

С. Е. БЕЛЯЕВА, Е. А. РОЗАНОВ

# СПЕЦРИСУНОК И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА

**Учебник**

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

УДК 769.5(075.32)  
ББК 85.15я723  
Б447

**Авторы:**

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

**Рецензент**

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

**Беляева С. Е.**

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

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

Для студентов средних профессиональных учебных заведений.

УДК 769.5(075.32)  
ББК 85.15я723

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

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

ISBN 5-7695-2483-9

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

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

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

Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальности. Костюм — это результат коллективного творчества художника, модельера-конструктора, технолога, экономиста, социолога, закройщика, портного. Каждая профессия решает свои задачи и предполагает определенный уровень профессиональной подготовки.

Обучение спецрисунку решает задачи общепрофессиональной подготовки студентов. Овладение изобразительной грамотой и основами художественной графики необходимо специалистам-швейникам в их практической деятельности.

Эскизы моделей одежды, выполняемые модельером-конструктором, дол-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В учебнике в качестве иллюстраций были использованы учебные работы студентов Инженерной школы одежды (колледжа) г. Санкт-Петербурга, за что авторы выражают им особую благодарность.

# Глава I

## ОСНОВЫ РИСУНКА

---

### § 1. Начальные сведения о рисунке

**Рисунок** — изобразительное начертание на какой-либо поверхности, сделанное от руки сухим или жидким красящим веществом (либо процарапанное твердым инструментом на более мягкой основе) и др. с помощью таких выразительных средств, как линия, штрих, пятно. Различными сочетаниями этих средств в рисунке достигаются пластическая моделировка, тональные и светотеневые эффекты.

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

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

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

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

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

## Средства художественной выразительности в рисунке

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

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

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

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

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

Если контур линейного рисунка залить изнутри ровным цветом, получится силуэт — **пятно**. Силуэт (от франц. silhouette; по имени французского министра XVIII в. Э. де Силуэта, на которого была нарисована карикатура в виде теневого профиля) — плоское цветное пятно на более темном

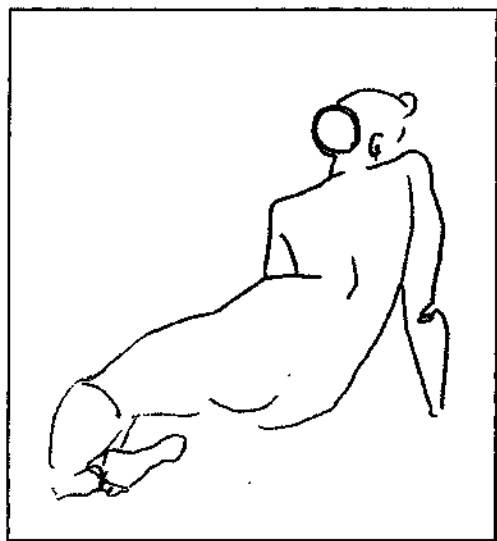


Рис. 1.1. В. Янскилевский. Набросок. Карандаш



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



Рис. 1.3. *А. Броувер*. Композиционный набросок



Рис. 1.4. *Микеланджело*. Мужской обнаженный торс

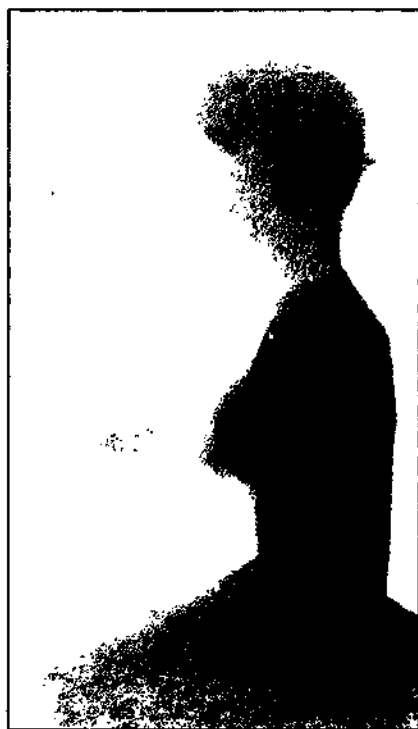


Рис. 1.5. *Ж. Сэра*. Сидящая женщина с зонтиком. Карандаш



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

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

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

ся градации тона, т.е. постепенные переходы от темного к светлому, как, например, на рисунке Н.Куприянова из серии «Вечера в Селище» (рис. 1.9).

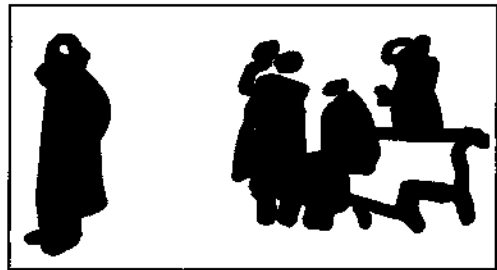


Рис. 1.7. *В. Стекольников. На бульваре.* Набросок



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



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

#### **Графические материалы, принадлежности и требования к ним**

Для выполнения рисунков используются многие инструменты и материалы. Для начинающего наиболее пригоден обычный простой карандаш с графитным стержнем. Карандаши (от турк. «кара» — черный и «таш» — камень) бывают твердыми, мягкими, глянцевыми, матовыми, а также различны силой и цветом.

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

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

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

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



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

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

самого светлого до почти черного, что достигается штриховкой.

Большими выразительными возможностями отличается *уголь*. Он изготавливается обжигом веточек или обструганных палочек различных пород дерева.

Степень мягкости угля обуславливается обжигом и породой дерева.

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

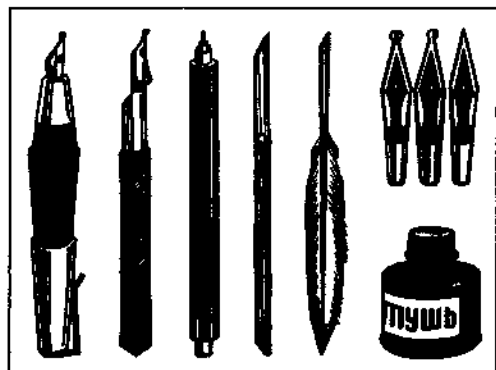


Рис. 1.11. Принадлежности для рисования тушью

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

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

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



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

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

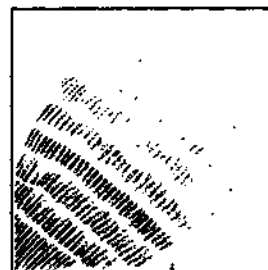
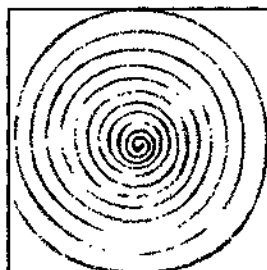
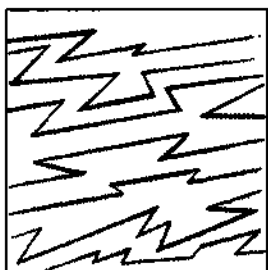
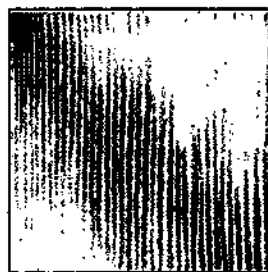
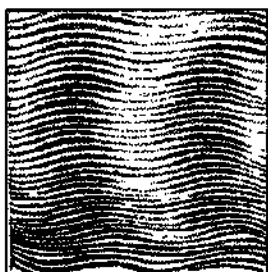


Рис. 1.13. Упражнения на передачу различного характера линий

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

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

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

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Какую роль играет рисунок в различных видах изобразительного искусства и деятельности человека?

2. Расскажите о выразительных средствах в рисунке.

3. Перечислите художественные материалы для рисунка и назовите их особенности.

4. Выполните упражнения на передачу различного характера линий с помощью графитного карандаша (пример на рис. 1.13).

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

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

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

Начинающий рисовать сначала еще мало видит в изображаемом объекте, механически срисовывает его контуры, детали и пятна. Он стремится скопировать натуру как можно подробнее. Такое рисование ведется без размышления, без анализа. При правильной организации работы над рисунком формируются умения видеть натуру целиком, не концентрируясь на второстепенных деталях, вести работу от общего к частному, последовательно, анализируя и сравнивая целое и его части.

Таким образом, учебный рисунок — это единый процесс, состоящий из логически связанных между собой этапов, цель которого — познание и изучение натуры, развитие наблюдательности, цельного видения, зрительной памяти и приобретение практических навыков.

Зрительное внимание художника особенно обострено. Если что-то привлекло его внимание, он пристально вглядывается, стараясь осмыслить и оценить увиденное.

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

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

Умение критически наблюдать у художника подкреплено способностью целно видеть.

*Цельное видение* — это специфическое аналитико-синтетическое видение, это способность зрительно воспринимать предмет или явление, выделяя при этом главное, существенное из малозначащего, отличать типическое от характерного, определяя при этом внутреннюю связь между отдельными частями.

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

✓Рисуя впервые, например, голову человека, студенты видят лишь внешний облик лица и его детали (нос, глаза, губы), но еще не понимают анатомической структуры головы и гармонической связи ее частей. Таким образом, студенты следят не за формой и построением объема головы, а за ее мелкими деталями (ресницами, морщинками, завитками волос и т.д.). Они останавливаются на первых своих ощущениях (эмоциональных) и закрепляют их в своем сознании. Такое представление не дает полного, глубокого знания, которое можно получить в результате переработки чувственных данных мышлением. Цельное видение натуры формируется в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений.

Очень важно, чтобы итог наблюдения, отраженный в той или иной форме, был сохранен в сознании. В этом отношении художнику на помощь приходит *зрительная память*.

Зрительная память — это способность человека запоминать объекты натуры, главным образом на основании зрительных восприятий и полученных при этом представлений.

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

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

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

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

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

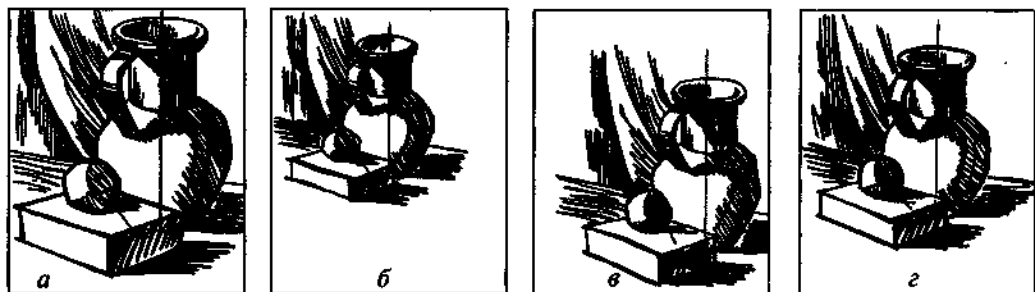


Рис. 1.14. Варианты композиционного размещения натюрморта на листе

нально увеличивая размер изображения.

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

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

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

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

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

5) не обязательно добиваться совпадения геометрического и композиционного центров.

В качестве примера рассмотрим варианты композиционного размещения

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

### Контрольные вопросы

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

## § 3. Общие понятия о строении формы и ее конструкции

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

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

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

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

Типичная ошибка начинающих рисовальщиков состоит в том, что они стремятся изобразить только видимые поверхности формы, не думая о конструкции предмета в целом, поэтому рисунки получаются плоские, часто искажающие его форму.

Принцип конструктивного анализа модели, взаимосвязи образующих ее плоскостей необходим для овладения изобразительным мастерством. Это обязательно не только для рисования с

натуры, но и особенно при рисовании по представлению.

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

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

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

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

Приступая к рисованию, необходимо внимательно рассмотреть изобра-

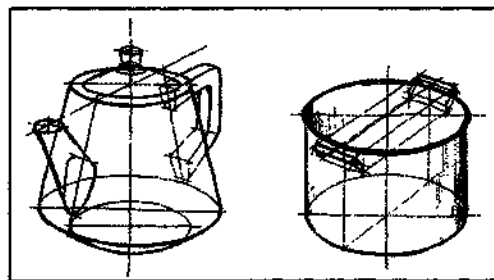


Рис. 1.15. Примеры использования метода сквозной прорисовки

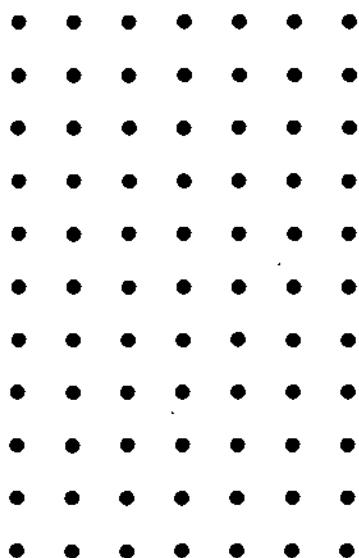


Рис. 1.16. Равноудаленные точки

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

ки, в которых наметить оси и характерные линии сечений.

**Оптические иллюзии.** Для правильного изображения формы объектов необходимо познакомиться с некоторыми особенностями ее восприятия. Художники встречаются с целым рядом явлений, которые называют оптическими иллюзиями. Изучение и учет их помогут избежать зрительных искажений предметов. Психологи обратили внимание на то, что наше сознание стремится сгруппировать вещи в простые единицы. Точки, расположенные на равном расстоянии друг от друга и представляющие не связанные между собой объекты, в нашем сознании организуются в ряды и колонки (рис. 1.16). На рис. 1.17, а представле-

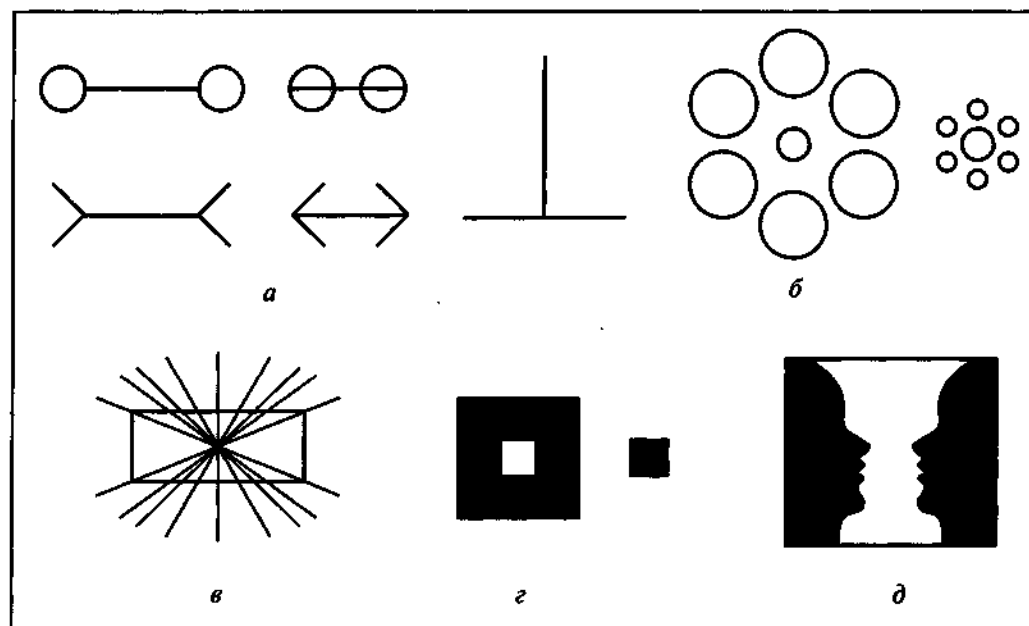


Рис. 1.17. Оптические иллюзии

крупных. Восприятие геометрической характеристики может быть искаженным, если стороны прямоугольника пересечь множеством лучей, исходящих из центра (рис. 1.17, а). Эти лучи как бы превращают параллельные прямые линии сторон прямоугольника в изогнутые. Белый квадрат на черном фоне кажется больше черного на белом, хотя они одинаковые (рис. 1.17, б). Оптические иллюзии — это результат деятельности нашего собственного разума. Например, так называемые двусмысленные рисунки, которые наглядно демонстрируют, как восприятие одного и того же объекта дает попеременный образ и читается то как фигура, то как фон: мы видим то два темных профиля на белом фоне, то белую вазу на темном (рис. 1.17, в).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

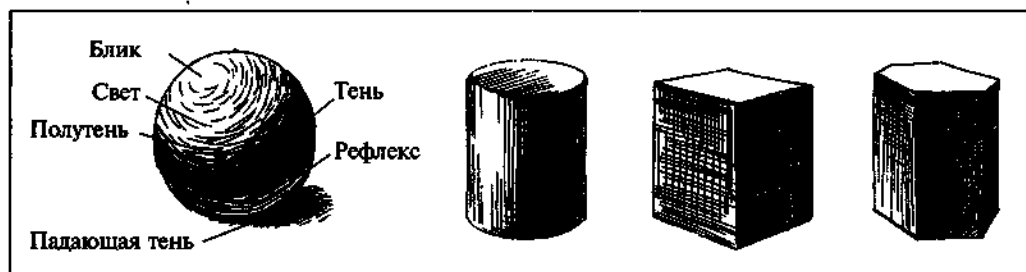


Рис. 1.18. Распределение светотени на поверхностях геометрических тел

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

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

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

На гладких блестящих поверхностях  
отражается источник света и образу-  
ется самое яркое место — *блик*. Отра-  
жение света от поверхности одного  
предмета в затененной части другого  
называется *рефлексом*. Рефлексы, как  
правило, темнее полутонов. Тень, ко-  
торую отбрасывает предмет называет-  
ся *падающей тенью*. Падающая тень  
темнее собственной, а ее configura-  
ция определяется объемом формы са-  
мого предмета.

У многогранников наиболее освещенной будет та грань, на которую  
лучи света падают под большим углом,  
а по мере уменьшения угла между лу-  
чами света и гранью степень ее освещенности уменьшается. Каждая грань  
многогранника зрительно воспринимает-  
ся неодинаково освещенной во всех  
ее точках. Светлая поверхность на грани-  
це с темной будет казаться светлее,  
а темная — темнее.

На цилиндрических, конических и  
сферических поверхностях переход от

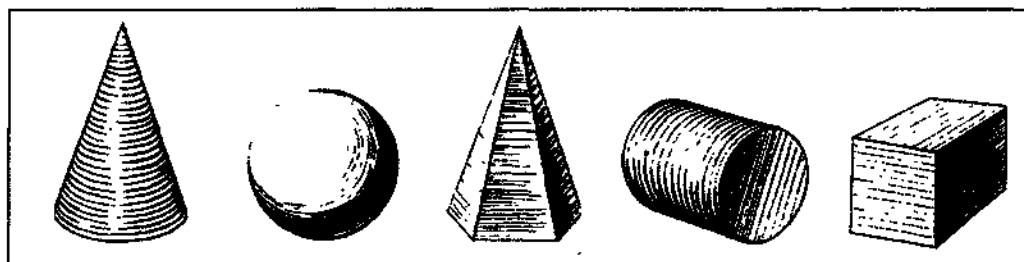


Рис. 1.19. Направления штрихов при выявлении объемов форм

света к тени будет происходить постепенно, без резкого перепада светотеневых отношений. Для таких поверхностей характерен плавный, насыщенный полутонами переход от самого светлого к самому темному пятну.

Все светлоты — от самой светлой до самой темной — составляют *тональный масштаб*. В природе, особенно при ярком солнечном освещении, тональный масштаб велик.

В рисунке тональный масштаб очень мал (яркость меняется не в миллионы, как на солнце, а лишь в десятки раз), а возможности бумаги и карандаша очень ограничены. Добиться полного совпадения тона на рисунке и в натуре невозможно, поэтому при рисовании с натуры мы мысленно сокращаем природную градацию тонов, выбираем и переносим на рисунок самые основные тоновые отношения. Самые светлые места в натуре на рисунке художник передает, оставляя не покрытую тоном белую бумагу. Самую темную поверхность натуры — темным цветом графита. Однако при нанесении самого темного тона не следует слишком чернить рисунок. Начинать тональную проработку формы лучше с темных поверхностей, сначала легкими

штрихами, а затем тон постепенно усиливать.

Важное значение при выявлении объема предмета тоном имеет направление штриха. Штрихи желательно класть по форме, то увеличивая, то уменьшая их частоту, создавая впечатление более темного или более светлого тона (рис. 1.19).

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

### Контрольные вопросы и задания

1. Что такое форма предмета?
2. Что называется конструкцией предмета и какую роль в рисовании с натуры она играет?
3. Для чего применяют метод сквозной прорисовки?
4. Как знание законов зрительного восприятия и возникновения оптических иллюзий может пригодиться в вашей будущей профессии?
5. Назовите основные тональные градации.
6. В чем состоят особенности распределения светотени на граненых и круглых поверхностях?

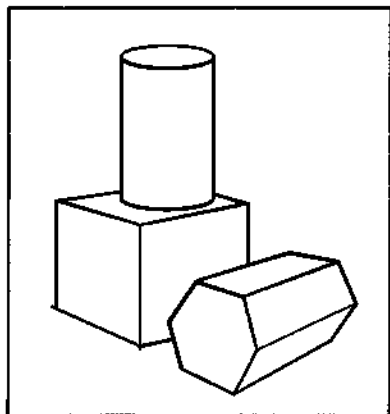


Рис. 1.20. Линейное изображение группы геометрических тел

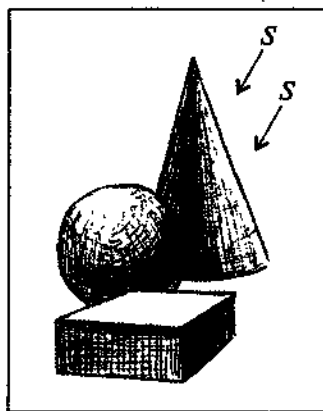


Рис. 1.21. Светотеневое изображение группы геометрических тел

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

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

## § 4. Пропорции

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

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

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

оратор Цицерон, который перевел на латинский язык платоновский термин «аналогия», означающий буквально «соотношение».

Чувство пропорции является одним из основных в процессе рисования, а умение применять его во многом определяет успешность дела.

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

Установив пропорциональные соотношения между предметами, необходимо перейти к выявлению соразмерностей частей формы отдельно взятого предмета. Таким образом, устанавливая соотношения между предметами и между частями формы отдельно-

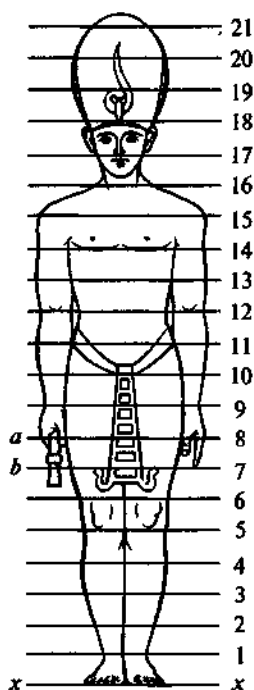
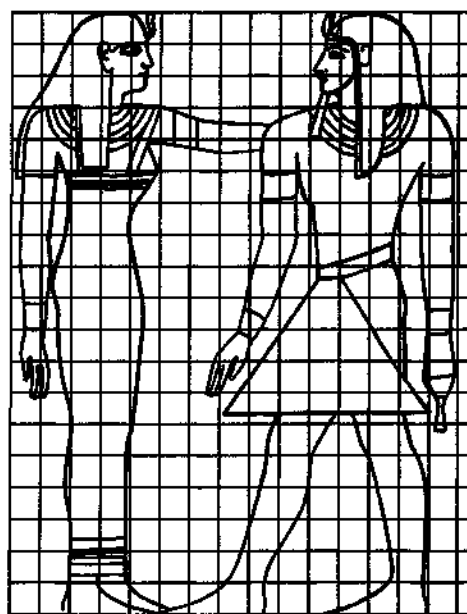


Рис. 1.22. Пропорции фигуры человека, разработанные в Древнем Египте

го предмета, мы выявляем их пропорциональные характеристики. Отсюда можно сделать вывод, что в основе создания пропорций лежит *метод сравнения*.

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

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

В Древнем Египте для изображения человеческого тела был разработан специальный канон, согласно которому части человеческого тела измерялись с математической точностью. В основу деления фигуры египтяне положили 21 часть (рис. 1.22), причем на саму фигуру приходилось 19 равных частей и 2 части — на головной убор (корона фараона).

Согласно египетскому канону единицей измерения служила длина среднего пальца руки, вытянутой вдоль бедра.

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

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

Были установлены правила для изображения стоящего человека, идущего, сидящего, коленопреклоненного и т.д.

Были также разработаны правила для изображения цветка лотоса, священных животных и птиц.

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

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

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

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



Рис. 1.23. Поликлет. Дорифор

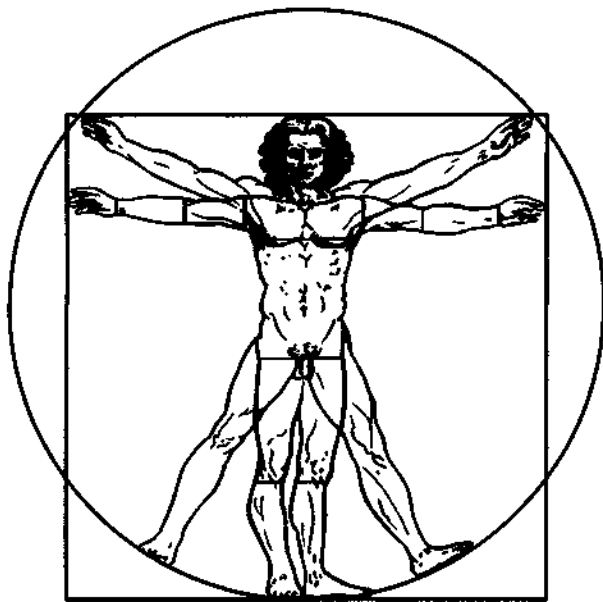


Рис. 1.24. Леонардо да Винчи. Пропорции фигуры человека

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

Художники Древней Греции изобрели систему пропорций, олицетворяющую равновесие знаний, чувств и силы. Эта система пропорций впоследствии получила название *золотое сечение*. Сущность «золотого сечения» состоит в том, что сумма двух величин в любом изображаемом предмете относится к большей величине так же, как большая величина относится к меньшей. Приблизительно, в целых числах, «золотое сечение» выражается как такие отношения, как 5 : 3; 8 : 5; 13 : 8; 21 : 13 и т.д.

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

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

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

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

Проблема идеальных пропорций волновала художников и в последующие эпохи.

В 40-х годах XX в. французский зодчий Ш. Э. Ле Корбюзье разработал мо-

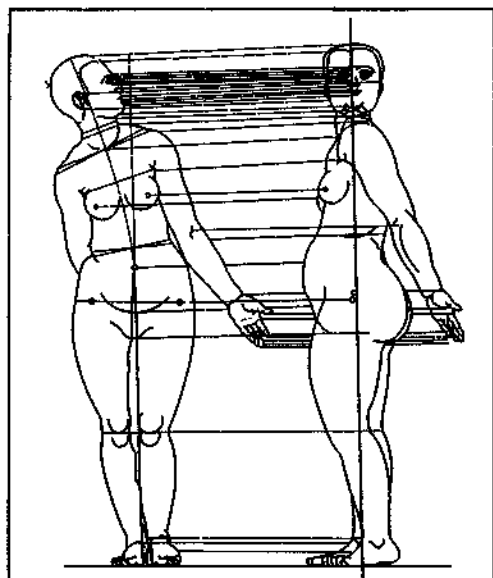


Рис. 1.25. А.Дюрер. Пропорции женской фигуры

*дулор* — систему деления человеческой фигуры в соответствии с принципом «золотого сечения». На этой основе была создана школа моделей для архитектурного проектирования и дизайна. В данной системе человеческая фигура делится на отрезки от ступни до талии, от талии до затылка, от за-

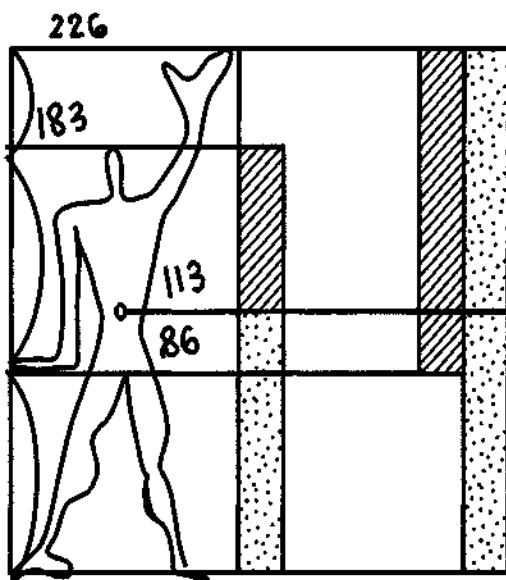


Рис. 1.26. Ле Корбюзье. Модулор

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

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

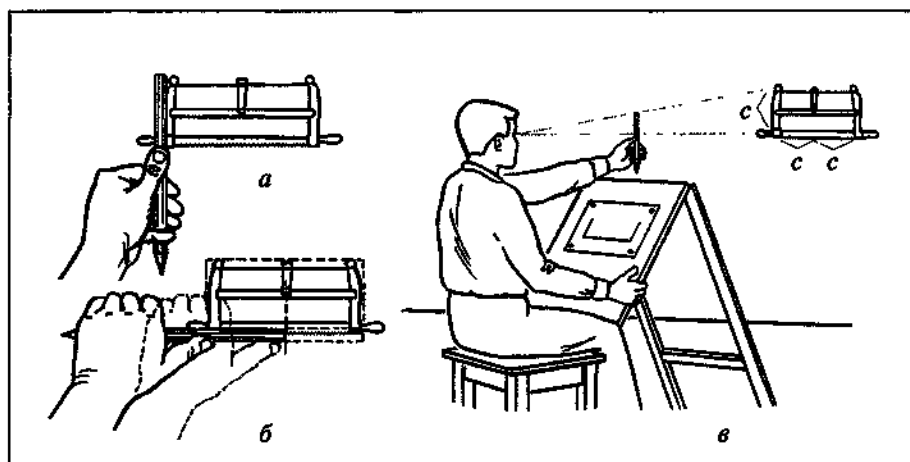


Рис. 1.27. Метод визирования

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

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

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

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

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое пропорции и какую роль они играют при создании произведений искусства?

2. Какие каноны для рисования человека существовали в Древнем Египте?

3. Как развивалась система пропорционирования в последующие эпохи?

4. Расскажите о методе визирования.

5. Какую роль может играть пропорционирование при проектировании одежды?

## **§ 5. Понятие о перспективе**

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

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

Объяснение этому находится в свойствах нашего зрения. Видимые нами предметы обязательно каким-либо образом освещены, иначе мы бы их не видели.

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

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

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

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

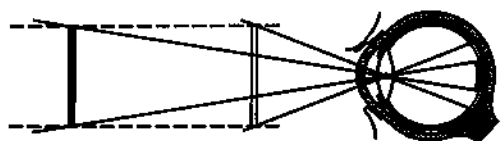


Рис. 1.28. Схема зрительного восприятия предметов равной величины на разном расстоянии

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

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

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

На протяжении последующих столетий многие ученые, художники, архитекторы вели теоретические исследования в области перспективы. В России методы перспективных изображений изучали и обосновывали А. П. Сапожников, А. Г. Венецианов, П. П. Чистяков, Н. Н. Ге, К. Ф. Юон, К. С. Петров-Водкин.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ке, которая расположена прямо против наших глаз и называется *главной*. На рис. 1.29 показана модель, демонстрирующая построение перспективного изображения.

**Перспектива линий.** Линии, которые в натуре расположены параллельно картине, называются *фронтальными*. На рисунке они имеют такие же направления, как в натуре, независимо от того, как далеко они находятся. Все фронтальные линии, в каком бы положении они ни находились, точек схода не имеют.

Линии, которые направлены в глубину картины, могут быть перпендикулярны картинной плоскости или идти к ней под различными углами. Предмет нам кажется уменьшающимся по мере удаления от глаза, а параллельные линии, направленные вглубь, кажутся сближающимися в точке схода.

**Перспектива квадрата и круга.** Квадрат в перспективе будет представлять собой либо трапецию, если две его

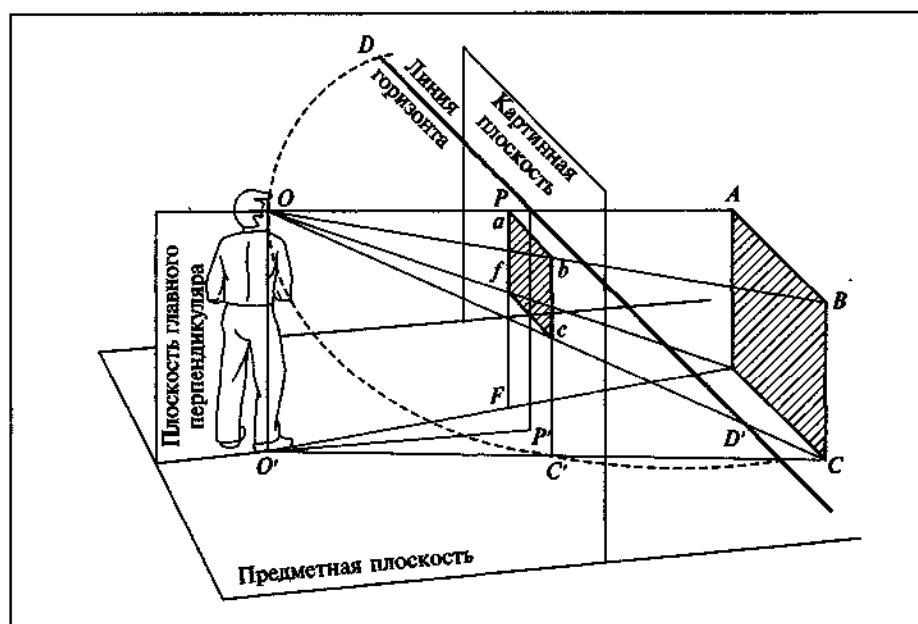


Рис. 1.29. Плоскости и линии, используемые при построении перспективных изображений

стороны параллельны картинной плоскости, либо неправильный четырехугольник, если плоскость квадрата расположена под случайным углом. В первом случае две стороны квадрата будут параллельны линии горизонта, а стороны, идущие вглубь, сойдутся в центральной точке схода  $P$  (рис. 1.30,  $a$ ). Во втором случае стороны квадрата будут направлены в точки схода  $F_1$  и  $F_2$ , расположенные справа и слева от центральной (рис. 1.30,  $b$ ).

Круг в перспективе имеет вид эллипса (рис. 1.31). Чем ближе к линии горизонта, тем уже становится эллипс, а при совпадении с линией горизонта он превращается в прямую линию. При построении перспективы окружности следует обратить внимание на то, что передняя половина окружности будет больше, а задняя меньше.

**Перспектива куба.** Осознать принципы изменения формы в перспективе лучше всего на примере такого простого геометрического тела, как куб.

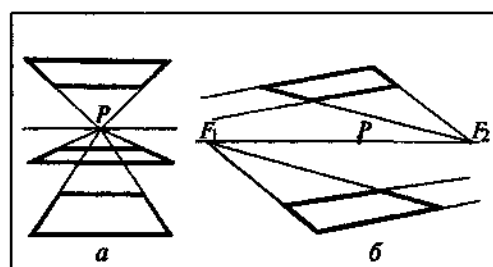


Рис. 1.30. Перспективы квадрата

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

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

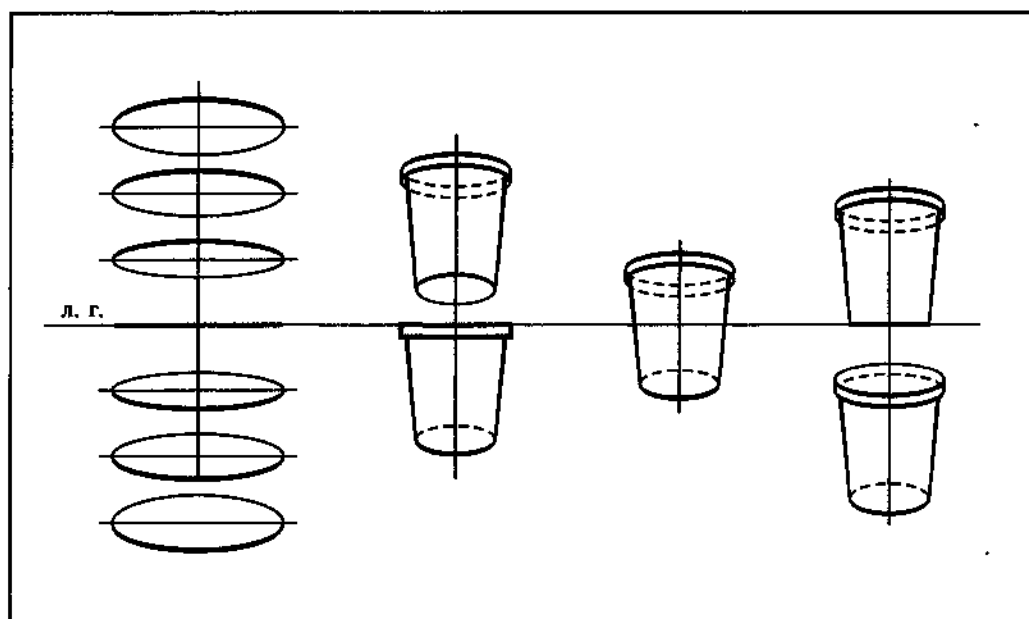


Рис. 1.31. Перспективы круга

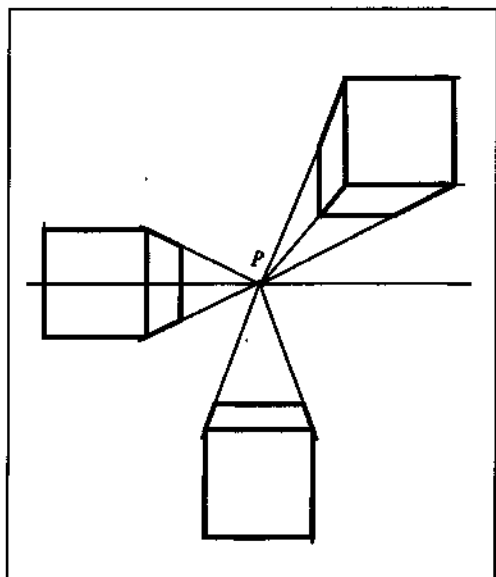


Рис. 1.32. Перспектива куба во фронтальном положении

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

Во всех этих положениях куба грани, уходящие в глубину, перпендикулярны картинной плоскости и сходятся в центральной точке схода  $P$ .

При построении перспективы куба в угловом положении на линии горизонта будет две точки схода:  $F_1$  и  $F_2$ , расположенные справа и слева от центральной (рис. 1.33). Причем одна или даже обе точки схода могут оказаться за пределами картины.

Знание законов линейной перспективы поможет рисующему осознать внутреннее строение формы, чтобы живо и убедительно ее изображать. Однако использование перспективных построений не должно превращать рисунки в сухие схемы. Знание законов перспективы помогает при рисовании с натуры, по памяти и по представлению.

#### Контрольные вопросы и задания

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

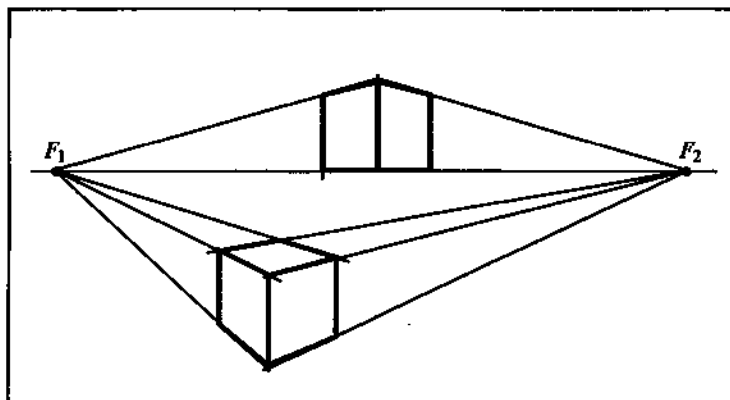


Рис. 1.33. Перспектива куба в угловом положении

5. В чем особенности изображения куба во фронтальной и угловой перспективах?

6. Постройте параллелепипед в угловой перспективе (в положении ниже линии горизонта).

## § 6. Рисование геометрических тел

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

Обучение изображению сложных форм начинается с рисования простых геометрических тел. Гипсовые геометрические тела обладают ясной конструкцией, и на их примере легче усваивать законы перспективного построения.

Поверхности многогранников ограничены плоскостями, имеющими форму многоугольников (квадрат, треугольник, четырехугольник и т. д.). Для того чтобы проследить, как изменится форма этих плоскостей в перспективе, необходимо начать с выполнения перспективных рисунков плоских фигур.

Положим на постановочный стол картонный прямоугольник так, чтобы ни одна из его сторон не была параллельна картинной плоскости. На-

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

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

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

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

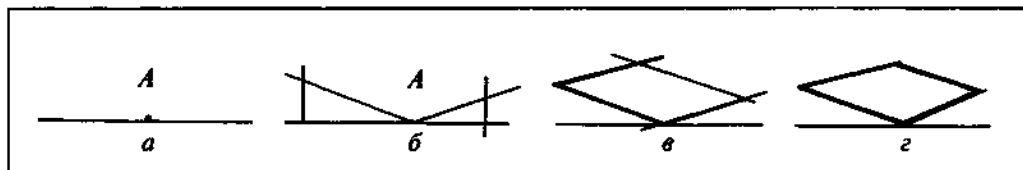


Рис. 1.34. Этапы рисования прямоугольника с натуры

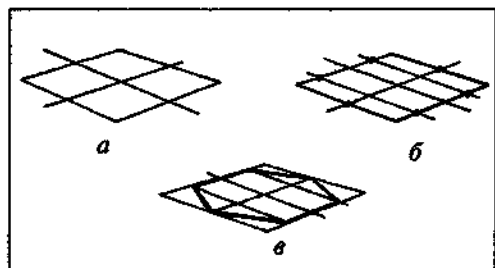


Рис. 1.35. Этапы рисования шестиугольника с натуры

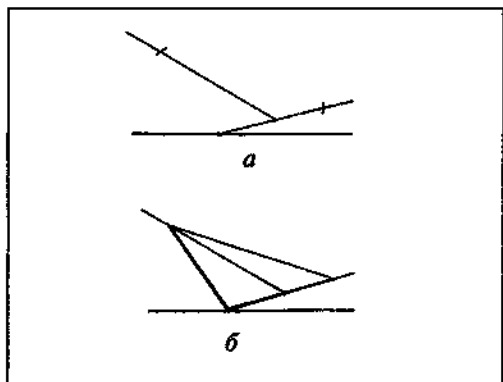


Рис. 1.36. Этапы рисования треугольника с натуры

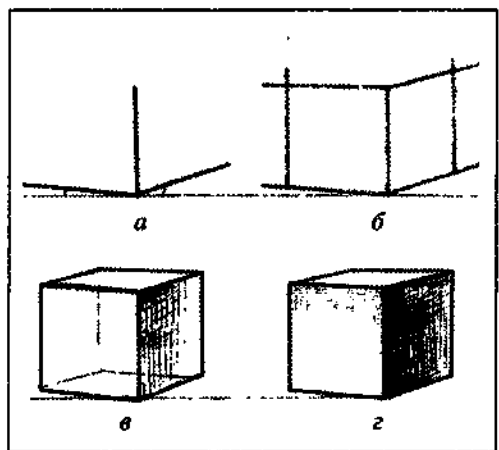


Рис. 1.37. Последовательность рисования куба

ниях, можно приступать к перспективному рисованию геометрических тел.

**Рисование куба.** Поставим куб ниже линии горизонта и в угловом положении относительно картинной плоскости. Причем одна боковая грань будет нам видна больше, а другая — меньше.

Рассмотрим куб и определим его размеры и основные пропорции. Чтобы построить перспективу составляющих куб плоскостей, надо начинать рисовать с ближайшего плана, т.е. с ближайшего вертикального ребра. Высота ребра будет являться масштабом для нахождения всех других размеров.

От верхнего и нижнего концов вертикального ребра проводим направления верхних и нижних ребер боковых граней, предварительно определив углы наклона этих ребер в натуре (рис. 1.37, а). Учитывая, что куб расположен ниже линии горизонта, угол наклона нижних горизонтальных ребер будет больше, чем верхних, причем у большей видимой вертикальной грани угол наклона уходящих вглубь ребер будет меньше, а у меньшей грани — больше.

Затем намечаем видимую величину вертикальных граней. Для этого проводим два крайних вертикальных ребра в соответствии с пропорциональными отношениями размеров граней (рис. 1.37, б). Следующим этапом будет построение верхнего и нижнего оснований куба, причем ширина верхнего основания будет уже, а нижнего — шире (рис. 1.37, в). Линии видимого и невидимого контура отличаются по толщине. Ближайший план следует акцентировать нажимом на карандаш.

Завершающим этапом рисования куба будет выявление его объема с помощью светотеневой моделировки формы. Следует обратить внимание на то, что грань куба, находящаяся в тени, не будет одинаково затемнена. Соб-

стенная тень куба будет подсвечена рефлексом (рис. 1.37, з).

**Рисование четырехгранной пирамиды** (рис. 1.38). Построение пирамиды начинаем с композиционного размещения рисунка на листе и определения линии горизонта. Правильная пирамида стоит на основании, представляющем собой квадрат, поэтому сначала строим перспективу квадрата (рис. 1.38, а). Из точки пересечения диагоналей квадрата проводим вертикальную линию, на которой отмечаем высоту пирамиды (вершину). Прямыми линиями соединяем углы квадрата с вершиной, таким образом получая на рисунке боковые грани пирамиды (рис. 1.38, б). Усиливаем штрихом ближайшие к нам ребра граней и выявляем объем пирамиды тоном (рис. 1.38, в).

**Рисование шара.** Проводим две взаимно перпендикулярные осевые линии. На них намечаем величину диаметра окружности шара (рис. 1.39, а). Строим окружность. Определяем границу света и тени, полутонов, собственной тени и рефлекса (рис. 1.39, б).

Передаем объем штрихами, идущими по форме шара (по кругу). На сферической поверхности тональные переходы будут плавными (рис. 1.39, в).

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

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

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

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

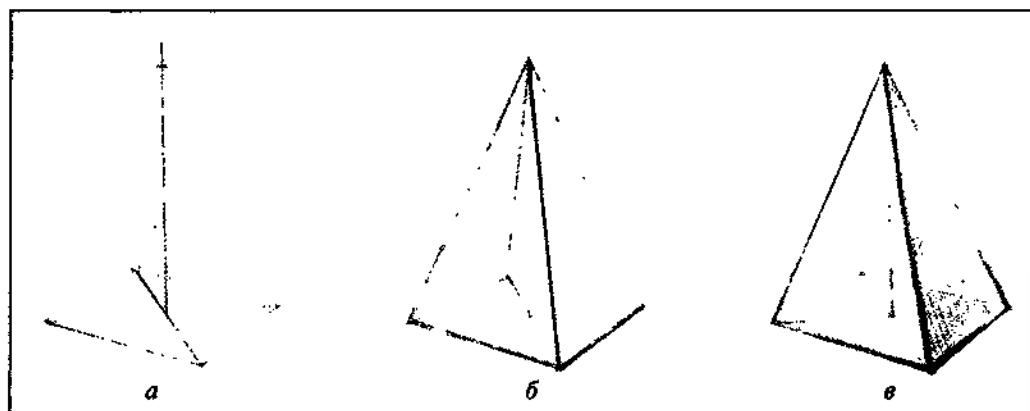


Рис. 1.38. Последовательность рисования пирамиды

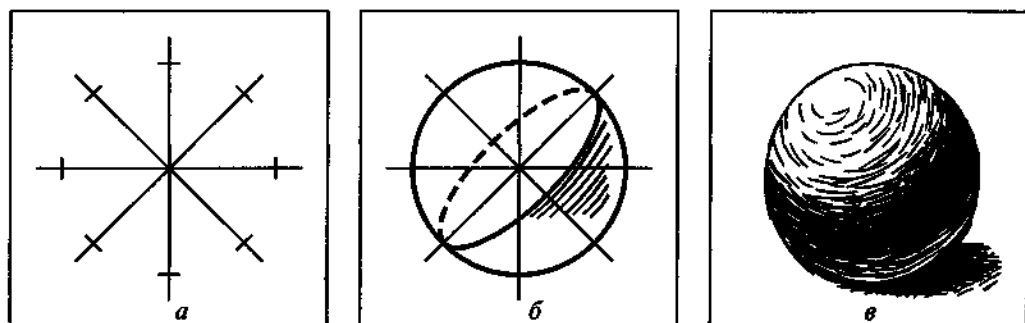


Рис. 1.39. Последовательность рисования шара

размеров одних тел к другим и ко всей группе.

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

композиционное размещение на листе бумаги данной постановки;

нахождение пропорциональных отношений и пространственного расположения предметов между собой;

правильное построение предметов с учетом их пропорций и перспективных сокращений;

передача объемов предметов с помощью светотени.

Начинать работу над постановкой следует с выбора точки зрения, откуда

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

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

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

Внимательно рассмотрим группу предметов и определим, каково отно-

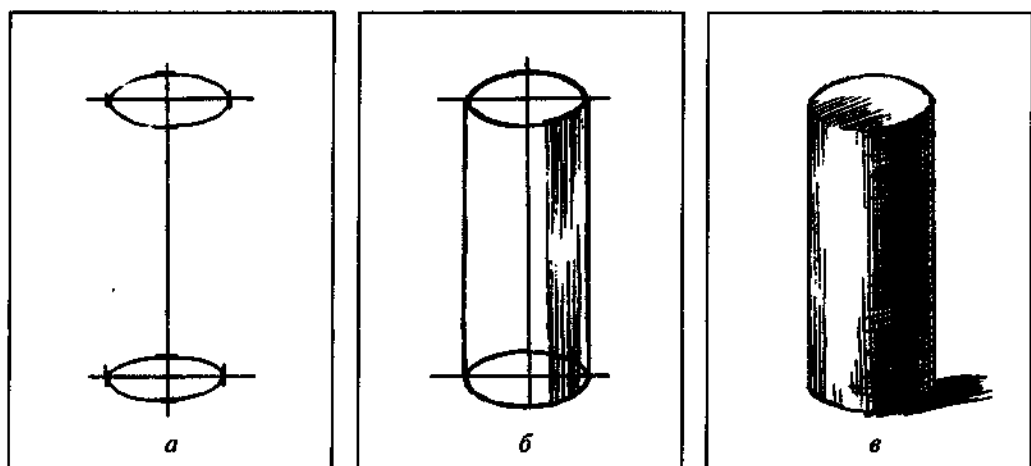


Рис. 1.40. Последовательность рисования вертикально расположенного цилиндра

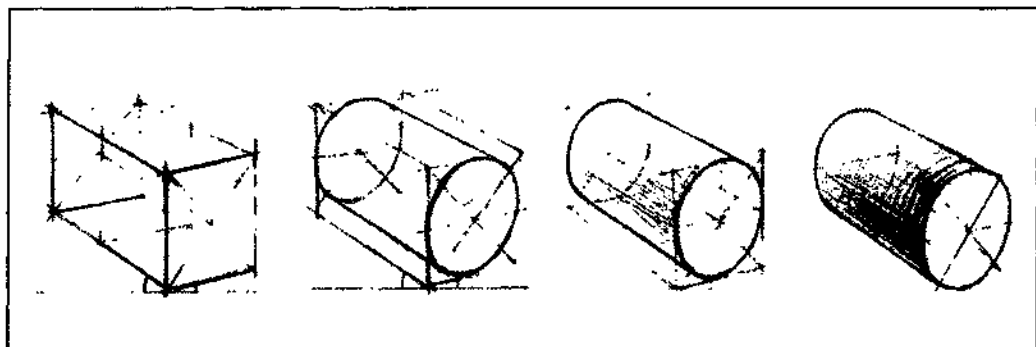


Рис. 1.41. Последовательность рисования цилиндра в горизонтальном положении

шение ширины всей группы к ее высоте. Наметим, соответственно, ширину и высоту рисунка на листе бумаги.

Далее уясним конструктивное строение данной группы предметов. Для этого представим себе, что геометрические тела, составляющие группу, обтянуты легким, тонким материалом. Таким образом, перед нами будет как бы один объемный предмет с множеством различных ребер и плоскостей. И в то же время сквозь прозрачную ткань мы видим все углубления и выступы в этом объеме.

Вот такое обобщенное понятие о группе предметов и есть понятие о ее конструктивном строении. При построении рисунка надо иметь в виду эту обобщенную структуру, т.е. необходимо искать связи между предметами и строить их в рисунке (рис. 1.42, а).

После того как мы наметили общие размеры всей группы предметов, можно приступить к построению отдельных ее частей, т.е. к построению куба, призмы и шара (рис. 1.42, б).

Построение предметов, входящих в постановку, начинается также с определения ширины и высоты каждого из них.

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

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

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

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

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

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

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

Необходимо все время сравнивать пропорции и расположение в про-

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

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

Убедившись в правильности построения, переходим к тональному решению натюрморта.

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

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

как правило, более четкими. Добиваться объема геометрических тел лучше всего наложением штрихов с разной степенью нажима на карандаш. Необходимо следить за тем, чтобы гипс не получился слишком черным, так как гипс — белый материал, он весь светится рефлексами, а тени у него прозрачные.

При рисовании постановки не следует забывать об окружающей среде, о плоскости стены и о плоскости стола, на котором стоит группа геометрических тел.

Изображать фон нужно осторожно, чтобы он помогал выявлять форму и объем предметов. Фон изображается различно около теневых и освещенных поверхностей формы. Однако плоскость стола и фон не должны выглядеть «глухими», плотно заштрихованными. Разработка фона и плоскости стола должна вестись параллель-

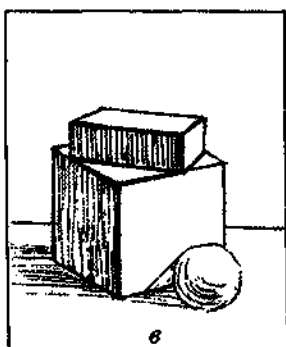
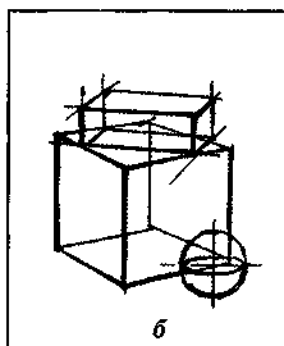
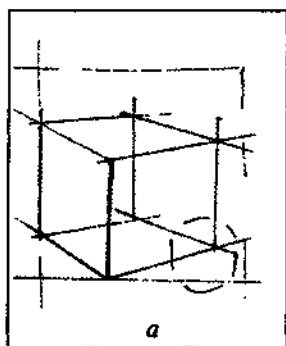


Рис. 1.42. Этапы рисования постановки из группы геометрических тел

но с выявлением формы геометрических тел.

Когда мы прорабатываем светотень, то естественно обращаем внимание на детали. Поэтому в заключительной стадии работы нужно заняться обобщением рисунка, т.е. опять взглянуть на натуру в целом, и, сравнивая с ней рисунок, проверить: не выделяется ли какая-либо часть, соответствует ли натуре общее состояние светотени, правильно ли изображено пространство и т.д. (рис. 1.42, з).

Передний план выделяем четче, контрастнее. То, что изображено дальше, делаем мягче, менее контрастно.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Какое значение при обучении рисованию играют рисунки геометрических тел?
2. Как знание законов перспективы помогает в построении геометрических тел?
3. В какой последовательности следует вести работу над рисунком группы геометрических тел?
4. Что такое конструктивное строение группы предметов?
5. Составьте и нарисуйте постановку из трех геометрических тел: куб, цилиндр и четырехгранная пирамида.

## **§ 7. Рисование сложных по форме предметов.**

### **Рисование гипсового орнамента**

Простые геометрические тела встречаются редко и ясны по своему устройству. Предметы, составленные из нескольких геометрических тел, встречаются гораздо чаще. Предметы нашего быта имеют сложную структуру, частично скрытую от нас и выявляющуюся незначительными, но важными признаками.

При рисовании с натуры мы внимательно наблюдаем за предметом,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

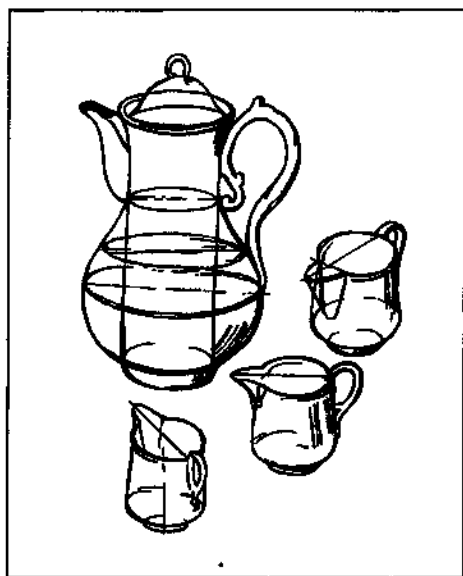


Рис. 1.43. Линейно-конструктивные рисунки предметов быта

Первый этап (рис. 1.44, а). Композиционно разместить рисунок на плоскости листа. Провести среднюю линию и наметить на ней соотношение высот горлышка, тулова и основания крынки. Провести через намеченные отрезки высот горизонтальные линии, на которых отметить симметрично относительно серединной линии ширину горлышка, основания и самой широкой части тулова крынки. По опорным точкам наметить общий контур.

Второй этап (рис. 1.44, б). В соответствии с законами линейной перспективы прорисовываем овалы основания самого широкого места тулова, верхнего и нижнего оснований горлышка. Наметим границу света и тени.

Третий этап (рис. 1.44, в). Переходим к передаче объема крынки светотенью. Штрихи следует накладывать по форме крынки. Необходимо показать самые светлые места (блики), постепенный переход от света к тени, тень и рефлексы. Закрывая тоном тень на большой форме крынки, важно подчеркнуть линии светораздела. При рисовании очень важно все время сравнивать рисунок с натурой.

Для закрепления знаний о законах линейной перспективы и понимания конструктивной основы различных объектов полезно выполнить рисунки простых предметов быта в поворотах и наклонах.

Для того чтобы проникнуть в сущность тончайших пластических переходов той или иной живой формы, нужно научиться различать, сравнивать, видеть подробности и вместе с тем целое. Чрезвычайно полезным в этом отношении является рисование гипсовых орнаментов. Сама пластическая форма гипсовых орнаментов заимствована у природы и представляет собой многообразие пластических элементов, их сочетаний, переходов одних форм в другие (рис. 1.45). Работа

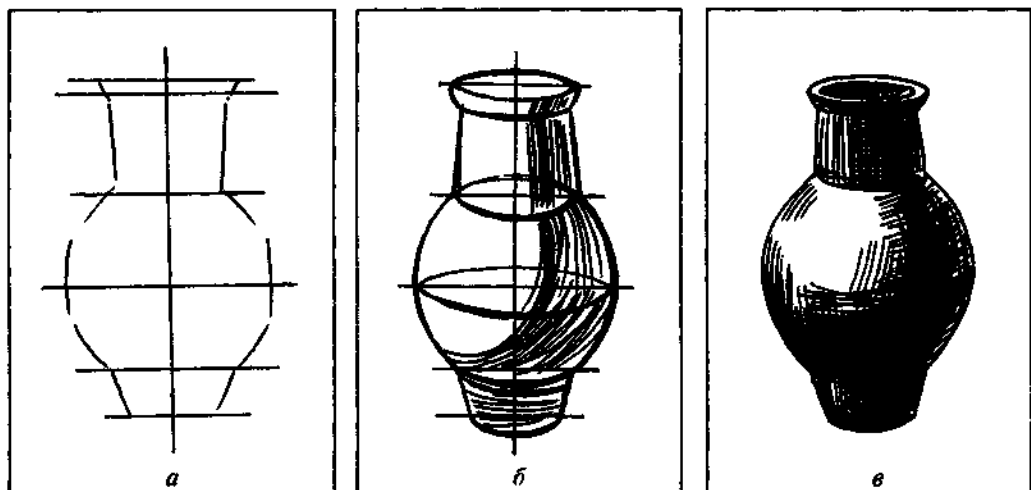


Рис. 1.44. Последовательность рисования крынки

над рисунком гипсового орнамента развивает художественный вкус, вырабатывает тонкость восприятия tonальных отношений, приучает к изображению элементов декоративного характера, что важно для последующей профессиональной деятельности.

Для рисунка выберем не очень сложный орнамент и для большей простоты построения орнамента поставим его во фронтальное положение.

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

Рассмотрим последовательность рисования гипсового трилистника (рис. 1.46).

Первый этап (рис. 1.46, а). Композиционно разместить изображение на листе бумаги. Прежде всего нужно определить размеры и расположение гипсовой доски (плинта), служащей основанием для элементов орнамента. Далее наметить, на каком расстоянии от краев доски расположен орнамент. Так как

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

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



Рис. 1.45. Рисунок гипсового орнамента

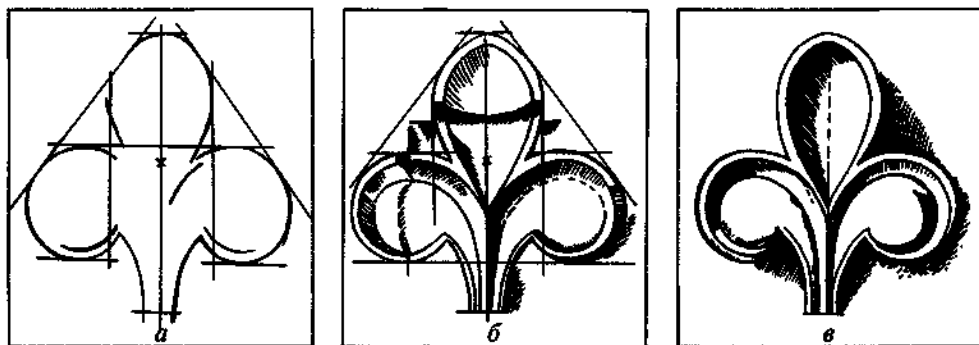


Рис. 1.46. Последовательность рисования гипсового трилистника

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

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

#### Контрольные вопросы и задания

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

4. Выполните линейно-конструктивные рисунки какого-либо предмета быта в разных пространственных положениях.

5. Выполните рисунок этого же предмета в одном положении с передачей объема.

## § 8. Рисование драпировки

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

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

Рисование драпировки для специалиста, связанного с созданием костюма, имеет большое значение. Расположение складок ткани подчинено своей логике, имеет декоративный смысл. Рисование драпировок с натуры и по представлению дает возможность осознать закономерности их образования в моделях одежды, обусловленные фасоном, свойствами ткани, пластикой человеческого тела.

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

ткань спускается с предмета или с точки крепления, то она образует различного вида складки — драпируется. В изобразительном искусстве верно нарисованные складки драпировки способствуют живости создаваемого образа. Для грамотного рисования складок нужно правильно определить их пластику, поэтому необходимо знание основ их формообразования. Можно выделить следующие виды складок: *вертикальные* (прямые) (рис. 1.47, а), *диагональные* (косые) (рис. 1.47, б), *дугобразные* (рис. 1.47, в), *радиальные* (лучевые) (рис. 1.47, г). Эти виды складок дают различные сочетания.

Структура и форма складок зависят от пластических свойств ткани.

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

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

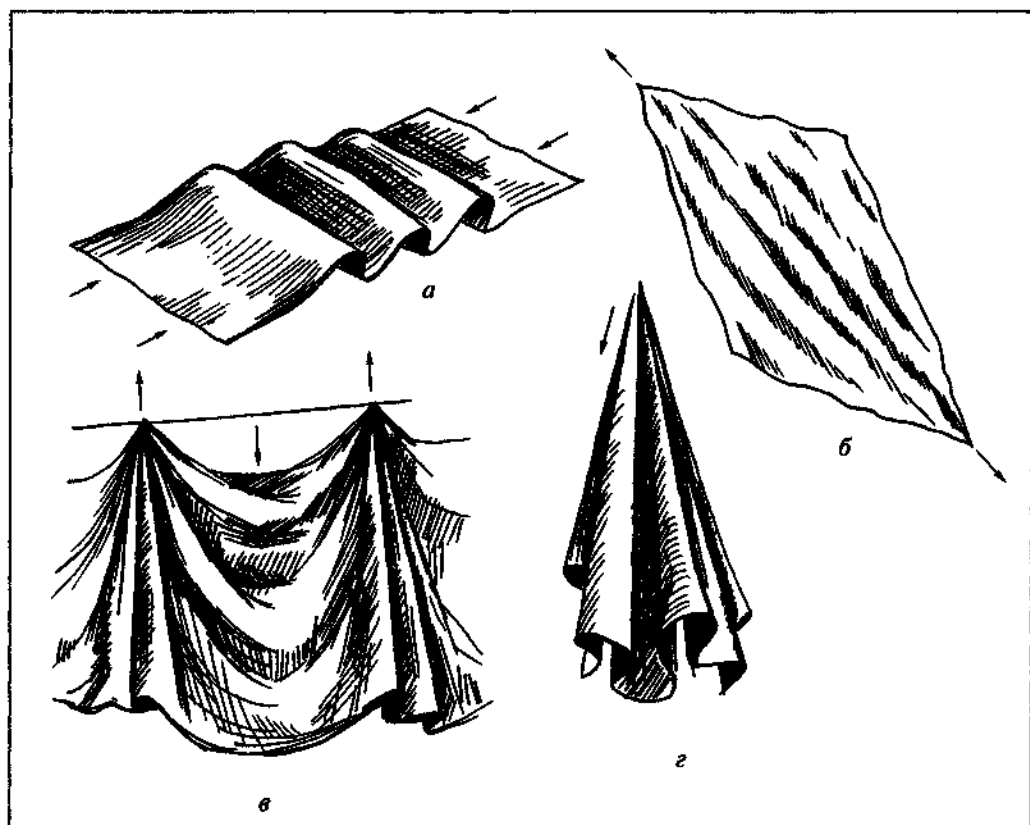


Рис. 1.47. Виды складок:

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

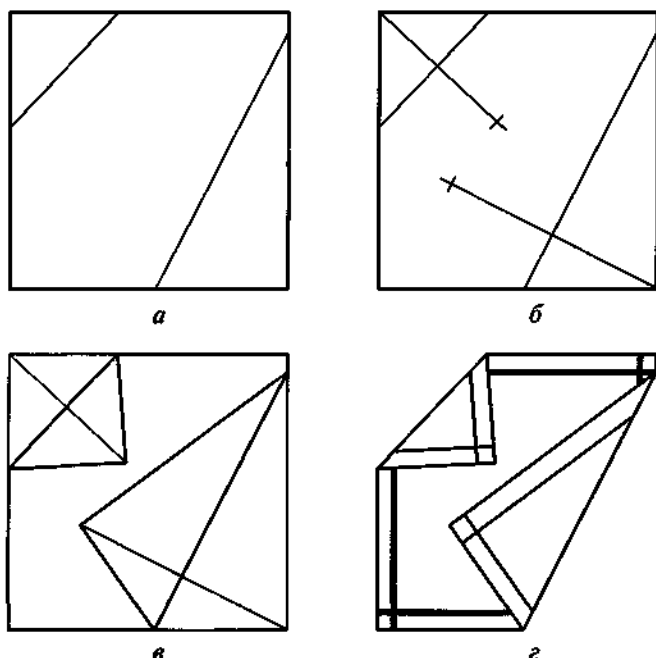


Рис. 1.48. Последовательность рисования отогнутых углов платка

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

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

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

величину, равную высоте треугольника, образованного сторонами квадрата и линией сгиба (б). Полученную точку соединяем с точками пересечения линии сгиба со сторонами квадрата (в). Далее убираем линии построения, уточняем рисунок и выявляем каким-либо узором лицевую и изнаночную стороны платка. В данном случае это кайма в виде полосы (г).

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

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

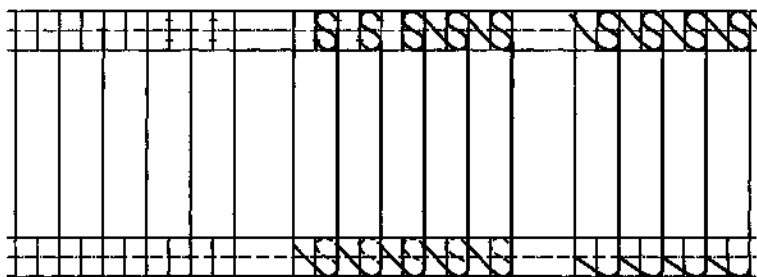


Рис. 1.49. Схема рисования односторонних складок

нии, обозначающие выступающие вершины складок, одновременно размечая расстояние между складками. Вверху и внизу небольшими вертикальными линиями намечаем глубину складок. Волнистой линией прорисовываем плавные линии изгибов складок, уточняем их видимые части и штриховкой передаем объем.

Принцип построения встречной и бантовой складок аналогичен предыдущему. Примеры построения этих складок представлены на рис. 1.50 и 1.51. Схемы рисования складок более сложного порядка даны на рис. 1.52.

Приступая к рисунку драпировки с натуры, надо стремиться как можно яснее выявить характер складок материала. В форме любой складки можно выделить наиболее выступающую поверхность и поверхность наибольшей глубины, мысленно расчленив форму на составляющие ее плоскости, т.е. провести конструктивный анализ формы.

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

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

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

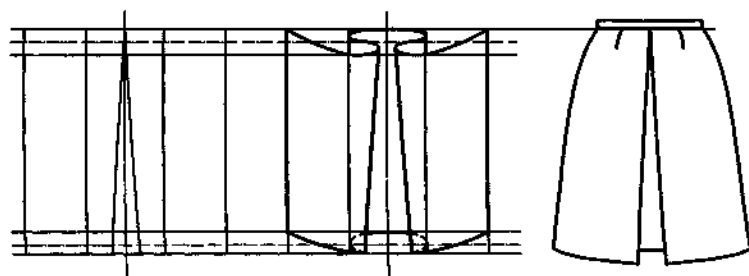


Рис. 1.50. Схема рисования встречной складки

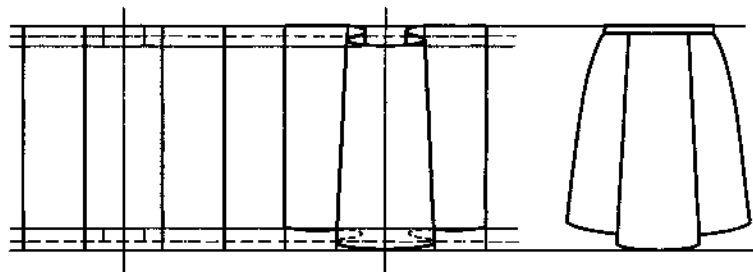


Рис. 1.51. Схема рисования бантовой складки

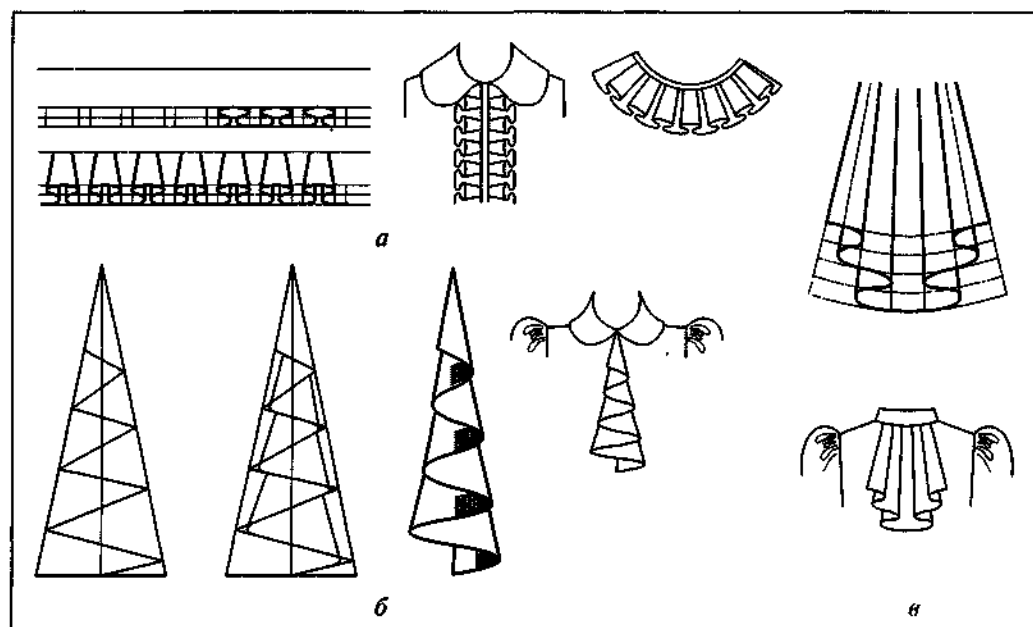


Рис. 1.52. Построение различных видов складок:

*а* — рюши; *б* — кокетье; *в* — воланы

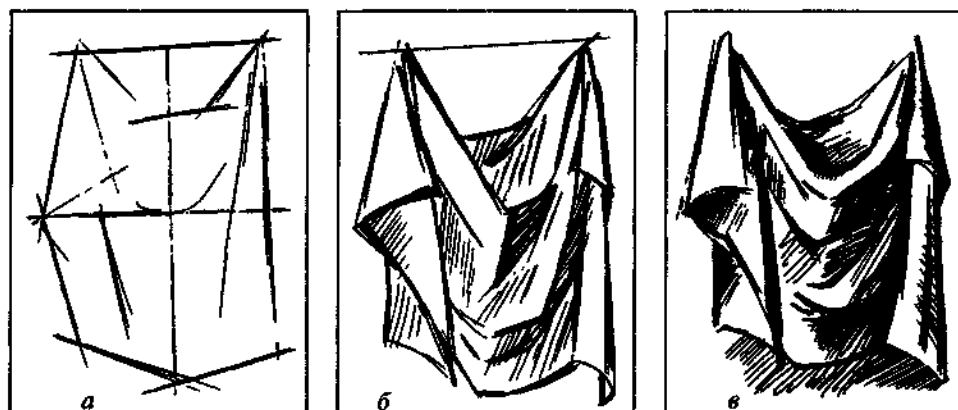


Рис. 1.53. Последовательность рисования драпировки

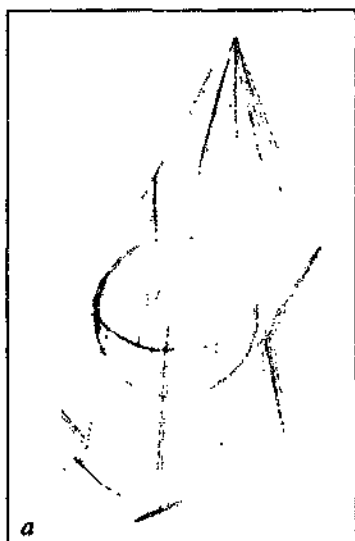


Рис. 1.54. Последовательность рисования ткани, лежащей на геометрическом теле

ни на предметы различной формы, например на геометрические тела. Особый интерес представляют драпировки, лежащие на телах вращения (цилиндре, конусе, шаре), так как они ближе к формам человеческого тела.

При рисовании драпировок, наброшенных на геометрические тела, следует сначала установить пропорции всей массы ткани (рис. 1.54, а), затем лег-

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

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

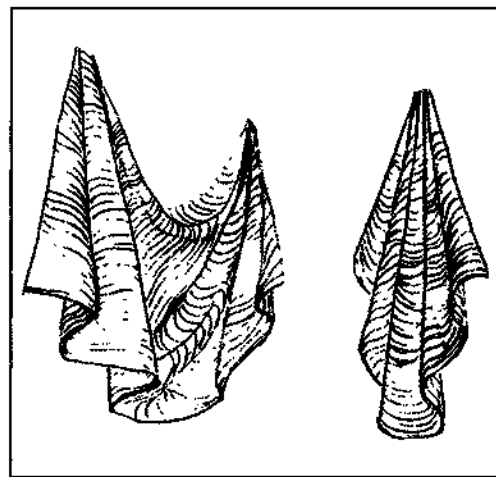
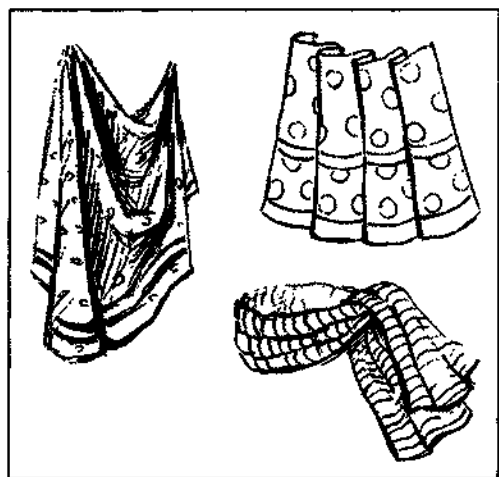


Рис. 1.55. Зарисовки складок на тканях с узором

Рис. 1.56. Линейно-штриховые рисунки драпировок

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

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

### Контрольные вопросы и задания

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

## § 9. Рисование натюрморта

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

Изображение предметов быта в произведениях искусства встречается еще в античности и Средних веках. Первыми натюрмортами в станковой живописи признают картины венецианского художника эпохи Возрождения Якопо де Барбари. Однако свой расцвет жанр натюрморта переживает в XVII в., в Голландии и соседней с ней Фландрии (теперь это часть Бельгии).

Рисование натюрморта из предметов быта ставит перед рисующим определенные задачи. Натюрморт составляется из предметов, разных по форме, размерам, цвету, фактуре и непременно связанных между собой тематически. Работая над рисунком натюрморта, мы должны организовать на плоскости листа пространственное расположение не одного, а группы предметов, уделяя внимание отношениям предметов друг к другу и к фону.

Рисование натюрморта следует начинать с предварительного анализа всей постановки. Для этого полезно рассмотреть ее с разных точек зрения и выбрать наиболее интересную. Также немалое значение имеет освещение натюрморта. Наиболее выразительно предметы будут выглядеть при верхнебоковом освещении.

Весь процесс рисования натюрморта состоит из ряда этапов.

Первый этап. *Композиционное размещение рисунка на листе.* Если вся постановка имеет большую протяженность в вертикальном направлении, то лист бумаги располагаем большей стороной по вертикали. Если натюрморт имеет одинаковую протяженность по вертикали и по горизонтали, целесообразно сделать несколько вариантов композиционного решения, размещая изображение в разных форматах, и наиболее выразительный вариант перенести на основной лист.

На этом этапе необходимо выделить композиционный центр, т.е. главный

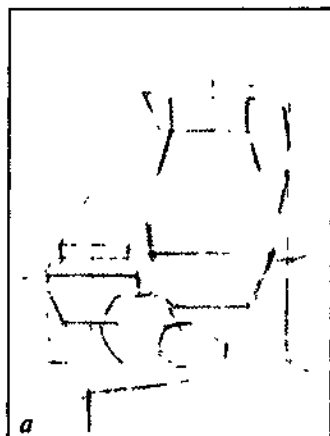


Рис. 1.57. Последовательность рисования натюрморта

предмет в смысловом отношении. Остальные предметы натюрморта должны быть подчинены композиционному центру.

Начиная работу на основном листе, намечаем общую форму, в которую вписывается силуэт всего натюрморта, уточняем соотношения общих масс предметов и их пропорций (рис. 1.57, а).

Второй этап. *Линейно-пространственное построение форм предметов с учетом их перспективного сокращения.* При построении предметов постановки необходимо исходить из характера их форм и конструкций, учитывать изменения их форм в перспективе и пропорциональные соотношения предметов между собой и каждого предмета отдельно. На этом этапе следует прорисовывать как видимые, так и невидимые части предметов (рис. 1.57, б).

Третий этап. *Выявление объемности предметов с помощью светотени.* Передача объемности предметов, выявление пространственных планов и степени освещенности достигается, как нам уже известно, при помощи тона и различных по нажиму линий.

Когда все предметы постановки прорисованы, приступают к прокладке светотени, легко намечая основные

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

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

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

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

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

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

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

Работа над натюрмортом имеет большое познавательное значение: в про-

цессе работы усваиваются правила перспективного и конструктивного построения предметов, законы светотени и композиции. Рисование натюрморта способствует творческому развитию студентов.

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что называется натюрмортом?
2. По какому принципу подбираются предметы для натюрморта?
3. Расскажите о последовательности рисования натюрморта.
4. Назовите общие задачи, решаемые в процессе рисования натюрморта.
5. Руководствуясь принципами подбора предметов для натюрморта, отберите не более трех-четырех предметов быта, составьте из них натюрморт и нарисуйте его с разных точек зрения. Не стоит брать предметы очень сложной формы.

## Глава II

# ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

### § 1. Живопись — искусство цвета

Как и рисунок, живопись — это средство познания окружающего мира. «Писать живо», «писать как в жизни» — эти словосочетания определяют ту значительную нагрузку, которую живопись несет прежде всего как изобразительное искусство. Таким образом, **живопись** — это наиболее распространенный вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. Для создания художественного образа в живописи используют выразительность цвета. Цветом передают объем, фактуру, обозначают главное в композиции живописного произведения.

Выделяют две основные разновидности живописи: станковую и монументальную. Это связано с той материальной основой, на которую наносится живописное изображение.

«Носителем» **монументальной живописи** является неподвижная архитектурная основа (стена, свод, опора здания и т.д.). Произведения монументальной живописи предназначены для фасадов, для открытого пространства, поэтому для монументальной живописи выбирают более прочные живописные материалы и технологии, стойкие к воздействию внешней среды.

К произведениям монументальной живописи относятся: фреска, панно, витраж.

**Фреска** (итал. *fresco* — свежий, сырой) — это живопись водяными крас-

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

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

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

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

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

Многообразие реальной жизни отражают разнообразные жанры станковой живописи.

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



Рис. 2.1. *П. Клас*. Завтрак с ветчиной

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

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

но, что натюрморт получил широкое распространение в творчестве голландских художников XVII в. Особенно проявили себя в этом жанре такие мастера, как Питер Клас, Виллем Кальф, Виллем Хеда и др. Художники изображали самые обычные вещи, но это выглядело поэтично и красиво. Они пе-



Рис. 2.2. *Ж. Б. Шарден*. Натюрморт

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

Красоту, скрытую в обыденных вещах, утверждал в своих лаконичных, четко построенных натюрмортах французский художник XVII в. Жан Батист Шарден (рис. 2.2).

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

В XX в. к натюрмарту обращались художники разных стилистических направлений. Они открыли в натюрмрте новые неисчерпаемые возможности, экспериментировали с цветом, формой, фактурой и пространством. Среди

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

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

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

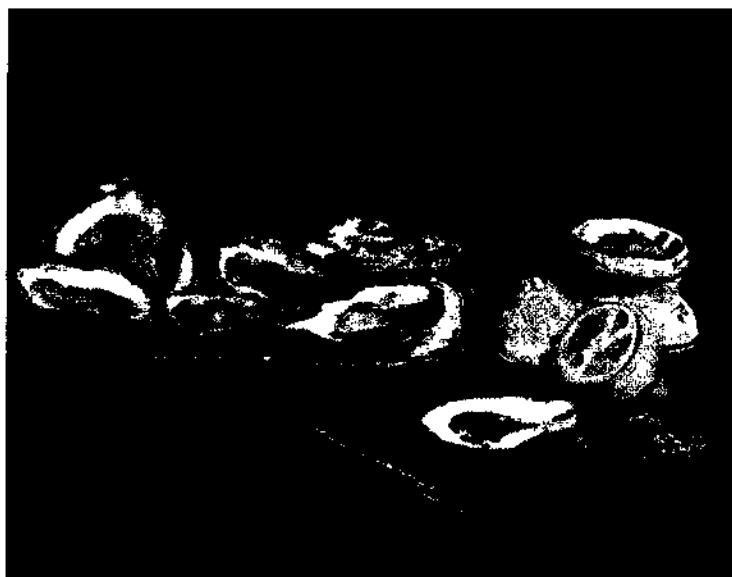


Рис. 2.3. Э. Мане. Блюдо с устрицами

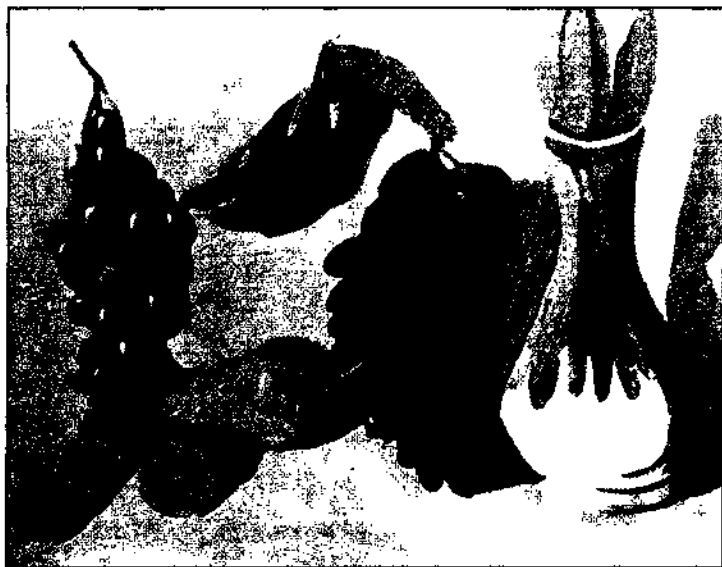


Рис. 2.4. М. Сарьян. Виноград

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

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

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

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

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

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

Возможны различные композиционные решения портрета, он может быть погрудный, поясной, в полный рост, групповой, портрет в интерьере и на фоне пейзажа. По характеру изображения различают *парадные* и *камерные* портреты. Можно выделить еще и *автопортрет* — изображение художником самого себя. В портретной живописи важна не только передача внешнего сходства, но и раскрытие внутреннего мира портретируемого, его социального положения, времени, в котором он живет.

Искусство портрета известно еще со времен античности, это были в большинстве своем скульптурные портреты, изображавшие правителей, философов, общественных деятелей и т. д. Особенно расцвел жанр портрета в эпоху Возрождения, когда человек стал центральной темой искусства. Лучшие мастера этого жанра — Леонардо да Винчи, Рафаэль, В. Тициан, А. Дю-

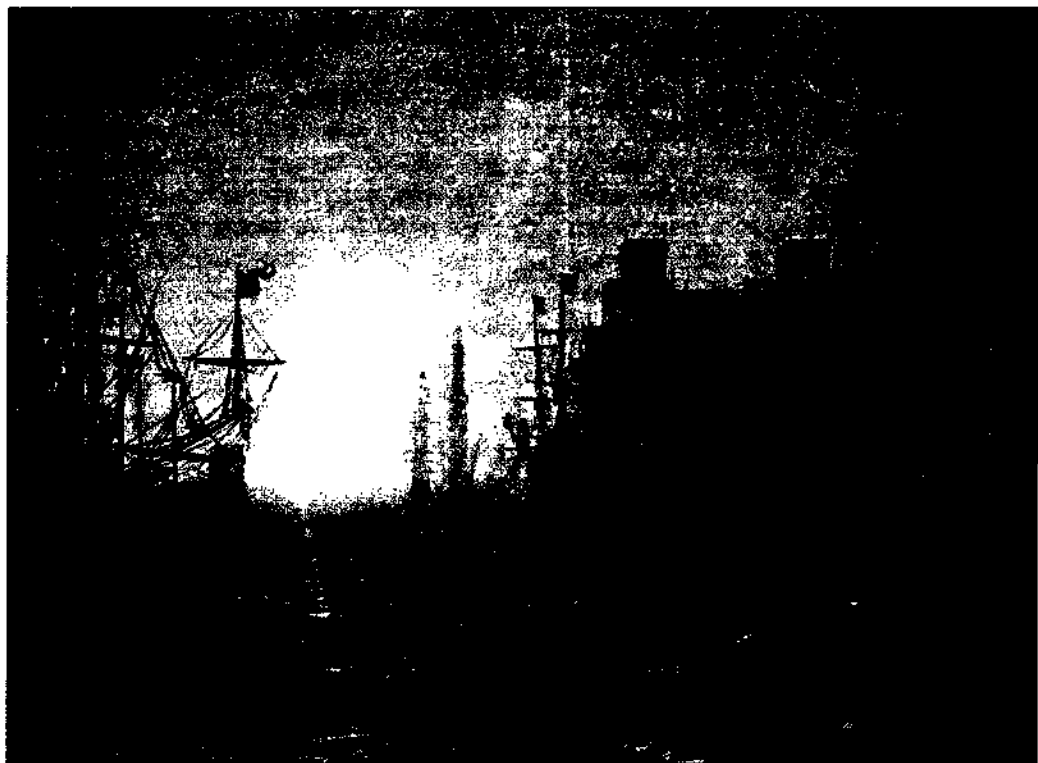


Рис. 2.5. *К. Лоррен. Пейзаж с купцами*



Рис. 2.6. *И. Левитан. Вечер на Волге*



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



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



Рис. 2.9. *Т. Жерико*. Генерал Клебер

пер — создали удивительно гармоничные и поэтические образы (рис. 2.7). В XVII в. в европейской живописи наряду с парадным особое значение приобретает камерный портрет (Ф. Хальс, Рембрандт, Д. Веласкес, А. Ван Дейк).

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

Живопись XIX в. особенно богата образами выдающихся личностей, живущих общественными страстями эпохи, поражающих силой мысли и чувств (Т. Жерико, Д. Энгр, Э. Мане, В. Ван Гог во Франции, О. А. Кипренский, И. Н. Крамской, И. Е. Репин в России) (рис. 2.9).

В XX в. в поисках новых средств выразительности портретисты противоречиво сочетают острое внимание к личности и подчинение портретной задачи субъективному миру и художественному воображению автора (П. Пикассо,

А. Модильяни во Франции, В. А. Серов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, П. Д. Корин в России) (рис. 2.10).

**Бытовой жанр** (часто называемый просто жанр) — наиболее распространенный вид станковой картины. Работая в этом жанре, художники обращаются к изображению сюжетов из повседневной частной и общественной жизни человека.

В русском искусстве бытовой жанр занял ведущие позиции в XIX в. Крестьянский быт и жизнь разнородного городского люда отражены в произведениях В. К. Перова, А. Г. Венецианова, П. А. Федотова, К. А. Савицкого, В. Е. Маковского, И. Е. Репина. Произведения бытового жанра XX в. исполнены бурным содержанием эпохи (А. А. Дейнека, А. А. Пластов, Т. Н. Яблонская, С. А. Чуйков, Ю. И. Пименов) (рис. 2.11).

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

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

В XVII—XIX вв. героические образы античной и национальной истории утвердились в русском искусстве (А. П. Лосенко, А. А. Иванов, К. П. Брюллов). Мастером русской исторической живописи был В. И. Суриков, воссоздавший в своих картинах яркие исторические события и национальные характеры (рис. 2.13).



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



Рис. 2.11. А. Пластов. Весна



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



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

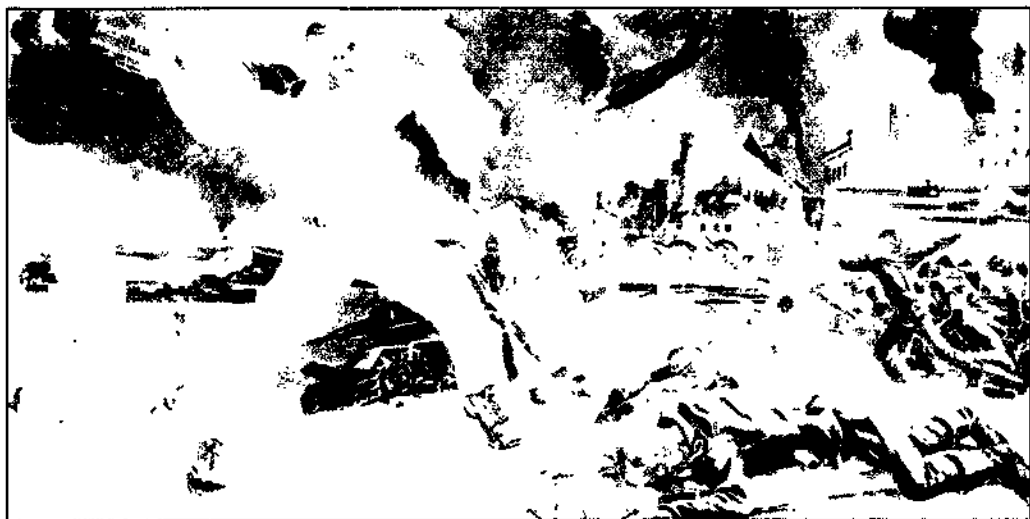


Рис. 2.14. А. Дейнека. Оборона Севастополя

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

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

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

Помимо вышеназванных видов живописи существуют театральная-декорационная, декоративная роспись, миниатюра, иконопись. Каждая из разновидностей живописи отличается спецификой технического исполнения и решения художественно-образных задач.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Каковы особенности живописи как вида искусства?
2. Дайте определение монументальной и станковой живописи.

3. Какого характера бывают пейзажи? Назовите виды пейзажей.

4. Расскажите о портретной живописи.

5. Расскажите об историческом, бытовом и батальном жанрах.

## § 2. Живописные материалы, принадлежности и требования к ним

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ложенная краска при высыхании образует по границам мазков темные каемки. Не следует класть гуашь и слишком густо или перекрывать много раз одно и то же место — она плохо закрепится и после высыхания будет осыпаться.

**Темпера** (лат. temperare — смешивать). Темпера живопись существует очень давно, ее знали еще в Древнем Египте. Древняя русская живопись также была темперной. Темпера, как и гуашь — кроющая непрозрачная краска, разводится водной эмульсией, быстро сохнет и дает матовую бархатистую поверхность.

В отличие от гуаши темпера, раз высохнув, снова уже не растворяется водой, и, кроме того, темпера более прозрачна.

Темпера хорошо соединяется как с бумагой и картоном, так и с грунтованным и негрунтованным холстом, древесно-волокнутой плитой и даже металлом. Она сама может служить как бы грунтом под масляные краски — можно начать работу темперой, а закончить ее маслом, без какой-либо переходной стадии.

При работе темперой следует помнить, что эти краски быстро сохнут, а высохнув, больше уже не растворяются. Темперой трудно гладко покрыть большую плоскость. Почти всегда остаются следы отдельных мазков. Это надо учитывать и класть мазки по форме предметов, а при нанесении краски на большую плоскость, наоборот, все мелкие мазки надо класть в одном направлении.

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

**Акварель.** Название происходит от лат. aqua — вода. Основная особенность акварели — прозрачность ее красок при письме. Акварельные краски относят-

ся к группе клеевых лессировочных красок. Связующими веществами акварельных красок являются растительные прозрачные клеи, легко растворимые в воде.

Акварельные краски были известны еще древнеегипетским живописцам. До нас дошли росписи на папирусах. Развитие акварельной живописи относится к временам персидской книжной миниатюры, которая возродилась в XII в. и распространилась на страны Востока. С XV в. начинает применяться чистая акварель (без примеси белил), отличающаяся чистотой и прозрачностью красок.

Новые технические возможности акварельной живописи широко были раскрыты А. Дюрером (1471—1528) в его пейзажах.

В начале XVII в. акварель становится самостоятельным видом живописи и достигает своего расцвета в XVIII в. и особенно в XIX в. благодаря английским живописцам.

Техника работы акварелью бывает двух видов: *английская*, когда живопись ведут на увлажненной бумаге, с заливкой деталей рисунка общим тоном и отмывками, и *итальянская*, которую ведут по сухой бумаге плотным многослойным письмом.

В России техника акварели наиболее интенсивно стала развиваться в XIX в. Одним из выдающихся русских акварелистов того времени был П. Ф. Соколов — портретист и иллюстратор произведений Н. В. Гоголя и И. С. Тургенева.

Акварельная живопись является одной из сложных художественных техник. В отличие от масла и темперы она практически не допускает переделок — новым покрытием красками можно только утемнить, но сделать темное светлым уже нельзя. Поэтому рекомендуется в случае нанесения на бумагу неверно взятого тона этот слой крас-

ки тщательно смыть губкой или большой кистью.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Акварельные краски обладают существенными различиями.

Употребляемые в акварели красочные пигменты те же, что и в других живописных техниках, с той лишь разницей, что в акварели применяются краски, обладающие большой прозрачностью.

Например, такие, как кармин алая, голубая, изумрудная зеленая, более прозрачны, они полнее растворяются, а следовательно, ровнее и глубже впитываются бумагой. Другие — кадмий желтый или перманент зеленый — обладают плотностью, зернистостью, укрупнистостью. Они хуже впитываются бумагой, образуя поверхностные покрытия. Эти свойства и различия красок надо знать, чтобы наиболее целесообразно использовать их в своей работе.

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

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

Чтобы акварельные краски в тюбиках не затвердели, сразу после раскладки красок на палитре в нужном количестве их следует закрыть.

Краски в кюветах и плитках после работы необходимо осторожно обтереть мягкой тряпочкой, чтобы удалить сверху примеси других красок, которые образуются при составлении смесей.

И еще несколько советов по поводу обращения с живописными принадлежностями.

Кисти требуют аккуратного обращения. После окончания работы их нужно осторожно промыть и вытереть чистой тряпкой. Во время работы в случае избытка на кисти краски и воды их не следует стряхивать: это портит

волос кисти и загрязняет рабочее место. Кисть лучше вытирать мягкой тряпкой. Также не стоит после работы оставлять кисти в стакане концом вниз: волос заламывается и кисть становится непригодной для работы.

Для исправления работы в случае капитального смывания частей в эту же нужна губка, а также нож с острым лезвием или лезвие бритвы (для выскабливания бликов).

### Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об особенностях материалов для живописи.
2. Какую бумагу используют в акварельной живописи?
3. Расскажите о свойствах акварельных красок.
4. Какие требования предъявляются к кистям для работы акварелью?

## § 3. Основы цветоведения

Особенности воздействия цвета на человека волновали ученые умы на протяжении многих веков.

Еще в IV в. до н.э. древнегреческий ученый и философ Аристотель попытался объяснить происхождение цвета и разные цветовые явления. Он ввел свои цветовые обозначения: белый — воздух, желтый — огонь, черный — земля, а малиновый и фиолетовый цвета он называл великолепными.

Леонардо да Винчи, изучая теорию цветовых сочетаний, выделил только пять основных цветов: желтый, синий, красный, зеленый и белый. Кроме того, он придал им символическое значение: белый — свет, желтый — земля, зеленый — вода, синий — воздух, красный — огонь.

Фундамент **цветоведения** (или колористики) как науки о цвете, опирающейся на законы естествознания, был заложен английским математиком

и астрономом Исааком Ньютоном в XVII в. Он впервые объяснил природу цветовых полос при разложении белого солнечного света.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ная его часть проходит через предмет, так как прозрачные предметы пропускают свет.

Поверхность непрозрачного предмета, наоборот, некоторую часть светового потока поглощает, а некоторую — отражает. Цвет непрозрачного предмета определяется составом светового потока, который он отражает. Например, предмет, отражающий только синие лучи, имеет синий цвет.

### Цветовые характеристики

Если мы рассмотрим спектр, то мы увидим, что в него не входят белый и черный цвета. Белый цвет получается в результате отражения всех лучей от поверхности предмета, черный — при поглощении всех лучей поверхностью. Белый и черный цвета — это нейтральные, или *ахроматические* (неокрашенные), цвета. Результатом их смешения являются различные оттенки серого. Ахроматические цвета отличаются друг от друга по светлоте, т.е. степени отличия каждого от чистого белого, так как за единицу светлоты принят чисто белый цвет. Человеческий глаз способен различить до 30 ахроматических цветов (см. рис. 1 на цв. вкл.).

Остальные цвета спектра называются *хроматическими* (греч. *chroma* — цвет), которые отличаются друг от друга тремя характеристиками: цветовым тоном, светлотой и насыщенностью.

**Цветовой тон** — это качество цвета, определяемое спектральной характеристикой цвета и длиной волны и позволяющее отличать цвета друг от друга. Один цвет мы называем зеленым, другой — синим. Наименование многих цветов произошло от объектов окружающего мира, окраска которых сильно выражена: розовый, малиновый, гороховый, изумрудный и т.д.

Глаз человека при ярком освещении различает до 180 цветовых тонов, а вообще способен различать около 360 оттенков цвета.

Цвета с сильно выраженным цветовым тоном называют насыщенными. *Насыщенность* — это степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического. Насыщенность является показателем силы цвета и чистоты цветового тона. Насыщенность хроматического цвета уменьшается при смешении его с любым ахроматическим цветом. Самые насыщенные — спектральные цвета.

*Светлота хроматических цветов* — это степень их разбеления. Сильно разбеленные цвета малой насыщенности называются пастельными. Это определение взято из живописной техники, которая выполняется пастелью (цветными прессованными карандашами-мелками).

### Цветовой круг

Рассматривая спектр солнечного света, на одном его конце мы видим красный цвет, а на другом — фиолетовый. Наложив красный цвет на фиолетовый, мы получим пурпурный цвет и замкнем спектр в круг. Цветовой круг позволяет наглядно представить свойства цветов спектра (см. рис. 2 на вкл.).

В цветовом круге можно выделить три цвета, в которых зрительно нет примесей других цветов. Эти цвета — желтый, красный, синий — называются *основными*.

Цвета, которые можно получить при смешении основных, называют *составными* или *производными*: оранжевый, зеленый, фиолетовый.

Цветовой круг можно разделить на две части. В одну часть входят красные, оранжевые, желтые, желто-зеленые

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Колорит

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

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

Колорит связан с содержанием и общим замыслом произведения искусства, с эпохой, стилем, а также индивидуальностью художника. В колорите цвета соединяются по принципу соподчиненности, находятся во взаимодействии. Можно выделить главные цвета, определяющие общий колористический строй произведения, и второстепенные, помогающие достижению цветового богатства и активному звучанию главных цветов.

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

### Эмоционально-физиологическое воздействие цвета

Цвет сопровождает нас повсюду, он организует пространство и способен вызывать у зрителя активную эмоциональную реакцию. Эмоциональное воздействие цвета разнообразно: различные цвета и цветовые сочетания могут влиять на настроение и самочувствие, провоцировать различные чувства и ощущения. Вызывая физиологические реакции, цвет влияет на работоспособность организма. Так, например, *красный цвет* обостряет эмоциональные реакции, активизирует все функции человеческого организма, повышает подвижность, увеличивает кровяное давление и ритм дыхания. Однако это повышение работоспособности длится

недолго, так как скоро яркий красный цвет начинает вызывать усталость и раздражение.

*Золотистый, желтый и розовый цвета* вызывают чувство тепла, бодрят, создают веселое настроение, повышают аппетит.

*Голубой и синий цвета* вызывают замедление дыхания и пульса, снижают артериальное давление, уменьшают чувство боли.

*Зеленый цвет* оказывает благотворное, общеуспокаивающее действие, снижает артериальное давление и болевые ощущения. В древности на Востоке считали, что усталость глаз снимает длительный взгляд на зелень листвы или изумруд.

*Белый цвет* оказывает нейтральное воздействие, балансирует нервную систему.

*Черный* — помогает сосредоточиться, снижает артериальное давление, но в избытке может ухудшить душевное состояние.

Сила воздействия цвета на разных людей разная. Восприятие цвета зависит как от физиологических особенностей каждого отдельного человека, так и от его социальной и национальной принадлежности, а также от его душевного состояния.

Немалую роль в восприятии цвета играют ассоциации, которые связаны с тем или иным цветом. Цветовые ассоциации зависят от жизненного опыта человека и связанных с ним эмоций и образов. Так, красный, желтый и оранжевый цвета вызывают чувство тепла, напоминая солнечный свет или огонь, а синий и голубой — чувство холода, напоминая водную гладь и лед.

Цвет может вызывать ощущение тяжести или легкости. Темные цвета воспринимаются более тяжелыми, нежели светлые.

Цвет может оказывать эмоциональное воздействие, которое зависит от

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

### Символика цвета

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

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

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

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

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

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

#### **Контрольные вопросы и задания**

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

### **§ 4. Техники акварельной живописи. Упражнения для работы акварелью**

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

Акварельная живопись — это живопись прозрачными красками. Срав-

нивая технику акварели с другими живописными техниками, следует отметить ее основные свойства: прозрачность, легкость, чистоту и интенсивность красок.

Эти ее свойства обуславливаются прежде всего тем, что наносимые на бумагу слои краски ложатся тонким слоем, а потому прозрачны для проникающих через них лучей света. Отраженный от белой бумаги свет, окрашенный чистым цветом краски, воспринимается во всей его чистоте и силе.

Начинающий акварелист должен учитывать эти особенности и стремиться, чтобы красочный слой был всегда прозрачен. Плотно положенный слой краски будет выглядеть ярким во влажном состоянии, а при высыхании делается матовым, потеряет свою цветовую насыщенность.

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

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

Метод лессировки основан на использовании прозрачности краски, ее свойстве изменять цвет при нанесении одного прозрачного слоя на другой. Чтобы нижний слой не размывался, перед последующим покрытием ему дают хорошо просохнуть. Изменения цвета краски могут достигаться развитием одного цветового тона — от слабонасыщенного к более насыщенному, а также образованием сложных по составу тонов. Например, если покрыть желтый прозрачным синим, получится цвет с зеленым оттенком. Красный, перекрытый желтым, образует цвет с оранжевым оттенком и т.д.

В отличие от механического смешивания изменение цвета путем наложения одного прозрачного слоя на другой основано на законе оптического сложения цветов.

Итак, при методе лессировки глубина и насыщенность цветового тона достигаются путем последовательного перекрытия просохшего прозрачного слоя следующим прозрачным слоем краски.

В начальной стадии наносятся светлые тона, на них следующие по силе и так — до завершения.

Для студентов очень важно получить навыки в технике лессировки, так как эта техника воспитывает выдержку, учит предвидению и расчету; студенты наиболее наглядным способом постигают особенности многослойной живописи, изучают палитру красок.

С другой стороны, метод лессировки при перекрытии одного цвета другим предполагает установление точных границ для каждого вновь наносимого слоя. Это приучает учащихся органично увязывать цвет с формой.

Итак, определим основные принципы метода лессировки.

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

Каждый новый слой краски наносится по просохшему слою.

Первые прописки выполняют более прозрачными красками, по-возможности сходными по своим свойствам.

Прописки начинают красками, обладающими большей цветовой насыщенностью, с тем чтобы в последующих слабых растворах цвет не был анимичным.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ный слой, чтобы краска не затекла за границы прямоугольника.

После высыхания краски на всех прямоугольниках вторично этим же составом покройте второй и третий прямоугольники. И наконец, опять по высыхании еще раз перекройте третий прямоугольник.

Таким образом, вы получите три прямоугольника одного цвета, но разной степени светлоты и насыщенности (см. рис. 5 на цв. вкл.).

То же самое сделайте, используя синюю и красную краски.

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

Проведите кистью шесть горизонтальных полос шириной не менее 1 см, чередуя краски таким образом: красная, оранжевая, желтая, зеленая, синяя, фиолетовая. После высыхания этих разноцветных полос в том же порядке перекройте их вертикальными полосами. На пересечении полос будут образовываться новые цветовые оттенки (кроме смешения взаимодополнительных). Это упражнение наглядно знакомит со свойствами основных и производных цветов (см. рис. 6 на цв. вкл.).

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

В этом упражнении надо перекрывать один слой краски другим. Упражнение выполняется сразу, без последующих правок.

Очертите прямоугольник. Возьмите насыщенный раствор какой-нибудь краски, напитайте ею кисть. Начинайте покрывать прямоугольник, направляя кисть сверху вниз. Постепенно добавляя воду и тем самым ослабляя насыщенность цвета, постарайтесь добиться плавного перехода от темного тона к светлому.

Сделайте еще один вариант этого упражнения, только теперь покрывая прямоугольник снизу вверх (см. рис. 7 на цв. вкл.).

Другой способ получения интересных вливаний цвета в цвет — с помощью бумаги, смоченной водой (см. рис. 8 на цв. вкл.).

**Упражнение 4. Плавный переход одного цвета в другой (см. рис. 9 на цв. вкл.).**

Это упражнение является усложненным вариантом предыдущего и выполняется

приемом «по сырому», когда один прозрачный слой краски мы накладываем на еще не просохший другой.

Для выполнения этого упражнения нарисуйте прямоугольник принятого ранее размера. В отдельных емкостях сделайте растворы контрастных по цвету красок (теплой и холодной).

Начните заливать прямоугольник теплым цветом, постепенно ослабляя его тон к середине прямоугольника. Пока краска не просохла, слабым раствором холодного цвета частично перекройте слой предыдущей краски и продолжайте заливать нижнюю часть прямоугольника, постепенно усиливая тон холодного цвета. Таким образом мы получим плавный переход одного цвета в другой.

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

#### Упражнение 5. Градация тона хроматических цветов.

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

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

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

При движении вправо изменяем насыщенность и светлоту, добавляя белила в выбранные хроматические цвета, а влево — черную краску.

#### Упражнение 6. Изменение теплохолодности хроматического тона.

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

#### Упражнение 7. Изображение бабочки.

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

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

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

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

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

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

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

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

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. В чем особенности акварельной живописи?

2. Расскажите о методе лессировки.

3. В чем заключается метод алла-прима?

4. Выполните все упражнения, предложенные в § 4.

5. Выполните таблицы: ахроматические градации цвета; цветовой круг из 24 цветовых оттенков; взаимодополнительные цвета. Придумайте для этих таблиц интересные формы.

6. Выполните в акварели копию любого орнаментального мотива.

### **§ 5. Последовательность работы над акварельным этюдом натюрморта**

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

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

Прежде чем приступить к работе над натюрмортом, желательно выполнить

живописные этюды отдельных предметов без фона, на нейтральном фоне и на цветном фоне. Знания и практические навыки, полученные в процессе выполнения этих этюдов, позволят перейти к изображению группы предметов, организованных в натурную постановку.

Следует подчеркнуть, что между учебным натюрмортом и творческим, выполненным художником, есть существенные различия. Учебная постановка имеет конкретные методические задачи и помогает овладеть знаниями. Художник-профессионал уже владеет этими знаниями и в своем произведении выражает определенное настроение, свое понимание жизни.

Работа над композицией натюрморта начинается с подбора и расстановки предметов.

Выбор предметов для натюрморта и их расстановка не случайны. Все предметы должны иметь смысловую связь. Для одних натюрмортов будут уместны предметы кухонного обихода, овощи, рыба и т.д. В натюрморте с посудой могут быть использованы фарфор, стекло, фрукты. Особого подбора вещей требует охотничий натюрморт. Примерами разных по темам натюрмортов могут служить работы на рис. 11 и 12 цв. вкл.

Живописные постановки для начинающих должны быть несложными, из двух-трех предметов. Затем количество составляющих можно несколько увеличить.

Желательно, чтобы предметы, выбираемые для натюрморта, были разнообразны по форме, цвету, материалу и величине. Однако не стоит увлекаться предметами, сложными по форме и окраске, ибо мы преследуем учебные цели.

Подбор предметов также определяет и цветовой строй, который может быть ярким, красочным, спокойным, теплым или холодным. Подбирая дра-

пировки для постановки, нужно помнить о том, что они должны соответствовать общему замыслу и не вносить диссонанса.

При расстановке предметов натюрморта следует выбирать такие положения, которые наиболее естественны, типичны для них. Следует обращать внимание на просветы между предметами. От этого зависит впечатление собранности и компактности. Предметы могут заслонять друг друга, располагаться на разных расстояниях. При размещении их нужно руководствоваться величиной, формой и цветом предметов.

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

Важным моментом является создание необходимых условий для работы. На рабочем месте должны быть: краски, палитра, кисти, бумага, банка с водой, губка и тряпочка для вытирания кистей.

Следует правильно выбрать кисть. При заливке больших плоскостей нужно пользоваться кистью крупного размера, для меньших плоскостей и проработки деталей — кистями меньших размеров.

Освещение листа бумаги должно идти слева, чтобы рука не образовывала тень на листе.

Расстояние от рисующего до натюрморта не должно быть очень близким. Лучше располагаться от натуры на расстоянии ее двойной высоты. Обычно наиболее удобным при работе над натюрмортом оказывается расстояние один-два метра от натуры.

Работа над натюрмортом делится на несколько этапов. Сначала определяют композицию натюрморта на листе. Для этого на черновике нужно сделать несколько вариантов зарисовок небольшого размера. В этих зарисовках

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

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

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

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

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

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

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

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

Заканчивают натюрморт обобщением отдельных оттенков цветов, подчи-

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

При выполнении этюдов можно вести работу разными способами акварельной техники живописи: «по сухому», «по сырому», лессировки, алла-прима.

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

#### **Контрольные вопросы и задания**

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

### § 1. Анатомическое строение головы человека

Эскизы моделей одежды могут содержать изображения головных уборов. Важно также уметь передавать в эскизах особенности и характер причесок, так как прическа и головной убор дополняют костюм, составляют с ним единое целое. Таким образом, изучение анатомического строения головы человека, особенностей ее изображения, является важным моментом в профессиональной подготовке студентов.

Рисование головы человека является одним из сложных объектов изобра-

жения, поэтому подготовка к рисованию головы должна быть постепенной.

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

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

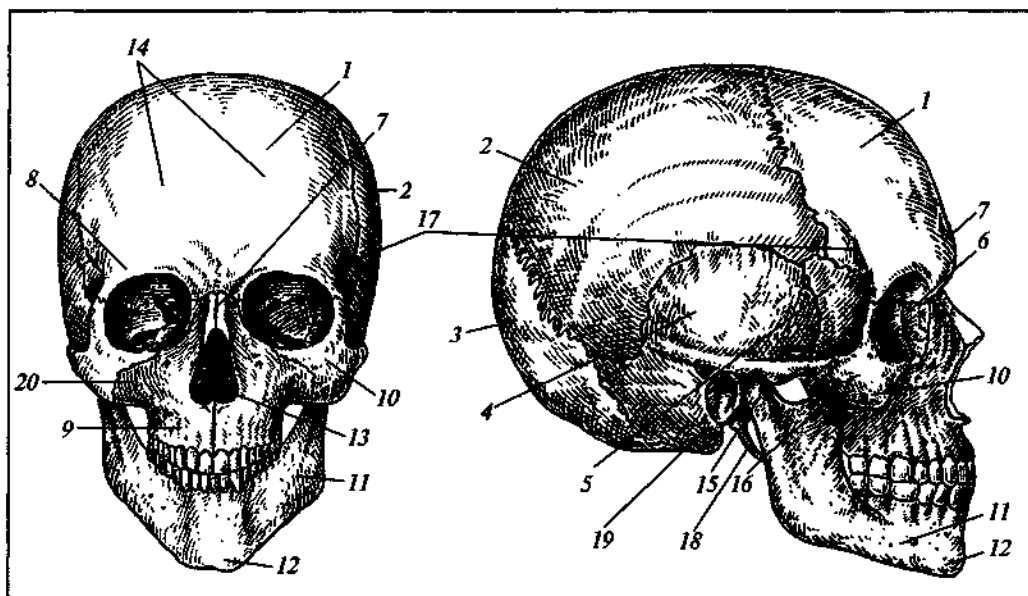


Рис. 3.1. Череп человека

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

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

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

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

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

Граница между лицевым и мозговым отделами проходит по корню но-

совых костей, верхнему краю глазницы, далее — к наружному слуховому проходу — круглому отверстию в височной кости.

**Лицевой отдел** черепа прикреплен к передней части мозгового и продолжает его вперед и вниз. Он отличается большей сложностью очертаний. Здесь можно выделить *верхнечелюстную кость 9*, *скуловую кость 10*, *нижнечелюстную кость 11*, на которой находятся *подбородочные бугры 12*, *носовое (грушевидное) отверстие 13*, *суставной отросток 15*, *венечный отросток 16*.

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

Скуловая кость, а также *скуловая дуга 20* определяют форму, тип лица и его национальные признаки. Эта кость представляет собой шечное возвышение черепа. Скуловая кость соединяется со скуловым отростком височной кости, образуя скуловую дугу, которая служит местом прикрепления мышц и связок.

Нижнечелюстная кость — единственная подвижная кость черепа, имеющая подковообразную форму. Она состоит из тела и двух ветвей. В нижней челюсти, как и в верхней, располагаются шестнадцать альвеол для зубов. На передней поверхности нижнечелюстной кости находится подбородочное возвышение (подбородочные бугры). Восходящие ветви нижней челюсти имеют два отростка: суставной, с помощью которого нижняя челюсть сочленяется с височной костью, и венечный — место крепления жевательной височной мышцы.

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

К черепу относится расположенная отдельно под нижней челюстью, тонкая подковообразная подъязычная кость. Эта кость служит для крепления многих мышц шеи.

Кости черепа служат основой общей формы головы, но внешнюю пластическую ее форму определяет сложный покров из хрящей, мышц и жирового слоя.

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

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

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

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

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

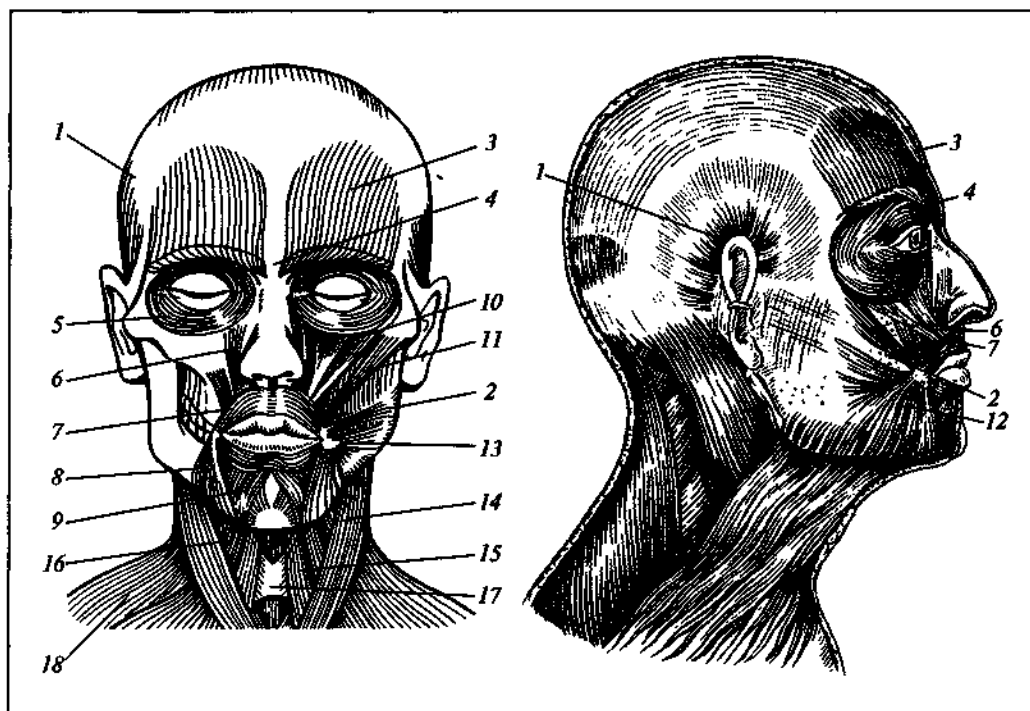


Рис. 3.2. Мышцы головы человека

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

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

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

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

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

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

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

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

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

линдром. Вместе с головой шея производит много сложных движений, обеспечивающих широкое поле зрения для человека.

Форму шеи в большей степени определяют мышцы шеи и органы дыхания. Рассмотрим некоторые наиболее характерные мышцы шеи.

*Грудинно-ключично-сосцевидные мышцы 14* — самые мощные и важные в пластическом отношении. Располагаются на переднебоковой поверхности шеи.

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

При сокращении этих парных мышц голова запрокидывается назад; при одностороннем сокращении голова наклоняется в сторону.

*Грудинно-подъязычная мышца 15* имеет вид узкой ленты. Располагается впереди гортани и дыхательного горла. Сокращаясь, эта мышца поднимает подъязычную кость вместе с гортанью и оттягивает нижнюю челюсть.

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

Форму передней поверхности шеи определяет *щитовидный хрящ 17*. Заднюю поверхность шеи образует часть *трапецевидной мышцы 18*.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Для чего необходимо знание анатомического строения головы?
2. Из каких отделов состоит череп?
3. Назовите кости, составляющие мозговую и лицевую отделы черепа.
4. Какое назначение имеют мышцы головы? Назовите их.

## § 2. Рисование черепа

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

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

Как уже было сказано выше, череп состоит из двух частей: мозговой, имеющей форму слегка сплюснутого шара, и лицевой, в геометризированной форме, напоминающей призму. Форма свода черепа относительно проста и статична в отличие от более сложной динамичной формы лица.

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

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

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

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

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

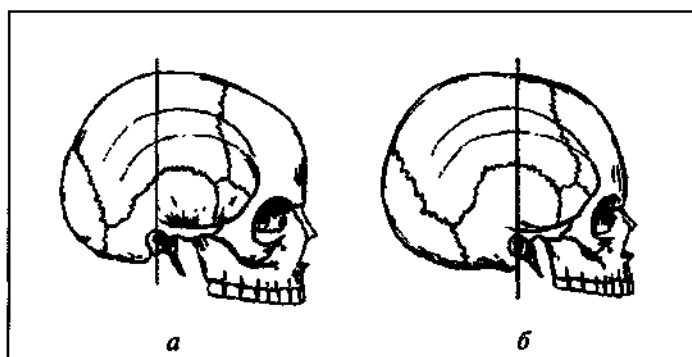


Рис. 3.3. Основные соотношения размеров переднего и заднего отделов черепа

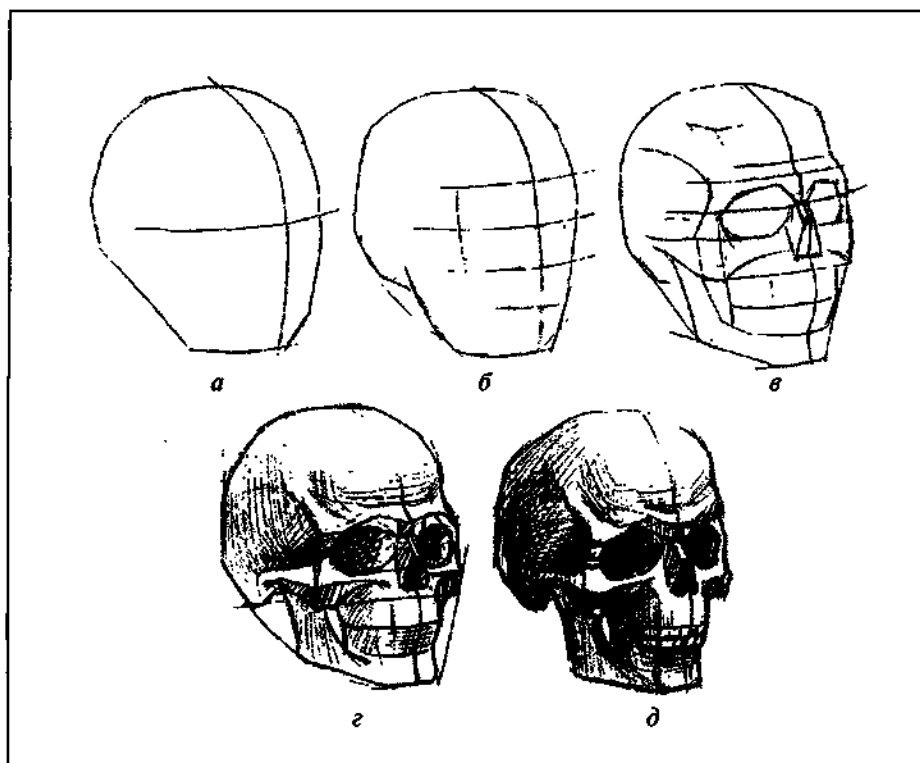


Рис. 3.4. Этапы рисования черепа

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

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

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

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

челюсть — на одной линии, или запрокинутое, тогда нижняя челюсть будет впереди лба, и т. д.

Для лучшего композиционного размещения желательно, чтобы середина формы по горизонтали проходила чуть выше середины листа.

Второй этап. *Линейно-конструктивное построение формы*. Работа ведется от целого, общего, минуя мелкие детали.

Построение производится на основе условной осевой линии, которая начинается под затылком, проходит по середине свода черепа, лобной кости, переносице, носовым костям, середине верхней и нижней челюстей, до подбородочных возвышений. Эта линия называется *серединной линией* и помогает наметить расположение черепа в пространстве.

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

Далее делим форму черепа по срединной линии на три части (рис. 3.4, б):

*нижнюю* — от подбородка до носового (грушевидного) отверстия;

*среднюю* — от носового отверстия до верхнего края глазниц;

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

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

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

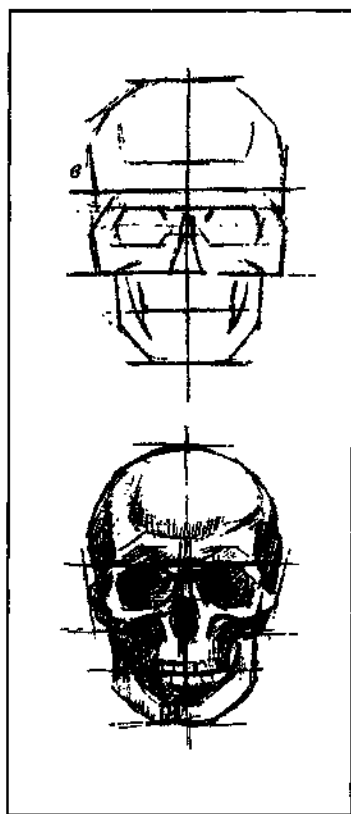


Рис. 3.5. Последовательность рисования черепа в прямом положении

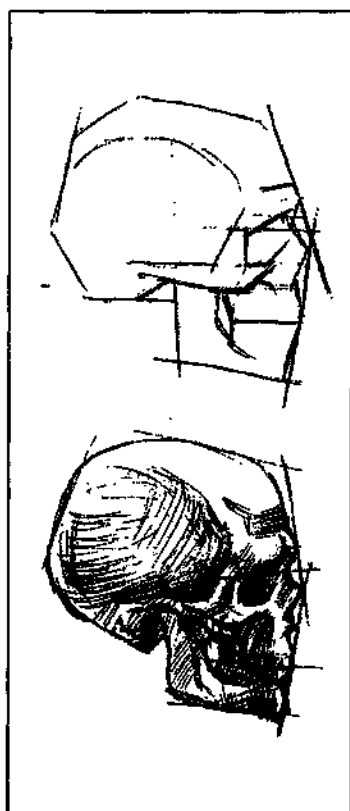


Рис. 3.6. Последовательность рисования черепа в профильном положении

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

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

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

#### **Контрольные вопросы и задания**

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

### **§ 3. Общие сведения о пропорциях головы.**

#### **Рисование головы по схемам**

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

В изобразительном искусстве поиски пропорциональных соотношений головы ведутся с древности.

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

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

В эпоху классицизма античные каноны превратились в правила академического рисунка. Современная школа опирается на классические традиции, и знакомство с ними помогает начинающим правильно видеть натуру.

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

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

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

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

Линия разреза глаз проходит через переносицу и швы височных и скуловых костей (в).

Линия основания носа проходит под ноздрами и в нижней части скуловых костей (г).

Линия основания подбородка проходит на уровне подбородочных бугров (д).

Все вышеназванные линии параллельны между собой.

На рис. 3.8 приведена схема пропорций головы человека. Знание этой схемы поможет правильно нарисовать го-

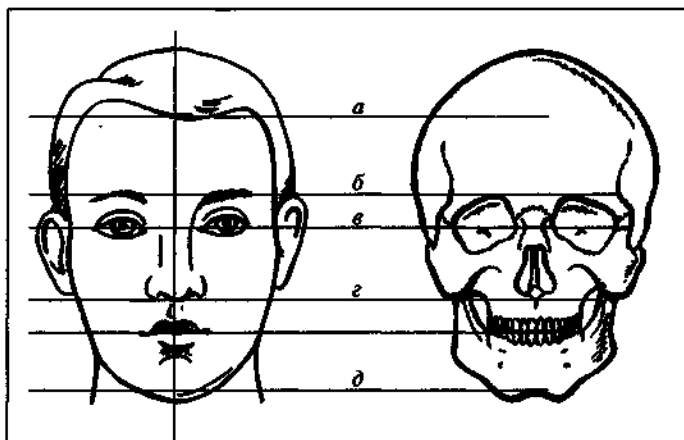


Рис. 3.7. Конструктивные линии головы и их связь со строением черепа

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

Величина, равная  $1/7$  высоты головы, является модулем для определения ее ширины. Она укладывается по ширине 5 раз. Расстояние между глазами, как и между крайними точками крыльев носа, длина глаза, расстояние от крайних точек глаз до крайних точек висков, равны  $1/7$  высоты головы.

Высота уха равна высоте носа, т.е. уши расположены между линией бровей и линией основания носа. Если из середины длины глаз опустить перпендикуляры на линию рта, то мы определим его ширину. По канонам классической эстетики нижняя губа шире верхней.

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

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

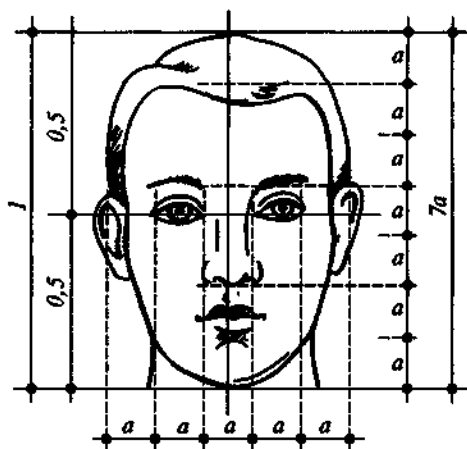


Рис. 3.8. Схема пропорций головы человека

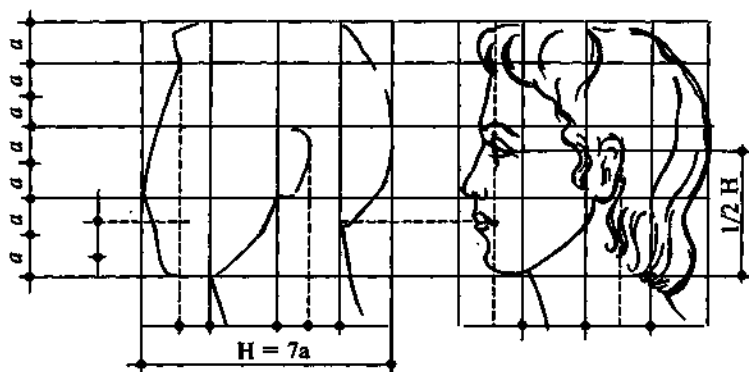


Рис. 3.9. Примерная схема рисования головы в профиль

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

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

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

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

Описанные выше схемы рисования головы используют в прикладном рисовании. В этом случае достаточно только наметить форму головы, прическу и черты лица, но наметить правиль-

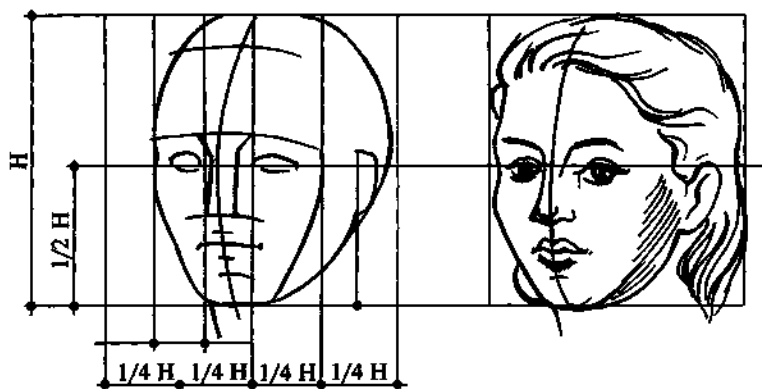


Рис. 3.10. Примерная схема рисования головы в трехчетвертном повороте

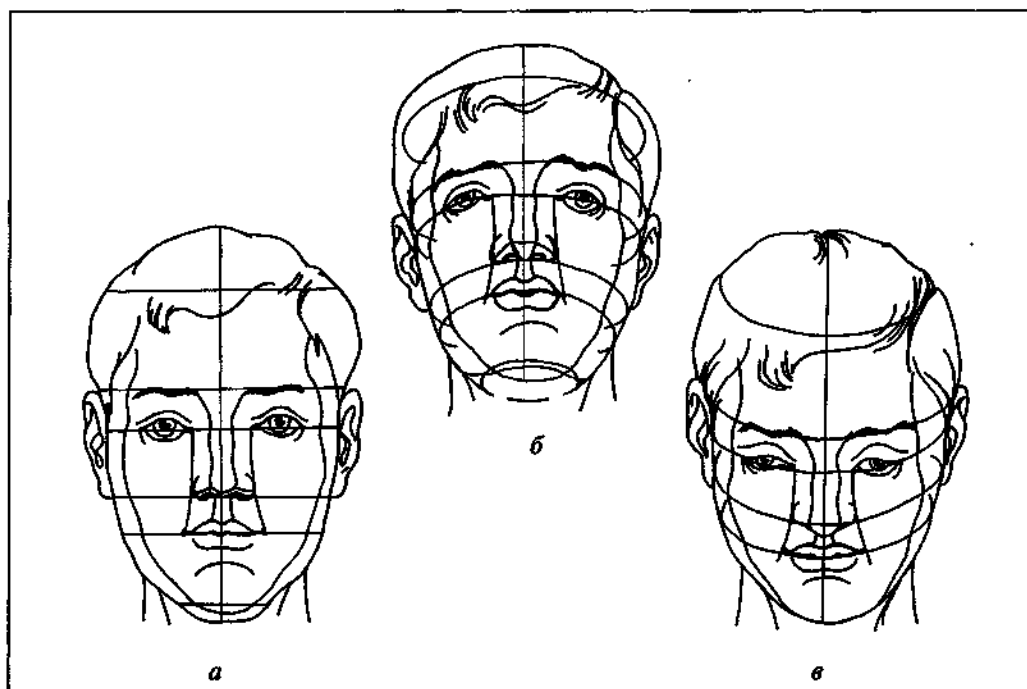


Рис. 3.11. Изображение головы в прямом положении в разных ракурсах

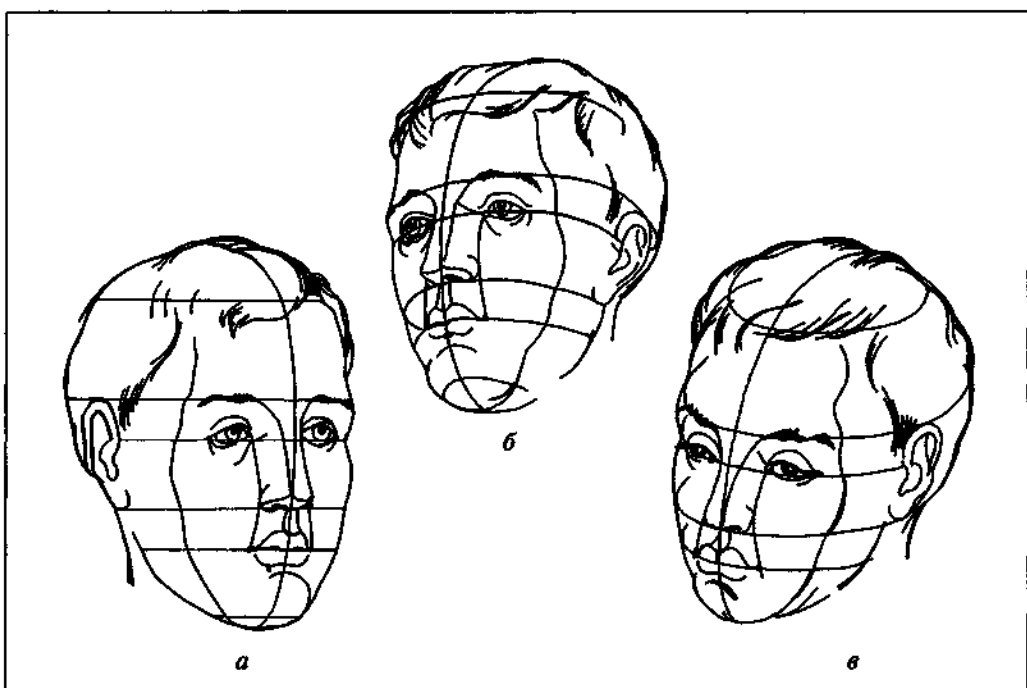


Рис. 3.12. Изображение головы в трехчетвертном повороте в разных ракурсах

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

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

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

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

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

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

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

Хорошо усвоив пропорции головы, схемы ее изображения в различных

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

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. Как схема деления головы на части связана со строением черепа?
2. Расскажите об основных пропорциях головы человека.
3. Объясните особенности рисования головы в профиль и в трехчетвертном повороте по схемам.
4. Нарисуйте голову человека в поворотах, противоположных рассмотренным в этом параграфе. При этом используйте примерные схемы для рисования головы.

### **§ 4. Рисование гипсовых моделей головы человека и ее частей**

#### **Рисование гипсовых слепков частей лица**

Голова человека является одним из наиболее сложных объектов изображения, поэтому следует постепенная предварительная подготовка к ее рисованию.

Прежде чем приступить к рисованию гипсовой головы, следует изучить строение и особенности главных частей лица, которые определяют пластику головы человека. Таким образом, целесообразно выполнить рисунки глаза, носа, губ, уха. В качестве моделей для таких рисунков обычно используют гипсовые слепки частей лица статуи «Давид», работы Микеланджело — итальянского скульптора эпохи Возрождения.

Рассмотрим строение и особенности рисования каждой части лица в отдельности.

**Глаз.** Глазное яблоко помещается в глазничной впадине. При изучении строения глаза различают глазное яблоко и его добавочные органы (рис. 3.13).

Глазное яблоко имеет округлую форму и определяет формы верхнего и нижнего век.

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

Через роговую оболочку видна *радужная оболочка*, представляющая собой переднюю часть сосудистой оболочки. Радужная оболочка содержит пигмент, от которого зависит цвет глаз. Различают три основных тона цвета глаз: темный, переходный от темного к светлому и светлый. Каждый из них имеет четыре подгруппы, в результате чего в общей сложности получается 12 разновидностей цвета глаз: черный, темно-карий, светло-карий, желтый, бурожелто-зеленый, зеленый, серо-зеленый, голубой с буро-желтым венчиком, серый, серо-голубой, голубой, синий.

В центре радужной оболочки находится отверстие — *зрачок* глаза. Сужаясь и расширяясь, он регулирует количество световых лучей, поступающих внутрь глазного яблока.

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

Световые лучи, проходя через прозрачные среды глаза, преломляются и попадают на сетчатку, куда они проецируют обратное уменьшенное изображение видимого глазом предмета. В связи с тем что хрусталик может изменять свою форму (становиться более выпуклым или уплощаться), наш глаз может отчетливо видеть как на близком, так и на далеком расстоянии.

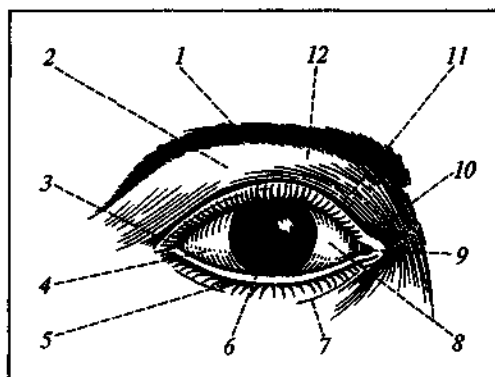


Рис. 3.13. Глаз. Вид спереди:

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

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

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

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

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

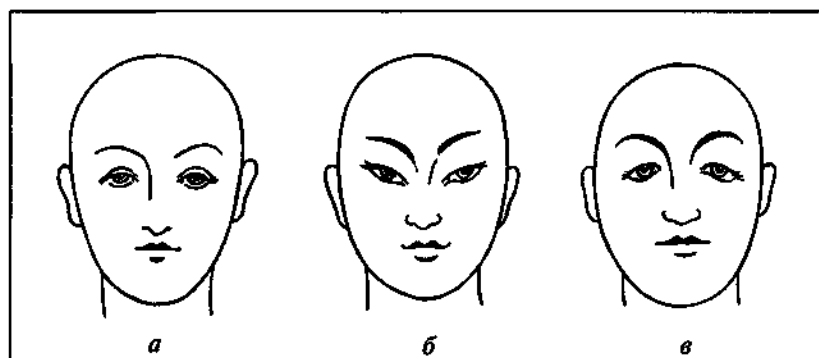


Рис. 3.14. Типы расположения щели век

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

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

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

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

рот. Пример последовательности рисования гипсового слепка глаза дан на рис. 3.16.

Приступая к рисунку глаза, необходимо наметить глазничную впадину, уточнить размер полушария глазного яблока, провести ось разреза глаза (рис. 3.16, а). Поперечной линией к оси разреза следует наметить положение зрачка, затем наметить положение верхнего и нижнего века (рис. 3.16, б). При рисовании век нужно иметь в виду, что они имеют толщину, причем всегда нижнее веко по всей толщине освещено, а верхнее получается затемненным (рис. 3.16, в, г).

Рисунок глаза желательно сделать в трех положениях: прямом, трехчетвертном и профильном. При этом необходимо внимательно проследить формы

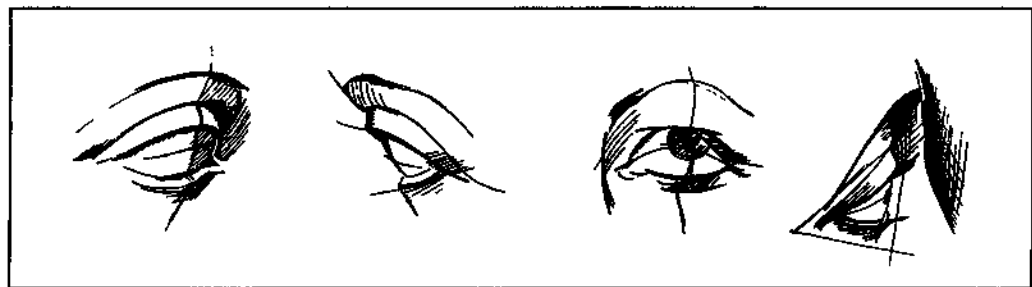


Рис. 3.15. Положение осевых линий глаза в различных его поворотах

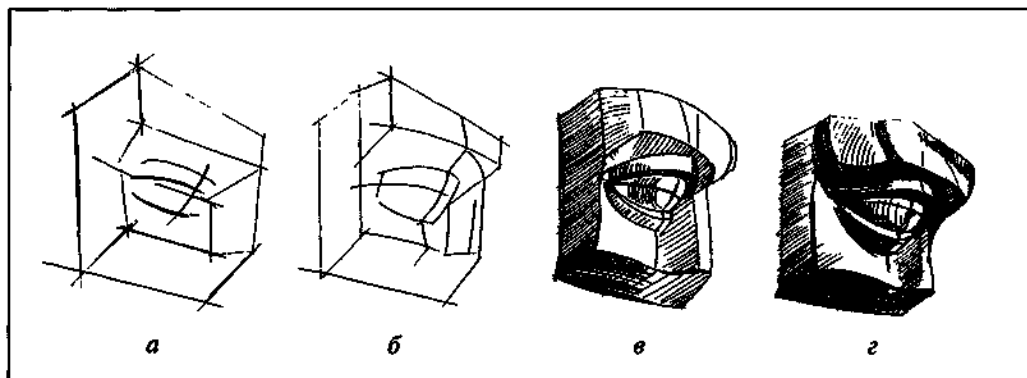


Рис. 3.16. Последовательность рисования гипсового слепка глаза

век и глазного яблока, а также его посадку.

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

Формы носов крайне разнообразны. При рассмотрении спереди можно выделить три основные формы: широкий, средний, узкий (или тонкий). При рассмотрении сбоку различают нос прямой, с горбинкой, с впадиной (курносый), неровный и др. (рис. 3.18). Однако, несмотря на все разнообразие форм, в основе построения носа в рисунке лежит призма, состоящая из четырех поверхностей: передней (*спинка носа*), лежащей между переносьем и кончиком носа, двух боковых и нижней, на которой расположены носовые отверстия (ноздри). Нижняя поверхность имеет форму трапеции (рис. 3.19).

При начальной разметке носа нужно помнить, что срединная лицевая

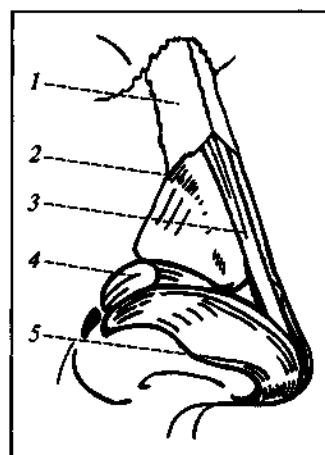


Рис. 3.17. Хрящи носа:

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



Рис. 3.18. Разные формы носов

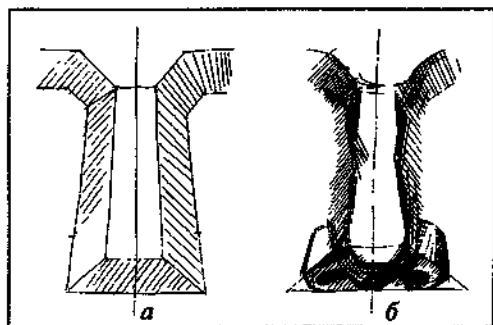


Рис. 3.19. Конструктивное рисование носа: а — плоскости, образующие форму носа; б — конкретизация формы носа

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

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

Последовательность рисования гипсового слепка носа показана на рис. 3.20.

**Губы.** Губы очень подвижны. Как и глаза, они принимают активное участие в мимике лица. Сложную пластическую форму губ обуславливают круговые мышцы рта, конфигурация красной каймы, лежащей на сводах, образованных дугообразной формой челюстей и зубов (рис. 3.21).

Верхняя и нижняя губа, сходясь, образуют волнообразную линию рта. Верхняя губа имеет утолщение посередине — *бугорок верхней губы*, по направлению к которому от основания носа идет углубленная борозда, именуемая *филтром*.

Нижняя губа делится на две симметричные части. Под нижней губой находится борозда, отделяющая ее от подбородка.

Яркость губ обусловлена приливом к ним крови. Губы бывают красные, розовые и бледные. Размер рта у разных людей неодинаков: большой, средний и малый. Выделяют губы средней полноты, толстые и тонкие (рис. 3.22). С возрастом полнота губ обычно несколько уменьшается.

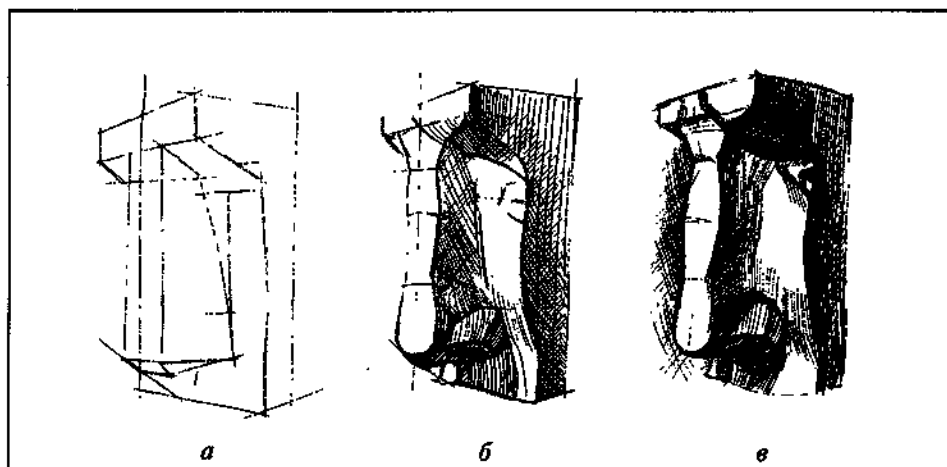


Рис. 3.20. Последовательность рисования гипсового слепка носа

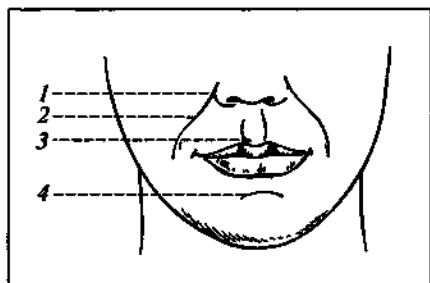


Рис. 3.21. Борозды в области носа, рта и подбородка:

1 — носовая; 2 — носогубная; 3 — «филتر»; 4 — подбородочно-губная

При построении губ заметим, что ротовая щель проходит через верхнюю треть расстояния от основания носа до окончания подбородка. При прямом положении на рисунке ширину рта откладываем симметрично в обе стороны от серединной линии. При трехчетвертном повороте часть губ зрительно сокращается.

Намечая пропорции губ, следует обратить внимание на характер линии рта. Не следует сразу обрисовывать контур губ. Прежде всего, следует хорошо рассмотреть их форму и передать ее в рисунке с членением на ряд плоскостей.

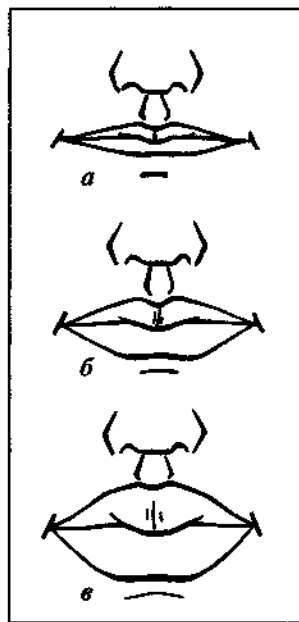


Рис. 3.22. Губы:

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

При рисовании губ в профиль нужно наметить величину разреза рта, его наклон, а также степень выдвинутости одной из губ. После этих построений можно лепить форму губ. На рис. 3.23 изображены этапы построения ри-

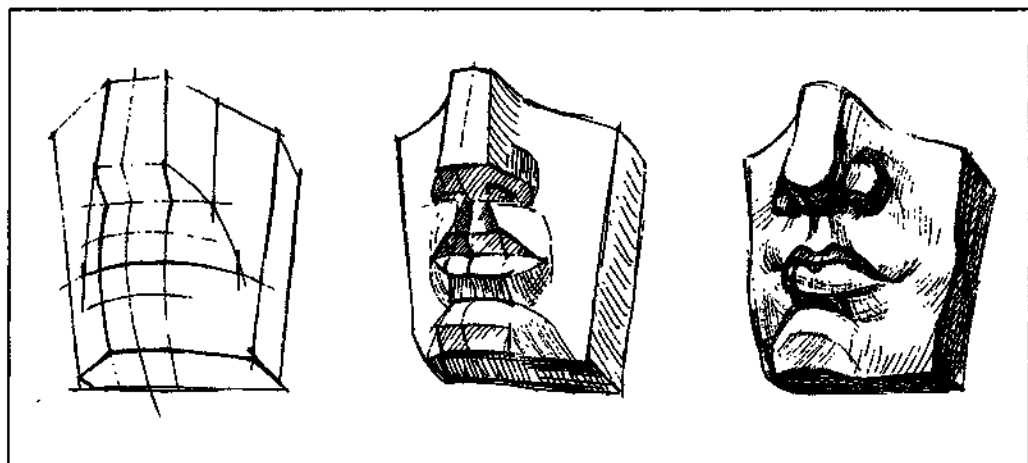


Рис. 3.23. Этапы построения рисунка гипсового слепка губ и части носа

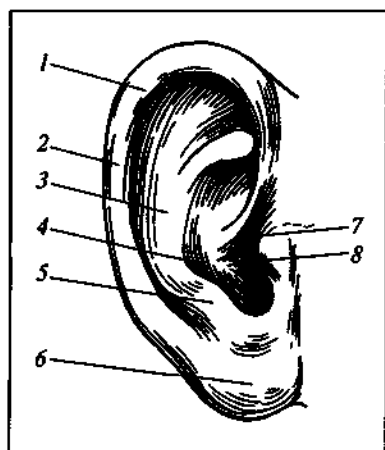


Рис. 3.24. Ушная раковина:

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

сунка гипсового слепка губ и части носа в трехчетвертном повороте.

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

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

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

Ушная раковина имеет хрящевой скелет, который отсутствует только в нижней части ушной раковины, именуемой *мочкой уха*. Ушная раковина имеет по своему краю утолщение — *завиток*. К центру от завитка находится приблизительно параллельно идущий валик — *противозавиток*. Перед слуховым отверстием помещаются выступы — *козелок* и лежащий позади слухового отверстия *противокозелок*. В середине ушной раковины располагается углубление — ее полость.

Форма *ушной раковины* у разных людей неодинакова. Встречаются уши больших, средних и малых размеров. Также различной бывает степень отстояния ушной раковины от черепа. Велики индивидуальные особенности дольки ушной раковины. Иногда она хорошо выражена, а иногда может полностью отсутствовать.

Овал ушной раковины имеет условную ось, которая параллельна оси носа или ветви нижнечелюстной кости. В рисовании уха необходимо правильно наметить ось его овала. Далее устанавли-

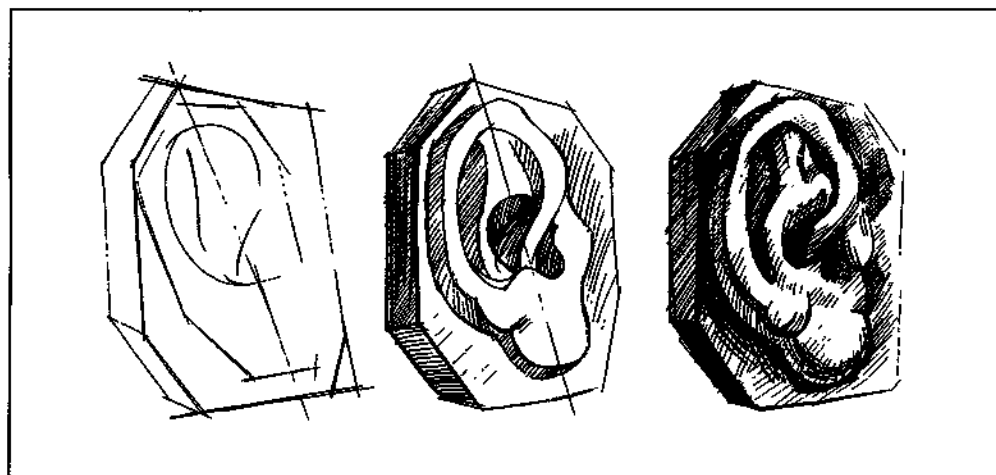


Рис. 3.25. Этапы рисования уха с гипсового слепка

вают пропорции овала ушной раковины, общую форму уха и прорисовывают детали, соизмеряя и сравнивая их с общей формой.

После завершения линейно-конструктивного построения нужно проложить светотень, лепя форму уха тоном и штрихом. Этапы ведения работы над рисунком гипсового слепка уха показаны на рис. 3.25. Следует отметить, что детали лица изображают линейно-конструктивным рисунком с легкой прокладкой светотени.

### **Рисование гипсовой головы с античного образца**

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

Рисование гипсовых голов целесообразно еще и потому, что в произведениях великих мастеров уже найдены и обобщены взятые из действительности формы. Это упрощает задачу для

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

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

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

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

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

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

Еще одним важным условием работы является сохранение в процессе ри-

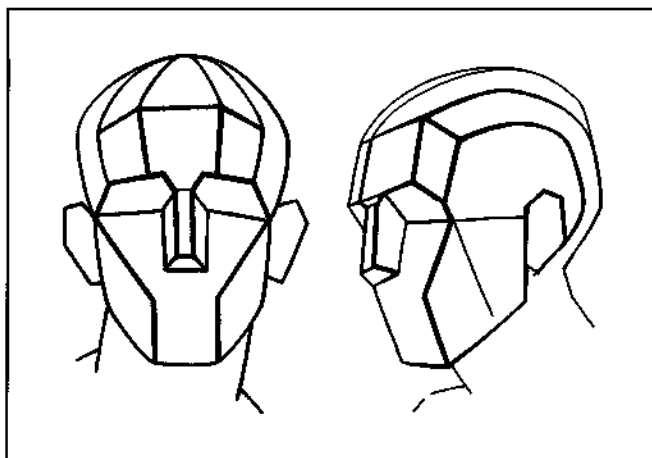


Рис. 3.26. Схема основных плоскостей, образующих объем головы

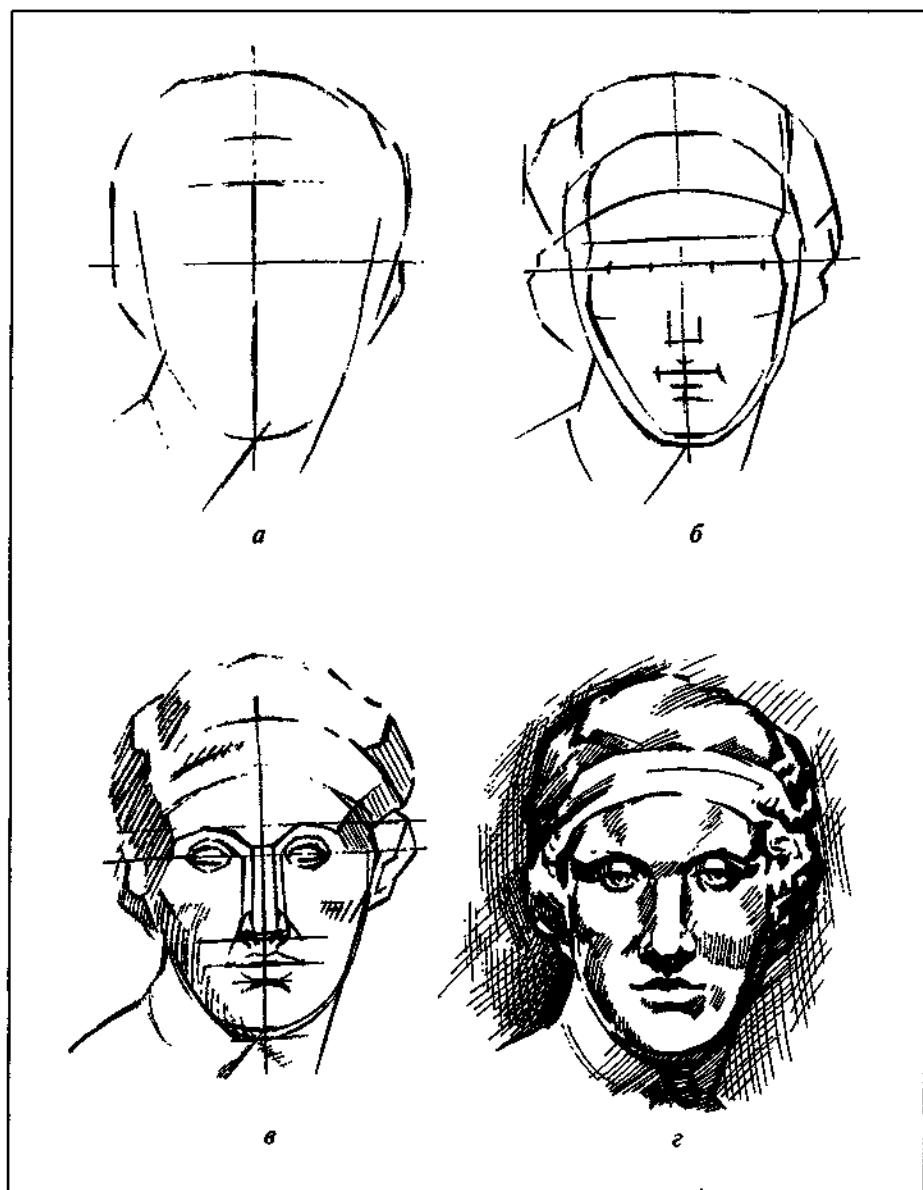


Рис. 3.27. Последовательность рисования гипсовой головы в прямом положении

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

Прежде чем приступить к выполнению рисунка, необходимо хорошо рассмотреть натуру со всех сторон, отметить особенности формы, наклон, поворот головы. Надо выбрать точку зрения на натуру и определить величину рисунка (обычно немного меньше натуры).

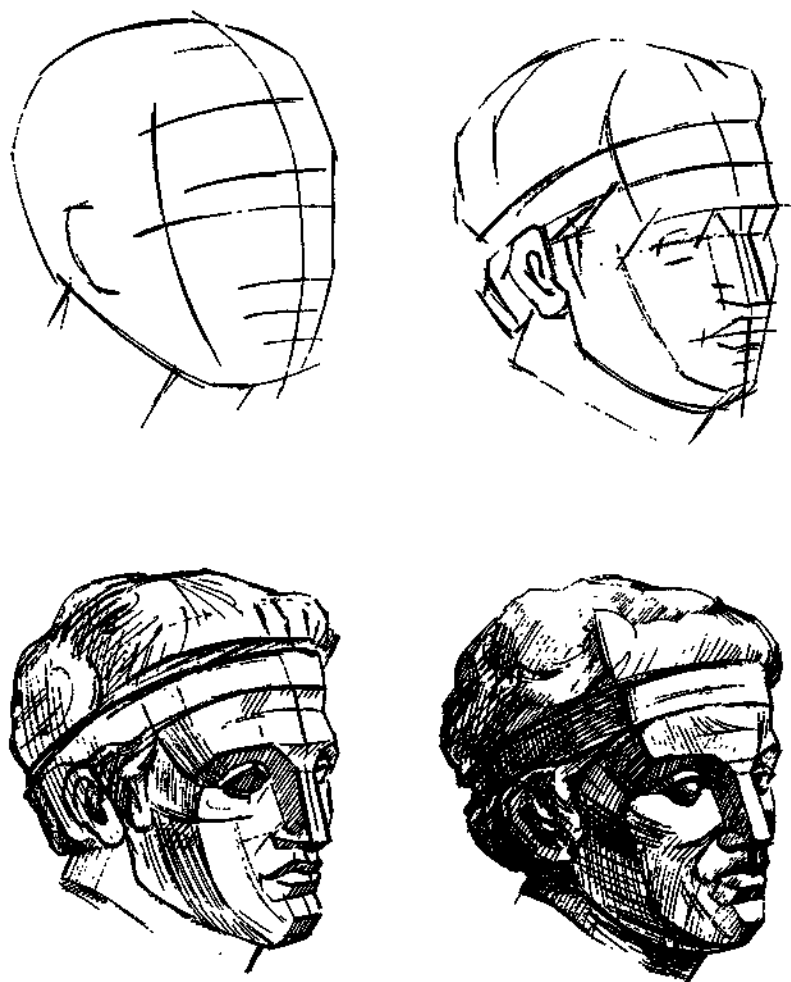


Рис. 3.28. Этапы рисования гипсовой головы в повороте

На плоскости листа голову размещают по-разному, в зависимости от ее наклона и поворота. На рисунке форма головы размещается несколько выше середины листа, так как нижняя часть лица по количеству и выразительности деталей превышает лобную часть, от чего рисунок не будет

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

Рассмотрим последовательность рисования гипсовой головы (рис. 3.27).

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

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

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

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

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

тона при переходе от света к тени, обращаем внимание на рефлексы в тени.

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

Мы рассмотрели последовательность рисования гипсовой головы в положении фас.

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

### Контрольные вопросы и задания

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

## § 5. Изображение головы живой модели

После рисования гипсовых голов, когда были освоены закономерности строения формы и пространственных положений головы, приступаем к рисованию головы живой модели.

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

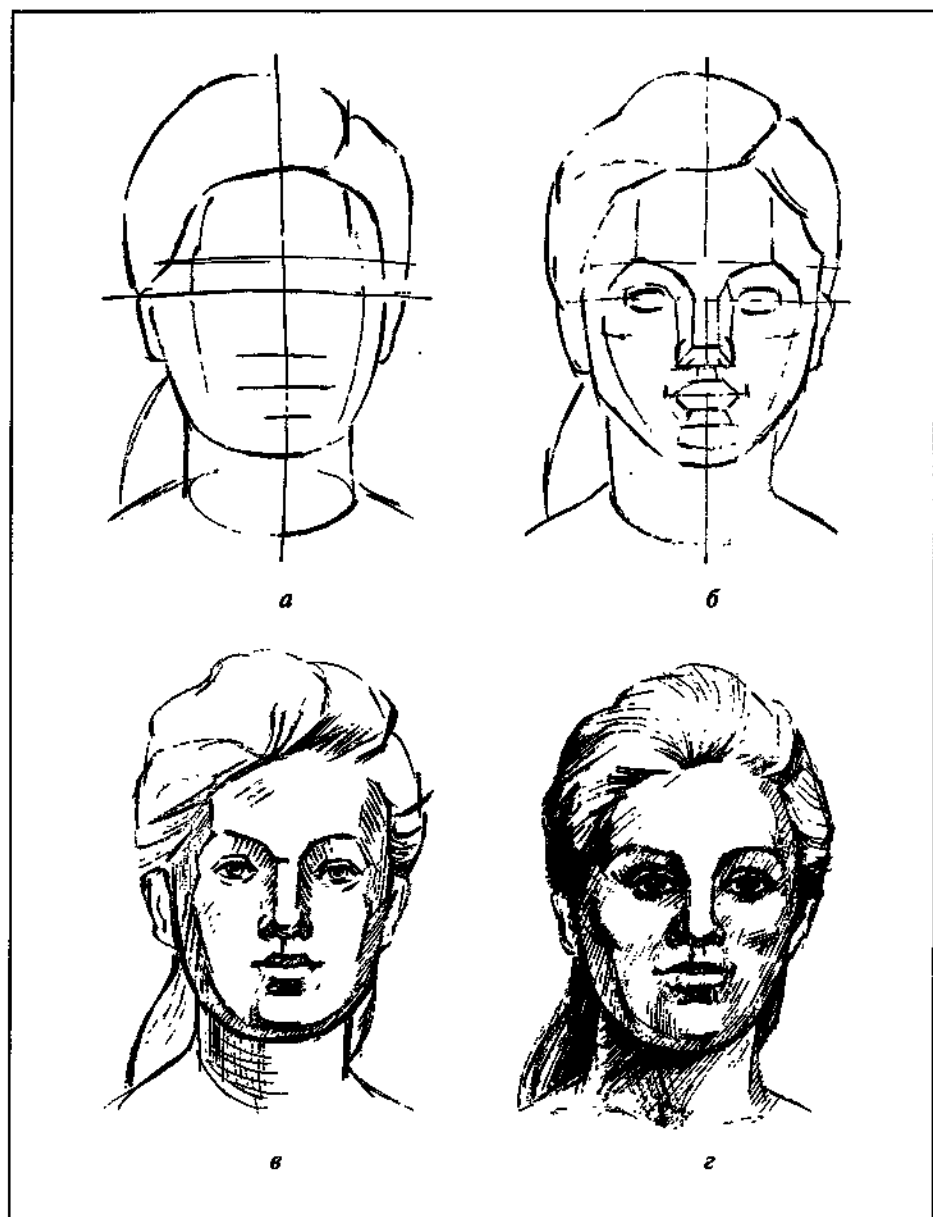


Рис. 3.29. Этапы рисования головы живой модели

может невольно изменить позу и выражение лица. Поэтому при рисовании живой модели нужно внимательно ее изучить, чтобы составить представление о ее анатомическом строении и конструкции. Для этого полезно разглядеть голову натурщика со всех сто-

рон, тогда лучше будет осознана видимая форма.

Для рисования головы рекомендуется выбирать натуру с более выразительными формами, которые необходимо подчеркнуть соответствующим освещением.

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

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

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

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

Рассмотрим этапы рисования головы живой модели.

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

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

определения пропорциональных отношений.

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

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

### **Этюд головы человека в технике гризайли**

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

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

Цель этого задания — научиться передавать форму головы с помощью



Рис. 3.30. Н. Тырса. Портрет Анны Ахматовой

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

Лепка формы головы с помощью кисти отличается от передачи карандашом.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

#### **Работа над живописным этюдом головы человека**

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

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

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

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

В таких быстрых этюдах решаются задачи компоновки головы, цельного

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

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

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

В рисунке под живопись надо тонкими линиями передать конструктивное строение головы, ее положение в пространстве, наметить границы светотени.

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

Начинать работу цветом лучше с самого темного места. Сравнивая тени с освещенными частями лица, легче будет найти полутона. Научиться видеть тень в свете — трудная задача. Часто начинающие делают тени головы тем же цветом, что и свет, только утемняя его черной краской. Тени на лице прозрачны и не скрывают естественного цвета лица.

Следует обращать внимание на образование на голове рефлексов от одежды и фона, а также на то, что цвет лица и одежды всегда принимает оттенки, дополнительный к цвету фона.

Знания и навыки, полученные при выполнении живописных этюдов головы человека, помогут грамотно по-

дойти к декоративному ее решению средствами цветной графики.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Чем отличается рисование головы человека — живой модели от рисования гипсовой головы?
2. Расскажите о последовательности выполнения этюда головы в технике гризайли.
3. Какова роль кратковременных живописных этюдов головы?
4. Расскажите об особенностях работы над живописным этюдом головы человека.
5. Выполните этюды головы человека в двух поворотах в технике гризайли.
6. Выполните живописный этюд головы человека в трех положениях в пространстве.

## § 1. Анатомическое строение человека

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

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

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

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

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

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

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

Верхняя часть позвоночника — это грудной отдел, служащий местом прикрепления двенадцати пар изогнутых костей-ребер, которые (за исключением двух пар нижних ребер) образуют *грудную клетку* 3. Верхние семь пар соединены непосредственно с *грудиной* 4 и называются *истинными*; восьмая, девятая и десятая пары при помощи хрящей присоединяются друг к другу и к хрящу седьмой пары ребер и на-

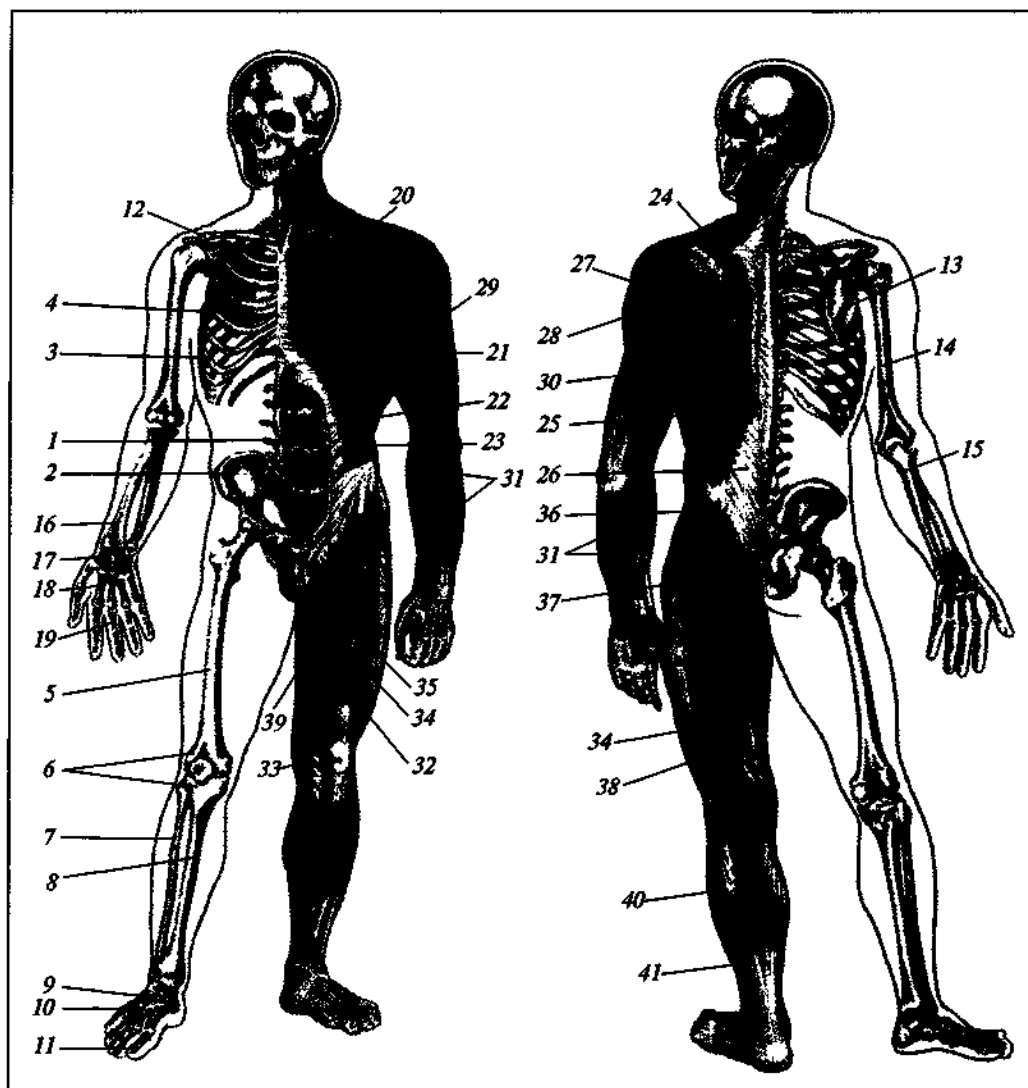


Рис. 4.1. Кости и мышцы человека

зываются *ложными*. Вместе все эти ребра образуют реберную дугу. Нижние пары ребер задними концами прикрепляются к позвонкам, а передними — к мягким тканям. Вверху позвоночный столб заканчивается черепом.

**Кости ноги.** Скелет нижней конечности состоит из бедренной кости, костей голени и стопы. *Бедренная кость 5* — самая длинная кость скелета. Она со-

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

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

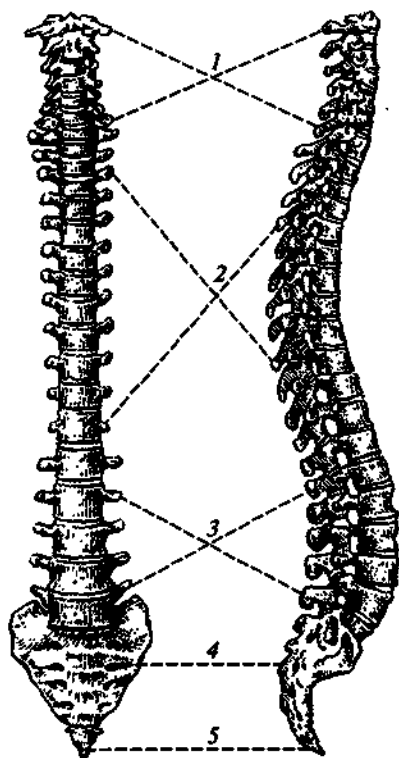


Рис. 4.2. Позвоночный столб

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

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

Эти движения обеспечивают эластичные мышцы плечевого пояса, рас-

положенные на грудной клетке и лопатке.

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

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

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

На наружной поверхности грудной клетки расположены такие мышцы:

*большая грудная мышца 20* приводит руку к туловищу и поворачивает ее внутрь. Она в основном формирует грудь;

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

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

*наружная косая мышца живота 23*, сокращаясь, сгибает туловище вперед, а также обеспечивает наклон в сторону.

На спине расположены следующие мышцы:

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

*широчайшая мышца спины 25* приводит руку к туловищу, помогает вращать ее внутрь и отводить назад;

*общий разгибатель туловища 26*;

*подостная мышца 27* приводит плечо к лопатке.

Верхние конечности включают следующие мышцы:

*дельтовидная мышца 28* играет наибольшую формообразующую роль в области плеча. Она отводит руку вбок, вперед и назад;

*двуглавая мышца плеча 29* сгибает руку, а за ней находится *трехглавая мышца 30*, которая позволяет разгибать руку.

Предплечье имеет две группы мышц: *сгибателей* и *разгибателей* пальцев *31*.

Самое характерное в общей форме руки — это расширение ее на большей части плеча и в верхней части предплечья, где больше всего мышц, и сужение в области запястья и локтевого сустава.

Теперь о нижних конечностях. Почти всю переднюю поверхность бедра занимают три мышцы: *прямая 32*, *внутренняя широкая 33* и *наружная широкая 34*. Большое пластическое значение имеет *портняжная мышца 35*, которая сверху вниз опоясывает внутреннюю широкую мышцу.

Форму задней стороны бедра определяют *средняя ягодичная мышца 36*, *большая ягодичная мышца 37*, имеющая округлую форму, *двуглавая мышца бедра 38*. С внутренней стороны бедра наиболее важна *нежная мышца 39*. Назначение мышц бедра — сгибать и разгибать ногу, поворачивать бедро наружу и внутрь.

В голени следует отметить главные, наиболее пластически выразительные мышцы: *икроножную 40* и *камбаловидную 41*. Эти мышцы участвуют в сгибании голени и движениях стопы.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Что изучает пластическая анатомия?
2. Расскажите о строении скелета туловища человека.

3. Какие кости образуют скелет верхних конечностей?

4. Какие кости образуют скелет нижних конечностей?

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

## § 2. Пропорции фигуры человека

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

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

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

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

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

Под пропорциями человеческого тела понимается согласованная систе-

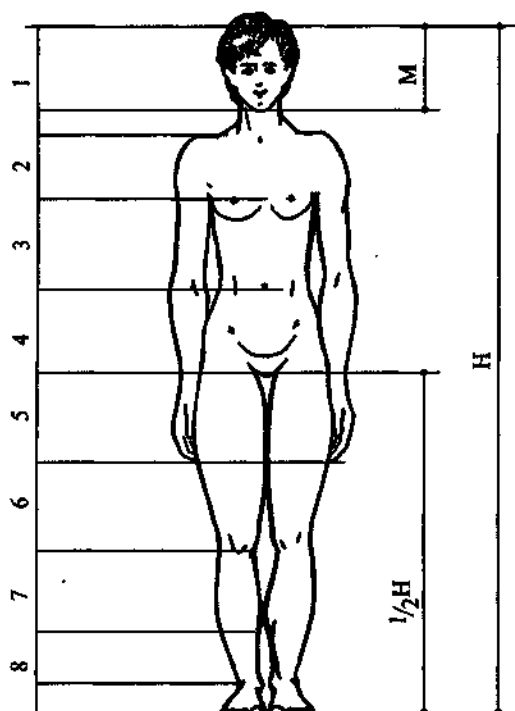


Рис. 4.3. Пропорции фигуры человека

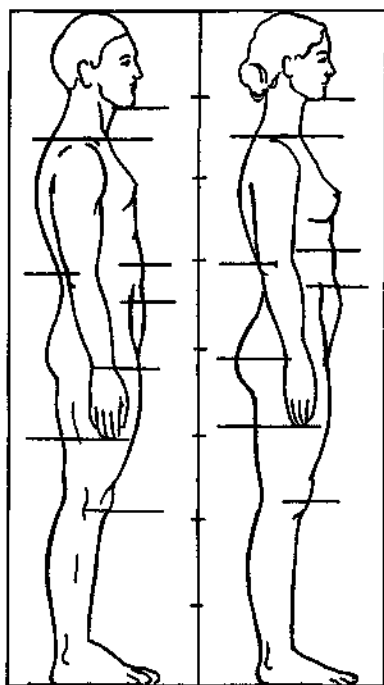


Рис. 4.4. Пропорции мужской и женской фигуры

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

Воспользуемся наиболее удобным пропорциональным каноном, где единицей измерения (*модулем*) является голова человека. Согласно этому канону вся фигура по высоте делится на 8 одинаковых по размеру частей (рис. 4.3):

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

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

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

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

сравнению с мозговым, меньшим развитием скел и челюстей.

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

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

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

В пропорциях годовалого ребенка голова с шеей составляют  $1/4$  его роста (рис. 4.5), живот выпуклый и его размер преобладает над размером груди, ноги сравнительно короткие.

У 3-летнего ребенка (рис. 4.6) модуль головы укладывается в высоту его тела пять раз, грудь становится шире,

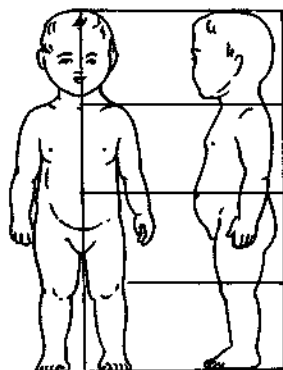


Рис. 4.5. Пропорции годовалого ребенка

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

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

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

Из сказанного выше видно, что изменение пропорций отдельных час-

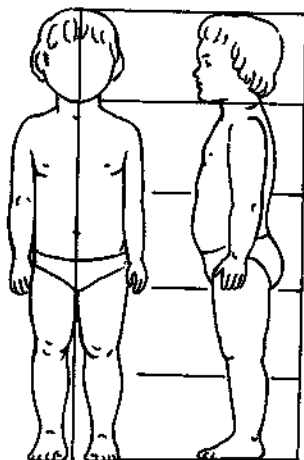


Рис. 4.6. Пропорции 3-летнего ребенка

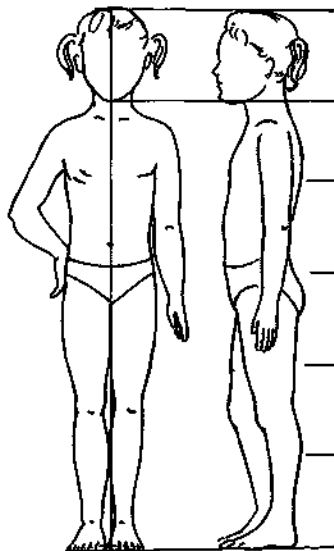


Рис. 4.7. Пропорции 7-летнего ребенка

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

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

#### Контрольные вопросы и задания

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

### § 3. Рисование гипсовой анатомической фигуры человека

Овладение мастерством рисунка фигуры человека невозможно без знания пластической анатомии. Причем одних теоретических знаний не достаточно, их необходимо применить на практике. В этом отношении полезно сделать зарисовки с муляжа скелета человека и гипсовой анатомической модели фигуры.

Скелет нужно осознать графически, т. е. уметь представить и нарисовать его внутри фигуры. Он является остовом фигуры и играет первостепенное значение в определении пропорций и движения. Некоторые части скелета могут служить отправными ориентирами при построении фигуры человека: яремная ямка, лобковое сочленение, верхние

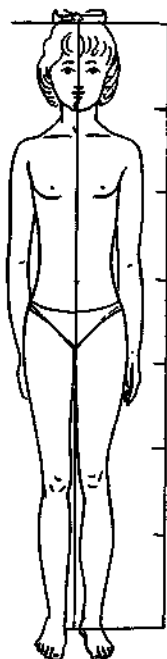


Рис. 4.8. Пропорции ребенка 13 лет

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

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

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

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

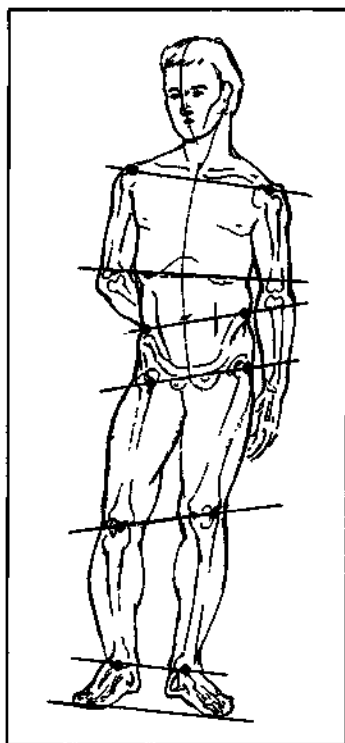


Рис. 4.9. Основные опорные точки фигуры человека

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

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

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

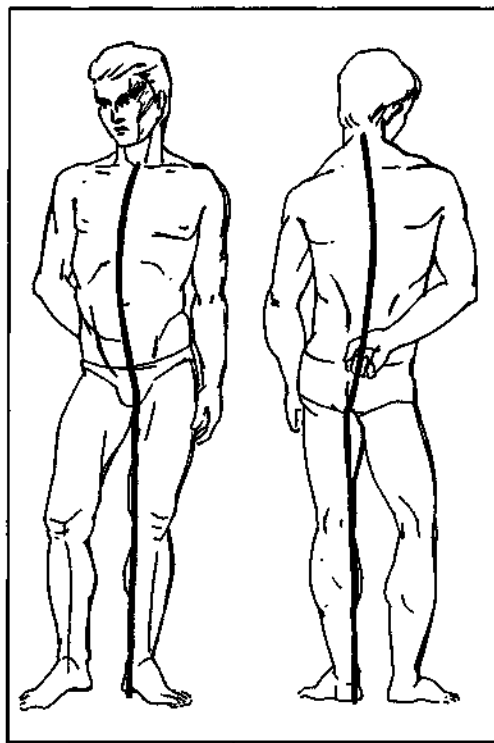


Рис. 4.10. Главная линия движения фигуры человека (спереди и сзади)

ный. На меньшем листе нельзя хорошо прорисовать детали фигуры.

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

Итак, рассмотрим этапы рисования гипсовой анатомической фигуры человека.

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

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

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

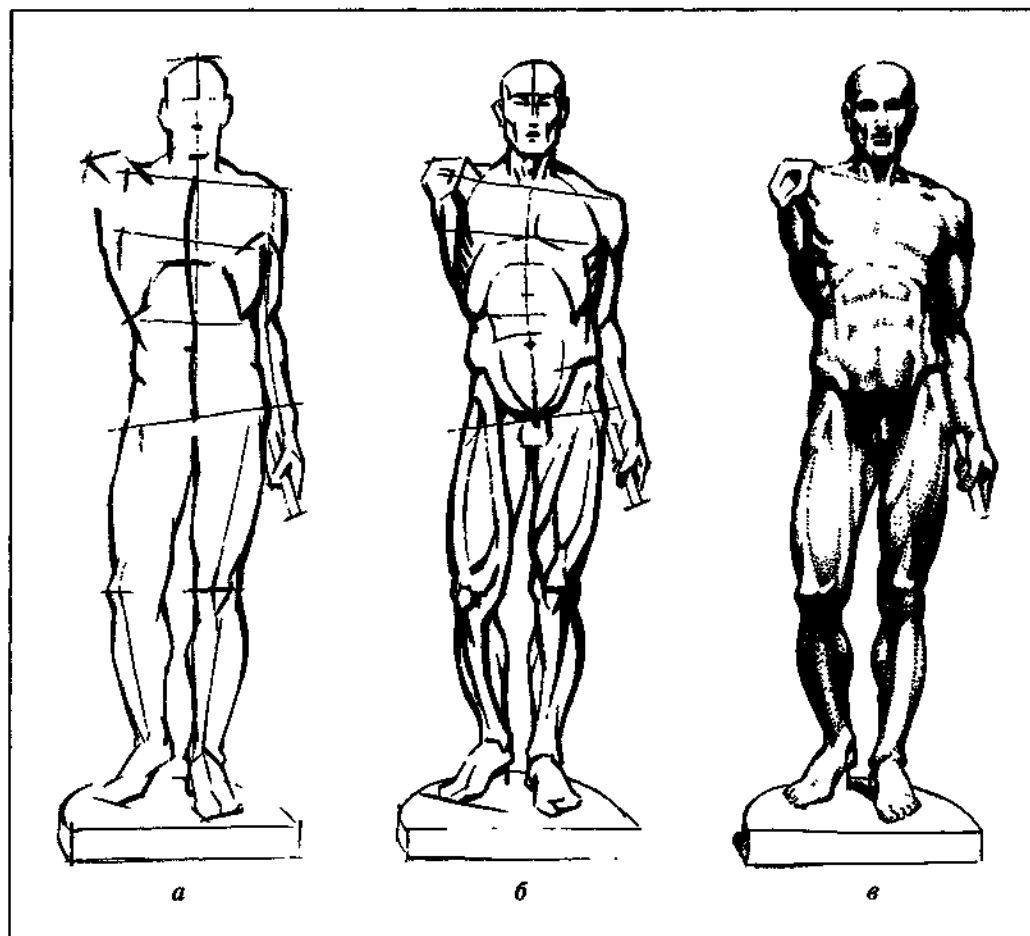


Рис. 4.11. Этапы рисования гипсовой анатомической фигуры человека

поверхности опорной ноги к лодыжке. Сзади главная линия идет вдоль позвоночного столба, от седьмого шейного позвонка, через крестец, межъягодичный разрез, вдоль внутренней поверхности опорной ноги и внутренней поверхности лодыжки.

Определив движение с помощью главной линии, зафиксируйте положение опорной ноги, наклон таза в сторону свободной ноги, наклон плечевого пояса и грудной клетки в сторону опорной ноги (противоположный наклон).

Затем уточняем движение и членение торса, как наиболее сложной и массивной части фигуры. На этой стадии также необходимо наметить оси основных объемов верхних и нижних конечностей, которые расположены не по прямой линии, а под углом друг к другу.

Особенно хотелось бы подчеркнуть, что на первом этапе рисунка, когда намечается общая масса и движение фигуры, нужно стремиться видеть фигуру цельно, т.е., прикасаясь карандашом к любому месту в рисунке, не теряя из виду всю натуру и весь рисунок в целом.

Второй этап (рис. 4.11, б). Уточняем пропорции, ориентируясь на опорные точки костяка.

Найдя пропорции фигуры (головы, шеи, грудной клетки с плечевым поясом, таза и конечностей) по высоте и ширине, намечаем границы поверхностей мышц.

Не увлекайтесь в этой работе мелкими деталями, помните о пластике и цельности общей формы крупных частей и всей фигуры. Рисунок следует вести легкими линиями, не допуская нажима и черноты.

На этом этапе следует наметить границы передних и боковых поверхностей фигуры и легкой тональной прокладкой выделить теневые места.

Третий этап (рис. 4.11, в). Продолжается прорисовка отдельных частей фигуры. Учитывая освещение, переходим к моделировке формы линей и тоном. Больше всех освещены грудная клетка, голова, верхняя часть таза и бедро согнутой ноги. Тени залегают в нижней части живота, паховых складках, области шеи и коленных суставов, особенно у согнутой ноги.

На завершающей стадии рисунка следует обобщить обилие мышечных форм, выделить главные части тела, стремиться к выразительности пластики фигуры в целом.

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите основные опорные точки фигуры человека.
2. Что такое главная линия движения тела и какова ее роль в построении фигуры человека?
3. Опишите этапы рисования анатомической модели.
4. Выполните кратковременные обобщенные рисунки скелета человека спереди, сбоку и сзади.
5. Выполните кратковременные наброски анатомической модели спереди, сбоку и сзади и прорисуйте в них по памяти скелет.

### **§ 4. Рисование конечностей человека. Рисование конечностей по представлению**

Для более полного изучения пластики фигуры человека необходимо уделить внимание рисованию конечностей, особенно стопы и кисти.

Рисование конечностей вызывает особые трудности для учащихся при работе над эскизами моделей одежды на фигуре человека. Поэтому свободное

владение изображением конечностей составляет необходимый элемент профессионального мастерства специалиста, связанного с созданием одежды.

Особое внимание следует уделить анатомическому строению конечностей. Для этого полезно выполнить серию зарисовок скелета верхних и нижних конечностей с разных точек зрения и в разных положениях (рис. 4.12 и 4.13).

Следующим этапом изучения строения стопы и кисти является рисование гипсовых слепков этих конечностей. В гипсовых слепках форма представлена в более обобщенном виде и дает возможность лучше уяснить ее конструкцию. Зарисовки конечностей с гипсового образца ведутся от общего к частному и в уже известной нам последовательности. На рис. 4.14 представлены этапы рисования гипсового слепка стопы.

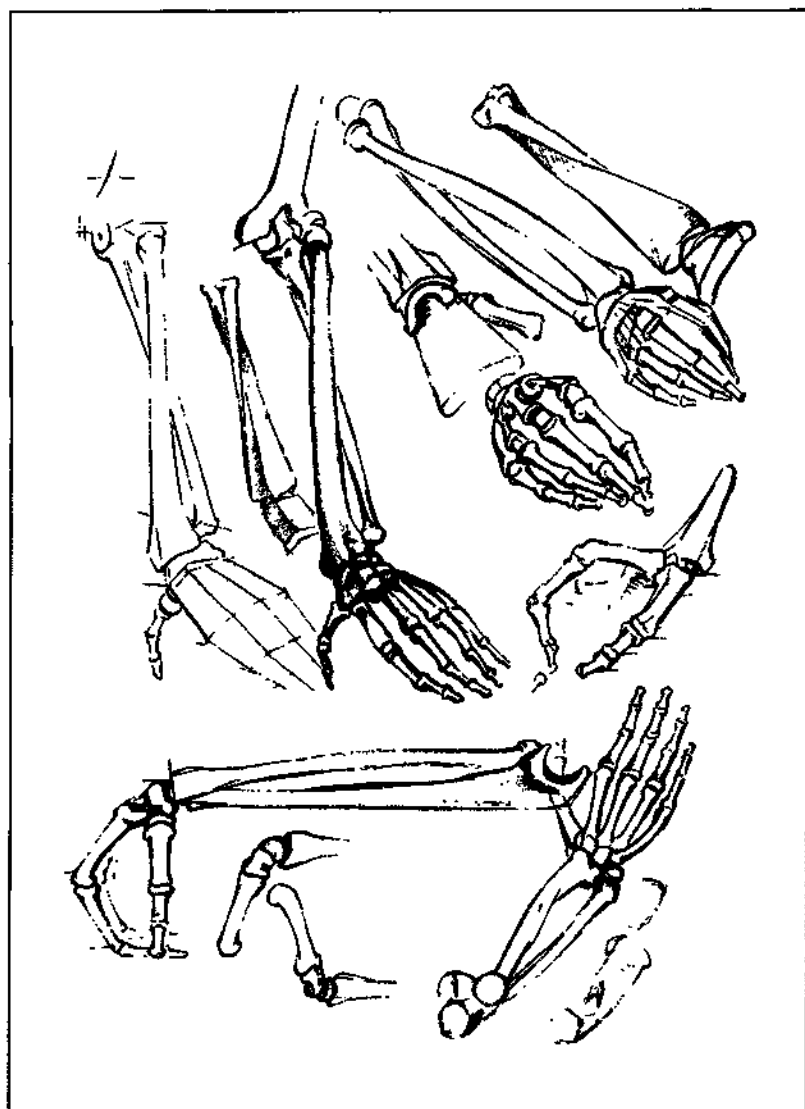


Рис. 4.12. Зарисовки скелета кисти и предплечья в различных ракурсах

После изучения объемно-конструктивной формы стопы и кисти переходят к рисованию этих частей с живой натуры.

Постановки для выполнения этого задания должны быть такими, чтобы рисующий смог с близкого расстояния охватить взглядом изображаемый объект. Стул, на котором сидит натурщик, ставят на подиум. Руки и ноги должны находиться в естественном, спокойном положении, а освещение должно хорошо выявлять формы конечностей. Желательно рядом с постановкой расположить скелет конечностей, по возможности придав ему заданное движение.

При выполнении натуральных зарисовок на полях основного рисунка полезно делать вспомогательные анатомические прорисовки для лучшего осознания внутреннего строения формы конечностей в заданном положении (рис. 4.15).

**Стопа** — это объемная пространственная форма, имеющая сложную конфигурацию. Рисуя стопу, следует обратить внимание на ее сводчатое строение (рис. 4.16). Внутренний (рессорный) и наружный (опорный) своды играют роль пружины, смягчающей толчки при ходьбе, беге и т. д. Тяжесть тела человека передается на свод стопы и, соответственно, на головки плюс-

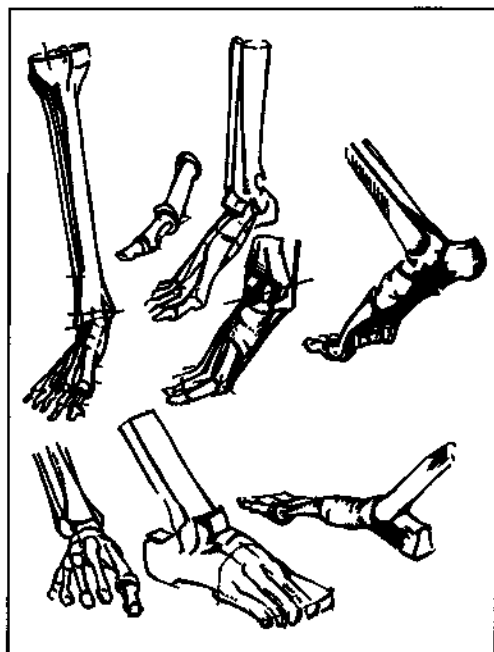


Рис. 4.13. Зарисовки скелета стопы и стопы с голенью в различных ракурсах

невых костей и пятку, и свод уплощается. При прекращении давления свод приобретает свою первоначальную форму.

Таким образом, свод стопы можно сравнить с отрезком пружинящей спирали. Подвижность голеностопного сустава дает возможность совершать различные движения стопой при неподвижности голени.

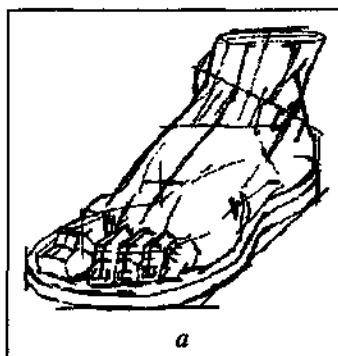


Рис. 4.14. Этапы рисования гипсового слепка стопы



Рис. 4.15. Учебный рисунок кистей рук

Пальцы стопы, кроме большого, поджаты внутрь, особенно мизинец. Самым длинным чаще бывает большой палец стопы, а каждый последующий — меньше предыдущего. Пальцы тоже ведут себя подобно пружи-

нам, они придают эластичность движениям при ходьбе.

Следует обратить внимание на то, что внутренняя часть лодыжки находится выше наружной, поэтому осевая линия щиколотки будет направле-

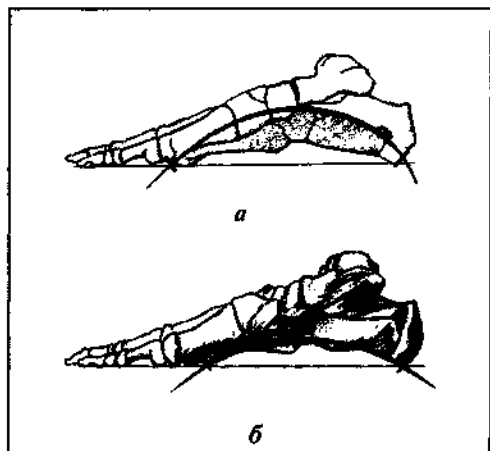


Рис. 4.16. Пластико-анатомические особенности свода стопы:

*а* — внутренний свод; *б* — наружный свод

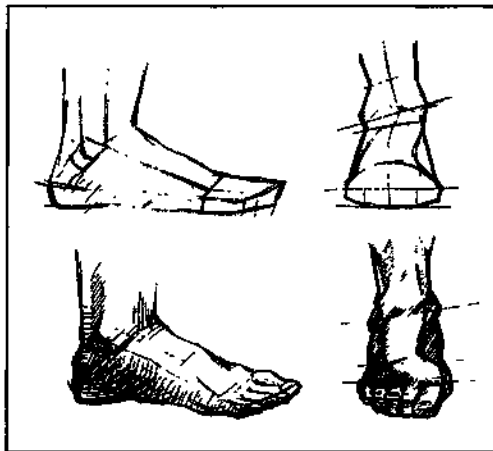


Рис. 4.17. Этапы рисования стопы в различных поворотах

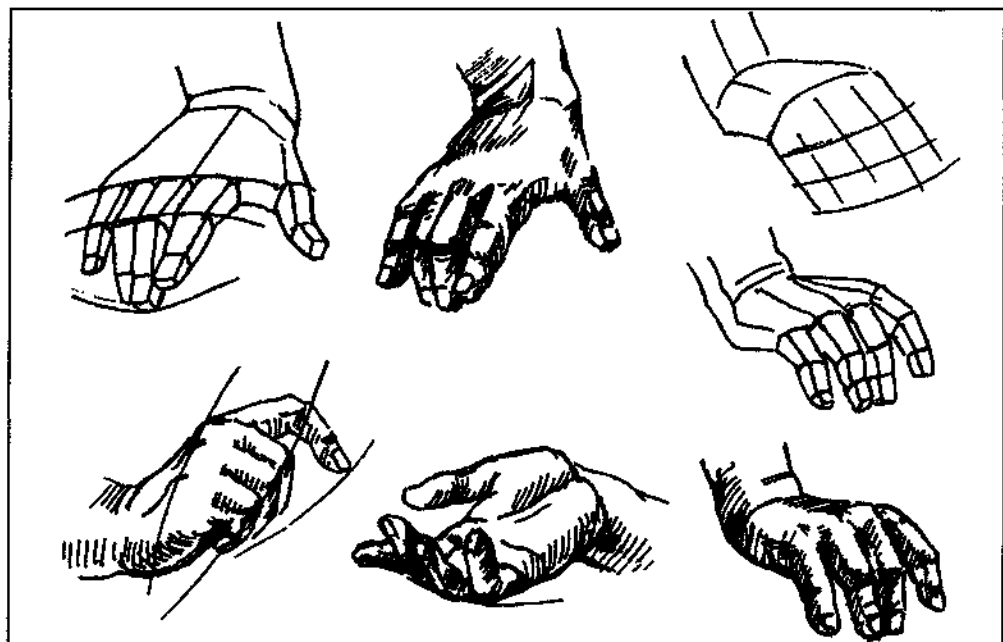


Рис. 4.18. Примеры рисования кисти руки в различных поворотах



Рис. 4.19. Примеры рисования рук и ног в различных ракурсах

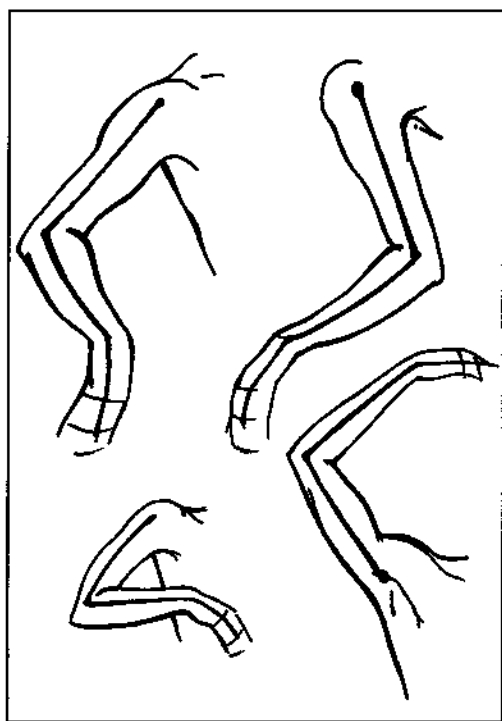


Рис. 4.20. Оси рук

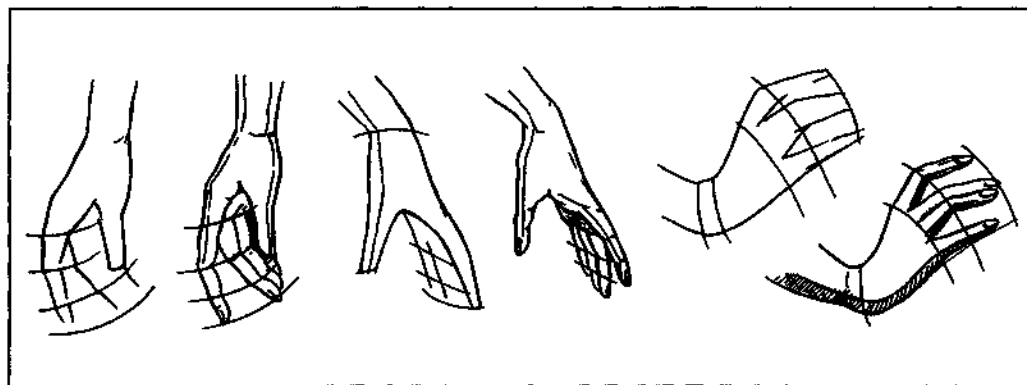


Рис. 4.21. Примеры рисования кистей рук по представлению

на вниз от внутренней стороны к наружной.

Для лучшего усвоения формы линейно-конструктивные рисунки с живой модели выполняют в различных поворотах. Рисование ведется по этапам (рис. 4.17).

Сначала намечают основные направления голени, стоп и проводят осевую линию, идущую от щиколотки до пальцев. Намечают край пальцев и край пятки, общий объем ноги. Далее приводят форму стопы к геометрическому виду. Затем выявляют детали. На завершающем этапе уточняют

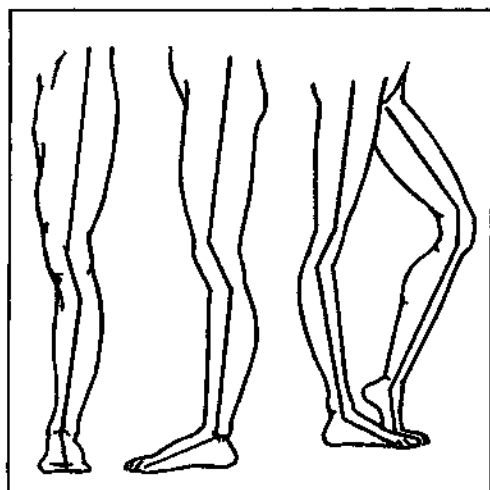


Рис. 4.22. Оси ног

отдельные участки и всю форму стопы в целом. Легкой прокладкой тона подчеркивают конструктивные особенности формы.

Кисть руки является наиболее трудным объектом для рисования. В результате длительного эволюционного процесса она приобрела совершенную форму и пластическую красоту.

Форма кисти индивидуальна, характеризуется сложностью пластики, очень подвижна и в изобразительном искусстве часто является важным элементом для раскрытия образа.

Рассматривая пропорции кисти, следует заметить, что длина пальцев равна длине запястья с пястью, средний палец — самый длинный; указательный палец доходит до основания ногтя среднего, а четвертый — до его середины. Мизинец доходит до второго сустава безымянного пальца; большой — до среднего сустава указательного.

Запястье, пястье и четыре пальца являются продолжением предплечья, а большой палец находится в стороне и конструктивно прикрепляется отдельно — со стороны лучевой кости. Такое расположение большого пальца позволяет крепко захватывать предметы.

Если мы слегка согнем пальцы, то увидим, что линии головок пястных

костей и суставов пальцев, будут не прямыми, а дугообразными. Также следует заметить, что у оснований пальцев немного шире концов.

Рисунок кисти руки ведут по принципу от общего к частному. Наметив характерное движение кисти, определяют ее общие пропорции по сочленениям: предплечья с кистью (лучезапястный сустав), головки пястных костей, фаланги пальцев. Запястье и пясть следует рассматривать как единую форму. Прорисовывая кисть руки, особое внимание надо уделить построению большой формы, конструкции и пропорциям (рис. 4.18).

Изображения рук и ног должны вестись с учетом законов перспективы, что способствует выразительности и грамотности рисунка. Это важно при изображении не только стоп и кистей, но и конечностей целиком, в соединениях с плечевым и тазобедренным поясом (рис. 4.19).

Для рисования моделей одежды на фигуре руки и ноги рисуются обобщенно, без проработки мелких деталей. В этом случае их достаточно изображать лишь в нескольких характерных движениях.

В прорисовке рук имеют значение три оси: плечевой кости, предплечья

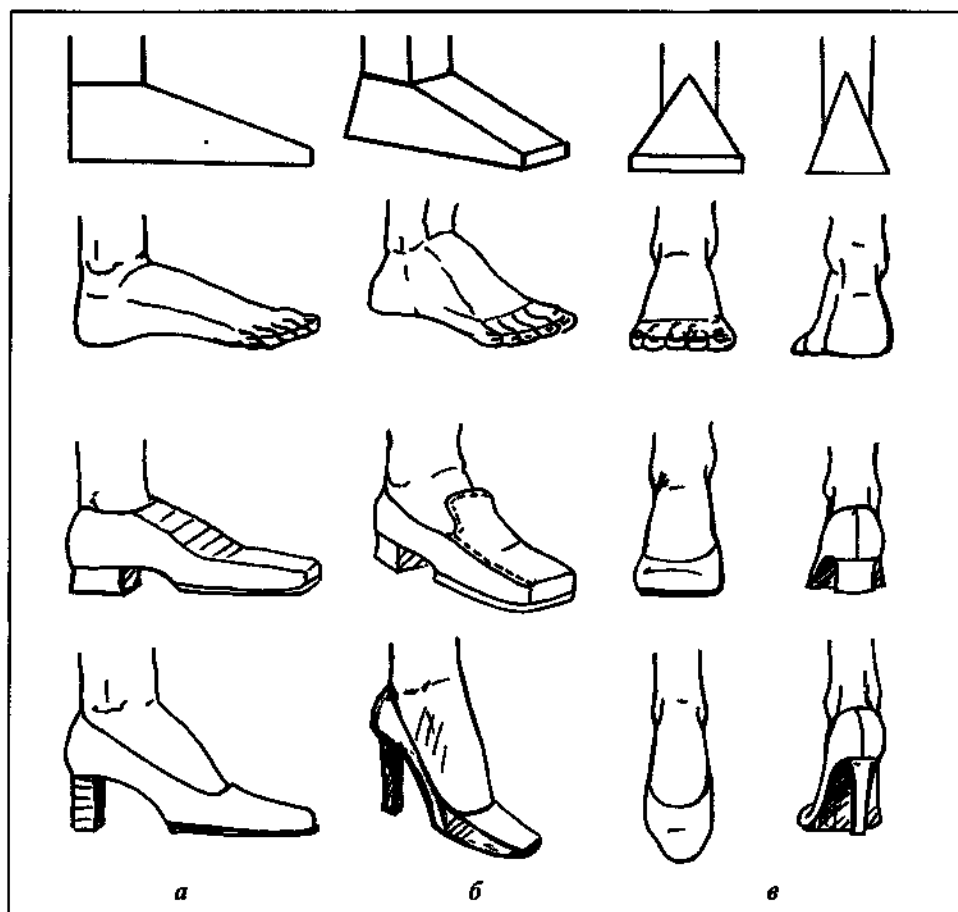


Рис. 4.23. Последовательность рисования стопы и стопы в обуви по представлению



Рис. 4.24. Изображение конечностей в эскизах моделей одежды

и кисти. При сгибании руки эти оси располагаются под углом друг к другу (рис. 4.20).

Рисуя кисть по представлению, необходимо сначала наметить ее общее очертание, затем легкими линиями — дуги головок пястных костей и суставов пальцев, далее — движение пальцев и прорисовываем кисть (рис. 4.21).

Следует помнить, что рука по длине не доходит до середины бедра, локоть опущенной руки находится на уровне талии, а длина кисти равна  $3/4$  высоты головы.

Нога, как и рука, имеет три основные оси: бедра, коленного сустава и голени (рис. 4.22).

Длина ноги от подошвы до тазобедренного сустава составляет половину высоты всей фигуры. В области колена нога делится пополам. Высота стопы — примерно  $1/10$  длины ноги.

При рисовании ноги по представлению особое внимание уделим сто-

пе, форму которой можно представить в виде призмы. Грани этой призмы соответствуют подъему плюсны, поверхности пальцев и высоте стопы. На основе такой призмы легко прорисовать как форму стопы, так и форму стопы в обуви (рис. 4.23). Чем выше на рисунке каблук обуви, тем выше боковая грань призмы, соответственно короче длина основания призмы, а свод по отношению к плоскости опоры пальцев станет более изогнутым.

Примеры рисования обуви представлены в приложении 1.

В эскизах моделей одежды руки и ноги в обуви изображают обобщенно, часто только их контур (рис. 4.24).

### Контрольные вопросы и задания

1. Какую роль играет знание анатомического строения конечностей человека при их изображении?
2. С какой целью выполняют рисунки с гипсовых слепков рук и ног?
3. В какой последовательности ведется рисование стопы и кисти руки с живой натуры?
4. В чем особенности изображения рук и ног при выполнении эскизов моделей одежды на фигуре?
5. Выполните рисунки рук в двух-трех движениях с натуры и по представлению.
6. Выполните с натуры и по представлению рисунки ноги в различной обуви.

## § 5. Рисование человека с живой модели. Живописный этюд обнаженной фигуры человека

Человек — наиболее сложный и содержательный объект изобразительного искусства. Каждого человека помимо общих черт, присущих всем людям, отличают индивидуальные особенности, связанные с внешними, психологическими и другими данными.

Рисование человека с живой модели — задача чрезвычайно сложная, требующая навыков, которые приобретаются путем систематических упражнений.

Трудности рисования фигуры с живой модели заключаются в том, что человек не может долго стоять неподвижно. В процессе рисования модель незаметно меняет свое первоначальное положение. В этом случае рисующий не должен постоянно исправлять свой рисунок, здесь приходится взятую за основу позу рисовать по памяти и по представлению, что способствует развитию зрительной памяти.

Умение рисовать по памяти и по представлению имеет большое значение при выполнении эскизов и зарисовок моделей одежды на фигуре человека.

Следующая трудность состоит в том, что в отличие от анатомической модели фигуры в фигуре живой модели, особенно в женской, формы сглажены.

Для грамотного конструктивного построения фигуры необходимы знания анатомии, чтобы правильно выявлять нужные мышцы и обобщать мелкие формы в одну большую.

Также следует помнить о том, что, рисуя живую модель, мы изображаем не отвлеченную фигуру, а конкретного человека с присущими ему индивидуальными особенностями.

Для рисования обнаженной фигуры человека нужно выбирать интересную в пластическом отношении модель. Лучше подойдут художавые люди, так как у них хорошо просматривается костная основа.

Модель должна стоять на подиуме в спокойной позе, с опорой на одну ногу, лицом к рисующим (движение должно четко читаться). Для первых постановок не следует давать сложные движения или сложный ракурс.

Натурщик располагается на спокойном фоне. Освещение должно быть не сильным и верхнебоковым. Желательно на некотором расстоянии от постановки разместить скелет человека и экорше Гудона — все это поможет сделать анатомический анализ живой фигуры.

Последовательность рисования фигуры с живой модели та же, что при рисовании гипсовой анатомической фигуры. Перед началом рисования следует рассмотреть фигуру с разных сторон и понять характер ее движения, т.е. выяснить, как изменяются части фигуры, каково соотношение этих частей между собой и фигурой в целом.

При рисовании фигуры в движении нужно учитывать условие устойчивости. Человеческое тело, как и всякий материальный предмет, имеет центр тяжести.

Для сохранения тела в устойчивом положении необходимо, чтобы отвесная линия, условно проведенная из центра тяжести, падала на землю в пределах площади опоры.

**Площадь опоры** (при положении стоя) называется область, занятая подошвами ног, плюс промежуток между ними. При движении человека центр его тяжести смещается в ту или иную сторону. Причем как бы он ни смещался, отвесная линия, условно опущенная из него, должна оставаться в пределах площади опоры, иначе тело потеряет равновесие (рис. 4.25).

Рисование обнаженной модели начинаем, как всегда, с определения места расположения и размеров рисунка, т.е. с его композиции на листе. Размер фигуры намечаем двумя горизонтальными линиями. Проводим вертикаль и наносим на ней основные пропорциональные соотношения частей фигуры. Далее проводим горизонтальные оси, определяющие движение частей тела.

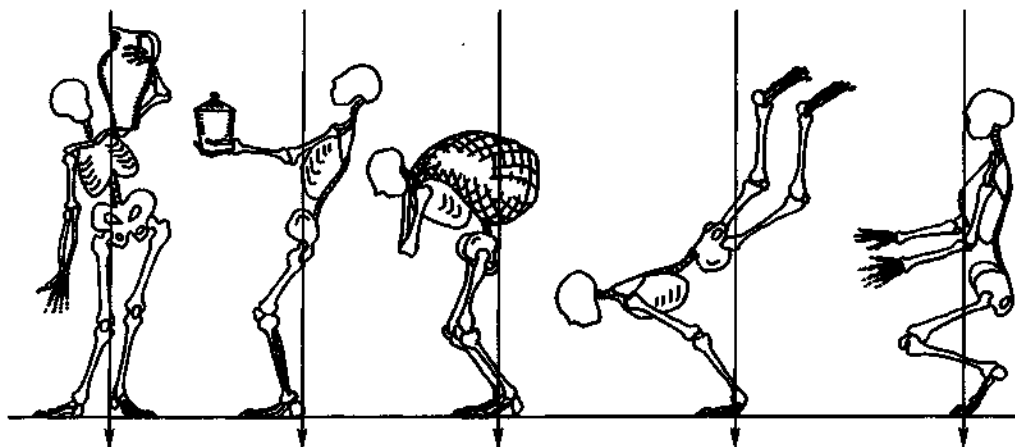


Рис. 4.25. Положение центра тяжести фигуры человека при различных движениях

При положении фигуры с опорой на одну ногу вертикаль, опущенная из центра тяжести, проходит через стопу опорной ноги. Середина линия ту-

ловища проходит от яремной ямки через грудь, пупок, к лобку и будет изогнута в сторону, противоположную опорной ноге.

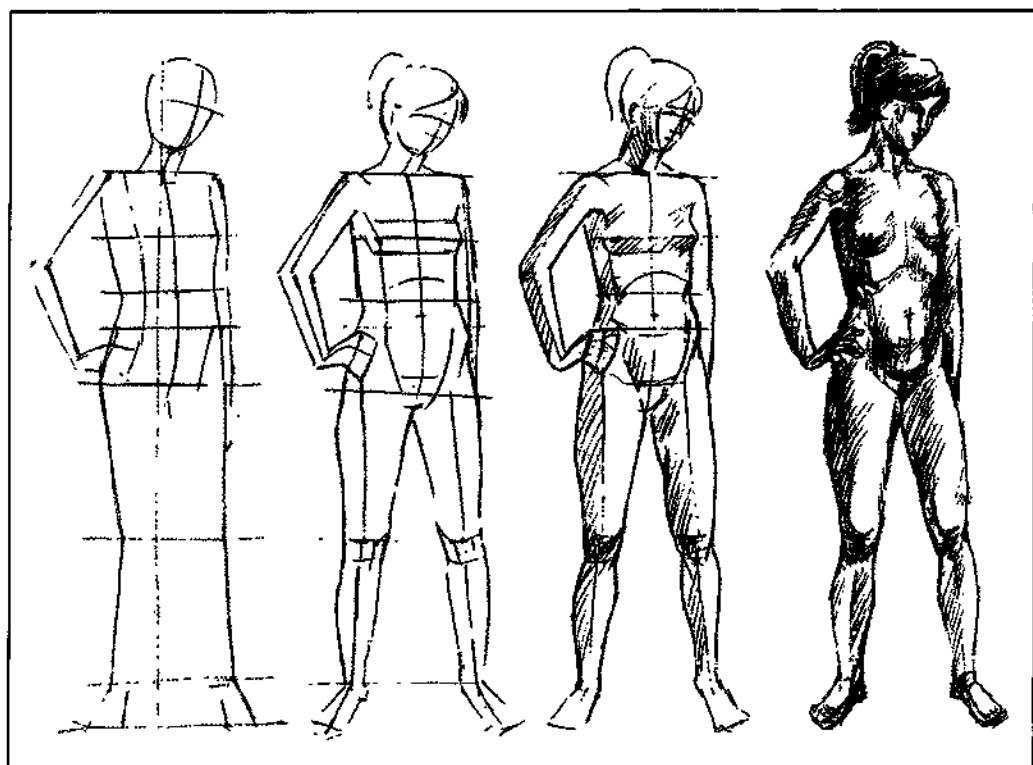


Рис. 4.26. Этапы рисования обнаженной фигуры человека



Рис. 4.27. *А. Лосенко*. Натурщик

По горизонтальным осевым линиям намечаем расположение основных опорных точек фигуры. Затем определяем осевые линии рук, стопы, ног. Легкими линиями намечаем объем грудной клетки, таза, конечностей, наклон шеи и головы. Также следует наметить положение ключиц и сосков груди.

На следующем этапе работы уточняем пропорции, характер движения и индивидуальные особенности фигуры, все время сравнивая части между собой и фигурой в целом. Легкой штриховкой намечаем боковые поверхности головы, шеи, торса и конечностей.

Далее продолжаем моделировку частей фигуры с учетом их пластического значения и характера. При выявле-



Рис. 4.28. *А. Иванов*. Сидящая натурщица с поднятой рукой

нии тоном объемов частей фигуры следует помнить о конструктивных особенностях их форм. Не стоит слишком увлекаться тоном, чтобы не зачернить рисунок.

На завершающем этапе следует все детали тонально подчинить главному, т. е. обобщить рисунок.

На протяжении всего процесса рисования полезно отходить от работы и на расстоянии сравнивать рисунок с натурой: на расстоянии лучше видны ошибки. Этапы рисования обнаженной фигуры человека с живой модели отображены на рис. 4.26.

Важное обучающее значение для начинающих имеет знакомство с работами мастеров изобразительного искусства (рис. 4.27 и 4.28). В их рисунках

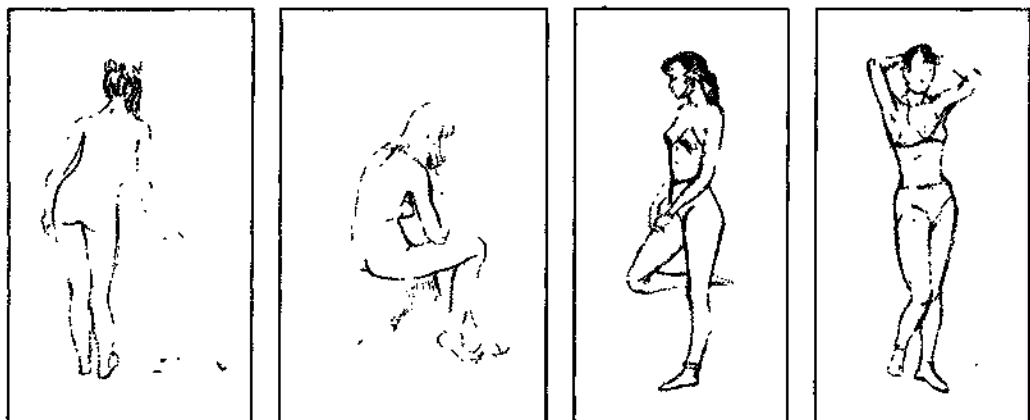


Рис. 4.29. Наброски обнаженной фигуры, выполненные линией. Учебные рисунки

хорошо видно, как художники передают пластику человеческой фигуры, ее движение, как моделируют форму тоном.

Длительные рисунки фигуры человека формируют умение видеть и анализировать сложную форму, подчинять детали целому; вырабатывают чувство пропорциональных и тональных отношений. Однако в длительных рисунках теряется свежесть восприятия.

Чтобы развить остроту зрения и умение выявлять и фиксировать на бумаге главное в движении и пластике фигуры человека, полезны краткосрочные рисунки и зарисовки с натуры и по памяти.

На набросок или зарисовку фигуры человека отводится от 10 до 30 минут. Поэтому от рисующего требуется умение лаконичными средствами и обобщенной трактовкой передать самое характерное в модели — основные пропорции и остроту движения. Владение наброском имеет большое значение в творческой работе над эскизами моделей одежды.

Наброски могут выполняться разными графическими материалами: графитными карандашами (М и 2М), прессованным углем, сангиной, соусом, цветными карандашами, тушью и пером.

В наброске должны отразиться знания и опыт, приобретенные в изучении натуры. По мере накопления опыта можно сокращать время, отводимое на его выполнение от 15 до 5 минут.

Главным выразительным средством в краткосрочных рисунках является линия, контур. Динамичная линия разной ширины и нажима способна передать не только пластику фигуры и характер движения, но и трехмерность формы (рис. 4.29)

Помимо набросков, выполненных только линией, существенное значение имеют зарисовки с нанесением обобщенных теневых плоскостей. В зависимости от нажима карандаша можно получить широкие или узкие, темные или светлые, мягкие или жесткие штриховые пятна (рис. 4.30).

Большое значение для развития зрительного восприятия имеют рисунки по памяти. Набросок по памяти обладает возможностью запечатлеть быстро проходящие явления, зафиксировать самое главное, неповторимое, индивидуальное.

Это достигается специальными упражнениями. Например, рисующий в течение минуты должен рассмотреть и запомнить позу натурщика. Затем натурщик уходит, а учащийся должен

вос произвести на листе по памяти движение и характер модели. По истечении отведенного на набросок времени натурщик возвращается в исходную позу, а учащийся корректирует свой рисунок.

Рисование с натуры по памяти и по воображению формирует образное видение, так необходимое в творческой деятельности.

Живопись обнаженной фигуры человека хотя и имеет свои особенности, но подчиняется тем же общим законам, что и живопись всех других предметов.

Для постановки необходимо выбрать натурщика хорошего телосложения, с хорошо читающейся пластикой и строением тела. Модели надо придать такую позу, чтобы она хорошо смотрелась со всех точек зрения. Фон должен быть нейтральным, гармонизирующим с фигурой и выявляющим разнообразие красок тела.

Разные части тела отличаются друг от друга по окраске. Грудная клетка имеет более холодные цвета, чем ноги, которые отличаются красноватым оттенком, особенно в тех случаях, когда натурщик долго находится в вертикальном положении. У поднятых рук оттенок светлее, чем у опущенных, к которым прилив крови больше.

Отыскивая цветовые различия между отдельными частями тела, надо помнить, что живопись этюда не должна пестрить красочными нюансами. Восприятие натуры должно оставаться цельным.

На цвет тела человека также влияют освещение и окружающие предметы. Примером может служить работа Огюста Ренуара «Обнаженная» (см. рис. 15 на цв. вкл.). Фигура вся в голубоватых рефлексах, атласное тело серебрится в тенях. Живопись Ренуара превратила женское тело в нечто радужное, лучистое. Не случайно эта кар-

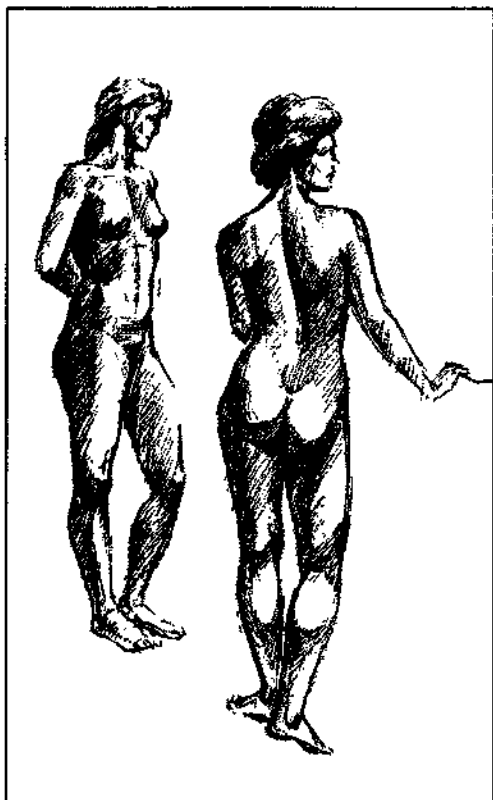


Рис. 4.30. Наброски обнаженной фигуры с обобщенной тональной проработкой.  
Учебные рисунки

тина получила второе название — «Жемчужина».

Итак, задача этюда заключается в том, чтобы в небольшом цветовом объеме, с помощью множества тонких оттенков живописно вылепить тело обнаженной натуры.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Какова специфика и последовательность рисования обнаженной фигуры человека?
2. В чем заключается условие устойчивости фигуры?
3. Какова роль кратковременных рисунков и чем они отличаются от длительных?
4. В чем особенности работы над живописным этюдом обнаженной фигуры человека?

5. Выполните наброски с обнаженной фигуры человека в различных движениях.

6. Выполните этюд обнаженной фигуры человека в технике алла-прима.

## **§ 6. Рисование человека в одежде. Этюд человека в одежде**

Чтобы лучше понимать красоту и разнообразие форм одежды, будущие специалисты швейной промышленности должны уметь хорошо чувствовать и рисовать фигуру человека в одежде.

Одежда может изменить облик человека, внести новые дополнительные средства в создание его образа.

Складки одежды (драпировки) имеют большие выразительные возможности и всегда привлекают художников

разных эпох. Сколько изысканности и грациозности в драпировках одежд древних греков! Античные одежды, изображенные в древнегреческой скульптуре, демонстрируют нам непревзойденные образцы драпировок, подчеркивающих совершенство и пластику человеческого тела (рис. 4.31). В Средние века доминировали строгие, тяжелые, угловатые складки, скрывающие фигуру. В эпоху Возрождения, развивавшую эстетические идеалы античного искусства, складки одежд приобретают музыкально-ритмический характер, подчеркивающий естественность пропорций человеческой фигуры (рис. 4.32).

Изображение драпировки одежды в рисунке не сводится лишь к простой прорисовке видимых складок материала. Необходимо предварительное изучение пластики драпировки, форм,



Рис. 4.31. Афина, опирающаяся на копье. Рельеф с афинского Акрополя. V в. до н.э.



Рис. 4.32. А. Дюрер. Прогулка. Гравюра на меди

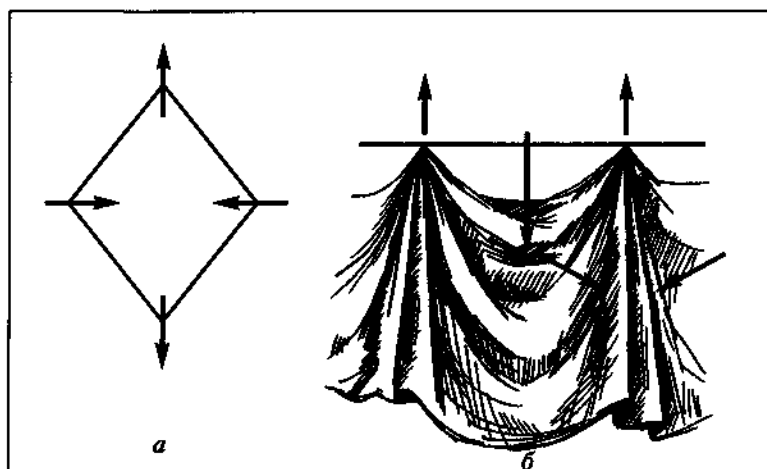


Рис. 4.33. Складки, образованные при косвенном сжатии:  
 а — схема воздействия сил; б — пример образования складок на ткани

с которыми материал связан или соприкасается.

Одежда пластически связана с фигурой человека. При рисовании человека в одежде нужно знать законы образования складок на материи, что позволит создать выразительный образ.

Складки на ткани образуются тогда, когда она занимает площадь меньшую, чем ее собственная. О форме и характере складок можно судить на основании физических данных материала: волокнистого состава, характера переплетения нитей, толщины и т. д.

В теории сопротивления материалов существует термин «модуль упругости» (Е), который выражает степень сопротивления материи при сгибании. Материя, имеющая высокий модуль упругости (толстое сукно, парусина, кожа и т. д.), образует при сгибании большие жесткие складки, а материя с низким модулем упругости (тонкий шелк, трикотаж, тонкое сукно) — мелкие, частые складки.

В образовании складок играет роль длина материи, а также большое значение имеют величина и направление

приложенной силы при сжатии или растяжении (рис. 4.33).

Различают складки *прямые, круглые, диагональные, радиальные* и *дугобразные*. Все эти типы складок в зависимости от формы поверхности, на которой размещается материя, могут сочетаться между собой.

Рассмотрим складки, которые образуются на одежде при различных движениях человека. Например, при сгибании руки в локте на рукаве образуются прямые (если ткань плотная и жесткая) или круглые (мягкая пластичная ткань) складки (рис. 4.34, а, б).

Если мы сгибаем руку, то локоть является центром радиальных складок на вытянутой стороне рукава, тогда как с вогнутой стороны образуется ряд прямых складок.

На брюках сидящего человека у колена образуются радиальные складки, переходящие в диагональные на бедрах и на икрах (рис. 4.34, в). При повороте плечами вперед идущее плечо образует на спине ряд диагональных складок, направленных от поясницы (рис. 4.34, г).



Рис. 4.34. Складки, образованные движениями человека

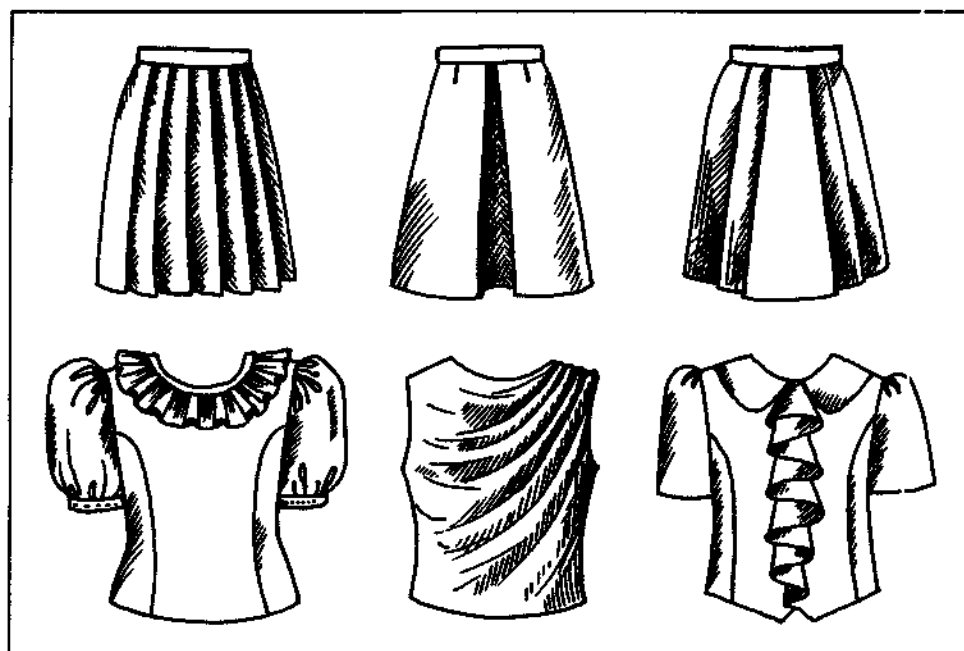


Рис. 4.35. Варианты искусственно созданных складок

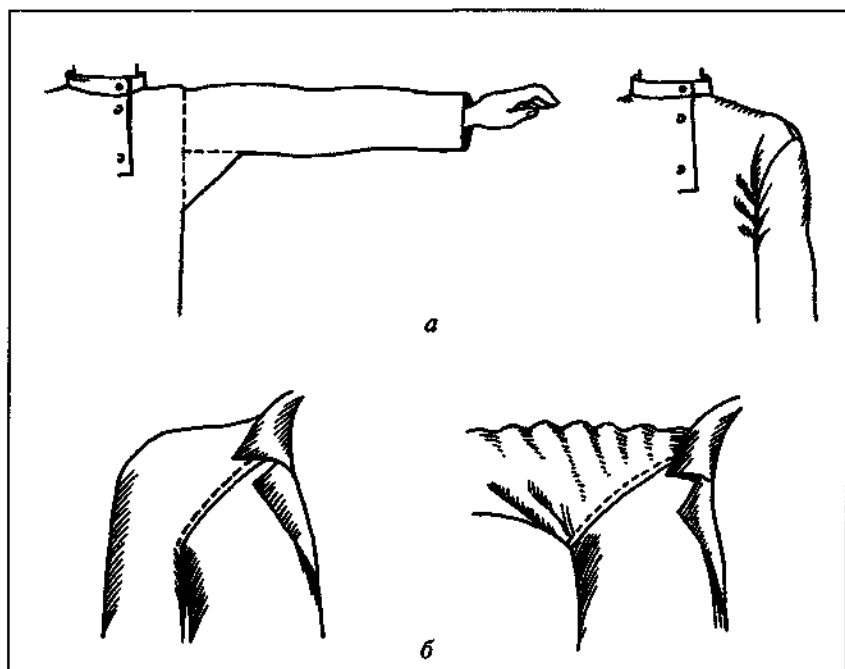


Рис. 4.36. Образование складок при различных покроях рукава

Вытянутые вперед и немного вверх руки создают на спине ряд горизонтальных прямых складок (рис. 4.34, д).

На юбке сидящей дамы между коленями образуются одна или несколько дугообразных складок, в то время как от колен идут радиальные складки (рис. 4.34, е).

Также очень важно учитывать и покрой одежды. Мы можем встретиться с искусственно сделанными складками: складки, заложенные в одну сторону или встречные складки, сборки, воланы и т.д. (рис. 4.35).

Разные по покрою рукава будут образовывать разные складки при одном и том же движении. Так, на обычном пиджачном рукаве при поднятой в сторону руке образуются складки в районе плеча. А если это горизонтально вшитый рукав русской рубахи, то при этом движении складок на нем не окажется — наоборот, расправятся складки, которые при опущенной руке шли

от угла плеча к подмышкам (рис. 4.36, а). Рукав «реглан» при опущенной руке дает несколько складок под мышкой; при поднятой же руке складки будут такие, как и у пиджачного рукава, только прямые складки на наружной стороне рукава пойдут выше, на плечо к воротнику (рис. 4.36, б).

При рисовании фигуры человека в одежде важно найти главное, ведущее движение складок, отобрать из общей массы те, направление которых соответствует движению фигуры и определяет ее выразительность.

Научиться быстро ориентироваться в большом количестве складок одежды можно с помощью выполнения кратковременных набросков фигуры человека, задрапированного в ткань и принимающего различные позы. Такие наброски научат фиксировать на бумаге только главное в целях достижения общей выразительности рисунка (рис. 4.37).



Рис. 4.37. Зарисовки драпировок на фигуре человека. Учебный рисунок

Рисование фигуры человека в одежде — задача сложная, и поэтому рисунок одетой фигуры лучше начинать с выбора женской модели. Женская фигура предполагает более широкий выбор одежды, чем мужская, и, соответственно, больше возможностей в передаче различных форм и фактур.

Модель нужно ставить в простой позе с опорой на одну ногу. Одежда должна быть нейтральной по цвету, ясной по форме и так облегать фигуру, чтобы сквозь нее хорошо читались особенности телосложения и характер движения.

Рисуя фигуру человека в костюме, необходимо все время представлять сквозь одежду форму и строение человеческого тела. Начинать рисунок следует с общего наброска фигуры, мысленно представив ее без одежды. Определяем в наброске положение таза,

торса, плечевого пояса, верхних и нижних конечностей.

Этот предварительный набросок должен дать общее представление о главных особенностях модели. Его нужно выполнить легкими линиями, чтобы на следующих этапах можно было корректировать рисунок.

Постановка фигуры, определение ее пропорций и характера движения проводятся в уже описанной выше последовательности по опорным точкам.

На следующем этапе намечаем на фигуре одежду, подчиняя ее формам и положению тела натурщика. Из множества складок выбираем наиболее характерные, выявляющие форму и пластику тела. Складки одежды при движении человека образуются в районе плеча, локтевого сгиба, поясной зоны, тазобедренного и коленного сустава. Только ясное представление о характере движения фигуры позволит правильно нарисовать складки.

Также на этом этапе следует проложить основные отношения света и тени, без детальной тональной лепки формы.

На заключительном этапе ведения рисунка продолжаем тональную проработку фигуры и одежды, выявляя пластическую взаимосвязь тела и драпировок. Обобщаем детали и уточняем силуэт фигуры, не забывая при этом об индивидуальных особенностях модели. Последовательность рисования фигуры человека в одежде представлена на рис. 4.38.

Следует отметить, что не стоит отводить на данное задание большое количество времени. Цель этой работы состоит в том, чтобы передать фигуру человека в движении, ее индивидуальные особенности, взаимосвязь одежды с пластикой человеческого тела. Рекомендуемое для зарисовок время — от двух до шести часов, в зависимости от сложности постановки и задачи этюда. Также для развития зрительной памяти и

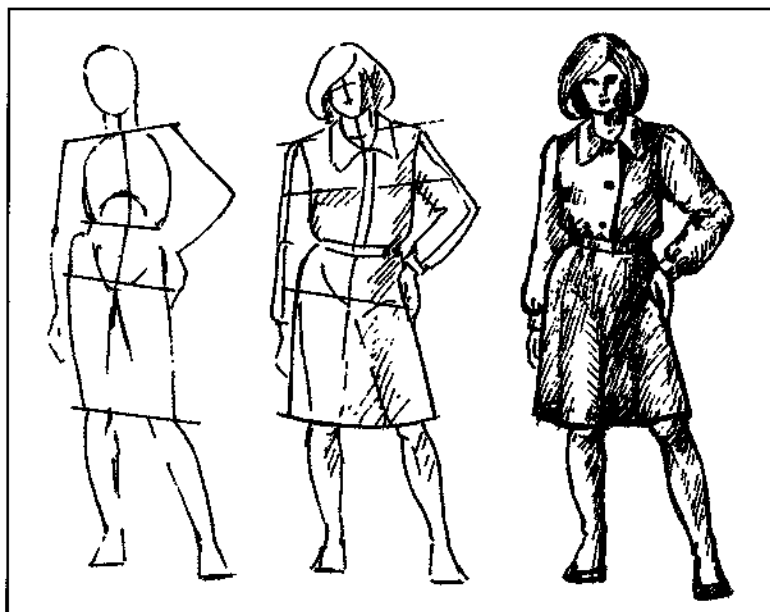


Рис. 4.38. Последовательность рисования фигуры человека в одежде

решения вышеуказанных задач четырех-шестичасовые постановки желательно чередовать с краткосрочными набросками от 5 до 15 минут (рис. 4.39).

Рисование фигуры человека в одежде формирует у будущих специалистов-швейников осознание того, что в условиях производства они будут не просто изготавливать одежду, а проектиро-

вать ее для человека, формировать его образ, помогая подчеркнуть индивидуальность и достоинства.

Живописное решение фигуры человека также опирается на знания пластической анатомии, основ перспективы и законов цветоведения. Цель этюда фигуры человека в одежде — передача с помощью кисти и красок



Рис. 4.39. Краткосрочные зарисовки фигуры человека в одежде. Учебные рисунки

общего впечатления от модели, ее характера, пропорций, движения и цветовых отношений одежды, тела человека и фона.

Нужно помнить, что в этюде фигуры человека в одежде важно научиться выявлять форму тела, скрытую под складками и драпировками ткани. Знание пластической анатомии человека не позволит бессмысленно копировать образующиеся складки одежды, а поможет построить и передать их в рисунке с учетом особенностей человеческого тела и характера его движения.

Для учебной постановки не следует выбирать очень широкую и бесформенную одежду. Наоборот, под одеждой должны быть видны конструкция тела, его пропорции и движение.

Пластика фигуры человека может быть представлена множеством самых различных светотеневых колебаний. В живописи это достигается разнообразием цветовых оттенков. Таким образом, в начальных постановках следует избегать пестрых и ярких цветовых сочетаний. Спокойные, не слишком темные цвета одежды будут хорошо выявлять форму тела модели.

В живописном этюде важную роль играет фон, на котором изображена модель. Поэтому, выбирая фон для постановки, следует помнить о взаимосвязи его цвета с цветами модели. Необходимо, чтобы силуэт фигуры в одежде хорошо читался на фоне.

Последовательность работы над этюдом человека аналогична этапам работы над натюрмортом. Как и прежде, нужно начать с постановки. Затем выбрать точку зрения на модель, продумать композиционное размещение этюда на листе. Далее нужно сделать рисунок и приступить к живописному решению постановки.

В подготовительном рисунке главное внимание уделяется одетой фигу-

ре, ее движению и основным пропорциям. Следует наметить направление складок одежды. Рисунок не должен быть очень детализированным, так как при работе цветом это может привести к раскрашиванию.

Далее определяем основные цветовые отношения. Прокладываем основной цвет тела, волос, одежды и фона. Вести работу следует сразу по всей поверхности этюда, начинать лучше с частей, цвет которых наиболее ясен. Изображение фигуры в пространстве должно опираться на законы линейной и воздушной перспективы. Объем фигуры лепится мазками гораздо тщательнее, чем фон.

На завершающем этапе этюда прорабатываются теневые поверхности фигуры и драпировок, полутона и свет, прорисовываются детали. Чтобы не ошибиться в передаче отношений между цветом тела, волос, одежды и фона, необходимо все время сравнивать отношения больших цветовых масс. В завершение обобщаем этюд: убираем лишние детали, во избежание дробности ослабляем цветовые контрасты, выделяем цветом главное.

Этюды фигуры человека могут быть длительными и краткосрочными. Краткосрочные этюды отличаются живостью, свежестью палитры (см. рис. 16 на цв. вкл.). Длительные этюды — это полноценные живописные изображения. Желательно чередовать длительные и краткосрочные этюды, чтобы избежать сухости и вялости в длительных работах.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Какое значение имеет одежда, как одно из средств художественного выражения?
2. Расскажите об образовании складок на одежде при различных движениях человека?
3. В чем состоят особенности рисования фигуры человека в одежде?

4. Каковы задачи этюда человека в одежде?

5. Выполните несколько набросков драпировок на манекене и фигуре человека.

6. Сделайте сначала с натуры, а затем по памяти наброски фигуры человека в одежде и покажите взаимосвязь драпировок с формой тела и характером движения человека.

7. Выполните этюд одетой фигуры в двух поворотах в технике алла-прима.

## **§ 7. Рисование фигуры человека по представлению с применением пропорциональных схем**

Для выполнения эскизов моделей одежды очень важно приобрести навыки прорисовки модели на фигуре человека. В этом случае необходимо руководствоваться данными о пропорциях фигуры и уметь передавать пластику человеческого тела и пластику его движений. Костюм органически связан с фигурой человека и художник, изображая фигуру в одежде в различных позах, использует целый арсенал тех или иных графических приемов и техник художественной выразительности.

Рисунки моделей одежды, как правило, отличаются некоторой условностью и обобщенностью. В них нет детальной проработки фигуры человека. Для выполнения этих рисунков можно использовать схемы, в основе которых лежат данные о пластической анатомии и пропорциях фигуры человека. Конечно же, все пропорциональные схемы условны, однако их применение позволяет достаточно выразительно передавать различные позы стоящего человека.

При рисовании моделей одежды на фигуре человека удобно использовать 8-модульную схему. Рассмотрим этапы рисования женской фигуры с использованием этой схемы. За единицу изме-

рения, модуль (М), принимается голова (рис. 4.40, а). Проводим вертикальную линию и откладываем на ней восемь одинаковых отрезков и через полученные точки проводим горизонтальные линии: подбородка, плеч, груди, талии, таза, середины бедер, коленного сустава, середины икр, стопы.

Линия плеч проводится через верхнюю треть расстояния от подбородка до груди, а линия лодыжек — через нижнюю треть расстояния от середины икр до стопы.

На горизонтальных линиях откладываем величины ширины фигуры:

длина плеча —  $3/4$  М;

ширина талии — М;

ширина таза —  $1,5$  М;

ширина шеи —  $1/2$  длины плеча;

ширина сдвинутых колен равна длине плеча;

ширина сдвинутых лодыжек равна ширине шеи;

ширина стопы равна ширине колена.

При построении пропорций руки следует учесть, что локоть расположен на уровне линии талии, кисть руки доходит до середины бедра, а длина кисти руки равна  $3/4$  М. Перпендикуляры, опущенные из середины каждой плечевой линии на линию груди, определяют положение сосков грудных желез. Линию наклона плеча получаем, соединив среднюю точку высоты шеи с крайней точкой плеча (рис. 4.40, б).

При определении ширины руки необходимо помнить, что она не должна превышать ширину шеи. Далее плавными линиями очерчиваем фигуру. При обведении внутренней поверхности ног следует учесть наличие просветов между бедрами, коленями и лодыжками (рис. 4.40, в).

Схема мужской фигуры строится аналогично, только длина плеча соответствует модулю М, а ширина таза определяется построением (рис. 4.41).

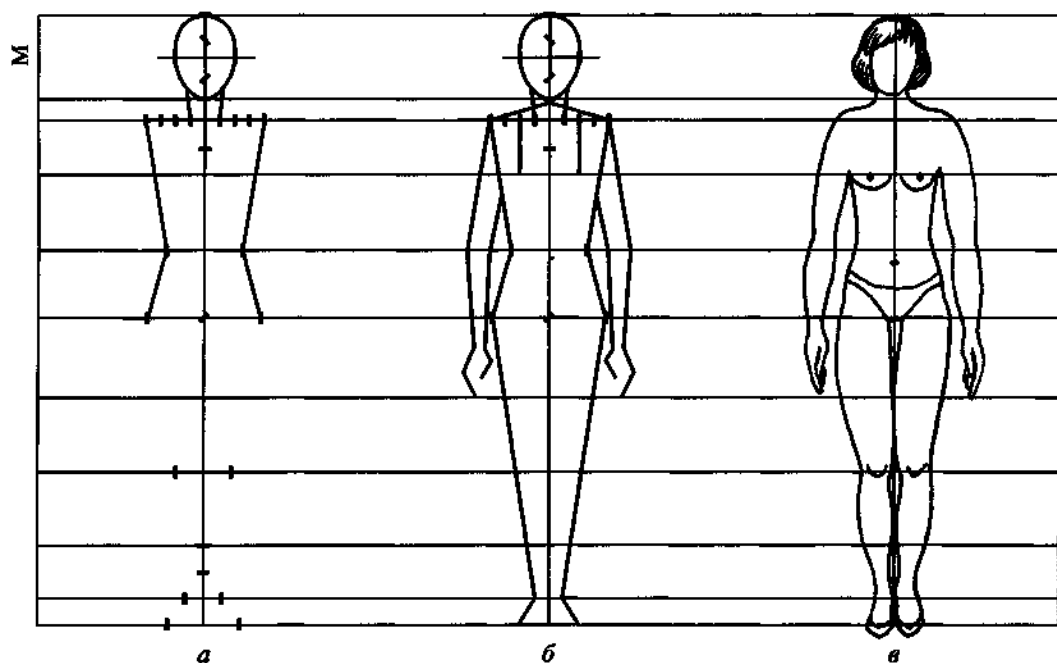


Рис. 4.40. Построение пропорциональной схемы женской фигуры

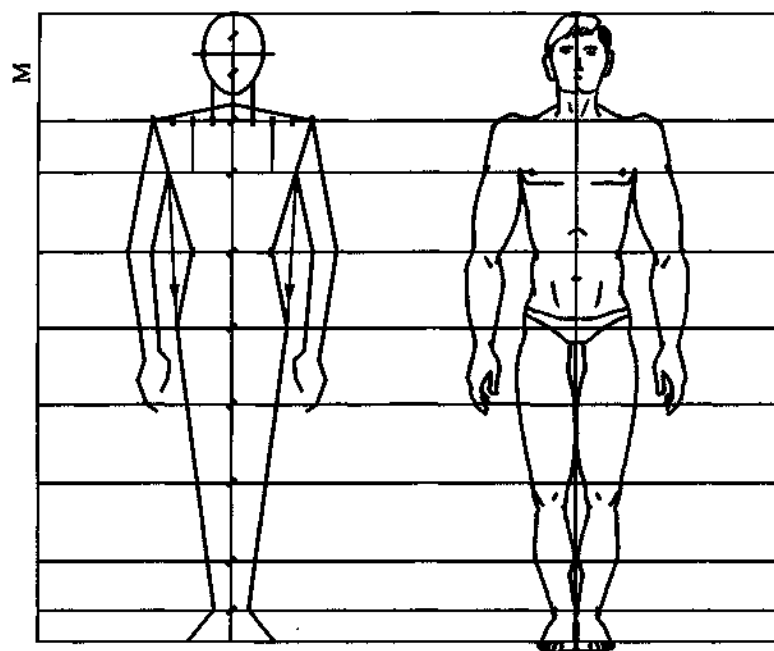


Рис. 4.41. Построение пропорциональной схемы мужской фигуры

Мы рассмотрели рисование женской и мужской фигуры по схеме в положении фас с опорой на обе ноги. Теперь рассмотрим этапы рисования фигуры человека, опирающегося на одну ногу (рис. 4.42).

Проводим вертикальную линию, откладываем на ней отрезок, равный высоте фигуры, и делим его на восемь частей. Строим основные конструктивные линии фигуры с учетом изменения их направления при данном положении фигуры. Линии плеч и груди будут направлены вниз к опорной ноге, а линии талии, бедер и колен — вверх, в сторону опорной ноги.

От линии плеч до линии бедер проводим новую серединную линию. Изменим наклон головы и шеи также в сторону опорной ноги. Все размеры ширины фигуры намечаем относительно новой серединной линии по линиям груди, талии и бедер.

Далее схематично прорисовываем голову, торс, намечаем направление движения конечностей. Для передачи в рисунке устойчивого положения фигуры линия движения опорной ноги должна быть направлена от бедра к концу вертикального отрезка, который проходит через центр тяжести. Затем, начиная с внешнего контура, прорисовываем очертания фигуры.

Свои особенности имеет рисование схемы фигуры человека в повороте (рис. 4.43). Следует отметить, что предлагаемые построения очень условны, однако они помогут избежать ошибок при рисовании и получить более грамотное изображение.

При небольшом повороте средняя линия изогнута в области груди у женщин больше, чем у мужчин. Основные конструктивные линии направлены в глубину с учетом законов перспективы. Фигура будет иметь более естественный

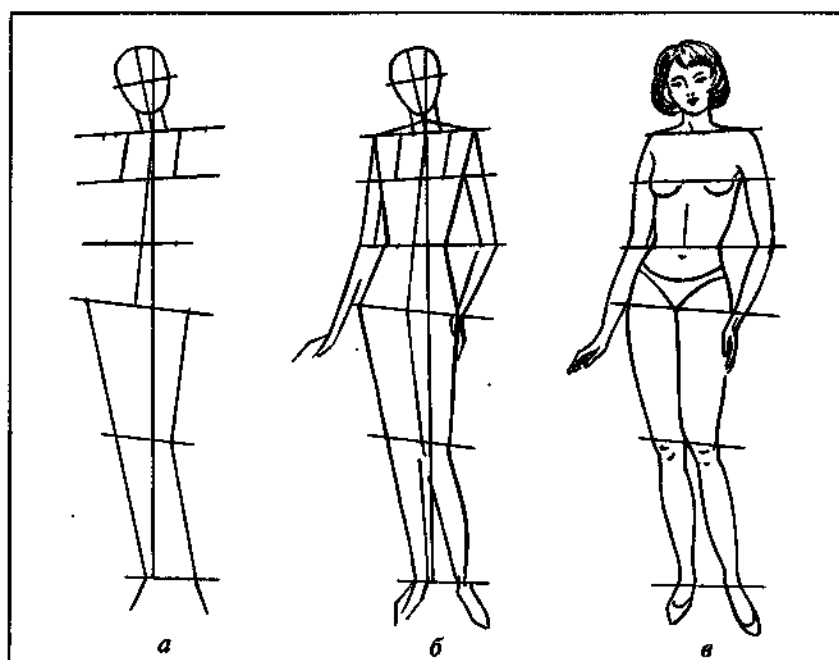


Рис. 4.42. Этапы рисования фигуры человека, опирающегося на одну ногу, с применением пропорциональных схем

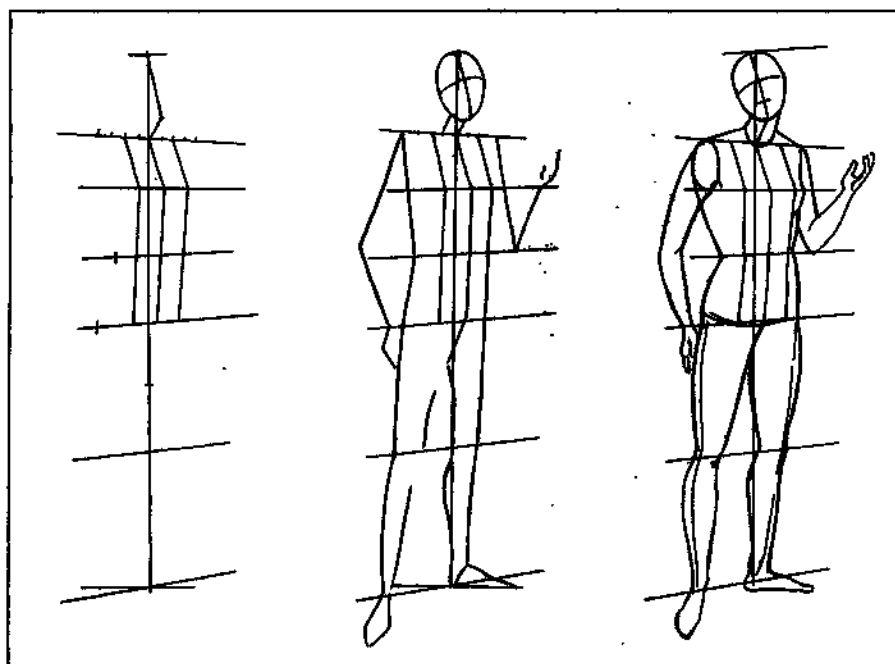


Рис. 4.43. Этапы рисования схемы фигуры человека в повороте

вид, если линия горизонта совпадет с линией груди. Таким образом, проведя через вертикальную осевую линию основные конструктивные горизонтальные линии, прорисуем среднюю линию.

От точки пересечения линии плеч с осевой до линии груди она пройдет под небольшим наклоном к осевой. Далее до линии бедер она будет параллельна вертикальной осевой линии.

Отрезки величин ширины фигуры откладываем от вертикальной осевой линии в ближнюю к нам сторону, а величины ширины плеч — в обе стороны, причем ширина дальнего плеча будет немного меньше. Такое построение позволит наиболее верно определить соотношение передней и боковой частей торса.

Из середин каждого из двух плечевых отрезков проводим линии, параллельные срединной линии, определяя таким образом на рисунке переднюю

поверхность туловища. Затем намечаем боковую часть туловища, а также движение конечностей, наклон головы и шеи.

На заключительном этапе обрисовываем фигуру, корректируя ее форму.

При рисовании фигуры человека по представлению необходимо правильно определить центр тяжести, расположение относительно него и относительно друг друга частей фигуры, чтобы наиболее точно передать характер движения человека (рис. 4.44). Важным моментом является правильное изображение головы и шеи и их положения относительно плечевого пояса. Человек может держать голову прямо, наклонить ее назад или вперед, закинуть назад, повернуть влево или вправо. Соответственно положению головы и нужно строить ее общую форму. Намеченная срединная линия поможет правильно определить поворот головы и разметить части лица (рис. 4.45).

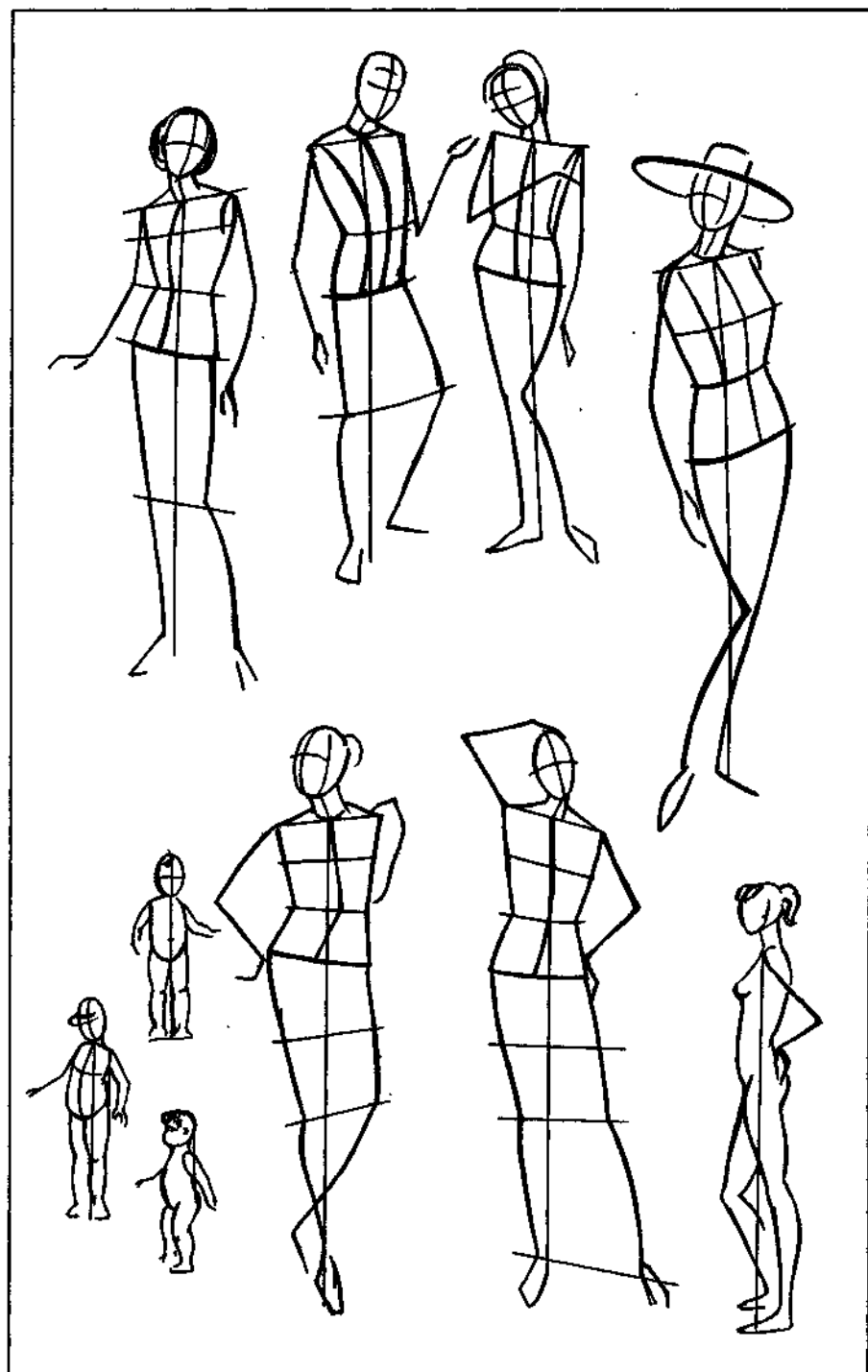


Рис. 4.44. Схемы различных движений и поворотов фигуры человека

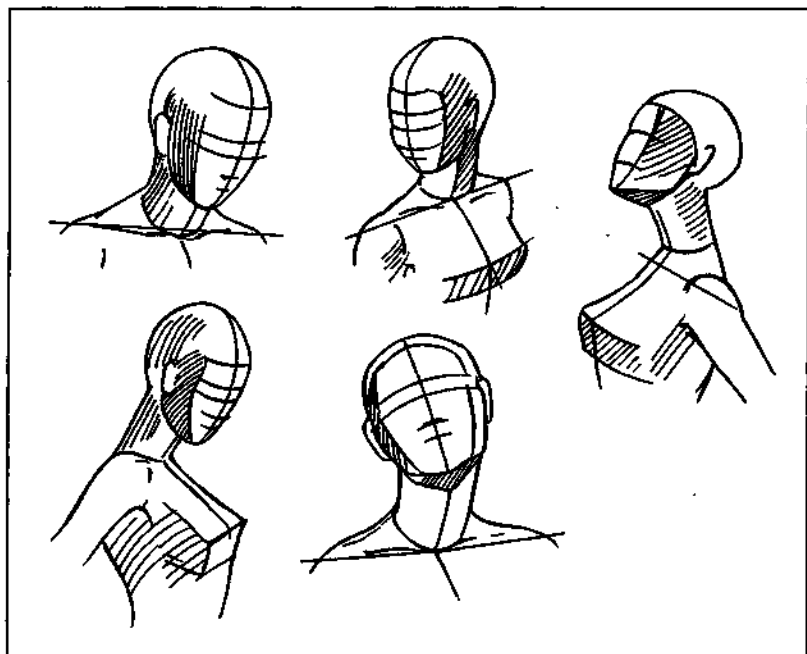


Рис. 4.45. Схемы различных поворотов головы с плечевым поясом

Варианты схематичного изображения человека в различных движениях представлены в приложении 2.

#### Контрольные вопросы и задания

1. С какой целью используют пропорциональные схемы рисования фигуры человека?

2. Чем отличается рисование фигуры человека по схеме от рисования человека с натуры?

3. Опишите последовательность и особенности рисования фигуры человека в повороте с использованием пропорциональной схемы?

4. Выполните 4—5 рисунков фигуры человека в разных движениях и поворотах, используя пропорциональные схемы.

### § 8. Рисование моделей одежды с применением пропорциональных схем

В процессе своей профессиональной деятельности модельер-конструктор и

технолог швейного производства выполняют рисунки моделей одежды. Эти рисунки должны быть грамотными, так как форма и пропорции моделей одежды ориентированы на форму и пропорции фигуры человека с учетом возрастных и половых признаков.

Если специалист плохо представляет себе внешнюю пластику фигуры человека, неверно передает в рисунке пропорции, это влечет за собой, в свою очередь, искажение пропорций в модели одежды, неправильное местоположение конструктивных и декоративных линий, а также отдельных деталей и элементов. Поэтому, чтобы не допустить ошибок в рисунках моделей одежды, необходимо опираться на знания об анатомическом строении и пропорциях фигуры человека и использовать пропорциональные схемы для рисования фигуры человека.

Следует заметить, что на практике иногда приходится выполнять рисун-

ки только моделей одежды, без прорисовки фигуры полностью. Это быстрые рисунки, в которых набрасывают либо силуэт модели одежды, ее пропорции, либо определяют конструктивные и декоративные элементы, либо изображают детали (воротники, карманы, манжеты и т. д.). В таких случаях прорисовывают только торс, формы которого обобщены, как принято в манекене для швейников (рис. 4.46).

Для приобретения необходимых навыков и знаний процесс рисования моделей одежды делится на ряд логически связанных этапов: рисование элементов одежды, рисование отдельных видов одежды, рисование моделей одежды на фигуре человека.

### Рисование элементов одежды

При выполнении рисунков моделей одежды немалое значение имеет правильное изображение ее элементов: застежек, воротников, рукавов, кокеток и т. п.

Рисование элементов одежды начнем с *застежек*. Как при рисовании моделей одежды, так и при рисовании ее элементов соблюдается принцип симметрии, следовательно, при рисовании застежек мы будем ориентироваться на вертикальную осевую линию

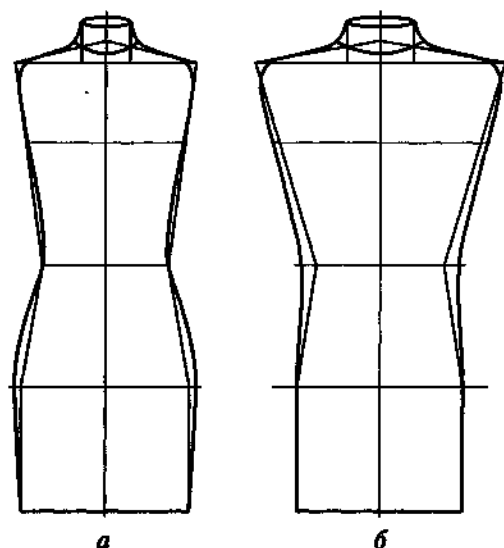


Рис. 4.46. Схема торса-манекена:  
а — женского; б — мужского

торса-манекена. В моделях с *центральной застежкой* пуговицы располагаются по этой линии, а линия борта немного смещается в сторону (рис. 4.47).

В моделях со *смещенной застежкой* линии бортов располагаются на одинаковом расстоянии по обе стороны от осевой. Параллельно линиям бортов намечаются линии расположения пуговиц (рис. 4.48).

В моделях с *асимметричной застежкой* линия борта может быть расположена параллельно вертикальной осе-

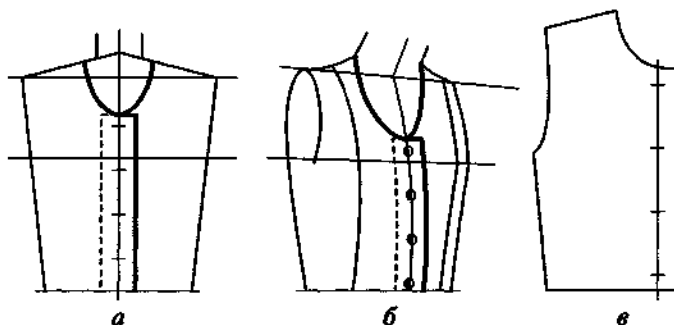


Рис. 4.47. Построение рисунка центральной застежки:

а — с разметкой пуговиц, во фронтальном положении манекена; б — при небольшом повороте манекена; в — разметка петель на лифе в модели с центральной застежкой

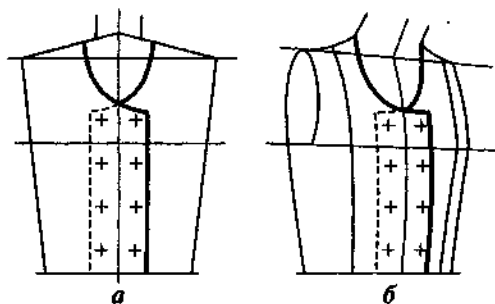


Рис. 4.48. Рисунок смещенной застежки: а — во фронтальном положении; б — в повороте манекена

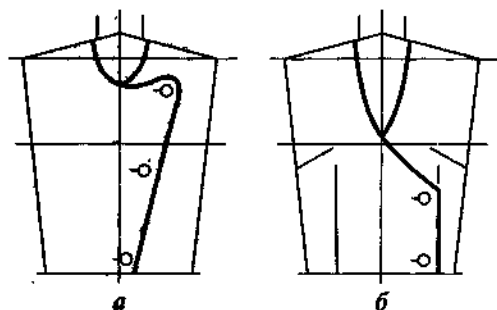


Рис. 4.49. Рисунки асимметричной застежки: а — линия борта располагается под углом к осевой линии; б — линия борта параллельна осевой линии

вой линии или под углом к ней. При нанесении линии борта на рисунке следует учитывать ее расположение относительно плеча и талии. При нанесении расположения пуговиц верхняя пуговица не должна располагаться слишком низко, иначе угол борта будет плохо прилегать к лифу (рис. 4.49).

При рисовании линии борта и застежки необходимо учитывать следующие моменты:

расстояние от края борта до вертикальной осевой линии (иными словами, величина полузаноса) зависит от диаметра пуговиц: чем крупнее пуговицы, тем больше величина полузаноса;

местоположение пуговиц обозначается крестиками;

при наметке расположения петель линия длины петли немного заходит

за вертикальную осевую линию (см. рис. 4.47, в);

при рисовании модели с планкой на лифе линии петель располагаются вертикально.

При рисовании воротника следует обращать внимание на то, что он охватывает шею, а не лежит на линии плеча. Таким образом, необходимо учитывать степень прилегания воротника к шее, глубину открытия горловины и ширину выреза горловины.

Рассмотрим рисование нескольких видов воротников по этапам.

**Рисование воротника в моделях с застежкой доверху.** На рис. 4.50 отображены этапы рисования воротника с застежкой доверху.

1. На схеме торса определяем глубину открытия горловины по отношению

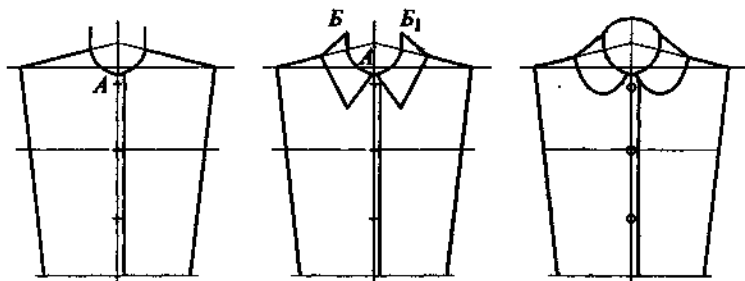


Рис. 4.50. Этапы рисования воротника в моделях с застежкой доверху

к линии груди и отмечаем на осевой линии нужную точку (точка *A*). Намечаем линию горловины, линию борта и расположение пуговиц.

2. На высоте шеи обозначаем точки *B* и *B*<sub>1</sub>, определяющие высоту воротника до стига. Через точки *B*, *A* и *B*<sub>1</sub> прокладываем линию облегания воротником шеи. Далее намечаем размер воротника, определив на линии наклона плеч от точек *B* и *B*<sub>1</sub> его ширину.

3. Прорисовываем форму воротника и завершаем рисунок, придавая ему законченный вид.

#### Рисование воротника пиджачного типа.

На рис. 4.51, *a* показаны этапы рисования воротника пиджачного типа на женской модели с центральной застежкой. А на рис. 4.51, *б* — этапы рисования воротника на мужской модели с центральной и смещенной застежками.

Общепринято, что в моделях мужской одежды застежка направлена сле-

ва направо, а в моделях женской — наоборот — справа налево.

Рассмотрим последовательность рисования воротника пиджачного типа.

1. Определим глубину открытия горловины (точка *A* на осевой линии). Наметим линию борта и расположение пуговиц на осевой: верхняя пуговица — на линии перегиба лацкана. Обрисовываем линии перегиба лацканов, которые пересекутся в точке *A*.

2. Далее симметрично изображаем лацканы (линию раскрепа, уступ и край лацкана) и воротник (видимую часть линии горловины, отлет, угол).

3. Завершаем рисунок, уточняя форму воротника, лацканов, прорисовываем застежку.

**Рисование воротника «стойка»** (рис. 4.52, *a*). Рассмотрим этапы рисования воротника «стойка», прилегающего к шее.

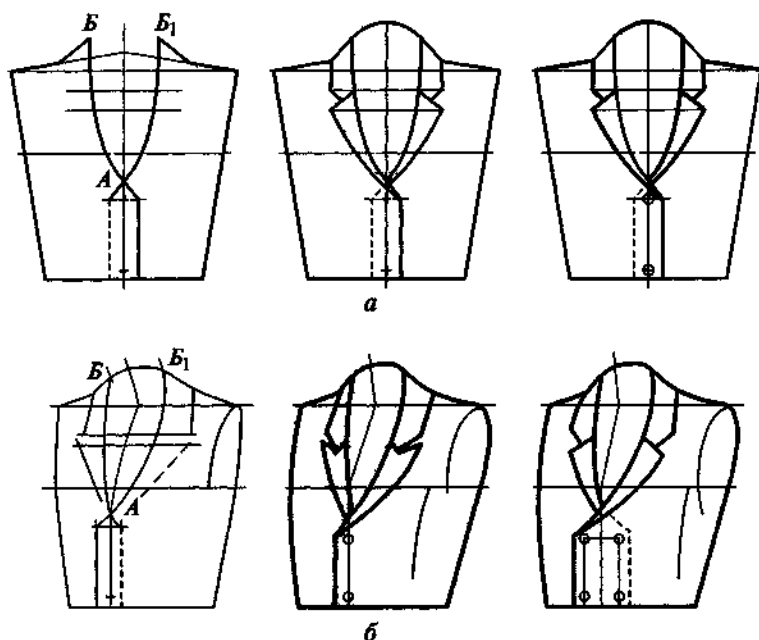


Рис. 4.51. Этапы рисования воротника пиджачного типа:

*a* — с центральной застежкой — на женской модели, во фронтальном положении манекена;  
*б* — с центральной и смещенной застежками — на мужской модели, при повороте манекена

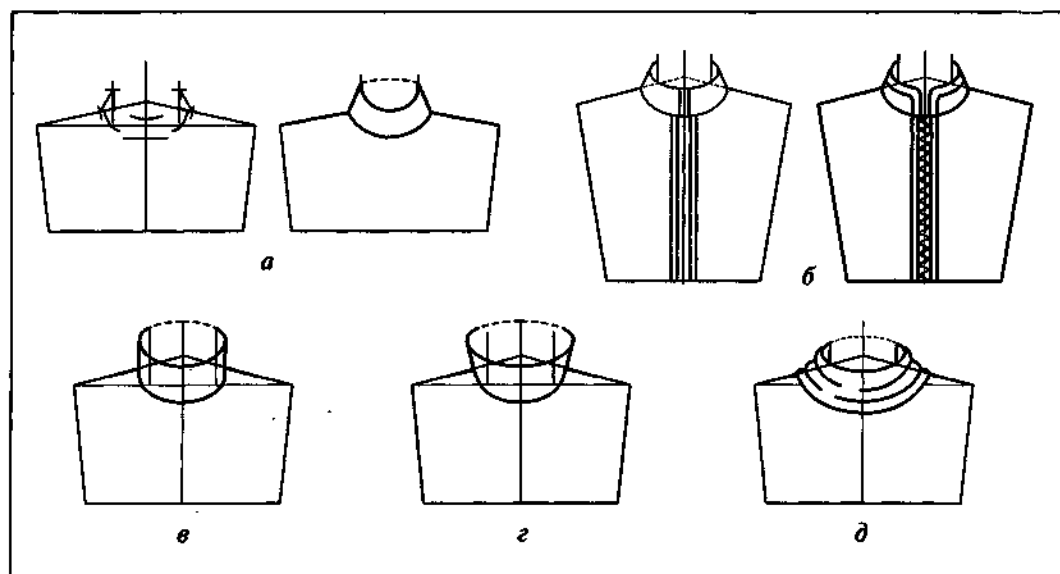


Рис. 4.52. Примеры рисования воротников «стойка» (а, б, в, г) и «хомутик» (д)

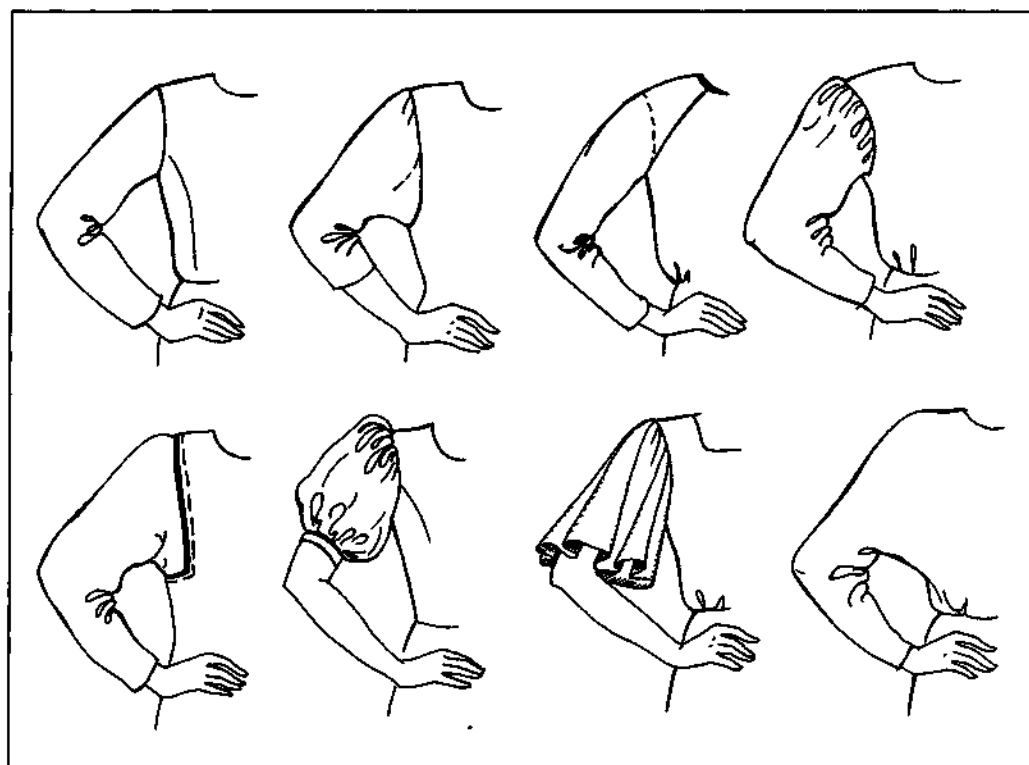


Рис. 4.53. Различные фасоны рукавов

1. Определяем глубину открытия горловины и прорисовываем линию основания воротника.

2. Определяем высоту воротника и намечаем его верхнюю линию, согласовывая ее с линией основания. Завершаем рисунок, уточняя форму воротника.

На рис. 4.52, б рассматривается построение рисунка воротника «стойка» в моделях с застежкой на тесьме «молния» с открытыми звеньями. В этом случае следует учесть, что вертикальные линии, определяющие ширину звеньев застежки, располагаются симметрично от вертикальной осевой линии и параллельны ей.

На рис. 4.52, в изображен воротник цилиндрической формы, прямые стороны которого не прилегают к шее. В воротнике с конической «стойкой»

стороны воротника расходятся вверх (рис. 4.52, г). На рис. 4.52, д показан воротник «хомутик», драпирующийся по линии горловины.

Рисунки воротников различных покроев представлены также в приложении 3.

Помимо воротников и застежек важно уметь грамотно рисовать рукав. Существует множество фасонов рукавов. Рукав может быть узким, облегающим руку или широким, коротким, пышным или прилегающим, может быть составлен из различных форм. Для того чтобы точнее передать покроем и фасон рукава, его рекомендуется изображать либо на руке, отведенной в сторону, либо на согнутой, опирающейся на бедро.

Классическим является *прямой втачиваемый рукав*, у которого линия втачива-

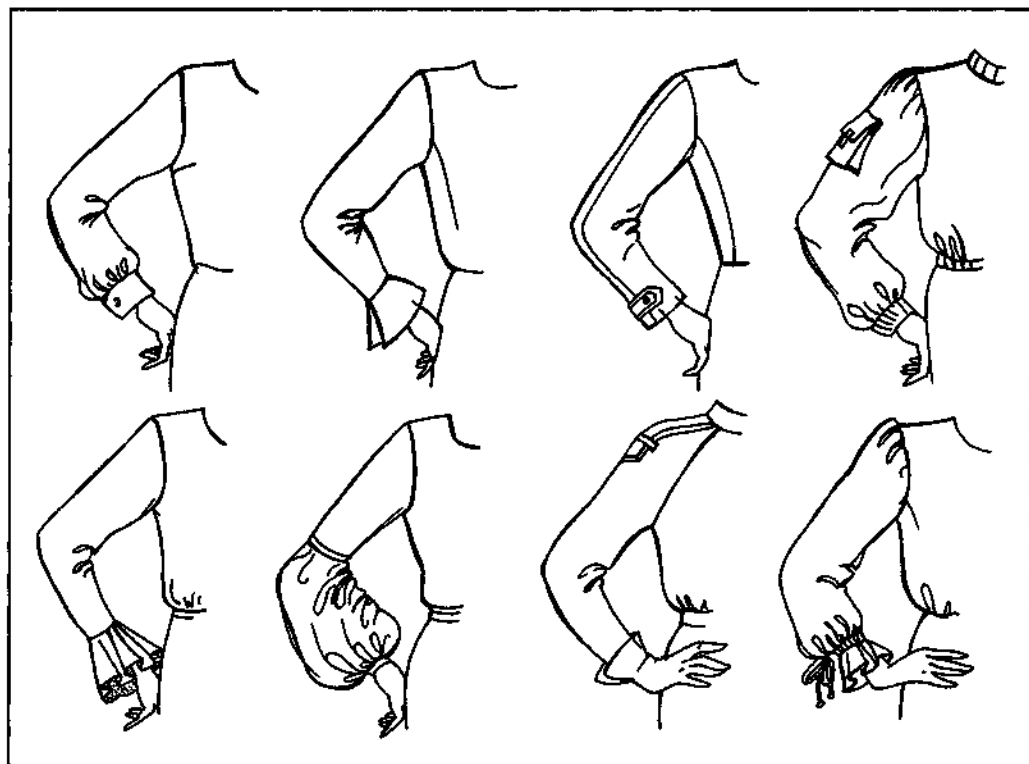


Рис. 4.54. Рукава с манжетами

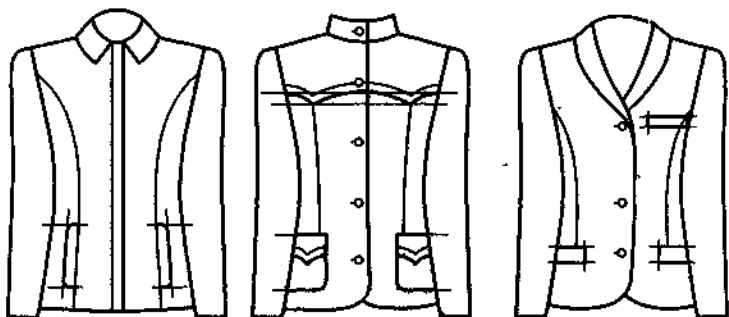


Рис. 4.55. Расположение карманов и кокеток

ния в пройму совпадает с линией сочленения руки с туловищем. При рисовании рукава необходимо правильно передать линию его соединения с изделием. Пройма может быть завышена или занижена, может быть опущена или отсутствовать вообще, если рукав цельнокроеный. Какой бы покрой рукава мы ни изображали, за основу всегда нужно брать рисунок прямого втачного рукава.

Немаловажными деталями рукавов являются манжеты, которые могут иметь разнообразные формы и отделки. Выполняя рисунки рукавов с манжетами необходимо найти пропорциональные соотношения манжеты и рукава в целом. После этого следует передать особенности формы и отделки манжеты.

На рис. 4.53 и 4.54 представлены изображения рукавов разных фасонов и рукавов с манжетами и декоративными деталями.

Также следует сказать о рисовании карманов, клапанов, кокеток. В этом случае необходимо ориентироваться на основные конструктивные линии, такие как линии плеч, груди, талии, бедер, а также использовать вспомогательные горизонтальные и вертикальные линии, определяющие как параметры кармана или кокетки, так и их положение относительно конструктивных линий (рис. 4.55).

При определении местоположения карманов следует руководствоваться особенностями модели и удобством пользования карманами. Также следует учитывать особенности расположения карманов и клапанов относительно талиевой вытачки. По технологическим требованиям клапан продлевается от вытачки к борту на 1—1,5 см, а ширина накладного кармана — до 2,5 см. Нижняя петля и пуговица располагаются на уровне середины клапана. Эти требования следует учитывать при выполнении технических рисунков моделей одежды.

### Рисование отдельных видов одежды

Прежде чем рассмотреть рисование отдельных видов одежды, следует уточнить такие понятия, как «одежда» и «костюм».

**Одежда** — это искусственный покров, предохраняющий тело человека от воздействий внешней среды. Под одеждой понимается широкий комплекс предметов: нижнее белье, легкое и верхнее платье и др. Одежда отражает развитие производства конкретного исторического периода, климатические условия страны, национальные особенности жизни народов, эстетические идеалы и вкусы, быт и занятия людей.

Предметы одежды, связанные единством назначения и дополненные аксессуарами (шляпы, сумки, шарфы, перчатки, ювелирные украшения и т.д.), прической и косметикой, составляют костюм.

**Костюм** — это образно решенный ансамбль, несущий утилитарно-эстетическую функцию, в центре которого — человек.

В настоящее время к одежде предъявляются высокие требования. Изделия швейной промышленности должны отличаться и красотой, и высокой степенью удобства, поэтому от специалистов-швейников требуется высокий профессионализм, они должны быть эстетически образованными.

Рисование моделей одежды также выполняется последовательно, этапами, в соответствии с принципом «от общего к частному». Сначала определяем силуэт модели, пропорциональные соотношения ее членений (по горизонтали и по вертикали), а также соотношение длины изделия к его ширине. Затем намечаем детали модели (воротник, карманы, кокетки, складки и т.д.) и прорисовываем их. Далее придаем рисунку законченный вид.

Следует заметить, что, рисуя модель, мы должны ориентироваться на вертикальную осевую линию, относи-

тельно которой располагаются конструктивные и декоративные линии и элементы модели. Также необходимо продумать композицию рисунка на листе, так как из-за неудачного расположения рисунок будет невыгодно смотреться.

**Рисование блузок.** По месту крепления на теле различают два типа одежды: плечевую и поясную. Блузки относятся к типу плечевых изделий, поэтому для выполнения их рисунков потребуется схематичное изображение торса человека.

Блузки отличаются большим разнообразием форм и отделки. Перед началом рисования необходимо четко представить модель, ее силуэт, особенности конструкции, форму деталей и характер отделки, так как все это должно быть отражено в рисунке.

Последовательность рисования блузок подчиняется общей схеме и представлена на рис. 4.56, а на рис. 4.57 изображены блузки различных фасонов: *а* — прилегающего силуэта; *б* — полуприлегающего силуэта; *в* — прямого силуэта.

**Рисование юбок и брюк.** Брюки и юбки относятся к поясному типу одежды, поэтому для выполнения рисунков используют схематичное изображение нижней части фигуры человека — от линии талии до линии стоп.

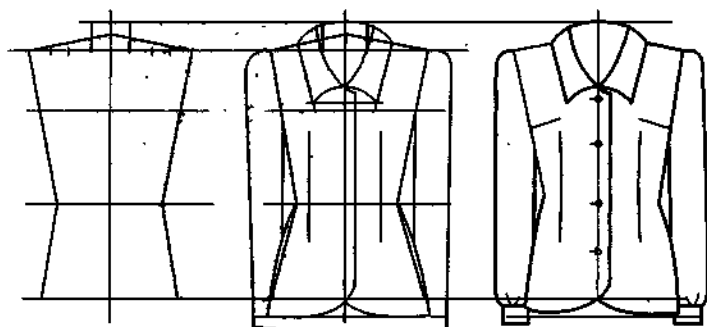


Рис. 4.56. Последовательность рисования блузки

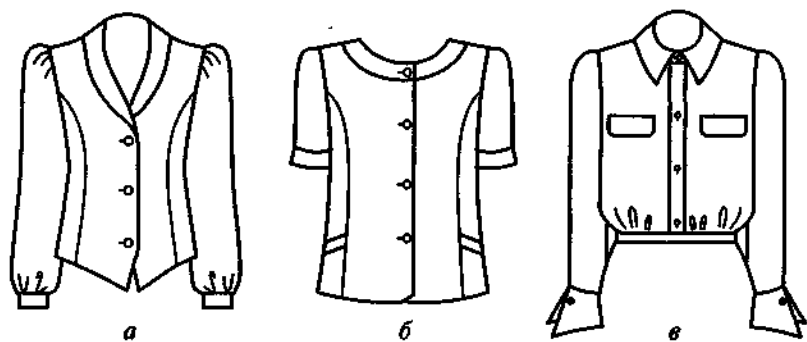


Рис. 4.57. Блузки различных фасонов

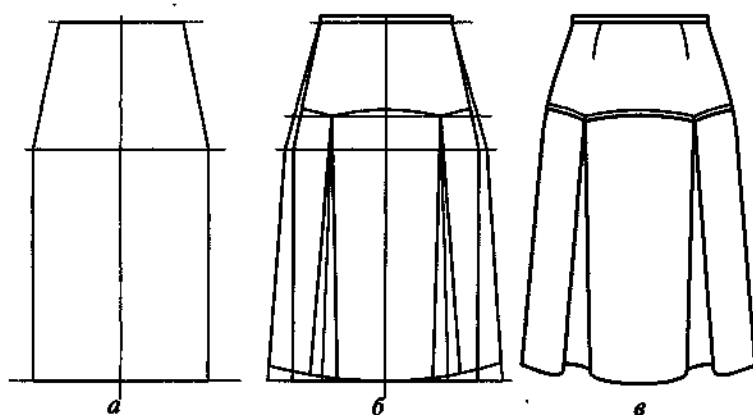


Рис. 4.58. Последовательность рисования юбки

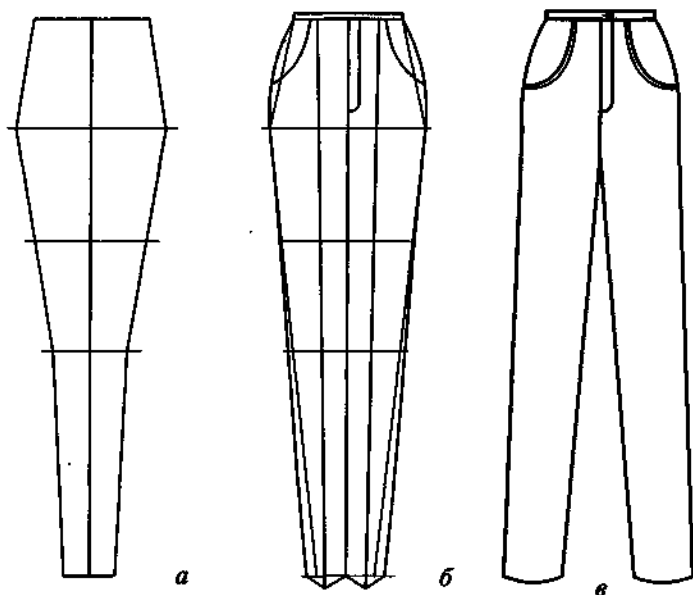


Рис. 4.59. Последовательность рисования брюк

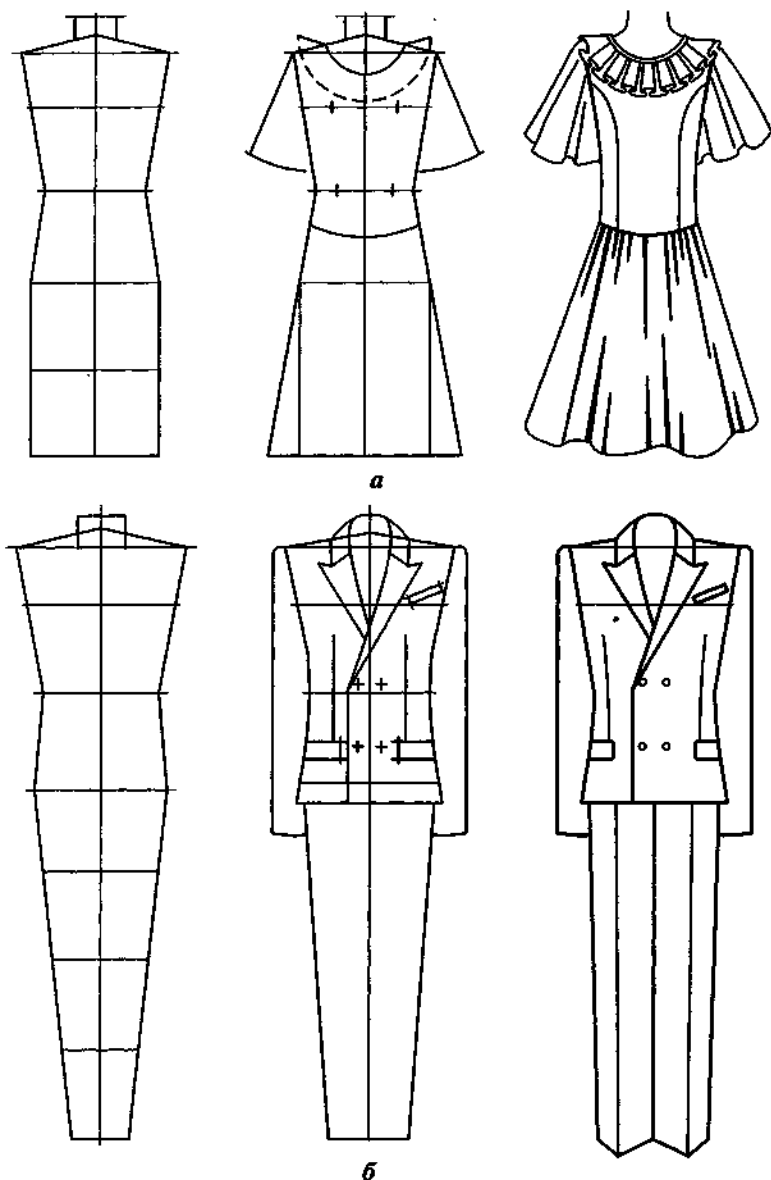


Рис. 4.60. Этапы рисования женского платья (а) и мужского костюма (б)

Выполняя рисунок юбки, проводим среднюю вертикальную линию и откладываем опорные точки на линиях талии, бедер и низа. Линию низа определяем относительно линии колен (рис. 4.58, а). Намечаем силуэт юбки и выявляем ее членения по вертикали и горизонтали. Затем уточняем пропорции юбки и ее деталей (рис. 4.58, б).

На заключительном этапе придаем рисунку законченный вид (рис. 4.58, в).

При рисовании брюк необходимо отметить опорные точки на линии талии и бедер, а также на линии колен (ширина колен) и линии низа (рис. 4.59, а). Последующие этапы аналогичны этапам рисования юбки (рис. 4.59, б, в). В этой же последовательности вы-

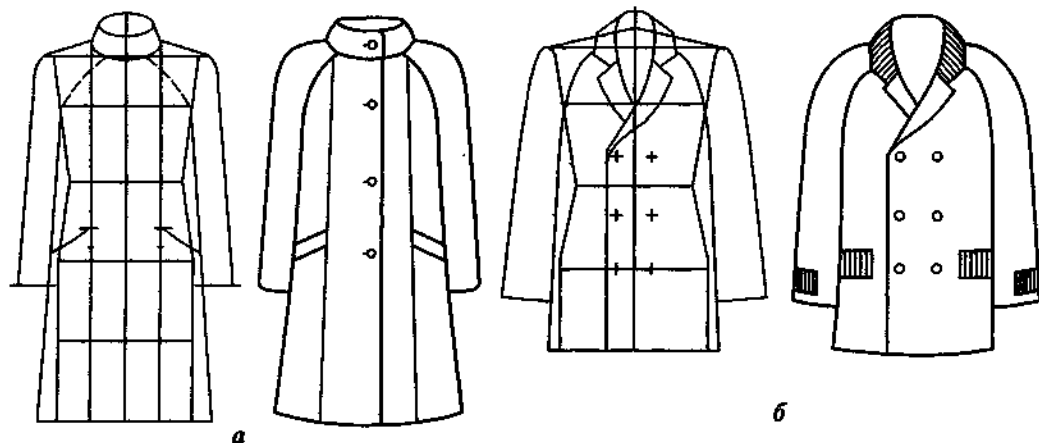


Рис. 4.61. Этапы рисования женского (а) и мужского (б) пальто

полняются рисунки платьев, костюмов и верхней одежды (рис. 4.60, а, б и 4.61, а, б).

В приложении 4 представлены рисунки жакетов различных фасонов.

Очень часто к рисунку модели одежды прилагается рисунок со спины, как правило, в уменьшенном виде (рис. 4.62). Рисунки моделей со спины выполняются по традиционной пропор-

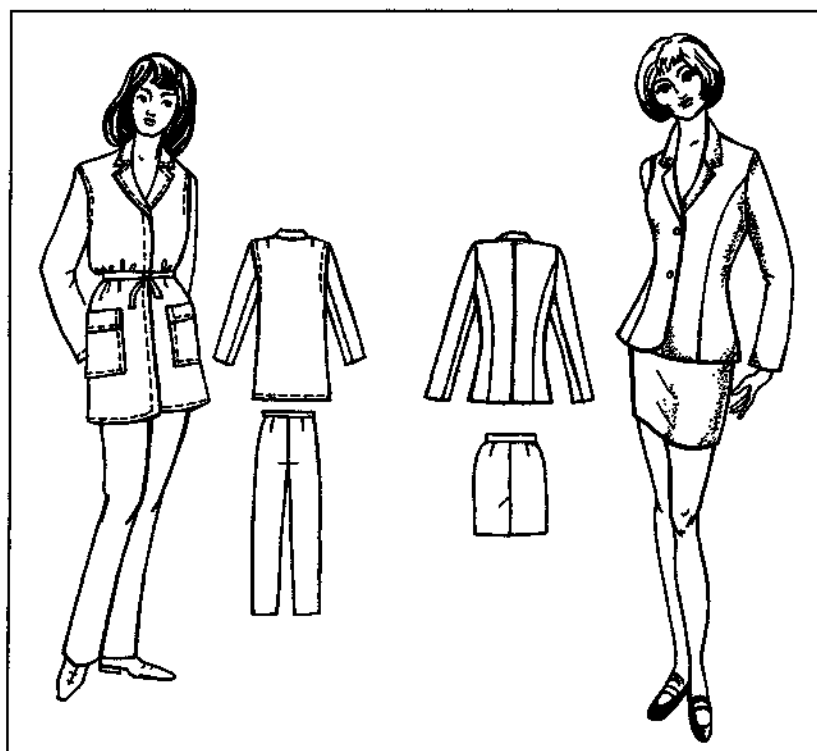


Рис. 4.62. Рисунки моделей одежды с изображением спинок

циональной схеме и поясняют особенности модели.

Иногда рисунок со спины выполняется в том же масштабе, что и основной. Это связано с необходимостью более крупного рисунка при особенно интересном решении модели со спины.

### Особенности рисования моделей детской одежды

Рост взрослого человека стабилен, поэтому при рисовании моделей одежды на взрослых людей мы исходим из установленной системы основных пропорций фигуры человека.

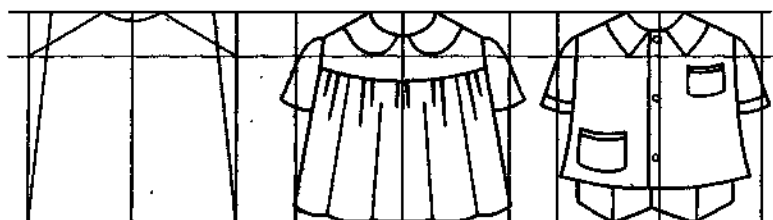


Рис. 4.63. Примеры рисования моделей одежды для детей от года до 3 лет

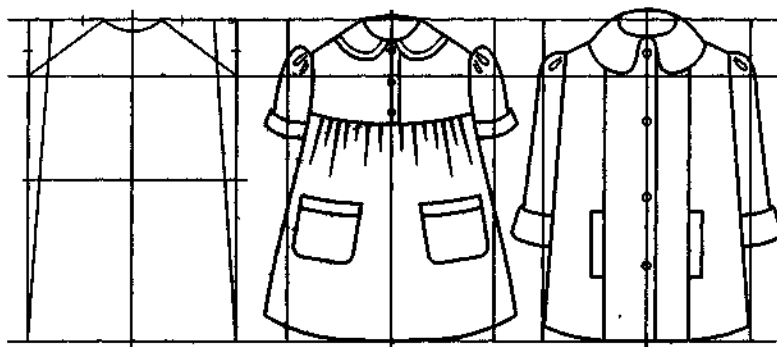


Рис. 4.64. Примеры рисования моделей одежды для детей от 3 до 5 лет

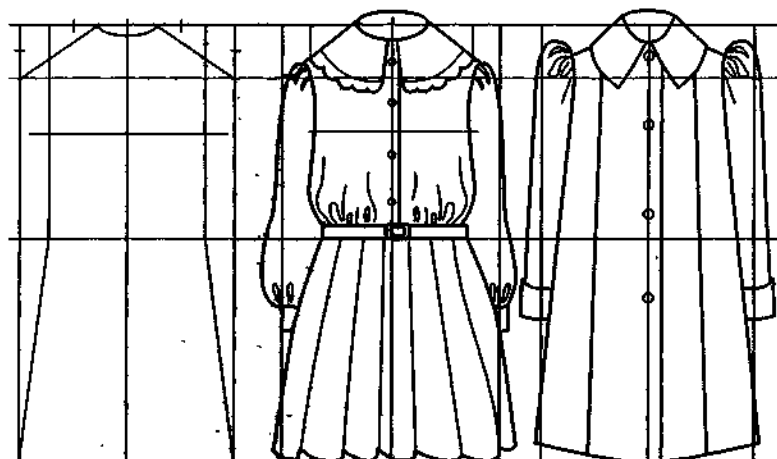


Рис. 4.65. Примеры рисования моделей одежды для детей от 7 до 14 лет

К рисованию детской одежды необходим совсем иной подход. Этого требуют возрастные изменения роста и пропорций детей.

К году ребенок начинает стоять на ногах и его тело принимает вертикальное положение. Одежда для этого возраста должна иметь плечевую опору и быть достаточно свободной. Длина туловища ребенка от 1 года до 3 лет близка к ширине его плечевого пояса, поэтому при рисовании моделей одежды для ясельного возраста мы исходим из пропорций квадрата (рис. 4.63).

В дальнейшем, по мере увеличения роста ребенка, соотношение между длиной туловища и шириной плечевого пояса изменяется.

Модели одежды для детей от 3 до 5 лет рисуются на основе пропорций прямоугольника, отношение сторон которого 1 : 1,5; для детей от 7 до 9 лет отношение сторон прямоугольника — 1 : 2, а от 12 до 14 лет — 1 : 2,5 (рис. 4.64).

Ширину талии, если есть необходимость ее подчеркнуть, намечают в моделях одежды для детей от 7 до 14 лет (школьники и подростки, рис. 4.65).

Процесс рисования моделей детской одежды на фигурах детей представлен в приложении 5.

#### Контрольные вопросы и задания

1. В каких случаях для рисунков моделей одежды используют только схему торса-манекена?

2. Расскажите об особенностях рисования застежек и воротников.

3. В чем особенности рисования рукавов, манжет и карманов?

4. Дайте определения понятий «одежда» и «костюм».

5. Расскажите о последовательности рисования блузок, юбок и брюк.

6. В чем особенности рисования моделей детской одежды?

7. Выполните рисунки воротников различных фасонов.

8. Выполните рисунки рукавов различных фасонов.

9. Выполните рисунки блузок, юбок и брюк разных силуэтов и фасонов.

10. Выполните рисунки женского платья и мужского костюма.

11. Выполните рисунки мужской и женской верхней одежды.

### § 9. Рисование моделей одежды на фигуре человека по представлению с использованием пропорциональных схем

Целью моделирования одежды в настоящее время являются создание красивой формы, хорошей посадки на фигуре и соответствие моде данного времени.

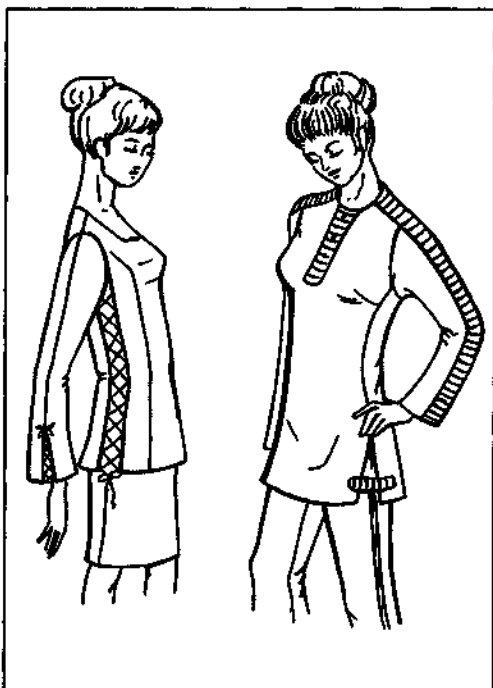


Рис. 4.66. Модели одежды на фигуре человека, демонстрирующие особенности боковых элементов

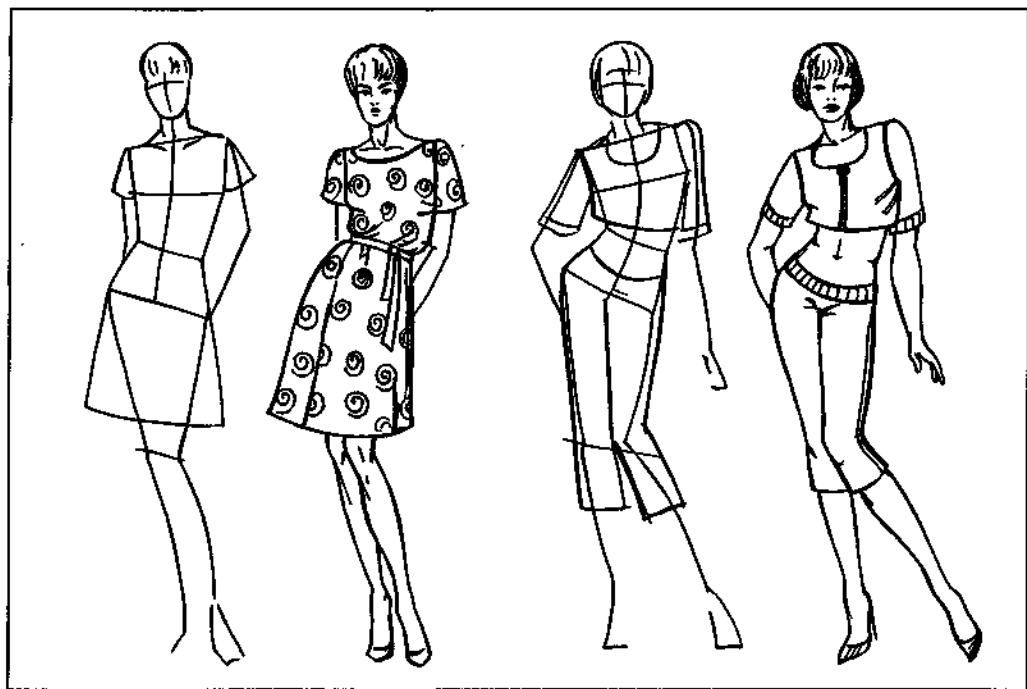


Рис. 4.67. Образцы рисования моделей одежды на фигуре человека, выполненных на основе пропорциональных схем



Рис. 4.68. Модели одежды на фигуре человека, выполненные на основе пропорциональных схем

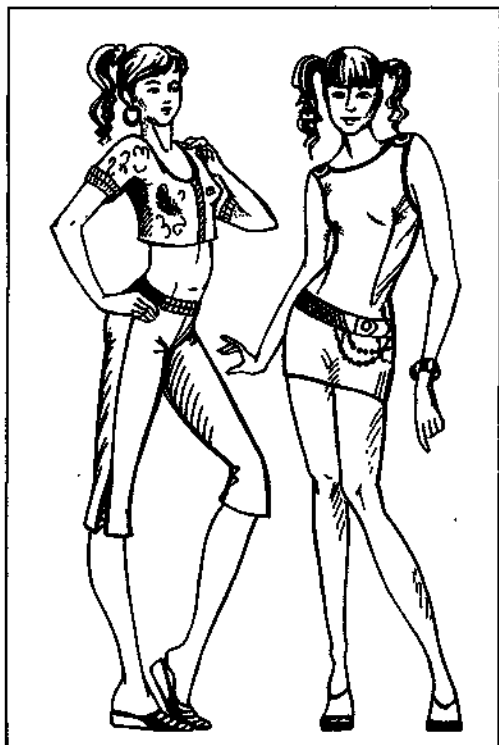


Рис. 4.69. Двухфигурная композиция с расположением фигур на одном уровне

Если технолог швейного производства в своей практической деятельности может ограничиться зарисовками моделей одежды без рисования всей фигуры человека, то модельер-конструктор, разрабатывая эскизы моделей-предложений, выполняет рисунки моделей одежды на фигуре человека.

Как уже говорилось ранее, одежду следует изображать в обязательной связи с фигурой человека, а чтобы наиболее полно раскрыть содержание модели, человека в одежде представляют в различных движениях и позах. Такие рисунки должны быть ясными, точно передающими особенности формы и пропорциональных соотношений модели, а также ее конструкцию.

Приступая к выполнению эскизов моделей одежды на фигуре человека,



Рис. 4.70 Многофигурная композиция с расположением фигур на разных пространственных планах

необходимо продумать, как выгоднее изобразить модель на рисунке. Если, к примеру, она имеет какие-то декоративные или конструктивные особенности на боковых частях, ее лучше представить на фигуре человека в трех-четвертном повороте (рис. 4.66).

Очень важно учитывать пластические свойства тканей, из которых будет изготовлена модель, ибо они влияют на характер рисунка. Плотные ткани сохраняют четкость формы и силуэта, а мягкие и легкие образуют фалды, складки и лучше облегают формы тела.

Для выполнения рисунков моделей одежды рекомендуется использовать пропорциональные схемы, о которых говорилось в § 7 данной главы. Рассмотрим последовательность рисования мо-

дели на фигуре человека с использованием пропорциональной схемы:

построение пропорциональной схемы человека в выбранном движении и повороте;

линейная прорисовка силуэта одежды с учетом положения фигуры и особенностей ткани, из которой будет изготовлена модель;

прорисовка деталей одежды, конструктивных, декоративных линий;

уточнение формы конечностей, головы и характера прически (рис. 4.67).

На рис. 4.68 представлены модели женской одежды, выполненные с применением пропорциональных схем.

Выполняя рисунки моделей одежды на фигуре человека, следует помнить о композиционном размещении рисунка на листе, особенно если есть необходимость выполнения рисунка спинки модели.

Рисунки моделей мужской и женской одежды на фигуре человека, а также головных уборов представлены в приложениях 6—9.

Эскизы моделей одежды могут представлять однофигурные или многофигурные композиции. Во втором случае композиции листа уделяется особое внимание, так как она должна быть

подчинена общей идее, фигуры должны быть связаны между собой по пластике движений. Однако следует помнить, что цель многофигурной композиции — это демонстрация моделей одежды, поэтому выбор поз и движений фигур должен максимально раскрывать особенности моделей. В многофигурной композиции фигуры могут располагаться как на одном уровне, так и на разных пространственных планах. Примеры многофигурных композиций представлены на рис. 4.69 и 4.70.

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что следует учитывать при рисовании моделей одежды на фигуре человека?
2. Опишите последовательность рисования модели одежды на фигуре человека при использовании пропорциональных схем.
3. В чем состоят особенности работы над эскизом моделей одежды в многофигурной композиции?
4. Выполните 3—4 рисунка моделей женского легкого платья из различных по пластическим свойствам тканей, используя пропорциональные схемы.
5. Выполните эскизы двух- и трехфигурных композиций моделей одежды с использованием пропорциональных схем.

### § 1. Декоративное и декоративно-прикладное искусство — часть художественной культуры

Одежда предназначена для удовлетворения повседневных нужд человека, она является частью его материально-предметной среды, поэтому мастерство изготовления и оформления одежды можно отнести к области декоративно-прикладного искусства.

Работа над эскизом костюма строится по законам декоративной композиции, а значит, наряду с рисованием с натуры и по представлению необходимо приобретение навыков декоративного рисования. Однако прежде чем углубиться в изучение основ декоративной композиции, рассмотрим такие понятия, как декоративное и декоративно-прикладное искусство.

**Декоративное искусство** — одна из областей пластических искусств. Декоративное искусство вместе с архитектурой формируют окружающую человека материальную предметно-пространственную среду, внося в нее эстетическое, образное начало. Декоративное искусство подразделяется на непосредственно связанное с архитектурой *монументально-декоративное искусство* (архитектурный декор, росписи, мозаика, витражи, декоративные рельефы на фасадах и в интерьерах, парковая скульптура, фонтаны и т. д.), *декоративно-прикладное искусство* (бытовые художественные изделия) и *оформительское искусство* (художественное

оформление празднеств, экспозиции на выставках и в музеях, витрин и т. д.). Декоративное искусство во многом связано с художественной промышленностью и имеет общие цели с дизайном, от которого отличается методикой, базирующейся на традиционных установках, на индивидуальности мастера и уникальности его произведения.

**Декоративно-прикладное искусство** — область декоративного искусства. Оно имеет свой особый художественный смысл и свою образность и вместе с тем предназначено служить человеку в его быту. В единстве того и другого его сущность и специфика. Произведения декоративно-прикладного искусства могут быть выполнены из самых различных материалов: дерева, глины, камня, ткани, стекла, металла и т. д.

Начиная с древности человек, создавая бытовые изделия, не только удовлетворял свои насущные утилитарные нужды, но и одновременно делал красивым свой быт. Самым древним видом украшения является орнамент — узор, в ритмическом повторе наносимый на изделие и являющийся его организующей основой.

Как вид художественного творчества декоративно-прикладное искусство окончательно складывается при выделении ремесла в самостоятельную отрасль производства. До промышленного переворота весь продукт выполнялся вручную мастером и его подмастерьями, которые и были основоположниками декоративно-прикладного

искусства в момент его отделения от ремесла.

Общественное разделение труда на стадии мануфактуры привело к тому, что изготовлением и украшением изделий стали заниматься разные специалисты. Так, с расширением промышленного производства возникает художественная промышленность, где находят себе место мастера прикладного искусства, занимаясь отделкой изделий: росписью, резьбой, инкрустацией и т.д., добиваясь единства красоты и функциональности.

В произведениях декоративно-прикладного искусства видны вкус и фантазия мастера, в них также отражаются материальные и духовные интересы людей, национальные особенности, черты стилового единства исторических эпох.

С искусством профессиональных художников-прикладников взаимодействует народное искусство, которое развивается по своим законам. Художественные произведения, созданные народными мастерами, всегда отражают любовь к родному краю, умение видеть и понимать окружающий мир.

В широком смысле *народное искусство* — это художественная творческая деятельность народа, базирующаяся на основе коллективного творческого опыта и национальных традиций. Это народная поэзия, музыка, театр, танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Народное искусство не знает смены художественных стилей, хотя в ходе его эволюции появляются новые мотивы, растет стилизация старых. Народное искусство живет веками; его методы переходят из поколения в поколение, закрепляясь в сознании и мастерстве художников.

В народном искусстве выделяют два направления: *городское художественное*

*ремесло и народные художественные промыслы.*

Народное искусство — это огромный мир духовного опыта народа. Произведения народных художественных промыслов свойственно яркое национальное своеобразие формы, орнамента, цвета и композиции.

Произведения народных промыслов многообразны, они тесно связаны с определенными художественными традициями, приемами и технологиями.

В России, богатой лесами, особенно широкое распространение получила художественная обработка дерева, известная еще в IX—X вв. Народные мастера умели выявлять его красоту и использовать пластические свойства. Занимались этим мастера сельских промыслов, жившие в лесных районах Архангельской, Вологодской, Вятской, Тверской, Владимирской губерний.

Из дерева делались: посуда, мебель, игрушки, прялки и другие предметы



Рис. 5.1. Поволжская домовая резьба

домашнего обихода. Особенно была распространена резьба по дереву. Затеиловой резьбой украшались блюда, шкатулки, мебель, дома (рис. 5.1).

А кто же не знает замечательную игрушку матрешку! С конца XIX в. матрешки изготавливались в Сергиевом Посаде, Семенове, Полхов-Майдане (см. рис. 17 на цв. вкл.).

Нижегородская губерния славилась также мастерами городецкой росписи. Красные и черные тонконогие кони, дикий птицы, сюжетные картины, обрамленные сказочными цветами, украшали подставки для прядильного гребня, игрушки, мебель, сундуки, ларцы, предметы кухонной посуды (см. рис. 18 на цв. вкл.).

Начиная с XVIII в. удивительно красивой, декоративной, деревянной расписной посудой славилось торговое село Хохлома Нижегородской губернии, давшее название этому промыслу. В хохломской росписи преобладают растительные мотивы, ее цветовая гамма — красная и черная с золотом. Предметы хохломской посуды разнообразны: ложки, ковши, блюда, чаши, вазы и т. д. (см. рис. 19 на цв. вкл.). Мастера создавали не только отдельные предметы, но и наборы посуды.

В XIX в. в бывших центрах иконописи Палехе, Холуе (ныне Ивановской обл.), Мстере (ныне Владимирской обл.) возникают промыслы миниатюрной лаковой живописи. Эта живопись украшала декоративные изделия из папье-маше (шкатулки, табакерки). В тематике миниатюр были сценки из крестьянского быта, сюжеты сказок, литературных произведений, песен (см. рис. 20 на цв. вкл.).

К произведениям лаковой живописи относится жостовская роспись, возникшая в первой половине XIX в. в селах Московской губернии — Жостове, Троицком, Новосильцеве и др. Расписные металлические подносы с

присущей им живой выразительностью свободной кистевой росписи по праву относятся к числу интереснейших произведений русского народного декоративного искусства (см. рис. 21 на цв. вкл.).

Среди народных промыслов большой популярностью пользовались художественные изделия из керамики. Сколько очарования в сочетании синих узоров и белого фона в росписи гжельской посуды! Гжель — один из старейших центров русского народного керамического искусства, достигший особого расцвета в XVIII в.

Знаменитую растительную композицию гжельского узора — с плавными тональными переходами — составляют розы, листья, стебли, спирали усиков растений. Для изделий Гжели характерно органическое единство орнамента и формы (см. рис. 22 на цв. вкл.).

Народная глиняная игрушка — это целая область народного творчества. Это и забава, и одновременно бытовая скульптура. В ней выражены эстетические и этические идеалы русского народа. Глиняную игрушку отличают объемные формы, яркие цветовые сочетания и контрасты, разнообразие ритмов и острая выразительность образов.

Центры этого промысла — слобода Дымково (близ города Вятки), город Каргополь (Архангельская обл.), деревня Филимоново (Тульская обл.). Особой яркостью, нарядностью и декоративностью отличались дымковские игрушки (см. рис. 23 на цв. вкл.).

С незапамятных времен известно искусство вышивки. Вышивкой украшали одежду, салфетки, полотенца, скатерти, убранство постели и многое другое. В XII—XVIII вв. в Новгородской, Московской, Архангельской, Тверской, Нижегородской и других губерниях России высокого уровня достигло искусство шитья (так до

XVIII в. называли вышивку) шелком, золотом, жемчугом. В народной вышивке расположенные ярусами растительные и зооморфные узоры чередовались с геометрическими (рис. 5.2).

Одновременно с вышивкой на Руси развивалось искусство узорного ткачества. Ручное узорное ткачество играло видную роль в искусстве украшения женской и мужской одежды и предметов убранства крестьянского дома (рис. 5.3). Тканый узор отличался от вышитого монументальностью и строго выдержанным колоритом.

Традиционное народное творчество ярко отразилось в народном костюме, в его форме, цветовой гамме, декоре. В национальной одежде отражаются связь с природной средой, верования, бытовой уклад и представления народа о красоте. Создавая костюм, люди вкладывали в него не только свой труд и талант, но и свою душу (рис. 5.4 и 5.5).

В одном параграфе невозможно рассказать о всем многообразии народных промыслов, так как этого не позволяет объем учебника.

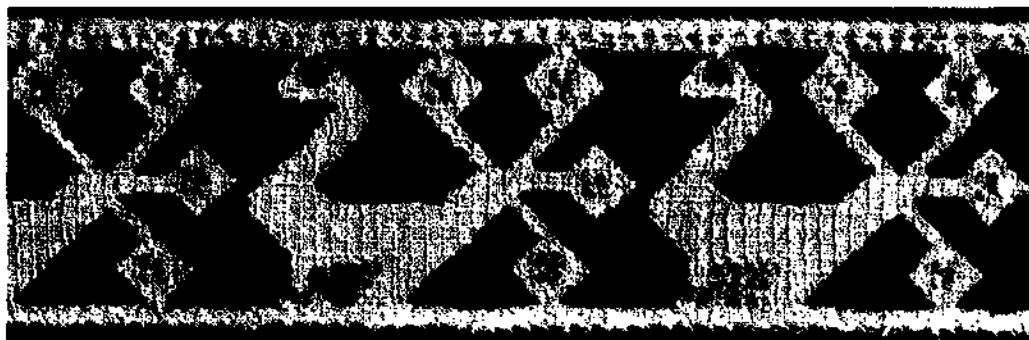


Рис. 5.2. Фрагменты свадебного полотенца.  
Народная вышивка



Рис. 5.3. Декоративное полотенце. Узорное ткачество

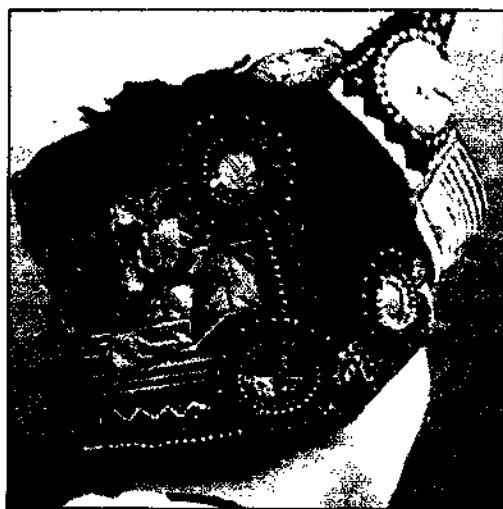


Рис. 5.4. Женский головной убор Воронежской губернии



Рис. 5.5. Женский народный костюм Калужской губернии

Произведения народного и профессионального декоративно-прикладного искусства во многом сходны, но имеют и различия. Свое произведение народный художник в основном выполняет вручную. Мастер может трудиться как в одиночку, так и в коллективе. Изделия народного промысла не тиражируются массово. Даже если народные художники в мастерской изготавливают партию изделий, все равно каждая вещь индивидуальна.

Произведения профессионалов декоративно-прикладного искусства создаются художниками на предприятиях художественной промышленности или в мастерских и, как правило, выпускаются массовым тиражом. Однако художники-профессионалы создают и авторские образцы, существующие в одном экземпляре.

Произведения народного искусства являются, как уже было сказано выше, неиссякаемым источником вдохновения для художников-модельеров и дизайнеров одежды. Например, затейливые формы и яркие краски дымковских игрушек воплотились в коллекции Нонны Меликовой (см. рис. 24 на цв. вкл.). Элементы русского костюма и костюма кочевых племен соединились в коллекции Александры Соколовой «Золотая орда» (см. рис. 25 на цв. вкл.). Словно оглянувшись в прошлое, художница увидела зарево пожаров, полыхание заката и женские лица, неулыбчивые, но ставшие по особому выразительными от бликов огня.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Что такое декоративное искусство?
2. Что входит в понятие «декоративно-прикладное искусство»?
3. В чем особенности народного искусства?
4. Расскажите о русских народных промыслах.

5. Как образы, созданные народными мастерами, могли бы, на ваш взгляд, отразиться в современном костюме?

## § 2. Определение композиции

**Композиция** — важнейший структурный принцип произведения, организующий взаимное расположение его частей, их соподчинение относительно друг друга и целого, что придает произведению единство, цельность и завершенность. Закономерности, лежащие в основе композиции, определяются общими законами искусства, нормами стиля. Композиция — важнейший элемент стиля, содержащий в себе его главные признаки.

В первоначальном значении термин «композиция» имел широкий смысл: в римском праве он обозначал примирение сторон при тяжбе; при состязании борцов на арене цирка — их противостояние. Но, несмотря на различные трактовки этого понятия, в них кроется нечто общее, так как речь идет о двух сторонах, частях, образующих единство при их соединении.

В современном понимании композиция — это построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника.

В любом виде искусства композиционное мастерство является основой творческого процесса, в котором единство и целостность формы художественного произведения обусловлены его содержанием.

Оформление текстильных изделий, проектирование и моделирование современного костюма относятся к области художественного творчества, поэтому значение композиции в этом творчестве достаточно велико.

В различные исторические эпохи существовали свои композиционные закономерности. В архитектуре храмов и скульптурных рельефах древние греки использовали ритмические построения. Для орнаментов средневековой Европы характерны ритмические повторы сложных пластических мотивов.

В эпоху Возрождения в основу композиции картины были положены законы зрительного восприятия и перспективы. В своих произведениях художники добивались иллюзии разнопланового пространства, взаимосвязи частей и целого, а также передачи динамики в композиции.

В XVIII—XIX вв. особое внимание уделяется теоретическим основам композиции. Так, французский художник Эжен Делакруа, анализируя творчество своих современников, отметил важный композиционный принцип — соподчинение второстепенных деталей главному. В XX в. все теоретические закономерности композиции были исследованы художниками, архитекторами, искусствоведами с разных позиций.

Таким образом, знание законов композиции лежит в основе творчества художника, являясь средством и результатом творческого мышления, посредством которого создается художественный образ в произведении искусства.

**Художественный образ** — способ и форма отражения действительности в искусстве, результат художественного обобщения, реальность, осмысленная художником и отраженная с определенной точки зрения. Для более полного раскрытия художественного образа необходимо знание закономерностей построения художественного произведения.

### Виды композиции

Условно различают три вида композиции: фронтальную, объемную и

глубинно-пространственную. В практической деятельности каждый вид композиции может иметь различные взаимосвязи. Например, в состав пространственной композиции входят фронтальная и объемная, а объемная композиция нередко состоит из замкнутых фронтальных поверхностей, являясь одновременно частью пространственной среды.

Особенностью *фронтальной композиции* является распределение элементов формы в одной плоскости в двух направлениях по отношению к зрителю — в вертикальном и горизонтальном (например, панно, стены, картины, ткани и т.д.). Такие рельефные изображения, как резьба по дереву, чеканные панно, скульптурные рельефы, строящиеся по законам пластики, также относятся к фронтальной композиции. В плоскостных композициях, рассчитанных на восприятие с большого расстояния, значительную роль играют ударные цветовые пятна, ритм, масштабность (мозаика, витраж, настенная роспись, gobелен и др.).

*Объемная композиция* представляет собой замкнутую трехмерную форму, которая воспринимается со всех сторон (скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, костюм и др.). Основную роль здесь играют объемно-пространственная структура и тектонические закономерности (соразмерность частей и целого, весомость, материал и т.д.). Выразительность объемной формы зависит также от взаимодействия ее с окружающей средой.

*Глубинно-пространственная композиция* объединяет материальные элементы, объемы, поверхности, пространства. Она рассчитана на восприятие зрителя при движении в глубину пространства в интерьере и экстерьере. Ощущение глубинности усилива-

ется, когда пространство делится на ряд последовательных планов (например, различного рода выставки, оформление улиц, площадей и др.).

### Основные закономерности композиции

Из сказанного выше видно, что с изменением исторических условий, эстетических взглядов, с развитием самого искусства формируются новые композиционные системы и приемы. Однако наряду с этими изменениями существуют устойчивые композиционные принципы, среди которых основными являются единство формы и содержания и целостность композиции.

**Целостность композиции** определяется ее неделимостью, взаимной согласованностью ее элементов и наличием композиционного центра.

**Неделимость композиции** означает, что композицию невозможно воспринимать как совокупность, хотя бы в малой степени, самостоятельных частей. В основе неделимости лежит нахождение конструктивной идеи, способной объединить в целое все компоненты композиции.

С точки зрения согласованности элементов композицию можно считать удачной, если соблюдаются следующие условия:

невозможность изъятия или замены хотя бы одной детали без ущерба для целого;

взаимосвязь и соподчинение всех частей, невозможность перемены мест частей;

ни один элемент не может быть присоединен к композиции без нарушения целостности.

Важным элементом, выражающим главную идею композиции, является

центр внимания, или композиционный центр.

**Композиционный центр** — это элемент или часть произведения, которые выделяются на общем фоне окружающих или примыкающих к ним частей. Композиционный центр несет в себе всю смысловую нагрузку. Выделение его в композиции связано с особенностью зрительного восприятия человека фиксировать внимание прежде всего на сильнодействующем раздражителе. В качестве раздражителя могут выступить контрасты форм, размеров, цветовых пятен, световые эффекты и т. п. Композиционный центр не всегда совпадает с геометрическим центром произведения, он может быть смещен вверх, вниз, вправо или влево. Однако, как бы ни был расположен композиционный центр, обязательно должна прослеживаться его логическая связь с другими композиционными элементами, чтобы создавалось ощущение равновесия, завершенности и завершенности композиции.

Таким образом, для создания настоящего гармоничного произведения необходимо найти единство между главным и второстепенным, между целым и частями.

### Контрольные вопросы и задания

1. Что такое композиция? Назовите ее виды.
2. Что означает такое понятие как «целостность композиции произведения искусства»?
3. При соблюдении каких условий можно считать композицию удачной?
4. Что называется композиционным центром и какое значение он имеет в композиции?
5. Подберите примеры произведений искусства, иллюстрирующие варианты выделения композиционного центра.

### § 3. Средства создания декоративной композиции

Произведения декоративно-прикладного искусства можно без строго ограничительных границ разделить на две группы. К первой относятся предметы обихода, где красота и польза находятся в органическом единстве (мебель, посуда, различная утварь, ткани, одежда). Вторую группу составляют предметы преимущественно декоративного назначения, в композиции которых допускается более свободное использование выразительных средств: сувениры, панно, декоративные вазы и т.д.

Промежуточное положение между декоративно-прикладным и станковыми формами занимают мозаика, панно, гобелены, декоративные статуи, которые украшают архитектурную среду, но в то же время могут выступать и как самостоятельные художественные произведения.

В композицию произведения декоративно-прикладного характера часто включаются орнамент и различного рода узоры, играющие важную роль в формировании образа. Один и тот же предмет, украшенный орнаментами разного типа: с крупными или мелкими элементами, яркими или сдержанными по цвету, в каждом случае приобретает новое звучание. При этом учитывается связь орнамента с формой предмета.

В декоративной композиции используются условная трактовка форм, выразительность силуэта, красота контуров и линий. Условность в декоративной композиции проявляется и в трактовке цвета. Цвет является важнейшим компонентом декоративного образа. Нанесение цвета может быть без светотени, блика и рефлекса. Многие произведения декоративно-при-

кладного искусства характеризуются сочетанием насыщенных цветов. Цвет реального предмета может быть заменен символическим. Таким образом, упрощенность рисунка и декоративность цвета влияют на характер композиции.

В декоративной композиции используют целый ряд средств художественной выразительности. Рассмотрим каждое средство в отдельности.

Достижению единства и художественной выразительности произведения декоративного искусства служат такие композиционные средства, как пропорции, ритм, масштаб и масштабность.

#### Пропорции

**Пропорции** в художественном произведении — это соотношение величин его элементов, а также отдельных элементов композиции со всем произведением в целом. Соблюдение пропорций играет важную роль в композиции, так как при этом создается благоприятное соотношение целого и его частей.

Древнегреческий философ и математик Пифагор Самосский (вторая половина VI — начало V в. до н.э.), изучая свойства целых чисел и пропорций, хотел алгеброй проверить гармонию. Он считал число основой всего существующего, а числовые отношения — источником гармонии. Пифагор и его последователи полагали, что первоисточником рождения и сотворения многих видов вещей является гармония пропорций треугольника — знаменитого прямоугольного треугольника из теоремы Пифагора с углами 30, 60 и 90° и гармоничным соотношением сторон. Также излюбленной математической фигурой Пифагора был квадрат, он считал, что имен-

но квадрат несет в себе образ «божественной природы» и символизирует высокое достоинство благодаря целостности и устойчивости его формы.

Пропорции можно разделить на две группы: арифметические (рациональные) и геометрические (иррациональные).

**Арифметические пропорции** — это пропорции, основанные на соотношениях величин, выраженных целыми числами 2:3; 3:4; 5:6. Рациональные соотношения предполагают наличие модуля, который укладывается в величине целое число раз.

**Иррациональные пропорции** основаны на иррациональных числах, производных геометрических построений.

Самой гармоничной иррациональной пропорцией принято считать «зо-



Рис. 5.6. Деление отрезка методом «золотого сечения»

лотое сечение». Древние греки вывели иррациональное число и обозначили его буквой греческого алфавита  $\phi$  (фи). С этой буквы начиналось имя знаменитого греческого скульптора Фидия, который использовал пропорции «золотого сечения» в своем творчестве. Таким образом, число  $\phi$  обозначало суть «золотого сечения», которая заключается в следующем: если отрезок разделить на две неравные части, то меньшая его часть будет относиться к большей, как большая — ко всему отрезку (рис. 5.6).

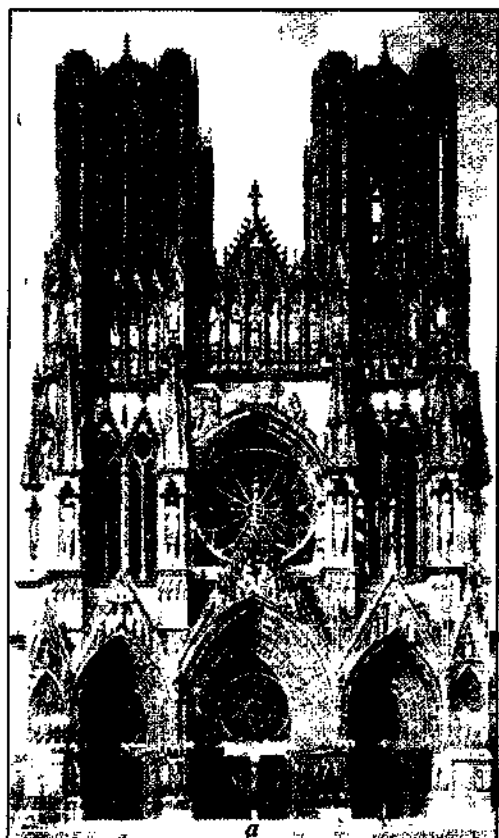


Рис. 5.7. Отражение готического стиля в архитектуре (а) и costume (б)

Свойства числа  $\phi$  описывал итальянский математик XV в. Л. Пачоли при изложении теории геометрических пропорций. Он исследовал свойства «золотого прямоугольника». Если отрезать от этого прямоугольника квадрат, сторона которого равна меньшей стороне прямоугольника, то получится «золотой прямоугольник» меньших размеров и так до бесконечности. В этот прямоугольник вписывается логарифмическая спираль, образованная «вращающимися квадратами». Такая спираль в природе является основой строения раковины моллюска *Nautilus*.

Свойства иррациональных пропорций и построение правильных многоугольников интересовали и немецкого художника эпохи Возрождения Альбрехта Дюрера. Он интересовался использованием пятиугольников в построении арабских и готических орнаментов. Дюрер передал потомкам достаточно простые средневековые способы построения правильных многоугольников.

Разные размерные соотношения создают различное образное звучание и эстетическое восприятие произведений искусства. Например, общие черты стиля в искусстве находят свое отражение в пропорциях. Примером может служить вытянутость форм и ярко выраженная вертикальная композиция готического стиля (рис. 5.7, а и б).

Арифметическая пропорция в композиции выражает статичность, геометрическая — динамичность. Пропорции имеют большое значение в искусстве костюма, они определяют гармоничность и соразмерность частей формы.

Пропорциональные величины зависят друг от друга. С увеличением одной из них в несколько раз соответственно во столько же раз увеличивается и другая, иначе произойдет нарушение соразмерности пропорций. Размерные соотношения элементов формы — та ос-

нова, на которой строится вся композиция. Пропорционирование — это творческий процесс. Любое объемное сооружение, изделие или плоскостное изображение составляют целую систему размерных отношений, определяющую функциональное и эстетическое назначение композиции.

### Масштаб и масштабность

Пропорции неразрывно связаны с масштабом. Понятия масштаба и масштабности используют, если нужно дать характеристику соразмерности целого или отдельных его частей.

Объекты предметной среды, созданной человеком, должны быть масштабны по отношению к нему, т. е. их масса должна соотноситься с массой человеческого тела. Так, например, масштабность предметов мебели, бытовой техники, машин определяется удобством пользования ими.

**Масштаб** — это относительная характеристика величины предмета, это отношение размера изображения на картине, эскизе, чертеже к его действительному размеру в натуре.

**Масштабность** — соразмерность формы и ее элементов по отношению к человеку, окружающему пространству и другим формам. Каждый предмет имеет свой масштаб, однако далеко не всегда можно говорить о его масштабности, соразмерности по отношению к человеку. Масштабность является качественной характеристикой, особенно в объемных и объемно-пространственных композициях. Как средство композиции ее следует использовать достаточно свободно, руководствуясь соображениями художественной выразительности.

Каждый художник стремится сделать объект своего творчества органичным, и в этом ему помогают закономерности ритма.



Рис. 5.8. Зарисовки изображений на бронзовых ситулах. Мидийское царство. VIII в. до н. э.

### Ритм

Важным средством приведения разнообразных форм и их элементов к гармоничному единству является ритм. **Ритм** (греч. *rhythmos* — течение) — чередование соизмеримых элементов какого-либо целого, совершающееся с закономерной последовательностью и частотой.

Ритмичность присуща различным явлениям и формам природы: смене времен года, дня и ночи, расположению листьев на ветке дерева, полос и пятен в окраске животных и т. п. Она существует во всех произведениях искусства: музыке (чередование звуков), поэзии (чередование рифм), архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (разнообразное повторение и чередование форм на плоскости или в пространстве).

Уже в странах Древнего Востока композиция орнаментов и костюмов была упорядочена и отличалась строгостью и наличием ритма (рис. 5.8). В искусстве Древнего Египта основной формой композиции являлся фриз, в котором ритмически чередовались изобразительные элементы (рис. 5.9). Ритм также

прослеживался в ювелирных украшениях и костюмах египтян (рис. 5.10).

В отличие от Египта в Древней Греции ритмические построения в росписях ваз, скульптуре, архитектуре и живописи стали более живыми (рис. 5.11), а древнегреческий костюм был построен на различных ритмах складок и драпировок (рис. 5.12).

В эпоху Возрождения ритмичное расчленение плоскости считалось одной из трех главных задач композиции наряду с перспективой и точкой зрения. В последующие эпохи продолжа-



Рис. 5.9. Жертвоприношение. Рельеф гробницы в Саккаре. Фрагмент. 3 тыс. до н. э.

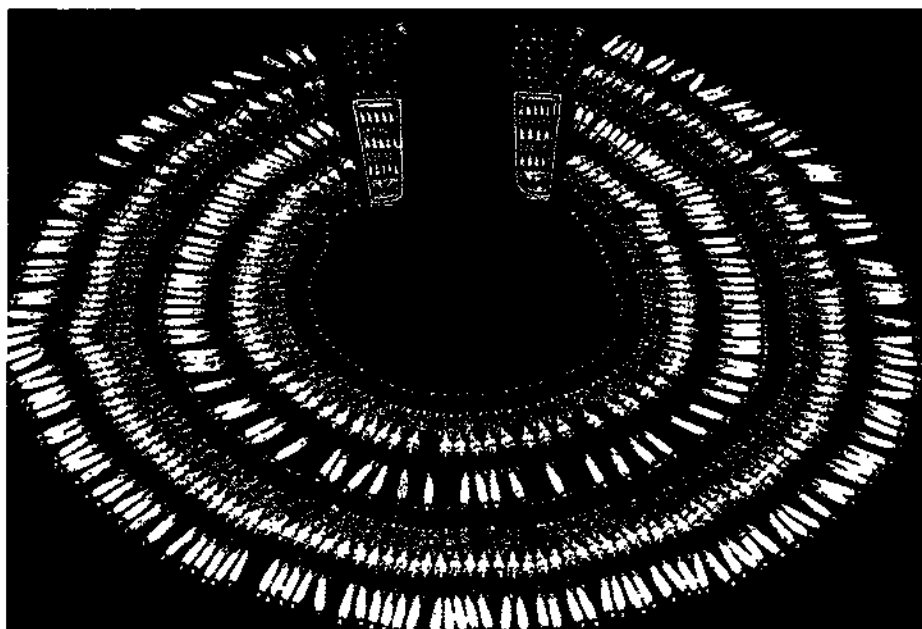


Рис. 5.10. Колье из жемчуга, покрытого глазурью. XIV в. до н.э.

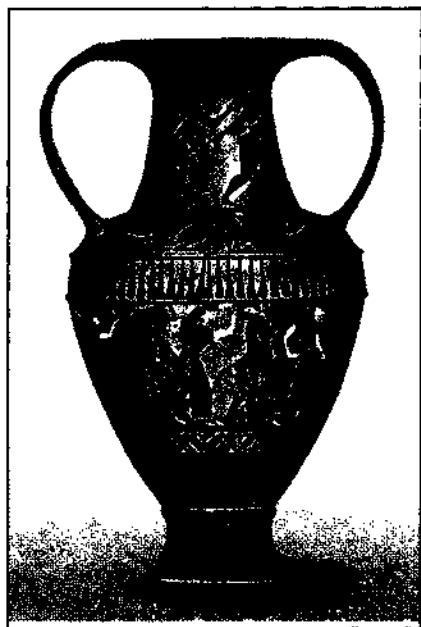


Рис. 5.11. Амфора с изображением силенов и менад. Древняя Греция



Рис. 5.12. Фидий и ученики. Девушки и старец. Деталь фриз Парфенона



Рис. 5.13. Примеры метрического ритма

ется дальнейшее развитие ритмических построений в композиции произведений искусства.

Ритмические повторы могут быть равномерными, убывающими или нарастающими. В соответствии с этим повторяемость элементов может быть статическая (метрическая) и динамическая (подвижная, развивающаяся).

**Статический ритмический ряд** (или **метрический ритм**) — это простое проявление ритма с повторением в композиции одинаковых форм при равных интервалах между ними (рис. 5.13). Метрическое чередование элементов придает композиции устойчивость и уравновешенность.

**Динамический ритмический ряд** — это сложное проявление ритма при изменяющихся с определенной математической закономерностью размерах элементов и интервалах между ними (рис. 5.14). В отличие от метрического ритма, строящегося по принципу одинаковости, динамический ряд строится по принципу разнообразия, он характеризуется более сложными, неравномерными пропорциональными изменениями.



Рис. 5.14. Динамические ритмические ряды

В динамическом ряду возможны следующие изменения:

изменение величины чередующихся элементов при сохранении интервалов между ними;

сохранение величин чередующихся элементов при изменении интервалов между ними;

изменение и величин элементов, и интервалов между ними.

По способу организации элементов ритм может приобретать различные направления: вертикальное, горизонтальное, диагональное, радиально-лучевое и т. д.

Ритм как свойство композиции связан с особенностями зрительного восприятия. Ритмические ряды воспринимаются в направлении от больших элементов к меньшим, от темных — к светлым, от малых интервалов к большим.

#### Контрольные вопросы и задания

1. В чем суть декоративной композиции?
2. Расскажите о роли пропорций в композиции.
3. Что такое масштаб и масштабность?

4. В чем значение ритма в композиции?
5. Охарактеризуйте виды ритмических повторов.
6. Составьте из геометрических фигур метрический и динамический ряды.

## § 4. Приемы построения композиции

Для достижения целостности композиции художнику необходимо правильно использовать приемы ее построения. Поиск гармонизации композиции основан на применении таких приемов, как контраст, нюанс, тождество, симметрия, асимметрия, статика, динамика.

### Контраст и нюанс

**Контраст** (от франц. *contraste* — резкое различие, противоположность) — противопоставление и взаимное усиление двух соотносящихся качеств. Контраст — одно из важных выразительных средств пластических искусств. В декоративной композиции контраст является той воздействующей силой, которая определяет ее выразительность и может проявляться в различии форм, размеров, цвета, фактур, пропорций, степени объемности. Как композиционный прием контраст используют при создании мажорных, динамичных композиций. На рис. 5.15 показаны упражнения по композиции на использование контраста размеров.

Если в композиции имеется полное сходство элементов по размерам, форме и другим свойствам, то в этом случае речь идет о **тождестве** (подобии). Здесь элемент композиции повторяется в различных вариациях.

**Нюанс** — это очень тонкое переходное состояние от контраста к подобию. Само понятие «нюанс» означает «отклонение», «едва заметный переход». В нюансовых отношениях различия незначительны, сходство выражено даже сильнее, чем различие. Нюанс в отличие от контраста — это разнообразная гамма вариантов в тончайших отношениях однородных качеств: размеров, цвета, фактур и т. д.

В одной композиции могут одновременно присутствовать и контраст, и нюанс. Например, если нужно выделить композиционный центр и подчинить ему остальные элементы композиции. Главный элемент должен быть контрастным к второстепенным, которые в свою очередь будут находиться между собой в нюансовых отношениях.

### Симметрия и асимметрия

**Симметрия** (греч. *simmetria* — соразмерность) — одинаковость в расположении частей целого относительно оси, плоскости или центра. Симметрия характерна для всего живого и неживого в природе (листья, цветы, строение животных и человека, кристаллы, снежинки и т. д.).

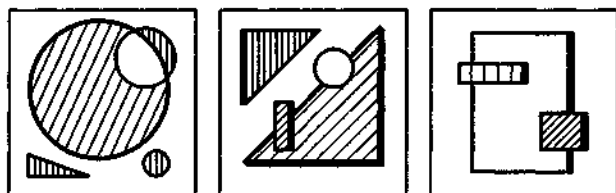


Рис. 5.15. Упражнения по композиции на использование контраста размеров

Композиционная целостность достигается тогда, когда в композиции предусмотрено равновесие — состояние формы, в которой все элементы сбалансированы между собой. Такая композиция вызывает ощущение целостности и устойчивости.

В природе существует два вида симметрии: **центрально-осевая** (бабочка, птица, человек и т.д.) (рис. 5.16) и **радиально-лучевая**, или **осевая** (цветок ромашки, подсолнечник, гриб, дерево) (рис. 5.17). Плоскости симметрии растущих цветов, грибов, деревьев ориентированы всегда вертикально. **Плоскость симметрии** — это такая плоскость, которая делит форму на две зеркально равные части.

Характерной разновидностью симметрии является **винтовая**, возникающая как результат вращательного движения точки или линии вокруг оси и одновременного движения вдоль нее.

**Асимметрия** — это расположение элементов в композиции при отсутствии точки, оси или плоскости симметрии.

Асимметричная композиция применяется для подчеркивания динамичности решения. Главное условие цельности асимметричной формы — это ее композиционная уравновешенность.

Симметрия и асимметрия — два начала, организующие форму. Симметрия воспринимается как проявление покоя,

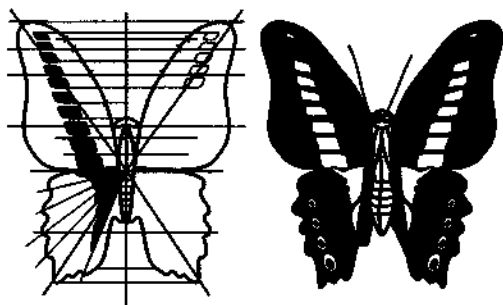


Рис. 5.16. Пример центрально-осевой симметрии в природном объекте

строгой закономерности, даже некоторой скованности. Асимметрия — проявление движения, свободы. Если симметричная форма легка для восприятия, то асимметричная — требует большего внимания и усваивается постепенно.

Выбор того или иного вида равновесия в композиции зависит от поставленных художником задач, когда особое значение приобретает взаимодействие содержания, характера материала и психологических особенностей восприятия.

### Статика и динамика

Композиционными приемами, часто дополняющими друг друга, являются статика и динамика.

**Динамика** характеризует композицию, в которой обязательно присут-

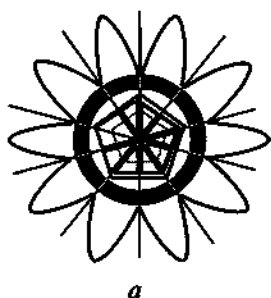
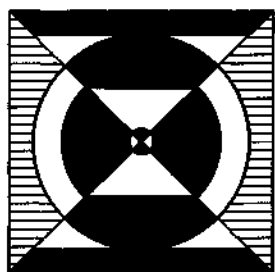
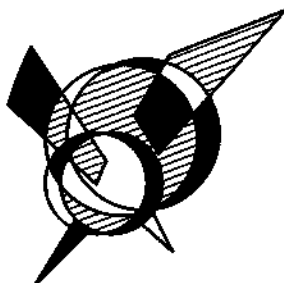


Рис. 5.17. Примеры радиально-лучевой симметрии:

а — схема построения; б — в природном объекте



а



б

Рис. 5.18. Примеры статичной (а) и динамичной (б) композиций

ствуется развитие, изменение, зрительное движение. В динамичной композиции последовательность восприятия зрителем ее элементов задается художником в соответствии с его замыслом. С помощью динамики можно выделить главное в композиции — композиционный центр.

Качеством, противоположным динамике, является статика. **Статика** — это состояние покоя, устойчивости, неподвижности. Статика характеризуется равновесием частей и элементов композиции.

Статичная композиция всегда имеет явный центр, вокруг которого организуются другие элементы.

Примеры статичной и динамичной композиций приведены на рис. 5.18.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Что такое симметрия? Назовите виды симметрии.
2. Для достижения каких качеств композиции используют прием асимметрии?
3. В чем особенности контраста, нюанса и тождества?
4. Что такое динамика и статика?
5. Используя в качестве элементов композиции геометрические фигуры, выполните упражнения на применение таких композиционных приемов, как симметрия, асимметрия, контраст, динамика и статика.

### § 5. Цвет в декоративной композиции

Одним из важнейших композиционных и художественно-выразительных средств в декоративной композиции является цвет. Цвет — это один из главных компонентов декоративного образа.

В декоративной работе художник стремится к гармоническому соотношению цветов. Основой при составлении разных цветовых сочетаний является использование различия цветов по цветовому тону, насыщенности и светлоте. Эти три характеристики цвета дают возможность построить множество цветовых гармоний.

Цветовые гармонические ряды можно разделить на **контрастные**, в которых цвета противопоставляются друг другу, и **нюансные**, в которых сочетаются либо цвета одного тона, но разного оттенка; либо цвета разного тона, но близко расположенные в цветовом круге (голубой и синий); либо цвета, близкие по тону (зеленый, желтый, салатный). Таким образом, нюансными называются гармонические цветовые связи, имеющие незначительные различия по цветовому тону, насыщенности и светлоте.

Гармонические сочетания могут давать и ахроматические цвета, которые

обладают только светлотными различиями и сочетаются, как правило, в двух и трех цветах. Двухцветовые сочетания ахроматических цветов выражаются либо как нюанс близкорасположенных в ряду тонов, либо как контраст далеко отстоящих по светлоте тонов.

Наиболее выразительным контрастом является контраст черного и белого тонов. Между ними находятся различные оттенки серого тона, которые в свою очередь могут образовывать (ближе к черному или белому) контрастные сочетания. Однако эти контрасты будут меньшей силы выразительности, чем контраст черного и белого.

Для составления гармоничных сочетаний хроматических цветов можно использовать цветовой круг.

В цветовом круге, разделенном на четыре четверти (рис. 5.19) на концах взаимно перпендикулярных диаметров, располагаются соответственно цвета: желтый и синий, красный и зеленый. По гармоничному сочетанию в нем выделяют родственные, контрастные и родственно-контрастные цвета.

**Родственные цвета** располагаются в одной четверти цветового круга и содержат в своем составе хотя бы один общий (главный) цвет, например: желтый, желто-красный, желтовато-красный. Существует четыре группы родственных цветов: желто-красные, красно-синие, сине-зеленые и зелено-желтые.

**Родственно-контрастные цвета** располагаются в двух соседних четвертях цветового круга, имеют один общий (главный) цвет и содержат в себе контрастные цвета. Существует четыре группы родственно-контрастных цветов:

желто-красные и красно-синие;  
красно-синие и сине-желтые;  
сине-зеленые и зелено-желтые;  
зелено-желтые и желто-красные.

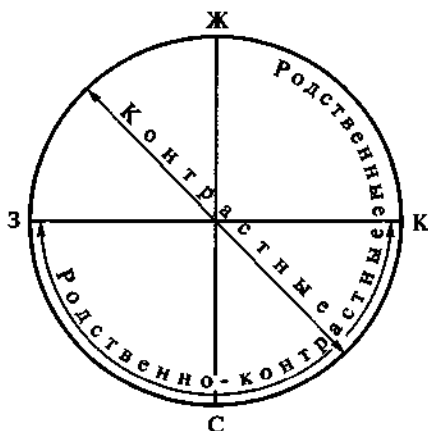


Рис. 5.19. Схема расположения родственных, контрастных и родственно-контрастных цветов

Цветовая композиция будет иметь понятную форму тогда, когда она строится на ограниченном числе цветовых сочетаний. Цветовые сочетания должны составлять гармоничное единство, производящее впечатление колористической цельности, взаимосвязи между цветами, цветовой уравновешенности, цветового единства.

Выделяют четыре группы цветовых гармоний:

однотоновые гармонии (см. рис. 26 на цв. вкл.);

гармонии родственных цветов (см. рис. 27 на цв. вкл.);

гармонии родственно-контрастных цветов (см. рис. 28 на цв. вкл.);

гармонии контрастных и контрастно-дополнительных цветов (см. рис. 29 на цв. вкл.).

**Однотоновые гармонии цветов** в своей основе имеют какой-либо один цветовой тон, который в том или ином количестве присутствует в каждом из сочетаемых цветов. Цвета различаются между собой лишь по насыщенности и светлоте. В таких сочетаниях используют и ахроматические цвета. Однотоновые гармонии создают колорит, имеющий спокойный уравновешенный ха-

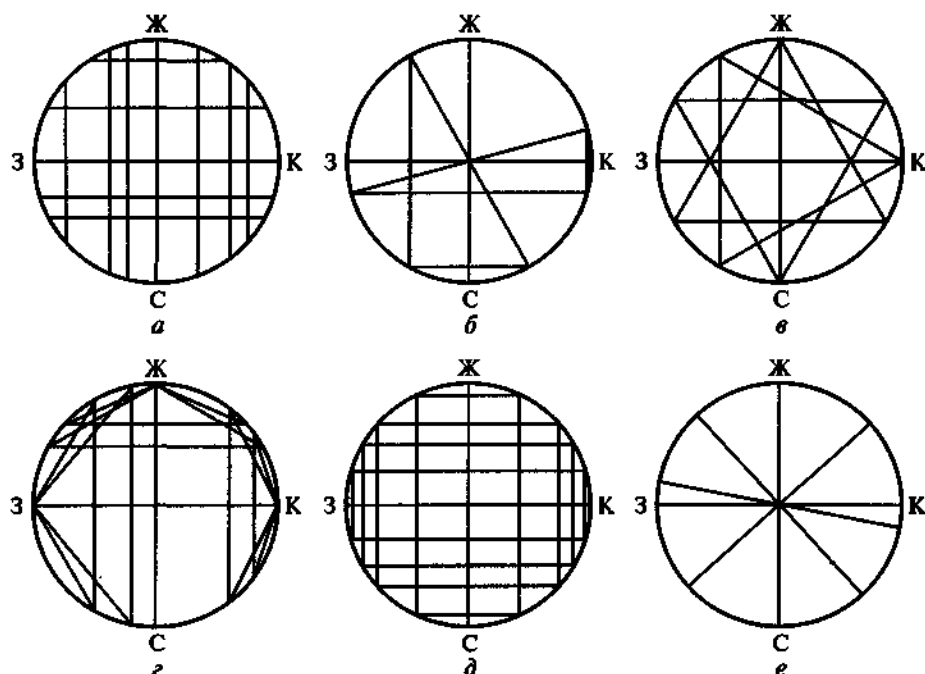


Рис. 5.20. Схемы построения гармоничных сочетаний цветов

рактически. Его можно определить как нюансный, хотя не исключен и контраст в противопоставлении темного и светлого цветов.

*Гармоничные сочетания родственных цветов* основываются на наличии в них примесей одних и тех же главных цветов. Сочетания родственных цветов представляют собой сдержанную, спокойную колористическую гамму. Для того чтобы колорит не был однообразным, используют введение ахроматических примесей, т. е. затемнение или высветление некоторых цветов, что привносит в композицию светлостный контраст и тем самым способствует ее выразительности.

Тщательно подобранные родственные цвета дают большие возможности для создания интересной композиции.

Наиболее богатый в отношении колористических возможностей вид цветовой гармонии — это *гармоничное со-*

*четание родственно-контрастных цветов*. Однако не все сочетания родственно-контрастных цветов способны составлять удачную цветовую композицию.

Родственно-контрастные цвета будут гармонизировать друг с другом, если количество объединяющего их главного цвета и количество контрастирующих главных цветов в них одинаковы. На этом принципе строятся гармоничные сочетания двух, трех и четырех родственно-контрастных цветов.

На рис. 5.20 представлены схемы построения двухцветных и многоцветных гармоничных сочетаний родственно-контрастных цветов. Из схем видно, что удачно будут сочетаться два родственно-контрастных цвета, если их положение в цветовом круге определяется концами строго вертикальных или горизонтальных хорд (рис. 5.20, а).

При сочетании трех цветовых тонов возможны следующие варианты:

если в круг вписать прямоугольный треугольник, гипотенуза которого при этом совпадет с диаметром круга, а катеты примут в круге горизонтальное и вертикальное положения, то вершины этого треугольника укажут на три гармонично сочетающихся цвета (рис. 5.20, б);

если в круг вписать равносторонний треугольник так, чтобы одна из его сторон являлась горизонтальной или вертикальной хордой, то вершина угла, противоположного хорде, укажет на главный цвет; объединяющий два других, расположенных на концах хорды (рис. 5.20, в). Таким образом, вершины вписанных в круг равносторонних треугольников укажут на цвета, образующие гармоничные триады;

гармоничным будет также сочетание цветов, находящихся в вершинах тупоугольных треугольников: вершина тупого угла указывает на главный цвет, а противоположная сторона будет являться горизонтальной или вертикальной хордой круга, концы которой указывают на цвета, составляющие с главным гармоничную триаду (рис. 5.20, г).

Углы вписанных в круг прямоугольников отметят гармоничные сочетания четырех родственно-контрастных цветов. Вершины квадрата укажут на самый устойчивый вариант цветовых сочетаний, хотя и отличающийся повышенной цветовой активностью и контрастом (рис. 5.20, д).

Цвета, расположенные на концах диаметров цветового круга, обладают полярными свойствами. Их сочетания придают цветовой комбинации напряженность и динамичность. Гармоничные сочетания контрастных цветов представлены на рис. 5.20, е.

Все физические и психологические качества цвета, принципы построения цветовой гармонии обязательно учитываются в решении декоративной композиции.

#### Контрольные вопросы и задания

1. На какие две группы можно разделить цветовые гармонические ряды?
2. Расскажите о вариантах гармонических сочетаний ахроматических цветов.
3. Что такое родственные и родственно-контрастные цвета?
4. Назовите группы цветовых гармоний.
5. Пользуясь цветовым кругом, назовите варианты многоцветовых гармоний.
6. Составьте выкраски одноцветных, родственных, родственно-контрастных и контрастных цветовых сочетаний (по три варианта).

### § 6. Орнамент как вид декоративной композиции. Виды и структура орнаментов

**Орнамент** (лат. ornamentum — украшение, наряд) — узор, построенный на ритмическом чередовании и организованном расположении геометрических и изобразительных элементов. Орнамент служит украшением зданий, сооружений, предметов (посуда, мебель, оружие, ткани, инструменты и т.д.), принадлежащих к сфере декоративного и декоративно-прикладного искусства. Орнамент также широко применяется в книжной и промышленной графике.

Характерной чертой орнамента является его неразрывная связь с материалом, назначением предмета и формой поверхности, которую он организует. Общие стилистические принципы искусства орнамента также связаны с особенностями и традициями изобразительной культуры каждого народа, обладают определенной устойчивостью на протяжении целого исторического периода и имеют ярко выраженный национальный характер.

Происхождение орнамента относится к древнейшим эпохам истории. Подобие орнамента встречается еще в

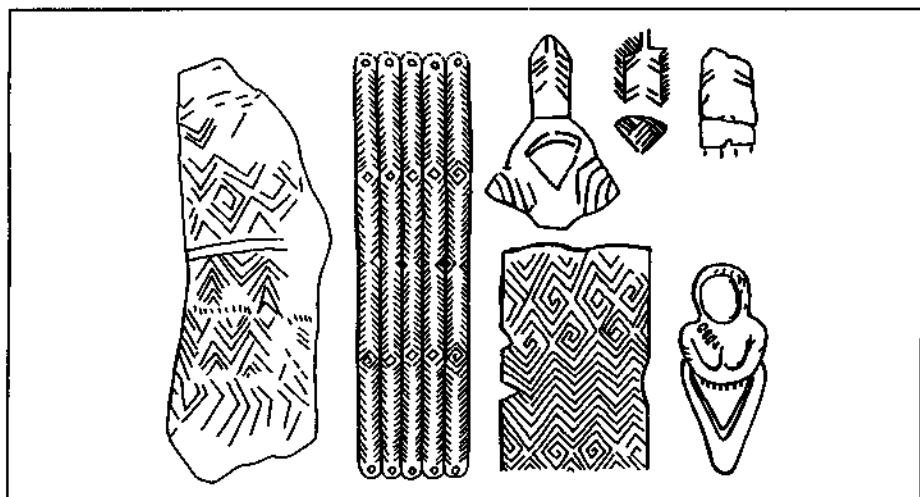


Рис. 5.21. Орнаменты периода неолита

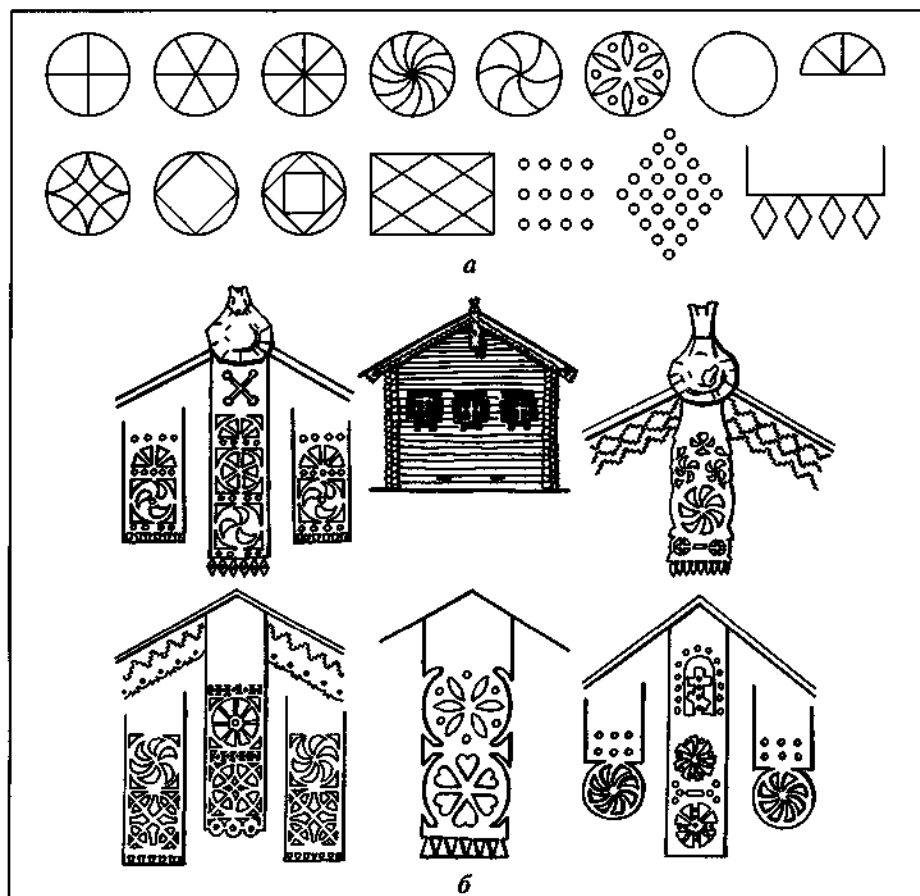


Рис. 5.22. Солярные знаки: *а* — в схемах; *б* — в орнаментах

период палеолита, а в эпоху неолита он становится разнообразнее и начинает занимать доминирующее положение как элемент украшения (рис. 5.21).

Многочисленные примеры повторяемости различных элементов человек находил в природе: в окраске животных, оперении птиц, в строении растений, в беге морских волн и т.д. Мотивы, заимствованные из окружающей среды, изменялись, приобретая орнаментально-выразительные формы.

**Мотив** — это основной элемент орнаментальной композиции, который может многократно повторяться. Мотив может быть простым, состоящим из одного элемента, или сложным, состоящим из нескольких элементов, пластически связанных в единое целое.

Долгое время орнамент имел значение оберега, носил охраняющий характер. В древности люди, украшая орнаментом предметы быта, одежду, жилища, считали, что он оберегает от бед, приносит благополучие и счастье.

Почитая и обожествляя силы природы, человек нашел их символическое отражение в орнаменте. Например, с



Рис. 5.23. Свастика как орнаментальный мотив

солнцем связывали круги, розетки, ромбы, квадраты, кресты и спирали (рис. 5.22). Крест, помещенный в круг, символизировал движение солнца по небосводу. Свастика также обозначала движение солнца. Ее концы могли быть изогнуты в ту или иную сторону. Это

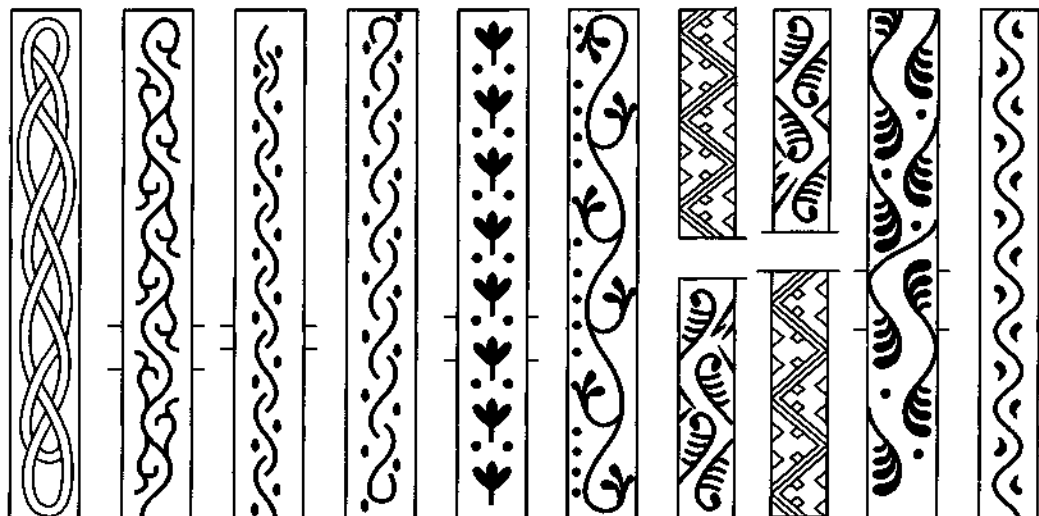


Рис. 5.24. Символы воды, растений и земли в древних славянских орнаментах



Рис. 5.25. «Змеинные» узоры

зависело от того, какое солнце было изображено: утреннее или вечернее. Этот знак встречается в древних орнаментах Крита, Индии, Ирана, в европейских орнаментах (рис. 5.23).

Символами земли были прямые горизонтальные линии, а символами воды — волнистые. Волнистые линии, расположенные вертикально или на-

клонно, символизировали дождь (рис. 5.24). В узорах народов стран Балтии символом дождя было изображение ужа (рис. 5.25).

Символы-изображения женской фигуры служили обозначением земли и плодородия. В славянском пантеоне богов очень почиталась Макошь (Мокошь, Мокоша) — богиня плодородия, воды, покровительница женских работ. В орнаментах вышивок и ткачества она часто изображалась в окружении коней, символов размножения (рис. 5.26). Изображение женской фигуры как символа плодородия характерно для орнаментов земледельческих народов. У скотоводческих племен чаще изображаются домашние животные и дикие звери. Например, в казахском и киргизском орнаментах при-

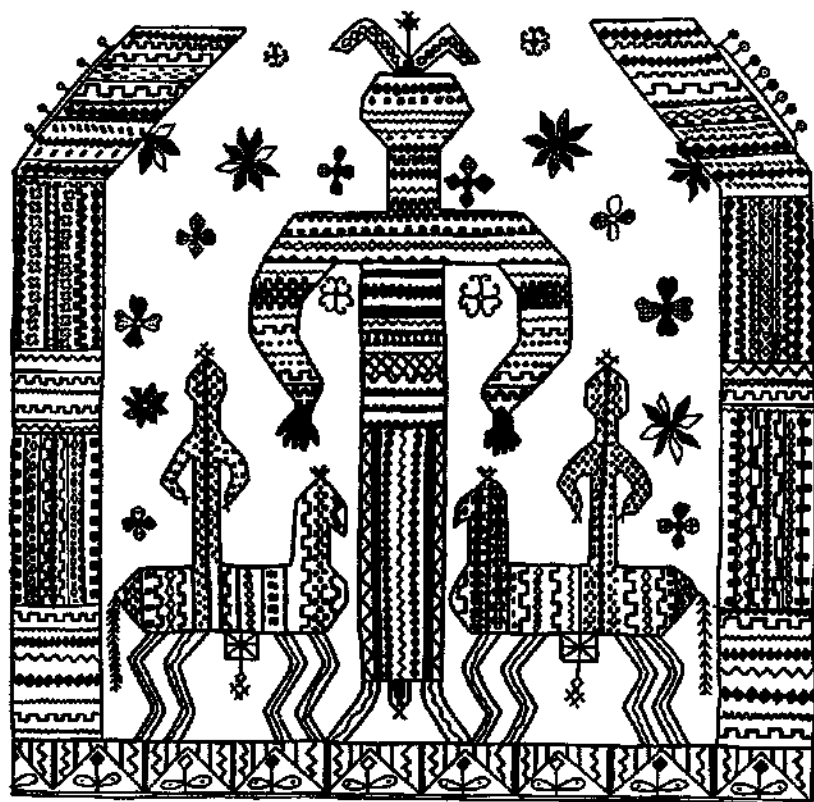
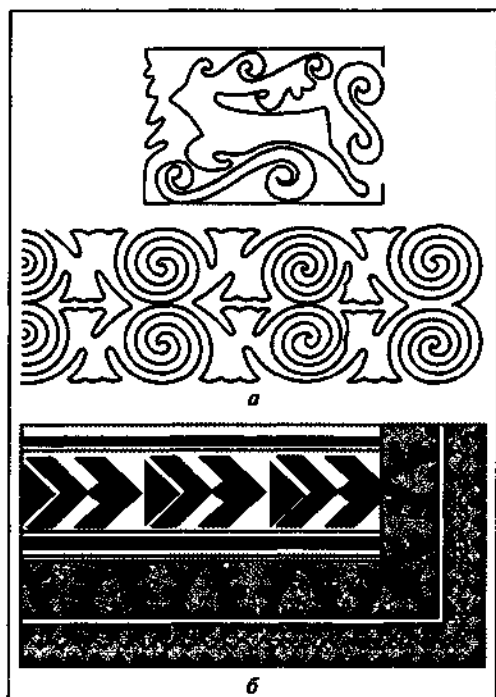


Рис. 5.26. Богиня Макошь. Рисунок с русской вышивки



В основу египетского орнамента заложены стилизованные природные мотивы: цветок лотоса, листья папируса, солнце в виде круглого диска, сфинксы, львы, змеи и т.д. Орнаменты отличают строгий графический язык

Рис. 5.27. Орнаменты: *а* — казахский; *б* — народов Севера

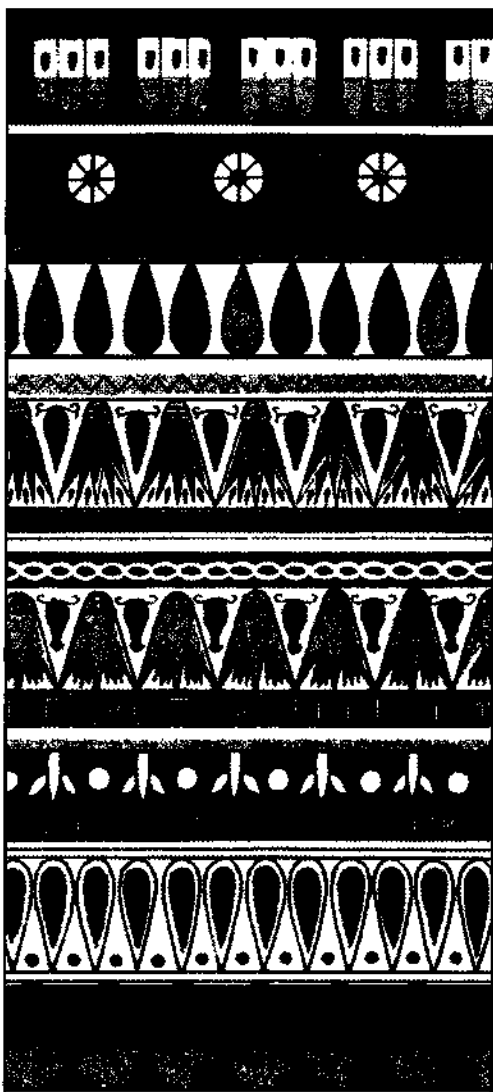
существуют трансформированные изображения рогов барана (рис. 5.27, а), у народов Севера — рогов оленя (рис. 5.27, б).

Как видим, орнамент тесно связан с народным творчеством. В нем люди стремились выразить свое понимание природы, мира, жизни, красоты и счастья.

С течением времени магическое значение орнаментальных мотивов забылось, но благодаря своей декоративности они продолжают жить. Отдельные элементы орнаментов сохраняются веками.

Итак, тематика орнамента тесно связана с его культурным фоном, и в орнаментике достаточно полно отражается художественный стиль своего времени.

В Древнем Египте образное содержание искусства определялось прежде



**Рис. 5.28. Орнаменты Древнего Египта**

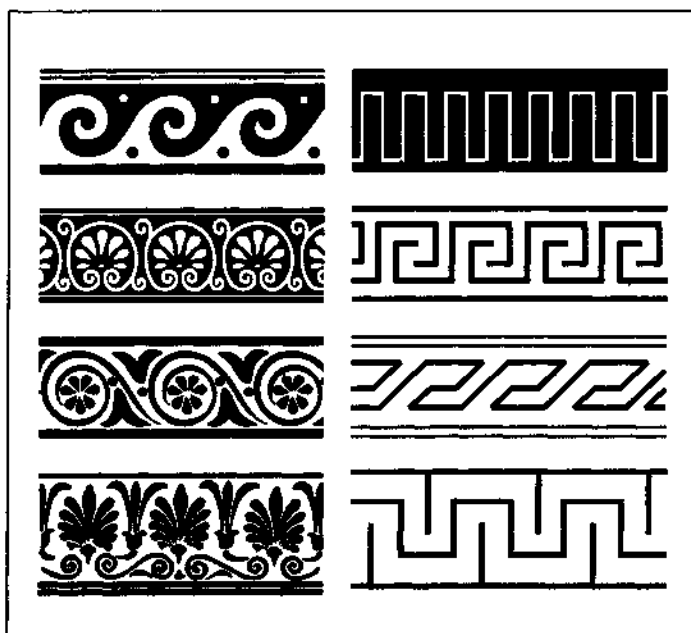


Рис. 5.29. Орнаменты Древней Греции

и минимум цвета: красный, желтый, синий, который впоследствии сменяется зеленым (рис. 5.28).

Совсем иные тенденции характеризуют орнамент Древней Греции, искусство которой полно жизнеутверждающей силы. Греки стремились найти рациональные основы красоты, которую понимали как воплощение строгого порядка и соразмерности. Греческая орнаментика отличается комбинациями горизонтальных и вертикальных линий с растительными мотивами. Для орнамента характерны

правильные и строгие симметричные формы (рис. 5.29). Как утверждают археологи, греки любили многоцветие.

Искусство Древнего Рима во многом унаследовало черты греческого искусства, особенно в орнаменте. Однако римляне по-иному интерпретируют те же мотивы. Растительные мотивы заплетаются в пышные гирлянды, фигуры людей и животных сопровождаются военной символикой. Римские орнаменты отличаются пышностью, помпезностью и некоторой громоздкостью.

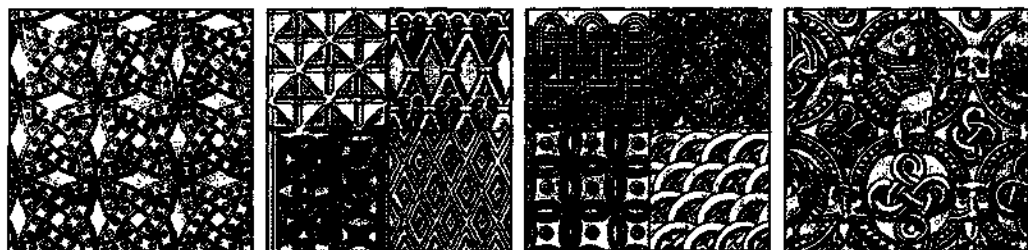


Рис. 5.30. Средневековые орнаменты



Рис. 5.31. Орнаменты эпохи Возрождения

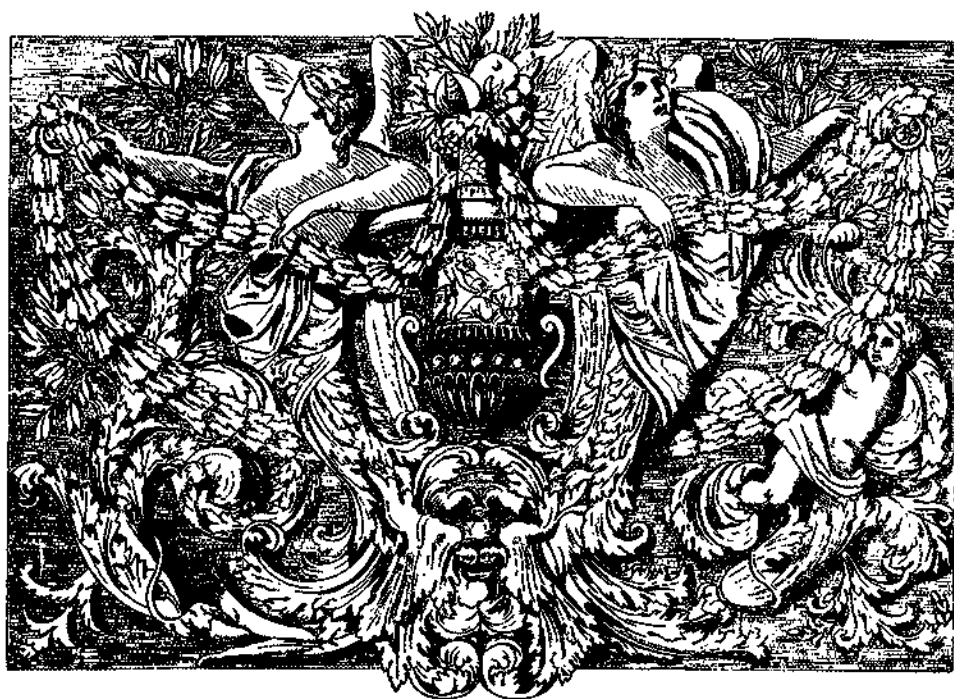


Рис. 5.32. Орнамент стиля барокко

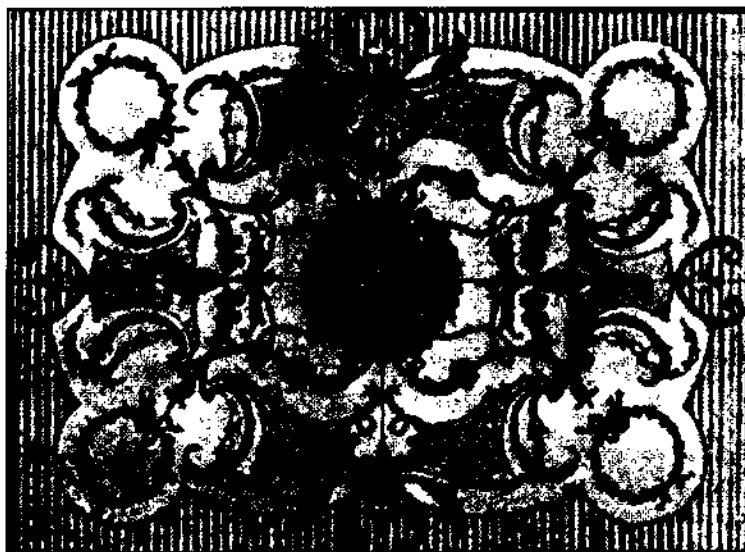


Рис. 5.33. Орнамент стиля рококо

В период Средневековья орнаменты отличались фантастическими и сказочными рисунками, основанными на растительных и животных мотивах. Средневековый орнамент символичен. Природные мотивы трактуются условно и стилизованно. Простые прямолинейные геометрические формы переходят в плетеные криволинейные (рис. 5.30). Через выработанные декоративно-орнаментальные средства в Средние века опосредованно передавались внутренний мир, состояние и переживания человека, чего не было в древнем искусстве.

В эпоху Возрождения формируется светская гуманистическая культура, утверждающая ценность человеческой личности. В этот период искусство стремится к ясности и гармонии. В орнаментах широко используются мотивы аканта и дуба, виноградной лозы, тюльпана, расположенных на фоне растительных завитков и узоров (рис. 5.31). Кроме того, часто изображали животных и птиц в сочетании с обнаженным человеческим телом.

Орнамент стиля барокко строится на напряженных контрастах, резко противопоставляя земное и небесное, реальное и фантастическое, впрочем как и все искусство барокко. Орнамента барокко отличается разнообразием и выразительностью форм, пышностью, великолепием и торжественностью. Для нее также характерны декоративность и динамика, преобладание криволинейных форм и асимметрии (рис. 5.32).

В начале XVIII в. стиль барокко трансформируется в стиль рококо. Орнамент приобретает легкость, воздушность, подвижность и живописность. Для него характерны ажурные, изогнутые, криволинейные формы, отсутствие ясной конструктивности (излюбленный мотив — раковина) (рис. 5.33).

В период классицизма в конце XVIII в. происходит пересмотр идеалов античной эстетики. Орнамент вновь приобретает статичность и уравновешенность, ясность и четкость. Он состоит в основном из прямых линий, квадратов, прямоугольников, кругов и

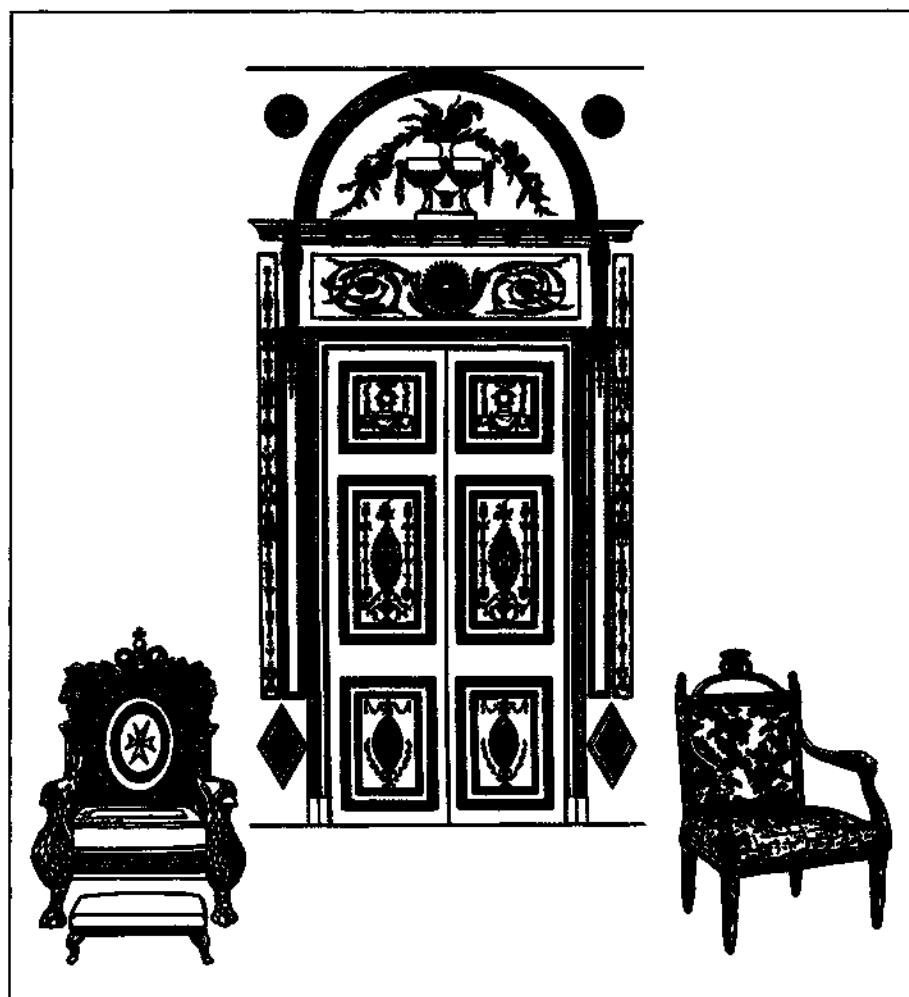


Рис. 5.34. Орнамент эпохи классицизма

овалов, становится сдержанным по колориту (рис. 5.34).

В начале XIX в. господство классицизма завершается стилем ампир (от франц. *empire* — империя), который черпает свои художественные идеалы из искусства греческой архаики и императорского Рима. Орнаментике ампира присущи суровость, схематизм, строгость, торжественность и помпезность, а в качестве мотивов используются воинские доспехи и лавровые венки. Характерные цветовые сочетания: алый с черным, зеленый с крас-

ным, синий с ярко-желтым, белый с золотом.

Итак, орнамент каждого периода обнаруживает связь с духовной жизнью общества, архитектурой, декоративным искусством, отражает эстетику эпохи.

Знакомство с искусством орнамента предполагает изучение орнаментальных мотивов и композиционных схем построения орнаментов.

В зависимости от характера используемых мотивов различают следующие виды орнамента.

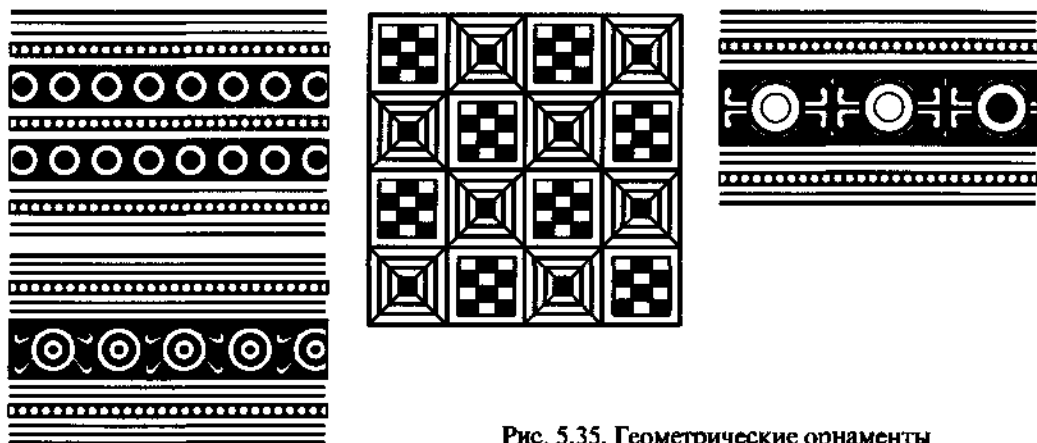


Рис. 5.35. Геометрические орнаменты

**Геометрический орнамент** представляет собой правильные геометрические элементы: прямые и изогнутые линии, квадраты, прямоугольники, треугольники, круги, овалы и т.д. Многие мотивы, полученные из геометрических элементов в разных сочетаниях, имеют свои названия: звезды, розеты, кресты, зигзаги, плетенки, меандр и т.д. (рис. 5.35).

**Растительный орнамент** — это один из самых распространенных орнаментов после геометрического. Его мотивы — это стилизованные изображения растений и их частей: листьев, цветов, плодов, стеблей и т.д. Растительный орнамент обладает большими возможностями в плане трактовки природных форм, которые не только

стилизируются, но и могут выглядеть реалистично, объемно (рис. 5.36).

**Зооморфный орнамент** изображает стилизованные фигуры или части фигур реальных и фантастических животных и птиц (рис. 5.37).

**Орнитоморфный орнамент** — частный случай зооморфного орнамента. Мотивами его являются изображения птиц и частей их фигур. Этот орнамент популярен у многих народов и часто имеет глубокий религиозно-символический смысл (рис. 5.38).

**Антропоморфный орнамент** представляет собой композицию, составленную из изображений мужских и женских человеческих фигур или отдельных элементов человеческого тела (рис. 5.39).

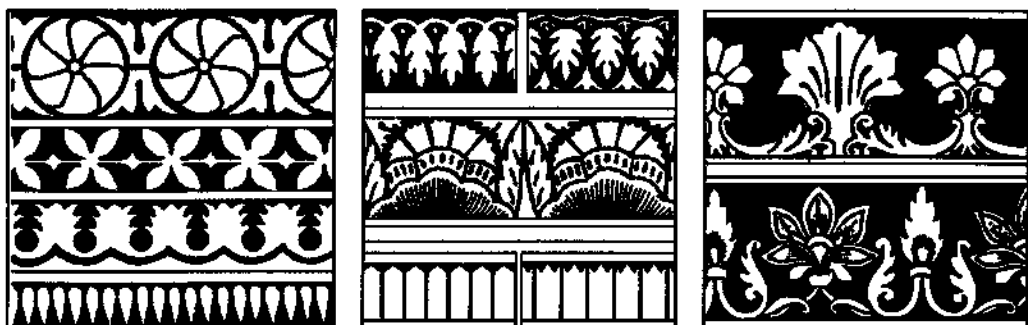


Рис. 5.36. Растительные орнаменты

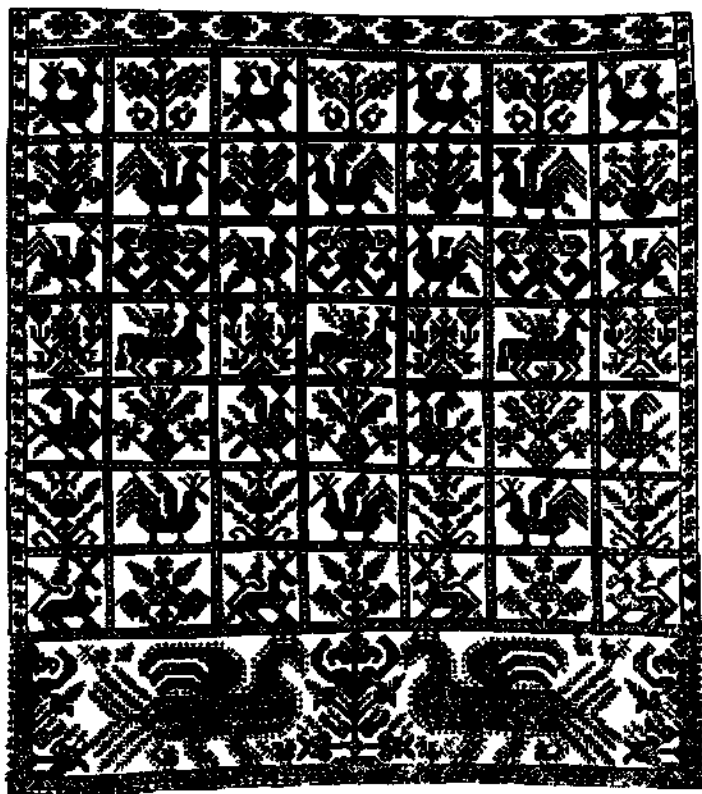


Рис. 5.37. Зооморфный орнамент



Рис. 5.38. Орнитоморфный орнамент

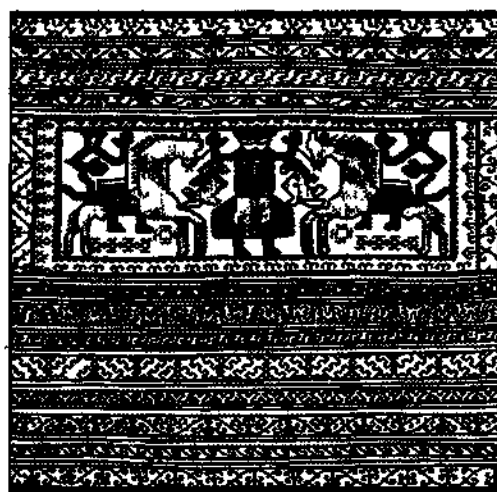


Рис. 5.39. Антропоморфный орнамент



Рис. 5.40. Тератологические орнаменты

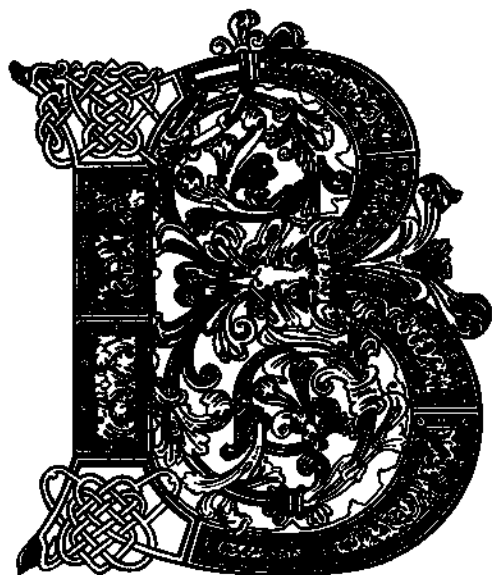


Рис. 5.41. Каллиграфический орнамент

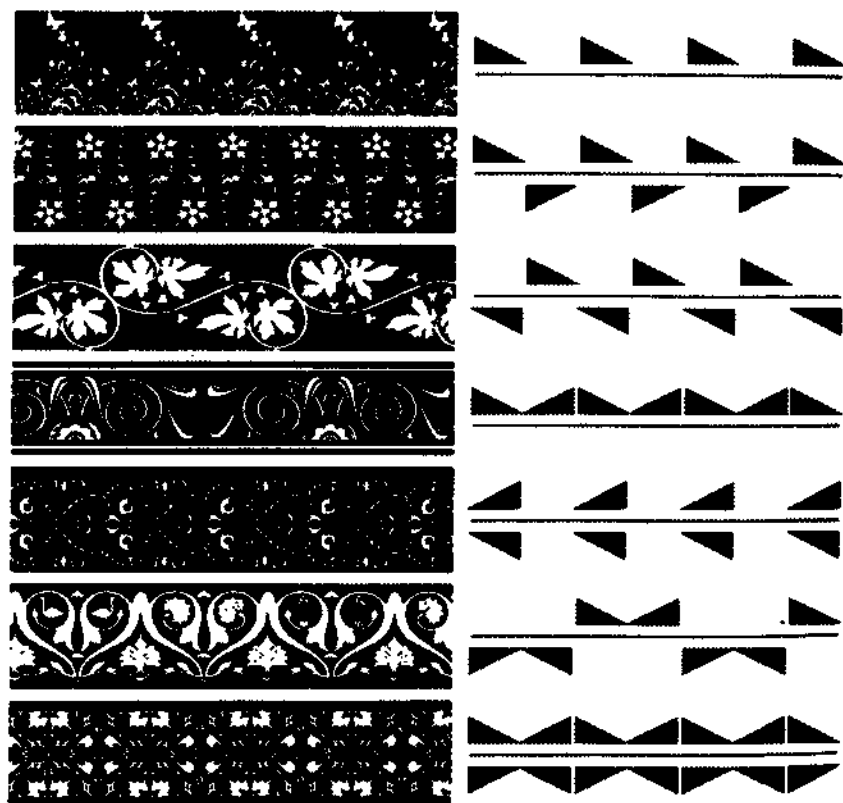


Рис. 5.42. Схемы построения ленточных орнаментов

**Тератологический орнамент** — это самый загадочный и интересный жанр орнамента. Его мотивами являются персонажи, созданные фантазией человека. Эти фантастические существа могут иметь одновременно признаки разных животных или животного и человека. Например, русалки — женщи-

ны-рыбы, кентавры — лошади с человеческим торсом, сирены — птицы с женской головой и т.д. Мотивы тератологических орнаментов изображены на рис. 5.40.

**Каллиграфический орнамент** составляется из отдельных букв или элементов текста, выразительных по своему

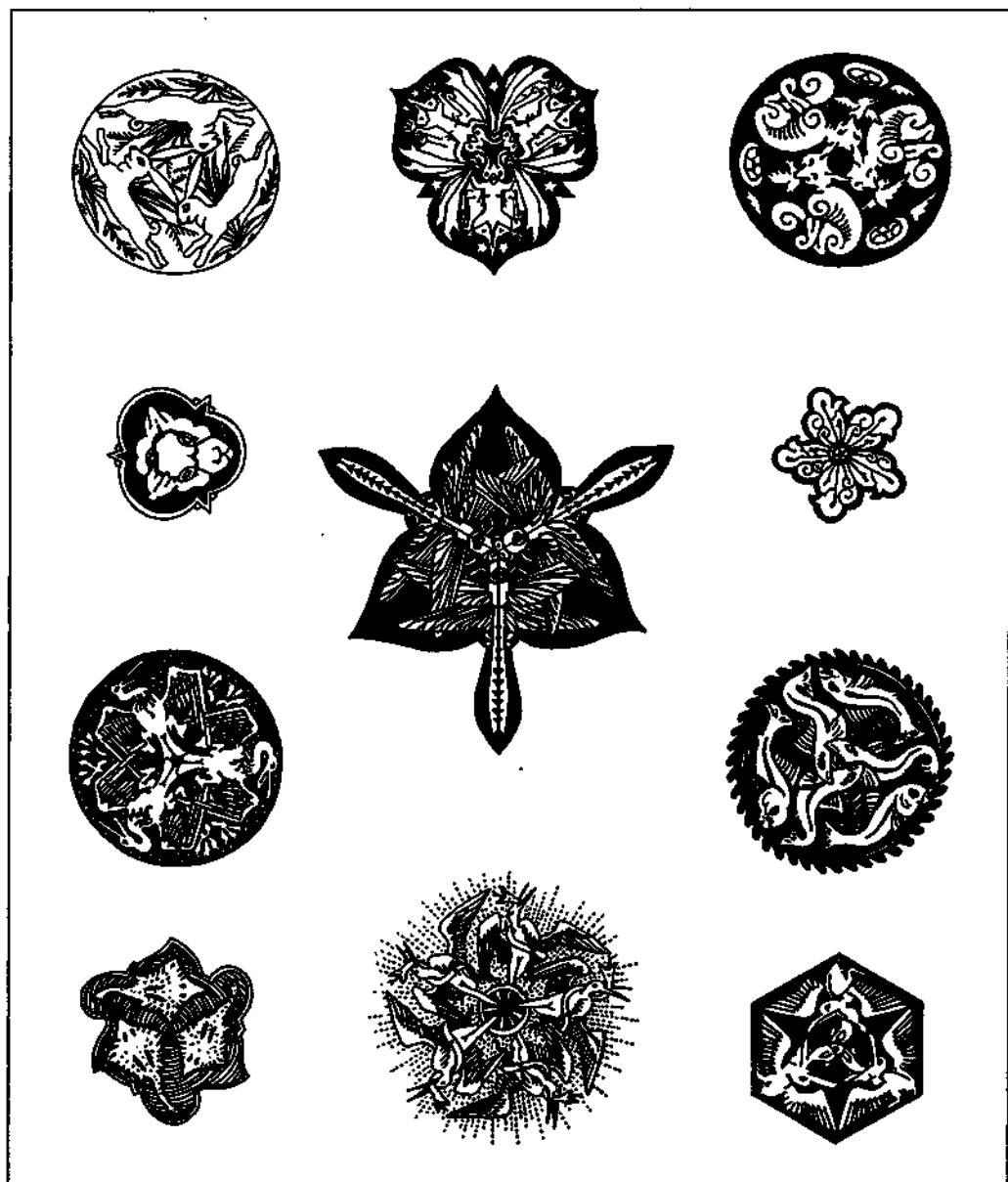


Рис. 5.43. Виды центральных орнаментов

пластическому рисунку и ритму. Искусство каллиграфии наиболее полно развилось в таких странах, как Китай, Япония, ряде арабских стран, в определенном смысле заменяя собой изобразительное искусство. Очень часто каллиграфические мотивы выступают в сложном сочетании с геометрическими и растительными элементами (рис. 5.41).

**Геральдический орнамент** — это орнамент, в котором в качестве мотивов используются знаки, эмблемы, гербы, элементы воинского снаряжения — щиты, оружие, флаги.

**Астральный орнамент** содержит в качестве мотивов звезды, облака, солнце, луну.

**Пейзажный орнамент** — изображение декоративно переработанных природных пейзажей. Особенно часто он

использовался и используется ныне на текстильных изделиях в Японии и Китае.

**Комбинированный орнамент** содержит разнообразные сочетания перечисленных выше мотивов и является наиболее распространенным видом орнаментальной композиции. Орнамент представляет собой самый упорядоченный вид композиционного построения. Он подчиняется законам гармонии и пропорций, в нем можно наблюдать все виды симметрии.

Организуя началом любой орнаментальной композиции является ритм. Он может быть возрастающим и убывающим. Ритмическая повторяемость в орнаменте мотивов, их наклонов, пространственных поворотов, просветов между ними и других элементов является важнейшей характеристикой орнамента.

Повторяющийся мотив орнаментального рисунка называется **раппортом** (от франц. *rapport* — возвращение). Повторение раппорта по вертикали и горизонтали образует **раппортную сетку**.

По форме композиционных схем можно выделить следующие типы орнаментов.

**Ленточный орнамент** — это орнамент, в котором раппорт многократно повторяется, развиваясь в одном направлении. Причем мотивы в ленточном орнаменте могут располагаться по прямой линии, такой орнамент называется **полосным**. В некоторых случаях раппорт повторяется по кривому контуру, называясь при этом **каймой**. В архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и оформлении костюма ленточный орнамент (фриз, бордюр, кайма) чаще всего имеет горизонтальное положение. В основу его композиции заложены разные виды симметрии. На рис. 5.42 приведены схемы построения ленточных орнаментов, показывающие семь способов постро-

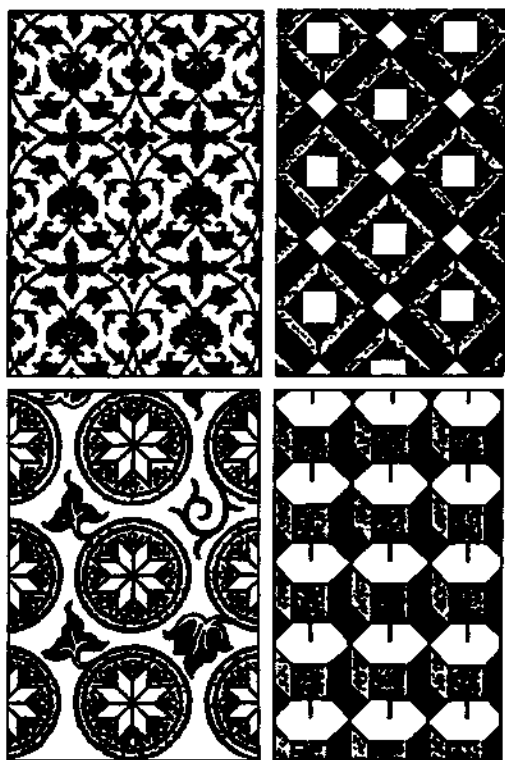


Рис. 5.44. Виды сетчатых орнаментов

ения узора по законам симметрии. Таких композиционных структур может быть гораздо больше благодаря вариативности элементов.

**Замкнутый орнамент** — это орнамент, в котором орнаментальные мотивы располагаются в круге, квадрате, прямоугольнике, треугольнике и др. Построение орнамента, основанное на центрально-осевой симметрии, когда раппорт вращается вокруг центральной оси, называется *центрическим*. Мотивы в таком орнаменте размещаются от центра по лучам, заполняя всю поверхность, ограниченную окружностью, и при вращении оси полностью совмещаются. Наиболее характерный пример такого орнамента — розетка, или розетта, получившая наибольшую популярность в готическом искусстве (рис. 5.43).

**Сетчатый орнамент** — это орнамент, в котором повторяющийся раппорт заполняет всю декоративную поверхность, развиваясь в двух направлениях: по горизонтали и вертикали. Ячейка такой раппортной сетки может иметь разнообразную форму: квадрата, прямоугольника, правильного треугольника, ромба, параллелограмма и т.д. Этот вид орнамента часто используют в архитектуре при орнаментации стен, полов, потолков; в костюме, в тканях (рис. 5.44). Сетчатые орнаменты часто называют *раппортными композициями*.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Каково назначение орнамента?
2. Расскажите об особенностях орнаментальных композиций в разные исторические эпохи.
3. Какие виды орнамента существуют в зависимости от характера используемых мотивов?
4. На какие типы делятся орнаменты в зависимости от формы композиционных схем?

5. Приведите примеры использования ленточного, сетчатого и замкнутого орнамента. Объясните связь орнамента с формой и назначением изделия.

6. Приведите примеры и проанализируйте характер орнаментальных мотивов и орнаментальное оформление одежды в национальных костюмах разных народов.

### § 7. Использование природных форм в орнаментальной композиции

Многообразие живой и неживой природы является неиссякаемым источником вдохновения для творческого человека. Только в контакте с природой человек познает ее красоту, гармонию и совершенство.

Орнаментальные композиции, как правило, создаются на основе трансформации природных форм.

**Трансформация** — изменение, преобразование, в данном случае декоративная переработка природных форм, обобщение и выделение существенных признаков объекта с помощью определенных приемов.

Приемы декоративной переработки могут заключаться в следующем: постепенное обобщение формы, добавление деталей, изменение абриса, насыщение формы орнаментом, превращение объемной формы в плоскостную, упрощение или усложнение ее конструкции, выделение силуэта, замена реального цвета, различное цветовое решение одного мотива и т.д.

В декоративном искусстве в процессе трансформации формы художник, сохраняя ее пластическую выразительность, стремится выделить главное, наиболее типичное, отказываясь от второстепенных деталей.

Трансформации природных форм должны предшествовать зарисовки с

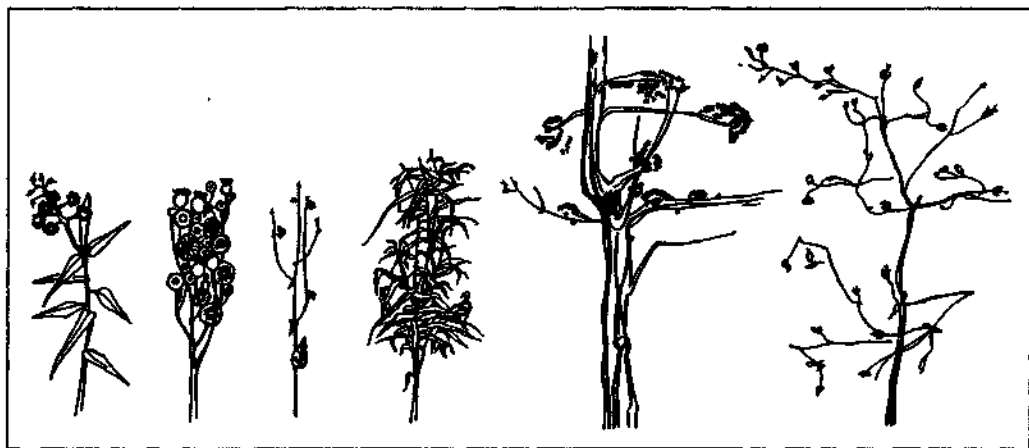


Рис. 5.45: Натурные зарисовки растений

натуры. Исходя из реальных образов художник создает декоративные на основе творческого воображения.

Задача художника никогда не сводится к простому украшательству. Каждая декоративная композиция должна подчеркивать, выявлять форму и назначение украшаемого предмета. Ее стилевое, линейное и цветовое решение основано на творческом переосмыслении натуры.

### Трансформация растительных форм в орнаментальные мотивы

Богатство растительного мира своими формами и цветовыми сочетаниями привело к тому, что растительные мотивы издавна заняли в орнаментике доминирующее положение.

Растительный мир во многом ритмичен и орнаментален. Это можно проследить, рассматривая расположение листьев на ветке, прожилок на листе, лепестки цветка, кору дерева и т.д. При этом важно увидеть самое характерное в пластической форме наблюдаемого мотива и осознать закономерную связь элементов природного узора. На рис. 5.45 представлены зарисовки растений,

которые хотя и передают их образ, но не являются абсолютной копией. Выполняя эти рисунки, художник прослеживает ритмические чередования элементов (веток, цветов, листьев), стремясь при этом выявить самое главное и характерное.

Для трансформации природной формы в орнаментальный мотив необходимо сначала найти убедительный по своей художественной выразительности объект. Однако, обобщая форму, не всегда нужно отказываться от мелких деталей, так как они могут придать форме большую декоративность и выразительность.

Выявлению пластических особенностей природных форм способствуют зарисовки с натуры. С одного объекта желательно сделать серию зарисовок с разных точек зрения и в разных ракурсах, подчеркивая выразительные стороны объекта. Эти зарисовки являются основой для декоративной переработки природной формы.

Видеть и распознавать орнамент в любом природном мотиве, уметь раскрыть и отобразить ритмическую организацию элементов мотива, выразительно трактовать их форму — все это составляет необходимые для художни-

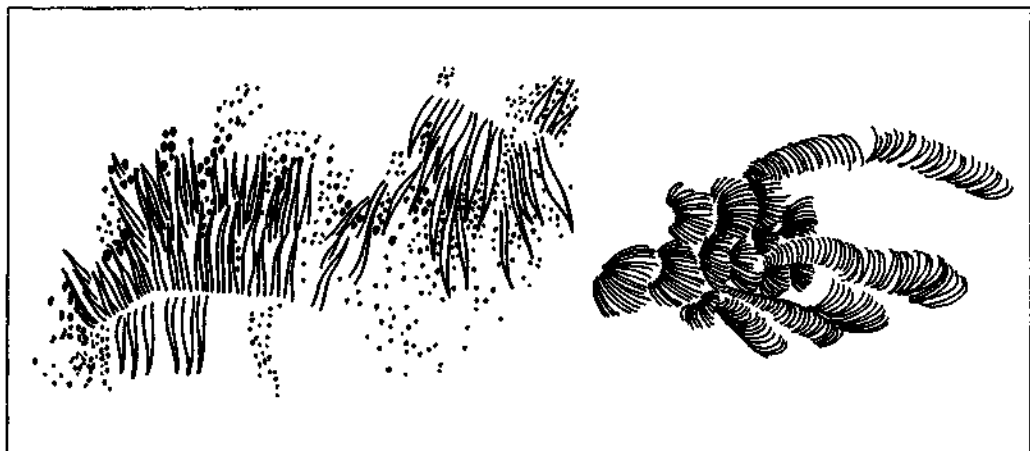


Рис. 5.46. Линейное решение мотивов

ка требования при создании орнаментального образа.

В процессе декоративной переработки растительной формы большую роль играют такие средства художественной выразительности, как линия, пятно,

точка и цвет. Графические средства могут подсказывать, а в отдельных случаях даже предопределять характер трансформации растительных мотивов.

В декоративной работе особая роль принадлежит линейному рисунку, так

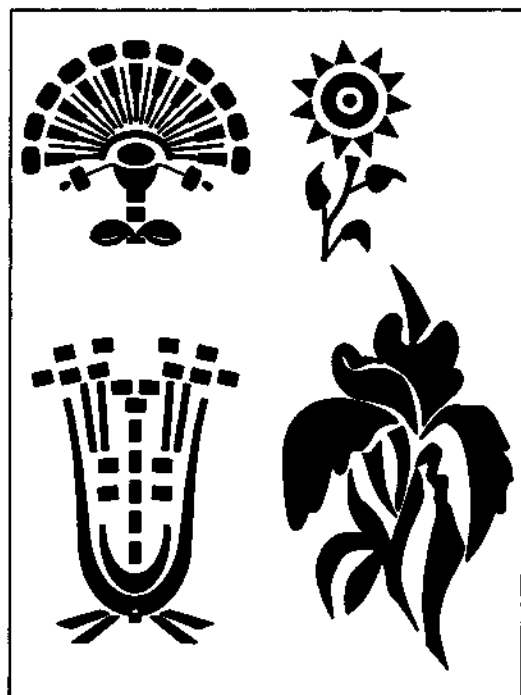


Рис. 5.47. Пятновое решение мотивов



Рис. 5.48. Настурция. Линейно-пятновое решение

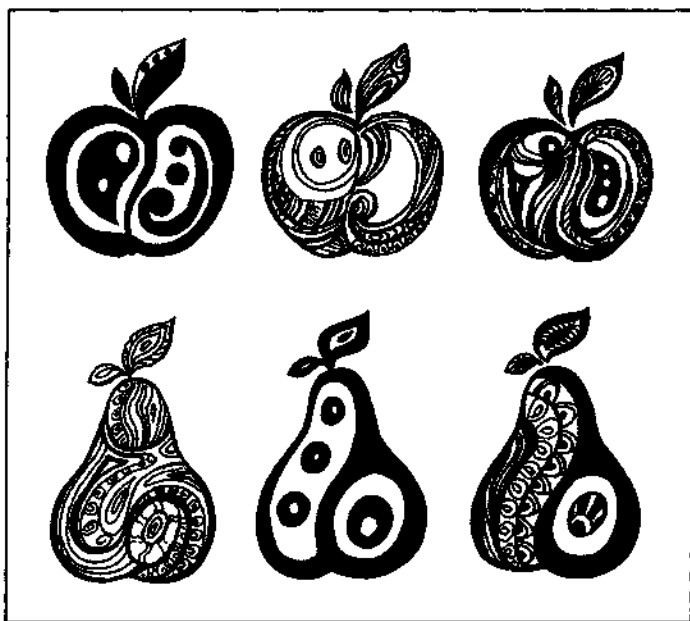


Рис. 5.49. Трансформация растительного мотива. Учебная работа

как линия наиболее остро передает все нюансы пластической формы, особенности переходов одних элементов в другие, ритмическое движение этих элементов. Однако некоторая скупость линейного графического языка может привести к сухости и даже схематизму в зарисовках. Поэтому очень важно изучать натуру и вначале делать акцент на натуральных зарисовках, помогающих лучше изучить пластические особенности формы.

При линейной трактовке модели различают три решения:

1) применение тонких линий одинаковой толщины (при орнаментике мотивов небольшого масштаба);

2) применение толстых линий одинаковой толщины (если рисунку нужно придать активность, напряженность, монументальность);

3) применение линий разной толщины. Такое решение рисунка обладает большими изобразительными и выразительными возможностями, но является довольно трудным. Для дости-

жения целостности линии одной толщины должны объединяться, образуя свой узор в рисунке, который должен противостоять узору линий другой толщины. А точнее, это должна быть композиция из линий разной толщины (рис. 5.46).

Пятновая трактовка мотивов способствует максимальному силуэтному обобщению форм. Это могут быть черный силуэт на белом фоне и белый силуэт на черном фоне. Художественный язык пятна строг и сдержан. Однако пятно также может выявлять бесконечное разнообразие состояний (рис. 5.47).

Наиболее широко используется линейно-пятновая трактовка растительных мотивов (рис. 5.48). В данном случае очень важно организовать в стройную композицию пятна и линии. Пятна необходимо структурировать в единый узор, интересный уже сам по себе, по ритму и силуэту. Но также необходимо орнаментально-логически связать линии с ритмически разбросанными пят-

нами, чтобы те и другие, соединившись, создали целостный графический образ. Стоит заметить, что пятно может быть использовано как подкладка под линейное решение мотива.

На рис. 5.49 представлены примеры работы над трансформацией растительной формы с использованием линейного, пятнового и линейно-пятнового решения.

Рассматривая особенности трансформации растительных форм в орнаментальные мотивы, следует отметить, что цвет и колорит природных мотивов также подлежат художественному преобразованию, а порой и кардинальному переосмыслению. Не всегда естественный цвет растения может быть использован в орнаментальной компо-

зиции. Растительный мотив может быть решен в условном цвете, заранее избранном колорите, в сочетании родственных или родственно-контрастных цветов. Возможен и полный отказ от реального цвета. Именно в этом случае он приобретает декоративную условность.

### **Трансформация форм животного мира в орнаментальные мотивы**

Рисование с натуры животных и процесс трансформации их форм имеет свои особенности. Наряду с набросками с натуры существенным обстоятельством является приобретение навыков работы по памяти и по пред-

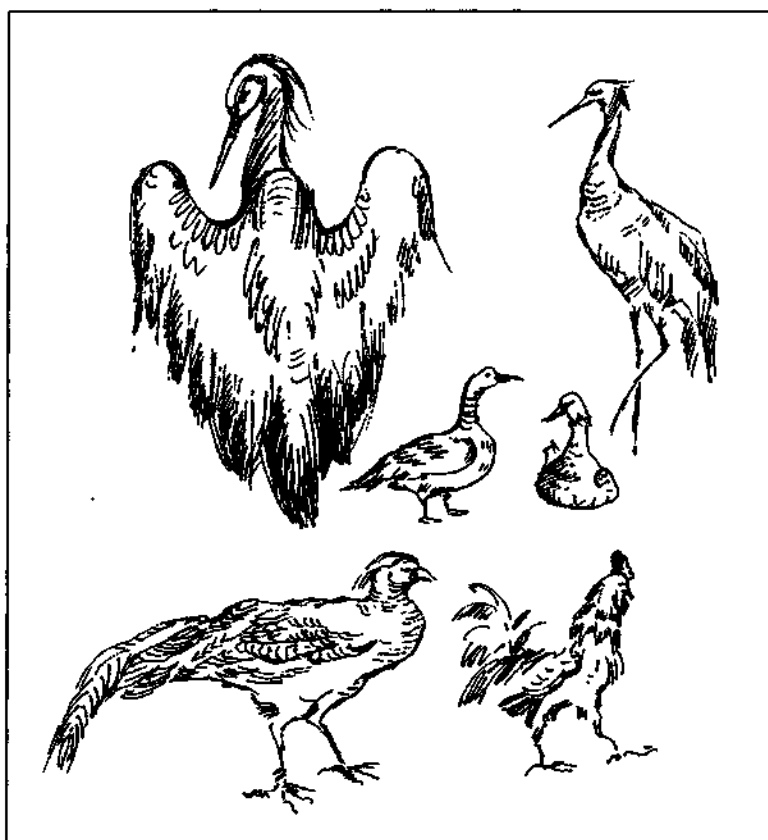


Рис. 5.50. Зарисовки птиц по памяти и по представлению



Рис. 5.51. Декоративно-графические изображения птиц

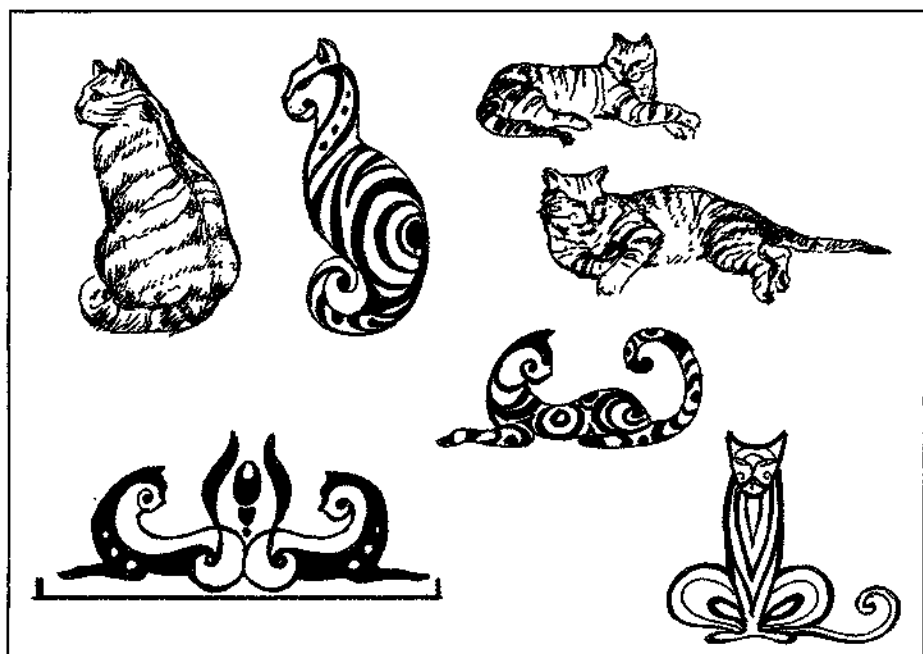


Рис. 5.52. Примеры трансформации формы тела кошки в декоративный мотив.  
Учебная работа

ставлению. Нужно не копировать форму, а изучать ее, запоминать характерные черты, чтобы потом обобщенно изобразить их по памяти. Примером могут служить зарисовки птиц, представленные на рис. 5.50, которые выполнены линией.

Предметом пластических переосмыслений животных мотивов может быть не только фигура животного, но и разнообразная фактура покрова. Нужно учиться выявлять орнаментальную структуру поверхности исследуемого объекта, чувствовать ее даже там, где она выступает не слишком ясно.

В отличие от изобразительного искусства в декоративно-прикладном выявление типичного происходит по-иному. Черты конкретного индивидуального образа в орнаментике порой теряют свой смысл, они становятся лишними. Таким образом, птица или зверь конкретного вида могут превратиться как бы в птицу или зверя вообще.

В процессе декоративной работы природная форма приобретает условный декоративный смысл; это часто связано с нарушением пропорций (важно четко представлять, для чего это нарушение допускается). Существенную роль в преобразовании природных форм играет образное начало. В результате мотив животного мира иногда приобретает черты сказочности, фантастичности (рис. 5.51).

Пути трансформации животных форм такие же, как и растительных, — это отбор самых существенных характеристик, гиперболизация отдельных элементов и отказ от второстепенных, достижение единства орнаментального строя с пластической формой объекта и гармонизация внешней и внутрен-

ней орнаментальных структур объекта. В процессе трансформации животных форм также применяются такие выразительные средства, как линия и пятно (рис. 5.52).

Итак, процесс трансформации природных форм можно разделить на два этапа. На первом этапе выполняют натурные зарисовки, выражающие точным, лаконичным графическим языком наиболее характерные особенности природной формы и ее фактурной орнаментации. Второй этап — это непосредственно творческий процесс. Художник, используя в качестве первоисточника реальный объект, фантазируя, переопределяет его в образ, построенный по законам гармонии орнаментального искусства.

Рассмотренные в данном параграфе пути и принципы трансформации природных форм позволяют сделать вывод о том, что важным, а может быть, и главным моментом в процессе трансформации является создание выразительного образа, преобразование реальности с целью выявления ее новых эстетических качеств.

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. В чем заключается процесс трансформации природных форм?
2. Расскажите о видах графической трактовки природных мотивов.
3. Как может быть преобразован цвет при трансформации природных мотивов?
4. На основе натурных, а также сделанных по памяти зарисовок растительных мотивов и животных (птиц, зверей, насекомых и т.д.) выполните трансформацию растительной или животной формы в декоративную. Каждый мотив выполнить в линейной, пятновой и линейно-пятновой трактовке рисунка.

### § 1. Графика как вид изобразительного искусства

Материал предыдущих глав учит изображать реальные формы, основываясь на законах перспективы, светотени, анатомии. Данная глава ставит своей задачей приобретение знаний и практических умений преобразования реальных форм в декоративные средствами черно-белой графики.

Графические принципы пронизывают всю сферу деятельности художника-прикладника. Область его творчества в современном промышленном производстве относится к миру дизай-

на. Знание языка графики необходимо в работе модельера-конструктора и технолога швейного производства.

✓ Эскизы моделей одежды также относятся к графике, поэтому специалист, работающий в швейной промышленности, должен хорошо знать средства художественного выражения в графике, технику и приемы работы.

Одними из самых специфических особенностей черно-белой графики являются *условность языка* графики, *отвлеченность* и *абстрактность образов*. Однако графика демонстрирует нам реальные образы окружающего мира. Графические изображения могут вызвать у нас такие же разнообразные эмоции, как и произведения живописи и скульптуры. Изучение основ художественной графики имеет большое значение для развития декоративно-образного мышления, это обязательно поможет учащимся подняться в их творчестве на новую ступень.

В начале XX в. в России термин «графика» для названия вида изобразительного искусства не применялся. Для обозначения профессии художников-оформителей книги, иллюстраторов использовали определение «рисовальщик печати». Словом «рисунок» обозначалась работа «от руки» и использующаяся только в качестве подготовительного материала: наброски, зарисовки, эскизы. Под словом «графика» подразумевались лишь печатные техники — гравюры. Термин «гравюра» пришел к нам из французского языка (от франц. *graver* — вырезать) и объединяет все технические приемы



Рис. 6.1. Немецкий мастер XV в. Св. Доротея

тиражирования художественных произведений, выполненных тушью, пером или кистью. Изображение получается в результате оттиска на бумаге с печатной формы («доски») из металла, дерева, линолеума или пластика с рисунком, вырезанным (награвированным), вытравленным кислотой или нанесенным другим способом.

Первые гравюры на дереве — *ксилографии* (греч. *xulon* — дерево и *grapho* — пишу, черчу, рисую) — появились в Древнем Китае в I в. н. э. вместе с изобретением бумаги.

Гравюра, выполненная на доске продольного распила, называется *обрезной*, так как линии рисунка, нанесенного кистью или пером, обрезаются с двух сторон острым ножом, а промежутки между ними выбираются при помощи специальных стамесок. Для получения оттиска краска наносится валиком на поверхность доски, не тронутую резцами. Площади, вырезанные стамесками, на отпечатке остаются белыми. Этот способ получил название *высокой печати*.

Европейцы стали применять ксилографию на рубеже XIV—XV вв. Одной из ранних обрезных гравюр на дереве является изображение святой Доротеи, выполненной немецким мастером в 1410—1420-е гг. (рис. 6.1). В последней четверти XVIII в. англичанином Томасом Бьюиком был введен в употребление способ *торцовой* или *поперечной ксилографии*, при которой доска вынимается поперек ствола, так что волокна дерева идут перпендикулярно поверхности доски. Для работы брали плотное дерево (бук, груша, самшит) и резали тонкими резцами — штихелями, позволяющими передать объем, тон и фактуру поверхности изображаемых предметов. Оттиски получали способом высокой печати. На рис. 6.2 показан процесс работы штихелем, на рис. 6.3 — иллюстрация,

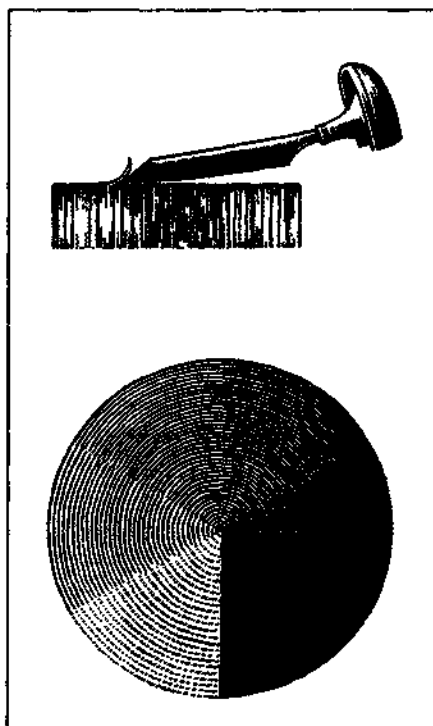


Рис. 6.2. Способ торцовой ксилографии



Рис. 6.3. Т. Бьюик. Иллюстрация к книге «История британских птиц». Торцовая гравюра на дереве

выполненная белыми штрихами разной ширины на черном фоне.

Техники гравирования развивались вместе с искусством книгопечатания. Печатные доски с вырезанными на них рисунками и текстами имели размер страницы книги и могли быть не только деревянными, но и металлическими.

Ювелиры с давних времен украшали столовую посуду из драгоценных металлов и дорогое оружие чеканкой и гравировкой с чернением. Для проверки качества вырезаемого рисунка они во время работы втирали в штрихи краску. Ювелир Т. Финигуэрра, ра-

ботавший во Флоренции гравером по серебру, в 1452 г. отпечатал готовую пластинку на влажную бумагу. Эта техника получила название *глубокой печати*, так как краска переносилась на бумагу из углублений. На оттиске оставались черные штрихи на белом фоне (рис. 6.4).

С развитием книгопечатания было придумано много технических приемов для черно-белого и цветного репродуцирования. Работа острым резцом по медной доске очень трудоемка, на изготовление печатной формы мастер затрачивает огромное количество времени и физических сил, но металл мо-



Рис. 6.4. Неизвестный нидерландский художник. Большой сад любви. Резцовая гравюра

жет вступать в реакцию с кислотой, которая разрушает его.

В начале XVI в. появляются гравюры, печатные формы для которых выполнены с помощью кислоты. Металлическая пластинка покрывается кислотоустойчивым лаком на основе битума. Игла, намечая линии будущего изображения, свободно скользит по поверхности полированного металла, снимая лак. После погружения пластинки в кислоту в металле протравливаются линии, штрихи и точки, образующие рисунок. Новая техника — **офорт** — не сразу получила широкое распространение, но в XVII в. стала одной из самых популярных среди художников.

Великий художник Рембрандт оставил миру не только великолепные живописные полотна, но и большое количество офортов. Портрет матери, выполненный в 1628 г., мягок и лиричен. Техника офорта позволяет мастеру использовать самые различные штрихи — темные и светлые, короткие и длинные, собранные в упругую сетку и одиночные, зигзаг и росчерк, создающие впечатление легкого кружева (рис. 6.5).

В наше время графическое искусство многопланово. Условно можно выделить три больших раздела графики:

- 1) полиграфическая продукция;
- 2) изобразительная графика;
- 3) проектная графика.

К **полиграфической продукции** относится все, что связано с типографией: книги, журналы, газеты, календари, проспекты, реклама и т. д. В настоящее время в полиграфической продукции активно используется фотография, если нужно показать то, что реально существует, а также компьютерная графика. Художники-иллюстраторы работают в основном в издательских отделах научной, учебной, детской и художественной литературы.



Рис. 6.5. Рембрандт. Портрет матери. Офорт



Рис. 6.6. И. Голицын. На балконе. Линогравюра

1. Что входит в понятие «графика»?
2. Какие виды печати существуют в графике?
3. Что такое ксилография?
4. В чем состоят особенности офорта?
5. Охарактеризуйте каждый из трех разделов графики.

## § 2. Изобразительные средства художественной графики



Рис. 6.7. П. Павлинов. Портрет сказительницы М. Д. Кривополеновой. Ксилография

К произведениям *изобразительной (станковой) графики* относятся все жанровые композиции, а именно такие, как городской и сельский пейзаж, портрет, натюрморт, интерьер, бытовые сцены и т. д. Это, как правило, самостоятельные художественные произведения среднего или малого размера, выполненные графическими средствами в черно-белом варианте на белой или цветной бумаге или с применением двух-трех цветов.

По технике это могут быть листы уникальные, выполненные в единственном экземпляре (например, рисунок пером), или эстампы — оттиски с авторской печатной доски. Художник не только создает печатную форму по собственному рисунку, но и печатает авторские экземпляры (рис. 6.6, 6.7).

*Проектная графика* является важным этапом любого проекта. Это наглядный плакат, выполненный в одном экземпляре в технике цветной графики, изображающий проект, предлагаемый к производству: от ювелирного изделия до застройки нового городского квартала.

К основным средствам изобразительного языка графического произведения относятся линии, штрихи, точки, пятна и их сочетания. Мастерство художника определяется не только умением пользоваться всеми средствами, но и стремиться к своей главной задаче — созданию максимальной выразительности образа. Любой художественный язык, в том числе и графический, способен передать веселое и грустное, торжественное и смешное, может быть ярким, бледным, лаконичным. Рассмотрим возможности основных и комбинированных графических средств.

*Линейный рисунок* предполагает использование линии как основного или единственного средства изображения. Линейный рисунок условно-лаконичен. Для примера рассмотрим книжную заставку Леона Бакста на мифологический сюжет. Она выполнена тонкими легкими линиями в основном одинаковой толщины. Сочетание мелких деталей с большим количеством «воздуха», горизонтальных элементов с ажурными колоннами создает впечатление музыкальной мелодичности, легкости и беззаботности (рис. 6.8).

Заставка художника Евгения Лансере, напротив, сказочно-драматична. Линии разной толщины, мощные, су-

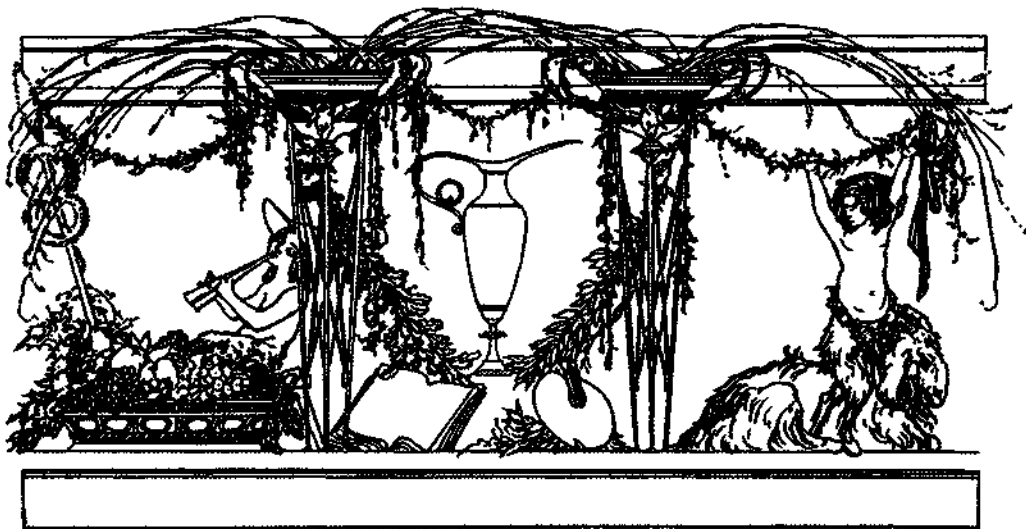


Рис. 6.8. Л. Бакст. Книжная заставка

ровые, скупое применение нескольких пятен и штрихов наряду с оригинальным композиционным решением помогают зрителю почувствовать неотвратимую безысходность (рис. 6.9).

**Штриховый рисунок** более эмоционален. Штрих дает больше возможностей выразить объем, тон, фактуру поверхности, пространство. На примере двух рисунков Винсента Ван Гога можно увидеть большое разнообразие применяемых им штрихов.

Пейзаж на рис. 6.10 выполнен стальным пером с преобладанием коротких прямых штрихов разных направлений, позволивших художнику убедительно выразить столь разные предметы, их фактуру, материал и пространство, которое их связывает.

Рисунок «Кипарисы» выполнен тростниковым пером широкими, туго закрученными штрихами, без передачи объема, источника света и реалистической иллюзорности (рис. 6.11).

В линогравюре художника Иллариона Голицына «Стена» использованы белые штрихи по черному полю: четкие, уверенные, с размахом, отлично передающие фактуру плоскости стены

старого большого дома. Линия и пятно в этой работе играют вспомогательную роль (рис. 6.12). Живой, непосредственный набросок с натуры авторучкой с черными чернилами с большим мастерством выполнен художником Алексеем Лаптевым короткими, быстрыми штрихами, практически без контурной линии (рис. 6.13).

**Точка** является самым мелким из всех изобразительных средств. Выполнение рисунка точкой или пунктиром — наиболее трудоемкий процесс, но дает больше возможностей при передаче объемности. Точка хорошо «ра-

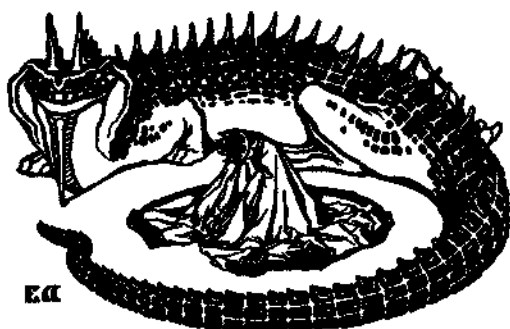


Рис. 6.9. Е. Лансере. Книжная заставка



Рис. 6.10. В. Ван Гог. Пейзаж

ботае» в большой группе других точек, заполняющих плоскость листа. Используя точки разного размера, мож-



Рис. 6.11. В. Ван Гог. Кипарисы. Тростниковое перо, чернила

но добиваться создания иллюзии цилиндрических и сферических поверхностей, легкой дымки и складок ткани. Рокуэлл Кент удачно использовал точку в рисунке-плакате под названием «В шлемах солдат голуби мира совыют свои гнезда» (рис. 6.14).

**Пятно** как средство изображения достаточно часто используется без дополнительных средств в чистом виде. Силуэтный рисунок наиболее условный из всех других. Пятно двумерно, оно не имеет ни объема, ни пространства и не стремится к ним. Выразительность силуэта достигается поиском интересного ракурса и точностью рисунка.

Художник Н. Ильин решил задачу плановости пейзажного мотива весьма своеобразно: он использует белое пространство листа, изображая небо, белый силуэт обелиска и кусты на фоне темного силуэта леса. Происходит эффект зрительной иллюзии: мы не путаем два одинаковых по светлоте, но разных по форме пятна (рис. 6.15). Легкая черная рамка дает ощу-

шение вида из окна, отделяя белые плоскости пейзажа от белой плоскости страницы.

А художник Г. И. Нарбут в своей иллюстрации прибегает к открытой структуре рисунка: белая бумага не отделена рамкой, от этого рисунок кажется еще более условным, он словно висит в воздушном пространстве. Интересно решен орнаментальный мотив мужского костюма — черный растительный орнамент на белом, как и небо, фоне (рис. 6.16).

*Линию и пятно* часто применяют вместе. В книжной заставке (рис. 6.17) Г. И. Нарбут использовал волнистую линию «барашком», показав тучу, плывущую по небу, и резко ломаную линию молнии в сочетании с силуэтами старого дерева и китайской архитектуры. Открытая структура рисунка позволяет воспринимать белое поле листа бумаги как безбрежное воздушное пространство. Воздушные волны неба над деревянными маковками церкви (рис. 6.18), работа художника И. Я. Билибина для концовки журнала «Народная читальня», дают ощущение скрытой тревоги древних былинных столетий.

*Линия и штрих* также хорошо дополняют друг друга в графических работах. В книжной заставке на мотив городского пейзажа А. П. Остроумова-Лебедева смело использовала четкие линии для изображения здания с колоннами в классическом стиле и эмоционально-размашистый зигзаг наряду со штрихом для рисунка дерева на переднем плане (рис. 6.19).

*Пятно и штрих* интересно сочетал художник В. А. Фаворский в иллюстрациях. Открытая структура рисунка позволяет свободно раскладывать на белой плоскости листа силуэты легко узнаваемых фигур, выполненных в полный рост и фрагментарно, с проработкой частей фигур черным штрихом по белому полю (рис. 6.20, а и б).

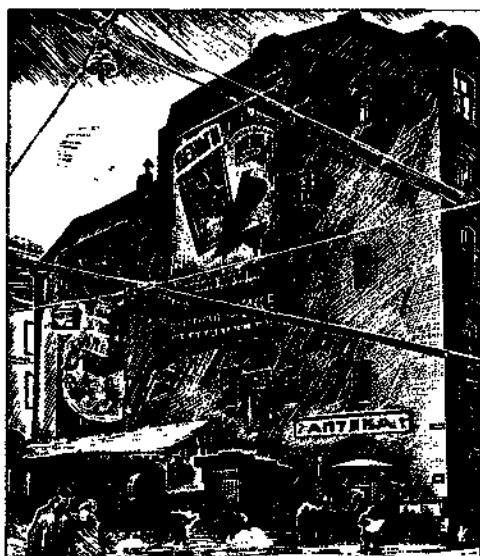


Рис. 6.12. И. Голицын. Стена. Линогравюра



Рис. 6.13. А. Лантнев. Набросок



Рис. 6.14. Р. Кент. Рисунок-плакат: «В шлемах солдат голуби мира совыют свои гнезда»



Рис. 6.15. *Н. Ильин*. Иллюстрация



Рис. 6.16. *Г. Нарбут*. Иллюстрация к сказке Г.Х.Андерсена «Соловей»

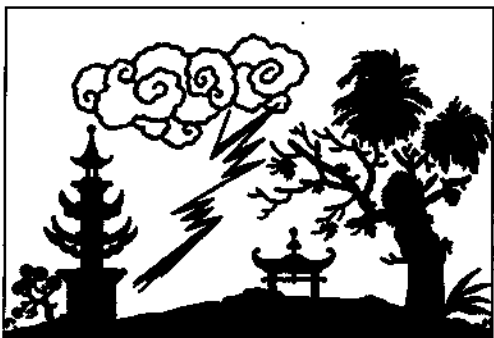


Рис. 6.17. *Г. Нарбут*. Книжная заставка



Рис. 6.18. *И. Билибин*. Концовка для журнала «Народная читальня»



Рис. 6.19. *А. Остроумова-Лебедева*. Книжная заставка



а



б

Рис. 6.20. *В. Фаворский*. Иллюстрации

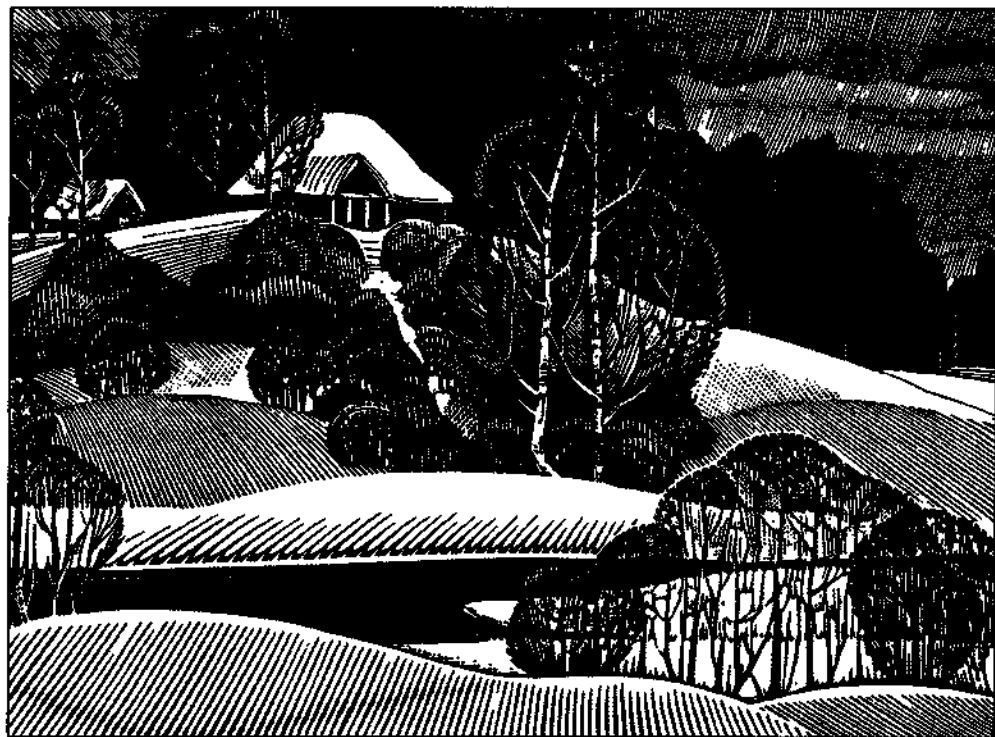


Рис. 6.21. В. Васильев. Дом-музей А. С. Пушкина в Михайловском.  
Вид со стороны реки Сороти



Рис. 6.22. А. Бенуа. Книжная заставка

В других сочетаниях и пропорциях использует штрих и пятно художник В. Васильев в серии гравюр «По Пушкинским местам», например, в гравюре «Дом-музей А. С. Пушкина в Михайловском. Вид со стороны реки Сороти» (рис. 6.21) убедительно показывает богатство палитры художника-графика.

*Точка, линия и пятно.* Хорошо подчеркивает ажурность линий, тяжеловесность пятна и особенности работы точкой при заполнении плоскости художник Александр Бенуа в книжной заставке (рис. 6.22). Орнаментально-декоративная композиция с восточны-

ми мотивами построена как легкое кружево, а уравнивают ее изображения слонов, решенные художником с помощью пятна.

*Линию, штрих и пятно* использовал художник И. Я. Билибин для иллюстрации к былине про Илью Муромца и Святогора. Сказочные леса и горы, славные богатыри, конь-огонь с кудрявой гривой, могучий дуб — все задумано и нарисовано в виде большого ковра с затейливым орнаментом (рис. 6.23).

*Линия, штрих, пятно и точка* нашли свое место в рисунке И. Я. Билибина с шутивно-философским названием «Так проходит мирская слава»,



Рис. 6.23. И. Билибин. Илья Муромец и Святогор. Иллюстрация к былине



Рис. 6.24. И. Билибин. «Так проходит мирская слава». Рисунок для журнала «Жупел»

сделанного для журнала «Жупел» в 1905 г. (рис. 6.24).

Мы рассмотрели наиболее часто встречающиеся варианты сочетаний изобразительных приемов в графике. Художник выбирает графические средства в зависимости от поставленных перед ним задач, размера произведения, степени условности, степени детализации изображения, добиваясь основного качества рисунка — выразительности.

#### Контрольные вопросы и задания

1. Какие изобразительные средства графики считаются основными?
2. В чем особенности линейного рисунка?
3. Каким путем достигается выразительность силуэта?
4. Расскажите о возможностях штрихового рисунка.
5. Какие варианты комбинирования элементарных изобразительных средств вы считаете наиболее выразительными?

### § 3. Графическое решение натюрморта

В начале XX в. жанр натюрморта занял почетное место не только в живописи,

но и в графике, как иллюстративной, так и станковой.

В иллюстрации Георгия Нарбута к басне «Котенок и Скворец», выполненной в 1913 г., пятно и линия контрастны по площади, но равноправны по смысловой нагрузке. Клетка нарисована четко, по правилам перспективы, но не создает иллюзию пространства, оставаясь для зрителя в пределах плоскости. Художник проявил изобретательность в выборе композиции и декоративном решении сюжета, организовав при помощи пятен психологические акценты натюрморта (рис. 6.25).

Илларион Голицын в натюрморте с ножницами (рис. 6.26) ищет связи вещей, раскрывая смысл каждой из них в сложном взаимоотношении с другими. Обращаясь к миру знакомых вещей, он выявляет возможности композиции из разнохарактерных и разновеликих предметов. Лист бумаги уподобляется сценической площадке, где каждый компонент стремится выразить свою самостоятельность. Художник усиливает асимметрию в динамике линий, чередовании плоскостей, силуэтов и форм. Здесь все продумано и взвешено. Необычный ракурс создает ощущение глубины, протяженности и подвижности пространства.

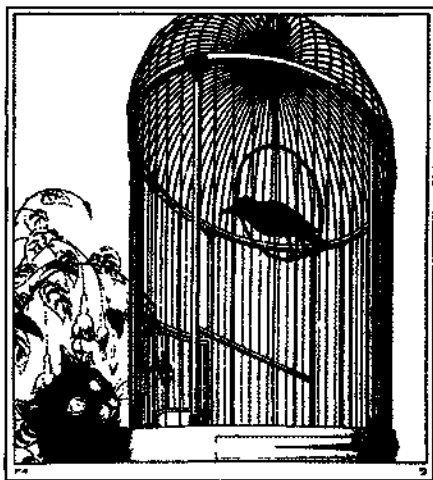


Рис. 6.25. Г. Нарбут. Иллюстрация к басне И.А. Крылова «Котенок и Скворец»

Для освоения темы «Художественная графика» студенту необходимо понять особенности графического решения академического рисунка. В начале курса обучения рисованию студенты изучают форму, пропорции, пластику и объем на примере натуральных постановок, натюрмортов.

Учитывая общий уровень знаний студентами законов зрительного равновесия и степень развития у них объемно-пространственного мышления, преподаватель может разделить процесс



Рис. 6.26. И. Голицын. Натюрморт с ножницами

обучения на несколько этапов. Для начала нужно взять несколько бытовых предметов и показать на доске варианты решения каждого, применяя изобразительные средства черно-белой графики: точку, пятно, штрих и линию, пятно и точку и т.д. Предложить студентам выполнить это упражнение, не срисовывая с доски, а придумывая свои варианты решения. На следующем этапе можно показать студентам образцы декоративных тканей — в крупную и мелкую полоску, в клетку, с простым набивным рисунком, с темным и светлым горошком и т.п., и дать им задание выполнить орнаментальную композицию с помощью линии, точки, пятна и штриха.

Работа над основным графическим листом начинается с постановки натюрморта. Преподаватель подбирает по тону и цвету декоративно оформленные предметы и драпировки и помещает наиболее выразительные из них в композиционный центр постановки. Этот главный предмет или группа родственных предметов, ясных по форме и цвету, должны хорошо прочитываться на фоне драпировки. Если натюрморт построен в основном на вертикальных движениях форм, то и пропорции листа будут вытянуты по вертикали. Драпировки желательно подобрать разные по тону и рисунку и не увлекаться объемными складками, помня, что графика — условное, орнаментально-декоративное искусство.

При пропорциях натюрморта, близких к квадрату, композиционный центр, как правило, находится ближе к центральной части листа. При явно горизонтальном расположении предметов натюрморт выглядит более устойчивым, солидным и повествовательным.

В графике, как и в живописи, натюрморт является наилучшей темой для начала творческих поисков, экспериментов. Предметы долго стоят на

определенным месте, с тем чтобы студенты могли сделать несколько рисунков с разных точек зрения. В творческих эскизах предметы можно менять местами, деформировать, менять пропорции, цвет, тон, орнаментальную насыщенность и форму. Студенты, трансформируя составляющие натюрморта, создают варианты изображения знакомых вещей, добиваясь их графической выразительности.

Каждый студент в силу своего характера, творческой фантазии и темперамента решает графические задачи методом приближения натуральных форм к своему авторскому толкованию. Степень узнаваемости реальных форм колеблется от почти полного сходства до далекой схематической ассоциации.

Первые эскизы у большинства студентов реалистичны, но впоследствии при поиске больших тональных отношений и применении различных графических средств и приемов студенты находят интересные варианты под руководством преподавателя. Утвердив наиболее удачный эскиз, студенты приступают к выполнению основного графического листа. Обычно это 1/4 или 1/8 чертежного листа (рис. 6.27, 6.28).

Натюрморт, построенный по представлению, выполняется в цвете. Студенты самостоятельно решают, какие бытовые предметы, драпировки, овощи, фрукты и т.д. они будут рисовать, и располагают их изображения на эскизах по своему усмотрению. Выбирают общую гамму — теплую или холодную. Определяют основной колорит — лирический светлый, спокойный приглушенный, контрастный драматический или насыщенный чистый. Цвет берется локальный без обозначения источника света, без собственных и падающих теней.

Работа в технике цветной графики развивает чувство цветовой гармонии.

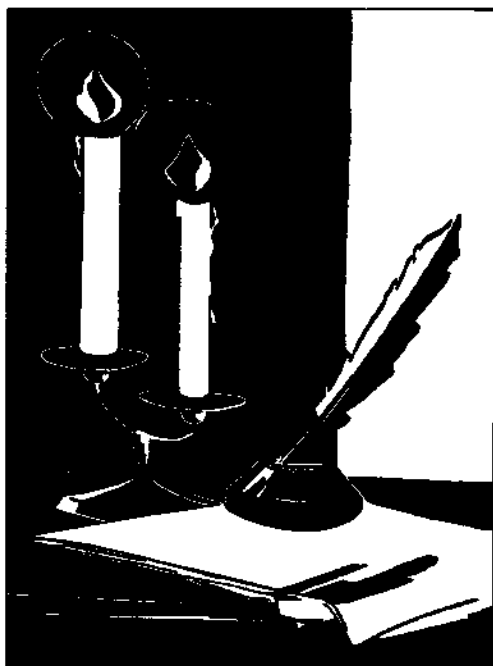


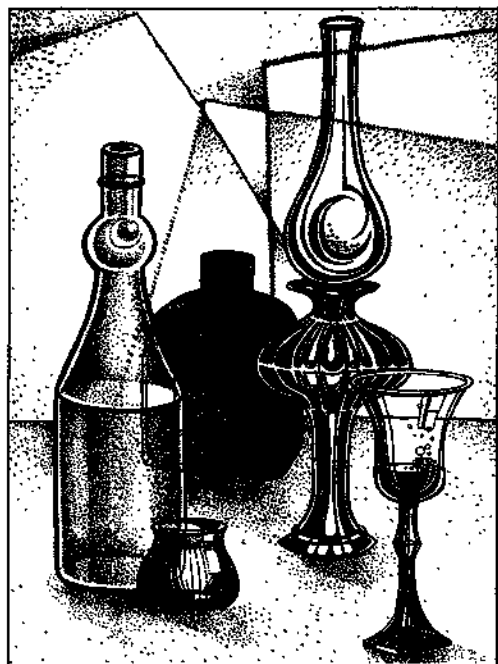
Рис. 6.27. Графическое решение натюрморта с помощью ятна

Поиски композиционных решений на фор-эскизах проводят путем сочетания основных цветовых пятен натюрморта. Определяют количество предметов, связанных тематически, количество основных цветов (3—4 цвета), пропорции листа (квадратный, вертикальный или горизонтальный), выделяют композиционный центр, прослеживают предметные связи.

Наиболее удачный вариант выполняют гуашью на основном листе (см. рис. 30 на цв. вкл.).

#### Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об основных этапах работы над натюрмортом в технике черно-белой графики.
2. В чем особенности работы над натюрмортом в технике цветной графики?
3. Составьте несложный натюрморт и выполните его в технике черно-белой графики.



а



б

Рис. 6.28. Примеры графических решений натюрмортов с использованием комбинаций различных изобразительных средств графики

4. Постройте композицию натюрморта по представлению и решите его в технике цветной графики:

- а) с включением комнатных растений;
- б) из предметов мастерской художника;
- в) с включением вазы с цветами;
- г) со стеклянной посудой разного цвета;
- д) с предметами чаепития и выпечкой;
- е) с любимой игрушкой из вашего детства;
- ж) придумайте свой вариант натюрморта.

#### § 4. Графическое решение фигуры человека

Освоение графических методов работы над фигурой человека является завершающим этапом изучения реального мира и изображения его на плоскости в технике монохромной (одноцветной) и полихромной (2—4 цвета) графики. Фигура человека является наиболее сложной моделью для изображения в любом виде изобразительного искусства, будь то живопись, графика или скульптура.

Как уже говорилось выше, в работе модельера-конструктора одежды фигура человека является той заданной формой, на основании которой решаются художественно-конструктивные, цветовые и пластические задачи при проектировании одежды. Для проработки методов и приемов графического решения сложной формы головы и фигуры человека студенту необходимо попробовать свои силы в коротких зарисовках мягкими материалами — сангиной, углем, соусом, пастелью, мелом на тонированной бумаге. Рисунки выполняются сразу широкой линией с заполнением штрихом темных деталей (рис. 6.29). В краткосрочном рисунке передаются характер движения и обобщенная форма всей фигуры без мелких деталей.

Студенты по мере освоения нового материала и нового подхода к рисунку с удовольствием работают пастелью всей толщиной мелка. Перед каждым рисунком преподаватель напоминает основную задачу: сохранить пропорции модели и усилить передачу движения для большей выразительности.

Для работы мягким материалом желательно запастись плотной шероховатой бумагой и мягкой резинкой. Для закрепления рисунков, выполненных углем, пастелью, соусом, сангиной, пользуются специальными фиксаторами.

### Графическое решение головы

После краткосрочных рисунков фигуры человека необходимо обратить особое внимание на графическое решение головы.

Работу над графикой головы следует начать с предварительных набросков головы человека с натуры мягкими графическими материалами. Для набросков желательно выбрать модель с короткой стрижкой или волосами, убранными сзади в пучок, и осветить ее верхнебоковым светом (контрастное освещение).

В наброске следует передать самое характерное, а использование мягких материалов (угля, сангины и т.д.) позволит широко обобщить плоскость теневой части лица.

Выполненные натурные зарисовки являются исходным материалом для графического решения головы, когда различные градации тона заменяются на два (черный и белый) или три тона (черный, белый, серый).

В графике головы используют все графические элементы и композиционные средства, о которых мы говорили выше. Штриховой графикой вы-



Рис. 6.29. Набросок фигуры человека.  
Уголь



Рис. 6.30. Г. Верейский. Портрет профессора  
Н. И. Кареева



Рис. 6.31. В. Хорьков. Фрагмент иллюстрации к повести Н. Леонова «Выстрел в спину»

полнен Г. Верейским портрет профессора Н. И. Кареева (рис. 6.30). Объем и пластика формы переданы живым, динамичным штрихом.

Монументальный образ, построенный на контрасте черных и белых пятен, характерен для работ В. Хорькова (рис. 6.31). Соединением линии, пятна и точки выполнен портрет Б. Л. Пастернака



Рис. 6.32. Ю. Анненков. Портрет Б. Л. Пастернака

тернака, созданный известным художником-портретистом Ю. Анненковым (рис. 6.32).

Графическое заполнение рисунка может быть различным и зависит от поставленных задач. Особенность и трудность графического решения головы состоит в определении четких границ черных, белых и, если необходимо, серых тонов. При правильном соотношении тонов форма сохранит целостность. Для достижения этого делают несколько фор-эскизов, где решают задачу заполнения формы тоном. По наиболее удачному варианту делают чистовой графический рисунок.

Решение головы средствами цветной графики — это плоскостное орнаментальное решение. Декоративная форма строится на сочетании локальных цветовых пятен, причем желательно использовать не более 3—4 цветов, чтобы не нарушить цельность восприятия и сохранить цветовую гармонию (см. рис. 31 на цв. вкл.). Навыки, полученные при выполнении этого задания, необходимы для дальнейшей работы над эскизами моделей одежды.

### Графическое решение фигуры человека в одежде

После работы над графикой головы переходим на следующую ступень: к графическому решению фигуры человека в одежде.

Анализ произведений изобразительного искусства разных времен дает нам наглядный пример решения фигуры человека графическими средствами.

Линейная графика очень сложная изобразительная техника. Неумелая работа линией может привести к схематичности, жесткости и монотонности в рисунке. Минимум средств и условность в линейной графике не означают отказа от максимума выразитель-



Рис. 6.33. *О. Гульбранссон. Домашний учитель*

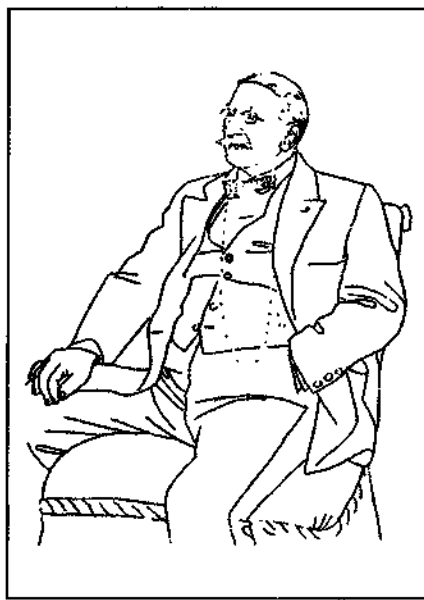


Рис. 6.34. *П. Пикассо. Леон Бакст*



Рис. 6.35. *Ф. Мэй. Журнальный рисунок*



Рис. 6.36. *Рембрандт. Женщина, читающая книгу*

ности (рис. 6.33, 6.34). Штрих при изображении человека почти всегда соседствует с линией и редко применяется самостоятельно. Задача штриха — передача объема, тона, фактуры и пластики формы (рис. 6.35, 6.36).

Художественный язык черно-белой пятновой графики строже, сдержаннее, чем у других графических техник, он более лаконичен. Черное пятно на белом фоне имеет особые законы построения, свою специфику. В плоском черном силуэте художник должен выразить не только формы, подразумевающиеся в нем, но и характер модели, сюжетную ситуацию. При работе в технике силуэта важно иметь развитое чувство острого видения натуры (рис. 6.37, 6.38).

При постановке натуры для студенческих работ необходимо учитывать ту задачу, которая будет решаться. Для выполнения рисунков линией или пятном надо подобрать модель в одежде, подчеркивающей фигуру, но не облагающей ее. Для штрихового рисунка лучше подойдет модель в одежде из 2—3 разных по тону деталей с простым геометрическим орнаментом: по-

лоской или клеткой. Для выполнения заданий студентам понадобятся все знания, умения и навыки, полученные при изучении курса рисунка и живописи. Приобретя опыт работы графическими материалами при графическом решении натюрморта и головы, студенты могут приступать к графике фигуры человека в одежде.

Начинать следует с краткосрочных рисунков с натуры как графитным карандашом, так и другими графическими материалами. Необходимо выполнить с натуры и по представлению серию набросков, используя различные графические решения. Наиболее удачные из них выполняются в чистовом варианте (рис. 6.39, 6.40, 6.41).

В отличие от живописи цветная графика ограничена в цветовых решениях. Цветовые сочетания в графике более конкретны, понятны и легко прочитываются, так как цветное пятно здесь локально, плоско, без очевидных переходов от теплых к холодным оттенкам (см. рис. 32 на цв. вкл.).

Цвет, включенный в черно-белое решение костюма, придает листу особую выразительность и является наи-



Рис. 6.37. М. Добужинский.  
Мадригал



Рис. 6.38. Н. Ильин. Иллюстрация

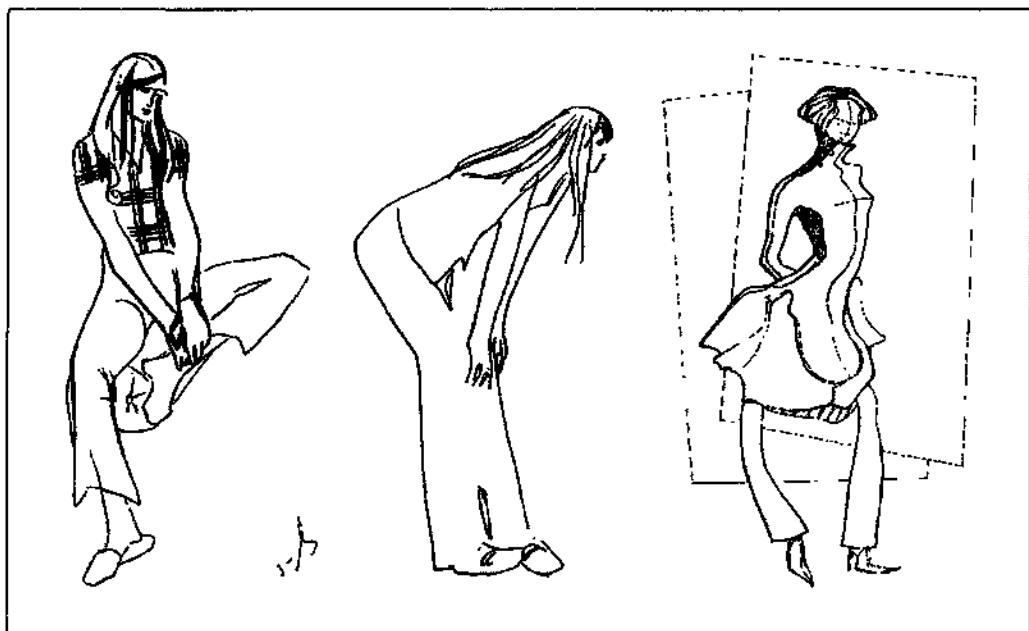


Рис. 6.39. Варианты линейного решения фигуры человека в одежде



Рис. 6.40. Графическое решение фигуры человека путем сочетания линии и пятна



Рис. 6.41. Варианты пятнографического решения фигуры человека в одежде

более активным пятном, подчеркивая важность данной детали костюма (см. рис. 33 на цв. вкл.).

#### Контрольные вопросы и задания

1. В чем особенность работы над графическим решением головы?
2. В чем различия живописи и цветной графики?
3. Выполните графическое изображение головы человека в трех вариантах: линией, пятном и точкой, линией и пятном.
4. Выполните графический рисунок фигуры человека в одежде мягким материалом.
5. Выполните графические листы фигуры человека в одежде линией, линией и пятном, пятном и точкой, линией и точкой.
6. Выполните фигуру человека в одежде в технике цветной графики (2—4 цвета).

### § 5. Основы проектной графики

Два полушария нашего мозга работают в двух направлениях — логическом и образном. Образное мышление автора, создающего одежду, подпиты-

вают произведения писателей, музыкантов, художников, впечатления от окружающего мира. **Художественный образ** — это идея, сформированная фантазией творческого человека. Для развития образного мышления необходимы свежие впечатления, смена точек зрения на уже привычные явления. Поиск новых форм и открытия характерны для любой творческой профессии.

Художники, дизайнеры, модельеры и конструкторы, работающие в легкой промышленности, создающие новые ткани, одежду, обувь, головные уборы и аксессуары, решают очень важную задачу формирования внешнего вида человека, воспитания культуры потребления, вносят изменения в стиль жизни.

Одежда проектируется как объемная форма, имеющая в пространстве три измерения. При этом вся проектная часть работы выполняется на плоскости в условиях двухмерной площади формата. Модельер при поиске новой формы работает как с объемами, так и на плоскости. Он должен хорошо понимать особенности фигуры человека, для которого он создает новую одежду, решая как практические, так и эстетические задачи: идеальную посадку изделия на фигуре, подчеркивание достоинств, сглаживание недостатков.

*Надежда Петровна Ламанова* (1861—1941), ведущий модельер России с 80-х гг. XIX в., поставщик Императорского двора, позже — ведущий модельер 1920—1930-х гг., в Советской России проявила себя как ученый-исследователь и отличный художник-практик. Она выдвинула концепцию нового подхода к одежде и создала свою школу моделирования. Разработанные ею принципы моделирования актуальны в наши дни и до сих пор являются основополагающими. Кратко

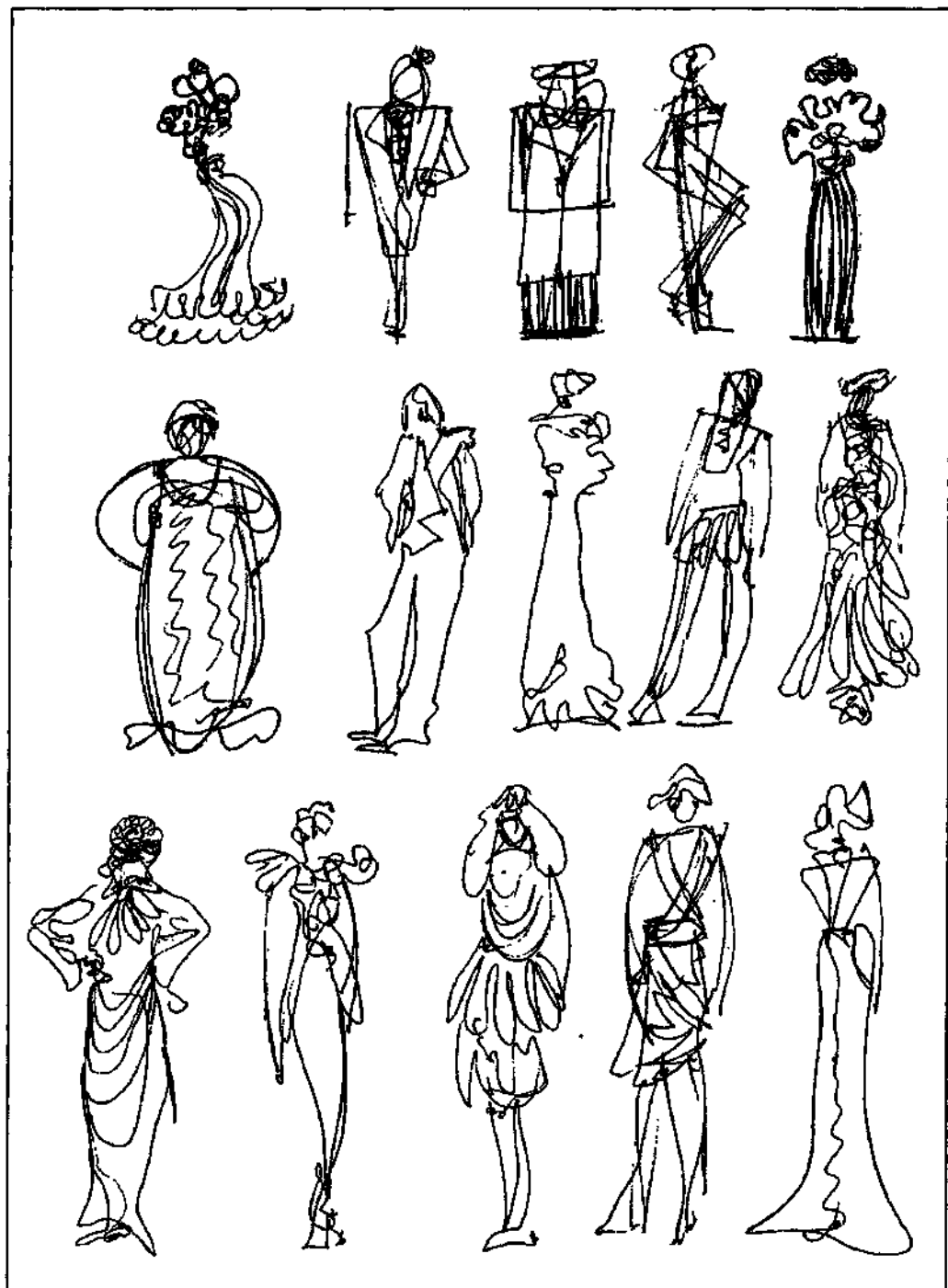


Рис. 6.42. Линейно-пластическое решение вариантов одежды

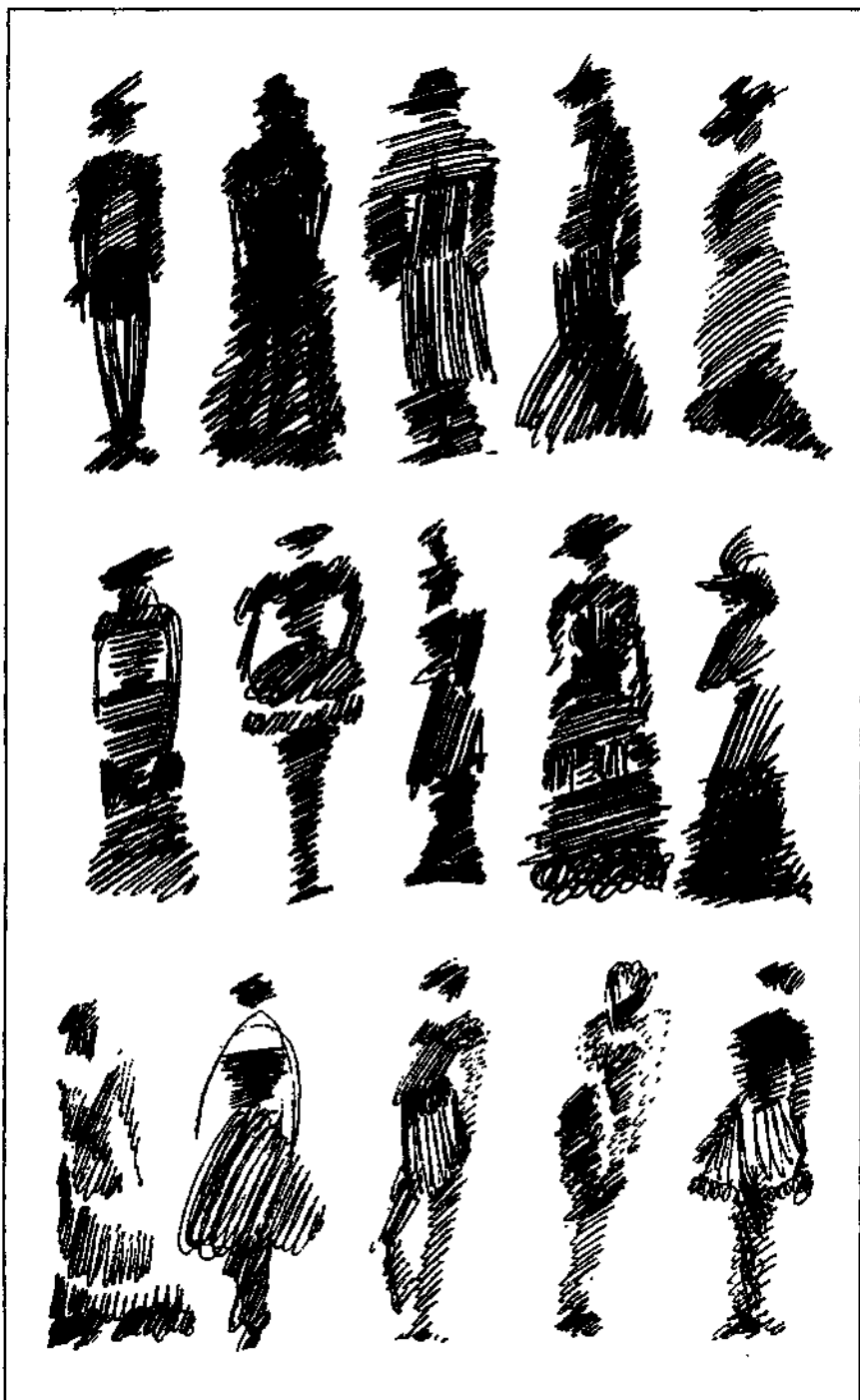


Рис. 6.43. Тонально-пятновое решение вариантов одежды

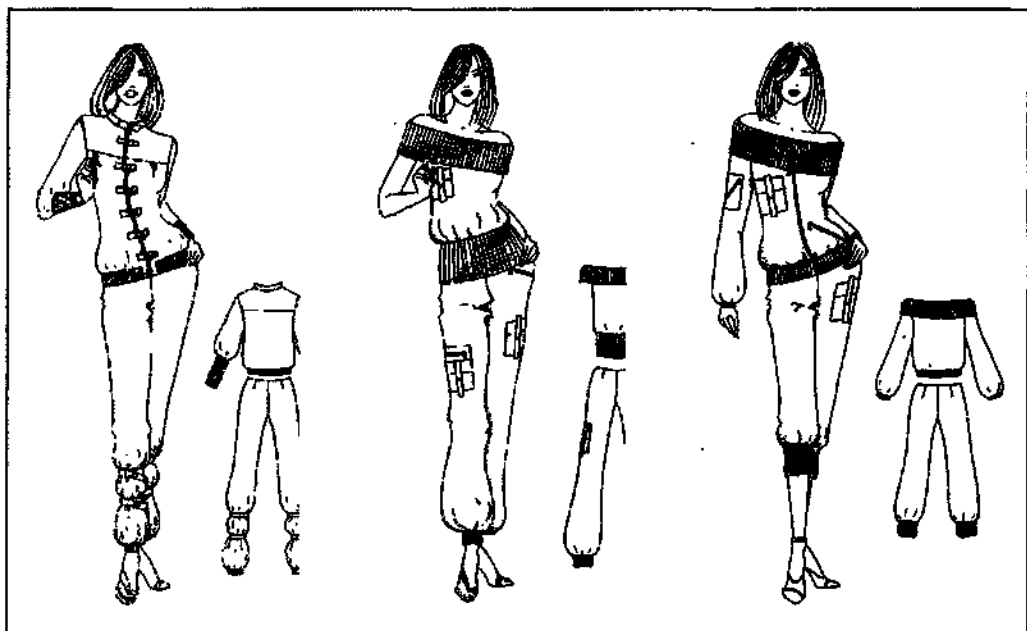


Рис. 6.44. Примеры выполнения эскизов моделей-аналогов

она их сформулировала так: «Для чего создается костюм, для кого и из чего».

Основной замысел первичной идеи костюма начинается с *фор-эскиза*. Это очень быстрый набросок фигуры с передачей основных объемов одежды. Он дает представление о пропорциях одежды на фигуре человека. Определив основные пропорции, студенты могут приступать к поиску вариантов одежды, уточнению силуэта, пропорциональных соотношений. При этом можно использовать как линию, так и пятно. Возможные варианты представлены на рис. 6.42 и 6.43.

Остановившись на одном из возможных вариантов, можно приступать к его проработке. Уточняется форма и пропорции изделия, ведутся поиски цветовых вариантов.

При работе над курсовым и дипломным проектами для пояснительной записки студенты выполняют 5—6 эскизов *моделей-аналогов*. Модели-аналоги — это лучшие образцы реально су-

ществующих изделий одного функционального назначения. При этом они могут иметь различные силуэты, конструкции и фасонные элементы. Варианты моделей-аналогов подбираются по рекламным каталогам и журналам мод. Темы курсовых и дипломных проектов определяются спецификой учебного заведения, ориентацией на серийное или индивидуальное производство. Эскизы моделей-аналогов выполняются на листах формата А-4 в технике черно-белой графики. Предпочтительна статичная поза фигуры, которая позволяет более точно передать особенности модели. С правой стороны листа приводится уменьшенный вид модели со спины (рис. 6.44).

После письменного анализа эскизов моделей-аналогов выбирается базовая конструкция и на ее основе разрабатывают 5—6 вариантов новых *моделей-предложений*. Рисунки моделей-предложений выполняют на формате А-4 также в черно-белом варианте

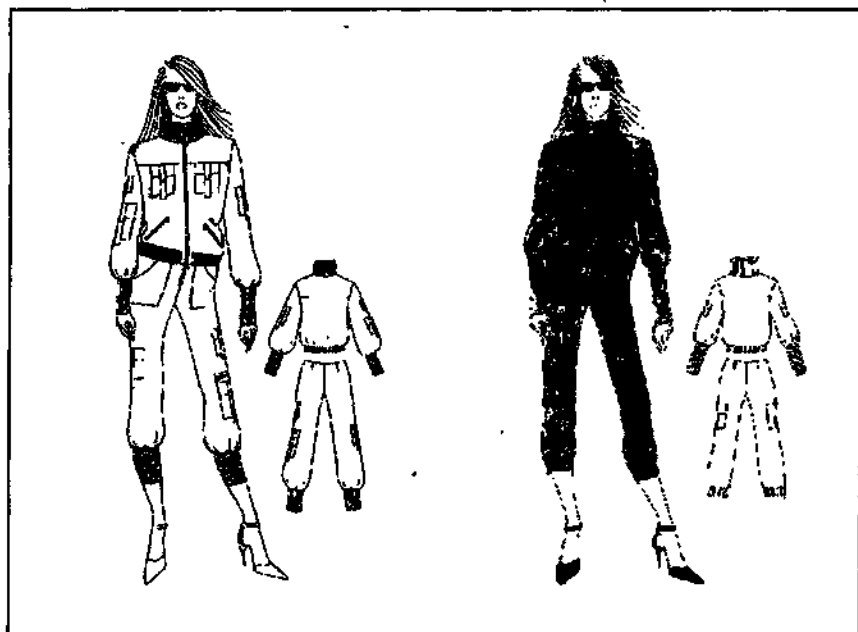


Рис. 6.45. Примеры выполнения эскизов моделей-предложений

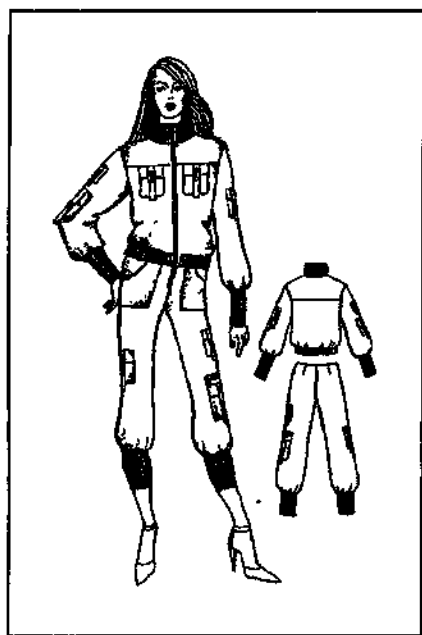


Рис. 6.46. Технический рисунок проектируемой модели

изображения. Это также вид спереди и уменьшенный вид со спины (рис. 6.45). Из представленных моделей-предложений выбирают лучший вариант для разработки проекта изделия.

Качество изображения моделей-предложений должно отвечать требованиям, предъявляемым к техническому рисунку:

- технический рисунок должен быть выполнен четко и чисто на листе формата А-4, техника исполнения: карандаш, тушь, гелевая или шариковая ручка, акварель;

- лист должен быть грамотно скомпонован;

- модель изображают на пропорционально сложенной фигуре; выполняют вид спереди и вид сзади; поясные изделия рисуют отдельно, если они частично или полностью закрыты (в комплектах); одну руку фигуры изображают согнутой или отведенной в сторону;

– модель должна отвечать современному направлению моды;

– технический рисунок должен давать максимальное представление о модели: о силуэте и форме; о покрое, оформлении плечевого пояса и проймы; о пропорциях изделия в целом;

– узлы и детали должны быть четко проработаны, показаны отделочная строчка, количество и местоположение пуговиц и петель;

– технический рисунок должен давать представление о технологической обработке;

– характер линий должен передавать пластику ткани;

– если выполняется рисунок модели из конкретной ткани, образец ее должен быть прикреплен к рисунку;

– в правом нижнем углу должна стоять подпись студента.

Технический рисунок является документом, необходимым для пояснительных записок на курсовом и дипломном проектировании (рис. 6.46). По нему строятся чертежи и отшивается изделие.

Наиболее наглядной формой изображения модели является *художественный эскиз*. Он, как правило, вы-

полняется на листе формата А-3 или А-2 и является рекламным плакатом при защите курсовых и дипломных проектов, а также может быть использован в журналах или на выставках творческих работ, так как является художественным произведением черной или цветной графики. Технику исполнения выбирает автор. Это могут быть акварель, гуашь, темпера, пастель, фломастеры, тушь, перо, кисть, аппликация и коллаж.

Ведущим мастером журнальной графики в России последние тридцать лет является Вячеслав Зайцев. Его легкая, изысканная манера рисунков пером и удивительно красивая по колориту цветная графика долго будут служить эталоном художественного эскиза для студентов (см. рис. 33 на цв. вкл.).

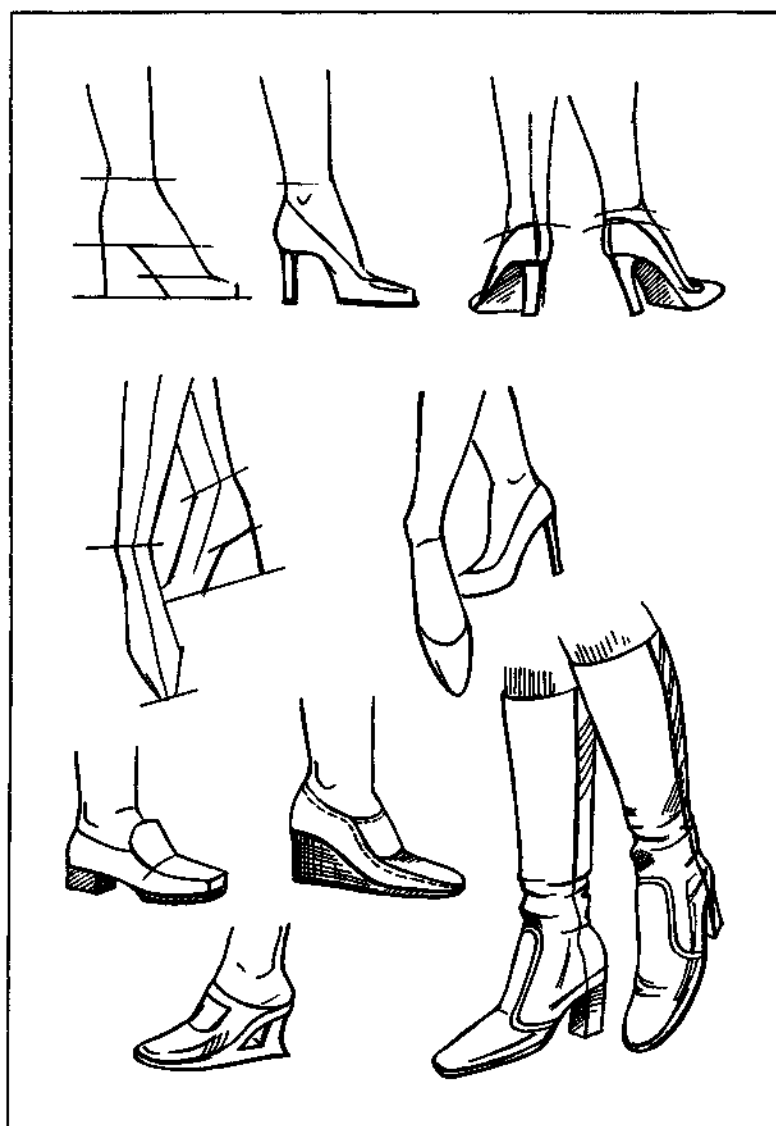
#### Контрольные вопросы и задания

1. Назовите этапы работы над проектом швейного изделия.

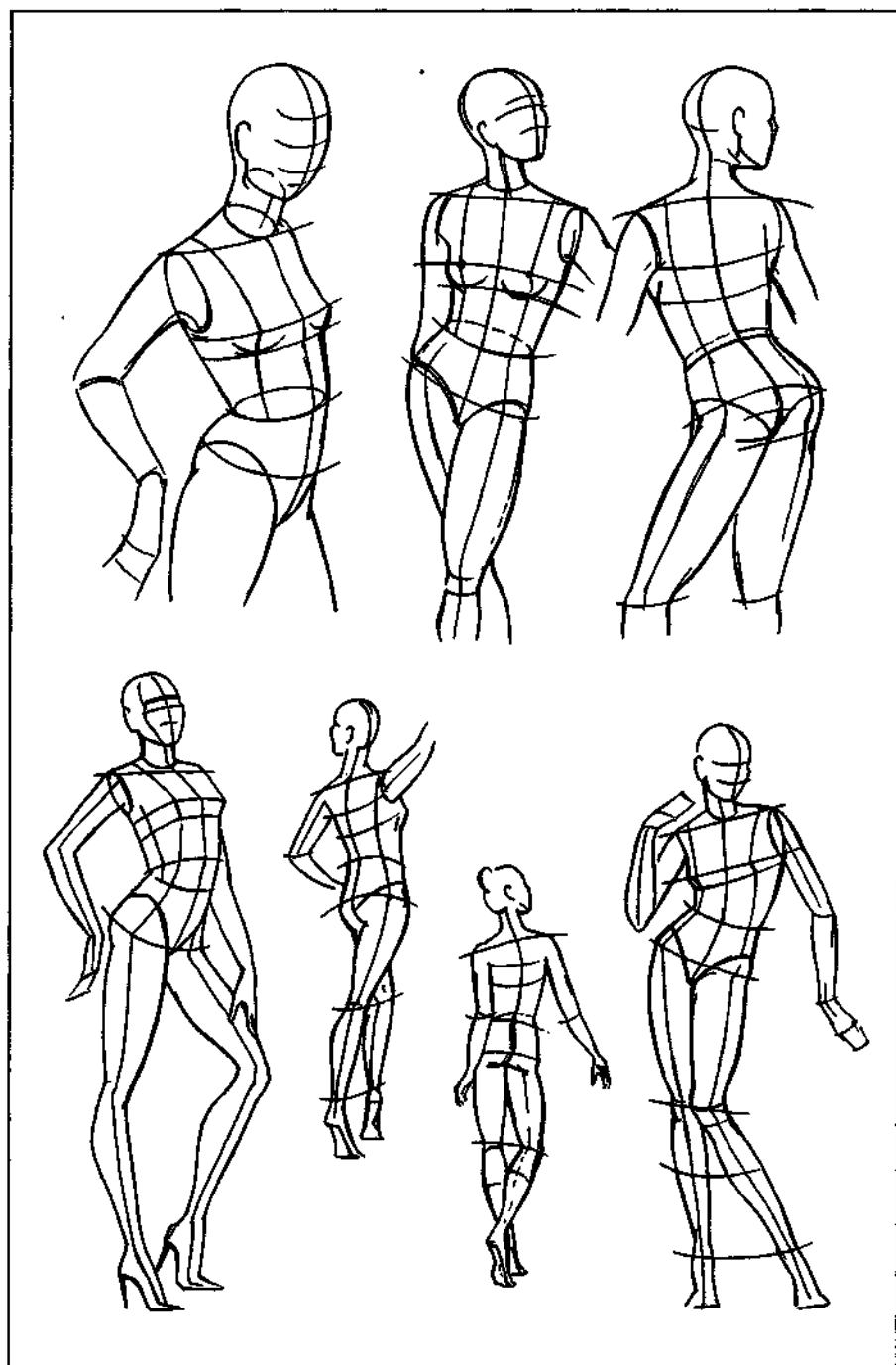
2. В чем особенности работы над моделями-аналогами?

3. Чем модели-предложения отличаются от моделей-аналогов?

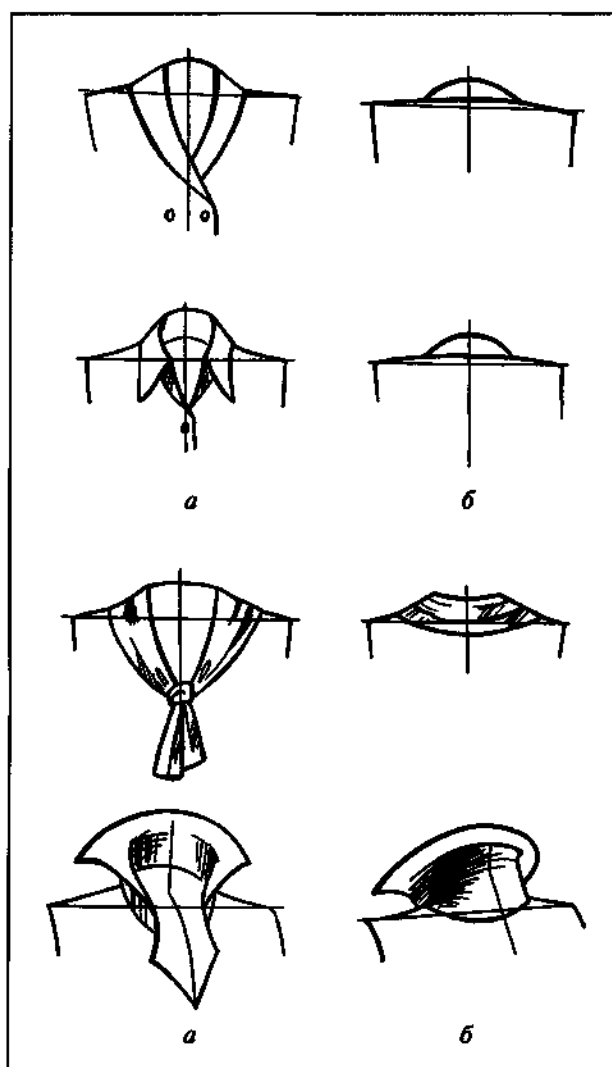
4. Объясните назначение технического рисунка.



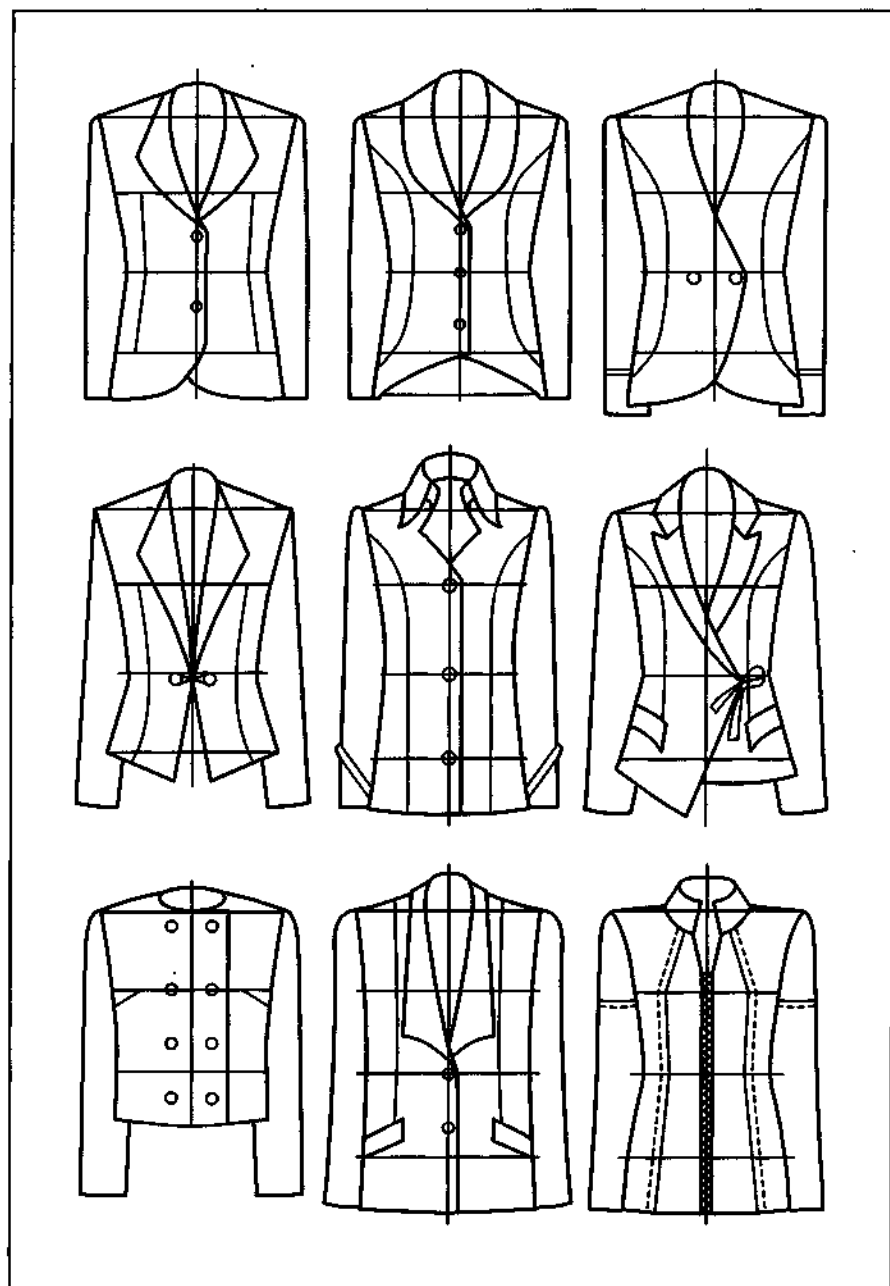
Примеры рисования обуви



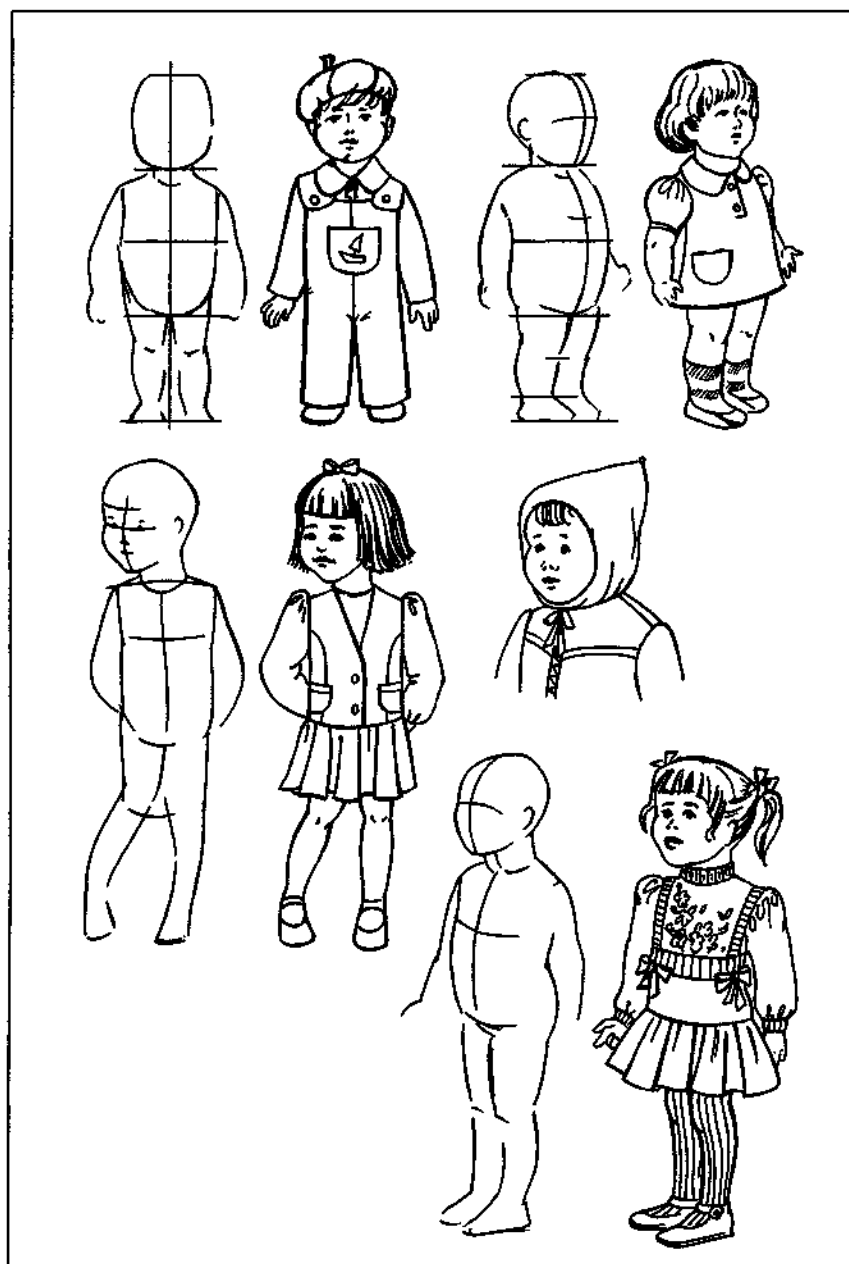
Примеры схематичного рисования человеческих фигур при различном характере движений



Рисунки воротников:  
 а — вид спереди; б — вид сзади



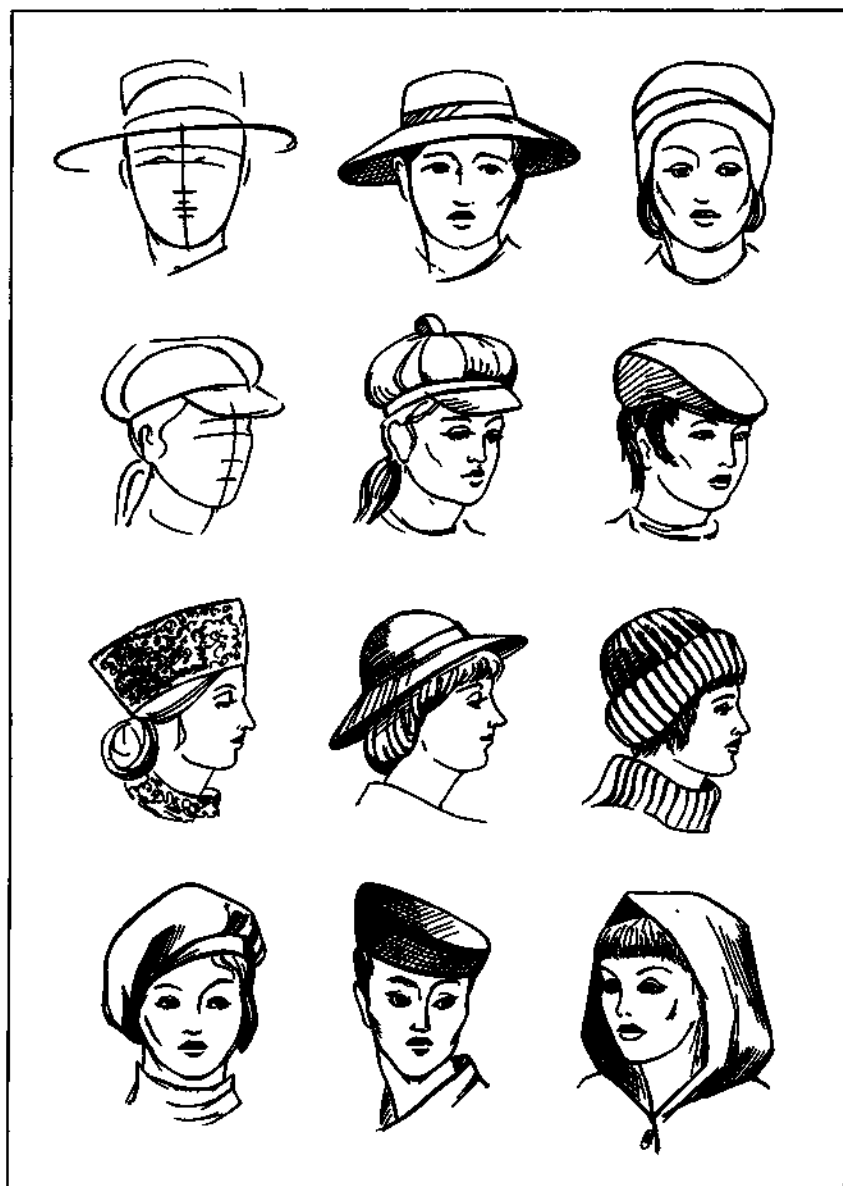
Рисунки жакетов различных фасонов



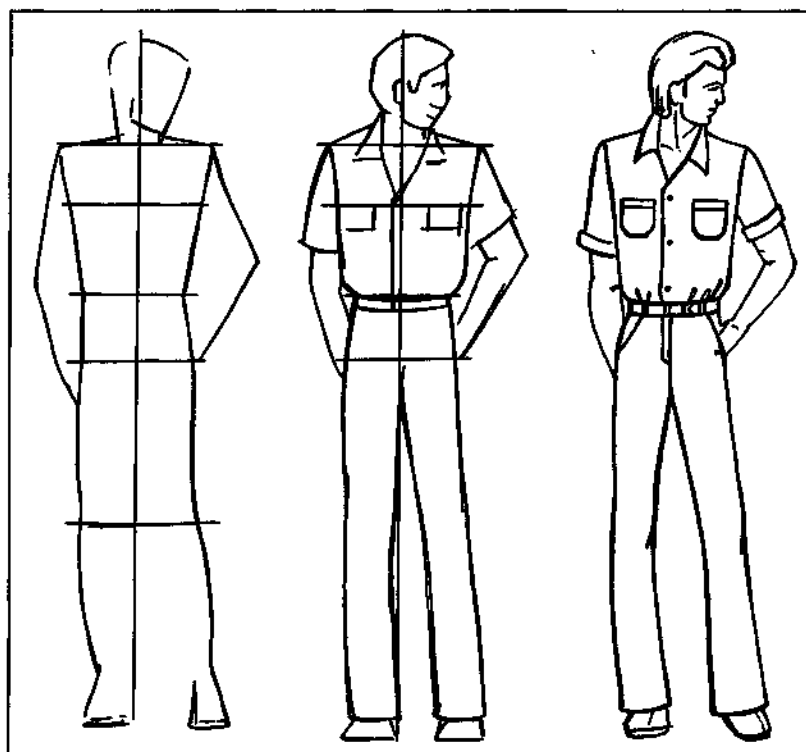
Примеры рисования моделей детской одежды на фигурах детей



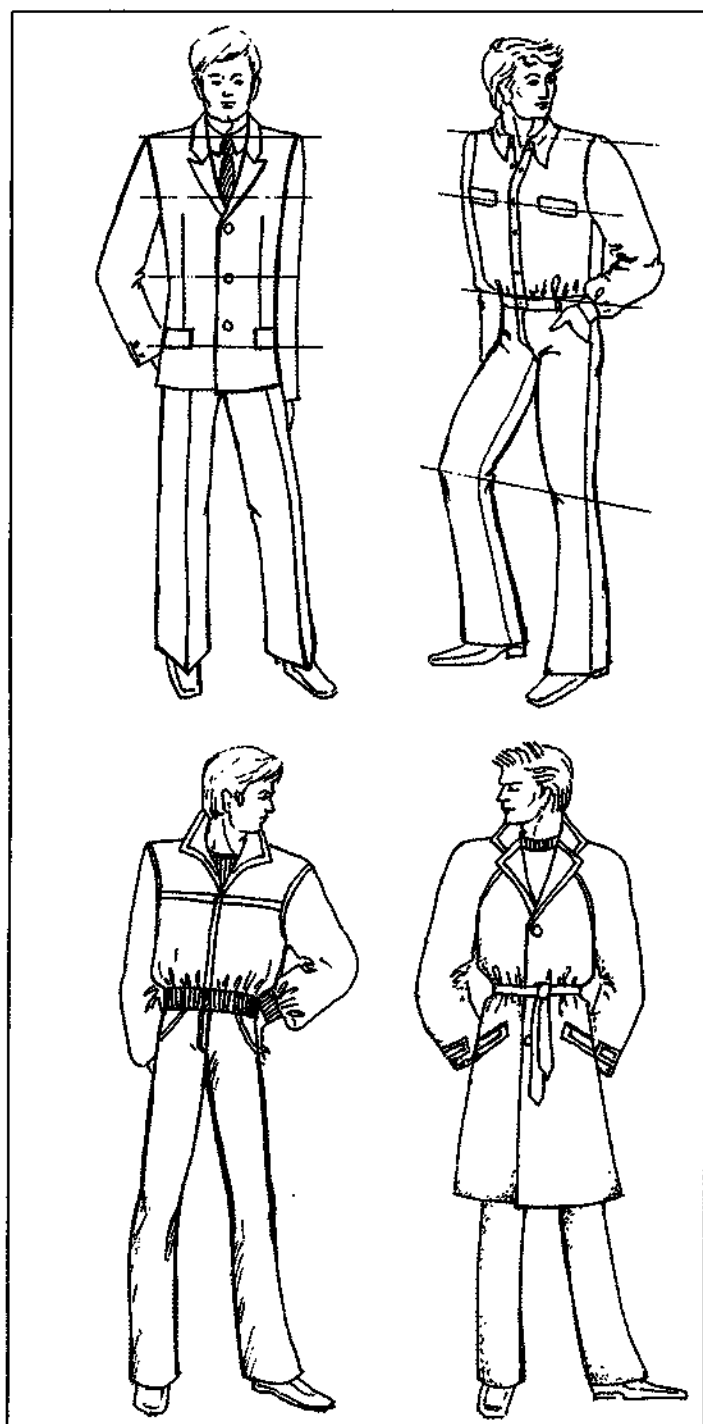
Примеры рисования женской верхней одежды на фигуре



Примеры рисования головных уборов



Этапы рисования мужской одежды на фигуре с использованием пропорциональных схем



Рисунки моделей мужской одежды на фигуре

**А́брис** — линейное очертание фигуры, *контур*.

**Автопортрёт** — портрет, на котором художник изображает самого себя.

**Академи́зм** — направление в искусстве, сложившееся в XVI—XIX вв., которое основано на догматическом следовании внешним формам классического искусства.

А. способствовал систематизации художественного образования, закреплению классических традиций, которые превращались в систему «вечных» канонов. А. присуща идеализация образов, далеких от реальности (например, в сюжетах из Библии, античной мифологии, древней истории). Сторонники А. считали современную действительность недостойной «высокого» искусства.

**Аксессуа́р** (франц. *accessoire* — побочный, дополнительный) — предмет второстепенного значения, дополняющий характеристику главного образа и помогающий выражению общего замысла. В costume это различные дополнения: сумки, перчатки, бижутерия, шарф и т. п.

**Акце́нт** — прием выделения цветом, светом, линией или расположением в пространстве какой-нибудь фигуры, лица, предмета, детали изображения, на которую нужно обратить внимание зрителя.

**Ампи́р** (франц. *ampré* — империя) — стиль в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве первой трети XIX в. в странах Европы, завершающая фаза эволюции классицизма. Основные источники вдохновения для А.: искусство архаической Греции и императорского Рима.

**Ансáмбль** (в одежде) — совокупность элементов одежды и аксессуаров, подчиненных общему композиционному замыслу и составляющих стройное единство; все элементы А. костюма носят одновременно.

**Арабеска́** (от франц. *arabesque* — арабский) — европейское название орнамента средневекового искусства мусульманских стран. В основе А., построенной по принципу геометрической сетки, — бесконечное пространственное развитие повторяющихся групп орнаментальных мотивов. А. отличается многократным ритмическим наложением однородных форм, что создает впечатление запутанного, прихотливого узора.

**Ассоциа́ция** (лат. *association* — соединение) — смысловая связь между определенными явлениями и их психологическим восприятием, осмыслением, преобразованием.

**Баро́кко** (итал. *barocco* — причудливый) — художественный стиль, появившийся в конце XVI в. в Италии и распространявшийся в Европе вплоть до XVIII в. Б. присущи контрастность, динамичность, напряженность, слияние возвышенного, идеального и низового, материального. Таким способом выражалось ощущение сложности мироздания, его изменчивости. Искусство Б. отличается пышностью, богатством, зрелищностью.

**Бордю́р** — кайма, полоса, обрамляющая края декоративной композиции (ковра, панно, стелы и т. д.).

**Вале́р** (франц. *valeur* — ценность) — понятие, обозначающее в живописи и графике оттенки тона. Это тончайший переход светотени, который определяется конкретными условиями освещения и воздушной средой.

**Вариáнт** — художественное произведение, сходное с другими произведениями того же автора на ту же тему. В. повторяет основной замысел работы, но может отличаться способами ее выражения.

**Виде́ние художественное** — умение дать необходимую эстетическую оценку качествам, заложенным в натуре.

**Витра́ж** (франц. vitrage — остекление, от лат. vitrum — стекло) — живопись на стекле прозрачными красками или композиция, составленная из кусочков разноцветного стекла, скрепленного металлическим переплетом, рассчитанная на сквозное освещение (окно, дверь, прозрачная перегородка или *панно*).

**Воля́н** — конструктивно-декоративный элемент одежды; вид красной отделки швейных изделий, которая может оформлять линию горловины, низа изделия и низа рукава.

**Вышив́ка** — вид прикладного искусства, украшение бытовых предметов и одежды из ткани путем вышивания ручным (иглой, реже крючком) или машинным способом *орнамента* или изобразительного *мотива*.

**Га́мма цвето́вая** — цвета, преобладающие в определенном произведении искусства и определяющие характер его живописного решения.

**Гармо́ния** — согласованность, соразмерность, единство частей и целого в художественном произведении, обуславливающее его внутреннюю и внешнюю стройность, его художественное совершенство.

**Глазу́рь** — стекловидное декоративное покрытие керамики, закрепленное обжигом. Г. укрепляет поверхность черепка изделия, делает его водонепроницаемым, одновременно обогащает цветом и придает изделию новые декоративные свойства.

**Го́тика** — художественный *стиль*, возникший в середине XII в. во Франции и распространившийся в Европе. Для Г. характерны неразрывная связь скульптуры и живописи с архитектурой и интерьером, вытянутость пропорции, сложность и ритмическое богатство композиции, одухотворенность и возвышенность *образов*.

**Грави́ра** — один из видов графики, позволяющий получать печатные копии графических произведений, выполненных на твердом материале (дерево, металл, линолеум и т.д.). Существуют следующие разновидности Г.: станковая и книжная; по способу изготовления может быть выпуклой и углубленной.

**Гради́ция** — последовательное, постепенное чередование, изменение *цвета*,

тона, *светотени*, согласованное следование *оттенков*, составляющих вместе гармоничное целое.

**Гризай́ль** (франц. grisaille, gris — серый) — живопись, выполняемая *оттенками* одного *цвета*, преимущественно серого, имитирующая скульптурный рельеф. В технике Г. изображение создается на основе *тональных отношений* (тонов различной степени *светлоты*).

**Грифо́н** — фантастическое существо с львиным телом, головой орла или льва и крыльями орла.

**Деко́р** (лат. decoro — украшаю) — совокупность украшающих сооружение элементов или предмет орнаментальных или изобразительных элементов.

**Детализа́ция** — тщательная проработка деталей *изображения*. В зависимости от задачи, которую ставит перед собой художник, и его творческой манеры степень Д. может быть различной.

**Дета́ль** — 1) составной элемент чего-либо; 2) мелкая подробность произведения, уточняющая характеристику *образа*, менее значимая его часть.

**Дефо́рмация** — изменение натурального вида формы при ее изображении; используется как художественный прием, усиливающий выразительность *образа*. Широко применяется в карикатуре, но встречается и в станковой живописи и скульптуре.

**Динами́чность** — движение, изменение действия. В изобразительном искусстве Д. достигается композиционным решением, а также трактовкой форм и манерой исполнения.

**Диспропо́рция** — несоответствие, несоответствие частей, отсутствие пропорциональности.

**Диссиме́трия** — незначительное нарушение *симметрии* за счет введения в композицию мелкой детали.

**Драпиро́вка** — ткань, свободно падающая или специально собранная в красивые складки. Д. часто присутствует в картинах, например *натюрмортах*, портретах. Д. издавна являлась одним из средств, помогающих раскрытию характеристик персонажей.

**Жанр** (франц. genre — род) — в теории изобразительного искусства — область ис-

кусства, ограниченная определенным кругом тем, предметов *изображения* (исторический, бытовой, батальный жанры, портрет, пейзаж, *натюрморт*), а также авторским отношением к предмету (*карикатура*, шарж).

**Живопись миниатюрная** — произведения изобразительного искусства, отличающиеся небольшими размерами и тонкостью художественных приемов. Сюда относятся книжная и портретная *миниатюры*.

**Живопись монументальная** — произведения живописи, имеющие большие размеры, связанные с архитектурными сооружениями: *фреска, мозаика, панно*.

**Зарисовка** — рисунок с *натуры*, выполняемый преимущественно вне мастерской, с целью сбора материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от близкого по техническим средствам *наброска* исполнение З. может быть очень детализированным.

**Идея** — основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выраженная в соответствующей форме.

**Изображение** — воспроизведение средствами искусства внешнего, чувственно-конкретного облика явлений действительности. В изобразительном искусстве И. является основой художественного произведения.

**Импрессионизм** (франц. *impression* — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления от *натуры*.

**Каркас** — осто́в (скелет) какого-либо изделия или сооружения.

**Карикатура** — *изображение*, в котором комический эффект создается преувеличением и заострением характерных черт, неожиданными сопоставлениями, уподоблениями, метафорами, соединением реального и фантастического.

**Картина** — живописное произведение самостоятельное по назначению. В отличие от *этюда* К. отражает действительность с наибольшей глубиной и обладает закончен-

ностью в целом и в деталях. К. различаются по жанрам: портрет, *натюрморт*, пейзаж, бытовой жанр и т.д.

**Керамика** (греч. *ceramice* — гончарное искусство) — общее название всех видов изделий из обожженной глины (*майолика*, терракота, фаянс, фарфор и др.).

**Кокетка** — конструктивный элемент одежды, представляющий собой горизонтальное членение верхней части плечевого или поясного изделия.

**Ко́лер** — *цвет* краски, ее тон.

**Колла́ж** (франц. *collage* — приклеивание) — технический прием в изобразительном искусстве: наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по *цвету* и фактуре, а также произведение, выполненное этим приемом.

**Коллекция** (лат. *collectio* — собрание) — набор *ансамблей* одежды, объединенных по определенному признаку (ассортименту, стиливой направленности, образной теме, сезону и т.п.) и демонстрируемых одновременно.

**Колорит** — общий характер сочетания *цветов* в картине, рисунке, экспозиции, интерьере.

**Конструкция** (лат. *constructio* — устройство) — взаимное расположение частей и способ их соединения в целое.

**Контра́ст** (франц. *contraste* — резкое различие, противоположность) — противопоставление и взаимное усиление двух соотносящихся качеств. К. — одно из важных выразительных средств пластических искусств. Важную роль играет К. объемов, пространств, вертикалей и горизонталей в архитектонике и композиции зданий, сооружений, художественных произведений. Цветовые и светотеневые К. являются также средством моделирования объемной формы или выражения пространственных *отношений*.

**Ко́нтур** — внешнее очертание формы предмета. К. — одно из средств художественной выразительности.

**Корпусная живопись** — живопись, выполненная плотными густыми мазками; ее красочные слои непрозрачны и часто имеют рельефную фактуру.

**Кро́кий** (франц. *croquis* — набросок) — быстрая зарисовка с *натуры* либо беглая фиксация в рисунке композиционного замысла.

**Локальный цвет** — в живописи основной и неизменный *цвет*, характеризующий окраску самого предмета. Окраска предмета может быть передана однородными световыми пятнами, которые варьируются по светосиле, но лишены важнейших цветовых *оттенков*, возникающих под воздействием освещения, воздушной среды, *рефлексов* от окружающих предметов.

**Лиф** — верхняя часть плечевых швейных изделий, покрывающая фигуру человека от линии талии и выше.

**Майолика** — художественная керамика из цветной глины, покрытая непрозрачной *глазурью*.

**Макет** — модель чего-либо, предварительный образец в заданном масштабе.

**Меандр** (по названию извилистой малоазиатской реки Меандр) — *орнамент* в виде ломаной или кривой линии с завитками.

**Миниатюра** — художественное произведение малых размеров, отличающееся богатством и декоративностью форм, *фактуры*, орнаментальностью, тонкостью технических приемов.

**Мода** (лат. *modus* — образ, способ, правило) — господство в определенное время в определенной среде тех или иных вкусов в отношении одежды и других предметов быта.

**Моделирование** — процесс формообразования одежды, включающий в себя разнообразные приемы и методы.

**Модель** — 1) в изобразительном искусстве объект, предмет *изображения*, большей частью — живая *натура*, главным образом — человек; 2) *образец* какого-либо изделия; 3) уменьшенный макет какого-либо изделия; 4) тип *конструкции*; 5) *образец* одежды, служащий для ее серийного производства.

**Мозаика** (итал. *mosaico*, от лат. *musivum* — посвященное музам) — *изображение* или *орнамент*, выполненные из разноцветных кусочков какого-либо материала (стекла, камней, металлов, эмали, дерева и др.); один из видов монументальной живописи.

**Мотив** (франц. *motif* — побудительная причина, повод к какому-либо действию, от лат. *motivus* — подвижный) — вариация какой-либо темы; в изобразительном ис-

кусстве — простейший организующий элемент художественного произведения, носитель определенного характера, образа, содержания; объект *натуры*, выбранный художником для *изображения*; в декоративном искусстве — повторяющийся элемент композиции.

**Муар** — плотная шелковая или полупелюшковая ткань с волнообразным отливом различных *оттенков*.

**Набросок** — быстрый рисунок небольших размеров. Н. дает общее представление о натуре. Он может иметь самостоятельное значение, но в основном является подготовительной работой для будущей картины.

**Натура** (лат. *natura* — природа) — в изобразительном искусстве — объекты действительности, которые художник непосредственно наблюдает при их *изображении*. С Н. делаются *наброски*, *этюды*, зарисовки, часто — портрет, пейзаж, *натюрморт*.

**Натурализм** — направление в литературе и искусстве, сложившееся в последней трети XIX в. в Европе и США, стремившееся к уподоблению художественного познания научному, к объективному и бесстрастному изображению реальности, прежде всего человеческих характеров, их обусловленности физиологической природой и средой.

**Натюрморт** — жанр изобразительного искусства, посвященный изображению окружающих человека вещей, размещенных, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу. Кроме неодушевленных предметов в Н. могут изображаться и объекты живой природы, изолированные от своих естественных связей (рыба, цветы, дичь и т. д.).

**Нюанс** — очень тонкий *оттенок* или очень легкий переход от *света* к тени и т. п.

**Оборка** — конструктивно-декоративный элемент одежды; род отделки в виде приборок, полоски ткани, которая пришивается по краям швейных изделий.

**Образ** — форма отражения явлений действительности в искусстве, художественное воспроизведение действительности. В изобразительном искусстве О. является

чувственно-конкретным, наглядным выражением *идеи*.

**Образец** — показательное, примерное произведение; пример для следования, подражания.

**Оп-арт** — направление в современном искусстве, использующее оптические линейные и цветовые эффекты в декоративных целях.

**Орнамент** (лат. *ornamentum* — украшение, наряд) — *узор*, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначается для украшения различных предметов.

**Основа** — в живописи и рисунке — материал, поверхность, по которой пишут красками или рисуют (холст, деревянная доска, картон, бумага, поверхность стены, стекло, фарфор и т.д.). В отдельных случаях для живописи и рисунка О. должна быть специально подготовлена, например загрунтована.

**Отношения** — взаимосвязь элементов *изображения*, которая используется при создании художественных произведений. Например, О. *цветов и оттенков* (в живописи), тонов различной *светлоты* (тональные О. в рисунке), О. размеров и формы предметов (пропорции), пространственные О. и т.д. О. в произведениях искусства определяются с использованием метода сравнения.

**Отмывка** — 1) акварельная техника, в которой используется очень жидкая краска или тушь; 2) прием осветления краски или удаления краски с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде.

**Оттенок** — небольшое, часто едва заметное различие, градация светового или светотеневого тона. Система О. создает богатство *колорита*, вносит тонкость и сложность в светотеневую моделировку в живописи и графике.

**Палитра** — 1) доска, чаще деревянная, на которой художник раскладывает и смешивает краски; 2) характер цветовых сочетаний, типичных для отдельной картины, для группы произведений конкретного художника или в целом для художественной школы.

**Пальметта** — орнаментальный *мотив* в виде стилизованного веерообразного листа.

**Панно** — часть стены, потолка, обрамленная лепниной, орнаментом и украшенная живописным или скульптурным изображением; картина, барельеф, заполняющие часть стены.

**Пасте-маше** — пластическая масса из размельченной и размоченной бумаги, картона и других волокнистых материалов с добавками-наполнителями. П.-м. используется для формования (с помощью деревянной или гипсовой модели) и прессования бытовых и художественных изделий (архитектурные детали, *орнаменты*, муляжи, маски, шкатулки и др.).

**Пастель** — 1) мягкие цветные карандаши, которые изготавливаются из краски, мела и связующего вещества и дают ровный мягкий тон; 2) художественное произведение, исполненное такими карандашами.

**Пастозность** — прием живописного письма, когда краска наносится густыми, рельефными мазками. Используется в масляной и темперной живописи.

**Пигмент** — цветной порошок, важная составная любых красок, определяющий цветовой тон краски; в зависимости от примешанного к П. связующего вещества возникают различия в технических свойствах красок.

**Планы пространственные** — 1) при наблюдении *натуры* условно разделенные участки пространства, находящиеся на разном расстоянии от наблюдателя; 2) части картины, в разной степени удаленные в глубину изображаемого в ней пространства. Различают несколько планов: первый, второй, третий или передний, средний, дальний. Количество планов зависит от замысла художника, от выбора *мотива* или точки зрения.

**Пластичность** — 1) художественная выразительность объемных форм, линий и силуэтов, гармоническое соотношение частей и целого; 2) художественное совершенство, гармония и чувственное обаяние искусства.

**Плис** — хлопчатобумажная ткань с фактурой, похожей с лицевой стороны на бархат.

**Подмалевок** — подготовительная стадия работы над картиной, выполняемой в технике многослойной живописи. П. могут использоваться и при работе в других живо-

писных техниках. **П.** — первая прокладка красочного слоя, в которой художник находит обобщенное цветовое решение картины или дает моделировку.

**Покрой** — внешний вид одежды, образованный конструктивными линиями: линией втачивания рукава, а также линиями вертикального и горизонтального членений изделия.

**Полутень** — один из элементов *светотени*, светотеневые градации средней силы, соответствующие переходу от освещенных частей предмета к теневым.

**Полутон** — светотеневой или цветовой тон, имеющий значение промежуточного, переходного между двумя близко расположенными соседствующими тонами.

**Постамент** — подножие, основание памятника, статуи.

**Проектный образ** — созданная дизайнером художественная форма предмета, зависящая от назначения и сферы его использования и учитывающая разнообразные факторы его потребления и производства.

**Пропорция** (лат. *proportio* — соотношение, соразмерность) — соотношение размеров частей какого-либо предмета или композиции друг к другу и к целому. В изобразительном искусстве **П.** определяют не только построение форм предметов и фигур, но и композиционное решение произведений.

**Размывка** — техника работы кистью с обильным применением воды, дающая возможность достигать сложных и богатых живописных эффектов в рисунках тушью, акварелью и др.

**Ракурс** — перспективное сокращение предметов, значительно изменяющее их внешний вид. **Р.** обусловлен точкой зрения на *натуру* (вид сверху, снизу, на близком расстоянии и т.д.), а также самим положением *натуры* в пространстве.

**Раппорт** (франц. *rapport, rapporter* — сходство, переносить обратно) — в орнаменте — систематически повторяющийся *мотив узора*.

**Реализм** — в искусстве — правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества.

**Реглан** — вид покроя рукава, при котором линия втачивания проходит от горловины переда до горловины спинки, при этом вся плечевая часть изделия заполняется рукавом.

**Репс** — плотная ткань в мелкий рубчик.

**Рефлекс** — в живописи и графике — ответ на каком-либо предмете от освещенного предмета или поверхности, соседствующей с ним.

**Ритм** — чередование соизмеримых элементов какого-либо целого, совершающееся с закономерной последовательностью и частотой; один из главных законов пластических искусств, отражающий в пространственных ритмических рядах присущие природе временные и пространственные закономерности, взаимосвязи, движения.

**Розетка** — декоративный *мотив* в виде стилизованного круглого цветка, представленного видом сверху.

**Рококо** — декоративный *стиль* европейского искусства второй четверти и середины XVIII в. Проявился преимущественно в украшениях интерьеров, мебели и декоративных изделий, при этом утратив присущие *барокко* монументальность и размах, связь с торжественной парадностью ритуализированного быта. Для **Р.** характерны причудливые, изысканные *орнаменты*, пастельные тона, внимание к удобству для человека.

**Сангина** (франц. *sanguine*, от лат. *sanguineus* — кровавый) — минерал и инструмент рисования в виде палочки-карандаша без оправы.

**Свет** — в изобразительном искусстве элемент *светотени*. Как в *натуре*, так и в произведениях искусства этот термин служит для обозначения наиболее освещенных частей поверхности.

**Светлота** — сравнительная степень отличия от темного: чем дальше от темного, тем больше светлоту имеет *цвет*.

**Светосила** — в живописи — степень насыщенности *цвета светом*, сравнительная степень *светлоты цвета* по отношению к соседним цветовым тонам. В графике — степень *светлоты* одного тона по отношению к другому, находящемуся рядом с ним.

**Светотень** — градация светлого и темного, соотношение *света* и тени на фоне, позволяющее передавать объем фигуры или предмета, а также окружающую их световоздушную среду. С. служит важным средством эмоциональной выразительности в искусстве.

**Связующее вещество** — вещество, входящее в состав краски и определяющее все его специальные свойства за исключением цветового тона, обусловленного пигментом. С. в. скрепляет при высыхании частицы пигмента между собой и с грунтом, оно также создает устойчивый красочный слой.

**Силуэт** — теневой профиль, очертание, абрис предмета, одноцветное плоскостное изображение предмета или человека, нарисованное или вырезанное из бумаги или другого материала.

**Символ** — образ, иносказательно выражающий какое-либо понятие или отвлеченную идею.

**Симметрия** (греч. *simmetria* — соразмерность) — полное соответствие правой и левой частей целого относительно средней линии, называемой осью С.

**Сравнение** — метод определения соразмерности тональных и цветовых отношений и др. Свойства и качества одного предмета познаются нашим сознанием путем сравнения с другим предметом.

**Статичность** — состояние покоя, неподвижность.

**Стилизация** — преобразование художественного изображения в соответствии с каким-либо стилем, традицией; декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов: упрощения рисунка и формы, цвета и объема.

**Стиль** — устойчивое единство художественной образной системы, выразительных средств искусства. В современной научной терминологии имеет обширный диапазон применения — от обозначения индивидуальной манеры художника до характеристики признаков какой-либо группы памятников или художественного направления внутри исторического периода. Это сумма устойчивых признаков, характеризующих образную структуру, свойственную искусству той или иной эпохи.

**Сюжет** — в изобразительном искусстве — событие, ситуация, изображенные в

произведении и обычно обозначенные в его названии.

**Тектоника (архитектоника)** — отражение конструкции предмета или постройки в их художественном образе.

**Тема** — круг явлений, выбранных художником для изображения и раскрытия идеи его произведения.

**Тень** — элемент *светотени*, наиболее слабо освещенные участки в *натуре* и в *изображении*. Различают собственные и падающие Т.

**Техника** — в искусстве — совокупность специальных навыков и приемов, посредством которых выполняется художественное произведение.

**Техническая эстетика** — область художественного творчества, связанная с конструированием и выпуском промышленной продукции. В этом творческом процессе художники-конструкторы (дизайнеры) соавторствуют с инженерами-конструкторами и технологами.

**Тиснение** — техника художественной обработки кожи, листового металла, бархата, картона и т.д.: выдавливание на их поверхности рельефных изображений и узоров.

**Ткачество** — процесс выработки тканей из пряжи — нитей основы и утка; складывается из подготовки пряжи и собственно ткачества на ткацком станке.

**Тональность** — общий строй *колорита* или *светотени* в произведениях живописи или графики.

**Тоновое изображение** — изображение с различными тоновыми переходами от *света* к тени, т.е. с участками, имеющими разную силу тона.

**Торс** — туловище человека; изображение туловища человека в скульптуре, живописи.

**Точка зрения** — в теории перспективы — место, где находится глаз наблюдателя по отношению к видимым или изображаемым предметам.

**Традиция** — исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила; художественные достижения прошлого, осваиваемые и используемые в современном искусстве.

**Трансформация** — преобразование, превращение, видоизменение.

**Уголь** — материал для рисования в виде тонких стержней, полученных обжиганием веточек или обструганных деревянных палочек или же сформованных из специальной угольной массы. Рисунки У. обладают бархатистым тоном и требуют обязательного закрепления.

**Узор** — украшение поверхности предмета, сооружения; декоративный эффект узора создается сочетанием линий, пятен, света и тени, различных цветов. Ритмически организованный У. называется *орнаментом*.

**Фактура** — 1) характерные особенности материала, поверхности предметов в *натуре* и их изображение в произведениях искусства; 2) особенности обработки материала, в котором выполнено произведение, а также характерные качества этого материала.

**Фиксаж** — закрепление рисунка специальными составами для придания ему лучшей сохранности.

**Фирменный стиль** — в рекламе и дизайне — единый, четко выраженный *стиль* (от дизайна изделий, интерьеров офиса до товарного знака предприятия), проявляющийся на всех уровнях деятельности фирмы, предприятия.

**Фон** — глубинные менее значимые части изобразительной или орнаментальной композиции, перед которыми выступают основные, первоплановые *мотивы*.

**Формат** — форма плоскости, на которой выполняется *изображение* (прямоугольная, овальная, круглая и т.д.).

**Фреска** (итал. *fresco* — свежий, сырой) — вид монументальной живописи водными красками по сырой штукатурке (в некоторых техниках фрески — по сухой).

**Художественные средства** — все изобразительные и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения (композиция, перспектива, пропорции, *светотень*, цвет, штрих, фактура и т.д.).

**Художественное качество** — достоинство внешнего вида изделия, определяемого гармоничностью формы в отношении размеров элементов, пропорций, ритмиче-

ского строя, *фактуры, цвета* и других композиционных характеристик.

**Художественное конструирование** — творческая проектная деятельность, направленная на совершенствование окружающей человека предметной среды; это совершенствование достигается приведением в единую систему функциональных и композиционных связей предметных комплексов и отдельных изделий, их эстетических и эксплуатационных характеристик.

**Художественное проектирование** — более широкая область деятельности по созданию изделий, чем художественное конструирование, которое входит в нее как составная часть.

**Цвет** — одно из основных художественных средств в живописи.

**Целостность** — необходимое, важнейшее качество произведения искусства, способствующее его большей художественной выразительности и заключающееся в соответствии разных частей друг другу, в подчинении частного общему, второстепенного — главному, частей — целому, а также в единстве приемов исполнения.

**Шитьё** — вид декоративно-прикладного искусства, то же что *вышивка*.

**Штриховка** — система наложения штрихов, позволяющая передавать пространство, выявлять объемно-пластические свойства предметов и их *фактуру*, создавать выразительные эффекты динамики, света и тени.

**Экспрессия** — повышенная выразительность произведения искусства. Э. связывают с силой воздействия произведения в целом или же с выразительностью характеристичности отдельных лиц, фигур или деталей.

**Эскиз** — предварительный набросок; художественное произведение вспомогательного характера, выполняемое в различной технике.

**Этюд** — небольшая картина, выполненная с *натурой* с целью тщательного ее изучения. Э. могут служить вспомогательным и подготовительным материалом для создания больших и монументальных произведений.

Алексеев С. С. О цвете и красках / С. С. Алексеев. — М., 1962.

Базанова М. Д. Пленэр. Учебная летняя практика в художественном училище / М. Д. Базанова. — М., 1994.

Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры / Р. А. Бардина. — М., 1986.

Беда Г. В. Живопись / Г. В. Беда. — М., 1986.

Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок, живопись, композиция / Г. В. Беда. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1981.

Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. — М., 1989.

Бердслей О. Шедевры графики / О. Бердслей. — М., 2002.

Бесчастнов Н. П. Черно-белая графика / Н. П. Бесчастнов. — М., 2002.

Бредник Т. О. Моделирование и художественное оформление одежды / Т. О. Бредник. — Ростов н/Д, 2000.

Бредник Т. О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики / Т. О. Бредник. — Ростов н/Д, 2001.

Ватагин В. А. Изображение животных / В. А. Ватагин. — М., 1957.

Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — М., 1984.

Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? / Ю. Я. Герчук. — М., 1998.

Герчук Ю. Я. Язык и смысл изобразительного искусства / Ю. Я. Герчук. — М., 1994.

Елешевская Г. В. Искусство рисунка / Г. В. Елешевская. — М., 1990.

Жегалова С. К. Русская народная живопись / С. К. Жегалова. — М., 1975.

Журкин А. А. Художественно-оформительская деятельность / А. А. Журкин. — СПб., 1995.

Зайцев А. С. Советы мастеров. Живопись и графика / А. С. Зайцев. — Л., 1979.

Звонов В. М. Основы понимания графики / В. М. Звонов. — М., 1963.

Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. — М., 1986.

Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. — 2-е изд. — М., 1998.

Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В. Н. Козлов. — М., 1981.

Козлова Т. В. Основы художественного проектирования изделий из кожи / Т. В. Козлова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1987.

Коробцова Н. А. Сорини. Сестры. Тайны и секреты женской одежды / Н. А. Коробцова, Е. А. Петрова. — Ростов н/Д, 1999.

Кузин В. С. наброски и зарисовки / В. С. Кузин. — 2-е изд. — М., 1981.

Кузнецова Э. В. Искусство силуэта / Э. В. Кузнецова. — Л., 1970.

Кулебакин Г. И. Рисунок и основы композиции / Г. И. Кулебакин. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., 1988.

Лаптев А. М. Рисунок пером / А. М. Лаптев. — М., 1962.

Маслова Г. Е. Орнамент в русской народной вышивке / Г. Е. Маслова. — М., 1978.

Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. — М., 1994.

Одноралов Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. — М., 1988.

Пармон Ф. М. Композиция костюма / Ф. М. Пармон. — М., 1997.

Пластические искусства : краткий терминологический словарь. — М., 1994.

Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц / М. Ц. Рабинович. — М., 1971.

Рисунок / под ред. А. М. Серова. — М., 1975.

Рогов А. П. Кладовая радости / А. П. Рогов. — М., 1982.

Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе / С. Б. Рождественская. — М., 1981.

Ростовцев Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., 1995.

Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию: Зарубежная школа рисунка / Н. Н. Ростовцев. — М., 1981.

Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка / Н. Н. Ростовцев. — М., 1982.

Ростовцев Н. Н. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием / Н. Н. Ростовцев. — М., 1987.

Секачева А. В. Рисунок и живопись / А. В. Секачева, А. М. Чуйкина, Л. Г. Пименова. — М., 1983.

Смирнов Г. Б. Живопись / Г. Б. Смирнов. — М., 1975.

Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподава-

ния в начальной школе / Н. М. Сокольникова. — М., 1999.

Степанов Н. С. Резьбы очарование / Н. С. Степанов. — Л., 1991.

Супрун Л. Я. Резьба и роспись по дереву / Л. Я. Супрун. — М., 1983.

Храповский М. Б. Письма к начинающему художнику / М. Б. Храповский. — М., 1960.

Художественное проектирование / под ред. Б. В. Нешумова, Е. Д. Щедрина. — М., 1979.

Художественные промыслы Подмосковья / под ред. Т. Разиной. — М., 1982.

Шевелева В. Т. Илларион Владимирович Голицын / В. Т. Шевелева. — М., 1986.

Школа изобразительного искусства : в 10 вып. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 1986—1996.

Щипанов А. С. Художнику-любителю / А. С. Щипанов. — М., 1970.

Щипанов А. С. Юным любителям кисти и резца / А. С. Щипанов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1981.

Шорохов Е. В. Композиция : учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Е. В. Шорохов. — 2-е изд. — М., 1986.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

|                |   |
|----------------|---|
| Введение ..... | 3 |
|----------------|---|

## Глава I ОСНОВЫ РИСУНКА

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 1. Начальные сведения о рисунке .....                                           | 5  |
| Средства художественной выразительности в рисунке .....                           | 6  |
| Графические материалы, принадлежности и требования к ним .....                    | 9  |
| § 2. Учебные рисунки с натуры. Композиция в учебном рисунке .....                 | 12 |
| § 3. Общие понятия о строении формы и ее конструкции .....                        | 14 |
| § 4. Пропорции .....                                                              | 20 |
| § 5. Понятие о перспективе .....                                                  | 24 |
| § 6. Рисование геометрических тел .....                                           | 29 |
| § 7. Рисование сложных по форме предметов.<br>Рисование гипсового орнамента ..... | 35 |
| § 8. Рисование драпировки .....                                                   | 38 |
| § 9. Рисование натюрморта .....                                                   | 44 |

## Глава II ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| § 1. Живопись — искусство цвета .....                                       | 47 |
| § 2. Живописные материалы, принадлежности и требования к ним .....          | 55 |
| § 3. Основы цветоведения .....                                              | 59 |
| Физические основы цвета .....                                               | 60 |
| Цветовые характеристики .....                                               | 60 |
| Цветовой круг .....                                                         | 61 |
| Колорит .....                                                               | 62 |
| Эмоционально-физиологическое воздействие цвета .....                        | 62 |
| Символика цвета .....                                                       | 63 |
| § 4. Техники акварельной живописи.<br>Упражнения для работы акварелью ..... | 64 |
| § 5. Последовательность работы над акварельным<br>этюдом натюрморта .....   | 68 |

## Глава III ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| § 1. Анатомическое строение головы человека .....                            | 71 |
| § 2. Рисование черепа .....                                                  | 75 |
| § 3. Общие сведения о пропорциях головы.<br>Рисование головы по схемам. .... | 78 |
| § 4. Рисование гипсовых моделей головы человека и ее частей .....            | 82 |
| Рисование гипсовых слепков частей лица .....                                 | 82 |

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| Рисование гипсовой головы с античного образца ..... | 89 |
| § 5. Изображение головы живой модели .....          | 92 |
| Этюд головы человека в технике гризайли .....       | 94 |
| Работа над живописным этюдом головы человека .....  | 96 |

## Глава IV

### ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 1. Анатомическое строение человека .....                                                                     | 98  |
| § 2. Пропорции фигуры человека .....                                                                           | 101 |
| § 3. Рисование гипсовой анатомической фигуры человека .....                                                    | 104 |
| § 4. Рисование конечностей человека. Рисование конечностей по представлению .....                              | 107 |
| § 5. Рисование человека с живой модели. Живописный этюд обнаженной фигуры человека .....                       | 114 |
| § 6. Рисование человека в одежде. Этюд человека в одежде .....                                                 | 120 |
| § 7. Рисование фигуры человека по представлению с применением пропорциональных схем .....                      | 127 |
| § 8. Рисование моделей одежды с применением пропорциональных схем .....                                        | 132 |
| Рисование элементов одежды .....                                                                               | 133 |
| Рисование отдельных видов одежды .....                                                                         | 138 |
| Особенности рисования моделей детской одежды .....                                                             | 143 |
| § 9. Рисование моделей одежды на фигуре человека по представлению с использованием пропорциональных схем ..... | 144 |

## Глава V

### ОСНОВЫ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 1. Декоративное и декоративно-прикладное искусство — часть художественной культуры ..... | 148 |
| § 2. Определение композиции .....                                                          | 153 |
| Виды композиции .....                                                                      | 154 |
| Основные закономерности композиции .....                                                   | 155 |
| § 3. Средства создания декоративной композиции .....                                       | 156 |
| Пропорции .....                                                                            | 156 |
| Масштаб и масштабность .....                                                               | 158 |
| Ритм .....                                                                                 | 159 |
| § 4. Приемы построения композиции .....                                                    | 162 |
| Контраст и нюанс .....                                                                     | 162 |
| Симметрия и асимметрия .....                                                               | 162 |
| Статика и динамика .....                                                                   | 163 |
| § 5. Цвет в декоративной композиции .....                                                  | 164 |
| § 6. Орнамент как вид декоративной композиции. Виды и структура орнаментов .....           | 167 |
| § 7. Использование природных форм в орнаментальной композиции .....                        | 181 |
| Трансформация растительных форм в орнаментальные мотивы .....                              | 182 |
| Трансформация форм животного мира в орнаментальные мотивы .....                            | 185 |

## Глава VI

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| § 1. Графика как вид изобразительного искусства .....      | 188 |
| § 2. Изобразительные средства художественной графики ..... | 192 |
| § 3. Графическое решение натюрморта .....                  | 199 |

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| § 4. Графическое решение фигуры человека .....     | 202 |
| Графическое решение головы .....                   | 203 |
| Графическое решение фигуры человека в одежде ..... | 204 |
| § 5. Основы проектной графики .....                | 208 |
| Приложения .....                                   | 214 |
| Краткий словарь специальных терминов .....         | 223 |
| Литература .....                                   | 231 |

*Учебное издание*

**Беляева Светлана Евгеньевна  
Розанов Евгений Аркадьевич**

**Спецрисунки и художественная графика  
Учебник**

**Редактор С. А. Михайличенко  
Ответственный редактор Н. Н. Дунаева  
Технический редактор О. Н. Крайнова  
Компьютерная верстка: Е. Ю. Матвеева  
Корректоры Е. В. Кудряшова, О. Н. Тетерина, В. Н. Рейбекель**

Изд. № А-1701-1. Подписано в печать 31.03.2006. Формат 70×100/16. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага офсетная №1. Усл. печ. л. 19,5 + 1,3 цв. вкл. Тираж 4000 экз. Заказ № 5672.

Издательский центр «Академия». [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)  
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004.  
117342, Москва, ул. Бултерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495)330-1092, 334-8337.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат». 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.  
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс: (4822) 44-42-15.  
Интернет/Home page - [www.tverpk.ru](http://www.tverpk.ru). Электронная почта (E-mail) - [sales@tverpk.ru](mailto:sales@tverpk.ru)



100

101

102



• **Содержание** **100**

**I** **II** **III**

**100 100 100**





一

二

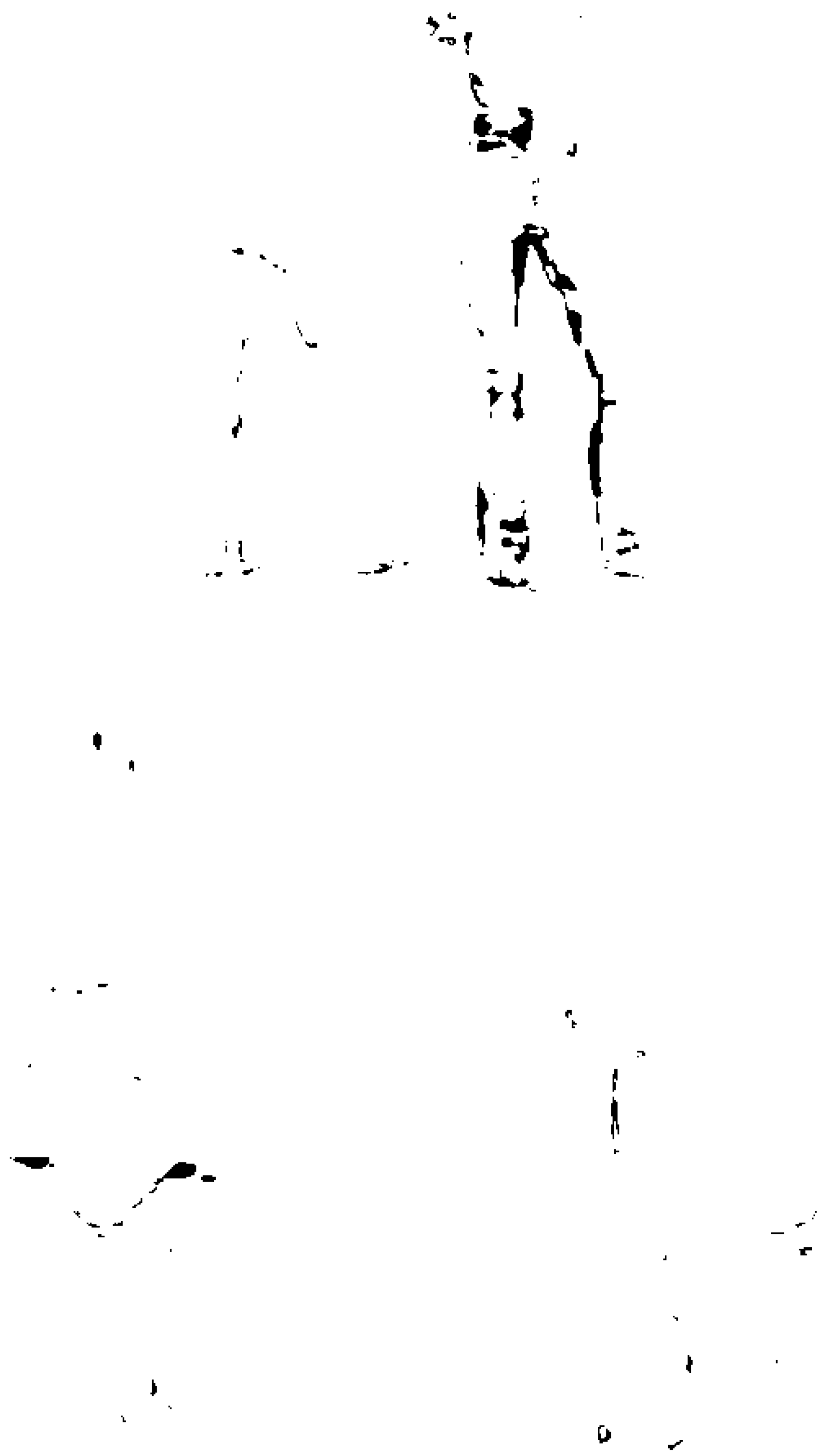
三

四

五

六





17

17

17

17



一、  
二、  
三、  
四、  
五、  
六、  
七、  
八、  
九、  
十、

一、

二、  
三、  
四、  
五、  
六、  
七、  
八、  
九、  
十、

L .

·  
·

·  
·  
·  
·  
·







... ..

... ..

... ..

