



В. А. Могилевцев

ОСНОВЫ РИСУНКА



Санкт-Петербург

В. А. Могилевцев

ОСНОВЫ РИСУНКА

Учебное пособие



Санкт-Петербург

2007

ББК 85.1
М 74

Одобрено кафедрой рисунка Санкт-Петербургского
государственного академического Института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ

Рецензенты:

О. А. Еремеев

профессор, заведующий кафедрой рисунка СПб. гос. акад.
ИЖСА им. И. Е. Репина, руководитель персональной
мастерской, Народный художник РФ, действительный
член РАХ

Н. С. Кутейникова

кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского
искусства СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина, Заслу-
женный деятель искусств РФ

Научный редактор:

Е. А. Серова

доцент кафедры русского искусства СПб. гос. акад. ИЖСА
им. И. Е. Репина

Могилевцев В. А.

М 74 Основы рисунка: Учеб. пособие. – СПб. : АРТИНДЕКС, 2007. – 72 с., ил.

Учебное пособие, подготовленное одним из ведущих педагогов кафедры рисунка Института им. И. Е. Репина В. А. Могилевцевым, является серьезным обобщением опыта преподавания рисунка в персональной мастерской высшего художественного учебного заведения. Автор делится своим методом рисования человеческой фигуры и головы, излагая последовательность выполнения различных этапов изображения формы. Этот труд может быть полезным для молодых художников, совершенствующих свои навыки в изображении человека. Работа напоминает о бесконечности искусства, его развитии и совершенствовании. Настоящее пособие в ряду многочисленных изданий, содержащих методику обучения рисованию, является по-своему уникальным. Автор излагает свой взгляд, основанный на личном опыте подготовки будущих художников.

О. А. Еремеев, профессор, заведующий кафедрой рисунка
СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина, действительный член РАХ

Рисунок – важнейшая, можно сказать, определяющая составная творческого процесса. Его самостоятельная художественная ценность вряд ли возможна без предшествующей, нередко долгой практики, осмысления методов рисования. Пособие, созданное В. А. Могилевцевым, одним из опытейших педагогов кафедры рисунка Института им. И. Е. Репина РАХ, призвано помочь молодому художнику в овладении навыками рисования головы и фигуры человека. Многолетний личный опыт преподавания позволил автору создать ясную, четкую систему работы над рисунком. Принципиально важно, что практическая часть, последовательно раскрывающая этапы работы, находит свое развитие и подтверждение в репродукциях произведений выдающихся мастеров. Не вызывает сомнений, что данное пособие будет востребовано теми, кто стремится овладеть тайнами мира Искусства.

Н. С. Кутейникова, Заслуженный деятель искусства РФ, кандидат
искусствоведения, профессор кафедры русского искусства
СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина РАХ

artindex

ООО «АРТИНДЕКС»

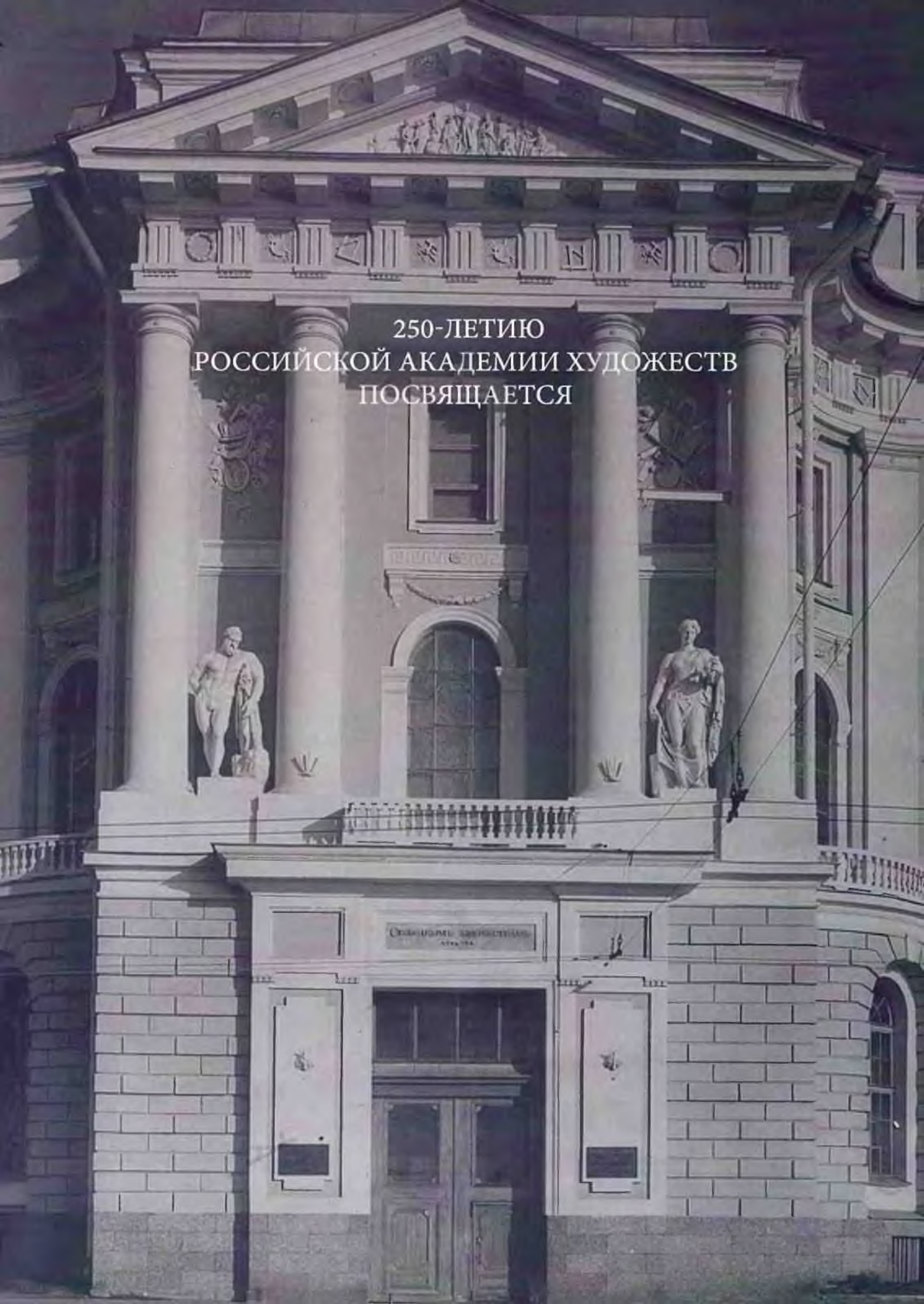
Адрес редакции:

191144, СПб, Мытнинская ул., 7

www.art-index.org

© Могилевцев В. А., 2007

© Издательство «АРТИНДЕКС», 2007



250-ЛЕТИЮ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
ПОСВЯЩАЕТСЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

О чем эта книга и как ею пользоваться

Перед каждым начинающим художником стоят две основные задачи, которые он должен решить во время обучения: преодолеть отдельное видение и научиться грамотному, последовательному ведению рисунка.

Первую задачу можно решить только одним способом – много рисовать, делать наброски. Необходимы постоянные и длительные тренировки. Постепенно зрение разовьется, и восприятие станет цельным. Здесь все зависит от степени желания и организованности ученика.

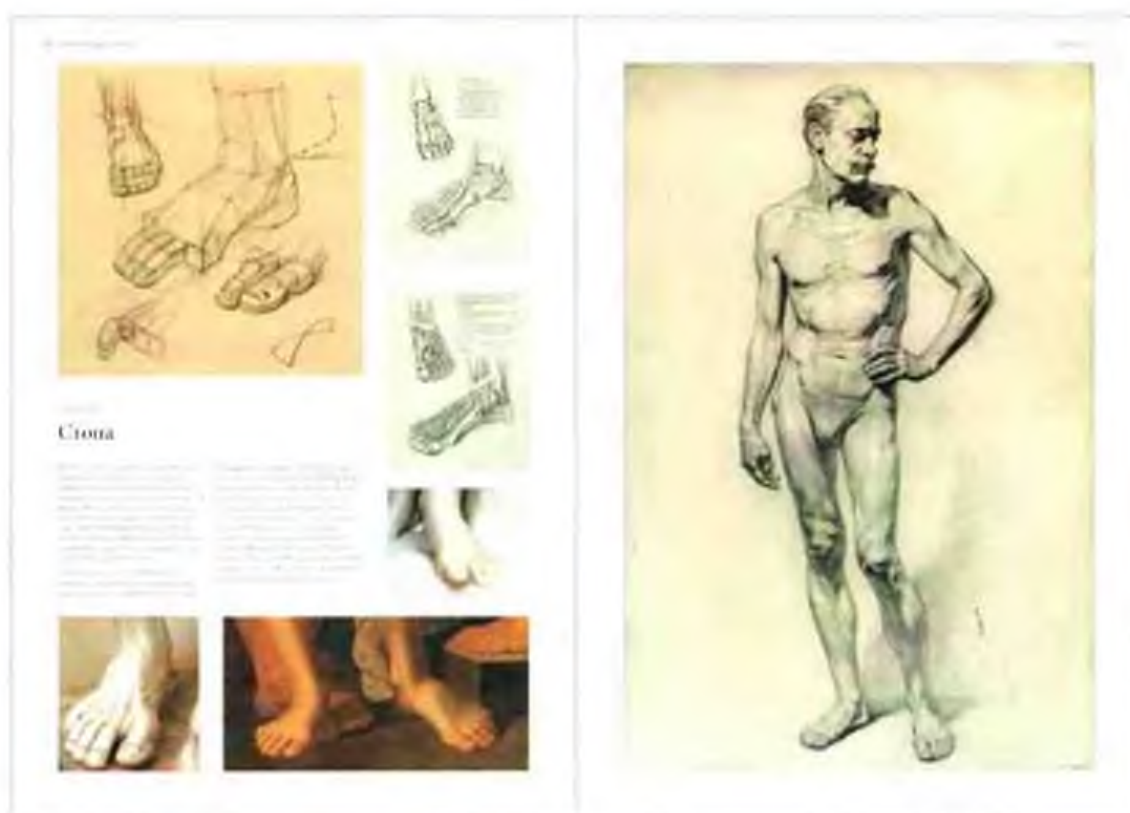
Вторую задачу должна помочь решить школа. Это пособие предлагает определенную последовательность ведения работы, которая основана на внимательном изучении русской школы рисунка, преподавательском и творческом опыте.

Книга состоит из трех частей. В первой и второй частях на учебных заданиях «Голова» и «Фигура» объясняется порядок ведения рисунка. На основе этих постановок в академических институтах даются базовые знания об изображении фигуры человека.

В третьей части подобраны материалы с образцов классического искусства для изучения изображения форм человека.

Информация в книге представлена следующим образом: на развороте с правой стороны иллюстративно приведены этапы работы над рисунком, с левой стороны дается пояснение к ним. Оно состоит из текста, схем, анатомических рисунков, а также приводятся исторические аналоги. В этих примерах можно увидеть, как переломы плоскостей, обозначенные на схемах, прослеживаются в классических произведениях.

Из опыта знаю, что информацию о форме можно запомнить только рисуя. Поэтому эта книга предназначена не только для чтения, но и для срисовывания. Можно взять планшет заданного формата и этап за этапом выполнить эти задания, без преподавателя и модели усвоить информацию.



СОДЕРЖАНИЕ

ГОЛОВА

Последовательность ведения работы.....	8
I. Замысел.....	9
Выбор материалов.....	10
Эскиз.....	12
II. набросок.....	14
Композиция.....	14
Пропорции.....	14
Движение.....	16
Тональные отношения.....	16
III. Построение по наброску.....	18
IV. Прорисовка деталей.....	20
1. Глаза.....	20
2. Нос.....	22
3. Рот.....	24
4. Лоб.....	26
5. Разбор формы по основным переломам плоскостей.....	28
6. Вставка шеи в плечевой пояс.....	30
V. Завершающий этап.....	32

ФИГУРА

Последовательность ведения работы.....	36
I. Замысел.....	37
Выбор материалов.....	38
Эскиз.....	38
II. набросок.....	40
Композиция.....	40
Пропорции.....	42
Движение.....	42
Тональные отношения.....	44
III. Построение по наброску.....	46
IV. Прорисовка деталей.....	48
1. Торс.....	50
2. Голова.....	52
3. Руки, таз.....	54
4. Колени.....	56
5. Стопы.....	58
V. Завершающий этап.....	60

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ ЗАУЧИВАНИЯ

Приложение.....	64
-----------------	----



ГОЛОВА



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ



Последовательность ведения учебных и творческих рисунков должна быть похожа между собой. Разница заключается в том, что учебный рисунок растянут во времени, так как идет изучение и обучение. Творческий рисунок, наоборот, делается быстро. В жизни для рисования с натуры времени бывает мало. В творчестве художника, который обладает опытом и цельным видением, некоторые этапы объединяются и сокращаются во времени.

I. ЗАМЫСЕЛ

Приступая к работе, необходимо задумать рисунок. Прежде всего нужно постараться увидеть красоту модели. Прекрасное можно увидеть во всем, что создано природой. Необходимо определить для себя, что ты хочешь донести до зрителя в этом рисунке.

Особенностью изобразительного искусства является то, что при помощи изображения художник может «записать» в произведении свои чувства и мысли,

которые оно (картина, рисунок или скульптура) будет передавать зрителю на протяжении своего существования. Произведение искусства создает эмоциональную среду там, где оно находится, и исподволь, ненавязчиво влияет на человека.

Художественное изображение является носителем чувственной информации. Поэтому любой рисунок, даже учебный, не должен быть равнодушным.



Подбор материалов должен соответствовать замыслу и решению. Сочетание бумаги и материала должно вызывать у зрителя эстетические эмоции. Старые мастера относились к этому очень серьезно и часто использовали цветные грунты.

Мы будем работать карандашом, а бумагу затонируем акварелью теплым серым тоном. Чтобы затонировать бумагу, её необходимо натянуть на планшет, иначе она деформируется.

Выбор материалов

Грунт для рисунка, как правило, готовится из цветных пигментов и клея, иногда добавляют белила. Такие грунты в основном используют в сочетании с мягкими материалами (сепия, уголь, сангина, соус).







Рисунок с фоном



Рисунок с частичным введением фона



Рисунок с условным фоном

Эскиз

Эскиз к учебному рисунку делается для того, чтобы студент представлял конечный результат своей работы. Здесь решаются четыре задачи: композиция, пропорции, движение и тональные отношения. На композиционное решение оказывает влияние замысел, характер модели, освещение, среда, в которой находится модель. Учитывая это, определяем, каким будет рисунок: с фоном, с частичным введением фона или с условным фоном. Мы рисуем с использованием условного фона.



ПЛОХО
крупное изображение



ПЛОХО
мелкое изображение



ПЛОХО
при таком повороте голова
в центре не располагается



ХОРОШО

Сначала необходимо обозначить формат. Пропорции эскиза должны соответствовать формату будущего рисунка. Размер нашего планшета 40–50 см. С учетом этого размера komponуем голову. В рисунке она должна быть меньше натуральной величины, так как натуральная величина создает впечатление «великана». Если изображение мельчится в формате, то будет казаться, что изображенный человек маленький. Как правило, перед лицом оставляют немного больше расстояния до края листа, чем со стороны затылка. Но иногда характер модели, движение или ее состояние требуют других вариантов композиции.

Следим, чтобы пропорции были близки к модели, рисуем от общего к частному. Движение в нашем рисунке статично, но это тоже движение и мы должны его передать. Следим за привязкой головы к плечевому поясу. Берем тональные отношения. Обращаем внимание на то, что глаза, нос и рот всегда активнее других деталей головы. Определяем главное и второстепенное.

Задача эскиза – не прорабатывая деталей, зафиксировать впечатление, которое должно оказывать на зрителя законченное произведение.

! Часто встречающаяся ошибка: незадуманный рисунок превращается в равнодушное перечисление деталей с вялой композицией и плохими пропорциями.



II. НАБРОСОК

Начинать рисовать портрет лучше не с построения, а с наброска. Это очень ответственный этап. Необходимо сразу передать в рисунке свое впечатление от модели. Это умение нужно развивать, постоянно делая наброски. Потом, в процессе работы, глаза устают, чувства притупляются, и сделать это становится трудно. Чувства, вложенные в рисунок сразу, заставляют художника неравнодушно рисовать до завершения, это помогает целостному видению во время работы.

Набросок лучше выполнять мягким карандашом – 3В, 4В. Держа в голове замысел, решаем те же задачи, что и в эскизе: композиция, пропорции, движение и тональные отношения.

Композиция

Располагаем силуэт пятна головы с плечевым поясом в формате листа. Эту задачу мы уже решали в эскизе. Переносим композицию на большой формат.

Пропорции

Основная проблема при рисовании наброска – это преодоление отдельного смотрения. Студент часто пририсовывает одну деталь к другой. Таким способом очень трудно верно «взять» пропорции, сделать выразительным и похожим портрет. В этом случае предлагается последовать совету П. П. Чистякова и рисовать от общего к частному.

1. Скомпоновав общий силуэт головы, следим, чтобы он был похож. Обращаем внимание на вставки, места соединения плоскостей.

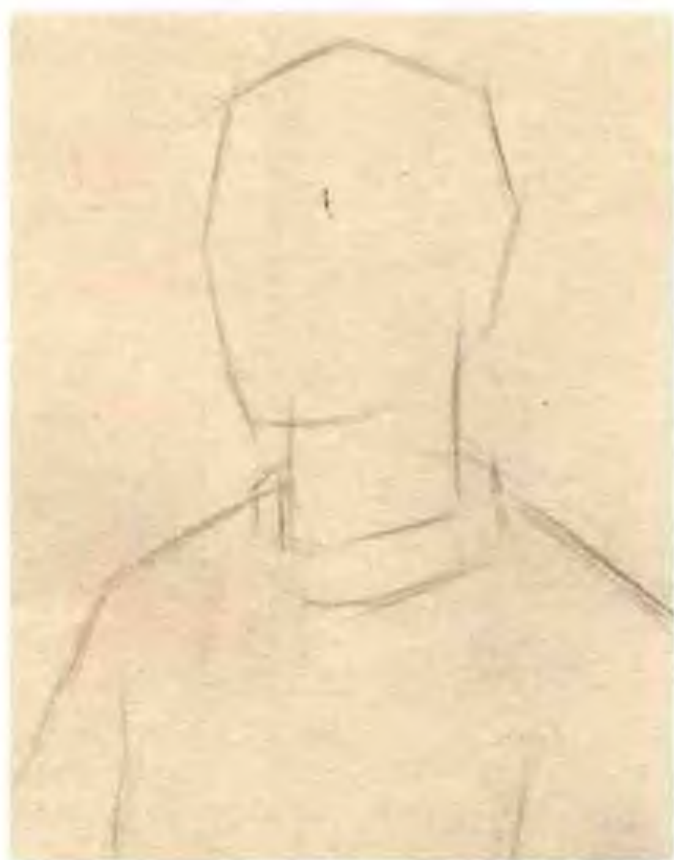
2. Затем ищем силуэт пятна лица, пятна волос. Потом силуэт света, пятно тени на лице.

3. В пятне лица ищем силуэты глазниц, потом носа, рта.

Полезно иметь знания о классических пропорциях. У каждого человека свои индивидуальные пропорции, но знание классических пропорций поможет избежать сильных искажений (см. пропорции головы по Лосенко).

У основной массы людей середина головы проходит по зрачкам. Лицевую часть по высоте можно условно разделить на три равные части: от начала волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до нижнего основания носа, от основания носа до подбородка.







Движение

Привязываем голову к плечевому поясу. Сравниваем расположение яремной ямки с деталями головы, уточняем, куда она попадает, если через нее провести вертикаль. Обращаем внимание, как оси головы относятся к осям плечевого пояса.

Тональные отношения

Тональные отношения – это разница между темными и светлыми пятнами на голове, а также контрасты, которые создают эти темные и светлые пятна между собой.

Тональные отношения закладываются в наброске, они влияют на восприятие пропорций. Если тональные отношения не взяты сразу, то, прорисовывая деталь, это сделать очень трудно.

Сначала закладываются тени. Их начинают рисовать с границы, которую списывают в сторону тени. Потом делают разницу в свету. Помним, что самый светлый рефлекс темнее самого темного полутона.

! Часто встречающаяся ошибка: *отдельное рассмотрение не позволяет взять верные пропорции и тональные отношения.*

светлые



темные



III. ПОСТРОЕНИЕ ПО НАБРОСКУ

Определение главного и второстепенного

Прежде чем приступить к моделировке деталей, мы должны убедиться, что они находятся на своих местах и еще раз проверить их пропорции.

1. Проводим среднюю линию.

2. Проводим оси через опорные точки головы: слезники глаз, верхний край глазницы, основание носа, лобные бугры, подбородок и т.д. Учитываем перспективу и линию горизонта. Проверяем, симметричны ли вышеперечисленные точки относительно средней линии. Акцентируем их. Многие художники выделяют эти точки в своих портретах, что создает ощущение конструктивности. Примером могут служить портреты таких разных мастеров, как К. Брюллов и Н. Фешин.

3. Проверяем наклон головы, сравнивая верхнюю часть глазницы с верхним краем уха, основание носа – с нижним краем уха. Проверяем лицевой угол.

4. Привязываем голову к плечевому поясу – из яремной ямки проводим вертикаль, смотрим, куда она попадает относительно глаза.

5. Ищем седьмой шейный позвонок, проводим через него линию капюшонной мышцы.

Проверяем пропорции (см. Пропорции).

Если все детали будут выполнены равноценно, рисунок будет казаться дробным и незавершенным. В любом произведении есть главное и второстепенное. Необходимо соподчинить детали по степени значимости и по степени сделанности.

Глядя на эскиз, определяем главное и второстепенное. Для удобства пронумеруем детали.

ДЕТАЛИ

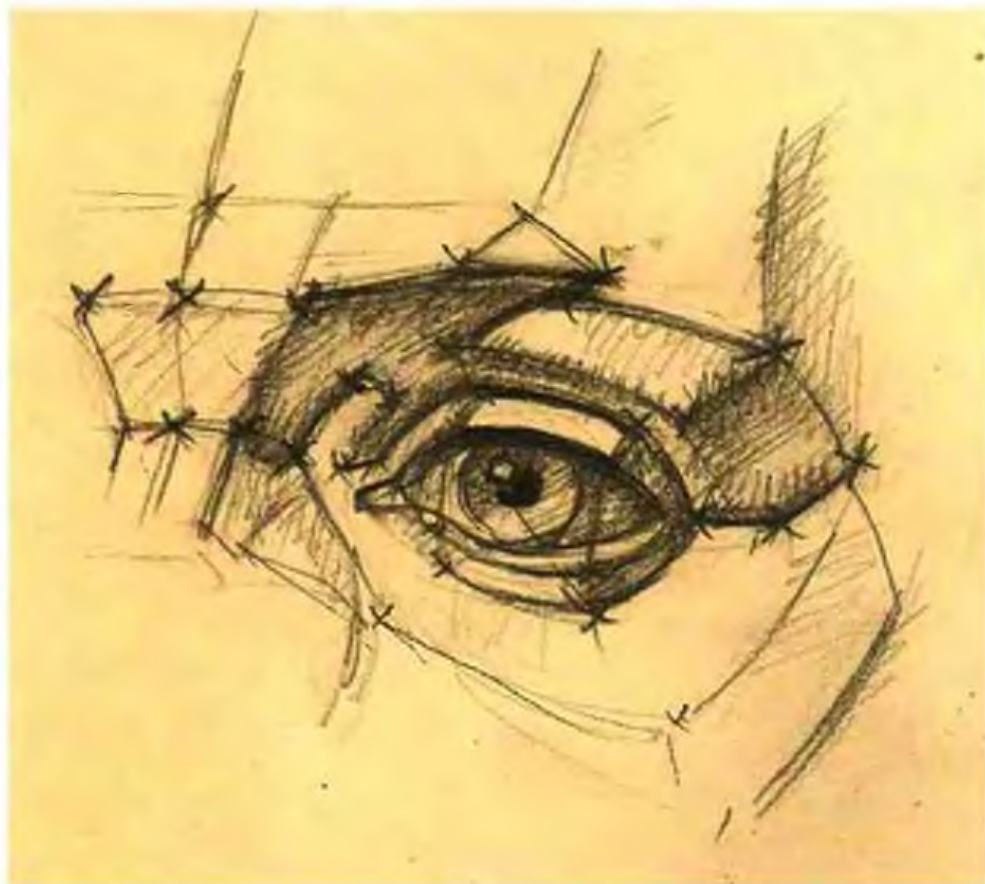
- 1 – Глаза
- 2 – Нос
- 3 – Рот и Подбородок
- 4 – Лоб
- 5 – Разбор формы по основным переломам плоскостей
- 6 – Вставка шеи в плечевой пояс

! Часто встречающаяся ошибка: этот этап полностью пропускается.





IV. ПРОРИСОВКА ДЕТАЛЕЙ



1 – лобная кость
1а – надбровные дуги
1б – височная линия
2 – скуловая кость



1 – круговая мышца глаза
2 – мышца сморщивающая брови

1. Глаза

Перед проработкой детали желательно посмотреть на голову в целом. Если нужно, уточнить характер модели, ее пропорции. Определиться, какую эмоциональную нагрузку несет деталь (глаза веселые, грустные, задумчивые и т.д.). Потом, учитывая замысел, занимаемся моделировкой. Прорисовку детали начинаем с разбора границы светотени. Затем работаем «в свету». Тени стараемся прорабатывать меньше, делаем их более плоскими. Граница светотени проходит, как правило, по основным переломам плоскостей. Изменяется положение плоскости – изменяется ее освещенность, изменяется касание на переломе двух плоскостей. Разбирая касание по границе света и тени, мы создаем иллюзию объема. При помощи контрастов мы «вытягиваем» форму на зрителя, смяг-

чая их – удаляем в глубину. Проработав границу светотени, разбираем форму «в свету». Полутона имеют свои границы, как и тень. Они также проходят по границам плоскостей и имеют свои касания. Такая последовательность работы – сначала тень, потом свет, не позволит нарушить тональные отношения.

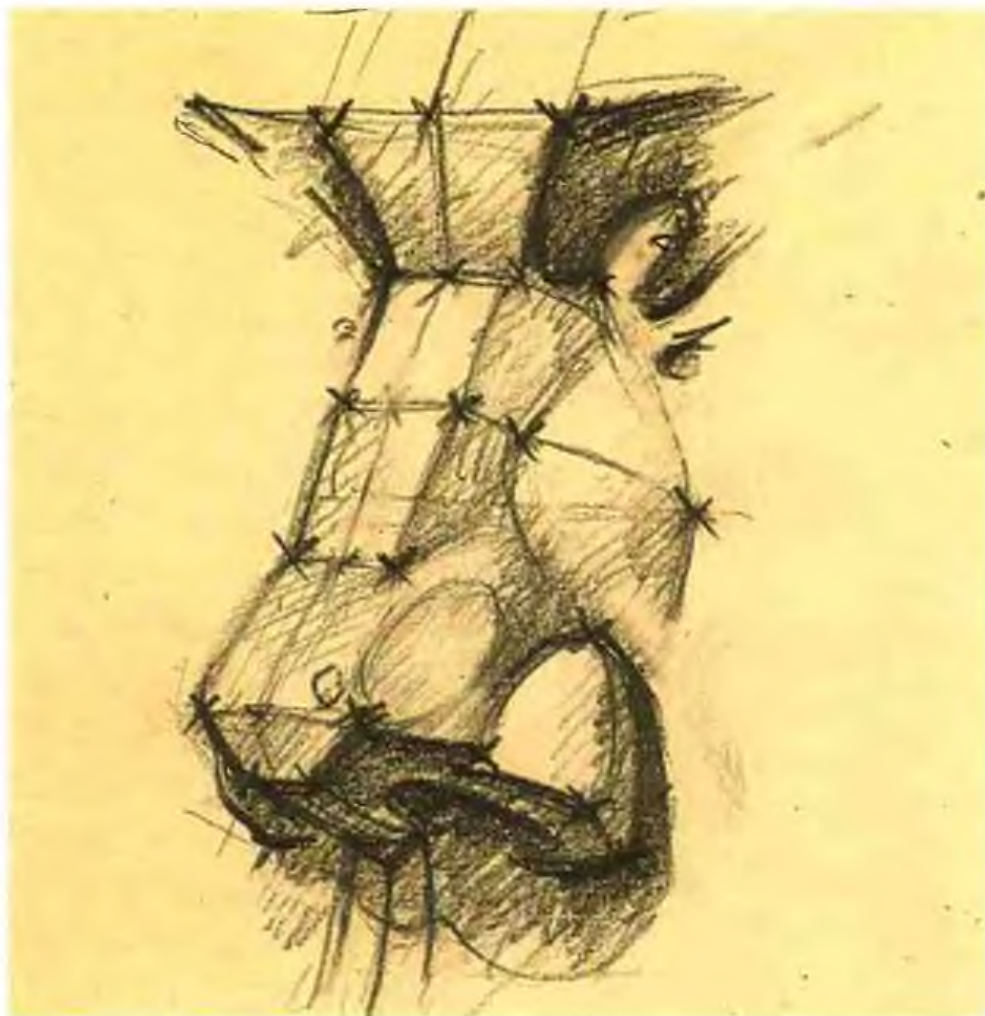
Все «света» находятся в полутоне, блики могут быть только на вершинах или впадинах, где встречаются три или четыре плоскости.

Прорабатывая глаза, акцентируем слезники и наружные края глаз.

! Часто встречающаяся ошибка: отсутствует тональное погружение глазницы.







1 – лобная кость
2 – носовая кость
3 – скуловая кость

2. Нос

Моделировку носа также начинаем с уточнения характера и пропорций. Не должно быть механического рисования на любой стадии рисунка. Нос, как и глазницы – сложная форма, состоящая из большого количества плоскостей, которые располагаются под углом к лучу нашего зрения. Они всегда находятся в полутоне. Поэтому нос, как и глазницы, имеет на фоне лица свой силуэт. С него мы начинаем уточнение. Несмотря на большое разнообразие типов носов, их конструкция остается постоянной, меняются только пропорции. Помня о конструкции носа и его анатомии, разбираем форму. Порядок разбора тот же: сначала

работаем на границе светотени, потом «в свету». Акцентируем основание носа. Для моделировки деталей лучше использовать более твердые карандаши, чем в наброске, чтобы не перегружать рисунок лишним материалом. Для работы на границе светотени возьмем карандаши В, 2В. В свету лучше использовать Н, 2Н.

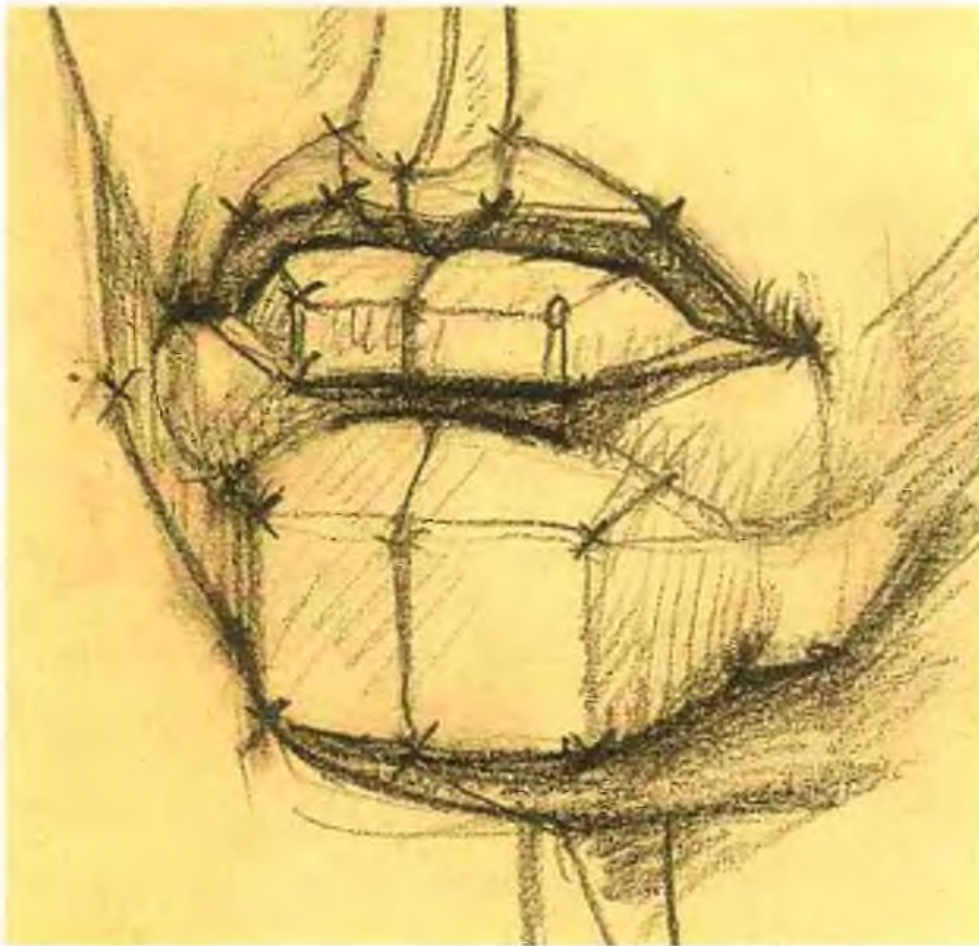
! Часто встречающаяся ошибка: черная тень под кончиком носа. На нижней плоскости носа всегда есть рефлекс от верхней губы. Кончик носа выходит на зрителя из-за контраста, который создает блик и его окружение.



1 – носовая мышца
2 – четырехугольная мышца верхней губы







1 – верхняя челюсть
2 – нижняя челюсть



1 – круговая мышца рта
2 – мышцы подбородка
3 – треугольная мышца

3. Рот и подбородок

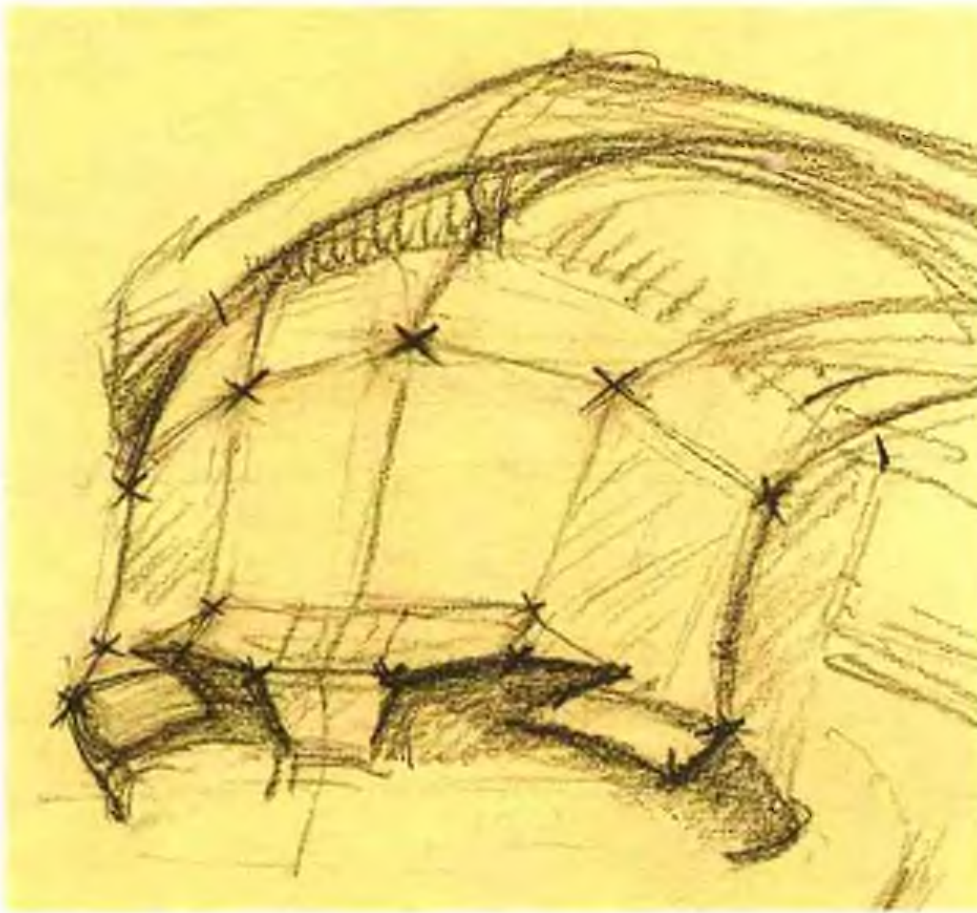
Начинаем с уточнения силуэта губ, проверяем их расположение в пятне лица. Проверяем пропорции подбородка. При изображении губ обычно акцентируются их уголки и разрез рта. Верхняя губа состоит из двух основных плоскостей – одна смотрит вверх, другая вниз. В местах их соединения на силуэте образуется жесткое касание. Нижняя губа состоит из четырех плоскостей. Блик на нижней губе появляется на встрече трех

плоскостей, используя этот контраст, «вытягиваем» форму на зрителя. Подбородок имеет верхнюю, нижнюю и боковые плоскости. Обращаем внимание на соединение нижней губы и подбородка. Последовательность разбора формы прежняя: сначала работаем по границе светотени, потом «в свету».

! Часто встречающаяся ошибка: одинаковая обводка губ по силуэту.







1 – лобная кость
1а – лобные бугры
1б – надбровные дуги
2 – теменная кость
3 – венечный шов

4. Лоб

Как правило, активно освещенный лоб, на первый взгляд, кажется плоским, хотя он состоит из достаточно большого количества плоскостей, которые необходимо обозначить (см. схему). У женской модели лобные бугры и надбровные дуги не так явно выражены, как у мужской, но в рисунке они должны прочитываться. Особое внимание следует обратить на соединение фронтальной плоскости с верхней и боковой плоскостями. Ищем акценты, при помощи которых мы смо-

жем «вытянуть» эти основные переломы большой формы на зрителя. Разбираем касание пятна волос с пятном лица. Волосы лежат на разных плоскостях, поэтому здесь действует тот же закон – меняется плоскость, меняется касание.

! Часто встречающаяся ошибка: блик вместо того, чтобы находиться на лобном бугре, «расползается» на лежащие рядом плоскости.



1 – лобная мышца
2 – круговая мышца глаза
3 – височная мышца







1 – теменной бугор
2 – скуловая кость
3 – носцеvidный отросток

5. Разбор формы по основным переломам плоскостей

Разбор начинаем с границы светотени, она всегда проходит по основным переломам плоскостей. В данном случае она проходит в верхней части головы, через теменной бугор. Следим, чтобы это место не выходило на передний план. Там, где граница светотени встречается с фоном, всегда бывает активное касание. Затем разбираем форму по силуэту. С изменением плоскости меняется касание к фону.

Силуэт волос, даже если они уложены в пышную прическу, повторяет плоскости, на которых они лежат. Следим, чтобы силуэт не был активнее переднего плана. Форму уха желательно заучить на классических образцах. Угол нижней челюсти всегда акцентируется. Подчиняем все детали большой форме.

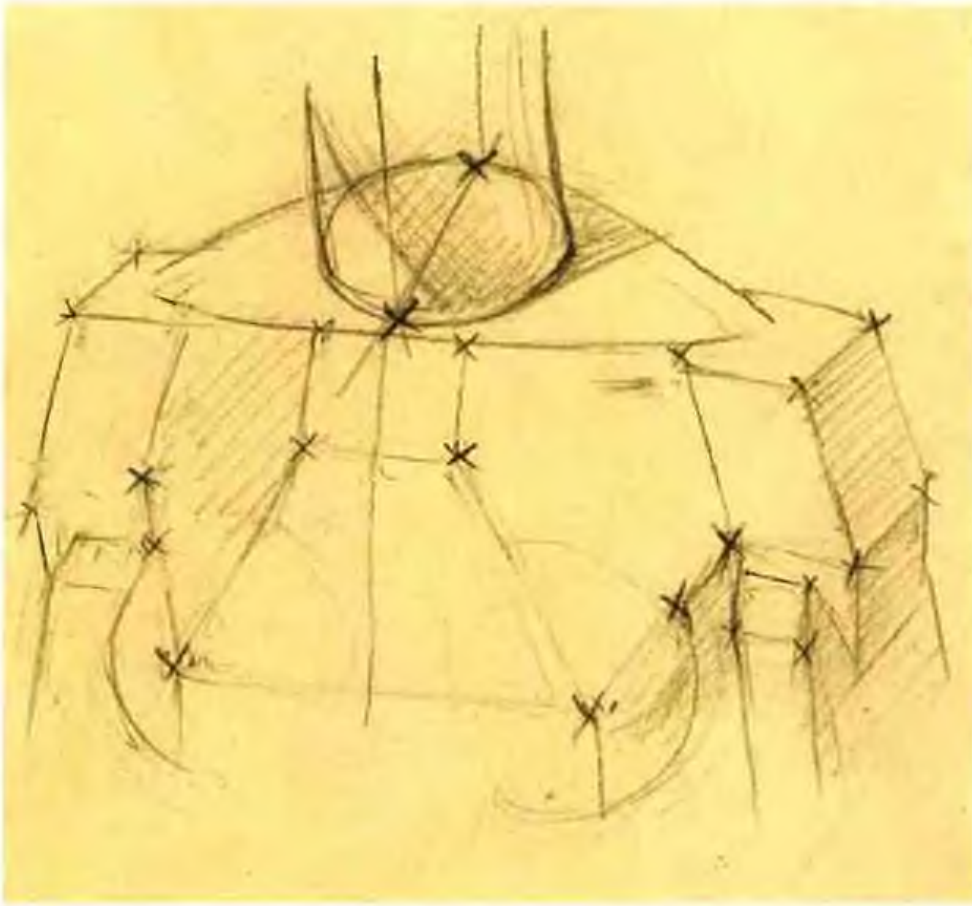
! Часто встречающаяся ошибка: отсутствует разбор формы на силуэте головы.



1 – височная мышца
2 – жевательная мышца
3 – треугольная мышца
4 – четырехугольная мышца







1 - грудина
2 - ключицы
3 - седьмой шейный позвонок



1 - грудинно-ключично-сосцевидная мышца
2 - грудинно-подъязычная мышца
3 - трапецевидная мышца

6. Вставка шеи в плечевой пояс

Большое конструктивное значение имеет вставка шеи в плечевой пояс, т.е. граница, где соединяется цилиндр шеи с плоскостью, образованной ключицами и капюшонной мышцей. При обнаженной шее эта граница обозначается акцентами, образованными тональной вибрацией мышц и сухожилий. Если шея прикрыта одеждой, то обязательно складки на воротнике обозначают эту вставку.

Разрез воротника или сам воротник, так как он лежит на форме и в пространстве, должен подчиняться законам моделировки формы: с изменением плоскости изменяется касание.

Обращаем внимание на места прикрепления плечей к торсу. Там всегда есть акценты, которые имеют значение для движения торса. Делая тональную разницу на плечевом поясе, обозначаем плоскости, из которых он состоит. На последнем этапе мы заменили одежду модели, чтобы показать, как вставляется шея, не закрытая воротником, в плечевой пояс.





V. ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП

Обобщение, восстановление тональных отношений, соподчинение деталей

В конце работы возвращаемся к целостному восприятию рисунка и модели. Восстанавливаем тональные отношения, которые часто сбиваются в процессе прорисовки деталей. Чтобы добиться цельности и завершенности рисунка, возвращаемся к главным деталям и более внимательно их прорабатываем.



На примере учебного задания «Голова» мы рассмотрели последовательность ведения работы, определили задачи, которые должны решаться на каждом этапе. В представленных портретных рисунках можно увидеть, как большие мастера решали задачи, о которых здесь говорилось.





ФИГУРА



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ





I. ЗАМЫСЕЛ

Начало любой творческой работы предваряет замысел. Учебный рисунок не исключение. Перед работой необходимо определить, какое впечатление произвела на вас модель, что вы хотите выразить в своем рисунке. Когда художник рисует, обязательно должны работать его чувства, они записываются в изображении и передаются зрителю. Мы это видим в приведенных примерах. Неравнодушное рисование помогает цельно видеть, не дает отдельно смотреть на деталь и механически ее срисовывать.

Замысел обычно фиксируется в небольшом эскизе. Детали не прорисовываются, но впечатление от эскиза должно быть таким же, как от законченного рисунка.

Выбор материалов

Необходимо продумать, каким материалом, на какой бумаге (тонирующей или белой) будет выполнен рисунок. Сочетание материала и бумаги должно вызывать эстетические эмоции.

На выбор материала влияет размер изображения. Маленькие рисунки лучше выполнять карандашом, им удобно моделировать мелкие формы. Для больших рисунков выбирают мягкие материалы: уголь, сепия, сангина – это ускоряет работу.

Наш рисунок мы будем выполнять на планшете, размер 60 x 40 см, материал – графитный карандаш и бумага, затонированная акварелью, теплым серым тоном.



Эскиз

В эскизе решаются следующие задачи: композиция, пропорции, движение и тональные отношения.

Решая композиционную задачу, определяем, каким будет рисунок: с фоном, с частичным введением фона или с условным фоном. Это зависит от освещения, фона, на котором располагается модель, и количества времени, отведенного на рисунок. Мы будем рисовать с использованием условного фона. Начинаем эскиз с обозначения формата, пропорции эскиза и будущего рисунка

должны быть похожи. От края намеченного формата до края листа нужно оставить некоторое расстояние, что дает возможность легко менять композицию.

По первому впечатлению желательно задумать движение фигуры, т.к. в процессе многочасового академического рисования натурщик часто изменяет позу.

Размещение фигуры в листе должно подчеркивать ее движение, внутреннее состояние, характерные физические особенности.

Следим, чтобы пропорции в эскизе были близки к модели.

Берем тональные отношения, так как от этого зависит выразительность рисунка. Без них трудно передать движение.

Определяем главное и второстепенное.

! Часто встречающаяся ошибка: если рисунок не задуман, то он обязательно получается плохо скомпонованным, вялым и неинтересным.



Рисунок с фоном



Рисунок с частичным введением фона



Рисунок с условным фоном



II. НАБРОСОК

Начинать рисовать человека лучше не с построения, а с наброска. Необходимо с самого начала вложить в рисунок чувство, передать впечатление от модели. Чтобы задача была выполнима, нужно постоянно делать наброски.

Набросок обычно выполняется мягкими карандашами, например 3В, 4В.

Нежелательно на этом этапе вводить жесткую линию. Она несет в себе конкретную информацию.

Неопытному художнику трудно провести правильную линию без подготовки, в рисунке сразу появляются ошибки.

Учитывая замысел, решаем те же задачи, что и в эскизе: композиция, пропорции, движение и тональные отношения.



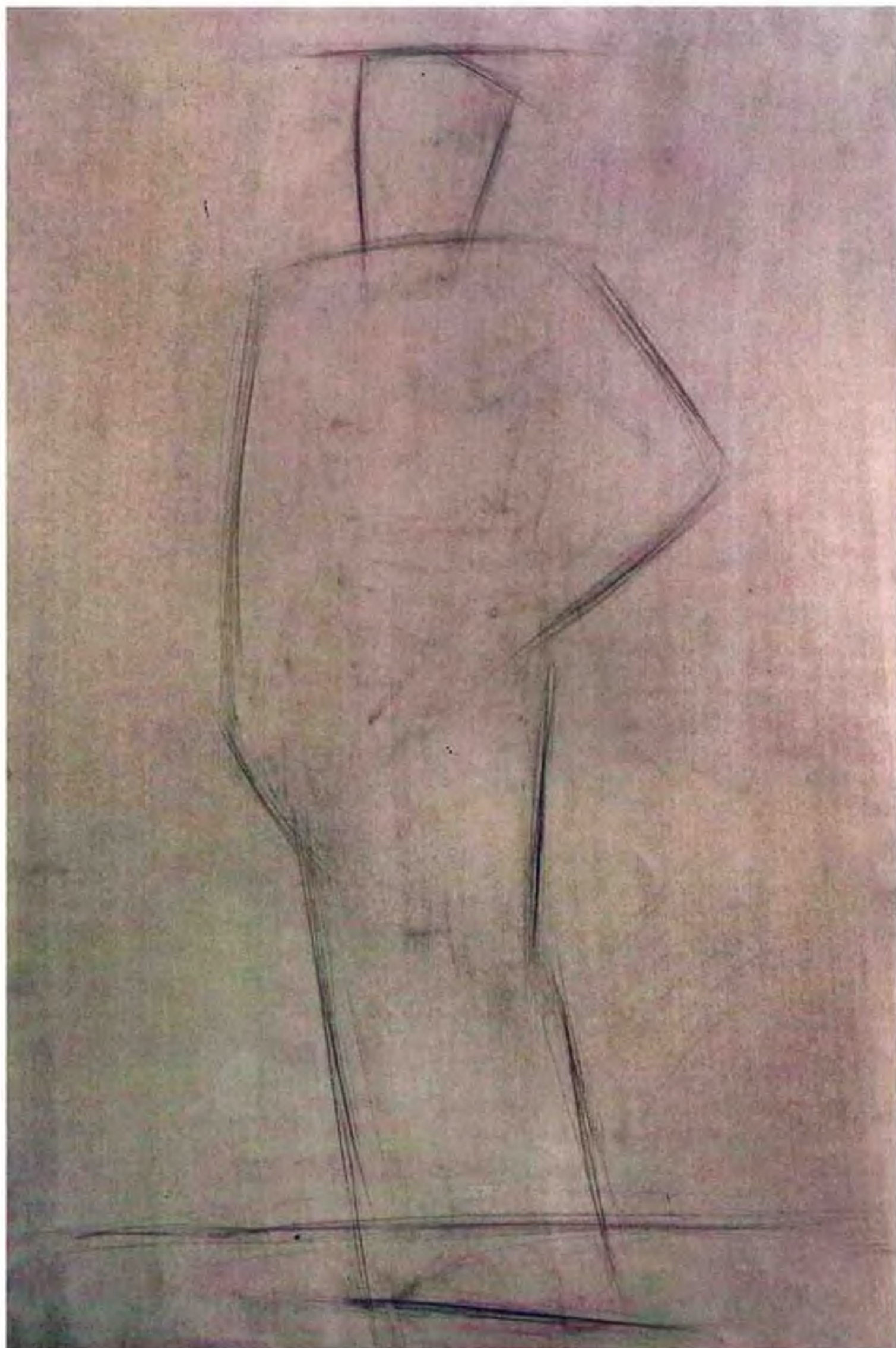
Композиция

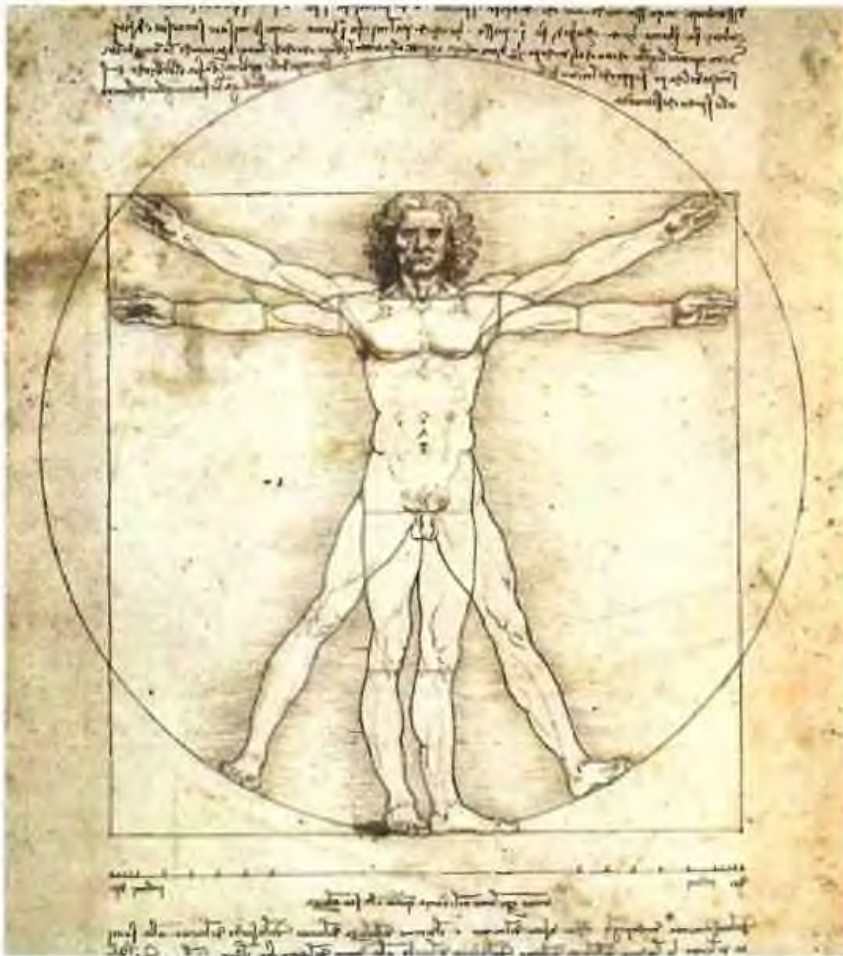
Располагаем силуэт пятна фигуры в формате листа. Эту задачу мы уже решили в эскизе.

Переносим композицию с эскиза на большой формат. Как правило, снизу оставляют немного меньше расстояния до края листа, а сверху больше. Размещение по горизонтали должно подчеркивать движение фигуры, но не нарушать равновесие в листе.

Компонуя, стараемся смотреть на силуэт фигуры в целом, не обращая внимания на детали и внутренние просветы фона. Особое внимание уделяем пропорциям большого силуэта. Если они взяты неверно, внутренние пропорции правильными не будут.

❗ Часто встречающаяся ошибка: нередко студенты начинают рисовать с детали. В результате композиция получается случайной. Фигура может не поместиться в формате или быть очень маленькой. Иногда приходится слышать: «Я потом обрежу лист». Этого не стоит делать, потому что размещение фигуры должно вызывать эмоции.





Пропорции

Делая набросок, стараемся смотреть «шире» и рисовать от общего к частному.

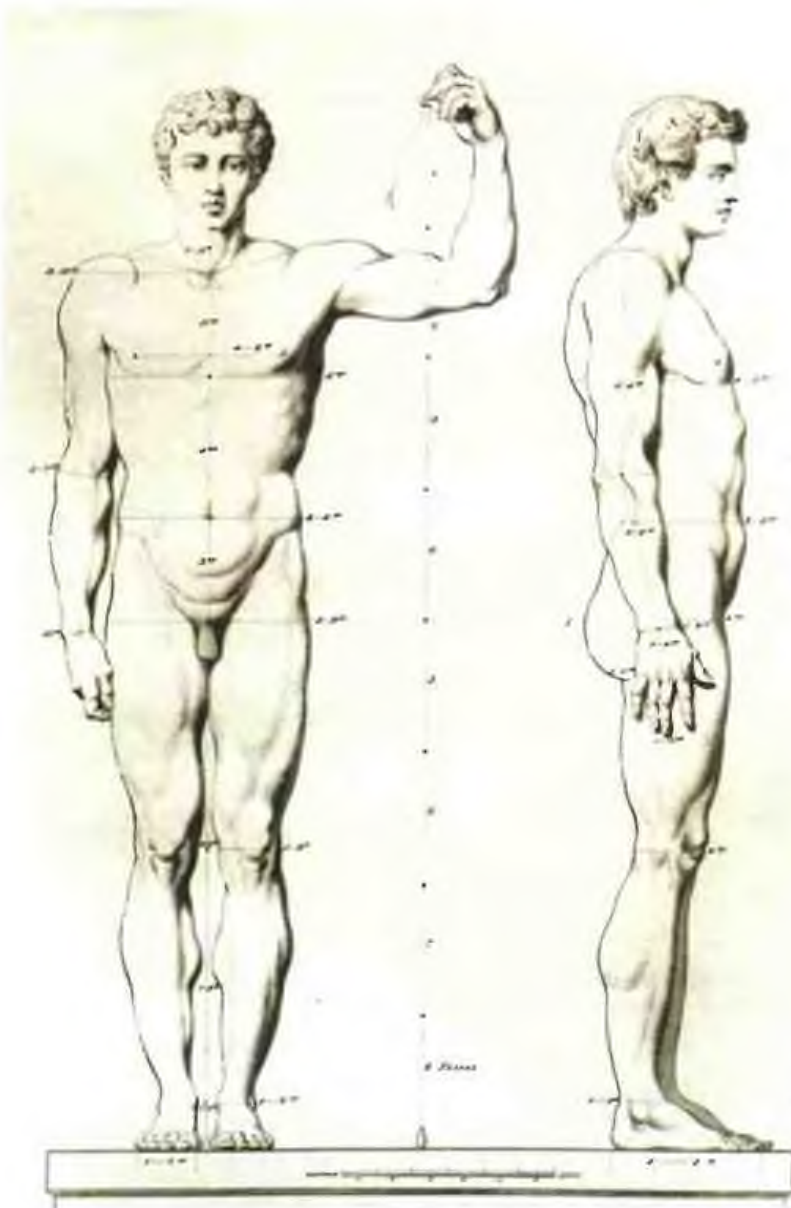
Полезно иметь знания о классических пропорциях. Каждый человек имеет свои индивидуальные пропорции, но знание классических пропорций поможет избежать сильных искажений.

Необходимо запомнить следующее: серединой мужской фигуры является лобковая кость, у женской фигуры она располагается чуть ниже.

Если верхнюю часть разделить пополам, то граница пройдет по соскам. Разделив пополам верхнюю четверть, получим высоту головы. Нижняя половина фигуры делится пополам головкой большой берцовой кости.

Это пропорции высокого человека, у которого голова укладывается в высоту фигуры восемь раз. У человека среднего роста высота головы составляет седьмую часть от высоты фигуры, а у низкого – шестую часть.

В нашем случае натурщик невысокий и немного сутулится. Поэтому голова укладывается в высоту менее семи раз.



Движение

Движение фигуры создает средняя линия и смещение осей, которые проходят через опорные точки грудной клетки, таза, головы и коленей. Намечая движение в наброске, оси учитывают, но не проводят. Это предстоит сделать на этапе построения.

Для фигуры, стоящей с опорой на одну ногу, большое значение имеет центр тяжести.

Чтобы возникло ощущение устойчивости, вертикаль, проведенная через яремную ямку, должна пройти через основание голени опорной ноги. Эта вертикаль важна и для движения головы. Необходимо проверить, через какую точку она проходит у модели (глаз, ухо, нос и т.д.).

! Часто встречающиеся ошибки: не акцентируются опорные точки, не прочитывается смещение осей.



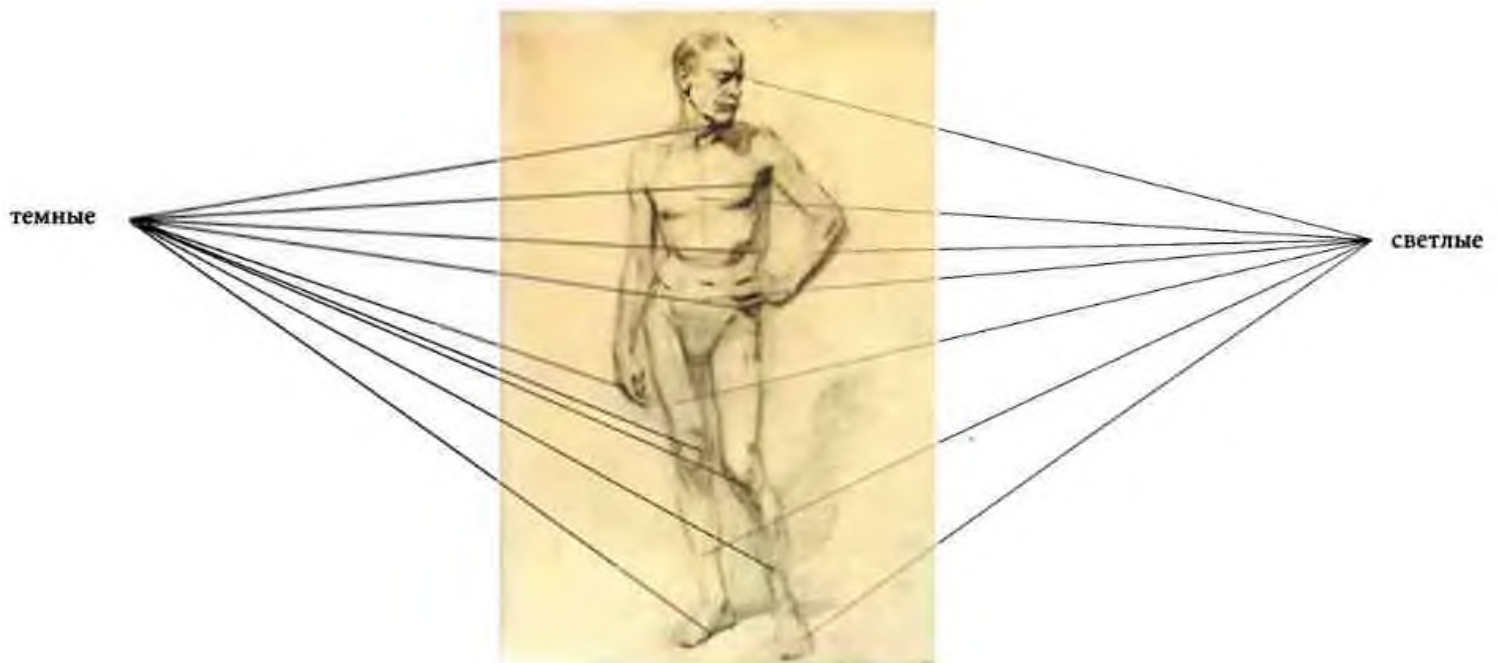
Тональные отношения

Тональные отношения – это разница между темными и светлыми пятнами на фигуре, а также контрасты, которые создают эти темные и светлые пятна между собой.

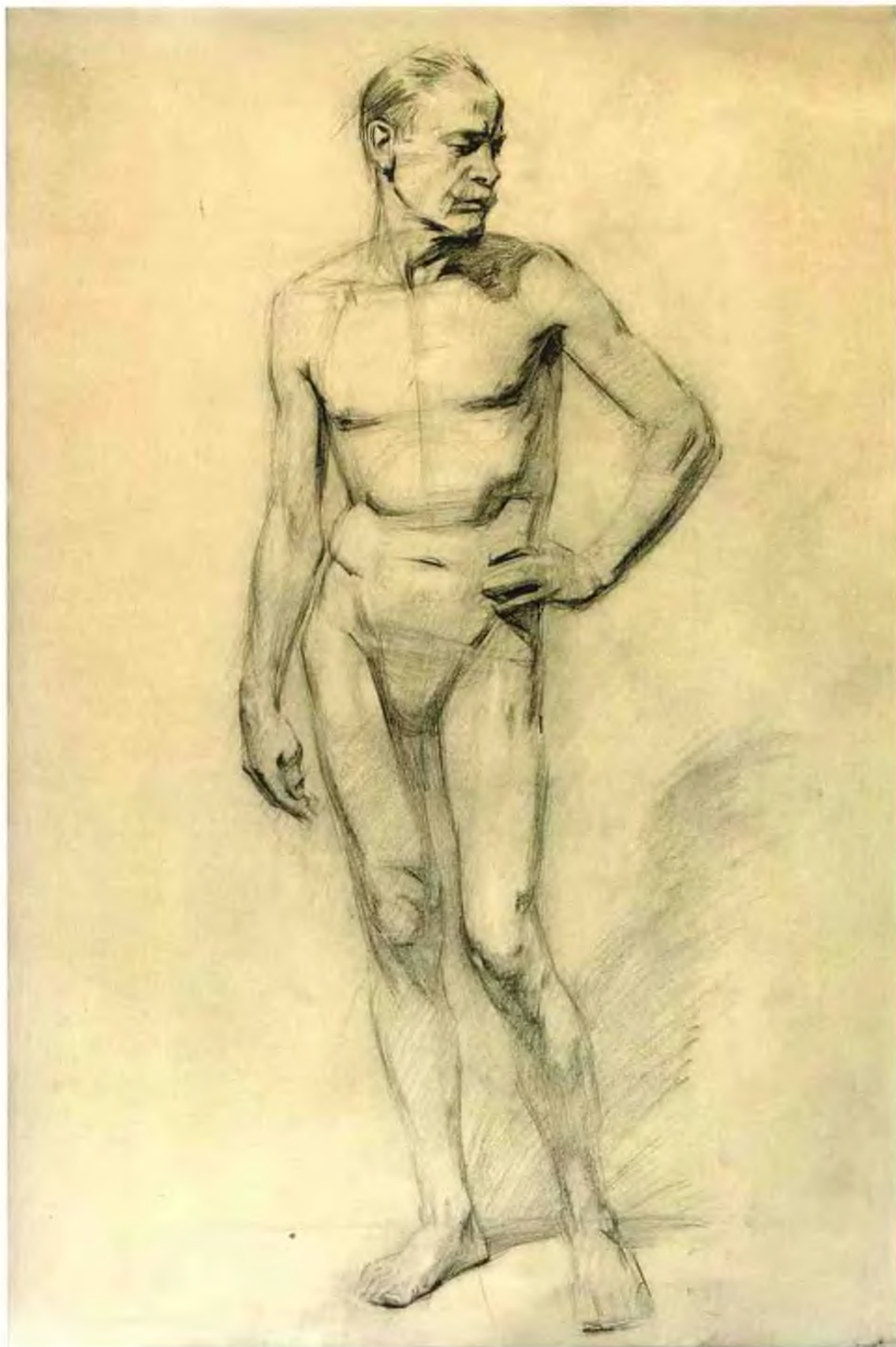
Тональные отношения желательно обозначать сразу в наброске. Они влияют на восприятие пропорций и передачу движения. Если тональные отношения не взяты в начале работы, то, моделируя форму, это сделать очень трудно. При отсутствии тона прорисовываемые детали будут смотреться отдельными фрагментами.

Сначала закладываются тени, потом обозначается разница «в свету». На границе света и тени тон бывает плотнее, внутри тени всегда бывает рефлекс. Самый светлый рефлекс всегда темнее самого темного полутона в свету.

■ Часто встречающаяся ошибка: отдельное рассмотрение не позволяет взять тональные отношения. Часто свет, а так же тени бывает везде одинаковым. Иногда свет и тень одного тона.



Чтобы успешно и быстро выполнять этот этап, необходимо развивать «цельное видение», ежедневно делать наброски, решая при этом четыре задачи: композиция, движение, пропорции и тональные отношения.



III. ПОСТРОЕНИЕ ПО НАБРОСКУ

Определение главного и второстепенного

Сделав набросок, в процессе создания которого участвуют больше чувства, чем рассудок, мы должны приступить к моделированию деталей. Но прежде необходимо проверить, находятся ли эти детали на своём месте и того ли они размера.

Сначала необходимо проверить «устойчивость» фигуры. Для этого проведем вертикаль через яремную ямку в основании голени опорной ноги между лодыжками. При помощи той же вертикали проверим «привязку» головы к плечевому поясу.

Проведем среднюю линию через горс, таз и голову. Через опорные точки торса, таза, головы и коленей проведем оси, учитывая перспективу и линию горизонта. Проверим симметричность фигуры.

Проверим пропорции (см. Пропорции). Только после этого приступаем к работе над деталью.



Для того, чтобы рисунок смотрелся цельным и завершенным, необходимо соподчинение деталей по значимости и степени сделанности. Детали не должны быть проработаны одинаково.

Например, рисунок Микельанджело: в фигуре нет ног, рядом расположено много фрагментов деталей, но при этом рисунок смотрится цельным и завершенным, потому что есть главное и второстепенное. В рисунке Чистякова проработаны все детали, но есть тональное соподчинение.

Глядя на эскиз, еще раз определяем главное и второстепенное. Для удобства пронумеруем детали.

ДЕТАЛИ

- 1 – Торс
- 2 – Голова
- 3 – Руки. Таз
- 4 – Колени
- 5 – Стопы





IV. ПРОРИСОВКА ДЕТАЛЕЙ

Разберем последовательность моделировки детали на примере торса.



1. Начинаем прорисовку детали с разбора границы света и тени. Она всегда проходит по основным переломам плоскостей. Изменяется положение плоскости – изменяется ее освещенность, изменяется касание на переломе двух плоскостей. Разбирая касания на границе света и тени, мы создаем иллюзию объема. Здесь лучше пользоваться карандашом В, 2В. Тональные отношения у нас взяты, а лишний материал в рисунке не нужен. На границе света и тени часто вводится штрих. Своей активностью он помогает «вытягивать» на зрителя границы плоскостей, по которым она проходит.

2. Потом разбираем форму по силуэту. Для этой работы возьмите твердый карандаш Н, 2Н. Обращаем внимание на «вставки», где встречаются лежащие рядом плоскости. С изменением плоскости меняется ее освещенность, поэтому изменяются ее касания с фоном.

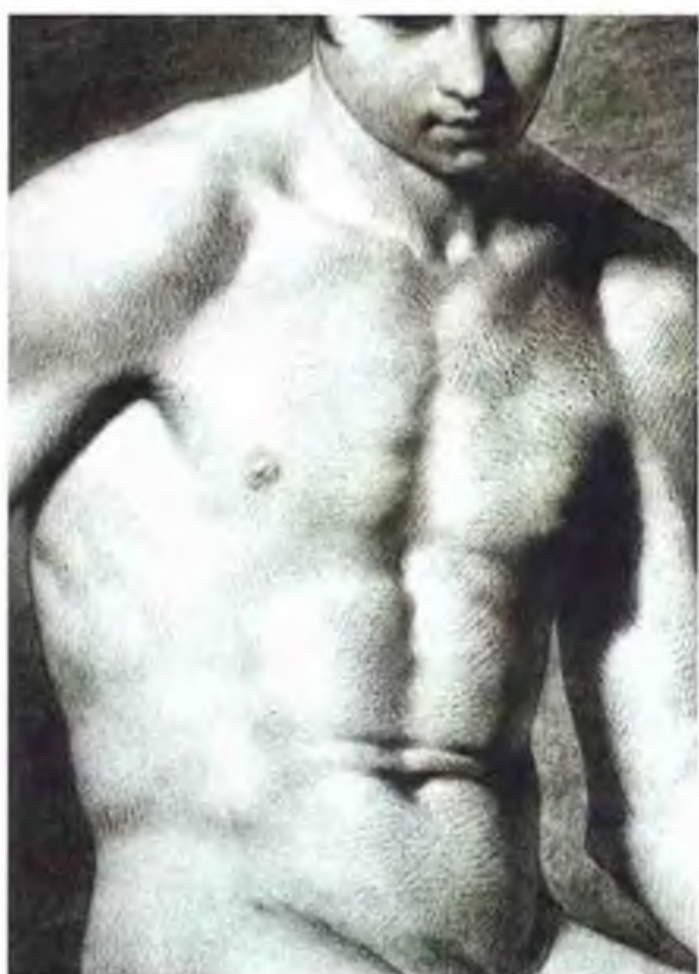
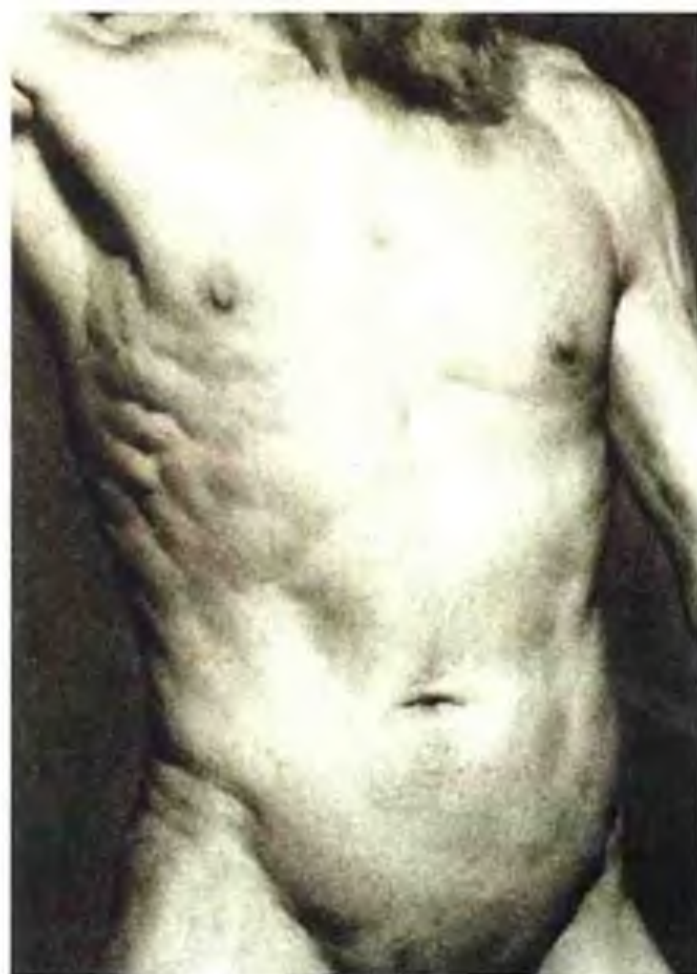
Силуэт и граница светотени являются границами пятна. В рисунке и живописи основная информация о форме лежит на границе пятна. При моделировке формы ей уделяем основное внимание. Внутри пятна делаем разбор, насколько это нужно. Но по степени сделанности он всегда уступает силуэту.

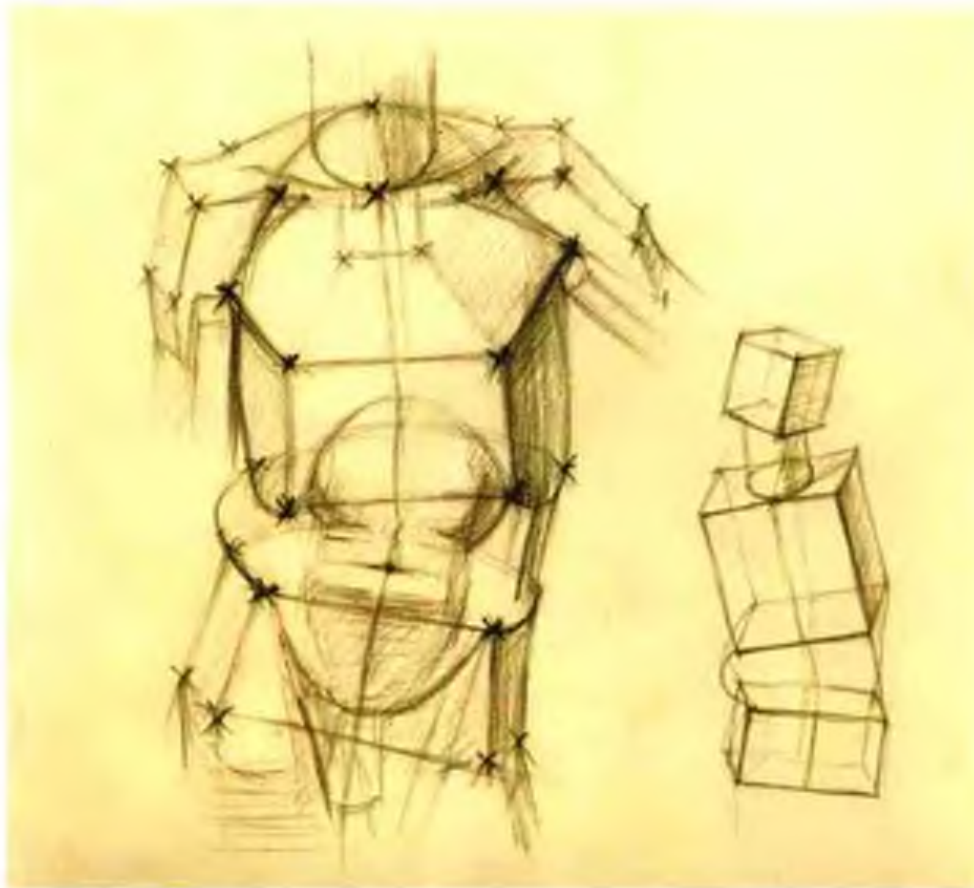
3. В последнюю очередь разбираем форму «в свету». Работу желательнее вести также твердым карандашом. Это поможет избежать тональной путаницы.

Весь свет состоит из полутонов. Блики возникают на вершинах или впадинах, где встречаются три или четыре плоскости. Полутона между собой также имеют различные касания, потому что сами являются следствием изменения плоскостей. Обращайте внимание на тональную разницу между ними. Для этого смотрите на деталь целно. Тени рисуются относительно света менее объемно.

4. Внимательно разобрав малые формы по границе светотени, силуэту и «в свету», подчиняем их большой форме. Держим в голове схему большой формы. При помощи контрастов «вытягиваем» основные переломы плоскостей на зрителя, смягчая их – удаляем в глубину.

1 Часто встречающаяся ошибка: нередко студенты начинают моделировку формы со света, в результате разрушаются тональные отношения.





1. Торс

Перед тем как приступить к работе над деталью, полезно посмотреть на фигуру в целом и еще раз уточнить, если нужно, пропорции и тональные отношения.

Моделируя детали, необходимо помнить схему большой формы – без этого рисунок получится плоским. Следите, чтобы контрасты на ближних переломах плоскостей были активнее силуэта.

Прорисовывая деталь, полезно наметить её в заданном движении на отдельном листе и дома, используя учебник анатомии, врисовать кости и мышцы.

Так, от рисунка к рисунку, можно изучить пластическую анатомию.

В старой Академии много времени уделялось рисованию с образцов, т.е. копированию рисунков, рисованию с гипсовых слепков классической скульптуры. Цель этой работы – заучить классические формы и пропорции.

Здесь представлены фрагменты с классических образцов, чтобы можно было увидеть, как решались подобные задачи великими мастерами прошлого.







2. Голова

Голова в задании «Фигура» рисуется в той же последовательности, что и в задании «Голова». Глаза, нос, рот, лоб, разбор на основных переломах плоскостей, потом шея.

Прежде чем приступать к проработке головы, необходимо вернуться к наброску, т.е. к живому, непосредственному восприятию. Уточнить характер модели, ее пропорции, тональные отношения. Проверить привязку головы к плечевому поясу. Прорисовывать детали желательно не механически, а с чувством. Только тогда рисунок будет живым и интересным.

Разбирая форму головы по силуэту, необходимо обратить внимание на следующее: несмотря на то, что часть головы покрыта волосами, они лежат на форме и подчиняются тем же законам: меняется плоскость – меняется касание. Этот закон действует при касании пятна волос к пятну лица.

1 Часто встречающаяся ошибка: внешний силуэт активнее контрастов на ближайшем переломе плоскостей.







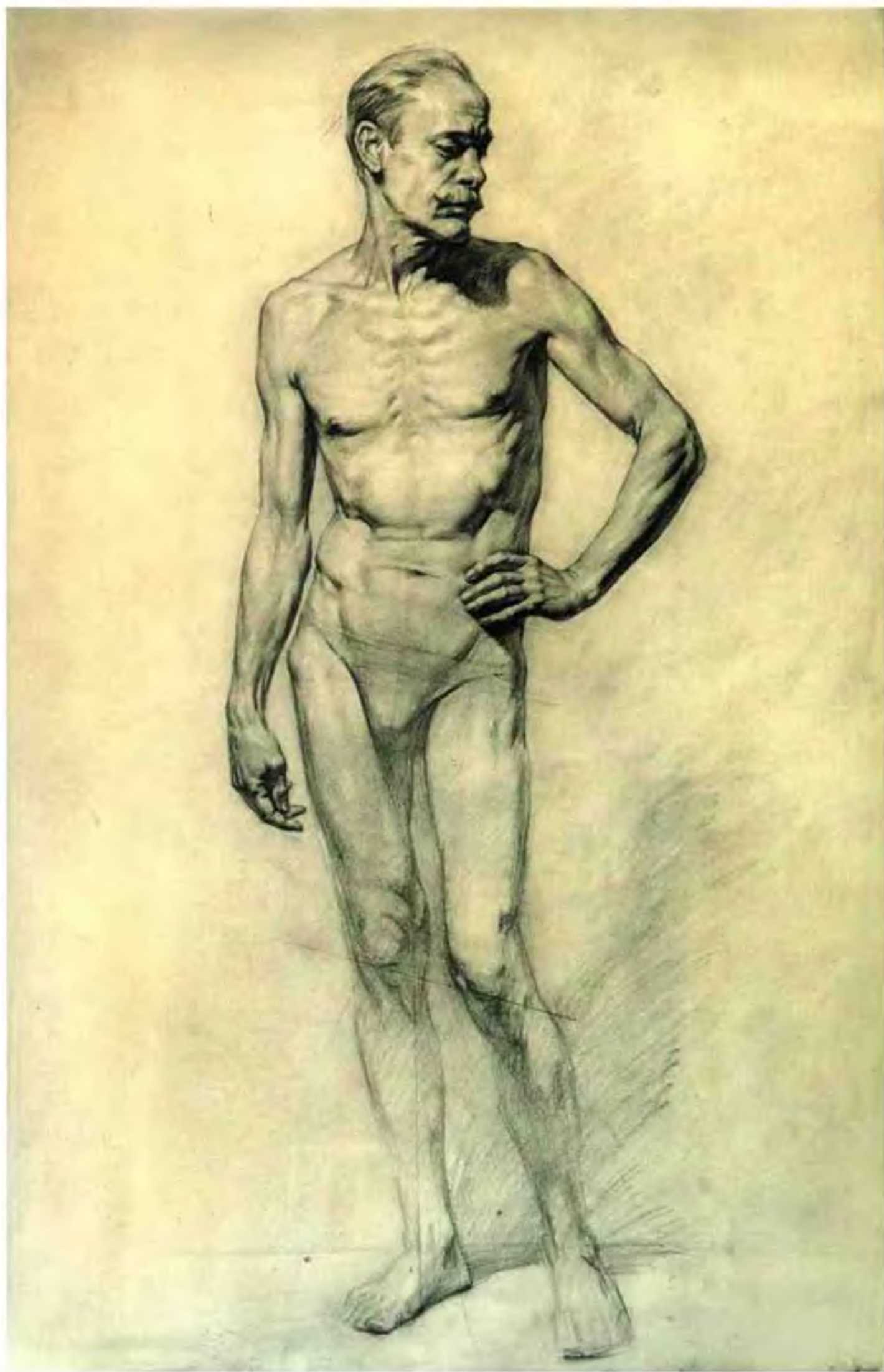
3. Руки. Таз

При рисовании парных деталей (кисти, колени, стопы), главная деталь прорисовывается более тщательно, вторая подтягивается по степени проработки к главной, насколько это нужно. Обе детали не должны быть прорисованы одинаково. Пальцы обычно группируются, и среди них должны быть главные и второстепенные. Не нужно забывать о тональной растяжке в освещенной части руки

от плеча до кисти. Плечо и предплечье должны быть S-образно изогнуты. При прорисовке таза акцентируются подвздошные кости и вертлы бедренных костей, так как они задают оси.

! Часто встречающиеся ошибки: одинаково прорисованы пальцы, тональная путаница между светом и тенью. Плечо и предплечье прямые.







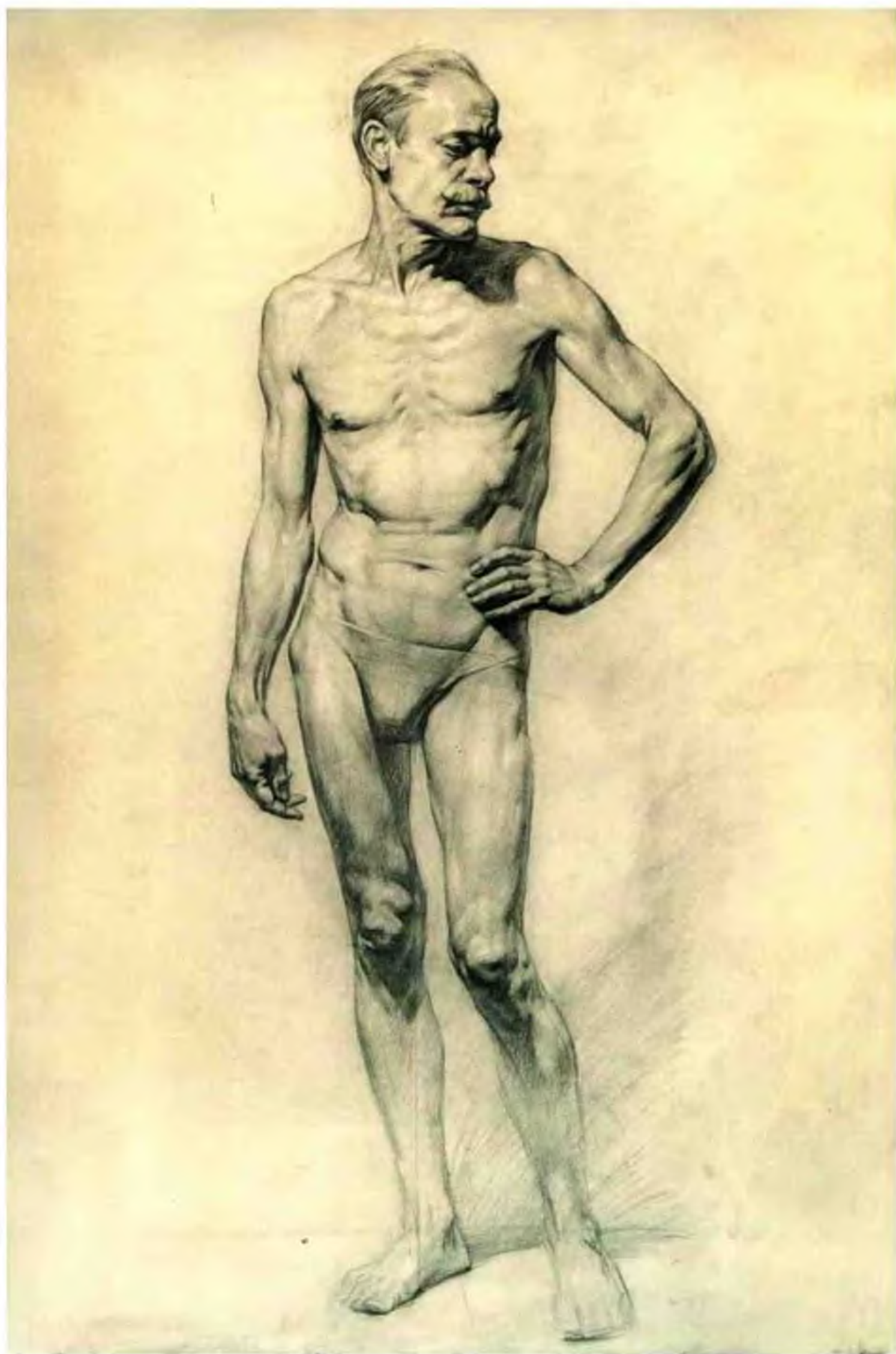
4. Колени

Обычно внимательно прорисовывают выступающее колено, при помощи тональных акцентов «вытягивая» его на зрителя. Бедро опорной ноги и бедро согнутой ноги находятся в разных плоскостях. Между ними должна быть разница в тоне. Голени также находятся в разных плоскостях в шахматном порядке относительно бедер. Ось коленей должна быть параллельна оси таза. Головка большой берцовой кости и коленная чашечка об-

разуют две похожие формы. Нужно следить за границами переломов больших плоскостей. Мелкие формы, расположенные на этих границах, акцентируются.

❗ Часто встречающаяся ошибка: вместо выступающего колена акцентируется колено опорной ноги. В результате опорная нога кажется согнутой в колене.







5. Стопы

Из двух стоп главной всегда является опорная. Через нее проходит центр тяжести, на ней стоит фигура. Свободная же стопа может находиться в любом месте. Часто студенты стоят близко к модели и видят плоскость, на которой она стоит, как бы вывернутой. Чтобы не было эффекта висящих стоп, линию горизонта сознательно понижают, для этого иногда рисуют сидя.

Чтобы наметить стопу в нужном ракурсе, «привязываем» один из крайних пальцев к лодыжкам. Внутренняя лодыжка всегда

выше, чем наружная. Стопа – это сложная вытянутая форма в пространстве. Чтобы передать форму, необходимо помнить, что плоскость, уходящая от зрителя, находится в полутоне, несмотря на то, что свет падает сверху. Рисуя пальцы стопы, нужно помнить: три пальца одинаковые по форме, два крайних – разные. Форму стопы лучше заучивать на классических образцах.

! Часто встречающаяся ошибка: одинаково активная обводка стопы.





V. ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП

Обобщение, восстановление тональных отношений, соподчинение деталей



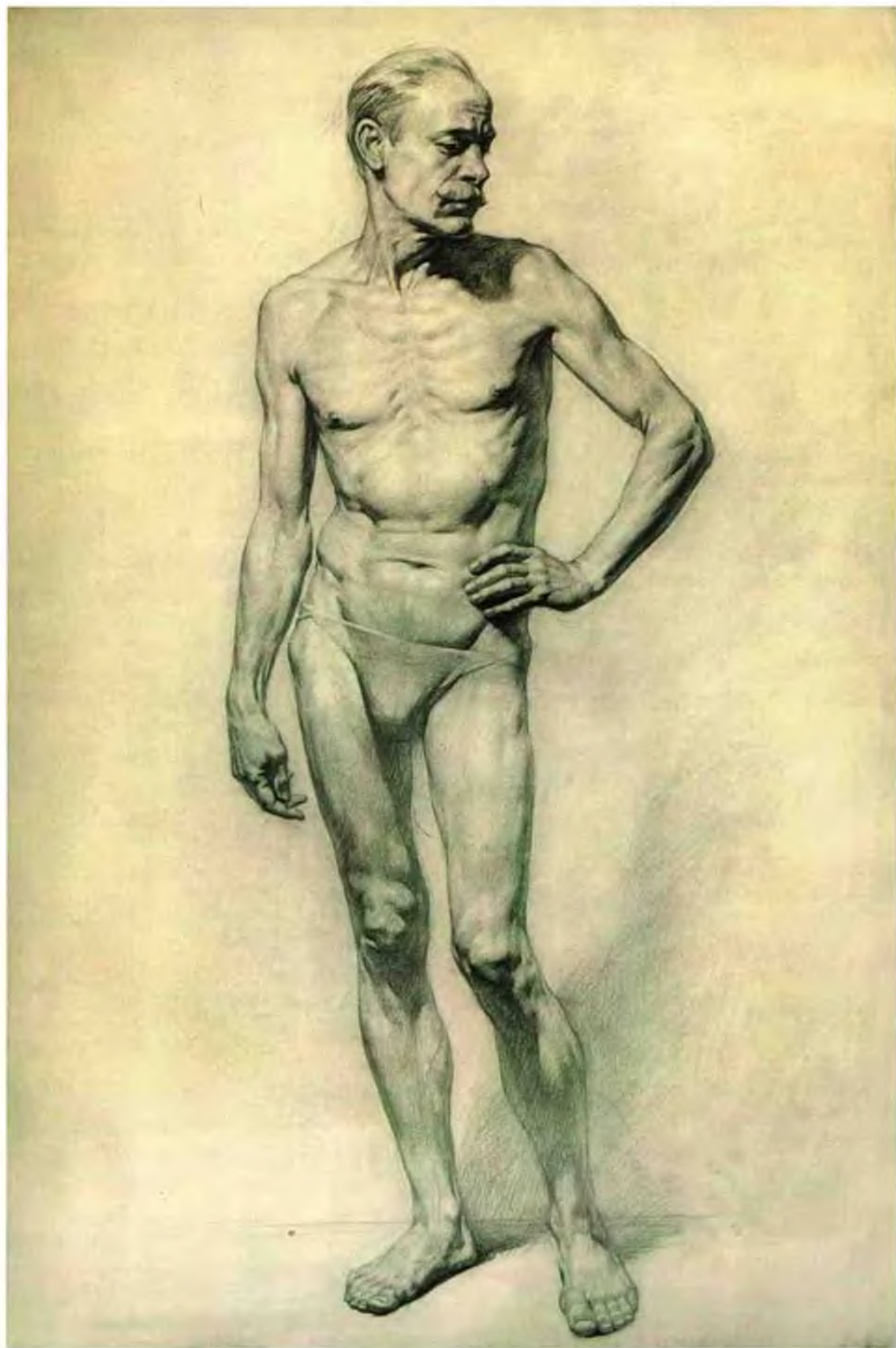
В конце работы возвращаемся к целостному восприятию рисунка и модели.

Восстанавливаем тональные отношения, которые часто сбиваются в процессе проработки деталей. Чтобы добиться цельности и завершенности рисунка, вновь более внимательно прорабатываем главные детали. Если эти задачи выполнены, рисунок смотрится выразительно на расстоянии, при воспроизведении в уменьшенном или увеличенном виде.



В этой книге представлена последовательность ведения учебного рисунка. Его выполнение растянуто во времени. Выполнить быстро и на должном уровне вышеперечисленные задачи начинающему художнику почти невозможно. В быстрых рисунках эта последовательность сохраняется, только этапы выполняются быстрее. Эскиз не делается, но, не задумав рисунок, к работе не приступают.

Еще раз хочется подчеркнуть, что параллельно с длительными рисунками необходимо постоянно делать наброски. Они развивают глаз, учат быстро выражать мысли и чувства. В процессе обучения у тех, кто много работает, знания и умения, накопленные в академических студиях, соединяются с навыками, полученными в набросках и зарисовках. Так появляется профессиональный, грамотный творческий рисунок.





ОБРАЗЦЫ ДЛЯ ЗАУЧИВАНИЯ



ОБРАЗЦЫ ДЛЯ ЗАУЧИВАНИЯ

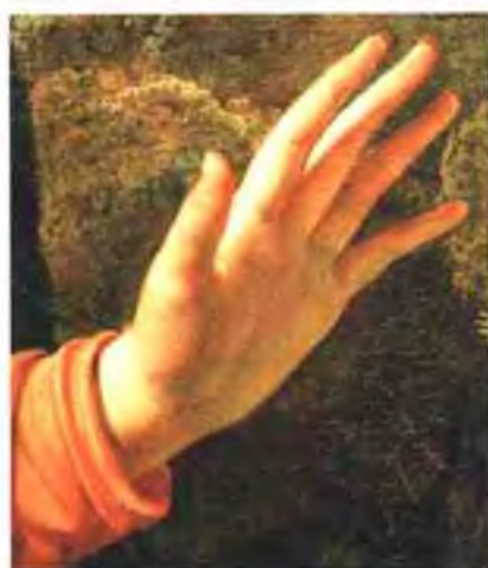
В Академии художеств XVIII–XIX вв. прежде чем рисовать живую модель, много времени посвящали рисованию с образцов. Материалом служили рисунки мастеров, гипсовые слепки с античной скульптуры, классическая живопись. Так ученики заучивали классические формы и пропорции. Только рисуя, художник может их понять и запомнить. Просто рассматривать глазами – бесполезно. Во времена античности и эпоху Возрождения

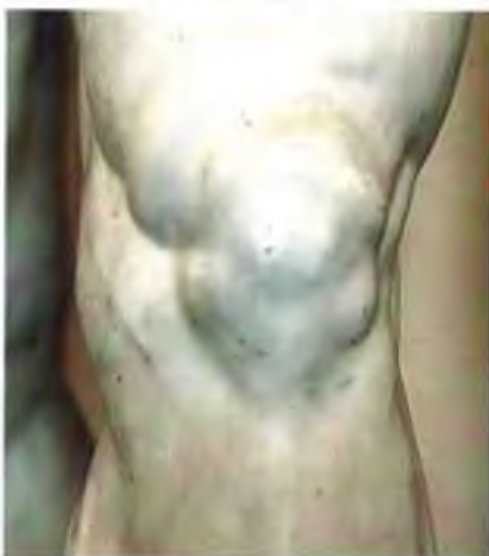
молодые художники обучались, копируя произведения выдающихся предшественников. Это подтверждают стопы в классических произведениях, форма стоп везде изображается одинаково.

Здесь подобраны некоторые материалы для заучивания. Но желательно этим не ограничиваться, находите сами интересные образцы, больше рисуйте в музеях.

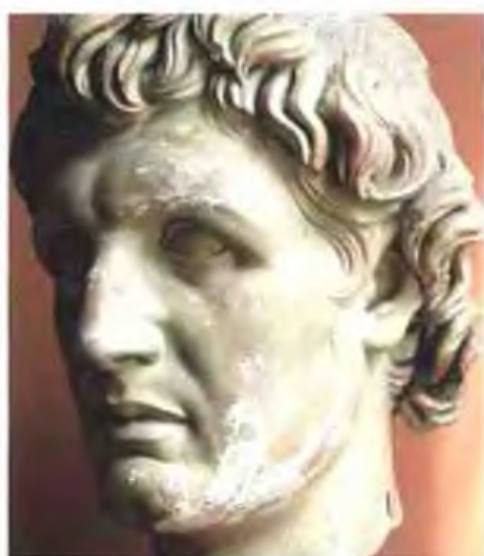


















Могилевцев Владимир Александрович (р. 1960).

Живописец. Окончил в 1994 году С.-Петербургский Государственный академический Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, мастерскую станковой живописи под руководством действительного члена РАХ, профессора Ю. М. Непринцева. С 1994 по 1997 год продолжил обучение в творческой мастерской монументальной живописи вице-президента Российской Академии художеств, профессора А. А. Мыльникова.

С 1995 г. преподает рисунок на старших курсах факультета живописи Института им. И. Е. Репина РАХ.

С 1994 г. член Союза художников России, участник всероссийских и зарубежных выставок.

Список литературы

Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960.

Грaбарь Игорь. Серов рисовальщик. М., 1961.

Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.-М., 1940.

Кардовский Д. Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960.

Крамской об искусстве. М., 1960.

Мастера искусства об искусстве, в 7-ми томах. Под ред. А. Губера и В. Гращенкова. М. 1960-1967.

Молева Н., Белюгин Э. Школа Антона Ашбе. М., 1958.

Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка в 3-х томах. М.-Л., 1950.

Репин об искусстве. М., 1960.

Учебный рисунок. Под ред. О. А. Еремеев, Н. Н. Репина и др. Китай, 1996.

Ченнино Ченнини. Трактат о живописи. М., 1933.

Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953.

ISBN 5-903733-01-8



9 785903 733019

artindex