



Ю. М. КИРЦЕР

РИСУНОК И ЖИВОПИСЬ

Рецензент — засл. работник культуры РФ, проф. Н.Н. Ростовцев

Кирцер, Ю.М.

К43 Рисунок и живопись: Учеб. пособие/Ю.М. Кирцер — 6-е изд., стер. — М.: Высш. шк., 2005. — 272 с.: ил.

ISBN 5-06-003719-3

В пособии изложена теоретическая основа для приобретения практических навыков изучения натуры и изображения ее с помощью линии, тона и цвета. Приведены сведения о композиции, перспективе и пластической анатомии, технике рисования и живописи — от натюрморта до изображения одетой фигуры человека.

Для учащихся профессиональных учебных заведений художественного профиля. Может быть использовано при самостоятельном освоении рисунка и живописи.

УДК 75/76
ББК 85.15

ISBN 5-06-003719-3

© ФГУП "Издательство "Высшая школа" 2005

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства "Высшая школа", и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещено.

Введение

Приобретение практических навыков в области рисунка и живописи — процесс интересный и сложный, связанный с развитием таких качеств, как наблюдательность, зрительная память, чувство формы, линии и цвета. Овладение выразительными средствами требует также повышенного внимания, сосредоточенности, упорства и трудолюбия. Силу воли и стойкость характера начинающему художнику приходится проявлять на уроках, где каждое учебное задание является новым испытанием.

Эффективность учебного процесса зависит не только от внешних условий (педагогического мастерства преподавателя, методов обучения, наличия учебных пособий, оборудования кабинета, учебных программ), но и от внутренних условий, к которым относятся уровень способностей и отношение к учебе, организованность и нацеленность на урок самого обучающегося.

Преодолеть трудности, возникающие на первых порах обучения основам изобразительного искусства, помогают влюбленность в свое дело, радость соприкосновения с искусством, гордость за первые успехи.

От внутренней личностной позиции обучающегося зависит и его восприятие объектов изображения, предметов окружающего мира. Достигнутые в учении результаты закрепляет память.

Качество основных процессов памяти: запоминание, сохранение и воспроизведение (в данном случае — в пластической форме) — зависит от того, какое значение для обучающегося имеет изображаемый материал, какое личностное отношение сложилось у него к запоминаемой модели и как связан изучаемый материал с различными видами учебной деятельности учащегося — рисунком, живописью, композицией, переводом замысла в материал.

Восприятие изображаемых предметов, с которого начинается любой процесс познания, на занятиях рисунком и живописью носит избирательный характер, так как один и тот же изображаемый предмет в зависимости от освещения, окружающих предметов и среды, в которой он находится, может визуально (зрительно) восприниматься по-разному.

Из множества признаков предмета и его деталей художник

выделяет те, которые характеризуют их с образной стороны (материал, масса, силуэт, пропорции, конструкция, тон и цвет).

Справедливо утверждение, что нужно научиться воспринимать предмет осмысленно, «почувствовать» его. Путем тренировки достигается способность избирательно, направленно и осмысленно воспринимать даже самую пластически сложную модель, композиционно выделяя ее эстетические и наиболее характерные качества.

Специфика восприятия художника проявляется в целостности образного видения и умении в случае необходимости воспроизводить форму и цвет предмета не только с натуры, но и по памяти. Развитие восприятия включает в себя способность анализировать и синтезировать строение формы, сознательно и целенаправленно проводить сравнение и оценку пропорциональных, тональных цветовых соотношений — иначе говоря, уметь остро наблюдать.

Окружающая природа — не только нескончаемый источник наблюдения, развивающий глубину восприятия, кругозор, обогащающий палитру художника, но и могучий фактор эстетического и нравственного воспитания.

Переключение внимания от целого к деталям и от деталей к целому — необходимое условие профессионального отношения к изобразительному искусству. Такой подход к процессу изучения натуры приучает начинающих художников овладевать логикой перехода от простого к сложному, от одной учебной задачи к взаимосвязанной с ней другой.

В процессе обучения изобразительным предметам обучающийся каждый раз как бы поднимается по ступенькам знаний, отталкиваясь от того, чему он уже научился. Уровень способностей учащегося, его продвижение вперед определяются качеством знаний, полученных на предыдущих, более простых занятиях.

С самого начала завораживает «магия» чистого листа бумаги, на котором нет еще ничего — ни изображения, ни чувств, ни мысли. Нужно преодолеть этот волнующий даже опытного художника момент. Не огорчайтесь, если не все получится сразу. Поможет делу ответственное и серьезное отношение, требующее определенного волевого настроя.

Наиболее часты такие ошибки: неточность пропорций, нарушение законов композиции и построения, неверные тональные и цветовые отношения. Но дело не в возможности допустить ошибку, а в умении не повторять ее в дальнейшем.

Обрести уверенность непросто. Конечно, сомнения в своих возможностях тяжелы, но они закономерны, особенно в начале пути. Учитесь терпеливо, по возможности спокойно разбираться в причинах неудач и продолжать вести работу упорно, с полной отдачей душевных сил.

Не впадайте в другую крайность: переоценка собственных сил

ведет к дилетантству. Дилетант, как правило, хочет творить, но не желает учиться, что служит первым признаком непрофессионализма. Утрата художником способности критически и трезво относиться к своим работам приводит к заносчивости и самовосхвалению.

Для художника тренировка руки и глаза, овладение техникой обязательны в такой же мере, как беглость пальцев для пианиста. Творческое начало в изобразительной, прикладной и декоративной деятельности начинается там, где проявляются талант, эмоциональность художника, его способность обобщать и отбирать, мыслить пластически. Хорошая школа необходима каждому начинающему художнику.

Человек и природа — единое целое. Красота окружающего нас мира действует на воображение, вызывает эстетическое чувство. Надо учиться не только смотреть на природу и вещи, но еще и видеть их. Основой декоративно-прикладного искусства служит сама природа, и задача художника уметь видеть ее поразительную гармонию, соразмерность, пластику, научиться выражать красоту через композиционные законы ритма, пропорциональности, симметрии и асимметрии.

Творческое воображение активно способствует развитию и расширению границ творческих замыслов в композиции, созданию новых, оригинальных образцов. Развитое воображение — это особый дар и умение использовать виденное. Только изучив натуру, можно прийти к свободному владению формой и способности рисовать ее без модели, по воображению.

Даже в учебной работе по рисунку и живописи с натуры всегда присутствует доля воображения, помогающая с живостью и гибкостью передавать правильное представление о действительном образе предмета. В процессе изучения изобразительных предметов не только усваиваются основы изобразительной грамоты, но и воспитывается хороший вкус, вырабатывается художественное чутье.

Человек овладевает миром духовных ценностей на протяжении всей жизни. Этот процесс становится основой его личности, поэтому трудно переоценить значение воздействия искусства на общее психическое развитие молодого человека, на формирование его личности, выявление и правильное развитие потенциальных духовных возможностей и профессиональных потребностей. В этом смысле учащийся профессиональных учебных заведений, где готовят рабочих прикладного и декоративного искусства, получает значительно большее эмоциональное воспитательное воздействие, чем обучающийся в учебном заведении, в котором такого предмета, как основы изобразительного искусства, нет.

Чувство глубокого удовлетворения приносит постижение тайн мастерства в любой профессии. Умение сочетать функциональные и конструктивные задачи с гармоничной формой самого изделия

— один из признаков подлинного мастерства в изобразительном и прикладном искусстве.

Настоящее пособие рассматривает обучение основам изобразительной грамоты с позиций воспитания эстетической культуры, обращенной к гармонично развитому человеку. Пособие не дает готовых рецептов и ответов на вопросы, которые могут возникнуть в процессе обучения. Его цель — ознакомить будущих рисовальщиков и живописцев с системой начальной художественной подготовки, дать метод, который станет фундаментом на пути постижения профессионального мастерства. Материал излагается с учетом тематической последовательности, снабжен пояснительными рисунками, а также иллюстрирован репродукциями произведений великих мастеров прошлого и выдающихся русских художников.

Каждая тема программы включает теоретическое обоснование рассматриваемой учебной задачи и контрольные вопросы для закрепления и повторения теоретического материала, задания с практическими упражнениями. Выполнение этих заданий поможет последовательному освоению изобразительной грамоты, приучит к определенному порядку в работе, будет способствовать приобретению и лучшему усвоению полученных знаний, умений и навыков.

Материал пособия увязан с содержанием таких учебных дисциплин, как «Черчение и перспектива», «Композиция», «Лепка», «Пластическая анатомия», «Специальная технология» и др. Книга может быть полезной при подготовке работников театрально-декорационного искусства: будущих театральных бутафоров, гримеров, модельеров сценического костюма. И наконец, тот, кто решил самостоятельно овладеть основами рисунка и живописи, найдет здесь для себя самые необходимые сведения для постижения азов художественной грамоты.

Часть первая

РИСУНОК

Глава I

НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О РИСУНКЕ

Рисунок — это изображение, выполненное от руки, на глаз, с помощью графических средств: контурной линии, штриха и пятна. Существуют многочисленные разновидности рисунка, различающиеся по методам рисования, темам и жанрам, назначению, технике и характеру исполнения.

Как правило, рисунок выполняется одним цветом. Различными сочетаниями пятен и линий, комбинацией штрихов в рисунке достигаются пластическая моделировка, тональные и световые эффекты. Выполненный на высоком профессиональном уровне рисунок имеет самостоятельную художественную ценность.

Сфера применения рисунка чрезвычайно обширна. По назначению рисунок может быть научно-вспомогательного, прикладного, технического характера или изобразительным. Исключительное значение имеет рисунок как средство познания и изучения действительности. Как в речи человека и в письменности, так и в рисунках отражается процесс мышления и общения с другими людьми. Рисунок является частью культуры, формирует и развивает мышление.

Великий итальянский художник эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти (1475—1564) писал: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки»¹.

Любой предмет может стать объектом изображения, но люди по-разному воспринимают окружающий их материальный мир. Это зависит от воспитания, общего развития, культурного уровня, рода занятий. Хотя органы зрения дают любому человеку возможность ощутить разнообразные качества предметов — форму, цвет, пространство, движение и покой, зрительное восприятие художника особо обострено. Для художника рисунок служит средством поз-

¹ Цит. по: Сидоров А.А. Рисунки старых мастеров. М.: Л., 1940. С. 7.

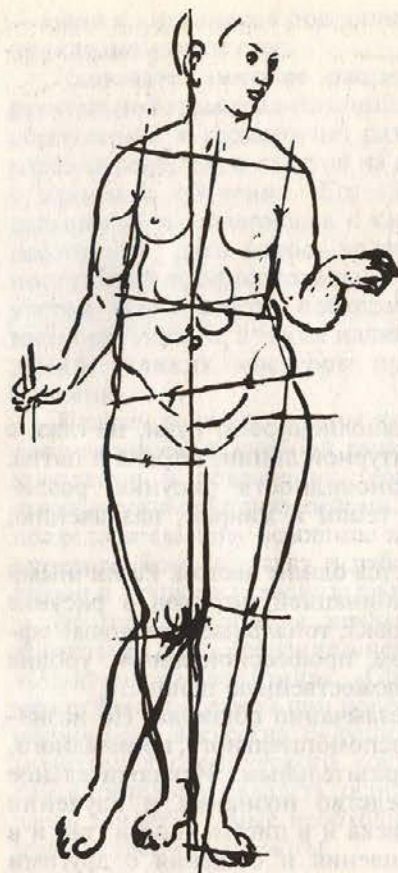


Рис. 1. А. Дюрер. Рисунок

нения внешнего мира и одновременно предметно-образным языком, при помощи которого он делится со зрителем тем, как он оценил и осмыслил увиденное.

В процессе обучения изобразительному искусству рисунку является ведущей дисциплиной.

Умение грамотно рисовать необходимо любому квалифицированному рабочему, так как рисунок лежит в основе не только изобразительного (живопись, графика, скульптура), но и других видов пластических искусств, в том числе прикладного, декоративного и оформительского творчества.

Цель учебного рисунка состоит в том, чтобы, развивая зрительное восприятие и объемно-пространственное мышление, научить посредством рисунка решать образные и материально-практические задачи в процессе «овеществления» композиционного замысла. Рост мастерства квалифицированного рабочего зависит и от того, насколько он усвоил правила и овладел техникой реалистического рисунка.

Начинать учиться рисованию надо с простых по форме предметов. От простого к сложному — таков принцип овладения навы-

ками изобразительной грамоты в школе реалистического искусства.

Замечательный художник Марк Шагал (1887—1985) считал, что основой обучения будущего художника является реалистическое искусство: «Учить в художественной школе надо реалистическим методом, молодых художников прежде всего следует крепко поставить на ноги... другое дело, как будет развиваться художник после завершения учебы... Во всех художественных школах мира реалистические принципы обучения одни и те же».

От искусства древневосточной цивилизации, искусства Древнего Египта и Древней Греции, эпохи средневековья и всех последующих эпох до наших дней обучение изобразительным искусствам начиналось с изучения рисунка. Основные правила построения изображения на плоскости были в центре внимания таких больших художников, как Ч. Ченино, Л.Б. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрер и др. (рис. 1).

Большой вклад в русскую школу рисунка внесли художники и педагоги Петербургской академии художеств второй половины XVIII — начала XIX в.: А.П. Лосенко (1737—1773), Г.И. Угрюмов (1774—1823), А.И. Иванов (1776—1848), А.Е. Егоров (1776—1851), В.К. Шебуев (1777—1855), К.П. Брюллов (1799—1852), И.Н. Крамской (1837—1887) и др. Большое влияние на развитие методики преподавания оказал выдающийся художник-педагог П.П. Чистяков (1882—1919). Многие для развития методики учебного рисунка сделали известные художники-педагоги: Д.Н. Кардовский (1866—1943), В.Е. Савинский (1859—1937), В.А. Фаворский (1886—1964), А.А. Дейнека (1899—1969) и др. Вопросы учебного рисунка нашли дальнейшее развитие в теоретических трудах Н.Э. Радлова (1889—1942), А.О. Барща (1897—1971), Н.Н. Ростовцева и др.

Богатый опыт отечественной и мировой школы изобразительного искусства, основанный на традициях реалистического рисунка, учит: чтобы уметь понимать и ценить прекрасное в жизни и искусстве, надо овладеть эстетической культурой. Обучение основам изобразительной грамоты требует напряженной работы ума и чувств. Успехи в учебе и творчестве не приходят сами собой. Путь к ним — через трудолюбие и упорство.

Прежде чем приступить к практическим занятиям по рисунку, познакомимся с общими методическими положениями, лежащими в основе теоретических знаний, а также с материалами, приемами и способами работы, изобразительными средствами — всем тем, что поможет в приобретении навыков изобразительной грамоты.

1. ОБОРУДОВАНИЕ КАБИНЕТА РИСУНКА И ЖИВОПИСИ

Занятия по рисунку и живописи, на которых учащиеся получают начальные сведения по изобразительным дисциплинам, проводят в специальном помещении. Учащиеся должны знать его оборудование и уметь правильно пользоваться им.

Современный, хорошо оборудованный кабинет располагает всем необходимым для учебной работы в дневное и вечернее время. В просторном помещении (в расчете на одновременное занятие группы учащихся не более 15 человек) должно быть предусмотрено ровное, устойчивое освещение. Для этой цели на окна вешают плотные гладкокрашенные шторы, защищающие от солнечных лучей. Они необходимы при искусственном освещении натуры, а также при использовании технических средств обучения, с которыми учащиеся с помощью преподавателя должны научиться обращаться. В качестве технических средств обучения широко используются слайды, диафильмы, кино-, видеофильмы, посвященные искусству определенной эпохи или отдельным его видам и жанрам, творчеству выдающихся художников, процессу создания произведений. Осо-

бую ценность имеют фильмы, наглядно раскрывающие технические приемы рисунка и живописи.

Для подсветки натурных постановок (натюрмортов, гипсовых слепков и живой натуры) используют переносные или стационарные софиты. Их устанавливают выше и впереди натуры (модели). При таком освещении (верхнем, боковом) лучше читается поверхность форм благодаря контрастам света и тени.

При работе с натуры используют деревянные подставки — подиумы: для натюрмортов — высокие, узкие размером 65х45х30 см, для живой натуры — плоские, горизонтальные 30х110х75 см.

Обычно натюрморты для удобства переноски размещают на деревянном уголке, состоящем из горизонтальной плоскости размером 50х40 см и вертикальной плоскости 40х50 см, одновременно являющейся задней стенкой, к которой прикрепляется драпировка фона.

Вдоль внутренних стен кабинета ниже потолка укрепляют металлические трубки или деревянные рейки, к которым удобно подвешивать рамки с работами учащихся, наглядные пособия, а в случае надобности и драпировки.

Рисуют учащиеся на мольбертах, которые бывают двух видов: низкие — для работы сидя и высокие — для работы стоя. Вместо мольбертов можно использовать рисовальные доски (планшеты) на $\frac{1}{2}$ листа чертежной бумаги.

Для краткосрочных рисунков и набросков учащиеся приносят с собой папки с отдельными листами. Полезно иметь также карманные блокноты.

2. МАТЕРИАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДЛЯ РИСОВАНИЯ, ПРАВИЛА ПОЛЬЗОВАНИЯ ИМИ

Существуют разновидности технических материалов, применяемых в учебном рисунке: сухие красящие вещества — уголь, сангина, цветные мелки, соус; жидкие красящие вещества — тушь, чернила, черная акварель, морилка; фломастеры, кисти и перья различной формы.

Для начинающего рисовать наиболее пригоден обычный простой карандаш со свинцовым графитным стержнем. В зависимости от учебной задачи подбирают карандаш соответствующей твердости или мягкости. Он наиболее удобен для начального обучения, так как графит хорошо ложится и держится на бумаге, легко стирается мягкой резинкой. Острым концом графита можно провести тончайшую линию, а боковой поверхностью — широкие штрихи и пятна.

Приступая к учебному рисунку, следует заранее подготовить несколько карандашей различной твердости или мягкости, например «Конструктор» Т, ТМ, М, 2М (Т — твердый, ТМ — твердо-мягкий, М — мягкий, 2М — более мягкий). На карандашах фирмы «Кохинор» аналогичным обозначениям соответствуют Н,

НВ, В, 2В и т.д. Очень мягкими карандашами типа 5М пользуются в основном для набросков.

Начинать работу независимо от качества карандаша надо легко, без сильного нажима, иначе это приведет к нарушению поверхности и фактуры бумаги, рисунок будет выглядеть неопрятным. Не следует злоупотреблять резинкой, втирая карандаш в бумагу. Ошибочные линии и пятна убирают ластиком только после того, как найдено более верное решение. Линии и штрихи карандаша, выполненные легким касанием, избавляют рисунок от излишней черноты, придают ему свежесть и прозрачность.

Затачивают карандаш конусообразно с одного конца, сохраняя указания номера, обозначающие степень твердости или мягкости графита. Чтобы правильно заточить карандаш, нужно на 25—30 мм сточить деревянную оправу и обнажить графит на 8—10 мм. Тонкий острый конец графита можно получить, аккуратно обрабатывая его ножом или используя наждачную бумагу, наклеенную на деревянную (фанерную) дощечку. Карандаши требуют бережного обращения. Упавший на пол карандаш может стать непригодным, так как его хрупкий графитный стержень окажется поврежденным.

Комплект материалов и принадлежностей необходимо иметь каждому начинающему рисовальщику.

Избирательно следует отнестись и к подбору бумаги. Для длительных учебных рисунков лучше подходит плотная белая бумага со слегка шероховатой поверхностью. Для краткосрочных рисунков и набросков, выполняемых мягкими материалами (очень мягкими карандашами, углем, соусом, сангиной), применяют самую разнообразную по качествам бумагу: газетную, оберточную, обойную или серую, на которой можно использовать мел. Для рисунков кистью потребуется плотная бумага (ватман), а для работы пером — гладкая, без шероховатостей, плотная белая бумага.

Рисунок выполняется только на одной стороне листа.

Для рисунков кистью или пером рекомендуется натянуть лист бумаги на планшет, что требует определенного опыта. Предварительно смочив бумагу с обратной стороны, ее кладут на планшет, расправляя от центра, а края приклеивают к торцам планшета. При высыхании бумага ровно и туго натягивается на планшет. На такой глянцевой поверхности можно рисовать, не беспокоясь, что на ней появятся волнообразные складки, какие бывают при работе жидкими красящими веществами.

Обычно для учебных рисунков используется бумага форматом 40х60 см ($\frac{1}{2}$ стандартного листа чертежной бумаги). Мелованная бумага для этой цели непригодна, так как карандаш скользит по ее блестящей глянцевой поверхности, а попытка стереть линии резинкой приводит к тому, что графит размазывается, оставляя грязные пятна.

Чертежную или рисовальную бумагу лучше хранить в специальной папке, а не в рулонах. Листы, закрученные в рулон, плохо прикрепляются к мольберту.

Приступая к работе, прямоугольный лист бумаги прикрепляют

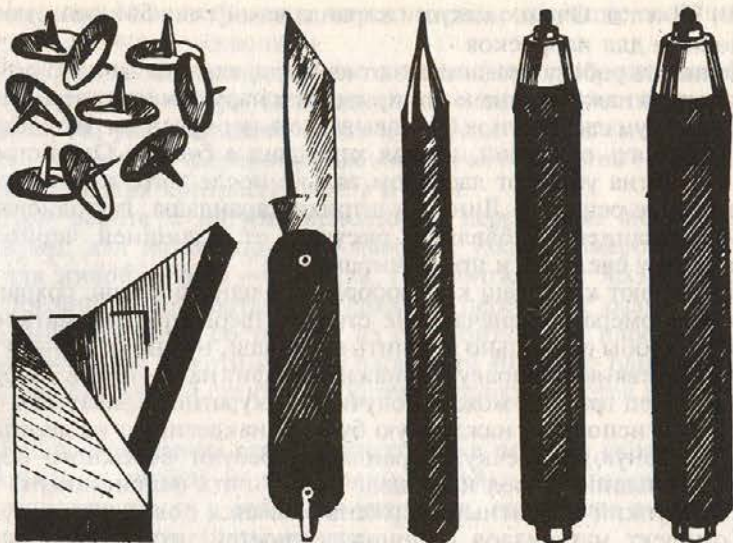


Рис. 2. Примерный комплект принадлежностей для рисования

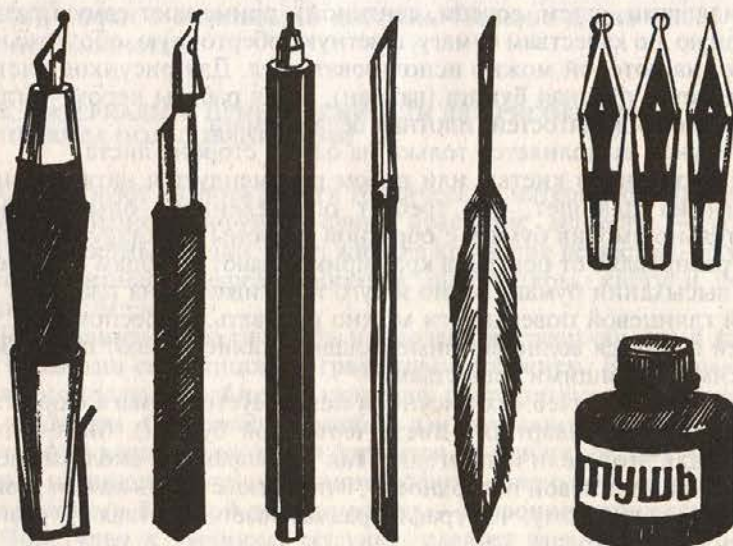


Рис. 3. Принадлежности для рисования тушью и другими жидкими красящими веществами

кнопками к мольберту (рисовальной доске или планшету). Надо позаботиться также о складном ноже или скальпеле и мягкой резинке, разрезанной по диагонали. Острым углом резинки удобно устранять на рисунке ненужные линии и небольшие пятна. Примерный комплект принадлежностей для рисования показан на рис. 2.

Овладение техникой рисунка строится в основном на использовании *графитного карандаша*. Лишь освоив правила и приемы рисования карандашом, можно познакомиться с другими рисовальными материалами и принадлежностями.

Перо. Для рисунка жидкими красящими веществами в старину использовали гусиные, тростниковые и соломенные перья. В настоящее время в художественной практике распространены металлические перья различных размеров и форм (рис. 3).

В зависимости от формы кончика пера (узкого, острого, тупого, широкого или закругленного) получают различные линии и штрихи, которые позволяют передать большую форму или прорисовать мельчайшие детали.

Для перовой техники чаще всего употребляются тушь, чернила разных цветов, морилка, акварель. Работая пером, нужно постоянно очищать его влажной тряпочкой.

Система рисунка пером во многом сходна с карандашной техникой. При этом не нужно забывать, что, прежде чем выполнять новые штрихи, следует дать подсохнуть ранее нанесенным линиям.

Рисунки, сделанные пером, трудно исправить, так как раствор красителя глубоко проникает в структуру бумаги. Перовая техника требует от рисовальщика большой собранности, аккуратности, самодисциплины.

Приступая к рисунку с натуры, полезно выполнить ряд предварительных упражнений (рис. 4), которые послужат исходной основой для освоения техники рисования пером.

На рис. 5 показана зарисовка пером, где линии различной ширины сочетаются с мелкими штрихами.

Уголь — чрезвычайно податливый материал, отличающийся красивой матовой фактурой. Изготавливается из равномерно обожженных тонких веток или обструганных палочек липы, ивы и других пород деревьев (длиной примерно 10—12 см, диаметром 58 мм). В XIX в. получил распространение твердый уголь из спрессованного угольного порошка с добавлением растительного клея (сухой грифель).

Линии и штрихи, нанесенные на бумагу с шероховатой поверхностью палочкой рисовального угля, плохо соединяются с бумагой и осыпаются. Их легко снять кусочком ваты или стряхнуть тряпочкой. Поэтому законченные рисунки, выполненные сыпучим углем, нуждаются в закреплении специальным раствором-фиксатором.

В отличие от натурального рисовального угля палочки из спрессованного угольного порошка дают жирные, вязкие линии и трудно удаляются даже резинкой.

Техника рисунка углем разнообразна, так как заточенным стер-



Рис. 4. Предварительные упражнения. Перо, тушь



Рис. 5. Зарисовка растения. Перо, тушь

жем или палочкой угля можно проводить тонкие четкие линии, а боковой стороной закрывать целые поверхности.

Работая торцом угля и плашмя, меняя силу и поворот угольной палочки, направление штрихов, можно добиться большой выразительности рисунка, решать светотеневые и объемно-пространственные задачи (рис. 6).

Известны замечательные произведения, выполненные в технике рисунка углем: Х. Гольбейна (1497—1543), Ж. Энгра (1780—1867), И.И. Шишкина (1832—1894), В.А. Серова (1865—1911), И.Е. Репина (1844—1938), Н.И. Фешина (1881—1955) и др.

Сангина, так же как и уголь, широко применяется в рисунке (рис. 7). Изготавливается сангина в виде палочек без оправы различных красно-коричневых тонов. В отличие от натуральной искусственная сангина производится из каолина и окислов железа. Заточен-

ные палочки сангины дают тонкие линии и штрихи. Как и углем, сангиной можно работать торцом палочки и плашмя. Она хорошо



Рис. 6. Рисунок «Бюст Лаокоона». Уголь



Рис. 7. Фигура в народном костюме. Сангина

растирается различными растушевками, резинками и тонкими наждачными шкурками.

При растирании сангина несколько меняет цвет, тон и фактуру, но и эти качества могут быть использованы как новые выразительные средства в рисунке.

Техника сангины дает возможность добиться тонких тональных переходов. Наиболее часто употребляется сангина теплого красно-коричневого тона, близкого к телесному.

Во время работы палочку сангины можно смачивать, что позволит добиться большего разнообразия толщины и плотности штриха. К недостаткам сангины относится сложность в передаче глубины теней.

Живописной техникой сангины виртуозно владели великие мастера: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль (1483—1520), П.П. Рубенс (1577—1640), А. Ватто (1684—1721), Ж.О. Фрагонар (1732—1806), Ж.-Б. Шарден (1699—1779) и др.

Пастель — название не только материала, но и техники рисунка. Пастель представляет собой сухие, мягкие, цветные мелки без оправы, изготовленные из спрессованных, стертых в порошок пигментов с добавлением клея, молока, мела и гипса. Пастели присущи матовая фактура, чистота, мягкость красок, как правило, долго сохраняющих первоначальную свежесть.

Рисунок цветными мелками приближает графику к живописи.

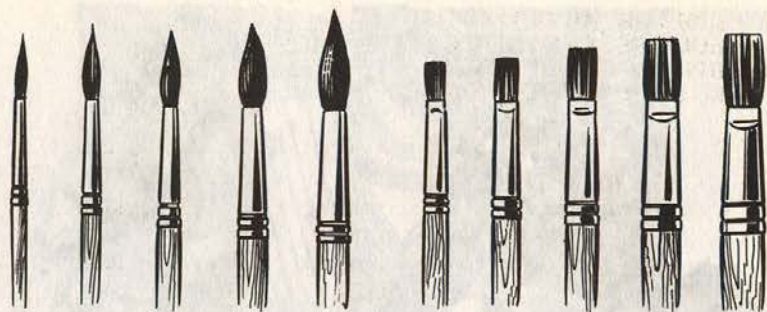


Рис. 8. Комплект кистей различной формы и ширины

Пастельными карандашами (палочками) рисуют на шероховатой бумаге, картоне и другой основе. Нежную, бархатистую поверхность пастели необходимо оберегать от малейших прикосновений и сотрясений. Чтобы сохранить рисунки, выполненные пастелью, их не закрепляют фиксатором (от этого пастель теряет бархатистость и чистоту цвета), а осторожно окантовывают в застекленную раму.

Так называемая «чистая пастель» выполняется штрихами и пятнами в один красочный слой.

Цвета пастели можно смешивать, нанося один цвет на другой и растирая их растушевкой или рукой.

Широко известны произведения, выполненные в технике пастели, зарубежных мастеров: Л. Карраччи (1555—1619), Х. Гольбейна, М.К. де Латур (1704—1788), Ж.-Б. Шардена, Ж.Э. Лиотара (1702—1789), Э. Мане (1832—1883), Э. Дега (1834—1917); в России — И.И. Левитана (1860—1900), В.А. Серова, литовского художника М.К. Чюрлёниса (1875—1911); отечественных мастеров — С.В. Малютина (1859—1937), В.В. Лебедева (1891—1967) и др.

Соус — жирные черные палочки цилиндрической формы диаметром 8—10 мм, обернутые в станиолевую бумагу без оправы, изготовленные из спрессованного порошка сажи или угля с добавлением клея. Можно работать линиями, штрихами и пятнами с применением растирки (сухой соус) и растворением в воде соусом кистью (мокрый соус).

В рисунке соусом мокрым способом, как и в живописи, применяются остроконечные и плоские кисти из обезжиренного прокаленного волоса или шерсти различных животных — беличьи, барсучьи, песчанковые, колонковые и др. (рис. 8).

Рисунок кистью позволяет решать сумму задач: переход от линии к тону и наоборот, что очень важно для выявления общих отношений и характерных деталей, совмещать тональную широту с тонкой прорисовкой.

Определенный эффект достигается смешанной техникой рисунка разными материалами (уголь и сангина, акварель и пастель, перо и кисть).

3. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА. ПОСТАНОВКА КОРПУСА И РУК ПРИ РИСОВАНИИ. ВЫБОР ТОЧКИ НАБЛЮДЕНИЯ

К началу занятий нужно подготовить все необходимое: бумагу, кнопки, отточенные карандаши, складной нож или скальпель, резинку. Мольберт устанавливают перед рисующим фронтально, но так, чтобы он не загораживал натуру.

Плоскости мольберта придают наклон, удобный для рисования. Не следует устанавливать мольберт слишком близко к модели. Расстояние до модели должно составлять не менее трехкратного ее размера. Расстояние от глаза рисующего до мольберта — на длину вытянутой руки. Рисунок должен находиться под прямым углом к центральному лучу зрения, т.е. на самом коротком расстоянии до плоскости рисунка. Такое положение поможет рисующему охватить взглядом свой рисунок целиком и обеспечит возможность сравнивать его с моделью, постоянно уточняя пропорции, верность построения, перспективные сокращения и т.д. (рис. 9).

Сидеть за мольбертом надо так, чтобы, изучая натуру, не менять точку зрения. Рисующий только поднимает и опускает глаза, оставляя корпус в неподвижном положении. Поворачивать рисунок во время работы не рекомендуется.

Важным моментом в начальном обучении является постановка руки. Привычка держать карандаш, как пишущую ручку, не соответствует процессу рисования на почти вертикальной поверхности прикрепленного к мольберту листа. Нужно приучить себя к другому

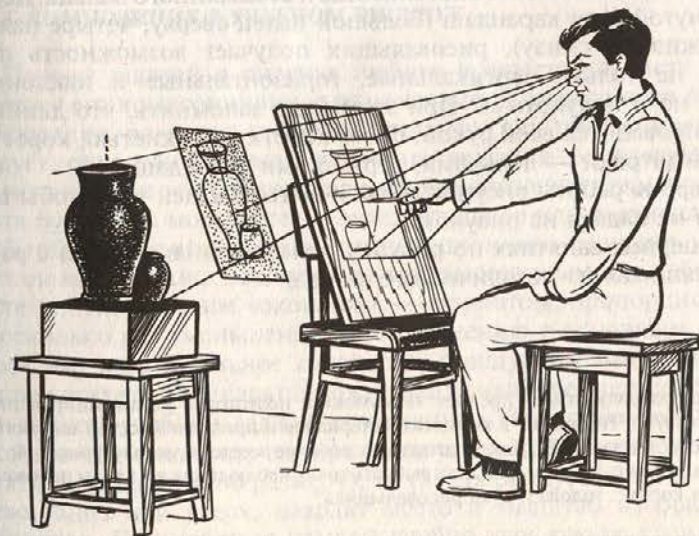


Рис. 9. Положение рисовальщика с натуры. «Зрительный конус»

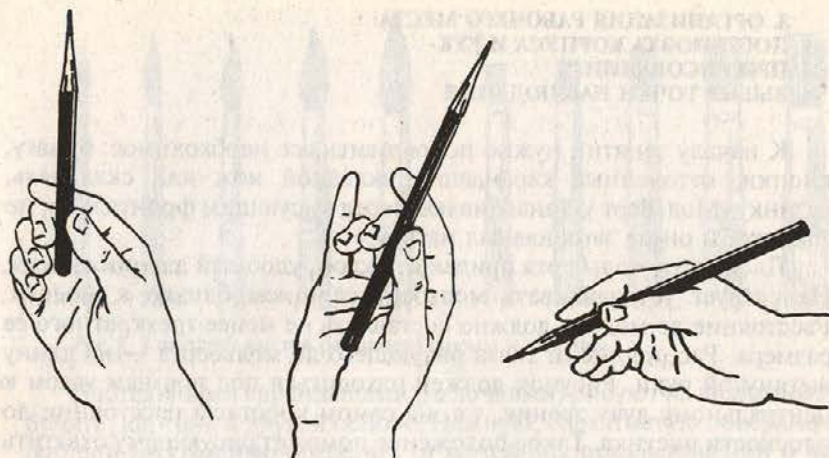


Рис. 10. Положение пальцев руки с карандашом

положению карандаша в руке, при котором не нужно опираться на поверхность листа, так как при этом можно размазать рисунок рукой. Держать карандаш нужно за неотточенный конец между ногтевыми фалангами большого, указательного и среднего пальцев (рис. 10). Такое положение руки, кисти и пальцев позволит прикасаться к поверхности рисунка только карандашом или ногтевой фалангой мизинца и сохранять необходимое расстояние от работы.

Избегая касания рисунка всей рукой, в некоторых случаях можно опираться на кончики мизинца и безымянного пальца. Держа в вытянутой руке карандаш (большой палец сверху, четыре пальца поддерживают снизу), рисовальщик получает возможность проводить не только вертикальные, горизонтальные и наклонные линии, но и полукружья. При этом надо запомнить, что длинные линии проводятся всей рукой, более короткие — кистью, короткие линии и штрихи — пальцами, держащими карандаш.

Во время работы рисунок должен быть освещен так, чтобы тень от руки не падала на рисунок.

На первых занятиях по рисунку полезно ознакомиться с работами учащихся из методического фонда.

Контрольные вопросы

1. Какую роль играет предмет «Рисунок» в подготовке квалифицированного исполнителя? 2. Что входит в комплект материалов и принадлежностей на занятиях по учебному рисунку? 3. Как подготовить рабочее место к началу урока? 4. Как правильно держать карандаш? 5. Как выбрать точку наблюдения и в каком положении находится корпус, голова и рука рисовальщика?

Домашнее задание: подготовить комплект материалов (карандаш, нож, резинку, кнопки и бумагу) для практических занятий по рисунку.

4. ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О РИСУНКЕ С НАТУРЫ. ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ПОСТРОЕНИЯ ФОРМЫ

Для владения рисунком необходимы сознательная подготовка «видения природы» и умение логически последовательно изображать ее на плоскости.

Видимые глазом тела различаются по внешним признакам: форме, размеру, прозрачности, цвету и фактуре. Все предметы, созданные природой и человеком, имеют общий содержательный признак — то или иное закономерное строение или конструкцию формы.

Понимание конструкции формы с точки зрения ее пространственной организации, материала, из которого она создана, ее функционального назначения особенно важно для художника-исполнителя, потому что именно эта сторона видения и понимания пластической структуры формы необходима в его профессиональной работе.

В учебном рисунке много вопросов и задач, которые при изображении формы в пространстве должны решаться взаимосвязанно. Это композиция изображения на листе бумаги, конструкция, движение, пропорции, перспектива, светотень, цвет, фактура и т.д.

Для удобства изложения в этом разделе первой главы каждый из поставленных вопросов рассматривается в отдельности, раскрывая последовательно узловые моменты обучения, возникающие в процессе учебного практического рисования.

5. КОМПОЗИЦИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ

Первой задачей в рисунке любого предмета на листе бумаги является его композиционное размещение. В зависимости от точки наблюдения, размеров и формы предмета (или группы предметов) следует определить, какая величина является определяющей — ширина или высота. От этого зависит расположение прямоугольного листа бумаги на мольберте — горизонтальное или вертикальное.

Чтобы облегчить поиски композиционного решения учебной постановки, можно воспользоваться вырезанным на небольшом листе плотной бумаги «окошком» — форматом, пропорционально в несколько раз уменьшенным по сравнению с основным листом. Через это прямоугольное отверстие, прищурив один глаз, как в видоискателе фотоаппарата, можно найти наиболее целесообразную для данной учебной задачи композицию. То приближая к глазу «окошко» (в таком случае предметы натурной постановки будут читаться меньшими по размеру), то удаляя рамку, двигая ее вправо, влево, вниз или вверх, находят место и масштаб изображаемых предметов. Пользоваться рамкой удобно, так как ее края как бы ограничивают определяющую предмет пространственную среду, что

помогает отчетливо представить себе «модель» как нечто самостоятельное и целое.

Компоновка будущего изображения предметов на листе — сложная и ответственная задача, ибо найденное на листе место и размер модели впоследствии изменить трудно. Кроме того, переделки приводят к потере времени и порождают чувство неудовлетворенности. Зато удачная композиция закладывает основы интересного, выразительного рисунка на протяжении всех после-

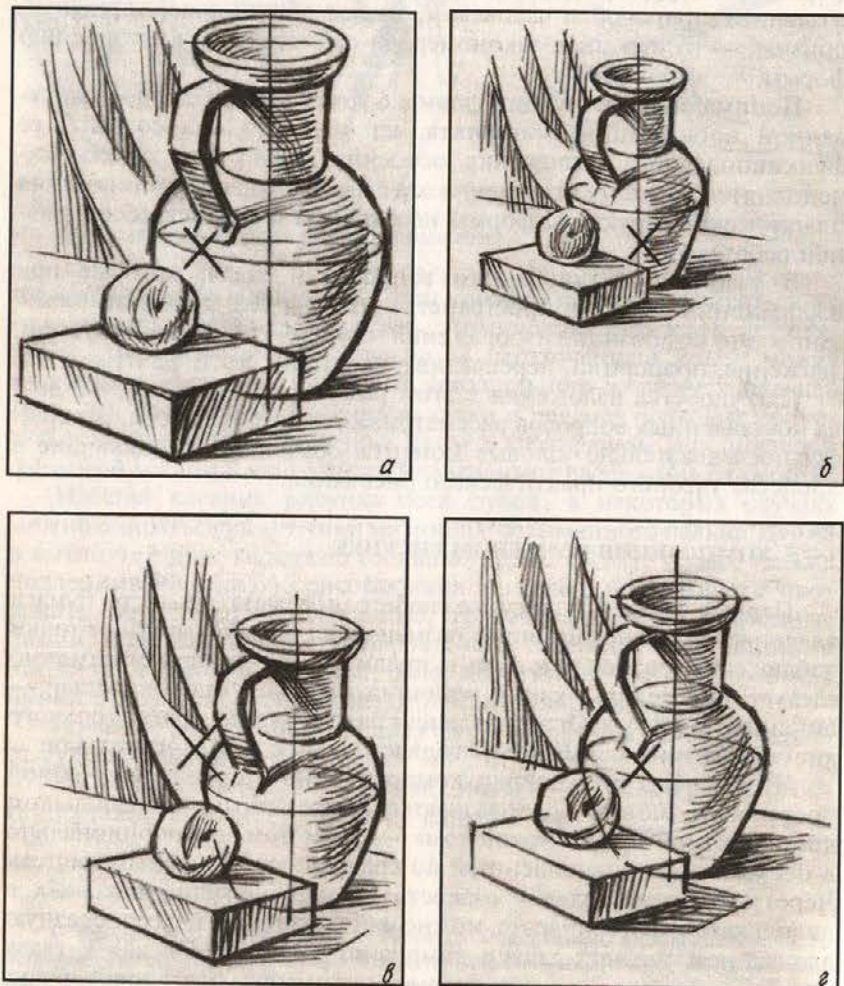


Рис. 11. Варианты композиции натюрморта:

а — изображение слишком велико, б — изображение мало и сдвинуто вверх, в — изображение сдвинуто вниз, г — правильная композиция

дующих стадий работы: линейно-конструктивного построения, лепки формы тоном и т.д.

Сам процесс компоновки содержит элемент творческого поиска. Чтобы правильно вести компоновку и закрепить зрительное впечатление от модели, полезно «проиграть» композиционное размещение предметов на листе мысленно, как бы представив их себе уже нарисованными.

Целесообразно также сделать на небольших листках несколько эскизов-набросков как варианты композиции. Наиболее удачный вариант композиционного решения переносят на основной лист, пропорционально увеличивая размер изображенных предметов.

Законы композиции требуют соблюдения некоторых требований:

1) уметь определить геометрический центр формата листа. Делается это просто: по диагонали соединяют противоположные углы листа или делят лист пополам по вертикали и горизонтали;

2) рисуя натюрморт, уметь найти его композиционный центр. Обычно в натюрморте это наиболее крупный или наиболее важный в смысловом отношении предмет. Иначе говоря, в натюрморте всегда какой-то предмет является главным, а остальные — второстепенными;

3) необязательно добиваться совпадения геометрического и композиционного центров.

Рассмотрим в качестве примера варианты композиционного размещения натюрморта. Нельзя рисовать отдельно друг от друга предметы, представляющие группу. Проще представить их целиком, объединить мысленно в единую группу.

Ориентируясь на геометрический центр листа, откладывают крайние точки по высоте и ширине объединенной в единое пятно группы предметов натюрморта. При этом необходимо следить, чтобы все задуманное уместилось на листе целиком и не возникало желания сдвинуть натюрморт вверх, вниз, вправо или влево. Изображаемые предметы должны так располагаться на плоскости формата листа, чтобы им не было «тесно», чтобы они не подступали близко к границам листа. Неприемлемо и слишком мелкое изображение, так как предметы натюрморта в таком случае будут «плавать» на плоскости листа и восприниматься невыразительными, второстепенными. Свободное поле в компоновке играет не менее важную роль, чем рисунок самих предметов.

Удачным считается такое композиционное решение, при котором изображаемые предметы достигают гармонии равновесия и выразительности (рис. 11).

Контрольные вопросы

1. Какова роль композиции в учебном рисовании? 2. Что такое масштаб изображаемых предметов и как правильно его найти в композиции учебного рисунка?

Домашнее задание: сделать три варианта композиционного размещения одиночного предмета (куба или параллелепипеда) на одном листе бумаги, стараясь найти наиболее удачную композицию.

6. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О СТРОЕНИИ ФОРМЫ И ЕЕ КОНСТРУКЦИИ

В основе любой созданной природой или руками человека формы лежат элементарные геометрические тела, с изучения которых обычно начинается обучение искусству рисунка.

Объем предмета характеризуется трехмерной величиной. От соотношения высоты, ширины и длины поверхностей зависят внешний вид предмета и очертания, характеризующие его форму.

Для передачи в рисунке объемной формы необходимо представить себе с помощью логики и воображения ее внутреннее строение, будто материальная масса предмета прозрачна, состоит как бы из стекла. Иначе говоря, нужно разобраться в конструкции предмета.

Конструкция — это структурная основа формы, костяк, каркас, связывающий взаиморасположенные в пространстве отдельные элементы и части в единый пластический объем.

Применяемый в рисунке метод «сквозной» прорисовки помогает лучше уяснить себе характерные особенности строения формы, ее конструкции.

По форме предметы можно классифицировать по трем признакам: граненые, круглые и комбинированные. К геометрическим телам *граненой* формы относятся кубы, призмы, пирамиды. Их поверхности огранены разноугольными геометрическими плоскостями. К *круглым* геометрическим формам, или телам вращения, относятся шар, цилиндр, конус. Для них характерны кривые поверхности — сферические или цилиндрические. *Комбинированные* формы создаются сочетанием прямых и кривых поверхностей.

Любой предмет, определяемый в рисунке с натуры как «модель», мы сознательно отделяем от окружающего его пространства поверхностями наружных плоскостей, которые замыкают его внутри как самостоятельный и цельный объем.

Типичная ошибка начинающего рисовальщика заключается в том, что он стремится рисовать лишь обращенные к нему поверхности формы, не думая о структуре предмета в целом, — отсюда плоские, вялые, неубедительные рисунки начинающих.

Чтобы грамотно и выразительно построить форму предмета, обратимся к понятию о конструктивных, узловых точках и линиях в натуре и их графическом изображении. С их помощью легче установить взаимное пространственное расположение пунктов, определяющих конструкцию формы¹. У граненых предметов это узловые точки вершины пространственных углов.

Например, конструкция куба содержит восемь узловых точек вершины углов и двенадцать линий ребер. Здесь линии определяют сопряжение поверхностей, образующих границы плоскостей формы предмета.

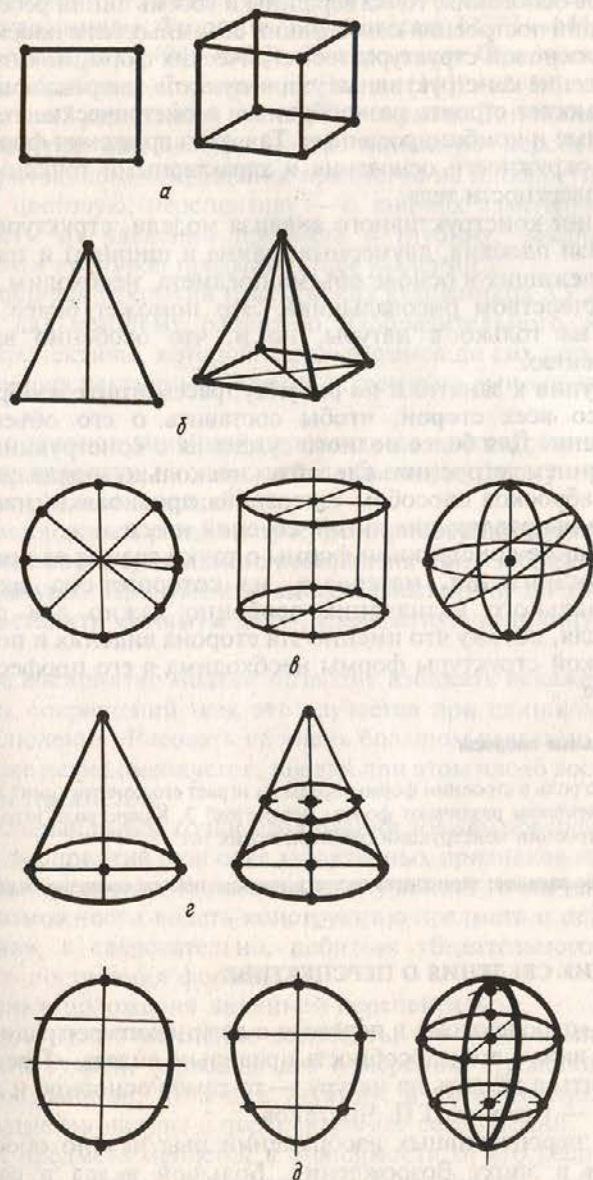


Рис. 12. Основные точки и линии конструкции геометрических тел:

а — квадрат, куб, б — треугольник, пирамида, в — круг, цилиндр, шар, г — конус, д — овал, эллипс, эллипсоид

¹ Методика конструктивного рисунка разработана С.В. Тихоновым, В.Г. Демьяновым, В.Б. Подрезковым в учебном пособии для вузов «Рисунок». М., 1983.

Характерным взаимным расположением в пространстве точек-узлов отличается конструкция четырехгранной пирамиды — четыре точки углов основания, точка вершины и восемь линий ребер. Подобный принцип построения конструкции объемных тел и плоских фигур, служащих основой структуры геометрических форм, показан на рис. 12. Нахождение конструктивных узлов-пунктов, направляющих линий и осей помогает строить разнообразные геометрические тела: граненые, круглые и комбинированные. Так, тела вращения формируются радиусом окружности основания и характерными точками, образующими поверхности тела.

Принцип конструктивного анализа модели, структуры формы, взаимосвязи плоских, двумерных (длина и ширина) и трехмерных величин, лежащих в основе объема предмета, необходим для овладения мастерством рисовальщика. Это поможет более уверенно рисовать не только с натуры, но и, что особенно важно, по представлению.

Приступив к занятиям по рисунку, рассмотрите изображаемый предмет со всех сторон, чтобы составить о его объеме ясное представление. Для более полного суждения о конструкции формы, ее внутреннем строении сделайте несколько предварительных эскизов-набросков способом «сквозной» прорисовки, наметив характерные направляющие линии сечений и оси.

Понимание конструкции формы с точки зрения ее пространственной организации, материала, из которого она создана, ее функционального назначения особенно важно для рабочего-исполнителя, потому что именно эта сторона видения и понимания пластической структуры формы необходима в его профессиональной работе.

Контрольные вопросы

1. Какую роль в строении формы предмета играет его конструкция? 2. По каким внешним признакам различают формы предметов? 3. Какую роль играют точки и линии в построении конструкции геометрических тел?

Домашнее задание: зарисовать геометрические тела со «сквозной» прорисовкой конструкции.

7. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ПЕРСПЕКТИВЕ

Слово «перспектива» в переводе с латинского *perspicio* — означает «ясно вижу», т.е. способность правильно видеть. «Прежде всего надо научиться глядеть на натуру — то самое основное и довольно трудное»¹, — говорил П.П. Чистяков.

Метод перспективных изображений был научно обоснован и разработан в эпоху Возрождения. Большой вклад в разработку

¹ Гинзбург И.И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. М.; Л., 1940. С. 134—135.

математической системы изображения тел на плоскости, передающей их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве, применительно к живописи принадлежит итальянским художникам Филиппо Брунеллески (1377—1446), Леону Баттисто Альберти (1404—1472), Пьетро делла Франческа (1420—1492) и др., особенно Леонардо да Винчи (1452—1519).

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

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

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

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

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

Правильный выбор точки наблюдения должен обеспечить рисовальщику восприятие наиболее характерных признаков изображаемой формы предметов. Рисование со случайной точки наблюдения лишает возможности видеть конструкцию предмета и передать его перспективу, а следовательно, добиться убедительного и выразительного построения формы.

Основные положения линейной перспективы:

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

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

3. Одинаковые по размеру предметы изображаются на плоскости



Рис. 13. Вид на перспективу железной дороги и телеграфных столбов

разными по величине: те, что ближе к нам, — крупнее; те, что дальше и уходят вглубь, — мельче (рис. 13).

4. Воображаемая линия горизонта находится на уровне глаз.

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

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

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

Пучок отраженных от предмета лучей света образует «зрительный конус». Основание «зрительного конуса» составляет «поле зрения», а вершину — «точка зрения» (см. рис. 9).

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

Основные элементы перспективного изображения, наглядно иллюстрирующие принцип механики восприятия натуры и ее проекции на картинную плоскость, даны на рис. 14.

1. Точка зрения. Выбранная точка зрения устанавливает связь между рисующим и изображаемым предметом. Точка зрения, зависящая от положения рисующего, в процессе работы с натуры не должна меняться.

2. Предметная плоскость — горизонтальная плоскость, на которой находится рисующий, мольберт и натура. Предметной плоскостью называют также горизонтальную плоскость стола или

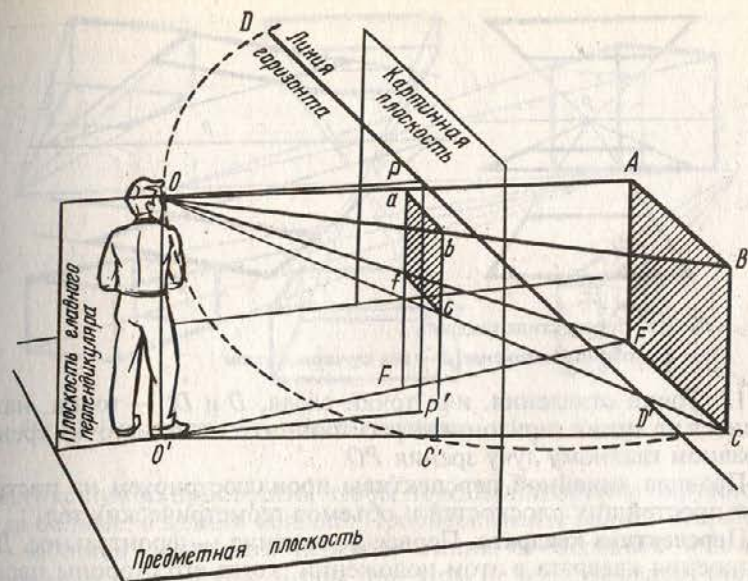


Рис. 14. Элементы линейной перспективы

специальной подставки, на которых расположен изображаемый предмет.

3. Картинная плоскость — воображаемая прозрачная вертикальная плоскость, поставленная под прямым углом к направлению взгляда и расположенная между изображаемым предметом и рисующим. Картинной плоскостью называют еще лист бумаги, картона или холст, на котором изображают предмет.

4. Основание картины — линия пересечения картинной плоскости с предметной плоскостью.

5. Плоскость горизонта — воображаемая горизонтальная плоскость, находящаяся на уровне глаз рисующего.

6. Линия горизонта — линия пересечения картинной плоскости с плоскостью горизонта. Линия горизонта всегда находится на линии глаз рисующего.

7. Луч зрения — это пучок лучей (OA , OB , OC , OF и т.д.), направляющихся от глаз к предмету, расходящихся от зрачка и образующих конус.

8. Главный, или центральный, луч зрения OP — это луч зрения, перпендикулярный картинной плоскости.

9. Плоскость главного перпендикуляра — плоскость, проходящая через главный (центральный) луч зрения и перпендикулярный предметной и картинной плоскости.

10. Главный перпендикуляр PP' — линия пересечения картинной плоскости и плоскости главного перпендикуляра.

11. Центральная, или главная, точка схода P — пересечение главного перпендикуляра с плоскостью горизонта.

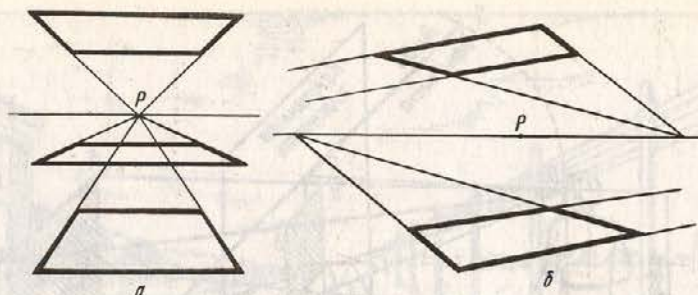


Рис. 15. Перспектива квадрата:

a — фронтальное положение, *б* — под случайным углом

12. Точки отдаления, или точки схода, D и D' — точки, находящиеся на линии горизонта на расстоянии от главной точки зрения P , равном главному лучу зрения PO .

Правила линейной перспективы проиллюстрируем на построении простейших плоскостей и объемов геометрических тел.

Перспектива квадрата. Первое положение — фронтальное. Для построения квадрата в этом положении, когда его стороны параллельны линии горизонта, находящейся на уровне глаз рисующего, необходимо определить центральную точку схода. В зависимости от положения квадрата выше или ниже линии горизонта две стороны уходят в глубину сверху вниз или снизу вверх, а две другие остаются параллельными картинной плоскости. В целом рисунок сокращающихся сторон квадрата в этом случае будет походить на трапецию (рис. 15, *a*).

Во втором положении плоскость квадрата — под случайным углом. Стороны квадрата, уходящие в глубину, направлены не в главную точку схода P , а в точки схода, расположенные по правую и левую стороны от нее. Квадрат в перспективе приобретет вид неправильного четырехугольника — ромба (рис. 15, *б*).

Перспектива круга. Круг в перспективе имеет вид эллипса (рис. 16). Чем ближе к горизонту, тем эллипс кажется уже, а на горизонте он сливается с ним в одну линию (см. рис. 16).

Окружность хорошо вписывается в квадрат. В случае надобности вначале строят квадрат в перспективе, а затем вписывают эллипс. При построении окружности в пер-

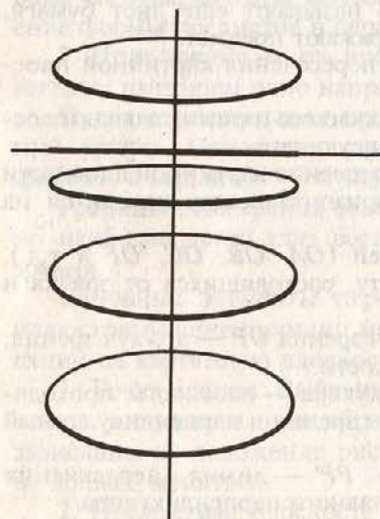


Рис. 16. Перспектива круга

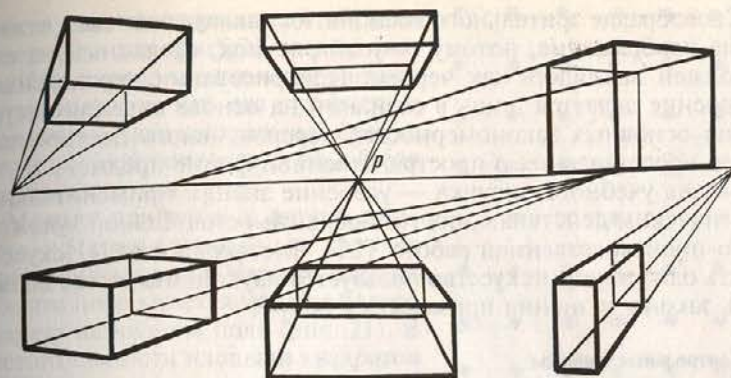


Рис. 17. Перспектива куба и параллелепипеда

спективе нужно проследить, чтобы передняя половина окружности была больше, а задняя меньше. Прорисовывайте эллипс старательно, заботясь о плавном переходе линии от передней к задней половинам окружности, чтобы при этом не образовывался острый угол.

Перспектива куба. Куб, как и другие объемные предметы, строится на сочетании поверхностей, ограничивающих объем формы в пространственной среде.

Рисуя куб (параллелепипед), используют знания перспективных построений квадрата во фронтальном положении или под случайным углом.

В первом случае прямоугольные геометрические тела будут иметь на линии горизонта одну точку схода P . Следовательно, мы видим только две их плоскости, передняя поверхность не получит перспективных изменений, а задняя, верхняя, нижняя и боковые плоскости приобретут вид трапеции.

Когда же названные геометрические тела расположены под случайным углом, перспективное построение придает всем поверхностям вид четырехугольников, похожих на ромбы.

Перспектива линий плоскостей, расположенных под углом, направлена в две точки схода, находящиеся справа и слева от центральной точки схода P . Вертикальные ребра сохраняют вертикальное положение, уменьшаясь по мере удаления от зрителя (рис. 17).

Наглядное выражение принципов конструктивных построений геометрических тел дано в разделе «Общее понятие о строении формы и ее конструкции» (см. рис. 12).

Знакомство с основами перспективных построений не означает, что, рисуя с натуры, следует изображать сухие схемы. Знание законов перспективы должно помочь рисующему проникнуть во внутреннее строение формы, чтобы изобразить ее живо, достоверно и убедительно.

Своеобразие зрительного восприятия накладывает свой отпечаток на изображение, потому точный рисунок, сделанный на глаз, не должен выглядеть как чертеж. При рисовании перспективное построение делается лишь в сознании на основе видения природы, знания основных закономерностей перспективного построения и ясного представления о пространственной форме предмета.

Задача учебного рисунка — усвоение знаний применительно к практическим действиям, подготовка к самостоятельной художественно-производственной работе. П.П. Чистяков писал: «Искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой, искусство должно уметь законы и знания применять к делу»¹.

Контрольные вопросы

1. Что означает понятие «перспектива»? 2. Как пользуются правилами перспективы в учебном рисунке? 3. Как строить в перспективе простейшие геометрические тела?

Домашнее задание: 1. Построить квадрат и круг в перспективе (в положении выше и ниже горизонта). 2. Нарисовать с натуры шахматную доску.

8. ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ

Полезно познакомиться с некоторыми любопытными явлениями, связанными с особенностями нашего восприятия мира вещей. Учет так называемых оптических иллюзий поможет в обучении и художественном творчестве. Приводимые здесь примеры представляют интерес для обучающихся изобразительным и особенно неизобразительным видам художественного творчества. Психологи обратили внимание на очень важный феномен, который заключается в стремлении нашего сознания группировать вещи в простые единицы. На рис. 18 показаны точки, расположенные на равном расстоянии друг от друга, однако наше сознание имеет тенденцию «организовывать» их в ряды и колонки, хотя они представляют не связанные между собой объекты.

Иногда мы видим даже объемы, которых нет. Например, выпуклыми воспринимаются буквы благодаря падающим от них теням (рис. 19). Хотя на самом деле буквы придумал наш мозг, пытаясь понять, что за объект находится перед глазами. «Эти иллюзии... являются результатом деятельности нашего собственного разума, результатом нашей оценки форм тела на основании тех знаний, которые нам сообщает свет и тень»².

Приведем пример так называемых «двусмысленных рисунков», которые наглядно иллюстрируют, как восприятие одного и того же

объекта дает попеременный образ и читается то как фигура, то как фон (рис. 20): иногда черные части рисунка воспринимаются как два профиля, а белая часть — как нейтральный фон; то черные части играют роль фона, а белая выступает как ваза.

Можно привести и другие примеры из многочисленных случаев оптических иллюзий. Черный квадрат на белом поле кажется меньше белого квадрата на черном поле (рис. 21). В действительности площади квадратов одинаковы.

Некоторые простые рисунки мы видим довольно значительно искаженными, часть рисунка может казаться на 20% длиннее или короче.

На рис. 22 показана «иллюзия стрелы». Стрела с расходящимися вверх и вниз концами кажется длиннее, чем стрела с наконечниками, обращенными внутрь. Подобное впечатление сохраняется и в случае отсутствия древка стрел — наконечники смещаются сами по себе, хотя на рисунке нет вертикальных линий.

Приводимые иллюзии имеют отношение и к рисункам с перспективой. Рисунок с расходящимися наконечниками похож на внутренний угол интерьера, где границы между потолком, стенами и полом образуют внутренний угол. Внешний угол напоминает экстерьер здания, где линии крыши и фундамента дома «образуют стрелу» со сходящимися наконечниками.

Большое значение в прикладных и декоративных композициях имеет акцентировка отдельных элементов, на которых надо задерживать внимание зрителя. В таких случаях можно дополнить плоскость вокруг главного пятна большим количеством деталей. Вокруг двух одинаковых окружностей расположено равное число кругов — больших в одном случае и маленьких в другом (рис. 23). Меньшим центральный круг будет казаться там, где его окружают большие детали, и большим в сравнении с маленькими деталями.

Приступая к изучению законов композиции, следует учесть случаи оптических иллюзий — использовать их или вносить в практическую работу необходимые коррективы.

Рис. 18. Равноудаленные точки

SHADOW

Рис. 19. Иллюзия «объемных» букв

¹ Гинзбург И.И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. М.: Л., 1940. С. 127.

² Грегори Р.Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. М., 1970. С. 203.

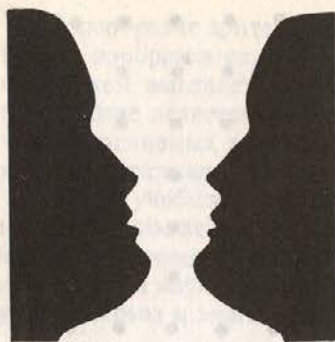


Рис. 20. Пример «двузначного» рисунка

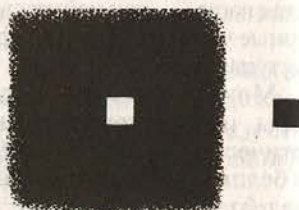


Рис. 21. Изменение восприятия равновеликих квадратов в зависимости от фона

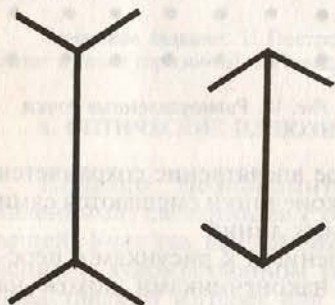


Рис. 22. «Иллюзия» стрелы

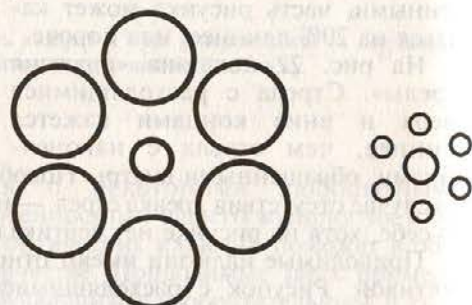


Рис. 23. Изменение восприятия равновеликих окружностей

Контрольные вопросы

1. Какие вы знаете оптические иллюзии? 2. Как связаны рисунки перспективы с оптическими иллюзиями? 3. Какое значение имеет учет оптических иллюзий в учебно-практической работе?

Домашнее задание: нарисовать схемы оптических иллюзий.

9. ПОНЯТИЕ О ПРОПОРЦИЯХ

Слово «пропорция», которое в переводе с латинского означает «соотношение», «соразмерность», определяет существенное художественное качество, характеризующее размеры предмета и его отдельных частей.

Для того чтобы убедительно нарисовать, например, натюрморт из предметов быта, состоящий из кринки, кружки и миски, необходимо определить, как соотносятся между собой эти формы по размеру. Предметы легко сравнить друг с другом по величине.



Рис. 24. Способ визуирования

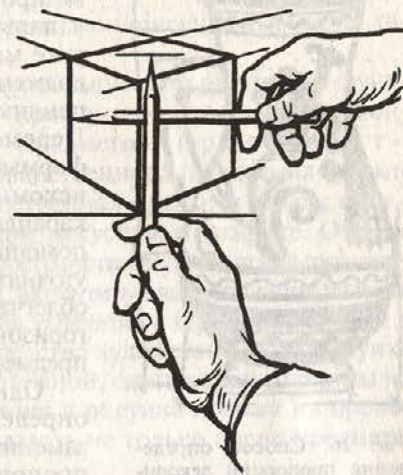


Рис. 25. Определение пропорций и степени наклона ребер куба в перспективе

Сравнение по длине показывает, что одни из них относительно «длинные», а другие «короткие»; по высоте — «высокие» и «низкие»; по ширине — «широкие» и «узкие»; по объему — «большие» и «маленькие» (или по массе — «тяжелые» и «легкие»).

Установив пропорциональные соотношения между предметами, переходят к выяснению соразмерностей частей формы отдельно взятого предмета. Например, высота кринки вдвое больше ее ширины, а горловина в два раза меньше тулова, и т.д. Таким образом, выявляя свойственные каждому предмету как основные размеры, так и величины отдельных частей по отношению к целому, мы устанавливаем его пропорциональную характеристику. Следовательно, в основе пропорций лежит метод сравнения.

Развитое чувство пропорции и умение применять его во многом определяют успех дела. «Рисовать — значит видеть пропорции»¹, — учил замечательный русский художник Н.Н. Ге.

Практика показывает: чем точнее определены пропорции, тем острее и выразительнее рисунок.

Поиски пропорциональных соотношений отдельно взятого предмета удобнее начинать с поисков его середины, разделив массу формы на две равные части. Затем, отталкиваясь от простых отношений, ищут частные, более мягкие соразмерности частей, составляющих целое. И в данном случае поэтапный процесс рисования осуществляется по принципу «от общего к частному».

¹ Мастера искусства об искусстве. М.: Л., 1937. С. 41.



Рис. 26. Способ определения пропорций декорированного предмета

отношения вначале «на глаз», быстро переводя взгляд с предмета на предмет, как бы мысленно накладывая один из них на другой.

Некоторую сложность представляет определение пропорций декорированных орнаментом предметов. На рис. 26 дан пример подхода к выявлению пропорциональных соотношений на предметах прикладного искусства. На стадии линейного построения необходимо учесть отношения площади, занимаемой орнаментом, к площади фона, деталей — к большой форме предмета.

Рисуя, мы изображаем предметы несколько меньше их натуральной величины. Придерживайтесь единого масштаба для определения пропорций всех объектов изображения, составляющих натюрморт.

Приступив к лепке формы, следует учитывать некоторые особенности зрительного восприятия: объемы в линейно-конструктивном построении воспринимаются крупнее, чем те же объемы, выявленные тоном. Светлое пятно, как нам известно, кажется больше темного. Чтобы избежать пропорциональных нарушений, приступайте к светотеневой прокладке одновременно на всех предметах натурной постановки.

Контрольные вопросы

1. Как вы понимаете смысл высказывания художника Н.Н. Ге: «Рисовать — значит видеть пропорции»? 2. Какими способами мы устанавливаем пропорциональные соотношения? 3. Чем разнятся пропорции предмета, изображенного линией и тоном?

Домашнее задание: сделать набросок двух предметов быта различной величины.

10. СРЕДСТВА ВЫЯВЛЕНИЯ ФОРМЫ. СВЕТОТЕНЬ И ЕЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

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

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

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

Штрих — это относительно короткие линии, с помощью которых в тоновом рисунке подчеркивают характер формы. Выразительность штриха зависит от мастерства рисовальщика и его вкуса. Техника штриха, особенно штрихов по форме, играет особую роль в выявлении поверхностей предмета, его конструкции, объема (рис. 27). Положенные рядом штрихи воспринимаются тоновым пятном.

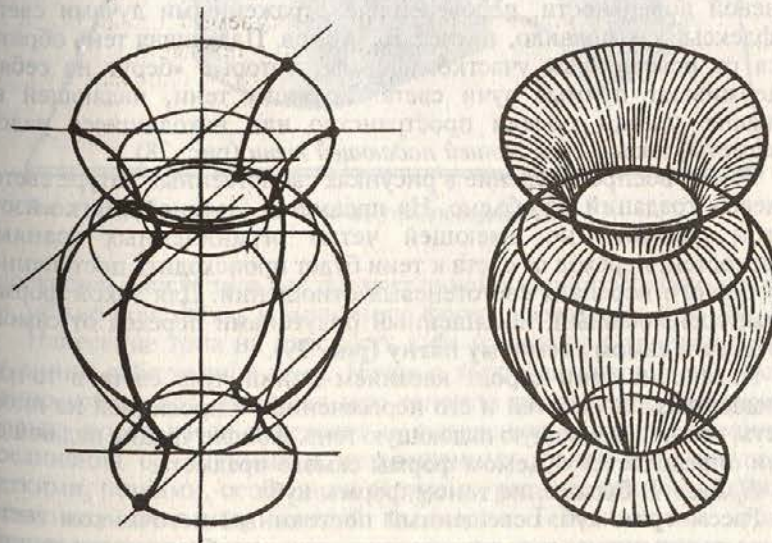


Рис. 27. Пример штрихов, подчеркивающих форму предмета

Плотность тона достигается сближением одних штрихов с другими, повторным нанесением ряда штрихов на поверхность листа бумаги.

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

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

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

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

Тень, или *собственная тень*, образуется на поверхностях, куда прямые лучи света не попадают. Чем ближе к источнику света, тем темнее грань теневой плоскости. Такой эффект получил название *линии светораздела* или *линии собственной тени*. *Рефлекс* — участок теневой поверхности, подсвеченный отраженными лучами света. Рефлексы, как правило, темнее полутон. *Падающая тень* образуется от освещенных участков формы, которые «берут на себя», задерживают прямые лучи света. Границы тени, падающей на лежащее позади модели пространство или находящиеся рядом предметы, называется *линией падающей тени* (рис. 28).

Тон — воспроизведение в рисунках свойств натуре светотеневых градаций на объеме. На предметах с ровной, мягко изогнутой формой, не имеющей четко ограниченных гранями плоскостей, переход от света к тени будет происходить постепенно, без резкого перепада светотеневых отношений. Для такой формы характерен плавный, насыщенный полутонами переход от самого светлого к самому темному пятну (рис. 29).

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

Пример 1. Выявление тоном формы куба.

Рассмотрим куб, освещенный постоянным источником света. Такое освещение даст возможность в случае необходимости выполнять работу в несколько сеансов, сохраняя разницу освещенности

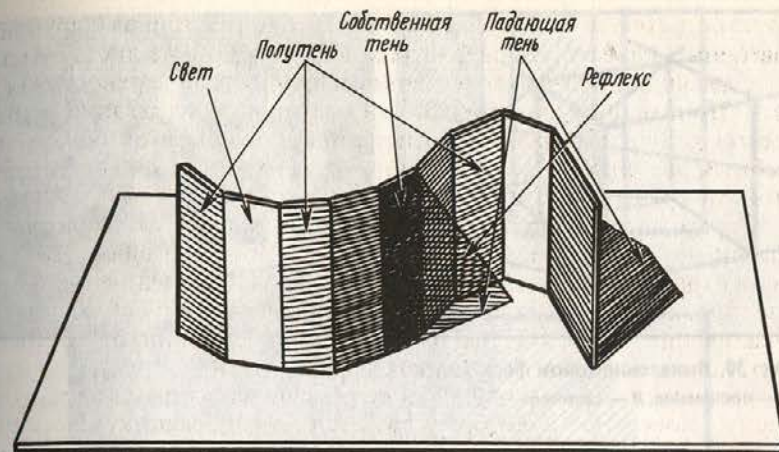


Рис. 28. Пример светотени на граненых поверхностях

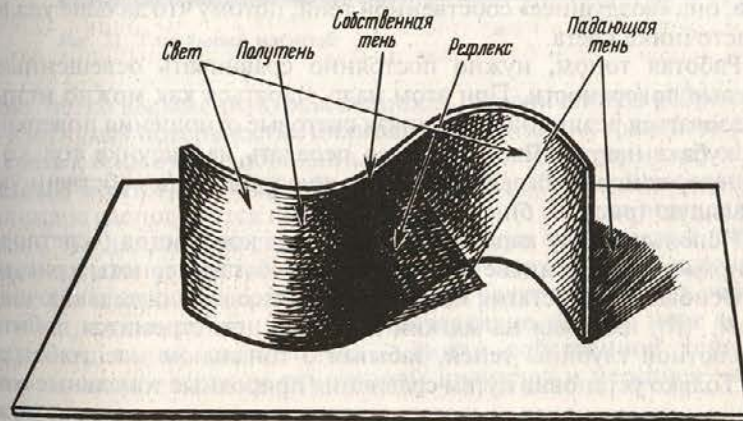


Рис. 29. Пример светотени на изогнутых поверхностях

плоскостей. После того как предмет линейно-конструктивно построен, можно приступить к выявлению формы светотенью (рис. 30, а).

Нанесение тона на плоскость куба начинают с теневой грани, от линии собственной тени. Начав с легких штрихов, тень постепенно усиливают, заполняя всю теневую плоскость с рефлексом. Только после этого переходят к выявлению полутона. Границы соединения освещенных и неосвещенных граней куба читаются четкими, резкими, особенно к верхнему, расположенному ближе к источнику света углу теневой плоскости. Теневая грань куба в нижнем углу несколько высветляется, так как на нее падает отраженный от предметной плоскости свет — рефлекс.

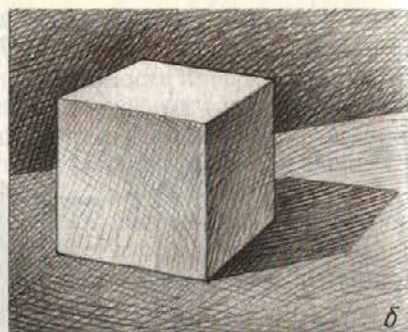
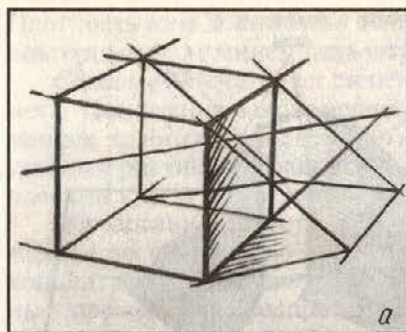


Рис. 30. Выявление тоном формы куба:

а — построение, б — светотень

Спроецировав падающую тень от крайних вертикальных ребер куба и верхней грани на предметную плоскость, легко намечают падающую тень. Падающая тень ясная и четкая у нижнего основания куба, она «воздушнее» собственной тени, потому что дальше удалена от источника света.

Работая тоном, нужно постоянно сравнивать освещенные и теневые поверхности. При этом надо стараться как можно меньше пользоваться резинкой. Сравнивая световые отношения поверхностей куба в натуре, мы стремимся передать на рисунке только их главные, основные градации: свет, полутень, тень собственную и падающую (рис. 30, б).

Используя силу карандаша в передаче контрастов («светлое на темном» и «темное на светлом»), следует избегать черноты в рисунке.

Основной недостаток начинающего рисовальщика заключается в том, что, нажимая на мягкий карандаш, он стремится добиться абсолютной глубины теней, забывая о тональном масштабе (рис. 31). Только установив путем сравнения природные тональные отношения и приравнявая их к светотеневому решению рисунка, можно определить тональную шкалу: от самого темного пятна (зависящего от возможностей материала, в данном случае — карандаша) до самого светлого (белой бумаги). Между этими полярными, контрастными пятнами рисующий должен разместить всю гамму тональных оттенков.

Используя тональный масштаб, учащийся должен почувствовать «растяжку» тональных оттенков при лепке формы между граничащими светотеневыми зонами, в пределах которых должны быть распределены все промежуточные тона.

Пример 2. Выявление тоном формы цилиндра.

Цилиндр строится по законам конструкции и перспективы (рис. 32, а). На зрительное восприятие цилиндра влияют условия освещения и место, с которого мы его рассматриваем (рис. 32, б). Если на поверхностях, состоящих из ряда плоскостей, каждая грань имеет

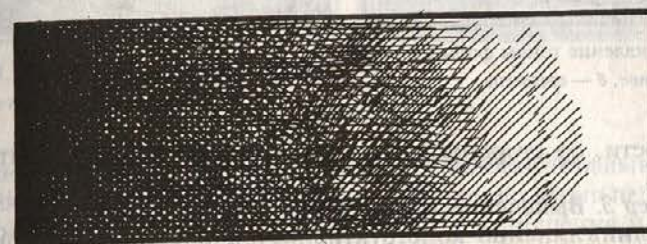
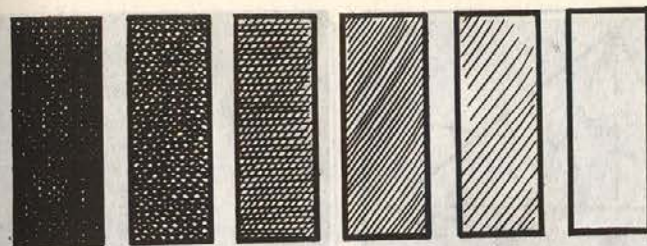


Рис. 31. Тональный масштаб

свою, четко выраженную освещенность, ограниченную ребрами, то на изогнутых поверхностях цилиндра, не имеющих граней, переход от света к тени будет постепенным, плавным. Поэтому между самым светлым местом и линией собственной тени на боковой поверхности цилиндра расположатся полутона, постепенно и мягко переходящие в тень. На цилиндрическую поверхность лучи света падают под все более острым углом по мере поворота поверхности от источника света. На теневой поверхности цилиндра будут действовать рефлексы — отраженные лучи света, высветляющие тень по мере ее удаления от линии светораздела — линии собственной тени. На границе между верхним основанием цилиндра и передней частью

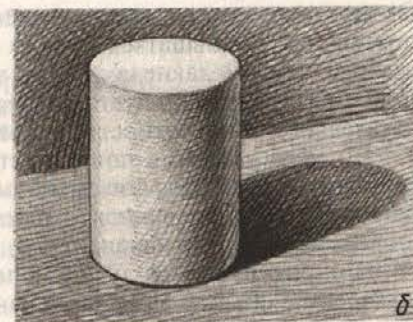
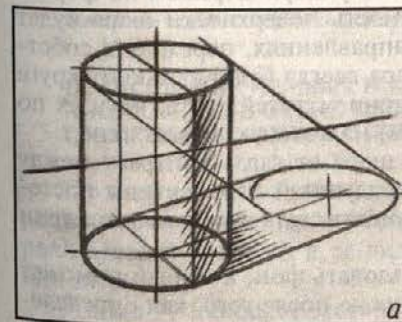


Рис. 32. Выявление тоном формы цилиндра:

а — построение, б — светотень

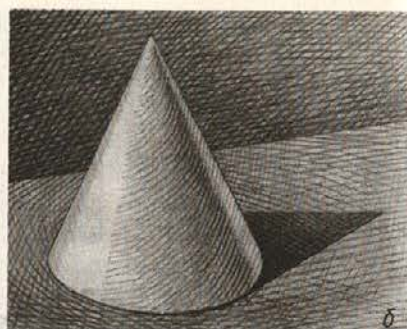
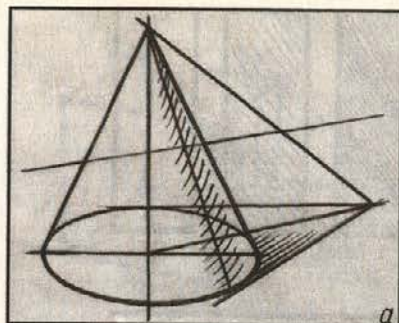


Рис. 33. Выявление тоном формы конуса:

а — построение, б — светотень

поверхности, со стороны света, появится самое светлое пятно — блик.

Пример 3. Выявление тоном формы конуса.

Выполнив линейно-конструктивное построение конуса (рис. 33, а), приступим к его лепке тоном.

Распределение элементов светотени на конусе имеет некоторые особенности. При боковом освещении наиболее светлое место конуса, постепенно расширяясь к основанию, приобретает форму вытянутого треугольника (рис. 33, б). Соотношение света и тени, направление линии собственной тени зависят не только от формы предмета, но и от направления лучей света и местоположения рисующего.

Контраст между светом и тенью находится на вершине конуса, приближенной к свету, и будет уменьшаться по мере увеличения радиуса конической поверхности.

Пример 4. Выявление тоном формы шара.

Для того чтобы нарисовать шар, необходимо построить правильный круг. Легко наметим линию собственной тени, которая пройдет по окружности, и начнем лепку шара штрихом по форме. От самого светлого места освещенность поверхности шара будет постепенно уменьшаться во всех направлениях, переходя в собственную тень. Падающая тень от шара всегда будет тенью от круга (рис. 34, а). Она образуется пересечением лучей света, идущих по касательной к поверхности предмета, на которую падает тень.

По мере удаления поверхности шара от глаза контраст между светом и тенью согласно законам воздушной перспективы постепенно гаснет, уменьшается интенсивность света, высветляются тени (собственная и падающая).

При рисунке шара лучше использовать фон, который поможет выявлению объема. Намечать фон нужно после того, как определены общие светотеневые отношения на собственной форме шара, включая блик и рефлекс (рис. 34, б).

Чтобы правильно передать пластическую форму предметов сред-

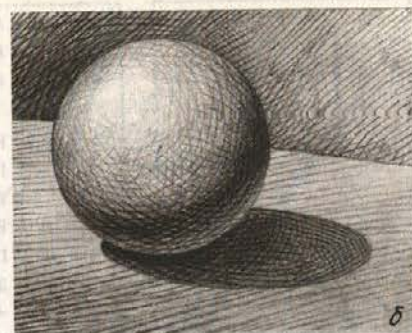
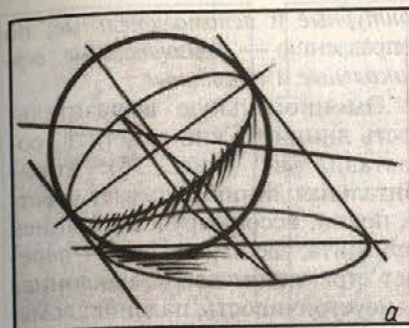


Рис. 34. Выявление тоном формы шара:

а — построение, б — светотень

ствами светотени, необходимо знать особенности тональной гаммы рисунка и владеть техникой штриха. Достаточно верно передать все многообразие градаций светотени, ее силу, отношения и контраст можно лишь при условии серьезного выполнения приведенных выше заданий, при четкости и аккуратности в практической работе.

При выполнении упражнений, направленных на выявление формы тоном, развитие координации глаза и руки, овладение техникой рисунка, следует наносить штрихи, вначале осваивая движение кисти руки в обоих направлениях, не отрывая карандаша от бумаги, а затем, меняя направление движения кисти, до получения более однородного тона. Поворачивать лист с рисунком во время работы не следует.

Контрольные вопросы

1. Какие вы знаете тональные градации? 2. В чем особенность распределения света на предметах граненой формы? 3. Как распределяется свет на предметах, имеющих круглые поверхности?

Домашнее задание: передать форму куба, цилиндра и шара средствами светотени.

11. РИСОВАНИЕ ПРЯМЫХ И КРИВЫХ ЛИНИЙ. ПОСТРОЕНИЕ ПРОСТЫХ ПЛОСКИХ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ОРНАМЕНТОВ

При обучении графическим средствам, применяемым для решения разнообразных изобразительных задач в рисунке, основная роль отводится линии и ее видоизменениям — штриховой линии, или штриху.

Линия — наиболее часто применяемое в рисунке изобразительное средство. По характеру линии бывают *прямые* и *кривые*; по размеру — *длинные* и *короткие*, а также *ровные* и *неровные*, *тонкие* и *толстые*; по светлоте — *темные* и *светлые*; по назначению —

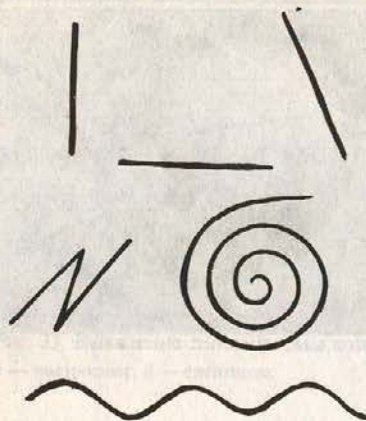


Рис. 35. Эмоциональная выразительность линий

контурные и вспомогательные; по направлению — горизонтальные, вертикальные и наклонные.

Эмоциональную выразительность линий можно заметить, сопоставив их (рис. 35): горизонтальная линия вызывает чувство покоя, ассоциируясь с линией горизонта; вертикальная — передает стремление вверх; наклонная — неустойчивость, падение; ломаная — переменное движение; волнообразная — равномерное движение, качание; спиральная линия — вращение.

Существующие понятия «вялая линия», «напряженная линия», «динамичная линия» показывают, как применяемые здесь эпитеты и метафоры передают способность человека придавать эмоциональный характер малейшим оттенкам видимых свойств реального мира. Такая реакция на, казалось бы, ничего не выражающие линии показывает, что зрительные ощущения являются исходной точкой сложного психологического процесса осмысления и переработки реальной действительности в зачатки художественного образа.

Выразительное качество линий широко используется не только в рисунке, но и при решении композиционных задач в прикладном и декоративном искусстве.

Научиться сознательному использованию точек и линий, развить технику рисунка легче на простых упражнениях, чем на более сложных заданиях, которые помимо технической стороны имеют другие специфические задачи, например перспектива, конструкция, светотень и др.

Для выработки первоначальной координации глаза, мозга и руки впервые приступающему к изучению рисунка и приобретению навыков целесообразного использования рисовальных инструментов и материалов следует выполнить ряд упражнений. Эти упражнения направлены также на развитие расчета и глазомера.

Начнем с прямых линий, соединяющих две точки. Принципу рисунка «через две точки линиями» уделял большое внимание в системе обучения рисованию замечательный художник и педагог П.П. Чистяков: «Не забудь рисовать линии через две точки, и все с расчетом... и проверять общей формой»¹.

Приготовьте $\frac{1}{8}$ полного формата чертежного листа. Легко на-

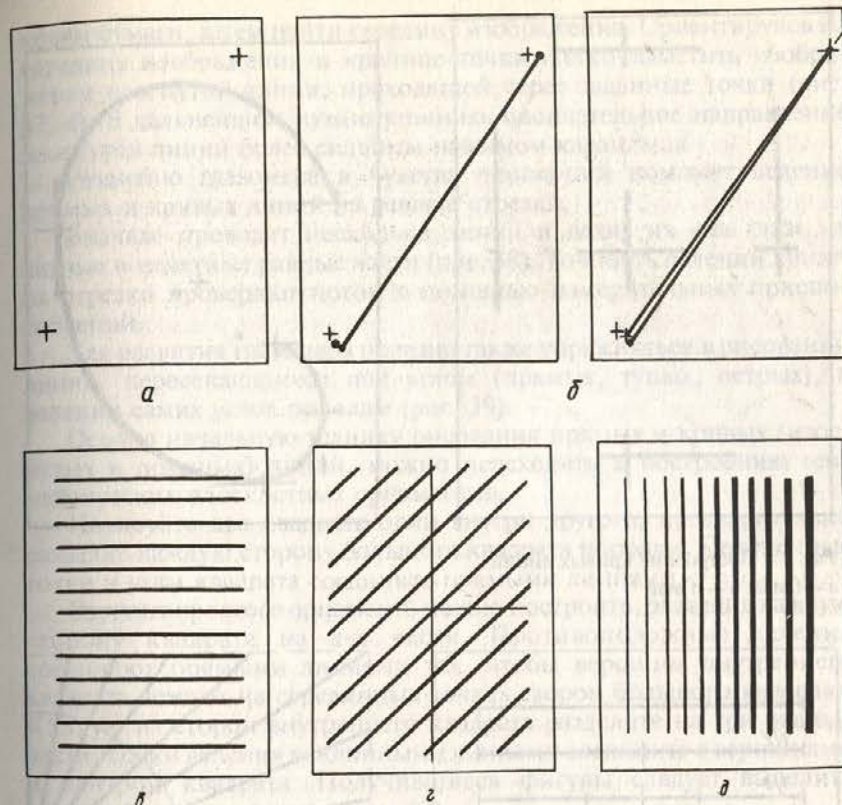


Рис. 36. Построение прямых линий:

а — выбор двух точек, б — наклонная прямая линия, проведенная через две точки, в — горизонтальные параллельные линии, г — построение наклонных параллельных линий, д — построение параллельных вертикальных линий, разной ширины

метьте на нем две точки, обозначающие начало и конец будущей линии. Вначале следует провести прямые линии через заранее намеченные точки. В учебном рисовании надо приучить себя видеть всю линию в целом. Поэтому вначале необходимо, держа карандаш над бумагой, сделать несколько движений, как бы мысленно соединяя заданные точки направленной линией, а затем, опустив карандаш, прочертить легкую, несколько шероховатую линию. Вести линию следует не по частям, а сразу, по всей длине, смотря при этом не на кончик карандаша, а на конец линии, отмеченный точкой.

Выполнив несколько вариантов построения прямых линий через две точки в разных направлениях (рис. 36, а); б — наклонные, в — горизонтальные, д — вертикальные с разным нажимом карандаша, можно приступить к рисованию кривых линий.

Для изображения кривой линии надо найти три опорные точки:

¹ Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 359.

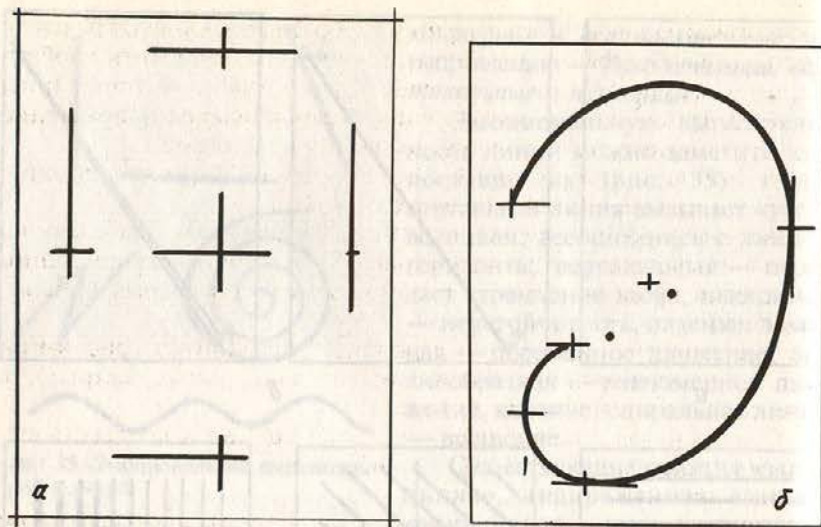


Рис. 37. Построение кривых линий:
а — I этап, б — II этап

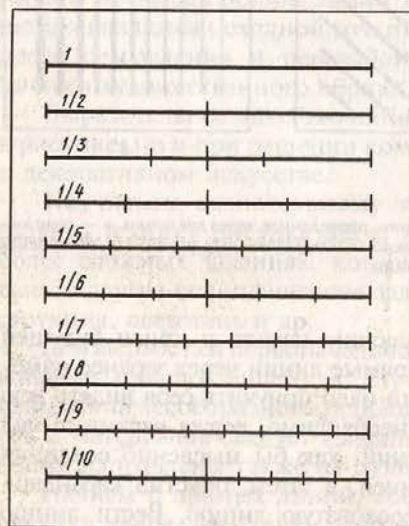


Рис. 38. Деление отрезка на равные части

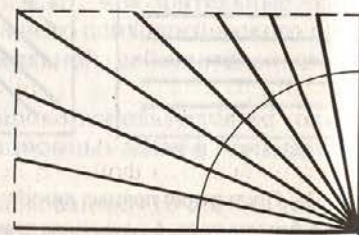


Рис. 39. Деление угла на равные части

две из них определяют длину и направление прямой линии, а третья — степень отклонения от прямой. После нахождения опорных точек их соединяют кривой линией.

Более сложные по форме линии требуют фиксации ряда промежуточных точек при проведении изгибающихся линий. Вначале (рис. 37, а)

следует пометить четыре крайние точки, определяющие положение изогнутой линии в композиции листа (габариты изображения), путем проведения касательных к заданной линии и параллельных

краям бумаги, затем найти середину изображения. Ориентируясь на середину изображения и крайние точки, легко наметить изображение изогнутой линии, проходящей через заданные точки (рис. 37, б). В дальнейшем нужно уточнить окончательное направление изогнутой линии более сильным нажимом карандаша.

Развитию глазомера и чувства пропорций поможет деление прямых и кривых линий на равные отрезки.

Вначале проводят несколько линий и делят их «на глаз» на четные и нечетные равные части (рис. 38). Точность делений линии на отрезки проверяют потом с помощью измерительных приспособлений.

Для развития глазомера полезно также упражняться в рисовании линий, пересекающихся под углом (прямых, тупых, острых), в делении самих углов пополам (рис. 39).

Освоив начальную технику рисования прямых и кривых (изогнутых и ломаных) линий, можно переходить к построению геометрических плоскостных орнаментов.

Нарисуйте два квадрата один внутри другого, предварительно разделив каждую сторону большого квадрата пополам. Полученные точки и углы квадрата соедините прямыми линиями.

Вариант простого орнамента можно построить, разделив каждую сторону квадрата на две части. Противоположные деления соединяют прямыми линиями так, чтобы вершины внутреннего квадрата лежали на серединных точках сторон большого квадрата. Каждую из сторон внутреннего квадрата разделите на три равные части. Точки деления наклонными линиями соедините с вершинами и центром квадрата. Получившиеся фигуры следует выделить заштрихованным фоном (рис. 40).

Теперь перейдем к построению орнамента при помощи кривых

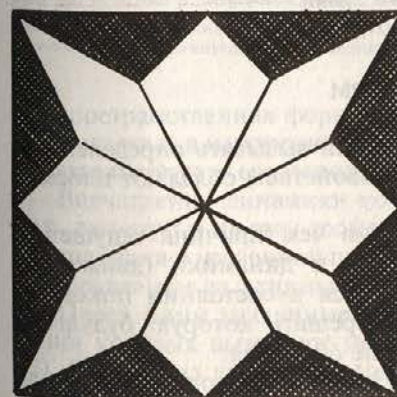


Рис. 40. Пример построения простого геометрического орнамента прямыми линиями

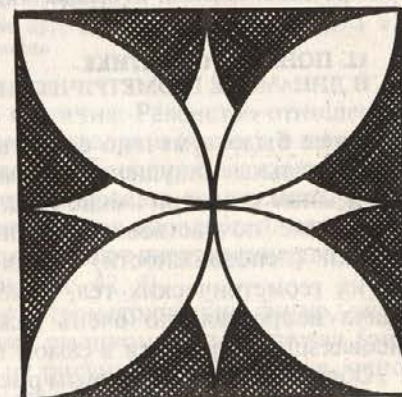


Рис. 41. Пример построения простого геометрического орнамента кривыми линиями

линий. Нарисуйте квадрат, через углы которого проведите диагонали. Через точку пересечения диагоналей и углы квадрата нарисуйте от руки (без помощи циркуля) полуокружности (рис. 41). Несложно выполнить также построения листа в круге при помощи кривых линий. Для этого окружность разделите на шесть равных частей. Точки деления соедините легкими линиями с центром. Через полученные вспомогательные точки постройте «на глаз» лист, выделив тоном его форму.

Полученный опыт позволит вам нарисовать орнамент, который вы придумаете сами, используя приведенные рисунки.

Процесс выполнения заданий по рисованию прямых, кривых линий и орнаментов следует условно разложить на следующие три стадии и придерживаться этой последовательности:

1. Наметить легкими точками направления и размер (расположение) линии на листе. Уточнить расположение линии через опорные точки (для изогнутых линий — дополнительными точками с учетом нахождения середины изображения) легкими касаниями карандаша.

2. Далее уточнить направление линии на основе сравнения ее с заданной. Фигуру орнамента выделить тоном.

3. Завершить изображение линии более сильным нажимом карандаша.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается метод П.П. Чистякова «рисунок через две точки»? 2. Как построить прямые и кривые линии? 3. Как построить геометрический орнамент?

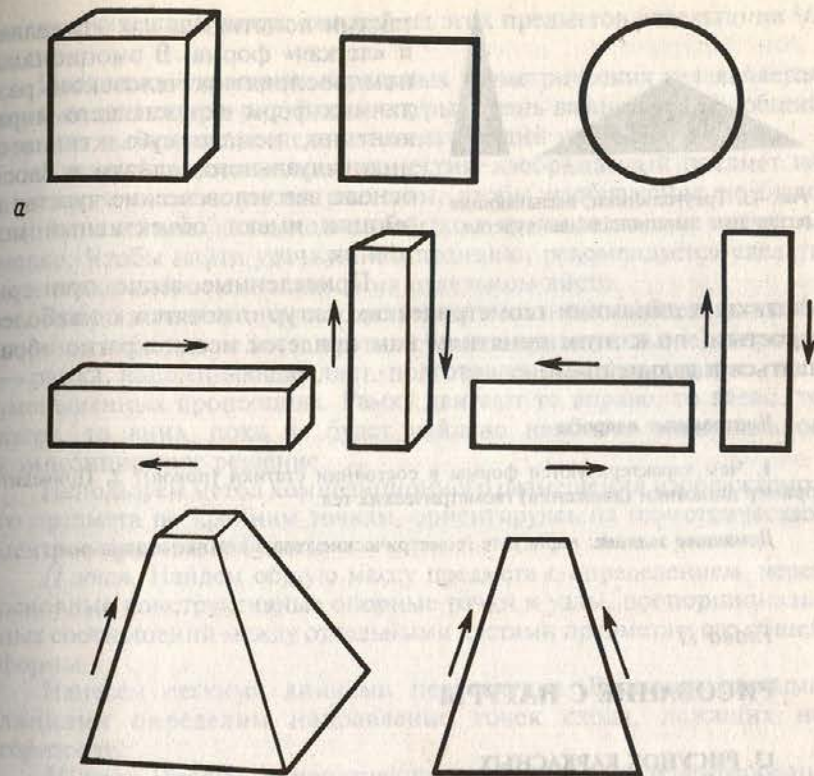
Домашнее задание: 1. Упражнение на построение прямых и кривых линий. 2. Упражнение на глазомер (деление на равные отрезки). 3. Построить простой геометрический орнамент из прямых и кривых линий.

12. ПОНЯТИЕ О СТАТИКЕ И ДИНАМИКЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФОРМ

Ранее было отмечено свойство линий вызывать определенные эмоциональные ощущения. Этим же свойством обладают плоские и объемные геометрические тела.

Умение почувствовать и понять, в чем причина ощущения статики (неподвижности) одних форм и динамики (движения) других геометрических тел, находящихся в состоянии покоя, — задача непростая, но очень важная, решать которую будущему рисовальщику придется в самом начале обучения.

Обратимся к схематичным рисункам, изображающим куб, квадрат и круг (рис. 42, а). С первого взгляда мы чувствуем, что эти формы находятся в состоянии статики. Это их свойство подкрепляется тем, что наблюдается равенство измерений: высоты, ширины и глубины тела куба, иначе говоря, «по трем координатам» объем-



б

Рис. 42. Статика и динамика геометрических форм:

Статика геометрических форм: а — куб, квадрат, круг. Динамика геометрических форм: б — параллелепипед, прямоугольник, усеченная пирамида

но-пространственная форма куба статична. Равенство отношений, наблюдаемых в измерениях плоскости квадрата (высота и ширина), свидетельствует о его неподвижности. Неподвижен и круг.

Впечатление динамики создает контраст в измерениях форм. Так, вытянутые формы геометрических тел параллелепипеда, прямоугольника и усеченной пирамиды создают впечатление движения в направлении их длинных сторон (рис. 42, б).

Перед нами различные силуэты геометрических фигур, очертания которых вызывают несхожие эмоциональные чувства (рис. 43). Первый из двух показанных на рисунке треугольников, основание которого много больше высоты, кажется приземистым, а второй, с узким основанием, вызывает впечатление устремленной вверх формы. Различные очертания геометрических тел порождают метафорическое восприятие форм, выражающееся, например,



Рис. 43. Треугольники, вызывающие различные эмоциональные чувства

такими понятиями, как «тяжелая» и «легкая» форма. В эмоциональном восприятии человеком различных форм окружающего мира, конечно, немало субъективного, индивидуального, однако в своей основе все человеческие чувства и эмоции имеют объективный источник.

Приведенные выше примеры статики и динамики геометрических фигур относятся к наиболее простым, но к этим понятиям нам придется неоднократно обращаться в дальнейшем.

Контрольные вопросы

1. Чем характеризуются формы в состоянии статики (покоя)? 2. Приведите пример динамики (движения) геометрических тел.

Домашнее задание: нарисуйте геометрические тела в статике и динамике.

Глава II

РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ

13. РИСУНОК КАРКАСНЫХ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ И ФИГУР

Для наглядности изучения строения простых геометрических тел используют каркасы этих тел, сделанные из проволоки, металлических трубок или тонких деревянных реек. Такие модели помогают получить ясное представление о построении формы, так как позволяют одновременно видеть в пространстве все конструктивные узлы-точки, невидимые на обычных телах. «Прозрачность» таких моделей в значительной степени облегчает рисование предметов в различных поворотах и перспективных сокращениях (ракурсах).

Рисование каркасов с самого начала способствует воспитанию объемно-пространственного мышления, помогает осознать конструктивное построение формы и особенности ее изображения. Полученные на этих моделях навыки пространственного мышления дают возможность и на непрозрачных телах почувствовать, связать форму в пространстве, воспринимать и изображать предметы уверенно, убедительно и сознательно.

Прежде чем составить натюрморт из геометрических тел, рекомендуется познакомиться с построением конструкции куба,

цилиндра и шара, рисуя каждый из этих предметов отдельно на $\frac{1}{4}$ листа.

Поскольку рисование каркасных геометрических тел является первым заданием в рисунке с натуры, очень важно усвоить общие правила и порядок последовательных стадий учебного рисунка.

I этап. Композиционно разместим изображаемый предмет на плоскости листа с таким расчетом, чтобы изображение не было слишком велико (не подходило близко к краям листа) или слишком мелко. Чтобы найти удачную композицию, рекомендуется сделать несколько набросков-эскизов на отдельном листе.

Выбор композиционного решения постановки облегчит вырезанное в небольшом листе плотной бумаги прямоугольное отверстие — рамка, напоминающая лист, подготовленный к рисованию, но в уменьшенных пропорциях. Рамку двигают то вправо, то влево, то вверх, то вниз, пока не будет найдено наиболее рациональное композиционное решение.

Используем метод композиционного размещения изображаемого предмета по крайним точкам, ориентируясь на геометрический центр и края листа бумаги.

II этап. Найдем общую массу предмета с определением, через основные конструктивные опорные точки и узлы, пропорциональных соотношений между отдельными частями предмета и его общей формы.

Нанесем легкими линиями перспективу. Вспомогательными линиями определим направление точек схода, лежащих на горизонте.

III этап. Прорисуем конструкции предмета более акцентированными, конкретными, выверенными линиями.

Рисунки каркасных фигур начинают с построения объема куба, как наиболее ясной конструктивной формы геометрических тел. Модель размещают ниже горизонта так, чтобы рисовальщик видел одновременно все три поверхности куба (в трехчетвертном повороте). Подготовив четверть листа чертежной бумаги, карандаши и ластик, сосредоточимся на восприятии натуры. Найдем центр листа и пометим его крестиком. Это облегчит композиционное размещение модели на плоскости листа. Ориентируясь на центр и края листа, найдем масштаб изображения с таким расчетом, чтобы оно не казалось слишком малым или большим, не подходило близко к краям листа и его не хотелось бы сдвинуть вправо, влево, вверх или вниз. Легкими линиями наметим общие границы формы куба в целом, исходя из основных пропорциональных отношений высоты к ширине тела куба.

Наиболее типичная ошибка всех начинающих рисовать с натуры выражается в стремлении срисовать геометрическое тело по частям: не позаботившись о компоновке, начинают строить нижнюю плоскость куба, затем вертикальные линии ребер, верхнюю плоскость. Такая попытка срисовывания линий контура каркаса геометричес-

кого тела нарушает принцип рисования «от общего к частному» и ведет к неудаче.

Определив общие пропорции силуэта куба, намечаем условную линию горизонта, которая поможет верно определить перспективу. Теперь можно определить пропорциональные соотношения трех сторон куба: нижней плоскости (основания), двух боковых и верхней. При этом надо помнить, что по мере удаления от горизонта горизонтальные поверхности «открываются» больше.

Наметив общую конструкцию куба по опорным точкам, можно приступить к построению ребер куба, уточняя пропорции и перспективу. Линии, ограничивающие плоскости, следует не прерывать в месте пересечения у опорных точек, а наметить шире, в направлении точек схода, лежащих на линии горизонта. Чтобы уточнить положение ближнего угла каркаса куба, проведем к нему касательную горизонтальную линию. Это поможет уточнить степень перспективных сокращений боковых сторон геометрического тела. Акцентированной линией подчеркиваем более конкретно, с нажимом на карандаш, ближний план и мягкими линиями — уходящие в глубину ребра. Самое трудное в рисунке — это передать плоскости, «уходящие» от зрителя в глубину. Когда после многократных проверок построения это удастся, куб выглядит убедительно, если опирается своей массой на плоскость стола.

Выработав правильный метод работы в рисунке каркаса куба, можно приступить к построению других геометрических каркасных тел (см. рис. 30, а).

Контрольные вопросы

1. Как найти верное композиционное размещение изображаемого предмета на плоскости листа? 2. Из каких стадий состоит процесс рисования каркасных геометрических тел с натуры? 3. Как знание законов перспективы поможет построению конструкции геометрических тел?

Домашнее задание. 1. Построить каркасный куб, расположенный на разных уровнях по отношению к линии горизонта: выше, на уровне, под случайным углом и во фронтальном положении. 2. Построить стоящий на горизонтальной плоскости цилиндр, расположенный ниже и выше линии горизонта. 3. Построить шар.

14. РИСУНОК ГИПСОВЫХ МОДЕЛЕЙ С НАТУРЫ

Приобретенные навыки в построении каркасных геометрических тел помогут перейти от так называемого «скелета» формы к изображению предметов светотенью. Понять и правильно передать, как распределяется свет по поверхности предметов, не менее важно, чем верно построить конструкцию. Только с помощью тональных отношений света и тени рисовальщику удастся передать объем и форму модели так, как мы видим ее в натуре.

По давно установившейся традиции при обучении рисунку в

качестве моделей используются гипсы: геометрические тела, орнаменты, розетки, капители, маски, детали лица, головы и фигуры.

Почему именно гипсам отводится такая большая роль в обучении основам изобразительной грамоты? Прежде всего потому, что копии из гипса, которые иначе называют гипсовыми слепками, знакомят нас с шедеврами, произведениями круглой скульптуры и рельефами, архитектурными деталями, образцами лепки, созданными талантливыми руками крупных мастеров.

Обладея большой пластичностью, гипс точно повторяет малейшие нюансы поверхности формы разнообразных материалов. Недаром копии из гипса экспонируются в музеях изобразительных искусств наравне с оригиналами. Отобранные из сокровищницы мирового искусства, эти образцы давно и по праву служат моделями во всех школах мира.

Таким образом, гипсовые слепки не только являются эталонами учебного рисования, но и воспитывают хороший эстетический вкус, а конкретные сведения о великих художниках и эпохе расширяют общую культуру.

Для начинающего рисовальщика гипсы — добрые помощники еще и потому, что прекрасно «позируют» и, будучи установленными в определенном положении, не меняют, как живая натура, очертаний форм. Огромная польза гипсовых слепков заключается в возможности сохранять выбранную точку, с которой ведется рисунок, воспринимая натуру в нужном положении: в фас, трехчетвертном повороте, профиль, выше или ниже горизонта. Это помогает лучше понять законы перспективных сокращений (ракурсов), уяснить строение и характер формы.

Хрупкие, с белой матовой поверхностью гипсы в зависимости от освещения дают богатые тональные градации света и тени. Под лучами направленного света гипсы как бы преображаются. Они могут быть контрастными, с глубокими, четкими тенями и ярким светом или читаться легкими, сближенными по тону, мягкими, воздушными, с едва уловимыми бликами, линией светотени, рефлексами. Изображение гипсовых слепков требует серьезного, вдумчивого отношения, так как малейшие ошибки в построении, неверные тональные отношения сразу же бросаются в глаза.

На гипсовых моделях можно отрабатывать любые учебные задания, связанные с передачей простой и сложной натуры техническими средствами рисунка: конструкцией и пропорциями объемов, освещением, фактурой, линейной и воздушной перспективой, пластикой анатомического строения человека и животного. На освоении гипсовых образцов вырабатываются точность и острота рисунка.

Гипсовые слепки классических архитектурных деталей, портреты и античные фигуры создают атмосферу тождественности, творческой приподнятости, гармонии и красоты.

Что могут дать рисовальщику геометрические тела из гипса, которые произведениями искусства не являются: формы куба, призмы, цилиндра, конуса и шара? Геометрические тела — перво-

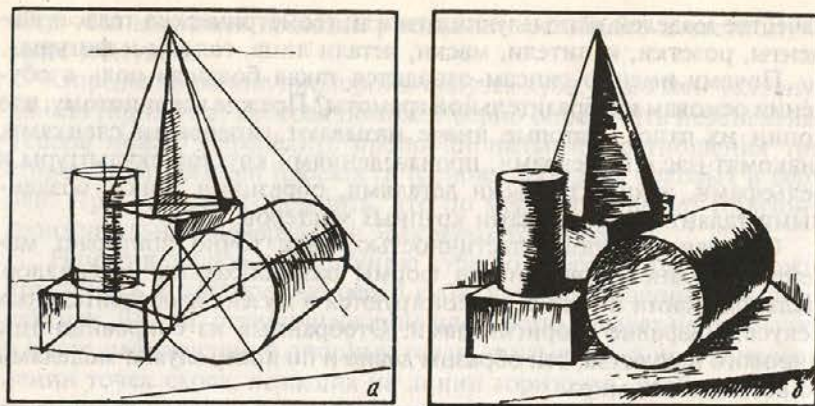


Рис. 44. Упражнение на построение натюрморта из группы геометрических тел

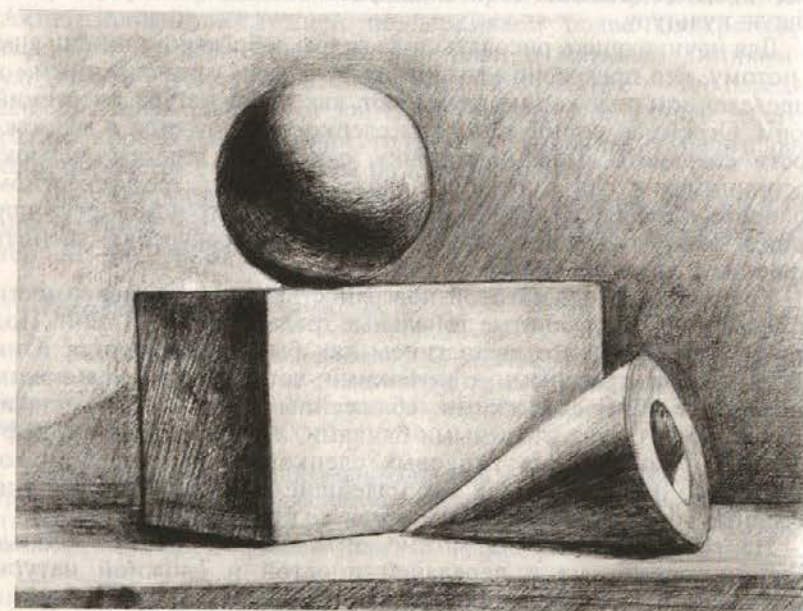


Рис. 45. Натюрморт из трех геометрических тел в тоне

основа сложных пластических форм. Французский художник Поль Сезанн (1839—1906) утверждал: «Все окружающие нас предметы вписываются в те или иные простейшие геометрические тела»¹.

В темах 10 и 13 говорилось о построении каркасных геометрических

¹ Алехин А. Добрые друзья — гипсы // Юный художник. 1984. № 11. С. 24.

тел и о средствах выявления их формы. Разговор о гипсе как материале, имеющем свои фактурные и цветовые особенности, пойдет дальше.

Для практической подготовки выявления формы гипсовых геометрических тел необходимо выполнить ряд упражнений в рисовании этих моделей с натуры (рис. 44).

Здесь немаловажное значение имеют техника владения карандашом, умение использовать все выразительные средства рисунка (линию, штрих, пятно; полную тональную гамму светотеневых градаций: свет, блик, полутон, линия светораздела, рефлекс; тени собственные и тени падающие). Это непростая задача (рис. 45).

Надо добиваться точности в построении геометрических тел, чтобы они не были искажены в пропорциях, верно соотносились по высоте, ширине, длине, верно сокращались в перспективе и убедительно лежали по плоскости стола. Добиться объема геометрических тел легче всего штрихами по форме: длинными и короткими, с легким или слабым нажимом на карандаш. Избегайте черноты, так как гипс — белый материал, а его тени светятся рефlekсами. Не следует также растирать нанесенные на бумагу штрихи. Лучше несколько раз «пройтись» штрихами по форме, чем растирать рисунок пальцами, тампоном или ластиком, — это нередко ведет к ошибкам, грязи, замусоленности листов, вялому, невыразительному рисунку.

Контрольные вопросы

1. Каким образом гипсовые слепки, копии оригиналов круглой скульптуры и рельефов приобщают начинающего рисовальщика к художественной культуре прошлого? 2. Как изменяется вид гипсовых моделей под лучами направленного света? 3. Чем отличаются возможности рисования гипсовых слепков от работы с живой натуры? Какую пользу получает начинающий рисовальщик, работая с натуры с гипсовых моделей?

Домашнее задание: нарисовать с натуры геометрические тела (гипс): куб, цилиндр, конус, шар.

15. РИСУНОК АРХИТЕКТУРНОЙ ДЕТАЛИ

В качестве модели можно использовать гипсовый слепок архитектурной детали типа балясины и другие предметы.

К сложным по форме геометрическим телам относятся такие, которые при их конструктивном анализе могут быть разложены на простейшие геометрические тела. Изучая строение предмета, мы не только разбираем его сложную структуру по внешним признакам, но и стараемся выделить в комбинации фигур скрытую от глаз структуру нескольких геометрических форм — сочетание прямоугольных тел с телами вращения, когда одна из форм сопрягается с другой через промежуточные участки геометрически ясных поверхностей.

Приступая к рисованию, предварительно сделайте небольшого

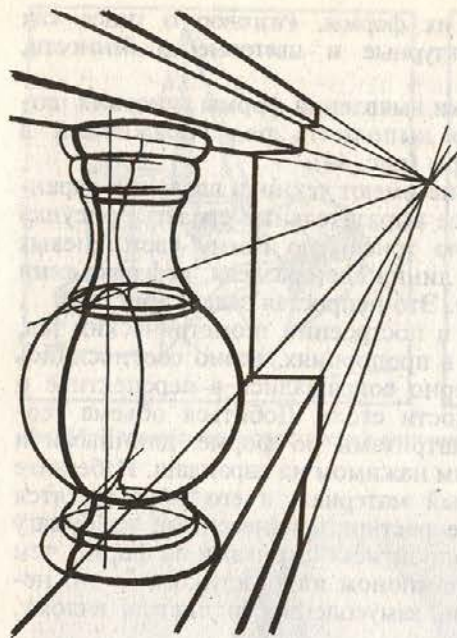


Рис. 46. Линейно-конструктивное построение баясины

размера набросок — эскиз, в котором определите главные структурные характеристики предмета, его пропорции и опорные точки сопряжения форм.

Уточнив композиционное размещение предмета на основном формате листа, приступайте к построению крупной формы методом вспомогательных осей и линий сквозной прорисовки форм, рассекая поверхность сопрягающимися плоскостями сечений.

Ориентируясь на серединную линию, определяющую основную ось вращения, наметьте легкими линиями сначала общий абрис предмета, а затем по точкам опоры границы, составляющих простых геометрических объемов (рис 46).

Ввиду ограниченного времени на выполнение задания достаточно выявить сложную форму изображаемого предмета с помощью линейно-конструктивного построения с минимальной тоновой проработкой.

16. РИСУНОК ПРОСТЫХ ПО ФОРМЕ ПРЕДМЕТОВ БЫТА

Принцип конструктивного рисунка, например гончарной кринки, основан на анализе элементов, образующих большую форму данного предмета (соотношение частей предмета в целом с простейшими геометрическими телами — цилиндром, шаром, конусом и т.д.). В данном случае особенность изображения предмета заключается в передаче не только формы, но и цвета материала, отличающегося от цвета гипса.

Последовательность рисунка остается прежней. Композиционно разместив набросок кринки на плоскости, найдем ее основные пропорции. Вспомогательными линиями определим ось вращения (серединную линию) и перпендикулярно ей — оси нижнего и верхнего оснований. Уточним пропорциональные соотношения горловины и тулова кринки (на уровне горизонтальных линий отметим деление на узкую и широкую части) и по опорным

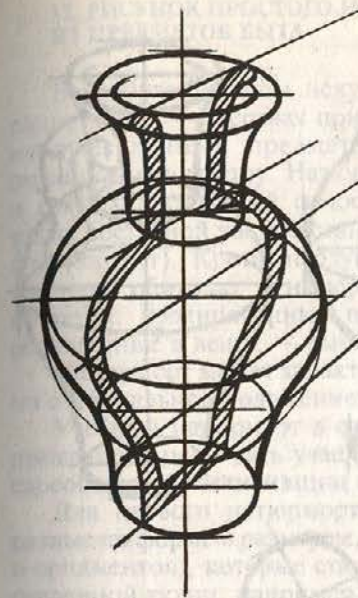


Рис. 47. Линейно-конструктивное построение кринки

точкам наметим общий контур. В соответствии с законом линейной перспективы построим эллипсы нижнего основания, затем в самом широком месте тулова, на уровне основания горловины (в месте сопряжения цилиндрической формы горловины с шаровидной формой тулова), и в верхнем основании горлышка.

Выполнив предварительное построение, уточним мелкую форму (характер плоской ножки кринки) и еще раз обратимся к анализу основных частей, соединяющих цилиндр с шаром, — большой формы предмета (рис. 47).

Переходя к передаче объема кринки светотенью, наметим границу освещенной и неосвещенной частей большой формы. Штрихи на поверхности кринки надо накладывать по форме предмета — прямые вдоль горловины и кривые на ее шарообразной части.

Постепенно закрывая тоном тень на большой форме кринки, подчеркиваем линию светораздела. Все время сравнивая рисунок с натурой, добиваемся сходства с изображаемым предметом.

Распределение светотени на поверхности кринки зависит от направления лучей света и угла их падения на плоскости предмета. Это поможет определить место и форму бликов (самого светлого места на кринке), собственных и падающих теней.

Аналогичным образом выполняется изображение другого предмета быта — бидона. Большая форма предмета может быть разложена на простейшие геометрические составляющие: соединение двух цилиндров (малого диаметра — горловина, большого диаметра — резервуар) с промежуточной верхней частью — усеченным конусом.

Полезно выполнить рисунки простых предметов быта в разных поворотах и наклонах (рис. 48).

Контрольные вопросы

1. В чем особенности рисунка предметов сложной геометрической формы? 2. Как мы понимаем взаимосвязь частей большой формы предмета? 3. В какой последовательности выполняется рисунок предметов быта?

Домашнее задание: нарисовать конструкции кринки и бидона.

17. РИСУНОК ПРОСТОГО НАТЮРМОРТА ИЗ ПРЕДМЕТОВ БЫТА

В изобразительном искусстве натюрмортом (от французского *nature morte* — «мертвая природа») принято называть изображение неодушевленных предметов, объединенных в единую композиционную группу. Натюрморт — это особый жанр в живописи и графике, имеющий самостоятельное значение, он может быть также составной частью станковой композиции (жанровая картина или портрет). Кроме неодушевленных предметов (например, домашнего обихода) в натюрморте изображаются объекты живой природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращенные в вещь, — рыба на столе, цветы в букете и т.п.

Натюрморт может характеризовать не только вещи сами по себе, но и социальное положение, личность, образ жизни их владельца.

Учебный натюрморт в отличие от творческого имеет строго направленную цель: дать учащимся основы изобразительной грамоты, способствовать активизации их познавательных способностей.

Для первого натюрморта подбирают два-три предмета быта, разные по форме и размерам, простые по конструкции (без рельефов и орнаментов), которые ставят на фоне одноцветной, гладко расправленной ткани, например холста.

Начинают работу над натюрмортом с выбора точки наблюдения, композиционного размещения предметов на листе бумаги. Чтобы хорошо справиться с композицией, рекомендуется сделать предварительный эскиз на небольшом листе бумаги. Перейдя на основной лист, определяют большое пятно, в котором вписываются предметы, если объединить их по крайним точкам (справа и слева, сверху и внизу). Затем определяют большие пропорциональные соотношения между предметами, найдя им место на плоскости стола и наметив их общую форму.

При рисовании натюрморта придерживаются общих правил последовательного изображения предметов по принципу «от общего к частному» и «от частного к общему». Условно процесс работы над натюрмортом можно разделить на четыре этапа: схематизация (начальный этап упрощенного изображения общей формы), типизация (выявление характерных признаков формы предметов путем построения конструкции с помощью вспомогательных линий), индивидуализация (выявление отличных особенностей предметов, включая детали) и обобщение рисунка (подчинение деталей большой форме, выявление главного, выразительного, собирание натюрморта в единое целое).

Усложнение задачи в рисунке натюрморта связано с введением фона, который должен учитываться рисовальщиком как заранее предусмотренный элемент композиции. Фон поможет ему выразительнее передать связь предметов в пространстве через контрасты («светлое на темном» и «темное на светлом»). Рисунок натюрморта (группы предметов) значительно усложняется еще и потому, что надо передать форму не одного предмета, а нескольких,

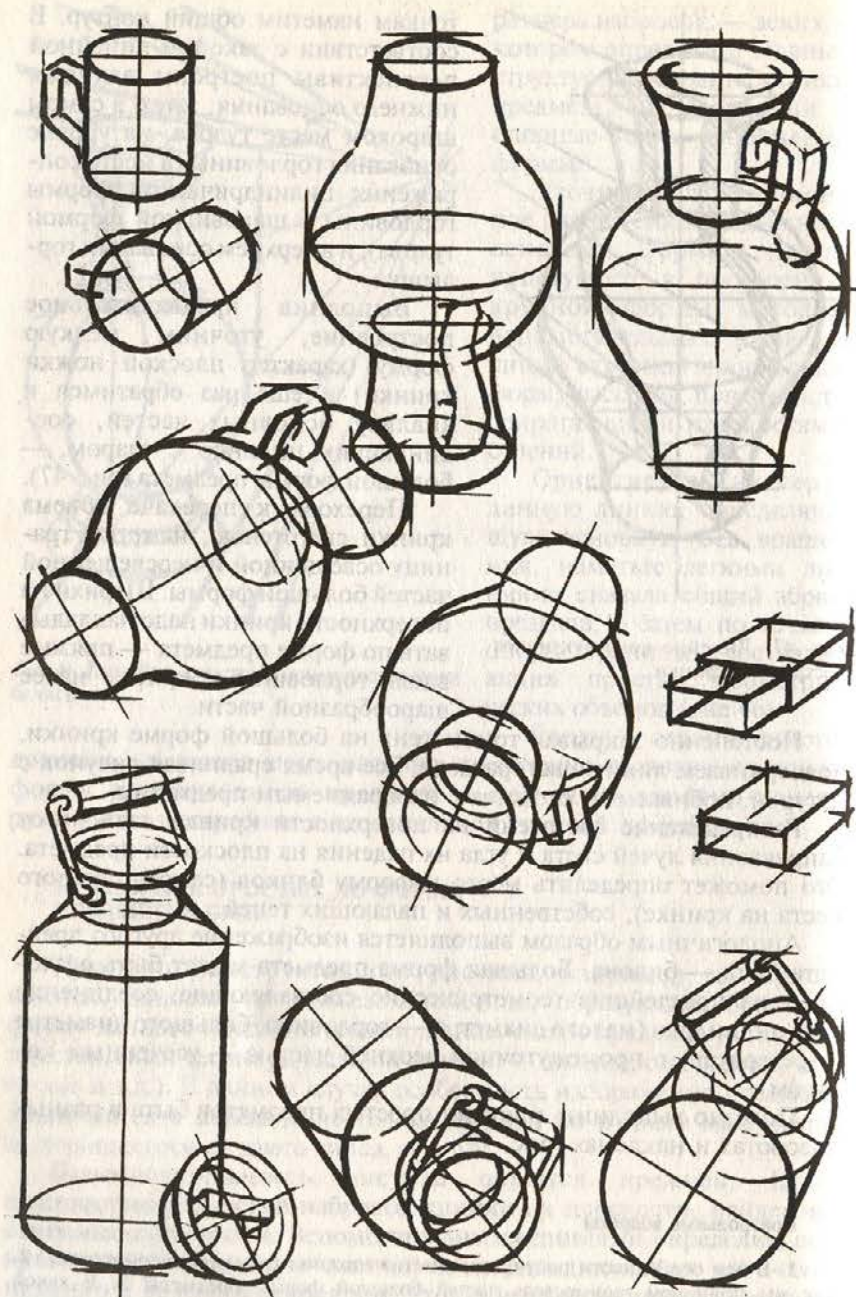


Рис. 48. Построение простых предметов обихода в ракурсе

увязанных между собой, выдержать масштаб и тональную закономерность постановки в целом. От учащегося потребуются умение увидеть и передать не только отличия предметов по пропорциям, форме и размерам, но и разность в тоне, связанную с окраской и материальными особенностями предметов, освещенностью их поверхностей.

Здесь нельзя ограничиться только линейно-конструктивным построением форм, а нужно стремиться передать тональные градации, сравнивая между собой теневые и освещенные поверхности предметов, силу собственных и падающих теней. При этом штрих должен быть легким, а тени прозрачными. Нужно избегать сильного нажима на карандаш, так как тени только кажутся черными. Глубину тона на теневых поверхностях нужно стремиться передать за счет правильно найденных тональных отношений. В течение всей работы над натюрмортом, выражая форму тоном, не следует забывать о необходимости проверки и сопоставления отдельных частей постановки друг с другом, уточнять общую форму предметов, выражая их пластику светотенью и штрихом по форме.

В процессе рисования натюрморта рекомендуется несколько раз отставлять мольберт с рисунком, чтобы издали оценить работу на отдельных стадиях. Для уточнения тональных отношений, достижения цельности и гармонии рисунка следует иногда смотреть на натуру и свою работу прищуренными глазами. Тогда легче почувствовать тональные контрасты, цельность светотеневых градаций, избежать наиболее распространенных ошибок (особенно на начальном этапе), пестроты рисунка, проявляющейся, в частности, в излишнем высветлении рефлексов (см. рис. 11).

Контрольные вопросы

1. Каковы особенности каждой последовательной стадии рисунка простого натюрморта? 2. Какое влияние на тональные отношения оказывают окраска и материальные свойства предмета?

Домашнее задание: нарисовать два предмета, разные по форме, размеру и материалу, средствами светотени и штрихов по форме.

18. РИСУНОК ПОВТОРЯЮЩЕГОСЯ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО ОРНАМЕНТА

Цель рисунка орнамента — ознакомление с изображением формы более плоской, чем геометрические тела, но со сложно развернутой в пространстве структурой.

Слово «орнамент» происходит от латинского «украшение» и чаще всего понимается как узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов. Орнамент предназначается для украшения различных предметов: утвари, орудий и оружия, текстильных изделий, мебели и т.д.; архитектурных сооружений как извне, так

и в интерьере; произведений прикладного и декоративного искусства. У первобытных народов орнамент в татуировке служил средством украшения тела.

Орнамент связан с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует. Он является частью декорируемого предмета и отражает художественный стиль своего времени.

Можно смело утверждать, что орнаменты периода русского барокко и стиля рококо — гордость русской архитектуры. Это орнаменты, созданные по эскизам архитектора Б.К. Растрелли (1674—1744) в Петербурге, Царском Селе, Петергофе, творения В.И. Баженова (1738—1799), М.Ф. Казакова (1738—1812), Дж. Кваренги (1744—1817), А.Н. Ворониной (1759—1819), А.Д. Захарова (1761—1811). Орнаменты, созданные руками резчиков по дереву, изделия из самоцветов народных умельцев, мастеров прославленного русского фарфора вошли в сокровищницу мирового искусства.

В гипсовых слепках, которые нередко используются в качестве модели для учебного рисунка, орнаменты бывают растительного типа — стилизованные листья, цветы, плоды и т.д. Чаще всего это лотос, папирус, пальметта — стилизованный веерообразный лист, акант (или аканф) — стилизованная форма травянистого растения.

Рисунок орнамента с гипсового образца полезен еще и в том смысле, что приучает будущих рабочих-исполнителей к изображению элементов декоративного характера, что важно для их последующей профессиональной деятельности.

Начинают рисовать орнамент с композиционного размещения на листе и ведут учебный рисунок в той же последовательности, что и рисунок геометрических тел. Рисуют от целого, общего вида орнамента, органически связанного с плитом — основанием гипсовой доски, к которой прикреплен орнамент.

Разобрав схематическое построение композиции орнамента по осям и линиям симметрии, намечают как бы общий каркас модели.

В данном случае в качестве модели для рисования выбрана строго симметрическая, геометрически стилизованная форма трилистника (гипс) — повторяющийся элемент архитектурного фриза.

В дальнейшем мы познакомимся с иным подходом стилизации растительных мотивов, например в рисунке стебля с листьями (гипс).

Осветить орнамент надо так, чтобы подчеркнуть его структуру. Выполняя рисунок повторяющегося орнамента, учащийся впервые сталкивается с задачей передачи сложной формы с помощью светотени.

В рисунке орнамента рекомендуется придерживаться определенной последовательности.

Этап. Разместим композиционно изображение на листе бумаги, определяемое соотношением вертикальных и горизонтальных раз-

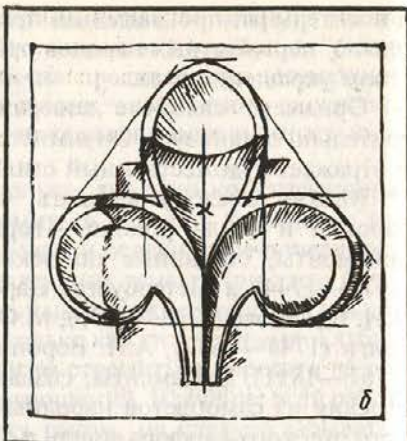
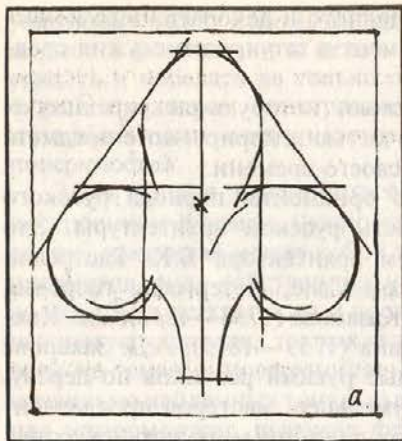


Рис. 49. Построение элемента повторяющегося орнамента (гипс):

а — I этап, б — II этап, в — III этап

меров между крайними точками изображаемого предмета. Рисунок начинаем с пометки углов плиты орнамента (правого, левого, верхнего и нижнего). Центр композиции пометим крестиком. После этого определяем общую массу орнамента и основные элементы орнамента, вписывающиеся в треугольник.

Получив таким образом общий характер модели и ведя

построение орнамента по принципу «от общего к частному», уточним пропорциональные соотношения общей высоты и ширины орнамента, его крупных частей по вертикальным и горизонтальным осям. Идя от больших соотношений, наметим детали — от самых крупных к мелким. Легко прорисуем формы с учетом перспективных сокращений.

II этап. Проанализируем объемные и линейные соотношения, конструктивное строение и уточним характер формы (особенно в тех ее местах, где образуются грани поворотов формы с передней на боковую поверхность — глубину рельефа). Чтобы лучше почувствовать пластику орнамента, рекомендуется провести вспомогательные линии, сечения или профильные линии глубины рельефа. После этого следует прорисовать более мелкие детали.

Завершив в основном линейно-конструктивное построение орнамента, легко наметить собственные и падающие тени, выявить

большие тональные отношения. Одновременно с этим продолжают уточнение построения формы.

III этап. Более глубокая прорисовка светотеневых отношений, выявление линии собственной тени, полутонов, рефлексов. Проработка формы на освещенной поверхности орнамента. Обобщение рисунка, гармоничное соподчинение деталей крупной форме, целому (рис. 49).

Контрольные вопросы

1. Каково назначение орнамента? 2. Какие типы орнаментов вы знаете? 3. В какой последовательности ведут работу над орнаментом в учебном рисунке?

Домашнее задание: сделать орнаментальную зарисовку растительных элементов (листьев, веток, плодов или цветов).

19. РИСУНОК ГИПСОВОГО СЛЕПКА ДЕТАЛИ РАСТЕНИЯ

Существует несколько типов гипсовых слепков детали растения: лист клена, стебли с листьями, плоды, цветы. Выберем в качестве натуры гипсовый слепок стебля с листьями.

Слепок растения отличается от знакомого нам повторяющегося орнамента деталей архитектурного фриза-трилистника. Если первый орнамент построен на строгом ритме повторяющихся идеально точных форм, то стебель и листья скомпонованы на плите (гипсовой доске) свободно, живописно, сочно. В данном случае элементы растения объединены своей системой строения, где главная направляющая ось движения проходит через стебель и среднюю жилку, асимметрично разделяя лист на две неравные части. От центральной оси отходят направляющие жилки парных частей трилистника, как бы уравнивающие общую композицию.

Прежде чем приступить к рисунку на основном листе, необходимо сделать эскиз-набросок. Нужно внимательно рассмотреть гипсовый оригинал и разобратся в его рельефе, чтобы определить, какие части изображения тоньше, т.е. ближе прилегают к плоскости плиты, а какие толще, т.е. выступают больше и отходят дальше от него. Чтобы лучше понять пластику деталей растения, рекомендуется рассмотреть гипсовый оригинал в профиль. С этой точки зрения, что лист неравномерно прилегает к плоскости, что отдельные его части, плавно и красиво изгибаясь, поднимаются над плоскостью и опять прикасаются к ней.

Сделав предварительный разбор формы модели, можно переходить к работе на основном листе.

Уточняя выбор точки наблюдения, надо помнить, что гипсовый слепок — это рельеф, т.е. скульптурное изображение, связанное с фоном и рассчитанное на восприятие с одной, фронтальной, стороны. Поэтому надо избегать точек зрения, когда возникает сильное

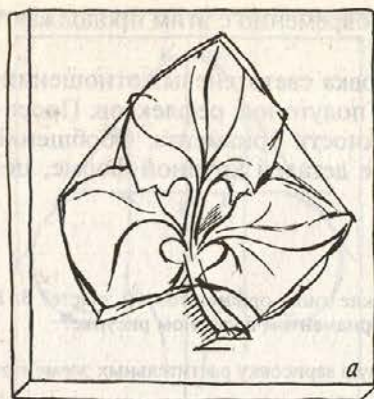


Рис. 50. Рисование гипсового слепка ветки с тремя листьями:
а — I этап, б — II этап, в — III этап



перспективное сокращение (ракурс). Желательно, чтобы гипсовый оригинал находился на такой высоте, при которой взгляд рисующего падает на середину плинта с рельефом.

Рисунок выполняется в размер оригинала или несколько меньше его. Такой масштаб облегчит задачу нахождения путем сравнения рисунка с натурой правильного движения форм и их пропорциональных соотношений.

Процесс работы строится аналогично прежним заданиям: компоновка фрагмента растения вместе с плинтом, обобщенная характеристика всего слепка листа, выявление главной оси движения и основных пропорций, прорисовка деталей, лепка формы светотенью, обобщение рисунка.

На начальной стадии от рисовальщика требуется умение определить общее расположение формы в пространстве, почувствовать большие пропорциональные соотношения и наметить на их основе в общих чертах особенности формы предмета. Так, общую форму гипсового оригинала можно разделить по высоте на две части: большую верхнюю, вписывающуюся в треугольную форму листьев, и меньшую, дугобразную по движению, форму стебля. После нахождения основных осей-жилок и связи верхней и нижней частей

модели определяют основные крупные повороты плоскостей, характеризующие перспективные сокращения плинта и всего рельефа, а затем и второстепенные, соподчиненные, более мелкие детали, уточняющие и детализирующие форму.

Прорабатывая детали, надо стремиться выделить наиболее существенные из них, имеющие ощутимый рельеф, помогающие определить особенности пластики листа.

В дальнейшем, в ходе лепки формы светотенью и штрихом, постепенно уточняя тональные отношения, нужно добиваться передачи полноты объема, плавности поворотов элементов листа, цельности формы рельефа.

Выполняя упражнения, которые знакомят с процессом рисунка повторяющегося орнамента и рельефа растений, усваивая последовательность в работе, обучающийся не только готовит себя к переходу к следующим, более сложным заданиям, но и приобретает профессиональные навыки изображения декоративных элементов, применяемых в прикладном искусстве (рис. 50).

Контрольные вопросы

1. В чем отличие композиционного решения повторяющегося орнамента от рельефа стебля с листьями? 2. Как определить ось движения стебля с листьями? 3. В какой последовательности выполняется рисунок гипсового слепка детали растения?

Домашнее задание: нарисовать стилизованную ветку с листьями.

20. РИСУНОК РИМСКОЙ РОЗЕТКИ

Орнаментальный мотив розетки (от французского *rosette* — «розочка») в виде стилизованного распустившегося цветка широко использовался в прикладном и декоративном искусстве еще в глубокой древности. Римская розетка представляет собой комбинацию слепков листа аканта, которые часто применялись в античных орнаментах и которые являются основным элементом сложных розеток, украшавших потолки или своды греческих и римских интерьеров.

Благодаря сочности и богатству форм римская розетка используется в качестве модели на начальных этапах рисования.

Прежде чем приступить к рисунку, необходимо хорошо изучить строение довольно сложной формы классической розетки, схему ритмических элементов, пластику ее рельефной структуры. Для этого полезно, рассмотрев розетку сверху и сбоку, выполнить на отдельном листе предварительные эскизы-наброски.

Определив композицию (поскольку модель гипсового слепка крупная, то компоновать надо в натуре или несколько меньше ее на формате $\frac{1}{2}$ рисовального листа бумаги), приступают к обобщенной характеристике розетки, приводя ее сложную форму к прос-

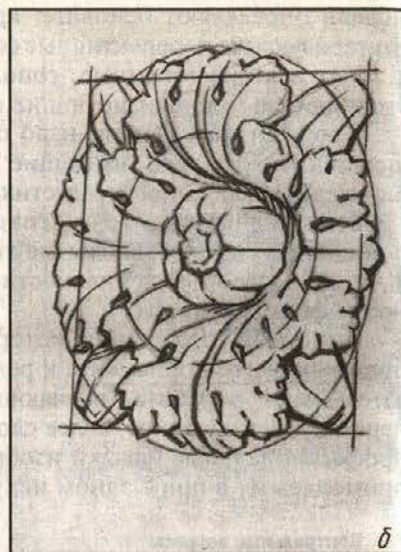
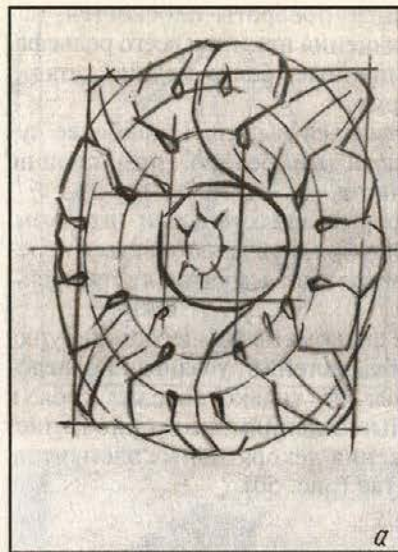
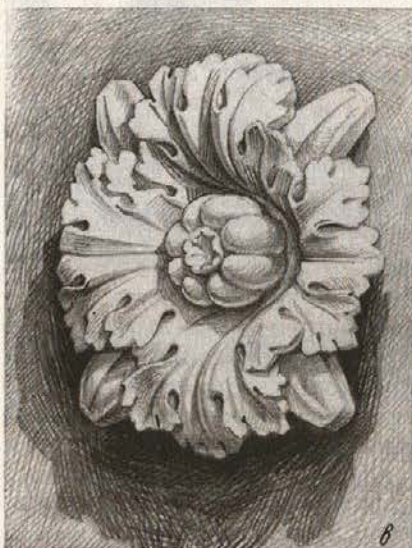


Рис. 51. Рисование сложной розетки (гипс):

а — I этап, б — II этап, в — III этап



тейшим геометрическим фигурам. Так, общая форма розетки вписывается в круг, а выступающие рога — в четырехугольник. Прямыми линиями намечают границы каждой пары противоположащих листьев аканта и середину розетки.

Затем, идя от общего к частному, определяют наиболее активный изгиб листьев, образующих глубокую чашу, на дне которой лежит малый круг (центральная розетка). Пользуясь осями, идущими от

центра розетки через крестообразно расположенные изогнутые листья аканта и рога, уточняют движение и пропорции основных элементов рельефа орнамента. Строя общую форму розетки, не следует забывать о перспективных сокращениях (ракурсах). Детализируя рисунок, следует определить пропорциональные членения листьев аканта, намечая их вдоль большой формы листа одновременно по всей розетке. Такому же разбору подвергают форму рогов и центральной (малой) розетки.

Полезно в ходе работы над построением крупной формы модели несколько раз отставлять мольберт с рисунком, чтобы издали проверить правильность пропорций, движения и перспективы всей розетки и ее крупных частей. Уточняя построение, следует уделить внимание пластике листьев, поиску точных поворотов формы, нахождению толщины отдельных элементов слепка (малой «центральной» розетки, листьев и рогов), почувствовать глубину рельефа. Прорисовывая детали, надо все время видеть целое, искать взаимосвязь деталей (рис. 51).

Приступая к светотени, намечают границы собственных и падающих теней и легко прокладывают их, закрывая при этом легким тоном рефлексы. Стремясь выразить тональные контрасты, не следует доводить рисунок до черноты. Задача рисовальщика — передать только основные тональные градации. Прорабатывать форму на освещенных поверхностях надо тонкими, светлыми штрихами, чтобы тональные отношения сохранялись ясными. На заключительной стадии рисунок обобщают, чтобы избежать пестроты в работе.

Контрольные вопросы

1. В чем особенность строения римской розетки? 2. В какой последовательности выполняется рисунок розетки?

Домашнее задание: нарисовать простую розетку, используя стилизованные лепестки цветка.

21. РИСУНОК СЛОЖНОГО НАТЮРМОРТА. ГИПСОВЫЙ ОРНАМЕНТ С ТКАНЬЮ

В качестве модели предлагается гипсовый слепок асимметричного орнамента с одноцветной драпировкой.

Орнамент с относительно малой высотой рельефа представляет собой спиралеобразно изогнутую, стилизованную ветку стебля и группу листьев, уравнивающих движение основной массы завитка.

Драпировка в данном случае служит не только фоном, но и органично входит в состав натюрморта.

Рисование натюрморта ведется в той же последовательности, что и работа над предыдущими заданиями. Вначале намечаются композиция, движение, конструкция и пропорции общих форм, создавая тем самым основу для дальнейшей работы. Конкретизируя строение формы, переходят к лепке ее светотенью. На этом этапе рисования старайтесь соблюдать соразмерность деталей по отношению к целому.

В данном учебном задании сложность заключается в умении не

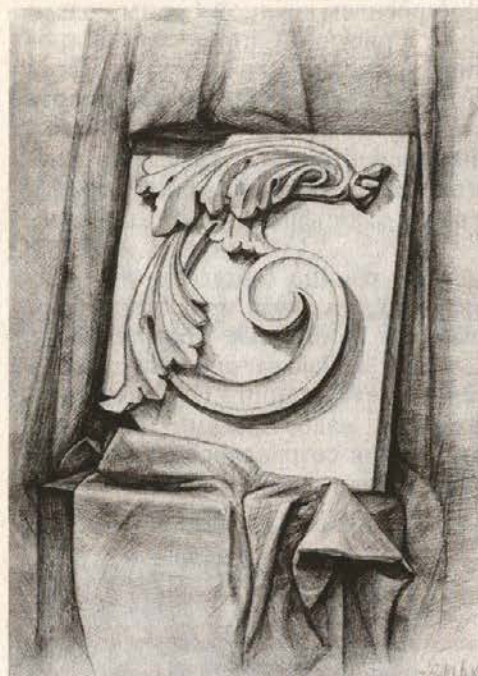


Рис. 52. Гипсовый орнамент с драпировкой

клинообразную форму. Плотная, жесткая ткань дает более рельефные складки (рис. 54). Подобные складки образуются на углах ткани, покрывающей прямоугольную крышку стола (рис. 55).

Начинающему художнику полезно почувствовать декоративные возможности, заключенные в пластике складок. Осваивая технические приемы передачи тканей различной плотности и фактуры, красоту складок, разнообразие их движения и пропорции, мы готовимся к более сложной и интересной задаче изображения драпировки на фигуре человека.

В целом в работе над сложным натюрмортом сохраняется та же последовательность рисунка, что и в простом натюрморте, но самый характер работы должен быть подчинен главному — точной передаче большой формы и материальности вещей, составляющих содержание натюрморта, передачи складок драпировки.

После компоновки и линейно-конструктивного построения предметов приступают к выявлению формы при помощи светотени, все время помня о тональном масштабе и добиваясь выразительности рисунка за счет верно найденных отношений между предметом и драпировкой.

только изобразить орнамент с многочисленными деталями, но и выявить тоном различные материальные качества гипса и ткани (рис. 52).

С потребностью выявления пластики складок драпировок нам придется столкнуться еще не раз. Пока же ограничимся знакомством с основами их формообразования.

Все складки можно разделить на три основных типа: вертикальные (прямые), диагональные (косые) и радиальные (лучевые).

На рис. 53 дан пример образования складок на свободно висящей ткани, закрепленной в двух опорных точках. Следует учитывать излом формы в местах наибольшего провисания дугообразных (радиальных или лучевых) складок.

Складки, вертикально направленные вниз, принимают

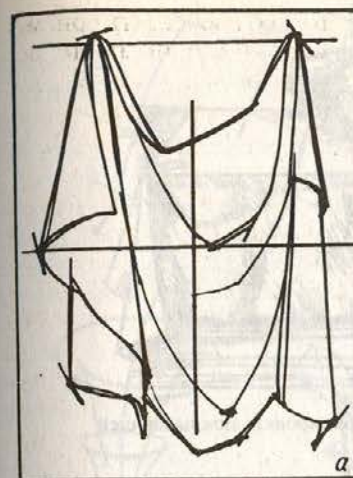


Рис. 53. Конструкция складок драпировки, прикрепленной в двух опорных точках

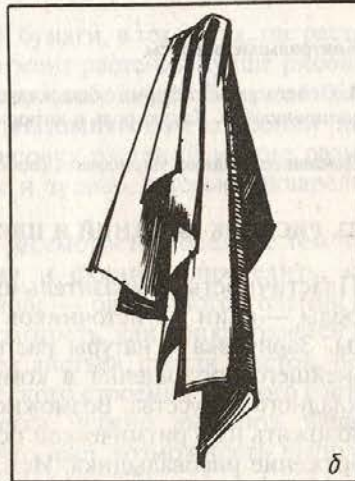
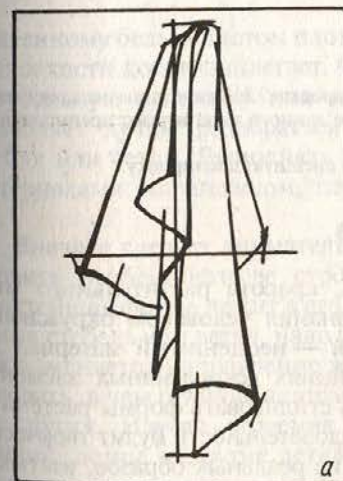


Рис. 54. Конструкция складок драпировки, прикрепленной в одной опорной точке

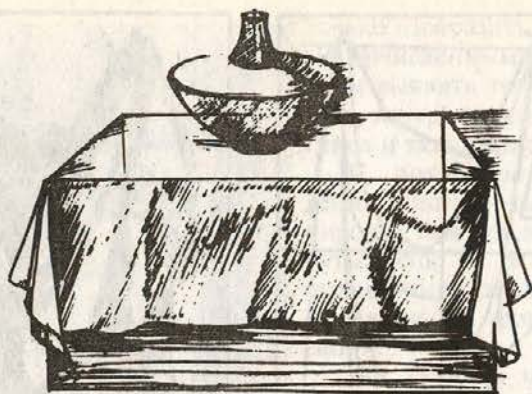


Рис. 55. Характер складок драпировки, покрывающей крышку стола

На заключительной стадии работы необходимо тщательно сопоставить, сравнить рисунок с натурой, стараясь выявить несоответствия, исправлением которых можно добиться точной передачи материальных особенностей предметов, трактовки складок драпировки.

Контрольные вопросы

1. От чего зависит форма складок на драпировках? 2. Какие виды складок бывают на драпировках? 3. Какую роль в натюрморте данного типа играют драпировки?

Домашнее задание: нарисовать свободно висящую драпировку.

22. РИСУНОК РАСТЕНИЙ И ЦВЕТОВ

Пластичность, выразительность, красота растительного мира природы — один из источников познания человеком окружающей среды. Зарисовка с натуры растений — неоценимый материал для дальнейшего воплощения в композициях декоративных элементов прикладного искусства. Возможность стилизовать формы растений и расположить их в ритмической последовательности будит творческое воображение рисовальщика. Исходя из реальных образов, взятых из жизни, воображая, фантазируя, он создает новое (рис. 56).

В качестве модели для зарисовки растений с натуры вначале лучше взять ветки с крупными листьями: лопуха, фикуса, тополя и т.д., а потом и более сложные: лист клена, дуба, винограда, платана и др. Модель можно рисовать в естественных условиях, на природе, а также в помещении кабинета рисунка и живописи или дома.

Готовясь к рисованию, модель (лист со стеблем или небольшую веточку) прикрепляют булавками или другим способом к планшету,

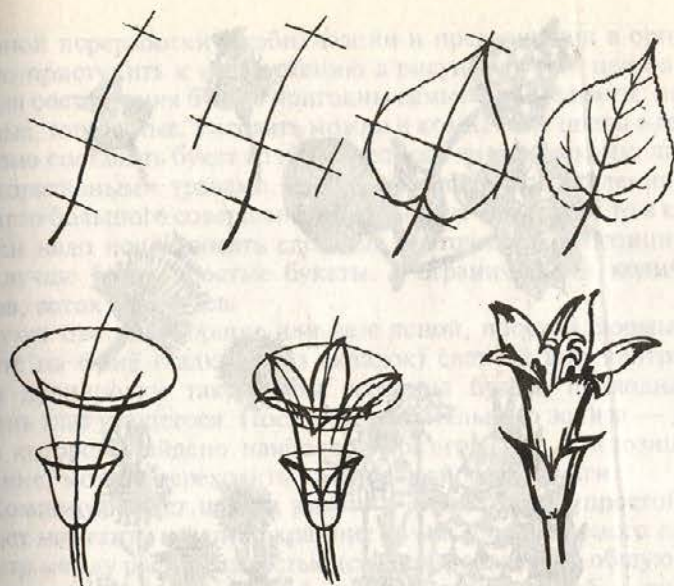


Рис. 56. Последовательность зарисовки листьев и цветов

оклеенному белым листом плотной бумаги, в тех местах, где растение к плоскости доски прилегает. Фрагмент растения лучше рисовать в натуральную величину или несколько больше. Большой размер позволяет лучше разобраться в анатомическом строении листа, стебля или ветки. Выполнять зарисовку растений можно разными материалами: карандашом, пером и тушью, кистью, акварелью и др.

Вначале следует внимательно рассмотреть модель, с тем чтобы уловить особенности ее строения и формы, определить, какая простейшая форма лежит в его основе — овал, многоугольник и т.д. Рисуя стебель или ветку, надо рассмотреть, как прикрепляется лист, как изменяется направление жилок листьев, стебля и веток, почувствовать, в чем отличие анатомического строения данного растения от других. Изучая строение цветка, нужно выделить чашечку, венчик, донце и другие детали, что даст возможность выполнить орнаментальную зарисовку растения (рис. 57).

Полезно на одном листе выполнить несколько зарисовок, например, целиком ветку, стебель и лист (цветок) и отдельно укрупненный лист или цветок того растения в разных поворотах (с лицевой и тыльной стороны, в профиль и т.д.). Рекомендуется также брать ветки не только с листьями, но и с цветами, плодами — ветку дуба с желудями, яблони с плодами, ветку с грушами и т.д. Лучше брать ветки с небольшим количеством плодов.



Рис. 57. Пример орнаментальной зарисовки растений

Контрольные вопросы

1. Какую роль играют зарисовки растений в работе художника прикладного искусства? 2. Как подготовить модель для рисунка? 3. В какой последовательности следует выполнять зарисовки растений и цветов?

Домашнее задание: зарисовка растений разных видов.

22. РИСУНОК БУКЕТА ЦВЕТОВ

После того как выполнена зарисовка отдельных растений и цветов различных пород и видов, выявили, какое значение имеют эти зарисовки для сбора материала, для последующей его деко-

ративной переработки (стабилизации и превращения в орнамент), можно приступить к изображению в рисунке букета цветов.

Для составления букета пригодны самые разные цветы: полевые, садовые, тепличные. Рисовать можно и комнатные цветы в горшках. Полезно составить букет из цветов одного вида с ветками, листьями и декоративными травами. Сейчас искусство составления букета достигло большого совершенства. Но это не означает, что в качестве модели надо использовать сложные цветочные композиции. Вначале лучше брать простые букеты, с ограниченным количеством цветов, веток и листьев.

Букет цветов в горшке или вазе ясной, простой формы расположите на фоне гладкой (без складок) светлой или нейтрального цвета драпировки так, чтобы середина букета приходилась на уровень глаз учащегося. После предварительного эскиза — наброска, в котором найдено наиболее выразительное композиционное решение, можно переходить на основной лист бумаги.

Компонуя букет цветов вместе с горшком или простой вазой, следует наметить на листе крайние точки изображаемого предмета и центр между растительностью (сгруппированной в общую форму) и размером вазы. После этой работы, цель которой — предельно обобщить изображаемую форму, намечают движение основных веток, венчающихся головками цветов.

Найдем большие пропорциональные соотношения вазы, например всего горлышка к тулову. Выделим несколько групп, на которые распадается сближенные между собой силуэт веток, листьев и цветов в силуэте всего букета. Ведя работу от общего к частному, постепенно уточним положение в пространстве и форму отдельных групп веток, листьев и цветов, а также форму вазы. Ни в коем случае не следует увлекаться прорисовкой отдельных цветков или листочков. Типичная ошибка неопытного рисовальщика заключается в том, что он спешит подробно прорисовать отдельный листок со всеми жилками, забывая о большой форме букета в целом, о том, что на первый взгляд случайно развернутые в стороны цветы подчинены замкнутому объему, занимаемому букетом (рис. 58).

Один из законов линейной и воздушной перспективы, основанный на физиологических законах зрения человека, учит: дальние предметы частично или полностью перекрываются ближними предметами; все ближние предметы благодаря контрастным светотеням кажутся объемными, все дальние (предметы, расположенные на дальних планах) из-за слабовыраженной светотени — плоскими. Следовательно, для передачи пространства ближние предметы надо изображать объемно, а дальние — плоско. Если не придерживаться этого правила, то все ветви с цветами будут восприниматься как бы выстроенными в один плоский, фронтальный ряд, а не расположенными в замкнутой, объемно-пространственной форме букета. В этом можно убедиться, если посмотреть на букет сверху, воспринимая его в плане.

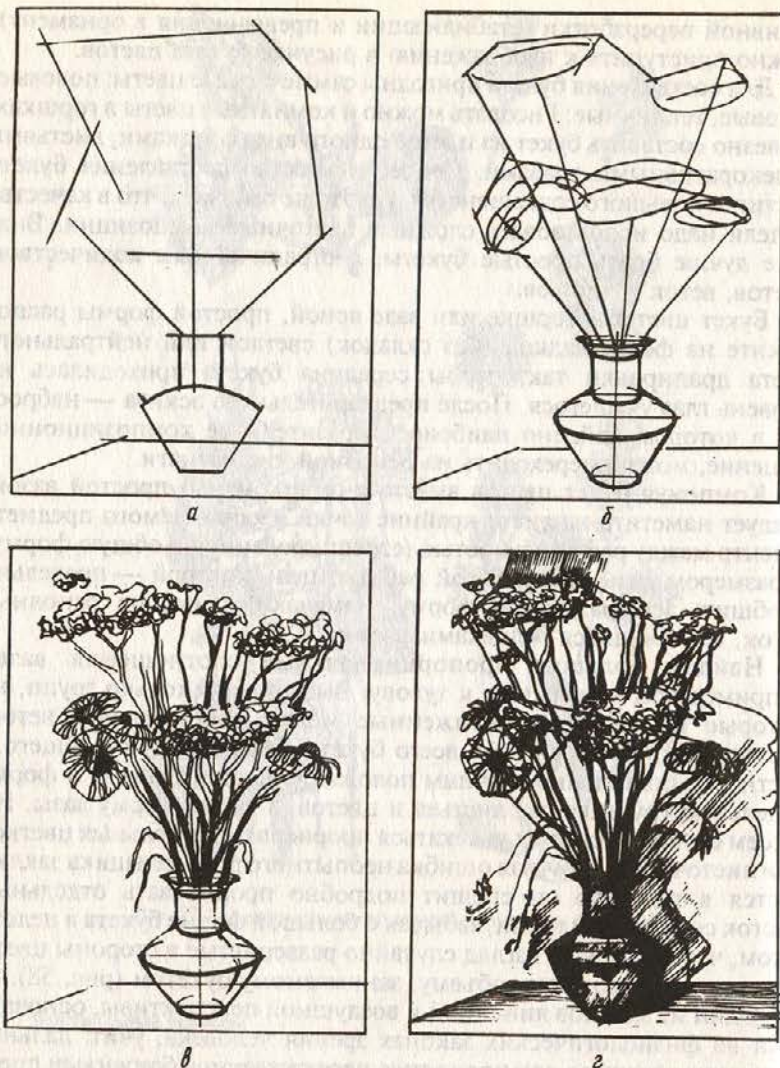


Рис. 58. Последовательность рисования букета цветов:
а — I этап, б — II этап, в — III этап, г — IV этап

Кроме того, чтобы грамотнее передать пространственное положение отдельных групп растений, следует учитывать и другой закон линейной и воздушной перспективы: все ближние предметы воспринимаются четко, а удаленные — менее четко. Значит, для передачи пространства надо контуры и форму ближних растений прорабатывать конкретнее, резче, а удаленных — мягче, обобщен-

нее. Соблюдая правила учебного рисунка и законов перспективы, выполняя изображение букета, учитывая анатомическое строение ветвей, листьев и цветов данного растения, можно добиться выразительного, естественного и красивого образа букета, радующего глаз и доставляющего эстетическое удовлетворение.

Контрольные вопросы

1. В чем особенность рисования букета цветов? 2. Как передать форму не отдельного цветка, а всего букета в целом? 3. Какие законы перспективы помогают нам в рисовании букета цветов?

Домашнее задание: нарисовать несложный букет цветов в горшке.

24. РИСУНОК ОВОЩЕЙ И ФРУКТОВ

Муляжи овощей и фруктов — наиболее распространенный элемент учебных натюрмортов. Преимущество хорошо изготовленных муляжей очевидно, так как они при бережном использовании практически не деформируются, не теряют цвета и материальности.

Рисование отдельных овощей и фруктов, а также образованных из них групп (два-три предмета) очень полезно, поскольку каждый из них имеет свою форму, размер, цвет и фактуру.

Приступая к выполнению задания, необходимо увидеть натуру целиком, почувствовать ее характерные особенности и прежде всего большую форму. Рисовальщик, недостаточно подготовленный к конструктивному анализу, воспринимает не основные признаки формы предмета (его объем и пропорции), положение его в пространстве, а пытается срисовать предмет по частям, начиная с второстепенных деталей. В таких случаях, как правило, не удастся собрать детали в единое целое.

Рисунок овощей и фруктов — прекрасное упражнение, помогающее научиться выражать объем интересных и разнообразных предметов и их тональное и материальное отличие. Вначале в качестве моделей лучше использовать достаточно крупные предметы с характерными признаками (репу, кабачки, баклажаны, огурцы, помидоры, свеклу, гранаты, дыни, яблоки, груши и т.д.). После того как появился опыт, можно приступить к рисованию и более сложных предметов, таких, как гроздь винограда, связки репчатого лука, чеснока и др.

Изображаемые предметы надо расположить на предметной плоскости, которая находится ниже горизонта, и хорошо осветить верхним боковым светом. Контрастный свет лучше выявит форму предметов.

В зависимости от задания — несколько одиночных предметов на одном листе или группа объединенных вместе предметов, разных по форме и размерам, подбирают формат листа бумаги и определяют

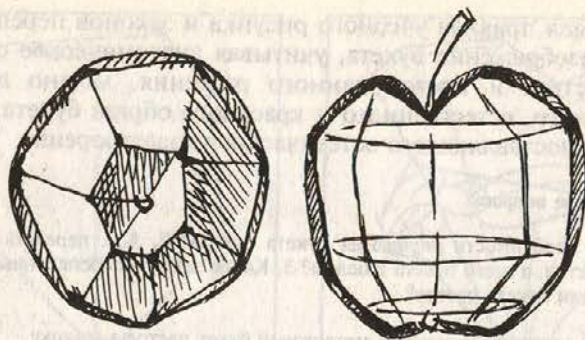


Рис. 59. Схема плоскостей, образующих объем яблока

его положение на мольберте (по горизонтали или по вертикали). Теперь надо композиционно разместить изображаемые предметы на основном листе бумаги. Легкими штрихами намечают композиционно и общую форму предметов (несколько предметов объединяют по крайним точкам в единую группу). Компоновка и последовательность работы обычные.

Сложные по форме предметы надо представить себе как простую геометрическую форму (например, тело груши состоит из шарообразной широкой, мясистой части и конусообразной, сужающейся). Такой подход, в основе которого лежит сознательное упрощение формы и подведение ее к простейшей геометрической, помогает увидеть большую форму в сложных предметах, однако он не должен приводить к схематизации натуры. Наша задача — при помощи линейно-конструктивного построения формы облегчить выражение объема светотенью, тоном и штрихом, добиваясь передачи материальности и фактуры предмета. Чтобы убедительно передать форму предмета, надо развить в себе умение разложить предмет на плоскости и уметь видеть эти плоскости даже на предметах округлой формы. Например, яблоко близко к шару, но не имеет абсолютно круглой формы. Идеально круглые предметы (шарикоподшипники, бильярдные шары) отличаются от живой и потому асимметричной формы, в данном случае яблока. На яблоке легче увидеть повороты поверхностей (или пересечение плоскостей): верхнюю, переднюю, боковые, нижнюю и др. (рис. 59). Необходимо приучить себя находить на округлой форме предметов пересекающиеся плоскости, образующие ее объем. В дальнейшем этот способ рисования поможет при изображении сложной формы головы и фигуры человека. Легче перейти от разобранной по плоскостям формы и потом округлить ее, чем придать вялой форме энергию. Пересечение плоскостей поможет верно определить границы света и тени, полутонов, найти место блика и рефлексов.

В рисунке овощей и фруктов следует строить не только собственные, но и падающие тени, которые помогут подчеркнуть положение предмета в пространстве.

В рисунке с натуры следует стремиться правильно построить и передать форму предмета, отработать технические приемы рисования, но все свое внимание направить на яркое, убедительное воспроизведение образа предмета, на отношение к нему.

Контрольные вопросы

1. С помощью каких приемов можно выразить объем, материальность и фактуру овощей и фруктов? 2. Что такое «обрубочный рисунок»?

Домашнее задание: нарисовать с натуры отдельные овощи и фрукты по стадиям (общая форма, конструкция, обрубка, светотень).

25. РИСУНОК НАТЮРМОРТА ИЗ ОВОЩЕЙ, ФРУКТОВ И ПРЕДМЕТОВ БЫТА

В подбор предметов для данной натурной постановки, помимо предметов, разнообразных по форме, размерам и тону, включает драпировку. Работа над этим заданием ведется так же, как и над натюрмортом из предметов быта.

Рисунок натюрморта имеет цель решать более сложные учебные задачи, чем изображение отдельных овощей и фруктов. Организуя пространственное положение группы предметов на горизонтальной (предметной) плоскости, надо особое внимание уделить расположению предметов по отношению к фону и друг к другу. Чтобы проверить правильность их положения в пространстве, полезно рассмотреть взаиморасположение предметов натюрморта сверху (в плане) и с боков (в профиль). Располагая предметы на плоскости, старайтесь, чтобы «отпечатки» нижних оснований предметов не налезали («не входили») одной формой на другую и не «врезались» в фон. Это поможет в дальнейшем, при тональном выявлении формы предметов, подчеркнуть разность планов. Предметы, лежащие на переднем плане, требуют более тщательной прорисовки, внимательного анализа формы; другие, находящиеся на дальнем плане, изображаются более обобщенно, без основательной проработки деталей.

Перед рисунком различных по характеру предметов (овощи, фрукты, предметы быта, драпировки) стоит задача изобразить конструкцию предметов, их пропорциональные соотношения, с учетом перспективных сокращений выразить форму в пространстве. Кроме того, в рисунке данного натюрморта необходимо передать не только объем предметов, но и их фактуру, тональные отношения и материальность, а это требует известного мастерства, дальнейшего развития технических навыков рисования.

Приступая к рисованию, мы, как всегда, членим процесс изображения на отдельные этапы. Такая последовательность работы знакома нам по рисованию предыдущих натюрмортов. Задача состоит в том, чтобы строго последовательно и качественно выпол-

нялись все уже известные нам стадии работы над натурной постановкой:

I этап. Предварительный анализ натюрморта. Эскиз-набросок на отдельном листе.

Компоновка натюрморта на основном листе бумаги. Поиски соотношения общих масс предметов натюрморта. Изучение характера предметов. Уточнение пропорциональных соотношений между частями отдельных предметов.

II этап. Линейно-конструктивное построение формы предметов с учетом перспективных сокращений (ракурсов). Светотень. Конкретизация формы. Разбор и прорисовка деталей.

III этап. Обобщение рисунка.

При рисовании натюрморта не только усложняются учебные задачи, но и развивается творческий подход, воспитывается художественный вкус. Подводя рисунок к завершающей стадии, нужно еще раз позаботиться о цельности выполненной работы, выразительности рисунка, соподчиненности деталей большой форме.

Необходимо помнить, что предметы, находящиеся в центре поля зрения, мы видим более четко и ясно, замечаем все подробности и детали. Предметы, не попадающие в центр поля зрения, воспринимаются менее четкими, и чем дальше они от зрительного центра, тем более обобщенными кажутся нам. Этот закон психологии зрительного восприятия следует учитывать в процессе выполнения учебных рисунков.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается смысл закона о цельности зрительного восприятия? 2. С помощью каких приемов выражают главное в натюрморте, как смягчить второстепенные детали?

Домашнее задание: сделать зарисовки отдельных складок драпировки, овощей и фруктов на фоне драпировки.

Глава III

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР

Изображение животных в живописи, графике, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве получило название анималистического жанра (от лат. animal — животное). Ярко и жизненно правдиво изображены по-своему стилизованные фигуры животных и птиц на предметах прикладного искусства, созданных древними мастерами, в том числе скифами, сарматами, саками и др. Так называемый «звериный стиль» в орнаменте утвердился в народном искусстве многих стран Европы, Африки, Океании, древней Америки. Изображения животных встречаются в античном искусстве и в средние века в Европе — это аллегорические и

фольклорные, гротесковые и сказочные образы зверей и птиц. Известны первые художники-анималисты в Китае (Хань Хуан, VIII в.), мастера эпохи Возрождения в Европе (Пизанелло, Дюрер и др.). Точным изображением животных прославились художники и скульпторы России (П.К. Клодт, Е.А. Лансере и др.). Творчество анималистов В.А. Ватагина, И.С. Ефимова, Е.И. Чарушина, И.Г. Фрих-Хара, А.М. Лаптева и других отмечено сочетанием познавательного восприятия животного мира с острой характеристикой и декоративной выразительностью образов (живопись, скульптура, графика, прикладное искусство, иллюстрации к научным и детским книгам).

Бесконечное разнообразие природных форм всегда служит источником идей, позволяет по-новому решать композиционные задачи в творчестве художников самого разного профиля. Рисовальщика привлекают как домашние животные и птицы, так и другие представители животного мира на воле и в зоопарке. Интерес к ним с юных лет прививает любовь к животному, обращает внимание на красоту зверей и птиц, на их материнскую заботу о потомстве, на привязанность, которой они отвечают на всякое доброе отношение, и воспитывает сочувствие к ним — считал известный художник-анималист В.А. Ватагин.

Изображение птиц и животных требует пристального изучения их внешнего облика, характера пластики и конструктивного строения формы тела.

26. РИСУНОК ПТИЦ

Птицы, как и все животные, населяющие нашу планету, прошли долгий путь развития. Родословная пернатых идет от древних рептилий — ящеров. В ходе эволюционного развития уже у «первоптицы» появились первые признаки современных птиц: передние конечности превратились в крылья, хвост покрылся оперением, исчезли зубы и появился клюв.

На рис. 60 показано типичное строение внешних форм современной птицы в профильном положении. Можно выделить на голове птицы клюв (надклювье 1 и подклювье 2), щеку 3, глаз 4, ухо 5, затылок 6; на туловище — характерную линию плеча 7, спины 8, переходящей в хвост 9 (рулевое оперение), крыло с кроющими перьями 10, 17 и длинными маховыми перьями 10. Конечность имеет интерторзальный сустав и цевку 12; на лапе пальцы с когтями 13, 14, 15, 16.

Во время полета тело птицы приобретает веретенообразную обтекаемую форму. Природа изменила форму крыльев и хвостов, приспособив их к характеру полета. Длинные могучие крылья обеспечивают плавный полет в открытых пространствах орлу, грифу, сычу. Короткие широкие крылья и длинный хвост сороки и

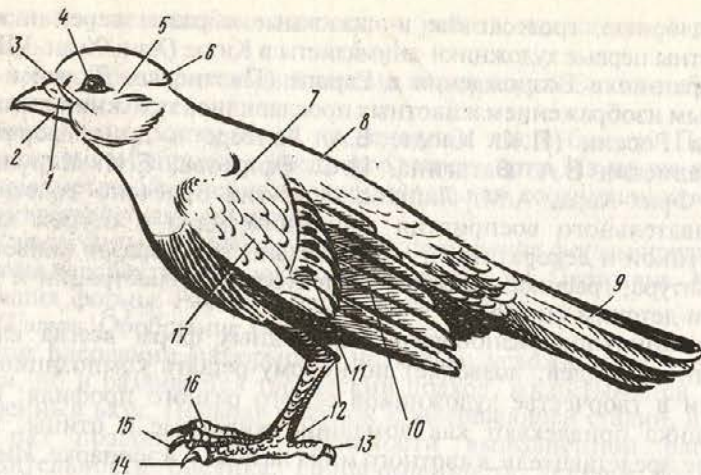


Рис. 60. Типичное строение внешних форм птиц в профиль:

1—надклювье, 2—подклювье, 3—щека, 4—глаз, 5—ухо, 6—затылок, 7—линия плеча, 8—линия спины, 9—хвост (рулевое оперение), 10—крыло (маховые перья), 11, 17—крыло (кроющие перья), 12—сустав лапы, 13—16—пальцы с когтями

кукушки удобны для маневрирующего полета в лесных условиях. Длинные узкие серповидной формы крылья и длинные раздвоенные хвосты ласточек и стрижей позволяют им быстро скользить в полете.

Отличаются птицы и по форме клюва: у хищных птиц клюв сильно изогнут, покрыт толстым роговым чехлом, у зерноядных — конической формы, у птиц, ловящих насекомых на лету, по углам рта с боков клюва имеются волоски для увеличения «воронки» рта, чтобы легче было поймать жертву. Так как у многих птиц линия рта заходит за линию глаз, создается обманчивое впечатление, что они всегда улыбаются.

Представление о происхождении и развитии птиц, как и всех животных, об анатомическом строении и образе жизни поможет наблюдательному рисовальщику найти их индивидуальные особенности.

Зарисовки лучше начать с неподвижной натуры — чучел птиц. Это усложняет учебную задачу, но делает ее более интересной и позволяет ближе подойти к изучению живых форм. Полезно вначале сделать несколько ознакомительных зарисовок или набросков с чучела большой птицы, а затем выполнить рисунок в разных положениях.

В процессе работы над изображением птиц ставятся определенные учебные задачи. Выполняя короткий рисунок с натуры, не следует стремиться к тонально-законченной работе. Решив композицию, нужно наметить на листе движение и пропорции основных масс тела, т.е. передать общий абрис, не вдаваясь в изображение

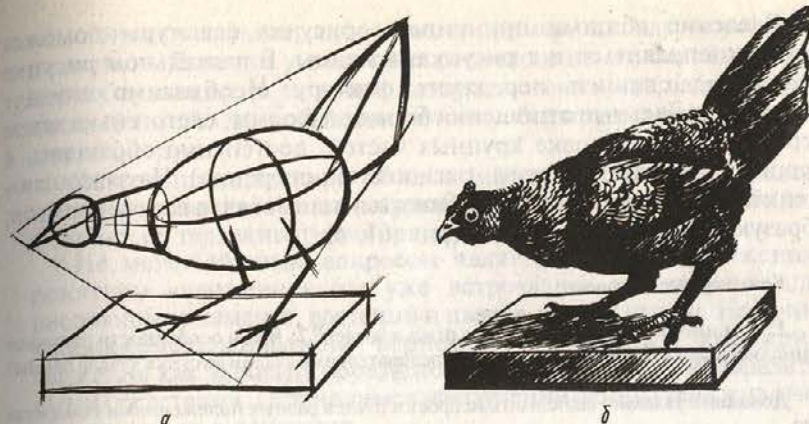


Рис. 61. Принцип рисования чучела птицы:

а — I этап, б — II этап

деталей. Этой цели более всего соответствует линейно-конструктивная манера рисунка.

Рассматривая формы тела птиц — туловища, крыльев, хвоста, конечностей, головы и шеи, мы убеждаемся, что в основе их лежат простейшие геометрические фигуры (окружность, овал и т.д.), которыми можно обобщить сложную форму.

Прежде чем приступить к анализу конструктивного строения формы, основанной на скелете птицы, необходимо определить движение общего силуэта чучела. Так, в детальном рисунке, расположив композиционно изображение на листе и определив отношения больших масс и характер их формы: отношения размеров туловища к голове, крыльев к хвосту, туловища к конечностям, надо проследить их положение в пространстве. Чтобы правильно передать движение, рисующий мысленно проводит вспомогательные линии-оси вдоль большой формы натуры и намечает на рисунке угол наклона общего силуэта птицы и ее частей. Такой подход поможет выделить в сложной форме натуры главное — движение и основные пропорции (рис. 61, а).

После предварительной работы можно уточнить характерные особенности птицы и конкретизировать местоположение крупных деталей — лап, крыльев, хвоста, клюва, глаз и т.д. — на основе анатомического строения (позвоночного столба, грудной клетки, черепа, конечностей). Поэтому полезно рядом с чучелом птицы поставить ее скелет. Поскольку в большинстве случаев такой возможности нет, прибегают к учебным таблицам и схемам сравнительной анатомии. Полезно также в процессе рисования с натуры знакомиться с анималистическими рисунками, выполненными известными мастерами изобразительного искусства — живописцами, графиками, скульпторами.

Владение общими принципами рисунка с натуры поможет успешно справиться и с рисунками птицы. В длительном рисунке не следует спешить передавать фактуру. Необходимо вначале наметить тональные отношения большой формы, светотень, а затем перейти к моделировке крупных частей, постепенно обращаясь к прорисовке деталей (клюва, глаз, когтей, оперения). На завершающей стадии рисунка следует добиваться взаимосвязи всех элементов, образующих большую форму (рис. 61, б).

Контрольные вопросы

1. Чем интересен художнику мир птиц и зверей? 2. В чем особенности рисунков анималистического жанра? 3. Какие последовательные стадии рисунка чучела птицы?

Домашнее задание: выполнить наброски птиц в разных положениях и поворотах тела.

27. РИСУНОК ЖИВОТНЫХ

Приступая к рисунку животных, необходимо предварительно познакомиться с их анатомическим строением, пропорциями и движением, влияющими на характер формы.

Чтобы правильно изобразить животное, надо прежде всего изучить строение его скелета, определяющее конструкцию всей формы: изгиб позвоночника, положение грудной клетки и таза, место прикрепления передних и задних конечностей, очертание черепа. Знакомясь со сравнительной анатомией позвоночных, на которой наглядно видны отличительные особенности структуры скелета, следует обратить внимание на большое сходство конструкции человека и четвероногих. Сравнение не только скелета, но и мышц указывает на большое единство в структуре и значительное конструктивное родство позвоночных.

Сравнивая отдельные части животных с подобными частями тела человека, необходимо обращать внимание на сходство и различие, особенности их строения и пропорций. Например, изучая пластику головы, следует сравнивать форму черепа человека и животных: соотношение лицевого и мозгового отделов черепа, форму верхней и нижней челюстей, глазничных впадин и т.д. Поскольку голова животного имеет меньшую, чем у человека, мозговую часть и удлиненную лицевую (челюсти и носовые кости), этот факт не может не оказать воздействия на своеобразный характер пластической формы головы животного в целом и ее отдельные детали — рот, нос, глаза, скулы и т.д.

Среди других отличий, определяющих пластику разных частей тела, нужно обратить внимание на особенности строения, расположение и пропорции конечностей. Так, стоящий человек опирается на стопу. В ее рессорном строении важную роль играет пяточная кость. Животные и птицы опираются на кости пястья и плюсны

или кончики пальцев, либо, как, например, лошадь, корова и др., на копыта. Лопатки у животных расположены на боковых поверхностях туловища, в то время как у человека — на задней поверхности (спине), что обеспечивает ему большую возможность для движения рук.

Четкое представление об анатомическом строении скелета и мышц даст понимание конструкции формы, поможет разбираться в характере тела животного при рисовании с натуры.

Не менее важным вопросом является передача движения. С понятием «движение» мы уже встречались, когда речь шла о рисовании орнамента, растений и цветов, чучела птицы. На примере изображения животного вернемся к основным положениям движения как элемента образного выражения натуры изобразительными средствами. Остановимся на изучении формы тела животного, находящегося в движении.

Движения животных можно разделить на три основные группы: движение на одном месте, когда животное опускается на землю, ложится, встает, приседает, поднимается на дыбы, лягается, поднимает и опускает голову, поворачивает туловище в сторону; сгибание, разгибание, вращение вокруг оси, отведение или прижимание к туловищу конечностей; виды поступательных движений: шаг, рысь, галоп, карьер, прыжки.

Один из законов поступательного движения — изменение центра тяжести. Получив толчок от задних конечностей и сместив центр тяжести, тело животного устремляется вперед, переносит центр тяжести на передние конечности и плечевой пояс. В следующей фазе движения задние конечности вновь дадут толчок, и так до тех пор, пока бежит или скачет животное. Центр тяжести в разных условиях (подъем, спуск) то и дело переносится с одной точки в другую. При этом колебания тела (в стороны и вертикальные) придают движениям зверей особую пластичность, мягкость и красоту. Человек успеет заметить начальные и конечные фазы движения, и этого достаточно, чтобы передать в рисунке общее впечатление от бегущего животного.

Гибкое строение позвоночника, соединение костей суставами обуславливают максимальную подвижность частей тела животного и представляют интерес для рисовальщика, так как оказывают сильное влияние на характеристику движения и пластическую форму изображаемого животного.

Изображая животных в движении, обратите внимание на следующие характерные особенности их анатомического строения, отличающие животное от человека:

тазовый пояс как главный пункт приложения сил лишен самостоятельных движений. Он неподвижен по отношению к телу животного, следовательно, является как бы «точкой отсчета» при определении общего движения;

подвижность позвоночника увеличивается от крестца к голове и хвосту;

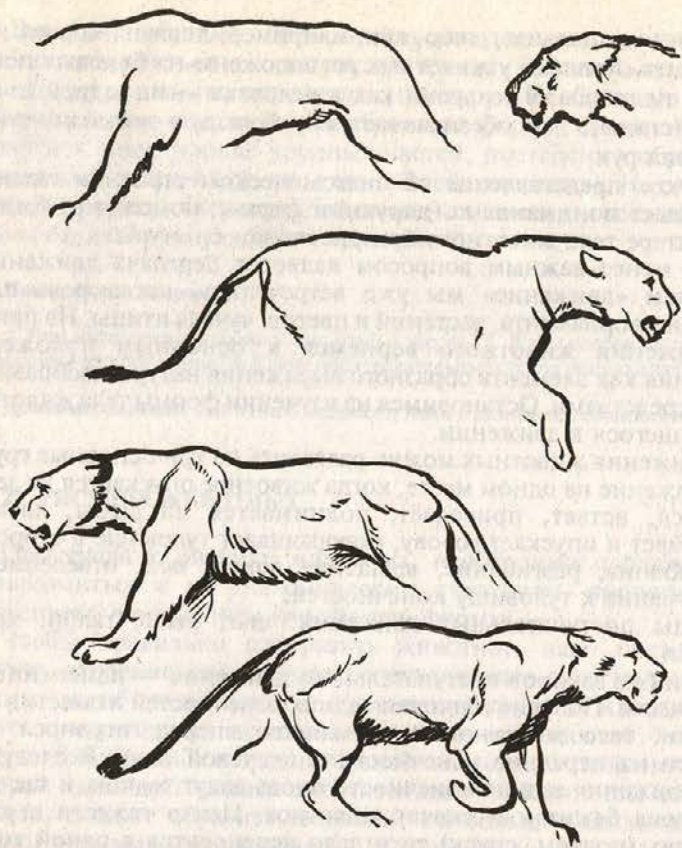


Рис. 62. А. Лаптев. «Набросок львицы»

позвоночник подвижен в шейной, поясничной и хвостовой областях. В районе грудной клетки и особенно таза движения нет. При разгибании шея с головой и таз с хвостом поднимаются вверх, а поясница опускается. Во время сгибания происходит обратное действие, при котором образуется выпуклость спины, а шея с головой опускаются;

у большинства животных самое сложное, свободное и разнообразное движение наблюдается в области шеи и головы.

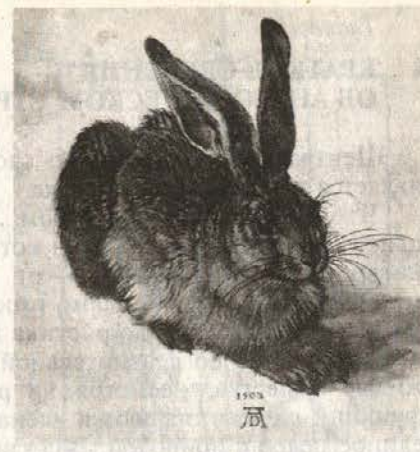
Очень полезны наброски и зарисовки домашних животных с натуры и в зоопарке. Для начала лучше избрать в качестве натуры животных в состоянии покоя или их малоподвижные позы. В дальнейшем, с появлением некоторого опыта, можно перейти к зарисовкам активно движущихся моделей. При этом следует придерживаться определенной последовательности в работе. Заранее продумав композицию, рекомендуется начать рисовать на одном листе одно и то же животное в разных позах и поворотах (с разных

сторон), стараясь уловить характерные особенности его силуэта, пропорции и движение. Если животное изменило позу, а вы не успели его зарисовать, оставьте набросок недорисованным и приступайте к новому. Таким образом, на листе появится несколько незаконченных рисунков, которые можно будет продолжить, как только движение животного повторится. Находящееся в пределах ограниченного пространства животное часто повторяет одни и те же позы. Проявив некоторое терпение, рисовальщик получает возможность вернуться к ранее начатому наброску и довести его до определенной степени завершенности (рис. 62).

Лучше всего использовать для этой цели линейную манеру рисунка и минимальные тональные пятна. Иная задача возникает перед рисовальщиком в работе над длительным рисунком, где в качестве модели используется чучело животного. В этом случае требуется не ограничиваться легким наброском, а получить более полный образ животного, передать, помимо построения большой формы в движении, ее детали, светотенью и штрихом вылепить объем и выразить окраску и фактуру шерсти.

Общий принцип построения рисунка по стадиям аналогичен рисованию чучела птицы. Применяя принцип обобщения формы — приведение сложной формы к простейшим геометрическим телам (см. рис. 61, а), используя характерные конструктивные узлы и направление линий осей и сечений, мы организуем основной объем формы животного с дальнейшим разбором и проработкой деталей и лепки формы тоном.

Не увлекайтесь деталями в течение всего процесса рисования, не упускайте из поля зрения весь объект изображения, даже работая над его фрагментом. Наглядное представление о мастерстве анималистического изображения дает рисунок «Заяц» выдающегося художника эпохи Возрождения А. Дюрера (ил. 1).



Ил. 1. А. Дюрер. «Заяц»

Контрольные вопросы

1. Что общего в анатомическом строении человека и животного? 2. Как понимать движение тела, находящегося в состоянии покоя? 3. Как с помощью осей и сечений найти направление движения животного в целом и отдельных частей?

Домашнее задание: выполнить наброски и зарисовки животных.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АНАТОМИЧЕСКОМ СТРОЕНИИ ЧЕЛОВЕКА

Центральным и наиболее сложным видом учебного рисунка является изображение человека.

Чтобы овладеть рисунком человека, потребуется пройти длительный этап обучения, в который входит освоение знаний и навыков в изображении — от зарисовок элементарных геометрических объемных форм, гипсовых слепков орнаментов, предметов быта, растений до рисунка птиц и животных.

Знакомство со сравнительной анатомией показывает, что все живые существа, несмотря на разнообразие строения, форм и функций их тела, являются членами общей семьи, составляющей единое целое с природой. В связи с этим человек, внешняя среда обитания которого воздействует на организм в течение длительного периода его развития и становления, вызывая изменчивость форм, строения и функций организма, должен рассматриваться во взаимосвязи с природой, с условиями своего существования. Для человека и во имя человека создаются все материальные и культурные ценности, весь вещественный мир, все произведения искусства, в том числе и декоративно-прикладные. Поэтому изображению человека, строению его тела уделяется в образовании художника-исполнителя особое место. Знание закономерностей конструктивного построения, изменения характера формы в процессе движения, в перспективе, в светотени и умелое использование технических изобразительных средств облегчают и ускоряют процесс познания и создания точного, правдивого рисунка всей фигуры человека и отдельных частей тела.

Принципы реалистического рисунка требуют ознакомления с основами пластической анатомии человека (иначе называемой анатомией для художников). Это поможет избежать поверхностного, механического копирования его форм и добиться грамотного изображения, опирающегося на знание закономерностей внутренней структуры.

Замечательные произведения, которые создавали великие мастера прошлого, говорят о том внимании, которое они уделяли изучению пластической анатомии. Особенно большой вклад в становление и развитие пластической анатомии как науки принадлежит итальянским художникам эпохи Возрождения, среди которых подлинным творцом был Леонардо да Винчи.

Великие мастера прошлого разработали основные правила изображения тела человека. Впоследствии художники разных эпох, стран и народов внесли свой вклад в познание законов красоты и гармонии, овладение принципами строения пропорций и движения, соответствующих их представлениям о пластике.

На начальном этапе обучения следует познакомиться с системой

осей и плоскостей — прямоугольных координат тела человека в вертикальном положении, дающих три основные оси и проведенных через них плоскости, на которые проектируются изображения стоящей фигуры (рис. 63).

Наблюдая скелет и мускулатуру фигуры в исходном положении, легко заметить естественное деление, членение ее на основные элементы: самую массивную — туловище (состоящее из тазовой, поясничной и грудной частей); голову с шеей; верхнюю и нижнюю пару конечностей. В данном случае кости скелета (всего их 206) расположены симметрично относительно вертикальной плоскости, проходящей через середину тела. Почти все кости парные. Исключением являются позвоночник, грудина и нижняя челюсть.

Сочленение костей скелета осуществляется суставами. Кроме того, отдельные кости соединены между собой посредством соединительной ткани (в суставах ног и рук), хрящей (в позвонках, ребрах и грудице) или швов, истинных и ложных (кости черепа). Система костей, мышц и сухожилий образует сложный подвижный комплекс, управляемый нервной системой.

Слово «мышца» происходит от латинского «мускулус» — мышонок. Двуглавая мышца, сокращаясь, напоминает форму бегущей под кожей мышши. Подобно мышши, мышца имеет головку, брюшко и хвостик.

Мышцы могут находиться в трех состояниях: сокращенном, растянутом и расслабленном. Каждая отдельная мышца как бы одета в футляр, отделяющий ее от соседних мышц и кожи, — фасции (сухожильные пластинки).

Сокращаясь, мышцы, которые одним концом прикрепляются к одним костям (или костным образованиям), а противоположным концом к другим, приводят в действие кости по принципу рычагов: мышца — прилагаемая сила, передвигаемая кость с мягкими тка-

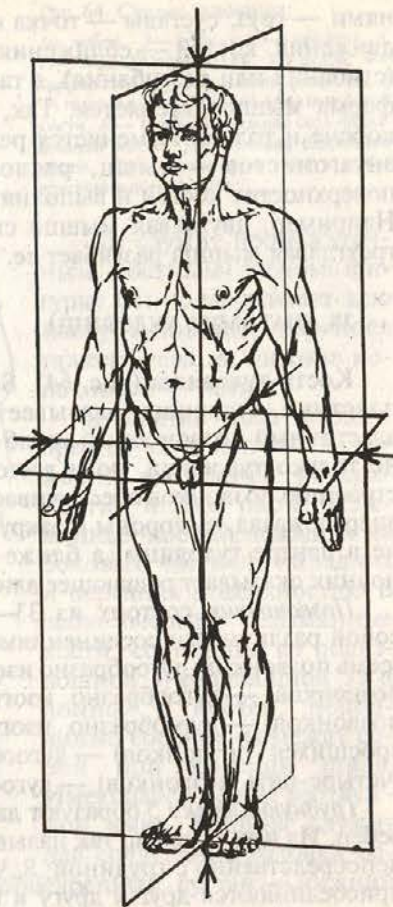


Рис. 63. Принцип изучения пластики фигуры человека по основным осям и плоскостям системы прямоугольных координат

нями — груз, суставы — точка опоры. В зависимости от характера движения костей — сближения их друг с другом или удаления (сгибания или разгибания), а также от вращения костей в суставах форма мышц изменяется. Так, сокращенные мышцы становятся короче и толще. Изменяется рельеф мышц, выполняющих работу антагонистов — мышц, расположенных на противоположных поверхностях костей и выполняющих противоположные функции. Например, двуглавая мышца сгибает руку в локтевом суставе, а трехглавая мышца разгибает ее.

28. АНАТОМИЯ ТУЛОВИЩА

Кости туловища (рис. 64). Большое влияние на формирование пластики туловища оказывает устойчивый и в то же время эластичный позвоночный столб (позвоночник). Он служит опорой не только туловища, но и всего тела и благодаря определенному строению позвонков обеспечивает подвижность туловища: наклоны вперед, назад, в стороны и закручивающее движение. Располагаясь не в центре туловища, а ближе у его задней поверхности, позвоночник оказывает решающее влияние на формирование спины.

Позвоночник состоит из 33—34 позвонков, связанных между собой различными соединениями, и делится на отделы: шейный 7 (семь позвонков) дугообразно изогнут вперед; грудной 12 (двенадцать позвонков) — дугообразно изогнут назад; поясничный 14 (пять позвонков) — дугообразно изогнут вперед; крестцовый 3 (пять сросшихся позвонков) — дугообразно изогнут назад; копчик 2 (четыре-пять позвонков) — дугообразно изогнут вперед.

Грудную клетку 5 образуют двенадцать пар изогнутых костей — ребер. Из них семь пар так называемых истинных ребер соединены непосредственно с грудиной; 8, 9 и 10-я пары при помощи хрящей присоединяются друг к другу и к хрящу 7-й пары ребер и потому носят название ложных. Последняя пара ребер задним концом прикрепляется к позвонкам, а передним — к мягким тканям. Участвуют в образовании грудной клетки также двенадцать грудных позвонков и грудина.

Грудина 8 — непарная плоская кость, лежащая посередине передней стенки грудной клетки, состоящая из рукоятки, тела и мечевидного отростка. На рукоятке грудины различают три вырезки: центральную верхнюю, так называемую яремную ямку 6 (которая служит опорной точкой при построении плечевого пояса), и парные боковые — для сочленения с ключицами — ключичные вырезки.

Верхний, или плечевой, пояс образован парой длинных, изогнутых костей — ключиц, которые лежат на передней поверхности и прикрепляются внутренним концом при помощи сустава к грудины и наружным концом к паре плоских треугольных костей — лопаток. Лопатки неподвижно прикрепляются к наружному концу ключицы и находятся на задней поверхности грудной клетки.

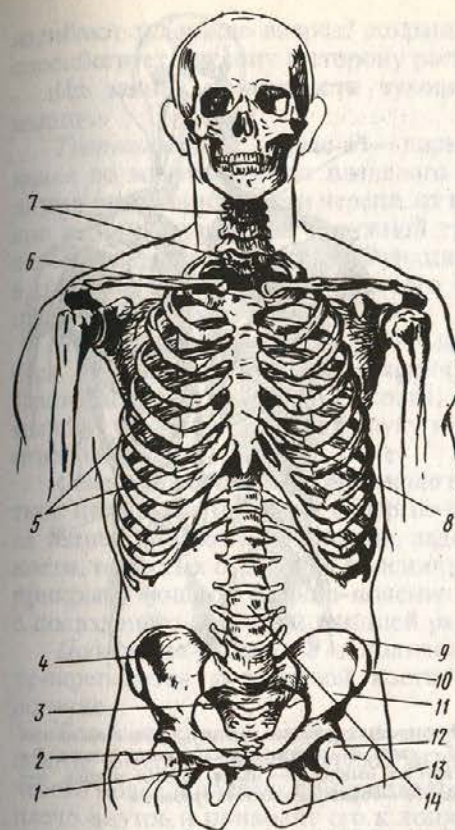


Рис. 64. Скелет туловища:

1—лобок, 2—копчик, 3—крестец, 4—подвздошная кость, 5—ребра, 6—яремная ямка, 7—шейные позвонки, 8—грудина, 9—гребень подвздошной кости, 10—передняя верхняя ость подвздошной кости, 12—головка бедренной кости, 13—седалищная кость, 14—поясничные позвонки

Таз служит промежуточным костным звеном фигуры. Он поддерживает всю массу туловища, переносит тяжесть тела на нижние конечности — ноги.

В состав таза входят: крестец 3 и копчик 2, лежащие на задней поверхности, и две пары безымянных костей, лежащих на боковых, частично на задних и передних поверхностях. В свою очередь, безымянные кости, состоящие из подвздошной 4, седалищной 13 и лонной 1 костей, неподвижно соединены между собой при помощи швов. Имеющаяся на дне вертлужной ямки впадина служит для сочленения головки бе-

дерной кости с тазом, образуя тазобедренный сустав — нижний пояс.

Верхний край подвздошной кости — подвздошный гребень 9 спереди заканчивается выступом 10, называемым передней верхней подвздошной остью.

Мышцы туловища. К мышцам туловища относятся мышцы груди, живота и спины (рис. 65).

На передней поверхности грудной клетки расположены следующие мышцы.

Большая грудная мышца 1 — парная мышца, состоящая из трех частей: ключичной, грудной и брюшной. Ключичные волокна направлены вниз, грудинные идут параллельно ребрам, брюшные — вверх. Соединяясь вместе, они прикрепляются к гребню большого бугорка плечевой кости. Функция: приводить руку к туловищу и поворачивать ее внутрь.

Передняя зубчатая мышца 2 расположена на грудной клетке, на ее боковой, задней и передней поверхностях. Начинается от семи

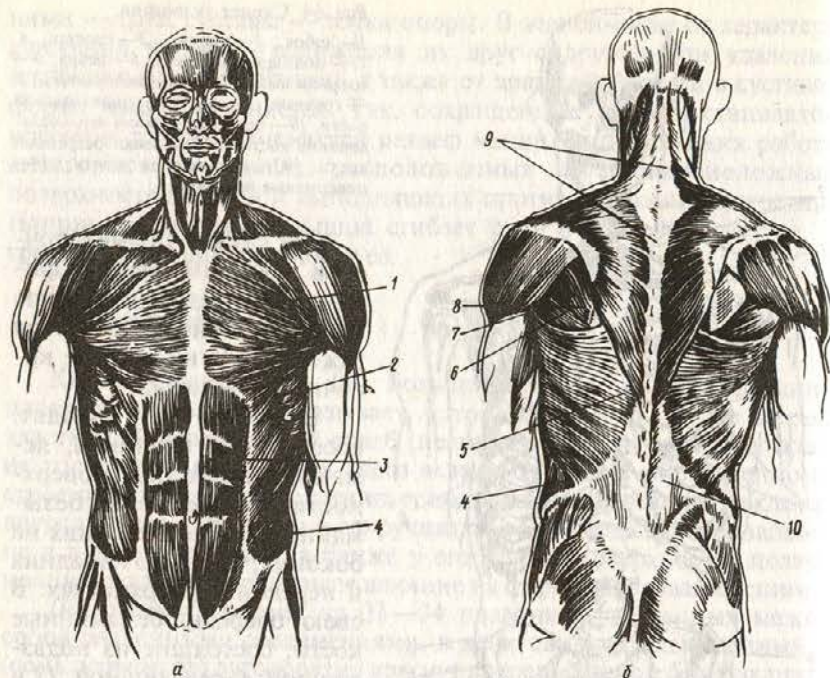


Рис. 65. Мышцы туловища:

а — спереди: 1 — большая грудная мышца, 2 — передняя зубчатая мышца, 3 — прямая мышца живота, 4 — наружная косая мышца живота; *б* — сзади: 4 — наружная косая мышца живота, 5 — широчайшая мышца спины, 6 — большая круглая мышца, 7 — малая круглая мышца, 8 — подостная мышца, 9 — трапецевидная мышца, 10 — общий разгибатель туловища

верхних ребер и прикрепляется к позвоночному краю лопатки. Частично прикрыта лежащими выше пучками большой грудной мышцы и широчайшей мышцей спины. Функция: тянет лопатку вперед и вниз.

Прямая мышца живота 3 находится на передней поверхности туловища и располагается парными прерывистыми пучками по обе стороны от белой линии живота, проходящей по середине туловища. Начинается от нижних ребер и мечевидного отростка грудины, образующих надчревный угол, и прикрепляется к лонной кости. Функция: сгибает туловище вперед.

Наружная косая мышца живота 4 состоит из двух частей — на боковой и передней поверхностях туловища. Верхняя часть мышцы берет начало от восьми нижних ребер и, продолжаясь вниз, прикрепляется к паховой связке, идущей от передней верхней ости к лонному сращению. Между верхней частью мышцы, прилегающей к грудной клетке, и нижней, относящейся к тазу, существует прогиб, образующий линию талии. Нижняя часть наружной косой мышцы живота у атлетов нависает над подвздошными гребнями таза. Функция: сокращаясь одновременно, обе наружные мышцы живота

нагибают туловище вперед; сокращаясь с одной стороны, мышца способствует наклону в сторону расположения мышцы.

На задней поверхности туловища расположены следующие мышцы.

Трапецевидная мышца 9 — парная плоская мышца, определяющая во многом силуэт плечевого пояса. Начинается от выйной линии затылочной кости черепа, от всех шейных и грудных позвонков и прикрепляется к наружной трети ключицы, ее остистому и акромиальному отросткам. Функция: сближает лопатки, участвует в подъеме и опускании плечевого пояса, опускает лопатку и запрокидывает голову.

Широчайшая мышца спины 5 — парная плоская мышца. Начинается от нижних грудных, поясничных и крестцовых позвонков. Прикрепляется к плечевой кости, перекрывая большую круглую мышцу. Функция: приводит руку к туловищу, вращает ее внутрь и отводит назад.

Общий разгибатель 10 туловища проходит вдоль остистых отростков позвонков и углами ребер по всей длине спины. Начинается от задней поверхности крестца, задней части гребня подвздошной кости, остистых отростков поясничных позвонков. Начало мышцы прикрыто мощной спинно-поясничной фасцией. Функция: вместе с подвздошно-реберной мышцей разгибает позвоночник.

Подостная мышца 8 заполняет подостную ямку лопатки и прикрепляется к плечевой кости. Функция: приводит плечо к лопатке.

Большая круглая мышца 6 — прикрыта широчайшей мышцей спины. Вместе с *малой круглой мышцей* начинается от костей плечевого пояса и плеча и прикрепляется к лопатке. Функция: вращает плечо внутрь и приводит его к лопатке.

29. АНАТОМИЯ НИЖНЕЙ КОНЕЧНОСТИ

Кости ноги. Скелет нижней конечности состоит из бедра, голени и стопы (рис. 66, *а*, *б*).

Бедренная кость 7 — самая длинная кость скелета. Имеет тело и два расширяющихся конца. Верхний конец, находящийся под углом к вертикальной оси тела бедра, имеет шейку, завершающуюся головкой 9 сферической формы, которая входит в вертлужную ямку безымянной кости, образуя тазобедренный сустав. За шейкой бедра сзади и сбоку находятся большой вертел 8 и бугры, к которым прикрепляются мышцы таза — большой и малый бугор.

Нижний конец бедра образует два мышелка, внутренний 15 и наружный 18, и суставные поверхности для сочленения с большеберцовой костью, образуя коленный сустав. На передней нижней части бедра имеется межмышелковая выемка для надколенника 6, иначе называемого коленной чашечкой.

Бедренная кость по отношению к вертикальной оси несколько выгнута вперед.

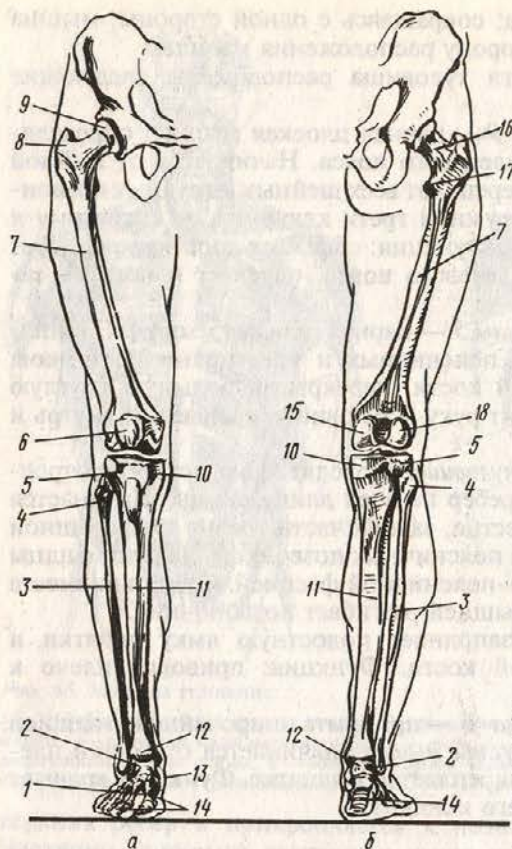


Рис. 66. Скелет нижней конечности:

а — спереди: 1—кости плюсны, 2—наружная лодыжка, 3—малая берцовая кость, 4—головка малой берцовой кости, 5—наружный мыщелок большой берцовой кости, 6—коленная чашечка, 7—бедренная кость, 8—большой вертел бедра, 9—головка бедренной кости, 10—внутренний мыщелок большой берцовой кости, 11—большеберцовая кость, 12—внутренняя лодыжка большеберцовой кости, 13—предплюсна, 14—фаланги пальцев; *б — сзади:* 2—наружная лодыжка, 3—малая берцовая кость, 4—головка малой берцовой кости, 5—наружный мыщелок большой берцовой кости, 7—бедренная кость, 10—внутренний мыщелок большой берцовой кости, 11—большеберцовая кость, 12—внутренняя лодыжка большеберцовой кости, 14—пяточная кость, 15—внутренний мыщелок бедра, 16—шейка бедра, 17—малый вертел бедра, 18—наружный мыщелок бедра

Голень состоит из двух лежащих рядом костей одинаковой длины: большеберцовой и малоберцовой.

Большеберцовая кость 11 расширяется кверху и образует два мыщелка: внутренний 10 и наружный 5, а также суставные площадки для сочленения с бедром. Большеберцовая кость массивнее малоберцовой, так как принимает на себя в основном тяжесть тела. В сечении большеберцовая кость имеет треугольную форму. Гребень большеберцовой кости, идущий по передней поверхности кости сверху вниз, несколько изогнут наружу. Нижний конец переходит в выступ 12, называемый внутренней лодыжкой.

Малоберцовая кость 3 — длинная, тонкая, лежит с наружной стороны большеберцовой кости и сочленяется с ней вверху и внизу. Сочленения малоподвижны. Верхний конец заканчивается головкой, а нижний конец образует наружную лодыжку 2, которая находится ниже внутренней лодыжки. Нижняя часть костей голени участвуют в образовании голеностопного сустава.

Скелет стопы состоит из предплюсны, плюсны и фаланг пальцев.

Предплюсна 13 состоит из таранной, пяточной, ладьевидной,

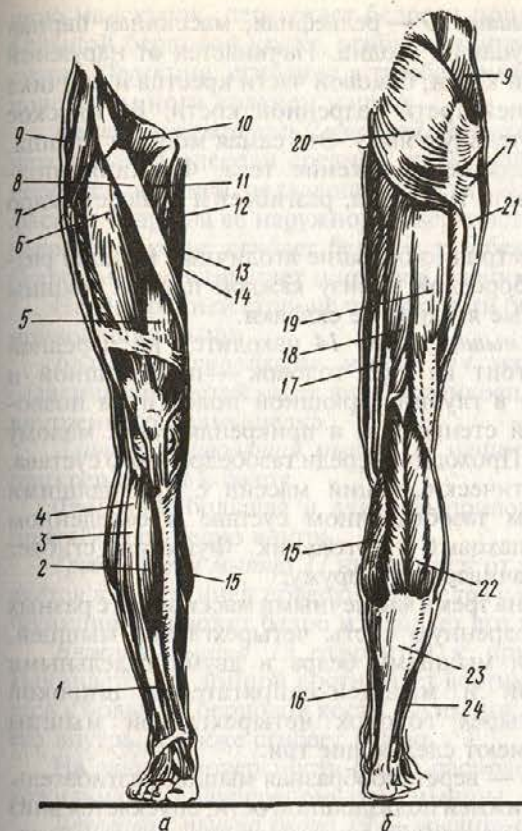


Рис. 67. Мышцы таза и нижней конечности:

а — спереди: 1—длинный разгибатель большого пальца, 2—передняя большеберцовая мышца, 3—длинный разгибатель пальцев, 4—длинная малоберцовая мышца, 5—внутренняя широкая мышца бедра, 6—прямая мышца бедра, 7—мышца-напрягатель широкой фасции бедра, 8—портняжная мышца, 9—средняя ягодичная мышца, 10—подвздошно-поясничная мышца, 11—гребешковая мышца, 12—длинная приводящая мышца бедра, 13—нежная мышца, 14—большая приводящая мышца бедра, 15—икроножная мышца, 16—сзади: 7—мышца-напрягатель широкой фасции бедра, 9—средняя ягодичная мышца, 15—икроножная мышца, 16—ахиллово сухожилие, 17—полуперепончатая мышца, 18—полусухожильная мышца, 19—двуглавая мышца бедра, 20—большая ягодичная мышца, 21—наружная широкая мышца бедра, 22—трехглавая мышца голени, 23—камбаловидная мышца, 24—короткая малоберцовая мышца

трех клиновидных и кубовидной костей. Таранная кость лежит на пяточной кости и образует голеностопный сустав. Плюсна 1 состоит из пяти коротких костей, лежащих в один ряд.

Фаланги пальцев 14 (всего их четырнадцать) (рис. 66, а) — на большом пальце две, на остальных пальцах по три фаланги.

Рассматривая стопу в профиль, можно заметить ее сводчатое строение, позволяющее выполнять стопе рессорную функцию, пружинить при ходьбе, беге и прыжках, т.е. быть амортизатором.

Мышцы таза и нижней конечности (рис. 67). На задней поверхности таза лежат средняя и большая парные ягодичные мышцы, связывающие его с бедром.

Средняя ягодичная мышца 9 — рельефная, массивная, лежит на задней и боковой поверхности таза. Начинается на наружной поверхности подвздошной кости и прикрепляется к большому вертелу. Функция: отводит бедро и вращает его внутрь. Позволяет удерживать таз, а вместе с ним и всю верхнюю часть тела на опорной ноге при ходьбе, беге и прыжках.

Большая ягодичная мышца 20 — рельефная, массивная парная мышца, образующая полушария ягодич. Начинается от наружной поверхности подвздошной кости, боковой части крестца и копчика и прикрепляется к верхней трети бедренной кости. Ее плоское сухожилие образует завертельную ямку. Это самая мощная мышца, обеспечивающая вертикальное положение тела. Функция: поддерживает равновесие таза и туловища, разгибает и вращает бедро наружу.

Расположенные симметрично большие ягодичные мышцы разделены межъягодичной бороздой. Снизу каждой парной мышцы образуются горизонтальные ягодичные складки.

Большая приводящая мышца бедра 14 находится на передней поверхности таза и состоит из двух головок — подвздошной и поясничной. Начинается в глубине брюшной полости на позвоночнике и на внутренней стенке таза и прикрепляется к малому вертелу бедренной кости. Проходит впереди тазобедренного сустава. На бедре образует пластически общий массив с приводящими мышцами. При согнутом тазобедренном суставе и отведенном наружу бедре образует паховый треугольник. Функция: сгибает бедро и несколько поворачивает его наружу.

Форма бедра образована тремя мышечными массивами, с разных сторон окружающими бедренную кость: четырехглавой мышцей, приводящими и задними мышцами бедра и двумя отдельными мышцами — портняжной и мышцей-напрягателем широкой фасции бедра. Из четырех головок четырехглавой мышцы пластическое значение имеют следующие три.

Прямая мышца бедра 6 — веретенообразная мышца-разгибатель. Начинается от передней нижней подвздошной ости, спускается вниз и прикрепляется общим сухожилием к основанию коленной чашечки. Ее верхний конец прикрыт портняжной мышцей. Функция: разгибает ногу в коленном суставе и сгибает ее в тазобедренном суставе.

Наружная широкая мышца бедра 21 — сильная мышца-разгибатель. Начинается от большого вертела и почти всей наружной поверхности бедра, идет вниз, занимая две трети бедра. Прикрепляется к верхнему краю коленной чашечки.

Внутренняя широкая мышца бедра 5 — мышца-разгибатель. Узкая сверху и широкая внизу мышца начинается у малого вертела и идет вниз до наружного надмышелка. Прикрепляется к основанию коленной чашечки.

Мышцы: прямая, наружная, внутренняя и промежуточная, скрытая под другими мышцами, — образуют широкие пучки четырехглавой мышцы и выполняют единую функцию: разгибание ноги в коленном суставе.

Портняжная мышца 8 — мышца-разгибатель. Самая длинная мышца человеческого тела. Начинается с передней верхней подвздошной ости, переходя с передней поверхности бедра на внутрен-

нюю наискосок, пересекает бедро и прикрепляется к бугристости большой берцовой кости, огибая с внутренней стороны коленный сустав. Функция: сгибание в тазобедренном и коленном суставах с поворотом ноги коленом наружу.

Мышца-напрягатель широкой фасции бедра — короткая мышца, находящаяся впереди средней ягодичной мышцы. Начинается от передней верхней подвздошной ости. Прикрепляется к широкой фасции бедра на ее наружной поверхности, обтягивающей мышцу бедра. Функция: сгибает бедро в тазобедренном суставе, вращает бедро внутрь, напрягает широкую фасцию бедра.

На внутренней стороне поверхности бедра располагается группа приводящих мышц.

Большая приводящая мышца 14 начинается от лонной и седалищной костей, идет вниз и прикрепляется к бедру, доходя до внутреннего надмышелка.

Длинная приводящая мышца 12 начинается от лонной кости и прикрепляется к бедру.

Функции: большая и длинная приводящие мышцы приводят, притягивают бедро внутрь.

Гребешковая мышца 11 начинается от лонной кости и прикрепляется к внутренней поверхности бедра у внутреннего надмышелка. Функция: приводит бедро и вращает его наружу.

Нежная мышца 13 относится к приводящей группе мышц. Начинается на лонной кости, идет вертикально вниз и прикрепляется к большой берцовой кости. Функция: приводит бедро и вращает его внутрь, а также сгибает голень.

На задней поверхности бедра расположены двуглавая, полусухожильная и полуперепончатые мышцы.

Двуглавая мышца бедра 19 — мышца-сгибатель. Ее длинная головка, начинаясь от седалищного бугра, направлена наружу. Там же берут начало полусухожильная и полуперепончатые мышцы. К длинной головке присоединяется короткая головка, начинающаяся на бедренной кости. Единым сухожилием обе головки прикреплены к головке малоберцовой кости. Функция: сгибает ногу в коленном суставе и вращает голень после сгибания наружу.

Полусухожильная 18 и полуперепончатая 17 мышцы — мышцы-сгибатели, плотно спаянные друг с другом. Начинаются у седалищного бугра и прикрепляются к бугристости большой берцовой кости. Функция: сгибают ногу в коленном суставе.

Голень имеет три группы мышц: переднюю, заднюю и наружную. На передней поверхности, в промежутках между большеберцовыми и малоберцовыми костями, лежит под кожей **передняя большеберцовая мышца-разгибатель 2**. Начинается под наружным мышелком большеберцовой кости и прикрепляется к середине внутреннего края стопы. Функция: разгибает стопу.

Длинный разгибатель пальцев 3 начинается от малоберцовой кости и наружного мышелка большеберцовой кости и прикрепля-

ется к ногтевым фалангам пальцев, от второго до пятого, делясь на пять сухожилий. Пятое сухожилие прикрепляется к бугристости пятой плюсневой кости. Функция: разгибает пальцы — от второго до пятого — и стопу.

Длинный разгибатель большого пальца 1 скрыт в глубине мышц голени. Начинается частично от малоберцовой кости и прикрепляется к основанию ногтевой фаланги большого пальца. Функция: разгибает большой палец.

На наружной поверхности голени лежат следующие мышцы.

Длинная малоберцовая мышца 4 начинается от головки малоберцовой кости и прикрепляется к первой клиновидной кости, к основанию первой плюсневой кости. Функция: сгибает стопу и поднимает ее наружный край.

Короткая малоберцовая мышца 24 начинается от малоберцовой кости, огибает наружную лодыжку и прикрепляется к бугорку плюсневой кости. Функция: сгибает стопу, поднимает ее наружный край.

На задней поверхности голени имеется *трехглавая мышца 22*, состоящая из двух самостоятельных мышц — икроножной и камбаловидной.

Икроножная мышца 15 начинается от наружного и внутреннего мыщелков бедра двумя головками. Соединяясь на голени, головки суживаются, переходя в общее сухожилие, и прикрепляются к бугру пяточной кости. Функция: сгибают голень и стопу.

Камбаловидная мышца 23 лежит под икроножной. Начинается от головки малоберцовой кости и от подколенной линии большеберцовой кости. Три головки, соединяясь, образуют *ахиллово сухожилие*, прикрепляющееся к пяточному бугру. Функция: сгибает стопу, голень, поднимает пятку.

30. АНАТОМИЯ ВЕРХНЕЙ КОНЕЧНОСТИ

Кости руки (рис. 68). Скелет руки состоит из костей: плечевой, предплечья (лучевой и локтевой) и кисти.

Плечевая кость 10 — длинная кость, наиболее крупная из всех костей верхней конечности. Имеет утолщение с противоположных концов. На верхнем конце находятся: шаровидная головка 13, которая служит для сочленения с суставной впадиной лопатки и образует плечевой сустав; верхний большой 12 и передний малый 11 бугры с межбугорковой бороздкой. На нижнем конце плечевой кости располагаются внутренний 20 и наружный 9 надмыщелки. Между двумя надмыщелками находится суставная площадка для сочленения с локтевой костью — локтевой сустав. Сзади ее находится локтевая ямка 18, в которую входит локтевой отросток локтевой кости. На наружной стороне имеется головчатое возвышение 8 для сочленения с лучевой костью.

Предплечье состоит из двух костей — лучевой и локтевой.

Лучевая кость 5 — трехгранная в сечении, слегка изогнутая. В положении супинации она лежит параллельно локтевой кости.

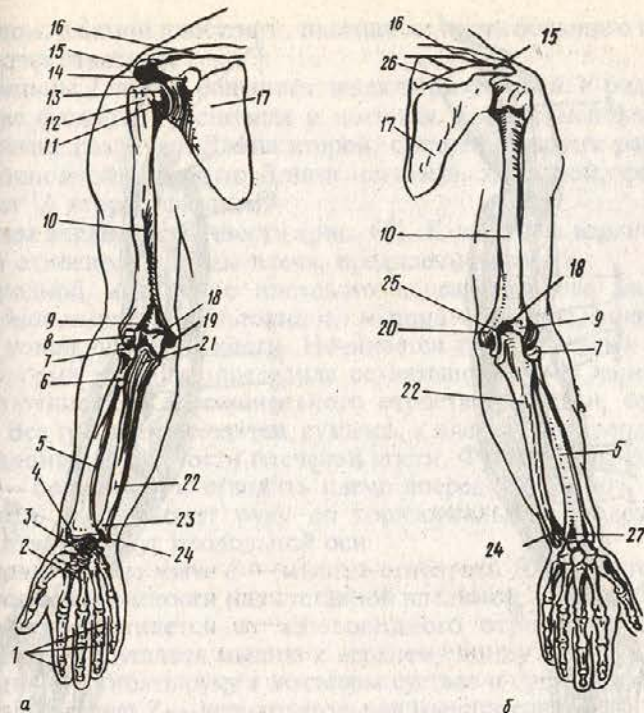


Рис. 68. Кости верхней конечности:

а — спереди: 1 — фаланги пальцев, 2 — пястье, 3 — запястье, 4 — шиловидный отросток лучевой кости, 5 — лучевая кость, 6 — бугристость лучевой кости, 7 — головка лучевой кости, 8 — головчатое возвышение для сочленения с лучевой костью, 9 — наружный надмыщелок плечевой кости, 10 — плечевая кость, 11 — малый бугорок плечевой кости, 12 — большой бугорок плечевой кости, 13 — головка плечевой кости, 14 — клювовидный отросток лопатки; *б — сзади:* 15 — акромиальный отросток лопатки, 16 — ключица, 17 — лопатка, 18 — локтевая ямка, 19, 20 — внутренний надмыщелок плечевой кости, 21 — венечный отросток, 22 — локтевая кость, 23 — головка локтевой кости, 24 — шиловидный отросток, 25 — локтевой отросток локтевой кости, 26 — ость лопатки, 27 — лучезапястный сустав

Головка цилиндрической формы 7 в верхней части лучевой кости служит для сочленения с плечевой и локтевой костями. Внизу со стороны большого пальца выступают шиловидный отросток лучевой кости и имеются суставные площадки для сочленения с локтевой костью и кистью — лучезапястный сустав 27 (рис. 68, б).

Локтевая кость 22 длиннее лучевой. На верхнем ее конце, напоминающем гаечный ключ, расположена полулунная вырезка для сочленения с блоком плечевой кости. Верхний отрезок локтевой кости 25 называется локтевым, а нижний 21 — венечным. Книзу локтевая кость сужается, образуя головку локтевой кости 23, на которой сбоку имеется площадка для сочленения с нижним концом лучевой кости. От головки вниз отходит шиловидный отросток 24 локтевой кости. Локтевая кость находится со стороны мизинца.

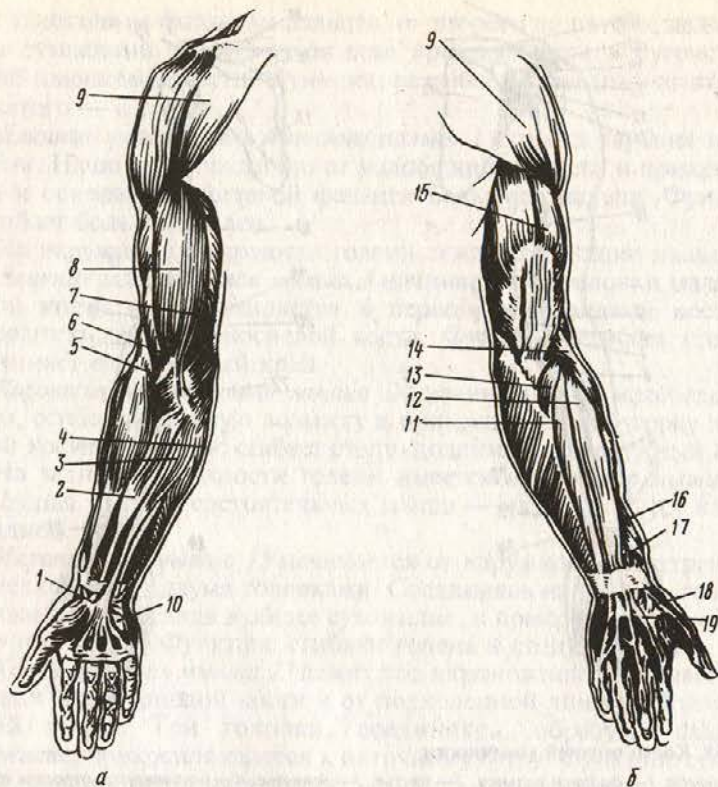


Рис. 69. Мышцы верхней конечности:

а — спереди: 1 — мышечное возвышение большого пальца, 2 — лучевой сгибатель кисти, 3 — длинная ладонная мышца, 4 — локтевой сгибатель кисти, 5 — круглый пронатор, 6 — плечелучевая мышца, 7 — плечевая мышца, 8 — двуглавая мышца плеча, 9 — дельтовидная мышца, 10 — мышечное возвышение мизинца; *б* — сзади: 9 — дельтовидная мышца, 11 — локтевой разгибатель кисти, 12 — общий разгибатель пальцев, 13 — локтевая мышца, 14 — длинный локтевой разгибатель пальцев, 15 — трехглавая мышца плеча, 16 — длинная отводящая мышца большого пальца, 17 — короткий разгибатель большого пальца, 18 — длинный разгибатель большого пальца, 19 — тыльные межкостные мышцы

Если повернуть кисть ладонью вниз, лучевая кость ляжет поперек локтевой кости в положении пронации.

Кисть состоит из трех частей — запястья, пястья и фаланг пальцев.

Запястье 3 состоит из двух рядов костей, соединяющихся суставами. В верхнем ряду от большого пальца к мизинцу располагаются четыре кости: ладьевидная, полулунная, трехгранная и гороховидная; в нижнем ряду — еще четыре кости: большая многоугольная, малая многоугольная, головчатая и крючковатая.

Пястье 2 состоит из пяти костей. Пястные кости вместе с костями запястья образуют скелет ладони. Четыре пястные кости

лежат рядом, в одной плоскости, пястная же кость большого пальца расположена отдельно.

Все пальцы *1*, кроме большого, имеют три *фаланги*. У большого пальца две фаланги — основная и ногтевая, без средней фаланги. Длина фаланг различна. Длина второй, средней, фаланги равна $\frac{2}{3}$ первой, основной, фаланги. Длина ногтевой, концевой, фаланги составляет $\frac{2}{3}$ второй фаланги.

Мышцы верхней конечности (рис. 69). К мышцам верхней конечности относятся мышцы плеча, предплечья и кисти.

Переходной мышцей с плечевого пояса на плечо является *дельтовидная мышца 9*. Дельтовидная мышца — парная, покрывает верхний конец плечевой кости. Начинается тремя частями (треугольная форма мышцы определила ее название) — от наружного конца ключицы, от акромиального отростка лопатки, от ости лопатки. Все три пучка сходятся, сужаясь, к плечу и прикрепляются к дельтовидной бугристости плечевой кости. Функция переходной мышцы — поднимать и отводить плечо вперед, в сторону, назад; сокращаясь, она отводит руку до горизонтального положения, вращает плечо вокруг продольной оси.

Двуглавая мышца плеча 8 — мышца-сгибатель. Длинная головка начинается от бугристости над суставной впадиной лопатки, короткая головка начинается от клювовидного отростка лопатки. Прикрепляется двуглавая мышца к верхнему концу лучевой кости. Ее функция — сгибать руку в локтевом суставе и супинировать ее.

Плечевая мышца 7 — четырехугольная мышца-сгибатель. Почти вся она покрыта двуглавой мышцей плеча. Начинается от передней плечевой кости, спускаясь позади двуглавой мышцы, и прикрепляется к бугристости локтевой кости. Функция мышцы сгибать руку в локтевом суставе.

Трехглавая мышца плеча 15 — мышца-разгибатель. Она лежит на задней поверхности плечевой кости. Начинается тремя головками: наружная короткая — от наружной поверхности плечевой кости, длинная головка — от лопатки, внутренняя короткая головка — от внутренней поверхности плечевой кости. Все три головки переходят в сухожилие, которым прикрепляются к локтевому отростку локтевой кости. Функция: разгибать руку в локтевом суставе, длинная головка притягивает руку к лопатке.

Лучевой сгибатель кисти 2 — начинается от внутреннего надмыщелка плечевой кости, идет наискосок к лучевой стороне пясти. Прикрепляется к основанию второй пястной кости. Функция: сгибать кисть.

Длинная ладонная мышца 3 начинается от внутреннего надмыщелка локтевой кости и прикрепляется к ладонному апоневрозу. Функция — сгибать кисть вперед.

Локтевой сгибатель кисти 4 (запястья) начинается от внутреннего надмыщелка локтевой кости и прикрепляется к гороховидной кости запястья. Функция — сгибать кисть в сторону локтевой кости, т.е. мизинца.

Круглый пронатор 5 — короткая мышца-сгибатель. Лежит поперек предплечья. Начинается от внутреннего надмыщелка плечевой кости и прикрепляется к лучевой кости. Функция: пронировать предплечье.

Плечелучевая мышца 6 начинается от наружного края плечевой кости и прикрепляется над шиловидным отростком лучевой кости. Функция — сгибать руку в локтевом суставе.

Длинный лучевой разгибатель кисти 14 начинается от наружного надмыщелка плечевой кости и прикрепляется к основанию второй и третьей пястных костей. Функция: разгибать кисть (запястье) в сторону большого пальца.

Локтевой разгибатель кисти (запястья) 14 начинается от наружного надмыщелка плечевой кости и прикрепляется к основанию первой пястной кости у мизинца. Функция: разгибать кисть (запястье) в сторону мизинца.

Общий разгибатель пальцев 12 начинается у наружного надмыщелка плечевой кости. Четырью сухожильными ответвлениями прикрепляется к фалангам четырех (кроме большого) пальцев. Функция: разгибать все пальцы (кроме большого).

Короткий разгибатель большого пальца 17 начинается в глубине предплечья и прикрепляется к первой фаланге большого пальца. Функция: разгибать большой палец.

Длинная отводящая мышца 16 большого пальца начинается в глубине предплечья, обвивая лучевую кость. Прикрепляется к основанию пястной кости большого пальца. Функция: вместе с коротким разгибателем большого пальца отводит большой палец и кисть наружу.

Локтевая мышца 13 является продолжением трехглавой мышцы. Небольшая мышца треугольной формы. Функция: способствовать разгибанию плеча.

Мышечное возвышение 1 большого пальца — большая мышечная группа, расположенная на ладонной поверхности со стороны большого пальца. Функция: осуществлять движение большого пальца.

Мышечное возвышение 10 мизинца — мышечная группа, расположенная на ладонной поверхности кисти со стороны мизинца. Функция: осуществлять движение мизинца.

Тыльные межкостные мышцы 19 лежат в промежутке между костями запястья (их четыре). Самая большая из них — первая тыльная межкостная мышца. Функция: разводить пальцы в стороны.

31. АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ

Череп. Пластика головы, общая форма ее и размеры обусловлены строением жесткой основы — черепа (рис. 70). Возрастные изменения, половые отличия и национальные особенности заложены в форме черепа. Легко убедиться, что большинство выступов и углублений черепа определяют характер поверхностей живой голо-

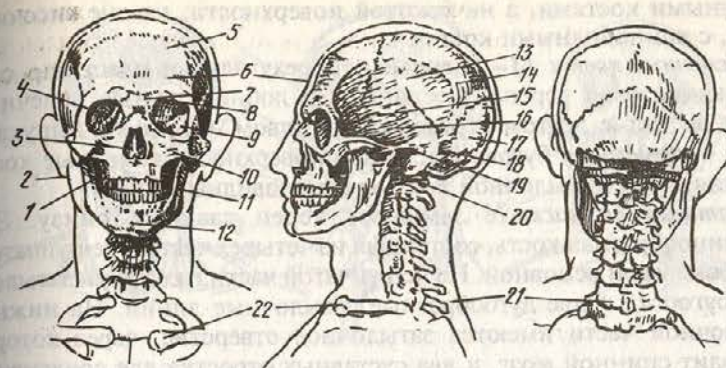


Рис. 70. Кости черепа и шеи:

1 — верхняя челюсть, 2 — угол нижней челюсти, 3 — носовое (грушевидное) отверстие, 4, 9 — глазницы, 5 — лобный бугор, 6 — лобная кость, 7 — надпереносье, 8 — надбровная дуга, 10 — скуловая кость, 11 — нижняя челюсть, 12 — подбородочные бугры, 13 — теменная кость, 14 — теменной бугор, 15 — височная линия, 16 — височная кость, 17 — затылочный бугор, 18 — затылочная кость, 19 — скуловая дуга, 20 — сосцевидный отросток, 21 — седьмой шейный позвонок, 22 — ключица

вы. Независимо от индивидуальных черт конкретного человека, чрезвычайно многообразных внешних форм головы ее строение основывается на одинаковой для всех анатомической структуре костей черепа и располагающихся на нем мышц. Сверху, спереди и сбоку череп имеет вид яйцевидной большой формы, а сзади напоминает шар.

Череп состоит из значительного по объему мозгового отдела и относительно небольшого лицевого отдела, на котором располагаются наружные органы чувств, питания и дыхания. Мозговой отдел черепа служит для защиты мозга.

В состав мозгового отдела черепа входят восемь костей: лобная, затылочная, клиновидная, решетчатая, парные височные и парные теменные. Граница между мозговыми и лицевым отделами проходит по корню носовых костей, верхнему краю глазницы и, далее, к наружному слуховому проходу — круглому отверстию в височной кости.

Рассмотрим пластику главных костей, образующих форму черепной коробки, — мозгового отдела черепа.

Лобная кость 6 лежит на передней, частично на верхней и боковых поверхностях мозгового отдела черепа. Определяет пластику лба, его размеры и форму. В ней различают чешуйчатую, две глазничные части и одну носовую. На передней поверхности хорошо видны два лобных бугра 5, парные надбровные дуги 8 над верхним глазничным краем и в центре — границы корня носа. Большое значение имеют две дугообразные височные линии 15, продолжение которых на теменных костях точно обозначает границу между передней и боковой поверхностями черепа. На верхней поверхности лобная кость при помощи шва связана с парными

теменными костями, а на боковой поверхности, на дне височной ямки, с клиновидными костями.

Теменные кости 13 — парные четырехугольные пластины, составляющие свод черепа. Соединены с лобной костью венечным швом, а друг с другом стреловидным швом. Образуют выпуклые места — теменные бугры. На задней поверхности теменные кости соединяются с затылочной костью лямбдовидным швом.

Затылочная часть 18 замыкает череп сзади и снизу. Это раковиннообразная кость, состоящая из четырех частей: чешуйчатой, двух боковых и основной. На чешуйчатой части находится затылочный бугор 17 и две дугообразные затылочные линии. На нижней затылочной части имеются затылочное отверстие, через которое проходит спинной мозг, и два суставных отростка для сочленения с атлантом, первым шейным позвонком.

Парная височная кость 16 имеет вид диска неправильной формы, она лежит на боковых поверхностях черепа, между затылочной, теменной и клиновидной костями. Внутри височной кости помещается слуховой аппарат, к которому ведет наружный слуховой проход. Перед наружным слуховым проходом идет скуловой отросток, который, соединяясь с височным отростком, образует скуловую дугу 19. Ниже и глубже скулового отростка расположена суставная ямка нижней челюсти для сочленения с суставным отростком нижней челюсти 11. Ниже и позади наружного слухового прохода находится шиловидный и сосцевидный отростки 20. Клиновидная кость лежит на дне височной ямки, составляя переднебоковую часть основания черепа.

Лицевой отдел черепа продолжает мозговой отдел вперед и вниз. Он состоит из более мелких рельефных костей. Лицевые кости черепа участвуют в жевательной функции, так как нижнечелюстная кость — единственная подвижная кость черепа; а также в защите органов чувств (зрения, обоняния и вкуса). **Верхнечелюстная кость 1** — крупная кость, участвующая в образовании глазницы 9 носовой (грушевидное отверстие) и ротовой полостей. Состоит из тела и четырех отростков: лобного, скулового, альвеолярного и небного. Верхняя челюсть играет большую роль, так как определяет размеры, высоту и форму лица.

Скуловая кость 10, а также скуловая дуга в значительной мере определяют форму, тип лица и его национальные признаки. Выпуклая скуловая кость делает лицо широким, а плоская — узким. Скуловая кость представляет собой щечное возвышение черепа, имеет форму неправильного четырехугольника, соединяется со скуловым отростком височной кости и образует скуловую дугу 19 — место прикрепления мышц и связок.

Нижнечелюстная кость 11 — непарная кость в форме подковы, единственная подвижная кость черепа. Состоит из тела и двух ветвей, расположенных к ней под тупым углом. В нижней челюсти,

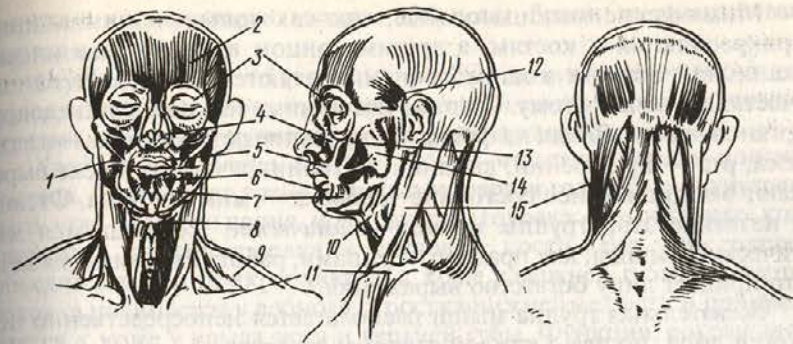


Рис. 71. Мышцы головы и шеи:

1 — жевательная, 2 — лобная, 3 — круговая мышца глаза, 4 — поперечная носа, 5 — круговая рта, 6 — квадратная нижней губы, 7 — опускающая углы рта (треугольная), 8 — гортань, 9 — капюшонная, 10 — двубрюшная, 11 — ключица, 12 — височный пучок жевательной мышцы, 13, 14 — скуловые (малая и большая мышцы), 15 — грудинно-ключично-сосцевидная

как и в верхней, шестнадцать луночек для зубов. На передней поверхности находится подбородочное возвышение. Восходящие ветви нижней челюсти имеют два отростка: суставной, с помощью которого происходит сочленение нижней челюсти с височной костью, и венечный отросток — место прикрепления жевательной височной мышцы.

Носовые кости 4 — парные небольшие четырехугольные кости, соединяющиеся по средней линии. Вверху они соединяются с лобной костью, внизу — с лобным отростком верхней челюсти.

От величины и формы изгиба носовых костей, формы грушевидного отверстия 3 и сошника — отростка, находящегося в центре нижней части носовой полости, — зависит пластика носа.

К черепу относится расположенная отдельно от черепа, под нижней челюстью, на передней поверхности шеи подъязычная кость — тонкая косточка подковообразной формы. Находясь между нижней челюстью и гортанью, эта кость служит для прикрепления многих мышц шеи.

Мышцы головы и шеи (рис. 71). Кости черепа служат основой большой формы головы, но внешнюю пластическую форму ее определяют сложный покров хрящей, мышц и жирового слоя. Форма свода черепа относительно проста и статична, а форма лица необычайно сложна и подвижна. Мозговая часть черепа покрыта сухожильным шлемом — скальпом и тонкими, практически неподвижными, плоскими мышцами, поэтому внешнюю форму лба, темени и затылка образуют непосредственно кости.

Мышцы лица делят на две основные группы — жевательные и мимические. Жевательные мышцы располагаются на боковых поверхностях лица, они прикрепляются к костям и обладают большой силой, необходимой для управления движением нижней челюсти в процессе еды.

Мимические мышцы слабые, так как только одним концом прикрепляются к костям, а другим концом вплетаются в мягкие ткани или вовсе к костям не прикрепляются, а идут от одного участка кожи к другому. Группируются мимические мышцы вокруг органов чувств. Влияя на функционирование деталей лица — глаза, носа, рта — при зрении, дыхании, питании, речи, они также выражают эмоциональное состояние человека — мимику лица. Отсюда и название этой группы мышц — *мимические*. Сокращаются мимические мышцы, как правило, группами, работа их взаимосвязана, что придает лицу богатство выражения.

Жевательная группа мышц располагается непосредственно под кожей лица, по две с каждой стороны головы.

Собственно жевательная мышца 1 начинается от скуловой дуги и прикрепляется к наружной поверхности угла нижней челюсти. Это короткая сильная двухслойная мышца. Помимо жевательной функции она играет мимическую роль, так как при сильных эмоциях сокращается, сжимая челюсть и стискивая зубы.

Височная мышца 12 — мощная мышца веерообразной формы. Заполняя височную впадину и начинаясь от височной линии, она направляется под скуловую дугу и прикрепляется к венечному отростку нижней челюсти. Функция височной челюсти: тянет венечный отросток нижней челюсти, усиливая жевательное движение.

Лобная мышца 2 — широкая, плоская, разделенная посередине вертикальным сухожилием на два пучка. Нижний край ее прикрепляется к коже под бровями, а верхний край переходит в сухожильный шлем. Функция: сокращаясь, мышца тянет брови снизу вверх, образуя поперечные складки на коже лба. Отсюда вторичное название мышцы — мышца «внимания», «удивления».

Мышца гордецов располагается на переносице, в промежутке между бровями, небольшим пучком вертикальных волокон. Начинается от наружных поверхностей носовых костей и, расширяясь, идет вверх, соединяясь с нижней частью лобной мышцы. Функция: сокращаясь, тянет кожу межбровного промежутка вниз, образуя на переносице поперечные дугообразные складки. Придает лицу выражение гордости, недовольства, презрения.

Мышца, сморщивающая брови, начинается от носовой части лобной кости. Прикрепляется к внутреннему краю бровей. Функция: приближает головки бровей друг к другу.

Круговая мышца глаза 3 окружает лентой радиальных волокон мышцы орбиту глаз и состоит из вековой, глазничной и слезной части. Верхняя часть находится под кожей бровей. Наружная и нижняя части в районе скул и нижнего края глазницы. Начинается от внутреннего угла глаза, от лобного отростка верхней челюсти и от носовых костей. Прикрепляется к наружному углу глаза и окружает вход в глазницу. Функция: закрывает веки. Дополняет выражение смеха, образуя у наружного угла глаза веерообразные

морщинки — «гусиные лапки». Опускает брови и разглаживает морщины на лбу.

Скуловая мышца 13 («мышца смеха») начинается от наружной поверхности височного отростка скуловой кости. Прикрепляется у угла рта. Функция: тянет углы рта назад и вверх.

Квадратная мышца верхней губы — четырехугольная плоская мышца. Начинается тремя головками: первая головка — у внутреннего угла глаза, у корня носа, вторая головка — у нижнего края глазницы, третья головка у скуловой кости. Все три головки объединяются и прикрепляются к коже у верхней губы. Четвертая головка начинается у лобного отростка нижней челюсти и прикрепляется к коже у крыла носа и верхней губы. Функция: сокращаясь, оттягивает угол рта вверх (скуловая головка). При сокращении скуловая и подглазничные головки поднимают губу вверх, придавая лицу выражение грусти, недовольства. Угловая головка, сокращаясь, поднимает вверх крыло носа, расширяет ноздри, поднимает верхнюю губу, отчего лицо приобретает выражение, известное под названием «мимика горячих слез».

Поперечная мышца носа располагается под квадратной мышцей верхней губы. Функция: сокращаясь, сжимает хрящевую часть носа, подтягивает крыло носа, придавая лицу выражение «мимики обнюхивания».

Клыковая («собачья») мышца начинается от ямки на передней поверхности верхней челюсти, у «собачьей» — клыковой ямки. Прикрепляется к коже у угла рта. Функция: поднимает углы рта и верхнюю губу вверх.

Щечная мышца («мышца трубочей») располагается под слизистой оболочкой щеки. Сверху и снизу начинается от верхней и нижней челюстей, клиновидных костей и прикрепляется к круговой мышце рта. Функция: сокращаясь, прижимает губы и щеки к зубам.

Круговая мышца рта 5 — мышечное кольцо, широкой плотной пластиной окружающее ротовое отверстие. Лежит в основе губ, начинается на верхней и нижней челюстях вблизи срединной линии. Функция: закрывает рот, оттопыривает губы. Участвует в актах жевания, сосания, произнесения звуков. Сжатые губы придают выражение решительности и воли.

Треугольная мышца рта 7 широким основанием прикрепляется к нижнему краю нижней челюсти. Волокна, суживаясь, идут вверх и вплетаются в толщину верхней губы и угла рта. Функция: активно тянет угол рта вниз, придает рисунку рта дугообразную линию. Создает на лице выражение разочарования, недовольства, презрения.

Подбородочная мышца — короткая, сильная мышца. Располагается ниже квадратной мышцы нижней губы. Начинается от луночковых возвышений, у срединной линии передних зубов нижней челюсти и прикрепляется к коже подбородка. Функция: подтягивает кожу подбородка вверх и оттопыривает вперед нижнюю губу.

Квадратная мышца нижней губы располагается на нижнечелюстной кости. Начинается от основания нижней челюсти и подкожной мышцы шеи и прикрепляется к коже нижней губы и угла рта. Функция: при сокращении оттягивает нижнюю губу вниз и выворачивает наружу ее слизистую оболочку. Придает выражение отвращения.

Шея является связующим звеном между туловищем и головой. Форму шеи можно сравнить с цилиндром, сплюснутым в передне-заднем направлении. Спереди величина шеи ограничена расстоянием от нижней челюсти до яремной ямки («душки») и линией ключиц. На передней поверхности шеи, выше гортани, находится подъязычная кость, которая держится только на мышцах. Сзади границы шеи проходят линии затылочного бугра и сосцевидных отростков височных костей до седьмого шейного позвонка.

Общую форму шеи определяет не столько скелет, сколько мышцы и органы дыхания, гортань и железы. По сравнению с другими отделами туловища шея отличается исключительным богатством сложных движений, которые производит вместе с головой, что необходимо для обеспечения широкого поля зрения.

Грудинно-ключично-сосцевидная мышца 15 располагается на передне-боковой поверхности шеи. Самая мощная и рельефная мышца шеи. Начинается двумя головками от рукоятки грудины и грудинного конца ключицы и прикрепляется к сосцевидному отростку височной кости. Функция: при сокращении парных мышц голова запрокидывается. Если голова опущена и сокращение парных мышц сильное, голова еще больше опускается; при одностороннем сокращении мышц голова подымается и поворачивается в противоположную сторону.

Двубрюшная мышца 10 нижней челюсти — заднее брюшко начинается в углублении перед сосцевидным отростком височной кости. Другое, более плоское брюшко начинается у нижнего края подбородка. Прикрепляются к телу подъязычной кости. Функция: при сокращении двубрюшная мышца поднимает вверх подъязычную кость вместе с гортанью, а также оттягивает нижнюю челюсть, открывая рот.

Грудинно-подъязычная мышца начинается у рукоятки грудины и задней поверхности ключицы. Прикрепляется к подъязычной кости. Функция: сокращаясь, тянет подъязычную кость, а вместе с ней и гортань при глотательном движении.

Лопаточно-подъязычная мышца начинается у нижнего края подъязычной кости. Распологается на боковой поверхности шеи, сзади грудинно-ключично-сосцевидной мышцы. Прикрепляется к верхнему краю лопатки. Функция: сокращаясь, тянет подъязычную кость вниз, напрягает шейную фасцию, чем облегчает приток крови к сердцу.

Глава V

ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

32. РИСУНОК ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕКА

Рисунок черепа — это анатомический рисунок, задача которого полнее представить себе характер объемной формы головы. Прежде чем приступить к рисунку, следует внимательно рассмотреть череп со всех сторон: спереди, сбоку, сзади, сверху и снизу. Обязательным условием при длительном рисовании натуральных постановок является уже известный нам последовательный ход работы над рисунком, который можно разбить на несколько этапов.

I этап. Начинать работу нужно с композиционного размещения положений черепа, например, один во фронтальном положении, а второй в профиль или трехчетвертном повороте. Следует легко наметить общую композицию с таким расчетом, чтобы рисунки были одного масштаба. Определив композицию, делаем общий набросок яйцевидной формы черепа без деталей. При этом следует не только заботиться о композиции, но и постараться увидеть движение черепа, т.е. положение, в каком он находится: в вертикальном, когда лоб и нижняя челюсть на одной линии, или запрокинутом, тогда нижняя челюсть будет впереди лба, и т.д.

Уточняя композицию и первоначальную форму черепа, надо следить, чтобы середина формы по горизонтали проходила чуть выше середины листа и чтобы рисунок черепа не был сдвинут резко вправо или влево. В композиции листа важно сохранить равновесие. В учебном рисунке целесообразно брать размер черепа в натуральную величину или немного меньше, но ни в коем случае не больше натурального. Начинаяшему рисовальщику трудно справиться с построением модели увеличенного по сравнению с натуральным объема.

II этап. Выполняем линейно-конструктивное построение формы. Вначале следует рассматривать построение только большой формы, сознательно опуская многочисленные детали, которыми изобилует череп.

Симметричная яйцевидная форма черепа позволяет производить построение на основе условной осевой линии, которая начинается под затылком, проходит, поднимаясь вверх, посередине свода черепа, опускается вниз по лобной кости, переносице, носовым костям, грушевидному отверстию, середине верхней и нижней челюстей — посередине подбородочных возвышений. Эта линия называется «серединной линией» и не только служит для построения парных симметричных форм, но и помогает определить поворот черепа в пространстве.

Далее проводим горизонтальную линию через переносицу — шов, соединяющий носовые части с лобной частью, делит форму

черепа на две части: верхнюю (мозговую) — от переносицы до свода черепа и нижнюю (лицевую) — от переносицы до подбородочных бугров. Точка пересечения срединной линии и горизонтальной линии, идущей через переносицу, служит опорной точкой для построения черепа или головы человека и называется «крестовиной». Крестовина дает возможность на начальной стадии рисунка наметить пространственное положение всего объема черепа или головы.

После того как рисунок черепа будет разделен крестовиной на две части — верхнюю и нижнюю, можно наметить ее членение на три части:

- 1) нижнюю — от подбородочных бугров до сошника (нижней точки грушевидного отверстия);
- 2) среднюю — от сошника до верхнего края глазниц;
- 3) верхнюю — от верхнего края глазниц до выступающей точки свода черепа.

Далее, ведя работу «от общего к частному», продолжим поиски более точных пропорций. Так, в нижней трети черепа отметим линию, разделяющую верхнюю и нижнюю челюсти; в средней трети черепа — линию нижнего края глазниц, сравнив высоту глазниц со скуловыми костями; на верхней трети черепа — линию лобных бугров. Эта линия является границей поворота черепа с передней на верхнюю поверхность.

Установив пропорции черепа по вертикали, приступим к определению крупных пропорций черепа по горизонтали — ширине костей;

в нижней трети — ширины нижней челюсти (расстояние между углами нижней челюсти и ее восходящими ветвями), ширины верхней челюсти;

в средней трети — ширины скул и скуловых дуг, ширины носовых костей, грушевидного отверстия и глазниц;

в верхней трети — ширины лобной кости и всего мозгового отдела (при этом надо помнить, что ширина всего мозгового отдела превосходит ширину лицевого черепа).

Наметив первоначальную форму черепа, перейдем к размещению более мелких форм: надбровных дуг, височных линий, глазниц, носовых костей, грушевидного отверстия, линии границы зубов и т.д.

Первоначальный набросок конкретизируется, заполняется формой. Уточняются движение (наклон) и общие пропорции черепа, изгиб срединной и поперечных линий, взаиморасположение и величина деталей в отношении к целому и друг к другу.

Во время работы надо постоянно помнить, что перед нами не плоское, а объемное тело. Рисунок на любой стадии не должен представлять расчерченную схему. Вспомогательные линии должны облегчить рисуемому выражение формы, возможность лучше понять и почувствовать ее. Рисунок следует вести парными фор-



Рис. 72. Рисунок черепа человека в трех поворотах

мами, только тогда он будет цельным. Это поможет добиться большей точности, так как даст возможность сравнивать симметрично расположенные части черепа и подметить их разницу и сходство.

Объем черепа на этой стадии намечают основными, большими поверхностями, которые затем выявляют тоном.

Продолжаем углубленную проработку всей формы и ее деталей. Например, лобную кость надо рассматривать как форму, имеющую пять плоскостей: среднюю, две боковые, поворот к двум височным впадинам. Эти плоскости надо увидеть и наметить прежде, чем приступим к лепке лобных бугров, надбровных дуг, надпереносья.

На переломах форм уточняем светотень. При этом не следует увлекаться глубиной теней. Главное, о чем следует помнить: разбирая форму даже мелких деталей, нужно видеть большую форму черепа.

III этап. Выявляя форму, необходимо сопоставлять тон отдельных поверхностей, ясно представляя себе строение черепа. На этом этапе обобщаем рисунок. Путем многократных проверок и сравнений надо привести рисунок к гармоничному целому, добиться тонального единства. Возникшие на первом этапе задачи общего построения формы остаются на протяжении всей работы над рисунком. Все остальные, следующие друг за другом этапы неразрывно связаны между собой. Найденное на первом этапе рисунка уточняется на последних стадиях работы, обогащается посредством проработки формы тоном и штрихом (рис. 72).

Контрольные вопросы

1. Что дает рисовальщику знание строения черепа человека? 2. На какие отделы подразделяются кости черепа? 3. В какой последовательности выполняется рисунок черепа человека?

Домашнее задание: сделать зарисовку черепа человека с учебного пособия, обозначить названия отдельных костей.

33. РИСУНОК ГИПСОВЫХ СЛЕПКОВ ЧАСТЕЙ ЛИЦА

Прежде чем приступить к рисунку головы, полезно ознакомиться с главными частями лица, определяющими характерные особенности пластики головы. К ним относятся глаз, нос, губы (рот) и ухо. Чаще всего в качестве модели для таких зарисовок используют гипсовые слепки частей лица мраморной статуи «Давид» работы великого итальянского скульптора эпохи Возрождения Микеланджело, ставшие классическими натурными образцами для обучающихся рисунку. Разберем сложное строение каждой части лица.

Глаз. Жестким основанием глаза служит глазничная впадина — глазница, находящаяся под надбровными дугами лобной кости. В глазничной впадине помещается глазное яблоко, видимая часть которого определяет форму верхнего и нижнего век. Верхнее веко более рельефно, чем нижнее; проходя над выпуклой частью зрачка, оно приподнимается, следуя за движением зрачка. Внутренний угол глаза закруглен, на дне слезника находится так называемое «мясо». Наружный угол глаза заострен, нижнее веко поворачивается под верхнее.

Между фрагментом брови — ее головкой — и верхним веком располагается, несколько повисая над ним, «прикрывающая складка».

Наблюдая открытый глаз спереди и мысленно проведя линии от слезника через выпуклые точки верхнего и нижнего века к наружному углу глаза, мы получим форму вытянутого по горизонтали четырехугольника. При этом следует обратить внимание на то, что выпуклые точки верхнего и нижнего век по вертикали смещены одна по отношению к другой. Их положение зависит от направления взгляда, выраженного в гипсовом слепке границей радужной оболочки и условно показанном «блике» на зрачке.

При повороте головы в профильное положение расстояние от наружного угла глаза к внутреннему сокращается и глаз вписывается в треугольную форму.

Намечая глаз, нужно внимательно проанализировать его общую форму и движение глазного яблока. Для правильной передачи перспективных сокращений глаза рисующий должен определить, в каком положении находится натура, как располагается срединная линия глаза: фронтально, в три четверти, в профиль. Уточняя размеры полушария глаза, положение зрачка, верхнего и нижнего век, следует провести, помимо срединной оси, поперечную линию рельефа формы, как показано на рис. 73. Светотень поможет ярче выразить форму, если внимательно следить за тем, как, под каким углом поверхности глазного яблока и прилегающие к нему детали повернуты к источнику света.

Нос. Большую его форму можно сравнивать с призмой, состоящей из четырех поверхностей — передней (спинка носа), лежащей

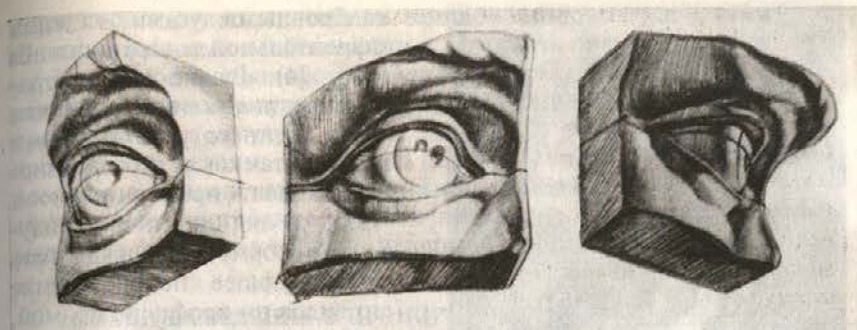


Рис. 73. Рисунок гипсового слепка глаза в трех поворотах

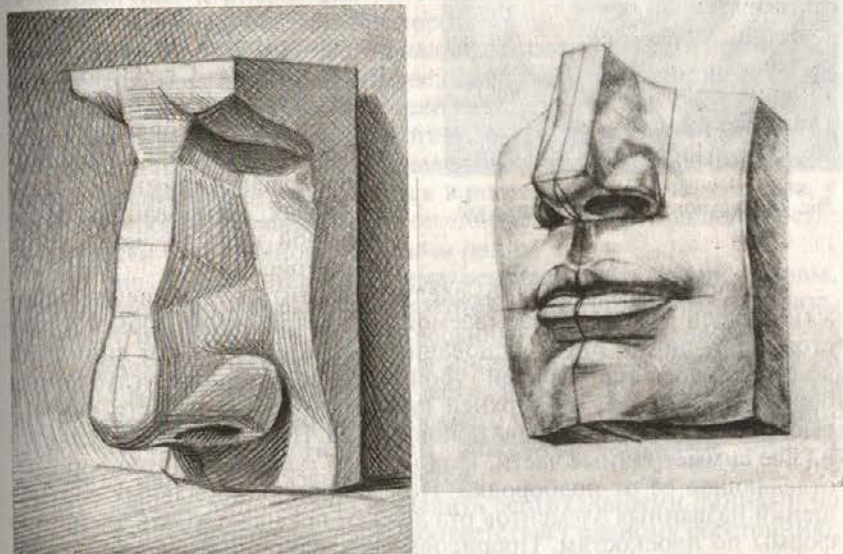


Рис. 74. Рисунок гипсового слепка носа

Рис. 75. Рисунок гипсового слепка фрагмента носа и губы

между переносьем и кончиком носа, двух боковых поверхностей и нижней, на которой расположены носовые отверстия.

При начальной разметке построения носа в трехчетвертном повороте нужно помнить, что его срединная линия, идущая через спинку носа, лежит под углом вперед по отношению к линии надпереносья и середины его основания. Чем сильнее поворот головы к профилю, тем дальше кончик носа выступает вперед. Определяя пропорции носа, следует помнить его анатомическое строение: жестким основанием формы вверху служат носовые кости и край грушевидного отверстия. Тело носа состоит из эластичных хрящей. Надпереносье образовано трапециевидной, с широким верхним основанием, площадкой лобной кости, лежащей между

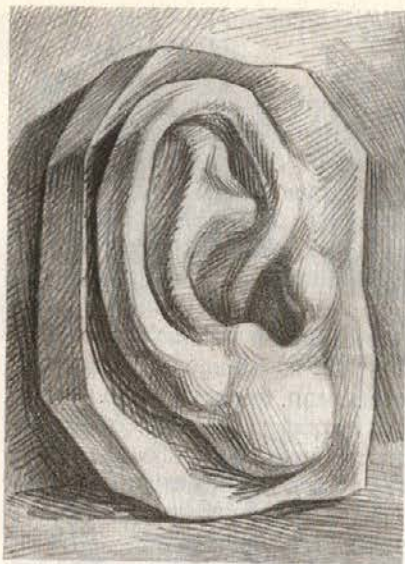


Рис. 76. Рисунок гипсового слепка уха

надбровными дугами под углом к фронтальной поверхности лба (рис. 74). Важно найти правильное положение слезников — внутреннего угла глаза — и ноздрей, так как от этого во многом зависят пропорции носа. Чтобы лучше понять индивидуальную форму носа, надо знать существующее подразделение его видов по профилю: прямой, горбатый, курносый.

Губы — наиболее динамичная часть лица. Как и глаза, губы принимают активное участие в мимике. Сложную пластическую форму верхней и нижней губ обуславливают круговые мышцы рта, конфигурация красной каймы, лежащей на сводах, образованных дугообразной формой челюстей и зубов (рис. 75).

Намечая пропорции губ, следует обратить внимание на положение щели рта — так называемой волнистой линии. Обычно расстояние от линии рта до основания носа короче, чем от линии рта до подбородка. Над верхней губой в центре находится углубленная борозда — фильтр. На верхней губе различают три части формы: выступающий бугорок и два боковых тела. Нижняя губа разделяется на две симметричные части. Под нижней губой находится борозда, отделяющая ее от подбородка. Поиск пропорциональных соотношений названных элементов рта должен предшествовать членению формы по плоскостям. Прорисовывая характерные очертания губ, надо учитывать перспективные сокращения большой формы рта при помощи срединной линии и оси, проложенной через углы губ.

Светотень распределится на поверхностях верхней и нижней губ контрастно, так как прямые лучи света попадут на выступающие поверхности формы и, как правило, нижняя губа освещена больше, чем верхняя.

Ухо — в большей степени, чем другие части головы, отличается разнообразием форм, так как образовано рельефно расположенными хрящами. Овал ушей раковины имеет ось, проходящую параллельно носу или восходящей ветви нижней челюсти. Обычно высота уха в два раза больше его ширины. Наружный край уха носит название завитка. Внутри его проходит раздваивающийся кверху противозавиток. Перед слуховым отверстием помещаются разделенные вырезкой выступы — козелок и лежащий позади слухового отверстия противокозелок.

Нижняя часть ушной раковины — мочка (или долька) образо-

вана тонкими пластинками хрящей. Форма уха отличается индивидуальными особенностями. Начинать рисунок уха следует с установки общих пропорций овала ушной раковины. Затем, соизмеряя и сравнивая крупные детали, наметив движение завитка и противозавитка внутри ушной раковины, можно приступить к прорисовке детали. Разбирая повороты поверхностей, нужно помнить о взаимосвязи деталей и целого. Закончив линейно-конструктивное построение, нужно проложить светотень, стремясь вылепить форму уха тоном и штрихом (рис. 76).

34. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ПРОПОРЦИЯХ ГОЛОВЫ

Приступая к рисованию головы с гипсовой модели, полезно изучить известную систему пропорций.

Поиски единых пропорциональных соотношений, применяемых в изобразительном искусстве, ведутся с древнейших времен. Современная художественная школа опирается на классические традиции. Как и в прошлом, высота головы используется как модуль — единица измерения при определении пропорций фигуры. Так, у новорожденного она укладывается в росте всего три-четыре раза, у взрослых людей, в зависимости от типа сложения и общего роста, — от шести с половиной до восьми раз.

На рис. 77 представлена схема основных пропорций головы, когда линия, проведенная через слезники — внутренний угол глаза, разделяет голову на две равные, верхнюю и нижнюю, части.

Рисунок показывает систему деления головы (от подбородка до границы волос) на три равные части: высоту лба, длину носа от линии бровей и расстояние от нижнего основания носа до подбородка. На высоту части головы, покрытой волосами, отводят половину одной из указанных третей.

По ширине лицо можно разделить вертикальными линиями на пять частей. Центральная часть соответствует равному расстоянию, заключенному между внутренними углами глаза и крыльями носа (ноздрями). Средняя часть определяется линией, идущей от наружного угла глаза. Равные отрезки определяют линии, идущие от наружных углов глаза до боковых сторон головы.

Нижняя треть лица делится на три части: от основания носа до ротовой щели и от подбородка к борозде, лежащей

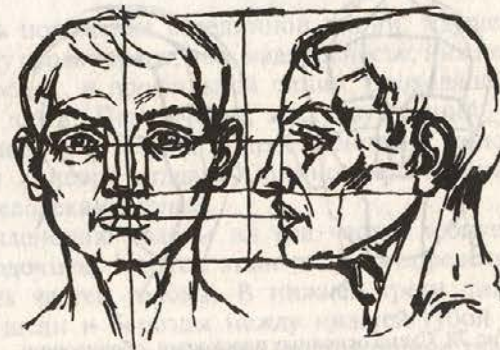


Рис. 77. Пропорции головы взрослого человека

под нижней губой. По законам классической эстетики нижняя губа значительно шире верхней.

Начинающему художнику необходимо знать приведенные пропорциональные соотношения, так как они помогут ему уловить существующую в жизни асимметрию лица, индивидуальные особенности каждой данной модели. Рисуя с натуры голову человека и зная законы анатомии, легко заметить характерную форму носа, глаза, бровей и рта.

35. РИСУНОК ГОЛОВЫ С ГИПСОВОГО ОБРАЗЦА

Подготовка к изучению пластики головы начинается с рисования гипсовых моделей неслучайно. В теме 14 подробно рассказано об особых качествах гипсовых моделей в процессе обучения рисованию с натуры.

Приступая к построению головы, начинающему художнику полезно познакомиться с системой пересекающихся плоскостей, образующих ее объем (рис. 78).

Предлагаемую систему выработали выдающиеся художники прошлого. Она облегчает правильный подход к пониманию закономерностей строения сложного и интересного объекта, каким является голова человека. При этом важно помнить, что в практической работе надо рисовать не схему, а реальную форму головы со всеми ее индивидуальными особенностями. Закрепить научные знания о пластике головы поможет не только изучение строения черепа, но и рисование «экорше» (гипсового слепка анатомической головы), раскрывающего характер ее мышечного покрова (рис. 79).

Получив предварительные сведения об анатомическом стро-

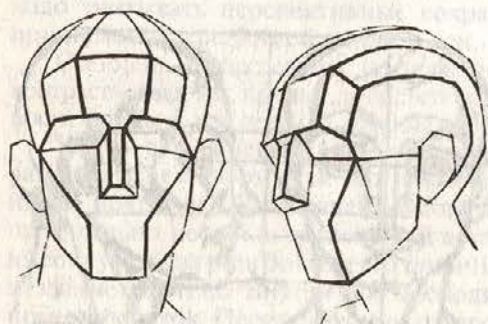


Рис. 78. Схема основных плоскостей, образующих объем головы (спереди и сбоку)



Рис. 79. Рисунок гипсового слепка анатомической головы «экорше»

ении, приступают к учебному рисунку головы с гипсовой модели. Такой рисунок является не самоцелью, а одним из этапов подготовки к рисованию живой натуры.

Гипсовая модель неподвижна, однородна по материалу, фактуре и цвету, что помогает начинающему рисовальщику сосредоточить внимание на форме.

Если есть выбор античных слепков, то целесообразно начинать изучение головы с более обобщенных моделей, таких, как Дорифор, Апоксиомен, Диадумен, Антиной и др.

Установить модель надо таким образом, чтобы линия глаз модели находилась на уровне глаз рисующего. Это позволит избежать сложных ракурсов. Гипсовую голову лучше расположить на фоне гладкой, без складок ткани нейтрального цвета. Расстояние от модели до рисующего должно составлять примерно две—две с половиной высоты натуры. Лучше осветить натуру верхним боковым светом, дающим четкие границы светотени, что помогает активному «объемному» восприятию формы.

На формате $1/4 — 1/2$ листа бумаги приступают к выполнению отдельных этапов работы над натурной постановкой в знакомой уже последовательности.

1 этап. Композиционно размещая изображение на листе, следует поместить голову в натуральную величину или немного меньше несколько выше центра листа. Хорошо найденная композиция и масштаб будущего рисунка по отношению к листу бумаги не вызовут желания сдвинуть изображение вверх или вниз, вправо или влево. Легкими линиями намечают по крайним точкам общую массу головы в ее движении по отношению к шее. Серединные осевые линии, проложенные через две точки вдоль овала головы и цилиндра шеи, помогут уточнить наклоны и повороты формы, подскажут, какие исправления необходимо внести в рисунок.

Построение начинаем с поиска характера общей формы, крупных пропорциональных отношений высоты и ширины головы и шеи.

Продолжаем уточнять положение серединной линии, идущей сверху вниз через середину свода черепа, лоб, надпереносье, нижнее основание носа и подбородок, и профильной линии, проходящей через слезники глазной щели. Пересечение этих двух линий — «крестовина» — даст положение головы в пространстве и ясное членение на мозговую и лицевую отделы. Обычно «крестовина» делит голову взрослого человека пополам.

Затем переходим к членению головы на три части: лобную, носовую и губно-подбородочную. На этом этапе рисунка определяем пропорции отдельных частей головы. В нижней трети лица находим место ротовой щели и борозды между нижней губой и подбородком. В средней трети лица наметим расположение глаз, носа, линию бровей, скулы. Сравнивая основные части лица между

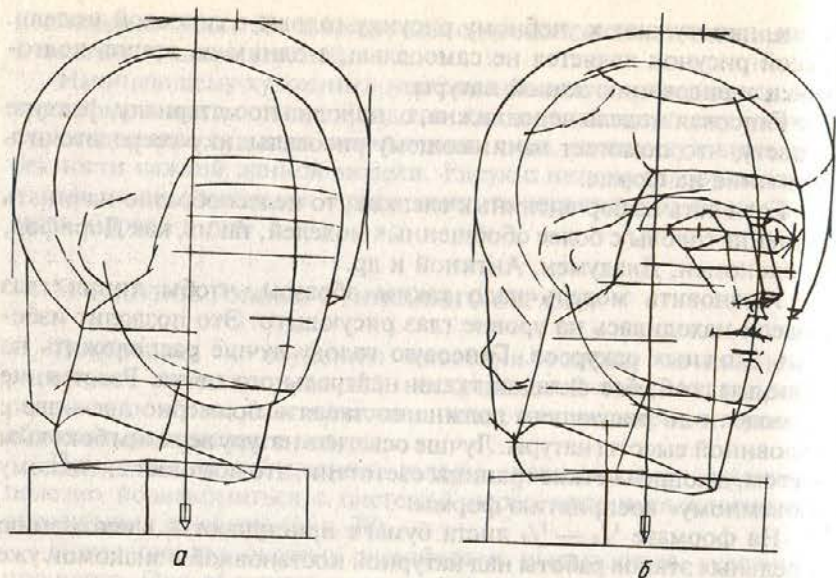


Рис. 80. Последовательность рисования гипсового слепка головы:

а — I этап, б — II этап, в — III этап



собой, отметим в верхней трети головы объем лба и конфигурацию растительности.

Уточняя положение и размеры деталей по отношению друг к другу и ко всей форме головы, определяем опорные точки черепа. Наиболее важной точкой в построении головы, определяющей положение глазных впадин и корня носа, является переносица. Ведя работу поиском парных плоскостей, выявляем форму и объем головы. Так, в лобной трети лица находим височные линии, ограничивающие височные впадины, лобные бугры и надбровные дуги. На-

мечаем на средней трети лица глазницы и глазное яблоко, переднюю, боковые и нижнюю поверхности носа; скулы и скуловые дуги; на нижней трети лица — углы нижней челюсти, подбородочное возвышение, ширину верхней и нижней губы. Уточняем границы перехода с передней на боковые поверхности всего объема головы (рис. 80, а).

II этап. Продолжаем линейно-конструктивное построение формы. От общего характера основной формы переходим к разбору

и конкретизации более мелких деталей: верхнего и нижнего век, глазного яблока, ноздрей, группы волос и т.д. При этом не следует забывать о взаимосвязи деталей, совокупности поверхностей, образующих объем головы. Во время работы над деталями следует сохранять правильно найденные пропорции, движение и перспективные сокращения боковых поверхностей головы и ее деталей: глаза, носа, лба, скул, ушей (рис. 80, б).

III этап. Чтобы придать рисунку объем, постепенно вводим светотень, сначала собственные, а затем и падающие тени. Намечая светотень, следует обратить внимание на контрасты освещенных и темных поверхностей, оставляя вначале нетронутые штрихами освещенные поверхности лба, скул, носа, подбородка. Постепенно, мягко прорабатывая полутона при переходе от света к тени на поворотах формы, путем сравнения выявляем разность освещенности головы и шеи, лба и глазниц, скул, верхней и нижней губ, носа.

Рисуя парными формами, беспрестанно сравниваем силу тона, при помощи штриха, положенного по форме, добиваемся проработки деталей. Например, прорисовывая самую выступающую часть лица — нос, нужно сравнить освещенные спинку и кончик носа, открытые прямым лучам света, с уходящими в полутон и тень боковыми поверхностями, контрастной нижней плоскостью носа, на которую прямой свет не попадает. Под носом, как правило, образуется падающая тень, а на темных формах кончика и крыльев носа появляются рефлексы — отраженный свет. Следует найти и самое яркое место на освещенной поверхности носа — блик.

В данном задании ограничимся основной светотеневой лепкой формы головы. Нужно стремиться к цельности рисунка, избегать пестроты и раздробленности тона. Отсутствие последовательности, недостаточное внимание в работе приводят к тому, что вместо прозрачных теней на рисунках появляются чернота и затухающая пятна. Правильно построенный, выдержанный в тоне рисунок передает не только форму, но и освещение, а также и материал (рис. 80, в — гипс).

Контрольные вопросы

1. Что вы знаете об анатомии и пропорциях головы? 2. Какова роль крупных деталей лица в определении характера головы? 3. Из каких последовательных этапов состоит работа над рисунком головы?

Домашнее задание: выполнить в трех поворотах набросок с деталей лица: нос, глаз, рот (губы) и ухо.

36. РИСУНОК ГОЛОВЫ С ЖИВОЙ НАТУРЫ

Желательно подобрать для рисунка модель с ясно выраженным характером головы и лица, чтобы легче было проследить ее конструктивную основу. Порядок выполнения рисунка с живой головы тот же, что и с гипсовой, но имеется ряд особенностей, которые необходимо учесть начинающему рисовальщику (рис. 81, 82).

В отличие от гипсового слепка живая модель имеет различную окраску глаз, губ, волос, одежды и пр. Разность фактур (волос, кожи молодого и старого лица, драпировок, одежды и фона) требует умения разнообразить технику рисунка, находить и выражать новые, более сложные тональные отношения в передаче цвета светотенью. Кроме того, гипсовый слепок головы неподвижен, натурщики же в процессе позирования устают и невольно меняют свое положение (позу) и выражение лица. Следуя за изменениями в движении натурщика, неопытный рисовальщик не может «поймать» движение и нарушает систему построения головы с заданной точки наблюдения. Поэтому, рисуя живую модель, необходимо составить себе ясное представление о ее анатомическом строении и конструкции, чтобы лучше осознать видимую форму. Для этого полезно время от времени рассматривать голову в фас, профиль, трехчетвертном повороте и в ракурсе, мысленно представляя себе разрезы и сечения формы.

Независимо от индивидуальных черт конкретного человека строение головы основывается на одинаковой для всех анатомической и конструктивной структуре, определяющей общий характер



Рис. 81. Зарисовка головы девушки

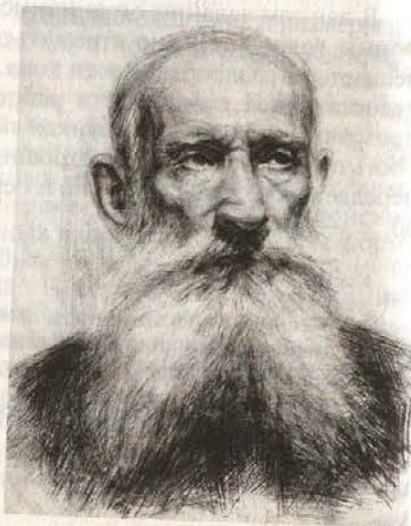


Рис. 82. Рисунок головы пожилого мужчины

пластики ее форм. Напомним, что, рассматривая форму головы спереди, определяют такие важные анатомические опорные точки, как макушка (свод черепа), теменные и лобные бугры, надбровные дуги, височные линии, края глазничных впадин, скулы и скуловые дуги, корень и основание носа, формы верхней и нижней челюстей (угол нижней челюсти и подбородочные бугры).

На боковых поверхностях головы опорными точками являются: макушка (свод черепа), затылочные, теменные и лобные бугры, надбровные дуги, височные линии, края глазницы, скуловые кости и скуловые дуги, наружное слуховое отверстие, корень и основание носа, верхняя челюсть, губы, тело, угол и подбородочные выступы нижней челюсти, сосцевидный отросток височной кости.

При построении головы необходимо помнить, что в основе ее пластики заложена структура не только костей черепа, но и расположенных на нем мышц.

Чтобы верно увязать голову с туловищем, надо представить себе семь верхних позвонков, образующих жесткую конструкцию шеи и являющихся частью позвоночного столба. Поскольку позвоночник лежит на задней поверхности туловища, то и шея расположена ближе к задней (затылочной) поверхности головы, чем к передней.

В процессе рисования головы следует опираться на знание характерных переломов, границ плоскостей объемной формы. Используя знакомый уже нам порядок постепенного построения головы по стадиям, рисующий должен придерживаться раз и навсегда установленного положения модели, работать осознанно, воспринимая натуру не по частям, а как единое целое (рис. 82).

На протяжении всей длительной натурной постановки необходимо возвращаться к ранее нарисованному, уточняя рисунок и устраняя ошибки.

1 этап. Осуществляем композиционное размещение головы на листе бумаги. Устанавливаем движение (наклон головы и шеи) и основные пропорции.

Нанеся крайние точки массы головы в виде овала, легкими штрихами отмечаем срединную линию головы и направление шеи. Помечаем основные профильные линии глаз, надбровных дуг, бровей и нижнего основания носа, разреза губ и положение осей носа и уха, лобные бугры, границы волос, углы нижней челюсти и подбородочные возвышения. Относительно срединной линии определяем общий поворот формы головы с передней на боковую поверхность с учетом перспективного сокращения. Для большей точности построения парные опорные точки соединяем легкими осевыми линиями.

Убедившись, что движение и основные пропорции определены верно, переходим к линейно-конструктивному построению деталей лица, пропорций и характера: бровей, наклона разреза глаз (формы глазного яблока, верхнего и нижнего век, положения радужки и зрачка), носа, верхней и нижней губ, подбородка и т.д. Парные

формы следует рисовать одновременно, например правый глаз одновременно с левым, правую скуловую кость с левой и т.д. Расположение и пропорции деталей лица следует проверять постоянно.

II этап. Уточняем конструктивную форму головы и конкретизируем построение деталей более точной прорисовкой с легкой светотеневой проработкой. Тени следует начинать прокладывать от границ между светом и тенью, так как переходы светотени помогают выявлению объема формы головы. Разбивка рисунка на свет и тень поможет увидеть свои ошибки в построении и пропорциях.

Далее необходимо усилить контрасты светотени на основе tonальных отношений, возникающих при данном освещении лица и волос. Затем переходим к построению собственных и падающих теней. Работая тоном, нужно все время уточнять рисунок деталей головы.

Если на начальной стадии рисунка мы работали над типизацией объемов головы (при помощи разбора ее конструктивного строения и прокладки светотени), то сейчас наступило время выявления индивидуальных особенностей натуры.

В жизни трудно встретить двух абсолютно похожих друг на друга людей. В начальной стадии рисунка не ставилась задача достигнуть полного сходства с моделью. Мы старались за внешними очертаниями уловить лишь пластическую сущность головы, понять, как одна форма возникает из другой, намечали место деталей.

III этап. Теперь обратимся к уточнению пропорций и прорисовке важных деталей, от которых зависит сходство портретируемого, таких, как глаза, нос, рот и ухо. В соответствии с пластикой лба, скул, верхней и нижней челюстей уточняем положение названных деталей.

Внимательно рассмотрим пластику носа. В зависимости от типа носа: прямой, курносый, «орлиный» (с горбинкой) — меняется рисунок спинки, крыльев носа и ноздрей. Крылья носа могут быть плоскими, узкими, выпуклыми, короткими или удлиненными, ноздри — округлыми или узкими.

Рисуя нос, нужно видеть его анатомическую структуру, границу костной основы и хрящей. Спинка носа (передняя поверхность четырехсторонней призмы) не бывает одинаковой ширины. Вверху (у корня) нос имеет более четкую, образованную носовыми костями форму и выглядит резче. Выступая вперед и вниз, нос расширяется и приобретает более округлую, мягкую форму благодаря эластичному строению хрящей.

В зависимости от освещения ярче будет освещена выступающая часть формы, а блик появится на изломе верхней, боковых и нижней плоскостей. Затененной будет нижняя поверхность носа — его основание, на котором располагаются ноздри. Изображение носа получит контрастные отношения, так как нос — самая выступающая часть головы.

Выражение лица зависит прежде всего от выражения глаз. Диск радужной оболочки глазного яблока, как правило, больше прикрыт верхним, выступающим и подвижным веком и меньше — относительно плоским нижним веком.

Если нарисовать радужку в виде кружка, не касающегося век, глаз будет выражать крайнее удивление, испуг или чувство страха. В зависимости от поворота головы, глазного яблока и направления взгляда изменяется и общая форма глаза — от растянутого по горизонтали четырехугольника до треугольной формы в профильном положении.

Цвет глаз, который передается в рисунке тоном, бывает разным — от светло-серого до коричнево-черного. Блеск глаза зависит от влажности его поверхности, а блик находится на самой выступающей части глазного яблока (рядом с черным зрачком в центре радужной оболочки).

Большое значение имеет характер глазной щели, посадка глаз в глазнице. Пропорции и формы глаза могут быть самыми разными: большими и маленькими, более или менее выпуклыми, широко или близко посаженными по отношению к носу.

По-разному выглядят глаза и по отношению к горизонтальной линии. У одних людей наружный, заостренный угол глаза выше, чем внутренний, закругленный (так как там находится слезник), а у других — наоборот.

Часто между бровью и верхним веком появляются так называемые «прикрывающие складки», которые могут иногда полностью закрывать верхнее веко. Но бывают случаи, когда прикрывающие складки отсутствуют, и тогда форма верхнего века читается полностью.

В выражении лица вместе с глазами большую роль играют брови и оттеняющие взгляд ресницы. По форме и характеру брови бывают прямыми, дугообразными, изломанными, а также широкими и узкими, с отстоящими друг от друга головками на межбровном промежутке и сросшимися, что придает лицу угрюмое выражение. У пожилых людей брови часто лохматые, густые, с проседью. У некоторых людей отдельные волоски у головки бровей направлены вверх, на средней части верхние волоски бровей направлены вниз, а нижние — вверх, на сужающемся хвостике брови, доходящем иногда до угла глазницы, волоски растут вниз.

Типичная ошибка при рисовании глаз — излишне высветленные белки глазного яблока. Но белки только называются белками, практически же они всегда затенены ресницами, имеют свой цвет и лежат в глазничных впадинах. Только у людей с темным цветом кожи белки «сверкают».

Во многом выражение лица зависит от самой подвижной его части — рта. Рисуя рот, нужно помнить, что характер губ определяется формой челюстей, величиной, формой зубов и прикусом. При неправильном прикусе нижняя губа выступает больше верхней.

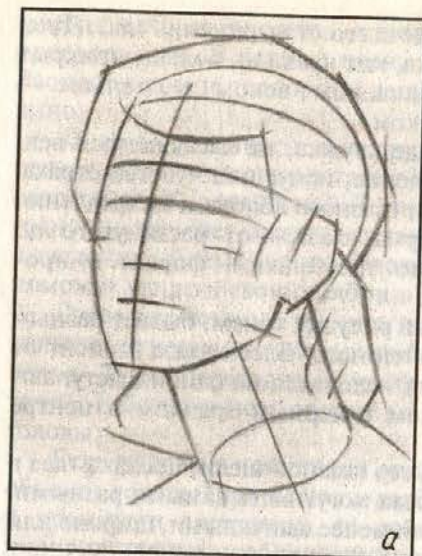


Рис. 83. Пример последовательных стадий рисования головы с живой модели:
а — I этап, б — II этап, в — III этап, г — IV этап

Красная кайма губ в рисунке живой природы выделяется тоном. По форме губы бывают толстыми и тонкими, средними и вздутыми. Изменчив рисунок так называемой волнистой линии сомкнутых губ. При улыбке уголки рта поднимаются вверх, а когда человек огорчен, опускаются вниз.

Работая над мозговым отделом головы, следует точно определить

границы растительности над лбом, в височных впадинах и на затылке. Для выявления характера растительности и отдельных прядей пользуются тональными отношениями.

IV этап. Проводим тональную проработку формы. Пытаемся найти правильные тональные соотношения, нюансы света и тени. Например, на светлой коже лица контрасты света и тени выражены больше, чем на темных волосах, где эти контрасты значительно слабее. Следует внимательно сравнить рисунок с натурой, а детали подчинять целому. Если в процессе прорисовки деталей утрачена цельность, то надо одни детали усиливать в тоне, другие ослаблять, пока рисунок не приобретет законченность и цельность, выражающую характерные особенности данной натуры (рис. 83, а—г).

Контрольные вопросы

1. Что общего в последовательности рисования с гипсовой модели и с живой головой? В чем отличия? 2. Как определить движение головы и шеи при помощи осевых линий? 3. Какие типы носа, рта и глаз вам известны?

Домашнее задание: выполнить наброски с головы человека в фас, профиль, трехчетвертном повороте (живая натура).

Глава VI

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Человек в изобразительном искусстве всегда занимал центральное место независимо от видов и жанров.

Примером женской красоты и вечной гармонии, выраженной в скульптуре, служит статуя Венеры Милосской. Проходят века, сменяются поколения, вкусы, идеалы, но величавая монументальность статуи по-прежнему вызывает в душах людей чувство благоговения перед подлинным произведением искусства.

В статуе Давида гениальный итальянский скульптор, архитектор и живописец эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти создал образ юноши-бойца в высший момент напряжения физических и духовных сил. Скульптура олицетворяет идеи гражданственности и мужественности. Фигура юноши пронизана движением форм. Этот прием стал главной особенностью стиля Микеланджело, насыщавшего скульптуры огромной жизненной силой, энергией и страстью. Он применял так называемый «контрапост»: контрастное расположение смежных и парных частей тела, вращательное движение вокруг своей оси.

Прекрасные рисунки фигуры человека были созданы такими художниками, как П. И. Соколов (1753—1791), А. И. Иванов (1806—1858), В. И. Суриков (1848—1916), И. Е. Репин (1844—1930), В. А. Серов (1865—1911) и др. (ил. 2).



Рис. 84. Рисунок фигуры в театральном костюме



В многообразии задач, возникающих перед рисующим фигуру человека, особое место занимают движение и основные пропорции. Построение учебного рисунка должно основываться на понимании внутреннего строения тела человека; а также изменений в его пластической форме, вызванных взаимным расположением костей скелета и мышц во время того или иного движения.

Изображением в рисунке фигуры человека, сложной по характеру и сочетанию форм, как правило, завершается этап обучения (рис. 84).

37. ОСНОВЫ ДВИЖЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Для понимания «механики» различных движений человеческой фигуры необходимо уяснить значение в этом процессе местоположения центра тяжести всего тела и его отдельных частей в состоянии

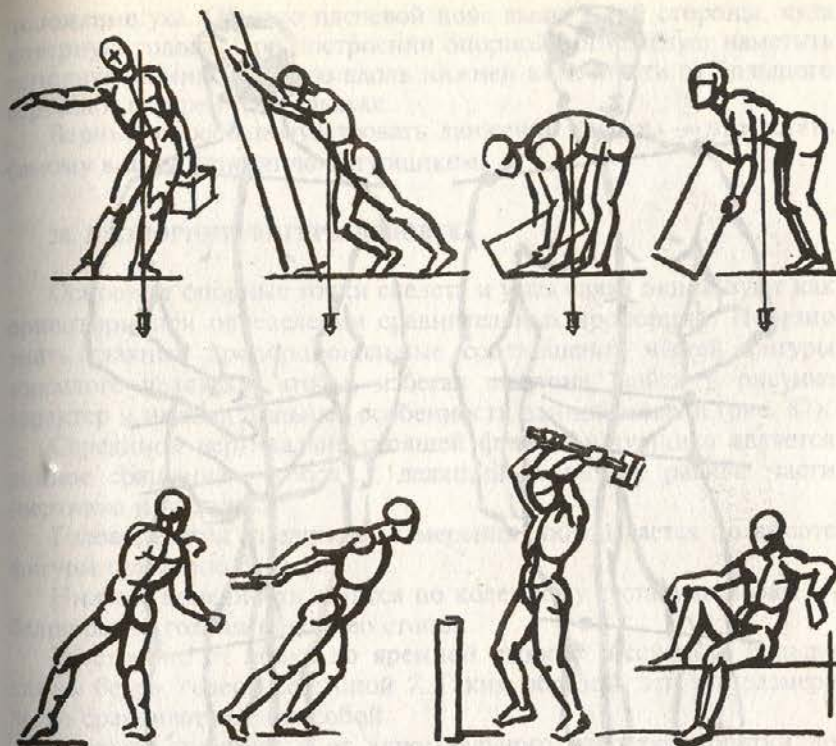


Рис. 85. Пример смещения центра тяжести к площади опоры фигуры в активном движении

статики и динамики (рис. 85). В устойчивых позах центр тяжести всегда перпендикулярен площади опоры. Чем ближе центр тяжести к площади опоры, тем устойчивее положение тела в пространстве.

Движение фигуры натуралика с опорой на одну ногу — наиболее часто встречающаяся постановка в учебном рисунке. Постараемся увидеть фигуру целиком, от головы до следков. Отметим на ней главную (центральную) линию, показанную на рис. 86. Эта линия, начинающаяся от яремной ямки, пройдет через центр грудины, затем вдоль белой линии живота, пересечет пупок и опустится вниз, вдоль внутреннего контура опорной ноги к внутренней ее лодыжке. Правильно найденная главная (центральная) линия движения поможет верно поставить фигуру.

Рисовальщику следует знать и другие общие закономерности постановки фигуры, основные опорные точки скелета. В описываемой позе линия таза выше со стороны опорной ноги, так как бедро и голень со стопой как бы выталкивают вверх гребень подвздошной кости, в то время как с противоположной стороны свободная нога

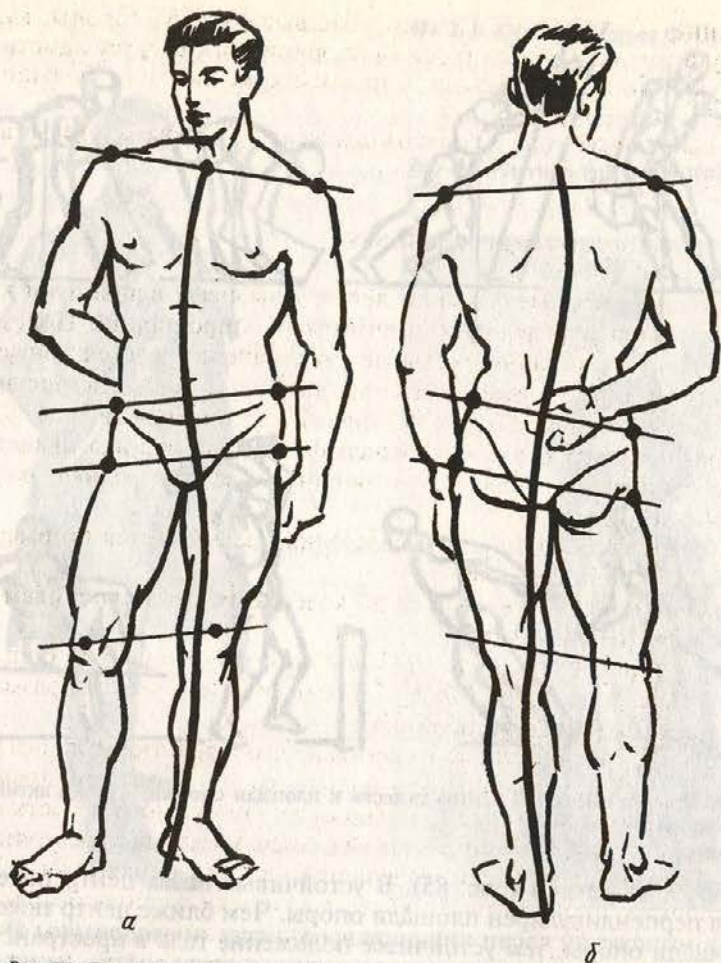


Рис. 86. Главная линия движения фигуры человека и ее основные опорные точки:

а — спереди, б — сзади

согнута в коленном суставе. Со стороны свободной ноги таз наклонен вниз. Верхняя часть фигуры — грудная клетка — для сохранения равновесия наклоняется в сторону несущей тяжести ноги.

Таким образом, возникают две контрастные линии: осевая линия, проходящая через таз, которая поднимается со стороны опорной ноги выше, чем со стороны расслабленной ноги, и осевая линия, идущая через плечевой пояс и принимающая противоположное направление. Шея, продолжающая движение позвоночного столба, также направлена в сторону несущей ноги, голова же повернута к шее под углом, на что указывают линия бровей и

положение уха. Обычно плечевой пояс выше с той стороны, куда повернута голова. При построении опорной ноги следует наметить основную линию, идущую вдоль нижней конечности от большого вертела к внутренней лодыжке.

Верный способ почувствовать движение фигуры — это встать самому в позу, принятую натурщиком.

38. ПРОПОРЦИИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Основные опорные точки скелета и узлы связи используют как ориентиры при определении сравнительных пропорций. Полезно знать главные пропорциональные соотношения частей фигуры взрослого человека, чтобы, избегая шаблона, найти в рисунке характер и индивидуальные особенности данной модели (рис. 87).

Серединой вертикально стоящей фигуры натурщика является лонное сращение — лобок 5, делящий ее на две равные части (верхнюю и нижнюю).

Голова, взятая за единицу измерения, укладывается по высоте фигуры примерно семь раз.

Нижняя конечность делится по коленному суставу пополам — бедро равно голени вместе со стопой.

Расстояние от лобка до яремной ямки 3 несколько больше длины бедра, голени со стопой 7. Таким образом, эти три размера легко сравнивать между собой.

Верхняя конечность от акромиального отростка лопатки до первого сустава указательного пальца равна трем или трем с половиной размерам головы. Плечо от акромиального отростка до локтевого сустава равно полуторным размерам головы и расстоянию от яремной ямки до талии (или пупка) 4. Опущенная рука равна трем головам. Средний палец кисти достигает середины бедра.

На боковой поверхности (в профиль) серединой фигуры является большой вертел бедра, а на задней поверхности — нижняя точка крестца, делящая фигуру пополам.

Голень со стопой равны двум головам: бедро (от коленного сустава до большого вертела) также равно двум головам. Таким образом, в длине нижней конечности укладывается четыре размера головы.

Определив крупные пропорциональные соотношения, переходим к поискам размеров деталей. Так, длина кисти равна расстоянию от подбородочных возвышений 2 нижней челюсти до лобных бугров 1. Длина шеи со спины также равна длине ключицы и высоте лопатки. Длина позвоночного столба (от первого шейного позвонка до крестца) составляет четыре размера длины кисти руки.

Длина стопы равна расстоянию от локтевого отростка до шиловидного отростка локтевой кости.

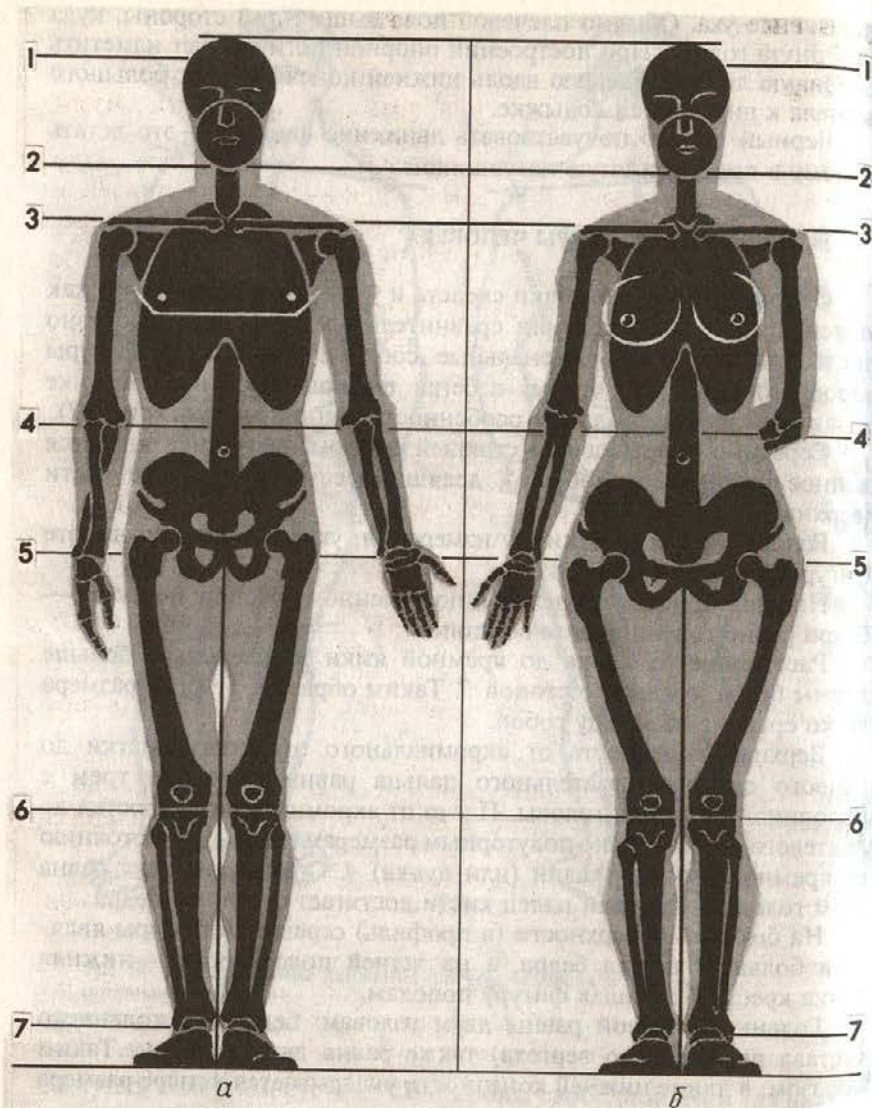


Рис. 87. Пропорции фигуры взрослого человека:

a — мужской, *б* — женской; 1 — лобные бугры мозгового черепа, 2 — подбородочные бугры нижней челюсти, 3 — акромиальные отростки лопатки, лежащие на одной линии с яремной ямкой, 4 — линия талии, 5 — лонное сращение (лобок), лежащее на одной линии с большим вертелом бедренной кости, 6 — линия коленного сустава, 7 — стопы

Знаний основных пропорциональных соотношений, показанных на рис. 87, вполне достаточно для начинающего рисовальщика, чтобы предупредить грубые ошибки при изучении пластики фигуры человека.

39. РИСУНОК АНАТОМИЧЕСКОЙ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА (ГИПС)

Знание пластической анатомии дает понимание устройства тела человека и механизма его движения, позволяет приступить к изображению фигуры, исходя из ее внутренней конструкции.

Длительный, планомерно разрабатываемый рисунок — это основное средство изучения натуры и закономерностей построения формы. Поставленная учебная задача предполагает рисунок, доведенный до известной степени завершенности. Формат рисунка $\frac{1}{2}$ листа.

В качестве модели используются гипсовый слепок анатомической фигуры «экорше» работы известного французского скульптора Ж.А. Гудона (1741—1828). Если гипсовый слепок отсутствует, можно пригласить натурщика с ясно выраженной конструкцией и мускулатурой. На мужской фигуре легче найти исходные опорные точки, определить пропорции.

Излюбленной позой для продолжительного учебного рисования является фигура в положении стоя, когда тяжесть тела приходится на опорную ногу, другая нога несколько отставлена и согнута в колене. Руки должны как можно меньше закрывать движение торса и его членение.

Предваряя работу на основном листе, необходимо определить последовательность отдельных этапов рисунка, направленных на передачу движения, пропорций, формы. Для достижения этой цели полезно выполнить краткосрочные наброски с разных точек обзора фигуры (спереди, сбоку, сзади).

1 этап. Постановка фигуры в заданной позе. Компонуйте фигуру на листе достаточно крупно, для чего пометьте нижнюю точку (следки) фигуры на плоскости и верхнюю (макушку). Найденная композиция, намеченные границы изображения не должны изменяться в ходе последующей работы над рисунком.

Затем выполните обобщенный набросок фигуры в заданной позе. Определяющим движением стоящей модели является главная линия, идущая по передней поверхности фигуры: от яремной ямки, вдоль оси грудины, белой линии живота, середины лобка, по внутренней поверхности опорной ноги. Сзади главная линия идет вдоль позвоночного столба, от седьмого шейного позвонка, через крестец, межъягодичный разрез, вдоль внутренней поверхности ноги к внутренней лодыжке.

Набрасывая общую массу фигуры, намечая изгибы главной линии движения всего тела, зафиксируйте положение опорной ноги, наклон таза в сторону свободной ноги, противоположный наклон грудной клетки вместе с плечевым поясом.

Особое внимание на этой стадии рисунка следует уделить членению и движению торса — наиболее массивной и сложной части фигуры. На рис. 88, *a, б* показаны схемы построения грудной клетки и таза спереди и сзади.

Помимо главной линии движения фигуры, оси основных

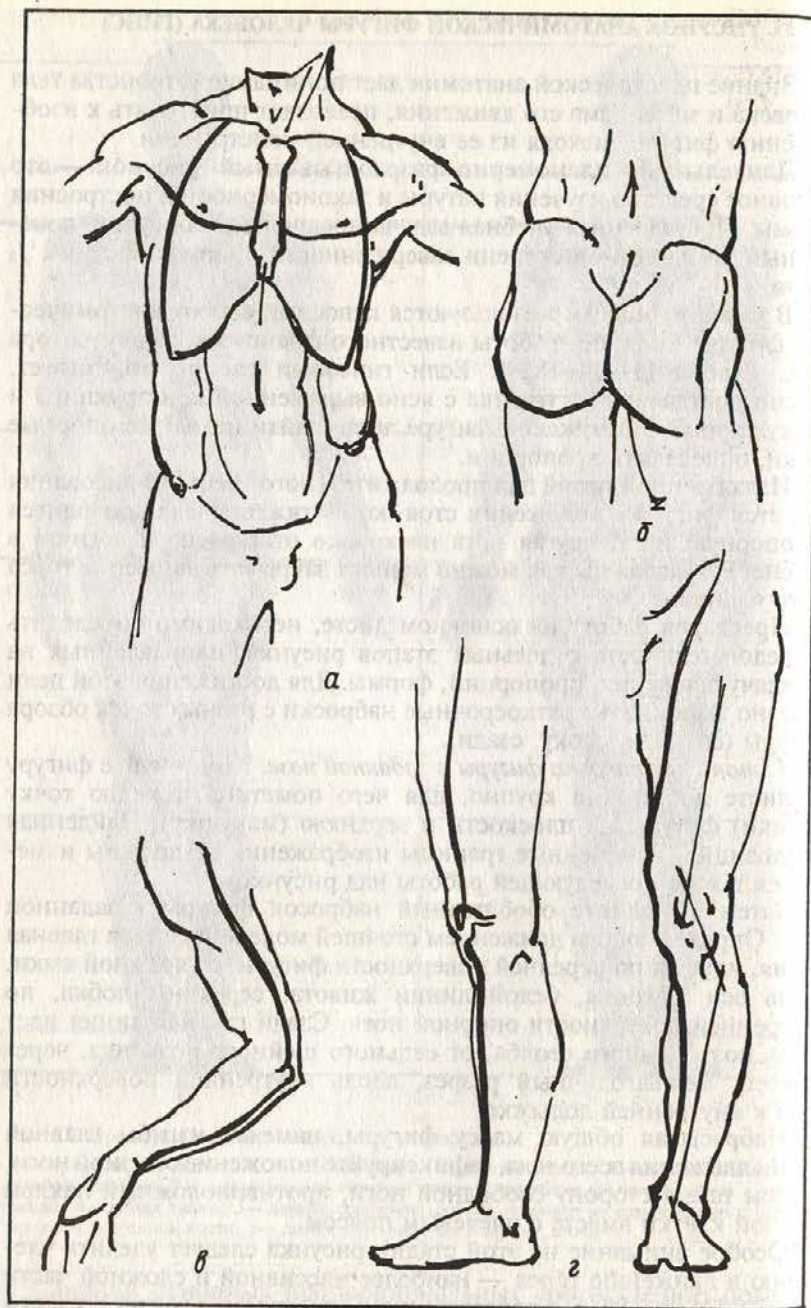


Рис. 88. Вспомогательные линии движения торса и конечностей:

а — торс с передней поверхности, б — таз с задней поверхности, в — верхняя конечность с боковой поверхности, г — нижняя конечность с передней и боковой поверхности

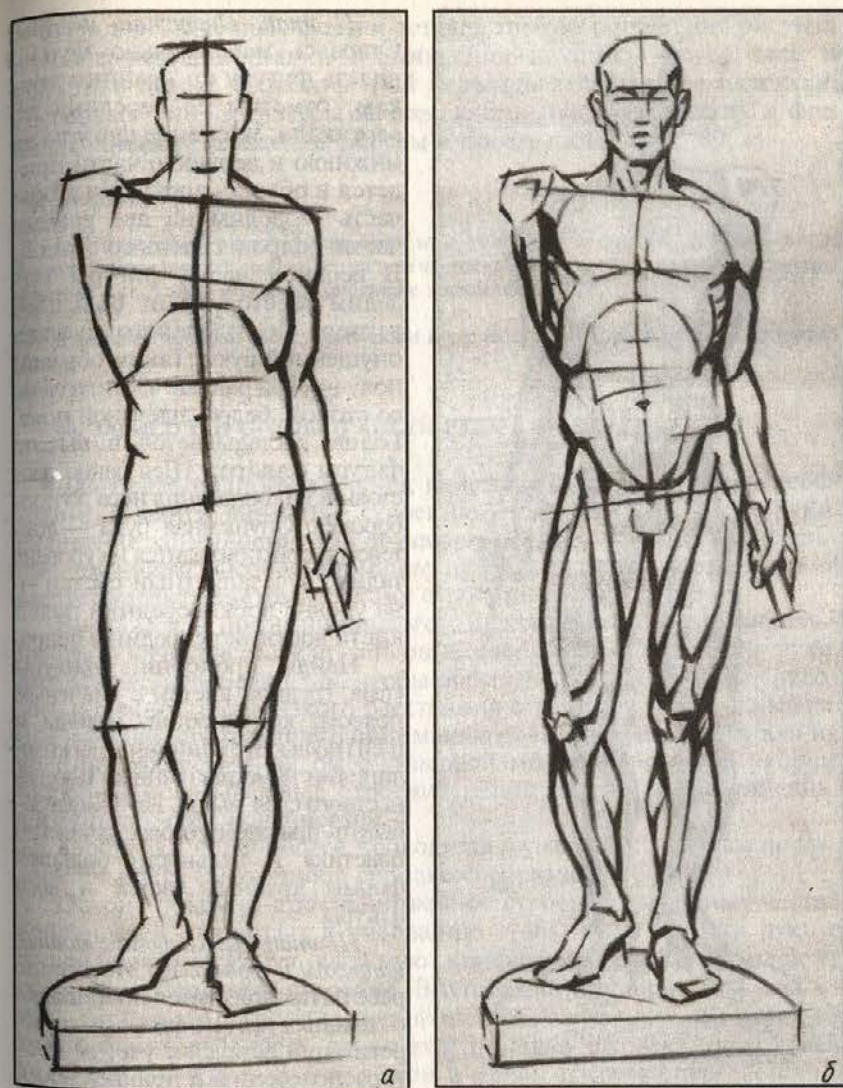


Рис. 89. Последовательность рисования анатомической фигуры с гипсового слепка («экорше»):

а — I этап, б — II этап, в — III этап

объемов имеют также верхняя конечность и нижняя конечность. Знание направляющих осей избавит начинающих от типичной ошибки рисовать конечности, вытягивая их в одну линию, в то время как в действительности бедро, коленный сустав и стопа, так же как плечо, предплечье и кисть, расположены под углом друг к другу (рис. 88, в, г).



Продолжение рис. 89

II этап. Пропорции фигуры. Стараясь максимально цельно видеть фигуру по крайним точкам, отметим ее середину по вертикали. Членение фигуры на нижнюю и верхнюю части придется в область лобка. Нижнюю часть разделим на две равные части: бедро и голень со стопой. В верхней части фигуры выделим расстояние от большого вертела до плечевого сустава опущенной руки. Таким образом получим три равные части: голень со стопой, бедро, плечевой пояс. Голова укладывается в высоту фигуры семь раз. Шея равна расстоянию от основания носа до подбородка. Опущенная рука — локтевой сустав приходится на уровень талии, лучезапястный сустав — на уровне лобка, средний палец кисти достигает середины бедра.

Найдя пропорции фигуры (таза, грудной клетки с плечевым поясом, конечностей, головы и шеи) по высоте и ширине, легкими линиями наметим границы поверхностного слоя мышц. Не следует забывать при этом разборе деталей о пластике и цельности большой формы крупных частей и всей фигуры.

III этап. Ленка формы линиями, штрихом и тоном. На этом этапе работы продолжается прорисовка отдельных частей фигуры, конкретизация деталей с учетом месторасположения и прикрепления основной массы мышц.

Последовательно, осознав условия освещения, прокладываем светотень (вначале собственные, а затем и падающие тени). Как правило, в области головы усиливается светотеневой контраст, так как она находится ближе к источнику света, от головы на шею и частично на плечевой пояс падает тень. Грудная клетка и верхняя часть таза освещены больше. Тени залегают в нижней части живота и паховых складках. Бедро освещено больше голени, хотя в целом ноги, включая стопу, освещены слабее — яркость света постепенно слабеет.

Обилие мышечных форм и деталей требует обобщения рисунка на завершающей стадии — выявления крупных частей тела и фигуры в целом, выразительной передачи характера ее пластики. Падающая тень от фигуры на горизонтальную поверхность и фон подчеркивают положение фигуры в пространстве (рис. 89, в).

Контрольные вопросы

1. Что вы знаете о пропорциях, анатомии, конструкции фигуры? 2. При помощи каких опорных точек строится форма тела человека? 3. В чем отличие рисунка фигуры человека с гипсовой модели от рисунка с живой натуры?

Домашнее задание: сделать наброски и зарисовки фигуры человека и ее частей (гипс).

40. ЗАРИСОВКИ СТОПЫ И КИСТИ РУКИ

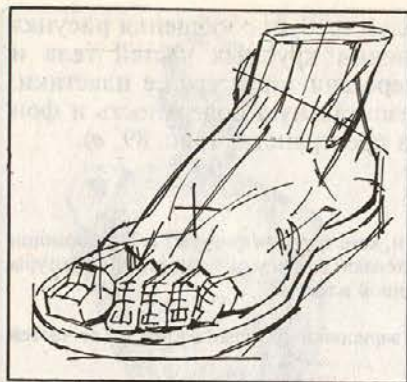
Для более полного изучения пластики фигуры человека необходимо уделить внимание строению стопы ноги и кисти руки. Рисование конечностей для обучающихся представляет значительные трудности. Особое внимание при выполнении этого задания следует уделить анатомическому строению конечностей.

Вначале для предварительного ознакомления полезно использовать в качестве модели гипсовые слепки стопы и кисти руки. Модель устанавливают так, чтобы обеспечить возможность зарисовать конечности с близкого расстояния с различных точек зрения. Для наглядности и лучшего понимания их анатомического строения полезно разместить рядом с гипсовой моделью скелет и экорше (пособие, показывающее строение мышц, костей и связок) аналогичных частей конечностей.

Зарисовки конечностей проводятся в уже известной нам последовательности рисования с гипсового образца (рис. 90).

Освоив объемно-пространственное строение указанных частей конечностей, переходят к рисованию стопы ноги и кисти руки с живой натуры. Рисуя сложную конфигурацию стопы, следует помнить ее сводчатое строение. Внутренний (рессорный) и наружный (опорный) своды выполняют роль пружины, смягчающей толчки при ходьбе, беге, прыжках и т.д. Тело человека давит своей тяжестью на свод стопы, и, в свою очередь, нагрузка передается на головки плюсневых костей и пятку. Таким образом, свод напоминает отрезок пружинящей спирали. Подвижное строение голеностопного сустава позволяет стопе производить сложные движения даже при неподвижной голени.

Пальцы стопы, кроме большого (отстоящего от других и направленного ногтевой фалангой вверх), поджаты, особенно приплюснут мизинец. Самым длинным из пальцев стопы чаще бывает большой палец, но стопой классической формы считается такая, у которой второй палец самый длинный, а каждый последующий — меньше предыдущего.



а



б

Рис. 90. Последовательность рисования стопы с гипсового слепка:

а — I этап, б — II этап, в — III этап



в

Зарисовывая кисть руки, надо основное внимание уделить линейному построению большой формы, конструкции и пропорциям. Форма кисти индивидуальна, характеризуется сложностью пластики, очень подвижна и часто дополняет портретный образ возрастными, эмоциональными и социаль-

ными чертами. Художники всех эпох (достаточно, к примеру, вспомнить произведения Леонардо да Винчи, А. Дюрера, П. Пикассо, В. Серова и др.) уделяли особое внимание изображению кистей рук, жесту, раскрывающему физическое и эмоциональное состояние человека (ил. 3).

Кисть руки считается наиболее трудным объектом для рисования. В результате длительного эволюционного развития в процессе труда, дифференцирования функции верхней конечности, приспособившейся к управлению инструментами производства, науки и искусства, кисть руки человека приобрела совершенную форму и удивительно пластическую красоту.

Для определения пропорций кисти следует запомнить следующие соотношения: длина пальцев равна длине запястья с пястью; средний палец длиннее других; указательный палец доходит до основания ногтя среднего, а четвертый — до его середины; мизинец доходит до второго сустава четвертого пальца, большой палец — до среднего сустава указательного. У оснований пальцы немного шире концев.

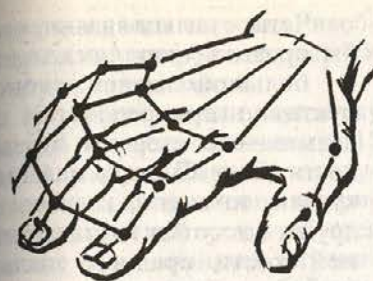
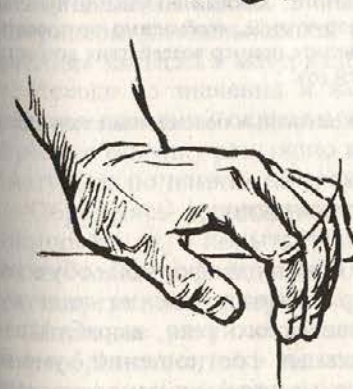


Рис. 91. Зарисовка кисти руки по опорным точкам





Ил. 3. А. Дюрер. «Кисти рук ангела»

делениям: предплечья с кистью (лучезапястный сустав), головки пястных костей, фаланги пальцев — по опорным пунктам кисти (рис. 91).

Контрольные вопросы

1. Как повлияла дифференциация функций верхней и нижней конечностей на пластическую форму кисти руки и стопы ноги? 2. Какими опорными пунктами («маяками»), связанными с анатомической структурой, необходимо пользоваться при построении стопы и кисти руки? 3. Приведите пример воздействия возраста и профессии человека на характер формы кистей рук.

Домашнее задание: зарисовать с натуры в различных положениях стопу ноги и кисть руки.

41. НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Длительный рисунок является основной формой обучения рисунку фигуры человека. Он вырабатывает умение видеть и анализировать сложную форму человеческого тела, вырабатывает чувство пропорциональных и тональных соотношений, умение подчинять детали целому. Однако, выполняя многочасовой рисунок, обучающиеся порой теряют свежесть восприятия, а подробное изучение и моделировка формы у недостаточно опытного рисовальщика подменяется бездумным срисовыванием модели.

Чтобы избавиться от этих недостатков, развить остроту зрения и умение выявить и зафиксировать на бумаге главное в пластике

фигуры живого человека, необходимы краткосрочные рисунки с натуры и по памяти.

На набросок или зарисовку фигуры человека отводится от 15 до 30 минут. Поэтому от художника, выполняющего рисунок в короткий срок, требуется умение лаконичными, ограниченными средствами и обобщенной трактовкой передать самое существенное и характерное в изображаемой модели — остроту движения и основные пропорции.

Владение наброском помимо вспомогательной роли в учебном рисунке приобретает самостоятельное значение и бывает совершенно необходимо людям самых разных профессий: рабочим-исполнителям и художникам, архитекторам и инженерам, работникам театрально-декоративного искусства и многих других специальностей.

Быстро и ясно выполненные наброски и зарисовки в производственных условиях часто оказываются предпочтительнее законченного рисунка, так как дают наглядное представление о конструкции и творческом замысле. Часто наброски служат вспомогательным материалом для дальнейшей работы над композицией и «овеществления» замысла в материале.

Исходя из значения и важности наброска как эффективного средства познания окружающего мира, целесообразно в процессе обучения рисунку регулярно выполнять наброски фигуры человека с натуры и по памяти на уроке и самостоятельно.

Обращаясь к рисункам больших мастеров, не стремитесь копировать их, а попытайтесь понять, как тот или иной художник решал стоявшую перед ним задачу, как он использовал возможности кратковременного рисунка (ил. 4).

Изучение рисунков мастеров дает вдохновляющие примеры разнообразных путей и возможностей подхода к натуре, виртуозной техники использованных средств выражения, создающих запоминающийся зрительный образ.

Техники набросков и зарисовок мы уже касались в предыдущих темах данного пособия.

На первых порах обучения наброску чаще всего пользуются обычными графитными карандашами с мягкими стержнями М и



Ил. 4. Микеланджело. «Торс». Набросок

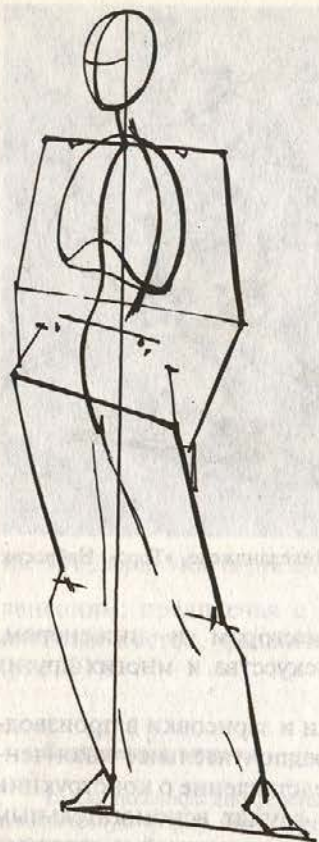


Рис. 92. Схематический набросок фигуры

Понять направление движения крупных форм, положения грудной клетки по отношению к тазу, центра тяжести на опорную ногу, поддерживающую равновесие, изгиб позвоночного столба, основные пропорции (рис. 92).

При выполнении набросков и зарисовок нельзя забывать о композиции, размещении изображения на листе бумаги. Для большей выразительности пластики фигуры ее следует закомпоновать в лист достаточно крупно. На масштабном наброске легче определять движение фигуры и ее пропорции на глаз.

По мере накопления опыта время, отводимое на наброски с обнаженной модели, можно постепенно сокращать от 15 до 10 и даже 5 минут. В дальнейшем желательно разнообразить характер модели, выполняя наброски с контрастных по внешним данным фигур — мужчин и женщин разного возраста и типов сложения.

Ставя перед собой задачу передать первое впечатление от натуры лаконичными изобразительными средствами, следует не пазовать в

2М. Затем, по мере приобретения некоторого опыта, используют и другие графические материалы: прессованный уголь, карандаш «Ретушь», сангину, соус, цветные карандаши, тушь (для рисунков металлическим пером, натуральным пером и другими материалами).

В набросках должны отразиться знание и опыт, приобретенные в изучении натуры: конструкция, пластическая анатомия, перспектива, пропорции, характер движения. Поверхностные, не подкрепленные знаниями наброски не принесут начинающему художнику никакой пользы.

Перед начинающим художником, выполняющим наброски, стоят общие задачи: воспитывать и развивать у себя способность к наблюдению, глазомер, способность подмечать в натуре главное и характерное.

Каждый раз, приступая к наброску, следует ставить перед собой и определенные конкретные задачи. Например, выполняя вспомогательный набросок для уточнения движения обнаженной фигуры натурщика, можно ограничиться наброском-схемой. Такие наброски помогают

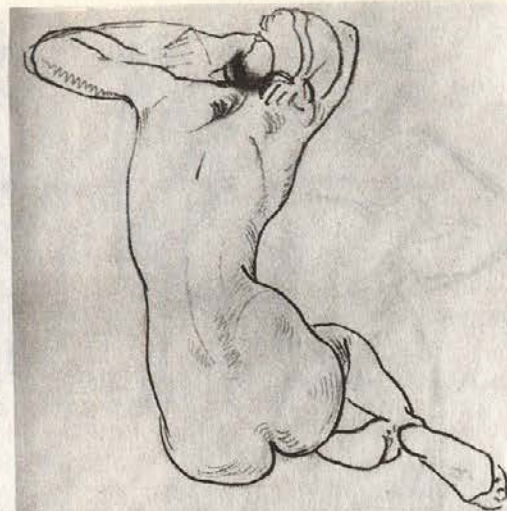


Рис. 93. Наброски с обнаженной фигуры, выполненные мастерами: а — живописцем В. Серовым и б — скульптором В. Мухиной

случае неудач и проявить настойчивость. Надо помнить, что овладение техникой кратковременного рисунка требует систематических упражнений. Трудолюбие и интерес к делу рано или поздно дадут свои положительные результаты.

Главным средством выражения в набросках и зарисовках является линия, контур. Именно на контуре сосредоточивается внимание рисовальщика в самом начале наброска. При этом следует осознать, что контур — это край формы, линия, ограничивающая объем (рис. 93 и 94).

Если в длительном рисунке линия-контур появляется на месте в результате поиска выражения формы, то в наброске контурная линия должна служить в первую очередь непосредственному выражению обобщенной и цельно увиденной натуры. Живая, точная пространственная линия, являющаяся средством выражения трехмерной формы, — результат долгих и целенаправленных упражнений. Разной ширины и силы нажима на карандаш, такая линия отличается от сухой, однообразной «чертежной» линии.

В набросках с натуры следует попытаться передать пластику фигуры несколькими линиями без отрыва карандаша от бумаги. Непрерывное движение карандаша имеет существенное значение, так как одновременно помогает обобщению изображения, а также отбору и увязке отдельных частей в единое целое. В зависимости от нажима карандаша — острым концом или боковой поверхностью грифеля — можно получить широкие или узкие, темные или светлые, мягкие или жесткие штриховые пятна требуемой силы.

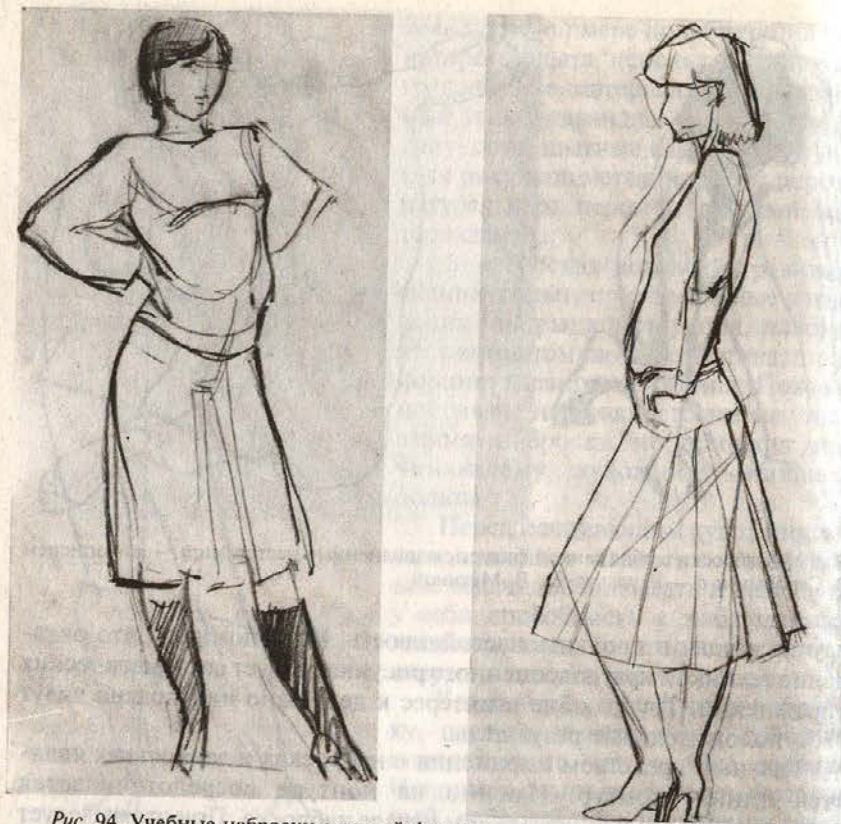


Рис. 94. Учебные наброски с одетой фигуры

Развивая в процессе работы над набросками способность к быстрой реакции, к активному восприятию натуры, постепенно переходят к следующему методу закрепления зрительного восприятия — рисунку по памяти.

Развить зрительную память помогут специальные упражнения. Например, учащемуся дается задание: внимательно, в течение минуты рассмотреть позу натурщика. По истечении отведенного на запоминание времени натурщик уходит, а учащийся должен, сохранив наблюдения в памяти, воспроизвести движение и характерные пропорции модели на листе. Затем наброски по памяти корректируются в сравнении с пластикой вернувшегося в исходную позу натурщика.

Такие упражнения развивают способность запечатлевать не все формы фигуры человека, а выборочно, лишь самые главные, характеризующие позу и неповторимые индивидуальные пропорциональные соотношения, присущие только данной натуре (рис. 95). Чем



Продолжение рис. 94



Рис. 95. Рисунок сидящей фигуры

жению служат единой цели — воспитанию образного видения, без которого сложно решать творческие и производственные вопросы.

Контрольные вопросы

1. В чем отличие кратковременных рисунков от длительных учебных рисунков с натуры? 2. Какие графические материалы употребляются для набросков и зарисовок? 3. Как вы понимаете единый процесс изучения формы в рисовании с натуры и по памяти?

Домашнее задание: выполнить наброски с фигуры человека в разных положениях.

42. РИСУНОК ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В ОДЕЖДЕ

Чаще всего, изображая человека в жизни, рисовальщику приходится сталкиваться со сложной задачей изображения одетой фигуры, обуви и других дополнений к костюму.

Одежда (или драпировки, как принято называть в изобразительном искусстве всякую покрывающую тело ткань) меняет облик человека, его внешний вид, добавляет к массам тела новые массы

сильнее развита у будущего рисовальщика зрительная память, тем выше его профессиональные возможности.

Набросок по памяти в отличие от длительного рисунка обладает замечательной возможностью запечатлевать быстропроходящие явления, положения, которые могут не повториться. Такой набросок способен схватить живое движение, действие человека, передать напряжение, выразительность силуэта, неповторимость пластики.

Работа по представлению активизирует и дополняет работу с натуры. Учебный рисунок по представлению — надежный способ контроля закрепленных знаний. В конечном счете рисунки с натуры, наброски по памяти, по представлению и по вообра-

ткани, а это дает дополнительные средства выражения, характеризующие модель.

При неподвижном положении человека складки драпировок спокойно спадают, раскисываются при умеренном движении и отлетают в сторону при стремительном, резком движении, порыве. Таким образом, направление и характер складок одежды могут усилить или ослабить впечатление от состояния тела человека. На рис. 96 показаны схемы движения складок драпировок, изменяющихся в зависимости от положения фигуры в пространстве.

Выразительные возможности драпировок привлекали художников всех времен, по-своему понимавших роль и характер покровов и трактовавших складки на одетой фигуре. В эпоху средневековья доминировали строгие, угловатые, изломанные складки, в которых как бы растворялась пластика фигуры. В эпоху Возрождения, пришедшую на смену готике и развивавшую эстетические идеалы древнегреческого искусства, складки приобрели музыкально-ритмический характер, подчеркивавший естественные членения фигуры человека.

Фактура и декоративные возможности образующихся на одежде складок и сегодня интересуют специалистов самого разного профиля. Особый интерес к драпировкам и их использованию для решения образных задач проявляют специалисты, создающие сценические костюмы, работники پوشивочных цехов театров, кино- и телестудий.

К учебному рисунку одетой фигуры можно приступать, приобретя определенный опыт в рисунке обнаженной фигуры человека с натуры и по памяти. Опираясь на полученные знания и навыки в рисунке обнаженной фигуры человека, с одной стороны, и начальные сведения о рисунке драпировок — с другой, подходят к изображению одетой фигуры человека.

Формообразование складок на одежде, покрывающей тело че-



Рис. 96. Характер формообразования складок в зависимости от движения фигуры и особенностей одежды

ловека, имеет некоторую специфику. Прежде чем начать «одевать» обнаженную фигуру, вспомним конструкцию складок. Это важно еще и потому, что из какого бы материала ни была сделана драпировка, конструкция складок остается неизменной.

Каждая складка имеет движение поверхностей, и начинается это движение с определенной точки. В простых случаях, когда драпировка прикреплена к одной точке, с которой свисает в вертикальном направлении, складки из-за сопротивления материала принимают конусообразную форму. Складки ткани, подвешенной на двух точках, провисая между ними, образуют систему дуг, причем эти складки между рядами дуг в нескольких местах ломаются, приобретая новое направление движения.

Одной из основных характерных черт конструкции складок является образование в местах переломов складок и перехода их в другие складки так называемых «глазков», иначе называемых «петлями». Именно в месте образования «петли» находится точка, над которой непосредственно начинается выпуклость ткани и движение планов складки, постепенно распространяющееся до встречи с соответствующим движением, начавшимся от другой петли. При анализе складки следует четко уяснить форму не только выступающих планов, но и внутренних частей складок.

Более сложная задача возникает перед рисовальщиком, когда приходится изображать складки одежды, покрывающей не плоские поверхности, а выпуклые объемы. Здесь возникает сложная «анатомия» ткани, собирающейся в складки, перегибающиеся в разных направлениях.

Найти главное, или ведущее, движение в складках драпировки означает отобрать из общей массы складок именно те, направление которых соответствует движению фигуры и определяет выразительность движения в целом.

Изучая характер драпировок на одетой фигуре, следует определить места, где ткань облегает тело, где формы тела проступают сквозь нее. Гладкие поверхности (зоны покоя) еще больше подчеркнут выразительность складок.

В изображении больших групп складок нужно избегать монотонности, одинаковых пропорций и форм. Различие в объемах складок даст расположению и движению складок большую живость и достоверность.

Не только выступающие точки обнаженной фигуры являются исходными точками образования складок, ту же роль играет движение частей тела (конечностей), поднимающих драпировку. Сильный контраст между направлением движения фигуры и линией драпировки усиливает общее впечатление и подчеркивает движение масс тела.

При сжатию куска ткани на цилиндрической форме (например, рукав или голенище сапога) образуется типичное сочетание «петель» («глазков») — так называемая «гармошка».

При построении складок важно учитывать перегибы больших

масс драпировок в суставах тела. Суставные складки, образующиеся в результате движения основных форм тела в плечах, локтях, между грудной клеткой и тазом, в тазобедренном, коленном и других суставах, подчеркивают естественные членения фигуры. Складки на одежде появляются чаще всего именно в местах сочленения основных частей тела и хорошо читаются на одетых фигурах людей любого пола, любого типа сложения и возраста.

Форма и рельеф складок зависят от фактуры материала (ткани). Чем ткань жестче (чем меньше она способна растягиваться и сжиматься), тем резче обозначаются на ней «петли», которыми начинаются складки, а сами складки становятся более угловатыми. Грубые, толстые ткани дают крупные «петли» и складки. На тканях мягких, способных к растяжению, «петли» и складки слабые, нечеткие.

Исходя из модуля упругости тканей, Леонардо да Винчи ввел классификацию складок: «...складки с выступающим изломом (у плотных тканей); мягкие складки (у саржи, атласа, полотна); большие складки (у толстых драпировок — войлока, грубого сукна ... одеяла)»¹.

Рисунок одетой фигуры человека с живой натуры, предпочтительнее женской, полезно начать с простой позы с опорой на одну ногу. На стоящей фигуре яснее читаются складки драпировок, а женская фигура дает больший, чем мужская, выбор одежд, возможность выражения разнообразных форм и фактур. Для начальной постановки желательно избрать неяркую по цвету, простую по форме, облегающую фигуру одежду, сквозь которую лучше читается основная конструкция формы тела, его движение и пропорции.

Рисунок одетой фигуры выполняется в такой последовательности.

I этап. Делаем композиционный набросок с одетой фигуры. Определяем место и масштаб фигуры (силуэт) на листе, а также плоскость опоры (горизонтальную плоскость подиума). Построение изображения фигуры надо начинать от тех частей формы тела, которые облегает драпировка и которые лучше читаются: таз, нижние конечности (опорная нога), область грудной клетки, плечевого пояса, шеи, головы, верхних конечностей. Ориентируясь на эти формы, легче разобраться в движении фигуры в заданной позе, наметить места, где образуются большие складки одежды.

Это предварительный набросок, который должен дать общие признаки натуры, лишенные каких-либо второстепенных деталей. Поэтому его выполняют легкими линиями, чтобы, прорисовывая на следующем этапе (сквозь намеченные драпировки обнаженную фигуру), можно было внести необходимые коррективы.

Чтобы более ясно понять формы фигуры под одеждой, на этой стадии рисунка фигуру обнажают (в том же положении, в каком

¹ Цит. по: Зайцев А. С. Советы мастеров. Живопись и графика. Л., 1973. С. 222.



Рис. 97. Рисунок фигуры в театральном костюме

рисунок был начат и будет продолжен) и выполняют короткую зарисовку обнаженной. Это поможет лучше осознать зависимость образования складок одежды от форм человеческого тела.

Постановка фигуры и определение движения и основных пропорций осуществляются в известной последовательности: находят главную линию движения, наклон таза и плечевого пояса, через основные массы тела проводят вспомогательные осевые линии.

Линейно-конструктивная зарисовка обнаженной фигуры ведется по опорным точкам и узлам сопряжения форм максимально цельно.

II этап. Обнаженную фигуру вновь одевают, и модель принимает исходное положение. Теперь драпировки отчетливее воспринимаются как наружная оболочка, подчиненная конструкции находящихся под ней форм тела. Наметив из множества складок наиболее характерные, основные, которые выявляют главные членения формы тела, нужно уточнить силуэт одетой фигуры в целом.

Умение отобрать главные складки, подчиненные большой форме, предопределяет верный подход к рисунку одетой фигуры, избавляет от копирования случайных деталей одежды. Это положение тем более важно, так как в процессе длительного рисунка натурщики устают, меняют позу, а вместе с ней изменяется и положение складок. Переделывать раз найденную конструкцию складок каждый раз наново нет надобности. Если удалось найти главные определяющие пластическую структуру фигуры складки, то задачу можно считать решенной. Мелкие, второстепенные складки можно нарисовать в последнюю очередь или не рисовать совсем.

Помимо всего, требуется найти основные отношения света и тени без детальной тональной лепки формы.

III этап. На заключительной стадии рисунка выявляем

пластическое единство формы тела и драпировок. Обобщая детали, следует добиваться выразительности рисунка средствами пространственной линии, штриха и пятна (рис. 97).

Контрольные вопросы

1. В какой зависимости находится пластика складок одежды от форм тела человека? 2. Какое значение имеет одежда как дополнительное средство художественного выражения? 3. От чего зависит характер складок на драпировках, образующихся на одетой фигуре человека?

Домашнее задание: сделать наброски и зарисовки одетой фигуры человека, показывающие взаимосвязь драпировок с формой фигуры.

43. КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА

«РИСУНОК НАТЮРМОРТА ИЗ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ»

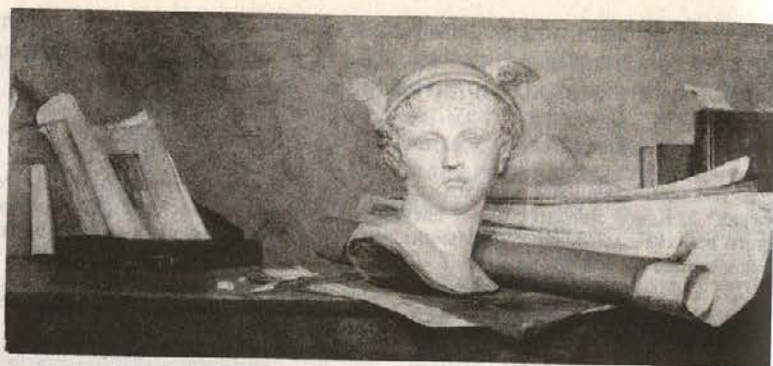
Натюрморт из декоративных предметов является заключительным учебным заданием курса «Рисунок». По содержанию подобранных для натурной постановки предметов его можно отнести к разряду тематических или декоративных натюрмортов, жанра, имеющего самостоятельное значение. В процессе учебного рисования подобного натюрморта обучающийся должен показать, в какой степени он овладел теоретическими знаниями и практическими навыками по основам изобразительной грамоты, полученными в течение всего курса обучения.

Предметы для данной натурной постановки подбирают в соответствии с будущей профессией. В случае необходимости (в зависимости от специфики рабочей профессии) в учебную постановку могут быть введены предметы, которые подчеркнут смысловое и эстетическое содержание итогового натюрморта, например орнаментальные драпировки.

Помимо учебной и контролирующей задач, завершающая натурная постановка выполняет профессионально-воспитательную функцию. Желательно, чтобы каждый предмет, введенный в натюрморт, был высокого художественного качества.

Готовясь к рисунку натюрморта, полезно обратиться к опыту выдающихся мастеров этого жанра. Среди крупнейших художников прошлого особое место занимает творчество известного французского живописца XVIII в. Ж.-Б. Шардена. Так, написанный им натюрморт «Атрибуты искусства» является образцом высочайшего творчества (ил. 5). Обучающимся будут интересны также репродукции полотен художников, которые включили в свои натюрморты предметы народных промыслов и прикладного искусства.

Как правило, классический натюрморт имеет четкое пространственное членение на три плана с ясно выраженным композици-



Ил. 5. Ж.-Б. Шарден. «Атрибуты искусства»

онным центром. Передний план отводится мелким предметам, дополняющим общий замысел, но не отвлекающим внимание зрителя от главного предмета, являющегося центром композиции (второй план). Драпировки, расположенные на третьем плане натюрморта, играют роль фона. По этому принципу организуется большинство учебных постановок и в художественных школах.

Если предметы имеют сложный профиль и структуру орнаментов, то следует ограничить количество их в натюрморте, использовать в качестве фона простую, одноцветную, гладкую, без орнаментов, драпировку. В этом случае драпировка подчеркнет форму предметов, сделает их более выразительными, сконцентрирует на них внимание зрителя.

От обучающихся требуется умение выявить материальные качества изображаемых предметов с проработкой деталей и орнаментов, передать назначение и эстетическую ценность вещи. Кажущиеся простота, наглядность и доступность модели не снижают сложности задачи в работе над декоративным натюрмортом. Рисунок декоративного натюрморта шлифует мастерство рисовальщика, дает возможность изучить строение прикладных и декоративных предметов и орнаментов.

Последовательность рисунка натурной постановки из предметов художественных промыслов определяется характером натюрморта. Она может быть изменена в зависимости от конкретных учебных и профессиональных задач, обеспечивающих максимальное освоение учебного материала на заключительном этапе обучения.

1 этап. Композиционно размещаем группу предметов на плоскости листа. При решении этой задачи важно учитывать масштаб изображаемых предметов по отношению к формату листа и положение зрительного центра композиции к геометрическому центру всего листа. Для выразительности будущего рисунка желательно, чтобы названные центры не совпадали. Неприятно смотрится рисунок, на котором главный предмет, составляющий центр зритель-

ной композиции, находится в центре листа. В случае, когда с места рисующего центры совпадают так же, как и предметы, перекрывающие своей массой другие предметы, рисующий имеет возможность сознательно переместить центр композиции, а также отдельные предметы.

Добиваясь уравновешенной композиции на начальной стадии рисунка, следует обратить внимание на положение предметов на горизонтальной (предметной) плоскости, их равноудаленность друг от друга в пространстве, а также на образуемые ими тональные пятна.

Чтобы не допустить грубых ошибок в композиции на основном формате листа, поиск наиболее интересного композиционного решения лучше вести, как обычно, на небольшого размера предварительном эскизе-наброске. Одновременно здесь мы попытаемся найти и пропорциональные соотношения между массами предметов.

Придерживаясь основного правила последовательной работы над рисунком — «от общего к частному» и «от частного к общему», в начальной стадии рисунка абрис изображаемых предметов следует выполнять максимально целно, несколько схематично, линейно, упрощая живую форму до ее основы геометрического вида. Такой подход поможет избавиться от преждевременного появления второстепенных деталей, которые в начале рисунка только мешают восприятию крупной формы и основных пропорциональных отношений.

На начальной стадии рисунок выполняется легкими линиями без нажима на карандаш, что позволит в дальнейшем уточнять и конкретизировать форму.

Нужно попытаться ответить на вопросы: в чем основное отличие предметов друг от друга? как они расположены на плоскости и каковы их размеры? как предметы взаимодействуют друг с другом в пространстве? где находится линия горизонта?

Затем выполняем линейно-конструктивное построение формы на плоскости с учетом перспективных сокращений — ракурсов и пропорциональных соотношений. Строить предмет, как всегда, начинаем от большой формы по опорным точкам и узлам конструкции. Здесь нам пригодится умение анализировать строение формы при помощи сечений в разных плоскостях предмета и вспомогательных осевых линий. Одновременно уточняем пропорции и характер форм вначале между предметами, а затем и внутри каждого предмета, для чего сравниваем предметы друг с другом по высоте, ширине, массе. Те же оценки нужно дать отдельным частям предмета.

«Сквозная» прорисовка поможет уточнить касание оснований предметов к горизонтальной (предметной) плоскости, т.е. расположить их в пространстве по планам в глубину — от переднего плана

к фону, а также учесть перспективные сокращения уходящих поверхностей предмета (ракурс).

Завершив построение большой формы предметов (рисуя временно все предметы), переходим к разбору и прорисовке мелкой формы, деталей и построению орнаментов. Прежде всего надо определить место и пропорции занимаемой орнаментом поверхности предмета, характер узора (ритм повторяющихся элементов орнамента) и взаимосвязи декора с основной формой. Рисуя орнамент, который обычно подчеркивает архитектуру декорированного предмета, следует учитывать перспективное сокращение элементов узора от центра к краям формы с шаровидной, конусообразной и цилиндрической поверхностями.

На этой стадии рисунка попытаемся ответить на вопросы: как проявляется индивидуальный характер предмета? как детали и орнамент пластически связаны с крупной формой предметов, их конструкцией?

II этап. Займемся теперь выявлением формы предметов при помощи светотени. Для лепки формы тоном нужно прежде всего выяснить, как в зависимости от конструкции предметов распределяется светотень на различных по форме предметах с различными поверхностями и орнаментами. Затем, сравнив между собой предметы по светлоте, необходимо установить тональные отношения предметов друг с другом и предметов с фоном по принципу «светлое на темном» и «темное на светлом».

Прокладку собственных теней начинаем от светотеневых границ самого темного предмета — постепенно, а затем мягко и легко на всех предметах, закрывая при этом тоном орнаменты на теневых поверхностях, включая рефлексы. В ходе работы светотенью путем сравнения удастся установить тональные отношения между темными по цвету и светлыми предметами. Одновременно с выявлением объема большой формы намечаем падающие тени и фон. При этом следует помнить: особого внимания требует построение собственных теней, так как именно они помогают передать объемную форму предмета, в то время как падающие тени придают устойчивость предметам и указывают на расположение предметов на горизонтальной (предметной) плоскости. Теперь можно убрать вспомогательные оси и линии резинкой. На этой стадии рисунка надо ответить на вопросы: как положение предметов к источнику света влияет на светотень? какие наблюдаются тональные контрасты?

Установив основные тональные отношения, переходим к тщательной проработке большой формы, деталей и орнаментов. Теперь, чтобы реалистически выразить форму, прибегаем к использованию полной шкалы тональных градаций. По мере усиления собственных и падающих теней проявляются рефлексы, специально протирать их резинкой не следует. На освещенных поверхностях формы прорабатываем полутона и находим место и форму бликов.

Стремясь к выявлению материальных качеств всех элементов

натюрморта, не следует спешить, добиваться немедленной завершенности рисунка. Работу надо вести осмотрительно, постепенно усиливая тональные отношения. Чтобы прийти к правильному тональному решению, необходимо непрерывно сравнивать предметы между собой в натуре и на собственном рисунке. Особенно это относится к прорисовке деталей и орнаментов, лежащих на поворотах формы и потому неравномерно освещенных. Следует помнить основное положение: детали (орнамент) являются органичной частью целого. Добиваясь контрастности рисунка, нельзя делать тени черными, глухими — верные отношения полутонов помогут, сохранив свежесть тона на освещенных поверхностях предметов и полутонах, сделать тени прозрачными.

На этой стадии рисунка следует ответить на вопросы: какое место натюрморта самое темное и какое самое светлое? почему рефлексы темнее полутонов? как по тону отличаются тени собственных и падающие?

III этап. Определяем наиболее характерные качества и материальные свойства предметов, стремясь подчинить детали и орнаменты большой форме. Выявляем освещенность предметов в зависимости от их пространственного положения на плоскости и источника света. Сравнивая рисунок с натурой, убеждаемся, что на переднем плане светотеневые отношения выступают резче (контрастнее), чем на дальнем плане, где они становятся мягче, воздушнее.

В ходе работы над рисунком могут возникнуть пестрота, дробность в трактовке отдельных предметов и их деталей. Нужно восстановить цельность изображения, помня, что мы начинали рисунок по принципу «от целого к частям», а сейчас необходимо перейти к реализации принципа «от части к целому».

Законченный рисунок должен быть не только грамотно построенным, но и выразительным. Для этого рисуемому необходимо ответить себе на вопрос: как, подчеркивая или смягчая границы формы, обобщая тщательно проработанные детали и подчиняя их большой форме, правдиво отобразить материальную сущность предметов, декоративный характер натюрморта?

ЖИВОПИСЬ

Глава VII

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ

44. ВИДЫ И ЖАНРЫ ЖИВОПИСИ

Живопись — наиболее распространенный вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. В художественных произведениях, создаваемых живописцами, используются рисунок, цвет, светотени, выразительность мазков, фактура и композиции. Это позволяет воспроизводить на плоскости красочное богатство мира, объемность предметов, их качественное материальное своеобразие, пространственную глубину и световоздушную среду.

Живопись, как всякое искусство, является формой общественного сознания, представляет собой художественно-образное отражение мира. Но, отражая мир, художник одновременно воплощает в произведениях свои мысли и чувства, стремления, эстетические идеалы, дает оценку явлениям жизни, по-своему объясняя их сущность и смысл, выражает свое понимание мира.

Мир живописи богат и сложен, его сокровища накапливались человечеством на протяжении многих тысячелетий. Самые древние произведения живописи обнаружены учеными на стенах пещер, в которых обитали первобытные люди. С поразительной меткостью и остротой изображали первые художники сценки охоты и повадки животных. Так возникло искусство изображения красками на стене, имевшее черты, свойственные монументальной живописи.

Монументальная живопись. Различают две главные разновидности монументальной живописи — фреску (от итальянского *fresco* — свежий) и мозаику (от итальянского *mosaïque*, буквально — посвященная музам).

Фреска — это техника живописи красками, разведенными чистой или известковой водой, по свежей сырой штукатурке.

Мозаика — изображение, выполненное из однородных или различных по материалу частиц камня, смальты, керамической плитки, которые закрепляются в слое грунта — извести или цементе.

Фреска и мозаика — основные виды монументального искусства,

которые благодаря своей долговечности и стойкости цвета употребляются для украшения архитектурных объемов и плоскостей (стенная роспись, плафоны, панно). Среди русских монументалистов хорошо известны имена А.А. Дейнеки, П.Д. Корина, А.В. Васнецова, Б.А. Тальберга, Д.М. Мерперта, Б.П. Милокова и др.

Станковая живопись (картина) имеет самостоятельный характер и значение. Широта и полнота охвата реальной жизни сказывается в разнообразии присущих станковой живописи видов и жанров: *натюрморт, бытовой, исторический, батальный жанры, пейзаж, портрет.*

В отличие от монументальной станковая живопись не связана с плоскостью стены и может свободно экспонироваться. Идеино-художественное значение произведений станкового искусства не изменяется в зависимости от места, где они находятся, хотя их художественное звучание зависит от условий экспонирования.

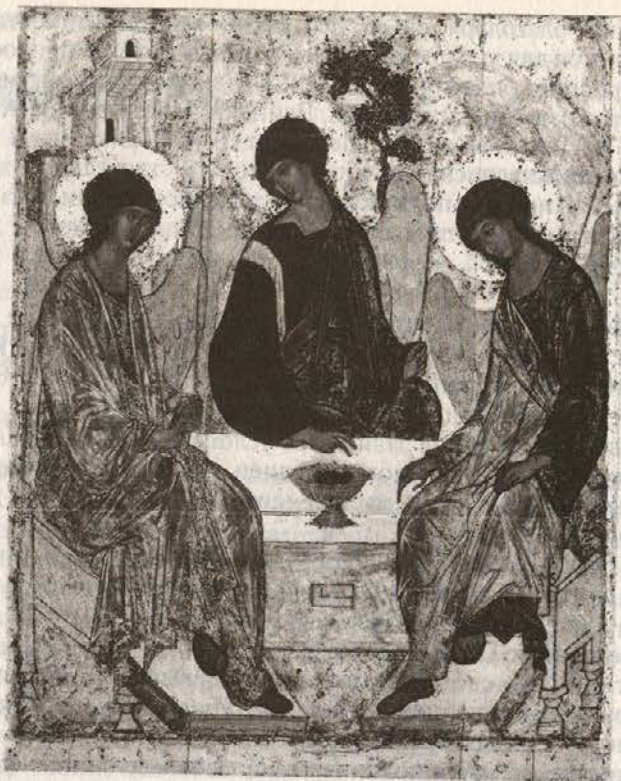
Помимо названных видов живописи существуют *декорационная* — эскизы театральных и кинодекораций и костюмов; а также *миниатюры и иконопись.*

Памятником высокого мастерства древнерусской живописи XV в. по праву считается созданный Андреем Рублевым шедевр — икона «Троица», хранящаяся во Всероссийском музейном объединении «Государственная Третьяковская галерея» (ил. 6). Здесь в совершенной, высшей для своего времени форме выражен нравственный идеал гармонии духа с миром и жизнью. Икона наполнена глубоким поэтическим и философским содержанием. Изображение трех ангелов вписано в круг, подчиняющий себе все линии контуров, согласованность которых производит почти музыкальный эффект. Просветленные, чистые тона, особенно васильково-голубой («голубец») и прозрачно-зеленый, сливаются в тонко согласованную гамму. Эти цвета контрастны темно-вишневому одеянию среднего ангела, подчеркивая ведущую роль его фигуры в общей композиции.

Красота русской иконописи, имена Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия, Прохора с Городца, Даниила Черного открылись миру лишь после того, как в XX в. научились расчищать древние иконы от позднейших записей.

К сожалению, бытует упрощенное понимание искусства, когда в произведениях ищут обязательной понятности сюжета, узнаваемости того, что живописец изобразил, с позиций «похоже» или «непохоже». При этом забывают: не во всех видах искусства можно найти прямое сходство того, что изображено на холсте, с картиной знакомой конкретной жизни. При таком подходе трудно оценить достоинства живописи Андрея Рублева. Не говоря уже о таких «неизобразительных» видах творчества, как музыка, архитектура, прикладное и декоративное искусство.

Живопись, как и все другие виды искусства, имеет особый художественный язык, посредством которого художник передает



Ил. 6. Андрей Рублев. «Троица»

свои идеи и чувства, отражающие действительность. В живописи точное изображение действительности реализуется через художественный образ, линию и цвет. Несмотря на все свое техническое совершенство, живопись еще не является художественным произведением, если не вызывает сопереживания, эмоций зрителя. При абсолютно точном исполнении художник лишен возможности проявить свое отношение к изображаемому, если он ставит себе целью передать лишь сходство.

У известных мастеров изображение никогда полностью и точно не передает действительности, а лишь отображает ее с определенной точки зрения. Художник выявляет преимущественно то, что он сознательно или интуитивно считает особенно важным, главным в данном случае.

Результатом такого активного отношения к действительности будет не просто точное изображение, а художественный образ действительности, в котором автор, обобщая отдельные детали, подчеркивает самое главное, характерное. Таким образом в произведении проявляются миропонимание и эстетическая позиция художника.



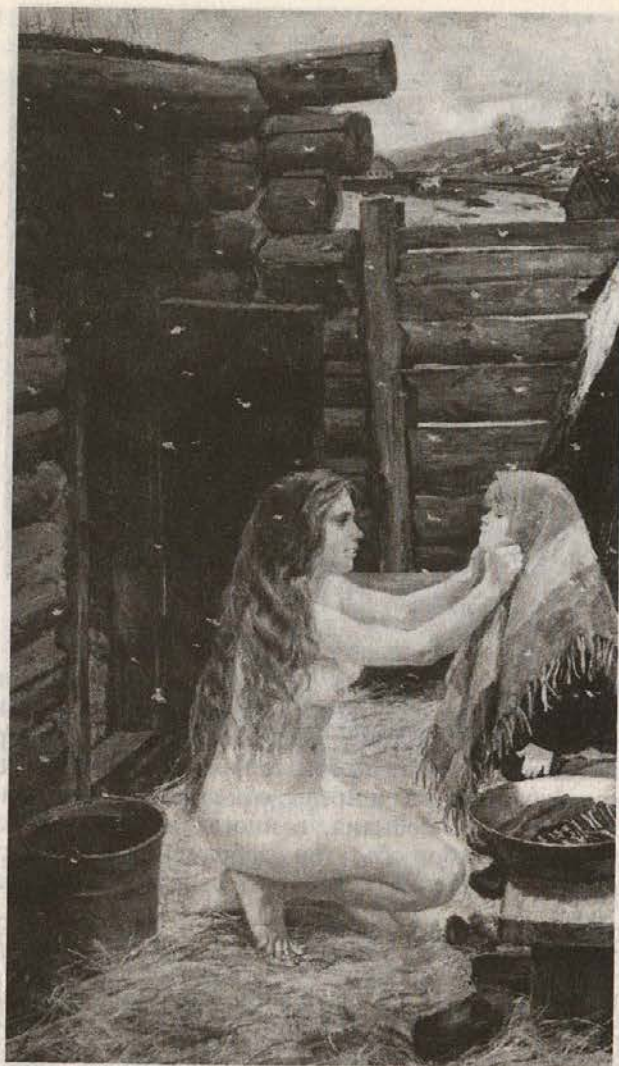
Ил. 7. М. Сарьян. «Ереванские цветы»

Натюрморт — одно из самостоятельных жанров живописи. Своеобразие жанра заключается в его больших изобразительных возможностях. Через материальную сущность конкретных предметов истинный художник может в образной форме отразить существенные стороны жизни, вкусы и нравы, социальное положение людей, важные исторические события, а иногда и целую эпоху. Через целенаправленный отбор объектов изображения и их трактовку он выражает свое отношение к действительности, раскрывает свои мысли и чувства.

Для сравнения возьмем натюрморт, принадлежащий кисти выдающегося советского живописца М.С. Сарьяна (1880—1972), «Ереванские цветы» (ил. 7). Свое отношение к цветам мастер выразил в словах, ставших эпиграфом к монографии его творческих работ: «Что может быть красивее цветов, украшающих жизнь человека? ...Увидев цветы, сразу же заражаешься радостным настроением... Чистоту красок, прозрачность и глубину, которые мы видим в цветах, можно видеть только в оперении птиц и плодах»¹.

За кажущейся легкостью и непосредственностью письма стоит большая живописная культура и огромный опыт высокоталантливого художника. Его умение как бы на одном дыхании написать большую (96 x 103 см) картину, сознательно игнорируя детали, типичные для творческой манеры живописца, стремящегося пере-

¹ М. Сарьян. Цветы. Альбом. М., 1987. С. 1.



Ил. 8. А. Пластов. «Весна»

дать главное — безграничное богатство красок природы родной Армении.

Бытовой жанр, или просто «жанр» (от французского слова genre — род, вид) — наиболее распространенный вид станковой картины, в которой художник обращается к изображению жизни в ее повседневных проявлениях.

В русском изобразительном искусстве бытовой жанр занял ведущие позиции в XIX в., когда свой вклад в его развитие внесли

выдающиеся представители демократического направления в живописи: В.К. Перов (1833—1882), К.А. Савицкий (1844—1905), Н.А. Ярошенко (1846—1896), В.Е. Маковский (1846—1920), И.Е. Репин (1844—1930).

Несомненной творческой удачей А.А. Пластова (1893—1972) считается картина «Весна», в которой художник выразил целомудренное и тонкое чувство преклонения перед материнством (ил. 8). Великолепно смотрится на фоне легкого весеннего снега фигура матери, повязывающей платок на голове ребенка. Много жанровых картин художник посвятил простым жизненным ситуациям односельчан.

Исторический жанр сформировался в русском искусстве во второй половине XIX в. Он помог передовым русским художникам с пристальным вниманием отнестись к прошлому Родины, к острым проблемам тогдашней действительности. Своих вершин русская историческая живопись достигла в 80—90-е годы прошлого столетия в творчестве И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, К.П. Брюллова.

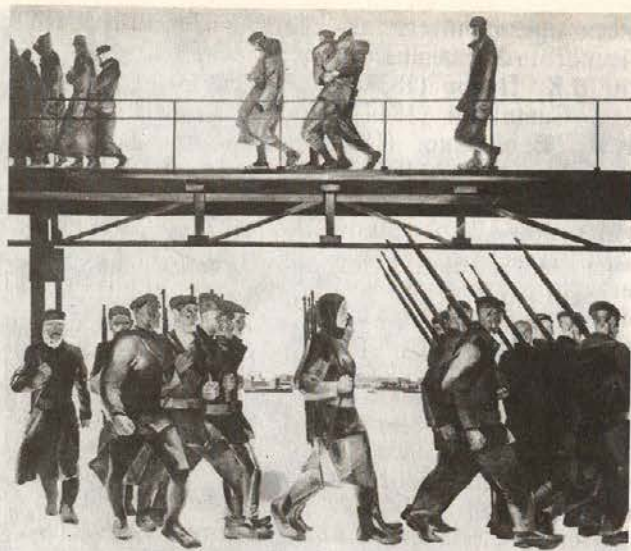
Известный русский художник П.Д. Корин (1892—1967) создал триптих (композицию из трех отдельных полотен, связанных общей темой) «Александр Невский» (ил. 9). Работа создана в суровое время Великой Отечественной войны (1942—1943). В тяжелые годы войны художник обратился к образу великого воителя Древней Руси, показав его нерасторжимую связь с народом, с самой русской землей. Триптих Корина стал одним из самых ярких документов героического периода нашей истории, выразивших веру художника в мужество и стойкость народа, подвергшегося суровым испытаниям.

Батальный жанр (от французского bataille — битва) рассматривается как разновидность исторического жанра. К выдающимся произведениям этого жанра можно отнести картины А.А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928), «Оборона Севастополя» (1942) и «Сбитый ас» (1943; ил. 10).

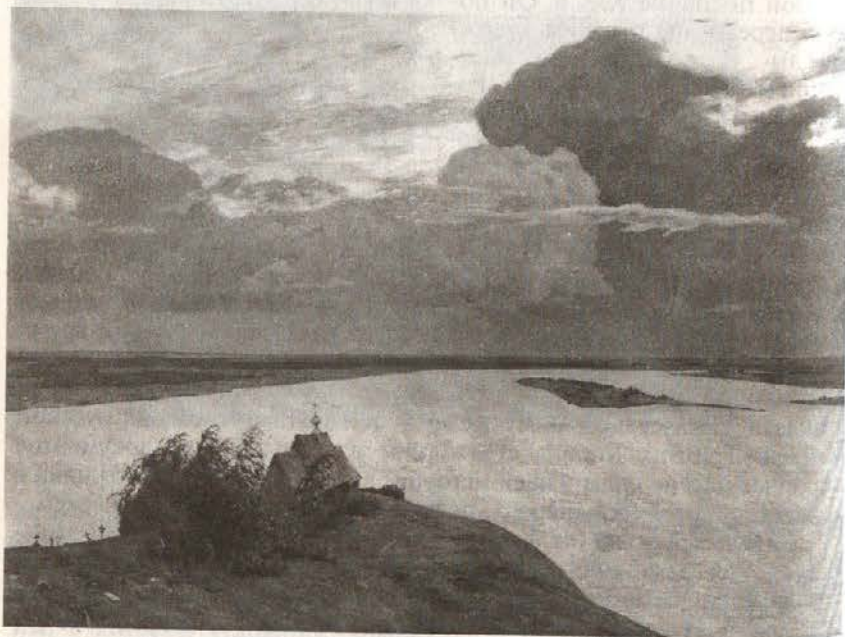
Пейзаж часто используется как важное дополнение к бытовым историческим и батальным картинам, но может выступать и как



Ил. 9. П. Корин. «Александр Невский». Центральный фрагмент триптиха



Ил. 10. А. Дейнска. «Оборона Петрограда»



Ил. 11. И. Левитан. «Над вечным покоем»

самостоятельный жанр. Произведения пейзажной живописи нам близки и понятны, хотя человек на полотне нередко отсутствует.

Образы природы волнуют всех людей, рождая у них сходные настроения, переживания и раздумья. Кому из нас не близки пейзажи русских живописцев: «Грачи прилетели» А.К. Саврасова, «Оттепель» Ф.А. Васильева, «Рожь» И.И. Шишкина, «Ночь на Днепре» А.И. Куинджи, «Московский дворик» В.Д. Поленова и «Над вечным покоем» И.И. Левитана? Мы невольно начинаем смотреть на мир глазами художников, раскрывших поэтическую красоту природы (ил. 11).

Художники-пейзажисты видели и передавали природу каждый по-своему. Свои излюбленные мотивы были у И.К. Айвазовского (1817—1900), изображавшего различные состояния моря, корабли и людей, борющихся со стихией. Его полотнам присущи тонкая градация светотени, эффекта освещения, эмоциональная приподнятость, тяготение к героике и пафосу.

Замечательны работы в этом жанре советских пейзажистов: С.В. Герасимова (1885—1964), автора таких полотен, как «Зима» (1939) и «Лед прошел» (1945), Н.П. Крымова (1884—1958), создателя полотен «Осень» (1918), «Серый день» (1923), «Полдень» (1930), «Перед сумерками» (1935) и др., акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой (1871—1955) — «Павловск» (1921), «Петроград. Марсово поле» (1922), картины А.М. Грицай (род. 1917 г.) «Летний сад» (1955), «Полдень» (1964), «Май. Весеннее тепло» (1970) и др.

Портрет (от франц. *portraire* — изображать) — образ, изображение какого-либо человека или группы людей, существующих или существовавших в действительности.

Одним из важнейших критериев портретной живописи является сходство изображения с моделью (оригиналом). Возможны различные решения композиции в портрете (погрудный, поясной, в рост фигуры, групповой). Но при всем разнообразии творческих решений и манер главное качество портретной живописи — не только передача внешнего сходства, но и раскрытие духовной сущности портретируемого, его профессии, социального положения.

В русском искусстве портретная живопись начала свою блестящую историю с начала XVIII столетия. Ф.С. Рокотов (1735—1808), Д.Г. Левицкий (1735—1822), В.А. Боровиковский (1757—1825) к концу XVIII в. достигли уровня высших достижений мирового искусства (ил. 13).

В начале XIX в. русские художники В.А. Тропинин (1776—1857) и О.А. Кипренский (1782—1836) создали широко известные портреты А.С. Пушкина.

Продолжили традиции русского живописного портрета художники-передвижники: В.Г. Перов (1833/34—1882), Н.Н. Ге (1831—1894), И.Н. Крамской (1837—1887), И.Е. Репин (1844—1930) и др.

Блестящим примером решения композиций портретов видных



Ил. 12. В. Боровиковский. «Портрет М.И. Лопухиной»



Ил. 13. М. Нестеров. «Портрет скульптора И. Шадра»

деятели науки и искусства служит серия полотен, созданных художником М.В. Нестеровым (1877—1942). Мастер как бы застал своих героев в самый напряженный момент работы их творческой, сконцентрированной мысли, духовного поиска (ил. 13). Так решены портреты известных советских скульпторов И.Д. Шадра (1934) и В.И. Мухиной (1940), академика И.П. Павлова (1935) и видного хирурга С.С. Юдина (1935).

45. ЦВЕТ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Использование цвета в декоративно-прикладном искусстве выявляет художественно-образное содержание бытовых предметов (мебели, посуды, одежды, ковров, вышивок, ювелирных изделий, игрушек и др.), имеет целью повысить их эстетические качества.

Цвет в декоративно-прикладном искусстве обладает спецификой, вытекающей из особенностей композиции и материальной основы применяемых материалов (дерево, металл, ткань и т.д.). Как правило, цвет включается в орнамент и различного рода узоры на тканях, кружевах, подносах, ложках, игрушках. Условность в декоративно-прикладном искусстве проявляется в трактовке цвета (допускается покрытие поверхностей изделий локальным цветом, живопись без светотени, бликов и рефлексов).

Важный и интересный раздел декоративно-прикладного искусства — изделия из дерева. Красота текстуры, цвет и фактура — эти свойства дерева являются в полной мере художественными и издавна широко применяются в изделиях народных промыслов. Свиде-

тельство этому можно получить, оценив художественные достоинства, например, традиционных русских прялок (ил. 14).

Добиваясь пластичной формы в художественной обработке камня, опытный мастер всегда учитывает и его природный цвет. Например, тувинские камнерезы по агальматолиту подбирают подходящие по замыслу нужные цвета этого необычайно богатого по расцветке материала: золотисто-рыжие, красноватые, закатно-розовые, охристые, серые, серо-коричневые тона.

Учитываются цветовые возможности материала также в резьбе по кости или на кости. В процессе выполнения ажурной резьбы рельеф строится от первого плана, лежащего на поверхности, к более глубокому; при этом изменяются не только пластика, но и цвет, фактура изделия. Правильная технология позволяет придать произведениям из кости очень красивый силуэт и приятный, сдержанный цвет. Дымковские, филимоновские, каргопольские глиняные игрушки всегда радуют глаз расцветками ярких, нарядных форм.

Глина и керамика в отличие от камня, кости и дерева позволяет свободнее распоряжаться лепкой, детально прорабатывать формы, активнее использовать цвет. Для глиняной игрушки в России характерен небольшой устойчивый круг сюжетов: «барыни», всадники, животные, птицы. Происхождение игрушек узнается по характерным элементам формы, пластики, фактуры и, конечно же, по расцветке — в каждой области они свои.

Роспись городецкой деревянной игрушки — принцип свободной, без предварительного рисунка, работы кистью в традиционных приемах городецкой живописной системы, требует «постановки руки» мастера, виртуозного владения мазком.

Миниатюрной росписи по папье-маше и по металлу практически доступно любое содержание: исторические и бытовые сюжеты, сказка, былина, пейзаж, натюрморт, портрет. Вместе с тем живопись этого жанра имеет специфический прикладной характер, определяющийся утилитарным назначением предмета.

Жостовской кистевой росписи по металлическим лакированным



Ил. 14. Русские прялки. Резьба и роспись по дереву. XIX в. Вологодская область

подносам присуща яркость красок в изображении цветочных букетов, венков, гирлянд. Вращая поднос в процессе росписи, художник упругими мазками синих, красных, зеленых, желтых, белых, оранжевых красок передает форму цветов, листьев, бутонов и лепестков.

Конечно, приемы свободной росписи, виртуозное владение мазком требуют от мастера художественной подготовки и опыта. Здесь пригодятся знания, полученные на уроках рисунка и живописи, в частности в изображении цветов и растений.

В настоящее время в массовом производстве промышленной продукции все шире используется вычислительная техника. Повышенный интерес к применению точных знаний (математики и физики) в процессе творчества, стремление установить связи и закономерности между интеллектуальными (познавательными) и эстетическими (художественными) сторонами творчества — потребность нашего времени.

Однако, как ни совершенны технические приемы и материальная основа искусства, ничто не в силах заменить роль человека — художника, творчески претворяющего многообразие формы растительного и животного мира в разнообразие и богатство композиций предметов, основанных на фольклорных традициях народов мира.

Цвет — одно из наиболее выразительных средств, применяемых в художественной промышленности и народных художественных промыслах. Главная цель обучения живописи — научить будущего художника видеть и передавать на плоскость красочное богатство действительности, при помощи цветоформы познавать и отражать окружающий мир. В процессе изображения природы развивается чувство цвета и его многочисленных оттенков, что позволяет использовать краски как основное выразительное средство живописи.

Слова «красота» — «краски» — «красить» в русском языке имеют общее происхождение. В толковом словаре В. Даля читаем: «...красить — украшать, придавать красу, красоту, делать пригожим, изящным, приятным для вида»¹.

Восприятие цвета, а человеческий глаз способен отличить до 200 его оттенков, может быть, одно из самых счастливых качеств, которыми природа одарила человека.

Обучение основам изобразительной грамоты дает не только знание конструктивной сущности предметов, но и представление о правилах и законах живописного изображения природы, ее объемных, материальных и пространственных качествах, о цветовой гармонии и колорите на примере изображения учебных натурных постановок: натюрморта, этюдов цветов и растений, птиц и животных, головы и фигуры человека.

Приводимые в данном пособии упражнения по темам представляют собой не только материал для тренировки с целью лучшего

усвоения программного материала, но и средство воспитания профессиональных качеств, необходимых в практически-творческой работе. Это способ развития образного мышления, помогающий увидеть окружающую жизнь глазами живописца, услышать «музыку для глаз».

«...Для того, чтобы иметь право создавать «музыку для глаз», надо в совершенстве изучить ту, которая звучит в природе: музыку цвета, света, пространства и т.д. Художник, который не изучил натуру, никогда не сможет овладеть языком, на котором он должен говорить, никогда не услышит музыку цвета...»¹.

Контрольные вопросы

1. В чем особенность живописи как вида изобразительного искусства? 2. Какие существуют разновидности живописи? 3. Какую роль играет цвет как выразительное средство в оформлении предметов прикладного и декоративного искусства?

Глава VIII

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСНОЙ ГРАМОТЫ

46. РОЛЬ РИСУНКА В ЖИВОПИСИ

Изучение способов, приемов и средств построения на плоскости живописных форм основывается на рисунке, так как без рисунка краски не могут передать элементарные свойства предметов, их пропорций, объемные, конструктивные, материальные и пространственные качества.

В реалистической живописи рисунку отводится главенствующая роль, хотя форма и цвет в рисунке и живописи должны находиться в гармоничном единстве. Рисунок является не только началом, но и основой обучения живописи. Без знания законов светотени и задач рисунка тоном, развитого чувства пропорций и перспективы начинающий живописец не в состоянии передать объем и материальность предметов цветом. Сами по себе цветовые мазки без рисунка не могут выразить закономерности цветового построения реалистической формы.

Недооценка значения рисунка в живописи проявляется у начинающих художников в неумении правильно расположить предметы на плоскости, использовать полученные на уроках рисунка знания по передаче пластической формы средствами светотени. Многие

¹ В. Даль. Толковый словарь. Т. II. М., 1979. С. 186.

¹ Фальк Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художниках. М., 1981. С. 19.

выдающиеся художники-педагоги считали, что именно в рисунке закладываются основы дальнейшего обучения живописи. Например, П.П. Чистяков говорил: «Не умеющий рисовать не будет писать как следует»¹.

Нельзя представить работу над натурной постановкой в живописи, ограниченную лишь предварительным линейным (контурным) абрисом предметов с последующей их раскраской. В процессе выявления цветовых и тональных отношений живописцу приходится все время рисовать, уточняя пропорции и форму предметов.

Конечно, выявление кистью цветоформы потребует определенного умения, которое приходит с опытом. Так, прежде чем приступить к работе над натюрмортом в цвете, полезно выполнить несколько заданий в технике гризайль (франц. grisaille, от gris — серый) — вид изображения черно-белой или одноцветной, например коричневой, краской, применяемой в учебных целях при овладении приемами тональных отношений.

Практика, полученная в результате таких упражнений, поможет более уверенно передавать форму отдельных предметов или их группы акварельными одноцветными красками. Рисуя предметы кистью, надо освоить технику передачи формы не с помощью конструктивно-схематичных линий, а лепкой формы, основанной на светотеневой передаче объема. Это фундамент, который позволит успешно овладевать закономерностями цветовых отношений в живописи.

47. ЦВЕТ ПОВЕРХНОСТИ ПРЕДМЕТА

Предметы имеют свой собственный, присущий им цвет. Например, спелые лимоны — желтые, апельсины — оранжевые, свежий огурец — зеленый. Природный цвет предмета хорошо виден, когда он ярко освещен, но цвет предмета изменяется с переменной освещенности и становится невидимым в темноте. Значит, только свет делает предмет и его цвет видимыми.

Тогда почему красное яблоко среди зеленых листьев кажется окрашенным иначе, чем то же яблоко, положенное на желтую тарелку?

Человеческий глаз считается самой совершенной оптической системой, но и он воспринимает всякое цветовое пятно не изолированно, а во взаимосвязи с цветом окружающих предметов, фоном, цветовой средой, т.е. субъективно.

Проблемой цвета в настоящее время занимается целый ряд наук. Физику интересует энергетическая природа цвета; физиологию — процесс восприятия света и превращение его в цвет; психологию

— проблема восприятия цвета и воздействие его на психику, способность вызывать различные эмоции; биологию — значение и роль цвета в жизнедеятельности животных и растительных организмов. Важная роль принадлежит и математике, с помощью которой разрабатываются способы измерения цвета. Совокупность всех наук, изучающих цвет с разных точек зрения, называется цветоведением, или наукой о цвете.

Между естественным учением о цвете и принципами применения его в живописной практике существует очевидная связь.

Начиная с эпохи Возрождения и до следовавших ее традициям европейских школ искусства, естественные научные знания использовались для развития реалистического метода в живописи. Художников всегда интересовали вопросы, откуда берется цветовое разнообразие на однородной поверхности предмета, каково происхождение цветовой гармонии, которую мы постоянно наблюдаем в природе?

Между естественно-научным изучением цвета и художественным, эстетическим освоением его есть существенное различие. Физик, например, может количественно и качественно измерить длину цветовой волны. Но закономерности цветового строя в живописи есть не что иное, как переработанные творческим сознанием художника закономерности действительности.

Искусство отражает жизнь человека, его идеалы и вкусы. Знание того, как природа объединяет разные цвета, не может само по себе открыть художнику тайны цветовой гармонии, колорита. Живопись — это изобразительное искусство, эстетически отражающее действительность.

С ходом времени меняются идеалы и вкусы, а с ними и понимание цветовой гармонии. Искусство связано с жизнью и меняется вместе с ней.

Большое влияние на развитие живописи оказали импрессионисты (от франц. impression — впечатление), воплотившие в своих картинах живые впечатления от реальности жизни. Они улавливали малейшие изменения цвета, появляющиеся под воздействием световоздушной среды. Импрессионисты открыли новую красоту повседневной действительности во всем богатстве и сверкании ее красок, новую цветовую гармонию и колористические качества.

Клод Моне в своей картине «Стога» (1874) показал, как в зависимости от освещения изменяется цвет объекта живописного изображения. Импрессионисты были первыми живописцами, научившимися «ловить свет и бросать его прямо на картину». Непривычная живопись вызвала у тогдашнего зрителя протесты, возмущение. Публика устраивала скандалы. В их устоявшемся представлении цвет предмета должен быть непременно привычным. «Деревья не бывают фиолетовыми, а небо цвета свежесбитого масла», — категорически утверждали они.

Недоразвитое цветовое восприятие людей подобно слепоте. А

¹ Гинзбург И.И. П.П. Чистяков и его педагогическая деятельность. Л.; М., 1940. С. 142.

это означает, что у нашего сознания выработался определенный стереотип восприятия: какого цвета снег? — белый; кроны деревьев? — зеленые; вода? — голубая. Неопытный художник напишет снег в любое время суток чистыми белилами, а траву весной, летом и осенью — одинаково зеленой краской.

Чтобы добиться успехов в живописи, глаз художника должен быть освобожден от «завесы» цветовых штампов. Необходима специальная постановка зрения, такая, чтобы начинающий художник научился видеть, как цвет предмета выглядит в конкретных условиях освещения и соседства с другими предметами. Опытный живописец знает, что цвет предмета изменчив. На окраску предмета влияют многие факторы: освещение, цветовая перспектива, рефлексы, контрасты, на которые большинство неспециалистов не обращают внимания.

Гениальный художник, пристально изучавший природу, Леонардо да Винчи в своих записях обращал внимание на роль освещения в тех изменениях, которые происходят на поверхности предмета: «Мы можем сказать, что почти никогда поверхность освещенных тел не бывает подлинного цвета этих тел... Если ты возьмешь белую полосу, поместишь ее в темное место и направишь на нее свет из трех щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной»¹. Простой опыт, предложенный художником эпохи Возрождения, легко воспроизвести, и мы приходим к выводу о воздействии трехцветного освещения на поверхность предмета: одна и та же полоска бумаги там, где она освещена солнцем, окажется белой, освещенная огнем — станет оранжевой, а та ее часть, которая освещена цветом неба, — синей.

Леонардо да Винчи путем наблюдений пришел к открытию роли цветовой перспективы (влияние «посредствующей среды, которая внедряется между предметом и глазом») и рефлексов, отраженных от других предметов («когда предметы, освещающие тело, имеют в себе какое-нибудь цветовое качество»).

Таким образом, мы установили, что на восприятие цвета предмета воздействуют прямые лучи света, попадающие на открытые поверхности; свет от соседних предметов (рефлексы); природный цвет самого предмета и, конечно, наш глаз, способный воспринять даже малейшие нюансы (оттенки) цвета.

Физической основой, определяющей цвет предмета, служит способность поверхности поглощать, пропускать и отражать несветящимся телом падающие на него лучи света. Отраженный предметом световой поток, дошедший до сетчатки глаза, оказывает в зависимости от цвета окружающих предметов фотохимическое действие на концевые нервные аппараты, заложенные в сетчатке. Если общий световой поток достаточно интенсивен, то он вызывает

работу нервных окончаний и сигналы, посылаемые в мозг, дают возможность ясно ощутить различные цвета.

Восприятие цвета — сложный процесс, обусловленный не только физическими, но и психологическими стимулами, в частности важным для художника чувством цвета.

Знание особенности физиологии и психологии зрительного восприятия цветоформы помогает начинающему живописцу лучше понять колористические явления природы. Только в том случае, если живописец, работающий с натуры, научился видеть не только предметный цвет, но и обусловленные освещением и цветовой средой цвета, замечать их цветовые различия, ему удастся достигнуть гармоничного строя в этюдах.

За долгий путь развития человеческого цветового зрения эмоционально-психологическое воздействие цвета совершенствовалось от элементарного цветоощущения до высокоразвитого чувства цвета, кристального современному человеку. Под чувством цвета в отличие от простого ощущения понимается сложное, обогащающее восприятие цвета, когда возникают представления, образы, ассоциации, связанные с цветом.

Свойства и качества цвета можно разделить на две группы: «собственные», которым присущи такие постоянные характеристики, как цветовой тон, светлота, насыщенность (т.е. объективные качества цветов), и «несобственные» — как следствие эмоциональных реакций, возникающих при их восприятии: «теплые», «холодные», «легкие», «тяжелые», «глухие», «звонкие», «выступающие», «отступающие» и т.д. «Несобственные» качества, отражающие тесную связь цвета с предметом, особо важны для всех видов и жанров изобразительного и неизобразительного искусства, так как посредством этих качеств достигается усиление выразительности и эмоциональной настроенности произведения. В лексиконе художников некоторые характеристики поясняются посредством других: например, разделение цветов на «глухие» («насыщенные», как в случае с коричневым цветом, образованным слабонасыщенным красным или красно-оранжевым) и «звонкие» (ярко-красные), так же как «легкие» (светлые тона) и «тяжелые» (темные).

С ощущением пространственной глубины ассоциируются «выступающие» и «отступающие» цвета (если рядом поместить два квадрата, окрашенных в синий и красный цвет, то синий будет восприниматься «отступающим» цветом, так как напоминает дальние предметы, окутанные синевой). Пространственные свойства цвета были замечены и использовались уже художниками эпохи Возрождения, которые на своих полотнах изображали передний план в относительно теплых коричневатых тонах, средний — в нейтрально-зеленых, а дальний — в сине-голубых.

Эмоционально-психологическое воздействие цвета сознательно использовал известный голландский художник Винсент Ван Гог (1853—1890), так объяснявший свой замысел: «В моей картине

¹ Цит. по: Н.Н. Волков. Цвет и живопись. М., 1965. С. 12.

"Ночное кафе" я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвета бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни¹.

Велика роль цвета и в оформлении предметов быта. Замечательным примером гармоничного сочетания формы и цвета служат произведения народного творчества.

Воспринимая цвет предмета, человек получает сопутствующие ему настроения разного рода: радости, печали, страха, веселья, легкости и др. Другие свойства предметов мы связываем с такими характеристиками, как вес, температура, особенности фактуры и т.д.

Цвет способен не только передавать важную информацию о предмете, но и вызывать определенные мысли и чувства через образное воздействие в реальных условиях освещения, воздушно-пространственной и окружающей цветовой среды.

С давних пор известно, что красный цвет возбуждает, зеленый — успокаивает, черный — угнетает. Великий немецкий поэт, естествоиспытатель и мыслитель Иоганн Вольфганг Гёте считал, что свет, цвет и эмоции являются звеньями одной цепи. Он отмечал, что красный и желтый цвета веселят, возбуждают энергию человека, тогда как синий цвет приводит в уныние. В наше время, по международному соглашению, красный цвет служит предвестником опасности (красный сигнал — знак запрета). Возбуждающее действие красного цвета современные психологи связывают с историческим опытом человечества (красный — цвет крови).

С учетом воздействия цвета в строительстве индустриальных, административных и жилых помещений все более практикуется такое понятие, как цветовой климат, при окраске интерьеров и решении дизайна. Цветовой климат влияет на самочувствие и производительность труда людей, а также сказывается на их общем тоне — вызывает бодрость и прилив сил или приводит в состояние покоя.

48. СИМВОЛИКА ЦВЕТА

В отдельные периоды истории мирового изобразительного искусства символика цвета играла важную роль в идейно-художественном содержании произведений. Это символика цвета, посредством которой «достигается не только отвлеченно-эстетическая, но и мировоззренчески содержательная выразительность»².

¹ Ван Гог. Письма. Л.: М., 1966. С. 393.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 237.

Правда, единой системы, устанавливающей определенное символическое содержание за каждым цветом, не существовало ни в одну из эпох. Например, в средние века красный цвет одновременно считался как цветом красоты и радости, так и цветом злости и стыда. Рыжая борода и волосы в одном случае считались признаком положительного героя, в то же время в других средневековых поверьях красная борода — символ предательства.

В религиозной символике: белый цвет символизирует чистоту и непорочность, зеленый — надежду на бессмертие души, голубой — печаль, красный — кровь святого. В народных сказаниях и легендах многих стран зеленый цвет является символом надежды, так как ассоциируется с молодостью, ростом; красный — цвет крови, огня, означает любовь; белый — символизирует невинность, свет, чистоту; черный — символ траура, потому что связывается в сознании с мраком, тьмой.

На Руси красный цвет считался признаком красоты, и все, что связывалось с понятием «красивый», называлось красным: «Красная площадь», «красное крыльцо», «красный угол», «весна-красна», «красна девица».

Своеобразен язык цветов. Говорят, красный «горит», бывает «огненным» (отсюда — «кроваво-красный», «огненно-красный»). Зеленый цвет может быть зеленым, как трава, или ядовито-зеленым. На Руси наряд невесты белый, как символ веры и чистоты. На Востоке белый считается цветом траура.

В раннем немецком средневековье белый и черный цвета противопоставлялись как прекрасное и безобразное. В описаниях красоты встречаем, например, такие сравнения: «белая, как снег, кожа»; «черные, как вороново крыло, волосы»; «белый как полотно»; «черный как смоль»; «черный как ночь».

Символика цвета рождалась и умирала, но и в наши дни символичность цветов сохранилась в искусстве, в поговорках, в крылатых словах: «тоска зеленая», «скука серая», «дела черные», «радость светлая» и др.

Символические, условные изображения, отражающие обобщенные понятия, широко используются в наше время в оформлении гербов, флагов и эмблем.

49. АХРОМАТИЧЕСКИЕ И ХРОМАТИЧЕСКИЕ ЦВЕТА

Все цвета можно разделить на две категории. *Ахроматические* (бесцветные) — белый, серый и черный — не имеют цвета и отличаются друг от друга только по светлоте. Но у этих цветов большие изобразительные возможности. Человеческий глаз способен отличить по степени светлоты до 300—400 переходных оттенков от белого к черному цвету (табл. I, см. цветную вклейку. Все учебные иллюстрации, названные условно в данном пособии «таблицами», помещены на цветной вклейке).

На простом примере легко убедиться, как отличаются друг от друга ахроматические цвета по светлоте. Если сравнить между собой белый цвет бумаги, гипса и белил (гуашь, темпера, масло), то окажется, что одни из них светлее, чем другие. Черные цвета тоже неодинаковы: например, черный бархат темнее черного сукна, а черное сукно темнее черного ситца. Но больше всего градаций по светлоте дают многочисленные серые тона.

Остальные цвета в отличие от ахроматических называются *цветными*, или *хроматическими*.

50. СПЕКТРАЛЬНЫЕ ЦВЕТА

Великому английскому ученому Исааку Ньютону удалось экспериментальным путем доказать, что если узкий солнечный луч пропустить через трехгранную призму, то на расположенном позади нее экране появится последовательный ряд удивительно красивых цветов. Это явление сходно с эффектом радуги на небе, представляющей собой спектр преломленных и отраженных солнечных лучей в дождевых каплях, рассеянных в воздухе.

Естественной шкалой цветовых тонов является спектр солнечного света, в котором цвета расположены в такой последовательности: красный, оранжево-красный, оранжевый, оранжево-желтый, желтый, зеленовато-желтый, желтовато-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Как мы видим, в составе спектра отсутствуют белые, серые и черные — ахроматические — цвета, но нет и существующего в природе пурпурного цвета, который получается от смешения красного и фиолетового спектральных цветов, нет и коричневого цвета.

Человек различает не только разные цвета, например красный, синий, зеленый, но и их оттенки, отличающиеся один от другого по светлоте и насыщенности.

В противоположность ахроматическим цветам, которые не имеют цветового тона, хроматические цвета различаются степенью цветности. У одних спектральных цветов цветовой тон выражен очень резко, у других — едва заметно. Мы имеем возможность сравнить такую качественную характеристику цвета, как насыщенность. Насыщенностью называется степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического.

Следовательно, основными свойствами цвета являются *цветовой тон*, *светлота* и *насыщенность*.

Применительно к хроматическим цветам под светлотой мы понимаем наличие в цвете того или иного количества черного или белого пигмента. Если к хроматическому цвету примешать ахроматический цвет разной светлоты (белый, серый с постепенным переходом в черный), то изменятся одновременно и насыщенность хроматического цвета, и его светлота (табл. II). Например, прибавив белый цвет к красному, мы уменьшим его насыщенность, а светлоту

увеличим. Таким образом можно получить множество светлых цветов, так называемых *пастельных*.

Примешивая более темные по светлоте ахроматические цвета к хроматическому цвету, мы уменьшаем его светлоту и насыщенность одновременно.

Под словом «чистый» понимают цвет без примесей других цветов или оттенков. Таким образом, чистыми могут быть только три основных, или первичных, спектральных цвета — красный, синий и желтый.

Оптическое смешение трех основных цветов дает белый цвет, а смешение двух из них дает смеси цветов (например, желтый и красный — оранжевый). Цветовой круг систематизирует чистые спектральные цвета.

51. ЦВЕТОВОЙ КРУГ

Расположение цветов в виде круга удобно. Оно позволяет наглядно объяснить многие закономерности в теории цвета.

Крайние цвета спектра — вишнево-красный и сине-фиолетовый — схожи. Если добавить к ним пурпурный цвет, поместив его между вишнево-красным и сине-фиолетовым, спектр можно замкнуть в кольцо, которое называется *цветовым кругом* (табл. III).

Цветовой круг можно разделить на две части, так, чтобы в одну вошли красные, оранжевые, желтые, желто-зеленый цвета, получившие название «теплых» потому, что ассоциируются с солнцем и огнем, а в другую — голубовато-зеленые, голубые, синие, фиолетовые, называемые «холодными», так как напоминают о льде, воде, воздушной дали.

Понятия «теплые» и «холодные» цвета носят условный характер, так как восприятие цветов одной и той же группы относительно (сине-зеленый цвет, расположенный рядом с желто-зеленым, кажется холодным, а по сравнению с синим — теплым). Следовательно, любой теплый цвет по сравнению с еще более теплым может оказаться холодным, и, наоборот, холодный цвет рядом с более холодным может быть теплым.

Большинство крупных художников пишут, используя всю палитру теплых и холодных красок. Однако у одних все картины написаны в излюбленном теплом колорите (Репин, Гальс, Рембрандт и др.), а у других — в холодном (Суриков, Врубель, Касаткин и др.). У пейзажистов Габаря и Юона синие цвета кажутся теплыми в сравнении с более холодными на холсте Врубеля «Демон поверженный».

Решение вопроса, куда отнести тот или другой чистый цвет — к холодным или теплым, в учебной живописи обычно сложностей не вызывает. Гораздо труднее, особенно для начинающего живописца, решить этот вопрос в отношении мягких, сближенных оттенков цвета. В таких случаях надо ответить себе, склоняется цвет к зеленому или розовому.

52. ИЗМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВ ОТ ОСВЕЩЕНИЯ

В одинаковых условиях теплые и холодные цвета отличаются противоположными оптическими качествами. При дневном свете теплые тона воспринимаются как выступающие, холодные — как отступающие.

Желтый цвет, например, расширяет окрашенную поверхность, приближает ее к зрителю. Красный цвет при дневном свете выступает вперед, а в сумерках создает впечатление удаляющегося.

Видимый цвет зависит от характера освещения. Искусственный электрический свет гораздо желтее естественного, поэтому лучше заниматься живописью при естественном свете. Если же работать при электрическом освещении, то надо учесть, что красные, оранжевые и желтые цвета светлеют, а синие, голубые и фиолетовые — темнеют, красные выглядят насыщеннее, светло-желтые становятся трудно отличимыми от белых, голубые мало отличаются от голубовато-зеленых, темно-синие — от черных.

«Имея перед собой освещенные и затененные формы предмета, мы должны суметь не только различить, скажем, теплоту света и полутеней, а воспринять, как холодное и теплое распределено в самой освещенной части. Подобно тому, как всякое наэлектризованное тело обнаруживает на крайних полюсах своей поверхности заряженность с одной стороны положительным, с другой — отрицательным электричеством, так и все плоскости предмета, обращенные к свету, получают в одной стороне преобладание теплого оттенка, а с противоположной стороны холодного... Это верно по отношению к любому локальному цвету поверхности»¹.

Очень часто начинающий художник, не доверяя своему глазу, ищет спасения в правилах. Но практика показывает, что без личных наблюдений работа по «правилам» дает ложное изображение жизни.

53. СМЕШЕНИЕ ЦВЕТОВ

Смешение цветов — одна из самых главных проблем теории и практики начального этапа постижения искусства живописи. Установлены три основных закона оптического смешения цветов.

Первый закон: главной особенностью любого цветового круга является соотношение противоположащих (относительно центра круга) цветов, которое при их смешении дает ахроматический цвет. Такие цвета называются *дополнительными*. Взаимодополнительные цвета строго определены: к красному малинового оттенка — зелено-голубой, к красному огненному — голубой, близкий к голубовато-зеленому, к желтому зеленого оттенка — пурпурно-фиолетовый, к желтому лимонному — синий ультрамариновый, к голубовато-синему — оранжево-желтый (табл. IV).

¹ Шегаль Г. Колорит в живописи. М., 1957. С. 8.

Второй закон имеет наибольшее практическое значение и говорит о том, что смешение цветов, лежащих по цветовому кругу близко друг к другу, дает ощущение нового цвета, лежащего между смешиваемыми цветами. Так, например, смесь красного с желтым дает оранжевый, желтого с синим — зеленый. Из второго закона вытекает тот факт, что путем смешения трех основных цветов (красного, желтого и синего) в разных пропорциях можно получить любой цветовой тон — «*слагательный*» оптический эффект.

Третий закон: одинаковые цвета дают одинаковые смеси. Имеются в виду также и те случаи, когда смешиваются цвета одинаковые по цветовому тону, но разные по насыщенности, а также хроматические цвета с ахроматическими — «*вычитательный*» оптический эффект.

Поверхности, покрытые мелкими мазками разного цвета, на некотором расстоянии воспринимаются как имеющие промежуточный цвет. Примером такого оптического смешения цвета, иначе называемого «*пространственным*», могут служить мазки чистого красного и синего цветов, которые издали кажутся фиолетовыми (табл. V). При оптическом смешении двух цветов разной светлоты видимый цвет будет иметь среднюю светлоту. Например, белая поверхность, покрытая мелким рисунком, воспринимается с определенного расстояния как поверхность серого цвета.

Пространственное смешение цветов на основании цветного мазка широко применяли старые мастера. Используют этот прием и современные художники. При пространственном смешении цветов живопись получает особую выразительность, легкость, воздушность. Поверхность, покрытая разноцветными мазочками, кажется мерцающей, более полно передающей световоздушную среду.

54. СМЕШЕНИЕ КРАСОК

Между результатами оптического и механического смешения красок существует некоторое различие, обусловленное физической природой красок (табл. VI).

Красочная смесь состоит из отдельных частиц пигмента и связующего вещества, которые воздействуют на прохождение света сквозь красочный слой. Свет, попадая на слой смеси красок (например, желтой и синей), частично отражается на его поверхности, а частично поглощается внутри красочного слоя. Так, через частицы желтой и зеленой красок пройдут лучи желтого спектра, а через частицы синей краски — синего. Другие же лучи спектра: красные, оранжевые, желтые — будут поглощены синими частицами, а фиолетовые, синие, голубые лучи — желтыми.

Лучше представить различие в результатах оптического и механического смешения цветов и красок поможет еще один пример: на вращающемся диске желтое и синее стекла дадут серую смесь

ахроматического цвета, в то время как механическое смешение тех же цветов даст зеленую краску.

Знание законов смешения красок необходимо для овладения техникой лессировок. Если наносить прозрачные слои красок друг на друга, то всегда верхний красочный слой будет иметь определяющее значение. Например, чтобы получить зеленый цвет голубоватого оттенка, нужно покрыть прозрачным слоем синей краски желтую, а при наложении желтой краски на синюю получим зеленый цвет желтоватого оттенка. При этом поток лучей зеленого цвета отражается от поверхности нижнего красочного слоя, и в одном случае подмешивают цвет синего цвета, а в другом — желтого. Оптическое (или слагательное) наложение синих и желтых стекол дает зеленый цвет, схожий по результатам с лессировкой прозрачной синей по желтой краске. Однако в красочной смеси зеленого цвета будут некоторые потери насыщенности цвета, вызванные названными выше причинами — поглощением некоторых спектральных лучей частицами красок при прохождении света через их красочный слой. Этот процесс называется *вычитанием цветов*.

Важное обстоятельство, которое следует учитывать начинающему живописцу, работающему водными красками (акварелью, гуашью и темперой), заключается в особенности красок при высыхании светлеть и терять в большей или меньшей степени насыщенность цвета. Это объясняется тем, что в водном растворе пигмента в клее существует определенная оптическая плотность вещества, в которую проникают лучи света, отражающиеся от поверхности. После высыхания красок в результате испарения содержащейся в них воды увеличивается расстояние между отдельными частицами пигмента, сквозь которые активнее отражается основа — белая бумага. Краски теряют привлекательную живость и интенсивность.

Вот почему обычно акварельные работы окантовывают в застекленные рамки. В масляной живописи среду, которая частично компенсирует потери интенсивности цвета красок при высыхании, создают стекло или слой лака.

55. КОНТРАСТЫ

Эффект контрастов проявляется в том, что резко противоположные по каким-либо свойствам предметы или явления вместе вызывают у нас качественно новые ощущения и чувства, которые не могут быть вызваны при восприятии их по отдельности. Простой пример контраста: элементарное сопоставление белого и черного вызывает пространственный эффект. Контрастирующие цвета способны вызвать цепь новых ощущений и играют исключительно важную роль в живописи.

Символика контрастов картины К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» говорит и о декоративных свойствах контрастов.

Цветовая гармония, колорит, светотень вместе с линейной перспективой, способствующей созданию пространственной глубины, в качестве обязательных изобразительных приемов включают в себя и тот или иной вид контраста.

Контрасты разделяются на два вида: *ахроматические* (светлотные) и *хроматические* (цветовые). В каждом из названных видов выделяют, в свою очередь, одновременный, последовательный и пограничный, или краевой, контрасты.

Суть одновременного ахроматического контраста заключается в том, что светлое пятно на темном фоне кажется еще светлее, а темное на светлом — темнее, чем на самом деле. Кроме того, светлое пятно на темном фоне кажется больше, чем оно в натуре, и наоборот, темное пятно как бы уменьшается в своих размерах. Чем меньше световое пятно, тем сильнее оно высвечивается. Это обстоятельство следует учитывать, чтобы избежать в работе излишней пестроты и резкости.

Эффективность светлотного (ахроматического) контраста показана на табл. VII. Как мы видим, серое пятно на черном фоне кажется светлее такого же серого пятна на белом фоне.

Одновременный цветовой контраст возникает при взаимодействии (сопоставлении) двух хроматических цветов или хроматического и ахроматического. Серое пятно на красном фоне становится зеленоватым, на желтом — синеватым, на зеленом поле — сиренево-розовым. Вид контраста, при котором изменяется не только светлота, но и цветовой тон и насыщенность, а у ахроматических цветов возникает цветовой оттенок, называется хроматическим контрастом (табл. VIII).

Явление особого рода представляет *контраст взаимодополнительных цветов*. При их сопоставлении не возникает восприятия новых оттенков, а происходит лишь взаимное повышение насыщенности и яркости или светлоты (см. табл. IV).

Контраст по насыщенности также заметен при сопоставлении ахроматических цветов с хроматическими. Это дает художникам возможность добиваться необыкновенно интенсивного звучания красок. Даже при выборе рамы живописец должен учитывать эффект контраста: белая рама делает живопись более насыщенной, черная — малонасыщенной, белесой.

Пограничный (краевой) контраст возникает на границах касания расположенных непосредственно друг около друга контрастирующих цветов.

Пограничные контрасты бывают не только цветовые, но и светлотные. Пограничный контраст создает эффект рельефности, так как та часть светлого участка, которая находится ближе к темному, будет светлее, чем дальняя (см. табл. I).

При хроматическом контрасте границы соседних цветов изменяются: желтое пятно на границе с красным будет немного зеленое, но чем дальше оно отступает от красного, тем слабее эффект

пограничного контраста. Больше всего эффект пограничного контраста заметен в ряде окрашенных и смежно расположенных полос. Для того чтобы действие пограничного контраста исчезло, нужно иметь между контрастирующими цветами узкую темную или светлую полосу. Пограничный контраст иначе называется краевым.

Последовательный контраст возникает при длительном восприятии какого-либо яркого цвета или пятна. Например, если долго смотреть на ярко-красное пятно, а затем, не моргая, перевести взгляд на белую поверхность, то через некоторое время на ней появится той же формы светло-зеленое пятно. В последовательном контрасте проявляется малонасыщенный цвет, дополнительный к тому, который мы видели прежде. Ученые объясняют это явление оптическим раздражением сетчатки глаза при восприятии предыдущего цвета, так как световое и цветовое ощущения имеют длительность и продолжаются некоторое время и после того, как предмет исчез из поля зрения. Малонасыщенные цвета не создают последовательного контраста.

На зрительное восприятие цвета предмета, если долго его рассматривать, может оказать влияние адаптация глаза.

Цветовая адаптация — явление более слабое, чем световая, и протекает в более короткий промежуток времени. При цветовой адаптации свет как бы тускнеет. Наиболее продолжительная адаптация характерна при восприятии красного и фиолетового цветов, наименьшая — желтого и зеленого.

Типичной ошибкой начинающего живописца является долгое вглядывание в какой-либо ограниченный цвет предмета. Такая практика неверна, так как если долго смотреть, например, на красный цвет, то через некоторое время глаз потеряет способность различать оттенки цвета. Чтобы восстановить правильное восприятие цвета предмета, необходимо перевести взгляд на другие предметы и цвета, например на зеленые или синие.

Знание свойств цвета и правил пользования им является главным в освоении грамоты живописи. Умение использовать выразительные свойства цвета необходимо в производственно-творческой работе при создании предметов прикладного и декоративного искусства.

Контрольные вопросы

1. Какова роль рисунка в живописи? 2. В чем проявляется обусловленность цвета? 3. Чем отличаются ахроматические и хроматические цвета? 4. Какие цвета называются основными? 5. Какие цвета входят в основной круг и в какой последовательности? 6. Что такое взаимодополнительные цвета? 7. Какими свойствами обладают теплые и холодные цвета? 8. Как проявляют себя контрасты: световой, цветовой, пограничный, последовательный? 9. В чем особенности цветовой адаптации глаза? 10. Чем отличается оптическое смешение цветов от смешения красок?

Практическое задание: выполните таблицы: ахроматические градации цвета; цветовой круг; взаимодополнительные цвета.

Глава IX

МАТЕРИАЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ОБУЧЕНИИ ЖИВОПИСИ. ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ТЕХНИКЕ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

При обучении определенному виду письма художественными красками начинающий живописец должен прежде всего ознакомиться с материалами, инструментами, техникой и технологией.

Без знания специфики различных видов живописи и профессионального обращения с материалами и инструментом невозможны успехи в овладении основами живописной грамоты. Все необходимое для учебных занятий: краски, кисти, бумага (или холст) и т.п. должно быть хорошего качества и заранее подготовлено в нужном количестве, удобно расположено под рукой и всегда находиться в рабочем состоянии.

Виды письма. Разнообразие используемых в живописи материалов определяется техникой и технологией различных видов письма: акварель, гуашь, темпера, масло, энкаустика, пастель и др. Звучание цвета в живописи зависит не только от манеры письма, но в первую очередь от свойств красок (пигмента и связующего красочный материал вещества) и основы — холста, картона, бумаги с особенностями ее фактуры и т.п.

Различают корпусные (плотные, пастозные), кроющие (непрозрачные), фактурные (рельефные), полупросвечивающие и прозрачные (лессировочные) виды письма, отличающиеся толщиной красочного слоя и способностью по-разному поглощать лучи попадающего на красочный слой света.

В *корпусном* (пастозном) письме цвет основы (бумаги или грунта) практически мало влияет на цвет нанесенных на него красок, так как поверхностный слой закрывает основу полностью. *Полупросвечивающий* красочный слой отражает часть проходящих через его поверхность лучей. *Прозрачное письмо* (лессировки) позволяет свету глубоко проникнуть в цветной слой краски. В восприятии цвета, полученного способом лессировки, активную роль играет основание красочного слоя. На цвет живописной поверхности значительное влияние оказывает эффект последовательного наложения прозрачных слоев красок разного цвета. Цвет, получаемый способом лессировки, зависит не только от прозрачности слоев наносимых красок, но и от общей толщины ее слоя (плотный слой больше поглощает света, увеличивая насыщенность воспринимаемого цвета). Например, если на нижний слой красного цвета нанести прозрачный слой желтого цвета, то в результате поверхность живописного слоя в целом будет восприниматься желто-оранжевой.

Большую роль в технике живописи играет также умение вылепить цветоформу мазком.

Познакомимся подробнее с различными видами материалов и техникой живописи.

Акварель (от лат. aqua — вода) — краски, обычно на растительном клее, разводимые водой. Отсюда и название живописи этими красками.

Живопись непрозрачной акварелью с примесью белил была известна еще в Древнем Египте, античном мире, в средние века в Европе и Азии. До нас дошли произведения, выполненные художниками на папирусах и рисовой бумаге. В средние века в Западной Европе и на Руси акварель употребляли для украшения церковных книг (раскраски орнаментов, заглавных букв в рукописях), а затем и в миниатюрной живописи, при ручной раскраске печатных книг.

Чистая акварель (без примеси белил) получила широкое применение в начале XV в. Ее основные качества — прозрачность красок, сквозь которые просвечивает тон и фактура основы (главным образом бумаги, реже шелка и слоновой кости), чистота цвета. Акварель совмещает богатство тона и графические приемы. Специфические приемы акварели — размывка и затеки, создающие эффект подвижности и трепетности изображения. В акварель, выполняемую кистью, часто вводится рисунок пером или карандашом.

В XV—XVII вв. акварель имела прикладное значение и служила главным образом для раскрашивания гравюр, чертежей, эскизов.

Со второй половины XVIII в. акварель стала широко применяться в пейзажной живописи, так как быстрота работы акварелью позволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность ее колорита облегчает передачу атмосферных явлений. Появились первые профессиональные художники-акварелисты. Их неяркие по цвету пейзажи были исполнены на увлажненной бумаге, залитой одним общим тоном, которому подчинены все цветовые градации с размычками и прорисовкой деталей тонким пером.

В конце XIX в. в Италии возникла манера плотной многослойной акварельной живописи по сухой бумаге, с характерными звучными контрастами света и тени, цвета и белой бумаги. В России в этой манере работали К.П. Брюллов и А.А. Иванов. Своеобразна техника портретной живописи П.Ф. Соколова (с виртуозной моделировкой формы мелкими штрихами и точками, широкими цветовыми заливками). В технике акварели плодотворно работали И.Е. Репин, В.И. Суриков, М.А. Врубель.

В конце XIX — начале XX в. художники, в частности В.А. Серов, все чаще употребляют акварель в сочетании с белилами, гуашью, темперой, пастелью, бронзой и другими материалами.

Живописная свобода, многообразие тональных нюансов и колористических решений свойственны работам художников С.В. Герасимова, П.П. Кончаловского, А.В. Фонвизина и др.

Гуашь (от итал. guazzo — водяная краска) — краски, состоящие из тонко растертых пигментов с водно-клеевым связующим (гуммиарабик, пшеничный крахмал, декстрин и др.) и примесью белил. От названия красок идет и название вида письма в этой технике.

Гуашь обычно употребляется для живописи по разнообразной основе (бумаге, картону, полотну, шелку).

Гуашь возникла как разновидность акварели, когда для достижения плотности красочного слоя к водным краскам стали подмешивать белила. Гуашь широко использовалась уже в средние века в искусстве многих стран Европы и Азии для выполнения книжных миниатюр, а начиная с эпохи Возрождения — также для эскизов, картонов, подвешивания рисунков, а позже — для портретных миниатюр.

Начало производства специальных гуашевых красок в середине XIX в. способствовало окончательному обособлению гуаши от акварели. В России техника гуаши достигла высокого развития в конце XIX — начале XX в. в творчестве В.А. Серова, А.Я. Головина, С.В. Иванова и других, которые применяли гуашь при работе над большими станковыми произведениями, используя ее особенности (плотность и матовость тонов) для достижения декоративных эффектов.

В настоящее время гуашь используют для выполнения оригиналов плакатов, книжной и прикладной графики, эскизов, декораций и оформительских работ.

Темпера (от итал. temperare — смешивать краски) — живопись красками, связующим веществом которых являются эмульсии из воды и яичного желтка, а также из разведенного на воде растительного или животного клея, смешанного с маслом (или маслом с лаком). Темпера была известна уже в Древнем Египте, а в средние века стала основной техникой иконописи и станковой живописи. Темпера использовалась также для росписи зданий.

Средневековые живописцы писали темперой на загрунтованных досках и покрывали красочный слой олифой или масляным лаком. В Западной Европе с XV в., а в России с начала XVIII в. темпера вытесняется масляной живописью. С начала XIX в. темпера вновь широко применяется для произведений станкового и декоративно-прикладного искусства.

Современные картины, написанные темперой, не покрывают лаком, поэтому они имеют бархатистую фактуру. Цвет и тон в произведениях, написанных темперой, проявляют несравненно большую стойкость к внешним воздействиям и дольше сохраняют первоначальную свежесть по сравнению с масляной живописью.

Масляная живопись — вид живописи художественными масляными красками, которые готовят растиранием неорганических пигментов в отбеленном льняном масле, иногда с добавлением орехового или подсолнечного масла. Масляными красками пишут преимущественно на холсте, а также на картоне, дереве, металле, покрытых специальными грунтами, — в станковой живописи; или на известковой штукатурке — в монументальной живописи.

Отдельные письменные сведения о масляной живописи встречаются в античных и средневековых манускриптах. Широкое рас-

пространение масляная живопись получила после усовершенствования ее нидерландским живописцем Яном ван Эйком в середине XV в. С середины XVI в. она является ведущей техникой в живописи.

Масляную живопись отличают выразительность и динамика письма. В большей степени, чем какая-либо другая техника живописи, она позволяет достичь на плоскости зрительной иллюзии объема и пространства, богатых цветовых эффектов и глубины тона. Технические приемы масляной живописи разнообразны. Мазки могут быть кроющими (непрозрачными) и лессировочными (прозрачными), корпусными (плотными) и фактурными (рельефными), тонкими, гладкими и пр.

До начала XIX в. масляная живопись была построена на многослойном (многократном) нанесении красок с примесью лаков и на последующей лакировке поверхности картин. С начала XIX в. для масляной живописи характерна манера наложения красок алла прима (от итал. *all'prima* — быстрая, односеансная техника письма) по чистому грунту или тонко нанесенному цветовому или тональному подмалежку. Лаки применяются реже.

Краски. Основным средством передачи цвета в живописи являются краски. Краски состоят из пигмента (мелко размолотых частиц различного по химическому составу и происхождению). В качестве пигментов используются природные материалы: глина, земля, соки растений, оксиды металлов и др. Большинство современных красок представляют собой различные химические соединения. Важным компонентом, определяющим качественные свойства красок, являются связующие пигменты вещества (масло, разные клеи, мед, воск, яйцо и др.). В продаже можно увидеть краски в жидком, полужидком и сухом видах. Наиболее употребительными стали художественные краски в тюбиках, пластмассовых баночках и корытцах (масло, темпера, гуашь, акварель).

Не все краски одинаково прочны к воздействиям окружающей среды, и в зависимости от этого они разделяются на *устойчивые* и *неустойчивые*. Дольше других сопротивляются разрушительному действию времени энкаустика, эмали и гуашь. Теряет цвет (обесцвечивается) при неумелом хранении акварель, и темнеют масляные краски. Знание свойств материалов и технологии письма помогут уберечь живописные произведения от вредного воздействия (света, влаги, температуры, вредных испарений и загазованности).

Основными красками, цвет которых нельзя получить смешивая другие, являются красная, желтая и синяя.

Перечислим цветовые характеристики некоторых красок.

1. **Красная.** Киноварь и кадмий красный отличаются ярко-красным цветом различных теплых оттенков, имеют среднюю прочность. Краплак — прочная краска интенсивного холодного красного цвета. Краплак может заменить кармин, краску более светлую и яркую, малинового оттенка.

2. **Желтые.** Кадмий желтый — очень яркая теплая краска, дающая различные оттенки от лимонного до оранжевого, прочная. Охра золотистая — прочная краска мягкого желтого цвета с оранжевым оттенком. Сиена натуральная — прочная краска золотистого темно-желтого цвета.

3. **Зеленые.** Изумрудная зелень — средней прочности, яркая краска сине-зеленого цвета. Кобальт зеленый — средней прочности краска, теплого зеленого цвета, различных оттенков.

4. **Синие.** Ультрамарин — непрочная краска ярко-синего цвета. Берлинская лазурь — прочная краска зеленоватого оттенка. Кобальт синий — средней прочности, нежный синий цвет различных оттенков.

5. **Коричневые.** Жженая охра — прочная краска различных коричневых оттенков. Сиена жженая — прочная краска красновато-коричневых оттенков. Сепия — прочная краска красивого темно-коричневого оттенка. Марс коричневый — прочная краска глубокого коричневого цвета. Умбра натуральная — прочная краска коричнево-зеленоватого оттенка. Умбра жженая — прочная краска красно-коричневого цвета.

6. **Фиолетовые.** Краплак фиолетовый — непрочная краска холодного (по сравнению с краплаком красным) цвета. Фиолетовый кобальт — прочная краска ярких и чистых цветов.

7. **Белые.** Белила цинковые, свинцовые.

8. **Черные.** Кость жженая, сажа газовая и др.

Для учебных занятий начинающему художнику достаточно приобрести основной набор масляных красок: белила цинковые, охра золотистая, охра натуральная, сиена натуральная, сиена жженая, умбра натуральная, марс коричневый, английская красная, кадмий желтый, кадмий красный, кадмий оранжевый (в смесях с охрой и ультрамарином чернеют), стронциановая желтая, изумрудная зеленая (нельзя смешивать с краплаком), кобальт зеленый, волконскоитовая зелень, окись хрома, кобальт синий, ультрамарин, краплак средний и кость жженая.

Лучшими считаются акварельные краски «Ленинград» и «Нева» (Санкт-Петербург), а также медовые краски Московского завода «Красный художник».

Наборы акварельных красок: № 1, состоящий из 24 цветов, и № 2 — из 16 цветов. Для начинающего художника вполне достаточно иметь набор № 2.

Освоив технику смешения красок, можно перейти на более широкую палитру красок, имеющихся в наборе № 1.

Палитра. Употребляя слово «палитра», мы подразумеваем его двойной смысл. В первом случае речь идет о широте творческого диапазона художника, колорите, богатстве красок в произведениях живописи. В буквальном смысле слово «палитра» — это небольшая тонкая четырехугольная или овальной формы дощечка, на которой смешивают во время работы краски.

В зависимости от специфики красок и вида письма к палитре предъявляются определенные требования. Так, в живописи акварелью не рекомендуется смешивать краски на бумаге, так как поверхность листа быстро размокает, а клей с комочками бумаги попадает в краску, лишая ее прозрачности (от этого живопись загрязняется).

Обычно для акварели пользуются пластмассовой палитрой, которую можно заменить белой, без орнамента тарелкой, стеклом с наклеенной с обратной стороны белой бумагой или белой кафельной плиткой.

При подготовке к живописи акварелью необходимо иметь губку для удаления в случае необходимости красочного слоя, ножичек для проскабливания бликов (или резинку-ластик), стеклянную пол-литровую банку для воды, мягкую чистую тряпочку, которой протирают кисти, небольшой лист плотной бумаги, на которой пробуют смеси красок.

Избыток красок на работе, а также ненужные примеси с поверхности самих красок в пластмассовых корытцах лучше удалять промокательной бумагой или отжатой кистью.

В масляной живописи краски смешивают обычно на деревянной палитре. У края палитры имеется овальное отверстие, куда просовывают большой палец, чтобы палитра удобно лежала на руке. Выдавливает краски из тюбиков на палитру надо в определенном порядке, чтобы постепенно привыкнуть к их расположению, автоматически находить, не отвлекаясь на розыски нужного цвета (рис. 98). Выдавливаете краски на палитру щедро, чтобы ее хватило для получения смесей на палитре и наложения мазков на холст.

Сразу же после завершения работы, пока краски не засохли, палитру надо очистить от смесей металлической пластинкой на ручке — *мастихином* (рис. 99). Рабочую часть палитры следует протирать промасленной тряпочкой после каждого сеанса начисто.

Умение правильно пользоваться палитрой — это не просто овладение «кухней» ремесла. Начинающим живописцам кажется, что не обязательно заботиться о поисках нужных цветовых смесей на палитре, главное — поскорее перенести краски на работу и растирать их там, раскрашивая абрисный рисунок. В результате получается сухое, упрощенное изображение, но не живопись.

Рекомендуется вначале ограничиваться минимальным количеством основных цветов. Постепенно вводя новые краски, вы обогащаете красочные смеси и цветовые оттенки. Знание палитры и расширение ее живописных возможностей приходит по мере развития творческих способностей, овладения основами живописной грамоты.

Кисти. Немаловажную роль в учебной работе по живописи играют не только краски, но и кисти. От качества кистей зависит успех дела. Поэтому надо научиться правильно подбирать кисти в зависимости от вида письма.

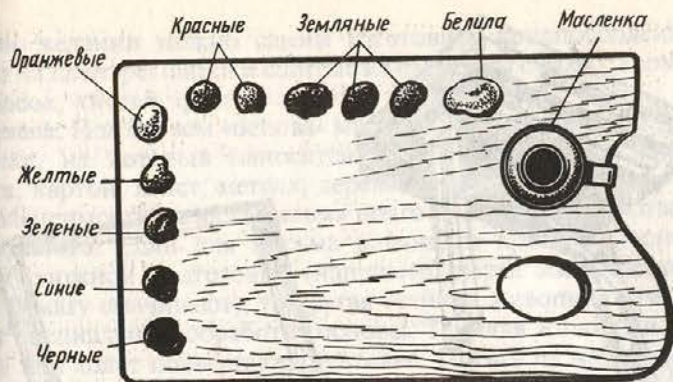


Рис. 98. Порядок расположения масляных красок на деревянной палитре



Рис. 99. Мастихин

Акварельные кисти следует выбирать особенно внимательно. Сейчас в продаже имеются кисти двух видов — круглые и плоские. Кисти разлохмаченные, плохо закрепленные в металлической втулке, соединяющей волос кисти с деревянным черенком, для живописи акварелью не пригодны. Приобретая в магазине кисть, следует обмакнуть ее в стакан с водой — должен образоваться острый конус из смоченных волос.

Лучшими считаются кисти из беличьих, барсучьих, колонковых волос. Они отличаются эластичностью, мягкостью и в то же время упругостью. Такой кистью можно дать тонкую линию и широкие мазки. Для учебных этюдов подбирают толстые и средние кисти (№ 16—24). Тонкие кисти (№ 8—14) годятся только для проработки деталей, орнаментов и пр. Приступая к практической работе, лучше иметь несколько широких и средней ширины кистей, в том числе круглых и плоских из мягкого и гибкого волоса. Плоскими кистями удобно заливать большие поверхности и делать широкие мазки.

Для работ, выполняемых в технике темперы и маслом, применяются более жесткие кисти, сделанные из щетины, колонка и ушного волоса. Хорошего качества кисть (круглая или плоская) из натуральных волос с необрезанными кончиками щетинок должна

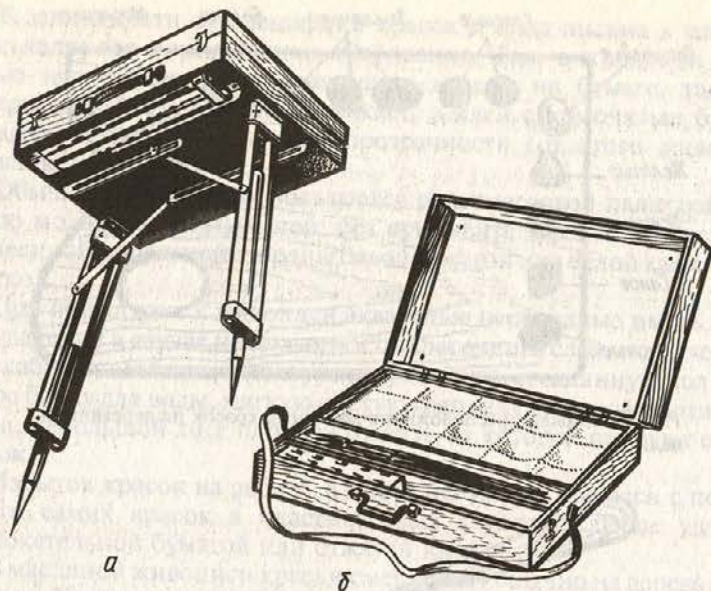


Рис. 100. Типы этюдников:

а — универсальный «комбайн», б — для акварели

быть закреплена на ручке металлической втулкой, а волосы плотно пригнаны друг к другу.

Хорошую кисть надо беречь. Ни в коем случае нельзя стряхивать с акварельной кисти лишние капли. Кисть от этого портится, так как при стряхивании по инерции отрываются и отдельные волоски, закрепленные во втулке. Лучше вытирать кисть мягкой чистой тряпочкой.

После работы кисти следует промыть, особенно если вы работали масляными красками или темперой (такие кисти промывают теплой водой с маслом). Сразу же после работы промытую кисть следует завернуть в полоски бумаги, чтобы она не деформировалась. Во избежание деформации акварельной кисти нельзя оставлять ее на долгое время в банке с водой.

Приспособление для работы на воздухе. Для хранения и переноса красок, кистей, палитры нужно приобрести или сделать самим деревянный ящик, называемый *этюдником*. Этюдники бывают двух видов (рис. 100): для акварели — легкий плоский деревянный ящик с акрилатовой палитрой, кассетами для красочных смесей и другими принадлежностями; или «комбайн» — универсальный этюдник с раздвижными ножками, который можно использовать для работы на воздухе (на пленэре) и для работы в мастерской.

Для работы на природе полезным будет и складной легкий стульчик, так как не всегда приходится работать стоя. Имея переносной стульчик, легче организовать рабочее место.

При желании можно самим изготовить приспособление для работы на пленэре: папки и сшитые из парусины сумки с карманами для красок, кистей, фляги с водой и других вещей.

Основа. Под словом «основа» мы понимаем какой-либо твердый материал, на который наносятся краски в процессе живописи (бумага, картон, холст, металл, дерево, стекло, фарфор и др.).

В зависимости от вида письма подготавливается и соответствующая основа. Если для письма водяными красками основа не требует сложной подготовки (например, перед живописью акварелью бумагу смачивают), то другая техника живописи предусматривает специальную обработку основы. Так, для живописи маслом картон или холст подвергают грунтовке. Писать на незагрунтованной основе нельзя, иначе краски пожухнут (впитаются в незагрунтованную основу и потеряют свою привлекательность). Качество грунта влияет на качество живописи, так как грунт — это связующее звено между красками и основой.

Существуют различные рецепты грунтовки. Если вы пишете на картоне, то достаточно проклеить его столярным клеем. Можно приобрести в магазине картон с готовым грунтом. Холст надо уметь выбирать и грунтовать. Прежде чем грунтовать холст, его натягивают на подрамник. Затем холст проклеивают, увлажнив его предварительно из пульверизатора. Цель проклеивания — закрыть поры между нитями и создать переходный слой между тканью и грунтом. Надо следить, чтобы клей не проникал сквозь поры на обратную сторону холста, а нити покрывались тонким слоем, не забивающим фактуру нитей.

Для изготовления яично-эмульсионного грунта на 1 м² холста необходимо: сухого клея — 15 г, воды — 300 г (1,5 стакана), белил цинковых сухих — 50 г (1/4 стакана), мел в порошке — 150 г (3/4 стакана), куриное яйцо — 1 шт.

Бумага для акварели и ее подготовка к живописи. Акварелью обычно пишут на бумаге, которая служит как бы грунтом для красок. В «чистой» акварели белил не употребляют — роль белил выполняет белая поверхность листа бумаги.

Лучшим сортом для акварели считается плотная бумага с шероховатой (зернистой) поверхностью (ватман, торшон), но для начинающего годится и так называемая чертежная бумага. Не подходит для акварели лишь мелованная бумага с глянцевой блестящей поверхностью. На такую бумагу плохо ложатся краски, так как она не впитывает влагу и сильно коробится.

Чтобы бумага во время работы не коробилась, лучше пол-листа обычного формата чертежной бумаги наклеить на планшет или пользоваться стиратором.

Планшет — это ровный, с отполированной поверхностью лист фанеры, прибитый к подрамнику. Способ наклейки бумаги на планшет прост. Берут лист бумаги несколько больший (на 1,5—2 см), чем формат планшета. Края бумаги загибают под прямым углом



Рис. 101. Стиратор

в форме «корытца». При помощи тампона из ваты и мягкой чистой тряпочки лицевую сторону, кроме загибов, которыми приклеивается лист, смазывают до увлажнения. Загнутые края бумаги смазывают с внешней стороны горячим столярным клеем (можно использовать и другие виды клеящего вещества, в частности, пшеничный клейстер). Затем бумагу накладывают на доску и приклеивают, слегка натягивая, противоположные стороны загнутых краев. После высыхания (не следует ускорять «операцию», ставя планшет к горячей батарее или на солнце) лист бумаги ровно и туго натягивается на планшет. Теперь на поверхности листа не будут возникать неровности в виде «волн», мешающие работе.

Стиратор — это две рамки, плотно входящие одна в другую (рис. 101). Слегка увлажненную бумагу зажимают между рамками. По мере высыхания лист натягивается и становится пригоден для работы. Пользование стиратором удобно, так как позволяет писать не только по сухому, но и по сырому, увлажняя лист с обратной стороны.

Для живописи на пленэре удобно пользоваться специальными *альбомами*, листы в которых, склеенные между собой по торцам и краям, образуют плотный блок. Использованный лист легко отделяется, а лежащий под ним новый лист можно использовать для дальнейшей работы.

Контрольные вопросы

1. Какие виды письма вы знаете? Чем отличаются применяемые в них краски?
2. Какова зависимость между видом письма и качеством, размером и формой кистей?
3. Назначение этюдника. Какие виды этюдников применяются на пленэре в зависимости от видов письма?
4. Какую роль в живописи играет основа (бумага, холст, картон и т.д.)?
5. Как готовят лист бумаги для живописи акварелью?
6. Как пользоваться палитрой?

Домашнее задание: подготовить комплект красок, кистей и других приспособлений для практической работы в технике акварельной живописи.

Глава X

ТЕХНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Познакомившись с теоретическими основами живописи, приступают к практическим упражнениям — живописи акварелью.

Прежде всего необходимо тщательно подготовить рабочее место. Все, что требуется для выполнения упражнений, должно быть удобно расположено под рукой: краски (если у вас новый набор

«Нева» или «Ленинград», заранее удалите станиолевую обертку, при этом запомните названия красок), несколько кистей (толстую и среднего размера, № 18—24), палитру, небольшой листок плотной бумаги (для пробы красок), банку с водой, губку или промокательную бумагу, мягкую чистую тряпочку (для протирания кистей), отточенный карандаш, резинку, перочинный нож (или скальпель), три небольшие стеклянные или пластмассовые банки для составления колеров.

Бумагу, как было сказано выше, нужно наклеить на планшет. На ровной и гладкой поверхности натянутого листа бумаги удобно и приятно выполнять первые технические упражнения.

56. ОТРАБОТКА ПРИЕМА ЗАЛИВКИ ПЛОСКОСТИ С ПОМОЩЬЮ ТРЕХ ОСНОВНЫХ ЦВЕТОВ

Первое упражнение имеет цель познакомить обучающихся с техникой ровной заливки плоскости тремя основными цветами: красным, желтым, синим. Основное качество акварели как материала заключается в прозрачности красочного слоя. Один из приемов, позволяющих добиться яркости и цветности акварельной живописи, заключается в последовательном наложении прозрачных слоев краски один на другой.

Приступая к выполнению упражнения, очертите карандашом несколько (три—пять) вертикальных прямоугольников произвольного размера, но не меньше чем 7 x 15 см. Смочите кистью или тампоном из ваты натянутый на планшет лист чистой водой, таким образом вы очистите поверхность листа от следов пальцев при очерчивании прямоугольников.

Пока бумага сохнет, разведите в приготовленных небольших баночках три (каждый в отдельности) легких раствора красочного состава — так называемый колер: красного, желтого и синего цветов.

Придав планшету небольшой наклон (так, чтобы краска стекала вниз), начинайте сверху покрывать один прямоугольник за другим (три верхних прямоугольника), например, красной краской.

Особенность техники заливки заключается в освоении приема ровной окраски плоскости цветом. Для этого надо провести кистью первую «строчку» (1—1,5 см) в верхней части прямоугольника слева направо так, чтобы в конце строчки оставалась небольшая капелька красочного раствора. Вторую строчку надо вести тоже слева направо, легко закрывая нижнюю часть верхней строчки (как бы накладывая нижнюю строчку без промежутка на верхнюю). При этом краска будет переходить от одной строчки к другой плавно, не оставляя заметных следов (границ). Таким приемом (рядом строчек) закрывают все три верхних прямоугольника одинаково легким раствором краски (табл. IX). Чтобы краска по завершении заливки не затекала за границу прямоугольника, дойдя до его нижней черты, промока-

тельной бумагой или отжатой кистью уберите лишнюю капелюк краски. Производя заливку плоскости, не забывайте все время помешивать колер кистью, добиваясь однородности красочного раствора.

После того как краска на всех трех первых прямоугольниках высохнет, этим же раствором покройте первый и второй прямоугольники, не трогая плоскость третьего. Затем, когда краска высохнет на этих двух, перекройте плоскость первого прямоугольника еще раз, не трогая второй и третий. Таким образом вы получите три ровно залитых прямоугольника одного цвета, но разных по светлоте и насыщенности (градации светлоты и насыщенности), красного цвета.

Этим же способом «заливки» закройте цветом прямоугольники, например три на градации желтого и три на последовательное наложение синего цвета.

57. ОСНОВНЫЕ И ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ЦВЕТА ЦВЕТОВОГО КРУГА

Рассматривая теоретические основы живописи, мы говорили о том, что пучок солнечного света, пропущенный через трехгранную призму, образует на белой бумаге (или экране) разноцветную полосу — спектр. В спектре можно выделить семь ясно обозначенных цветов, расположенных в определенной последовательности и сохраняющих постепенный переход от одного к другому: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Цвета спектра можно приблизительно передать следующими акварельными красками: красный — красным кадмием, оранжевый — кадмием оранжевым, желтый — кадмием желтым, зеленый — изумрудной зеленью, голубой — берлинской лазурью, синий — ультрамарином, фиолетовый — фиолетовым лаком.

Вы уже знаете, что если цвета спектра расположить по кругу, а между красным и фиолетовым цветами добавить пурпурный (смесь красного с фиолетовым), то получим цветовой круг. Три цвета — красный, синий и желтый — *основные*. Их нельзя составить из других цветов. Оранжевый, зеленый и фиолетовый называют *составными* их, промежуточные (между основными) можно получить, смешивая основные цвета.

Цвета солнечного спектра делятся также на *теплые* и *холодные*. Красный, желтый и все производные от них называются теплыми цветами. Синий и все производные от него — холодные. Напомним, что все цвета солнечного спектра называются *хроматическими* цветами. Белый, черный и серый цвета называются *нейтральными*, *ахроматическими*.

Чистые — это цвета, близкие к цветам спектра. Интенсивность, насыщенность цвета — это светлота данного цвета. *Темные* — цвета с сильной насыщенностью, большим содержанием красителя.

В цветовом круге наиболее отдаленные цвета значительно отличаются друг от друга. Самый напряженный красный цвет находится напротив самого мягкого — зеленого, самый теплый — оранжевый — напротив холодного синего, самый светлый желтый — напротив самого темного — фиолетового.

Цвета в цветовом круге, стоящие друг против друга, называются *дополнительными* (или «взаимодополнительными»). Положенные рядом дополнительные цвета усиливают друг друга. Родственные цвета, близко расположенные на цветовом круге, в окружении более насыщенного цвета того же тона как бы обесцвечиваются, «седеют», становятся блеклыми.

Изменение цвета по светлоте называется *ахроматическим контрастом*. Изменение по цветовому признаку — *хроматический контраст*. На светлом фоне цвет кажется темным, а на темном — светлее. На холодном фоне цвет воспринимается более теплым, а на теплом — более холодным.

Теплые цвета зрительно воспринимаются как выступающие (приближающиеся), холодные — как отступающие (удаляющиеся).

Прежде чем приступить к практическому выполнению упражнения, приготовьте все необходимое. Нарисуйте карандашом три окружности, вписанные одна в другую. Диаметр меньшей окружности — ориентировочно 120 мм, следующей окружности — 150 мм и большей окружности — 180 мм. Разделите полосу малой окружности на три части для основных цветов, а затем на равные части по числу цветов спектра вторую окружность. Третья, внешняя полоса понадобится для составления промежуточных цветов, как показано в табл. X. Три членения внутреннего круга окрасьте основными цветами: красным, желтым, синим.

Чистыми цветами надо окрасить шесть ячеек в известной последовательности расположения цветов в цветовом круге. Затем на внешней полосе путем смешения основных цветов получите промежуточные оттенки (например, от смешения красного и желтого получается оранжевый и, далее, красно-оранжевый и желто-оранжевый). Меняя пропорцию взятых для смеси основных цветов, можно получить искомые цветовые оттенки. В итоге должен получиться цветовой круг, состоящий по большей полосе из 12 цветов.

Подготовительную разметку кругов можно выполнить с помощью циркуля и линейки.

Следующее упражнение, которое выполняется на том же листе, посвящено определению пары контрастных (дополнительных) цветов. Для этой цели наметьте 6 окружностей, каждую диаметром 30 мм. Все шесть кругов разделить горизонтальной линией через центр на две половины. Верхнюю часть первого круга закрасьте красным цветом малинового оттенка, нижнюю — зелено-голубой краской. Таким образом, вы нашли первую пару взаимодополнительных цветов. Вторая пара будет выглядеть так: верхняя часть круга — красный, огненный, нижняя — голубовато-зеленый. Третья пара:

верх — оранжевый, низ — чисто голубой. Четвертая пара: верх — желто-зеленый, низ — пурпурно-фиолетовый. Пятая пара: верх — желтый лимонный, низ — синий, ультрамариновый. Шестая пара: верх — голубовато-синий, низ — оранжево-желтый (см. табл. IV).

58. ЛЕССИРОВКИ

С элементарными навыками техники живописи акварелью, заключающимися в одном из приемов — последовательном наложении слоев красок один на другой, мы познакомились на с. 185. Остановимся на этой технике более подробно, так как лессировки применяются как в акварельной, так и в масляной живописи.

Лессировками (от нем. *laisiren* — покрывать глазурью) называются тонкие прозрачные и полупрозрачные слои красок, наносимые на другие, уже хорошо просохшие или полупросохшие плотные красочные слои, с тем чтобы изменить, усилить или ослабить цветовые тона, обогатить колорит, добиться единства живописного произведения и его гармонии.

Как мы уже говорили, лессировки изменяют лишь тон лежащей ниже подготовки в более густой, не отражаясь на детальности подмалевка.

Подмалевок в живописи (главным образом в масляной) — это подготовительная стадия работы, когда обычно в одном тоне прорабатываются светотенью объем предметов или фигур. Подмалевок может выполняться в два и более цветов с расчетом на просвечивание его через тонкие слои красок — лессировки.

Лессировки полупрозрачными красками могут в значительной мере (в зависимости от степени их прозрачности) изменить детальность моделировки подмалевка. Работая лессировками, нужно учитывать, что чем нежнее они по тону, тем более светлой должна быть подготовка (подмалевок). На темной подготовке можно получить лишь темную и глубокую лессировку.

Лессировки в акварельной живописи можно наносить одна на другую лишь ограниченное число раз, иначе появятся глухие, загрязненные места (так называемая «грязь»). Для ровного наложения лессировкой красок применяют круглые или плоские беличьи кисти. Добиться нужного эффекта можно и с помощью флейца — широкой, плоской кисти с мягким волосом.

Не следует забывать, что необходимый цвет или оттенок достигается в живописи не только лессировками, но главным образом смешением красок на палитре. Изобразительные и выразительные возможности живописи и техники письма во многом зависят от свойств красок, которые обусловлены степенью размельчения пигментов и характером связующих, от инструмента, которым работает художник, и от фактуры основы (гладкой, шероховатой и т.д.).

Начинающий живописец должен настойчиво и упорно овладе-

вать азами технических приемов, без которых невозможны успехи в освоении основ живописной грамоты.

Практически все акварельные краски пригодны для лессировок. Правда, некоторые краски, например ультрамарин, имеют особенность, заключающуюся в том, что частицы его пигмента недостаточно ровно ложатся на бумагу, образуя мелкие комочки.

Практическое упражнение, приведенное ниже, не только даст возможность выработать навыки работы с акварелью, но и познакомит с закономерностями смешения красок, приемами получения цветовых оттенков. На листе натянутой на планшет бумаги очертите квадрат (140 x 140 мм). Затем разделите квадрат на 7 вертикальных и 7 горизонтальных полос. Вертикальные полосы закрасьте легко разведенным водой слоем краски так, чтобы каждая из полос соответствовала одному из цветов спектра. В том же порядке после высыхания краски перекройте вертикальные полосы в горизонтальном направлении. На пересечении цветовых полос образуются новые цветовые оттенки (кроме смешения взаимодополнительных цветов). На примере полученного цветового квадрата (табл. XI) можно еще раз наглядно ознакомиться со свойствами основных и производных цветов. Это упражнение — хорошая тренировка глаза в восприятии цветовых порогов.

59. РАСТЯЖКА ЦВЕТА ОТ БОЛЕЕ НАСЫЩЕННОГО К СЛАБОНАСЫЩЕННОМУ. ПЛАВНЫЙ ПЕРЕХОД ОТ ОДНОГО ЦВЕТА К ДРУГОМУ

Упражнение знакомит еще с одним приемом техники акварели — растяжкой цвета от более насыщенного к слабонасыщенному способом «по сырому». Это упражнение непохоже на те, которые выполнялись способом лессировок. Требуется, не прибегая к перекрытию одного слоя краски другим, сразу, без поправок, осуществить плавный, незаметный для глаза переход от насыщенной цветом верхней части прямоугольника в слабонасыщенный цвет в его нижней части.

Очертите карандашом вертикально расположенный прямоугольник размером 70 x 150 мм. В блюдце или баночке разведите любую краску до необходимой насыщенности. Затем сверху вниз закрашивайте плоскость, добавляя каждый раз какое-то количество воды и добиваясь таким образом постепенного высветления краски (табл. XII).

Овладев этим приемом, вы научитесь управлять текучестью красок, а это очень важное качество, присущее технике акварели.

Следующее упражнение представляет собой усложненный вариант предыдущего задания: требуется передать плавный переход холодного цвета в теплый. Выполняется упражнение известным уже вам приемом «по сырому».

Очертите прямоугольник принятого ранее размера. Приготовьте в отдельных баночках контрастные по цвету краски. Лучше иметь под рукой три кисти — две для заливок разными цветами и одну, смоченную чистой водой и отжатую, — для того, чтобы сровнять наносимые краски.

Начинайте закрывать теплым цветом верхнюю часть прямоугольника, ослабляя тон к середине плоскости. Затем от очень слабого раствора "холодной" краски, за счет уменьшения воды, переходите к постепенному насыщению цветом противоположного края прямоугольника (табл. XIII).

Работа акварелью требует четкости и быстроты выполнения, поскольку краска высыхает быстро и, пока она сырая, надо успеть выполнить задание.

Упражнение может не получиться сразу. Здесь нужен определенный навык, который приходит с опытом. Полезно повторить неудавшийся прием. Учтите, что работа акварелью приучает к дисциплине, собранности.

60. ГРАДАЦИИ ТОНА

Мы познакомились со свойствами ахроматических и хроматических цветов. Построение градаций тона поможет закрепить ранее полученные навыки в овладении техникой живописи акварелью.

I. Градации тона ахроматических цветов покажем на прямоугольной плоскости, состоящей из расположенных в один ряд вертикальных полос, начиная с самого светлого (чистая бумага) и кончая самым темным.

Очертите на листе горизонтально расположенный прямоугольник размером 120 x 45 мм. Разделите найденный формат прямоугольника на 8 частей вертикальными линиями с интервалом 15 мм. Разведите в небольшой посуде черную краску до нужной консистенции. Затем известным уже приемом наносите один слой прозрачной нейтральной краски на другой. Путем многократных заливок отдельных полос прямоугольника, как в упражнениях на с. 185, 186, добьемся четкой градации тонов от белого к черному цвету (см. табл. I).

Напомним технику заливки цветом плоскости лессировочным приемом. Вначале слабым раствором черной краски зальем нейтральным цветом семь полос прямоугольника, оставив нетронутой первую полосу. После высыхания краски зальем цветом только шесть полос из семи. Так, исключая по одной полосе, будем повторно наслаивать один красочный слой на другой до получения ясной шкалы тональных переходов ахроматических цветов от белого к черному.

II. Градации тона хроматических цветов. Если ахроматические цвета отличаются один от другого только по светлоте, то хроматические цвета, как нам уже известно, имеют более сложные отличия — по тону, насыщенности и светлоте.

Как уже говорилось, акварельные краски теряют в насыщенности цвета при высыхании красок примерно на $\frac{1}{3}$. Поэтому, приступая к выполнению упражнения на градацию тона хроматических цветов, учтем это обстоятельство и будем брать раствор красок более насыщенным, как бы с допуском на изменение их насыщенности при высыхании.

Последовательность выполнения упражнения та же, что и в предыдущих случаях. Подготовим лист бумаги, краски, кисти, баночки для колера, палитру, небольшие куски бумаги для пробы смесей красок. Цель данного упражнения — выяснить, как изменяются тон, насыщенность и светлота хроматических цветов в смесях с ахроматическими.

От смеси с белилами краски светлеют и теряют насыщенность, а иногда и цветовой тон, например крапак дает розовые цвета с сиреневым оттенком, зеленые — голубоватые цвета.

При смешении с черной краски темнеют и дают новые цвета: кадмий желтый — оливково-зеленые цвета, киноварь — цвет бордо.

В ходе упражнения добавляйте белила и черную краску в названные красочные смеси (см. табл. II).

III. Получение новых цветов путем смешения красок, дающих наибольшее количество цветовых оттенков — составных цветов (с применением таких красок, как крапак красный, кадмий желтый и берлинская лазурь).

В зависимости от количества взятых красок можно получить новые цвета:

крапак красный + ультрамарин = фиолетовые, лиловые, сиреневые;

киноварь, кадмий красный + охра, сиена натуральная, сиена жженая, желтый кадмий = сложные оранжевые;

берлинская лазурь + кадмий желтый, охра натуральная, сиена жженая, сепия = различные оттенки теплых и холодных зеленых цветов.

Выполнение упражнения основано на освоенном из предыдущих заданий умении усиливать тона путем лессировочного перекрытия, вливать краски цвет в цвет способом «по сырому».

61. ФРАГМЕНТ НЕСЛОЖНОГО ОРНАМЕНТА В ЦВЕТЕ

Данное задание имеет целью дальнейшее развитие технических навыков, необходимых в последующей учебной работе над более сложными заданиями. Ознакомление с цветовой композицией плоского орнамента (табл. XIV) — новый шаг в освоении приемов живописи акварелью.

Предварительно полезно сделать на листе натянутой на планшет бумаги подготовительный рисунок сразу двух орнаментов. Примерный размер рисунка 100 x 160 мм.

Рисунок под акварель должен быть линейным (контурным), предельно точным, так как исправления при работе красками трудны. Абрисные линии делайте тонкозаточенными карандашами «СТ», «Т». Мягкими карандашами «2М» рисовать не стоит, чтобы линии в законченном рисунке не очень просвечивали сквозь красочный слой и не загрязняли краску. С другой стороны, применять для подготовительного рисунка слишком твердые карандаши, такие как «3Т», не стоит, иначе слишком жесткий графит может продавить бумагу и в образовавшиеся бороздки будет заливаться краска. Избегайте также слишком энергично использовать резинку или губки. На местах, усиленно протертых ластиком, фактура листа бумаги нарушается, что мешает наложить краску ровным слоем.

Строго выполненный рисунок орнамента будет в меру видим сквозь краски, и в процессе работы это должно помочь начинающему живописцу.

Чтобы справиться с рисунком орнамента, необходимо прежде всего на отдельном небольшом листе уяснить типичную схему, ритм, лежащий в его основе. Перейдя на основной формат листа, нужно наметить с помощью вспомогательных линий массу фрагмента орнамента в целом, а затем и в деталях, сверяя его с общей формой, движением и пропорциями.

Варианты орнаментов дадут возможность решить их на контрастном и сближенном сочетании цветов.

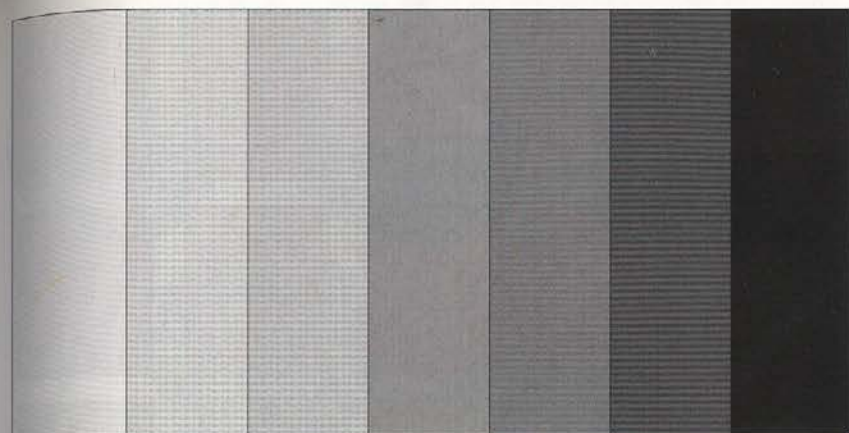
Обычно удобнее сначала проложить светлые, а потом темные цвета. В некоторых случаях цвет можно получить сразу, но чаще приходится пользоваться способом последовательного нанесения соответствующей краски, постепенно усиливая ее и приближаясь к силе и верности того или иного тона в оригинале. Два названных способа могут применяться и одновременно, в зависимости от того, какой способ эффективнее в той или другой части орнамента. Каждый новый слой краски, новые цвета следует наносить на орнамент лишь после того, как полностью высохнет предыдущий слой краски.

Работа над фрагментами орнамента требует сосредоточенности, внимания, аккуратности и тщательности в исполнении.

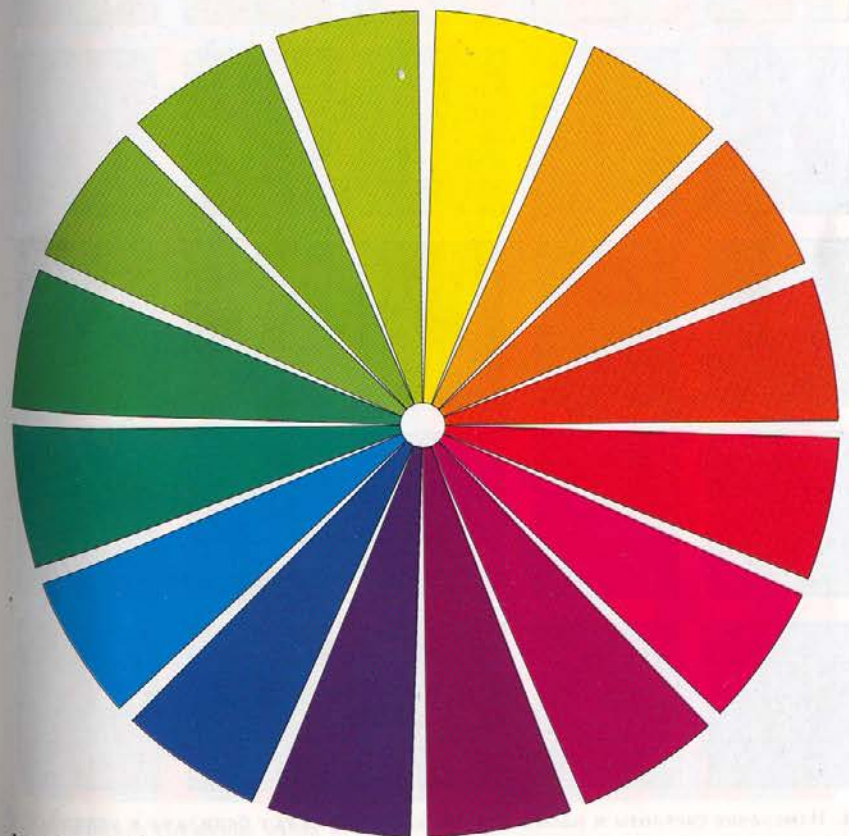
Оригиналом для орнаментов могут служить цветные таблицы, репродукции произведений прикладного народного творчества, изразцы, рисунки тканей, народные вышивки и т.д.

Цвет в орнаменте не обязательно должен быть ярким. Здесь могут присутствовать и ахроматические цвета (белый, серый, черный), и контрастные — яркие и насыщенные.

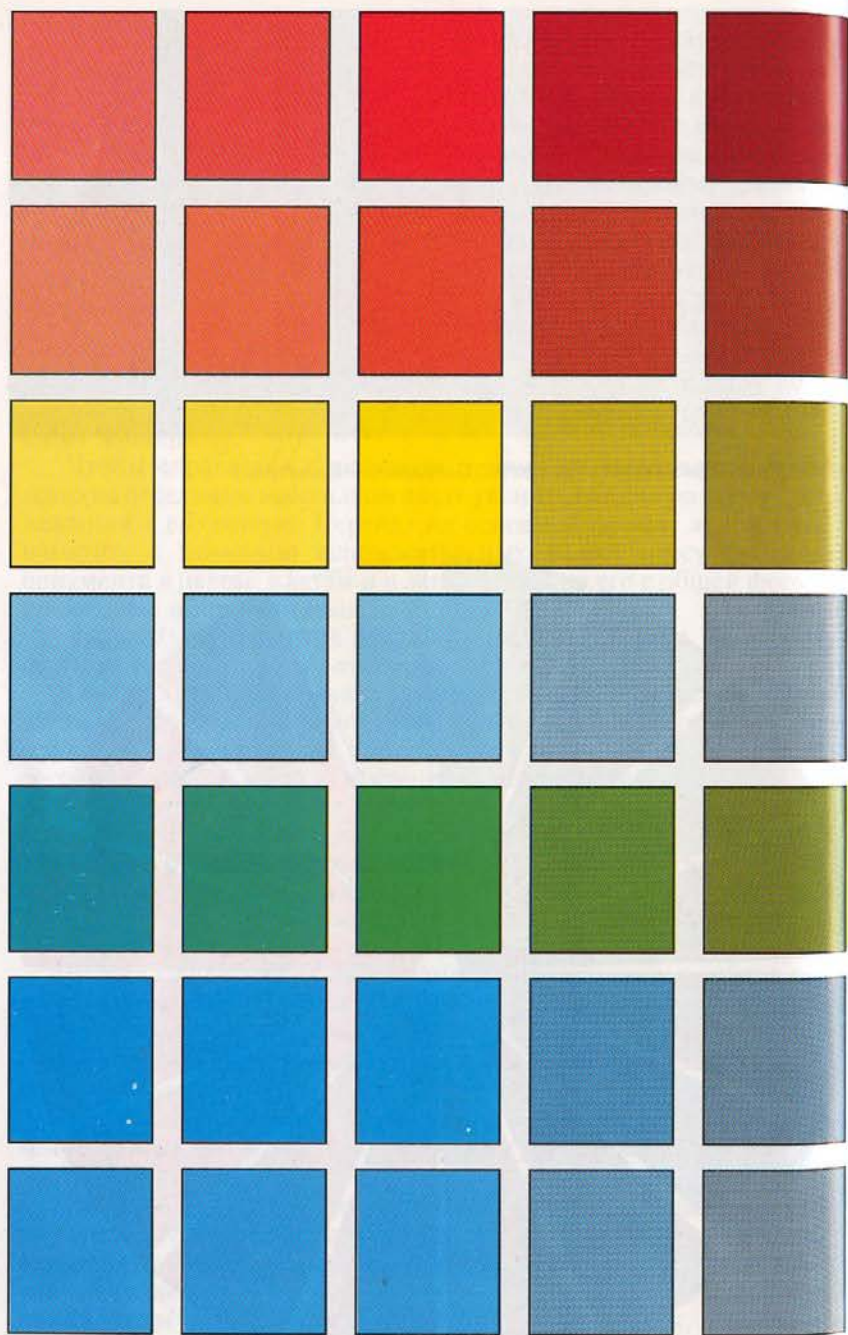
Раскраска многоцветного орнамента, имеющего часто сложные извилистые линии, дает возможность не только овладеть техникой акварели, но и на практике убедиться, как сочетаются разные цвета, как соседние цвета влияют друг на друга. Постепенно усложняются комбинации красок; накладывая их слой за слоем, мы учимся использовать составные цвета, обогащая орнамент количеством цветовых тонов и оттенков.



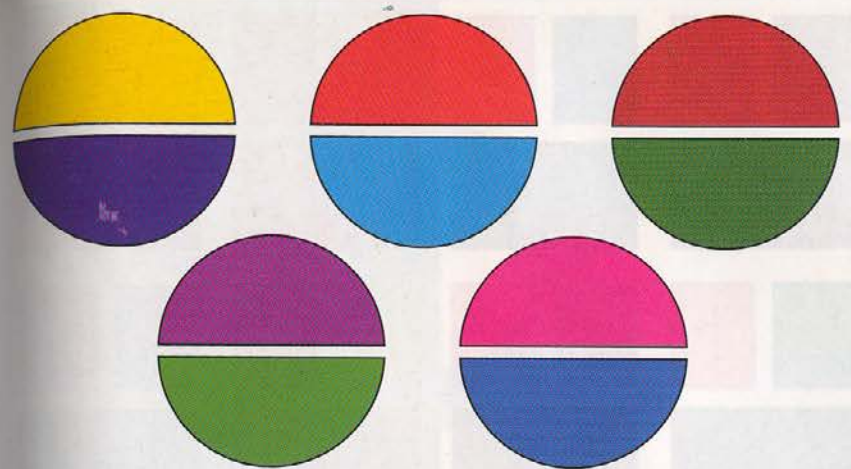
I. Градации ахроматического цвета. Пограничный контраст



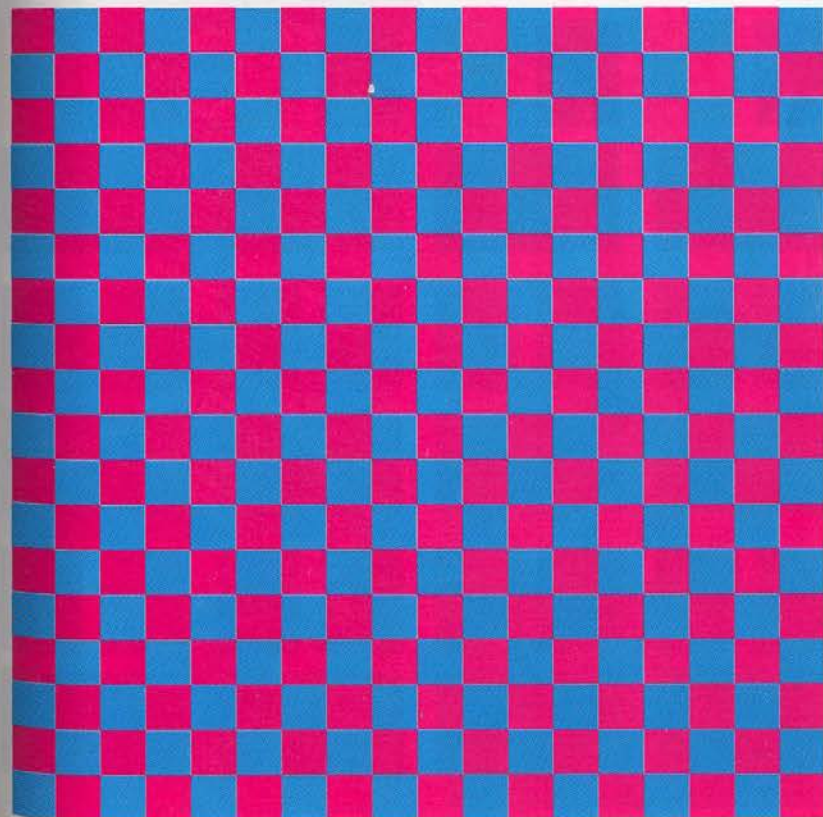
III. Цветовой круг



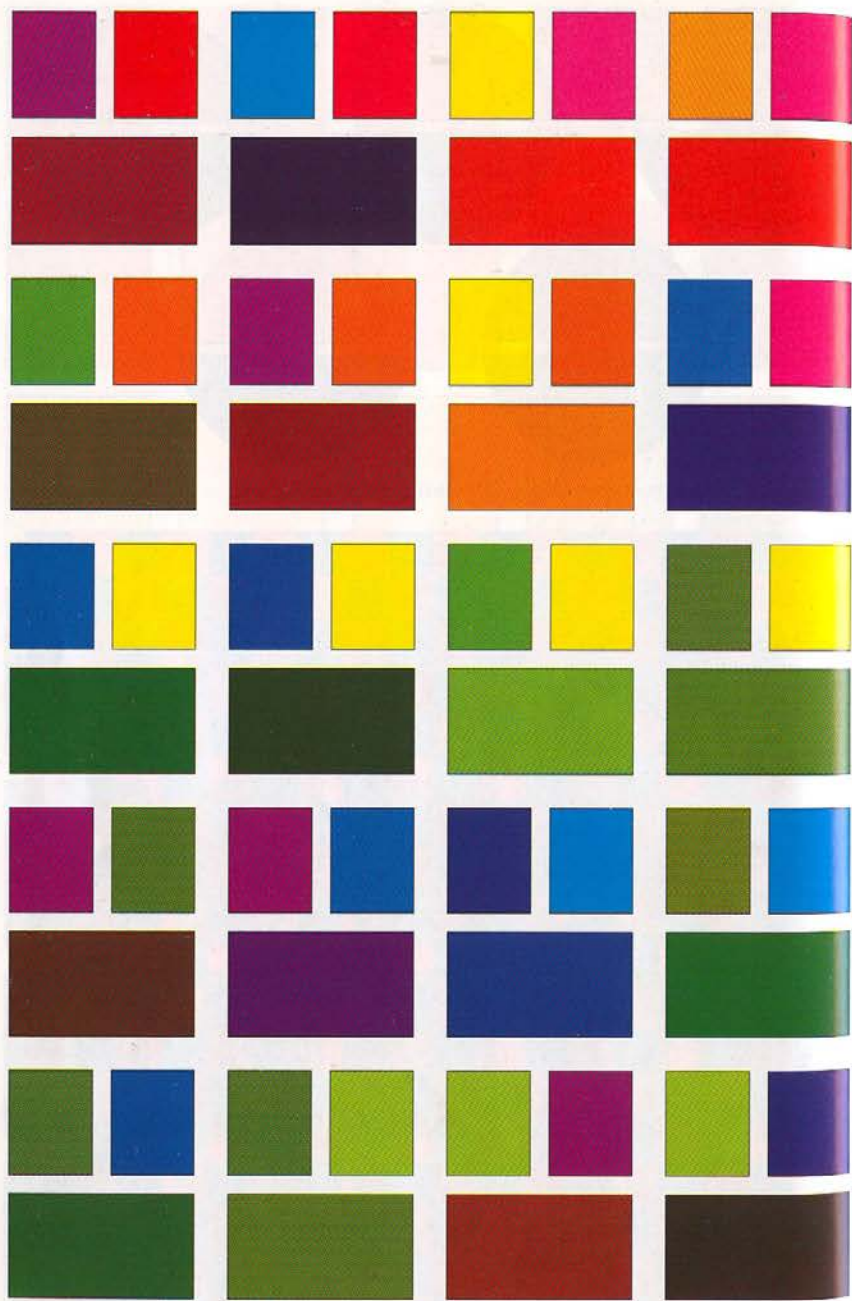
II. Изменение светлоты и насыщенности цвета в смесях с белилами и черной красками



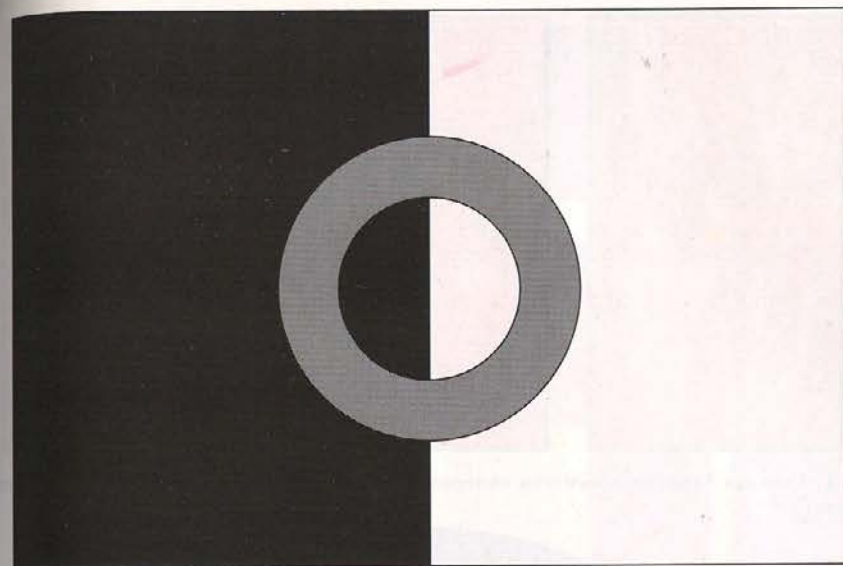
IV. Взаимодополнительные цвета. Хроматический контраст



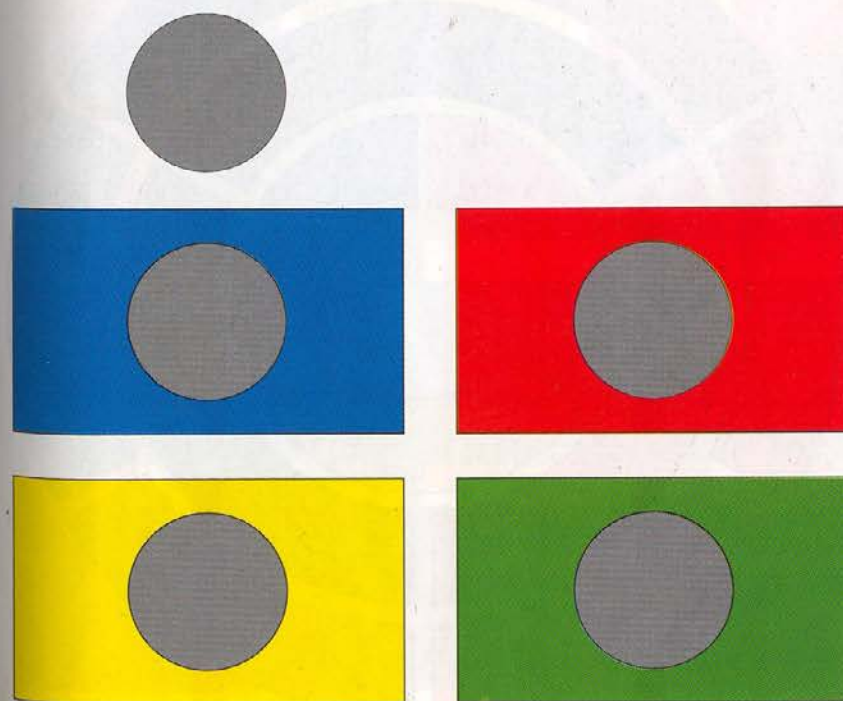
V. Оптическое смешение цвета



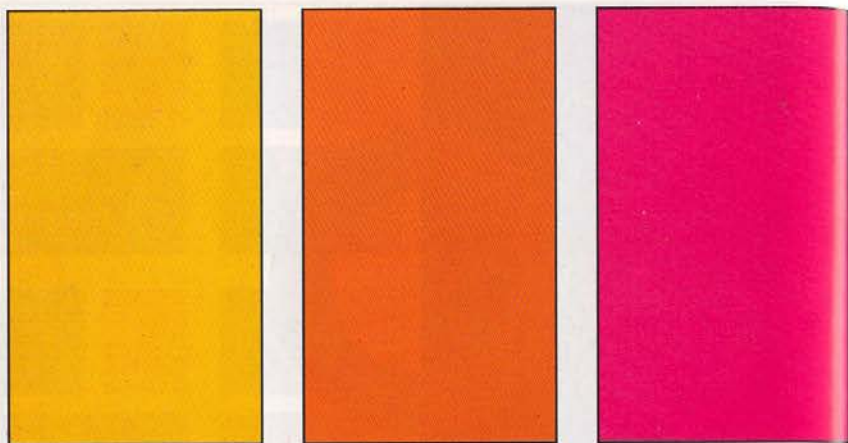
VI. Составные цвета, полученные смешением красок



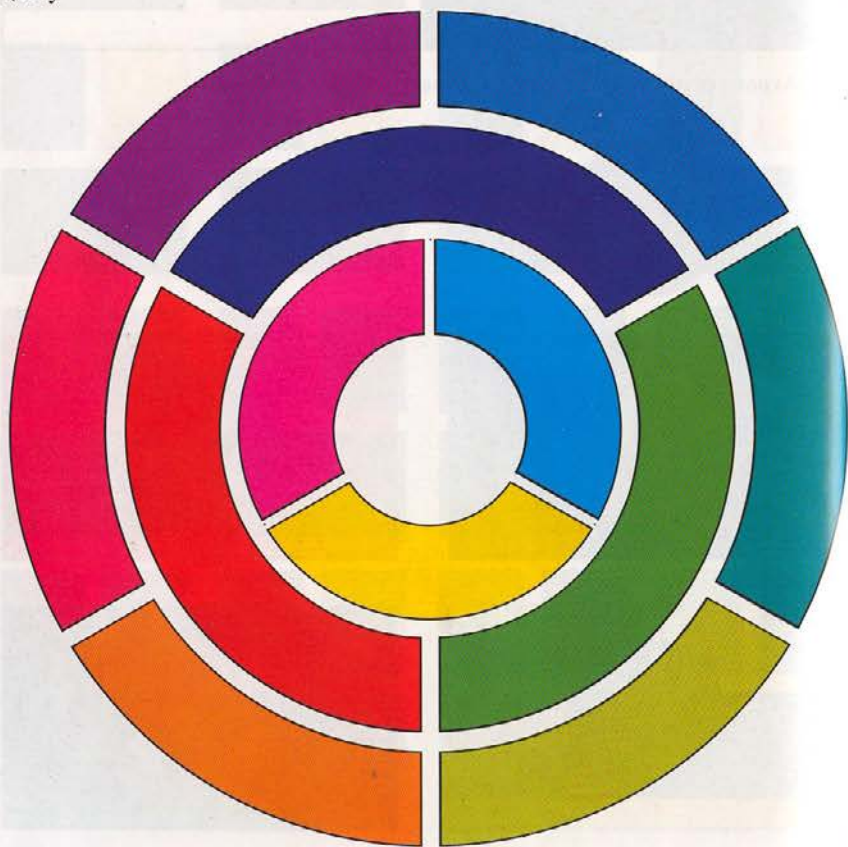
VII. Ахроматический светлотный контраст



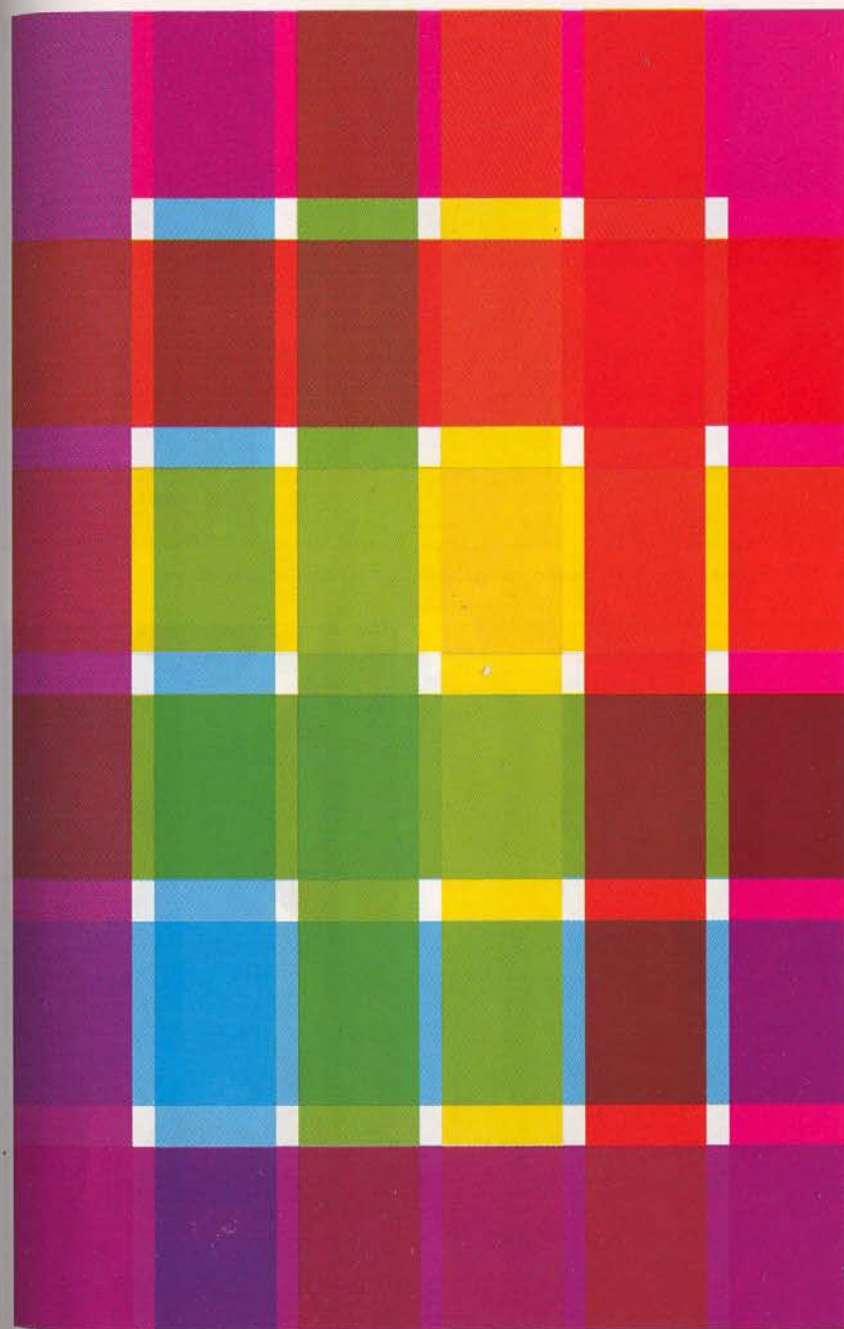
VIII. Воздействие хроматического поля на цвет ахроматического пятна



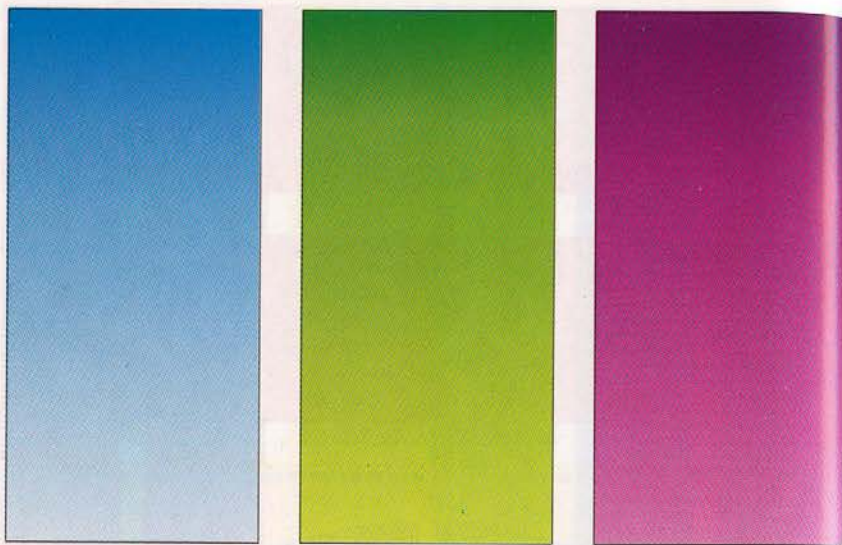
IX. Техника заливки плоскости колером от слабонасыщенного к более насыщенному цвету



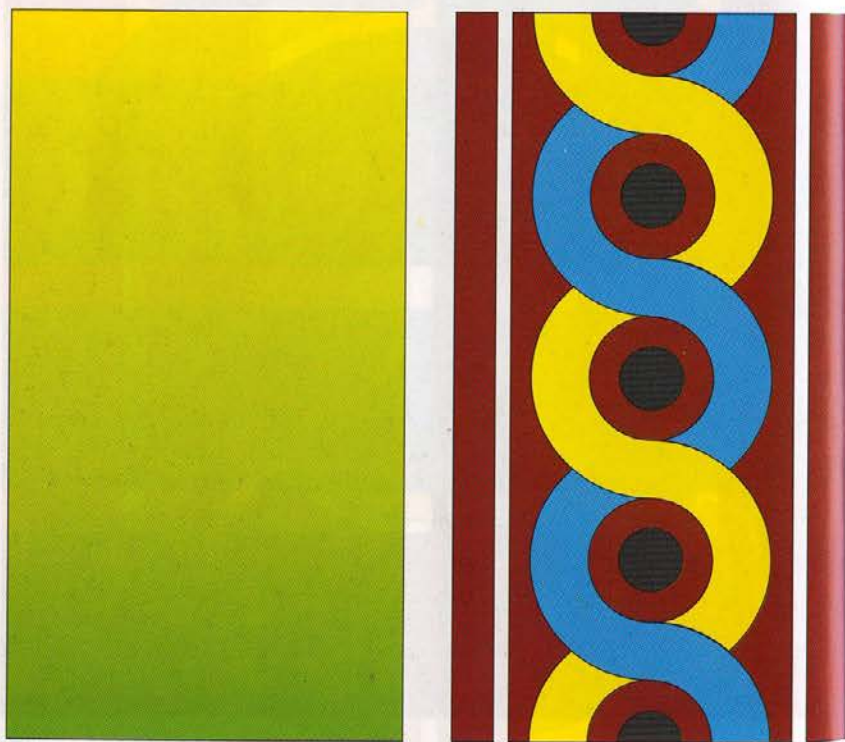
X. Основные цвета и промежуточные оттенки, полученные в смесях красок



XI. Лессировки. Составные цвета, полученные наложением одного цвета на другой

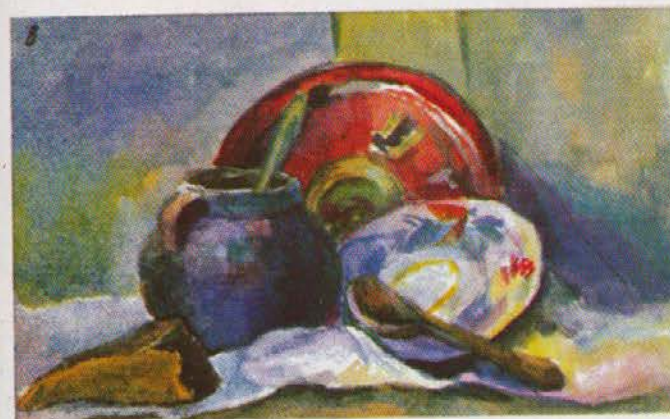
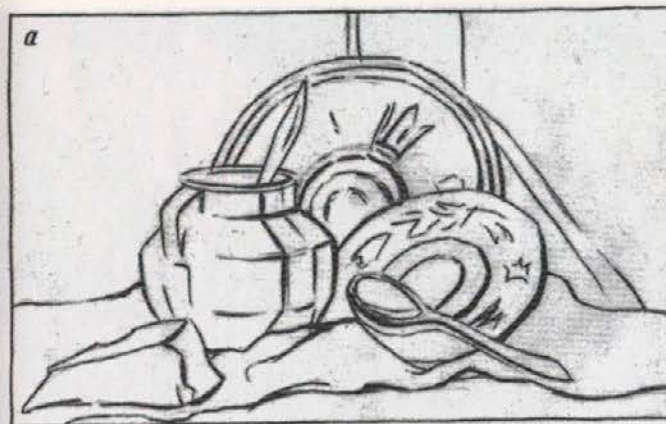


XII. Растяжка цвета от более насыщенного к слабонасыщенному



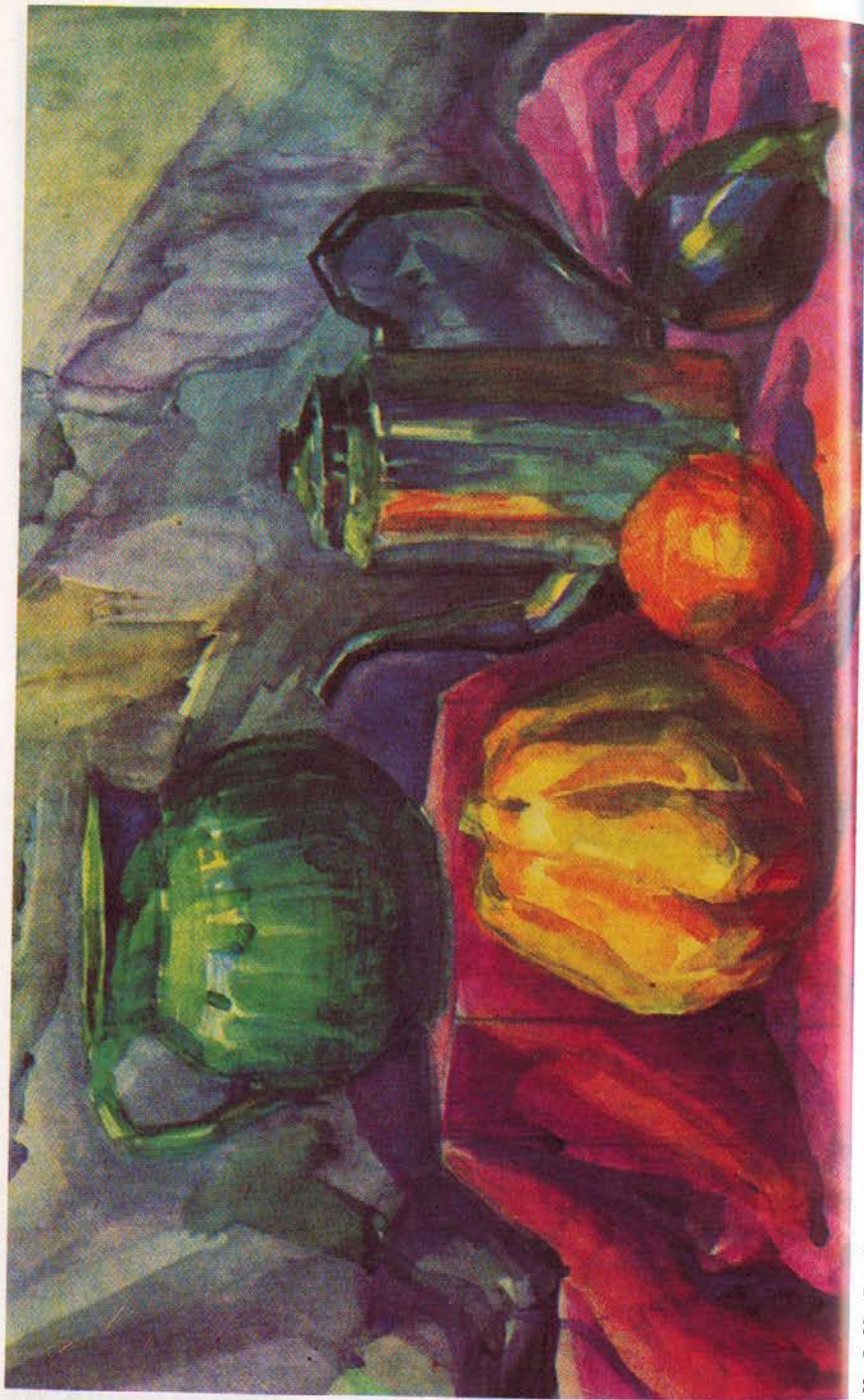
XIII. Переход от одного цвета к другому

XIV. Фрагмент орнамента



Ил. 1. Последовательность работы над натюрмортом (акварель):

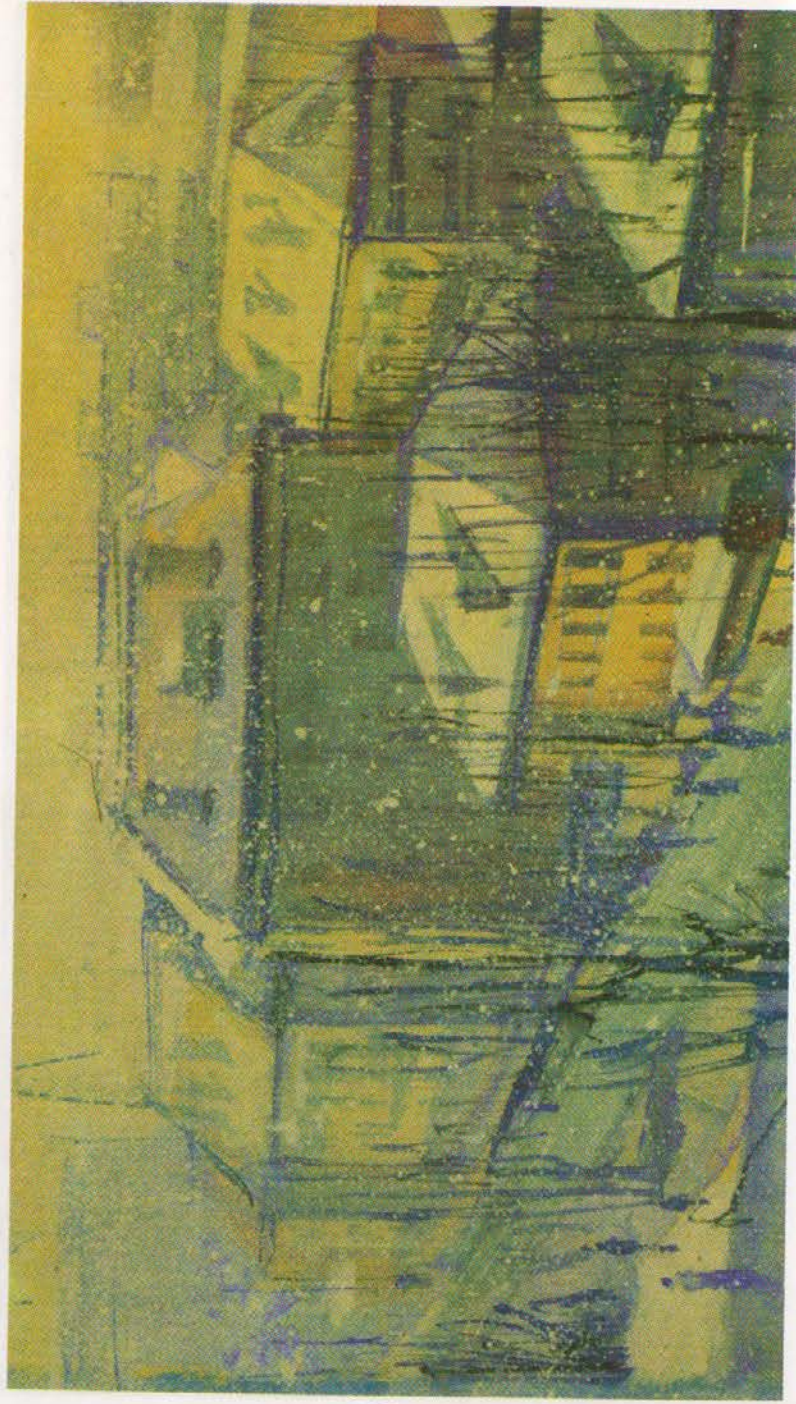
а — I этап, б — II этап, в — III этап



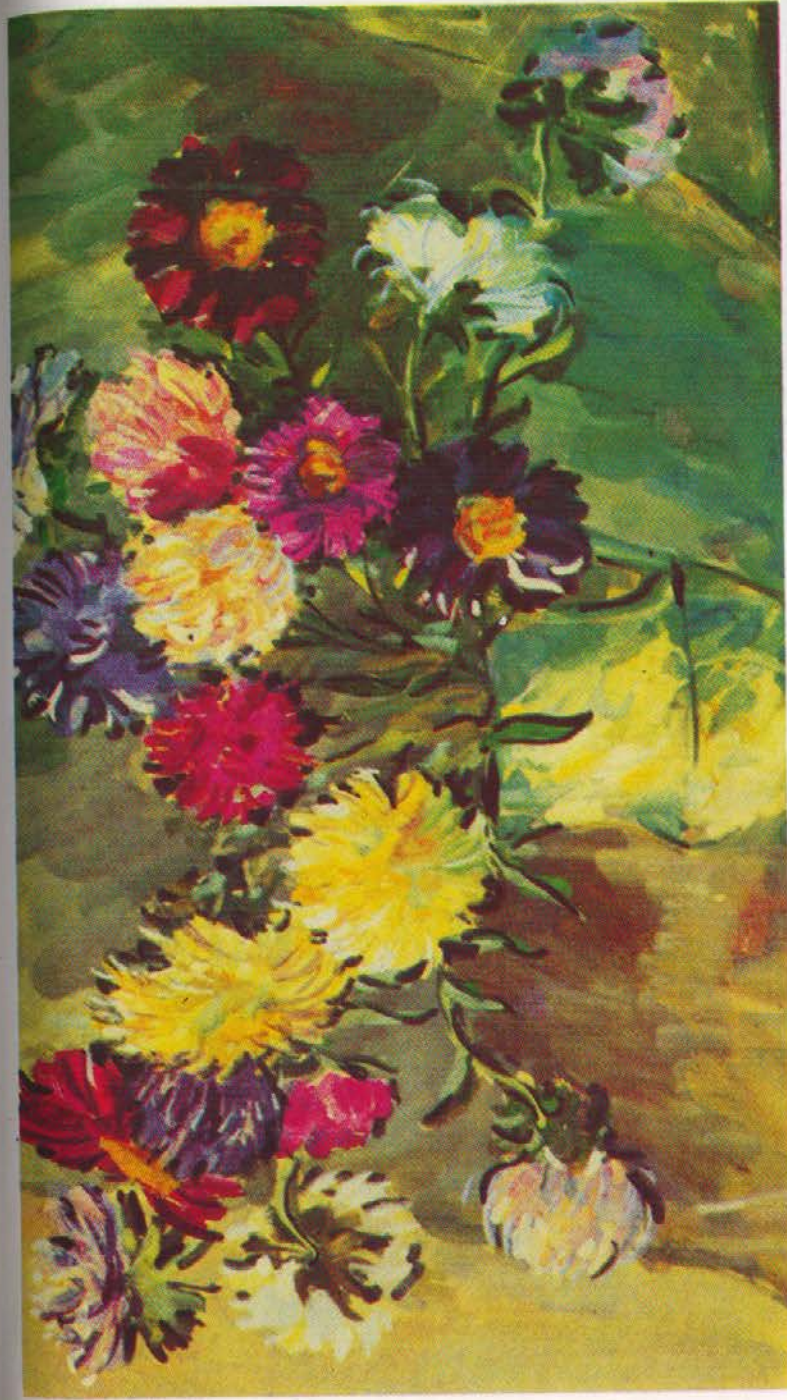
Ил. 2. Учебный натюрморт. Акварель



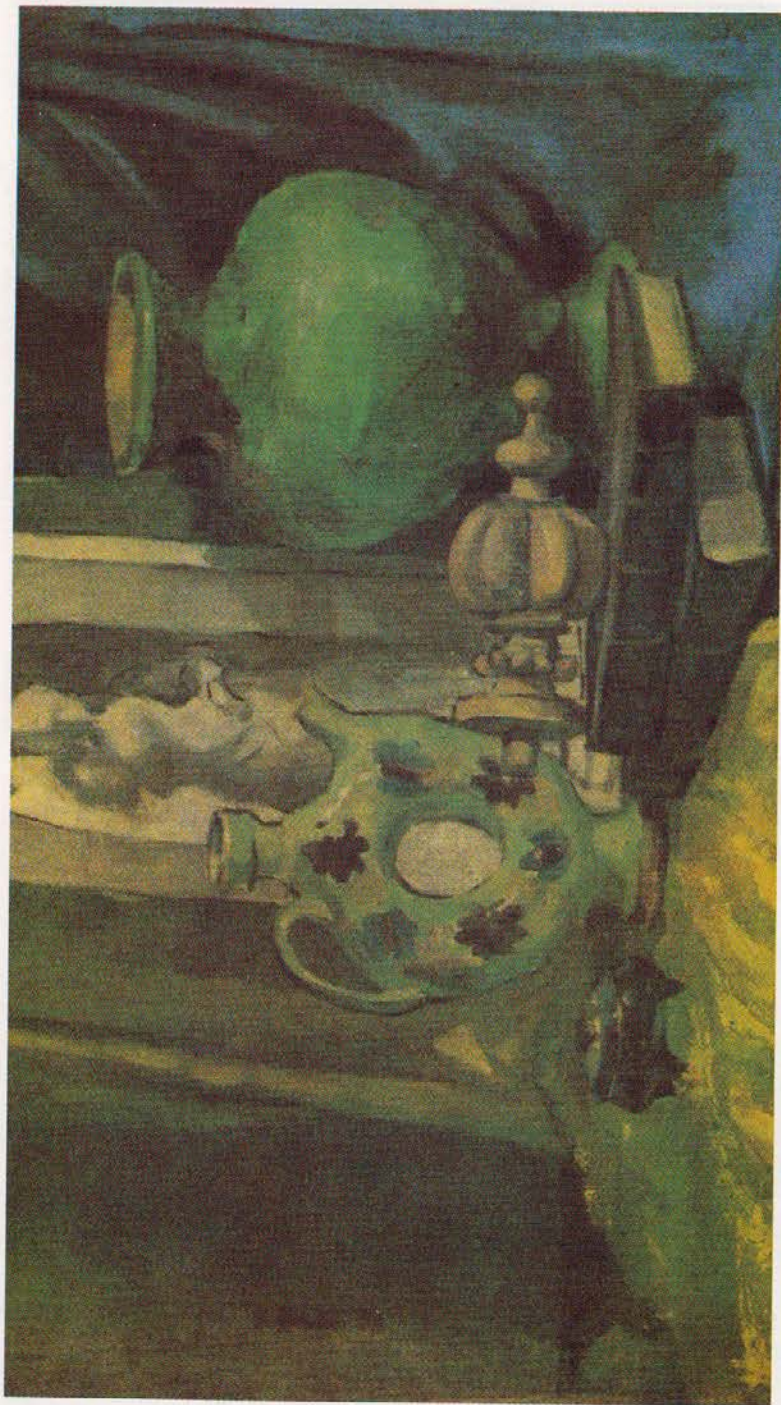
Ил. 3. Эскиз театрального костюма. Гуашь



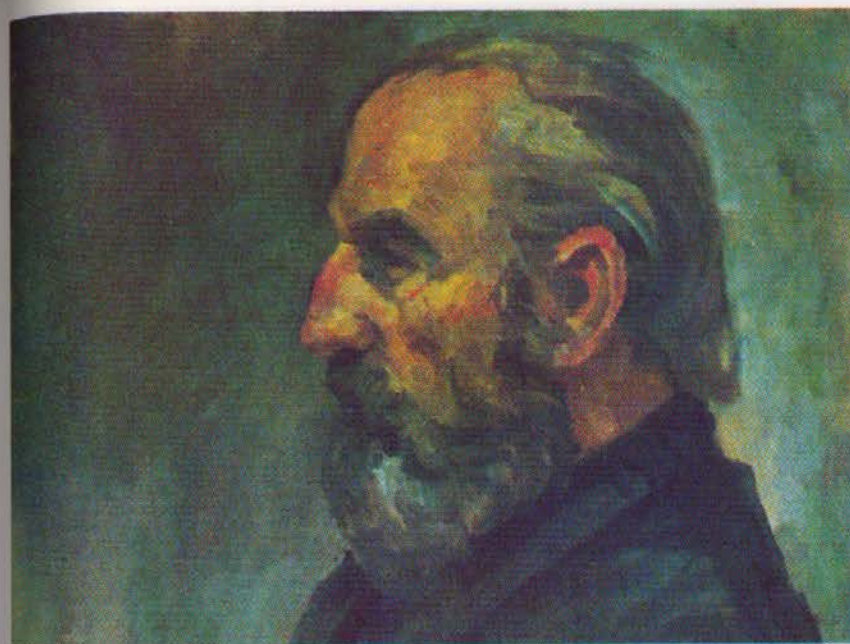
Ил. 4. Этюд «Город зимой». Гуашь



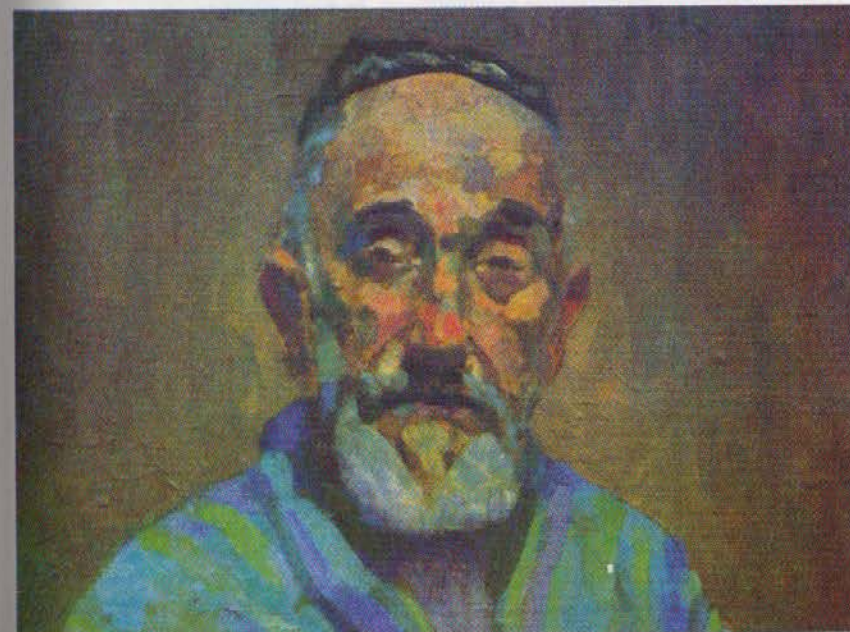
Ил. 5. Натюрморт «Букет цветов». Гуашь



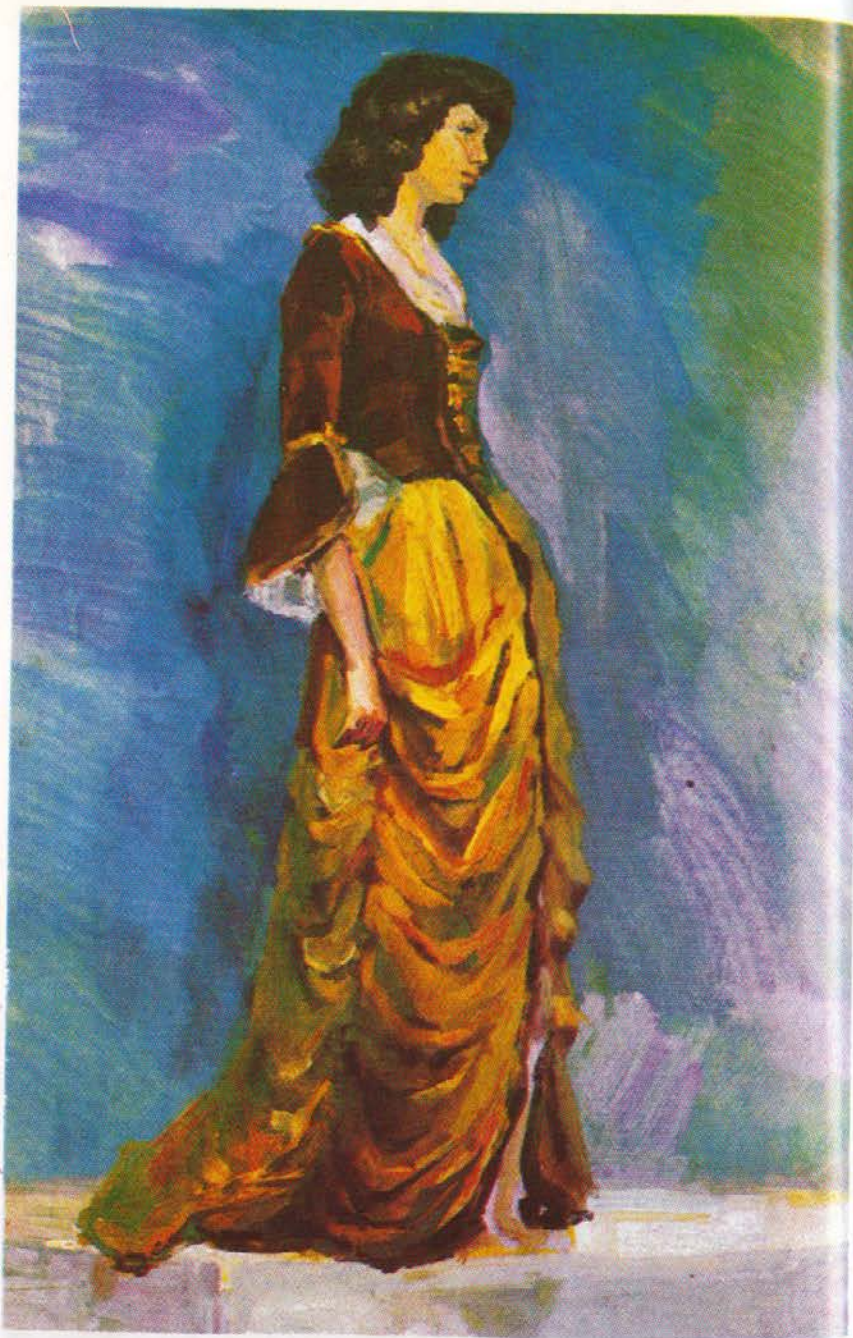
Ил. 6. Крупномасштабный декоративный натюрморт. Масло



Ил. 7. Голова натурщика в профиль. Масло



Ил. 8. Голова натурщика с плечевым поясом. Масло



Ил. 9. Этюд одетой фигуры на фоне драпировки. Гуашь

Контрольные вопросы

1. Сколько цветов и в какой последовательности составляют цветовой круг? 2. Какие цвета и почему называются «теплыми» и какие «холодными»? 3. В чем различие ахроматических и хроматических цветов? 4. Сколько оттенков ахроматических и хроматических цветов способен различить глаз человека? 5. Какие цвета называют основными, составными и чистыми? 6. Какие пары дополнительных и контрастных цветов вы знаете? 7. Чем отличаются приемы живописи акварелью — лессировки от смешения цветов «по сырому»? 8. Какие технические приемы используются в работе над фрагментом простого орнамента в цвете? 9. Какие цвета называются «выступающими» и какие «отступающими»?

Практическое задание:

I. Выполните упражнения по технике акварельной живописи: 1) ровная заливка плоскости тремя основными цветами; 2) цветовой круг; 3) контрастные и дополнительные цвета; 4) растяжка цвета от теплого к холодному.

II. Придумайте простой плоскостной орнамент в цвете.

Глава XI

ЭТЮДЫ С НАТУРЫ

62. ЭТЮД ОСЕННИХ ЛИСТЬЕВ ДЕРЕВЬЕВ РАЗЛИЧНЫХ ПОРОД

Натурные зарисовки природных форм, элементов растительного мира с присущими им окрасками всегда представляли большой интерес для художников самого разного профиля, но в особенности для тех, кто готовится работать в прикладном и декоративном искусстве.

Зарисовка одиночных растительных мотивов лаконичных форм и четких очертаний служит хорошей подготовкой для дальнейшей работы. Передача цветового богатства красок осенних листьев — прекрасное упражнение для начинающего живописца.

Задание предусматривает зарисовку осенних листьев в определенном орнаментальном ритме, без фона, с применением уже знакомых приемов лессировок и вливания цвета в цвет «по сырому». Таким образом, задание будет хорошей школой в дальнейшем освоении техники акварельной живописи.

Для удобства работы с натуры прикрепим булавками несколько осенних листьев деревьев различных пород (клена, рябины, березы, осины, дуба и др.) к фону — вертикально расположенному белому листу плотной бумаги или холсту. Предметы должны быть освещены дневным рассеянным светом, который выявит цветовое разнообразие, присущее листьям деревьев различных пород. Следует избегать в освещении ярких лучей солнца, так как они будут слепить глаза, а листья под их воздействием быстро уянут и изменят форму и цвет.

Подготовив рабочее место, приступим к последовательным стадиям работы с натуры.

Вначале на небольшом листе бумаги уясним структуру отдельного листа, его характерную пластику и локальный цвет.

Затем на основном формате листа выполним подготовительный рисунок легкими, точными контурными линиями тонко отточенного карандаша.

Чтобы лучше почувствовать разницу в силуэте изображаемого листа и живого, его следует сравнить с формой других листьев. Например, лист березы состоит из пластинки треугольно-ромбической формы и черешка. Края листа двоякопильчатые, верхушка пластинки вытянута кверху, заостренная, а основание — расширенное книзу, округлое. Движение плоской массы листа направлено по вертикали, черешок округлый, изогнутый.

От внимательного и тщательного изучения натуры зависит успех работы. Нельзя рисовать лист по частям, лишь сравнивая какую-либо деталь рисунка с такой же деталью в натуре. Основное внимание и умение следует направить на передачу конструктивного строения, на правильное выявление пропорций ботанического строения, формы.

Сравнивая ширину листа с его длиной, наметим основные пропорции. Главная жилка и черешок дадут серединную линию, делящую пластинку листа на две равные доли. Уточнив ширину и длину общей формы листа, отметим размер и изгиб черешка, место прикрепления его к основной массе пластинки.

С помощью вспомогательных осевых линий наметим боковые жилки, идущие под углом от главной жилки вверх, к вершинам треугольных выступов. Рисунок следует вести парными формами сразу на всей пластинке. Мелкие детали, например зубцы листа березы, идущие в направлении верхушки и образующие треугольные выступы, наметим в конце подготовительного рисунка, так же как и толщину черешка и жилок.

Чтобы лучше понять разницу в строении и форме листьев, обратимся к характерному силуэту листа дуба. Простая, плоская форма пластинки листа вписывается в яйцевидный силуэт, расширенный сверху и сужающийся книзу. Лопаста на верхушке короткие, округлые, слегка выемчатые, по бокам пластинки — крупные, у основания короткие, суженные.

Принцип построения формы листа дуба аналогичен. Вначале наметим общую форму, движение и пропорции, сравнивая ширину и длину листа. Затем наметим главную жилку и черешок, делящие пластинку листа вертикально на две равные части. Обратим внимание на отличительную особенность расположения боковых жилок, идущих поочередно от главной жилки вверх, к верхушкам перистолопастных закруглений лопастей. Выявление конструктивных узлов крепления и направления движения жилок поможет верно передать характер листа дуба.

Завершим подготовительный рисунок, выявив контур каждой

лопасти и выемок между ними, ориентируясь на центральное положение главной и боковых жилок, расположенных вдоль массы листа и его отдельных лопастей.

Теперь, придерживаясь принятой методики, не составит большого труда выявление в подготовительном рисунке характера пластики других листьев, в частности клена.

Приступая к работе красками, смочим рисунок, чтобы смыть с него остатки графита карандаша и следы от рук. После того как вода впитается в основу и исчезнет характерный блеск с увлажненной поверхности листа, можно приступить к первой прокладке (подмалевку) красочной смеси.

Выясним, какой цвет преобладает в данном листе (клен — желтый, дуб — зеленый, береза — золотисто-желтый с переходом в красный). Начинать заливку цветом силуэта листа следует «по сырому». Допустим, основной цвет листа желтый. Значит, красочную смесь можно составить из хрома желтого и сиены натуральной. Цвет пластины никогда не бывает однородным. Всегда в нем можно найти относительно холодные и теплые оттенки. Прокладывая цветом самые светлые места пластины, пока еще не высохла краска, и не трогая места, где лист должен оставаться желтым, возьмем легким слоем сиену жженую или английскую красную. Краска на этих местах слегка расплывется и даст красивые, сочные переходы цвета.

После первой прокладки надо дать краске подсохнуть. Лессировки по прописанным местам дадут возможность получить незаметные переходы от одного цвета к другому, придать окраске листа естественную красоту.

В случае «непопадания» цвета в каких-либо местах следует мокрой, отжатой кистью смыть красочный слой, мягко прикасаясь к бумаге.

Многочисленная прописка жидкой краской даст возможность смягчить резкие переходы, постепенно усложняя смеси, обогатить тона и оттенки. Проработку деталей следует вести постепенно, не вдаваясь в детали. Работать акварелью надо быстро, энергично, но без излишней торопливости и суеты.

Используя засушенные листья деревьев, можно продлить время работы с натуры на несколько сеансов.

Контрольные вопросы

1. В чем проявляется особенность характера рисунка под акварель? 2. Какие качества формы и цвета осенних листьев надо учитывать в этюде с натуры? 3. Какие технические приемы живописи акварелью применяются в работе над изображением осенних листьев деревьев разных пород?

Практическое задание: выполнить разрисовку осенних листьев в орнаментальной манере.

Цель этюда — передать тональные и цветовые отношения двух-трех предметов, образующих смысловую группу на нейтральном фоне при боковом освещении (ил. 1 на цветной вклейке).

В начале обучения живописи задания включали и изображение цветом отдельных предметов без фона и с использованием нейтрального фона, а также на цветном фоне. Теоретические знания и практический опыт, полученный в ходе выполнения предыдущих упражнений, позволит перейти к изображению группы предметов, организованных в натурную постановку.

Натюрморт является особенно ценным объектом изображения для усвоения основ живописной грамоты. Уметь правдиво изобразить с натуры форму и краски предметов — это значит передать с помощью конструкции, перспективы, цветовых отношений пропорции, объем, материальность, пространственное положение предметов и их характер в целостном живописном этюде. Эти качества грамотного реалистического изображения предметов направлены на выявление их эстетических свойств и красоты.

Рисунок и живопись в натюрморте тесно связаны. Поэтому издавна натюрморт считается лучшей школой реалистической живописи, где начинающий художник постигает законы цветовой гармонии и пластику форм, учится мастерству владения техническими приемами и творческому отношению к натуре.

В отличие от творческого натюрморта учебное задание имеет часто методические, конкретные задачи, которые допускают известную долю условности в подборе и группировке предметов, в постановке света и использовании драпировок. «Натюрморт — та почва, на которой крепко должна стоять художественная школа», — говорил известный художник В.С. Кемениов¹.

Прежде чем перейти от изображения отдельных предметов к натюрморту, полезно познакомиться с процессом тонального изображения предметов в технике гризайль, чтобы затем приступить к натюрморту в цвете с использованием акварельных красок.

Гризайль (от франц. gris — серый) — тональное изображение натюрморта. Типичная ошибка начинающих живописцев — увлечение цветом в ущерб передаче объема тоном. Они забывают, что тон является неотъемлемой частью живописи, что он передается в единстве с цветом, а это приводит к нарушению цветовой гармонии.

Не случайно в большинстве школ обучение натюрморту в живописи начинается с упражнений в технике гризайль, в которой для изображения тоном используются кисть и только черная или коричневая краска.

Натюрморт будет выполняться в двух вариантах — гризайлью и в цвете. Последовательность выполнения подготовительных рисунков в обоих вариантах одинакова: композиционная группировка предметов на плоскости и затем линейно-конструктивное построение форм по опорным точкам сквозной прорисовкой.

Натюрморт в тоне гризайлью. Прежде чем перейти к тональному светотеневому изображению предметов, внимательно рассмотрим и оценим натюрморт с позиций ахроматических отношений, тональных различий. Одни из предметов выглядят темными, другие — светлыми, на одних предметах собственные тени кажутся плотными, «тяжелыми», на других — светлыми, «легкими». Чтобы правильно взять светотеневые отношения, тональные различия, необходимо пропорционально передать все светлотные характеристики предметов в их отношении друг к другу и к фону.

Приступим к практическому выполнению задания. Смочим чистой водой лист бумаги. Разведем в небольшой посуде (на блюде или в баночке) черную или темно-коричневую краску до необходимой консистенции с учетом изменения ее насыщенности при высыхании.

Начнем прокладку тоном, как это делается и в рисунке, с самого темного предмета и глубокой тени на его линии светораздела. Покажем на всех предметах прозрачным раствором красок тени, закрывая рефлексы и мягко переводя полутень в тень с помощью смоченной в воде и отжатой кисти. Освещенные поверхности предметов вначале лучше не закрывать тоном.

Дальнейшая работа потребует внимания к фону. Его следует предварительно, не останавливаясь на форме складок, «залить» прозрачным слоем краски. Таким образом, после предварительной тональной прокладки мы получим основные светотеневые отношения между освещенными и теневыми частями формы предметов, а также между предметами и фоном. На этом заканчивается первая стадия работы — нахождение основных отношений.

На второй стадии работы более конкретно уточняем силу тона каждого предмета, сравнивая их между собой. Для этого необходимо сопоставить на предметах не только тени с тенями, полутона с полутонами, но и светлые места предметов, а также собственные и падающие тени.

Когда общий тон предметов и постановка в целом найдены, можно переходить к более детальной светотеневой проработке каждого отдельно взятого предмета, к его объему, материальности и пространственному положению. На этом, третьем, этапе работы приступим к прописке светлых мест предметов, сравнивая их между собой по светлоте с учетом фона, на котором они находятся.

Мазки красок должны соответствовать нужному тону и ложиться по форме поверхностей предметов. Усилим многослойной пропиской теневые поверхности предметов способом лессировок, особенно по границам между светом и тенью, на линиях светораздела.

¹ Кемениов В.С. Проблемы идейно-творческого воспитания художников. Л., 1979. С. 47.

Сверяя отношения между предметами, нужно добиваться верных светотеневых градаций, особенность которых заключается в том, что каждый предмет имеет свой, отличный от других тон. Поэтому надо сравнивать движение света на плоскостях предмета, повернутых к свету, с теми, где свет скользит, и на теневых, на уходящих планах. Не следует забывать также о контрастах. Чем ближе предмет к источнику света, тем ярче проступают на нем светотеневые контрасты. Находящиеся на переднем плане предметы читаются более четко, с большим количеством деталей и особенностями фактуры. По мере удаления от зрителя эти качества становятся менее заметны. Все эти особенности следует учитывать для того, чтобы верно передать пространственные планы, а также при прописке фона.

На последнем этапе работы гризайлью следует перейти от детальной проработки отдельных форм к обобщению, чтобы вся группа предметов была приведена в единое целое. Эту работу должен создавать целостное впечатление от натурной постановки.

Натюрморт в цвете акварелью. Предварительный рисунок натюрморта в цвете аналогичен рисунку натюрморта в технике гризайль. На основном формате листа выполним короткий эскиз-набросок в цвете, который поможет разобраться в характере цветовых отношений природы. Рассматривая натюрморт, определим имеющиеся в нем контрасты: самые светлые и самые темные места, участки постановки, окрашенные холодными цветами, и те, которые воспринимаются теплыми. Ясность в определении контрастов поможет пропорционально распределить цветовые отношения между полярными светотеневыми акцентами, содержащимися в натюрморте. Не следует рассматривать натуру на очень большом удалении от нее, так как при этом теряется острота восприятия движения света и цвета на поверхностях предметов. И наоборот, правильный выбор точки зрения поможет увидеть наиболее характерное в колористическом строе натюрморта в целом.

Уяснив общий строй цветовой композиции, ее контрасты и акценты, можно приступать к работе на основном формате листа, который следует предварительно смочить водой.

Начнем первоначальную прописку со светлых мест этюда, закрашивая освещенные поверхности предметов, включая блики, тонким слоем прозрачных красок. Очень важно передать цветом первое, непосредственное впечатление от натуры.

Прописывая тени, надо помнить уже известное нам правило: если свет теплый — тени холодные, и наоборот, при холодном свете тени читаются относительно теплыми.

Быстро проложив основные цветовые отношения, найденные путем сравнения освещенных и теневых частей формы предметов, переходим к выяснению цвета и тона драпировок фона. Такой подход, когда энергично прописывается вся картинная плоскость, не оставляя участков чистой, незакрашенной бумаги, позволяет нам шире взглянуть на натюрморт, не вдаваясь в детали, раскрыть

основные цветовые отношения, точнее увидеть и передать градации света и тени на форме предметов. Надо приучить себя писать все предметы одновременно, сравнивая их по светлоте, цвету и насыщенности тона. Стоит только «застрять» на деталях какого-либо предмета, как весь ритм работы будет нарушен.

Переходя к проработке объемной формы предметов, надо оценивать их цветное состояние по наличию в окраске поверхностей теплых и холодных цветов. Чтобы его почувствовать, надо постоянно переводить взгляд с одного предмета на другой, а затем на всю группу предметов в целом. Цвет каждого предмета необходимо сравнивать с другим и все вместе — с фоном.

Если в первом же натюрморте в цвете удастся найти основные цветовые отношения и передать крупную форму предметов без тщательной проработки деталей, добившись при этом цветового и тонального единства этюда, задачу можно считать выполненной (ил. 2 на цветной вклейке).

Контрольные вопросы

1. В чем особенность изображения натюрморта в технике гризайль? 2. Какую роль играет эскиз-набросок натюрморта в цвете? 3. Как определить теплые и холодные цвета на поверхности предмета в связи с направлением лучей света? 4. С чего надо начинать прописку цветом предметов натюрморта — с освещенных или теневых участков формы? 5. Как добиться цветового и тонального единства этюда?

Практическое задание: выполнить набросок с группы предметов быта в технике гризайль и в цвете акварелью.

64. ЗАРИСОВКА ПТИЦ

Цель зарисовки — передать в цвете окраску и форму птицы, выявив ее анатомическое строение в целом, фактуру оперения, а также зарисовать отдельно строение и окраску, например головы и лап.

Художники во все времена любили изображать птиц и зверей. В наше время обращение к анималистическому жанру стало развиваться с новой силой и приобрело массовый характер. «Думаю, что ответ надо искать в осложнившихся отношениях человека и природы, — говорит известный советский художник-анималист В.А. Фролов. — Освоение ее богатств, неразумное хозяйствование, непредвиденные последствия научно-технического прогресса привели к резкому снижению численности животных и растений. Оказалось, что их возможности по самосохранению далеко не безграничны... Проблемы сохранения природы не могли не затронуть и художников. Мне кажется, что сейчас анималистика становится социальной необходимостью»¹.

¹ Фролов В.А. Твои верные друзья // Юный художник. 1987. № 8. С. 4.

Традиции основоположников русской анималистики — В. Ватагина, Д. Горелова, А. Сотникова, Е. Чарушина, со свойственным им особым, мудрым и пристальным взглядом на животных и птиц как на неповторимое создание природы, — продолжили в своем творчестве В. Фролов, А. Марц, А. Белашов, А. Посядо, Т. Гагарина, В. Супрун, а также талантливая молодежь. Для молодых художников это имеет особенно важное значение, так как «общение с животными учит доброте, пробуждает милосердие, воспитывает человека» (народный артист СССР С. В. Образцов)¹.

Птицы — самые верные спутники человека. Где бы мы ни находились: на юге или на севере, на побережье или в степи, в городе или в сельской местности, в саду или в поле, везде мы слышим разноголосый щебет наших пернатых друзей. В центре самых больших городов, среди каменных домов и оживленного движения на асфальтовых улицах, где, казалось бы, нет места птицам, мы все же видим их представителей — домового воробья и сизого голубя.

Многие птицы живут по соседству с человеком, оказывая ему большую, подчас неоценимую помощь. Синицы, горихвостки, зарянки, мухоловки-пеструшки очищают парки, сады и огороды от многочисленных насекомых-вредителей. Чрезвычайно полезно подавляющее большинство и хищных птиц: совы, сычи охотятся на вредных грызунов ночью, а канюки, луны, мелкие соколы — в дневное время. Пустельга кроме грызунов уничтожает также саранчу. Домовый воробей — главный защитник зеленых насаждений.

Помимо практической пользы, которую приносят живущие вокруг нас птицы, они имеют еще не менее важное эстетическое значение. Своим мелодичным пением, красотой оперения, живым и веселым нравом птицы доставляют людям искреннюю радость, пробуждают любовь и интерес к природе.

В народе образы некоторых птиц послужили поводом для сравнений, символов, ассоциаций: храбрых и гордых людей называли орлами, соколами; филин олицетворял мудрость; с аистом связывалось представление о семейной радости, благополучии; голубь служил символом мира.

У некоторых птиц окраска очень красива (павлины, попугаи, синицы и др.). Однако большинство птиц и животных окрашено скромно. Защитная окраска нужна птицам для спасения от врагов. Такую окраску называют покровительственной или скрывающей.

Говоря об учебном рисовании птиц в первой части книги, мы пришли к выводу, что в качестве анималистической модели вначале нужно избирать малоподвижную, а еще лучше неподвижную натуру. Такой идеально позирующей моделью является чучело птицы (гусь, утка, селезень, лебедь, ворона и т. д.).

¹ Фролов В. А. Твои верные друзья // Юный художник. 1987. № 8.

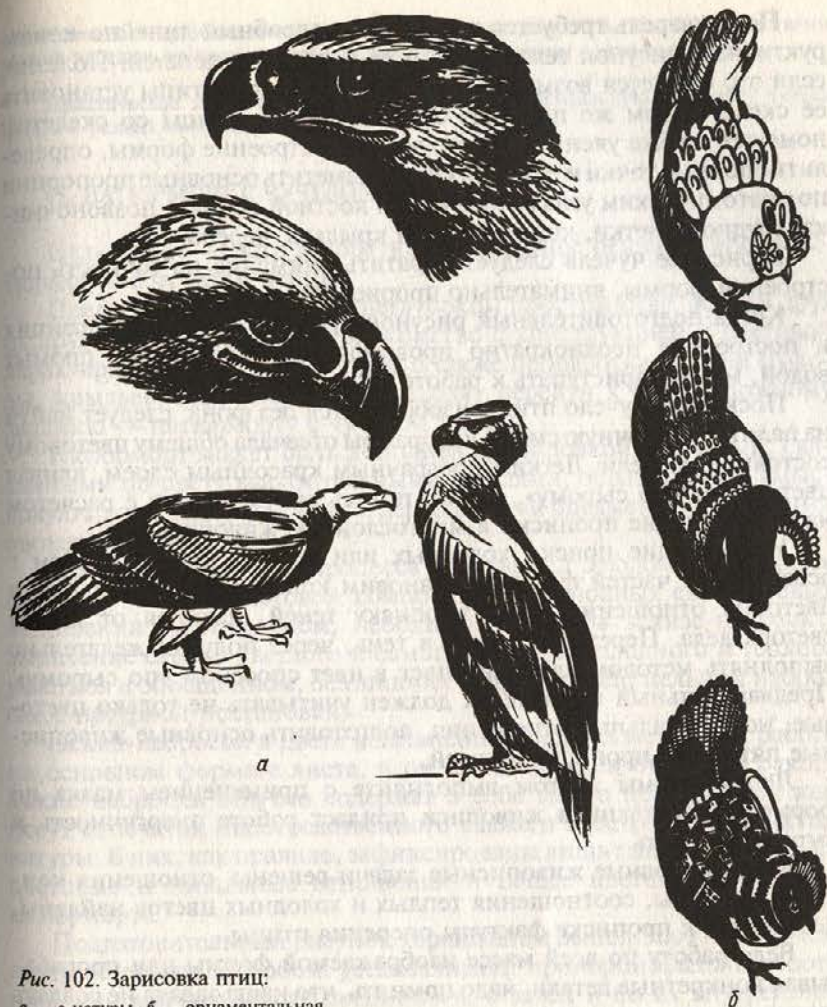


Рис. 102. Зарисовка птиц:

а — с натуры, б — орнаментальная

Найдите точку восприятия модели, с которой чучело птицы будет читаться наиболее выразительным силуэтом (в профиль или в трехчетвертном повороте). Прежде чем перейти на основной формат листа, сделайте предварительный эскиз-набросок в цвете, который даст ясное представление о силуэте птицы и особенностях ее окраски. Для этого постарайтесь найти в общем цветовом состоянии оперения самые светлые и самые темные, самые «холодные» и самые «теплые» участки поверхностей формы.

Компоновать чучело птицы на основном формате листа надо с учетом расположения на этом листе взятых отдельно крупных деталей — головы и лап (рис. 102, а).

Под акварель требуется выполнить подробный линейно-конструктивный рисунок тела птицы и ее отдельных деталей. Полезно, если это окажется возможным, рядом с чучелом птицы установить ее скелет в том же повороте. Сравнение тела птицы со скелетом поможет глубже уяснить конструктивное строение формы, определить опорные точки и центр тяжести, наметить основные пропорции по анатомическим узлам сочленения костной основы: позвоночник, грудной клетки, конечностей и крыльев, черепа.

В рисунке чучела следует обратить внимание на точность построения формы, внимательно прорисовать детали.

Когда подготовительный рисунок будет закончен, композиция и построение неоднократно проверены, а лист бумаги промыт водой, можно приступать к работе красками.

Поскольку чучело птицы изображается без фона, следует найти на палитре красочную смесь, которая бы отвечала общему цветовому состоянию модели. Легким прозрачным красочным слоем, вливая цвет в цвет «по сырому», закрасьте весь силуэт чучела с расчетом на последующие прописки и многослойную живопись.

Уточняющие поиски холодных или теплых цветов начнем с освещенных частей формы. Установим контрастные тональные и цветовые отношения через прописку теней, начиная от линии светораздела. Переход от света в тень, через полутон желательно выполнять методом вливания цвет в цвет способом «по сырому». Предварительный подмалевок должен учитывать не только цветовые, но и тональные отношения, подготовить основные живописные пятна для прописки деталей.

Лепку формы цветом выполняйте с применением мазка по форме. Такая техника живописи придаст работе энергичность и выразительность.

Когда основные живописные задачи решены, отношения конкретизированы, соотношения теплых и холодных цветов найдены, переходите к прописке фактуры оперения птицы.

Ведя работу по всей массе изображаемой формы или прорабатывая конкретные детали, надо помнить, что наша задача не создать зарисовку для зоологического атласа, а передать образ птицы, все тело которой приспособлено для полета и свойственного пернатым образа жизни. В ней все — от общей пластики и окраски оперения до деталей головы и клюва, лап и когтей — результат многовекового эволюционного развития, приспособленности к окружающей среде.

Строение и окраска птицы всегда дают повод к ее орнаментальному и декоративному изображению (рис. 102, б).

Контрольные вопросы

1. В какой последовательности следует вести зарисовки в цвете чучела птицы и ее деталей? 2. С творчеством каких видных советских художников-анималистов вы знакомы? 3. Какое место в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве занимает образ птицы? 4. В чем отличие учебной зарисовки птиц от их творческого

воплощения в произведениях анималистического жанра? 5. Какими средствами можно передать орнаменталистику в зарисовках с натуры различных птиц?

Практическое задание: выполнить в цвете орнаментальную зарисовку чучела птицы в разных поворотах.

65. НАТЮРМОРТ С ЧУЧЕЛОМ ПТИЦЫ

Цель этюда — дать декоративно-силуэтное решение этюда натюрморта с чучелом птицы.

Предметы размещают на неглубоком пространстве, вблизи друг от друга. Предварительное знакомство с конструкцией и цветовой характеристикой строения птиц, а также проработка деталей (головы, крыльев, лап, оперения) позволяют перейти к более сложному заданию — натюрморту с чучелом птицы.

Натюрморт может быть дополнен драпировкой и другими, связанными по цвету выразительными деталями, образующими смысловую группу (глиняными или деревянными предметами, муляжами овощей и фруктов).

Последовательность процесса работы над этюдом сохраняется прежней: поиски цветовой композиции и основных светотеневых отношений на отдельном, небольшого размера эскизе-наброске; выявление самого светлого и самого темного, холодного и теплого участков в обобщенном, без лишних подробностей, цельном наброске с натурной постановки.

Эскиз-набросок в цвете в дальнейшем используется при работе на основном формате листа, и он всегда должен быть под рукой. Такие наброски обычно содержат в себе много ценного, так как несут отпечаток непосредственного свежего и острого восприятия натуры. В них, как правило, зафиксированы лишь главные основные цветовые и тональные отношения и общее цветовое состояние натюрморта.

Подготовительный рисунок карандашом выполняют на рабочем листе обычным способом: устанавливают пропорциональные соотношения вначале между предметами, а затем и по их внутренним размерам по крупной форме (отношение высоты к ширине, самого узкого и самого широкого мест формы). Находят пространственное положение предметов на горизонтальной плоскости. Напоминаем, что рисунок для живописи не разрабатывается в тоне, как учебный рисунок. Он не должен быть слишком подробным, так как начинающий художник может сбиться на раскрашивание готового рисунка. Рисовать кистью необходимо в течение всего процесса работы над этюдом. Для этого необходимо освоить технику лепки формы цветным мазком.

Вместе с тем на подготовительном рисунке должно быть представлено четкое и продуманное решение композиционного размещения предметов на основном формате листа, точно найден абрис формы с показом границ основной светотени.

Когда подготовительный рисунок закончен, можно приступать к прокладке цветом в известном уже нам порядке. Не нужно увлекаться разработкой цвета с самого начала работы над этюдом. Постарайтесь вести прокладку как можно более цельно, прозрачным слоем краски, широко и обобщенно. Чтобы лучше увидеть и передать вначале только основные соотношения на освещенных и теневых поверхностях формы, полезно посмотреть на натуру слегка прищурившись. Смежая веки, мы ограничиваем яркость лучей, попадающих в глаз, и воспринимаем натуру при этом более обобщенно, а граница между светом и тенью на форме предметов прослеживается ясно и определенно. Определяя цвет на освещенных и затененных местах, помните, что надо решать сразу цветовые отношения всего натюрморта, сосредоточивая внимание на всей постановке, а не только различая цвет отдельных предметов.

Наибольшие трудности обычно вызывают прокладки в цвете затененных сторон предметов. Нужно изображать тени не просто темными, используя добавления черной краски, а стараться находить их теплый или холодный цвет определенной светлоты.

Самое важное качество, которое должен выработать в себе начинающий живописец, — это умение смотреть на натюрморт так, чтобы видеть предметы вместе, все сразу. Эту способность можно развить только настойчивым стремлением к широкому охвату натуры не только на уроках живописи и рисунка, но и упражняясь в оценке объектов, попадающих в поле зрения в повседневной жизни.

Только научившись воспринимать общую картину видимого, можно почувствовать подчиненность отдельных элементов изображаемых объектов целостному цветовому и тональному состоянию натюрморта, всему тому, что необходимо учитывать в процессе выполнения этюда с натуры. Казалось бы, нет ничего проще, чем воспринимать окружающее таким образом, чтобы в сознании запечатлелась целиком вся картина видимого. Однако, как показала практика, именно такая способность к широкому восприятию натуры дается начинающим с большим трудом. Речь здесь идет о «постановке» глаза, о необходимости осмыслить, понять, почувствовать сущность изображаемых предметов и явлений действительности, об умении дать эстетическую оценку качеств, заложенных в натуре.

Вернемся к началу работы над этюдом. Покрыв соответствующим цветом освещенные и затемненные поверхности предметов, перейдем к выявлению объемной формы, помня, что лепку формы и ее тональных градаций (свет, блик, полутон, тень и рефлекс) надо осуществить цветом. В живописи необходимо очень внимательно следить за переходами от теплых к холодным (и наоборот) цветов на поверхности формы, за движением света и цвета. Выявить форму предметов помогают контрасты, различный характер цветовых отношений. Они способствуют выявлению через светотень пространственного положения предмета на горизонтальной плоскости.



Рис. 103. Натюрморт с чучелом птицы

Четкое распределение предметов в неглубоком пространстве натюрморта по планам (ближний, средний, дальний) имеет большое значение в организации цветоформы.

Предметы, находящиеся на переднем плане, как правило, ярко освещены, читаются конкретнее и с большим количеством деталей, чем, например, предметы заднего плана, которые менее насыщены цветом и воспринимаются более обобщенно.

В ходе работы над этюдом следует все время следить за характером светотеневых изменений теплых и холодных цветов, стараться уловить разницу между ними. Конечно, труднее найти и передать гамму сближенных тонов, чем контрастных. Введение в постановку предметов, имеющих сближенные цвета, даст повод для напряженного поиска красочной смеси вначале на палитре, а затем и в передаче пропорциональных натуре тоновых и цветовых отношений.

Решение сближенной гаммы тонов потребует некоторого опыта и технической сноровки, так как совсем не просто выдержать тональный и цветовой масштабы изображения, зависящие от общего состояния силы освещения натуры и от удаления элементов натюрморта от точки наблюдения живописи.

Некоторая декоративность поставленной в данном натюрморте задачи достигается условной степенью детализации формы чучела птицы, выявлением ее силуэта, применением контрастных цветов. Нейтральный фон позволит проявить обучающемуся наблюдательность в оценке и выявлении главного без детальной проработки, в

передаче характера птицы, установить основные отношения. Только определив главное в цветовом решении натюрморта, можно переходить к второстепенному.

В процессе практической работы над натюрмортом с чучелом птицы разовьются наблюдательность и сформируются понятия о взаимодействии цветов. Чтобы добиться цельности впечатления, следует ограничить себя в стремлении воспроизвести в этюде все краски, которые мы видим в натуре. Для этого надо научиться обобщать некоторые нюансы цвета и уметь подчинять одни цвета другим (рис. 103).

Контрольные вопросы

1. Как достигнуть декоративно-силуэтного решения в натюрморте с чучелом птицы? 2. Какую роль в решении натюрморта играют контрастные цвета и сближенная гамма цветов? 3. Как достигнуть цельности в этюде натюрморта?

Практическое задание: выполнить орнаментально-декоративную зарисовку чучела птицы.

66. ЗАРИСОВКА ОВОЩЕЙ, ФРУКТОВ, ЦВЕТОВ

Цель этюда — упражнение в передаче формы, выявлении тональных отношений окраски и освещения отдельных овощей, фруктов и цветов, изображаемых без фона. Особенность данного упражнения состоит в том, что мы впервые попробуем применить в живописи новый материал — гуашь.

Как уже говорилось, гуашевые краски, которые, так же как и акварель, разбавляются водой, дают ровное покрытие основы. Они придают матовую бархатистость поверхности и поэтому широко применяются в декоративных, театрально-декорационных и графических видах живописи. В отличие от акварели гуашевые краски непрозрачны, обладают хорошей кроющей способностью, плотностью и мягкой выразительностью тонов. Они состоят из тонко растертых, как и в акварели, пигментов с водно-клеевыми связующими (гуммиарабик, пшеничный крахмал, декстрин и др.). В гуашевой живописи применяются белила, которые служат примесью при производстве красок, что придает некоторую беловатость гуаши после высыхания. Это приводит к определенным трудностям, так как живописцу требуется опыт, чтобы предугадать, какой тон дадут высветляющиеся после высыхания краски. Составленные красочные смеси лучше предварительно опробовать на отдельном листе, чтобы знать, соответствует ли колер высохшей краски нужному цвету.

Пишут гуашью, разведенной водой до состояния жидкой сметанообразной массы, по бумаге, картону, полотну, холсту, шелку без предварительной грунтовки основы. Гуашевые краски хорошо смешиваются и дают возможность писать мазком как «по сырому», так и «по сухому». Техника живописи гуашью разнообразна и



Рис. 104. Ветка яблони

позволяет сочетать тонкослойные и пастозные покрытия основы, но без многократных наслоений одного цвета на другой, чтобы краски не осыпались (рис. 104).

Хранить гуашь следует в плотно закрытых банках при комнатной температуре. Смешивать краску нужно в специальной посуде — на тарелке или на пластмассовой палитре. Перекладывать краски из баночек на палитру лучше всего мастихином, но ни в коем случае не грязной (непромытой) кистью, так как краски от этого быстро портятся. Кисти для работы гуашью применяются как круглые, так и плоские из достаточно упругого волоса, возможно и щетинные.

Широко используется гуашь в сценографии — создании театральных макетов, эскизов декораций, костюмов, гримов, бутафории, реквизита и др. Физические свойства гуашевых красок близки природе театра, они хорошо воспринимают театральный свет, а их матовые тона органично вписываются в условное оформление сцены, той среды на подмостках, в которой живет и действует актер. Поэтому при росписи декораций гуашь часто заменяет традиционные в театрально-декорационном искусстве клеевые краски. Плотные кроющие слои красочных смесей удобно использовать и при создании эскизов сценических костюмов, так как гуашь позволяет орнаментально прорабатывать детали костюмов поверх широко проложенных и подсохших основных красочных пятен (ил. 3, цветная вклейка).

Особое применение в театрально-декорационном искусстве нашли светящиеся (флуоресцирующие) гуашевые краски. Они дают широкие возможности при оформлении ярких, фантастических, сказочных сцен и действий в театре, цирке, эстрадно-цирковых представлениях, при оформлении массовых зрелищ. Светящиеся пигменты, содержащиеся в гуашевых красках, при облучении их специальными источниками света (кварцевыми лампами с применением ультрафиолетовых фильтров) в несколько раз повышают яркость и насыщенность красных, желтых, оранжевых, синих, зеленых и фиолетовых лучей. При этом белила дают синевато-голубоватый оттенок. Наибольший декоративный эффект светящиеся краски создают в полной темноте, когда они неожиданно для

зрителей вспыхивают каким-то нереальным фосфоресцирующим свечением.

Выяснив специфику и возможности техники живописи гуашью, приступим к выполнению этюда с применением обычных гуашевых красок. Следует подготовиться к практическому занятию: натянуть рабочий лист бумаги на планшет, приготовить для составления колеров десяток стеклянных или фарфоровых баночек.

Знакомство с натурой начнем, как всегда, с предварительного эскиза-наброска в цвете. В данном случае это будет полезно еще и потому, что гуашевые краски при высыхании становятся светлее примерно в три-четыре раза.

В известной нам последовательности выполняем на рабочем листе композиционное размещение изображаемых предметов и подготовительный рисунок. На этот раз ограничимся общим абрисом объектов изображения, их пропорциональными соотношениями и положением в пространстве на горизонтальной предметной плоскости. Подробный, разработанный в деталях рисунок в данном случае не понадобится, так как гуашевые краски плотным слоем закроют его и рисовать кистью, придавая форму предметам, придется все время в процессе выполнения зарисовки цветом. Искусство лепить форму предметов цветным мазком приходит не сразу, а постепенно, в результате постоянных тренировок.

Первую прописку ведем жидко разведенной краской. Первоначально лучше вписывать оттенки теплых и холодных цветов по влажной поверхности бумаги. После высыхания красочного слоя писать можно пастозно. Техника живописи гуашью строится на приемах пастозного, корпусного письма, лепки формы мазком. Здесь невозможен, как в акварельной живописи, способ лессировок. Нижележащие слои красок при повторных наслоениях красочной смеси дают белесоватость тонов, ослабляют их яркость, а очень толстые мазки или сложные наслоения красок могут привести к растрескиванию и осыпанию красок.

Если нужно получить яркое, насыщенное пятно, то наносить краску лучше на влажную бумагу в один слой. В случае необходимости внесения поправок рекомендуется смыть неудавшиеся цветовые отношения струей воды из-под крана. На смытые места гуашевая краска ляжет ровно и красиво. Иногда для усиления цвета ярких планов используется смешанная техника — комбинация гуашевых красок с акварелью.

Избегайте появления на красочном слое «лужиц» жидкой краски. Они высыхают неравномерно, образуют на границах пятна и «ореолы», которые потом трудно удалить.

Приступая к работе красками на основном формате листа, мы вынуждены обращаться к локальному (натуральному, предметному) цвету модели. А так как окраска никогда не будет одинаковой в тоне и цвете на различных поверхностях формы, поскольку она неравномерно освещена, следует внимательно проследить за дви-

жением света и цвета на переходах от теплых к холодным цветам. Следовательно, необходимо увидеть и передать градацию световых и цветовых отношений, возникших на поверхности формы (свет, блик, полутон, собственную тень, рефлексы) в пределах наружных границ модели.

Для решения цветоформы большое значение имеет материальность предмета, его фактура. На гладкой, глянцевитой поверхности модели светотеневые отношения (появление и яркость бликов и рефлексов) воспринимаются иначе, чем на поверхности шероховатых предметов. Материальность предмета мы определяем по внешним видимым признакам. Темные, теплые, насыщенные цветом предметы дадут контрастные цветовые отношения тяжелых, «плотных» тонов. Светлые и холодные тональные характеристики предмета ассоциируются в нашем сознании с «легкими» слабонасыщенными тональными отношениями в цвете.

Чтобы передать материальность предметов, в нашем распоряжении, помимо названных технических приемов, есть такое выразительное средство, как *цветной мазок по форме предмета*. Умело примененный, мазок помогает в лепке формы предметов, их объема, материальной структуры, массы, цветовых и тональных отношений.

Цвет бликов и рефлексов в гуашевой живописи накладывается поверх найденного красочного слоя и, помогая выявить фактуру поверхностей, воспринимается как материальный. Варьируя плотность и фактуру слоя красок, а также приемы их кладки, добиваемся решения живописных задач (передача освещения, формы, пространства и т.д.).

Контрольные вопросы

1. Чем отличаются гуашевые краски от акварельных? 2. Какие специфические особенности имеет техника письма гуашью? 3. Какие кисти применяются в живописи гуашью? 4. В какой последовательности осуществляется живопись гуашью? 5. В чем свособразие упражнения по зарисовке овощей, фруктов и цветов без фона?

Практическое задание: выполнить зарисовку овощей и фруктов гуашью на листе без фона.

67. ЗАРИСОВКА ЖИВОТНЫХ

Цель этюда — тренировка навыков быстрой передачи характера пластики и окраски чучела некрупного животного (или различных животных) в кратковременных акварельных этюдах; выявление движения, пропорций крупной формы, тональных особенностей окраски с передачей фактуры волосяного покрова. Фон нейтральный. В отсутствие живой природы наличие чучел разнообразных птиц и животных оказывает немалую помощь в освоении живописных приемов анималистических зарисовок.

Краткосрочные этюды с неподвижной модели животного раз-

вивают наблюдательность, умение выразить главное в анатомическом строении тела, понимание особенностей движения, чувство пропорций и остроту восприятия характерных цветовых и тональных отношений в окраске.

Приступая к работе, надо выбрать такую точку наблюдения, с которой силуэт чучела животного будет читаться наиболее выразительно (в трехчетвертном повороте или в профиль). Даже в быстрых зарисовках не должно быть грубых искажений формы и окраски животного, а для этого следует хорошо изучить конструктивное строение его формы и цветовую характеристику.

Прежде чем приступить к непосредственному выполнению зарисовки на рабочем листе бумаги, необходимо проанализировать натуру и решить, что и как именно будет изображено в этюде, мысленно представить себе ход работы и ее конечный результат. Вопросы композиции этюда и цветовой строй натуры должны определяться быстро, с опорой на имеющийся опыт.

Выполняя краткосрочные зарисовки животных, не следует ставить перед собой в качестве первоочередной задачи достижение особой художественной выразительности решения этюда. Добиться сразу высокохудожественного образа в передаче анималистических зарисовок начинающему живописцу вряд ли удастся. Ведь настоящее мастерство и свобода владения изобразительными средствами на основе глубочайшего знания натуры и виртуозной техники — дело всей жизни художников-анималистов. Зарисовывая животных, нельзя терять чувство меры и хороший вкус.

Если краткосрочный этюд вместо передачи общего впечатления от натуры, где, как правило, передается только наиболее главное и существенное в характере модели, будет восприниматься как длительная постановка с обилием тщательно прорисованных деталей, это очень плохо.

Между длительной постановкой по живописи и краткосрочными этюдами существует различие как в поставленных задачах, так и в выборе средств выражения.

Зарисовки с натуры имеют целью не только учебные задачи (выработка быстроты реакции на модель в течение небольшого времени и развитие умения зафиксировать увиденное ограниченными средствами), но и сбор материала для использования при работе над композициями. Следовательно, зарисовки широко применяются и в практике обучения основам изобразительной грамоты, и в будущей профессиональной деятельности художников декоративно-прикладного искусства.

Образцы быстрых натурных зарисовок в эскизах-набросках, органично сочетающих приемы линейно-конструктивного наброска с точным и лаконичным решением световых, тональных задач, мы находим в творчестве таких известных художников-анималистов, как И.Е. Ефимов, В.А. Ватагин, А.М. Лаптев, М.М. Кукунов.

Зарисовки анималистического характера предоставляют широ-

кую возможность для применения различных технических приемов и материалов (акварель, цветные карандаши, гуашь, темпера). Интересные изобразительные возможности дает смешанная техника, сочетающая широкие залитки акварельными красками (способом вливания цвета в цвет «по сырому») с последующей орнаментальной прорисовкой главных деталей кистью, цветными карандашами, пером и цветной тушью, пастелью и другими материалами.

Необходимо соблюдать правильную последовательность работы над зарисовками животных в цвете. Вначале в соответствии с композиционным замыслом наметим границы будущего изображения, карандашом (или кистью одним цветом), сделаем набросок общей формы. Начиная от таза, наметим линию позвоночного столба, определяющего пластику спины, конструкцию и движение всего тела. Найдем соединения задних и передних конечностей, грудной клетки, шеи и головы. В силуэте внешних покровов тела необходимо увидеть скрытые волосным покровом группы мышц.

Чтобы убедительно передать образ животного в этюде, важно подметить и остро передать индивидуальную характеристику данного животного (чучела лисы, белки, зайца или других небольших животных), форму и цвет не только всего тела, но и головы, ушей, лап, хвоста.

В первоначальном эскизе-наброске с чучела животного достаточно выявить силуэт и общее цветовое состояние натуры, отметив лишь основные контрастные отношения. Переходя на рабочий лист бумаги, соблюдая цветовую композицию, найденную в эскизе-наброске, в более крупном размере передадим в подготовительном рисунке крупную форму тела животного. Уточним соотношения туловища, пропорций конечностей, головы, шеи, хвоста по отношению к величине всего тела.

Когда обобщенный рисунок закончен, можно переходить к работе красками. Вначале «по сырому» зальем прозрачным слоем красочной смеси основные цветовые пятна, обратив особое внимание на окраску таких частей тела, как спина, подбрюшье, грудь, голова, конечности, хвост.



Рис. 105. Голова животного

Дальнейшие повторные прописки дадут возможность уточнить характерную форму тела и цвет окраски волосяного покрова животного. Разработку фактуры волосяного покрова желательно выполнить, не подчеркивая все детали, а отбирая только наиболее характерные, и передавать их в орнаментально-декоративной манере, стилизуя пряди растительности в определенном ритме (рис. 105).

Чтобы научиться создавать убедительные образы птиц, животных, хищников и травоядных представителей животного мира с яркой или покровительственной окраской оперения и волосяного покрова, в движении или состоянии покоя, нужно прежде всего проникнуться чувством любви к этим удивительным созданиям природы, восхищения ими.

Контрольные вопросы

1. В чем проявляется общность подхода к зарисовкам в цвете птиц и животных?
2. В какой последовательности нужно вести краткосрочный этюд животного? 3. Какими средствами достигается проработка чучела небольшого животного?

Практическое задание: выполнить в цвете орнаментально-декоративную зарисовку чучела небольшого животного или этюд домашнего животного.

68. ЗАРИСОВКА ВЕТОК, ПЛОДОВ ИЛИ ЦВЕТОВ

Цель этюда — передать характер строения ветки с плодами или цветами через тональные и цветовые отношения. Фон цветной.

Наше представление о гармонии непосредственно исходит от природы. Чувство восхищения вызывает даже небольшая ее часть — живая ветка с плодами и цветами. Изображение растительного мира закономерно стало одной из эффективных форм художественного образования.

Этюды в цвете веток с листьями, плодами или различными цветами — богатый натурный материал, требующий не только любования, но и умения разобраться в их конструктивной и цветовой сущности. Сложность зарисовок элементов растительности заключается в том, что богатство деталей требует умения их обобщать в единое гармоничное целое.

Растения и цветы издревле являлись содержанием многих натюрмортов, вошли неотъемлемой частью в картины крупнейших мастеров живописи. Немало плодотворных идей дал мир растений архитекторам, дизайнерам, а также художникам-прикладникам в создании растительного орнамента, широко используемого во многих видах декоративного творчества.

Начинающего живописца, желающего передать красоту растительных форм, на первых порах ожидают немалые трудности, потому что изображать ветви, листья и цветы совсем не просто. Процесс работы над этюдом потребует не только осознания красоты и пластики растительных форм, но и ее анализа, вдумчивого изучения

разнообразных конструктивных форм, владения приемами техники письма.

В изображении растений и цветов придется встретиться со всевозможными ракурсами, сложной ритмикой и переплетением форм, с неожиданными цветовыми нюансами, взаимосвязью цвета с фактурными особенностями растений.

Приступая к зарисовкам веток и цветов, нужно быть готовым к тому, что первые этюды принесут больше неудач, чем достижений. Все ошибки, как правило, связаны со слабыми знаниями ботанического строения растений, большинство ошибок происходит от недостатка опыта в передаче сложных цветовых отношений.

Чтобы избежать этих ошибок, необходимо четко определить для себя поставленную учебную задачу и выработать четкий план работы. В зависимости от поставленной задачи избирается и материал (цветные карандаши, кисть, акварель, гуашь, темпера, масло, пастель) и определяются приемы их использования, особенно при работе на пленэре, где понадобятся дополнительные инструменты и оборудование.

Отправляясь для зарисовок на природу, нужно иметь с собой папку со склеенными по краям и торцам листами плотной бумаги (такие альбомы можно заранее подготовить самому или приобрести в готовом виде в специализированных магазинах), а также легкий этюдник или парусиновую сумку и складной стульчик. Склеенные листы бумаги удобны, так как не коробятся при работе мокрой кистью («по сырому»), а отдельные листы хорошо отделяются от общей стопки по мере надобности.

Альбом или папка для бумаги должны иметь твердую основу (под крышку-переплет лучше поместить лист тонкой фанеры или плотного картона).

Возможны три типа начальных упражнений в зарисовке растений и цветов.

I. *Ботанические изображения.* Их цель — аналитическое изучение отдельных видов растений, внимательный разбор их характерных деталей, индивидуальных особенностей.

Путь к передаче эмоционально-выразительного образа цветка лежит прежде всего через знакомство с формой и устройством его стебля, листьев, бутонов с лепестками. В этом случае определенное растение komponуют на листе отдельно, как бы сознательно изолированным от окружающей среды и соседних растений.

Рассмотреть растение полезно с разных сторон, чтобы составить о нем наиболее полное представление. Пользуясь методом сквозной прорисовки, надо прочувствовать основное движение и конструкцию стеблей, как выглядят они, например, поздней осенью, лишённые опавших листьев, цветков или плодов.

Первично-ознакомительный анализ форм, конструкции и основных пропорций завершается установлением главных, определяющих цветовых отношений кистью в технике акварели или гуаши.

При этом достаточно использовать ограниченное количество цвета — два-три, не более. Польза от таких упражнений большая, так как одновременно происходит знакомство с техникой нанесения красок на основу (в данном случае — бумагу), устанавливается взаимосвязь изображения и материала, используются выразительные особенности композиции.

С приобретением опыта быстрые зарисовки растений можно делать сразу кистью, без предварительного наброска карандашом. Умение рисовать кистью — один из важнейших навыков, необходимых начинающему живописцу. Рисунок кистью дает широкие технические возможности, так как изображение получается более живым, чем зарисовки с помощью пера тушью. Однако это не значит, что исключается техника перовых рисунков с подкраской акварелью. Зарисовки растений, выполненных тушью, помогают тщательному изучению конструкции растения, отличаются четкостью форм, разбором деталей, но при этом важно не утратить чувство целого.

Работу по зарисовкам растений и цветов с натуры полезно повторять в этюдах по памяти. Такие упражнения усиливают активное, осмысленное отношение к натуре, позволяют воспроизвести на плоскости все узанное и запомнившееся в конструктивном строении и цветовых отношениях, не срисовывая с натуры.

II. *Образно-эмоциональное изображение.* Этот тип зарисовок и этюдов предусматривает передачу непосредственного восприятия натуры в обобщенном, коротком, односеансном этюде или, как его называют живописцы, «нашлепке».

Задача данного типа этюдов — дать обобщенный, без особой детализировки образ растения. В этюде-«нашлепке» главное внимание уделяется общему характеру растения и его основным цветовым отношениям. Применяемый материал — кисть и акварель или гуашь (по выбору).

При выполнении быстрого этюда старайтесь опираться на знания строения растения, полученные вами в ходе зарисовок ботанического характера.

III. *Орнаментально-пластический вид изображения.* Природа растительных мотивов всегда дает повод выявить и подчеркнуть орнаментальность в чередовании листьев, повторах движения и ритме стеблей, пропорциональных соотношениях части к целому, симметрии или асимметрии в конструктивном расположении деталей. Значит, возможно так скомпоновать на плоскости листа растение, чтобы ритмический повтор форм и деталей выявился с наибольшей очевидностью.

Видение орнаментальной сущности природы особенно важно для будущих рабочих-прикладников и декораторов. Орнаментальность можно почувствовать повсюду: в ритме стволов деревьев и веток растений, ритме кустарников и ритме трав. Все это позволяет уловить декоративный смысл узоров (рис. 106), подсказанных самой природой.



Рис. 106. Орнаментальная зарисовка растений

В природе легко найти соподчиненность деталей целому, взаимосвязь формы и цвета. Поэтому зарисовка не должна быть механической копией натуры. При изображении растительного мира возникает ассоциативный образ, пробуждаются воображение и фантазия. Таким образом, знакомство с основными типами изображения растений послужит еще одной ступенью художественного совершенствования.

Контрольные вопросы

1. Какие виды зарисовок растений и цветов приняты в учебной работе? 2. Какими материалами и какими приемами пользуются для зарисовок и этюдов в цвете в работе над изображением растений и цветов? 3. Как используются растительные мотивы для композиции орнаментальных узоров?

Практическое задание: выполнить зарисовку растений и цветов для последующего использования в качестве исходного материала для композиции орнаментального узора.

Конечно, интереснее зарисовать живую ветку с распустившимися весенними цветами на природе, чем изображать самую искусную подделку (муляж).

Упражнения, которые обогащают восприятие природы, развивают любознательность и обогащают технические приемы в живописи, связаны с переходом от работы в закрытом помещении, кабинете рисунка и живописи, к занятиям живописью на воздухе, в условиях природы, на пленэре.

Очень полезно выполнить зарисовку веток с цветами или плодами в саду, на фоне неба. Живая природа бесконечно разнообразна и прекрасна. Новые интересные задания помогут выработать способность определять цветовые отношения предметов на разных пространственных планах. В этом смысле большой интерес представляет, например, этюд букета цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна, или на открытой веранде, или просто во дворе дома.

Общение с природой на пленэре учит неисчерпаемой гармонии красок. Пейзаж, передающий образ родной природы, — важная форма повышения живописной культуры и эстетического развития.

Непривычные просторы изображаемого пространства, обилие света, большая удаленность объектов природы от глаз наблюдателя, новые условия работы обычно увлекают и одновременно пугают впервые попавшего на пейзажные этюды начинающего живописца. Поначалу трудно охватить взглядом глубину пространства, увидеть цвета предметов и объектов, измененных расстоянием, силой и состоянием освещения. Трудности первых опытов работы на пленэре усугубляются быстрой сменой освещения (то яркое солнце, то набежавшие от туч тени), различным состоянием погоды в течение суток (утром, днем, вечером) или в разные времена года.

Передача цветовых отношений объектов природы с учетом тонового и цветового состояния освещенности является основой живописи пейзажа. Предстоит решить цветовую основу, на которой в процессе написания этюда строятся конкретные отношения между деталями пейзажа.

Приступая к пейзажному этюду, следует прежде всего позаботиться о выборе наилучшей точки наблюдения, с которой весь будущий пейзаж воспринимается цельно, смотрится выразительно, когда четко определяются пространственные планы. Если в композиции этюда мы хотим показать деревья целиком, то надо находиться от них на достаточном удалении (не менее чем две-три величины объекта изображения по большей стороне).

Рамка-видоискатель, вырезанная из бумаги, поможет найти композиционное решение в соответствии с замыслом и конкретной задачей. Чтобы этюд был хорошо скомпонован, надо сосредоточить внимание только на том, что составляет основу, главный сюжет изображения, отказавшись от всего второстепенного, остающегося за рамкой видоискателя.

Одна из главных композиционных задач — с самого начала определить на плоскости этюда крупные соотношения земли и неба. Все элементы пейзажа в дальнейшем будут строиться в зависимости от положения линии горизонта (находящейся на уровне наших глаз). Горизонт не должен делить картинную плоскость горизонтальной линией на две равные части. Этюд смотрится интереснее, когда на нем показано либо больше неба, либо больше земли, а не их пропорциональное равенство. Симметрия делает композицию невыразительной и скучной.

Цветовые отношения между отдельными объектами, участками, и планами видимой природы, правильная передача общего цветового состояния природы зависят от освещения. Освещение в пейзаже (в солнечный яркий день — яркие, светлые краски палитры, в пасмурный день — темные, малонасыщенные цвета) во многом определяет успех построения эмоционально-выразительного пейзажного этюда. Решение больших цветовых отношений должно обязательно вестись с учетом различного состояния освещенности, дневного, вечернего и т.д.

На начальной стадии обучения необходимо научиться чувствовать роль воздушной перспективы и освещения (например, стволы берез на закате солнца окрашены в оранжево-красные оттенки), выработать способность замечать не предметные цвета, а обусловленные освещением и удаленностью, т.е. измененные, цвета предметов.

На природе, где цвета предметов меняются в зависимости от освещения, нужно определить, в каких пределах должны быть построены цветовые отношения. Если по неопытности не задаться такими параметрами, придется все время переписывать начатый этюд, например в случае, если солнечная погода сменилась пасмурной.

Работая на пленэре, следует устанавливать пропорциональное различие цветов, перспективное изменение обусловленного цвета на разных планах, одновременно держа их в поле зрения (первый — ближней, средний — второй и дальний — задний). Хотя объекты пейзажа и расположены на разных планах, их можно сравнивать и устанавливать существующие между ними отношения. Например, зеленая трава на переднем плане воспринимается более теплой по тону, чем та же трава на среднем и тем более на заднем плане.

В пейзажном этюде необходимо начинать писать с целого, а не с деталей, следуя принципу: от общего — к деталям, с последующим обобщением. Вначале прокладывают общие цветовые пятна, а затем, когда большие цветовые отношения установлены, переходят к проработке деталей. В первоначальных коротких этюдах на пленэре (продолжительностью от 30 минут до одного часа) рисовальщик ставит себе определенную задачу: выработать метод работы цветовыми отношениями при цельности восприятия природы. В таких этюдах выстраивают отношения между цветом неба, земли, пере-

дним, средним и дальним планами. Полезно вначале в качестве сюжета выбирать мотивы с ограниченным замкнутым пространством (например, двор с его растительностью и частью строений).

Если вы успешно справились с задачей, можно переходить к более открытым пространствам, имеющим несколько планов (например, берег реки с ясно выраженным передним планом — деревом, кустом, строением и т.д.). На выполнение второго вида этюда отводится от 2 до 3 часов. Здесь помимо основной задачи, заключающейся в передаче основных цветовых отношений, с учетом воздушной перспективы и состояния освещения, потребуется дать пространственное решение и проработку деталей переднего плана. Определяя цветовое состояние пейзажа, нужно найти основные отношения между цветом неба, земли, воды, а также обобщенных масс растительности (строений).

Решив композицию будущего этюда в первоначальном наброске, намечаем на рабочем листе карандашом или сразу кистью главные части пейзажного мотива и пропорции больших масс. Уточняем месторасположение отдельных элементов пейзажа в соответствии с пространственными планами, в пределах которых они находятся, в подмалевке одним цветом. С использованием светотени очень обобщенно определяем основные тональные отношения крупных частей пейзажа.

Далее переходим к работе в цвете с учетом общего освещения: утреннее солнце придает общему цветовому строю пейзажа, включая все объекты изображения, хорошо воспринимаемый желто-розовый оттенок, дневное солнце — золотистый, вечернее — оранжеватые или красноватые оттенки. Мягкий рассеянный свет пасмурного дня больше всего проявляет предметный (собственный) цвет объектов изображения.

Известный русский живописец Р.Р. Фальк (1886—1958) говорил: «В пейзаже основное — цветовое состояние воздушной среды, в которую погружен пейзаж. Пейзаж погружен в небо или в воздушную ванну. Все, что происходит в небе, малейшие колебания свето-цвета неба отражаются на погруженном в нем пейзаже»¹.

В изображении пространства в пейзаже большую роль играет проработка формы живописных объектов, находящихся на различных пространственных планах. Чтобы передать глубину в пейзаже, более конкретно прописывают формы предметов или объекты переднего плана. На передних планах отчетливее проступают собственные цвета предметов, здесь они выглядят объемнее, насыщеннее, с контрастной светотенью. При решении дальних планов нужно учитывать законы воздушной перспективы. По мере удаления от зрителя формы предметов теряют объемность и приобретают упрощенный, силуэтный характер, ослабевает их насыщенность — цвета

становятся обусловленными воздушной средой и зависят от степени удаления от зрителя.

С ростом мастерства появляется возможность обогатить палитру чрезвычайно богатыми красками природы, нюансировкой цветов растительного мира, передачей самых разнообразных настроений.

Что касается подготовки к работе на пленэре, то здесь важно предусмотреть на первый взгляд не очень важные детали.

Так, не следует в яркий солнечный день надевать насыщенную цветом одежду — она помешает, так как будет отбрасывать сильные по цвету рефлексы на палитру и картинную плоскость. Если вы устроились в тени деревьев, помните, что зеленый отсвет листвы повлияет на вашу работу. Чтобы не слепили лучи солнца, лучше писать, находясь под защитой локального цвета зонта, или носить головной убор с козырьком. Отправляясь на этюды, берите краску с запасом, особенно для пейзажей, в мотиве которых присутствуют земля, вода и небо. Если вам удастся подобрать три основных цвета из имеющихся красок и в нужном количестве, они помогут установить цветовое единство пейзажа и избежать чрезмерного расцвечивания этюда. Работая акварелью, позаботьтесь о запасе воды во флаге.

Над пейзажем можно работать в любое время года. Пример зимнего пейзажа, написанного из окна, показан в учебном этюде, выполненном гуашью (ил. 4 на цветной вклейке).

Контрольные вопросы

1. Как влияет работа на природе на практическое освоение законов воздушной и линейной перспективы? 2. Какое оборудование, материалы и приспособления надо иметь для работы на этюдах?

Домашнее задание: выполнить несложный пейзаж в ограниченном пространстве.

70. НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ

Теперь предстоит закрепить знания и умения, полученные в предыдущих упражнениях, научиться передавать с помощью тона и цвета сложную структуру букета из веток, листьев и цветов на цветном фоне, устанавливать взаимосвязь с другими предметами (вазой, фруктами, дополняющими натюрморт). Необходимо научиться находить верное колористическое решение тональных отношений и пространственного положения элементов натюрморта. Материал — акварель, гуашь.

Натюрморт, как мы уже знаем, является лучшим средством изучения закономерностей формы, освещенности и цвета. Но данный натюрморт с цветами — не обычная группа предметов мертвой природы. Цветы в букете — это часть живой природы, условно изолированной от естественных связей.

Цветы как натура всегда привлекали и привлекают внимание

¹ Цит. по: Беда Г.В. Живопись. М., 1966. С. 110.

художников, и чем тоньше, взволнованнее, искреннее передана их естественная красота, тем более глубокие чувства рождает она у зрителей. Привлекают не пышность букетов и не дорогие вазы, а глубина отношения живописца к природе, умение подметить и донести до зрителя ее часто неприхотливые формы и скромные, сдержанные тона.

С определенной сложностью в изображении букета цветов живописец сталкивается с самого начала работы над этюдом — с композиционным размещением будущего изображения на плоскости листа. В хаотичном, на первый взгляд, нагромождении веток, листьев, цветов надо рассмотреть общую массу, силуэт, пространственную структуру, ритмы, колористический строй.

Обобщив по крайним выступающим точкам силуэт букета вместе с вазой и фруктами и получив таким образом основное пятно, подумаем, как лучше композиционно разместить его на листе, где будет находиться его композиционный центр.

Композиционный центр составит основу в разработке образной структуры натюрморта. Он должен определить смысловые и пластические связи, выделить наиболее важную в тематическом отношении часть, подчинить ей все второстепенные детали. Необходимо верно определить центр композиции, так как он обуславливает взаимосвязь всех элементов композиции, общий строй натюрморта. Совсем нежелательно, чтобы композиционный центр совпадал с геометрическим центром плоскости листа. Центр композиции может занимать различное положение в пространстве, и лучше, если на листе он займет асимметричное место при условии, что в целом композиционное равновесие будет соблюдено.

Решение поставленной задачи облегчит линейная и цветовая схема ритмов натюрморта, предварительно намеченная в эскизе-наброске на отдельном небольшом листе. Ритм направленных в стороны, вверх и частично вниз элементов растительности создает как бы зрительный каркас, который организует изображение и руководит нашим восприятием.

Незаметные, скрытые от взгляда ритмы, придающие изображению пластическую стройность и завершенность, как правило, маскируются такими живыми деталями, как листья и бутоны цветов. Именно эти детали придают изображению живость впечатления и непринужденность трактовки натюрморта в целом.

Чтобы изображение приняло вполне реальную объемную форму, чтобы создавалось ощущение глубины пространства (в неглубокой величине пространства натюрморта), пользуются не только правилами линейной и воздушной перспективы, но и всем комплексом средств. Это, во-первых, тоновые, цветовые, масштабные контрасты. Во-вторых, способность цветов производить впечатление «выступающих» (теплые тона) и «удаляющихся» (холодные тона). И наконец, наиболее применимый в натюрмортах, где глубина пространства невелика, прием перекрытия одной формы другой (прием, основанный на частичном заслонении формы предмета, находяще-

гося сзади, предметом на переднем плане). Например, бутоны цветов, ветки и листья переднего плана будут перекрывать элементы натюрморта, лежащие за ними.

Неодинаковая освещенность разных поверхностей элементов натюрморта выявляет объем форм так, что явственно ощущается разница в тоне переднего и дальнего планов.

Система цветовых отношений в сочетании с четким конструктивным построением объема по опорным узлам формы, где фон рассматривается как важная часть постановки в замкнутом пространстве натюрморта, — единственно правильный путь к грамотной трактовке изображаемых предметов.

Завершив предварительные поиски цветовой композиции и выполнив затем подготовительный рисунок натюрморта на рабочем листе, приступают к работе красками.

Начинать этюд лучше с пятен предметов, имеющих яркую окраску, с их освещенных поверхностей, по влажному листу бумаги. Используя полученные ранее навыки работы, старайтесь писать быстро, одновременно по всей картинной плоскости слабыми растворами красочных смесей. Кистью, предельно насыщенной краской, кладите легкие, прозрачные мазки. Путем сравнения силы тона на выступающих из общей массы букета цветов с отдельными группами цветов и растительности старайтесь установить главные цветовые отношения. Стремясь передать характер групп цветов, не берите краски в полную силу, с тем чтобы в дальнейших прописках иметь возможность конкретизировать и усилить некоторые части.

После того как будет установлено цветовое состояние натюрморта и взаимосвязь всех цветовых элементов изображения, обусловленных единством освещения, можно переходить к повторным пропискам. Следует научиться сознательно жертвовать некоторыми деталями среднего и заднего планов для выражения общего силуэта и пространственной глубины букета. К трактовке цветов надо отнестись с учетом того, что некоторые из них почти растворяются в фоне, а другие читаются более или менее четко. Следует избегать резких очертаний в касаниях одного цвета с другим, цветов с зеленью, букета с фоном. В каких-то частях букет будет сливаться с фоном, где-то он окажется светлее или темнее. Таким образом, в местах касания с фоном масс растительности образуются разнообразные контрасты.

Чтобы связь между цветами не нарушалась, необходимо сравнивать их по насыщенности, оттенку, светлоте. Сравнение ведут по родству взаимных признаков: теплые с теплыми, холодные с холодными, светлые со светлыми, темные с темными, контрастные с контрастными, слабонасыщенные со слабонасыщенными. При этом нужно соблюдать относительную силу тона. Верно подобрать отдельный цвет краски невозможно. Здесь цветовые отношения играют большую роль, чем собственный цвет предмета.

Последними прокладками цвет доводят до требуемой силы,

выявляют объем, подчеркивают необходимые детали. На завершающей стадии работы необходимо добиться цельности впечатления, обобщить некоторые нюансы цвета, чтобы избежать пестроты и дробности общего силуэта (ил. 5 на цветной вклейке).

Контрольные вопросы

1. Как найти композиционный центр натюрморта с букетом цветов? 2. Какое значение имеют ритмы (линейные, тоновые, цветовые) в организации структуры натюрморта с цветами? 3. Какое значение имеет касание цветовых пятен предмета друг с другом и силуэта букета цветов с фоном?

Домашнее задание: выполнить короткие эскизы-наброски букета акварелью или гуашью.

71. КРУПНОМАСШТАБНЫЙ НАТЮРМОРТ

Цель упражнения — освоить приемы изображения натюрморта, состоящего из крупных предметов, разнообразных по форме и материалу, цвету и фактуре; знакомство с техникой письма масляными красками.

Владеть искусством живописи — это значит уметь изображать реальные предметы любой формы, разного цвета и материала в любом пространстве.

Прежде чем приступить к работе масляными красками над натюрмортом из крупных предметов, вспомните общие теоретические сведения, изложенные во введении к главе VIII данного пособия. Однако, чтобы успешно освоить технику письма маслом, этих сведений недостаточно. Необходимо более подробно познакомиться со свойствами материалов, используемых в масляной живописи, усвоить их отличие от акварели и гуаши. Потребуется изучить специальную литературу по технологии живописи маслом, учесть в работе практические рекомендации. В частности, надо знать, как грунтуется холст, делается подрамник и как натягивать на него холст, а также особенности письма маслом.

Основные материалы масляной живописи. Как вам уже известно, в качестве основы, наиболее широко используемой в учебной живописи маслом, служит холст или картон. В настоящее время в творческих работах помимо холста широко применяют оргалит.

Холст — это специальная льняная ткань; она бывает нескольких сортов — крупно- и мелкозернистая. Для фактурного письма более пригоден крупнозернистый холст. Мелкозернистый холст употребляют для этюдов, тонкого, гладкого письма. От выбора холста зависит и качество живописи. Например, гладкие, миткалевые ткани не годятся для основы.

Подрамник изготавливают из хорошо выдержанных сухих основных планок, соединенных между собой в шип. Специальные пазы для клиньев позволяют подтягивать провисший холст. Для

этого площадью $0,5 \text{ м}^2$ применяют планки сечением $4 \times 1,5 \text{ см}$. Планки должны иметь скос внутрь, чтобы натянутый на подрамник холст не касался его внутренних краев (рис. 107).

Холст должен быть натянут на подрамник так, чтобы обеспечивалась упругость основы. Прежде чем приступить к грунтовке холста, его натягивают на подрамник так, чтобы нити холста шли параллельно сторонам подрамника. Кусок холста для натяжки должен быть на $3\text{—}4 \text{ см}$ шире подрамника. Запас понадобится для прикрепления к торцевым сторонам подрамника. Предварительно холст закрепляют по углам подрамника слабо вбитыми гвоздями. Затем отбойными гвоздями с середины противоположных сторон натягивают ткань специальными шипцами или плоскогубцами, прибивают к торцам планок равномерно через $4\text{—}5 \text{ см}$. Завершают натяжку аккуратным подгибанием холста на углах.

Перед грунтовкой холст проклеивают жидким столярным или казеиновым клеем (а также рыбным клеем или желатином) так, чтобы были закрыты поры между нитями ткани. Проклейка защищает холст от проникновения масла в основу (что приводит к пожелтению красок) и связывает грунтовочный слой с холстом. Клей варят с помощью клееварки, не доводя его до кипения и помешивая палочкой. Готовый и остуженный до 20°С клеевой раствор (1 мас. ч. клея на 20 мас. ч. воды) должен давать «отлип» от пальцев. Чтобы проклейка была эластичной, в нее добавляют несколько капель глицерина. Перед нанесением проклейки холст увлажняют (лучше из пульверизатора). Остывший студенистый клей наносят на подсыхающий холст флейцем или щеткой. Проклейка должна покрыть нити ткани тонким слоем, не проникая сквозь поры на обратную сторону холста. Излишки клея снимают мастихином, так как толстый слой проклейки будет растрескиваться.

После первой проклейки холсту дают просохнуть при комнатной температуре (но не на солнце и не у батареи). Высохший слой проклейки из столярного клея (не из желатина) шлифуют пемзой, чтобы убрать ворсинки волокна. Если после проклейки поры холста

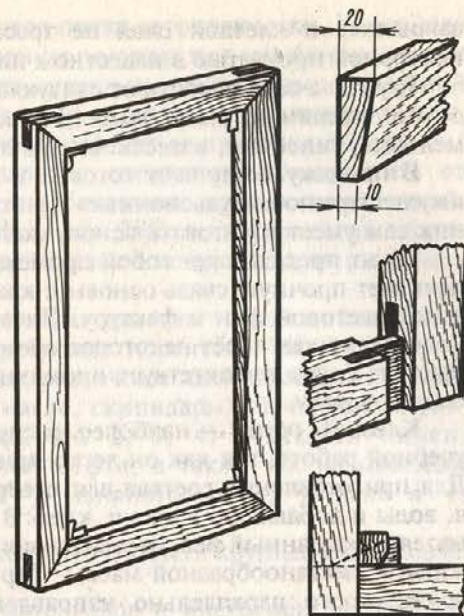


Рис. 107. Конструкция подрамника

закрылись и клеевой слой не трескается, можно приступить к повторной проклейке в известном порядке, а затем к грунтовке.

Грунты в зависимости от связующих бывают клеевые, эмульсионные, масляные, в зависимости от компонентов-наполнителей — меловые, гипсовые, известковые (в иконописи — левкасы).

В продажу поступают готовые к работе, загрунтованные, преимущественно «эмульсионные» холсты, однако лучше, если художник сам умеет грунтовать основу (холст или картон).

Грунт представляет собой промежуточный слой, который обеспечивает прочную связь основы с красочным слоем, создает желаемый цветовой фон и фактуру. Писать маслом по чистому холсту нельзя, так как через некоторое время промасленный холст разрушается. Грунт препятствует проникновению масла из красочного слоя в основу.

Клеевой грунт — наиболее распространенный вид основы в учебной работе, так как он легко готовится и быстро сохнет. Для приготовления состава для клеевого грунта берут 15—20 мас. ч. воды и добавляют 1 мас. ч. клея. В чуть теплый клеевой раствор вводят просеянный мел, перемешивая состав и доведя его до густоты жидкой сметанообразной массы. Первую прокладку грунта производят строго параллельно направлению нитей основы, грунтуя вначале в одном направлении, а затем — в противоположном. Для второго слоя грунта мел смешивают с порошком сухих белил в пропорции 1:1. Лишний слой грунта убирают. После просушки поверхность, кроме последнего слоя, шлифуют.

Краски для масляной живописи приготавливают, смешивая пигмент не с клеем, как в акварели или гуаши, а с льняным, реже — ореховым и подсолнечным, маслом. Эти масла, высыхая, не испаряются, как вода, а обращаются в твердую массу.

Поступающие в продажу мелкозернистые, достаточно жидкие, в тюбиках с закручивающимися головками краски готовы к употреблению. Если же краска окажется слишком жидкой, то нужно выдавить ее на бумагу, которая впитает излишки масла; в том случае, когда краска слишком густо замешена, в нее добавляют каплю масла.

Набор красок для учебного рисунка: охра светлая, охра золотистая, сиена натуральная, сиена жженая, умбра натуральная, марс коричневый светлый, английская красная, кадмий желтый, кадмий красный, кадмий оранжевый, стронциановая желтая, изумрудная зеленая, кобальт зеленый светлый, волконскоитовая зеленая, окись хрома, кобальт синий, ультрамарин, крапlak средний, белила цинковые и кость жженая.

При составлении красочных смесей надо учитывать, что кадмий в смеси с охрами и ультрамарином чернеет, а изумрудную зелень нельзя смешивать с крапlаком.

Палитра из клеевой фанеры удобна для смесей красок, каждая из которых должна располагаться в привычном для художника порядке, при этом соблюдается принцип — от теплых к холодным или от темных к светлым. Создаются определенные условия, когда

краски на палитре отыскиваются почти автоматически. Успех дела зависит в первую очередь от умения получать при смешении нужные цветовые оттенки. Выдавливать краски на палитру нужно обильной компактной массой, не размазывая их, причем с таким расчетом, чтобы середина оставалась свободной для составления смесей.

По окончании работы палитру следует тут же очистить от ненужной смеси мастихином, а рабочее поле протереть тряпочкой, смоченной разбавителем из масленки. Засохшими красками можно еще пользоваться, если аккуратно снять покрывающую их корочку-пленку.

Масленка также требует ухода, так как находящийся в ней разбавитель от частого употребления портится — загрязняется и мутнеет. Разбавителями служат различные лаки (дамарный, капаловый, мастичный, льняное масло, скипидары). Лучшими из разбавителей в виде скипидара (№ 2, 3, 4) считается пинен, приготовленный из очищенной нефти, а также так называемый «тройник», составленный из $\frac{1}{3}$ льняного масла, $\frac{1}{3}$ лака и $\frac{1}{3}$ скипидара.

Для масляной живописи используют кисти круглые колонковые и плоские щетинные.

Помимо перечисленных материалов и инструментов (краски, кисти, палитра, холст на подрамнике, масленка, мастихин) начинающему художнику потребуется этюдник.

Работа над натюрмортом в технике масляной живописи проводится в несколько этапов. С первых шагов письма масляными красками будущий художник должен приучить себя к вдумчивой, систематической работе и бережному расходованию материалов.

1 этап. Выполняется предварительно эскиз-набросок с целью нахождения цветовой композиции, основных светотеневых отношений и общего цветового состояния натюрморта.

Рисунок под живопись маслом следует делать осторожно, чтобы не нарушить фактуру грунта. Рисовать можно углем, а еще лучше кистью. В отличие от акварели, где рисунок выполняется линией контурной и бледной, рисунок кистью позволяет сделать тоновой подмалевок светотенью. Применяя прозрачную краску (например, умбру натуральную), можно прописать теневые части натюрморта, передать структурную форму предметов, уточнить их пропорции, положение в пространстве.

Далее уточняется рисунок, соотношения светотени на предметах, выявляются цветовые отношения между предметами и фоном. Жидкой краской покрывают основные цветовые пятна, т.е. намечают цветовой подмалевок. Начинают подмалевок с теневых и темных мест натюрморта прозрачным красочным слоем без применения белил. Прописывая поверхности предметов цветом, нужно быть очень внимательным. Типичной ошибкой начинающих является неумеренное нанесение плотного красочного слоя на грунт холста. В результате все цветовые отношения нарушаются, густо

нанесенные краски впоследствии теряют цвет, чернеют и покрываются трещинами.

На стадии подмалевка надо стремиться к точности легких прокладок, не вдаваясь в детали, искать большие цветовые отношения, соблюдая рисунок крупной формы предметов.

II этап. По прозрачному подмалевку прописывают освещенные и полутеневые места формы. К изображению светотени нужно подходить продуманно, пользуясь известным техническим приемом — освещенные поверхности пишутся корпусно, плотными, пастозными мазками с применением белил, а тени — легкими, прозрачными красками. Письмо энергичными мазками с использованием широких кистей должно быть подчинено стремлению передать общее цветовое состояние натуры. Прописки по подсохшим краскам ведут способом лессировок. Такой метод дает возможность добиться тонкой нюансировки цвета и обеспечивает сохранность живописи. Пользуясь лессировками в тенях, нужно следить за толщиной красочного слоя в построении цветоформы.

На этой стадии работы переходят к выявлению объема предметов, передаче цветом различных материалов и фактур. С подобными проблемами мы уже сталкивались при изображении предметов натюрморта в технике акварели и гуаши. Принцип подхода к передаче материала средствами живописи, основанный на внешних признаках поверхности формы, остается прежним: гладкая, шероховатая, матовая, прозрачная, блестящая фактура.

В масляной живописи возрастает роль текстуры холста, характера мазков. Разработки фактуры поверхностей предметов надо вести так, чтобы не нарушить общего цвета и формы предметов. Важно почувствовать различие в структуре предметов, например таких, как плетеная корзинка, медная ступка, никелированный чайник или алюминиевый бидон.

Характеристику внешней формы предметов, материалов и фактур в живописи выражают не только с помощью светотени и цвета (медь — красновато-желтая, бидон — серовато-синий), но и трактовкой бликов и рефлексов на этих предметах. На никелированной поверхности чайника возникает множество бликов от лучей прямого света, а на теневой поверхности формы — отраженных от окружающих предметов цветных рефлексов. Важно отобрать из них главные, наиболее яркие.

Особые затруднения начинающий живописец испытывает в передаче материала и фактуры прозрачных предметов: стеклянных, хрустальных, пластмассовых. Решение цветом их объемной формы усложнено тем, что видны одновременно все стенки сосудов (передняя, задняя, боковые), а иногда и их содержимое (варенье в банке, чай в стакане, молоко в бутылке). Обычно стекло почти бесцветно (за исключением синего, рубинового и зеленого стекла). Цвет прозрачных предметов зависит от цвета жидкости, налитой в сосуд, цвета окружающих предметов и драпировок. Добиться выявления формы прозрачных предметов можно, передав цвета просвечиваю-

щие, отражающиеся и рефлексующие на гранях. И главное здесь — точно определить на форме место и цвет бликов, полутон и тени, характерных для стекла.

В поисках материальности важно выдержать основные отношения света и тени, не потерять ощущения крупной формы. Это относится и к изображению складок драпировок, входящих в состав натюрморта. Как мы знаем, структура складок драпировки зависит от характера ткани (тонкой, плотной, матовой, блестящей и т.п.). К лепке формы складок цветом подходят так, как это делают при передаче форм других предметов, находя движение света и цвета по рельефу складок, их светотеневую градацию: свет, блик, полутень, тень, рефлекс, падающая тень.

III этап. На заключительной стадии работы необходимо добиться, чтобы натюрморт смотрелся цельно. Цветной мазок в технике масляной живописи играет большую роль, чем в акварели или гуаши. Писать мазком по форме можно так, чтобы подчеркнуть освещенность, планы, придать этюду особую выразительность. В данном случае следует писать отдельными мазками, «вытягивая» передний план, выстраивая пространственное положение предметов в натюрморте (ил. 6 на цветной вклейке).

Последовательное, по стадиям выполнение этюда поможет не только выявить материальность предметов, но и освоить технику масляной живописи.

Контрольные вопросы

1. Какие материалы, оборудование и инструменты необходимы для освоения техники масляной живописи?
2. Каковы специфические особенности рисунка под масляную живопись и в чем его отличие от рисунка под акварель?
3. Как подбирать и грунтовать холст для масляной живописи?
4. Какой рецепт клеевого грунта вы знаете?
5. Как сделать подрамник и как натянуть на него холст?
6. Как располагать краски на палитре?
7. Какими растворителями пользуются в масляной живописи?
8. Какова роль мазка цветом?
9. Что такое подмалевки в масляной живописи?

Домашнее задание: выполнить короткий эскиз-набросок в цвете на передачу материальности предметов в технике масляной живописи.

72. ЭТЮДЫ НАТЮРМОРТА ПРИ РАЗЛИЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ

Цель данного раздела — изучить влияние освещения на форму и цвет предмета в пространстве при верхнем, переднем, боковом и расположенном сзади источнике света. Используемый материал — акварель, гуашь.

Чтобы наглядно убедиться в значении освещения в живописи для выявления объема, цвета, материальности и фактуры предметов, полезно выполнить несколько коротких этюдов с небольшого натюрморта (глиняный горшок, крупные овощи или фрукты и касторюля на фоне нейтральной драпировки).

Свет, как и цвет, — важный выразительный элемент компози-

ции в живописи. Известно, что обычно в полную силу пишут те предметы, которые составляют смысловую основу композиции. Как правило, композиционный центр в постановке высвечивается, оставляя второстепенные планы и детали затененными, как бы поглощенными тенью. На этом принципе строятся контрасты в трактовке главного и соподчиненных элементов композиции.

В истории натюрморта как самостоятельного жанра художники начиная с XVII в. стремились не только составить натюрморт красиво, подобрать к нему интересные предметы и драпировки, но и найти такое освещение, при котором наиболее полно раскрывалась бы идея. Во все времена живописцы уделяли свету большое внимание, рассматривая освещенность предметов как образное начало в постановке, способное вызвать у зрителей определенное настроение.

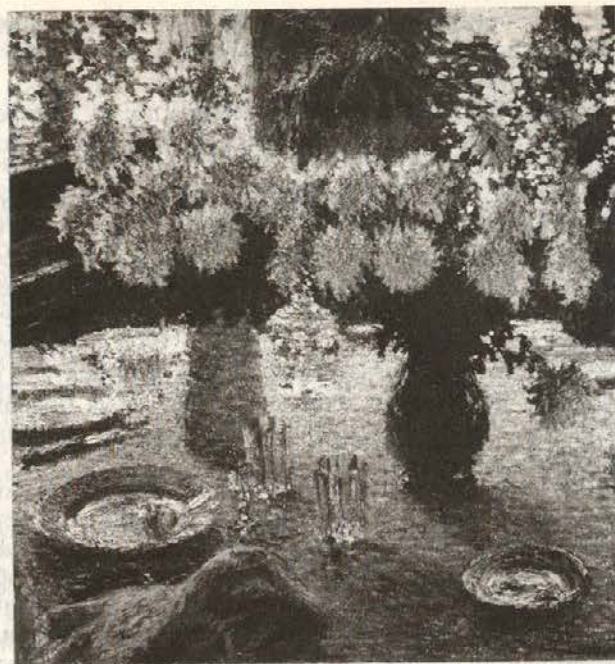
Понять и почувствовать эмоциональную силу света в натюрморте поможет изучение мастерства голландских художников-реалистов XVI—XVII вв. Питера Класа, Виллема Геда, Франса Снайдерса, в творчестве которых искусство натюрморта получило наивысшее развитие.

Голландские живописцы избирали для своих натюрмортов ровный, падающий сбоку дневной свет, создававший такие световые условия, при которых на нейтральном фоне изысканно читалось разнообразие фактуры стекла, металла, поливной керамики, овощей, фруктов, богатых тканей. Будучи блистательными рисовальщиками и живописцами, «малые голландцы» умели подмечать эстетическую ценность вещи, а через нее передавать такую радость восприятия жизни, что до сих пор вызывают восхищение любовно написанные ими посуда, фрукты, дичь.

Начиная с середины XIX в. на развитие живописи, в том числе натюрморта, начал оказывать влияние французский импрессионизм. Художники стали проявлять больше интереса к среде, в которой находится предмет, т.е. к передаче света, воздуха, игры цветовых и световых пятен на поверхности предмета. За счет обогащения световыми эффектами значительно расширились живописные возможности палитры художников.

Русские художники В. Поленов, К. Коровин, И. Грабарь, П. Кончаловский и другие также ставили разнообразные задачи в передаче освещенности. В картине В. Поленова «Большая» мягкий свет лампы под зеленым абажуром и освещенные им предметы переднего плана, выхваченные из затемненной комнаты, создают ощущение тревожной тишины, вызывают сострадание к заболевшей женщине.

Натюрморт «Хризантемы» И.Э. Грабаря написан против света, льющегося из окон комнаты. Непривычно освещение, так называемое «контражур», выражающееся в контрасте, когда на светлом фоне окна темные пятна синей воды в хрустальной вазе и желтых



Ил. 15. И. Грабарь. Натюрморт «Хризантемы»

бутонов хризантем читаются почти силуэтами с ореолом света, расположенным по контуру предметов (ил. 15).

На открытом воздухе писали свои натюрморты А.В. Лентулов, М.С. Сарьян и другие художники. На полотнах, написанных на воздухе, цвет становится более трепетным, подвижным, обогащается тончайшими холодными оттенками от голубого неба и рефlekсами от солнечных лучей.

Дневное рассеянное спокойное освещение наиболее благоприятно использовано в передаче физических свойств натуры (цветов, фруктов, охотничьих трофеев) в натюрмортах П.П. Кончаловского.

В лучах заходящего солнца написан натюрморт в картине «Ужин трактористов» А. Пластова. Сумерки поглощают звонкие краски, лучи заходящего солнца заливают окружающую среду оранжевым цветом, а тени становятся холодными, лилово-багряными.

Свет создает множество цветовых оттенков и дает ощущение богатства окружающей среды. Недаром великий Леонардо да Винчи говорил: «Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явление форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени»¹.

¹ Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. М., 1936. С. 8.

Прежде чем приступить к работе над отдельными учебными этюдами последовательно освещенных натюрмортов (свет прямой, боковой, сзади), как всегда, выполним эскизы-наброски в цвете: решим композицию, почувствуем тональную шкалу и определим в натуре самое светлое и темное, теплое и холодное, общее состояние натюрморта.

Переходя на рабочий формат листа, желательно кистью быстро, в лаконичной форме зафиксировать основные тональные и цветовые отношения при данном освещении. В этюдах полезно идти от пятна, силуэта предметов, чтобы в дальнейшем раскрыть распределение света и цвета на плоскостях объемов формы предметов.

Далее работа строится на определении больших цветовых и тональных отношений в соответствии с пространственным положением предметов, на передаче цвета на освещенных поверхностях, на определении положения падающих теней по отношению к источнику света.

Если в предыдущих учебных постановках в лепке цветом предметов мы уделяли главное внимание построению собственных теней, то в данной постановке большое значение приобретает также направление падающих теней, так как с их помощью необходимо выразить характер освещения. По мере смещения источника света от прямого к боковому падающие тени изменяют направление и идут по диагонали от предметов вглубь горизонтальной плоскости. Когда предметы подсвечены сзади, падающие тени идут на нас из глубины натюрморта в направлении переднего плана.

Привыкая к рисунку кистью (лепке формы мазком), мы приобретаем способность идти от центра изображения формы как бы изнутри, а не от контура. Способность видеть силуэт формы, смотреть в середину массы, а не упираться глазом в ее абрис дает возможность овладеть цельным восприятием цветоформы, ее перспективно-пространственными планами.

Короткие этюды с задачей на выявление освещенности предметов, их светлотных масс формируют живописно-пластическое восприятие природы, дают возможность более уверенно строить форму цветом.

Ввиду краткосрочности данных этюдов от обучающихся требуется умение сосредоточить внимание только на тонально-цветовых градациях контрастных отношений, без детальной проработки фактуры предметов.

Контрольные вопросы

1. Как изменяются цвета предметов в натуре в зависимости от силы и направления света? 2. Как передаются на изобразительной плоскости объем и пространственное положение предметов и какую роль в выявлении освещенности натюрморта играют собственные и падающие тени?

Практическое задание: выполнить набросок в цвете с предмета быта при разном освещении.

73. ЗАРИСОВКА ДЕКОРАТИВНЫХ ТКАНЕЙ ИЛИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ

Цель зарисовок — изучение приемов изображения узорных драпировок или передача орнаментов на крупных складках ткани одетой фигуры. Свет — прямой. Материал — гуашь.

Будущие специалисты прикладного изобразительного искусства должны усвоить приемы передачи средствами живописи орнаментов, используемых в народных костюмах, почувствовать характер узора, его колорит, фактуру, тональные и цветовые отношения. Чтобы передать красоту народных орнаментов, надо уметь рисовать и писать, знать последовательные стадии работы в цвете, иметь необходимые знания и навыки основ живописной грамоты.

Работа над декоративной моделью, какой является народный костюм, побуждает и развивает эстетический вкус, умение оценить народное творчество с позиций выработанного у человечества представления о гармонии, желание и способность творить по законам красоты.

Народная одежда, создававшаяся на протяжении многих веков, является частью материальной культуры общества. Народный костюм в своих пропорциях, ритмах, декоре, конструкции сконцентрировал многовековой опыт народа.

Ценность народного костюма как образца для изучения — в его демократичности, функциональности, логике форм, где органично соединены утилитарные и эстетические качества. Народ сохранял в костюме формы, наиболее соответствовавшие характеру географических и климатических условий, специфике занятий, быта, эстетическим представлениям о красоте, все самое ценное и оправданное жизнью. Жизненная основа народного костюма в том, что она всегда обращена к простому человеку, проникнута заботой о его здоровье и красоте.

Не случайно и сегодня эмоционально-образное начало, заложенное в народном прикладном искусстве, привлекает будущих мастеров художественной промышленности — резчиков по дереву, кости и камню, текстильщиков, ювелиров, мебельщиков, керамистов и художников-модельеров.

В качестве модели для данного упражнения используем декоративные ткани, прикрепленные к нейтральному фону так, чтобы образовались крупные складки. Народный костюм или его фрагменты могут быть надеты на манекен. Однако лучше, конечно, писать костюмную постановку с живой натуры (рис. 108).

Последовательность зарисовок в цвете остается прежней. Вначале выполним ознакомительный эскиз-набросок, в котором определим общее цветовое состояние модели, светлотно-ритмическое построение декора на складках ткани. На объеме складок требуется выявить месторасположение и ритм декора. Для этого нужно построить вначале общую выразительную пластику складок драпировок, а потом передать тоном и цветом рельеф их объема.

Приступая к работе на основном листе бумаги, выполним



Рис. 108. Варианты этюдов фигуры в национальном костюме. Гуашь

композиционный рисунок, определим положение фрагмента драпировок и их масштаб. Рисунок под гуашь не должен быть очень подробным, так как корпусный слой красок все равно его закроет. В ходе работы над этюдом в подобных случаях следует раньше вылепить кистью форму складок и найти основные отношения.

Сложность данного задания заключается не только в необходимости овладеть техникой моделировки общей формы складок, от выступающих планов к углубленным местам объемов, но и в умении передать на рельефе складок перспективное сокращение узора.

Успешно справиться с заданием поможет определенная последовательность в процессе живописи драпировок. Начальную прописку выполним жидким раствором краски, намечая освещенные стороны драпировки. Прокладку надо вести широко, по всей поверхности драпировки и фона. Особенно ответственно отнеситесь к распределению светотени на поверхности формы и основным цветовым отношениям. Цвета надо брать насыщенные в расчете на высветление красок при высыхании. При повторных прописках слегка смочите красочный слой с помощью пульверизатора, так как трудно попасть в общую тональность, работая по высохшей краске. Только определив основные цветовые отношения и проработав объемную форму светотенью, можно приступать к изображению узора поверх найденного рельефа складок.

На заключительной стадии зарисовок необходимо обобщенны-

ми прокладками теневых и освещенных участков формы складок «списать» орнамент на уходящих планах.

Гуашевые краски благодаря большой укрывистости позволяют добиться декоративной выразительности орнаментальных драпировок, выявить цветовое богатство узорных тканей. Особенно хорошо перекрываются темные краски более светлыми, что дает возможность использовать тональные и цветовые контрасты. Применяя разнообразные технические приемы письма гуашью (жидко разведенными красками и пастозными мазками), не забывайте о том, что наложение красочных слоев приводит к белесоватости тонов, что толстый красочный слой может размыться при наложении на него нового слоя краски.

Контрольные вопросы

1. Значение народных мотивов декора костюма для творчества художника-исполнителя. 2. В какой последовательности нужно вести работу над узорными драпировками в технике письма гуашевыми красками? 3. Как передать узор на объеме складок?

Практическое задание: выполнить зарисовку фрагмента орнаментальной ткани.

Глава XII

ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

74. ЭТЮД ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА (ГРИЗАЙЛЬ)

Тональная одноцветная живопись головы (гипс) выполняется гризайлью. В этом разделе предстоит освоить переход от изображения головы с гипсовой модели к живописи головы с живой натуры.

Гипсовую голову ставят на уровне глаз учащегося. Фон — нейтральный. Освещение — боковое. Материал — акварель, гуашь или масло — по выбору.

Умение передать одним цветом светотеневую характеристику пластически сложной формы является необходимым качеством художника, работающего в реалистической живописи. В технике акварели, гуаши или масла для одноцветной живописи чаще всего используют темно-коричневые краски (сепия, умбра жженая, марс коричневый, белила, кость жженая). Задача изображения головы в технике гризайль сходна с той, которая решается в рисунке. Разница состоит лишь в том, что в одном случае проработку формы осуществляют красками и кистью, а в другом — с помощью карандаша.

Процесс тонального рисования головы основывается на знании ее анатомического строения, конструкции и пропорций и осуществляется в последовательности, изложенной в теме 35. Напомним основные стадии рисунка.



Рис. 109. Этюд головы человека (гризайль)

ем тональные отношения между освещенными и затененными частями головы; головы и фона.

III этап. Прорабатываем светотеневые переходы от света к тени. Обобщаем детали (рис. 109).

Контрольные вопросы

1. В чем отличие работы над гипсовой головой от работы с живой моделью в технике гризайль? 2. В какой взаимосвязи находится силуэт головы с фоном? 3. На какие тональные пятна следует обратить внимание в первую очередь в этюде головы?

Домашнее задание: выполнить рисунок головы живой натуры тоном в технике гризайль.

75. ЭТЮД ГОЛОВЫ НАТУРШКА (В ЦВЕТЕ)

Изучение раздела ставит целью освоение зарисовок цветом, помогающих уяснить суть объемно-пространственного построения головы и ее частей. Используемый материал — акварель.

Изучая голову натурщика в различных наклонах и поворотах, следует прежде всего обратить внимание на то, как зрительно меняется положение профильных линий и опорных точек ее по-

строения: срединной линии, идущей вдоль формы головы сверху вниз, осей надбровных дуг, глаз, основания носа, рта, уха, нижней челюсти.

Лучшим средством правильного понимания построения формы головы на начальной стадии живописи живой головы является ее упрощение, выявление геометрической основы, а уже затем переход к детальной проработке. Напомним, что крупная форма головы в статическом положении в фас делится по высоте на две равные части линией, проходящей на уровне глаз (через наружные и внутренние углы глазной щели). Переднюю часть головы условно делят на три равные части: от лобных бугров до переноса, от надбровных дуг до нижнего основания носа, от основания носа до подбородка.

Пользуясь методом сравнения, сопоставим верхнюю и нижнюю части запрокинутой назад головы; легко прийти к выводу, что она по линии переносицы делится на две неравные части. Головной ее отдел значительно меньше лицевого. У головы, опущенной вниз, будет наблюдаться противоположное перспективное сокращение: мозговой отдел увеличится, а лицевой — сократится.

Во фронтальном положении запрокинутой головы хорошо читается подковообразная форма нижней челюсти. Ушные раковины по отношению к основанию носа опускаются вниз. Дугообразные конструктивные линии надбровных дуг, рта, основания носа направлены вверх, а линия разреза глаз опускается к середине носа. Открываются верхние части глазницы и нижняя полость носа.

У опущенной головы отмечаются поднятые вверх по отношению к основанию носа ушные раковины. Дугообразные конструктивные линии разреза глаз, рта, кончик носа направлены вниз.

При наклонах головы в сторону ушная раковина будет ниже с той стороны, в которую наклонена голова. Соответственно общему наклону строятся конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, щели рта, основания носа.

Таким образом, зарисовывая голову в различных ракурсах: в фас, профиль, трехчетвертном повороте — в зависимости от точки наблюдения, надо учитывать положение всей массы головы, ее движение, перспективные сокращения формы на уходящих планах.

На первой стадии зарисовок намечают общее цветовое состояние модели, тоновые соотношения освещенных и теневых частей головы. В дальнейшем, уточняя общую массу и силуэт головы, нужно наметить ее индивидуальные особенности: форму и цвет глаз, носа, рта, щек, волосяного покрова, шеи.

Зарисовки следует выполнять быстро, находя основные тональные и цветовые пятна и обращая главное внимание на положение головы в пространстве, освещенность ее поверхностей (ил. 7 на цветной вклейке).

Контрольные вопросы

1. Как выражаются изменения в соотношении масс частей головы при ее наклонах и поворотах? 2. Что такое ракурс? 3. Как используются срединные (профильные) и другие конструктивные линии в процессе изображения головы?

Практическое задание: выполнить зарисовки в цвете головы человека в различных наклонах и поворотах.

76. ЭТЮД МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ С ПЛЕЧЕВЫМ ПОЯСОМ

Этот раздел посвящен освоению приемов работы над живописью головы с плечевым поясом цветовыми отношениями. Фон — нейтральный. Освещение — боковое. Материал по выбору — акварель, гуашь или масло.

Для постановки подбирается мужская модель (желательно с элементами национального костюма или головным убором), с выразительной пластикой головы, характерными возрастными особенностями и цветом покровов кожи лица и шеи. Натурщика лучше расположить в свободной позе, чтобы свет выявлял объем формы головы, шею и плечевой пояс.

В длительной постановке ставится задача нахождения основных светотеневых отношений между освещенной и теневыми частями формы; между головой, шеей с верхней частью туловища, моделью одежды и фоном. Далее следует лепка цветоформы, разработка цветовых и тональных отношений, моделировка формы с выявлением колористического единства всей постановки.

Прежде чем приступить к изображению натуры, необходимо внимательно рассмотреть модель, оценить ее характерные особенности, представить себе на листе будущее изображение в цвете. Уяснив характер постановки и индивидуальные особенности модели, полезно, как всегда, сделать несколько предварительных эскизов-набросков в цвете. Такая предварительная работа позволит быстрее найти наиболее выразительную композицию будущего этюда, отыскать ключ к решению единства формы и цвета, цельного восприятия модели. Внимательное изучение натуры в предварительных этюдах поможет избрать лаконичные и отвечающие замыслу данной постановки цветовые отношения больших масс.

Конечно, этюд головы натурщика — это еще не портрет, представляющий собой индивидуальный образ модели, раскрывающий душевное, психологическое состояние данного человека. В первоначальных этюдах головы не ставится задача выразить внутреннее состояние изображаемого человека через мимику, выражение глаз, жест, одежду и интерьер. Упражнения по освоению приемов живописи головы преследуют более скромные, учебные, а не творческие цели. И все же изображение головы требует умения рисовать, знания возможности цветовой палитры, позволяющей передать в живописи внешний облик натуры, ее характерные особенности, реальные свойства.

Если начинающий рисовальщик не заинтересуется натурой, не найдет в ней своеобразную красоту, не почувствует естественную потребность выразить ее красками, вряд ли он может рассчитывать на успех в работе. Чтобы этюд получился выразительным, цельным, чтобы он передавал характер модели, художник должен увлечься моделью, оценить открывающиеся возможности выражения ее характера, объемной формы цветом.

Вначале наметим в эскизе-наброске композицию, отбросив все лишнее и оставив только те элементы постановки, которые способствуют выразительности основного замысла, подчеркивают силуэт и пропорции модели, цветовое решение будущего этюда.

Перейдя на рабочий формат листа (холста), выполним подготовительный рисунок, сохранив найденное в эскизе-наброске композиционное решение. Полезно плечевой пояс и верхнюю часть туловища прорисовать по обнаженной натуре, чтобы глубже и правдивее передать анатомическую структуру пластики форм, скрытых одеждой.

Пластику головы, шеи и плечевого пояса строят с помощью ряда анатомических опорных точек, пунктов-узлов и линий. Так, рисуя голову, надо опираться в построении ее массы на опорные точки черепа (свод черепа, лобные, теменные и затылочный бугры, ушное отверстие, скуловые дуги, края глазниц, носовые кости, форму верхней и нижней челюстей). Соединение головы с шеей определяют через положение позвоночника, головки седьмого шейного позвонка, яремной ямки. Наиболее важную роль в пластике шеи играют грудинно-ключично-сосцевидные мышцы и хрящи гортани, а в формировании плечевого пояса — капюшонные и дельтовидные мышцы, надключичные и подключичные ямки. Плечевой пояс строят линией, проходящей через направление ключиц, акромиальные отростки лопаток, а грудную клетку — через направление грудины.

Чтобы подготовительный рисунок получился убедительным, необходимо сделать набросок с обнаженного туловища натурщика, помнить об анатомическом строении натуры, а не прорисовывать в деталях скелет и мышцы. Слишком подробный рисунок только помешает при работе красками. Завершают рисунок с вновь одетой модели.

Приступая к живописи, постарайтесь первые прокладки цветом вести широко, не задерживаясь на деталях, стремясь как можно точнее установить основные цветовые отношения. В процессе подмалевки поиски тонального различия между освещенной и теневой частями головы и плечевого пояса и фоном должны быть полностью завершены. Начинать прокладки лучше с больших масс теней, не упуская из виду цвет освещенных мест, чтобы вся постановка получила общее цветовое решение.

Следующий этап работы над этюдом — переход от общих цветовых отношений к лепке формы головы и плечевого пояса цветом,

одежды — мазком. Работать следует энергично, не задерживаясь на каком-либо одном участке и не уточняя многократно одни и те же места. Прописку формы надо вести равномерно по всей картинной плоскости.

Наибольшие сложности в живописи головы для начинающих представляет передача цвета и формы глаз, рта, носа, лба и ушных раковин. Обычно это оставляют на конец работы, проявляя таким образом определенную нерешительность в изображении ответственных деталей головы. Работая над передачей общей формы головы, надо постепенно переходить к рисунку и лепке обобщенной формы деталей лица, складок драпировки, расчленяя их на крупные плоскости и более мелкие. При изображении, например, глаз следует разбирать глазное яблоко и веки по планам. Когда форма глаза станет объемной, можно приступить к выявлению цвета радужной оболочки, бровей и ресниц. Такой подход — от общего к частному — нужно сохранить и в работе над другими деталями (рот, нос, ушные раковины, прическа, складки лица и одежды). Особое внимание, конечно, следует уделить трактовке выражения глаз — «зеркала души» человека. Здесь понадобится проявить определенный такт и вкус, так как без выявления существенных деталей, характеризующих натуру, выразительное изображение головы с плечевым поясом в живописи невозможно.

На данном этапе работы нужно обобщить и в то же время подчеркнуть характерные моменты постановки, привести их к общему цветовому единству (ил. 8 на цветной вклейке).

Контрольные вопросы

1. Какова последовательность работы над живописью головы? 2. В чем заключается роль рисунка в работе над живописью головы и плечевого пояса?

Практическое задание: выполнить эскиз-набросок головы на нейтральном фоне.

Глава XIII

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

77. НАБРОСКИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Изображение фигуры человека в разнообразном движении, различных ракурсах и поворотах — трудная, но очень интересная задача. Цель набросков — передать с помощью кисти и красок общее впечатление от натуры, ее характерные особенности, движение и пропорции. Быстрый эскиз-набросок служит прекрасной подготовкой к длительной постановке — изображению фигуры человека.

Работа над набросками с окружающих нас людей — один из

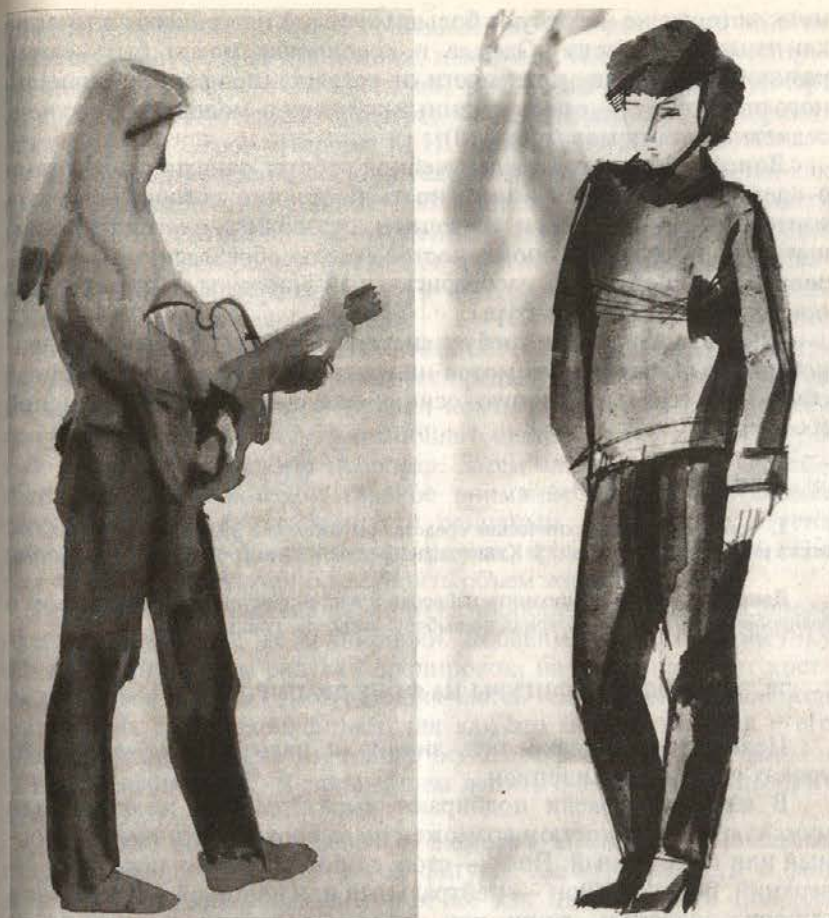


Рис. 110. Наброски фигуры одетой. Акварель

важных этапов изучения искусства живописи. Короткие эскизы-наброски с одетой фигуры можно выполнять кистью и акварелью способом «по сырому» широкими заливками по слегка шероховатой бумаге. Выбор изобразительных средств зависит от конкретной учебной задачи и от материала (акварель, гуашь). Это во многом определяет эффективность практической работы, в процессе которой раскрываются индивидуальные и творческие способности художника.

Работа над набросками носит творческий характер, так как в ее процессе проявляются самостоятельность в выборе изобразительных средств и методов работы, оригинальность в решении изобразительных задач.

Наброски представляют большие возможности изображения различных поз — от самых простых до весьма сложных по движе-

нию, которые не потребуют больших усилий натурщиков в течение длительного времени. Одежда и драпировка может быть самой разнообразной — в зависимости от возраста, профессии, социального положения — от современных спортивно-молодежных до повседневных костюмов (рис. 110).

Дополняя другие разделы учебной работы, занятие набросками с одетой фигуры дает возможность постоянно совершенствовать мастерство в рисунке и живописи, проводить систематическое изучение натуры и закономерностей складкообразования на драпировках, разнообразить изобразительный материал и технические приемы изображения натуры.

Занятие набросками требует систематической и целенаправленной работы, которая, несмотря на трудности в начальном периоде обучения, создает прочную основу для получения живописной грамоты.

Контрольные вопросы

1. Чем отличаются технические средства выражения в набросках фигуры человека в рисунке и в живописи? 2. Какие задачи решаются в набросках с одетой фигуры?

Домашнее задание: выполнить наброски с одетой фигуры в различных позах и разнообразной одежде. Материал по выбору: акварель, гуашь.

78. ЭТЮД ОДЕТОЙ ФИГУРЫ НА ФОНЕ ДРАПИРОВОК

Цель этюдов — закрепить знания и навыки, полученные на уроках рисунка и живописи.

В качестве модели подбирают выразительную женскую или мужскую фигуру; костюм возможен по выбору: спортивный, народный или театральный. Поза — стоя, с опорой на одну ногу. Свет — верхний, боковой. Фон — нейтральный или цветовой. Материал по выбору — акварель, гуашь или масло. На заключительном этапе обучения учащиеся получают право сами выбрать позу натуры, костюм и живописный материал.

Костюм — один из видов художественного творчества, моделирования, прикладного искусства. По характеру материала, форме и крою одежды можно судить об истории материальной культуры человечества. Драпировки являются средством создания выразительного художественного образа, им художники уделяли внимание с давних времен. Обогащая внешнее содержание произведений искусства фактурами и ритмами складок, ансамбли женских исторических и современных костюмов включают дополнения и аксессуары: прически, грим, ювелирные изделия, обувь, головные уборы, шарфы, зонты, сумки, разнообразные отделки и др.

В творчестве живописцев по костюму можно судить об эпохе и стиле. С помощью драпировок художники показывали образ жизни человека, его вкусы, общественное положение и возраст, проявляя

личное отношение к герою произведения. Так поступали многие русские и зарубежные художники, например: И.П. Аргунов «Портрет неизвестной в русском костюме», В.А. Серов «Портрет О.К. Орловой», Б.М. Кустодиев «Портрет Ф.И. Шаляпина», Рембрандт «Флора», В.А. Серов «Портрет М.Н. Ермоловой» и др.

Изображение драпировок на человеке — дело нелегкое, так как требует определенных знаний, наблюдательности, умения увидеть главное и отказаться от второстепенного. Важно понять, насколько одежда повторяет форму человеческого тела, законы формообразования складок. Изображать одетую фигуру надо так, чтобы сквозь ткань угадывалась пластика тела.

Последовательность заключительной работы над этюдом фигуры человека в одежде соответствует предыдущим постановкам. Так же как и прежде, начнем поиски композиционного размещения фигуры на листе и определение общего цветового состояния натурной постановки с эскиза-наброска. Затем сделаем подготовительный рисунок, в котором главное внимание уделим постановке фигуры одетой, ее движению и основным пропорциям. Очень полезно, набросав фигуру в драпировках, временно обнажить ее, с тем чтобы конструктивно построить объем живой формы.

Уточнив по обнаженной фигуре ее пропорции и движение, вновь оденем натуру в те же драпировки. Добавим к начатому рисунку обнаженной фигуры складки драпировок, начинающихся от костных суставов и других выступающих частей тела. Рисунок не должен быть очень детализированным, так как это может привести к его раскрашиванию. Наметим только основное расположение форм и объемов драпировок. В дальнейшем лепить формы, рисовать придется кистью.

Начиная работать красками, наметим цветовые отношения, стараясь передать силуэт одетой фигуры. Характер одежды и фон должны быть взаимосвязаны, так же как цвет кожного покрова (лица, шеи, рук) и волос. Вести работу следует широко, сразу по всей поверхности картинной плоскости. При этом нужно позаботиться, чтобы силуэт одежды на фигуре хорошо читался на фоне, чтобы фигура стала композиционным центром.

В последующих проработках цветом перейдем от найденных пятен к выражению объемов и пространственного положения фигуры с соблюдением законов линейной и воздушной перспективы. Лепить мазком объем фигуры в одежде нужно более тщательно, чем фон. На этом этапе этюда цветом прорабатываются теневые поверхности фигуры и драпировок, полутона и свет. Не следует увлекаться цветовыми нюансами и излишней детальной проработкой поверхностей. Задача состоит в том, чтобы, передавая фигуру в пространстве, соблюсти цветовое единство, подчеркнув при этом характерные индивидуальные особенности модели (ил. 9 на цветовой вклейке).

Ввиду ограниченного времени, отводимого на этюд, декор и

отделки следует показать условно, без детализации, иначе внимание будет отвлечено от главного — головы и фигуры модели. Чтобы не ошибиться в цветовых отношениях между цветом тела и одежды, волос и фона, необходимо все время сравнивать соотношения больших масс. В живописи нет готовых рецептов, и каждому художнику приходится самому искать решение фигуры в одежде способом цветовых отношений.

Контрольные вопросы

1. В чем проявляется специфика работы над этюдом фигуры человека в одежде?
2. Как строить живопись фигуры на больших цветовых отношениях?
3. Какие задачи ставятся на заключительном этапе работы над этюдом одетой фигуры?

Заключение

Полотна кисти известных художников, разные по содержанию, художественной манере, колориту и технике письма, имеют одно объединяющее начало. У зрителя возникает ощущение непринужденной легкости письма, кажется, что они написаны на одном дыхании. При этом забываешь, что все великие художники — великие труженики.

В каждой новой работе истинный художник стремится к еще большему мастерству, чувствуя, как замыслы постоянно опережают возможности. Восхищаясь красотой мира, великие живописцы искали новые пути самовыражения. Больше всего они боялись самоуспокоенности и самодовольства, зная, что успокоившийся художник перестает быть художником. «Тот живописец, который не сомневается, — немногого и достигнет»¹, — утверждал Леонардо да Винчи.

Искусство требует от художника всей жизни, ни на минуту не освобождая от внутренней творческой работы.

Произведение может стать выразительным, запоминающимся и значительным, когда в его создание вложена часть души, когда ясно выражены основная мысль, образ, которому подчинены все составные части композиции.

Знакомясь с классическим наследием, подмечая глазами современника все ценное, приемы мастерства, не подражайте им слепо и механически. Сколь ни было бы на первых порах трудно, ищите самостоятельные решения, полагайтесь на собственные силы. Только проявляя настойчивость и терпение, изобретательность и смекалку, развивая наблюдательность и овладевая мастерством, вы будете приближаться к своим первым успехам.

Изучение литературы по изобразительному, прикладному и декоративному искусству, учебников по рисунку и живописи, перспективе и пластической анатомии, посещение музеев и выставок помогут вам расширить кругозор, приобщиться к сокровищнице мировой культуры.

В «Письмах к начинающему художнику» приведены слова Альбрехта Дюрера: «Перед тобой различные искусства, выбирай из них одно, которое пойдет тебе на пользу, изучи его, не унывай и не теряй терпения из-за трудностей, пока ты не достигнешь того, что оно станет доставлять тебе радость»².

¹ Цит. по: Храпковский М.Б. Письма к начинающему художнику. М., 1960. С. 68.

² Там же.

Периодически выходят пособия для начинающих художников. Однако чтение любого, даже самого содержательного пособия не поможет овладеть практически навыками основ изобразительной грамоты, если нет желания учиться. Прежде всего в учебе проявляются способности начинающих.

Нередко встречающееся у молодых желание быстро стать хорошим художником по меньшей мере легкомысленно. Без волевого усилия, длительной целенаправленной работы под руководством знающего наставника, без внутренней потребности получить профессиональные знания и навыки и, наконец, без любви к делу успех маловероятен.

Углубленное изучение природы, освоение технических приемов и способов выражения линий, формой и цветом, направленное на повышение качества учебных работ, лежит в основе традиционной школы русского реалистического искусства. Владение приемами изобразительной грамоты расширяет и углубляет учебно-творческие возможности при выполнении заданий любого вида и жанра.

Известный русский художник и педагог А.А. Дейнека считал: «Живописец должен в совершенстве владеть рисунком, знать классические каноны построения фигуры человека, его головы, руки и т.п. Отличное знание анатомического рисунка также необходимо, и его надо постоянно штудировать. Ведь недостатки в знании рисунка всегда ведут к небрежному отношению к форме, а это, в свою очередь, приводит к крайне неряшливо и небрежно исполненной живописи»¹.

Говоря об искусстве, в большой мере принадлежащем к области чувств, часто приходится прибегать к синонимам и сравнениям. Может быть, поэтому трудно ответить на все вопросы, возникающие при обучении рисунку и живописи, так как они требуют наглядности и практических решений. Сложность восприятия некоторых теоретических положений частично компенсируется приведенными в данном пособии пояснительными рисунками и иллюстрациями.

Если при всем желании автора рассказать просто и доступно о последовательных этапах постепенно усложняющихся учебных заданий отдельные положения все же будут не совсем понятны, советуем обратиться к помощи преподавателя или художника-практика. Найдите также возможность познакомиться с рекомендуемой в данном пособии литературой.

Настойчивость и любовь к делу помогут преодолеть любые трудности на пути к самосовершенствованию и мастерству. Вдохновитесь примером истинных художников, чьи судьбы были и светлыми, и горькими. Пусть загорится в вас искра Божья таланта, а дух бесстрашия сопутствует в поисках новых образных открытий, чтобы искусство жило во все времена.

¹ Цит. по: Ростовец Н.Н. История методов обучения рисованию. М., 1982. С. 205.

Список пояснительных рисунков, таблиц и иллюстраций

Начальные сведения о рисунке

1. А. Дюрер. Рисунок.
2. Примерный комплект принадлежностей для рисования.
3. Принадлежности для рисования тушью и другими жидкими красящими веществами.
4. Предварительные упражнения. Перо. Тушь.
5. Зарисовка растения. Перо. Тушь.
6. Рисунок. «Бюст Лаокоона». Уголь.
7. Фигура в народном костюме. Сангина.
8. Комплект кистей различной формы и ширины.
9. Положение рисовальщика с натуры. «Зрительный конус».
10. Положение пальцев руки с карандашом.
11. Варианты композиции натюрморта.
12. Основные точки и линии конструкции геометрических тел.
13. Вид на перспективу железной дороги и телеграфных столбов.
14. Элементы линейной перспективы.
15. Перспектива квадрата.
16. Перспектива круга.
17. Перспектива куба и параллелепипеда.
18. Равноудаленные точки.
19. Иллюзия «объемных» букв.
20. Пример «двусмысленного» рисунка.
21. Изменение восприятия равновеликих квадратов в зависимости от фона.
22. «Иллюзия стрелы».
23. Изменение восприятия равновеликих окружностей.
24. Способ визирования.
25. Определение пропорций и степени наклона ребер куба в перспективе.
26. Способ определения пропорций декорированного предмета.
27. Пример штрихов, подчеркивающих форму.
28. Пример светотени на граненых поверхностях.
29. Пример светотени на изогнутых поверхностях.

30. Выявление тоном форм куба.
31. Тональный масштаб.
32. Выявление тоном формы цилиндра.
33. Выявление тоном формы конуса.
34. Выявление тоном формы шара.
35. Эмоциональная выразительность линий.
36. Построение прямых линий.
37. Построение кривых линий.
38. Деление отрезка на равные части.
39. Деление угла на равные части.
40. Пример построения простого геометрического орнамента прямыми линиями.
41. Пример построения простого геометрического орнамента кривыми линиями.
42. Статика и динамика геометрических форм.
43. Треугольники, вызывающие различные эмоциональные чувства.

Рисунок с натуры

44. Упражнение на построение натюрморта из группы геометрических тел.
45. Натюрморт из трех геометрических тел в тоне.
46. Линейно-конструктивное построение балясины.
47. Линейно-конструктивное построение кринки.
48. Построение простых предметов обихода в ракурсе.
49. Построение элемента повторяющегося орнамента (гипс).
50. Рисунок гипсового слепка ветки с тремя листьями.
51. Рисунок сложной розетки (гипс).
52. Гипсовый орнамент с драпировкой.
53. Конструкция складок драпировки, прикрепленной в двух опорных точках.
54. Конструкция складок драпировки, прикрепленной в одной опорной точке.

55. Характер складок драпировки, покрывающей крышку стола.

Рисунок растений и цветов

56. Последовательность зарисовок листьев и цветов.
57. Пример орнаментальной зарисовки растений.
58. Последовательность рисования букета цветов.

Рисунок овощей и фруктов

59. Схема плоскостей, образующих объем яблока.

Анималистический жанр

60. Типичное строение внешних форм птицы в профиль.
61. Принцип рисования чучела птицы.
62. А. Лаптев. «Набросок птицы». А. Дюрер. «Заяц» Ил. 1

Анатомическое строение человека

63. Принцип изучения пластики фигуры человека по основным осям и плоскостям.
64. Скелет туловища.
65. Мышцы туловища.
66. Скелет нижней конечности и таза.
67. Мышцы таза и нижней конечности.
68. Кости верхней конечности.
69. Мышцы верхней конечности.
70. Кости черепа и шеи.
71. Мышцы головы и шеи.

Изображение головы человека

72. Рисунок черепа человека в трех поворотах.
73. Рисунок гипсового слепка глаза в трех поворотах.
74. Рисунок гипсового слепка носа.
75. Рисунок гипсового слепка фрагмента носа и губы.
76. Рисунок гипсового слепка уха.
77. Пропорции головы взрослого человека.
78. Схема основных плоскостей, образующих объем головы.
79. Рисунок гипсового слепка анатомической головы («экорше»).

80. Последовательность рисования гипсового слепка головы.

Рисунок головы с живой натуры

81. Зарисовка головы девушки.
82. Рисунок головы пожилого мужчины.
83. Последовательность рисования головы с живой модели.

Изображение фигуры человека

84. Рисунок фигуры в театральном костюме.
В. Серов «Портрет Ф. Шаляпина» Ил. 2

Основы движения фигуры человека, ее конструкции и пропорции

85. Пример смещения центра тяжести фигуры в активном движении.
86. Главная линия движения фигуры и ее основные опорные точки.
87. Пропорции фигуры взрослого человека.

Рисунок анатомической фигуры человека (гипс).

88. Вспомогательные линии движения торса и конечностей.
89. Последовательность рисования анатомической фигуры с гипсового слепка («экорше»).

Зарисовка стопы и кисти руки

90. Последовательность рисования стопы с гипсового слепка.
91. Зарисовка кисти руки по опорным точкам.
А. Дюрер. «Кисти рук ангела». Ил. 3.

Наброски и зарисовки фигуры человека

- Микеланджело. «Торс». Набросок. Ил. 4.
92. Схематический набросок фигуры.
93. Наброски с обнаженной фигуры, выполненные мастерами: а — живописцем В. Серовым, б — скульптором В. Мухиной.
94. Наброски с одетой фигуры.
95. Рисунок сидящей фигуры.
96. Характер формообразования складок в зависимости от движения фигуры.

97. Рисунок фигуры в театральном костюме.

Рисунок натюрморта из предметов искусства или художественных промыслов

Ж.-Б. Шарден. «Атрибуты искусства». Ил. 5.

Виды и жанры живописи

Андрей Рублев. «Троица». Ил. 6.
М.Сарьян. «Ереванские цветы». Ил. 7.
А. Пластов. «Весна». Ил. 8.
П. Корин. «Александр Невский». Ил. 9.
А. Дейнека. «Оборона Петрограда». Ил. 10.
И. Левитан. «Над вечным покоем». Ил. 11.
В. Боровиковский. «Портрет М.И. Лопухиной». Ил. 12.
М. Нестеров. «Портрет скульптора И. Шадра». Ил. 13.
Русские прялки. Резьба по дереву. XIX век. Вологодская обл. Ил. 14.

Теоретические основы живописной грамоты. (Цветные вклейки)

Оттенки ахроматических цветов. Табл. 1.
Спектральные цвета. Табл. 2.
Цветовой круг. Табл. 3.
Смешение цветов. Табл. 4.
Оптическое смешение цветов. Табл. 5.
Смешение красок. Табл. 6.
Ахроматический контраст. Табл. 7.
Хроматический контраст. Табл. 8.

Материалы, используемые при обучении живописи. Основные сведения о технике их применения

98. Порядок расположения масляных красок на деревянной палитре.
99. Мастихин.
100. Типы этюдников.
101. Ститратор.

Технические упражнения. (Цветные вклейки)

Отработка приемов заливки плоскости. Табл. 9.
Основные и промежуточные цвета. Табл. 10.
Лессировки. Табл. 11.
Растяжка цвета. Табл. 12.
Переход от одного цвета к другому. Табл. 13.
Фрагмент несложного орнамента в цвете. Табл. 14.

Этюды с натуры

- Несложный натюрморт. Ил. 1 (цветная вклейка).
Натюрморт. Акварель. Ил. 2 (цветная вклейка).
102. Зарисовка птиц.
103. Натюрморт с чучелом птицы.
104. Ветка яблони.
105. Голова животного.
106. Орнаментальная зарисовка растений.
Эскиз театрального костюма. Ил. 3 (цветная вклейка).
Пейзаж. «Город зимой». Ил. 4 (цветная вклейка).
Букет цветов. Гуашь. Ил. 5 (цветная вклейка).
107. Конструкция подрамника.
Крупномасштабный натюрморт. Масло. Ил. 6 (цветная вклейка).
И. Грабарь. Натюрморт «Хризантемы». Ил. 15.
108. Варианты этюда фигуры в национальном костюме. Гуашь.
109. Этюд головы человека с гипсового образца. Гризайль.
Этюд головы натурщика в профиль. Масло. Ил. 7 (цветная вклейка).
Этюд головы натурщика с плечевым поясом. Масло. Ил. 8 (цветная вклейка).
110. Наброски фигуры одетой. Акварель.
Этюд одетой фигуры на фоне драпировок. Гуашь. Ил. 9 (цветная вклейка).

Краткий словарь специальных терминов

Абрис — линейные очертания изображаемой фигуры, ее контур.

Автопортрет — портрет, в котором художник изображает самого себя.

Адаптация — свойство глаза приспосабливаться к определенным условиям освещения. Различают адаптации к свету, темноте, а также к цвету. Особенность последней заключается в приспособляемости глаза не замечать на предметах цвет освещения в первые секунды и становиться постоянной через 5—7 мин. К цветовой адаптации относится цветовое утомление, которое выражается в том, что при рассматривании в течение некоторого времени двух разных цветовых оттенков они начинают казаться одинаковыми.

Академизм — сложившееся в XVI—XIX вв. направление, основанное на догматическом следовании внешним формам классического искусства. Академизм способствовал систематизации художественного образования, закреплению классических традиций, которые превращались им, однако, в систему «вечных» канонов и предписаний. Считая современную действительность недостойной «высокого» искусства, академизм противопоставлял ей вневременные и вненациональные формы красоты, идеализированные образы, далекие от реальности сюжеты (из античной мифологии, Библии, древней истории).

Под влиянием художников-реалистов академизм распался и видоизменился (в XX в. в ряде стран он обновлен в формах неоклассицизма).

Акварельные краски — водно-клеевые из тонко растертых пигментов, смешанных с камедью, декстрином, глицерином, иногда с медом или сахарным сиропом. выпускаются сухие, полусырые или полужидкие. Акварелью можно писать по сухой и по сырой бумаге. Нередко акварелью пользуются в сочетании с гуашью, темперой, углем.

Акцент — прием подчеркивания цветом, светом, линией или расположением в пространстве какой-нибудь фигуры, лица, предмета, детали изображения, на которую нужно обратить внимание зрителя.

Алла прима — художественный прием в живописи, состоящий в том, что картина пишется без предварительных прописок и подмалевка.

Анатомия пластическая — раздел анатомии, изучающий пропорции человеческого тела, зависимость внешних форм тела от внутреннего строения и изменений, которые возникают в результате движения. Основное внимание обращается на строение скелета, мускулатуру тела, на особенности соединения костей и мышц.

Анималист — художник, в основном посвятивший свое творчество изображению животных.

Асимметрия — см. Симметрия.

Ахроматические цвета — белый, серый, черный; различаются только по светлоте и лишены цветового тона.

Блик — элемент светотени. Наиболее светлое место на освещенной (блестящей) поверхности предмета. С переменной точки зрения блик меняет свое местоположение на форме предмета.

Валер — понятие, связанное в живописи со светосилой цвета. Этим термином

обычно обозначают тончайшие переходы светотени, которые определяются конкретными условиями освещения и воздушной средой.

Вариант — авторское построение произведения или каких-либо его частей (деталей) с некоторыми изменениями, в том числе с изменениями, внесенными в композиционное или цветовое решение картины или в жесты и позы изображенных людей, в постановку живой модели или предметов; с изменением точки зрения на тот или иной объект, и т.д. В сюжетной композиции встречается и полное изменение изображения при сохранении содержания. При всех условиях вариант предполагает наличие в какой-либо мере сходства с оригиналом.

Видение живописное — видение и понимание цветовых отношений природы с учетом влияния среды и общего состояния освещенности, которое характерно для природы в момент ее изображения.

Видение художественное — умение дать необходимую эстетическую оценку качеств, заложенных в природе. Перед изображением природы художник в основных чертах уже видит ее образное живописное решение с учетом определенного материала.

Витраж — живопись на стекле прозрачными красками или орнамент, составленный из кусочков разноцветного стекла, скрепленного металлическим переплетом; служит для заполнения оконных и дверных проемов. Лучи света, проникающие сквозь стекла, приобретают повышенную яркость и образуют игру цветных рефлексов в интерьере.

Воздушная перспектива — изменение цвета, очертания и степени освещенности предметов, возникающее по мере удаления природы от глаз наблюдателя, вследствие увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и предметом.

Восприятие зрительное — процесс отражения предметов и явлений действительности во всем многообразии их свойств, непосредственно влияющих на органы зрения. Зрительное восприятие сопровождается ассоциативными чувствами, ощущением красоты, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия окружающего.

Гамма цветовая — цвета, преобладающие в данном произведении и определяющие характер его живописного решения.

Гармония — связь, стройность, единство, соразмерность. В изобразительном искусстве — сочетание форм, взаимосвязь частей или цветов. В живописи — соответствие деталей целому, цветовое единство. Гармония благоприятно влияет на зрительное восприятие.

Гравюра — один из видов графики, позволяющий получать печатные оттиски художественных произведений, выполненных на твердом материале (дерево, металл, линолеум и т.д.). Существуют разновидности гравюры: эстамп, гравюра станковая и книжная, гравюра выпуклая и углубленная.

Выпуклая гравюра: 1) гравюра на дереве (ксилография); 2) гравюра на линолеуме (линогравюра).

Углубленная гравюра: 1) резцовая гравюра, выполняемая стальными резцами, чаще всего на меди; 2) офорт — оттиск художественного произведения, выполненного на доске, покрытой специальным лаком.

Гризайль — 1) техника исполнения; 2) произведение, выполненное кистью одной краской (преимущественно черной или коричневой); изображение создается на основе тональных отношений (тонов различной степени светлоты).

Грунт — тонкий слой специального состава (клеевой, масляный, эмульсионный), наносимый поверх холста или картона с целью придания поверхности нужных цветовых и фактурных свойств и ограничения чрезмерного впитывания связующего вещества (масла).

Гуашь — водная краска, обладающая большими кроющими возможностями. Краски после высыхания быстро светлеют, и нужен определенный опыт, чтобы предвидеть степень изменения их тона и цвета. Гуашевыми красками пишут на бумаге, картоне, фанере. Работы имеют матовую бархатистую поверхность.

Декоративно-прикладное искусство — вид пластического искусства, тесно связанного с бытом народа и поэтому использующего народные традиции. Художест-

венные средства обычно подчинены практическому назначению предмета и обусловлены особенностями материала и техники.

Детализация — тщательная проработка деталей изображения. В зависимости от задачи, которую ставит перед собой художник, и его творческой манеры степень детализации может быть различной.

Деталь — 1) элемент; 2) подробность, уточняющая характеристику образа; 3) менее значительная часть произведения; 4) фрагмент.

Деформация — изменение видовой формы в изображении, используется как художественный прием, усиливающий выразительность образа. Широко применяется в карикатуре, но встречается также в станковой живописи и скульптуре.

Дизайн — см. Техническая эстетика.

Динамичность — в изобразительном искусстве: движение, отсутствие покоя. Здесь это не всегда изображение движения — физического действия, перемещения в пространстве, но и внутренняя динамика образа как у живых существ, так и у неодушевленных предметов. Динамичность достигается композиционным решением, трактовкой форм и манерой исполнения.

Дополнительные цвета — два цвета, дающие белый при оптическом смешении (красный с голубовато-зеленым, оранжевый с голубым, желтый с синим, фиолетовый с зеленовато-желтым, зеленый с пурпурным). При механическом смешении этих пар дополнительных цветов получаются оттенки с пониженной насыщенностью. Дополнительные цвета нередко называют контрастными.

Жанр — понятие, объединяющее произведения по признакам сходства тематики. В изобразительном искусстве различают жанр натюрморта, интерьера, пейзажа, портрета, сюжетной картины. Жанр бывает бытовой, исторический, батальный.

Живопись — один из главных видов изобразительного искусства, передающий разнообразное многоцветие окружающего мира. По технике исполнения живопись подразделяется на масляную, temperную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. По жанрам различают живопись станковую, монументальную, декоративную, театральную-декоративную, миниатюрную.

Живопись декоративная — предназначена для украшения архитектуры или изделия. Выступая в единстве с их объемно-пространственной композицией, становится их элементом, акцентирует выразительность композиции или зрительно преобразует ее, внося новые масштабные отношения, ритм, колорит.

Живопись миниатюрная — произведения изобразительного искусства, отличающиеся небольшими размерами и тонкостью художественных приемов. Книжная миниатюра появилась в рукописных книгах, большое развитие получила с начала книгопечатания. Портретная миниатюра появляется в эпоху Возрождения. Этот вид живописного портрета небольшого формата выполняется гуашью, акварелью по пергаменту, картону, бумаге, слоновой кости, иногда маслом по металлу, керамическими красками по фарфору, а также в технике эмали.

Живопись монументальная — особый вид живописных произведений большого масштаба, украшающих стены и потолки архитектурных сооружений, — фреска, мозаика, панно.

Живопись станковая — произведение живописи, имеющее самостоятельный характер и значение. Идейно-художественное значение произведения не изменяется в зависимости от места, где оно находится, хотя его художественное звучание и зависит от условий экспонирования.

Живопись театральная-декорационная служит для создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, грима, освещения. Основой этого являются эскизы художника, помогающие глубже раскрыть содержание спектакля, активизировать зрительское восприятие того, что происходит на сцене.

Живопись по сырому — технический прием масляной и акварельной живописи. При работе маслом необходимо окончить работу до подсыхания красок и исключить такие этапы, как подмазок, лессировки и повторные прописки. В акварели перед началом работы по сырому бумагу равномерно смачивают водой. Когда вода впитается в бумагу и немного просохнет, начинают писать. Мазки краски, ложась на влажную поверхность, расплываются, сливаются друг с другом, создают плавные

переходы. Так можно добиться мягкости в передаче очертаний предметов, воздушности и пространственности изображения.

Жухлость — изменения в красочном слое, вследствие которых часть поверхности картины или этюда делается матовой, теряет блеск и звучность красок. Жухлость возникает от недостатка в краске связующего вещества — масла, впитавшегося в грунт, или от чрезмерного разведения красок растворителем, а также от нанесения красок на не вполне просохший красочный слой.

Законченность — такая стадия в работе над произведением, когда достигнута наибольшая полнота воплощения творческого замысла или — в более узком смысле — когда выполнена определенная изобразительная задача.

Зарисовка — рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от подобного по техническим средствам наброска исполнение зарисовки может быть очень детализированным.

Идеализация в искусстве — отступление от жизненной правды вследствие намеренного или невольного приукрашивания художником предмета изображения. Обычно идеализация проявляется в преувеличении и абсолютизации положительного начала как некоего предельного, якобы уже достигнутого совершенства; в сглаживании жизненных противоречий и конфликтов; в воплощении отвлеченного, наджизненного идеала и т.д.

Идея — основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выраженный в соответствующей форме.

Изобразительные искусства — живопись, графика, скульптура. К ним частично относят также и декоративно-прикладное искусство. Все они отражают действительность в зрительных наглядных образах. Изобразительные искусства иногда называют пространственными, так как они воссоздают видимые формы в реальном или условном пространстве. В отличие от искусств временных (музыка, театр, кино), в которых действие развивается во времени, в произведениях изобразительных искусств в каждом конкретном случае возможно изображение лишь одного определенного момента. Уже в древности художники стремились преодолеть ограниченность изобразительных искусств в этом отношении (например, изображая в одной картине одновременно несколько эпизодов из жизни какого-либо лица). Сюда же относятся «клейма» в иконах, триптихи, показ различных моментов одного движения у нескольких фигур или динамичность композиционного построения. При достаточном мастерстве художник дает представление о том, что было раньше и что произойдет позже. В каждом из видов изобразительных искусств имеются присущие только ему одному художественные средства.

Иллюзорность — сходство изображения с натурой, граничащее с обманом зрения. Иногда используется как художественный прием, например в монументальных росписях потолков и стен для создания впечатления большей глубины пространства и более значительных размеров помещения. Нередко иллюзорность проявляется в необычайно точной передаче материальных качеств предметов. Вследствие иллюзорности могут быть утрачены художественная выразительность произведения и глубина его содержания. Это бывает в тех случаях, когда в произведении, достаточно серьезном и глубоком по замыслу, стремление к внешнему сходству заслоняет главное.

Импрессионизм (в переводе с французского — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX — начале XX в. Импрессионизм продолжает начатое реалистическим искусством середины XIX в. освобождение от условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждает красоту повседневно-действительности, простых мотивов, добивается живой достоверности изображения.

Интерьер — внутренний вид, внутреннее пространство здания, любого помещения, а также изображение его в искусстве. Под интерьером понимается внутреннее пространство со всеми его элементами: отделкой, драпировками, росписями, фресками, утварью и т.д.

Картина — живописное произведение, самостоятельное по назначению. Картины различаются по жанрам. В отличие от этюда картина может отразить действи-

тельность с наибольшей глубиной, в законченной и продуманной в целом и в деталях форме.

Керамика — произведения декоративно-прикладного искусства, скульптуры и изделия утилитарного назначения, выполненные из обожженной глины разных сортов и различной обработки. Глина — основной материал керамики, обладающий высокими пластическими качествами, благодаря которым он находит применение в станковой скульптуре и мелкой пластике. К керамике относятся фарфор, фаянс, терракота и т.д. Майолика — изделия из глины, покрытые глазурью. Обливанная, раскрашенная, расписанная подглазурной и надглазурной росписью керамика отличается большими декоративными достоинствами, колористическими возможностями. Керамика не только служит для украшения интерьеров, но и является незаменимым архитектурно-строительным материалом и средством декоративного оформления зданий.

Кисти — основной инструмент для нанесения красящих веществ на холст, бумагу и другую основу в живописи и графике, а также в каллиграфии; изготавливаются из обезжиренных и прокаленных волос или шерсти различных животных. Кисти бывают щетинные, беличьи, барсучьи, песчанковые, колонковые.

Клеевые краски — сухие краски, выпускаемые в порошках и смешиваемые самим художником с клеевой водой. Хорошо растертые, они иногда применяются при оформлении репродукционных оригиналов как заменители гуашевых красок. Чаще всего ими выполняют театральные декорации.

Клячка — разновидность мягкой резинки, применяемая в случаях, когда нужно осветлить тон тушевки в карандашных рисунках. Клячка мягка и легко разминается пальцами; ею не стирают карандаш, а слегка прижимают ее к той части рисунка, которую нужно осветлить. Графит пристаёт к клячке и удерживается ею. Клячку можно изготовить, поместив обыкновенную резинку на 2—3 дня в бензин или керосин. Затем размягченную резину смешивают с картофельной мукой, регулируя вязкость клячки.

Колорит — особенность цветового и тонального строя произведения. В колорите находят отражение цветовые свойства реального мира, но при этом отбирают только те из них, которые отвечают определенному художественному образу. Колорит в произведении представляет собой обычно сочетание цветов, обладающее известным единством. В более узком смысле под колоритом понимают гармонию и красоту цветовых сочетаний, а также богатство цветовых оттенков. В зависимости от преобладающей в нем цветовой гаммы он может быть холодным, теплым, светлым, красноватым, зеленоватым и т.д. Колорит воздействует на чувства зрителя, создает настроение в картине и служит важным средством образной и психологической характеристики.

Композиция — структура произведения, согласованность его частей, отвечающая его содержанию; поиски путей и средств создания художественного образа, поиски наилучшего воплощения замысла художника. Работа над композицией идет от первоначального замысла, общей его «завязки» в пластически зримых формах, до завершения произведения. При этом на основе избранной темы художник ведет разработку сюжета.

К композиционному построению относится размещение изображения в пространстве — реальном (в скульптуре) или на картинной плоскости (в живописи и графике) в соответствующих замыслу размере, формате и материалах. Сюда входят: выяснение центра узла композиции и подчинение ему более второстепенных частей произведения; соединение отдельных его частей в гармоническом единстве; группировка и соподчинение их с целью достижения выразительности и пластической целостности изображения. При этом выявляются контрасты и ритмическое расположение основных масс и силуэтов в картине.

В композиционном решении произведения имеет большое значение выбор наилучшей точки зрения на изображаемое. При работе с натуры к композиции относятся и поиски мотива для изображения, подбор и расстановка предметов и постановка живой модели. Работа над композицией включает также перспективные построения изображения, согласование масштабов и пропорций, тональное и цветовое решение произведения.

Константность зрительного восприятия — тенденция воспринимать устойчивыми и неизменными предмет, его размеры, форму, светлоту, цвет независимо от происходящих с ним изменений (удаление от зрителя, изменение освещения, влияние среды и др.).

Константность цвета — тенденция воспринимать предметный цвет (его локальную окраску) независимо от изменяющихся условий освещения, его силы и спектрального состава (дневное, вечернее, искусственное).

Конструкция — в изобразительном искусстве: сущность, характерная особенность строения любой формы в натуре и в изображении, предполагающая взаимосвязь частей в целом и их соотношение.

Контраст — распространенный художественный прием, представляющий собой сопоставление каких-либо противоположных качеств, способствующий их усилению. Наибольшее значение имеют цветовой и тональный контрасты. Цветовой контраст обычно состоит в сопоставлении дополнительных цветов или цветов, отличающихся друг от друга по светлоте. Тональный контраст — сопоставление светлого и темного. В композиционном построении контраст служит приемом, благодаря которому сильнее выделяется главное и достигаются большая выразительность и острота характеристики образов.

Контур — см. Абрис.

Копирование — процесс получения копий рисунка или чертежа; может производиться различными способами: перекалыванием, калькированием, передавливанием, перерисовкой на просвет, перерисовкой по сетке, а также с помощью пантографа и эпидиаскопа.

Корпусная живопись — живопись, выполненная плотными, густыми мазками; ее красочные слои непрозрачны и часто имеют рельефную фактуру.

Кроки — быстрая зарисовка с натуры, реже беглая фиксация композиционного замысла в виде рисунка. По общему смыслу термин «кроки» близок более широкому термину «набросок».

Лаки используют для грунта, чтобы предохранить холст от проникновения масла из красок в основу и чтобы избежать жухлости; наносят на затвердевший красочный слой перед дальнейшей работой для лучшей связи слоев и покрывают законченные произведения для предохранения картины от пыли, копоти и вредных газов атмосферы. При этом лак усиливает насыщенность красок. Чтобы картины меньше темнели, лучше покрывать скипидарными лаками, чем масляными. Лак-фиксатор закрепляет работы, выполненные углем, сангиной, пастелью, акварельными красками.

Лепка формы — см. Моделировка.

Лессировка — художественный прием в живописи, в котором используется прозрачность красок. Лессировки применяют в живописи для придания цвету новых цветовых оттенков, иногда для создания нового (производного) цвета, а также для усиления или приглушения интенсивности цвета. Лессировка имеет большое распространение в акварельной живописи. В масляной живописи лессировка широко применялась старыми мастерами.

Линейная перспектива — см. Перспектива.

Локальный цвет — 1) цвет, характерный для окраски данного предмета; постоянно изменяется под воздействием освещения, воздушной среды, окружающих цветов и т.д.; 2) в живописи — взятый в основных больших отношениях к соседним цветам, без детального выявления цветовых оттенков.

Мазок — след кисти с краской, оставляемый на основе (холсте, картоне и т.д.). Техника живописи мазками очень разнообразна и зависит от индивидуальной манеры художника, от задачи, которую он перед собой ставит, от особенностей и свойств материала, в котором он работает.

Майолика — изделия из цветной обожженной глины с крупнопористым черепком, покрытые глазурью; им свойственны массивные формы, плавная текучесть силуэта, яркий блеск, полив, контрастные сочетания цветов. На Руси известна уже в XI в., высокого расцвета достигла в XVII в. (используется в наличниках окон, порталах, фризах, изразцовых печах). Современные художники-керамисты исполь-

зуют майолику для поиска новых пластических и живописных возможностей массы, глазури, эмали.

Манера — этим понятием в основном определяют особенности творчества художника, его индивидуальные приемы работы в той или иной технике.

Масляные краски — красители, смешанные с растительным маслом: льняным (преимущественно), маковым или ореховым. Масляные краски под воздействием света и воздуха постепенно затвердевают. Основа (холст, дерево, картон) для работы на них масляными красками заранее загрунтовывается.

Материальность — передача материальных качеств предмета его тональными и цветовыми отношениями, характером светотени, бликами и рефlekсами.

Многослойная живопись — важнейшая техническая разновидность масляной живописи, требующая расчленения работы на ряд последовательных этапов (подмазки, прописки, лессировка), разделенных перерывами для полного просыхания краски. При исполнении крупной тематической композиции, а также при длительной работе вообще многослойная живопись является единственной полноценной техникой масляной живописи.

Моделировка — передача рельефа, формы изображаемых предметов и фигур в условиях того или иного освещения. В рисунке моделировка осуществляется тоном (светотенью), при этом учитывается и перспективное изменение форм. В живописи форма моделируется цветом, так как здесь тональная и цветовая стороны неразрывно связаны между собой. Степень моделировки обусловлена содержанием произведений и замыслом художника.

Модель — объект, предмет изображения, большей частью живая натура, главным образом человек.

Мозаика — один из видов монументальной живописи. Изображение составляется из множества разноцветных кусочков естественных камней, цветного стекла (смальты), керамических плиток и других твердых материалов, плотно пригнанных друг к другу и прикрепленных к основе (стене, потолку и т.д.) с помощью специальной мастики, цемента и других связующих веществ. Мозаика, составленная из мелких, преимущественно одинаковых по размеру частиц, называется византийской. В флорентийской мозаике изображение составляется из более крупных кусков, чаще всего естественных камней. Куски камня вырезаются в соответствии с частями рисунка, по которому создается произведение, и имеют разную форму и размер.

Мозаикой называется и отдельное произведение, выполненное в этой технике. Важным качеством мозаики являются не только ее декоративные возможности, но и то, что она не теряет первоначальной силы цвета в течение веков.

Мольберт — подставка, обычно деревянная, на которой художник помещает во время работы картину, рисунок и т.д.

Монохромный — одноцветный. См. Гризайль.

Монументальное искусство — произведения, рассчитанные в основном на массовое восприятие. Своим художественным решением эти произведения всегда связаны с архитектурными сооружениями или с условиями места, где это произведение размещается.

Массовость монументального искусства определяет общественно значимое содержание его произведений, которое бывает выражено в больших размерах и крупных обобщенных формах. Для композиций в монументальном искусстве характерны большая простота и ясность художественного языка, подчеркнутая выразительность контуров и силуэтов, четкость пластических членений и декоративность цветовых пятен. Помимо самостоятельного художественного значения, произведения монументального искусства играют и чисто декоративную роль.

Мотив — 1) объект натуры, выбранный художником для изображения, чаще всего пейзаж. Мотив — завязка, определяющий момент цветового и живописно-пластического решения картины или этюда; 2) в декоративно-прикладном искусстве — основной элемент орнаментальной композиции, который может многократно повторяться.

Муляж — точный слепок, снятый непосредственно с натуры или с какого-либо скульптурного произведения. Раскрашенные восковые (или из папье-маше) муляжи

фруктов, овощей и других предметов иногда используются в качестве наглядных пособий.

Наблюдательная перспектива — см. Перспектива.

Набросок — быстрый рисунок. Траптовка форм в наброске обычно отличается значительной обобщенностью, так как цель его — дать лишь общее представление о натуре. Набросок часто имеет самостоятельное значение, но могут быть и подготовительные наброски для картины.

Натура — в изобразительном искусстве объекты действительности (человек, предметы, ландшафт и т.п.), которые художник непосредственно наблюдает при их изображении. В выборе натуры и ее интерпретации проявляются мироощущение художника, его творческая задача. Непосредственно с натуры выполняются этюды, наброски, зарисовки, часто — портрет, пейзаж, натюрморт.

Натурализм — 1) направление в искусстве, стремившееся к объективно точному и беспристрастному воспроизведению наблюдаемой реальности. Объектом натурализма был человеческий характер в его обусловленности физиологической природой и средой, понимаемой как непосредственно бытовое и материальное окружение. Натурализм прокламировал недоверие ко всякого рода идеологии, что в целом вело к ограничению его художественных возможностей. Однако вторжение жизненной правды обусловило у лучших представителей натурализма и положительные моменты, внесенные ими в развитие художественной культуры. Вступив в борьбу с официальным оптимизмом, с мешанской идеологией и моралью, проявляя широкий демократизм и критические разоблачительные тенденции, натурализм способствовал прогрессу общественной мысли и художественного видения; 2) порожденные буржуазной культурой идеологические и стилевые тенденции, а также противостоящий реализму художественный метод, выражающиеся во внешне жизнеподобном воспроизведении реальности, но без ее идейного осмысления, художественного обобщения, критической оценки и отбора. Другая сторона натурализма — пристрастие к достоверно-фактографическому изображению мрачных, теневых явлений жизни, сцен жестокости и насилия, культ агрессивной, варварской силы — отразилась в искусстве фашизма и других реакционных режимов.

Натюрморт — жанр изобразительного искусства (главным образом, станковой живописи), который посвящен изображению окружающих человека вещей, размещенных, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу. Кроме неодушевленных предметов, в натюрморте могут изображаться объекты живой природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращенные в вещь (рыба на столе, цветы в вазе и т.д.).

Неоклассицизм — художественное явление последней трети XIX и XX вв., которому присуще обращение к традициям античного искусства и искусства эпохи Возрождения. Возникновение неоклассицизма обусловлено стремлением противопоставить некие «вечные» эстетические ценности тревожной и противоречивой реальности. Идейному и формальному строю течений, основанных на поисках непосредственного соответствия художественного произведения действительности, в неоклассицизме противостоят идеальность и величавость форм и образов, «очищенных» от конкретно-исторического содержания.

Нейтральный фон — см. Фон.

Нюанс — очень тонкий оттенок или очень легкий переход от света к тени и т.п. См. Оттенок.

Образ — форма отражения явлений действительности в искусстве, художественного воспроизведения действительности. В изобразительном искусстве образ является чувственно-конкретным, наглядным выражением идеи.

Объем — изображение трехмерности формы на плоскости. Осуществляется правильным конструктивным и перспективным построением предмета. Другими важными средствами передачи объема на плоскости являются градация светотени, выраженные цветом: блик, свет, полутень, тень собственная и падающая, рефлекс.

Оригинал — 1) в изобразительном искусстве — произведение, представляющее собой творческое создание художника; 2) любое произведение искусства, с которого сделана копия.

Орнамент — узор, обычно отличающийся ритмическим расположением одних

и тех же декоративных мотивов. Создается путем переработки и стилизации изображений всевозможных предметов реального мира или из сочетаний геометрических форм. Орнамент может быть выполнен в различной технике. Он всегда служит украшением предметов, интерьеров и т.д.

Основа — в живописи и рисунке — материал, поверхность, по которой пишут красками или рисуют. Основой может служить холст, деревянная доска, картон, бумага, поверхность стены, стекло, фарфор и т.д. Основа должна быть специально подготовлена, по-разному для различных видов живописи и рисунка: акварели, масла, темперы, фрески и др.

Отношения — взаимосвязь элементов изображения, существующая в натуре и используемая при создании произведений. Например, отношения цветов и оттенков (в живописи), тонов различной светлоты (тональные отношения в рисунке), отношения размеров и форм предметов (пропорции), пространственные отношения и т.д. Отношения, передаваемые в произведениях искусства, определяются методом сравнения.

Отмычка — 1) акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши; 2) прием осветления краски или удаление ее с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде, и сбор отмоченной краски промокающей бумагой.

Оттенок — 1) изменение цвета природы под воздействием окружающей среды; 2) небольшое различие в красках по светосиле, насыщенности, цветовому тону; 3) различие в каком-либо цвете при его переходе от холодного к теплomu и наоборот.

Ощущение зрительное — результат взаимодействия лучистой энергии с органом зрения и восприятие этого взаимодействия сознанием. В результате человек получает разнообразные ощущения света и цвета, богатые цветовые градации, характеризующие форму предметов и явления природы в разнообразных условиях освещения, среды и пространства.

Палитра — 1) доска, чаще всего деревянная, на которой художник раскладывает и смешивает краски; 2) характер цветовых сочетаний, типичных для данной картины, для произведений данного художника или художественной школы. Говорят: «богатая палитра», «блеклая палитра», «однообразная палитра».

Панорама — живописный холст в виде замкнутой круговой ленты. Перед живописным изображением на холсте помещаются различные реальные бутафорские предметы, которые создают иллюзию непосредственного перехода реального пространства переднего плана в живописное пространство картины. Панорама располагается в специально построенном для нее картинном зале с центральной, обычно затемненной плотной шторкой.

Панно — произведение или скульптура (барельеф) декоративного характера. Оно предназначается для определенного и постоянного места в интерьере или на фасаде здания. Панно обычно служит для украшения стен, потолка и т.д. Тесная связь с архитектурой сближает панно с монументальной живописью. Но в отличие от последней панно пишется на холсте, прикрепленном к подрамнику подобно обычной станковой картине.

Пастель — цветные карандаши без оправы, изготовленные из красочного порошка. Их получают путем смешивания красочного порошка с клеящим веществом (вишневым клеем, декстрином, желатином, казеином). Работают пастелью на бумаге, картоне или холсте. Краски наносят штрихами, как в рисунке, или втирают пальцами с растушевкой, что позволяет добиться тончайших красочных нюансов и нежнейших переходов цветов, матовой бархатистой поверхности. При работе пастелью можно легко снимать или перекрывать красочные слои, так как она свободно соскабливается с грунта. Произведения, выполненные пастелью, обычно закрепляются специальным раствором.

Пастозность — прием живописного письма, когда краска наносится густыми, рельефными мазками. Используется в масляной и темперной живописи.

Пейзаж — вид, изображение какой-либо местности; в живописи, в графике жанр и отдельное произведение, в котором основной предмет изображения — природа.

Перспектива — 1) кажущееся изменение форм и размеров предметов и их окраски на расстоянии; 2) наука, исследующая особенности и закономерности восприятия человеческого глазом форм, находящихся в пространстве, и устанавли-

вающая законы изображения этих форм на плоскости. Использование законов перспективы помогает изображать предметы такими, какими мы их видим в реальном пространстве. Перспектива линейная определяет оптические искажения форм предметов, их размеров и пропорций, вызываемые их перспективным сокращением. В художественной практике распространена так называемая перспективная наблюдательность, то есть изображение «на глаз» всевозможных форм предметов. Перспектива воздушная определяет изменение цвета, очертания и степени освещенности предметов, возникающее по мере удаления природы от глаз наблюдателя, вследствие увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и предметом.

Планы пространственные — 1) при наблюдении природы условно разделенные участки пространства, находящиеся на разном расстоянии от наблюдателя; 2) части картины, различные по степени удаленности в глубину изображаемого в ней пространства. Обычно различают несколько планов: первый, второй, третий или передний, средний, дальний. Их количество может быть различным и зависит от объекта, который изображают, и от творческого замысла.

Пластика — 1) искусство лепки форм в скульптуре, рисунке и живописи; 2) в широком смысле — выразительность живописных приемов, артистичность, свобода и легкость в работе кистью в живописи; 3) выразительность формы в скульптуре и в графических и живописных изображениях.

Пластичность — в произведениях разных видов искусства: особая красота, целостность, тонкость и выразительность моделировки и цветового решения форм, богатство цветовых тональных переходов, а также гармоническая взаимосвязь и выразительность масс, форм, их линий и силуэтов в композиции.

Пленэр — работа на открытом воздухе в естественных условиях, а не в стенах мастерской. Термин пленэр обычно употребляется в применении к пейзажу, а также для обозначения произведений любого рода живописи, отличающихся многообразием и сложностью цветовых и тональных отношений и хорошо передающих световоздушную среду.

Подмалевок — одна из первоначальных стадий работы над картиной, главным образом в масляной многослойной живописи. Но предварительные подмалевки могут делаться и при работе в других видах живописной техники. Подмалевок — первая прокладка красочного слоя, в которой художник находит обобщенное цветовое решение картины или дает моделировку форм предметов светотонно. При этом в зависимости от поставленной задачи подмалевок может быть цветным или монохромным, однотонным, а также написанным тонким красочным слоем (впротирку) или сравнительно пастозным.

Подрамник — назначение — держать холст, на котором художник пишет картину, натянутое состояние холста обеспечивается нежестким скреплением деревянных планок подрамника. При глухом креплении углов подрамника трудно исправить провисание холста от сырости. На рейках подрамника делают скосы, направленные внутрь подрамника.

Полутень — один из элементов светотени. Полутень как в натуре, так и в произведениях искусства — это градация светотени на поверхности предмета, промежуточная между светом и глубокой тенью.

Полутон — тон переходный между двумя соседними малоконтрастными тонами в освещенной части предмета. В произведениях искусства — средство выразительности художественного образа. Использование полутона способствует большей тонкости моделировки форм, большей мягкости переходов тона в тон.

Портрет — жанр изобразительного искусства, а также произведение, посвященное изображению определенного человека или нескольких людей (парный, групповой портрет и т.д.).

Прописки — в технике масляной живописи основной этап — исполнение крупного полотна, который следует за подмалевком, предшествуя лессировке. Количество прописок зависит от хода работы художника; каждая из них завершается полным просыханием краски. В широком и неточном смысле слова прописками называют иногда и подмалевок, а также любую переработку уже законченного полотна или его детали.

Пропорция — мера частей, соотношение размеров частей друг к другу и к целому.

В изобразительном искусстве пропорции многообразны. Художник имеет дело с различными видами пропорций. Они определяют не только построение форм фигур и предметов, но и композиционное построение произведений. К нему относятся нахождение соответствующего формата плоскости листа, отношение размеров изображений к фону, отношение масс, группировок, форм друг к другу и т.д.

Пространственные искусства — см. Изобразительные искусства.

Профиль — вид всякого живого существа или предмета при боковом положении.

Разбавители — для акварельных и гуашевых красок единственный разбавитель — вода. Для разбавления масляных красок применяются составы скипидарного происхождения или продукта переработки нефти в смеси со спиртом или льняным маслом.

Ракурс — перспективное сокращение живых и предметных форм, значительно изменяющее их внешний вид. Ракурс обусловлен точкой зрения на натуру (вид сверху, снизу, на близком расстоянии и т.п.), а также самим положением натуры в пространстве.

Рама — обрамление для картины, созданной художником. Она завершает композицию, придает ей единство, направляет внимание зрителя на само произведение. Рама является существенной частью живописной композиции, окрашивается в светлые и темные цвета разных оттенков. Имеются рамы с богатыми пластическими мотивами, орнаментом условного растительного или геометрического содержания.

Реализм — в искусстве правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе развития искусства реализм приобретает конкретно-исторические формы и творческие методы (например, просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм). Методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства.

Рельеф — скульптурное изображение на плоскости. Неразрывная связь с плоскостью, являющейся физической основой и фоном изображения, составляет специфическую особенность рельефа как вида скульптуры. По отношению изображения к плоскости фона различают углубленный и выпуклый рельеф. Разновидностью углубленного рельефа является так называемый контррельеф, использовавшийся при изготовлении инталий, строго негативный по отношению к выпуклому рельефу. Выпуклый рельеф подразделяется на низкий (барельеф) и высокий (горельеф).

Рельефное изображение — энергичная лепка объемной формы тоном или цветом.

Рефлекс — 1) в живописи оттенок цвета более сильно освещенного предмета на поверхности, соседней с ним. Цветовые рефлексы возникают в результате отражения лучей света от окружающих предметов; 2) в рисунке — отражение света от поверхности одного предмета в затененной части другого.

Рисунок — какое-либо изображение, выполняемое от руки с помощью графических средств — контурной линии, штриха, пятна. Различными сочетаниями этих средств в рисунке достигаются пластические моделировки, тональные и светотеневые эффекты. Рисунок, как правило, выполняется одним цветом либо с более или менее органичным использованием разных цветов.

Ритм — одна из особенностей композиционного построения произведений. Простейший вид ритма представляет собой равномерное чередование или повторение каких-либо частей (предметов, форм, элементов узора, цветов и т.д.); чаще всего проявляется в монументальном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. В произведениях живописи, графики и скульптуры проявление ритма бывает более сложным. Здесь он часто способствует созданию определенного настроения в картине, благодаря ему достигается большая целостность и согласованность частей композиции и усиливается ее воздействие на зрителя. Ритм нередко проявляется в вариантах жестов, движения и композиционных группировок фигур, в повторах и вариантах световых и цветовых пятен, а также в чередовании при размещении в пространстве более крупных частей изображения, являющихся значительными элементами композиции.

Свет — в изобразительном искусстве элемент светотени. Как в натуре, так и в

произведениях искусства термин служит для обозначения наиболее освещенных частей поверхности.

Светлота — сравнительная степень отличия от темного: чем дальше от темного, тем большую светлоту имеет цвет.

Светосила — термин, имеющий отношение к светотени. В живописи степень насыщенности цвета светом, сравнительная степень светлоты цвета по отношению к другим соседним цветовым тонам. В графике — степень светлоты одного тона по отношению к другому, находящемуся рядом с ним.

Светотень — градации светлого и темного, соотношение света и тени на форме. Светотень является одним из средств композиционного построения и выражения замысла произведения. Благодаря светотени воспринимаются зрительно и передаются в произведении пластические особенности натуры. В натуре характер светотени зависит от особенностей формы и материала предмета. В произведениях искусства светотень подчиняется общему тональному решению. Градации светотени: свет, тень, полутень, рефлекс, блик.

Связующее вещество — вяжущее вещество (клей, масло, гашеная известь, желток куриного яйца), с помощью которого частицы пигмента соединяются между собой и закрепляются на поверхности грунта, образуя красочный слой. Виды живописи — фреска, масляная живопись, темпера — различаются именно составом связующего вещества, хотя пигмент, как правило, один и тот же.

Сеанс — промежуток времени, необходимый для какого-нибудь дела (например, позирования). Художник может написать этюд за один сеанс приемом «алла прима», но завершение работы может потребовать двух, трех и более сеансов.

Силуэт — теневой профиль, очертание, абрис предмета, одноцветное плоскостное изображение предмета или человека (темное на светлом фоне, светлое на темном), нарисованное или вырезанное из бумаги или другого материала.

Силуэт — это общие очертания фигуры или предмета в натуре. В произведениях искусства — такой вид фигур или предметов, при котором их форма воспринимается без деталей и резко выраженной объемности или выглядит совсем плоской. Так, силуэтность приобретает фигура, поставленная против света. Силуэтом называются также все профильные темные изображения в графике.

Символ — образ, иносказательно выражающий какое-либо широкое понятие или отвлеченную идею.

Симметрия — такое строение предмета или композиции произведения, при котором однородные части располагаются на одинаковом расстоянии от центральной оси любого объекта, занимающего центральное положение по отношению к ним. Подобная композиция чаще всего встречается в декоративно-прикладном искусстве. Нарушение симметричного строения у объектов, которым свойственно наличие симметрии, называется асимметрией.

Содержание и форм в искусстве — неразрывно связанные и взаимообусловленные категории, одна из которых указывает на то, что выражено в произведении (содержании), а вторая на то, как и какими средствами это достигнуто (форма). Ведущая, определяющая роль принадлежит содержанию.

Сравнение — метод определения пропорций, тональных и цветовых отношений и др. Свойства и качества познаются нашим сознанием путем сравнения. Понять характер формы предмета, определить его тон и цвет можно в сравнении его с другими предметами. Только методом сравнения при целостном восприятии натуры можно определить цветовые отношения между предметами, передать их на холсте или бумаге. Чтобы изобразить натуру правдиво, художник должен создать на этюде пропорциональные натуре различия предметов по размерам, тону и цвету.

Станковое искусство — название происходит от станка, на котором создаются произведения (станок у скульптора, мольберт у живописца). Произведения станкового искусства всегда имеют самостоятельное значение. Их идейно-художественные особенности не зависят от окружения, в котором они находятся. В отличие от произведений монументального и декоративно-прикладного искусства, они не предназначены для определенного места в помещении, в пространстве или для декоративных целей. В связи с этим при их создании используются несколько иные художественные средства. Например, дается более тонкая и обстоятельная передача

цветовых и тональных отношений, более сложная и подробнее разработанная психологическая характеристика персонажей.

Статичность — в противоположность динамичности (см.) — состояние покоя, неподвижность. Статичность может соответствовать замыслу образного решения произведения. Но иногда статичность вызвана неумением художника передать движение.

Стиль — 1) общность идейно-художественных особенностей произведений разных видов искусства определенной эпохи; 2) национальная особенность искусства; 3) отдельные специфически художественные признаки произведений искусства или памятников материальной культуры; 4) творчество одного художника или группы художников, которое отличается яркими индивидуальными чертами.

Сфумато — определенный художественный прием, характерный мягкостью исполнения, неуловимостью предметных очертаний, связанный с живописью эпохи Возрождения, начиная с творчества Леонардо да Винчи.

Сюжет — любой объект живой природы или предметного мира, взятый для изображения, в том числе и единичный предмет. В сюжетной картине — конкретное событие или явление, изображенное в произведении. В изобразительном искусстве сюжетными в первую очередь являются произведения бытового, батального и исторического жанров.

Творческий процесс — процесс создания художественного произведения, начиная от зарождения образного замысла до его воплощения, процесс претворения наблюдений действительности в художественный образ. В работе каждого художника есть много индивидуального. Однако есть и некоторые общие закономерности. Обычно работа начинается с композиционных поисков изобразительного решения и подбора материала. После этого подготовительного периода художник начинает работу над произведением. Иногда на заключительном этапе вносятся значительные изменения и поправки в поисках более удачного воплощения творческого замысла.

Тема — круг явлений, выбранных художником для изображения и раскрытия идеи его произведения.

Темперные краски — водно-клеевые краски, приготовленные из сухих порошков, смешанных с яичным желтком, разведенным клеевой водой. В настоящее время изготавливаются также полужидкие краски, заключенные в тюбики и приготовленные на желтке, цельном яйце или эмульсии из растительного масла с яйцом и клеем. Темперными красками можно писать густо, как масляными, и жидко, как акварельными, разбавляя их водой. Сохнут они медленнее гуаши. Недостатком является разница в оттенках сырой и высохшей краски. Картины, написанные темперными красками, имеют матовую поверхность, поэтому их иногда покрывают специальным лаком, устраняющим эту матовость.

Тень — элемент светотени, наиболее слабо освещенные участки в натуре и в изображении. Различают тени собственные и падающие. Собственными называют тени, принадлежащие самому предмету. Размещение этих теней на его поверхности обусловлено формой данного предмета и направлением источника света. Падающие — это тени, отбрасываемые телом на окружающие предметы.

Теплый цвет — см. Цвет.

Техника — в искусстве совокупность специальных навыков и приемов, посредством которых выполняется художественное произведение. Умение пользоваться художественными возможностями материала и инструментами, которые используются для передачи вещественности предметов, объемной формы. Технические средства искусства не остаются нейтральными по отношению к содержанию, а подчинены идейно-художественному замыслу произведения.

Техника живописи — см. масляная живопись, акварель, гуашь, темпера, клеевая живопись, пастель, энкаустика, фреска, мозаика.

Техническая эстетика — область художественного творчества, связанная с конструированием и выпуском промышленной продукции. В этом творческом процессе художники-конструкторы (дизайнеры) соавторствуют с инженерами-конструкторами и технологами.

Тон — степень светлоты, присущая цвету предмета в натуре и в произведении искусства. Тон зависит от интенсивности цвета и его светлоты. Тон в рисунке является

одним из ведущих художественных средств, так как рисунок обычно одноцветен (монохром). При помощи отношений различных тонов передается объемность формы, положение в пространстве и освещение предметов. Тонотом также передается то различие предметов по светлоте, которое обусловлено в натуре разнообразием их цвета и материала. Под понятием тонов живописи подразумевается светосила цвета, а также насыщенность цвета. В живописи цветовые и светотеневые отношения неразрывно связаны. При этом не следует смешивать понятие тон с понятиями оттенка и цветовой тон, определяющими другие качества цвета.

Тональность — определенное соотношение цветов или тонов, характерное для данного произведения, одна из его художественных особенностей. В графике тональность определяется степенью контраста темных и светлых тонов. В живописи понятие тонов имеет то же значение, что и цветовая гамма, так как определяет особенности цветового строя произведения наряду с цветовыми нюансами.

Тональный и цветовой масштаб изображения — передача пропорциональных натуре тоновых и цветовых отношений между предметами. Может осуществляться в разных диапазонах светлоты и насыщенности красок палитры. Это зависит от общего состояния силы освещенности натуры и от удаления ее от рисующего.

Тоновое изображение — изображение с различными тоновыми переходами от света к тени, то есть с участками, имеющими разную силу тона. Типичным примером тонового изображения является масляный или акварельный рисунок одним цветом (грязиль), а также рисунок карандашом, выполненный приемом тушевки.

Тоновые отношения — градация светлоты на объемной форме и передача пропорциональных натуре тоновых отношений между окраской предметов. Обеспечивает правдивую объемную моделировку формы, материальность, пространственную глубину и состояние освещенности изображаемых предметов.

Торс — туловище человека.

Фактура — 1) характерные особенности материала, поверхности предметов в натуре и их изображение в произведениях искусства; 2) особенности обработки материала, в котором выполнено произведение, а также характерные качества этого материала. Фактура произведения во многом зависит от свойств используемого художником материала, от особенностей натуры, которую он изображает, а также от поставленной задачи и манеры исполнения. Фактура является одним из художественных средств, способствующих эмоциональному воздействию произведения.

Фас — вид спереди.

Фиксаж — закрепление рисунка специальными составами для придания ему лучшей сохранности.

Фон — в натуре и в произведении искусства — любая среда, находящаяся за объектом, расположенным ближе; задний план изображения. В произведениях изобразительного искусства фон может быть нейтральным, лишенным изображений, или включать изображения (изобразительным).

Форма — 1) внешний вид, очертание; 2) в изобразительном искусстве — объемно-пластические особенности предмета; 3) во всех видах искусства — художественные средства, служащие для создания образа, для раскрытия содержания произведения. В творческом процессе находят форму, наиболее соответствующую замыслу. В любом из видов искусства форма в значительной степени определяет художественные достоинства произведения. В изобразительном искусстве художественная форма — это композиционная построенность, единство средств и приемов, реализованных в художественном материале и воплощающих идейно-художественный замысел.

Формат — форма плоскости, на которой выполняется изображение (прямоугольная, овальная, круглая — рондо и т.д.). Она обусловлена ее общими очертаниями и отношением высоты к ширине. Выбор формы зависит от содержания и от настроения, выраженного в произведении. Формат картины всегда должен соответствовать композиции изображения. Он имеет существенное значение для образного строя произведения.

Фрагмент — часть произведения существующего или сохранившийся остаток погибшего.

Фреска — один из основных видов монументальной живописи. Связующим веществом в красках здесь служит водный раствор извести или вода. В соединении с веществом штукатурки на стене (потолке) они образуют прочный красочный слой. Техника фрески очень сложна, так как не допускает исправлений в процессе работы. Лишь впоследствии они вносятся темперой. При работе над фреской художник должен учитывать и некоторое высветление красок при высыхании. Фреска пишется по частям, каждая из которых выполняется за один сеанс. Отдельные ее части исполняются по картону, в которых рисунок, композиция и размер полностью соответствуют будущему произведению. Различают следующие виды фрески: 1) живопись по сырой штукатурке с подправкой темперой; 2) живопись по сырой штукатурке без поправок; 3) живопись по сухой штукатурке; 4) казеиново-известковая живопись. Последняя является наиболее прочной и позволяет больше цветов разнообразить манеру исполнения. Ценное качество этой техники состоит в том, что она менее других чувствительна к изменениям атмосферы.

Холодный цвет — см. Цвет.

Художественные средства — все изобразительные элементы и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения. К ним относятся: композиция, перспектива, пропорции, светотень, цвет, штрих, фактура и т.д.

Хроматические средства — цвета, обладающие особым качеством (цветовым тоном), отличающим их один от другого. Хроматические цвета — цвета солнечного спектра, создающиеся при преломлении солнечного луча. Условно цвета спектра располагаются по «цветовому кругу». Эта шкала цветов содержит большое количество переходов от холодных к теплым цветам. Ахроматические цвета — белый, серый, черный. Они лишены цветового тона и различаются только по светосиле (светлоте).

Цвет — одно из основных художественных средств в живописи. Изображение предметного мира, разнообразных свойств и особенностей натуры в живописи передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков. К основным качествам цвета относятся: цветовая тон — особенность цвета отличаться от других цветов спектра (красный, синий, желтый и др.); светосила (светлые и более темные цвета); насыщенность (интенсивность цвета). Насыщенность цвета в красках может изменяться в результате разбавления ее в акварели — водой, в темперной, гуашевой и масляной живописи — белилами. Цвет в живописи находится во взаимодействии с другими цветами, в основе которого лежат отношения теплых и холодных цветов и их оттенков. Представление о холодном цвете в натуре и в живописи связывается с впечатлением от льда, снега, а о теплом цвете — с огнем, солнечным светом и т.д. Большое значение в живописи имеют и отношения дополнительных цветов и оттенков. Находящиеся рядом дополнительные цвета усиливают друг друга. Эти же цвета являются и контрастными. В произведениях живописи цвет образует целостную систему (колорит), а цветовая композиция — колористическое решение. Цвет усиливает эмоциональность изображения, обуславливает вместе с рисунком изобразительные, выразительные и декоративные возможности живописи. Цвет является существенной частью не только изобразительного, но и декоративно-прикладного искусства, его художественной структурой, воздействуя на восприятие зрителя, так как способен вызвать различные ассоциации.

Цветовые отношения — различия цветов натуры по цветовому тону (оттенку), светлоте и насыщенности. В натуре цвет всегда воспринимается в отношениях с окружающими его цветами, с которыми он находится в строгом взаимодействии и зависимости. Поэтому цветовые отношения этюда должны передаваться пропорционально цветовым отношениям натуры. В этом заключается закон колористического переложения красок видимой натуры на диапазон красок палитры, обуславливается он психофизиологией нашего зрительного восприятия и мышления.

Целостность — необходимое важнейшее качество произведения искусства, способствующее его большей художественной и образной выразительности. Целостность изображения заключается в соответствии разных его частей друг другу, в подчинении частного общему, второстепенного главному, частей (деталей) — целому, а также в единстве приемов исполнения.

Целостность изображения — результат работы с натуры методом отношений

(сравнений) при цельном видении натуры, в результате чего художник избавляется от таких недостатков рисунка или этюда, как дробность и пестроты.

Цельность восприятия — умение художника видеть предметы натурной постановки одновременно, все сразу. Только в результате цельного зрительного восприятия можно правильно определить пропорции предметов, тоновые и цветовые отношения и добиться целостности изображения натурной постановки. В цельности восприятия заключается профессиональное умение видеть и «постановка глаза» художника.

Штрих — одно из изобразительных средств в рисунке. Каждый штрих представляет собой линию, проведенную одним движением руки. Приемы работы штрихом разнообразны. Используются штрихи разной силы, длины и частоты, положенные в различных направлениях. При этом в зависимости от характера работы штрихи могут выглядеть как отдельные линии или сливаться в сплошное пятно.

Экспрессия — повышенная выразительность произведения искусства. Экспрессия достигается всей совокупностью художественных средств и зависит также от манеры исполнения, характера работы художника в том или ином материале. В более узком понимании — проявление темперамента художника в его творческом почерке, в фактуре, рисунке, цветовом решении произведения.

Эмаль — материал, применяемый в декоративно-прикладном искусстве, легкоплавкий (большая часть цветной) состав, которым покрывают сверху, главным образом, металлические изделия. Эмали бывают прозрачные, полупрозрачные и глухие. По способу изготовления существуют следующие эмали: 1) выемчатая, в которой вещество эмали заполняет углубления на поверхности предмета; 2) перегородчатая, где эмаль заполняет промежутки между перегородками; 3) расписная эмалью красками по поверхности, покрытой слоем эмали; 4) просвечивающая, где слой эмали различной толщины и разного цвета наслаиваются один на другой, благодаря чему достигается разнообразие цветовых оттенков.

Энкаустика — восковая живопись, выполняемая горячим способом — расплавленными красками.

Эскиз — подготовленный набросок к произведению, отражающий поиски наилучшего воплощения творческого замысла. Эскиз может быть выполнен в различной технике. В процессе работы над картиной, скульптурой и т.д. художник обычно создает несколько эскизов. Наиболее удачные, с его точки зрения, он использует в дальнейшем, развивая и дополняя ранее найденное решение.

Эскизность — быстрота исполнения и значительная обобщенность деталей изображения. Она может быть продиктована художественным замыслом, но может проявляться и как недостаток произведения. В этом случае под эскизностью понимают недостаточную четкость в передаче содержания, в выражении идейно-художественного замысла картины, небрежность исполнения.

Эстетика — наука о прекрасном в жизни и в искусстве. Эстетика изучает основы и закономерности художественного творчества, отношение искусства к общественной жизни. В широком значении эстетическое — прекрасное, красивое.

Этюд — работа, выполненная с натуры. Нередко этюд имеет самостоятельное значение. Иногда он является упражнением, в котором художник совершенствует свои профессиональные навыки и овладевает более глубоким и правильным изображением натуры. Этюды могут служить вспомогательным и подготовительным материалом при создании произведений. С помощью этюда художник конкретизирует замысел произведения, первоначально более обобщенно переданный, прорабатывает детали и т.д.

Краткие сведения о художниках, работами которых иллюстрировано пособие

Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825), русский и украинский художник. Портретист. Автор интимных портретов «Лизанька и Дашенька», в которых разрабатывал тип изображения человека с его простыми чувствами в непринужденной обстановке домашнего интерьера или в естественном окружении природы. Таковы портреты, созданные в противовес официальному сословному портрету: «М.И. Лопухиной» 1797, ГТГ; «В.И. Арсеньевой» 1795, ГРМ; «Е.А. Нарышкиной» 1799, ГТГ. Кисти Боровиковского принадлежат и парадные портреты: «А.Б. Куракина» 1801—1802, ГТГ и «Павла I» 1780, ГРМ.

Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960), русский художник.пейзажист, портретист, автор натюрмортов, картин на историко-революционные и жанровые темы, архитектор, историк искусств. Воспевал обобщенные образы русской природы в жизнерадостной, мажорной по цвету манере. Произведения: «Ясный осенний день» 1923, ГТГ; «Сентябрьский снег» 1903; «Февральская лазурь»; «Мартовский снег» — оба 1904 г. Автор серии портретов деятелей русской культуры (портрет С.А. Чапыгина, 1935, М. усадьба Абрамцево). Создатель замечательных натюрмортов: «Неприбранный стол», 1907; «Хризантемы» и другие.

Дейнека Александр Александрович (1899—1969), русский художник, живописец, график, монументалист, скульптор, педагог, мозаичист. Автор произведений: «Оборона Петрограда» 1928, Центральный музей Вооруженных сил; «Будущие летчики» 1938, «Окраина Москвы, ноябрь 1941 г.» 1941; «Оборона Севастополя» 1942, ГТГ, мозаичные панно на станциях Московского метрополитена, в здании МГУ и др.

Дюрер Альбрехт (1471—1528), немецкий художник, живописец и гравер. Крупнейший представитель немецкого Возрождения. Автор трактатов и учебных трудов: «Руководство к измерению» 1525; «Четыре книги о пропорциях человека» 1528 и др. Автор гравюры на дереве на тему Апокалипсиса 1498, цикла «Жизнь Марии» 1500, резцовые гравюры на меди «Адам и Ева» 1504, «Рыцарь, смерть и дьявол» 1513, «Св. Иероним» 1514, «Меланхолия» 1514, «Автопортрет» 1500, Старая Пинакотекка, Мюнхен; «Праздник цветов» 1506, национальная галерея, Прага; «Четыре апостола» 1526, Старая Пинакотекка, Мюнхен.

Корин Павел Дмитриевич (1892—1967), русский живописец, мозаичист, монументалист, портретист. Автор таких полотен, как «Русь уходящая», «Схимница» 1930, «Отец и сын» 1931, «Иегуменья» 1935, триптих «Александр Невский» 1942—43, все в ГТГ. Известны портреты М.С. Сарьяна, Р.Н. Симонова 1956, Кукрыниксов 1958, Р. Гуттузо 1963 — все в ГТГ. Автор мозаичных плафонов станций Московского метрополитена.

Лаптев Алексей Михайлович (1905—1965), русский художник-график, иллюстрировавший «Мертвые души», «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, ряд книг для детей. Автор обращенных к учащейся молодежи книг: «Как рисовать лошадь», «Рисунок пером» (издание Академии Художеств СССР М., 1962), в которых рассматриваются художественно-технические вопросы рисунка пером, роль ком-

позиции, линии, штриха и точек в передаче живой, реалистической формы, в том числе и анималистического жанра.

Левитан Исаак Ильич (1860—1900), русский живописец, пейзажист. Автор глубоко лиричных мотивов, передающих тончайшее состояние природы и атмосферы. Таковы его полотна: «Осенний день. Сокольники» 1879; «Мостик. Саввинская слобода» 1884; «Вечер. Золотой плес», «После дождя. Плес» — оба 1889, «Вечерний звон», «У омута» — оба 1892, «Владимирка» 1892, «Березовая роща», «Март» 1885—1895; «Свежий ветер. Волга» 1891—95, «Золотая осень» 1895, «Над вечным покоем» 1894, «Сумерки. Стога» 1899, незаконченная картина «Озеро. Русь» 1900 (все в ГТГ) — монументальные эпические символы родной страны.

Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт эпохи Высокого Возрождения. В искусстве Микеланджело отразились полные героического пафоса идеалы эпохи — монументальность, пластическая мощь, внутренняя напряженность и драматизм образов, преклонение перед красотой человека. Всемирно известны скульптурные произведения: «Вакх» 1496—97, Национальный музей, Флоренция; скульптурная группа «Оплакивание Христа» 1496—97; собор Св. Петра, Рим; «Давид» 1501—04, Флоренция; «Пьета» 1498—1501, собор Св. Петра, Рим; статуи для гробницы папы Юлия II: «Рабы» — две статуи 1513, Лувр, Париж; «Моисей» 1515—16, церковь Сан-Пьетро ин Винколи, Рим; «Утро», «Вечер», «День», «Ночь» для гробницы Медичи церкви Сан-Лоренцо, Флоренция; «Скорчившийся мальчик» 1530—34, ГЭ; «Пьета Роданини» 1555—64, музей старинного искусства, Милан; живописные произведения: «Святое семейство» 1504—05, галерея Уффици, Флоренция; фрески плафона на темы Ветхого Завета 1508—12 и фреска «Страшный суд» 1536—41 в Сикстинской капелле, Ватикан, Рим. Микеланджело — автор архитектурных проектов мавзолея папы Юлия II 1505 и собора Св. Петра в Риме.

Мухина Вера Игнатьевна (1889—1953), русский скульптор. Творчество Мухиной отмечено монументальностью и лаконизмом форм, поиском романтически приподнятых, пронизанных бурным движением отдельных скульптур и скульптурных групп: «Пламя революции» 1922—23, «Крестьянка» 1927, обе в ГТГ; знаменитая скульптурная группа «Рабочий и колхозница», выполненные из нержавеющей стали для Советского павильона в Париже 1935—37. (В настоящее время установлена на проспекте Мира в районе станции метро ВДНХ). Известны портреты воинов Великой Отечественной войны: «Б.А. Юсупов», «И.Л. Хижняк» 1941—45; портреты деятелей науки и искусства — «Академик Крылов А.Н.», дерево, 1945, ГТГ; памятник А.М. Горькому (совместно с Н.П. Зеленской), бронза, гранит, 1951 (установлен на площади Белорусского вокзала). Участвовала в оформлении театральных спектаклей, создавала проекты сценических костюмов, рисунки для тканей, изделий из фарфора и стекла.

Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), русский живописец. В композиции жанровых картин искал духовно-религиозный и эстетический идеал, обращался к воплощению просветленной и чистой душевной красоты людей, пренебрегших мирской суетой. Таковы полотна: «Пустынник» 1888—90, «Видение отроку Варфоломею» 1889—90, оба в ГТГ; «Под благовест» 1885, «Великий постриг» 1897—98 — оба в ГРМ; «На Руси» 1916, ГТГ. Создал галерею портретов деятелей науки и искусства: «П.Д. и А.Д. Корины» 1930, «А.Н. Северцов» 1934, «С.С. Юдин» 1935, «И.П. Павлов» 1935, «Скульптор В.И. Мухина» 1940, «Скульптор И.Д. Шадр» 1940 — все в ГТГ. Тонкий мастер лирического пейзажа — «Осень в деревне» 1942, ГТГ.

Пластов Аркадий Александрович (1893—1972), русский живописец, портретист, мастер жанровых картин, проникнутых поэтичным восприятием русской природы, жизни деревни, духовной красоты, созидательного труда своих земляков; книжный график. Известны полотна: «Фашист пролетел» 1942, ГТГ; «Сенокос», «Жатва» 1945,

ГТГ; цикл картин «Люди колхозной деревни» 1951—65, «Ужин трактористов» 1951, «Витя подпасок» 1951, «Весна» 1954, «Мама» 1964 — все в ГТГ.

Рублев Андрей (род. около 1360—70, умер 1427 или 1430), древнерусский живописец. Один из создателей московской школы иконописи. Утверждал возвышенное понимание духовной красоты и нравственной силы человека. Эти идеалы воплощены в иконах Звенигородского чина: «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» 1410 — все в ГТГ; около 1441 или 1427 г. Рублев создает свой шедевр — икону «Троица», выразившую высший для своего времени нравственный идеал гармонии духа с миром и жизнью. В 1405 г. Андрей Рублев совместно с Феофаном Греком и Прохором из Городца расписал Благовещенский собор Московского Кремля. В 1408 г. совместно с Даниилом Черным — Успенский собор во Владимире. В 1425—27 гг. с ним же расписал Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре. Творчество Андрея Рублева является одной из вершин русской и мировой культуры.

Сарьян Мартiros Сергеевич (1880—1972), армянский живописец. Художнику свойственны в портретах, пейзажах, натюрмортах яркий локальный цвет, обостренный линейный ритм композиции. С 1917 г. главной темой творчества Сарьяна стали жизнь и природа родной Армении. «Армения» 1923, Картинная галерея Армении, Ереван; портреты: «Р.Н. Симонов» 1939, «И. Орбели» 1943 и др. Создает праздничные по колориту натюрморты: «Осенний натюрморт» 1961, «Ереванские цветы», цикл пейзажей из 7 картин «Моя Родина» 1952—58. Работал также в области книжной графики и театрально-декорационного искусства, Картинная галерея Армении.

Серов Валентин Александрович (1855—1911), русский живописец, выдающийся рисовальщик. Лучшие произведения портретной живописи принадлежат к вершинам русского реалистического искусства: «Девочка с персиками» 1887, «Девушка, освещенная солнцем» 1888, оба в ГТГ; изблюбленные модели Серова — артисты, художники, писатели: портреты А.Мазина 1890, К.А. Коровина 1894, И.И. Левитана 1893, Н.С. Лескова 1894, Н.А. Римского-Корсакова 1898, Ф.И. Шаляпина 1905, М.Н. Ермоловой 1905, Д.В. Стасова — все в ГТГ; Иды Рубинштейн 1910, О.К. Орловой — в ГРМ и другие. Известен как тонкий пейзажист — «Октябрь. Домотканово» 1896. ГТГ и другие. Иллюстратор басен И.А. Крылова.

Шарден Жан-Батист Симеон (1699—1779), французский живописец. Произведения отмечены чертами психологической заостренности, ясности и простотой реалистического стиля: «Разносчица» 1739, Лувр; «Молитва перед обедом» 1744, ГЭ и другие. Шарден блестящий мастер натюрморта. Его композиции отличаются скромным набором предметов, материальностью и мягкостью живописной фактуры: «Медный бак» 1733, «Трубки и кувшины» 1760, «Атрибуты искусства» 1763, все в Лувре. Живописи Шардена присущи единство серебристо-серого тона, богатство рефлексов и оттенков, гармонизирующие переходы света и тени.

Рекомендуемая литература

Рисунок

- Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению. М., 1985.
Барышиников А. Перспектива. М., 1956.
Барц А. наброски и зарисовки. М., 1970.
Барц А. Рисунок в средней художественной школе. М., 1963.
Ватагин В. Изображение животных. М., 1957.
Дейнека А. Учитесь рисовать. М., 1961.
Рабинович М. Пластическая анатомия человека, четверногих животных и птиц и ее применение в рисунке. М., 1971.
Рабинович М. Изображение человека на основах пластической анатомии. М., 1965.
Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. М., 1971.
Ростовцев Н.Н. Очерки истории методов преподавания рисунка. М., 1981.
Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок. М., 1976.
Сергеев А. Учебный натюрморт. М., 1955.
Соловьев А., Смирнов Г., Алексеева Е. Учебный рисунок. М., 1953.
Тихонов С.В., Демьянов В.Г., Подрезков В.Б. Рисунок. М., 1983.
Школа изобразительного искусства. Сборник. Вып. 1—10. М., 1960—1963.

Живопись

- Алексеев С.О. О цвете и красках. М., 1978.
Бажова М.Д. Пленэр. М., 1955.
Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства. М., 1963.
Беда Г. Живопись. М., 1986.
Вибер Ж. Живопись и ее средства. М., 1961.
Виннер А.В. Как пользоваться акварелью и гуашью. М., 1951.
Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.
Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1965.
Зернова Е.С. Будущему художнику об искусстве живописи: заметки преподавателя. М., 1976.
Иванов А.А. Рисунок и акварель. Альбом. Л., 1976.
Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. М., 1959.
Кальнинг А.К. Акварельная живопись. Краткое руководство. М., 1968.
Леонардо да Винчи. Избранные произведения. О живописи. М., 1959.
Лепикаш В.А. Живопись акварелью. М., 1961.
Михайлов А.М. Искусство акварели. М., 1995.
Смирнов Г.Б. Живопись. М., 1975.
Столяров И.М. Акварель. М., 1980.
Шегаль Г.М. Колорит в живописи. М., 1957.
Юный художник. ИПО «Молодая гвардия».

Юному художнику. Книга для чтения по истории искусства. М., 1963.

Юон К.Ф. Об искусстве. М., 1959.

Энциклопедический словарь юного художника. М., 1983.

Композиция

Барышников А., Лямин И. Основы композиции. М., 1978.

Градова К.В., Гутина Е.А. Театральный костюм. Вып. I. Женский костюм. М., 1976.

Градова К.В. Театральный костюм. Вып. II. М., 1984.

Климова Н.Г. Народный орнамент в композиции художественных изделий. М., 1993.

Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1985.

Шорохов Е.В. Основы композиции. М., 1979.

Рекомендуемые учебные кинофильмы

Композиция живописи (3 части, цветной). Центрнаучфильм. 1979.

Искусство акварели (3 части, цветной). Леннаучфильм. 1986.

Основы композиции в декоративно-прикладном искусстве (4 части, цветной, на широкой и узкой пленке). Центрнаучфильм. 1979.

Ансамбль (4 части, цветной, на широкой и узкой пленке). Центрнаучфильм. 1979.

Содержание

Введение	3
----------	---

Часть первая

Рисунок

Глава I. Начальные сведения о рисунке	7
1. Оборудование кабинета рисунка и живописи	9
2. Материалы и принадлежности для рисования, правила пользования ими	10
3. Организация рабочего места. Постановка корпуса и рук при рисовании. Выбор точки наблюдения	17
4. Основные сведения о рисунке с натуры. Закономерности восприятия и построения формы	19
5. Композиция в учебном рисунке	19
6. Общее понятие о строении формы и ее конструкции	22
7. Общие сведения о перспективе	24
8. Оптические иллюзии	30
9. Понятие о пропорциях	32
10. Средства выявления формы. Светотень и ее закономерности	35
11. Рисование прямых и кривых линий. Построение простых плоских геометрических орнаментов	41
12. Понятие о статике и динамике геометрических форм	46
Глава II. Рисование с натуры	48
13. Рисунок каркасных геометрических тел и фигур	48
14. Рисунки гипсовых моделей с натуры	50
15. Рисунок архитектурной детали	53
16. Рисунок простых по форме предметов быта	54
17. Рисунок простого натюрморта из предметов быта	57
18. Рисунок повторяющегося геометрического орнамента	58
19. Рисунок гипсового слепка детали растения	61
20. Рисунок римской розетки	63
21. Рисунок сложного натюрморта. Гипсовый орнамент с тканью	65
22. Рисунок растений и цветов	68
23. Рисунок букета цветов	70
24. Рисунок овощей и фруктов	73
25. Рисунок натюрморта из овощей, фруктов и предметов быта	75

Глава III. Анималистический жанр	76
26. Рисунок птиц	77
27. Рисунок животных	80
Глава IV. Краткие сведения об анатомическом строении человека	84
28. Анатомия туловища	86
29. Анатомия нижней конечности	89
30. Анатомия верхней конечности	94
31. Анатомия головы	98
Глава V. Изображение головы человека	105
32. Рисунок черепа человека	105
33. Рисунок гипсовых слепков частей лица	108
34. Общие сведения о пропорциях головы	111
35. Рисунок головы с гипсового образца	112
36. Рисунок головы с живой натуры	116
Глава VI. Изображение фигуры человека	121
37. Основы движения фигуры человека	122
38. Пропорции фигуры человека	125
39. Рисунок анатомической фигуры человека (гипс)	127
40. Зарисовки стопы и кисти руки	131
41. Наброски и зарисовки фигуры человека	134
42. Рисунок фигуры человека в одежде	140
43. Контрольная работа «Рисунок натюрморта из предметов искусства или художественных промыслов»	145
Часть вторая	
Живопись	
Глава VII. Краткие сведения из истории живописи	150
44. Виды и жанры живописи	150
45. Цвет в декоративно-прикладном искусстве	158
Глава VIII. Теоретические основы живописной грамоты	161
46. Роль рисунка в живописи	161
47. Цвет поверхности предмета	162
48. Символика цвета	166
49. Ахроматические и хроматические цвета	167
50. Спектральные цвета	168
51. Цветовой круг	169
52. Изменение цветов от освещения	170
53. Смещение цветов	170
54. Смещение красок	171
55. Контрасты	172
Глава IX. Материалы, используемые при обучении живописи. Основные сведения о технике их применения	175
Глава X. Технические упражнения	184
56. Отработка приема заливки плоскости с помощью трех основных цветов	185

57. Основные и промежуточные цвета цветового круга	186
58. Лессировки	188
59. Растяжка цвета от более насыщенного к слабонасыщенному. Плавный переход от одного цвета к другому	189
60. Градации тона	190
61. Фрагмент несложного орнамента в цвете	191
Глава XI. Этюды с натуры	193
62. Эюд осенних листьев деревьев различных пород	193
63. Несложный натюрморт	196
64. Зарисовка птиц	199
65. Натюрморт с чучелом птицы	203
66. Зарисовка овощей, фруктов, цветов	206
67. Зарисовка животных	209
68. Зарисовка веток, плодов или цветов	212
69. Этюды на пленэре — пейзаж	216
70. Натюрморт с цветами	219
71. Крупномасштабный натюрморт	222
72. Этюды натюрморта при различном освещении	227
73. Зарисовка декоративных тканей или национальных костюмов	231
Глава XII. Изображение головы человека	233
74. Эюд головы человека (гризайль)	233
75. Эюд головы натурщика (в цвете)	234
76. Эюд мужской головы с плечевым поясом	236
Глава XIII. Изображение фигуры человека	238
77. Наброски фигуры человека	238
78. Эюд одетой фигуры на фоне драпировок	240
Заключение	243
Список пояснительных рисунков, таблиц и иллюстраций	245
Краткий словарь специальных терминов	248
Краткие сведения о художниках, работами которых иллюстрировано пособие	264
Рекомендуемая литература	267