истока жевательной мышцы.
- Посредством прикрепления костистой «ручки» к скуловой кости, скуловой дуге, возникает выходящая из скуловой кости боковая форма, идущая от отверстия слухового прохода.
- Костистая овальная поверхность направленного вниз лицевого отдела черепа ограничивается кончиком подбородка и боковым углом нижней челюсти.
- Внутренний угол глаза лежит на оси глаз, внешний угол – немного ниже ее.

Рисунок черепа (схема на стр. 223–225) должен строится конструктивно и архитектурно. Плоскостными этюдами головы можно заниматься уже после исследования пропорций.


Макушка
Линия волос
Середина мозгового черепа
Ось глаз = середина
Носовая ость
Ротовая щель
Кончик подбородка

Джакомо Манцу (род. 1908). Портрет Инге, 1952

Йозеф Хегенбарт (1884–1962). Старуха. Начало 1930-х гг.

Исследование пропорций головы анфас и учебные рекомендации

Стр. 205–209

Не нужно исследовать всю анатомию черепа, головы и его частей, чтобы отважиться на плоскостные этюды головы анфас.

Здесь даются некоторые указания:

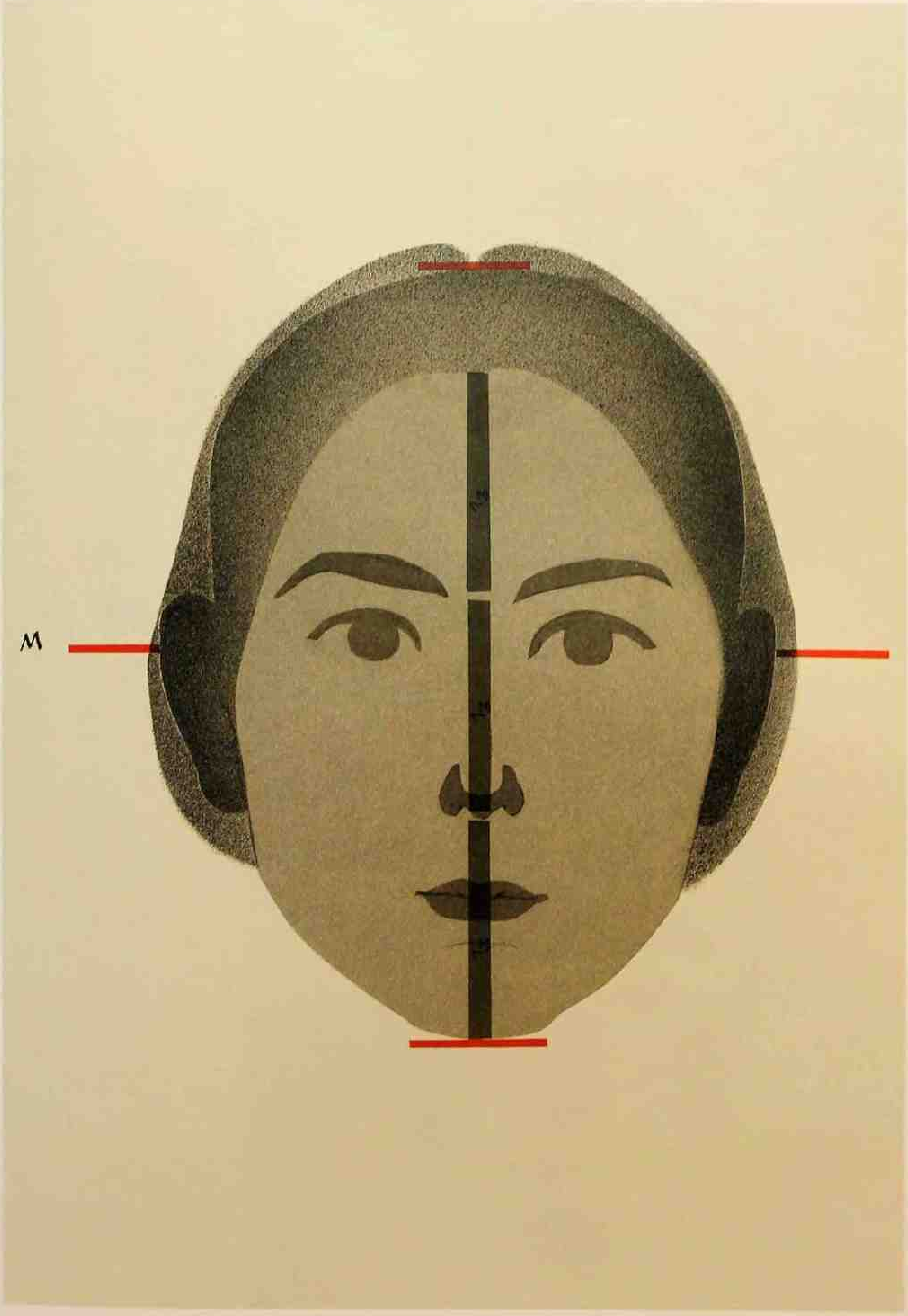
- В первую очередь идите от линии симметрии головы и ограничьте ее высотой черепа и кончиком подбородка (красные отрезки).
- Обозначьте ось глаз как середину головы.
- Нанесите линию роста волос, равную верхней 1/6 ВГ.
- Возникающая таким образом высота лица снова возвращает нас к делению на три части: верхняя треть (линия волос – брови), средняя треть (брови – кончик носа), нижняя треть (кончик носа – кончик подбородка).

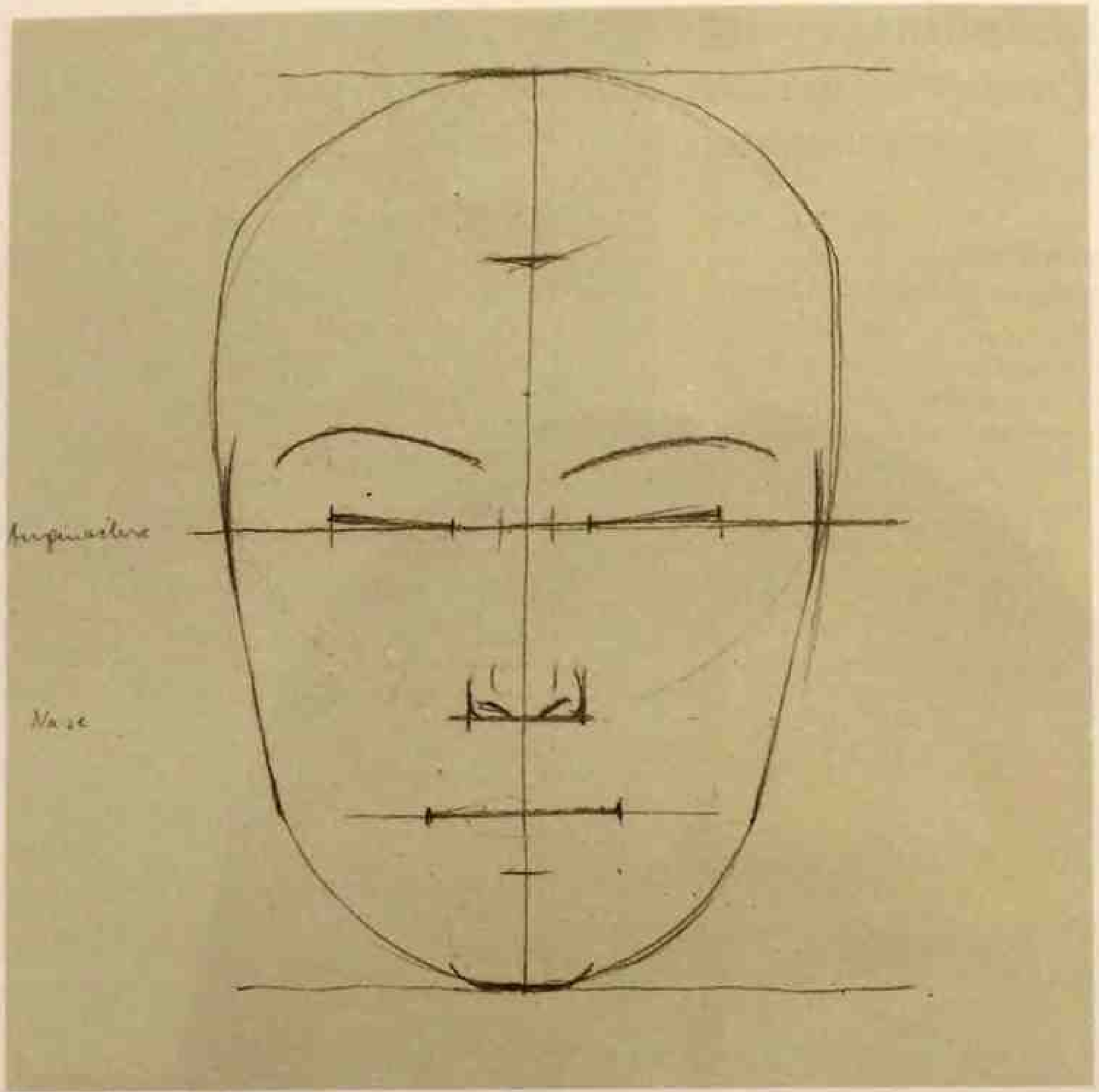
Волосы – это дополнительная форма на макушке.

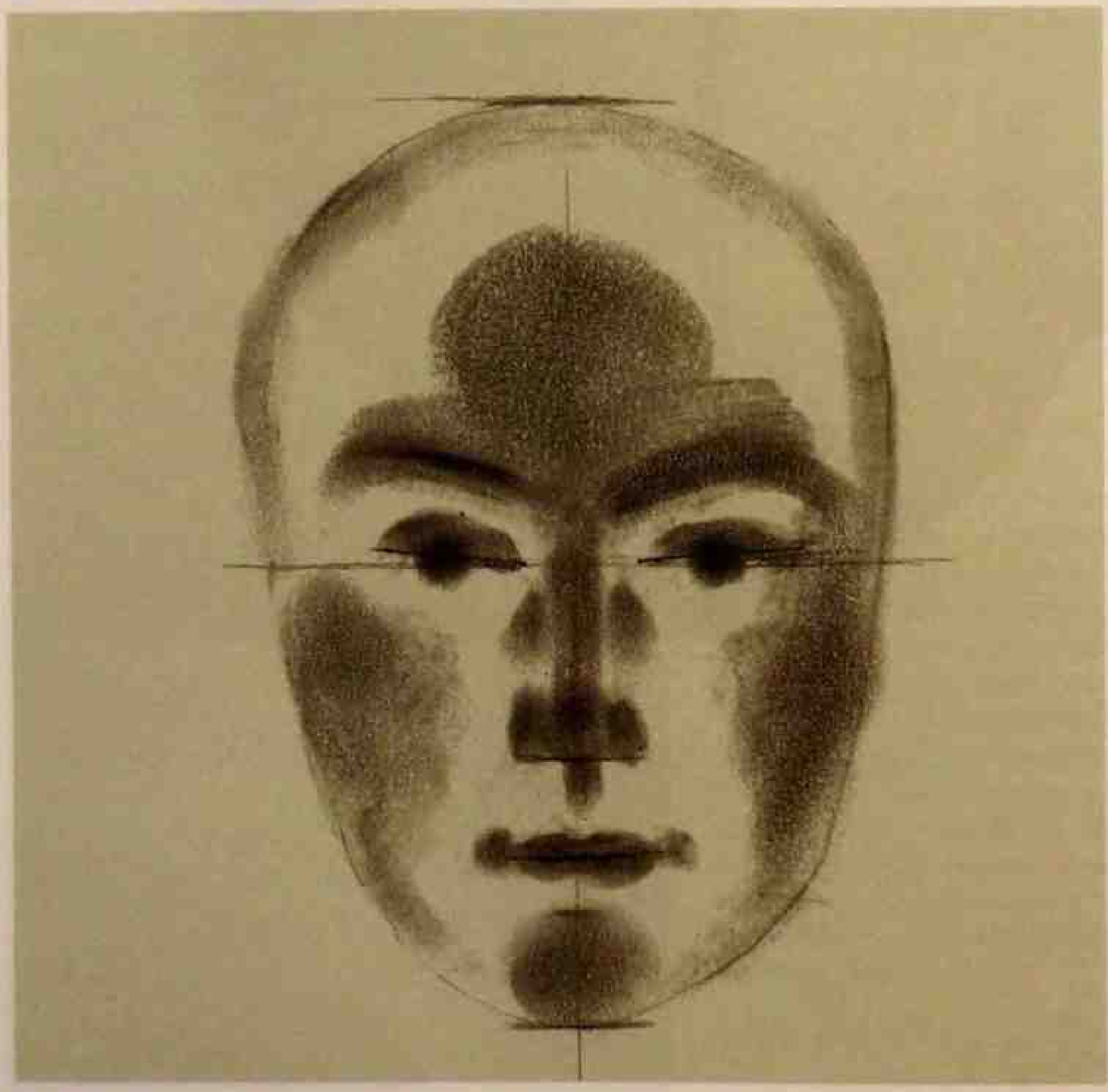
Учебные рекомендации: начните с устройства пропорционального каркаса с членением высоты и ширины (стр. 206, a). Второй рабочий шаг:

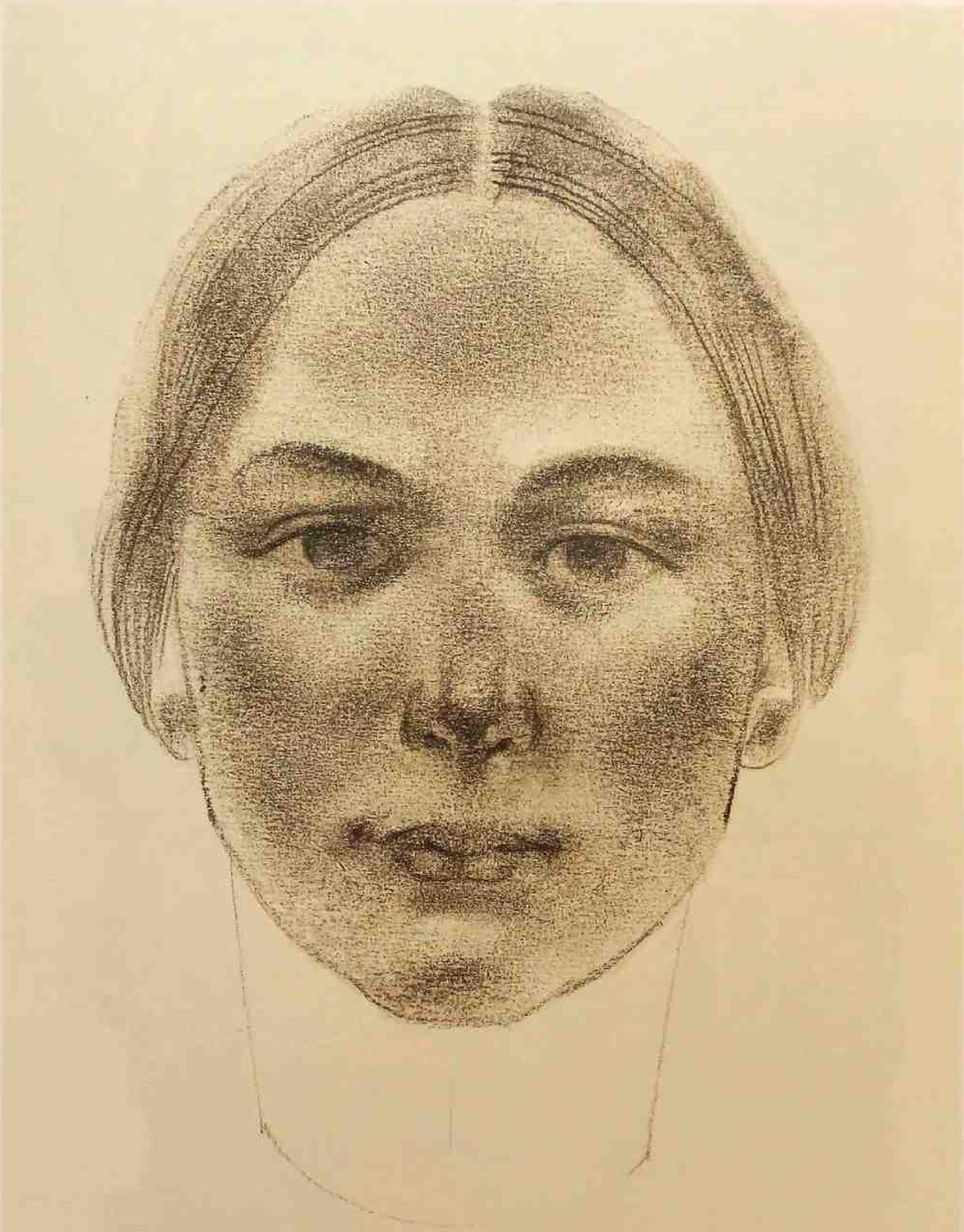
- Легко и с удовольствием подойдите к тому, чтобы непринужденно построить каркас из дидактически оцениваемых вертикальных и горизонтальных форм (без оглядки на анатомию), и опустите палец в графитную пыль (стр. 206, b).
- Потом работайте этим минимальным средством с членением головы так, чтобы имеющиеся отдельные формы врастали друг в друга с помощью подчеркнутых соединений, причем необходимо следить за согласованием высот и глубин (продолжение «живописи пальцами», стр. 207).
- Порадуйте себя переменами в технике (например, восковым карандашом). Подход к построению остается тем же. Конечно, наклон головы в сторону требует также наклона всей осевой конструкции (стр. 208).
- Переходите к кисти и займитесь оценкой расстояний. Наметьте только макушку, кончик подбородка и ось глаз. Затем нанесите – без предварительного наброска – простейшие членимые формы лица и его обрамление волосами. Избегайте любой вещественной структуры (стр. 209, a).
- Постарайтесь освободиться от последних указателей пропорций и перепроверьте все еще раз. «Рисование пальцами» графитной пылью требует очень простых формулировок, которые не обязательно прорабатывать в дальнейшем (стр. 209, b).

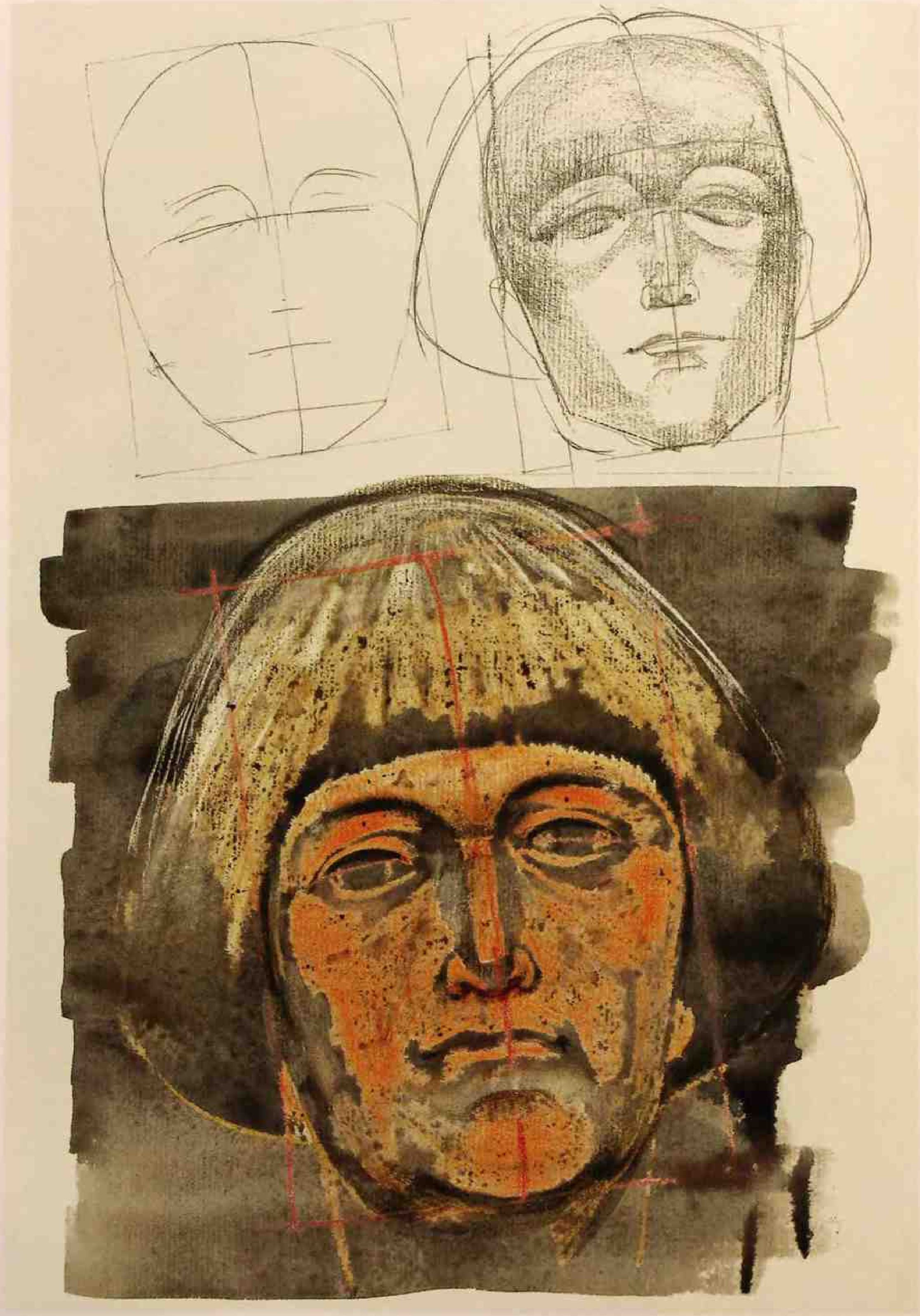
Удивительно, как одно только знание о существовании середины головы в виде оси глаз помогает при написании этюда головы. Из дальнейших определений пропорций можно передать индивидуальное строение лица человека.

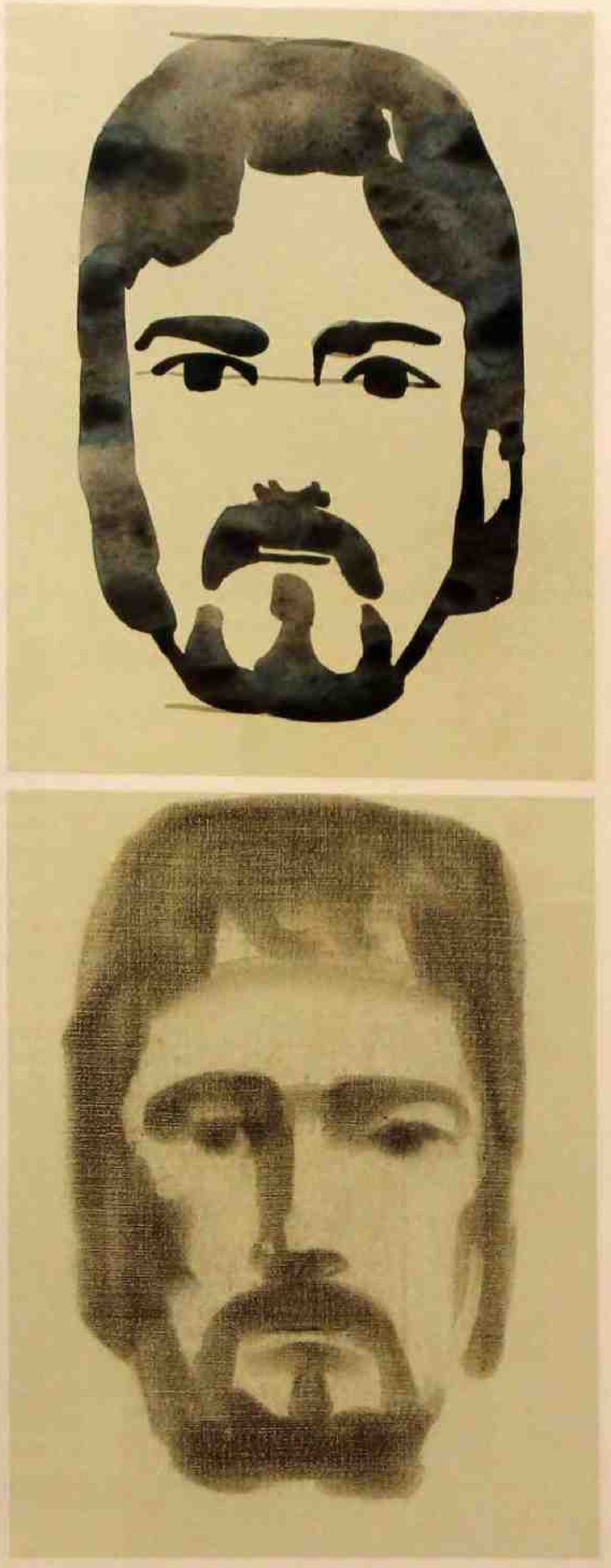

M

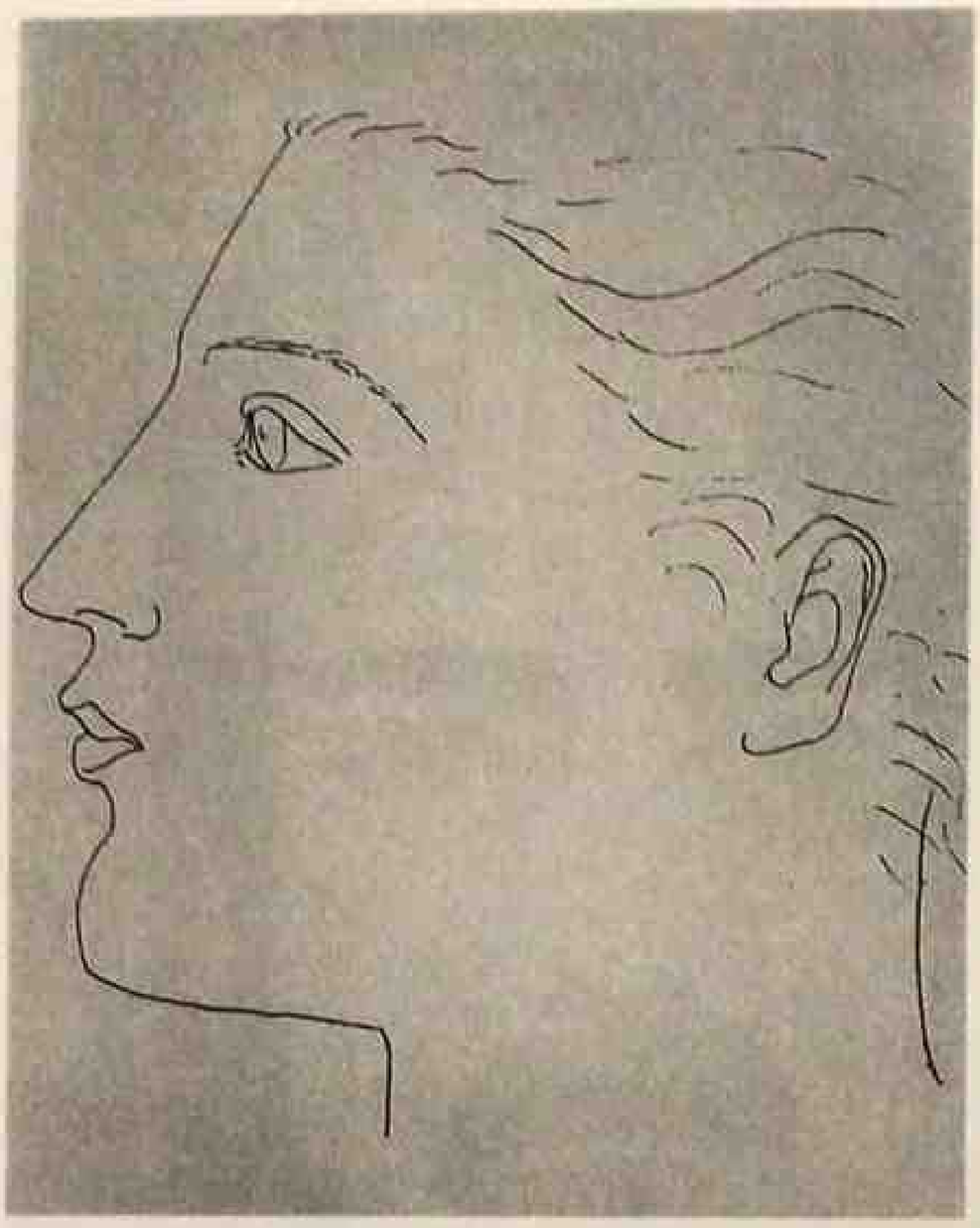

Sourcils
Nez





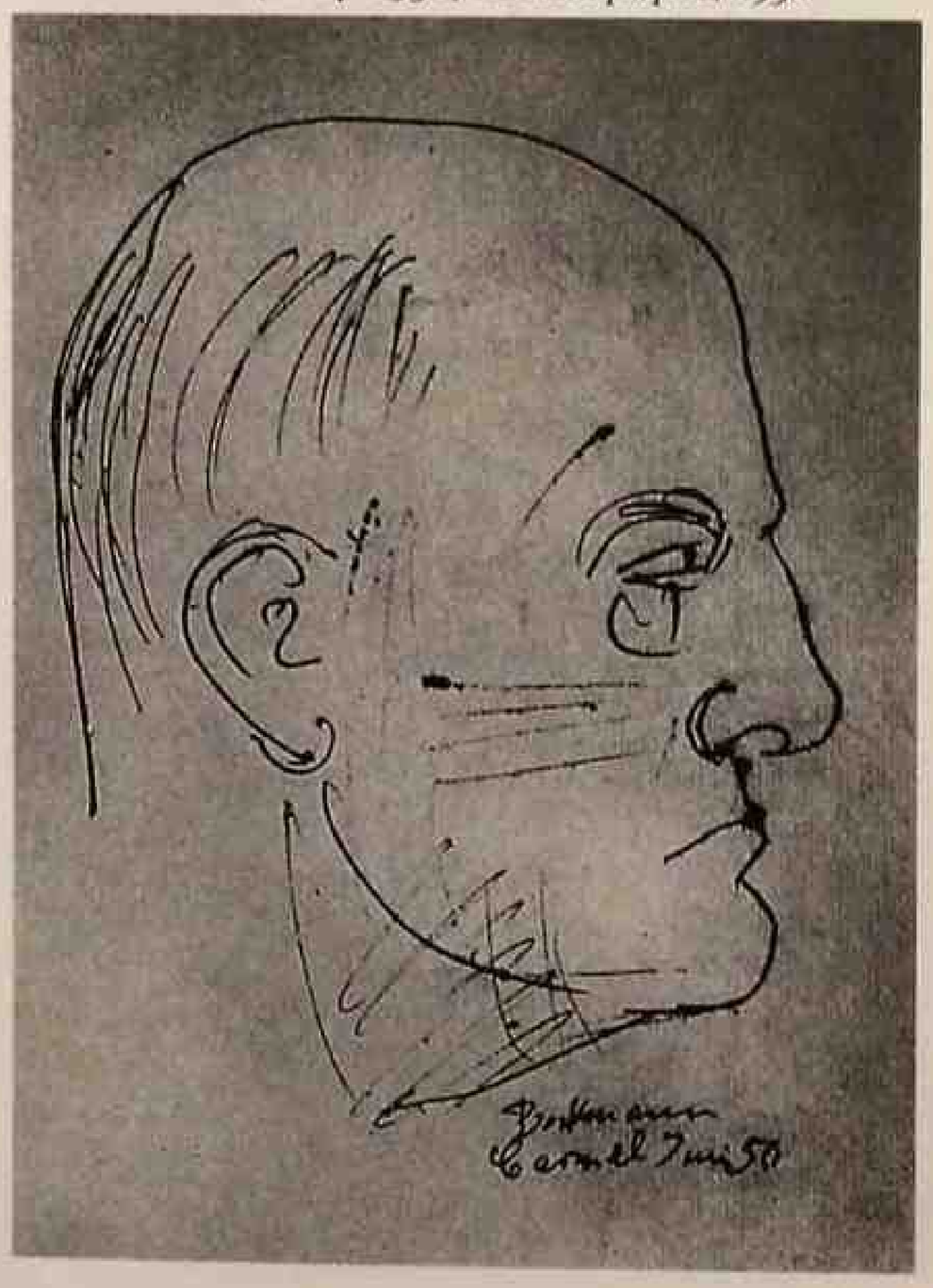






Пабло Пикассо (1881–1973). Голова женщины. В альбоме для эскизов, 1923

Макс Бекманн (1884–1950). Автопортрет, 1950

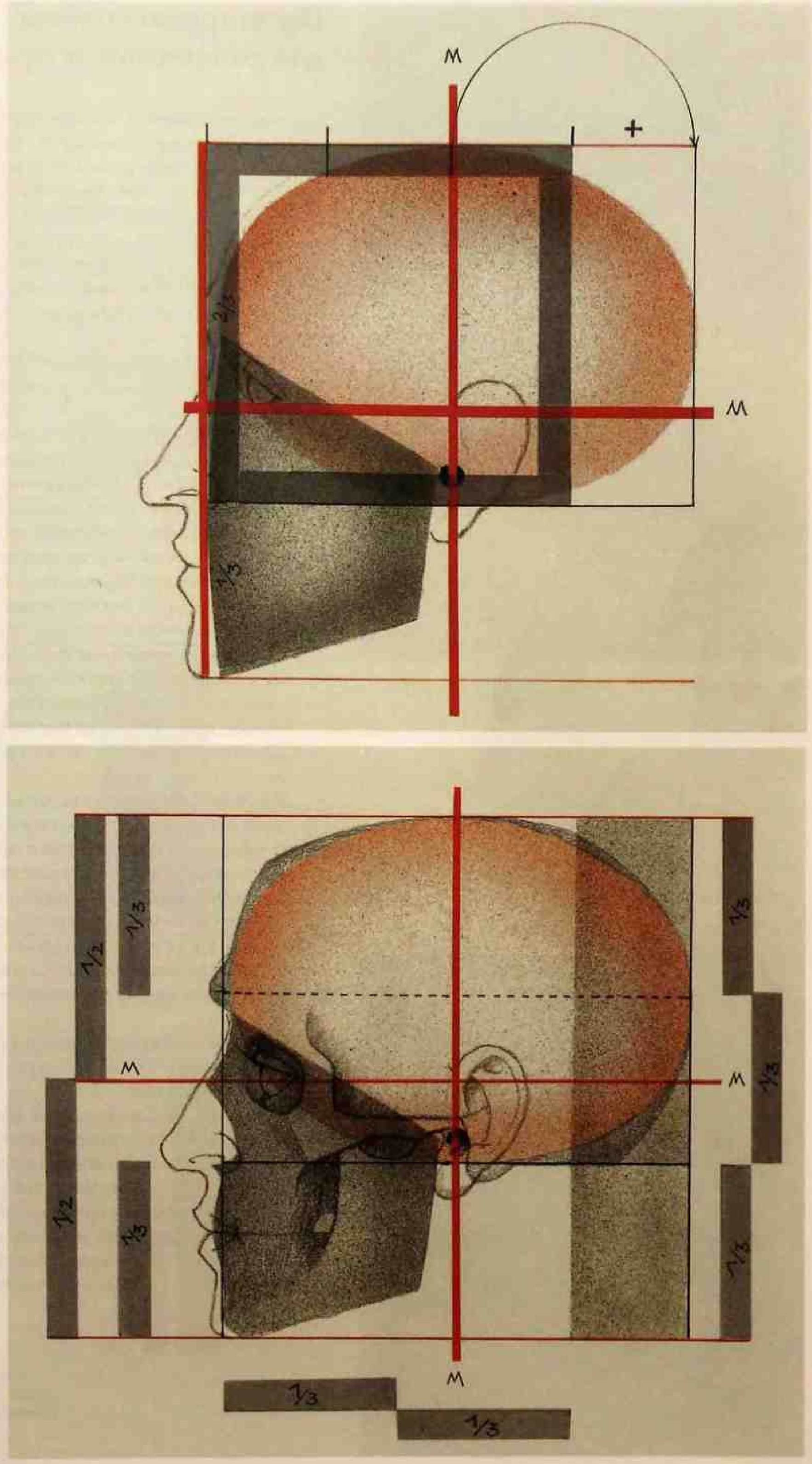


Элементарные пропорции головы в единстве с конструкцией черепа, профиль

Для обеих частей черепа – мозгового и лицевого отделов (красная и зеленая тонировка) – ввиду асимметричной формы профиля следует сделать еще несколько дополнений:

- Основываясь на двух третях расстояния от макушки до ости носа, мы откладываем такое же расстояние в направлении затылка (= серый квадрат). Так как этот отрезок слишком короток для глубины лба – затылка, его необходимо удлинить.
- Верхняя сторона квадрата еще раз делится на три части и еще одна такая треть добавляется в направлении затылка (+). Вместе с этим в виде длинного прямоугольника создается самая черновая, основная форма мозгового черепа.
- В этот прямоугольник вписывается яйцеобразная форма мозгового отдела черепа (схема на стр. 211, a).
- Длинная сторона прямоугольника делится пополам (красная вертикальная линия, которая разрезает отверстие слухового прохода).
- Плотно перед отверстием слухового прохода косо вниз мы ведем линию вращения восходящей ветви челюсти и загибаем ее в тупой угол (угол нижней челюсти) к кончику подбородка.
- Передняя часть основания черепа поднимается от отверстия слухового прохода до надбровной дуги.
- Заднюю часть основания черепа необходимо четко, почти горизонтально провести до затылка (схема на стр. 211, b).
- Яйцеобразная форма мозгового отдела черепа дифференцируется далее с помощью акцентов (серая тонировка), так что затылок наполняется, и мозговой отдел черепа (с его тупым полюсом на затылке) становится похож на обращенное назад яйцо (схема на стр. 211, b).
- Проход линии профиля в целом слегка выгнут наружу, хотя отдельные формы, напротив, углублены внутрь и чередуются с выступающими формами.
- Ручкообразная скуловая дуга с вытянутым горизонтальным верхним краем наносится (на высоте самого нижнего края глазницы) до отверстия слухового прохода (и далее). Скуловая дуга – это форма, определяющая ширину лица.
- Глаз в профиль рисуется внутри укороченного прохода глазницы, у европейца – в виде треугольника (не пропустите крышку верхнего века).
- Ухо лежит под углом к лицевой стороне черепа, в продолжении восходящей линии челюсти.

Несомненно, ход линии лицевого профиля каждый раз индивидуален, но основан на точных соотношениях измерений.


M
+
M
1/2
1/3
M
1/3
1/3
1/2
1/3
M
1/3
1/3

Оттавио Леони (1536–1628). Этюды головы и рук

Ханс Тео Рихтер (1902–1969). Девушка. 1969

Пропорции головы для различных возрастов

Как мы установили на примере пропорций молодого человека, определяющим служит не то, кто перед нами – юноша или ребенок, а возраст и его основные формы. Именно этот факт мы должны сделать значимым для пропорций головы и устранить поверхностное ощущение того, что детская голова просто меньше головы взрослого. Важнейшие различия необходимо искать в отношении между лицевым и мозговым отделами черепа. На что тут нужно обратить внимание?

Верхний и средний ряд:

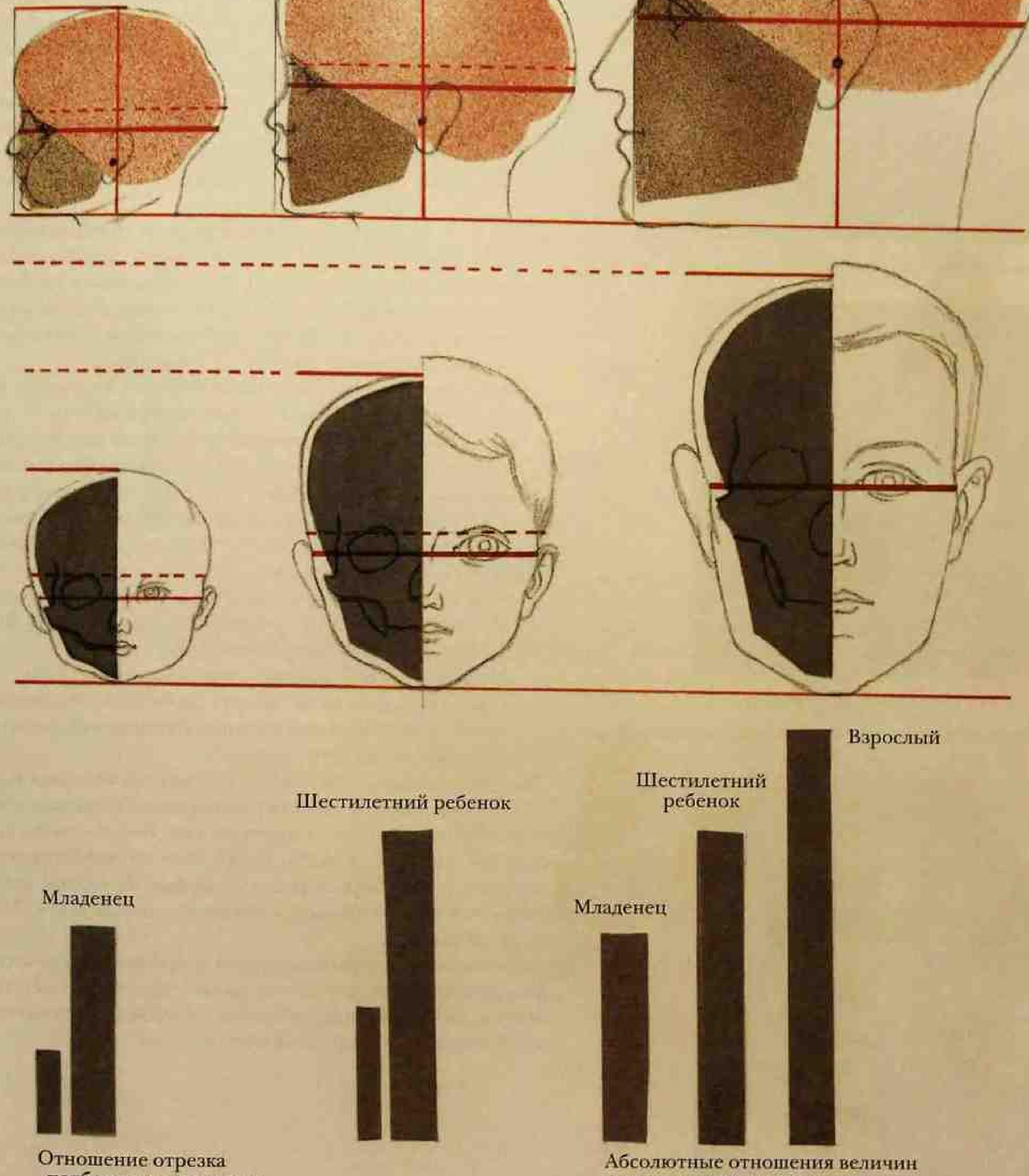
- Ось глаз младенца (слева) лежит четко под серединой (пунктирная линия), между макушкой и подбородком.
- То же правило действует для оси глаз шестилетнего ребенка, однако с допустимым приближением к середине головы (изображение в центре), так как со сменой зубов высоты верхней и нижней челюстей вытягиваются, и лицевой череп удлиняется вниз.
- Абсолютная величина головы младенца – это половина головы взрослого, у шестилетнего ребенка она имеет три четверти высоты (см. открытую и продолженную пунктиром линию темени).
- Сильное доминирование мозгового отдела черепа у младенца и шестилетнего ребенка, по сравнению со взрослым человеком, выражается в четком изгибе лба у младенца и его отвесности у взрослого. Девочки сохраняют и во время созревания покатый лоб.
- Седловина носа у младенца – плоская, у шестилетнего ребенка – чуть более выпуклая.
- В общем, необходимо учитывать большую размытость черт лица, не в последнюю очередь из-за еще слабо выраженного подбородка (верхняя и нижняя челюсть у младенца подобны «застежке» из-за принятия текучего питания).
- Особенно сильно выражены жировые подушки (особенно щеки) у маленьких и очень маленьких детей.
- Красная кайма губ прекрасно и полно изогнута у младенца – как «лук Амура», с бугорком в середине верхней губы.

Нижний ряд: для визуальной убедительности следует еще раз противопоставить общую высоту головы и расстояние от оси глаза до кончика подбородка (слева – младенец, в центре – шестилетний ребенок). Три правых столбца снова демонстрируют абсолютные величины головы трех возрастов в их отношении друг к другу. Голова маленького ребенка отличается своим высоким лбом. Именно он создает впечатление о человеке.

1

¾

½



Отношение отрезка «подбородок – ось глаз» к общей высоте головы

Абсолютные отношения величин головы по отношению друг к другу

Джованни Батиста Тьеполо (1696–1770). Этюд головы

Ханс Тео Рихтер (1902–1969). Голова. 1963

Йозеф Хегенбарт (1884–1962). Голова молодой женщины. 1930-е гг.

Учебные рекомендации по рисованию этюдов головы в профиль

Стр. 215–219

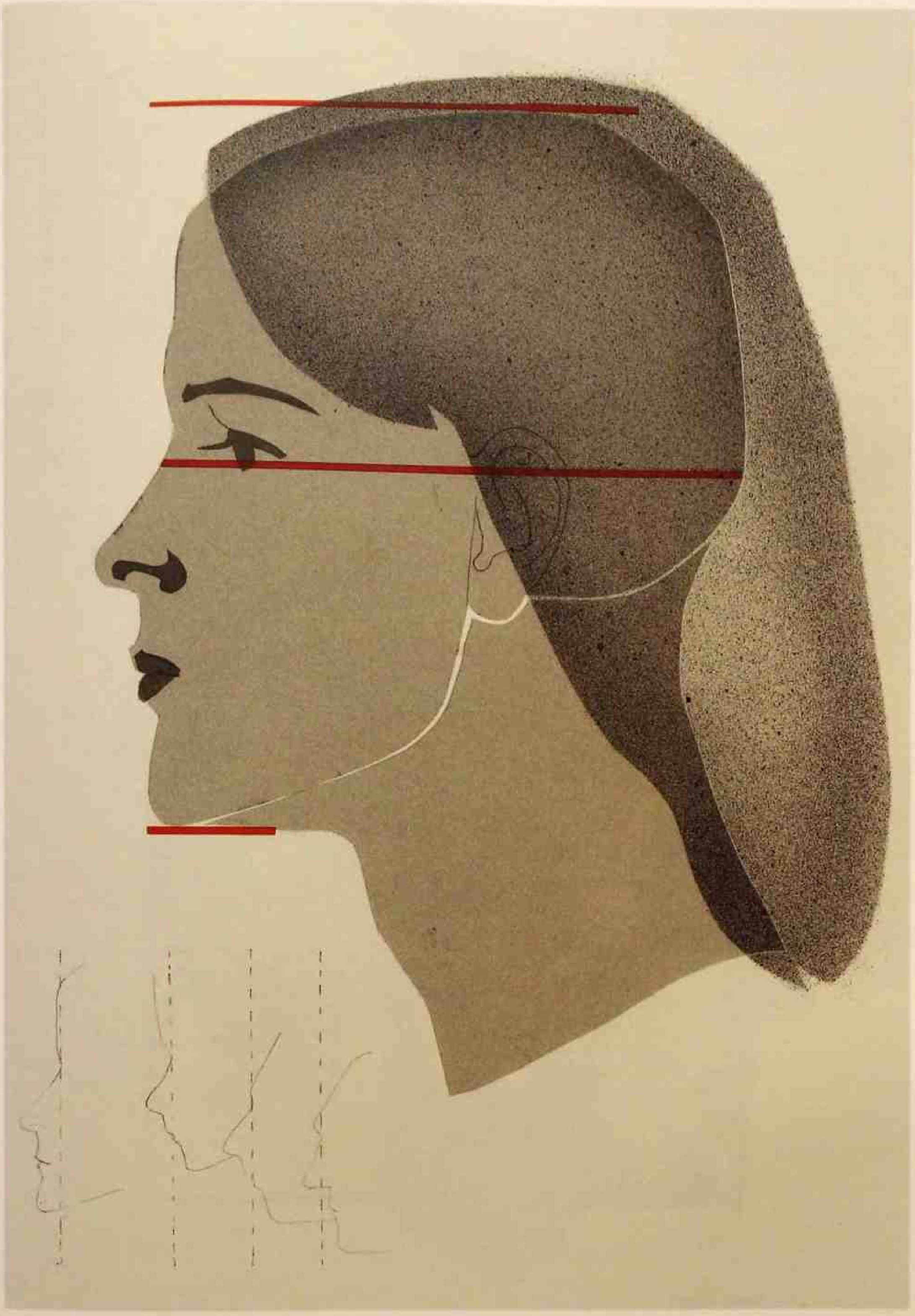
Принцип изображения профиля головы с его передними-задними, выпуклыми-углубленными формами тот же, что и принцип изображения профиля всего тела. В противоположность изображению анфас и движению глаз наблюдателя, в изображении профиля не происходит встреча взглядами. Плоскостное представление (силуэт) делает персону более идентифицируемой, чем простой контур анфас.

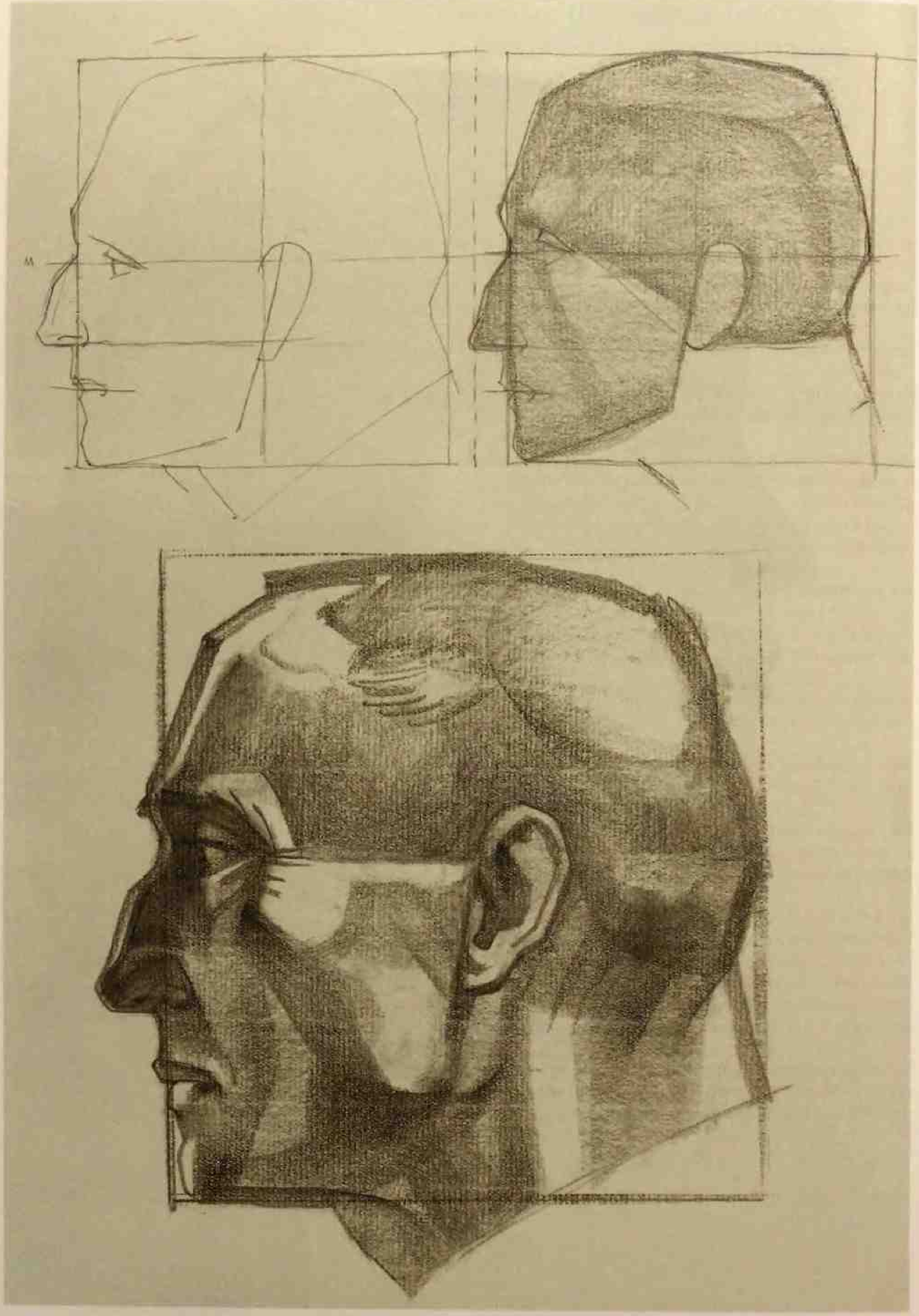
Наряду с уже известными шагами в определении пропорций, заслуживают внимания следующие факторы:

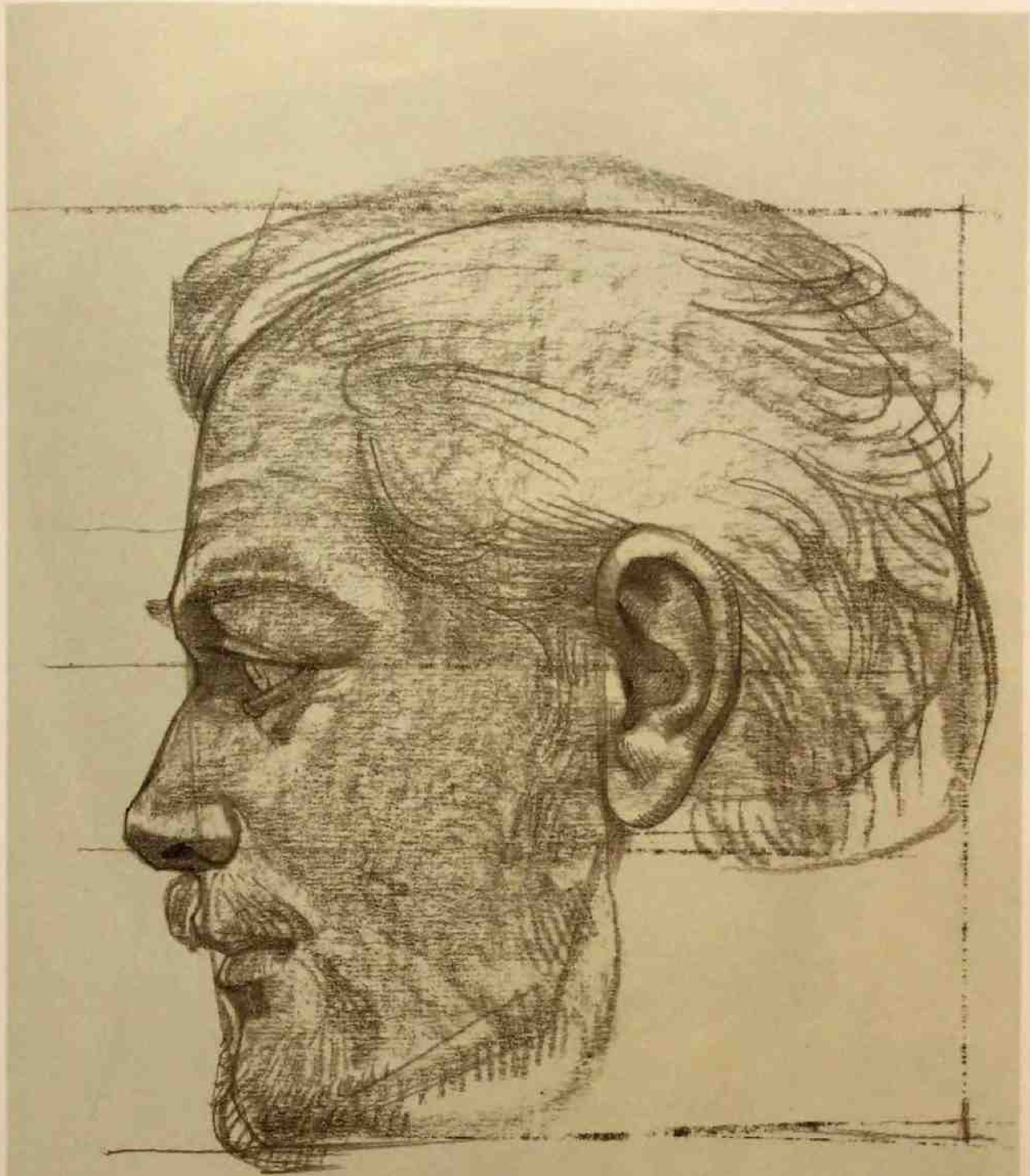
- Сначала необходимо исследовать форму общего прохода профиля (выступающие и углубленные формы – стр. 215, варианты).
- Прохождение отдельных отрезков профиля (лоб, средняя часть лица, нижняя часть лица) необходимо проверить посредством измерения глубины и установления прохождения линий в их отношении друг к другу (например, положение подбородка по отношению ко лбу).
- Прическу необходимо рассматривать в качестве дополнительной формы к контуру головы (стр. 215).
- Важнейшие определения пропорций необходимо отнести к первой фазе работы: отношение высоты головы к глубине головы (стр. 216, сверху слева).
- Собирая контур широким материалом, необходимо критически осмотреть «сходство профиля» (стр. 216, сверху справа).
- Только после этого можно придать профилю головы стремящийся к пластичности рельеф (стр. 216, внизу), если это потребуется.
- Нормативные данные пропорций схемы на стр. 211, a, b не стоит делать догмой, но их следует иметь в виду при изменениях отношений и связей частей головы (стр. 217).

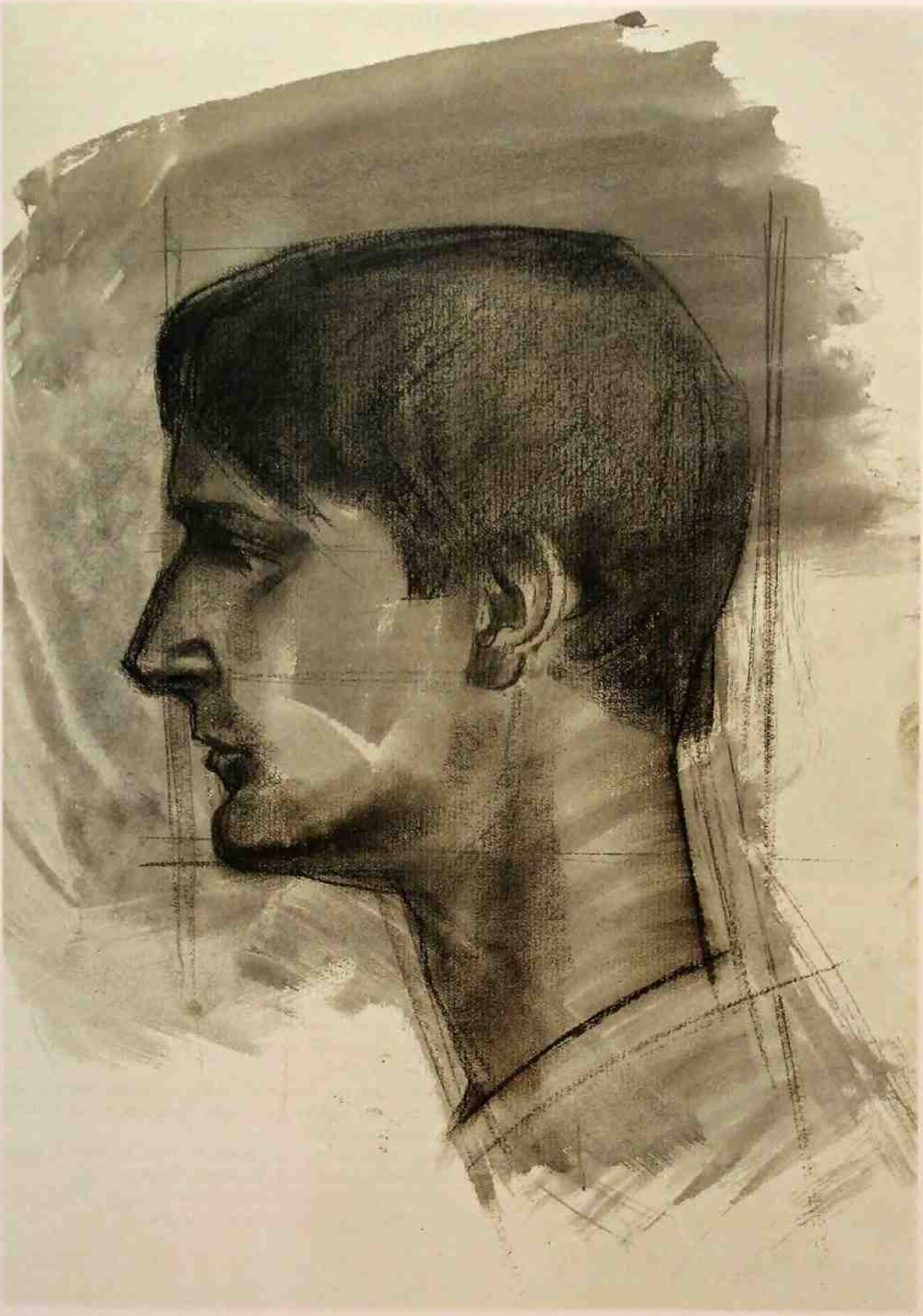
Так как исследование частей головы происходит в самом начале работы, то для обозначения контура стоит отдать предпочтение широкому материалу – мелу, графитной пыли (стр. 218), кисти или их комбинациям (стр. 219). Если пропорции неверны, то черты могут оказаться искаженными, а искаженные уши и нос – это неприятно.

С помощью проверочных углов и предметно ориентированных линий, служащих только для самоконтроля, можно добиться большего, чем с помощью ошибочного стремления к формальному сходству.

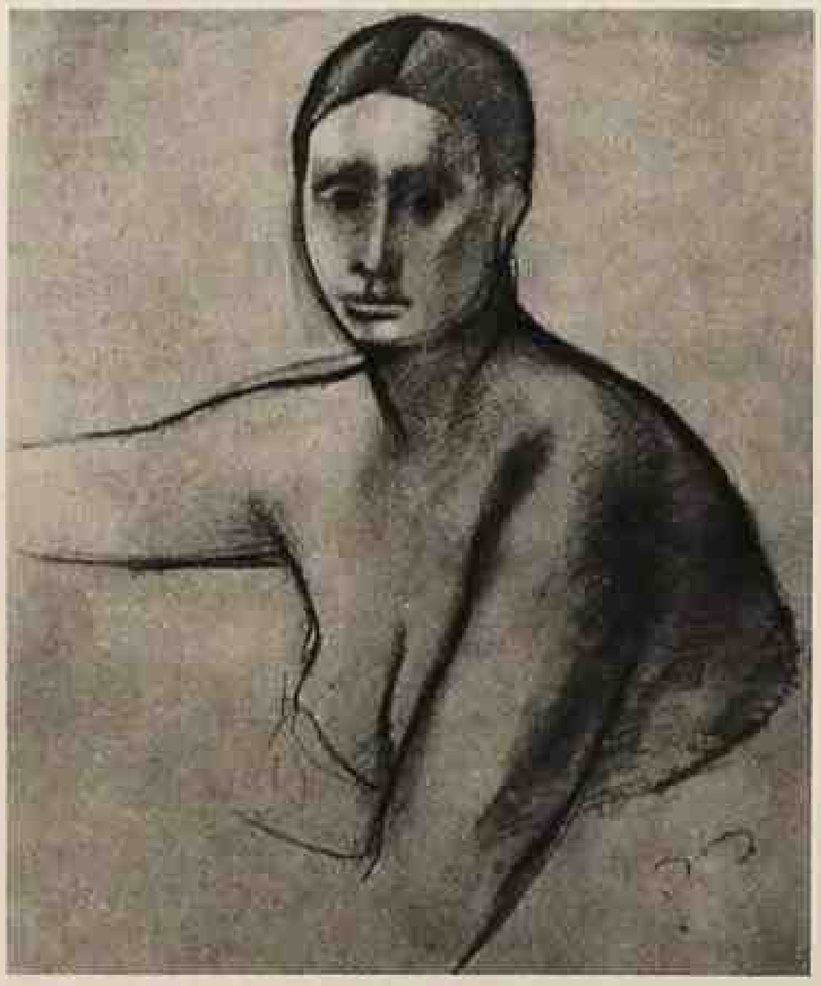








Эдвард Бёрн-Джонс (1833–1898). Голова девушки, 1879



Андре Дерен (1880–1954). Бюст женщины

Е. А. Тырса. Этюд склонившейся набок женщины, с отдельным этюдом головы

Основы построения шеи

Шея упрощенно представляется как валик, который покоится на «цоколе». Округлая шея женщины похожа на колонну, а шея мужчины, напротив, обладает подвижной поверхностью. Какие части строят цоколь шеи? Это:

– изогнутая спереди горизонталь ключицы в соединении с акромиальным отростком ключицы (сверху слева);
– восходящая доля трапециевидной мышцы, которая сама является важной мышцей шеи (кивок) (сверху справа);
– обратная сторона трапециевидной мышцы до ее прикрепления к ости лопатки (не представлено).

Цоколь шеи, таким образом, – это форма, собранная из костистых и мускульных частей. От ключиц цоколь поднимается к подзатылочному треугольнику.

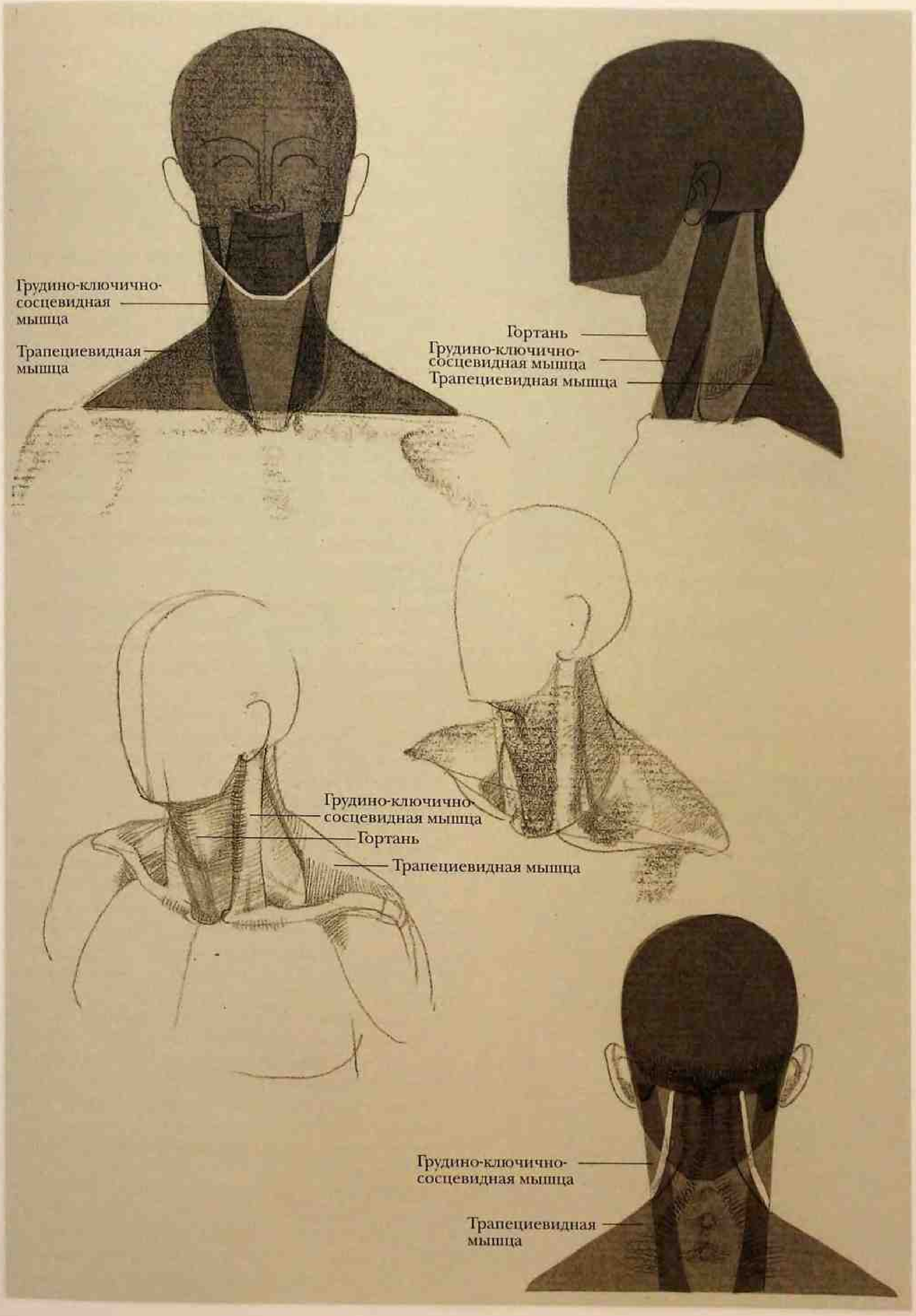
Задачи шеи – делать голову подвижной для действия органов чувств – зависят от наступательных мышц:

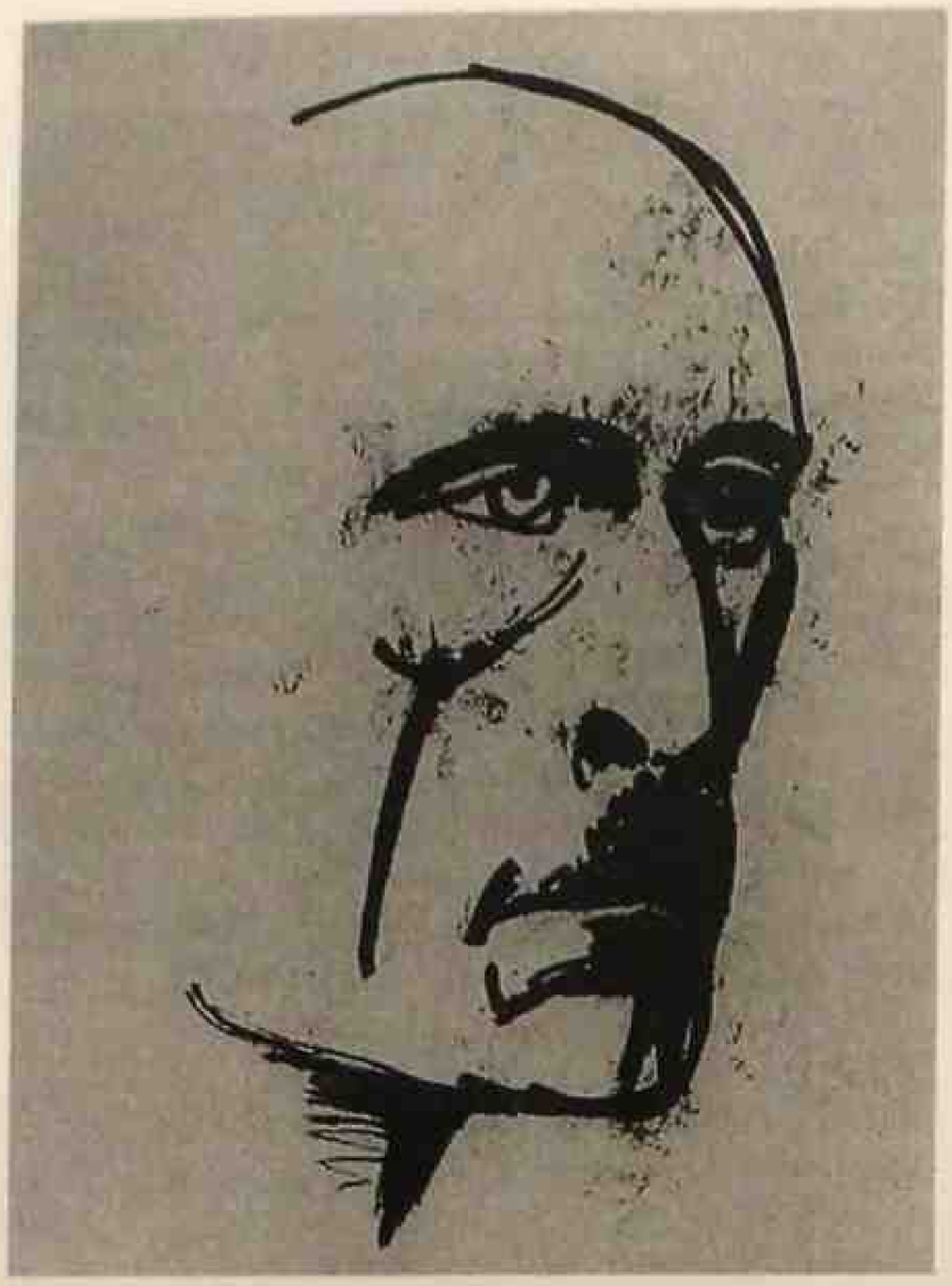
- Парная грудино-ключично-сосцевидная мышца вьется от рукоятки грудины и от внутренней части ключицы вверх вокруг глубинных слоев шеи и скрученно прикрепляется за ухом (сосцевидный отросток черепа). Обе эти доли выделяются при повороте головы как косые вертикальные утолщения, они наклоняют голову в сторону или выдвигают ее вперед (положение наблюдателя).
- Мускульная вилка грудино-ключично-сосцевидной мышцы пересекает носовые обводы гортани и покрывающую ее нижнюю и верхнюю подъязычную мышцу.
- Важнейший противник и одновременно синергист – это затылочная доля трапециевидной мышцы (см. также схему на стр. 155), которая своим прикреплением к затылочной планке (внизу слева) позволяет двигать голову назад, поддерживает ее при наклоне вперед и при вращательных движениях и движениях в стороны.

Грудино-ключично-сосцевидная мышца и затылочная доля трапециевидной мышцы имеют тенденцию к образованию пространственной спирали, которая делает возможными разнообразные положения головы. Обе сохраняют между собой почти параллельное промежуточное пространство, которое заполнено глубинными мышцами шеи.

Таким образом, для рисунка шеи важно следующее:

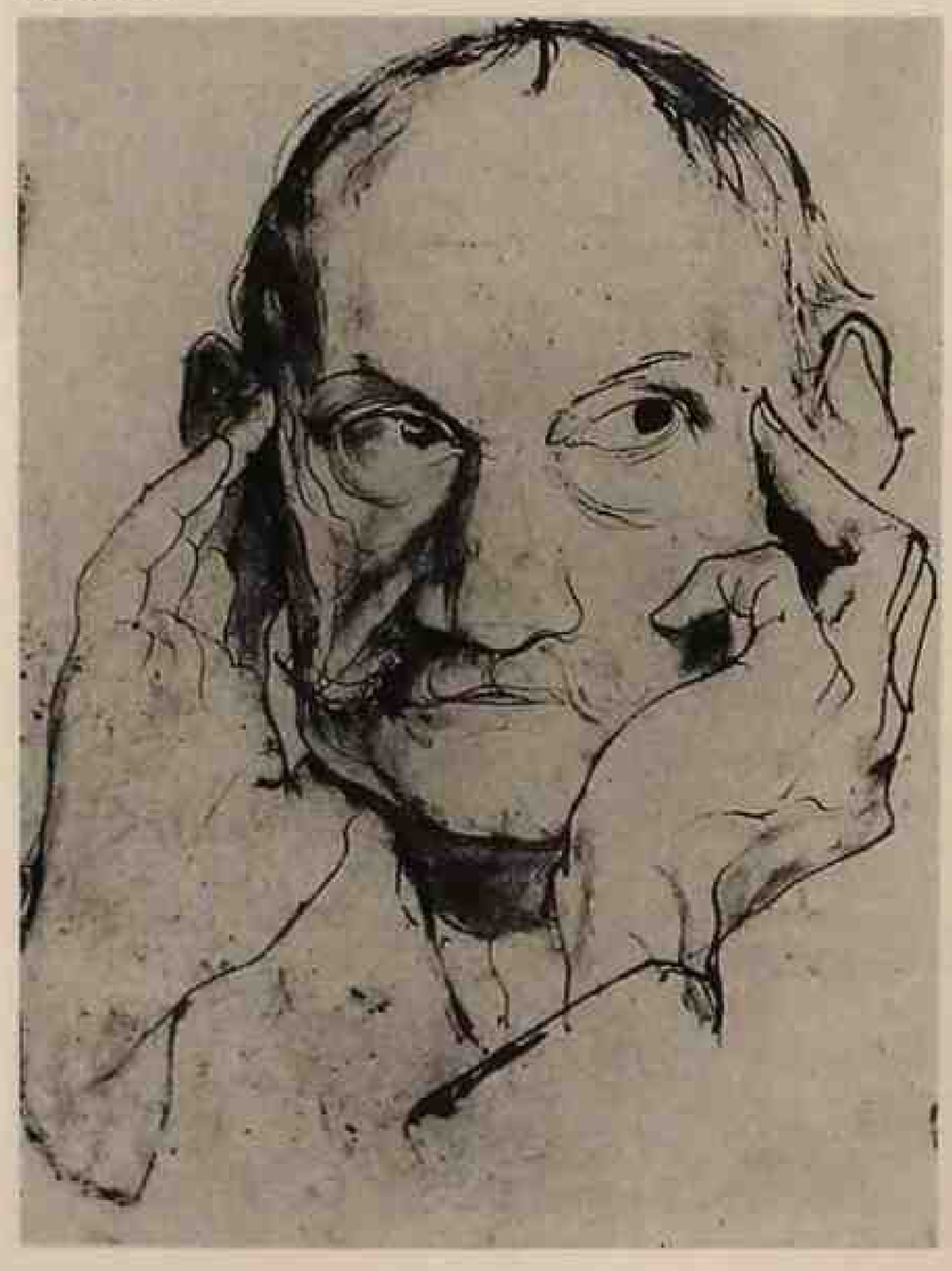
– легкое сужение шейной колонны в направлении «цоколя» шеи;
– пересечение подзатылочного треугольника посредством грудино-ключично-сосцевидной мышцы (в виде спереди);
– пересечение грудино-ключично-сосцевидной мышцы трапециевидной мышцей (в виде сзади);
– пересечения трапециевидной мышцы самой себя при переходе от затылка к плечам.


Грудино-ключично-
сосцевидная
мышца
Трапециевидная
мышца
Гортань
Грудино-ключично-
сосцевидная мышца
Трапециевидная мышца
Грудино-ключично-
сосцевидная мышца
Гортань
Трапециевидная мышца
Грудино-ключично-
сосцевидная
мышца
Трапециевидная
мышца



Карл Хофер (1878–1955). Автопортрет, ок. 1940

Йозеф Хегенбарт (1884–1962). Голова лесника. Конец 1920-х гг.



Упрощение основных форм головы

Схемы на стр. 223–225

Для того чтобы передать характер головы и научиться рисовать ее форму в пространственных ракурсах и положениях, в первую очередь следует в качестве основы для рисунка черепа соотносить лицевой и мозговой отделы черепа с общей массой головы, как описано ниже.

Схема на стр. 223:

- Сделайте форму мозгового отдела черепа четко яйцеобразной, т. е. определите лицевые поверхности, которые по отношению друг к другу стоят под углом (поверхности лба, висков, макушки, затылка и основания).
- Лицевые поверхности следует представлять не стереометрически, а сферообразно, более или менее выпукло и напряженно.
- Переднее, скошенное основание черепа присоединяется к носовым обводам лицевого отдела черепа.

С помощью моделирования упрощенных форм следует конструировать лицевые поверхности и сокращения (стр. 225, b, справа). Только согласуясь с этим представлением о крупных формах, следует вести работу над рисунком головы.

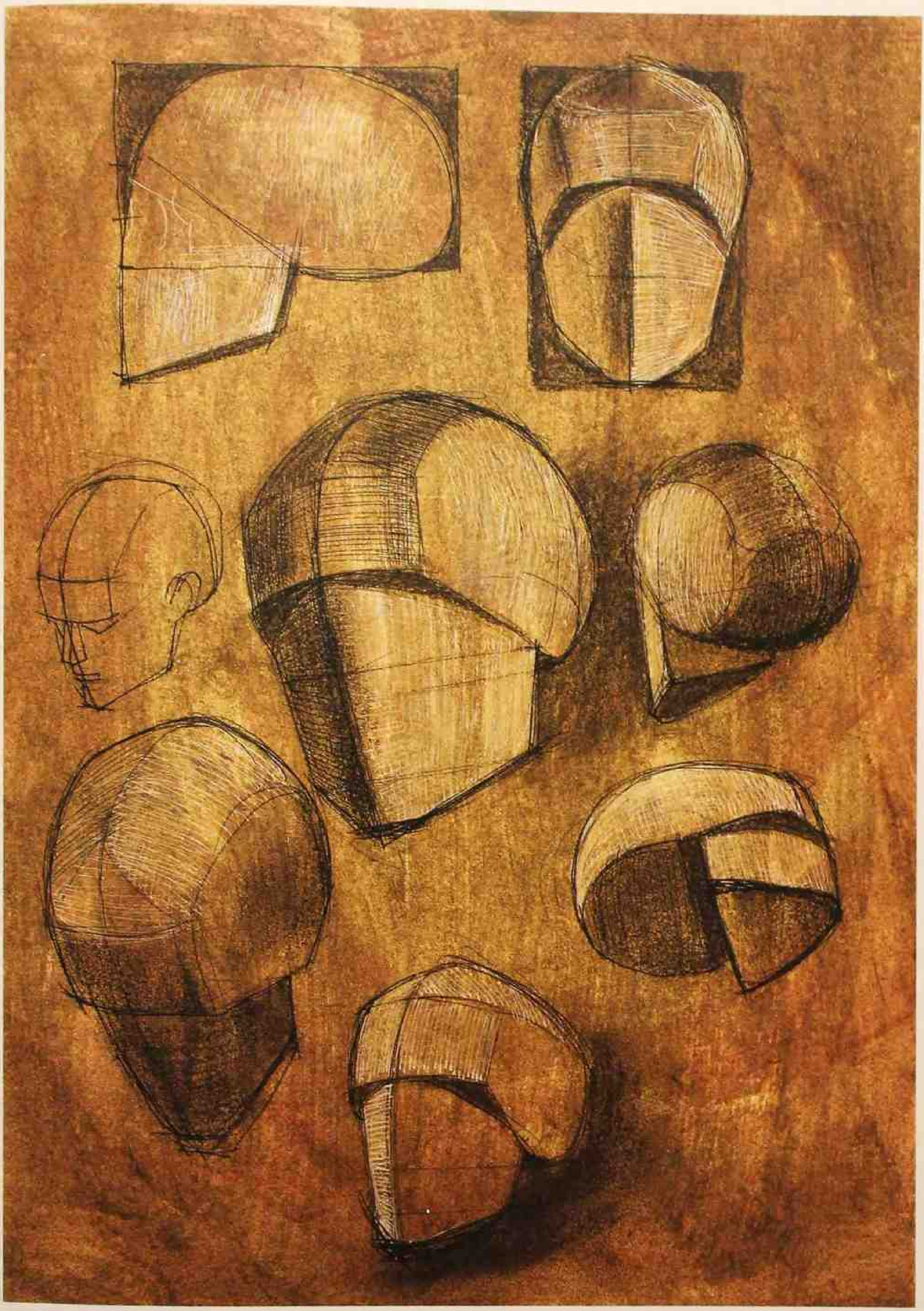
Схема на стр. 224:

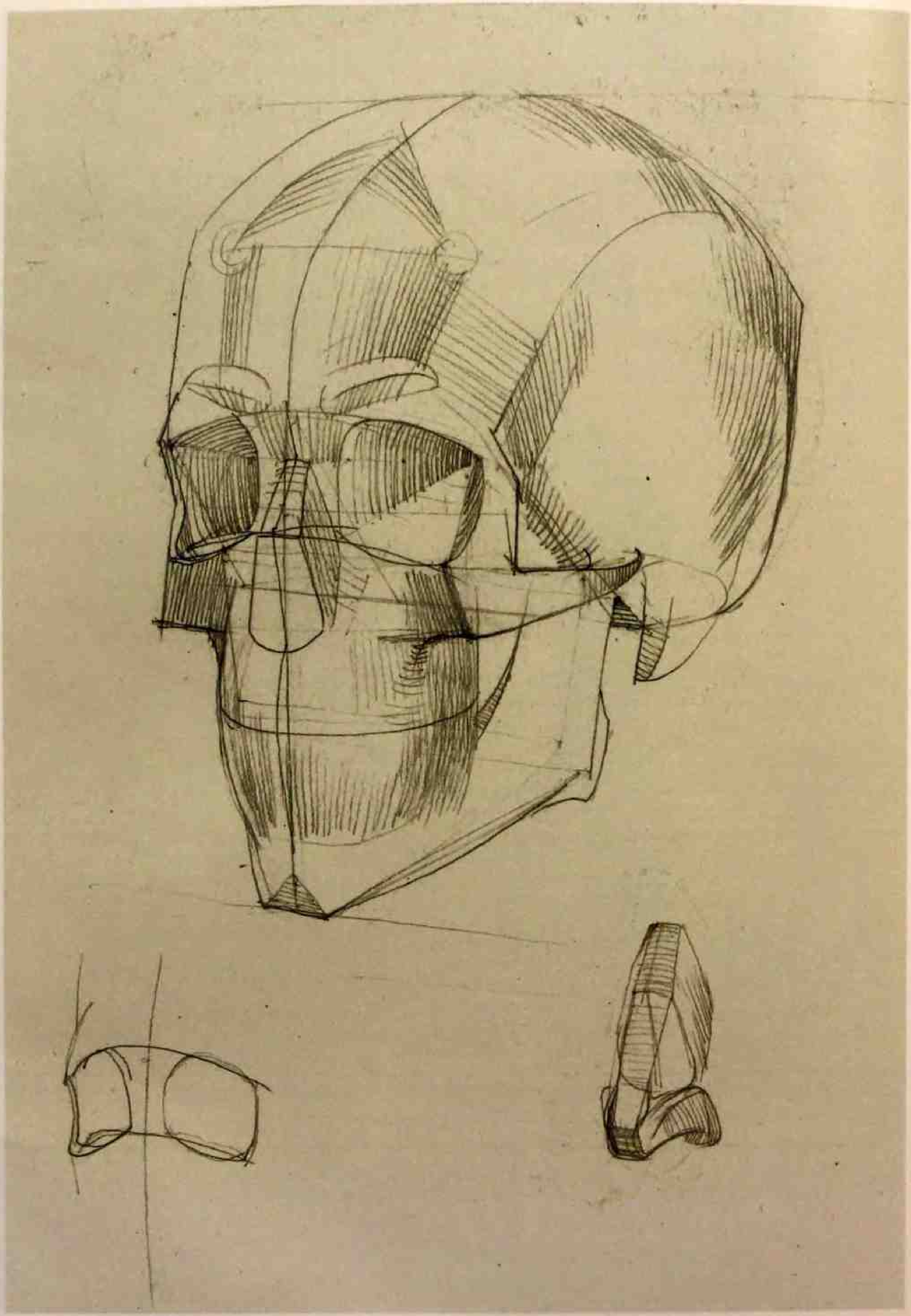
- Наметьте основу черепа с его призмообразными отточенными гранями.
- Приведите средний и боковые контрфорсы лицевого черепа (восходящие ветви челюсти) в функциональную и формальную взаимосвязь с крышкой черепа (например, внутренняя стенка пирамиды глазницы – часть среднего контрфорса).
- На основной форме постройте дополнительные формы – скуловую кость, скуловую дугу (как ручка), костистый нос и т. д.
- С помощью штриховки придайте всем поверхностям четкие и контрастные пространственные покатости.

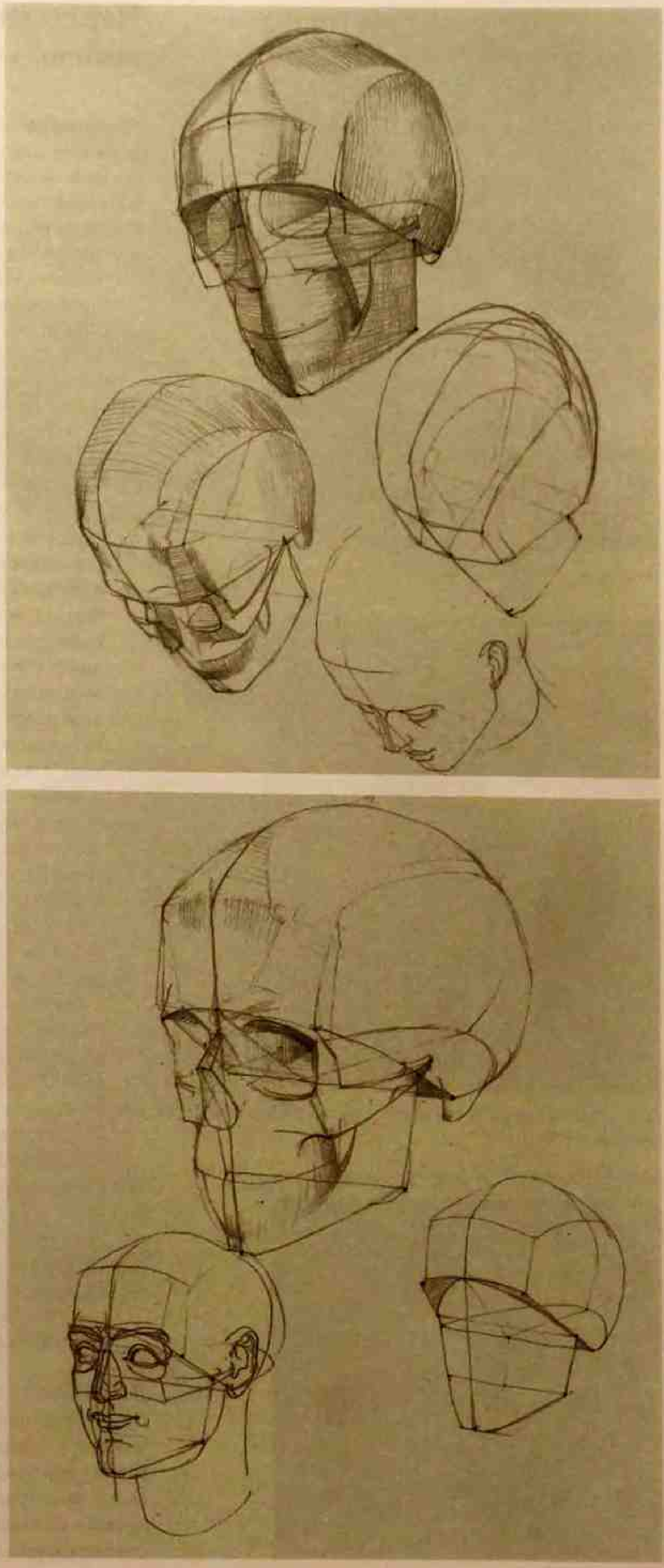
Здесь этим рабочим шагам предшествует первый проект пространственной системы отношений (проход оси симметрии и ее перекрещивание в пространстве поперечными осями), которая отражает проблемы сокращений и обеспечивает поддержку рисунку на начальной стадии (стр. 225, a). Кроме того, важно (стр. 225, b):

- Все скрытые углы и края заштрихованы, чтобы создать форму, которую не видит глаз (внизу справа).
- Это означает необходимость в постоянном фиксировании ориентиров (в том числе, скрытых) по обеим сторонам оси симметрии: что лежит с одной стороны и что лежит с другой ее стороны?
- Формы частей головы наложены на рисунки черепа (стр. 225, внизу слева).

Если разрабатывать рисунок черепа не в конструктивном смысле (как постоянное соотношение основного и второстепенного), т. е. не как рисунок познания, то можно уйти в искусное срисовывание, которое не разовьет воображение и не укрепит знания.







Андреа дель Сарто (1486–1530). Голова мужчины

Джованни Беллини (ок. 1430–1516). Портрет мужчины в тюрбане

Йозеф Хегенбарт (1884–1962). Стеклодув. 1929-1930

Череп как основа для изображения лицевых мышц и глаз

Неразвитый объем мимических мускулов, которые имеют значение для закономерного образования складок, здесь оставляем без внимания. Стоит поговорить о наиболее объемных жевательных мышцах.

Схема на стр. 227:

- Височная мышца имеет свой веерообразный исток в височной ямке и прикрепляется к мышечному отростку нижней челюсти.
- Жевательная мышца в луковичной форме имеет свой исток на скуловой кости и скуловой дуге и прикрепляется к углу нижней челюсти.

Широкие мышцы используют височно-нижнечелюстной сустав как точку вращения для давления нижней челюсти на верхнюю.

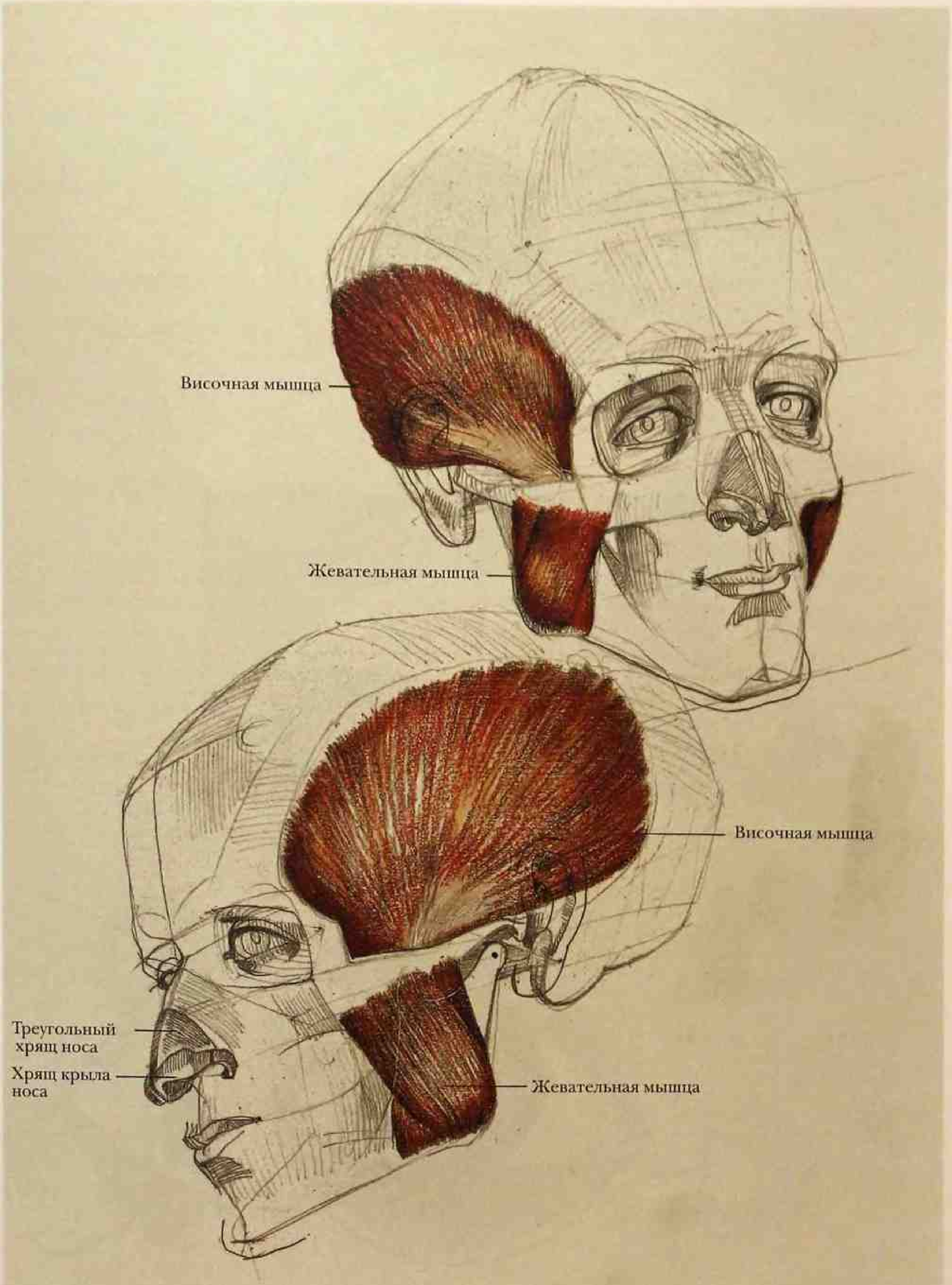
Схема на стр. 228 дает основные данные о форме глаза:

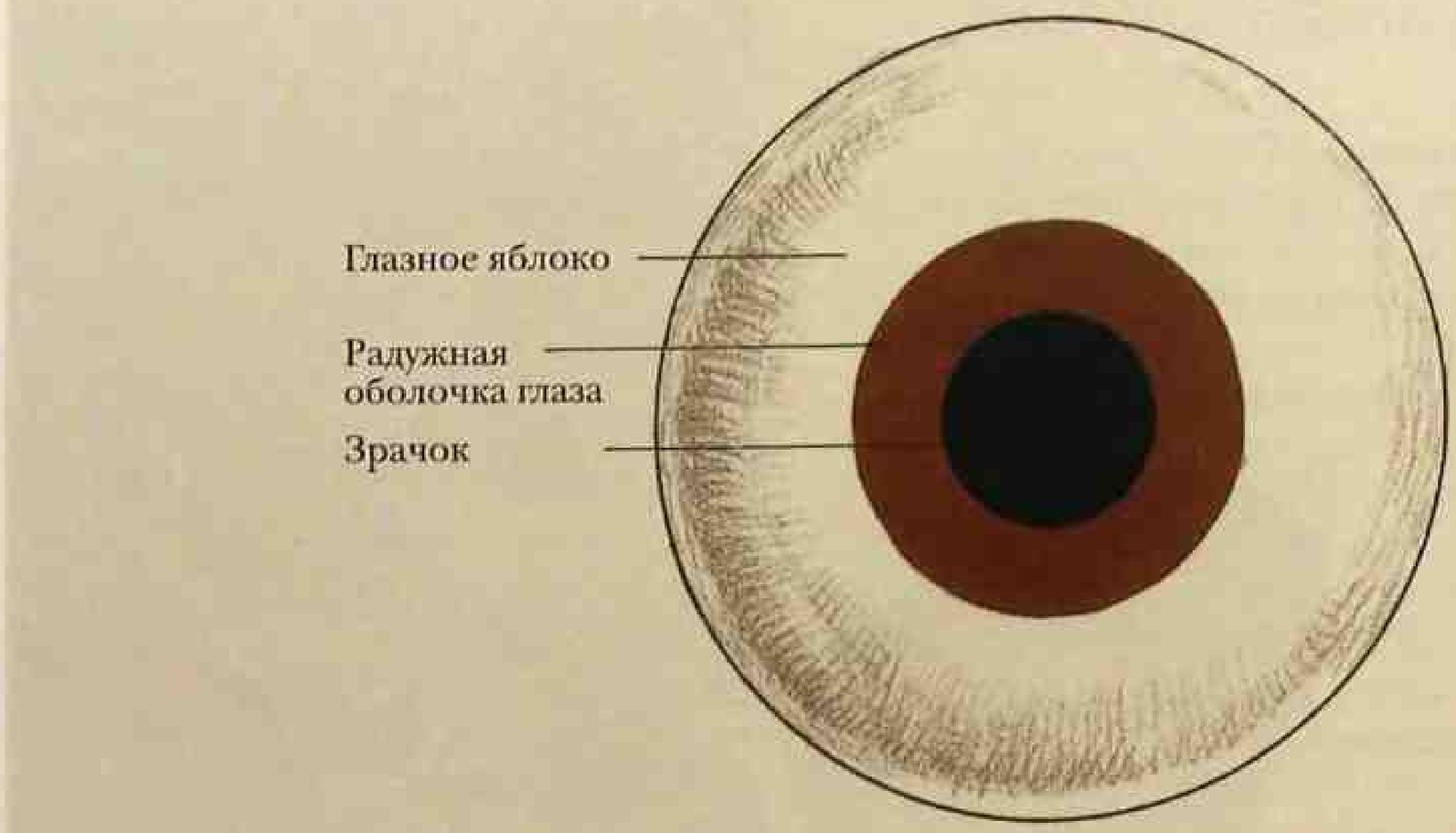
- Рисунок глаза должен давать представление о пространстве шара (глазное яблоко) с перемещаемым отверстием для прохождения света (наверху), окруженным кожей века.
- Форма кожи, которая оставляет свободной часть глазного яблока, называется разрезом века (в середине) с внутренним и внешним уголком глаза.
- Мысленная ось между обоими углами делит дугообразный разрез века на верхнюю и нижнюю части.
- Коричневые стрелки указывают на положение высшей точки изгиба разреза века. Края асимметричны и не похожи на миндалевидную форму.
- Покров кожи внутреннего угла глаза (эпикантус) сообщает глазу монголоидную форму (вариант рисунка внизу слева).
- Радужная оболочка частично перекрывается верхним веком (открытое в положении покоя, внизу в середине). Если радужная оболочка видна полностью, то это делает глаз неподвижным и пугающим.
- В профиль возникает сокращение глаза до сферообразной треугольной формы. Обратите внимание: веки объемны и повторяют шарообразную форму глазного яблока.

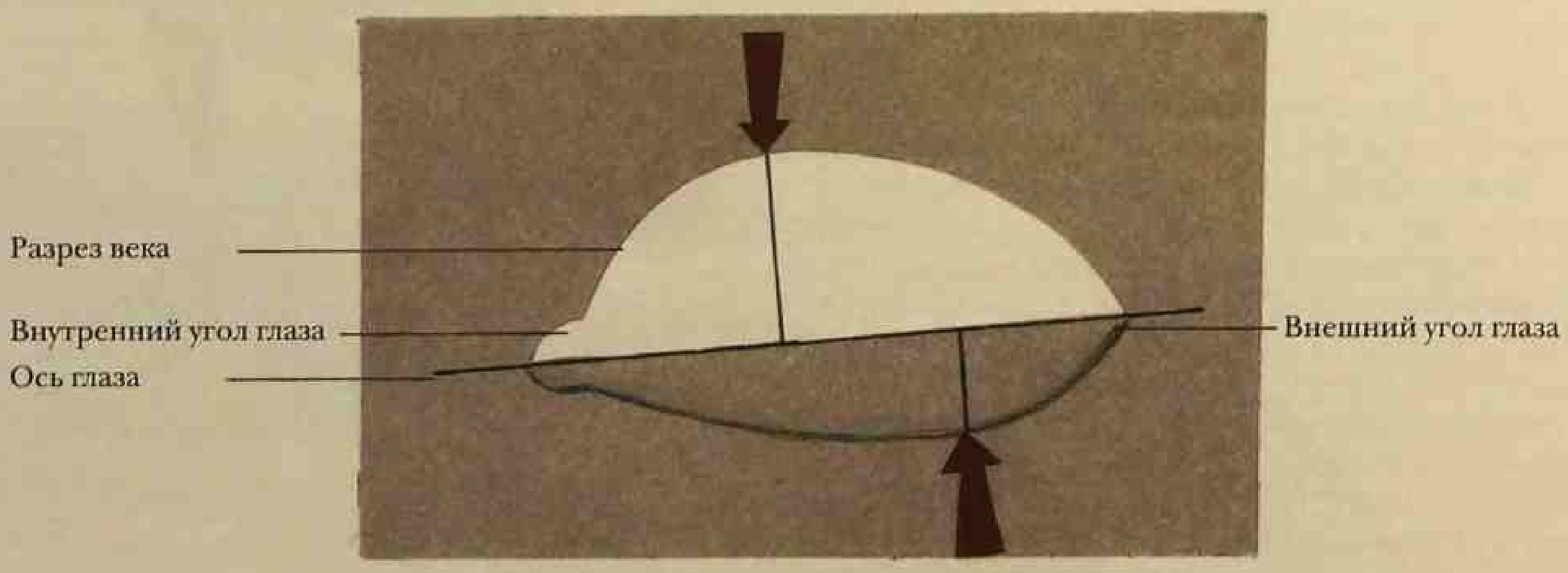
Схема на стр. 229:

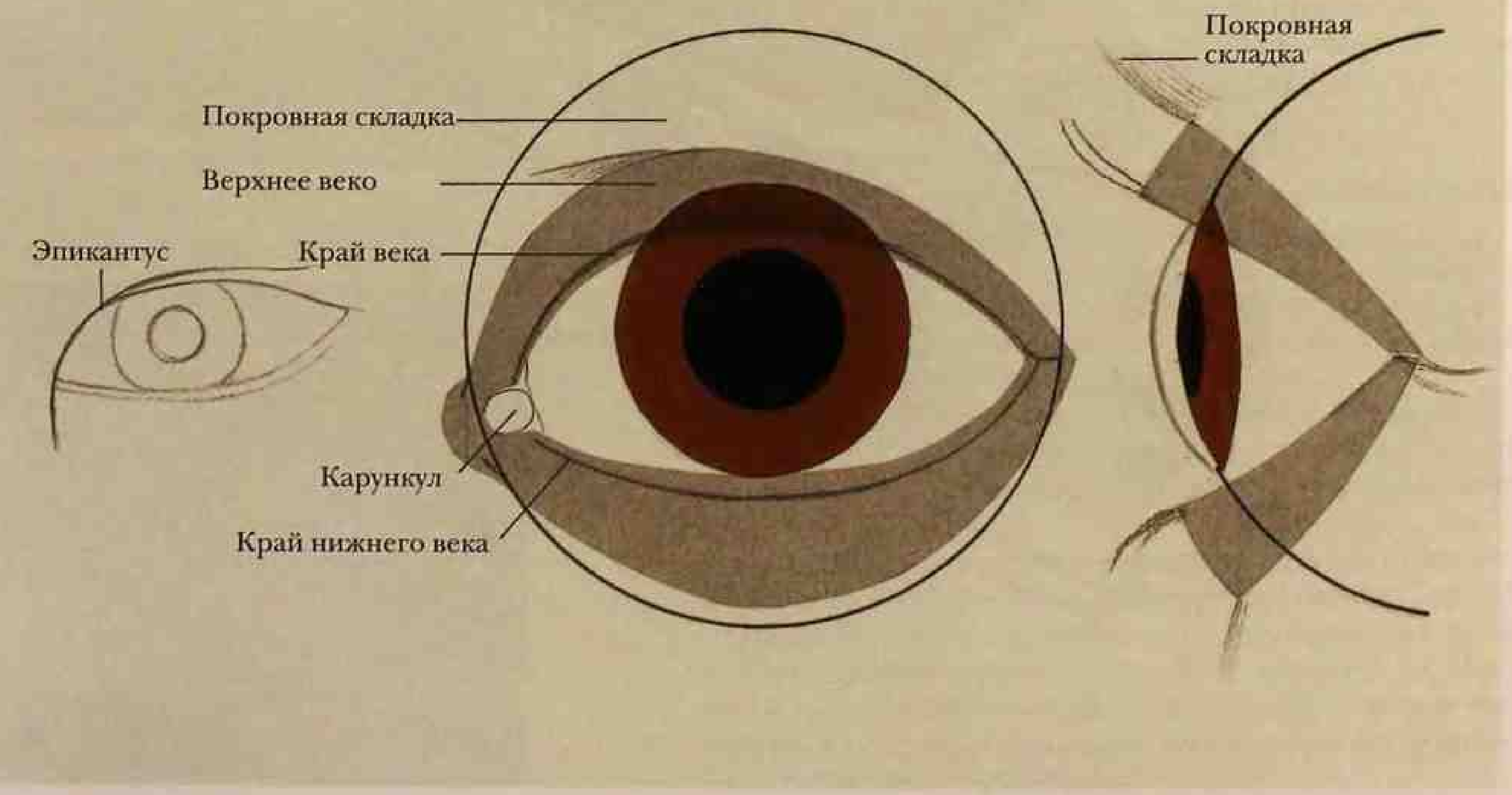
- Разрез века меньше, чем вся ширина глазного яблока и глазницы, и у европейца немного поднимается.
- При рисунке сокращенного глаза следует уточнить, как напряжены веки на глазном яблоке и какие пересечения возникают. Эти пространственные моменты ни в коем случае нельзя игнорировать.
- Глазное яблоко и его веки находятся в одном пространстве. Ближайшее окружающее пространство со своими выпуклостями встречается с выпуклостями глаза.

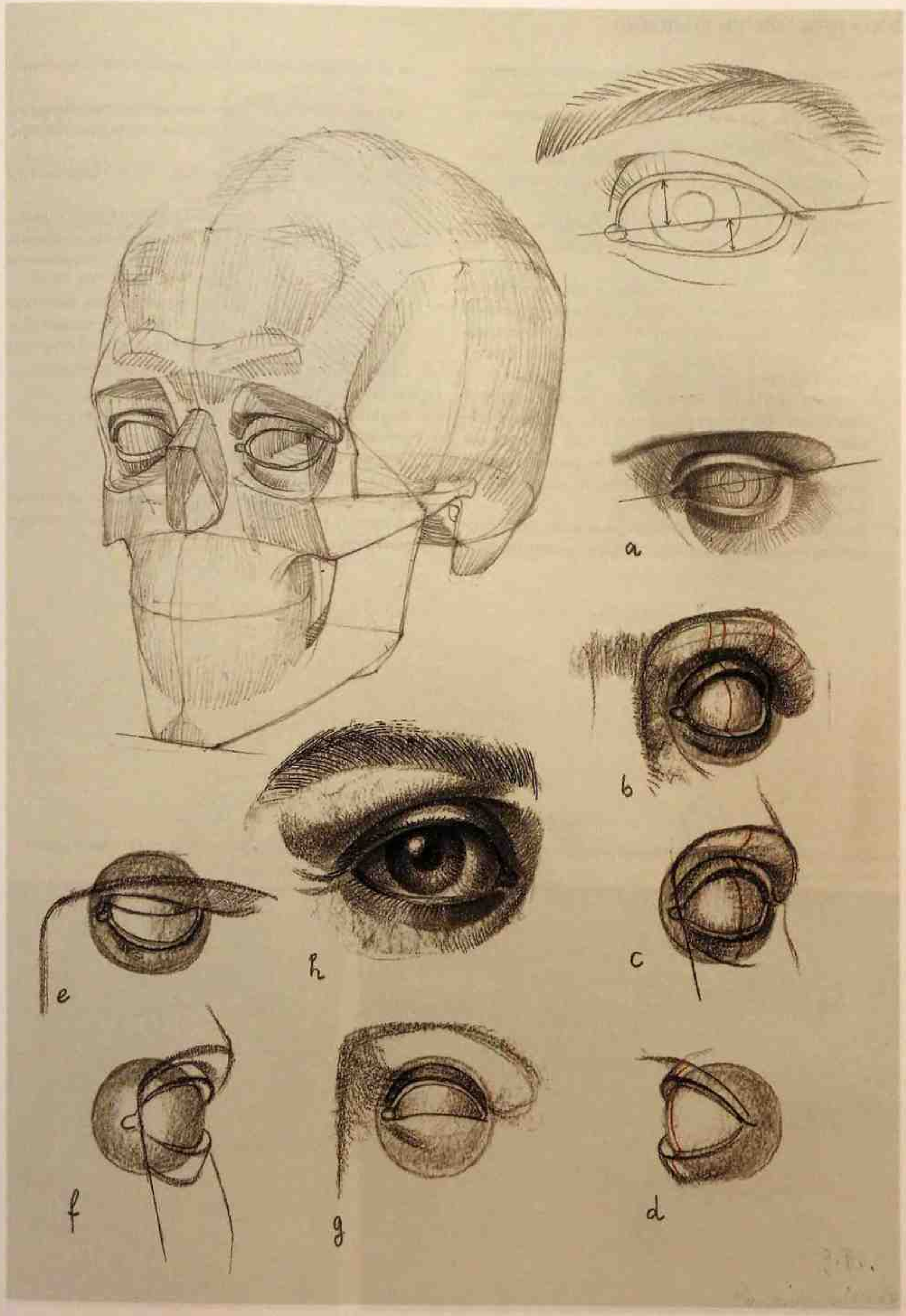
Виды глаза: a – чисто фронтальный; b, c – слегка обращенный в сторону; d, f – сильный поворот в сторону (пересечения); e – сверху (с сокращением нижнего века); g – снизу (с сокращением верхнего века). Если исходить из объемов и пространственных деталей глаза (h), то нельзя выпускать из виду основную идею: образ шара в его формах с неотъемлемым окружением.


Височная мышца
Жевательная мышца
Височная мышца
Треугольный хрящ носа
Хрящ крыла носа
Жевательная мышца


Глазное яблоко
Радужная оболочка глаза
Зрачок


Разрез века
Внутренний угол глаза
Ось глаза
Внешний угол глаза


Покровная складка
Верхнее веко
Эпикантус
Край века
Карункул
Край нижнего века
Покровная складка


a
b
c
d
e
f
g
h

Ухо как часть головы

Ухо относится к нелюбимым художниками частям головы. Хотя внешнее ухо подвержено сильным колебаниям формы, существуют общие закономерности его построения:

- Отверстие слухового прохода окружено защитными, охватывающими его чашеподобными хрящевыми долями.
- Их прикрепление к черепу проходит косо, что примерно соответствует восходящей линии челюсти (наверху слева).
- Общий контур можно сравнить с изогнутой спиралью, чья стабильность укрепляется внешней хрящевой ушной пластиной и заканчивается поверх мочки уха (кожа и соединительная ткань) (в темно-серой тонировке).
- Складка, которая соединяется с внешней ушной пластиной (без параллели к ней), – это внутренний завиток ушной раковины или противозавиток ушной раковины, который разветвляется широко наверху в изогнутой части уха в форме буквы Y.
- Внутренний завиток ушной раковины обхватывает настоящую ушную раковину и заканчивается в ее нижнем отрезке, в так называемом противоположном углу.
- Это обозначение указывает на другое образование, угол, который находится перед и над отверстием слухового прохода.
- Угол и противоположный угол разделяются выемкой.
- Внизу к углу и противоположному углу примыкает бесхрящевая мочка уха, которая частично сплавлена со щекой, но частично отсоединяется от нее глубокой выемкой.
- Начинающаяся издалека дугообразная внешняя пластина присоединяется к черепу, с одной стороны – вблизи от скуловой дуги, с другой стороны проходит на уровне глубины ушной раковины.

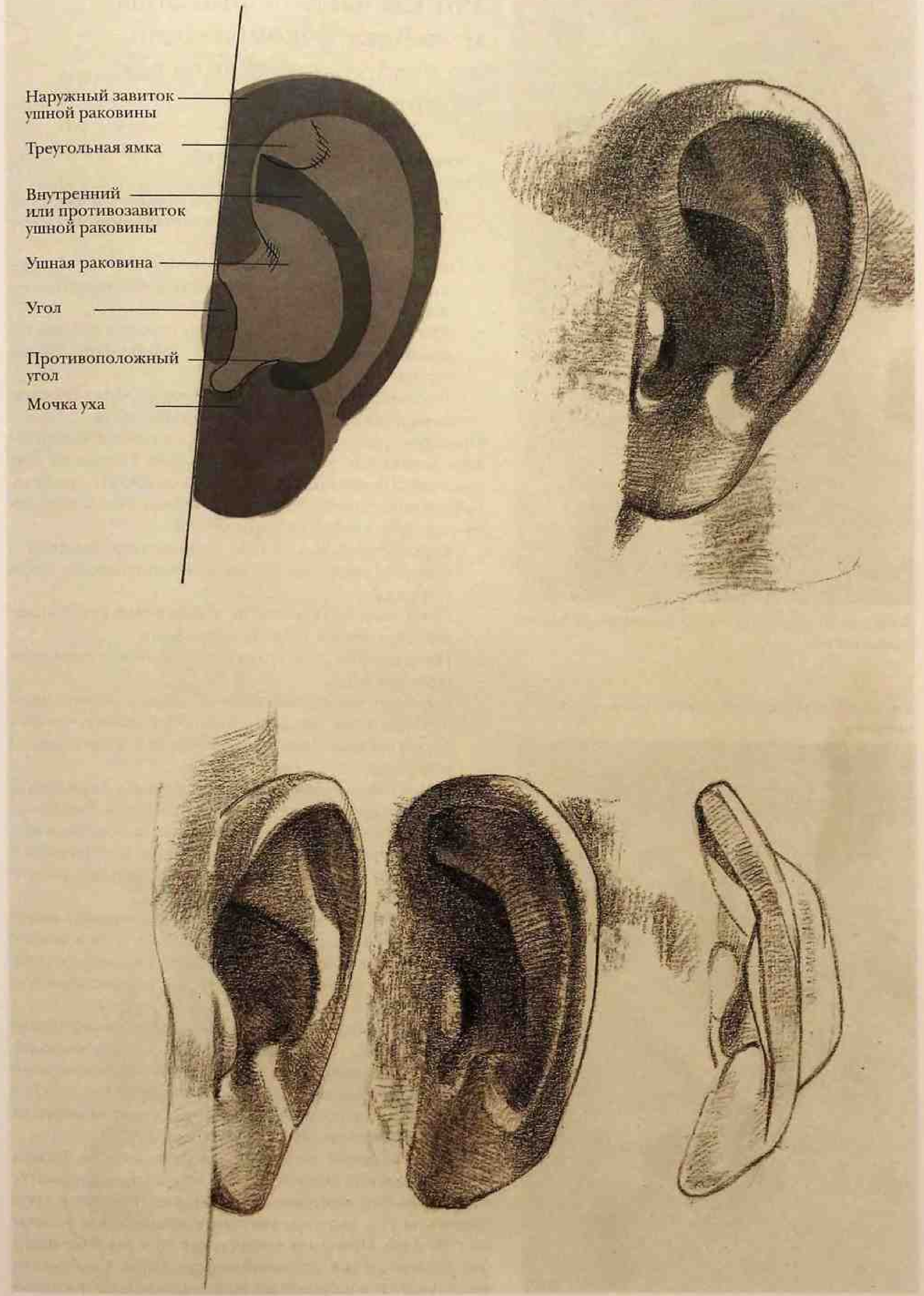
Представленные ракурсы:

– верхний ряд в точном виде со стороны;
– внизу слева спереди;
– внизу в середине слегка сзади;
– внизу справа сзади.

Рисунок уха опирается на многообразие пересечений и пространств, которые требуют внимательного рассмотрения.

Альбрехт Дюрер (1471–1528). Мужская голова, склоненная назад. Этюд к алтарю Геллера, 1508

Аристид Майоль (1861–1944). Этюд головы девушки, 1894


Наружный завиток ушной раковины
Треугольная ямка
Внутренний или противозавиток ушной раковины
Ушная раковина
Угол
Противоположный угол
Мочка уха

Фердинанд Хольдер (1853–1918). Валентина Коде-Дарел больна. 1914

Джакомо Манцу (род. 1908). Этюд к большому женскому портрету

Рот как часть формы лица и учебные рекомендации по изображению лица как единого целого

Схемы на стр. 223 и на стр. 234-239

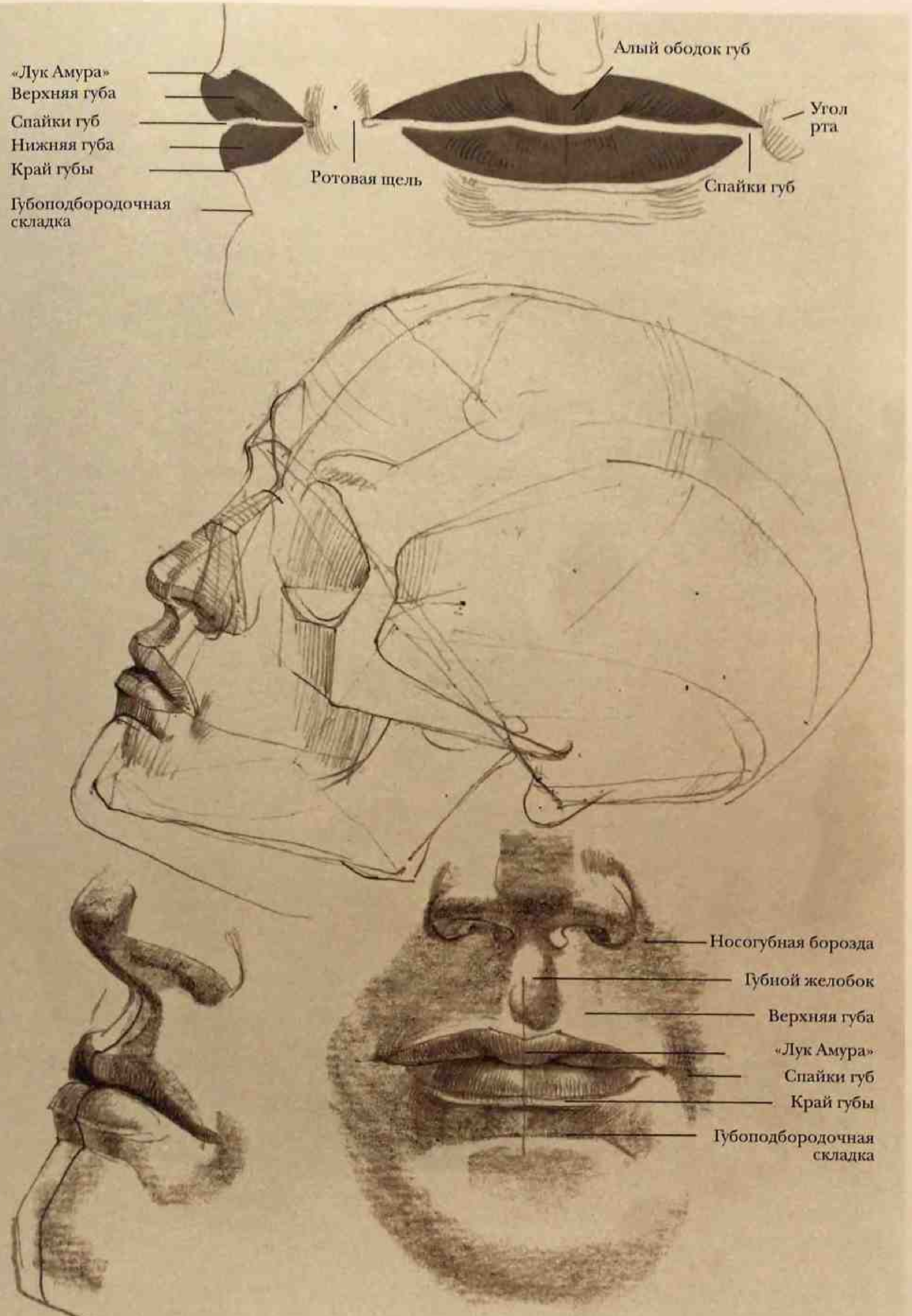
Рот:

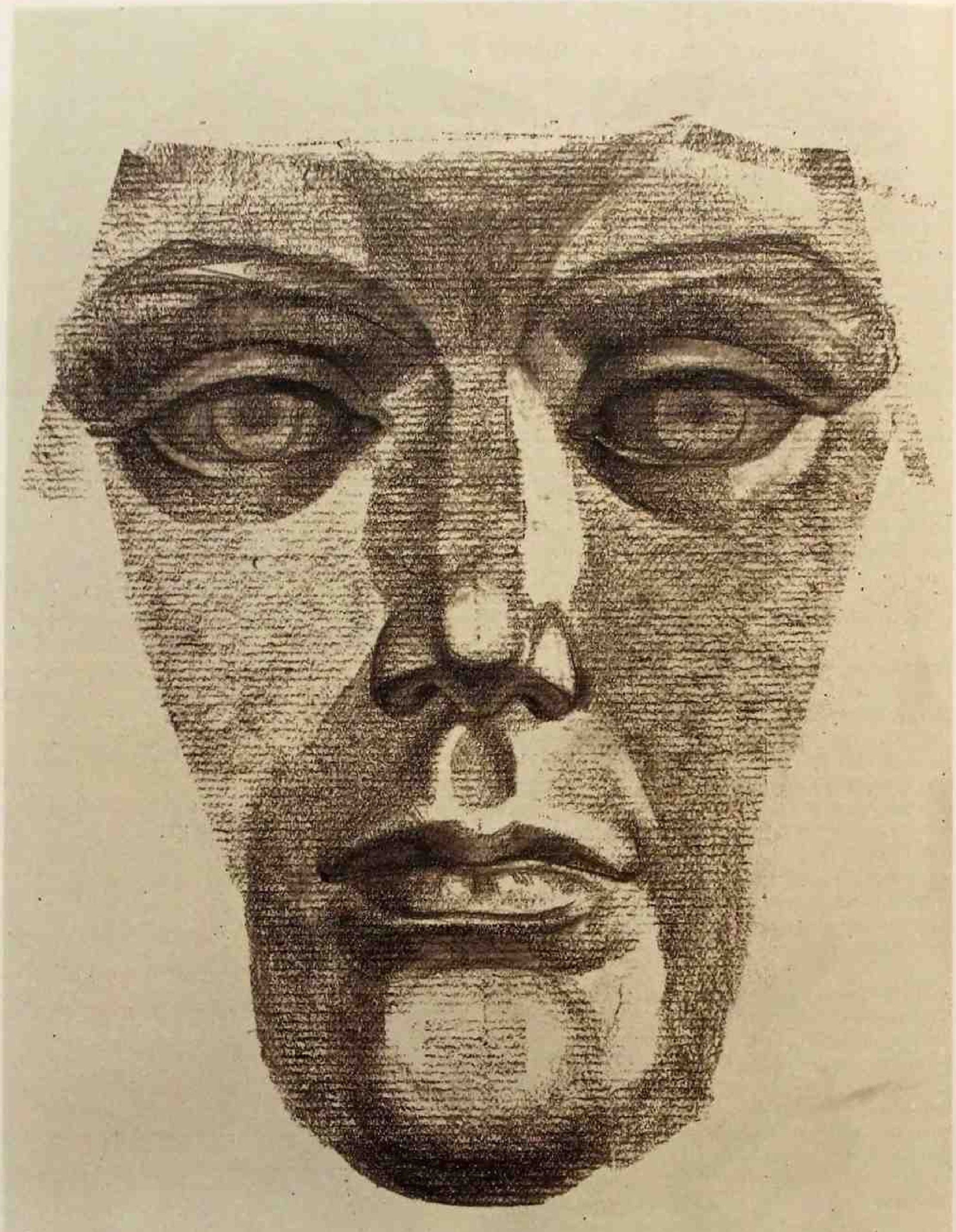
- Ротовую щель обозначают за красной каймой губ. Угол рта по бокам сопровождается мягкими возвышениями (спайки губ).
- В середине верхней губы, особенно у детей и девушек, отмечается маленькая возвышенность, «лук Амура».
- Истинная верхняя губа сверху ограничивается носовой остью, нижняя губа – губоподбородочной складкой.
- Рифленая форма рта и ее арочная форма обусловлена цилиарной мышцей и рядами зубов.

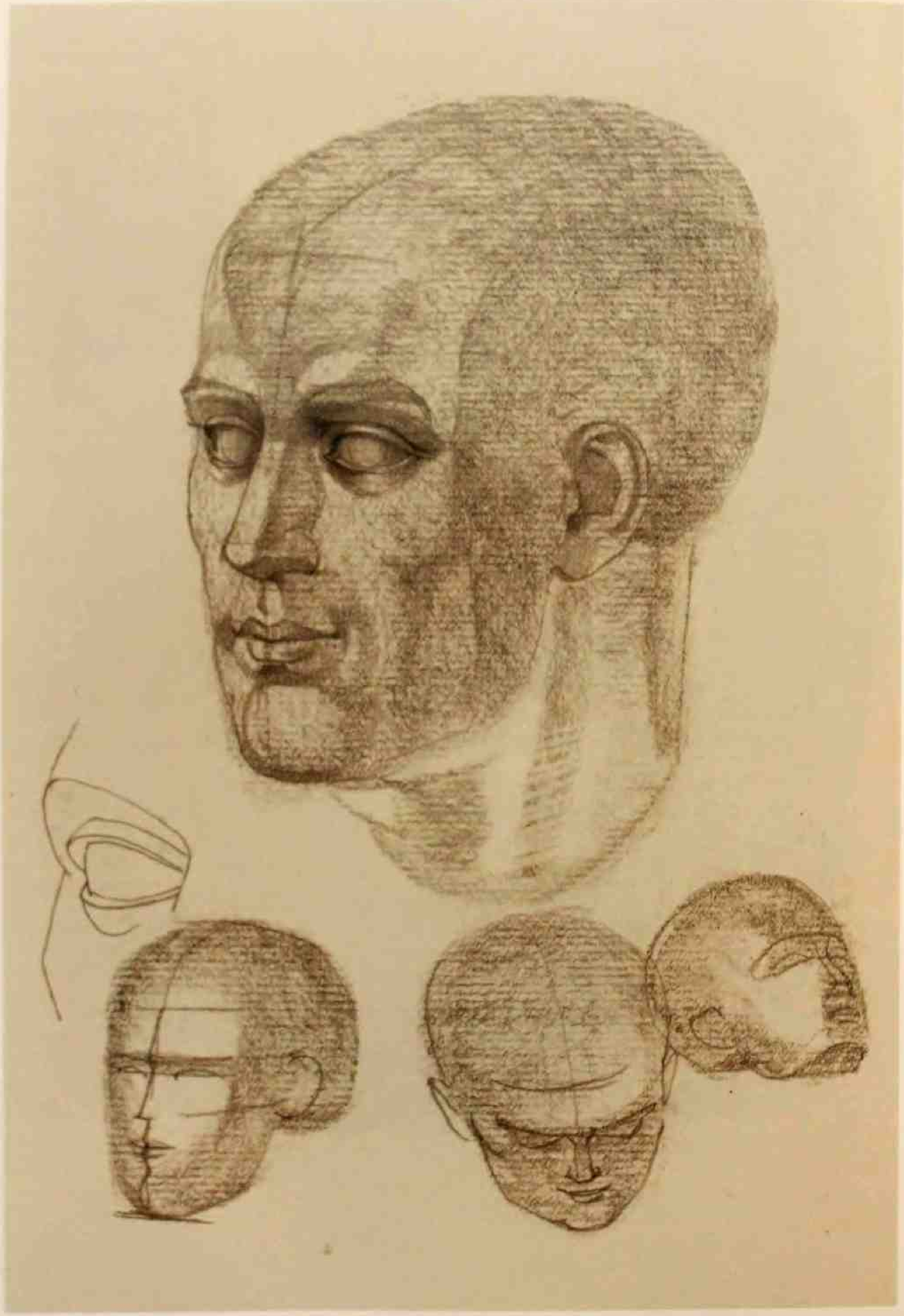
При пространственных ракурсах во рту и его окружении возникают важные пересечения (схема на стр. 233, слева), которые позволяют выразить телесно-пространственную ситуацию. Учебные рекомендации по созданию ансамбля форм частей:

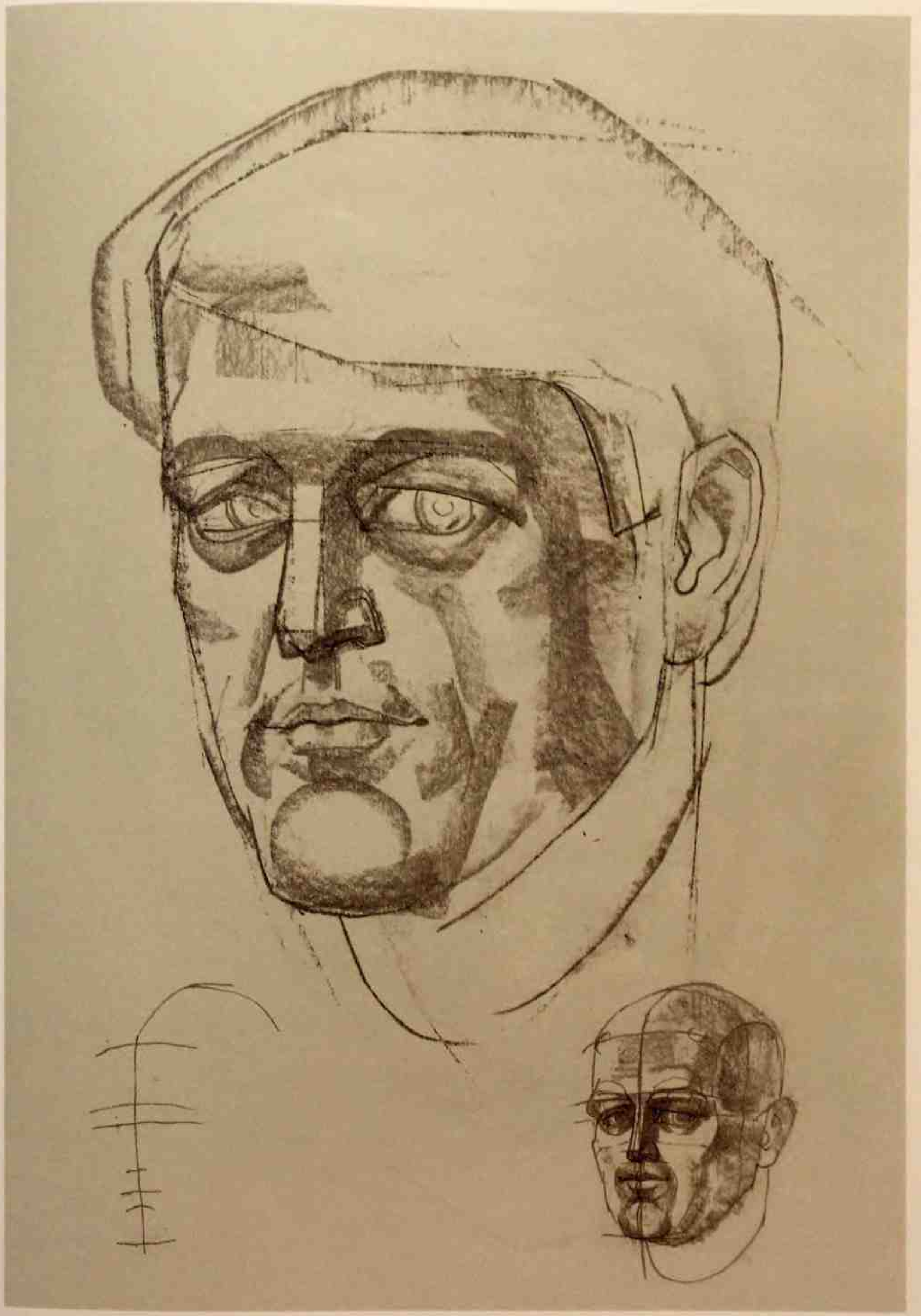
- Стройте рот, нос и глаз напряженно, выпукло и сделайте отчетливым взаимопроникновение форм (стр. 234).
- Поместите глаз, как шар, в более или менее плоское обрамление (стр. 234, 235, 236).
- Изображайте спинку носа и по бокам – скаты носа (стр. 234-239).
- Выразите пространственный ритм, особенно ниже кончика носа, как движение вперед-назад, что особенно важно для трех четвертей поверхности (стр. 235).
- Для начала в рисунке целой головы определите систему пространственных отношений (линия середины головы и ее пересекающиеся оси) (стр. 237, нижние изображения) и широким изобразительным материалом нанесите основные поверхности и формы.
- Придайте голове форму, подобную большому, завершенному яйцу (стр. 236), определите ее положение в пространстве, и только после этого переходите к частям формы, разделите их и присоедините друг к другу.
- Чаще обращайтесь к помощи схем (определение пропорций, пространственная система отношений) и постепенно отходите от них при создании общих характеристик к отличительным особенностям конкретной головы, чтобы затем перейти к более мелким деталям (стр. 238, 239).

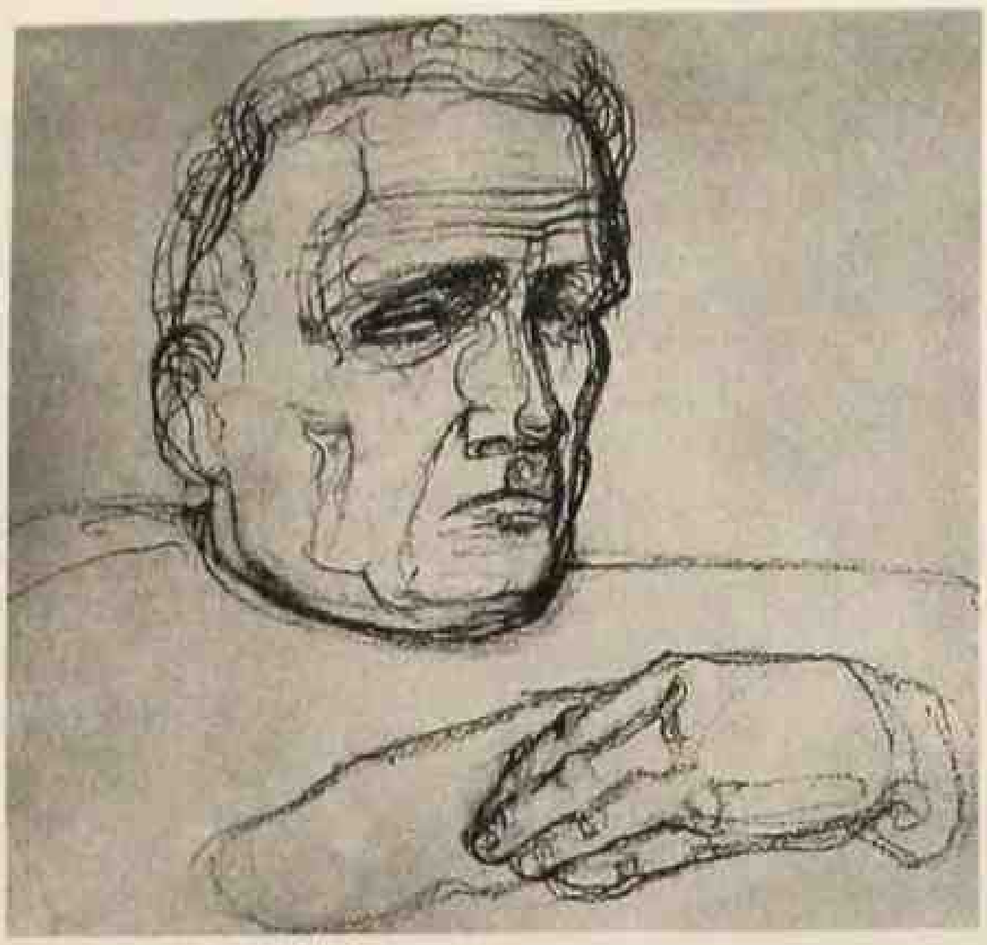
Предварительный набросок рисунка головы можно протестировать: покройте этюд черепа прозрачной бумагой и на нем наметьте живую голову (сравните этюд черепа на стр. 229 с соответствующим этюдом головы на стр. 239). При этом следует, как при рисунке фигуры, держать в уме согласованность форм. Свободное, многомерное изображение возможно только после хорошего знакомства с формой.


«Лук Амура»
Верхняя губа
Спайки губ
Нижняя губа
Край губы
Губоподбородочная складка
Ротовая щель
Алый ободок губ
Угол рта
Спайки губ
Носогубная борозда
Губной желобок
Верхняя губа
«Лук Амура»
Спайки губ
Край губы
Губоподбородочная складка









Хубертус Гибе (1953). Голова и рука мужчины

Оскар Кокошка (1886–1980). Трудль, 1931

Готтфрид Баммес. Портрет Яна, 1973

Работа над альбомом эскизов и случайными зарисовками

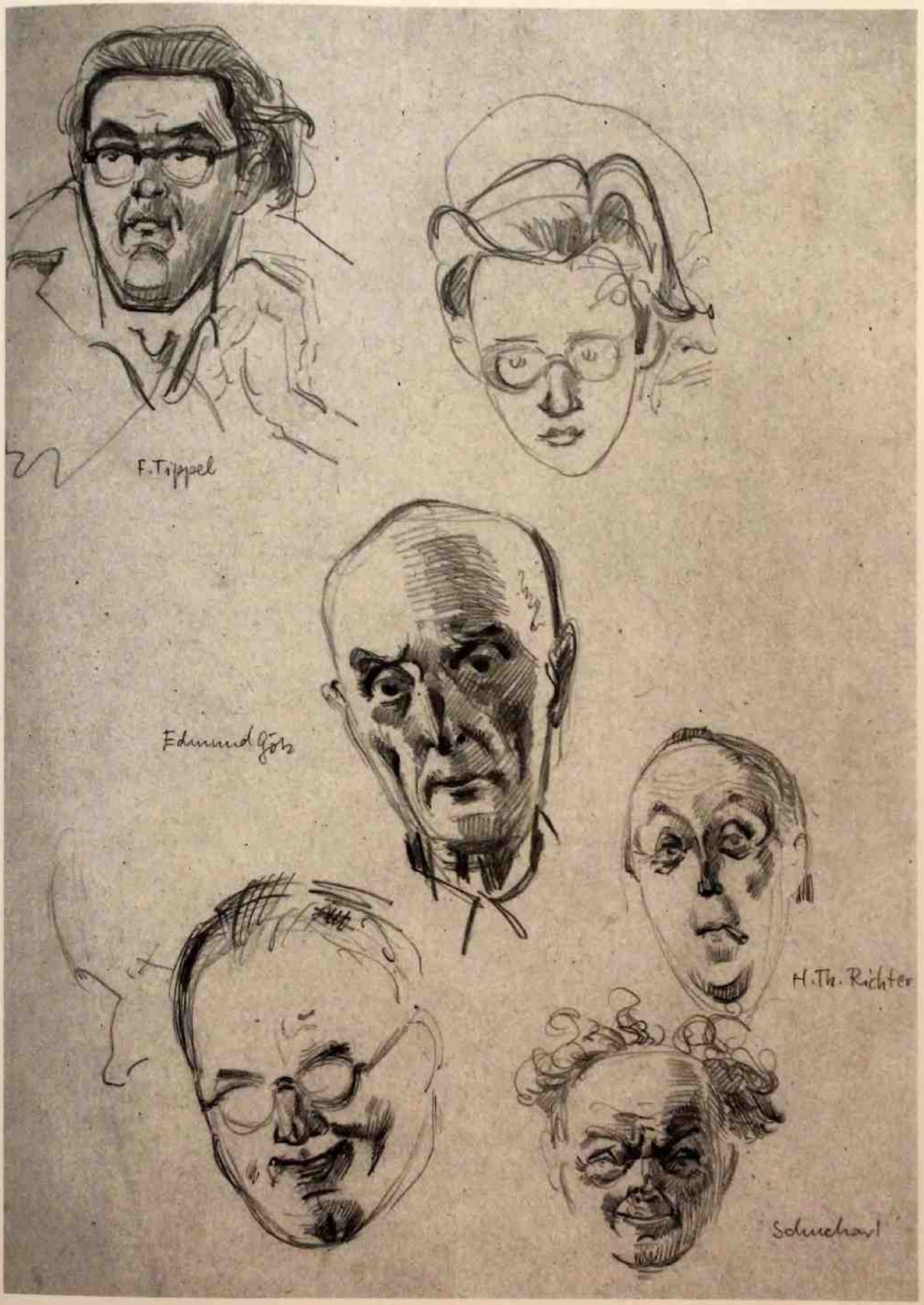
Стр. 241–243

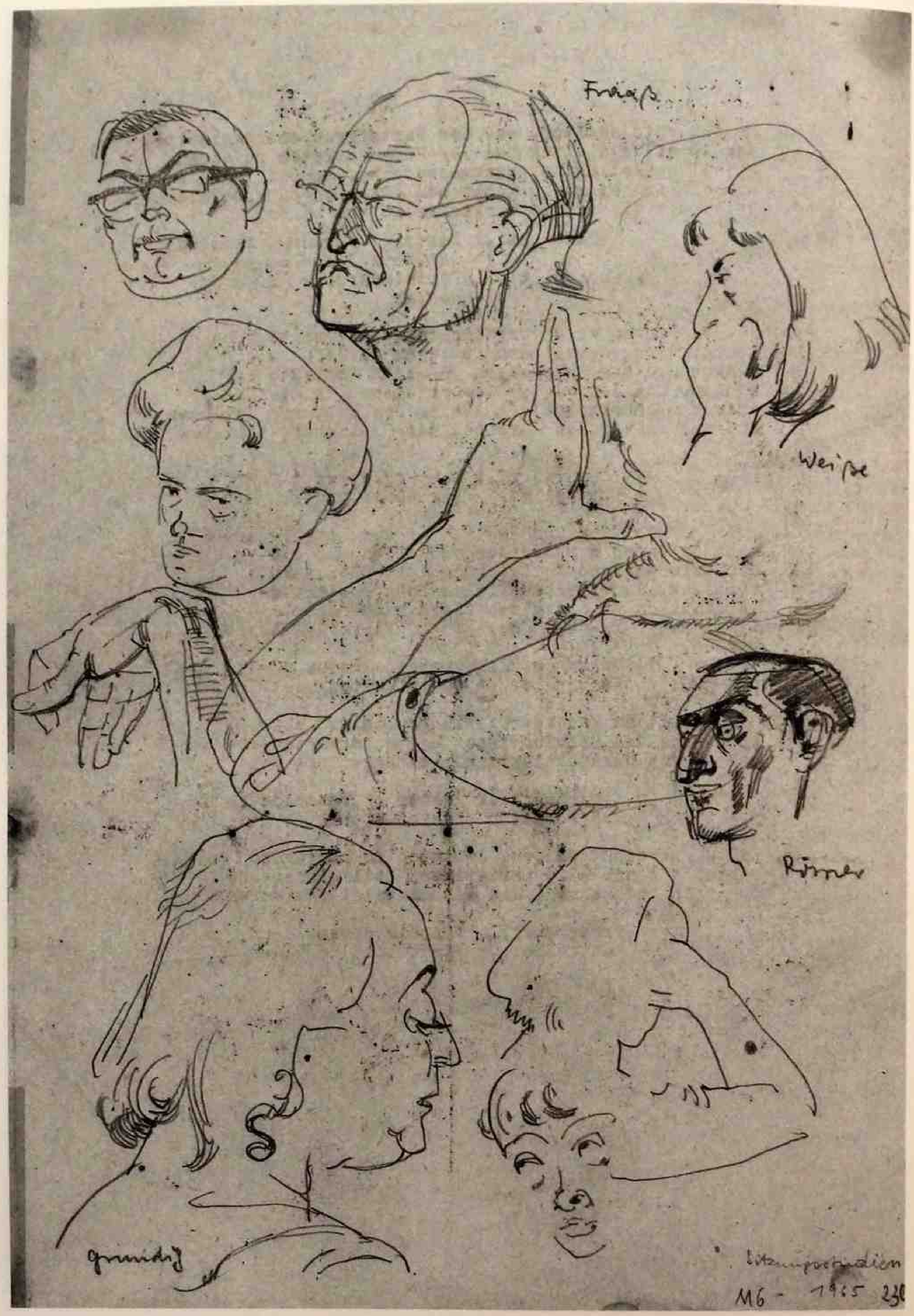
Диапазон таких работ безграничен: предметный набросок, передающий впечатления, переживания, идеи, начальный эскиз картины, спонтанная зарисовка, как игра или простое времяпрепровождение с карандашом. Часто меняя ракурс, передайте эскизом большие, основные черты образа или впечатления, слегка касаясь деталей, требующих завершения. Иногда делайте корректировку рисунка.

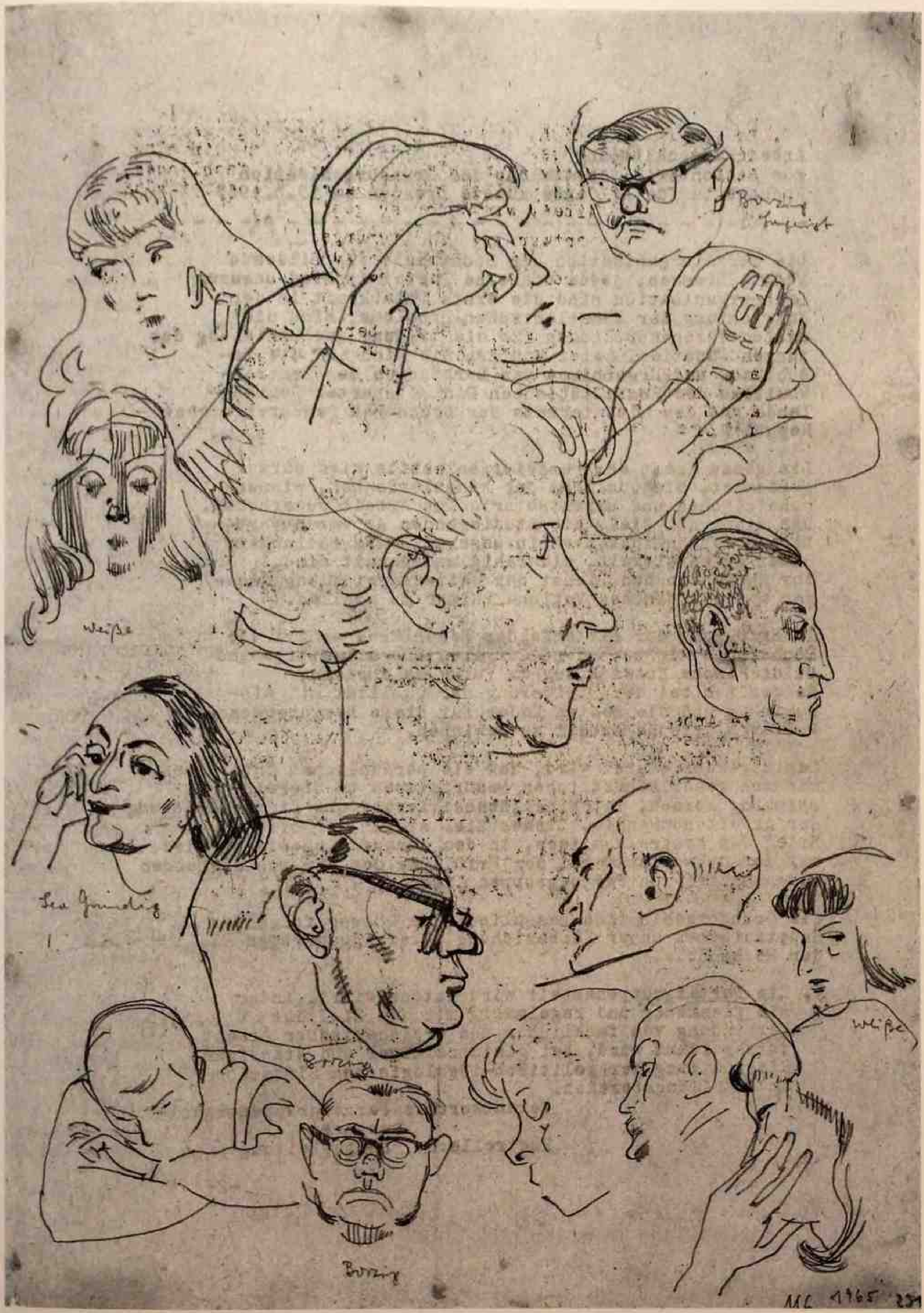
Спешка, порождаемая беглым взглядом, требует высочайшей концентрации на переживаемых впечатлениях. В данном случае можно говорить о подвижности манеры рисования, об «умелой» небрежности или о затушевке неосвоенных форм. Характер зарисовки говорит о способности отбора и отсеивания того, что не относится непосредственно к существенным формам. В отношении эскиза головы: быстрая зарисовка не допускает небрежности. Она требует все возрастающего внимания к особенностям головы – к углублениям и восхождениям, к ее характеристикам, к карикатурным чертам, которые могут определяться целым спектром чувств – от дружелюбного участия до их злобного заострения.

Именно целенаправленное наблюдение открывает нюансы и намечает тенденции, оно требует от художника стремления к усилению индивидуальных черт на языке формы. Язык формы определенно помогает найти правду: длинный, слегка изогнутый нос становится длинным крючком, а голова отличается угловатостью; низкий лоб и короткий нос – это повод подчеркнуть черты, сплющив голову; прищуренными глазами и сжатым ртом выразить непроницаемость характера. Или: аксессуары на лице, например, сильные очки, уменьшают глаза до точки или еще сильнее, кудри и завитки волос при известных обстоятельствах могут закрывать часть лица.

Ваше умение «крепко связывать вещи» – это одна сторона; умение передать мимику и внутреннее состояние – другая. Так по-разному передается внутреннее состояние: иконографично открытый глаз; украдкой устремленный в угол взгляд; сонно приоткрытый глаз; усталый взгляд вверх; просто прикрытый глаз, блестящий, борющийся со сном; внимательно приподнятые брови или взвешенное и задумчивое участие. Именно сосуществование многих людей с различными реакциями на раздражители – это широкое поле деятельности для художников, которым в своих набросках удается передать тихий юмор некоторых ситуаций.


F. Tippel
Edmund Götz
H. Th. Richter
Schuchart


Fräs
Weiße
Rösner
Grundig
Lithographien
M6 - 1915 230



Огюст Роден (1840–1917). Портрет Северины, 1893

Адольф Менцель (1815–1905). Эмилия, сестра художника. 1851

Петер Пауль Рубенс (1577–1644). Этюд головы и правой руки молодой женщины

Автопортрет и портрет

Стр. 245–251

Автопортрет и портрет ставят перед собой задачу изображения индивидуальности, только с повышенным требованием к одушевленности, к проникновению во внутренний мир и его передаче.

Для ученика, как и для мастера, автопортрет, наряду со многими остальными важными целями, имеет задачу непосредственно изображения реальности (буквально), он поможет проверить свою работу и умение рисовать. В этом аспекте использование различных техник и средств выражения играет важную роль:

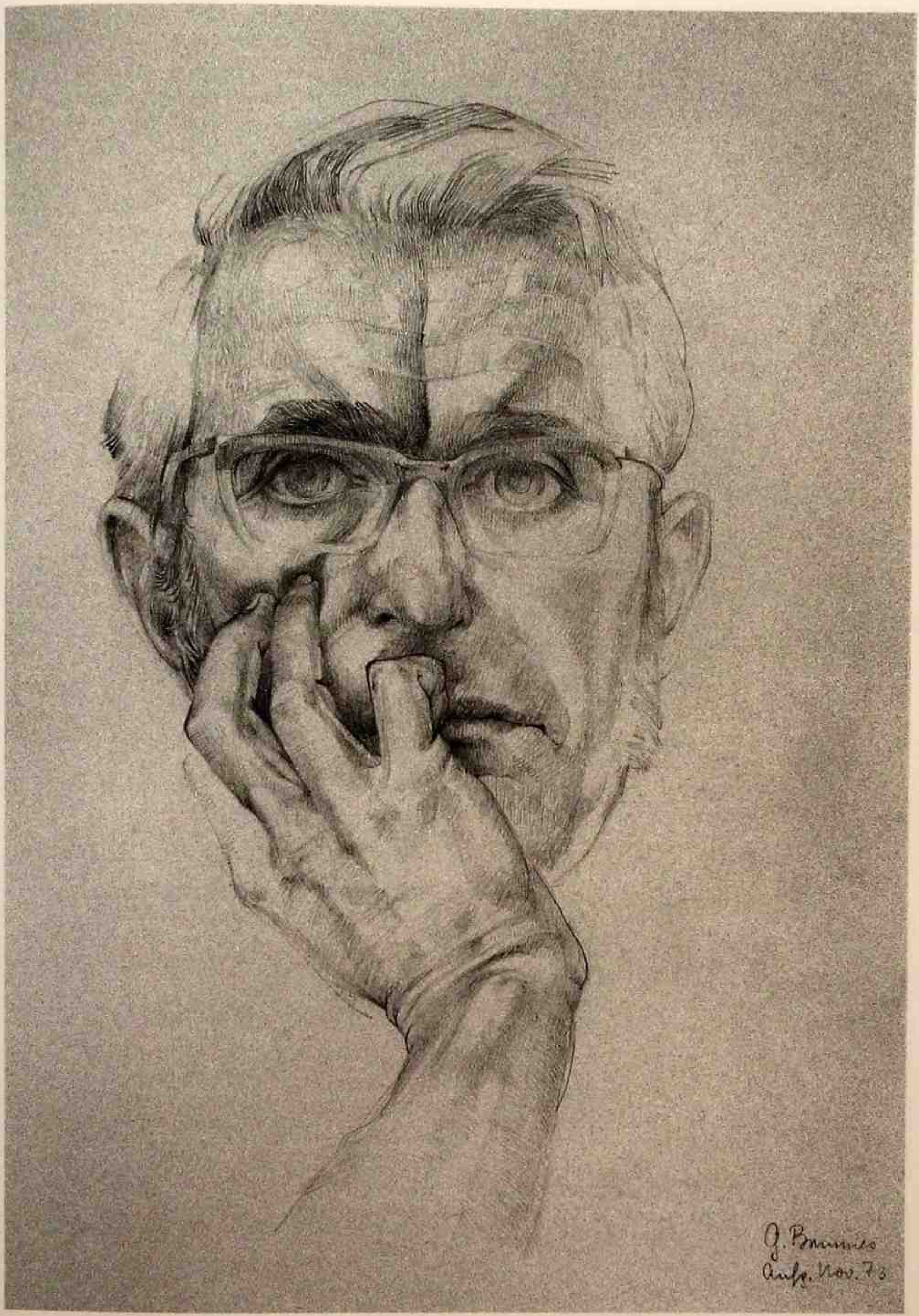
- Острым твердым карандашом можно намечать структуру и нюансы впечатления (стр. 245).
- Тонко и широко наносимый мел используется для выражения простых, точных формулировок в смысле выразительности, экспрессии (стр. 246).
- Этюд масляной пастелью, ограниченный двумя цветами и слегка закрашенный чистым скипидаром, делает свет очень ярким и очень темным, как дополнение внутреннего мира (стр. 247, наверху).
- Экспрессивный рисунок кистью представляет собой спонтанный набросок, сделанный с беспощадной честностью к самому себе (стр. 247, внизу).

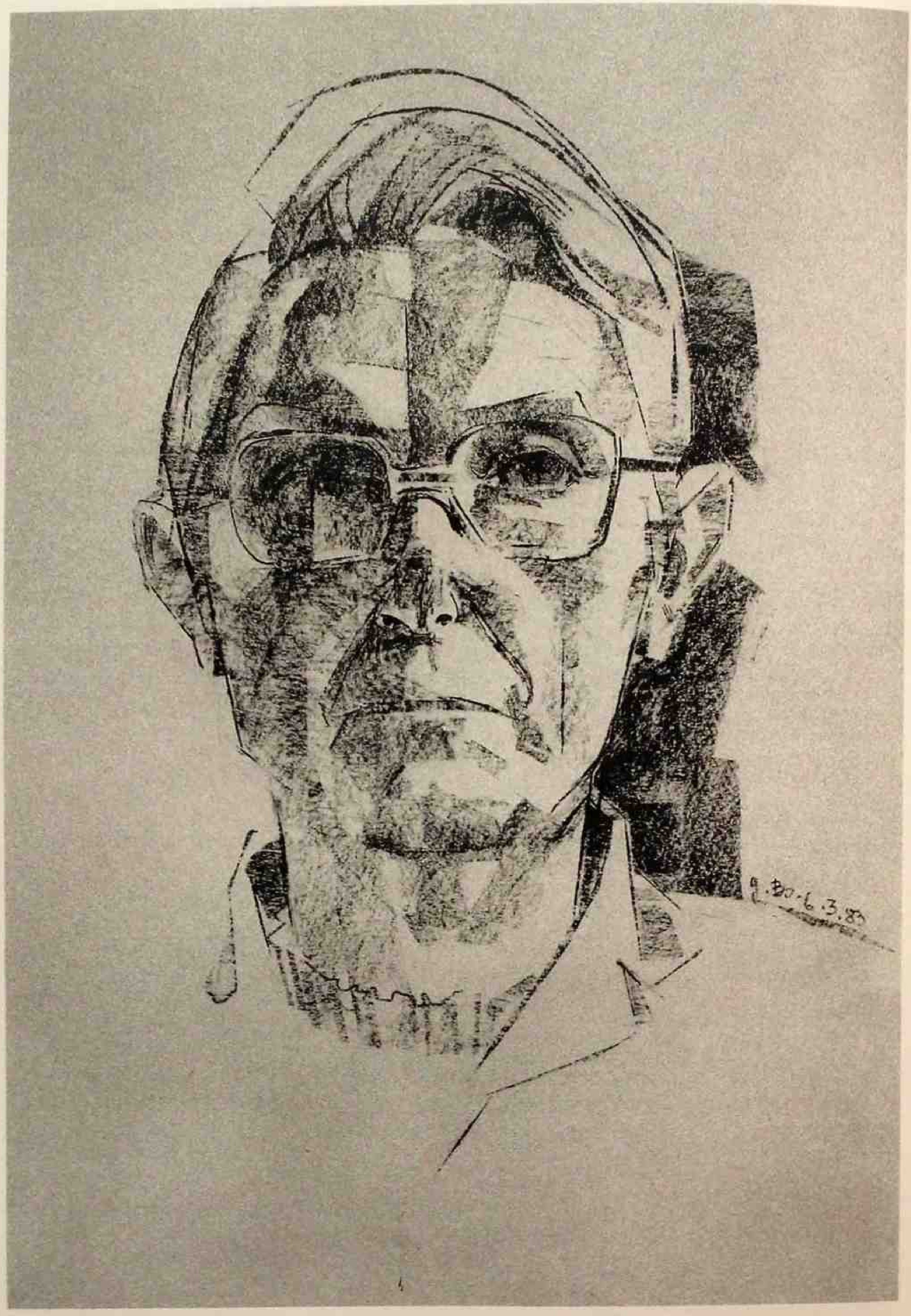
Таким образом, при обращении к различным средствам выражения можно говорить не просто о технических переменах, экспериментах и накоплении опыта (так как это также важно), но и о проверке того, что отражается и не отражается, что ускользает и сохраняется от беседы с глазу на глаз.

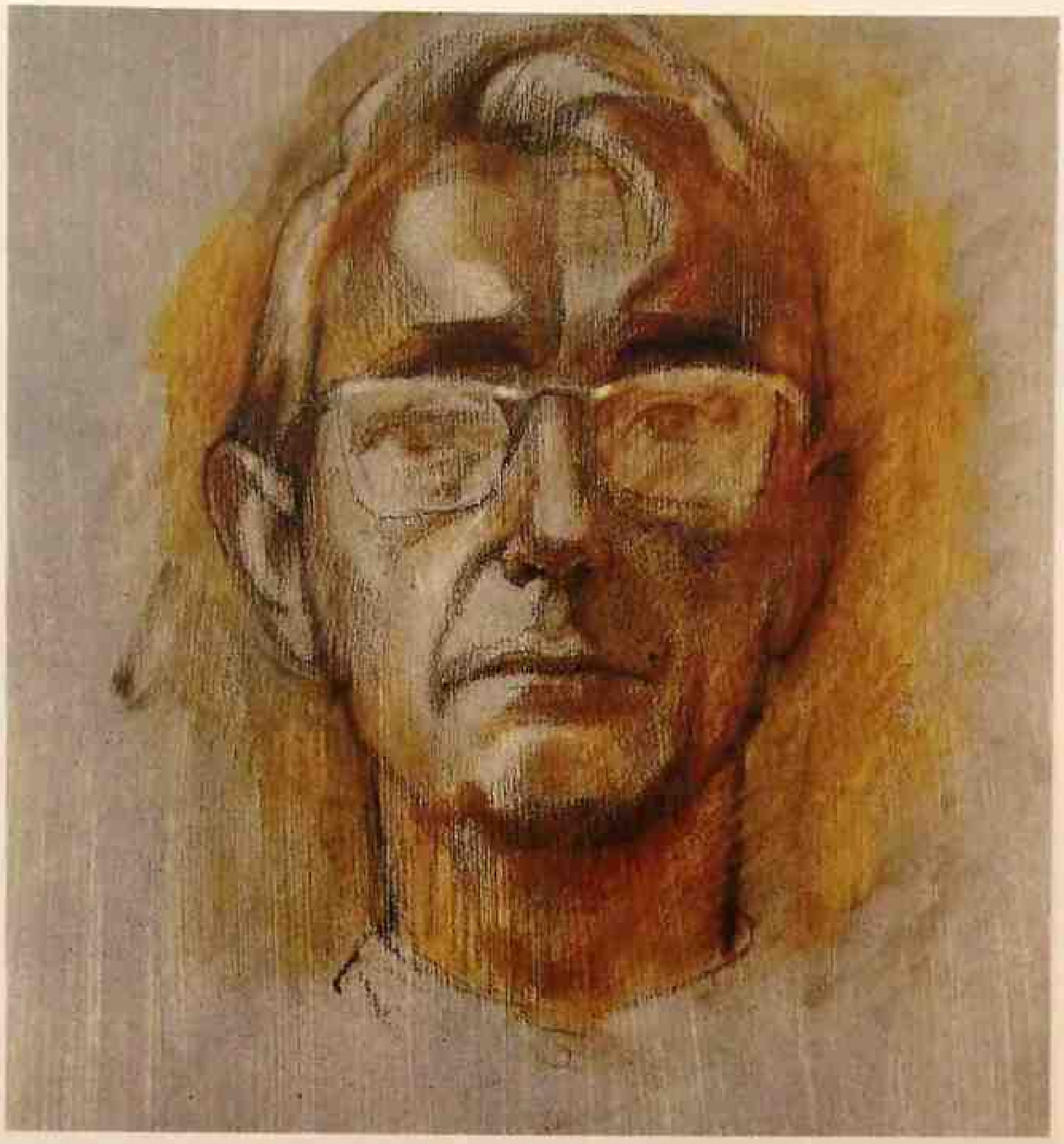
Само собой, умение слушать себя и выбирать изобразительные средства имеет значение для этюда портрета, важное отличие которого состоит в том, что художник уже не такой непринужденный и раскованный, как перед своим отражением. Если принимать во внимание манеру исполнения как способ передачи внутреннего мира человека, следует еще о многом сказать:

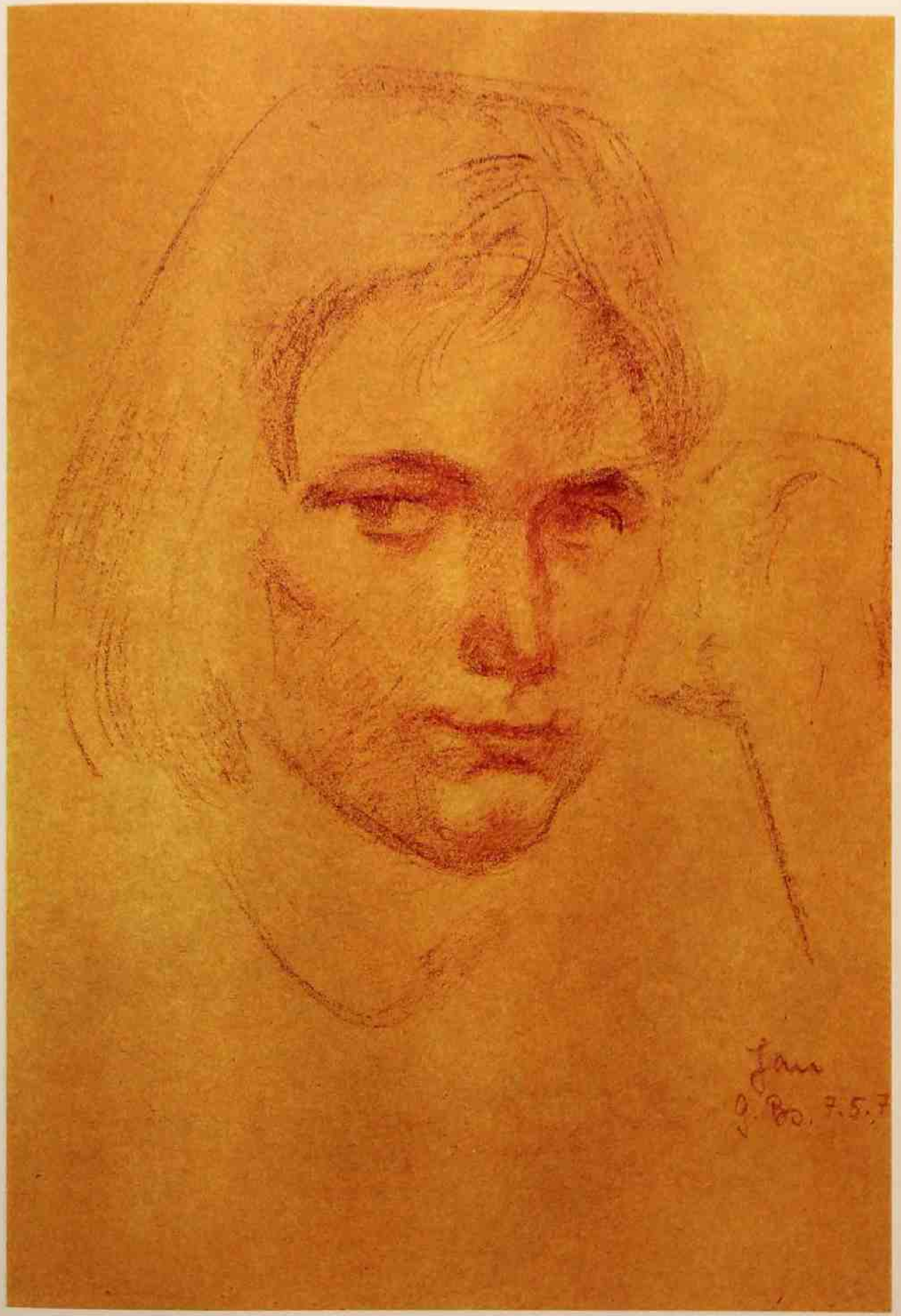
- Серебряный карандаш с его тонким металлическим штрихом помогает передать тонкие индивидуальные черты человека (стр. 248). Это инструмент для филигранной работы над портретом.
- Намекающая, незавершенная сангина с ее теплыми и приглушенными тонами несет в себе воодушевление, внутренний настрой, чувственность, в общем – лирику (стр. 249).
- Цветовые оттенки акварели усиливают эмоциональное выражение модели и сообщают ей легкую окрыленность вместо законченности (стр. 250, 251).

Портрет акварелью занимает центральное место между карандашным наброском и живописью, и освоив его, мы понимаем, что достигли границ в портретных этюдах и учебных эскизах головы.

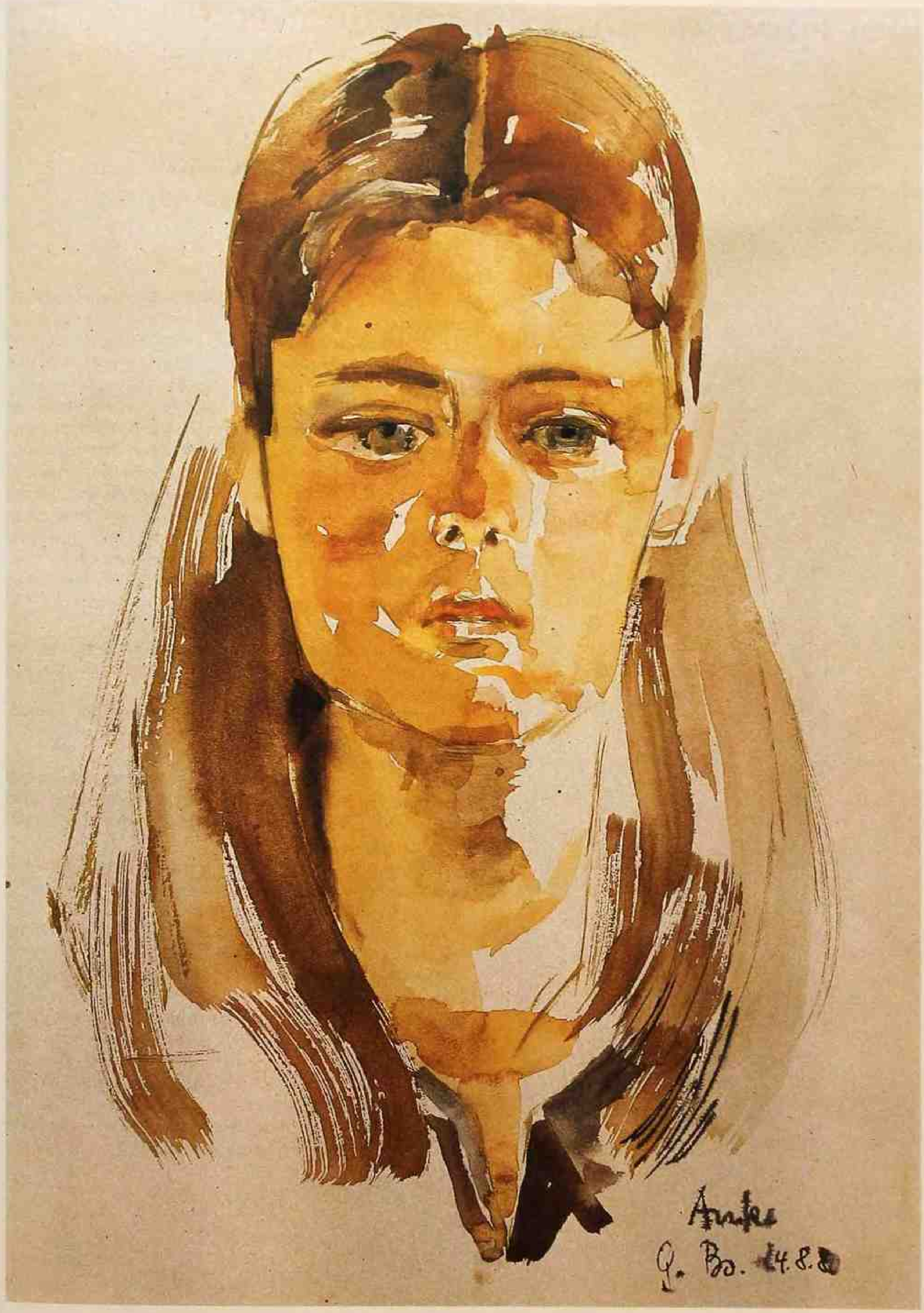

J. Brahms
Aug. Nov. 73





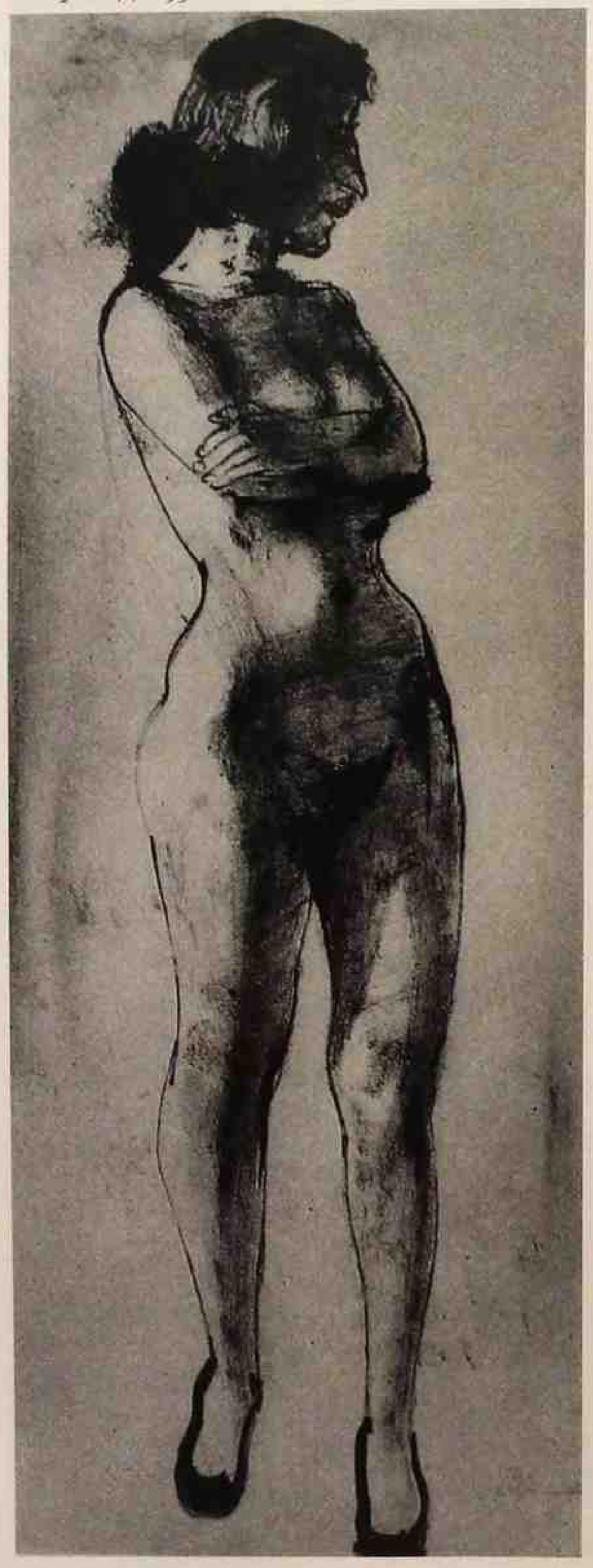


G. Bs.
Zimmerle Aug. 1980


Anke
Q. Bo. 44.8.

Построение фигуры как целого

Йозеф Хегенбарт (1884–1962). Стоящая обнаженная женщина. До 1930 г.



Учебные рекомендации по изображению простого положения стоя

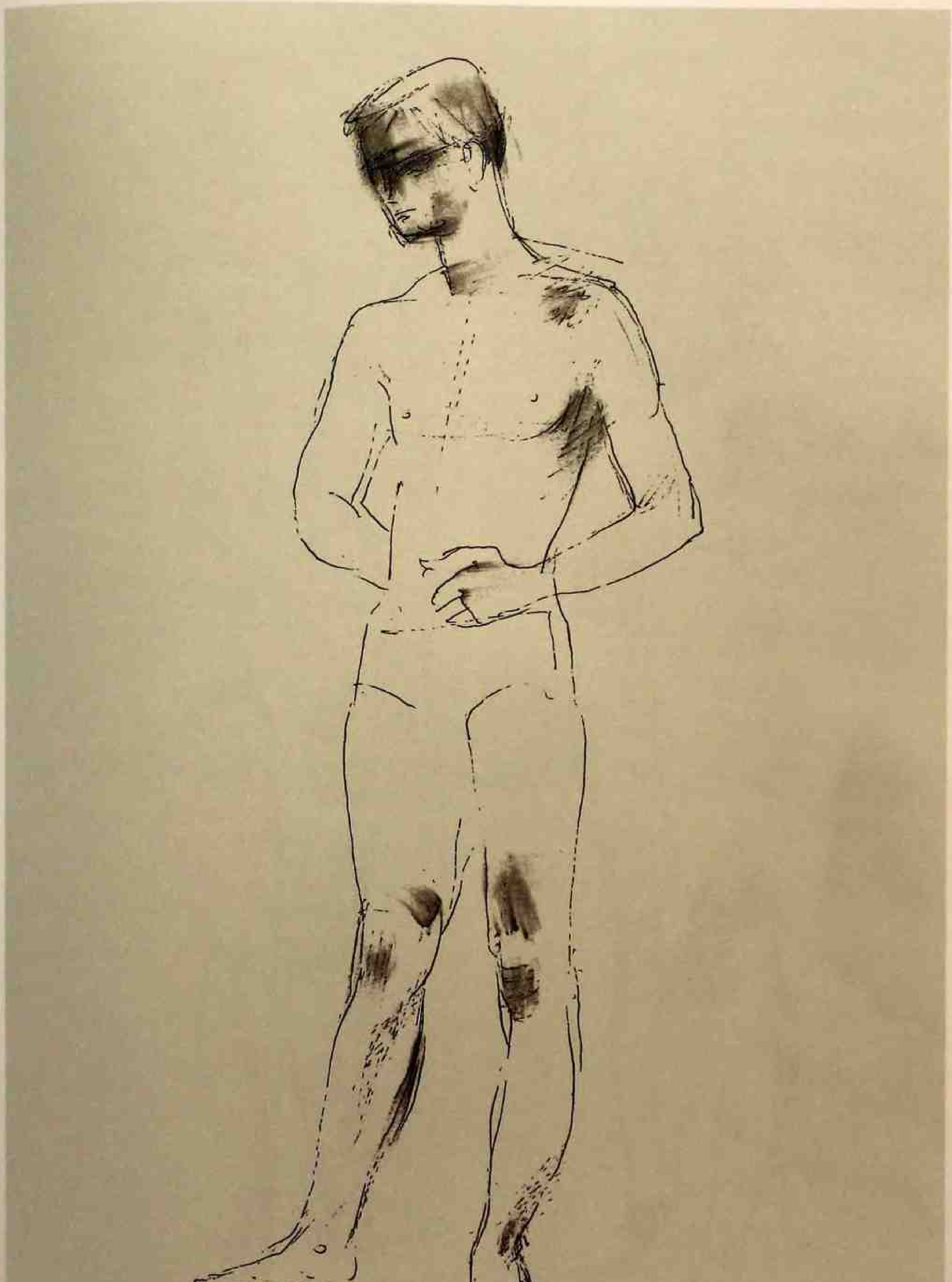
Стр. 253–257

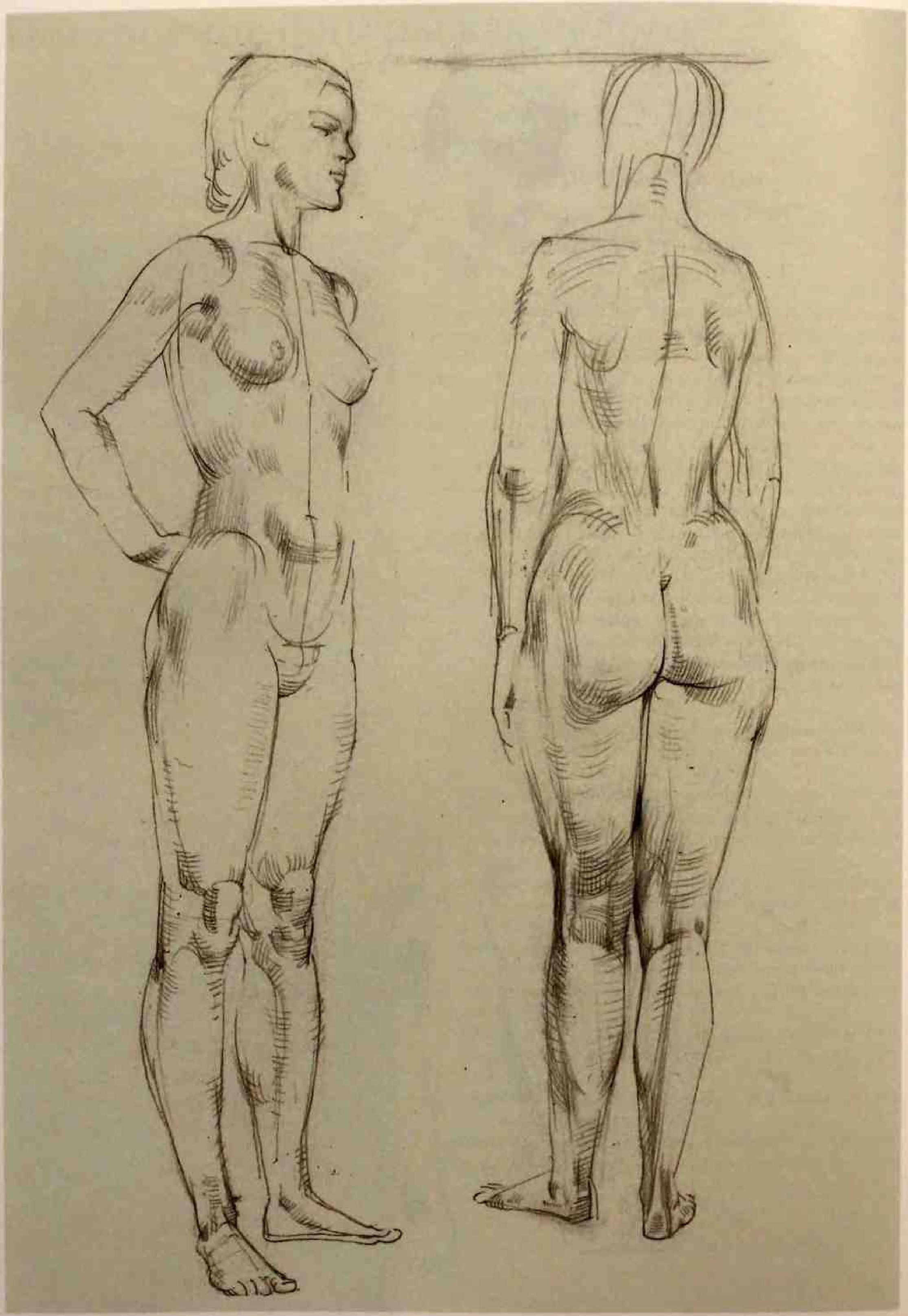
Тело в положении стоя, постоянно находящееся в балансе позы и усилия, создает для художника сложности из-за новых возникающих взаимодействий форм и различных сюрпризов, которые они готовят. Все, что было рекомендовано до сих пор относительно определения пропорций, проявлений статики и динамики, процессов и изменений в частях тела, позволяет больше не проводить новые исследования. Вместо этого наблюдатель сам, опираясь на богатые иллюстрации, должен воспроизвести согласованность многих частей и создать целое, живое и ясное. Здесь подобраны такие примеры, в которых преимущественно представлены формы положения покоя и механика движений тела. В заключительной главе изображение тела становится зрительным отражением внутреннего состояния.

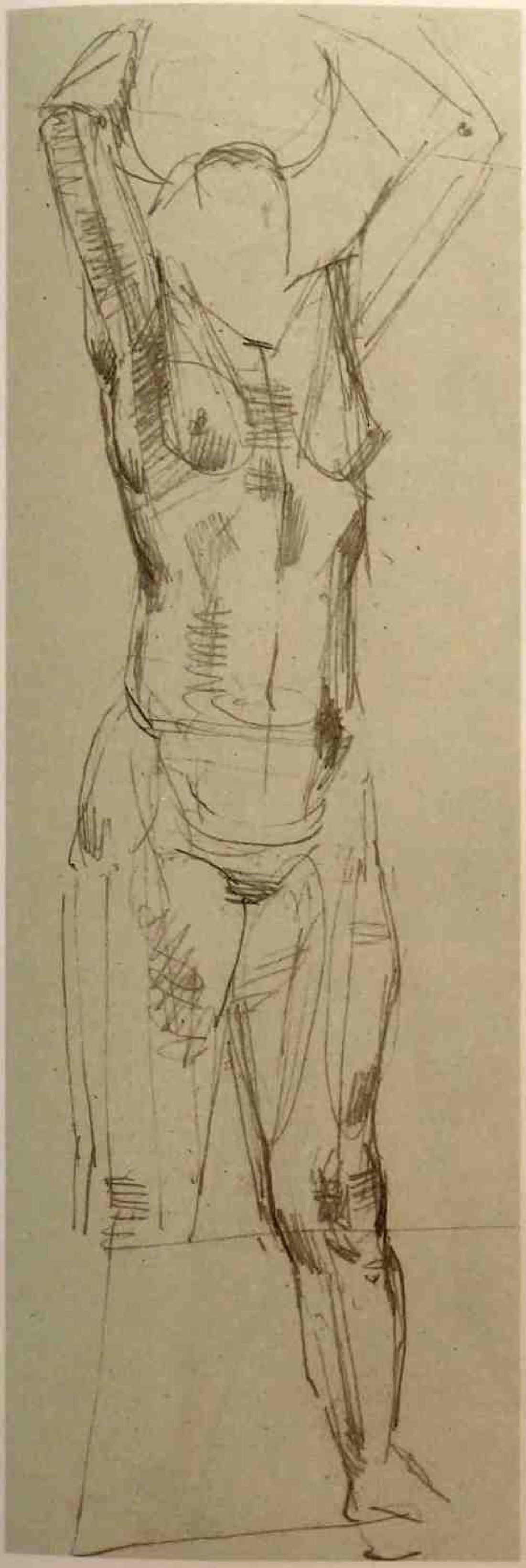
Мы исходим из простого положения стоя.

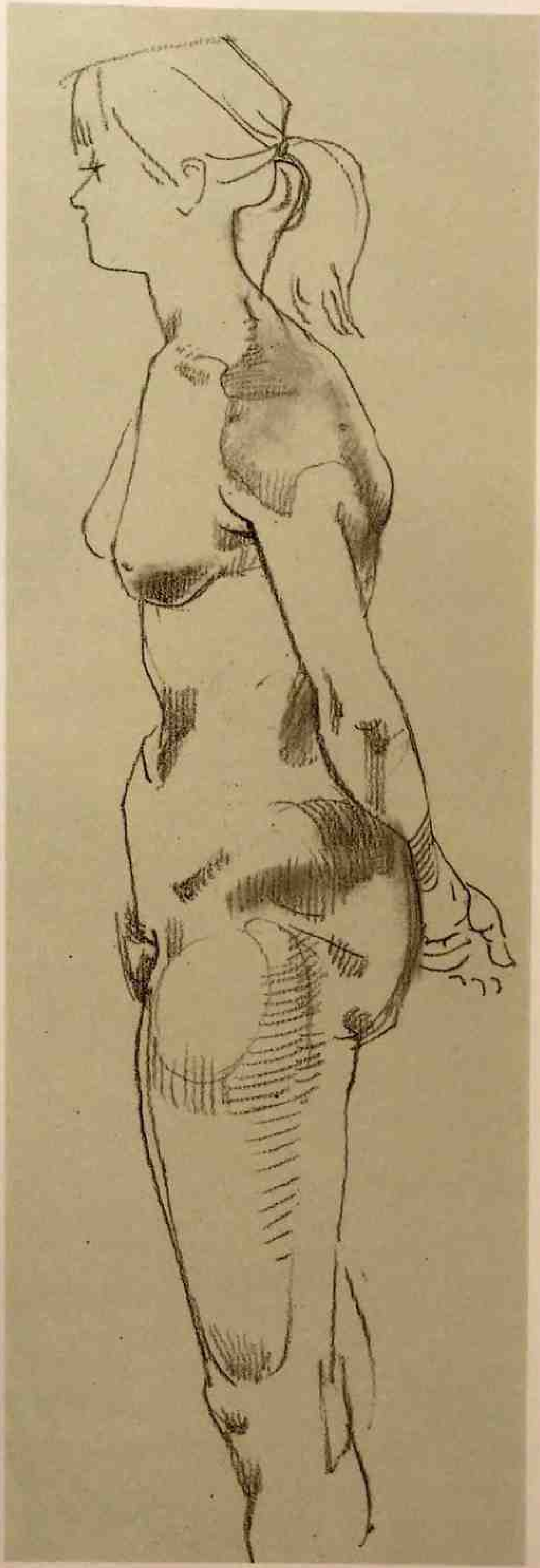
- В положении с опорой на обе ноги выдвинутая вперед масса тела уравновешивается массой тела, выдающейся сзади.
- Ракурсы в значительной мере пространственные, так что поперечные оси тела подчиняются законам пространственной перспективы.
- Вытянутое тело напряжено: массы мягких частей тела вертикально напряжены, их растяжение – это событие, которое обнаруживает крепкие точки каркаса (стр. 255, слева).
- Усталое положение стоя у модели делает тело податливым, напряжение спадает, человек выглядит подавленным (стр. 255, справа).
- Уверенная опора на две ноги четко отражает не только общие очертания тела, но более всего очертания ног и их естественный изгиб (внешний угол ноги, стр. 256).
- Контуры рук должны выражать мягкость или твердость в свой основе (стр. 257 справа, стр. 256, слева).
- Толстая и тонкая кожа (стр. 257, 256, слева) оказывает влияние на форму.

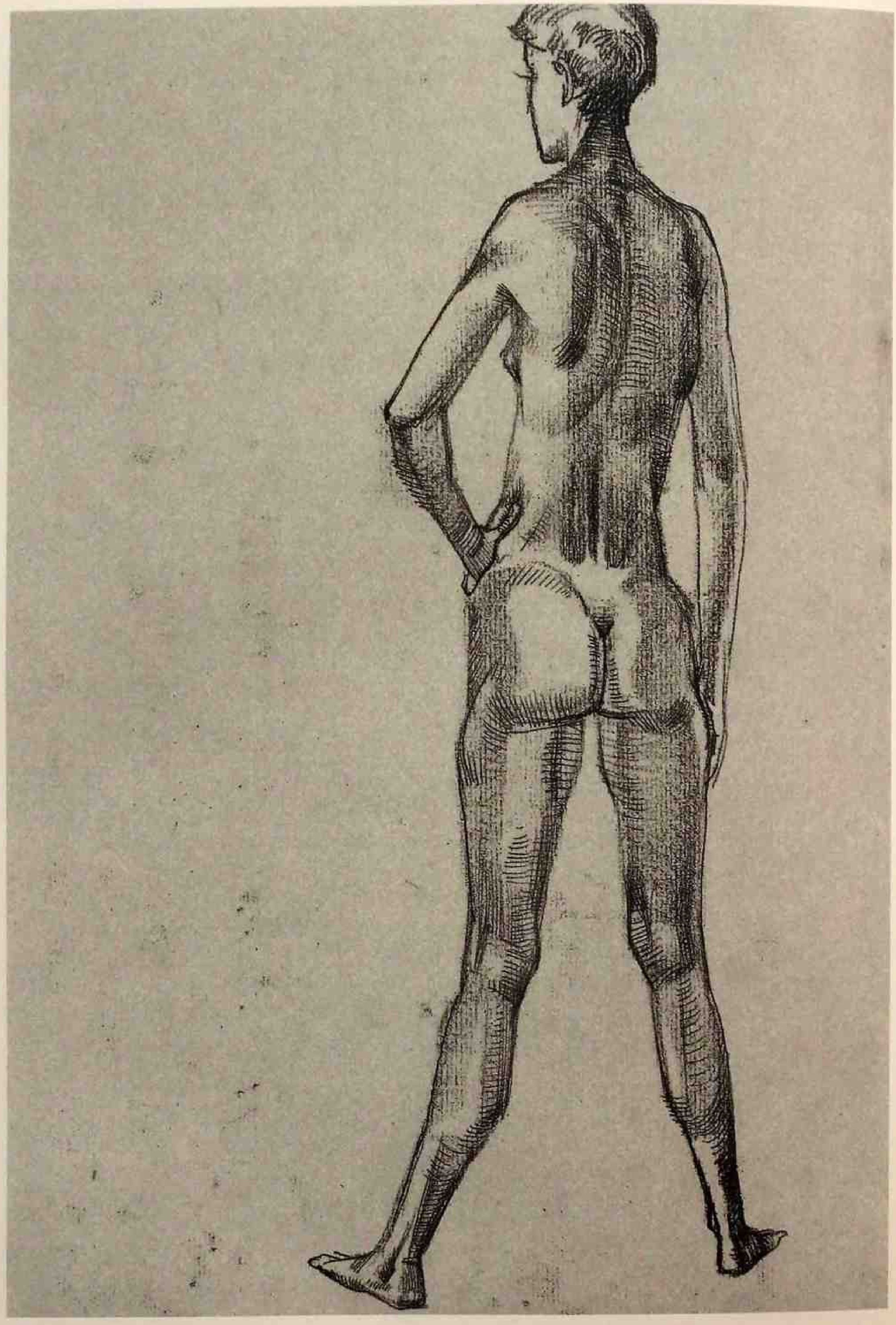
Простое положение стоя дает возможность архитектурно выстроить конструкцию всего тела.

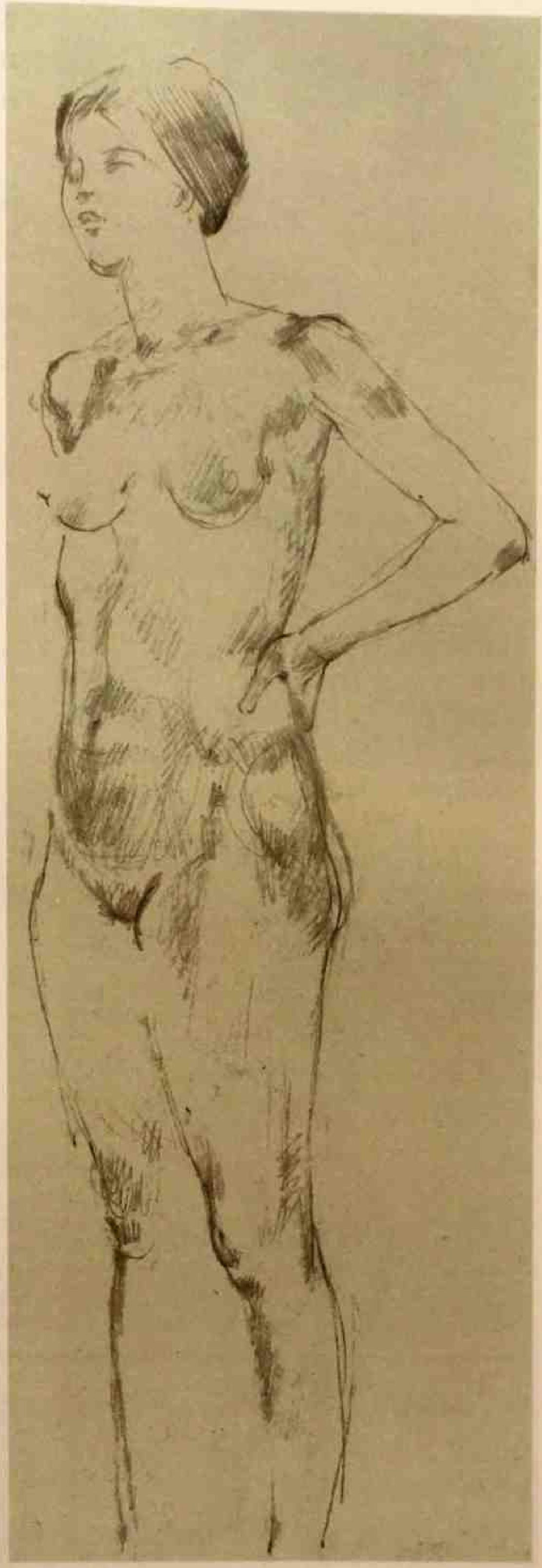


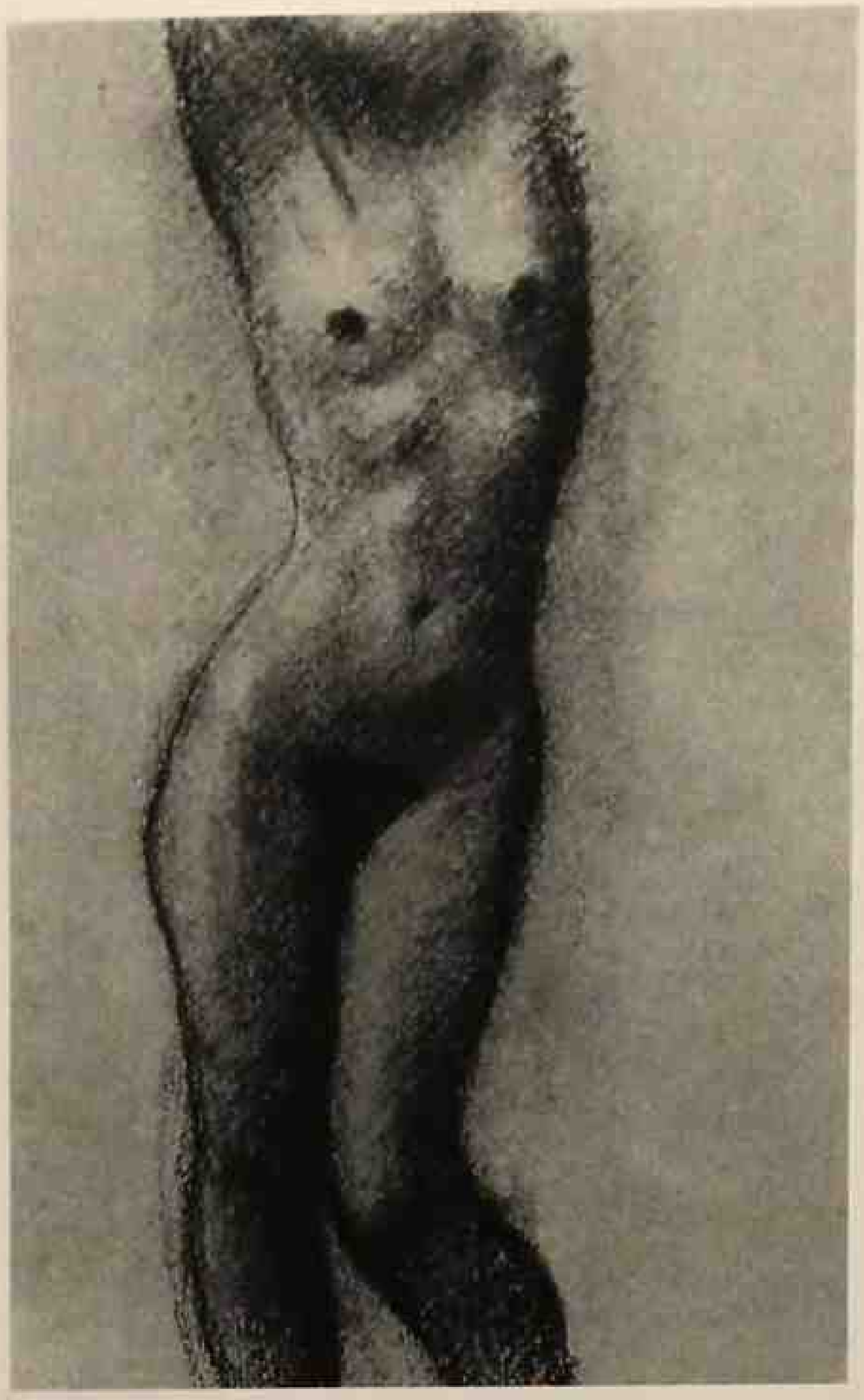












Аристид Майоль (1861–1944). Американка. 1935

Вильгельм Рудольф (1889–1982). Подвижно стоящая женщина, вид спереди, правая рука на макушке, левая упирается в бок

Учебные рекомендации по изображению стоящей фигуры в движении

Стр. 259–267

Изображение стоящей фигуры в движении подразумевает в первую очередь передачу движения формы, соединение внутренних колебаний с движением тела. Иллюстрации (стр. 259-262) возвращают нас к начальным наброскам, позволяют исследовать различные стадии и состояния конструкции. Для этих этапов имеет смысл:

- различать несущие и несомые, текучие и застоявшиеся формы;
- связывать ход форм с закономерным соотношением центра тяжести и опоры;
- отмечать большие колебания форм и соотношение форм в движении;
- прорабатывать и подчеркивать точки кульминации движения.

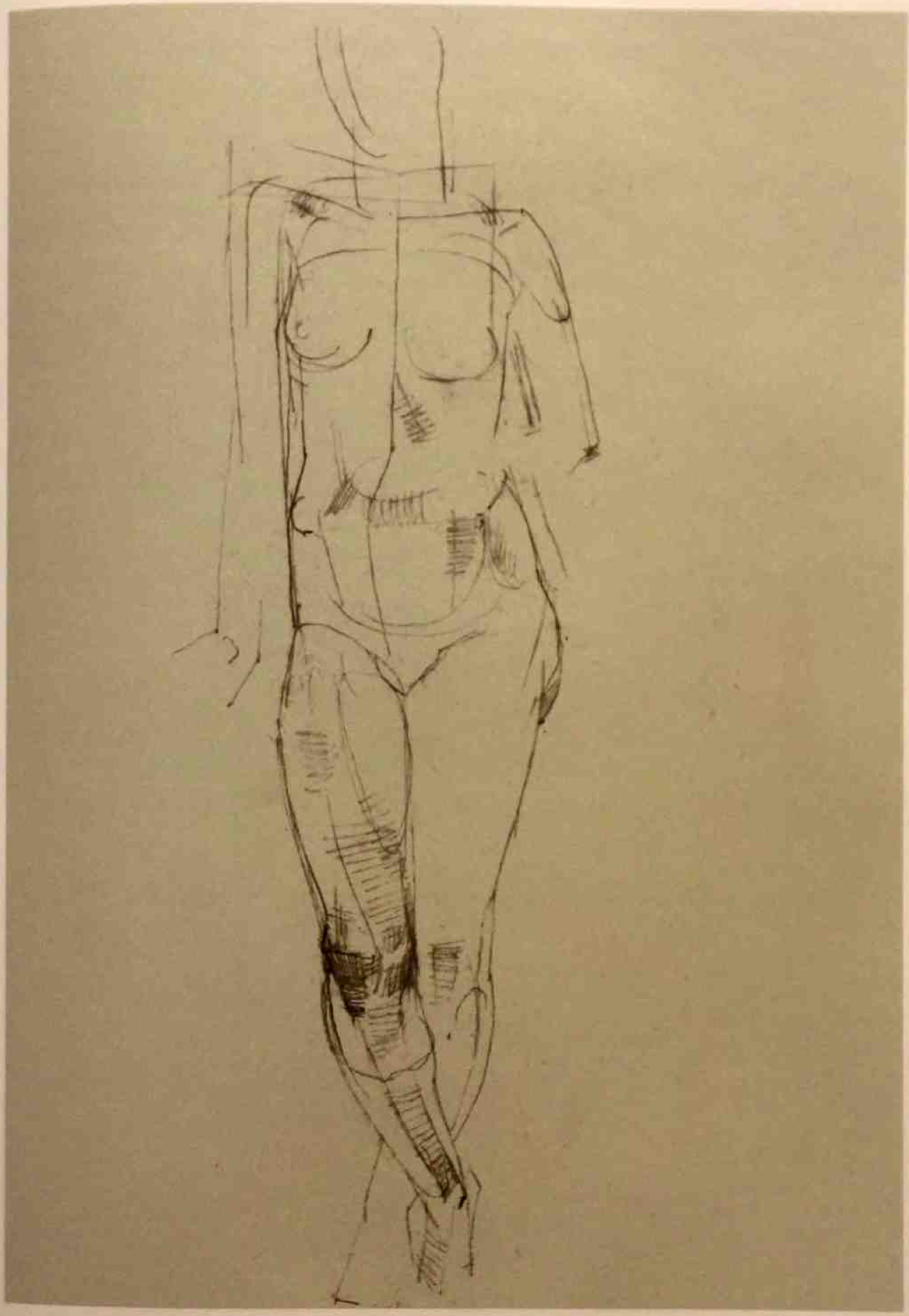
Различные движения внутри формы каждый ученик соотносит индивидуально с ее выпуклостями и выгнутостями, округлостями и акцентирует по-своему.

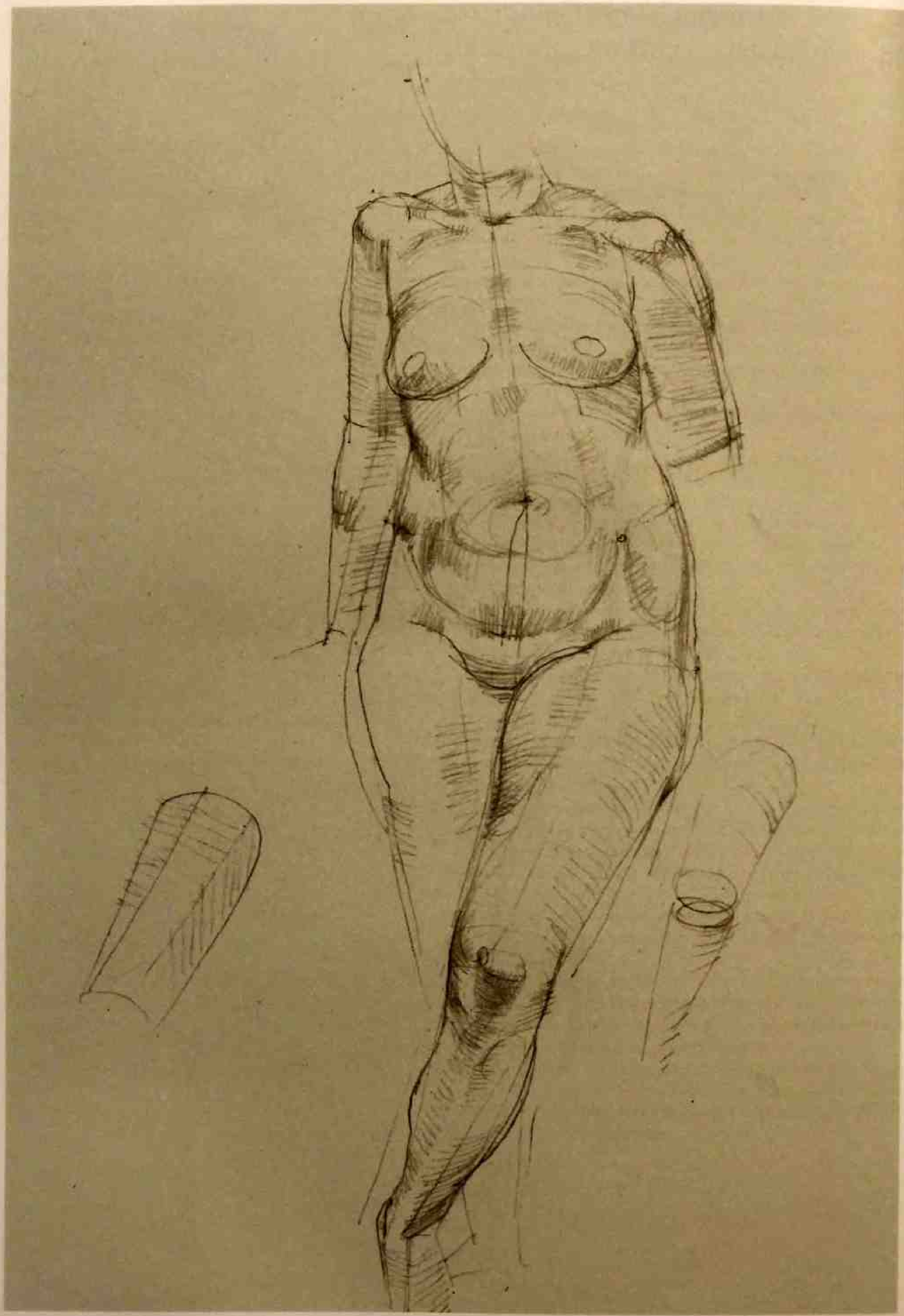
Для изображения телесности и главных функций тела существует много способов:

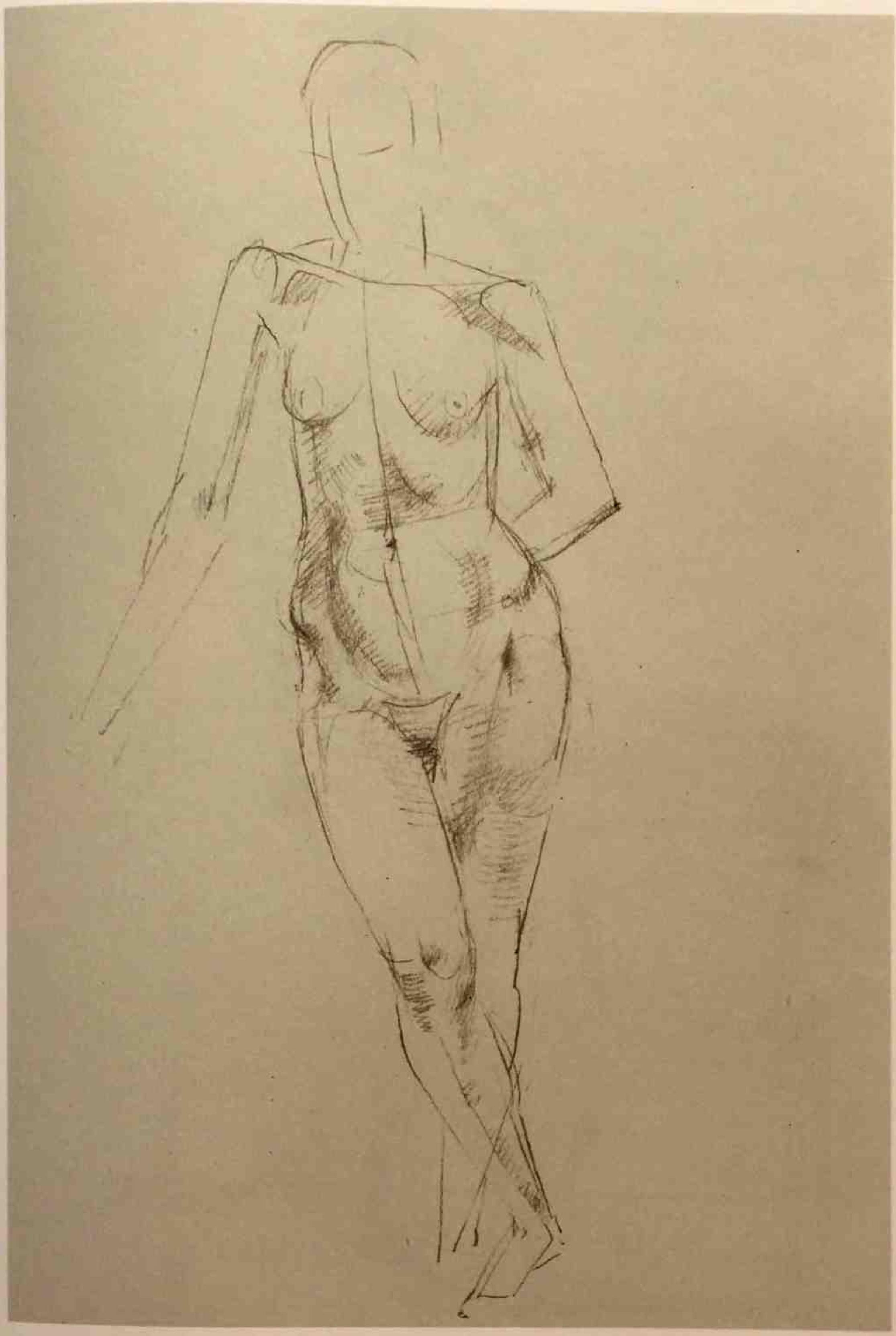
- структура штриха, который следует за изогнутыми линиями тела, организуется с помощью поперечных отрезков (стр. 260, 266);
- штриховка, которая поможет наметить вибрирующие полости и углубления на рельефе тела (стр. 261, 262, 263);
- ход штриха, который подходит преимущественно для направлений движения тела и подчеркивает их (стр. 264);
- элементарные пояснения пространственных покатостей тела, с помощью которых большие объемы связаны между собой и сочетаются друг с другом в общем процессе подвижного положения стоя (стр. 265);
- использование проходящего сквозь модель рассеянного света, который подчеркивает углубления и выпуклости.

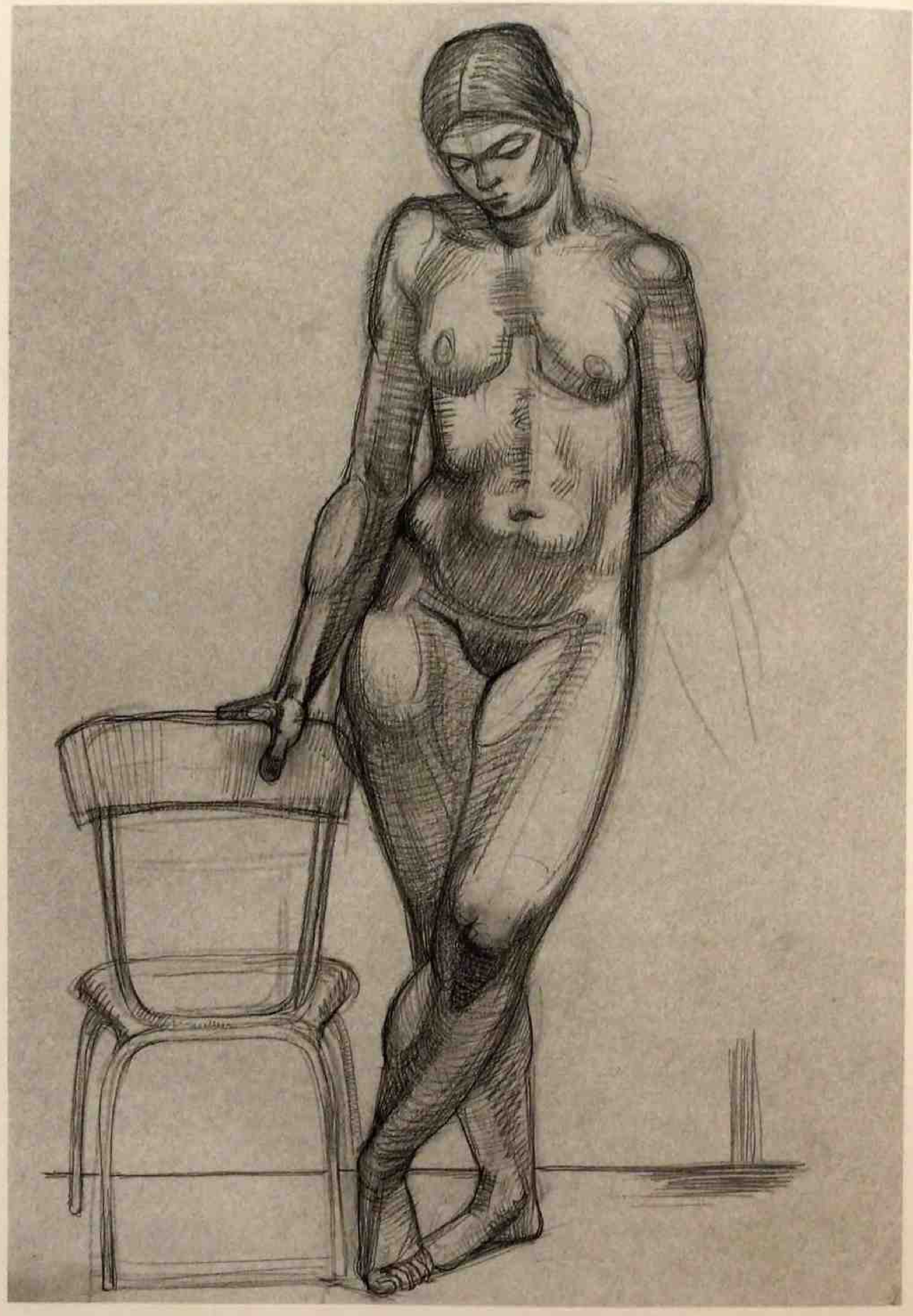
В этом отношении мягкие части кожи, ее напряжение и расслабление под действием функций, требуют особой обработки: грубая структура штриха перемежается с осторожной растушевкой (стр. 267).

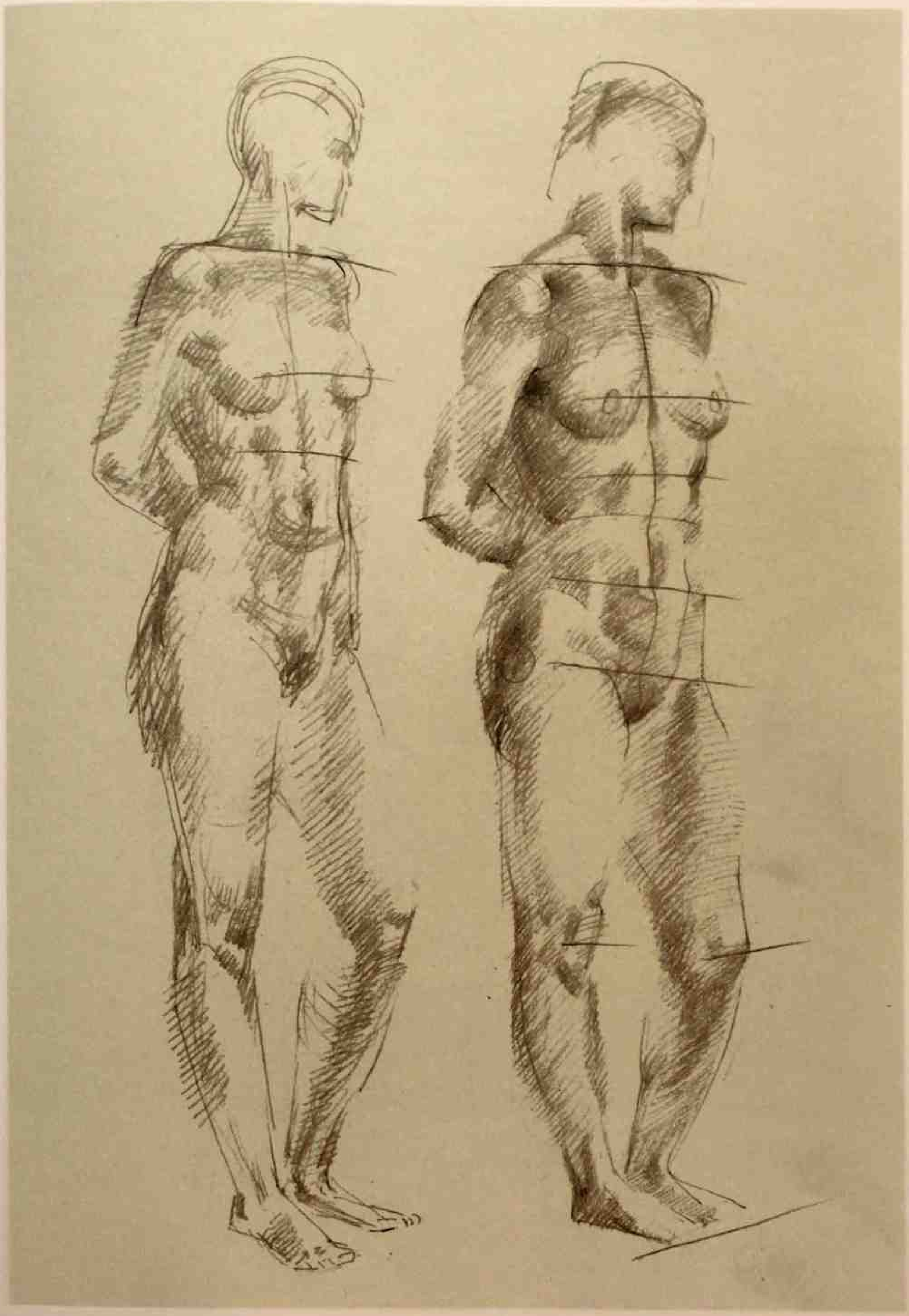
В общем, однако, исполнение рисунка должно определяться необходимостью выражения, и должно сопротивляться желанию завуалировать эффектной растушевкой что-то неосвоенное.

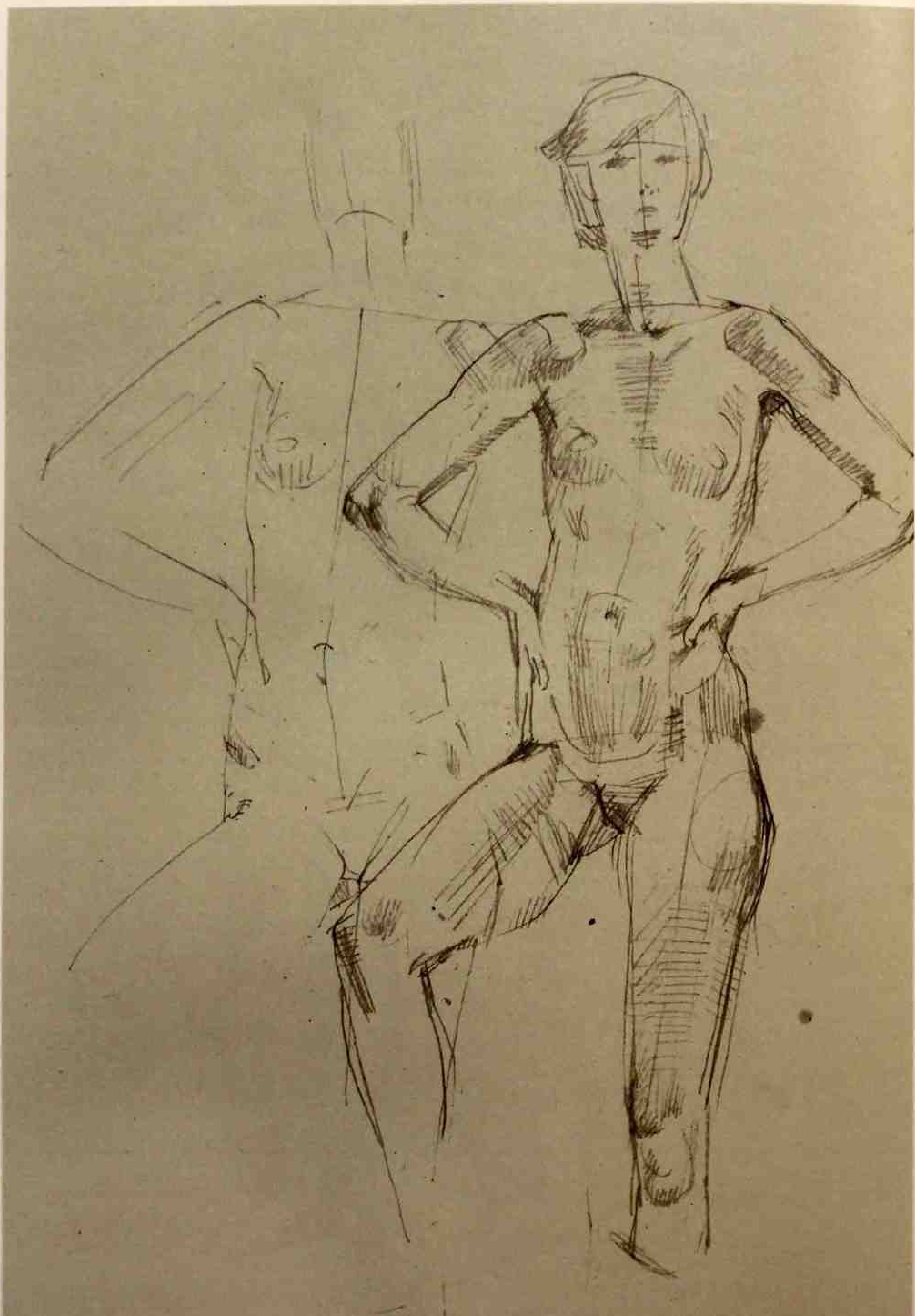


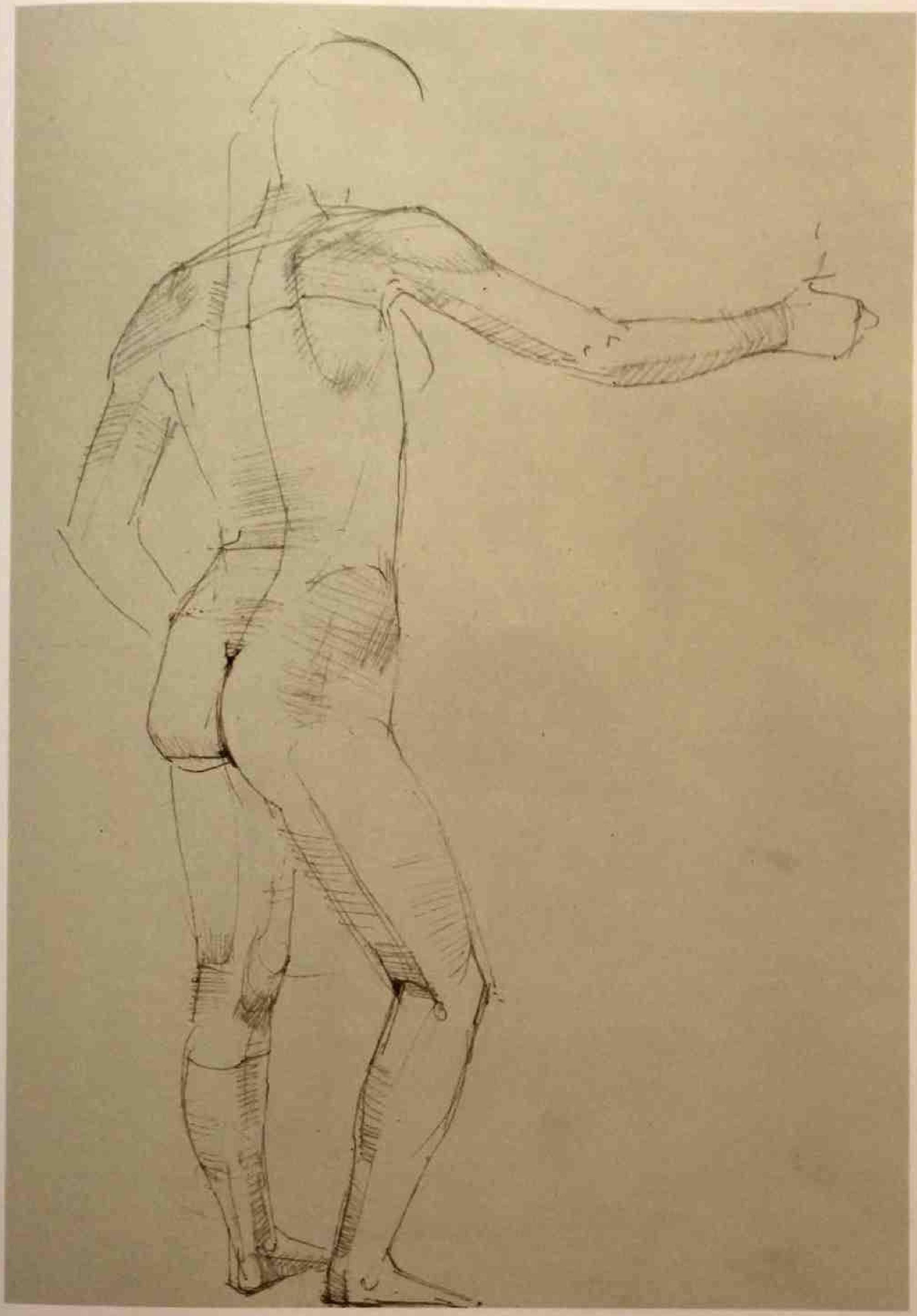


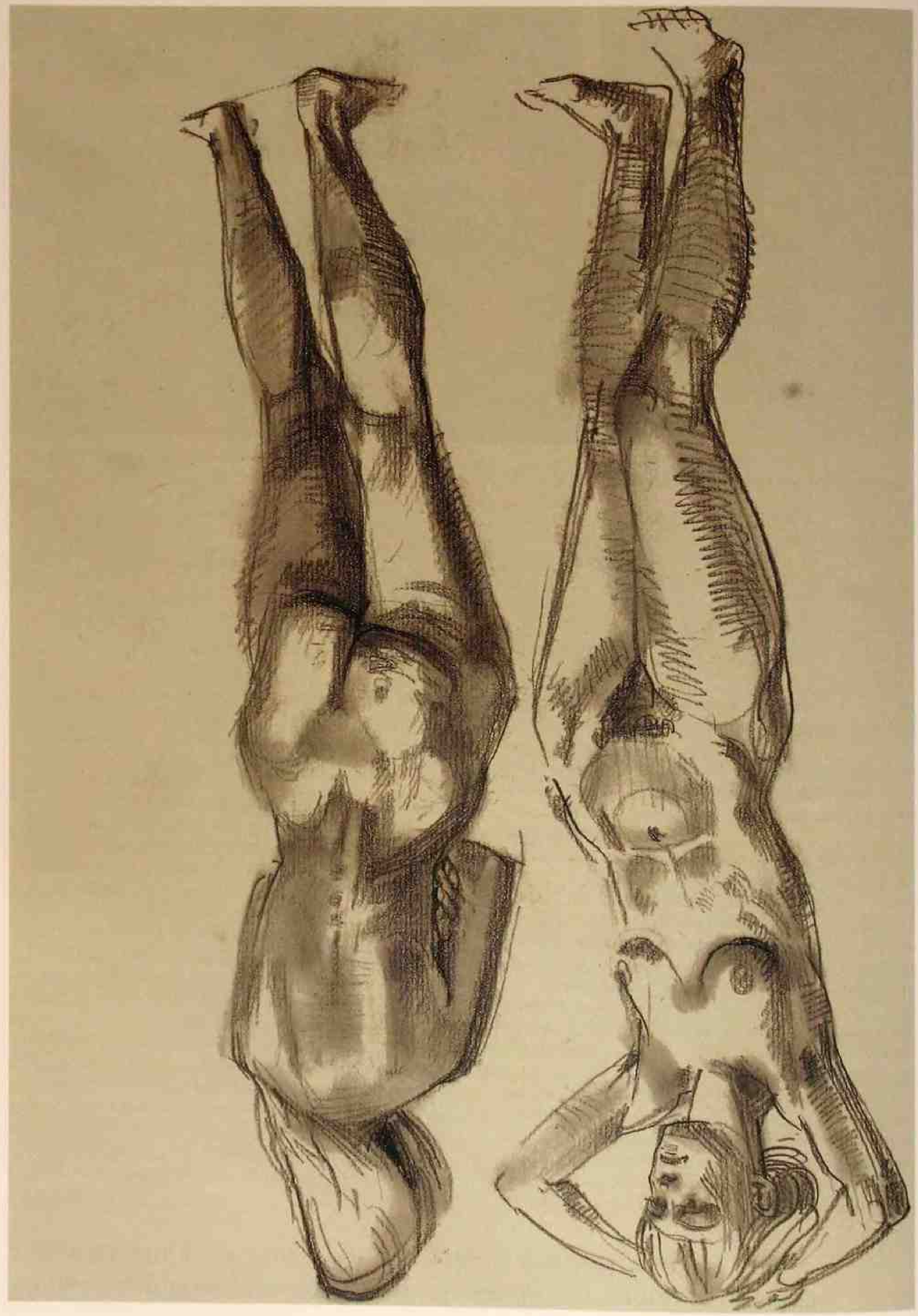












Учебные рекомендации по изображению стоящей фигуры в движении в соединении с другими функциями

Стр. 269–275

Слишком часто во время подвижного положения стоя возникает связь с другими функциями, причем именно так достигается подвижная форма. Тело ищет дополнительную опору, которая облегчит ему процесс стояния. Таким образом, у положения стоя и опоры появляются дополнительные функции. А то, что мешает художнику, если он делает наброски или исследует что-либо более подробно, формирует характер исполнения рисунка:

- Он концентрируется на ходе движения и ощущает его ритм. Карандаш следует исключительно за ходом формы, и здесь верным средством оказываются чистые линии (стр. 259, 270, 274).
- Он ищет контрасты, а также функциональные соответствия между нагруженными и ненагруженными частями, он видит в опорной руке формы, подобные формам опорной ноги (стр. 270, 272–275), ищет пересечения функций и их компенсации.
- Он также замечает игру, с одной стороны, между опорой и, с другой стороны, между подвешенным состоянием (стр. 271), причем нагруженная опорная нога из-за отсутствия возможного колебания центра тяжести может сохранять вертикальное положение. Поднятая рука сохраняет расслабленность на стороне наклона, со всеми изменениями формы на растянутой стороне. Здесь необходимы исследования того, как вес тела переносится на поднятую руку.

Три этюда (стр. 282–284) при одинаковой опоре на обе руки указывают не только на три различные стадии конструкции, но и на переменчивость постановки проблемы:

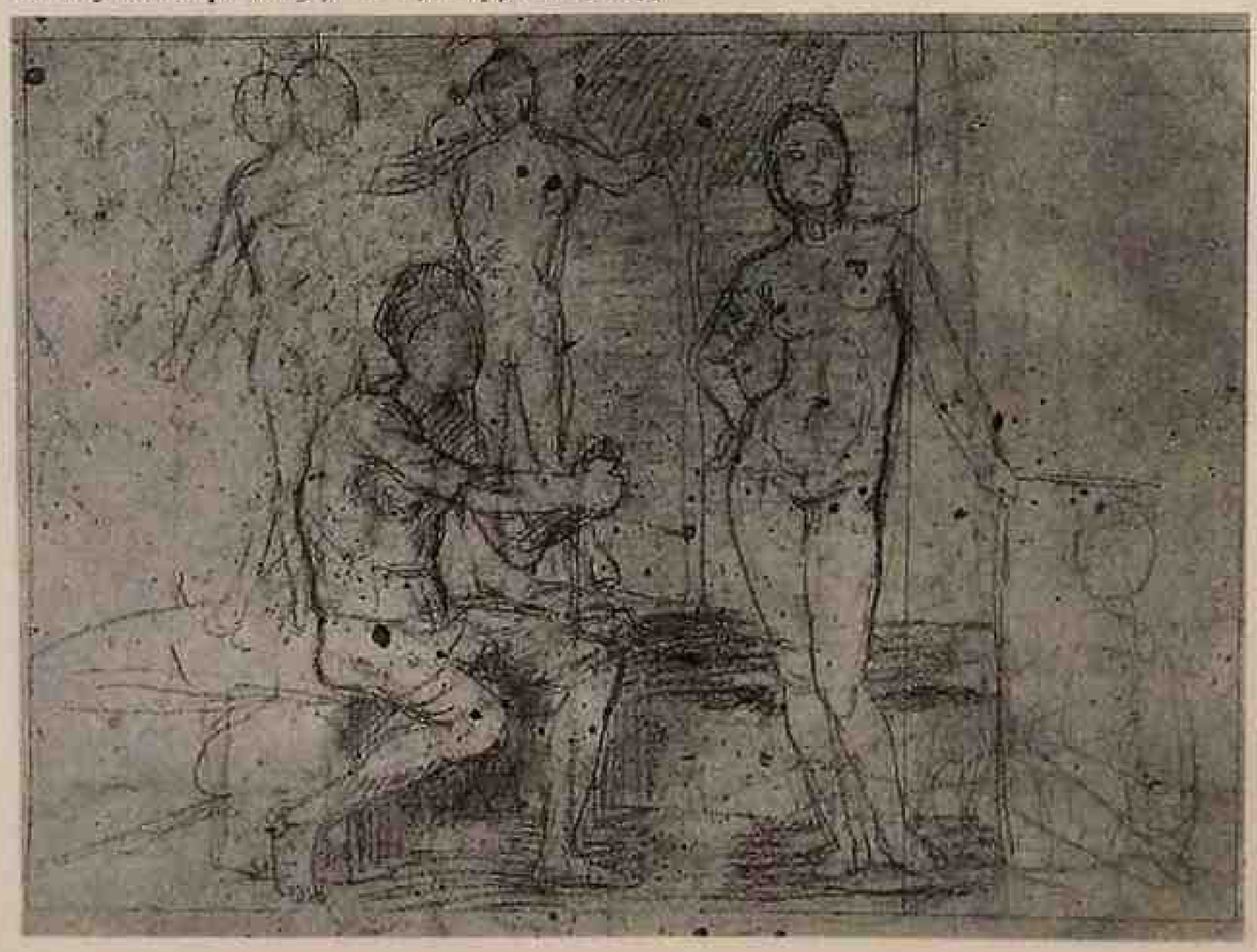
- на упрощенное определение характеристик скрученной из-за наклона вперед и поворота стенки живота (стр. 282) и нагруженных бедер;
- на трансформацию пластичности (стр. 283);
- на чистое движение формы (стр. 284).

Наконец, в наброске фигуры сбоку с опорой на одну руку господствует необходимый синтез (линейный этюд на стр. 270):

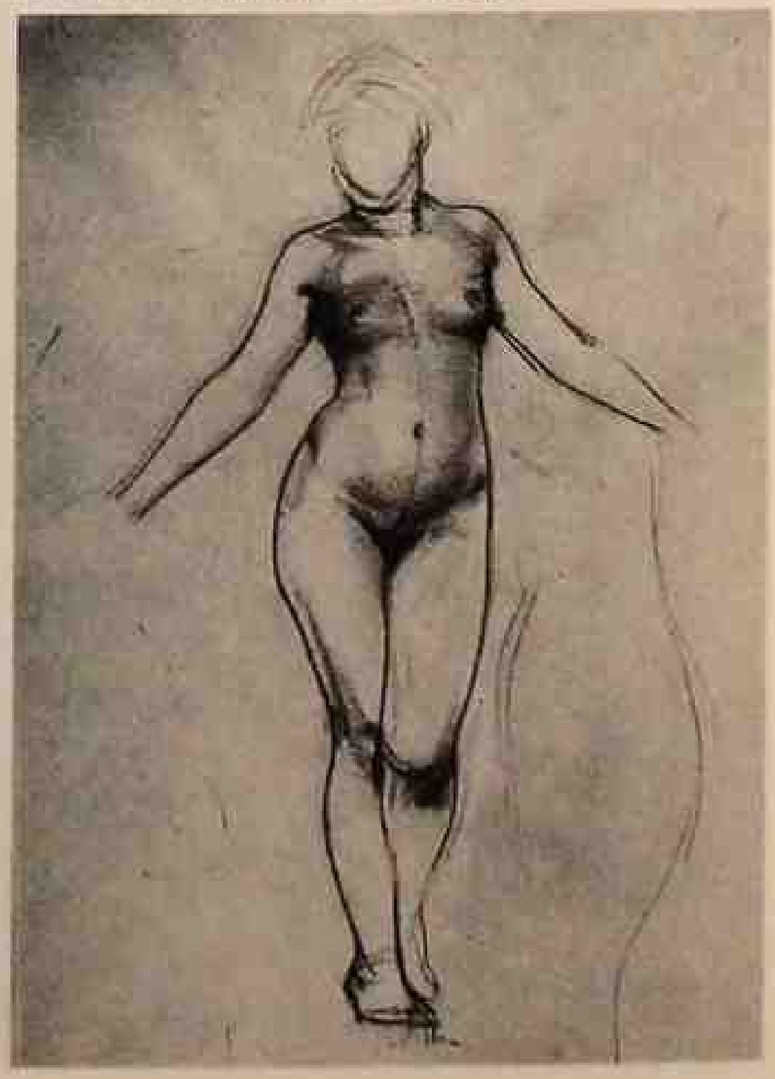
- женских зрелых форм, телесно пластичной структуры и ее графического напряжения;
- раздумий как выражения гармоничного равновесия сил.

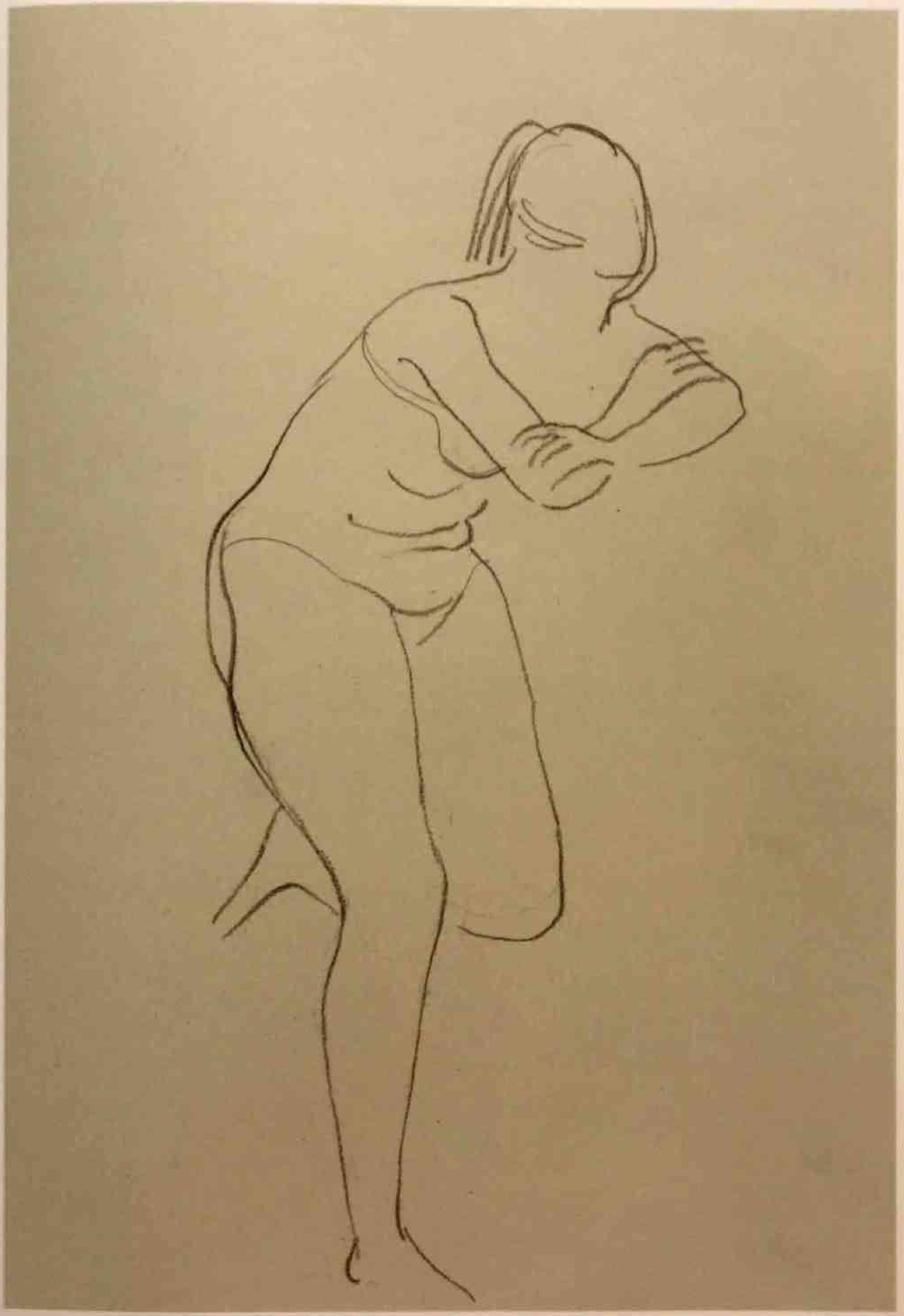
Это означает: примеры этюдов стоящих фигур – это не образцы, а стимулы для работы.

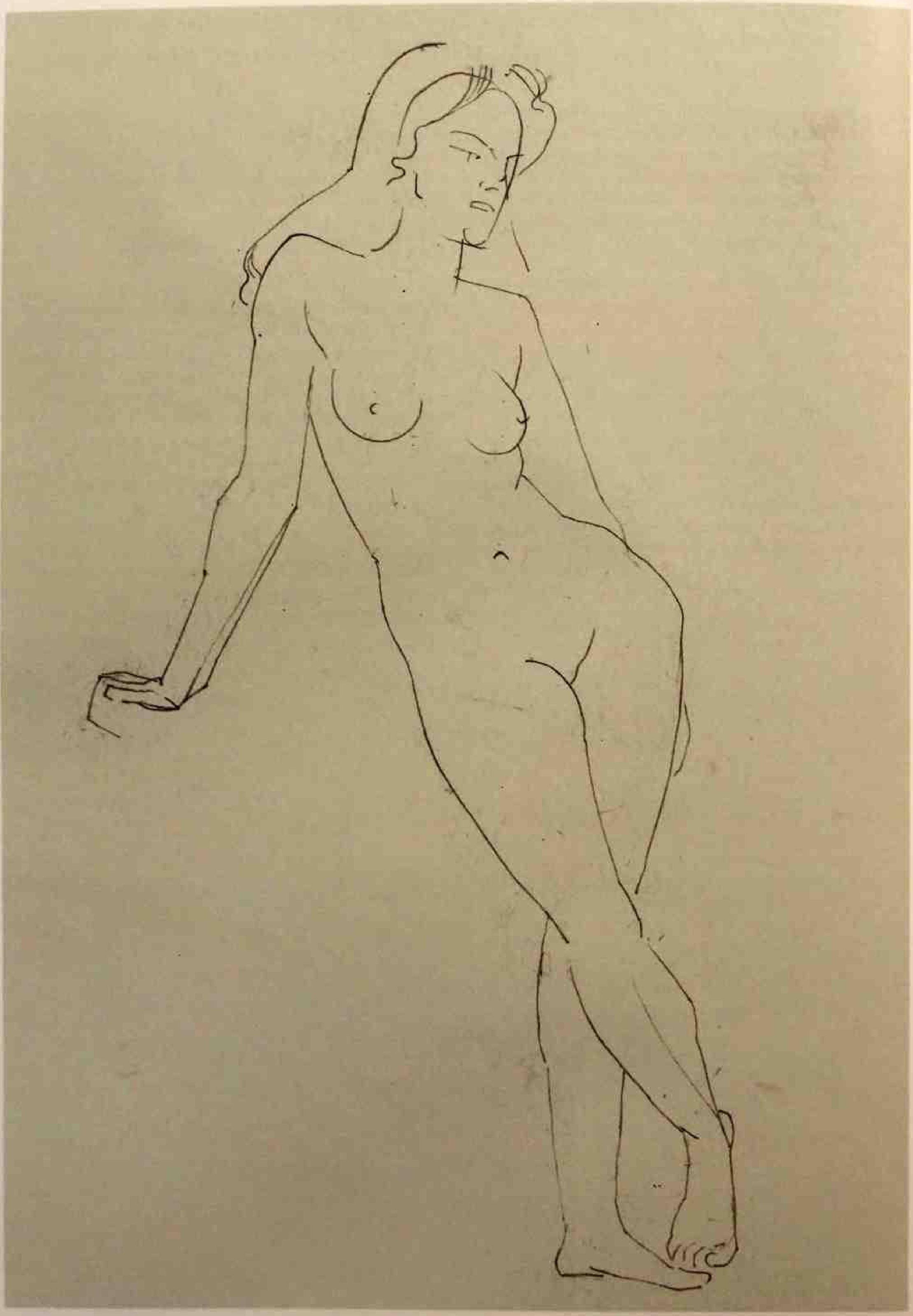
Ханс фон Маре (1837–1887). Группа фигур

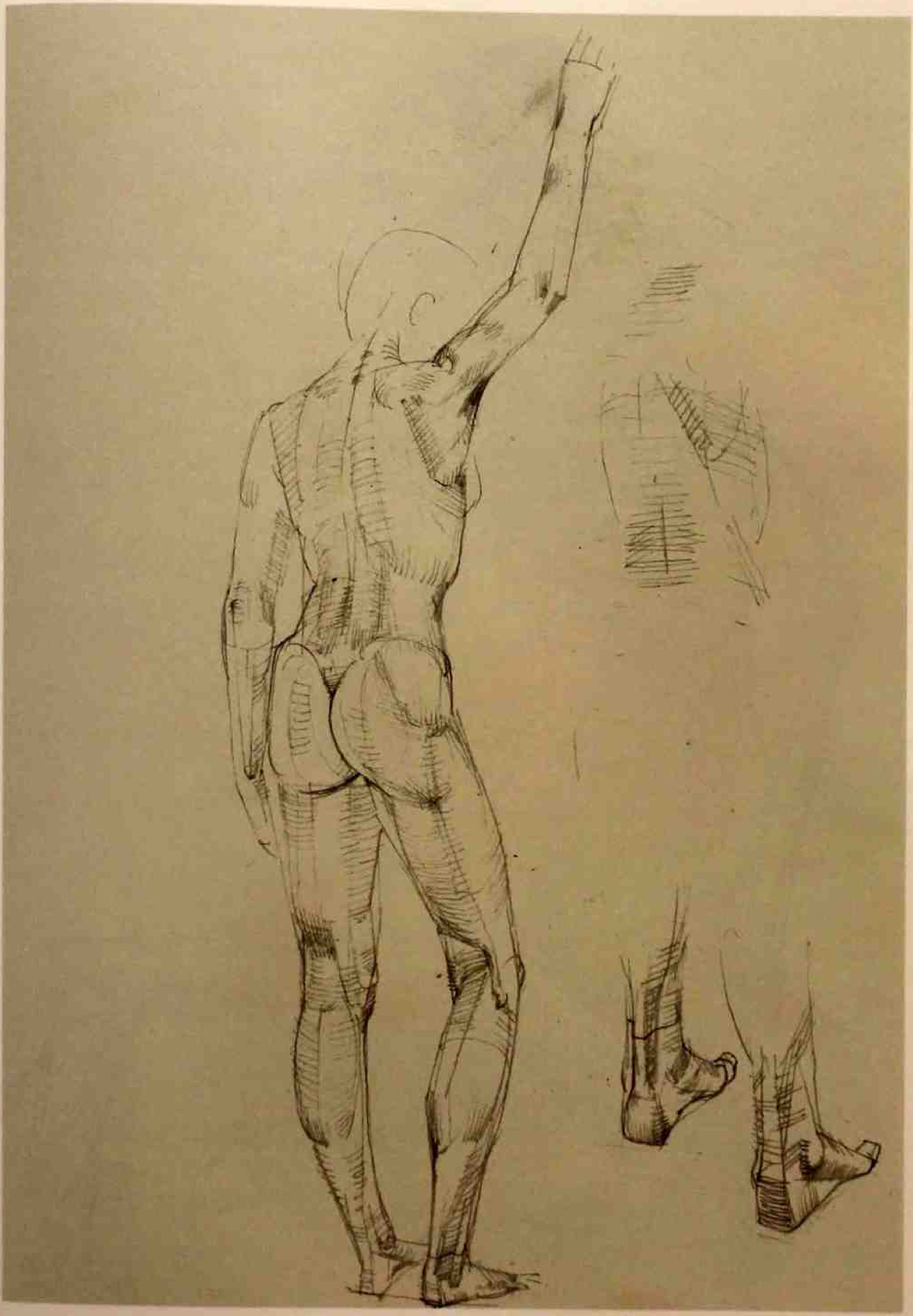


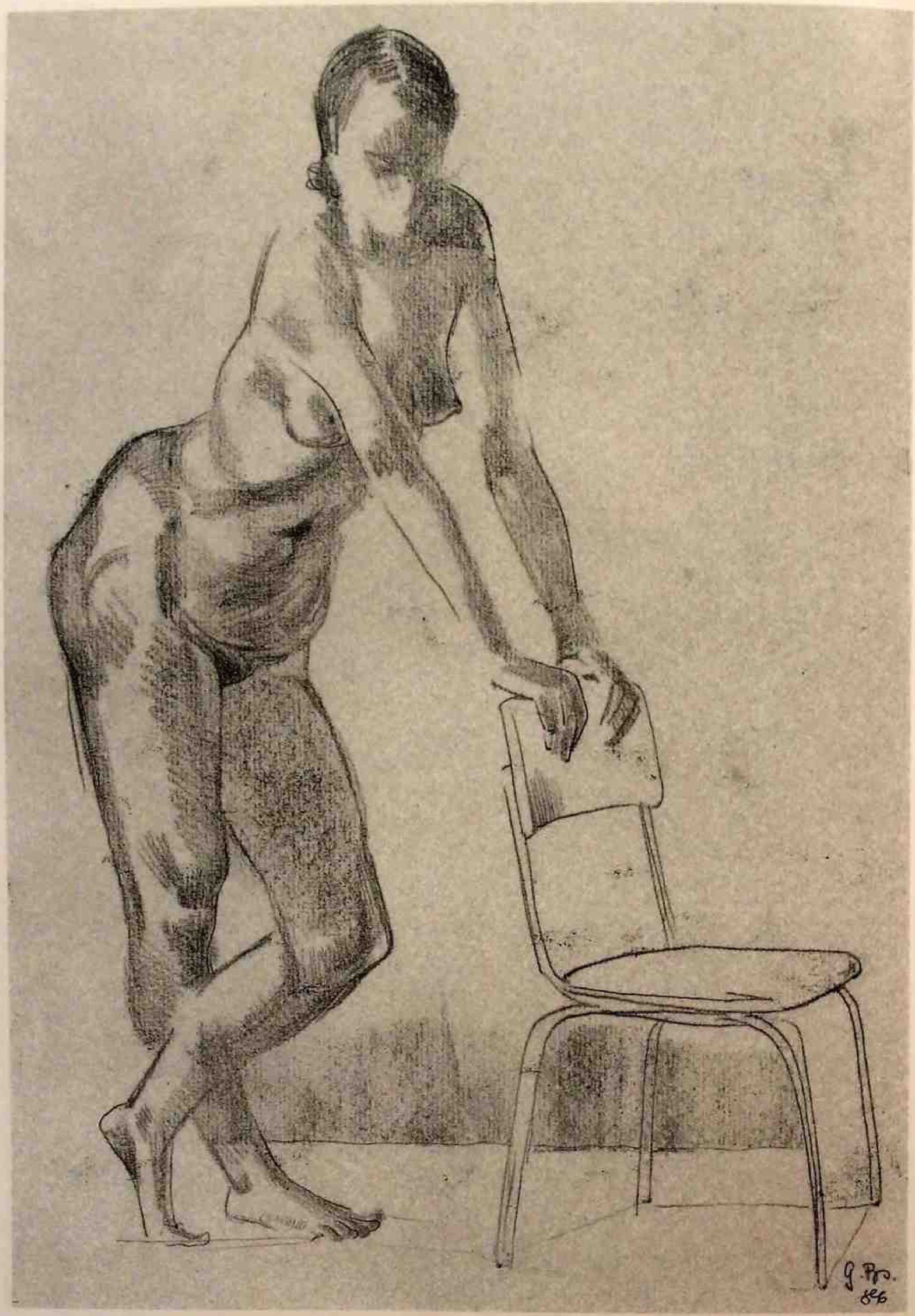
Карл Штауффер-Берн (1857–1891). Женская обнаженная натура





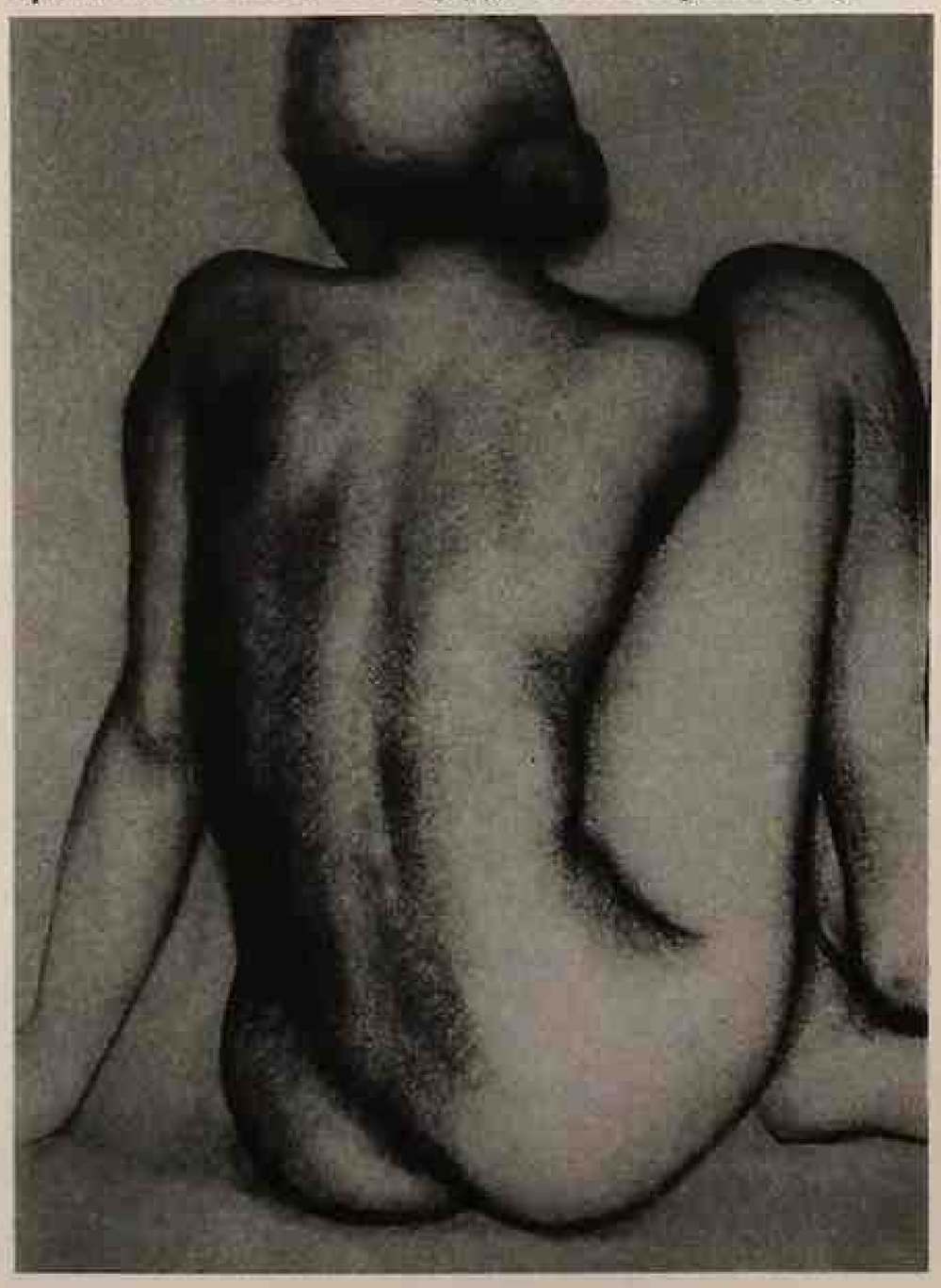






Людвиг фон Хофман (1861–1945). Правый профиль сидящего мальчика, левая голень выдвинута вперед и согнута

Аристид Майоль (1861–1944). Спина Терезы. 1929



Учебные рекомендации по изображению фигуры в простом положении сидя

Стр. 277–281

Под этим названием собрана группа этюдов, в которую включены сидящая модель, без решающего участия рук, склоненная вперед, с опорой на спинку стула и без нее. При этом во внимание принимаются следующие проблемы:

- Для того чтобы выяснить, как сидящая фигура расположена к поверхности сиденья, спинке стула и т. д., нужно определить, прилегает ли тело к поверхности сиденья под углом, выяснить угол между сиденьем и спинкой. Исходя из этого, строится угол (пространство) между верхней частью тела и тазом, а также плоскость живота.

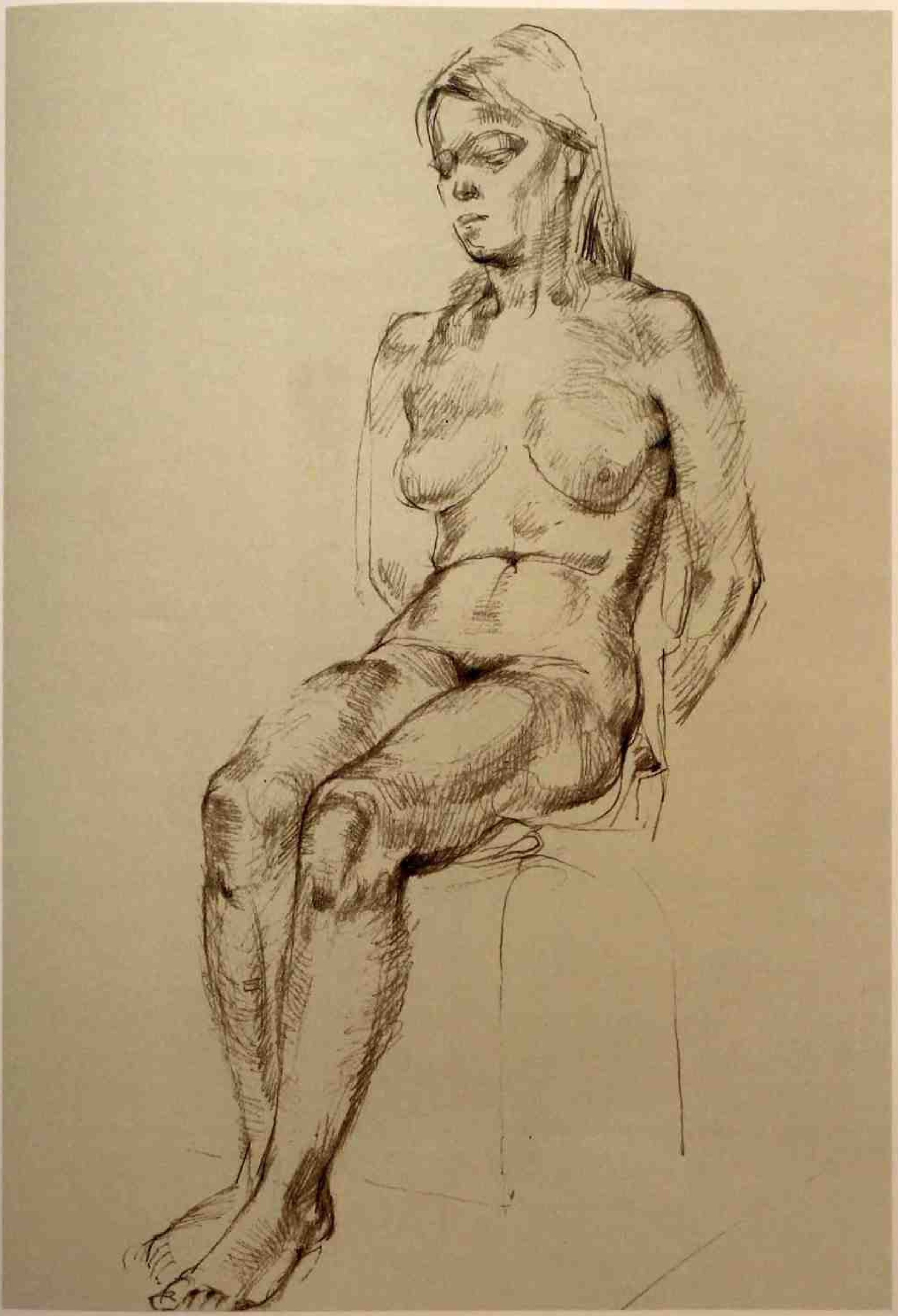
Различная структура кожи модели «реагирует» вариативно: тонкокожесть уменьшает глубину сокращений (стр. 277–280). Толстокожесть ее усиливает (стр. 281). В этом случае передвижение массы живота неизбежно. Это также означает:

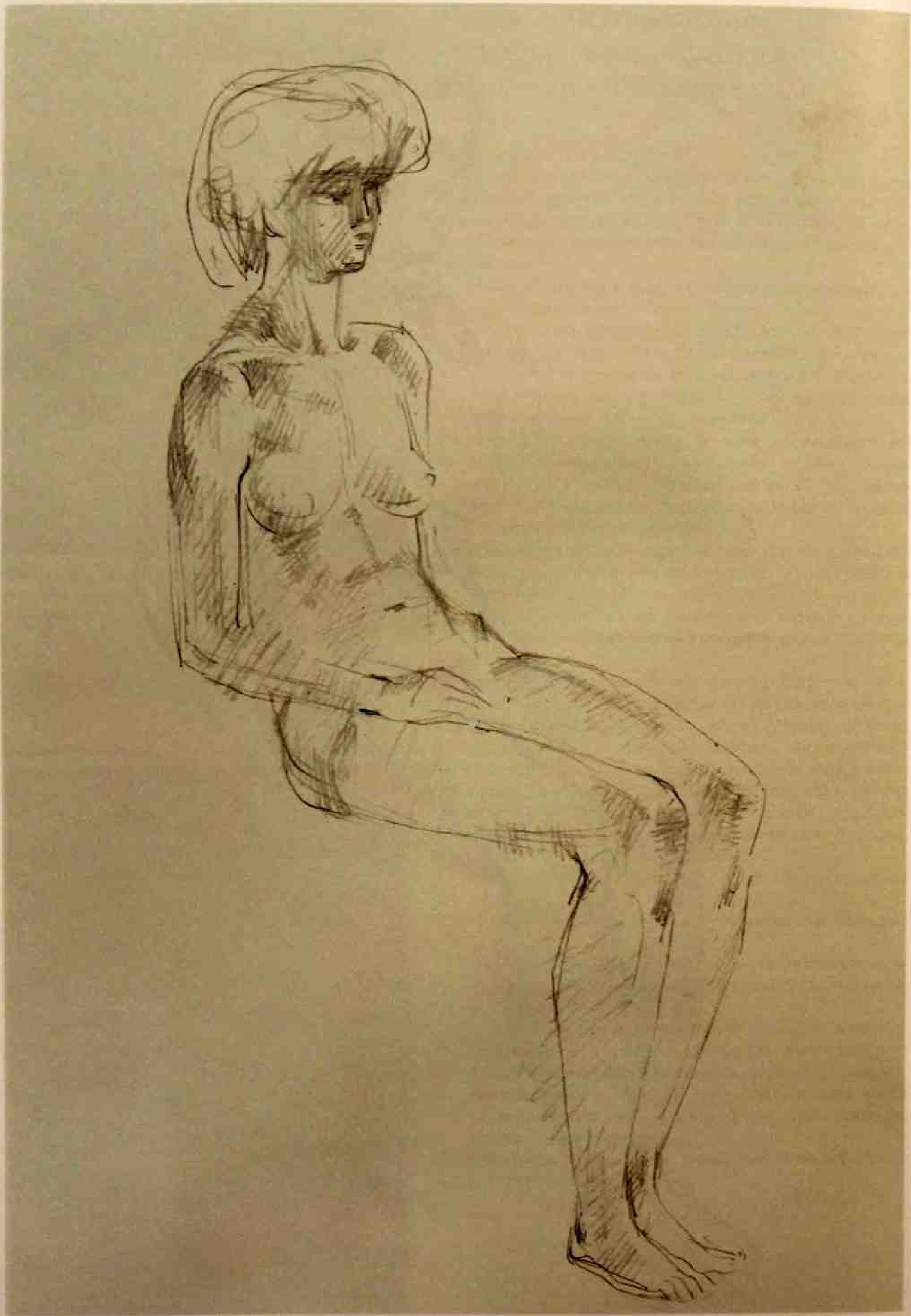
- Движение живота сидящей фигуры – это не простое, ровно выгнутое прогибание, а сочлененное следствие наклона: верхняя часть тела по отношению к животу – промежуточная масса (стр. 277, 278, 281) – опрокинутый назад и идущий вперед таз – верхнее бедро.

Если необходимо усилить вид спереди (стр. 279, 280), то возникает пространственная проблема: выражение самой передней зоны пространства (стопы, колени) в соотношении с более задней. Здесь, кроме очевидных пересечений, из-за оптического увеличения, а также из-за усиления штриха (стр. 279, 280, 281), вперед «выдвигаются» передние части тела (стр. 279, 280, 281). После того как намечены основные структуры, можно переходить к тонкой работе:

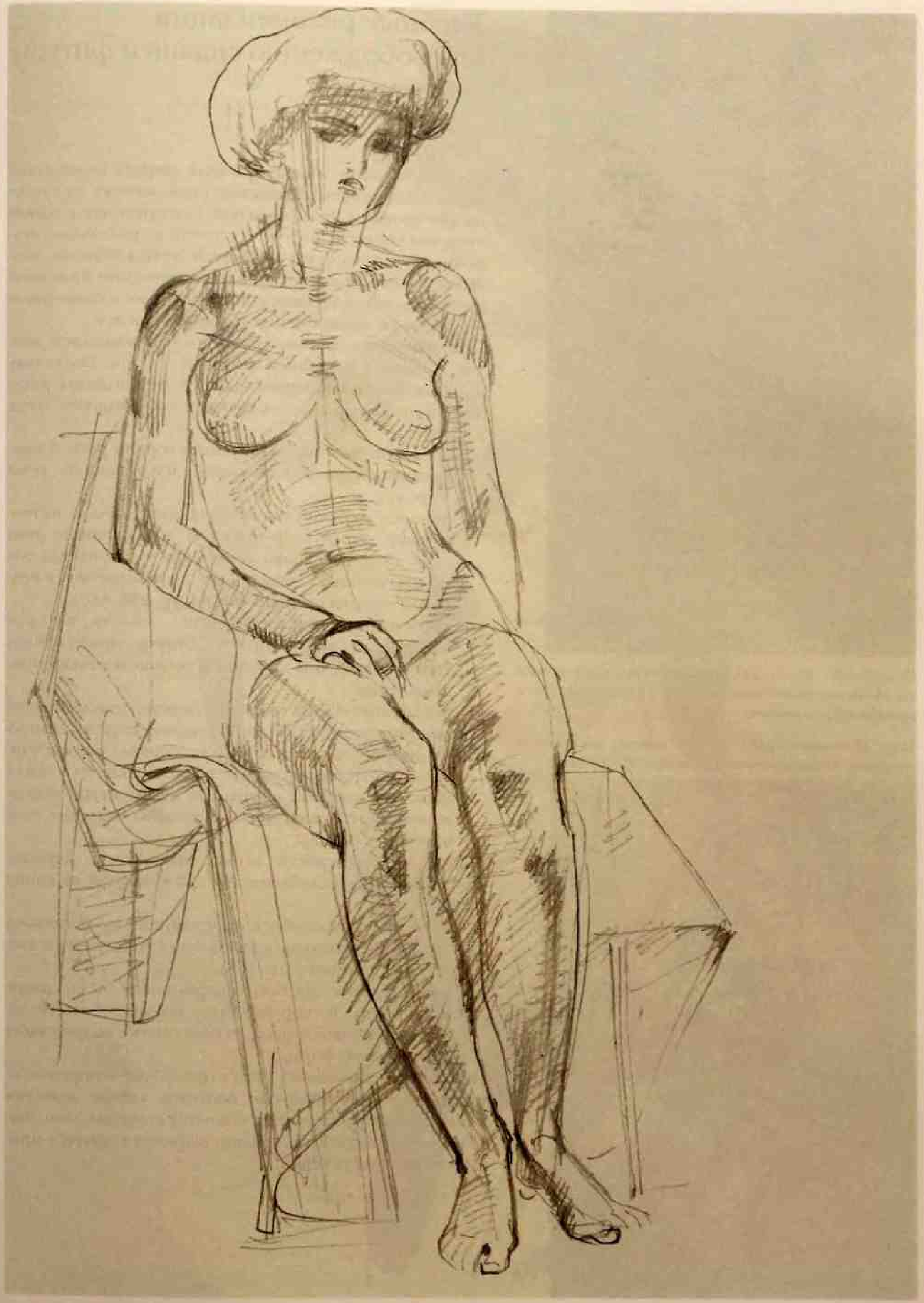
- нанесению остальных форм (грудь, бедра и таз как отражение веса);
- определению колеблющихся мягких и твердых форм;
- тонкому отражению осей, не только в смысле перспективы, но и в смысле их функциональных передвижений;
- положению головы и шеи по отношению к остальному телу, что позволяет завершить общее настроение положения сидя (усталость, мягкость, свобода);
- рисунку стоп и ладоней (это завершающая часть общего выражения), а также форм лица, если создается положение сидя.

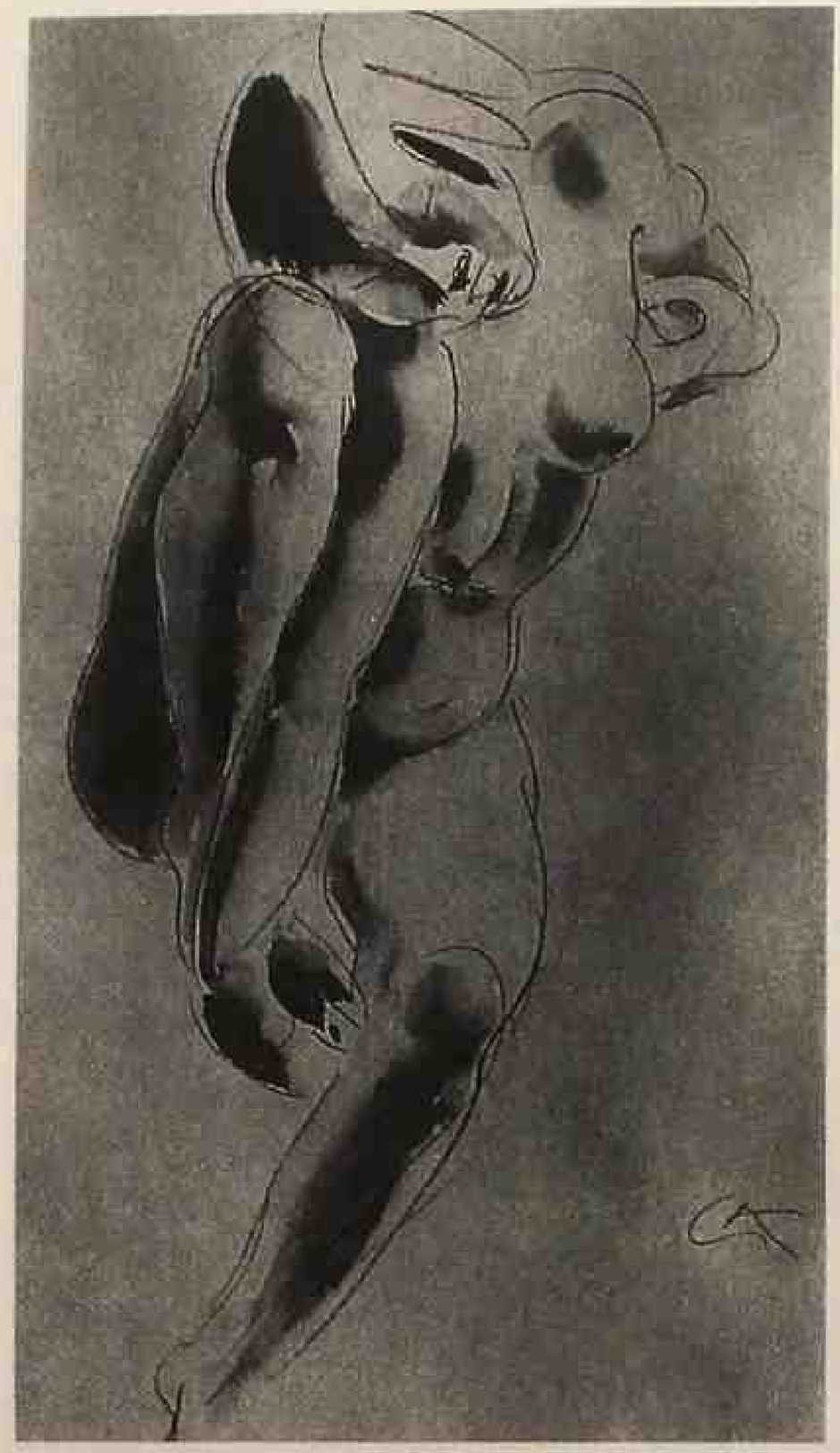
Потом можно переходить к дальнейшим модификациям фигуры в положении сидя.





G.Bo. 21.11.86





Георг Кольбе (1877–1947). Сидящая обнаженная женщина, правое колено выставлено вперед, а правая рука захватывает правую ступню

Макс Пехштайн (1881–1955). Сидящая обнаженная женщина, голова обращена в сторону поднятой руки

Учебные рекомендации по изображению сидящей фигуры в движении

Стр. 283–289

Здесь открывается безграничная широта возможностей. Подвижность положения сидя зависит от степени связанных с этим функций (нагруженная с одной стороны сидящая фигура, с опорой на различные стороны или развернутая), а формы, таким образом, возникают из восходящих основных движений позвоночника и их механических комбинаций, не в последнюю очередь при подключении головы, рук и ног.

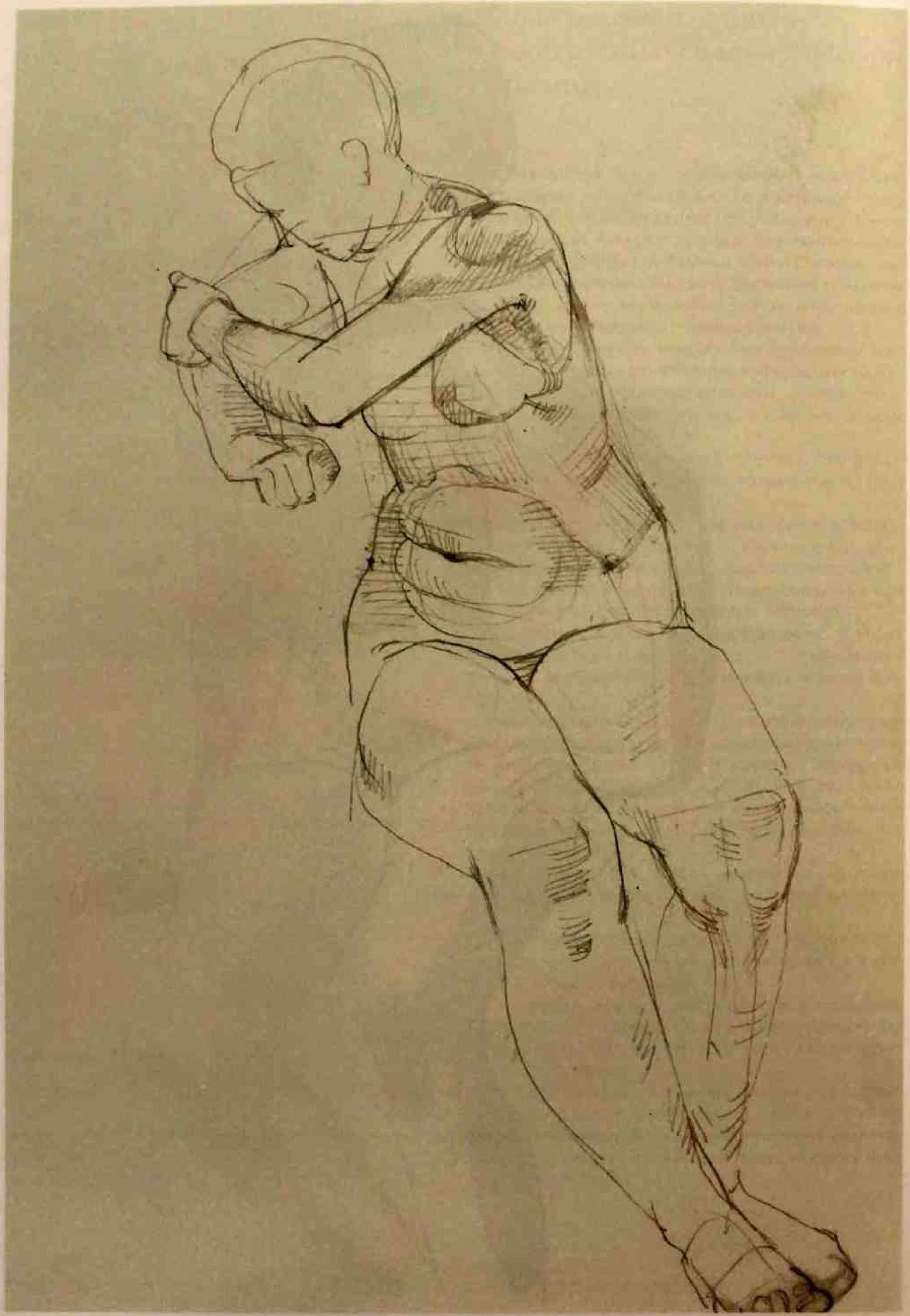
Преувеличение формы связано с изображением жестов, а также с градацией функций и форм. Поскольку мы рассматриваем происходящее, мы должны рискнуть и пойти на преувеличения, по меньшей мере в начале:

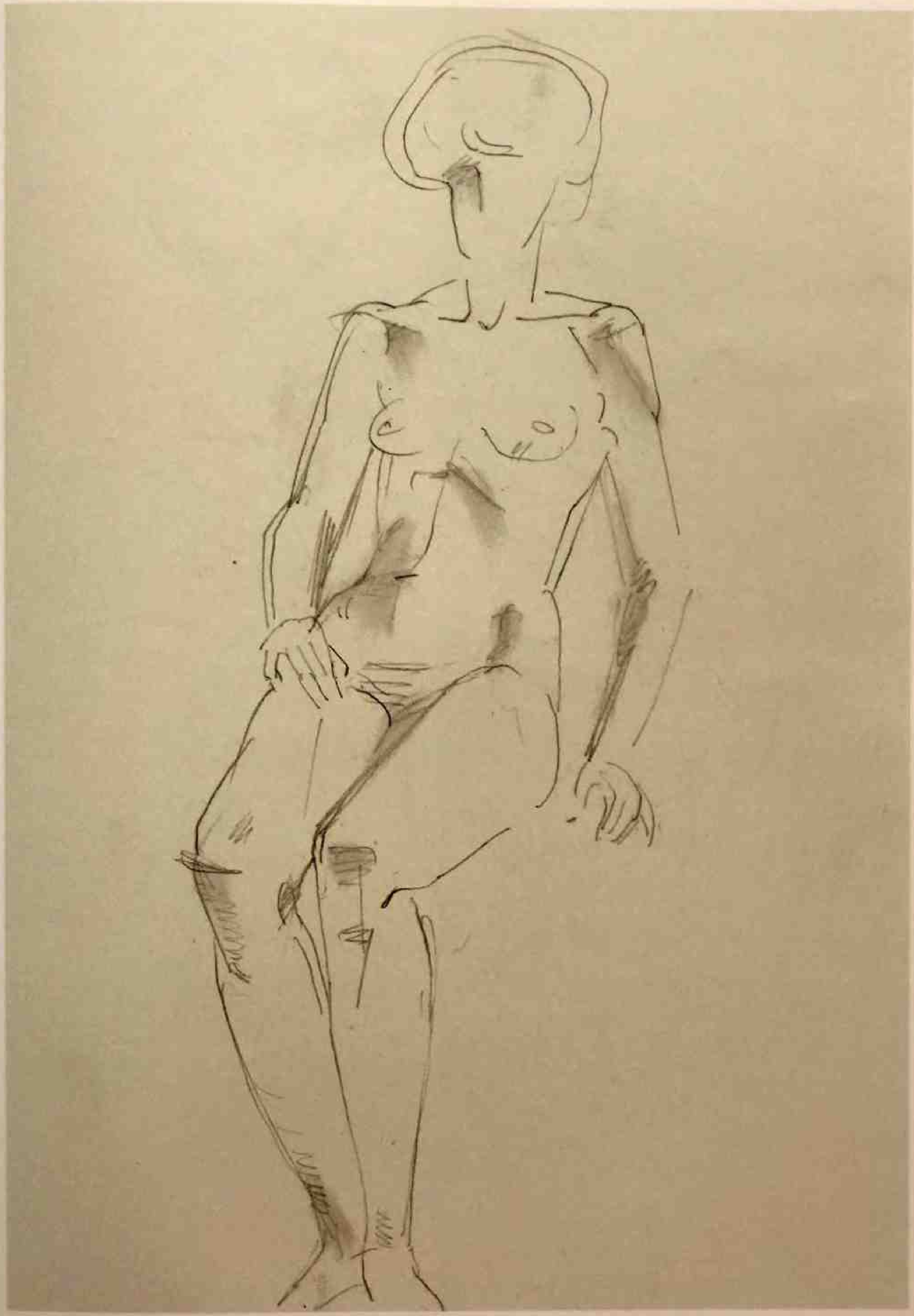
- оседание тела на неопорной стороне руки и выскакивание вперед несущей нагруженной руки (стр. 283, 285);
- поворот верхней части тела над тазом и интенсивный перенос функции в направлении руки (стр. 284), т. е. возвышение, так что плечевая ось по отношению к тазу и даже по отношению к бедрам стоит под прямым углом (стр. 286, 287);
- требование к мягкости стенки живота, которая принимает вид спирали, будучи привязанной только к крепким исходным точкам и точкам прикрепления;
- скопление объема груди над ее пластическим центром (грудная клетка) как следствие выразительности лопаток и плеча (стр. 287, справа), перекручивания, которые должны повторяться на стенке живота и которые напрягают живот между неподвижными точками обеих передних верхних подвздошных остей.

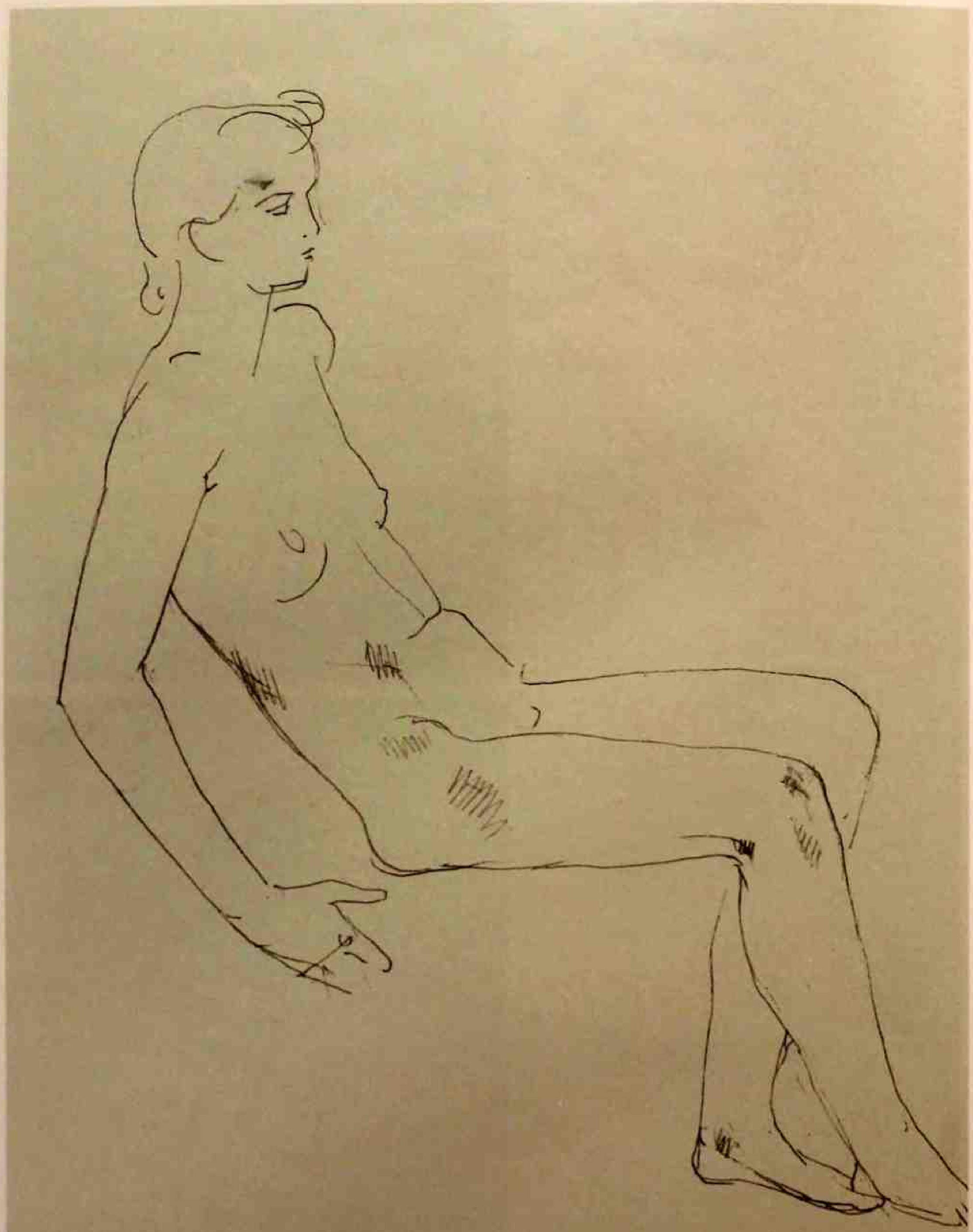
В противоположность этому отмечается сдержанная текучесть расслабленной позы с опорой на спину в профиль:

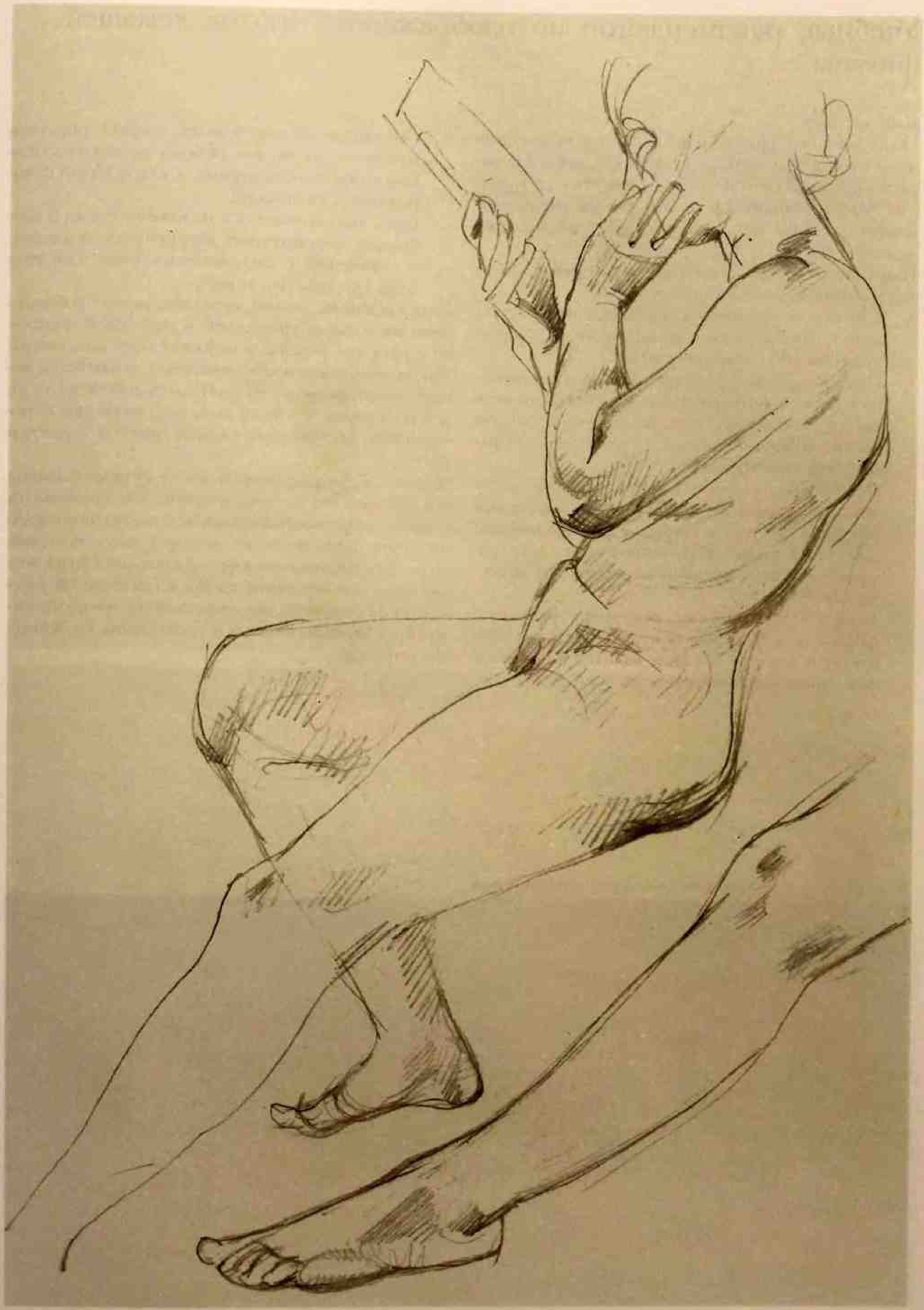
- Слабая линия огибает простой контур длинными штрихами, выступы и углубления тела требуют уверенности линий (стр. 288).
- Если удается достичь сыгранности в создании телесности, то хорошо было бы уподобить ее сопровождающей музыке, и облегчить с ее помощью перетекание форм.

Линейное исполнение – это стремление к определенности, и не случайно оно большей частью делается длинными штрихами. Но, с другой стороны, оно знаменует начало работы, словно выражает протест против сложности явления.









Учебные рекомендации по изображению этюдов лежащей фигуры

Стр. 291–297

Позы лежащей фигуры разнообразны: положение лежа на спине и на боку, положение лежа с поворотом грудной клетки относительно таза, положение лежа с опорой. Трудности для рисовальщика возникают из-за непривычности к изображению лежащей фигуры.

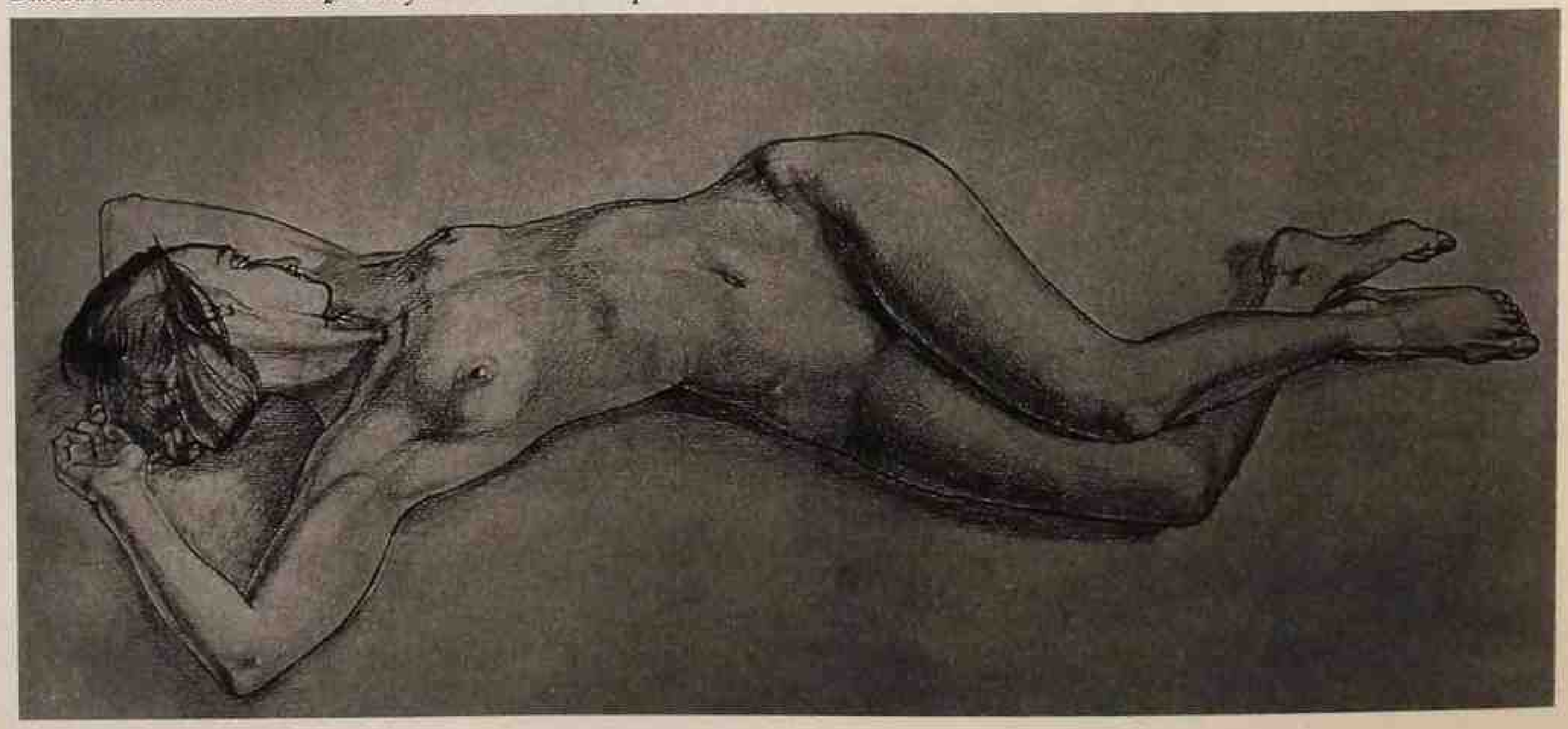
Нам предстоит снова вспомнить основные этапы построения изображения:

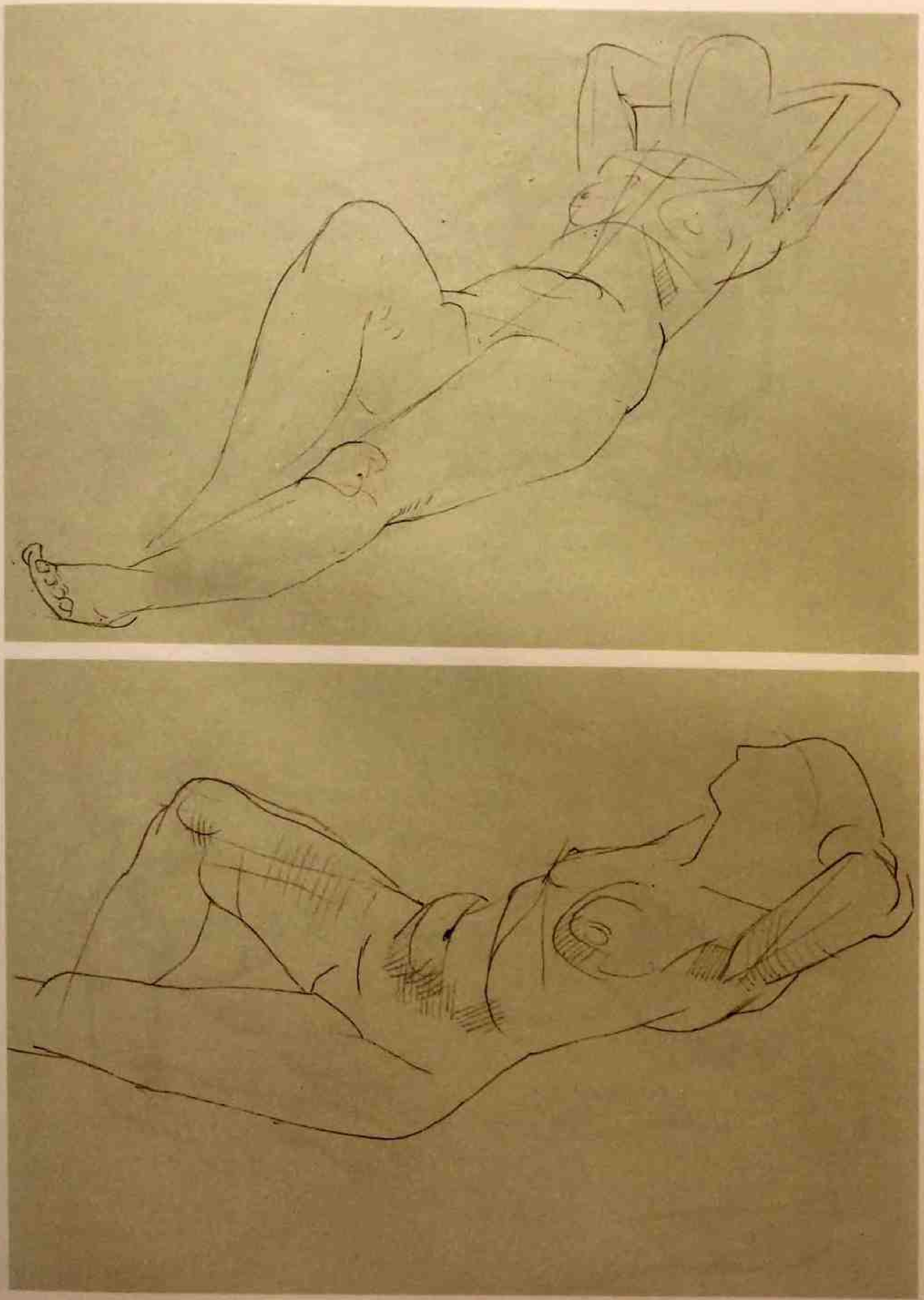
- С помощью срединной оси определить ракурс, при котором художник видит тело в пространстве (стр. 291, наверху).
- При этом следует отметить линиями направления поперечного напряжения плечевого пояса, грудной клетки, складок живота, лобковой кости, коленной чашки и, возможно, стопы (стр. 291 наверху, внизу).
- Необходимо построить в пространстве оптически изменяющиеся отрезки как отражение развития фигуры в глубину, т. е. увеличение плотности линий в глубинной зоне, расходящиеся линии в передней зоне (стр. 291 наверху, внизу).
- Только теперь следует построить основные формы пластических центров – таз, грудную клетку и голову – и в виде валиков добавить к ним упрощенные конечности.
- Определяя форму живота, следует обратить внимание на то, как глубоко он лежит между пластическими центрами, с какой силой поворачивается в сторону.
- Грудь выравнивается в положении лежа и еще больше соответствует изгибу грудной клетки, в сравнении с положениями сидя или стоя (стр. 291, наверху, внизу).

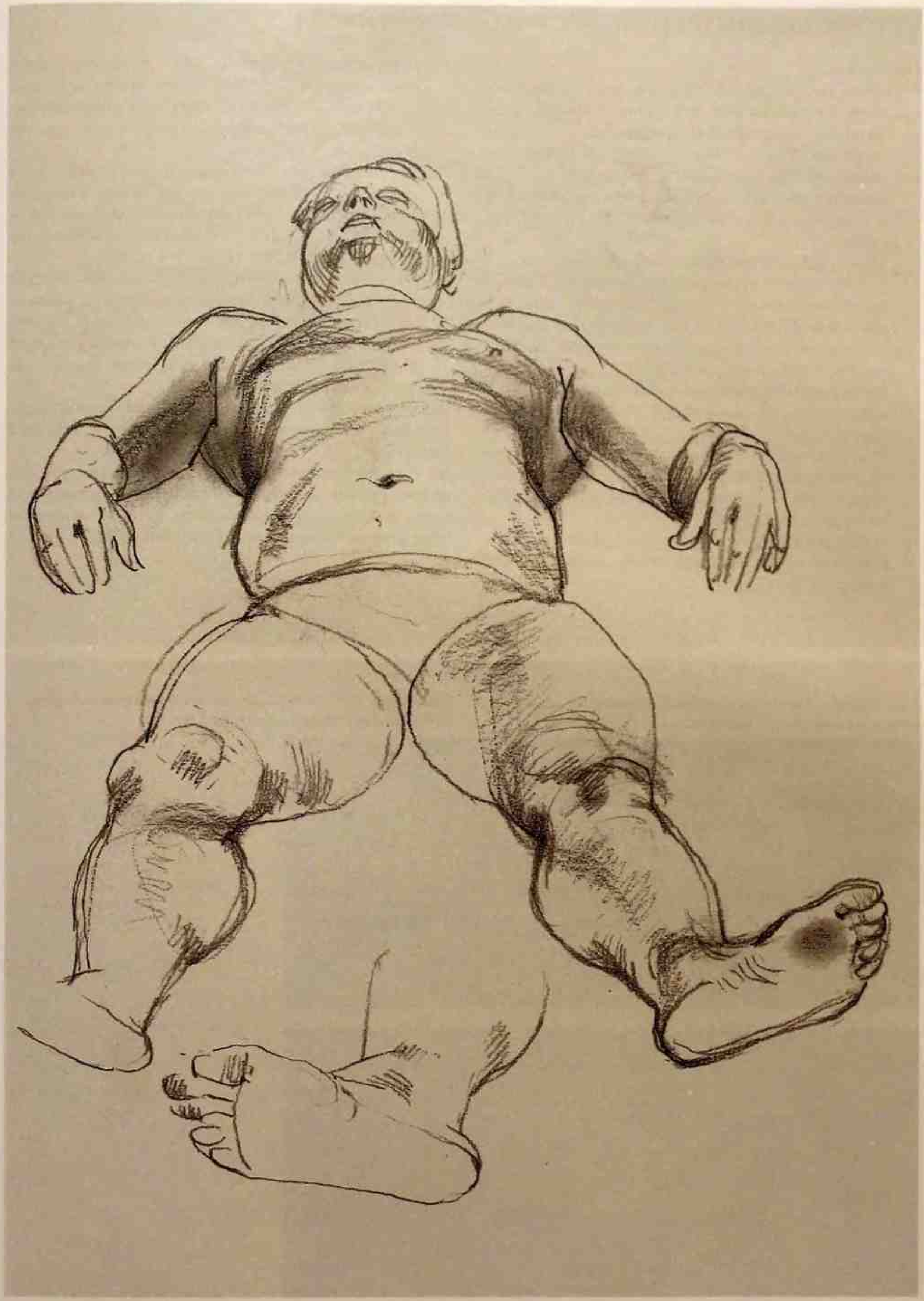
Если следовать данной методике, можно избежать дополнительных трудностей в свободной зарисовке и простом линейном наброске (стр. 291, внизу). Теперь возникает необходимость в дальнейшем выстраивании формы (стр. 292), здесь действуют те же рекомендации, что были даны по отношению к изображению фигуры в положении сидя (см. стр. 276 и 282).

Положение лежа с опорой имеет функциональные последствия для плечевого пояса , т. е. проявляется головчатое возвышение плечевой кости, на которую частично приходится вес верхней части туловища (стр. 292). Изображения фигур в ракурсах более точны, если они основаны на представлении об упрощении формы тела, как следствия оптического увеличения переднего плана и уменьшения глубинных зон (стр. 293).

Вильям Кейденхед. Лежащая девушка с легким поворотом тела







Рекомендации по работе с альбомом эскизов

Стр. 295–297

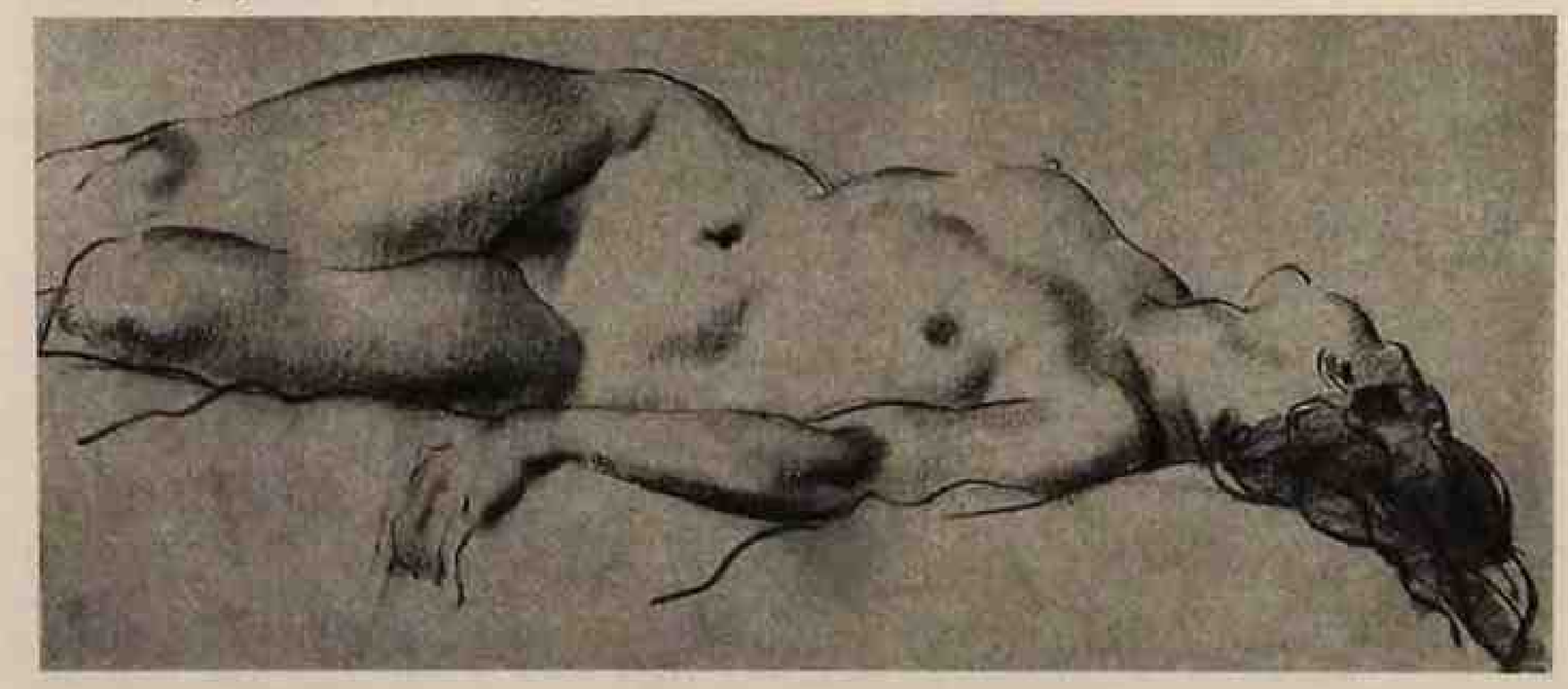
В работе над эскизами следуйте рекомендациям, представленным на стр. 278. Однако теперь более необходимо умозрительно анализировать основу конструкции фигуры. Из-за скорости нужна концентрация работы на самом необходимом:

- Думайте об элементарных формах, например, о четырехгранности грудной клетки (стр. 295, наверху).
- Учитывайте следствия сокращений, где «отсутствующие» промежуточные части тела требуют способности глаза завершать целое. В рисунках фигуры в сильных ракурсах должны угадываться промежуточные отрезки от ступни и до подбородка (стр. 295).
- Подчеркивайте одеждой, намеченной штрихами, расположение фигуры в пространстве, ее ракурс.
- Рассматривайте тело как ландшафт с холмами и долинами, который в этом пространственном решении раскрывается навстречу зрителю (стр. 296, внизу).
- Лежащая на животе фигура в профиль сходна с контуром мягкого движения волн (стр. 296, наверху).
- Постоянно имейте в виду характеристики пластических центров и их взаимодействие между собой. Это позволяет многообразно выражать функциональные события (стр. 297, наверху).
- Изображая лежащую фигуру, например, внимательно читающую (стр. 296 и 297, наверху), или в сложном запутанном положении рук и ног (стр. 295, внизу), не упускайте момент напряженности всего тела.
- Не в последнюю очередь обращайте внимание на характер позы лежащей фигуры, а именно на способ того, как вес тела переходит на опору (стр. 293 и 297, внизу), как он давит своей тяжестью, как изменяет тело свою форму, как оно сжимается по ширине.

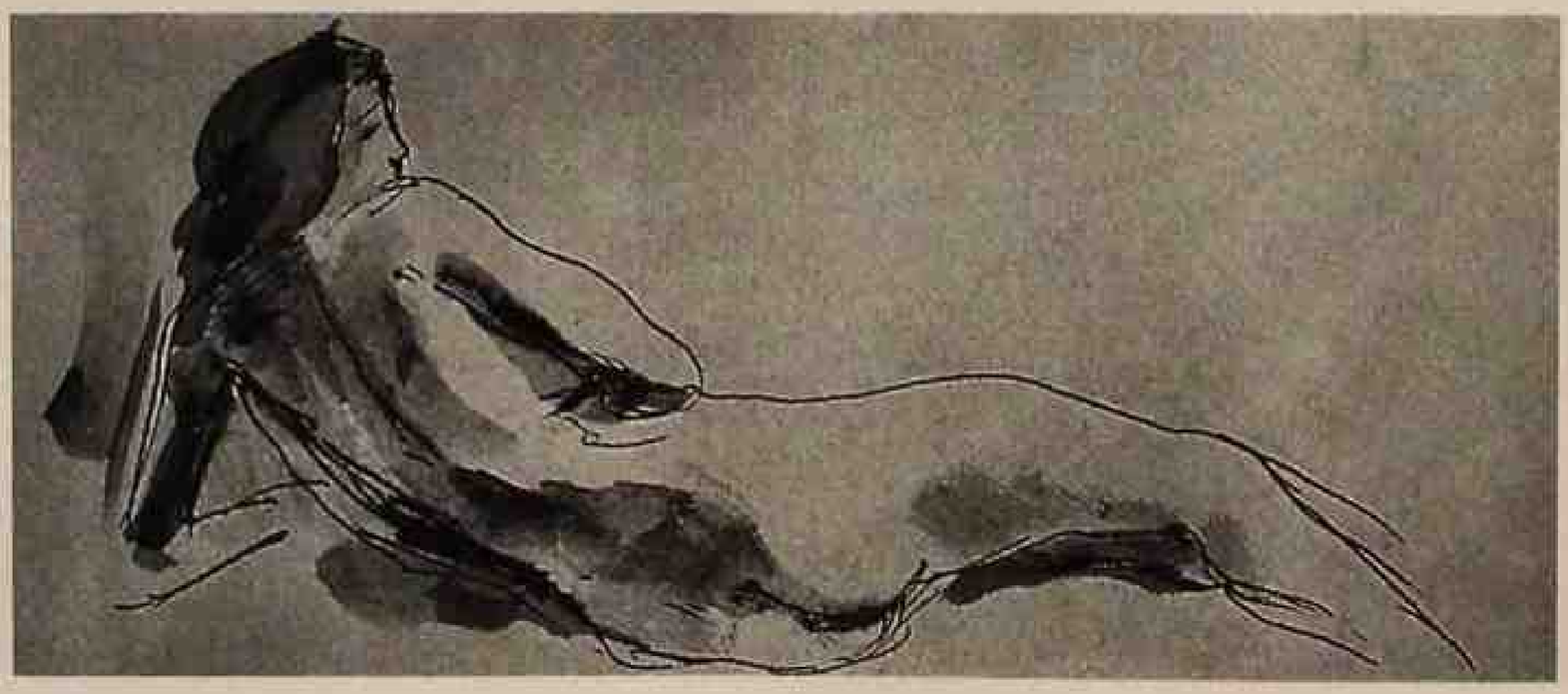
Такими методами вы добьетесь графической выразительности и точности в изображении лежащей фигуры.

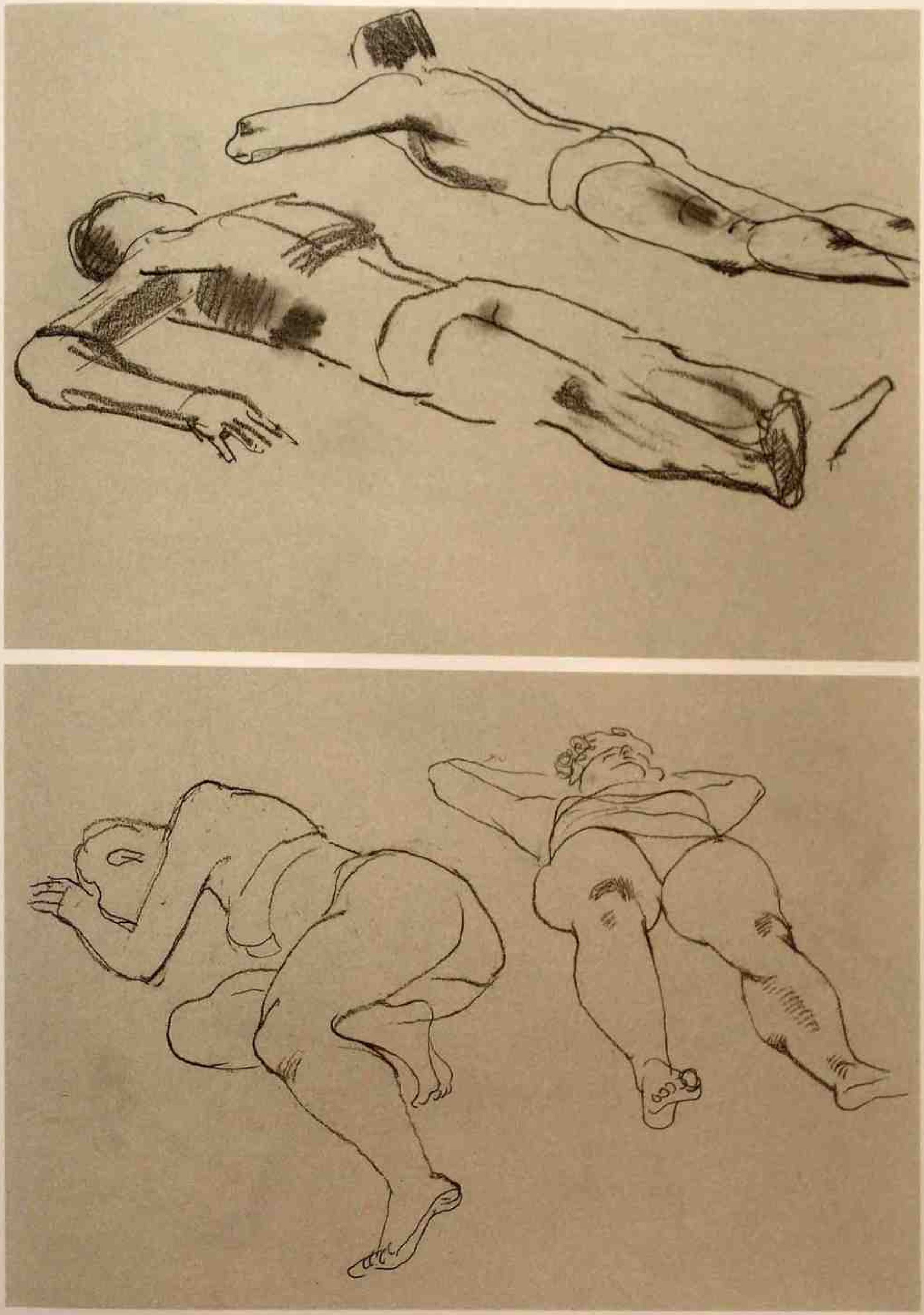
До сих пор мы изучали построение фигуры как целого, более всего согласовываясь с механикой тела. Но необходимо уделить особое внимание передаче эмоционального состояния модели.

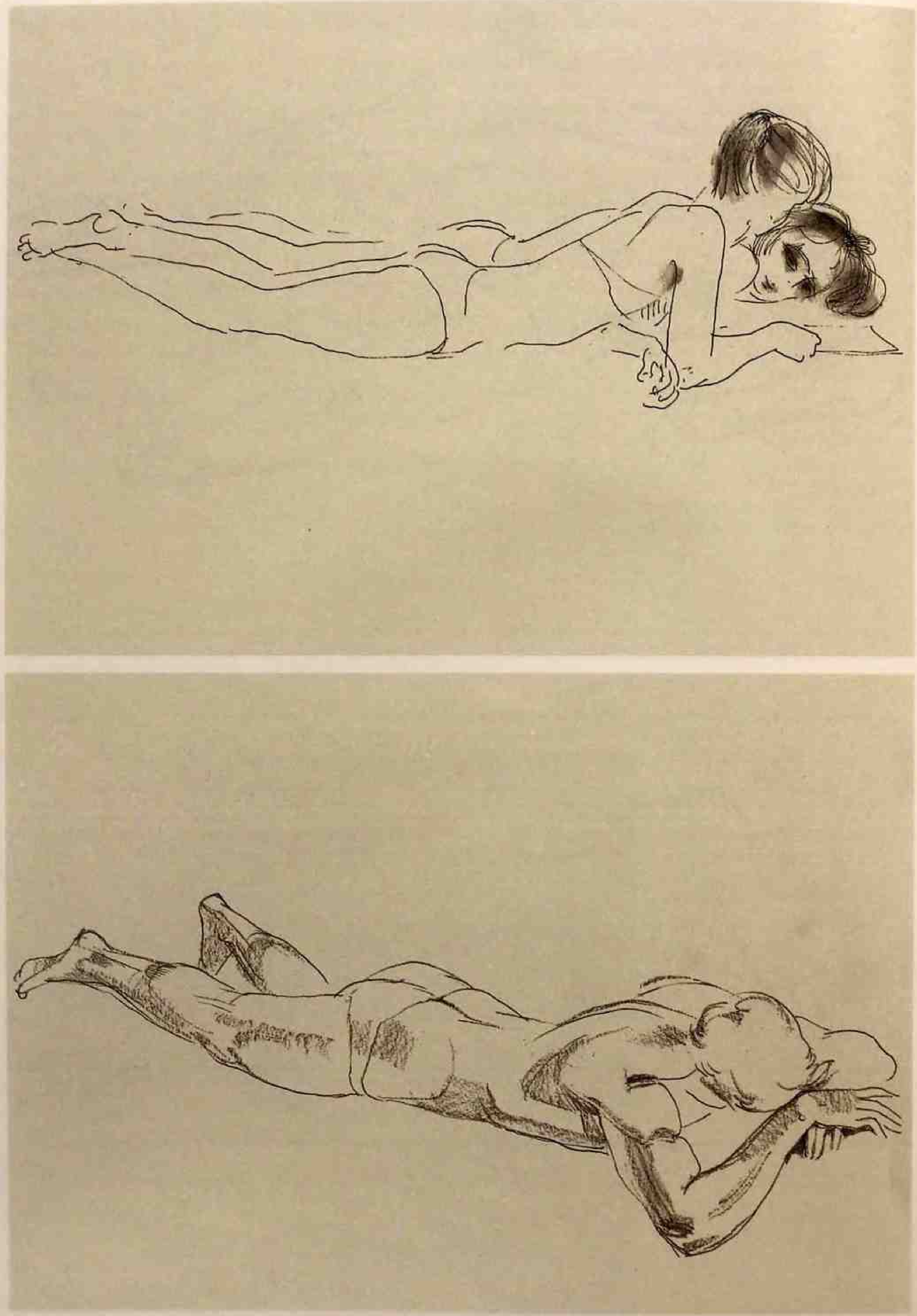
Алоис Грубер. Лежащая обнаженная женщина, тело повернуто, голова закинута. 1916

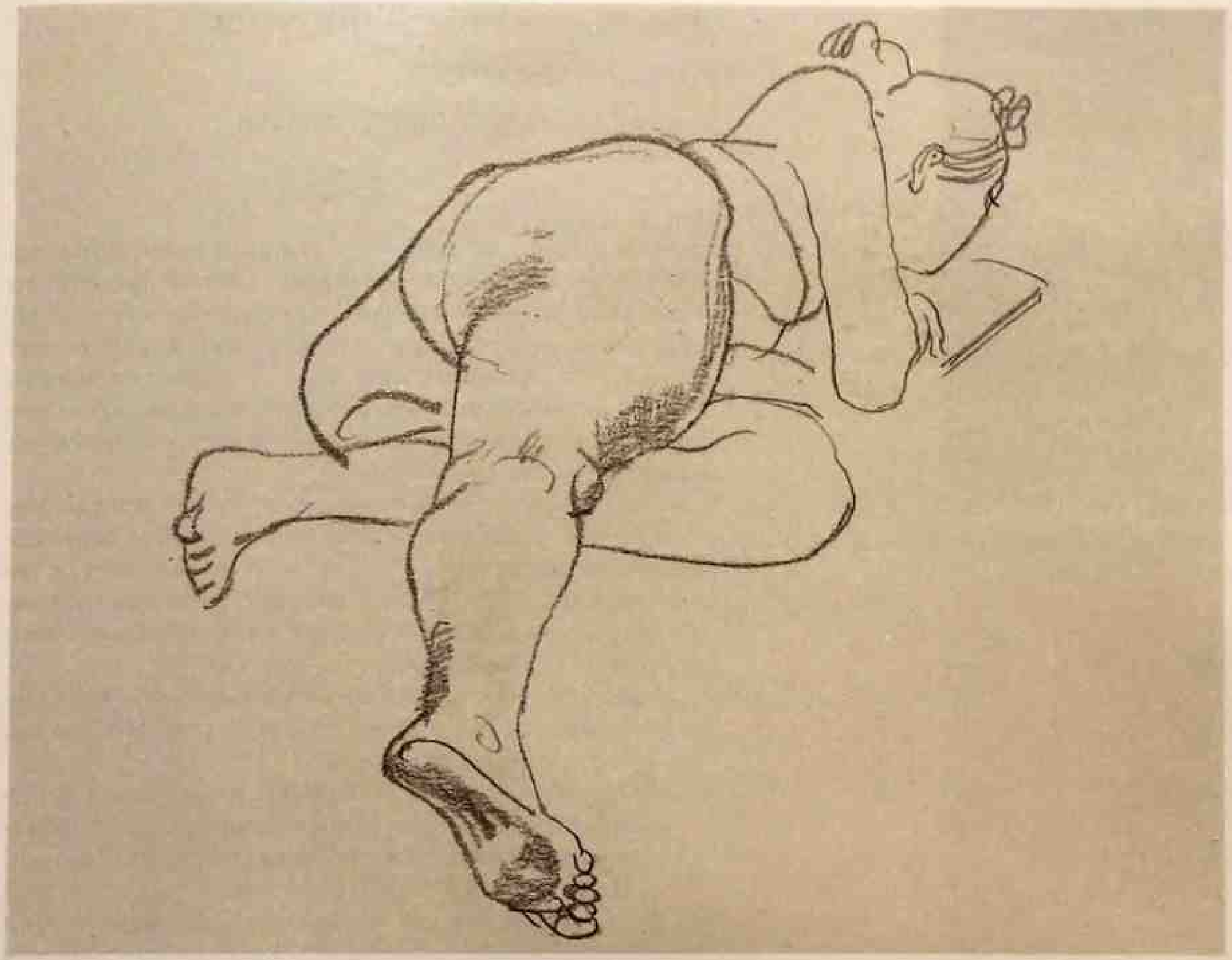


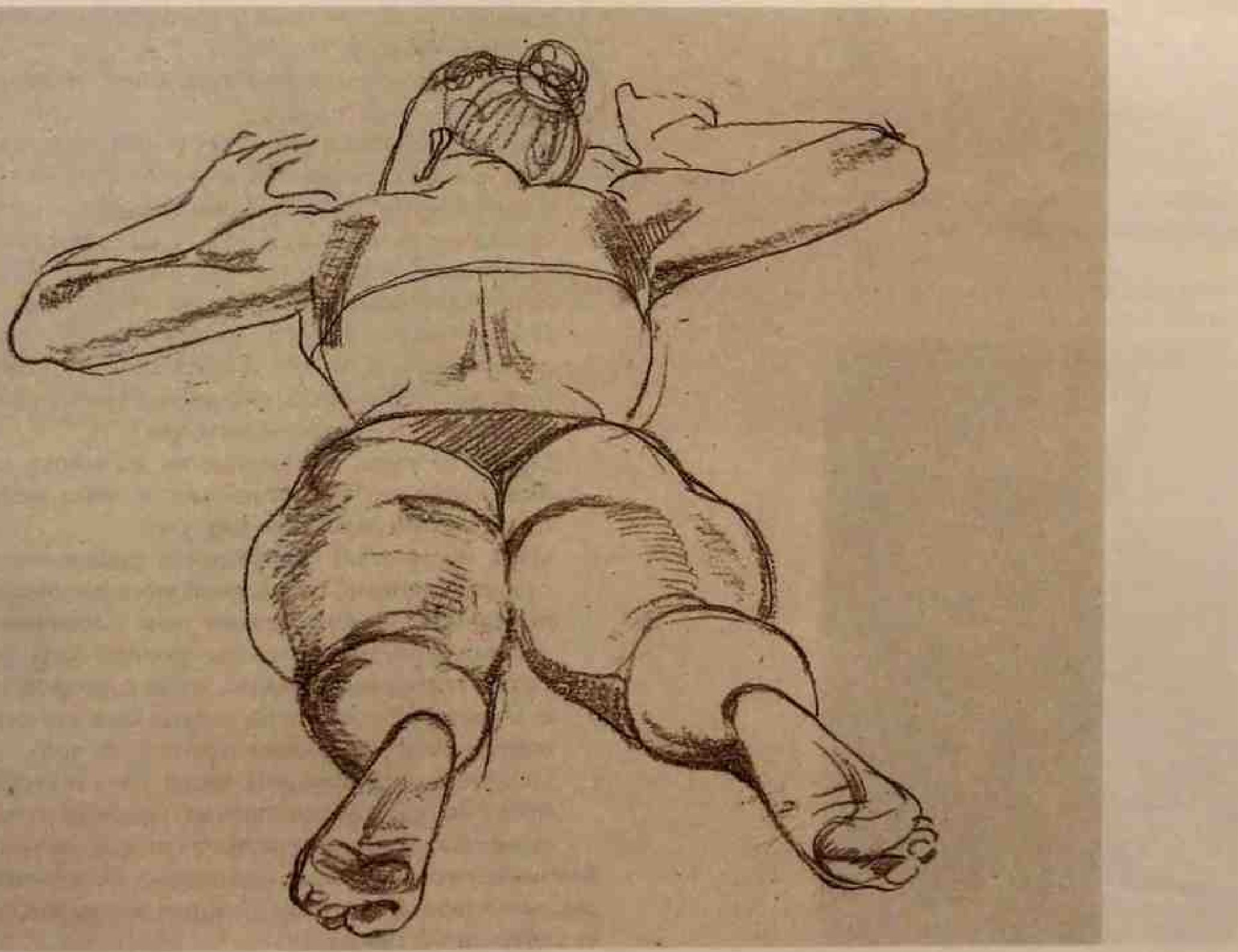
Карл Хофер (1878–1955). Лежащая обнаженная женщина, вид со спины, с опорой на левый локоть











Рембрандт ван Рейн (1606-1669). Обнаженная женщина в положении сидя. Ок. 1661

Рембрандт ван Рейн. Молодая обнаженная женщина, в полоборота. Ок. 1658-1660

Рембрандт ван Рейн. Женщина в положении сидя, с подпертой головой. Ок. 1640

Жесты сидящей фигуры как выражение внутреннего состояния

Стр. 301–313

Если от модели не требуется определенной позы, демонстрирующей особый функциональный процесс, то стоит использовать случай непринужденной подачи себя, когда модель отдыхает (стр. 299, 302, 306, 308 и т. д.) или выбирает позу сама. Непринужденность можно сделать основным мотивом рисунка. Хорошие модели представляют себя сами и не реагируют на окружающие раздражители.

В этом случае побеждает естественность поведения, а поворот головы или осанка неумышленно передает ощущение пространства. При этом определяется ракурс модели, принимаются важные решения относительно возможной готовности к коммуникации или к «обороне»:

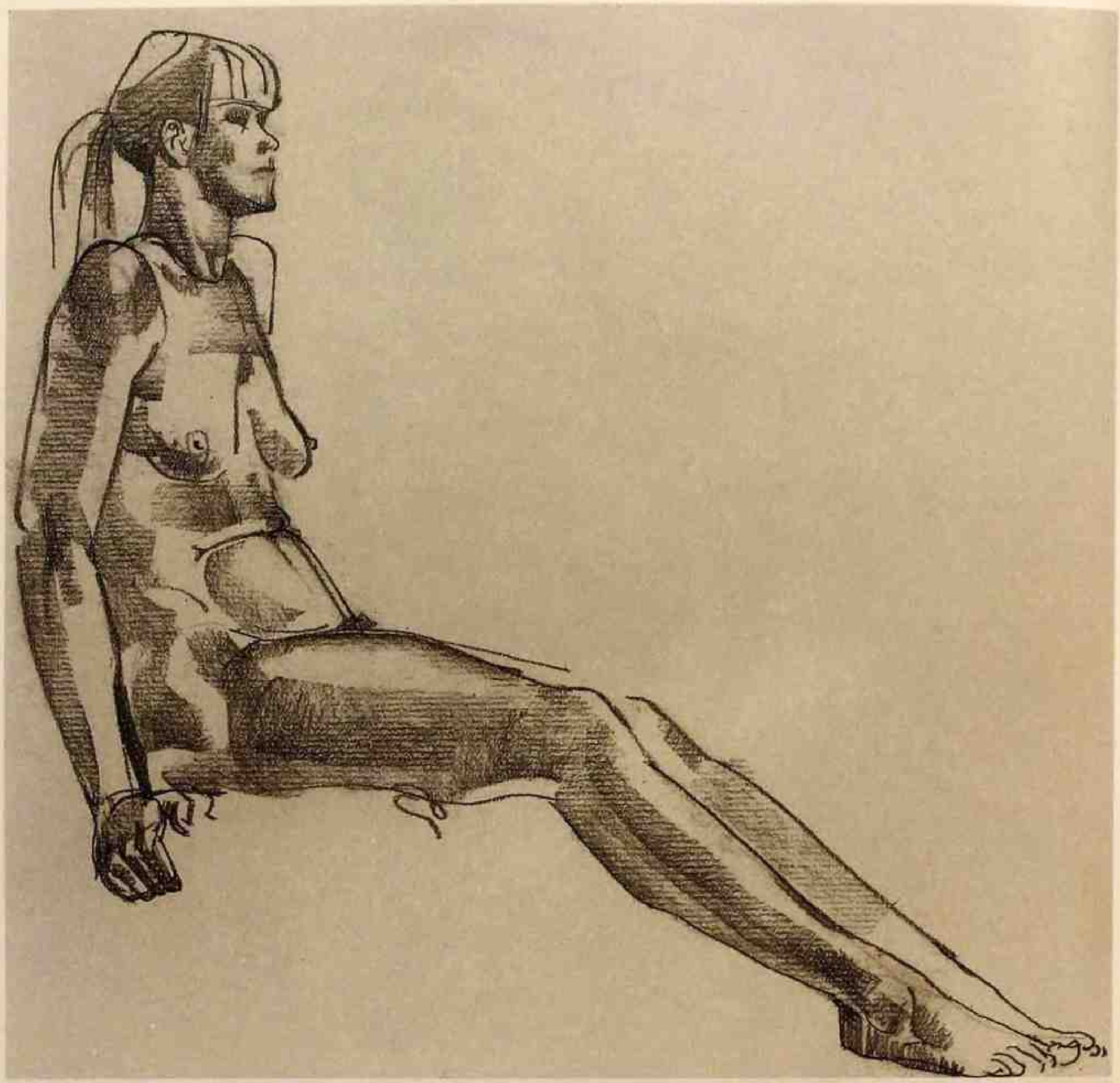
- Виды в профиль тела и головы нарушают внутренний диалог (стр. 299-302, 306-308, 312). Модель как бы в стороне от художника.
- Фронтальные виды позволяют встретиться взглядами с моделью, такую возможность дает положение головы и более всего движение глаз (стр. 303, 311).
- Виды сзади – это закрытые положения, они утверждают одиночество и обращают наблюдателя к своего рода двойной рефлексии: к восприятию настроения (стр. 309, 310).

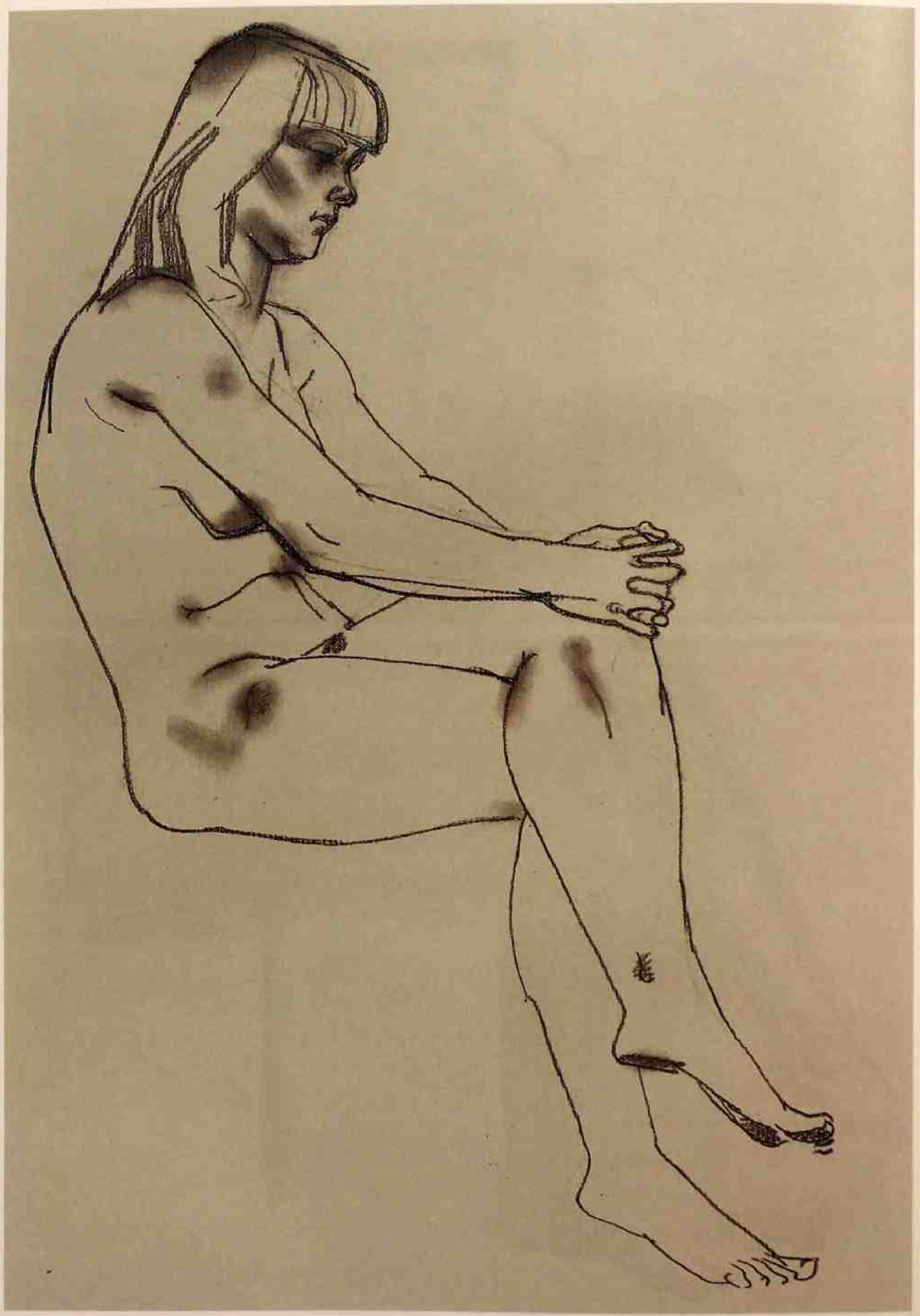
Сами жесты, связанные с настроением, очевидны и понятны для наблюдателя:

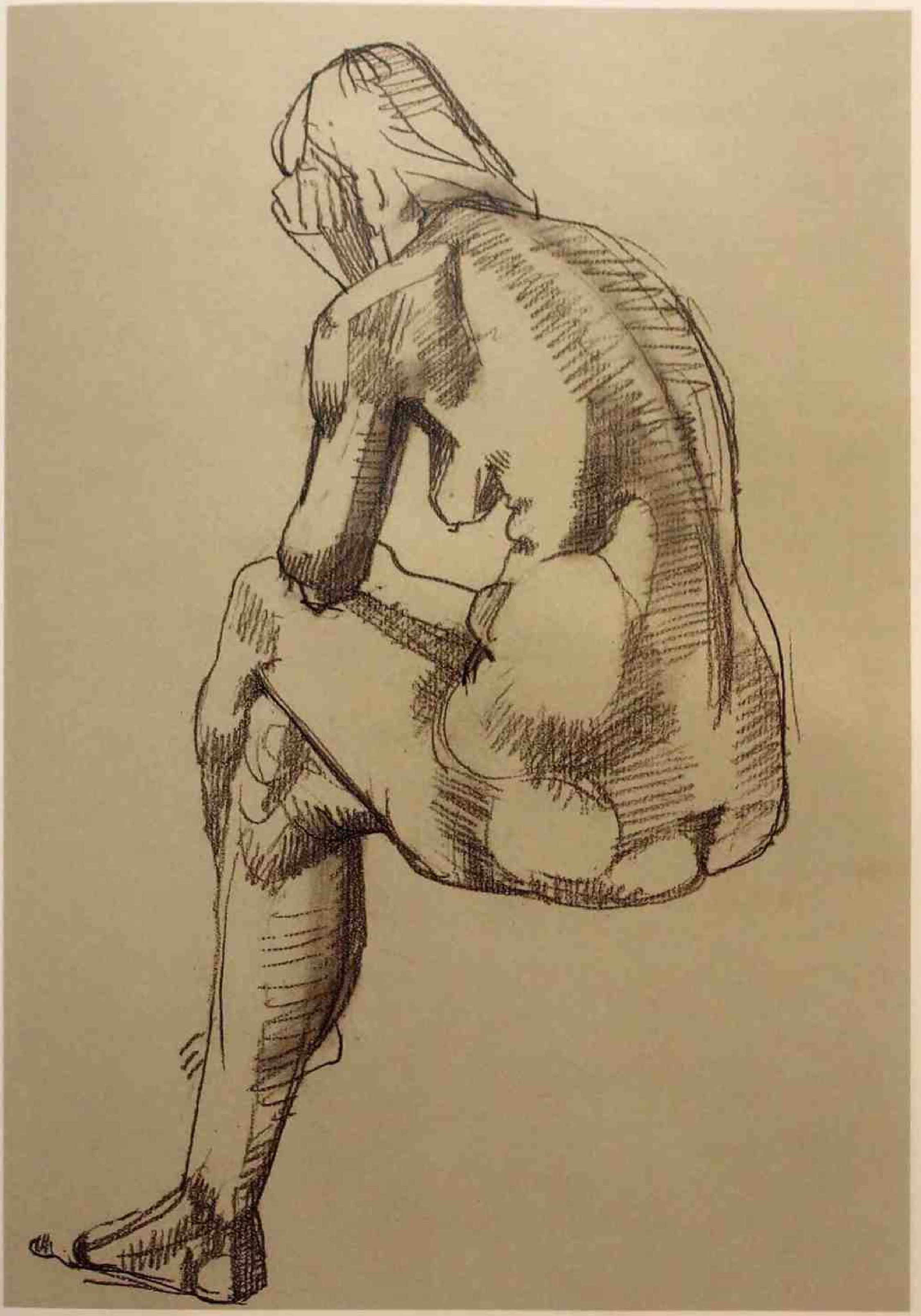
- Поднятая голова и взгляд сопровождаются внутренним и внешним участием, подпертый подбородок и скрещенные ноги или расслабленное положение заложенных за голову рук – это знак спокойной настороженности (стр. 300, 305) в противоположность напряженному вниманию (стр. 304).
- Наклоненное вперед тело, лицо, отдыхающее на кулаках, становится выражением сонливости (стр. 301); лицо, отдыхающее на ладони, имеет выражение задумчивости (стр. 302).
- Опора на руки, вытянутые не до конца, передает нежелание долго оставаться в этом положении (стремление уйти, стр. 309, 310).
- Одна полностью нагруженная рука в соединении с расслабленной, свешенной вниз рукой и головой, опущенной на бок, делают позу смещением лирического и элегического настроения (стр. 308).
- Легко склоненная голова, поза с опорой на спину и захват руками колена сохраняют, вопреки большей свободе, состояние покоя (стр. 306).
- Склоненность верхней части тела и головы, слабый поиск опоры на локтях, падающие под своей тяжестью волосы передают сонное состояние.

Внимательное изучение различных положений фигуры дает важный урок: любое внешнее выражение имеет внутренний смысл.

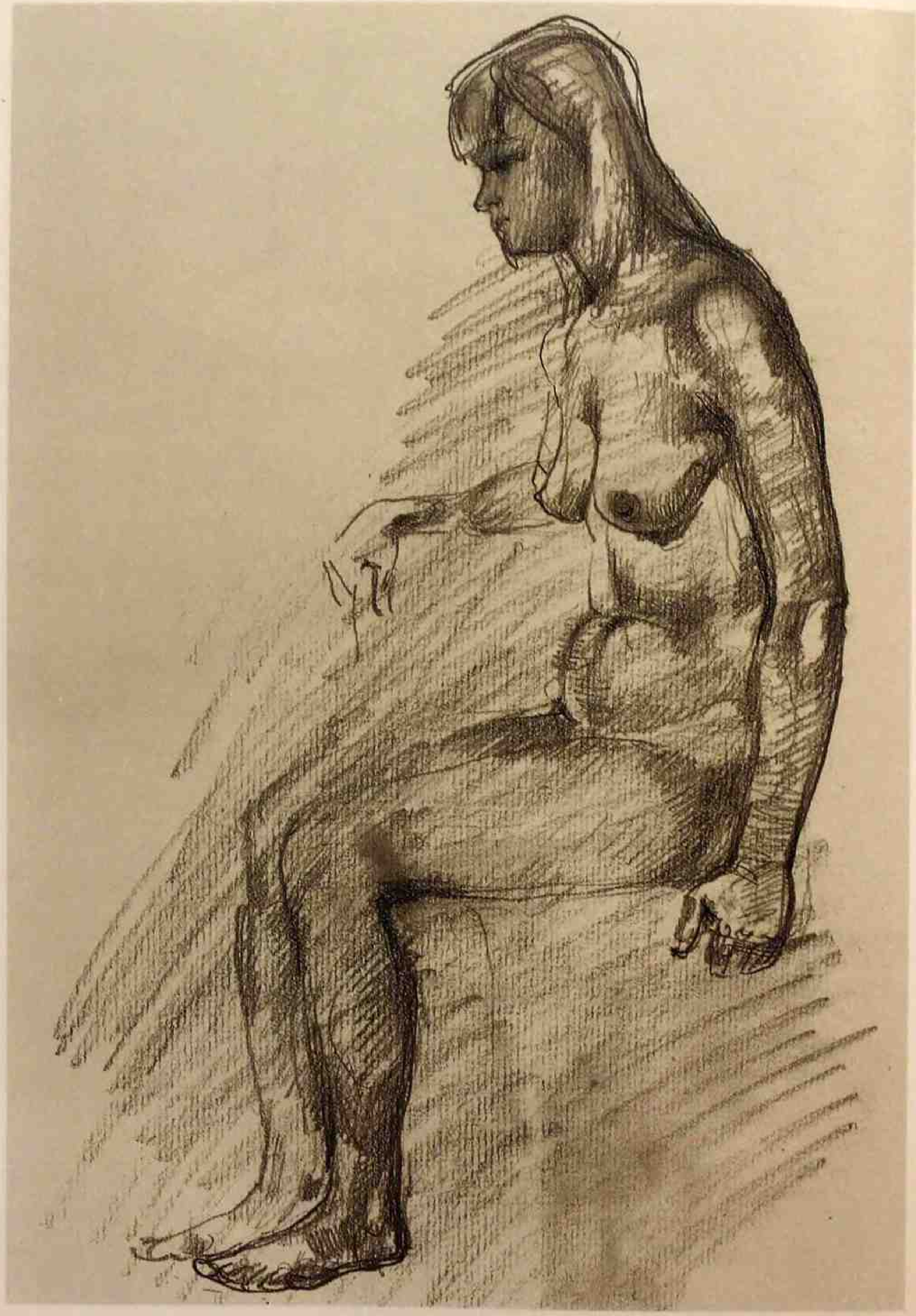
G. Bannels
1925

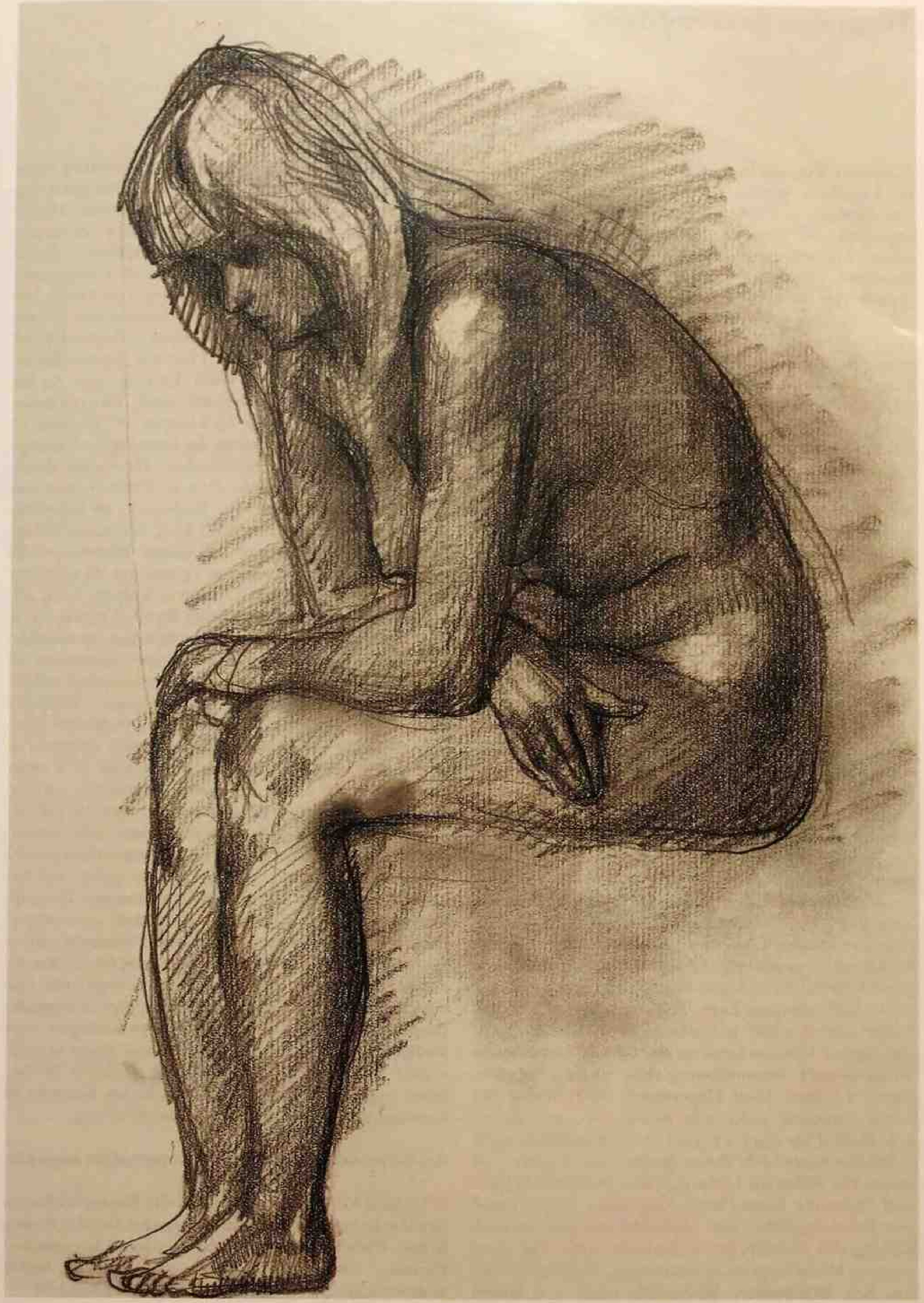






GB
1986





Указатель иллюстраций

Академия художеств ГДР: 200 внизу, 214 в середине; Академия художеств СССР: 64 внизу, 68 слева, 104 наверху, 112 внизу справа, внизу слева, 156 в середине, 168 наверху, 204 наверху, 220 внизу, 232 внизу; Alazard: Le Portrait florentin de Botticelli a Bronzino. Париж, 1914: 226 в середине; Bammes: Gestalt des Menschen. Verlag der Kunst, Dresden 1964: 18 внизу; Berenson: Italian Pictures of the Renaissance. The Phaidon Press, London 1957: 94 наверху; Berti. Rizzoli Editore, Milano 1973: 170 внизу; Beyer, Weimar: 226 внизу; Borden: More Figures in Arts. Borden Publishing Company, Alhambra, Calif. 1968: 144 внизу слева; Borden: The Hand in Art. Borden Publishing Company, Alhambra, Calif. 1963: 174 внизу, 178 наверху; Buchhold, Dresden: 246-251; Catalogue illustre – Des oeuvres de Bourguereau. Paris 1885: 120 наверху; Choulant: Geschichte der Anatomischen Abbildung. Leipzig 1852: 14 в середине; Cosmopress, Genf: 210 наверху, 240 внизу; Degas. Thames and Hudson, London 1974: 40 внизу; Deusch: Die Aktzeichnung in der europaeischen Kunst 1400-1900. Berlin 1943: 298 наверху, в середине; Drawings of Sir Edward Burne-Johnes. London, New York o.J.: 220 наверху; Albrecht Duerer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. Handzeichnungen. Henschelverlag, Berlin 1971: 172 внизу, 230 слева; Fischel: Raphael. Gebrueder Mann Verlag, Berlin (West) 1962: 112 наверху, 120 внизу слева, 166 наверху; Hilaire: Derain. Pierre Gailler, Geneve 1959: 146 внизу, 220 в середине; Hofer - Katalog. Staatliche Kunsthalle Berlin (West) 1978: 50 внизу, 222 наверху; Kunsthaus Zuerich: 58; Lankheit: Franz Marc. Katalog der Werke. Verlag M. Du Mont-Schauberg, Koeln 1970: 116 внизу; Leonardo da Vinci, Berlin 1939: 13; Leonardo da Vinci, Zeichnungen. Herausgegeben von Anny E. Popp. Muenchen 1928: 20 наверху; Leporini: Handzeichnungen grosser Meister: Michelangelo. Berlin 1941: 132 наверху; Leporini: Handzeichnungen grosser Meister: Del Sarto. Wien/Leipzig o.J.: 190 наверху, 226 наверху; Levy: The Artist and the Hude. Barrie and Rockliff published, Great Britain 1965: 156 справа; Grosses Lexikon der Grafik. Westermann Verlag GmbH, Braunschweig 1984: 244 в середине, внизу; Loeffler: Josef Hegenbarth. VEB Verlag der Kunst, Dresden 1980: 182 внизу, 210, 222 внизу, 252; Maillol bis 1944. 17. Juni bis 3. September 1978. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: 230 справа, 276 внизу; Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hofer und Valentine Gode-Darel. Kunsthaus Zuerich und Jura Brueschweiler, Genf 1976: 232 наверху; Menzel. Katalog der Hamburger Kunsthalle 1982: 244 в середине; Michelangelo. Zeichnungen. Herausgegeben von A.E. Brinkmann. Muenchen 1925: 176 внизу; Mitsch: Egon Schiele. Residenz Verlag, Salzburg 1974: 128 внизу; Modersohn-Becker. Ausstellungskatalog des Kunstvereins Hamburgs 1976: 60 наверху; Музей изобразительных искусств г. Лейпцига: 30 наверху, 128 наверху, 154 наверху, 282 наверху; Музеи города Эрфурта, Angersmuseum: 116 в середине, 168 внизу; Mueller, Basel: 94 внизу, 156 слева; Национальная галерея г. Берлина (Западного): 182 наверху; Национальный музей Уэльса, Кардифф: 68 в середине, 72 в середине; Pirschau: Gustav Klimt. Ein Kuenstler aus Wien. Wien/Leipzig 1942: 54 наверху; Саксонская Landesbibliothek, Центральная библиотека: 13 наверху, 14 наверху, 16 наверху, 18 наверху, 32 наверху, внизу, 62 наверху, 108 наверху, 174 наверху; Landesbibliothek, Немецкая фототека: 212 внизу; Schadow: Atlas zu Polyktet oder von den Maassen des Menschen. Berlin o.J.: 46; Scheidig: Rembrandt als Zeichner. VEB E. A. Seemann-Verlag, Leipzig 1962: 100 внизу, 298 внизу; Швейцарский институт искусствоведения: 34 наверху, 86 наверху; Meister der Zeichnungen. Band 6. Leipzig 1912: 96; Singer: Zeichnungen von Franz Stuck. Leipzig 1912: 136 внизу; Государственные собрания произведений искусств г. Дрездена / Кабинет эстампов: 26 наверху, 276 наверху, 294; Государственные собрания произведений искусств г. Дрездена / Кабинет эстампов / Pfauder: 116 наверху, 178 внизу; Государственные собрания произведений искусств г. Дрездена / Кабинет эстампов / Schurz: 26 в середине, 54 внизу слева, 60 внизу, 64 наверху, 100 наверху, 136 наверху, в середине, 144 наверху, 166 наверху, 176 наверху, 180 наверху, внизу, 268 справа; Государственные собрания произведений искусств г. Веймара / Renno: 104 внизу, 132 внизу, 140 наверху, 144 внизу, 190 внизу, 214 наверху; Государственные музеи г. Берлина / Borgwaldt: 40 наверху; Государственные музеи г. Берлина / Национальная галерея: 50 наверху, 58 внизу, 62 внизу, 68 справа, 72 справа, 84 справа, внизу, 100 внизу в середине, 268 слева, 282 внизу; Steinlen. Katalog der Kunsthalle Bremen 1978: 78 внизу; Trier: Zeichnungen und Radierungen. Piper Verlag, Muenchen 1955: 200 наверху; Waldmann; Auguste Rodin. Schroll Verlag, Wien 1945: 30 внизу, 244 наверху; Webb, Zuerich: 46 наверху, 240 в середине; Zorn, Dresden: 214.

Все остальные изображения – фотографии издателя.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2008 fuer die Reproduktionen der Werke von Max Beckmann, Andre Derain, Georg Kolbe, Hubertus Giebe, Pablo Picasso (© Successuion Picasso), Oskar Kokoschka (© Fodation Oskar Kokoschka). © Pechstein Hamburg/Toeckendorf