МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

С.Ш. ЕВТЫХ

НАБРОСКИ. ЗАРИСОВКИ. ЭСКИЗЫ

Рекомендовано Ученым советом государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Оренбургский государственный университет» в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по программам высшего профессионального образования по специальностям «Дизайн» и «Дизайн архитектурной среды»

Оренбург 2003

ББК 85.15
Е 27
УДК 741.02

Рецензенты
доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой педагогики высшей школы Оренбургского государственного педагогического университета Л.Б. Соколова
член Союза дизайнеров России, заведующая кафедрой дизайна О.Б. Чепурова

Евтых С.Ш.
Е 27 Наброски. Зарисовки. Эскизы: Учебное пособие. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2003. – 115 с.: ил.

ISBN……

Целью данного пособия является развитие у студентов художественно-образного восприятия реальной действительности; целостного видения натуры, активизация процессов пространственного мышления и памяти; освоение навыков и приемов работы с разнообразными художественными материалами, необходимых в их дальнейшей профессионально-творческой деятельности.

Предлагаются примеры учебных заданий по практическому освоению работы над зарисовками, набросками, эскизами. В конце основных разделов пособия размещены вопросы для закрепления теоретического материала.

Учебное пособие предназначено для студентов, обучающихся по программам высшего профессионального образования по специальностям 052400 и 290200, при изучении дисциплины «Рисунок»

4903020000
Е ----------

ББК 85.15

© Евтых С.Ш., 2003
© ГОУ ОГУ, 2003

Введение

Когда замыслит дивный ум создать
Невиданные облики – сначала
Он лепит из простого материала,
Чтоб камню жизнь затем двойную дать.
И на бумаге образ начертать,
Как ловко бы рука не рисовала,
Потребно проб и опытов немало,
Чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать.
Микеланджело

Главным источником получения знаний и практических навыков в изобразительном искусстве является систематическое рисование с натуры, по памяти и представлению, чтение специальной литературы и изучение произведений мастеров искусства.

При работе с натуры, по памяти и представлению студент может выполнять как быстрые наброски[1)], так и более основательные рисунки – продолжительные зарисовки[2)] и эскизы[3)].

Длительный рисунок позволяет с особой тщательностью рассмотреть и проанализировать конструкцию объекта изображения, передать его характерные особенности с необходимой степенью детализации. Однако владение наброском и умение быстро выполнять зарисовки в профессионально–практической сфере предпочтительнее длительного рисования, поскольку кратковременный рисунок дает наглядное представление о творческом замысле, и в дальнейшем он может стать ценным справочным материалом при работе над композициями и в творческой работе с целью «овеществления» замысла в материале. Наряду с этим набросок служит эффективным средством познания окружающей действительности.

При работе над рисунками студенты решают целый ряд задач: правдивость изображения, его пропорциональность, выразительность рисунка, художественно-образную трактовку его содержания. Привычка наблюдать, переходящая со временем в умение видеть суть любого объекта, развивается благодаря постоянным упражнениям в выполнении набросков, зарисовок, эскизов. Творческая работа художника-дизайнера требует острого избирательного видения, развитого образного мышления. «Художник – это не бесстрастный копи-

---

[1)] *Набросок* – это обобщенное изображение, которое выполняется за короткий промежуток времени и с минимальным количеством графических средств /1, с. 31/.

[2)] *Зарисовка* рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от подобного по техническим средствам наброска исполнение зарисовки может быть очень детализированным /2, с. 253/.

[3)] *Эскиз* (фр. esquisse) предварительный набросок /3, с. 592/; подготовительный набросок этюда или картины. В процессе работы с натуры эскиза используется в качестве вспомогательного материала, в котором разрабатываются варианты композиции листа бумаги или холста. Эскизы выполняются как в виде беглых карандашных зарисовок, так и в «материале» /1, с. 65/.

ист, не равнодушный фиксатор действительности, а человек, заинтересованно подходящий к её изображению, творчески осмысливающий сюжеты зарисовок, дающий им свою личную оценку, трактовку. Следовательно, речь идет о художественно-образном принципе отражения действительности в набросках» /4, с. 29/.

Работа над наброском, зарисовкой и эскизом - это, прежде всего, познавательный процесс, связанный с решением ряда важных задач, к числу которых относится изображение геометрических тел, растений, предметов культурно-бытового и промышленного назначения, объектов архитектуры, пейзажа, человека. Эффективность развития творческих способностей студентов, добротность их профессиональной подготовки возможны лишь при условии правильно поставленного обучения.

Методика общеакадемической подготовки студентов отделения «Архитектура и дизайн» связана с художественно-промышленным профилем их будущей специальности. Овладение знаниями и навыками в рисунке и живописи способствует глубокому изучению и активному осмыслению окружающей действительности, и наряду с этим, решению художественно-образных творческих задач в области промышленного искусства и архитектурной деятельности.

Важное место в методике преподавания рисунка и живописи, занимает умение «видеть» материал - культура освоения будущими дизайнерами и архитекторами графических и живописных навыков и овладения спецификой материала и его художественно-изобразительной символикой, семантикой, а также художественными методами изображения (линейно-контурным, линейно-силуэтным, силуэтно-пятновым, тонально-живописным и др.).

В связи с тем, что многие студенты допускают неточности в конструктивном построении изображения, в выполнении быстрых зарисовок и набросков, рисунков по памяти и представлению и т.п., целесообразно ввести в учебную практику специальные упражнения для развития памяти и воображения студентов и с целью активизации их самостоятельной работы.

Основной задачей обучения будущих дизайнеров выполнению множества набросков, зарисовок и эскизов с натуры, по памяти и представлению - является создание творческого проекта по композиции.

Особое внимание в учебном процессе по общехудожественной подготовке будущих дизайнеров уделяется изучению классического наследия, той суммы накопленного в искусстве опыта, который активно способствует профессиональному росту студентов.

В нашем пособии мы рассматриваем процесс овладения подготовительным рисунком в той же последовательности, по которой строится академический учебный процесс по общехудожественной подготовке дизайнеров-графиков и архитекторов-дизайнеров - бытовые предметы; интерьер; пейзаж и архитектурные сооружения; фигура человека.

Целью данного пособия является развитие у студентов художественно-образного восприятия реальной действительности; целостного видения натуры, активизации процессов пространственного мышления и памяти; освоение на-

выков и приемов работы с разнообразными художественными материалами, необходимых в их дальнейшей профессионально-творческой деятельности.

1 Особенности рисования с натуры, по памяти и представлению

Чем больше художник знает, тем он свободнее и самостоятельнее, чем больше он умеет, тем больше он может

К. Юон

1.1 Введение в психологию рисования

Антропологическая педагогика рассматривает проблемы развития творческих способностей человека с позиции личностно-ориентированных и ценностно-ориентированных традиций.

Большинство исследователей указывают на необходимость раскрытия творческого потенциала личности в период профессионального роста как базового времени вызревания осознанного саморазвития, когда мера успешности учебной деятельности выступает важным фактором личностного роста, является предпосылкой дальнейшего саморазвития.

«Творческой деятельностью мы называем такую деятельность человека, которая создает нечто новое, все равно будет ли это созданное творческой деятельностью какой-либо вещью внешнего мира или известным построением ума или чувства, живущим и обнаруживающимся только в самом человеке» /5, с. 3/.

Творческие способности в изобразительной деятельности, с точки зрения гносеологии, представляет собой сложную систему, которая способна к развитию и саморазвитию в процессе деятельности. «Взаимодействие способностей на разных уровнях функционирования сознания и бессознательного даёт устойчивые структуры, комплексы способностей. Одним из таких комплексов, или функциональных структур способностей и являются творческие способности художника» /6, с. 77/.

Основными опорными свойствами изобразительных способностей являются: высокая природная чувствительность зрительного анализатора, способность наблюдать, запоминая. Сенсорные качества руки рисующего позволяют подробно и тонко передавать в рисунке многие детали, ракурсы, силуэты и линии.

Психологами доказано, что зрительная система работает на трёх уровнях: сенсорном, обслуживающем ощущения; перцептивном, влияющим на восприятие и перцептивном, связанном с характером представлений.

Многие психологи отмечают прямую зависимость развития умелости руки от движения глаза. Производя одинаковые движения по контурам натуры

и местам слияния одной формы с другой, тренируется и глаз, и рука /7/. Целенаправленные движения одновременно кисти рук и пальцев в процессе рисования способствует выработке точных движений, формированию координации движений, что в конечном итоге, способствует повышению чувствительности анализаторов к форме и пространственным отношениям.

Поэтому справедливо утверждение, что в основе развития творческих способностей студентов в области изобразительного искусства лежат познавательные способности, включающие чувственно-сенситивную способность (ощущения[1)], восприятия[2)], представления[3)]), абстрактно-мыслительную способность (способность к формированию образов[4)], понятий[5)]), а также память и внимание.

Память и внимание рассматриваются нами, прежде всего как способности художника к творческой деятельности в процессе *рисования с натуры*. В изобразительной деятельности огромное значение имеют такие качества памяти, как способность к воспроизведению прошлого опыта, способность длительно хранить образы и события внешнего мира, чувства и переживания по их поводу и многократно вводить их в сферу сознания и поведения /6/.

Не меньшее значение приобретает способность сосредоточивать внимание на изображаемом предмете и его образе, поскольку образ является важнейшей компонентой действий субъекта. Именно образ направляет на достижение поставленной цели, разворачивая действие в пространстве и времени. И что является характерным, полнота и качество образа определяют степень совершенства действия. Во всей обширной сфере деятельности художника над художественным образом ведущее место принадлежит *образному мышлению*. Оно активизирует сознание и придаёт ему осмысленный, предметный характер. Память служит связующим звеном и приводит все элементы к единству во времени.

В образном мышлении ведущую роль играет *воображение*, которое является психическим процессом, «заключающимся в создании новых образов (представлений) путем переработки материала восприятий и представлений, полученных в предшествующем опыте» /9, с. 223/.

Выделяются следующие виды воображения: непроизвольное и произвольное, воссоздающее (репродуктивное) и творческое (продуктивное) /10/.

[1)] *Ощущение* – отражение свойств предметов объективного мира, возникающее при их непосредственном воздействии на органы чувств /8, с.244/.

[2)] *Восприятие* – в данном контексте рассматриваем как систему действий, направленных на ознакомление с предметом, воздействующим на органы чувств, т.е. чувственно-исследовательскую деятельность наблюдения /8, с. 56/.

[3)] *Представление* – наглядный образ предмета или явления (события), возникающий на основе прошлого опыта (данных ощущений и восприятий) путем его воспроизведения в памяти или в воображении. В связи с этим различают представления памяти и представления воображения /8, с. 279/.

[4)] *Образ* – чувственная форма психического явления, имеющая в идеальном плане пространственную организацию и временную динамику. Образ по своему содержанию может быть как чувственным (образ восприятия, образ представления и др.), так и рациональным (образ атома, образ мира и т.д.) /8, с. 228/.

[5)] *Понятие* – форма знания, выступающая одновременно и как форма отражения материального объекта, и как средство его мысленного воспроизведения, построения, т.е. как особое мыслительное действие /8, с. 271/.

Многие психологи отмечают, что деятельность воображения находится в прямой зависимости от личного опыта индивида /5/, /11/ и от чувственно-эмоциональной сферы сознания. *Эмоции* – это психические переживания, душевные волнения на основе оценочного отношения к тому, что художник воспринимает и изображает. Эмоции связаны с познанием, «сопровождают» его и зависят от него, а также воздействуют на качество восприятия, характер деятельности и сопровождают творческий процесс в целом. Они зависят от потребностей и способны сами вызывать новые потребности /6/, /12/, /13/.

На творческую деятельность человека оказывает значительное влияние и мотивационно-волевая сфера сознания, определяющая характер познавательных процессов и структурирующая содержание восприятия, памяти, мышления и т.д.

Для повышения художественного мастерства, наряду с развитием творческих способностей на уровне психики, необходимо также развивать художественно-образное восприятие окружающей действительности; целостное видение натуры, активизировать процессы пространственного мышления и памяти; целенаправленное освоение навыков и приемов работы с разнообразными художественными материалами.

Доказано, что выразительность материала неизмеримо усиливается в изобразительном искусстве, благодаря тому, что постоянно преобразуется в образ по законам «языка» живописи, графики или скульптуры. А бедность изобразительного «языка» оборачивается для художника невыразительностью образа.

Таким образом, лишь в ходе сознательного развития у себя технических навыков, студенты подходят к более сложным действиям, и постепенно совершенствуя их, приближаются к творческому использованию приобретенных навыков.

Система навыков в совокупности со знанием дает профессиональные умения. Если навыки – это автоматизированные действия с характерной стереотипностью, то умения проявляются в решении новых задач, в работе с новыми материалами, в новых условиях, т.е. выступают на уровне творческого применения навыков, приемов и знаний. Развитие изобразительных способностей зависит от индивидуальных физиологических и психологических особенностей. Выработка необходимой «свободы» в действиях руки происходит благодаря укреплению связи рука – мозг художника. Знание научных основ изобразительной грамоты, правил и законов академического рисования способствует овладению художественным мастерством. Изобразительные способности развиваются и совершенствуются в ходе творческого использования знаний, умений и навыков на практике /6, с. 80/.

Психологами доказано необходимость чёткой установки в деятельности /14/, в том числе и творческой. Например, простейшая установка художника – выбор формата, изобразительных материалов, и высшая установка личностно-ценностного характера: эстетический вкус, культура, социальные установки и др. «Установки, сформированные во время учебы в высших учебных заведениях, остаются на долгие годы и являются своеобразной системой ориентации и

поведения. Целевые педагогические установки в условиях обучения академическому рисунку могут ориентировать студентов на уровне потребностей на те или иные действия, изменяют характер учебно-творческой деятельности, делают её в большей или меньшей степени познавательной, учебной и творческой» /6, с. 82/.

1.2 Рисование с натуры

Видеть натуру – значит выявлять характер своей модели

Поль Сезанн

«Натура – в практике изобразительного искусства любое явление, объекты и предметы, которые художник изображает как модель непосредственно с натуры. Целиком и прямо с натуры выполняются, как правило, лишь этюд, набросок, зарисовка, портрет, а иногда и пейзаж» /1, с. 33/.

Рисование с натуры можно рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, как вид учебной работы[1)] и, во-вторых, как способ изображения реальной действительности[2)].

Рисование с натуры может быть кратковременным или длительным – наброски и зарисовки в течение 10-20 мин., когда ставится определенная учебная задача, решить которую необходимо за относительно небольшой промежуток времени.

Во время рисования с натуры у студентов формируется умение анализировать, сравнивать, обобщать изображаемые объекты и явления. Студенты учатся наблюдать и передавать наиболее типичные черты явлений и предметов. У студентов из курса в курс в ходе целенаправленного изучения натуры, развивается и совершенствуется умение видеть и передавать в рисунках с натуры пропорции, конструктивное строение, пространственное положение, перспективное сокращение форм, распределение светотени, цвет натурной постановки.

Наброски с живой, движущейся натуры развивают зрительную память и объемно-пространственное мышление. Приобретается навык быстрой работы, благодаря которому художник успевает запечатлеть выразительные ракурсы, краткие пластически интересные мгновения жизни, рука приобретает уверенность, глаз становится наблюдательным и метким. Рисовать с натуры можно самые разнообразные объекты действительности (предметы домашнего обихода, овощи и фрукты, чучела животных и птиц, фигуру человека), но обязательно художественно выразительные.

[1)] *Рисование с натуры* – вид учебной работы, служащий важнейшим средством изучения натуры, окружающей действительности, и, прежде всего таких её сторон и явлений, как форма, пропорции, объем, цвет, материал, освещенность, положение в пространстве, перспективное сокращение предметов» /15, с. 101/.

[2)] Художники постоянно и вдумчиво работают на натуре, делая эскизы цветов, растений и т.п., чтобы в мастерской обобщить собранный материал и творчески переосмыслить.

Необходимо нацеливать студентов на определенное количество времени для выполнения наброска либо зарисовки. Это в наибольшей степени активизирует учебную деятельность студентов.

Существуют общие, универсальные принципы реалистического изображения любой натуры – предметов быта, натюрморта, интерьера, пейзажа, людей и т.д.

«*Краткосрочный набросок* – это сжатый, скупой по средствам рассказ об увиденном. В длительном наброске можно подробнее показать натуру, уделить больше внимания существенным деталям. Но и такой набросок должен оставаться довольно лаконичным» /4, с. 26/.

Краткосрочные зарисовки небольшого размера. Трактовка форм в наброске обычно отличается значительной обобщенностью, лаконичностью и выразительностью, так как цель его – дать лишь общее представление о натуре, передать пропорции и характер предмета.

Набросок часто имеет самостоятельное значение, но могут быть и подготовительные наброски для картины.

«В зависимости от характера исполнения наброски можно условно подразделить на наброски с натуры (зарисовки), по памяти, по воображению и комбинированные.

Наброски по памяти – это как бы зафиксированная на бумаге зрительная память.

Наброски по представлению предполагают богатый зрительный опыт, развитую фантазию, владение методами построения формы в пространстве.

Наброски по воображению носят наиболее творческий характер. Они основываются на запасе знаний и представлений о предметном мире, на умении комбинировать свои представления» /1, с. 32/.

Перечисленные выше типы набросков рассмотрим подробнее в следующем параграфе.

Характерная особенность наброска любого типа – простота, обобщенность, широта в передаче формы объекта.

В зависимости от используемых художественных средств, наброски бывают *линейными*[1)] *и светотеневыми*. В *комбинированных* набросках используется расширенная гамма изобразительных средств (контур, тон, пятно, заливка).

Наброски могут выполняться с учебно-познавательной целью. В этом случае рисунок является средством изучения натуры, окружающей жизни и накопления профессиональных знаний и умений.

Набросок с натуры фиксирует чаще всего общее впечатление или же, наоборот, отдельные части натуры. Вместе с тем набросок в неменьшей степени, чем длительный рисунок, должен правильно передавать форму, пропорции, объем, пространственное положение объектов изображения.

[1)] Варьируя линию, можно достигнуть достоверной передачи объема изображаемого объекта. В освещенной части натуры линии тонкие, легкие или вообще отсутствуют, В тенях можно усилить линию и немного помочь себе тоном, легкой штриховкой по форме.

Методические рекомендации по выполнению *длительного рисунка с натуры* таковы:

- постановка учебной задачи, мысленный анализ натуры, выявление существенных особенностей и предположение конечного результата работы (представьте натуру уже «вписанную» в формат листа);
- мысленное композиционное размещение объектов натуры на формате листа;
- обозначение подобранным, в соответствии с натурой, художественным материалом границ изображения;
- установление пропорциональных соотношений частей объекта[1)], основных осей, определяющих пространственное положение частей объекта (принцип «от общего к частному»);
- мысленное нахождение в натуре зрительных «опорных точек»[2)];
- завершение первоначального линеарного построения изображения;
- уточнение формы, прорисовка деталей, передача индивидуальных особенности модели;
- тональное решение рисунка[3)] (если это соответствует учебной задаче);
- обобщение рисунка, передача цельности изображения /4/.

Одной из основных задач является развитие у студентов активного взгляда на натуру, когда они не пассивно её изображают, а овладевают художественно-образным выражением формы.

Первоначально будущему дизайнеру не под силу решать профессионально-художественные задачи, возникающие при работе над набросками и рисунками, и лишь постепенно, приобретая опыт, знания, умения и пытливо изучая окружающий мир, он сможет овладеть практическими навыками работы над разнообразной тематикой. Вначале в рисунках в основном преобладают познавательные учебные задачи, которые впоследствии перерастают в творческие – поиск художественно-образной трактовки содержания рисунков и набросков.

В учебной практике имеет место и набросок в цвете. *Наброски в цвете* – этюд небольших размеров, бегло и быстро исполненный. Главное назначение такого наброска – приобретение умения цельно воспринимать натуру, находить и передавать верные цветовые отношения основных её объектов. Известно, что полноценный, живописный строй изображения определяется пропорциональной передачей контраста различий между основными цветовыми пятнами натуры. Без этого никакая тщательная проработка деталей, рефлексов, мозаики цветовых оттенков не приведет к полноценному живописному изображению.

[1)] При выполнении рисунка необходимо пользоваться методом сравнения отдельных частей относительно друг друга и изображения в целом.

[2)] *Зрительные «опорные точки»* - наиболее рельефные выступы форм, обусловленные характером конструкции» объекта и его частей. Выбор таких вспомогательных ориентиров при рисовании в каждом конкретном случае зависит от положения художника по отношению к модели /4, с. 20/.

[3)] *Примечание:* необходимо уже в процессе работы над построением наметить светотень так, чтобы она помогала выражению объема и соответствовала характеру освещения, затем постепенно светотень доводят до необходимой силы с учетом тональных отношений.

Целостное восприятие приобретается путем длительных тренировок и регулярной работы с натуры. При этом нельзя изображать предмет в отрыве от той среды, в которой он находится; следовательно, необходимо научиться смотреть на изображаемую натуру не раздробленно, не по деталям, а охватывая её глазом всю в целом. Глаз начинает различать тончайшие нюансы цвета не сразу, к тому же быстро происходит цветовая и тональная адаптация (привыкание), поэтому первые работы могут быть вялыми по цвету и тону.

На первых порах возможны неудачи, но нужно помнить, что лишь в результате систематической работы появляется необходимый опыт и уверенность, которые позволяют в дальнейшем выполнять наброски на профессионально-художественном уровне.

Многие художники отмечают важность в процессе обучения рисованию уделять пристальное внимание наброскам. Отечественный художник-педагог Т. Ганжало утверждает, что «самый надежный способ учиться рисовать – это каждодневное занятие набросками, выполнение с натуры обобщенных, без мелких деталей краткосрочных рисунков. Наброски помогают развить наблюдательность, умение остро и точно схватывать самое главное в натуре и отбрасывать второстепенное, несущественное. Острое чувство характера приходит не сразу, и именно наброски пробуждают способность воссоздавать увиденное как яркий зримый образ и долго удерживать его в памяти. Это качество крайне необходимо каждому художнику. Работая с натуры, вы накапливаете впечатления, без которых немыслимо создание даже несложных композиций». «В набросках для вас откроются необъятные возможности экспериментировать, изобретать новые сочетания техник и материалов, собственные приемы работы. Это «кухня» художника, в которой воплощаются его идеи, и формируется творческая личность» «В набросках для вас откроются необъятные возможности экспериментировать, изобретать новые сочетания техник и материалов, собственные приемы работы. Это «кухня» художника, в которой воплощаются его идеи, и формируется творческая личность» /16, с. 41/.

1.3 Рисование по памяти и представлению

...И затем, развивайте свою память.
Ибо природа никогда вам не даст
ничего, кроме справки

Э. Мане

Будущий художник-дизайнер должен развивать свои навыки и умения рисовать с натуры. Несомненно – это умение является основным, но ведь художник далеко не всегда имеет дело с неподвижной натурой и ему порой приходится улавливать натуру «на лету». Чем сильнее развита у будущего рисовальщика зрительная память, тем выше его профессиональные возможности.

Этой цели служат быстрые наброски, но даже в них невозможно закрепить все замечаемое нами разнообразие форм и явлений, и многие из наших впечатлений приходится фиксировать по памяти и по представлению, для чего

необходимо запоминать виденное. Эта способность проявляется не сразу. Ее надо развивать систематическими упражнениями. Однако чтобы наблюдать, надо знать, как смотреть на натуру, и знать, что в ней выделять, чтобы лучшее её запоминать.

«Избирательность – одно из условий целенаправленного наблюдения и сохранения наиболее существенного в памяти. Понятие важного находится в прямой зависимости от поставленной цели, художественного интереса, индивидуального восприятия»… Целенаправленный характер памяти содействует творческому развитию, активно уводит от механического, пассивного наблюдения. …Выборочное смотрение не только активизирует работу памяти, но и способствует постановке художественной задачи» /18, с. 18/.

С целью развития у студентов зрительной памяти и пространственных представлений в процессе рисования с натуры предусмотрено рисование по памяти и по представлению (в течение 10-15 минут) изображаемых с натуры объектов. Опытные педагоги-художники /17/ рекомендуют использовать следующие упражнения для активизации зрительной памяти.

Первое упражнение.

Сначала сделайте зарисовку предмета с натуры, показав его основное строение, связь его отдельных частей. Для этого выбирайте поворот, наиболее ясно выражающий форму предмета. Оставив предмет в том же положении, выполните еще два-три рисунка этого же предмета как бы с других точек зрения. Оставив предмет в том же положении, выполните еще два-три рисунка этого же предмета как бы с других точек зрения (предмет передвигаем мысленно – авт.).

Второе упражнение.

Нарисуйте предмет с натуры. Затем, убрав предмет и отложив в сторону рисунок, сделайте по памяти два новых рисунка: один – предмета в том положении, как вы его рисовали, другой – того же предмета в другом повороте.

Третье упражнение.

Поставьте предмет, рассмотрите его с разных сторон, возьмите его в руки. Отдайте себе ясный отчет в строении его формы.

Закрепив в памяти форму предмета, уберите его и выполните два-три рисунка по памяти, показав предмет с разных точек зрения. Все рисунки делайте на одном листе. Не забывайте ясно выразить в них строение предмета и обозначить поверхность, на которой он находится[1)].

Четвертое упражнение /2/.

Для изображения человека по памяти необходимо в течение 2-3 минут рассмотреть позу натурщика. По истечении отведенного на запоминание времени натурщик уходит, студент должен, сохранив наблюдения в памяти, воспроизвести движение и характерные пропорции модели на листе. После чего

[1)] Необходимо постоянно сравнивать свои рисунки с натурой, поскольку несомненно, что запоминание формы предмета требует целенаправленного изучения объекта изображения, понимания строения и характера формы. Лишь при этом условии возможно достоверное воспроизведение запоминаемого предмета на бумаге /17, с. 11/.

наброски по памяти корректируются в соответствии с позой вернувшегося на место натурщика.

Цель последнего упражнения – развитие способностей запечатлевать не все формы фигуры человека, а выборочно, лишь самые главные, характеризующие позу и неповторимые индивидуальные пропорциональные отношения, присущие только данной натуре.

Перед студентами в процессе рисования по памяти и представлению ставятся учебные задачи – определить в рисунке общее пространственное положение, пропорции, конструктивное строение, перспективы, светотени (возможно и цвет изображаемых объектов). Систематическая работа, последовательное усложнение задач могут стать стимулом творческого осмысления действительности и образного мировосприятия.

О. Авсиян советует: «Для развития памяти на индивидуальную характеристику вначале полезно использовать простые сюжеты, будь то группа предметов, несложный пейзаж. Нарисуйте по памяти два близких по характеру объекта. В дальнейшем можно увеличить число предметов и удлинить интервал между их рассматриванием, выявив в сравнении сходство и различие форм.

В этом плане интересна работа над набросками контрастных фигур, типов человека в разных головных уборах, так же как и выполнение набросков обуви, костюмов, контрастных архитектурных объектов. Рисунки на сравнительную характеристику выполняют на одном листе, ведут параллельно, решая при этом пространственно-конструктивные задачи» / 18, с. 22/.

В конечном счете, зарисовки с натуры, наброски по памяти, по представлению и по воображению служат единой цели – воспитанию образного видения, без которого сложно решать творческие и профессиональные задачи.

Вопросы для закрепления материала

1 Каковы основные отличия восприятия и представления в изобразительном процессе?

2 Какова роль эмоционально-волевой сферы в изобразительной деятельности?

3 Какие виды набросков вы знаете?

4 В чем отличие кратковременных рисунков от длительных рисунков с натуры?

5 Как вы понимаете единый процесс изучения формы в рисовании с натуры и по памяти?

6 Какую цель преследует художник, систематически выполняющий наброски и зарисовки с натуры, по памяти и представлению?

2 Практическая работа над набросками, зарисовками и эскизами

И высочайший гений не
прибавит
Единой мысли к тем, что
мрамор сам
Таит в избытке, - и лишь это
нам
Рука, послушная рассудку,
явит...
Микеланджело

2.1 Наброски, зарисовки и эскизы в творчестве художников

Приобщение к образцам высокого искусства дает возможность понять, как тот или иной художник решал стоящую перед ним задачу, как использовал возможности кратковременного рисунка, виртуозность техники выбранных средств выражения для создания запоминающегося зрительного образа. Одновременно с этим, изучение рисунков мастеров способствует совершенствованию собственного опыта, дальнейшему развитию творческих возможностей и целенаправленного восприятия окружающей действительности.

Экскурс в мир кратковременного рисунка и эскиза начнем с работ ярких представителей эпохи Возрождения.

В художественном наследии мастеров искусства данной эпохи можно найти большое количество интересных, содержательных, выразительных линеарных рисунков, см. Приложение Б, рисунки Б.1 – Б.11. Известны великолепные графические работы Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Дж. Романо, Тинторетто, Г. Гольбейна (младшего).

«Известно большое количество великолепных линеарных набросков, созданных мастерами искусства. В этих небольших по размеру работах с удивительной живостью и правдивостью передается движение и пластика человеческого тела. То с помощью легких, изящных линий, то благодаря сочным, динамичным, активным штрихам художники создают впечатляющие, содержательные зарисовки» /19, с. 84/.

Совет мастера: «Прежде чем приступить к исполнению композиции, итальянские мастера делали беглые наброски, на основе которых уже в мастерской исполняли с большой тщательностью рисунок конкретного фрагмента композиции. Любимым материалом для рисования у итальянцев была сангина… или черный… камень и уголь. По найденным проработанным деталям композиции изготовлялся большой картон в размер всей композиции с подробной отработкой всех световых и тоновых задач» / Дж. Вазари /21, с. 37/.

Обычно Микеланджело начинал работу над статуей с серии набросков пером, в которых фиксировалось композиционное решение, учитывались различные точки зрения, а отдельные пластические мотивы получали дополнительную разработку. Повышенное внимание в своих рисунках Микеланджело

уделял человеческой фигуре, проработке основных форм, опуская несущественные частности, детали бытовой среды и ландшафта. Все эти тонкости его мастерства создают впечатление законченности и монументальности рисунка. Работая пером и тушью, «как резцом он уделял главное внимание анатомической точности, чеканной акцентировке масс, наконец, светотени, что достигалось с помощью разнообразной штриховки. Графические листы Микеланджело выдают художественное видение скульптора, положившего основу своего метода преклонение перед объемом» /20, с. 31/.

Совет мастера: «Нет возможности несколькими словами описать всё мелодическое богатство рисунка Рафаэля. Как и в греческой классике, контур у него не только очерчивает края предметов, но, легко изгибаясь, плавно скользит, то сливает очертания их в зеркальное подобие друг друга, и потому нашему глазу доставляет такую отраду видеть, как все эти прочно построенные и четко очерченные тела вместе с тем образуют гармоничный узор» / М. Алпатов /22, с. 41/.

Гений Леонардо да Винчи был способен создавать трехмерный эффект графическими методами и техническими приемами. Его рисунку были послушны сангина, серебряный карандаш, перо и чернила. Тонкие наблюдения над рисунками Леонардо сделаны крупнейшим авторитетом в области искусства Возрождения Бернардом Бернсоном: «Суть рисунков Леонардо можно выразить так: они отражение беспрепятственного, беззаботного и полного перенесения образа на бумагу... В этой чудесной алхимии так мало усилий, что кажется: внезапно, простым взмахом руки демиурга, земля пресуществляется в небеса» /23, с. 152/.

В отличие от других деятелей искусства эпохи Возрождения, Тинторет-то не признавал самостоятельного, автономного предназначения рисунка. Его графические листы служат в основном подготовительным материалом для крупномасштабных живописных композиций. В эскизе к одной из картин изображена мужская фигура, см. Приложение Б, рисунок Б.9. Это линейный рисунок, выполненный на белой бумаге. Рисунок хорошо передает энергию движения, формы мускулатуры человека. Пользуясь линией различного нажима, мастер достигает большой силы выражения объема. Все взвихрено темпераментными спиралевидными энергичными штрихами. Поразительна мощь постепенного нащупывания передачи предельно верной, с точки зрения художника, экспрессии фигур /24/.

Виртуозность, изящество и точность рисовальной манеры яркого представителя Северного Возрождения Ганса Гольбейна Младшего демонстрируют его графические листы, см. Приложение Б, рисунки Б. 10, Б.11. Мы видим как линия, то внешне очень сухая и угловатая, то тонкая, словно паутинка придает работам мастера необычайную остроту и выразительность.

Известный представитель голландской живописи XVII века Рембрандт Харменс ван Рейн обращался к широкому набору художественных средств, виртуозно используя их возможности (серебряный карандаш; итальянский карандаш в сочетании с сангиной; палочка или гусиное перо и краска; акварель и белила и др.).

Изысканный кратковременный рисунок был в почете и у живописцев Франции – Энгра, Домье, Родена, Дега, О. Ренуара, П. Синьяка, П. Сезанна, П. Пикассо и др., см. Приложение Б, рисунки Б.12 – Б.18.

Огюст Роден делал наброски с подвижной, непозирующей модели, мимолетно фиксируя её непроизвольные движения широкими росчерками акварели или сангины. Данный метод передает эмоциональное восприятие динамики человеческой фигуры, «ощущение трепетного живого движения», пластической взаимосвязи фигур.

Совет мастера: «Упражняйтесь беспрерывно, нужно набить себе руку в ремесле» / О. Роден.

Зарисовки пейзажа и портреты Ван Гога, см. Приложение Б, рисунок Б.19, не оставляют равнодушным никого. Художник с необычайной обостренностью восприятия передает натуру, используя разнообразные графические техники.

Французский живописец-авангардист, график Пабло Пикассо так высказывался по поводу своего творчества: «Я изображаю мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким я его мыслю». Для создания своих произведений он использовал самые разнообразные материалы и смешанные техники (графитный карандаш, уголь, цветные карандаши и т.д.), см. Приложение Б, рисунок Б.20.

Разнообразно графическое наследие русских мастеров XVIII-XIX вв. – А.Е. Егорова, С.П. Соколова, П.А. Федотова, М.Н. Воробьева, А.А. Иванова, И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина, Ф.А. Васильева, А.М. Васнецова, И.И. Левитана, М.А. Врубеля, И.Е. Репина, В.А. Серова, Ф.А. Малявина и др., см. Приложение Б, рисунки Б.21 – Б.29; Приложение Г, рисунок Г.5; Приложение Д, рисунки Д.8 – Д.10, Д.12, Д.18, Д.32.

Совет мастера: «Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать» / П. Федотов /25, с. 18/.

Иван Иванович Шишкин был изумительным рисовальщиком, современники его называли «царем лесов». «…Он довел свое мастерство до совершенства, умел создавать равно убедительно «портреты» корней и хрупкой травинки. Шишкин – это «человек-школа», писал о нём И. Крамской. Карандаш его называли беспримерным» /26, с. 41/.

Аполлинарий Васнецов, прежде чем приступить к картине выполнял рисунок на небольших листах ватмана контурный архитектурный план будущей картины /27/. Далее он делал эскиз, а потом уже писал картину. Работал в оригинальной технике: рисунок делался углем или мягким карандашом, фиксировался, затем накладывалась прозрачная акварель.

Поучителен метод работы И.И. Левитана над картиной. Он подолгу писал свои полотна, выполняя множество этюдов, вариантов, вкладывая в каждое произведение все силы души, всю любовь к незамутненной чистоте природе. Таким является и эскиз к картине «Летний вечер» Левитана, интересный по-

этичностью и в значительной мере предвосхитивший главные черты будущей картины.

Легко, несколькими уверенными движениями кисти И. Левитан в эскизе к картине «У омута» обозначает тектонику композиционного распределения темных и светлых пятен будущего произведения. Предварительное решение общих тональных закономерностей наряду с детальными натурными штудиями позволило художнику в дальнейшем в ином материале, в технике масляной живописи, на холсте передать настроение от восприятия данного состояния природы.

Всматриваясь в графические листы В. Серова, мы ощущаем в них настоящие линейные симфонии, настолько они изысканы, певучи, музыкальны. Серову свойствен во всех работах глубоко продуманный выбор материала, соответствующий технике и манере исполнения произведения. Это то, о чем говорил П.П. Чистяков: «по задаче и прием».

И.Е Репин, как известно, мастерски владел техникой рисунка. В наследии художника имеется большое количество рисунков и набросков, сделанных различными материалами: карандашом, углем, соусом, пером и др. По свидетельству очевидцев И.Е. Репин рисовал всегда и везде, используя каждую свободную минуту. Многочисленные зарисовки и наброски помогли художнику изучить и накопить огромный фактический материал (зарисовки будущих персонажей картин, зарисовки предметов материальной культуры и быта), питающий фантазию художника /28, с. 69/.

В рассмотренных рисунках подготовительного характера отражен классический путь работы над картиной, свойственный мастерам XIX столетия: ряд эскизов, воплощающий последовательность поисков композиционного решения, и параллельно другой ряд – этюды с натуры, в которых проступает с большей или меньшей близостью к окончательному варианту среда и образы будущих полотен.

2.2 Наброски, зарисовки и эскизы бытовых предметов, натюрморта

Мир вещей, предметов – гигантское поприще для творчества. Ведь вещи – те же памятники своей эпохи. Натюрморт дает прекрасную возможность для спокойного, длительного изучения духа предмета и его законченного воплощения, для воспитания чувства предмета, понимание его роли в жизни общества и отдельного человека чрезвычайно важны. От вещей расходятся круги ассоциаций, как круги на воде – все больше, все шире!

А. Васильев

Студентам целесообразно в процессе работы над учебным натюрмортом, чередовать краткосрочные упражнения – этюды отдельных предметов, групп предметов с продолжительными заданиями. В практической работе над длительной натурной постановкой необходимо развитие творческого познания,

цельного восприятия, образного мышления и воображения, концентрации внимания.

Важное место в методике преподавания натюрморта, занимает культура освоения графических и живописных навыков и овладения спецификой материала, его художественно-изобразительной символикой, семантикой. Основной задачей обучения будущих дизайнеров является — научить их «видеть» материал, представлять возможности избранной графической техники, при создании художественных образов, это позволит воспитать у них навыки целостного решения изображения.

Всё многообразие материалов и техник, используемых при работе над натюрмортом, приучает будущего дизайнера острее видеть необычное в обычном. В качестве формы организации творческого процесса развития обучающегося на занятиях по общеопрофессиональным дисциплинам (рисунку и живописи) имеет место отработка следующих операций: комбинаторики, изменения и преобразования, что, в свою очередь, обеспечивает вариативность двигательно-ручной динамики, нацеленной на постепенный переход в область художественного мышления, что повышает внутреннюю активность студента и способствует детерминированному художественному развитию.

Натюрморт (фр. nature morte букв. мертвая природа) – в изобразительном искусстве – изображение неодушевленных предметов, в отличие от портретной, жанровой исторической и пейзажной тематики.

Натюрморт – один из жанров изобразительного искусства, посвященный воспроизведению предметов обихода, фруктов, овощей, цветов и т.п. Задача художника, изображающего натюрморт, - передать колористическую красоту окружающих человека предметов, их объемную и материальную сущность, а также выразить свое отношение к изображаемым предметам. Изображение натюрморта особенно полезно в учебной практике для овладения живописным мастерством, так как в нем начинающий художник постигает законы цветовой гармонии, приобретает техническое мастерство живописной моделировки формы.

Натюрморт – наиболее излюбленный жанр в искусстве многих художников. Натюрморты пишут на пленэре, в интерьере, простые и сложные постановки, традиционные и остросовременно аранжированные наборы предметов из повседневного обихода человека.

В работах известных художников мастерство и продуманность компоновки сочетаются с импровизационным блеском исполнения, размеренность и ясная логика сюжета – с неожиданностью и динамизмом цветовых решений. В картине-натюрморте художники стремятся показать мир вещей, красоту их форм, красок, пропорций, запечатлеть свое отношение к этим вещам. При этом в натюрмортах отражается сущность человека – его интересы, культурный уровень и сама жизнь.

Как самостоятельный жанр в искусстве натюрморт появился на рубеже XVI – XVII вв. в Голландии и Фландрии и с тех пор используется многими художниками для передачи непосредственной связи искусства с жизнью и бытом

людей. Это время художников, прославивших себя в жанре натюрморта, П. Класа, В. Хеды, А. Бейерена и В. Кальфа, Снейдерса и др.

Основной составления натюрморта является такой подбор предметов, при котором общее содержание и тема его выражены наиболее четко.

Существует несколько видов натюрмортов:

– сюжетно-тематический;
– учебный;
– учебно-творческий;
– творческий.

Натюрморты различают:

– по колориту (теплый, холодный);
– по цвету (сближенные, контрастные);
– по освещенности (прямое освещение, боковое освещение, против света);
– по месту расположения (натюрморт в интерьере, в пейзаже);
– по времени исполнения (краткосрочный – «нашлепок» и долговременный – многочасовые постановки);
– по постановке учебной задачи (реалистичный, декоративный и т.д.).

В ***учебном*** натюрморте, как и в сюжетно-тематическом, необходимо согласовать предметы по размеру, тону, цвету и фактуре, раскрыть конструктивные особенности предметов, изучить пропорции и выявить закономерности пластики различных форм /29/.

Учебный натюрморт носит также название ***академический*** или, ***постановочный***. Учебный натюрморт отличается от творческого строгой постановкой цели: дать обучающимся основы изобразительной грамоты, способствовать активизации их познавательных способностей и приобщать к самостоятельной творческой работе, см. Приложение В, рисунки В.1 – В.19.

Вот какие рекомендации дает С.Е. Игнатьев для составления натюрморта /30, с. 42-43/:

– состоит из трех предметов (одного большого – центра композиции и двух-трёх меньшего размера) и драпировок;
– предметы разные по цвету, но не интенсивных цветов;
– маленькие предметы могут быть активными по цвету (по ним ведут *сравнение цветовых характеристик*);
– предметы и драпировки должны иметь выраженную тональную разницу;
– размещение постановки при прямом дневном освещении (легко читаются большие цветовые отношения, имеют декоративную привлекательность).

Соблюдение этих правил позволит обучающимся в процессе практической работы над учебным натюрмортом наиболее четко выявить основные живописные отношения, нацелит на правильное видение тональных различий, способствующее верной передаче цветом материальности вещей.

Практическая работа над учебным натюрмортом начинается с выбора точки наблюдения, *выполнения предварительных эскизов* (форэскизов) на не-

больших по размеру форматах листа различной формы – квадратном, вытянутом в высоту, положенном по горизонтали, см. Приложение В, рисунки В.7 – В.11. В них заключен поиск композиции, основных цветовых и тональных отношений. Использование видоискателя (в листе бумаги вырезан прямоугольник, соответствующий формату основного листа) позволяет четче определить *композицию* натурной постановки. Необходимо также учесть – в композиционном решении рисунка натюрморта важное место занимает анализ формы предметов, учитывается и величина изображения группы предметов в целом по отношению к плоскости выбранного формата. Среда, окружающая изображаемые предметы (фон, предметная плоскость), имеет большое значение в композиции натюрморта /31, с. 56/.

О важности предварительных поисковых эскизах отмечают в своих пособиях многие преподаватели, а, в частности, Л.П. Ермолаева /32/ подчеркивает, что «выбор орнаментально-ритмической основы или строя живописного произведения в технике темперной живописи производится обычно на предварительных эскизах небольшого размера (форэскизах) и заключается в поисках лучшего композиционного решения с точки зрения нахождения устойчивого зрительного равновесия всех элементов орнаментально-ритмического строя живописного произведения».

Ю.К. Беджанов подчеркивает, что главное назначение наброска в цвете – «приобретение умения цельно воспринимать натуру, находить и передавать верные цветовые отношения основных объектов. Известно, что полноценный живописный строй изображения определяется пропорциональной передачей контраста различий между основными цветовыми пятнами натуры. Без этого никакая тщательная проработка деталей, рефлексов, мозаики цветных оттенков не приведет к полноценному живописному изображению» /1, с. 33/.

В. Орешников заключает, что «основы композиционного мышления закладываются ещё в самой этюдной работе, потому что осмысление стоящей перед молодым художником натуры, понимание главного и второстепенного – это уже и есть начало композиционного мышления» /33, с. 19/. Вот, что высказывал о роли предварительных эскизов в живописи А. Матисс «К состоянию вдохновенного творчества мы приходим только через сознательную работу. Готовясь к творчеству, следует, прежде всего развить свое чувство в этюдах, предусматривающих известное сходство с задуманной вещью, здесь в какой-то момент мы можем произвести отбор элементов для картины» /34/.

Необходимость *форэскизов* обосновывается, во-первых, тем, что они выполняют функцию поисков композиционного решения, во-вторых, при длительном изображении натуры происходит процесс привыкания к постановке, а краткосрочный эскиз даёт возможность передать первое впечатление от увиденного, и сохранить его надолго, и, в-третьих, форэскизы позволяют не портить лист бумаги при неудачной композиции.

Выбрав наиболее удачный из эскизов, можно приступить непосредственно к рисованию.

Ю.М. Кирцер членит процесс работы над учебным натюрмортом на четыре части /2, с. 61/: *схематизацию* (начальный этап упрощенного изображения

общей формы), *типизацию* (выявлению характерных признаков формы предметов путем построения конструкции с помощью вспомогательных линий), *индивидуализацию* (выявление отличительных особенностей предметов, включая детали) и *обобщение рисунка* (подчинение деталей большой форме, выявление главного, выразительного, собирание натюрморта в единое целое).

Как подчеркивает Ю.К. Беджанов, *живописный процесс с натуры* предполагает особый порядок ведения работы в начале, середине и в завершающей стадии, см. Приложение В, рисунки В.12 – В.14. Этот процесс идет от общего к детальной проработке формы и заканчивается обобщением – выделением главного и подчинением ему второстепенного.

В живописи эти три последовательные стадии проявляются в следующих конкретных задачах:

1) «нахождения отношений основных цветовых пятен с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности (её силы и спектрального состава). Например, найти цвет горизонтальной поверхности, фона и основного предмета, а затем уже и остальных предметов. При этом не покрывать всю поверхность цветом, а лишь пробовать для начала на отдельных небольших участках, граничащих между собой. Цвет стараться подбирать предельно близко к натуре. Замеченные недостатки тут же необходимо корректировать. Все пространство картинной плоскости заполняется постепенно;
2) цветотоновых «растяжках» в пределах найденных основных отношений, цветовой лепке объемной формы отдельных предметов. Помните, если вы работаете в помещении, то падающий рассеянный дневной свет придает освещенным поверхностям предметов холодный оттенок цвета, а теневым – теплый;
3) в стадии обобщения – в смягчении резких контуров предметов, приглушении или усилении тона или цвета отдельных предметов, выделении главного, подчинении ему второстепенного» /1, с. 45-46/.

Таким образом, *при работе над натюрмортом в цвете* важно соблюдать общее тоновое и цветовое состояние натуры, являющиеся результатом разной силы освещения. Чтобы передать состояние разной освещенности (утром, днем, вечером или в серый день), при построении цветового строя этюда не всегда используются светлые и яркие краски палитры. В одних случаях художник строит отношение в пониженной гамме светлот и силы цвета (серый день, темное помещение), в других – светлыми и яркими красками, например, солнечный день. Тем самым художник выдерживает тоновые и цветовые отношения этюда в разных тональных и цветовых диапазонах (масштабах). Это способствует передаче состояния освещенности, именно этим состоянием определяется ее эмоциональное воздействие.

Задача предварительного этюда состоит в том, чтобы закрепить в нём общее впечатление, производимое постановкой, соответствующее её общей тональности и общему колориту. В процессе дальнейшей работы вы должны помнить об основном настроении, которое хотите вложить в натюрморт, о выражении в нем вашего отношения к изображаемым вещам. Предварительный

этюд поможет вам в этом, он удержит вас от невольного забвения первоначального замысла.

Совет мастера: «Натюрморт - это одна из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определения предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, - в этом основное требование натюрморта. И в этом - большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем» / К. Петров-Водкин /35/.

Примерные задания

Тема: Натюрморты из предметов быта, близких по форме к геометрическим телам. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* закрепление знаний по изучению конструктивного строения форм и решения объема средствами светотени. *Материал:* графитный карандаш.

Тема: Натюрморт из предметов различной материальности и тональности. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* передача разнообразной фактуры предметов и их тональных различий. *Материал:* соус, сангина, уголь.

Тема: Натюрморт в пейзаже. *Задача:* поиск тоновых и цветовых отношений объектов натюрморта и пейзажа, передача световоздушной среды. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Материал:* цветные карандаши (пастель).

Тема: Натюрморт, составленный из разнообразных по форме предметов и с задрапированным фоном. *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* декоративная переработка натюрморта, композиционные поиски на разных форматах. *Материал:* тушь, перо, кисть, см. Приложение В, рисунки В. 15 -В.16.

Тема: Натюрморт в технике гризайль . *Вид занятий:* живопись по памяти, форэскиз. *Задача:* передача тонального воспроизведения различных по цвету предметов. *Материал:* бумага, акварель (гуашь, темпера) черная или коричневая, белила, см. Приложение В, рисунки В. 17 - В. 19.

Тема: Натюрморт-автопортрет /36, с. 104/. *Вид занятий:* живопись по представлению, форэскиз. *Задача:* составить из предметов представление о вас, но выделив в эскизе основную идею через композицию и колорит. *Материал:* гуашь.

Тема: Натюрморт из предметов, несложных по форме и контрастных по размеру, размещенных в контражуре . *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* решение тоном привычных бытовых предметов, но с освещением позади натюрморта. *Материал:* бумага, картон, тушь (черная или коричневая акварель), кисть.

[1] *Гризайль* (фр. grisaille < gris серый) - живопись, выполненная оттенками одного цвета, обычно серого или коричневого. Изображение в технике гризайль создается на основе лишь тональных (светлотных) отношений предметов натурной постановки

[2] *Контражур* (фр. a contre-jour против света) изображение предметов, освещенных позади.

Тема: Декоративный натюрморт в технике гризайль. *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* передача тонального воспроизведения различных по цвету предметов и стилизация узоров. *Материал:* бумага, акварель (гуашь, темпера) черная или коричневая, белила, см. Приложение В, рисунок В. 19.

Тема: Тематический натюрморт в интерьере. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* передача глубокого пространства, плановости и взаимозакрываемости предметов в натюрморте, передача световоздушной среды, материальности и фактуры объектов. *Материал:* уголь, сангина, соус[1)].

Вопросы для закрепления материала

1. Когда и где возник натюрморт как самостоятельный жанр изобразительного искусства?
2. Какие виды натюрморта вы знаете?
3. Каковы основные правила постановки натюрморта?
4. Какова роль предварительных эскизов «нашлепков» для учебного натюрморта?
5. Какова роль композиции в учебном натюрморте?
6. Какие градации светотени вы знаете?
7. Какие основные приемы выполнения натюрморта вы знаете?
8. В чем состоит принцип ведения рисунка «от общего к частному» и наоборот?
9. В чем состоит особенность тональной передачи объектов натюрморта?

2.3 Наброски и зарисовки интерьера

Сюжеты самые прекрасные находятся перед Вами, ибо это те сюжеты, которые ***Вы знаете лучше всего***
О. Роден

Наброски и зарисовки интерьера в учебной практике нацелены на углубление знаний и навыков в искусстве рисования будущих художников-дизайнеров. Изображение интерьеров способствует развитию у студентов глазомера, чувства глубины и масштабности пространства, освоению и закреплению навыков работы с различными художественными материалами. «Рисунок интерьера заставляет преодолевать плоскость листа бумаги, достигать иллюзорности и глубины в изображении. Интуиция подсказывает, какие средства следует использовать, чтобы добиться необходимой выразительности рисунка, какие новые научные знания необходимо приобрести, чтобы успешно справляться с поставленными задачами» /38, с. 93/.

[1)] *Примечание:* необходимо рассматривать предлагаемые упражнения с позиций предварительного рисунка, куда не нужно вводить много деталей, однако строение, пропорции (размеры) предметов и их размещение в пространстве должны быть точно переданы.

Интерьер (фр. interieure внутренний) – 1) архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания: жилые комнаты, общественные залы, производственные цеха и т.д.; 2) жанр изобразительного искусства. Интерьерная живопись имеет как самостоятельное значение, так служит своего рода фоном в тех произведениях, где изображаются исторические, бытовые или иные события.

В жанре интерьера работали многие художники. В Голландии в XVII в., широкую известность приобретают интерьерные картины П. Янсенса, А. Ван Остаде, Я.В. Дельфтского. Это страна, где впервые интерьер заявил о себе как о самостоятельном жанре. Художники изображают внутренние помещения церквей и светских зданий, а также бытовые сцены в обстановке типичного бюргерского дома. В этих картинах основное внимание уделяется лирическому состоянию изображенной сцены и воссозданию исключительного богатства фактуры вещей.

В XVIII веке мастера стиля рококо обращаются к изображению камерных, интимных уголков дворянских особняков со сценами фривольного характера. В это же время домашнюю жизнь представителей «третьего сословия» с изумительным живописным мастерством запечатлевал Жан Шарден.

В конце XIX – начале XX века в европейской живописи интерьер насыщается повышенной эмоционально психологической напряженностью (А. де Тулуз-Лотрек, П. Сезанн, В. Ван Гог).

Распространение жанра интерьера в русском искусстве датируется началом XIX века, и его представителями были: А.Г. Венецианов, Е.Ф. Крендовский, А.В. Тыранов, Г.В. Сорока, К.А. Зеленцов, Л.Н. Плахов.

По произведениям изобразительного искусства мы можем изучать историю, поскольку наглядно узнаем, как выглядели деревенские, см. Приложение Г, рисунки Г.1, Г.2, и церковные, дворцовые и учебные, жилые, см. Приложение Г, рисунки Г.4, Г.6, Г.7, и казенные интерьеры. Во многих произведениях живописцев и графиков запечатлены комнаты писателей, ученых, общественных деятелей и, конечно, художников, см. Приложение Г, рисунки Г.3, Г.5.

Интерьерные сюжеты социальны и индивидуальны. В интерьерах, даже без изображения человека, можно передать обжитость интерьера, построить пространство, оживляемое предметами быта, см. Приложение Г, рисунок Г.8. Характер интерьера отражает эпоху, уровень развития материальной культуры, господствующий стиль в архитектуре, поэтому художников всегда живо интересует внутренний вид помещений.

Для изображения интерьера художники используют самые разнообразные средства, начиная от графитного карандаша, туши и чернил, акварели и заканчивая их сочетаниями.

Последовательность ведения работы над интерьером.

Выбор точки зрения.

Приступая к изображению интерьера, необходимо помнить, что задача усложняется, в связи с необходимостью передачи более углубленного пространства и наибольшего количества предметов, чем в натюрморте. В интерьере предметы расположены на разных уровнях, на значительном расстоянии

друг от друга, на горизонтальной плоскости пола и вертикальных поверхностях стен (картины, зеркала, мебель и т.п.), что усложняет их передачу. И следует учесть при этом, что воспроизведение интерьера затруднено ещё и тем, что он «испытывает на себе давление архитектуры, замкнутого пространства, лимитированного строгим каркасом и кубатурой» /37, с. 147/.

Основными задачами являются: решение перспективы, освещения и тональных отношений. Цель рисунков интерьера – это выявление характерных особенностей наблюдаемой натуры, показ назначения изображаемой части помещения и воспроизведение своих впечатлений и замысла.

Выбор натуры и точки зрения[1)] также важен, как и дальнейшая работа над ней, поэтому следует с особой тщательностью подходить к этому вопросу.

В изображении интерьера необходимо выбрать такую точку зрения, с которой бы хорошо воспринимались большие массы помещения, а свет имел бы определенное направление, создавая интересные световые контрасты. Следует учитывать, что при ярком солнечном освещении, идущем от окон, или при направленом искусственном свете появляются падающие тени, которые способствуют зрительному поглощению мелких деталей и способствует целостности тонального восприятия интерьера.

Соответственно, целенаправленное наблюдение натуры, поиск наиболее выразительного фрагмента интерьера, определение композиционно-смыслового центра, подчиняющего себе предметы обстановки, позволит в дальнейшем грамотно изобразить интерьер.

Композиция интерьера.

Выбрав наиболее удачный вид интерьера, и приступая непосредственно к практической части зарисовки интерьера, следует правильно выбрать формат листа бумаги (чаще всего прямоугольный). Далее следует мысленно продумать компоновку рисунка на листе бумаги и, лишь затем, наметить легкими штрихами общий вид интерьера.

В процессе компоновки интерьера на листе бумаги можно какую-то часть интерьера не включать, чтобы достичь цельности. С этой позиции следует воспользоваться на первых порах таким приемом как видоискатель[2)].

Рисунок интерьера необходимо начинать с изображения общих масс всех групп предметов, например, перекрытий, лестниц, мебели, архитектурных деталей, одновременно отмечая местоположение каждого из них. Затем надо найти характер их формы и пропорций, т.е. наметить конфигурацию предметов, их высоту и ширину, а также расположение в пространстве и перейти к конструктивному анализу объектов, присущих данному интерьеру.

Определение основных пропорций, конструктивное и перспективное построение с предварительным уточнением расположения объектов.

[1)] *Примечание* – Выбранная точка зрения должна не изменяться в течение всего процесса изображения выбранной натуры. Точка зрения диктует какие части интерьера окажутся в композиционном центре.

[2)] Видоискатель выполняется студентом самостоятельно. Нужно взять небольшой лист бумаги и на нем вырезать окошко в пропорциональном соотношении сторон рамки и размером выбранного формата листа для изображения интерьера. Затем близко поднести к глазу и смотреть на объект изображения, передвигая в нужном направлении.

Следующим этапом является передача перспективных сокращений помещения и предметов в ней. Каким бы сложным по конфигурации ни был интерьер, его всегда можно, как правило, привести к известным геометрическим объектам, которые имеют в плане квадрат, прямоугольник, круг. Такое приведение к простым формам является хорошо зарекомендовавшим себя композиционным приемом, издавна используемым старыми мастерами. Поэтому умение хорошо рисовать геометрические формы в перспективе облегчит рисование интерьеров с натуры. Студенты к этому времени должны знать, как строится фронтальная и угловая перспектива.

Здесь следует воспользоваться методом линейно-конструктивного построения изображения, поскольку лишь изображая предметы как бы прозрачными, можно точно определить положение каждого предмета в пространстве. Так, изображая предметы, расположенные на полу, наглядно видно размещение следков от них и расстояний между ними. С этой целью нужно наметить линию горизонта, располагающуюся на уровне глаз рисующего, и ориентируясь на неё, уточнить соотношение перспективных сокращений предметов с перспективными сокращениями стен и потолка комнаты, в которой они находятся. Поскольку и предметы, и помещение вы наблюдаете с одной и тоже точки зрения, необходимо соблюдать в рисунке единство линии горизонта, а для многих предметов и единство точки схода.

Нахождение основных тоновых отношений.

Впечатление глубины пространства передается, как и точным перспективным построением интерьера, так и включением светотени в рисунок. Для этого, следует уже на этапе поиска в наброске интерьера характера формы предметов, проложить штрихами тональные отношения. При этом, обратить внимание на то, как распределяются светлые и темные пятна на плоскости и каково их композиционное расположение. Здесь учитываются света и тени на предметах, тональная окраска предметов.

Следует учесть, что направление линий штриховки должно соответствовать направлению изображенных плоскостей в пространстве. Тон штриховки должен учитывать и удаление объектов от рисующего. Здесь поможет знание правил воздушной перспективы. Рисуя интерьер, где объем пространства не так велик и разница в планах почти незаметна, нужно условно разбить условно свой рисунок на два-три плана и решать каждый соответственно его характеру, и за основу взять средний план. На переднем плане предметы четче прорисовываются и детализируются, средний план служит камертоном тона рисунка, а дальний - объединяет штриховкой предметы с фоном.

Стадия обобщения.

Заканчивая работу над рисунком интерьера, надо внимательно проверить общее впечатление от изображения. Следует посмотреть на рисунок издали, и проверить, как согласуются между собою архитектурное пространство интерьера и его наполненность по тону, не «лезут» ли вперед по тону предметы дальнего плана, не являются ли рефлексы такой же силы тона, как и света, воспринимается ли цельным и законченным весь рисунок. Законы психологии зрительного восприятия говорят о том, что не все предметы, окружающие челове-

ка, воспринимаются одинаково. Предметы, находящиеся в центре поля зрения, мы видим более четко и ясно, чем остальные. Следовательно, учитывая закономерности восприятия, мы должны и в рисунке помочь зрителю выделить главное, смягчив второстепенное.

Наброски и зарисовки интерьера следует начинать с использованием графитного карандаша и лишь, затем варьировать художественные материалы и техники.

Живописное изображение интерьера диктует свои правила. Следует учитывать, что поток света, проникающего из окна в закрытое помещение, связывает его с внешним миром, с природой и изменяет характер его освещения. В свою очередь, освещение сообщает предметам и всему помещению конкретный оттенок световых лучей в зависимости от состояния погоды, времени суток за окном. В интерьере ярко выражено замкнутое пространство, ограниченное большими плоскостями (пол, стены, потолок), влияющими на цветовые отношения в этюде. Также данные плоскости отбрасывают на предметы интерьера цветные отсветы, особенно заметные в тени. Однако, учитывая все выше сказанное, необходимо помнить, что только целостность восприятия интерьера и единое колористическое решение всех его объектов составляет главную задачу в данном задании.

Успешная практика в изображении интерьера, позволит студентам перейти к рисунку пейзажа.

Вопросы для закрепления материала

1. В какой стране интерьер определился как самостоятельный жанр?
2. Какие отечественные и зарубежные художники творили в этом жанре?
3. Какие сложности возникают при изображении интерьера?
4. В чем состоит суть метода линейно-конструктивного построения изображения?
5. С какого изобразительного материала следует начинать изображение интерьера?

Примерные задания

Тема: Рисование группы предметов в интерьере во фронтальной перспективе. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* используя законы перспективы, масштабных[1)] соотношений изобразить интерьер учебной аудитории (компоновка изображения и линейное моделирование всех предметов интерьера). *Материал:* графитный карандаш.

Тема: Тематический натюрморт в интерьере. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* передача глубокого пространства, плановости и

[1)] *Масштабность* (нем.) – это соизмеримость сооружения или изделия с размерами человека. Наиболее остро она выступает в деталях, связанных с деятельностью человека

взаимозакрываемости предметов в натюрморте, передача световоздушной среды, материальности и фактуры объектов. *Материал:* уголь, сангина, соус.

Тема: Фрагмент интерьера мастерской художника в угловой перспективе. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* линеарным рисунком передать быт художника с учетом перспективных сокращений. *Материал:* тушь, перо, палочка (черный фломастер, гелевая ручка).

Тема: Фрагмент интерьера фойе театра (гризайль). *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* в живописной манере объединить разрозненные частности. *Материал:* бумага, черная или коричневая акварель, кисть.

Тема: Рисование предметов мебели в интерьере в угловой перспективе (гризайль). *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* изобразить уголок студента с учетом законов перспективы и локального освещения (настольная лампа). *Материал:* бумага, черная или коричневая акварель, кисть.

Тема: Силуэт[1)] в интерьере. *Вид занятий:* рисунок по представлению, форэскиз. *Задача:* показ свойств предметов в массе без деталей внутри контура. *Материал:* бумага, тушь (черная или коричневая акварель), кисть.

Тема: Интерьер с окном. *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* передача цветового соотношения интерьера и пейзажа за окном. *Материал*: гуашь или акварель[2)].

Тема: Копия архитектурных фантазий (интерьера) с произведений старых и современных художников. *Задача:* прочувствовать материал и технику, которую использовал тот или иной мастер в своей работе. *Материал:* графический.

2.4 Наброски и зарисовки пейзажа, архитектурных сооружений

Синее небо, цветная дуга,
Тихо степные бегут берега,
Тянется дым, у малиновых сёл
Свадьба ворон облегла частокол.
Снова я вижу знакомый обрыв
С красною глиной и сучьями ив,
Грезит над озером рыжий овес,
Пахнет ромашкой и медом от ос.

С. Есенин

[1)] *Силуэт* (фр. silhouette, по имени фр. министра 18 в. Э. Де Силуэта, на которого была нарисована карикатура в виде теневого профиля) – 1) очертание, абрис предмета; 2) одноцветное плоскостное изображение человека, предмета (темное на светлом и светлое на тёмном), нарисованное или вырезанное из бумаги, фанеры, ткани и т.п. /3, с. 454/.

[2)] *Примечание:* необходимо рассматривать предлагаемые упражнения с позиций предварительного рисунка, куда не нужно вводить много деталей и тщательная их проработка, однако строение, пропорции (размеры) предметов и их размещение в пространстве должны быть точно определены. Время, отведенное на данные упражнения, варьируется от 15 – 30 мин. в зависимости от выбора способа изображения (набросок, зарисовка, эскиз).

Для специальностей «художник-дизайнер» и «архитектор-дизайнер» тема пейзажа имеет актуальное значение. Помимо специальных предметов, близких данной тематике, студенты проходят после первого курса бионическую практику, а после третьего – пленэрную. Кроме того, изучение данного жанра изобразительного искусства, содействует углублению знаний из области перспективы; обостряет восприятие и эстетическое чутье; развивает яркость представления, художественную память и пространственное воображение; дает возможность более свободного владения графическими и живописными материалами.

Пейзаж (фр. paysage < pays местность, страна) – 1) реальный вид какой-либо местности; 2) в искусстве изображение природы, например картина, рисунок в живописи; 3) жанр изобразительного искусства, см. Приложение Д, рисунки Д.1 – Д.33.

До XV века пейзаж в европейской живописи изображался как фон в картине. Родиной пейзажного жанра считается Голландия. Впервые к передаче взаимодействия пространства, света и воздуха, объединяющей световоздушной среды подошли голландские художники XVII века. Но художники не писали с натуры, а из поколения к поколению передавали свое мастерство ученикам.

Пленэрная [1)] *живопись* родилась под кистью пейзажистов, и XIX век явился веком расцвета пленэрной живописи. В наибольшей степени себя проявили в ней французские художники – импрессионисты: Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро и постимпрессионисты – П. Синьяк, П. Сезанн, В. Ван Гог, П. Гоген.

В жанре пейзажа работали такие замечательные русские мастера, как: А.А. Иванов, Ф.А. Васильев, А.К. Саврасов, И.И. Левитан, И.И. Шишкин и многие др., см. Приложение Д, рисунки Д.8 – Д.10, Д.12, Д.18, Д.32. Пейзаж занимает центральное место и в творчестве современных отечественных художников – Г. Нисского, П. Митурича, Г. Захарова, Г. Немеровского, С. Никиреева, С. Герасимова и др.

Все лучшие произведения, созданные в жанре пейзажа, монументальные и лирические, большие и маленькие объединены одним общим качеством – непосредственностью и поэтичностью отображения жизни природы.

Существует несколько разновидностей пейзажа – *деревенский*, *исторический* (памятники зодчества), *индустриальный*, *городской (архитектурный)*, *морской* и др.

Городской пейзаж формируют фабрики, заводы, электростанции, жилые комплексы, места отдыха, архитектурные памятники прошлых лет. Объектами зарисовок архитектурного пейзажа могут стать как фрагменты сооружений (окно, балкон, угол здания, крыша и т.п.), так и здание в целом.

Термином «экстерьер» (фр. extérieur - внешний) обозначаются изображения внешнего вида сооружений архитектуры и ее комплексов.

[1)] *Пленэр* (фр. plein air вольный воздух) – живопись на открытом воздухе (в противоположность живописи в мастерской); пленэрной живописью называется обычно живопись, стремящаяся к передаче естественного освещения и воздушной среды и воспроизводящая реальные оттенки цвета, непосредственно наблюдаемые на природе /3, с. 384/.

Прежде, чем приступите к зарисовке пейзажа или архитектурного сооружения, необходимо:

– выбрать объект для работы (сюжет, мотив, архитектурный ансамбль, целиком здание, его фрагмент, декор и т.д.) и наилучшую точку зрения;
– определить размер и формат рисунка (вертикальный, горизонтальный, квадратный);
– обратить внимание на масштаб объекта изображения, соизмеримость с фигурой человека, пропорции, декор и объем в целом;
– выполнить ряд предварительных набросков и эскизов для отбора оптимальной композиции всех частей рисунка;
– выбор графического материала и техники для верной передачи фактуры строения.

Учтите, чтобы не получилось резких перспективных сокращений и искажений при зарисовке здания в целом, надо отойти от него на значительное расстояние.

Последовательность ведения работы над экстерьером.

Поиск удачного композиционного решения экстерьера в форэскизах.

В предварительных набросках и форэскизах необходимо выделить основную идею композиции с учетом расположения тональных пятен в зависимости от освещенности одного или комплекса объектов, опуская детали, установить нахождение линии горизонта[1)], обобщенно наметить основные детали пейзажа.

Удачный выбор точки зрения, высота горизонта разрешает многие композиционные вопросы. Следует знать, чтобы не получилось резких перспективных сокращений и искажений при зарисовке здания в целом, надо отойти от него на значительное расстояние.

Формы внешнего вида архитектурных объектов весьма разнообразны, но в целом они могут быть уподоблены геометрическим: кубу, параллелепипеду, цилиндру, многоугольнику со сферическими поверхностями, взятыми в отдельности или в различных сочетаниях.

На передачу правдивого масштаба сооружения влияют и такие факторы, как изображения деталей сооружения и окружавшей среды, людей, природы, машин. Их размер может подчеркнуть, например, грандиозность сооружения или, наоборот, погасить это впечатление.

Компоновка рисунка экстерьера на плоскости.

Непосредственно зарисовку необходимо начинать с обозначения очертания объекта, уточнения его общего силуэта во взаимосвязи с окружающей средой. Следует также перепроверить правильность установления линии горизонта и определить точки схода на ней, грамотно передать масштаб предметов. С этой целью условно определяют величину объекта (дерева, машины, человека и т.п.) переднего плана, и затем всё остальное окружение строят относительно

[1)] *Горизонт*. Низкий горизонт помогает художнику передать монументальность пейзажа, архитектурного сооружения и его величавость. Высокий горизонт позволяет показать более широкую панораму пейзажа и ярко выраженную картину местности.

него. Сложные архитектурные формы приводятся на этом этапе работ к соответственным геометрическим объемам.

При работе над архитектурной постройкой необходимо помнить об окружающем пространстве, которое также должно быть передано в рисунках.

Прорисовка деталей сооружения и окружения с учетом перспективы и тоновых отношений.

При тональном разборе изображения, можно достигнуть глубины пространства варьированием силы нажима на карандаш и расстояния между штрихами. Также не стоит забывать и об источнике освещения (солнце, луна, фонарь), т.е. следует правильно построить тени от объектов изображения.

Основной особенностью пленэрного изображения является изменение локального цвета предметов. *Основными причинами являются*:

1) «степень освещенности предмета, зависящая от силы источника освещения и от угла падения светового луча;

2) окрашенность этого луча;

3) степень удаленности предмета, или так называемая «воздушная перспектива»;

4) тоновые и цветовые контрасты;

5) солнечные лучи, отраженные от окрашенных предметов, то есть рефлексы» /39, с. 3-4/.

Моделировка светотенью объектов пейзажа должна быть различной на выбранных планах изображения. Передний план – четкая прорисовка формы предметов с учетом всех градаций светотени, средний план – обозначение только света и тени, задний план – слабая светотень.

«Воздушная перспектива в рисунке пейзажа имеет определенные законы, которые студент должен усвоить на практике.

Законы таковы:

1) четкость предметов по мере удаления от зрителя ослабевает; чем дальше от зрителя находится предмет, тем более расплывчаты его очертания;

2) сила тональных отношений – контрастов (разница между светом и тенью на поверхности предметов) по мере удаления от зрителя ослабевает;

3) по мере удаления предмета от зрителя насыщенность, яркость цвета ослабевает» /38, с. 100/.

Обобщение рисунка.

Завершающим этапом зарисовки служит обобщение рисунка. С этой целью можно проложить общую штриховку на средний и дальний планы, чтобы передний план с его объектами приблизился к зрителю. В тональных рисунках добиваются убедительных отношений крупных масс и соподчинения им деталей. Линии по своей силе, толщине и характеру должны быть масштабными размеру изображения.

Переходным заданием от графического пейзажа к живописному является этюд в технике гризайль, который, благодаря скупости средств позволит свободнее закомпоновать его объекты и цельнее передать сюжет.

Лишь затем можно приступить к краткосрочному изображению пейзажа или архитектурного сооружения в живописной технике, воспользовавшись

акварелью или гуашью. «Это короткие по времени этюды небольшого размера, выполняемые в разное время дня и любую погоду. Главная задача – передать быстро меняющуюся освещенность, колорит, общий тон мотива, понять зависимость локального цвета предметов от освещения. … В этюдах на состояние необязательно тратить много усилий на пересчет деталей, следует, как можно точнее взять общие отношения цвета и тона в соответствии натуре, согласовать части в этюде так, чтобы они лезли из целого, чтобы не было «черных дыр» или неоправданно открытых пятен света и цвета» /39, с 21-22/.

Техника письма на разных пространственных планах изменяется. Так, первый и средний планы прописывают техникой лессировки[1)], а дальний – заливкой, наложением одного красочного слоя на другой.

Совет мастера: «А бывает так: что-то из самого обыкновенного вдруг врежется в память, и будет тревожить долго-долго, настойчиво требуя, чтобы ты силой дарования создал нечто прекрасное по своей жизненной достоверности. И ты снова идешь на это место. Рассматриваешь, запоминаешь, зарисовываешь… Это и есть вживание в образ. Иногда оно происходит быстро. Иногда длится месяцами и даже годами, побуждая искать какое-то новое решение, казалось бы, незатейливого образа» / Б. Рыбченков /40, с. 8/.

Вопросы для закрепления материала

1. Какие виды пейзажа вы знаете?
2. Каковы особенности пленэрной живописи?
3. Какие основные причины изменения локального цвета предметов пейзажа?
4. В чем заключены особенности воздушной перспективы?
5. В какой последовательности следует подходить к выбору художественного материала при изображении пейзажа?

Примерные задания

Тема: Пейзаж с домом, постройкой. *Вид занятий:* рисунок с натуры, набросок. *Задача:* передача масштаба изображаемого объекта и его линейно-конструктивное построение. *Материал:* графитный карандаш.

Тема: Пейзажный мотив с деревом. *Вид занятий:* рисунок с натуры, набросок. *Задача:* показ центра композиции посредством более тщательной прорисовки характерных черт дерева; передача окружающего его пространства. *Материал:* уголь.

Тема: Пейзажный мотив с дорогой. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* передача тональных отношений пространственных планов (глубины). *Материал:* графитный карандаш.

[1)] *Лессировать* (нем. lasieren) – в живописи – наносить тонкий слой прозрачной краски, через который просвечивают нижние слои высохшей прозрачной (корпусной) краски, чтобы изменить, усилить или ослабить цветовой тон /3, с. 276/.

Тема: Улица. Архитектурный пейзаж. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача:* передача глубины пространства, перспективных сокращений; тональный разбор. *Материал:* тушь, перо (гелевая ручка).

Тема: Сельский пейзаж (гризайль). *Вид занятий:* живопись с натуры, эскиз. *Задача:* передача состояния в натуре, при изображении её против света. *Материал:* гуашь (акварель).

Тема: Фрагмент архитектурного сооружения. *Вид занятий:* рисунок с натуры, зарисовка. *Задача*: выбор архитектурных деталей и конструктивное их решение. *Материал:* цветные карандаши (пастель).

Тема: Городской пейзаж с высокой точки зрения. *Вид занятий:* живопись с натуры, эскиз. *Задача:* передача особенностей ракурса изображаемых объектов, динамики и выразительности сюжета. *Материал:* гуашь, акварель.

Тема: Сельский пейзаж с низкой точкой зрения. *Вид занятий:* живопись по представлению, эскиз. *Задача:* передача особенностей ракурса изображаемых объектов, выразительности сюжета; включение фигур людей стаффажного[1)] характера с целью обозначения масштабности пейзажа. *Материал:* гуашь (акварель).

Тема: Архитектурная фантазия. Копия с произведений старых мастеров или современных художников. *Задача:* наиболее точная передача особенностей художественной техники и приемов работы, используемых мастером. *Материал:* соответствующий оригиналу (если копия с офорта, то можно использовать тушь, перо).

Тема: Архитектурная фантазия. Комплекс зданий. *Задача:* художественная выразительность. *Материал:* смешанная техника - линейный рисунок с условной прокладкой тона тушью, акварелью, введением цвета.

Тема: Архитектурная фантазия. Современный город. *Задача:* пропорционально-пространственное построение объектов на листе. *Материал:* Мягкие материалы. Соус. Уголь.

Тема: Архитектурная фантазия. Элементы здания. *Задача:* линейные рисунки различными материалами, выявлявшие форму в перспективном изображении. *Материал:* Гелевая ручка.

Тема: Архитектурная фантазия. Город будущего. *Задача:* тональный рисунок с выявлением светотеневых отношений. Включение воображения. *Материал:* на выбор.

2.5 Наброски и зарисовки головы и фигуры человека, группы людей

И пусть черты её нехороши
И нечем ей прельстить воображенье,–
Младенческая грация души
Уже сквозит в любом её движенье.
А если это так, то, что есть красота
И почему её обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,

[1)] *Стаффаж* (нем. Staffage) – второстепенные элементы живописной композиции, например, человеческие фигуры в пейзаже /3, с. 471/.

Или огонь, мерцающий в сосуде?
Н. Заболоцкий

Будущие дизайнеры должны овладеть основами композиции человеческой фигуры и навыками её изображения, включая рисунок головы, кисти рук и ног. На начальных курсах студенты рисуют гипсовые слепки с античных оригиналов, череп, гипсовые анатомические модели головы (экорше) и головы натурщиков, и лишь на старших курсах предусмотрены портретные задания. Рисунки голов входят и в композиционные эскизы, выполняемые студентами всех курсов.

Основным объектом рисования с давних времен является человек.

Портрет (фр. portrait) – 1) изображение определенного человека или группы людей в живописи, скульптуре, графике или фотографии. 2) жанр изобразительного искусства.

В жанре портрета работали многие выдающиеся мастера, используя богатые возможности художественных средств. Их портретные наброски и зарисовки имели как подготовительное, так и самостоятельное значение, передавая неповторимые черты портретируемых, см. Приложение Б, рисунки Б.1, Б.10, Б.18, Б.20, Б.17, Б.19, Б.22 – Б.25, Б.27, Б.29, Приложение Е, рисунки Е.13 – Е.16, Е.22-31.

Для правдивого, реалистического изображения человека необходимы следующие составляющие данного процесса:

1) овладение основами пластической анатомии, законами светотени и перспективы, навыками рисунка различными графическими материалами;
2) постановка глаза (способность видеть строение и взаимосвязь объектов натуры) и умение анализировать пропорции и точно передавать форму;
3) овладение навыками композиционного построения;
4) систематический труд и постепенное усложнение задач учебного рисунка.

Перед выполнением длительных натурных рисунков головы человека, следует выполнить несколько зарисовок для целенаправленного изучения объекта изображения. На небольшом формате (1/2 ватманского листа) компонуют одновременно несколько рисунков головы в разных ракурсах[1)], но в одном масштабе.

Первоначальные зарисовки с натуры целесообразно делать без детализации, ограничиваясь нахождением основных пропорций и установлением вспомогательных осевых линий. Степень обобщения и детализации зарисовки головы человека должна решаться в каждом случае индивидуально, в зависимости от характера натуры, конкретной задачи художника. Вначале, лучше передавать лицо и фигуру человека посредством больших световых и теневых плоскостей. 15-20 минут – время, отводимое на данное учебное задание. После

[1)] *Ракурс* – (фр. raccourcir укорачивать) – перспективное сокращение удаленных от зрителя частей изображенного на плоскости предмета.

чего следует воспроизвести данные рисунки по памяти, без натуры, что позволит развить наблюдательность и глубже понять натуру. Выполненные зарисовки с натуры и по памяти позволят развить целостное видение, так необходимое будущему художнику-дизайнеру.

В учебном процессе для выполнения набросков и зарисовок чаще всего используется графитный карандаш, но постепенно следует вводить широкий спектр изобразительных материалов (сангину, соус, фломастеры и другие графические материалы). Кроме зарисовок, посвященных изучению общих характеристик натуры, студенты делают различные варианты композиционных набросков, добиваясь наиболее удачного решения портретного[1)] замысла. Далее они выполняют большие композиционные портретные рисунки, размеры и форматы которых продиктованы найденными решениями. На старших курсах постепенно повышаются требования к углублению портретных характеристик /41/.

После упражнений переходят к длительному рисунку головы.

Существуют общие правила построения головы человека. Они заключаются в следующем:

1) *компоновка рисунка:* определить место размещения головы и ее размера относительно выбранного формата (по направлению взгляда натуры оставляют наибольшее место);

2) *схематизация рисунка:*

– наметить осями взаимосвязь головы с шеей и шеи с плечевым поясом и грудной клеткой; наметить их основные пропорции относительно друг друга и перспективные изменения, наклон головы;

– обозначить форму головы, зависящей от особенностей строения костей черепа[2)] и лицевых[3)];

3) *объемно-конструктивный рисунок:*

– наметить места пропорционального членения головы, ориентируясь на каноны древних, см. Приложение Е, рисунок Е.1[4)]. Ориентиром построения головы служит «крестовина», образуемая срединной линией и линией глазных впадин и сверяемая с вертикальным и горизонтальным направлениями;

[1)] *Примечание:* обычно изображение головы или фигуры человека, в котором основной задачей является не создание портретного образа, а изучение строения, движения, объемности и характера форм и т.д., называют не портретом, а рисунком, если работа сделана в одноцветом материале, этюдом – если изображение решено цветом /17, с. 63/.

[2)] *Черепная коробка* имеет шарообразную форму и состоит из шести основных костей: лобной, двух теменных, двух височных и затылочной.

[3)] *Лицевые кости* – скуловые, носовая, сошник, нижняя и верхняя челюсти

[4)] *Пропорциональное членение лица.* «Лицевая часть головы делится на три равные части, от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дух до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка. Отрезок от надбровных дуг до основания носа …делится на три равные части: между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает шов скуловой кости, уголки глаз. Отрезок между основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй линией проходит средняя линия рта… Расстояние между глазами равно ширине … глаза. Высота уха равна длине носа» /38, с. 121/.

– построить изображение головы линейно-конструктивным методом по намеченным местам членения (построение сквозное), учитывая перспективные сокращения и характер движения всей головы;

3) *пластическая моделировка формы:* выявить объем головы средствами светотени (метод поиска больших плоскостей в натуре), определив тональные отношения между освещенными и затемненными частями головы; головы и фона;

4) *прорисовка деталей:* анализ малых форм (метод от общего к частному);

5) *завершение рисунка*[1]: обобщение изображения (метод от частного к общему).

В живописном эскизе головы человека необходимо изображать трехмерную форму так же, как и в рисунке. «Здесь нужно вспомнить общепризнанное мнение: живопись – это единство правильного построения формы и решения тональных и цветовых задач» /43, с. 121/. Непременно следует учитывать окраску падающих на натуру световых лучей, общий колорит портрета, и в соответствии с ними определить цветовую характеристику натуры.

Длительный рисунок и живописный этюд являются основной формой обучения рисунку головы и фигуры человека. Но для сохранения свежести восприятия, развития остроты зрения и умения выявить и зафиксировать на бумаге и холсте главное в пластике лица и фигуры человека, необходимы краткосрочные рисунки и форэскизы с натуры и по памяти.

Значительное место в изобразительном искусстве занимает изображение фигуры человека. Хорошее знание пропорций и анатомического строения фигуры, свободное обращение с ракурсом и поворотом в пространстве позволяет художнику-дизайнеру создавать самые сложные композиции, см. Приложение Е, рисунки Е.2 – Е.10.

Творческим багажом студента являются этюды, натурные зарисовки, наброски, по памяти, по представлению, поскольку грамотное реалистическое изображение фигуры человека основано на тщательном изучении натуры, соответствующем развитии зрительного восприятия, знаний законов конструктивного строения формы человеческого тела и механики его движения.

Целесообразнее изображать фигуру человека на листе в сочетании с вспомогательными анатомическими рисунками, см. Приложение Е, рисунки Е.4, Е.7, Е.11, Е.15. Незаменимую помощь окажут композиционные наброски с натуры, в которых следует определить формат будущего рисунка, размер фигуры и расположение анатомических рисунков, обозначить общую массу фигуры, найти место следков, определить общие пропорции и т.д.

Этапы построения гипсовой и живой натуры (по Н.Н. Ростовцеву) /38/:

1) *композиционное решение изображения* (вертикаль-ориентир для уточнения расположения основных частей тела относительно формата листа);

2) *постановка фигуры в рисунке*.

---

[1] *Завершение рисунка* – считается, что изображение завершено, если намеченные художником задачи выполнены.

Установлен ряд закономерностей:

– «если человек стоит с упором на обе ноги, то ось равновесия проходит посередине фигуры и располагается между ног;
– если человек стоит с упором на одну ногу, то ось равновесия перемещается к этой ноге и проходит от яремной ямки или седьмого шейного позвонка к пятке ноги;
– при изменении оси равновесия изменяется (перемещается) и местоположение частей тела. Уравновешивание частей тела подчиняется зигзагообразному (змеевидному) движению. Так, например, при упоре на одну ногу голова наклоняется в одну сторону, плечевой пояс в другую, а тазобедренный в ту же, что и голова» /38, с.169, 171/;

3) *нахождение пропорций*[1)]. Необходимо взять за основу измерения определенный модуль, например, голову;

4) *выявление характера формы.* Верно найденная конструктивная основа формы позволит правильно передать и характер формы;

5) *анатомический анализ;*

6) *детальная проработка формы;*

7) *подведение итогов работы и уточнение рисунка в тоне.*

Несомненно, следует вести поиски и многофигурной композиции, см. Приложение Е, рисунки Е.32 – Е.35.

Основной задачей как длительного, так и краткосрочного учебного рисунка является нацеливание студента на грамотное применение на практике теоретических основ изобразительной грамоты.

Вопросы для закрепления материала

1. Какие общие правила построения головы человека вы знаете?
2. В чем заключены особенности работы над живой моделью на пленэре?
3. В какой взаимосвязи находится силуэт головы с фоном?
4. На какие тональные пятна следует обратить внимание в первую очередь в этюде головы?
5. Что служит ориентиром построения головы?

Примерные задания

Тема: Этюд головы человека (гризайль). *Вид занятия:* монохромная живопись с натуры. *Задача:* тональный разбор головы в соотношении с нейтральным фоном. *Материал:* акварель (гуашь) (сиена жженая или умбра жженая).

[1)] *Примечание:* деление стоящей фигуры на две равные части идет по лобковой кости, а голова как модуль размещается по высоте всей фигуры от 7, 7 ½ до 8 раз.

Тема: Тональный рисунок головы в различных положениях. *Вид занятий:* рисование с натуры, зарисовки. *Задача:* передача тональной характеристики различных положений головы натуры. *Материал:* уголь.

Тема: Автопортрет. *Вид занятий:* живопись с натуры, форэскиз. *Задача:* передача цветовых изменений натуры при мягком освещении. *Материал:* гуашь.

Тема: Этюд головы. *Вид занятий:* живопись с натуры. *Задача*: выявить изменения цветовых соотношений натуры при контрастном освещении. *Материал:* гуашь.

Тема: Живопись головы в условиях пленэра. *Вид занятия:* рисование с натуры, эскиз. *Задача:* ведение работы методом пропорциональных цветовых отношений (освещения, натуры, окружающей среды). *Материал:* смешанная техника – акварель (гуашь), цветные карандаши (пастель).

Тема: Поясной портрет с натюрмортом. *Вид занятия:* живопись по представлению, форэскиз. *Задача*: передача индивидуальных особенностей модели, поиск гармоничных цветовых соотношений модели, натюрморта и окружения. Материал: гуашь.

Тема: Этюд фигуры человека на нейтральном фоне, с боковым освещением (гризайль). *Вид занятия:* рисование с натуры. *Задача:* передача одним цветом светотеневой характеристики натуры, лепка формы. *Материал:* бумага, черная или коричневая акварель, кисть.

Тема: Фигура человека (подростка). *Вид занятия:* рисование с натуры, набросок. *Задача:* передача характерных анатомических черт натуры. *Материал:* графитный карандаш.

Тема: Фигура человека в статике. *Вид занятия:* рисунок по представлению, зарисовка. *Задача:* передать позу сидящего человека, см. Приложение Е, рисунок Е.23. и увязать модель с окружающим пространством. *Материал:* смешанная техника (акварель, гуашь, уголь).

Тема: Силуэт в интерьере. *Вид занятия:* рисование по представлению, зарисовка. *Задача:* показ свойств предметов в массе без деталей внутри контура. *Материал:* черная акварель (тушь), кисть.

Тема: Многофигурная композиция на детской площадке, см. Приложение Е, рисунок Е.34. *Вид занятия:* рисование с натуры, зарисовка. *Задача:* поиск композиционного центра, линейно-конструктивное построение, передача масштабности фигур на различных натурных планах. *Материал:* тушь, перо.

Тема: Многофигурная композиция на вокзале. *Вид занятия:* живопись с натуры, эскиз. *Задача:* выявление композиционного центра цветом, пропорциональности фигур относительно интерьера (экстерьера). *Материал:* акварель (гуашь).

3 Художественные материалы и техники, используемые в работе над набросками, зарисовками и эскизами

Надо рисовать беспрестанно, рисовать глазами, когда нет возможности рисовать карандашом...

Энгр

Обучение студентов в процессе их знакомства с различными художественными материалами и техниками позволяет им в более широком смысле осознавать разнообразие видов деятельности в области изобразительного искусства. В процессе обучения будущих дизайнеров выделяется общая структура художественных действий при работе с различными материалами, поэтому варьирование приемов и техник исполнения воспитывает у студентов понимание пластических свойств живописных обобщений, лаконичности графики и сопоставимости типичных схем изображения.

Выполнение системы упражнений и заданий при знакомстве студентов с разнообразными художественными материалами связано с освоением технологии сначала на репродуктивном уровне, а затем на творческом подходе к процессу изображения, что является моделью развития специальных способностей рисующего при освоении графики и живописи.

3.1 Графические материалы и техники

Материалы, применяемые при набросках, очень разнообразны. Это графитный карандаш, реже такие графические материалы как уголь, сангина, соус, тушь (перо, кисть), мел (на тонированной бумаге, картоне), цветные карандаши, фломастеры (в творческих работах). А ведь каждый материал обладает своей неповторимой пластичностью. Так уголь, сангина, соус дают рыхлую, мягкую, бархатистую линию; тушь-палочка, тушь-перо – жесткую, проволочную, но возможно и ажурную; фломастер – равномерную по толщине и сочную по звучанию.

Классификация графических материалов:

Твердые материалы: графитный карандаш, перо, штифт.

Мягкие: уголь, сангина.

«Мокрая техника»: краска (сепия, бистр, тушь, акварель черная), кисть.

Графическими средствами передачи объектов изображения являются - линия: «нащупывающая», «поисковая», «валерная» (по Е.И. Игнатьеву); штрих, передающий тон и контрасты; ритмы и пятна /7/. Эти характерные признаки графических материалов и техник составляют широкий спектр возможностей, входящих в понятие изобразительной грамоты, которая позволяет студентам повысить качество своих рисунков.

Рисовать надо по-разному. Линейно, следя за «очертаниями вещей» и объемно-пластическим эффектом, развивая свое конструктивно-

пространственное мышление. И тонально, пятном, стремясь к свободной живописной форме. В выборе материала и способа рисования очень много зависит от конкретной задачи, стоящей в каждый данный момент перед начинающим художником.

Линеарные приемы рисования, позволяющие быстро создавать изображение, часто используются художниками в работе над эскизами будущих произведений, при выполнении набросков. «Сама специфика наброска (подчеркнутая образная характеристика изображаемого, лаконизм графических средств, быстрота выполнения и другие качества) определяют особую роль линии в этом виде рисования» /19, с. 84/.

Совет мастера: «Линия есть лишь условное средство, при помощи которого художник передает на плоскости объемные предметы реального мира… Линия всегда несет в себе отпечаток индивидуального почерка мастера, выражает его внутренне состояние, запечатлевает тот жест, которым он наносит её на плоскость. Она может быть сухой, жесткой, тонкой или толстой, нежной, музыкальной или же грубой и ломкой. Но каждый раз она имеет неповторимый характер, свойственный творческой манере художника. Она может передавать объемную форму предмета, выявлять его структуру, характер, движение, указывать пространственные взаимосвязи предметов и явлений, различие в степени их освещенности и тоновой окраски» / В. Синюков /44, с. 48/.

Работа графитным карандашом позволяет использовать нескончаемую шкалу «неуловимых оттенков, нежных тушевок и сочно-бархатистых пятен, от тончайшей паутины до решительно-напряженных, упругих линий» /45, с. 8/. Графитный карандаш – выполняет большую подсобную работу, позволяя делать наброски, эскизы, беглые зарисовки, которые служат подготовительным этапом для произведения станковой и монументальной живописи, эстампов, см. Приложение Е, рисунки Е.13, Е.16, Е.19, Е.20, Е.24, Е.25. Максимальное же значение качеств карандаша, по способностям превосходящего любой другой художественный материал, проявляется в самостоятельных рисунках, когда художнику нужно выразить свои творческие замыслы, см. Приложение Б, рисунки Б.18, Б.20, Б.22, Б.24, Б.25, Б.27, Б.29.

Графитным карандашом можно достичь различной мягкости и степени серо-черных градаций. Карандашный рисунок можно легко подправить, используя резинку и «клячку» (вымоченную в бензине резинку и затем прокипяченную в воде).

Графитному карандашу доступен и гипс, и натюрморты, и портреты, и фигуры натурщиков во время длительных сеансов, и пейзажи, цветы, деревья, постройки. Он позволяет линией изучить их конструкцию, а штриховкой прорабатывать детали, передавать материальность, фактуру и передать различные «настроения» пейзажа, своеобразные особенности натуры.

Выразительность линии от графического карандаша зависит от силы и разнообразия нажима на него. Контрастные линии и пятна помогают выделить первый план, а легкие уходят в глубину. Линия условна, в натуре её нет, есть объемы, силуэты которых мы видим в первую очередь.

Графитный карандаш является популярным материалам во все времена. Художники эпохи Возрождения оставили превосходные работы в этой технике. Обучение в Академии художеств по классу рисунка шло в основном с использованием данного графического материала. Отечественные художники: А. Егоров, П. Федотов, А. Иванов, И. Шишкин, М. Врубель, И. Репин, В. Серов и др. с изумительной виртуозностью и изяществом владели техникой графитного карандаша.

Совет мастера: Легкие и изящные карандашные наброски воспринимаются «как пометки в дневнике, узелки на память для будущих полотен» / М. Соколов /46, с. 282/.

Работа цветными карандашами - увлекательное занятие, поскольку позволяет достигнуть разнообразных сочетаний цвета и одновременной лепки объема, передачи настроения и пространства. Линия, полученная цветным карандашом, обладает упругостью и фактурностью. Цветными карандашами можно работать многосеансно, начиная рисунок легко и приводя его к весомому завершению, см. Приложение Д, рисунки Д.27, Д.30. Эффектными становятся рисунки, выполненные на тонированной бумаге. Но следует учесть, что при работе с цветными карандашами не рекомендуется использовать растушевку, поскольку фактура бумаги портится, и рисунок вместо ожидаемого эффекта теряет свою неповторимость.

В данной технике работали: М. Врубель, Ф. Малявин, Д. Митрохин, С. Никиреев и др.

Работа пастелью[1)] – схожа с техникой сангины, соуса, но благодаря цветности, пастель используется как в рисунке, так и в живописи, см. Приложение Б, рисунки Б.16, Б.17, Б.23; Приложение Д, рисунки Д.28, Д.29; Приложение Е, рисунок Е.29. Ею можно рисовать на холсте, ворсистой бумаге, грунтованном картоне (слой краски с толченой пемзой и мучной клейстер, белила, коричневая краска, а можно просто протонировать гуашью). Пастель по методам работы напоминает работу цветными карандашами, но мягкость материала позволяет наносить пастель пастозно, перекрывая один цвет другим или смешивая их (растушевкой, пальцем). Возможен и такой прием: «контур рисуют углем или карандашом «ретушь» и штриховкой выявляют объемы. Затем отдельные части рисунка тонируют пастелью, а фон оставляют нетронутым» /45, с. 17/. При использовании пастели для набросков и зарисовок используют вначале контурный рисунок углём, после чего выявляют объем штриховкой, а лишь затем пастелью тонируют изображение, но при этом фон остается нетронутым.

В технике пастели допустимы исправления, которые достигаются ватой, тряпочкой, хлебным мякишем (ржаного, обезжиренного хлеба). Резинки в

[1)] *Панда* (разновидность пастели на масляной основе). Обычная пастель легко смешивается и не требует особых усилий для исправлений неудачных кусков. В панде же наоборот. Её яркие, насыщенного цвета мелки для получения сложных оттенков приходится многократно перекрывать, растирать, иногда применяя восковые и скипидарные растворители, щетинные жесткие кисти.

данном списке нет, поскольку её использование вредит изображению и портит фактуру бумаги и картона.

Рисунок, смоченный водой с обратной стороны (бумага не коробится после обработки), прикрепленный кнопками закрепляется лаком для волос или фиксативом.

Пастелью созданы выдающиеся произведения замечательными живописцами Италии (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль), Франции (Дега, Ренуар), Польши (Выспяньский) и художниками других стран. В технике пастели работали отечественные художники: В. Серов, И. Левитан, Н. Рерих, А. Архипов, С. Малютин, А. Лактионов и др.

Советы мастера: «Заметную роль в работе пастелью играет цвет основы. Она может быть белой, серой, любого другого оттенка… Пастель дает большие технические возможности. Сохраняя неизменно свой цвет, она не жухнет, не нуждается в просушке» / Т.П. Гусева /47, с. 41-42/.

Работа тушью (пером, палочкой, кистью) развивает наблюдательность, внимательность и уверенность, тренирует твердость руки, глазомер. И если тушью (палочкой, пером) целесообразнее работать линией, штрихом, то тушью-кистью работают «от монохромного пятна». Особенность этой техники в том, что изображение создают лишь два тона – черная тушь и белизна бумаги. Тональное разнообразие достигается лишь сочетанием штрихов, их толщиной и частотой. Допускается под тушь использовать только свинцовый карандаш, поскольку другие карандаши ею не перекрываются. Можно начинать работу как с самых светлых (труднее) (тонкий штрих), так и с самых темных пятен (толстый штрих, заливка) в натурной постановке. Полутон достигается расширением расстояния между штрихами. Важно знать, что «в случае перекрёстного наложения штрихов необходимо время для высыхания штрихов ряда, расположенного ниже. В противном случае в местах пересечения линии сливаются и образуются кляксы. При рисовании пером контурные линии и внутренние формообразующие линии имеют большее значение, чем при карандашной технике» /48, с. 18-19/.

Отмывка тушью. Она имеет преимущества перед рисованием карандашом, поскольку дает возможность покрывать сразу большие площади тоном одинаковой силы и способствует глазу видеть предмет как пятносилуэт, другими словами внешний контур без деталей. Работая кистью одним тоном, вы приобретаете и технику для рисования акварелью. Материалы и принадлежности: китайская тушь, блюдце, стакан с водой, колонковая кисть. Бумага плотная или полукартон. Правила работы: на тарелке разводят тушь с водой до нужного тона, затем пробуют на черновом листке тон и лишь, затем наносят на основной лист, на котором уже заранее нанесен рисунок. Лист нужно держать наклонно, чтобы наносимая тушь стекала равномерно. Оставляют самый светлый тон, а усиливают тон в нужных местах наложением одного тона на другой, но лишь после полного высыхания предыдущего красочного слоя. Излишки туши снимаются полусухой кистью. «Блик при отмывке, а тем более при рисовании акварелью, играет важную роль. Он является исходным пунктом сравнения как силы тона при отмывке тушью, так и цвета при работе акварелью» /49, с. 28/.

Бистр[1] *и тушь*[2] использовали для рисования замечательные мастера: Рафаэль, Леонардо да Винчи, Рембрандт, С. Боттичелли, А. Дюрер, П. Брейгель, Рембрандт, И. Шишкин и др. В XVIII веке сепия[3] и тушь вытесняют бистр.

Последовательность работы в данных техниках следующая: контур изображения наносится карандашом (желательно свинцовым, так как он легко перекрывается тушью). Затем штрихи наносят или на самые светлые, или на затемненные места (рекомендуется начинающим), определяя тем самым камертон, по которому необходимо сверяться в течение всего процесса рисования. Можно варьируя пятно (тень, полутень), разреженную штриховку (переход от полутени к свету) и, наконец, утонченную, ювелирную штриховку (сам свет), достигать передачи объема, фактурности и материальности объектов изображения.

Технику тушь-перо художники используют для уточнения и моделировки формы, см. Приложение Б, рисунок Б.11; Приложение В, рисунки В.15, В.16; Приложение Д, рисунки Д.1, Д.2, Д.4, Д.14 – Д.16, Д.23; Приложение Е, рисунки Е.15, Е.34, Е.35 (рис. 12, 13, 34, 68, 90, 99, 110). Данная техника в связи с невозможностью внесения поправок в изображение, приучает художника уважать материал, проявлять осторожность в обращении с ним, способствует активизации внимания и тренировки твердости руки.

Работа тушью или краской одним цветом и кистью тесно связывает рисунок и живопись, делает переход, врастание одного в другое естественным, см. Приложение В, рисунки В.15, В.16; Приложение Г, рисунки Г.1, Г.2, Г.4, Г.5; Приложение Д, рисунки Д.18, Д.22, Д.25; Приложение Е, рисунки Е.15, Е.32. Кисть приучает лепить форму тоном, цветом, а это основа живописи.

Работа углем, соусом, сангиной позволяет на шероховатой бумаге, картоне получать разнообразные линии, масштабные пятна, светотеневые контрасты, а, используя растушевку, достигать нежнейших тональных переходов см. Приложение Б, рисунки Б.1, Б.2, Б.4, Б.6, Б.8, Б.9, Б.15, Б.23, Б.32; Приложение Д, рисунок Д.32; Приложение Е, рисунки Е.2, Е.14, Е.23. Основными свойствами угля являются пластичность и подвижность, а по приемам работы он напоминает пастель. Сочетая уголь, соус, сангину, можно решить и живописную задачу игры теплых и холодных тонов. Уголь можно также сочетать с пастелью, ретушью, мелом, акварелью Соус (черный, серый, коричневый) используют как линеарно, так и живописно, используя щетинную или акварельную кисть (предварительно растолочь соус в порошок и для разбавления использовать воду). Также применяется прием растушки (конус из бумаги, замши, «промокашки») и прием штриховки «плашмя» для быстрого выявления в работе основных тональных и светотеневых отношений.

---

[1] *Бистр* (фр. bistre) – темно-коричневая прозрачная (акварельная) краска для рисования кистью и пером. /3, с. 82/.

[2] *Тушь* (нем. Tusche) – черная или цветная водяная краска, применяемая для рисования и черчения. /3, с. 512/.

[3] *Сепия* (гр. sepia) – 1) каракатица – род головоногих моллюсков отряда декапод (десятиногих); 2) коричневая краска, получаемая, из красящего вещества, вырабатываемого … в теле этого моллюска. А также изготавливаемая искусственно /3, с.450/.

Исправление в данных техниках допускаются резинкой, хлебным мякишем. Но ими желательно пользоваться в крайних случаях и в конце работы, чтобы не нарушать структуру бумаги. Можно использовать тряпку, но не стирать ею, а стряхивать неточности и лишь затем «вынимать» резинкой, пастелью или мелом освещенные места и уплотнять в глубине, лепить форму. Закрепляются рисунки, расположенные горизонтально лаком для волос или специальным фиксативом.

Уголь – излюбленный материал для многих художников (М. Врубель, И. Репин, В. Серов, Ван Гог и другие), поскольку он обладает неограниченными пластическими возможностями. Часто уголь используется в качестве рисунка под живопись, но, в то же время, он имеет и самостоятельное значение. Доказательством чему служат работы признанных мастеров.

Возможно применение смешанных техник с использованием двух-трех материалов для получения большей выразительности. Так, например, сочетают тушь с фломастерами (спиртовые карандаши), которые дают ясную четкую линию, оживляющую рисунок кистью. Классические сочетания: уголь, сангина, мел (белила); тонированная бумага, графитный карандаш и сангина: тушь, перо и акварель.

При выборе техники необходимо подобрать и соответствующую ей бумагу. Зернистая бумага предпочтительнее для акварели, туши с кистью; плотная, прочная – для карандашей; бархатистая рыхлая – для мягких материалов (соус и т.д.), а для туши (пера, палочки) – глянцевая. Наряду с белой бумагой, можно использовать и тонированную бумагу.

3.2 Живописные материалы и техники

В подготовительных работах (этюдах, эскизах) большое значение имеет грамотное использование живописных материалов и техник.

Основой всех красок являются пигменты, но определяют технику живописи связующие вещества. Так, например, в темперной живописи – эмульсия (яичная, казеиновая, масляная, ПВА), в энкаустике – воск, в масляной живописи – растительные масла. «Обыкновенно к краскам, растертым с водой, для того, чтобы они держались на основе, прибавляют какие-либо связующие вещества, как, например камеди, яичный желток и т. п. … Различие этих видов живописи обусловливается большей или меньшей степенью прозрачности красок, которая зависит скорее от количества связующего вещества, чем от его свойств. Классифицируя по степени прозрачности, начнем с пастели, которая почти не содержит связующего вещества и абсолютно лишена прозрачности; далее идет клеевая живопись, заключающая связующее вещество в небольшом количестве, однако же, достаточном для придания живописи несколько большей прочности, - ее можно назвать полупастелью; затем следует гуашь и живопись на яйце, у которых количество связующего еще более увеличивается; в них прочность и прозрачность доведены до значительной степени. Наконец, в акварели мы имеем максимум связующего вещества, что дает ей прочность и прозрачность…» /50, с. 41/.

Работа акварелью характеризуется чистотой, прозрачностью и интенсивностью красочного слоя и возможностью передавать тончайшие оттенки цвета. Рекомендуют работу акварелью начинать со светлых тонов (цветовая насыщенность) и цвет подчинять форме, см. Приложение Б, рисунок Б.14; Приложение В, рисунки В.5 – В.14; Приложение Г, рисунки Г.4, Г.5, Г.8; Приложение Д, рисунки Д.17, Д.19 – Д.21, Д.31, Д.32; Приложение Е, рисунки Е.17, Е.18, Е.21 – Е.23, Е.26 – Е.28, Е.31. В акварельной живописи существует два метода работы. Первый из них это метод *«алла прима»*, в основе которого лежит живопись в один прием, без предварительных прорисовок и подмалевка. Все цвета берутся в полную силу, используя механическое смешение красок. Цвета получаются свежие и звучные. Данный метод чаще всего используется для форэскизов, «нашлепков», но имеет место и в самостоятельных работах. Второй метод работы с акварельными красками – это *лессировка*, многослойная живопись, основанная на использовании прозрачности краски и свойстве изменять цвет при нанесении одного прозрачного слоя краски на другой (оптическое сложение цветов). Но необходимо соблюдать, чтобы нанесенный красочный слой высыхал окончательно, и наложений было не более трех слоев, только с этим условием достигается глубина, чистота и насыщенность цвета. Каждый мазок краски наносится сразу на место, не двигая кистью по одному месту несколько раз, не нарушая фактуру бумаги. Блики можно сохранить, наложив на них расплавленный воск или резиновый клей, которые после окончания работы аккуратно удаляют. Метод лессировки используется в длительных по времени натюрмортах.

Третий метод письма акварелью - «по сырому», когда мазки накладываются на увлажненный формат без предварительного рисунка сразу в полную силу, используя механическое смешение красок. Для того чтобы бумага быстро не высыхала, ее кладут на увлажненную фланелевую ткань, либо стекло. Используют с этой целью и растворы глицерина или меда в воде, на которой разводят краски. Окончательная прописка переднего плана идет уже по просохшему слою.

В акварельной живописи есть способ ведения работы «от пятна» («от куска»), то есть, выбрав в натуре самый яркий предмет переднего плана, решают его в цвете, затем пишут его окружение.

В акварели часто тонируют бумагу отварами кофе или цикория, чая.

Для живописных работ с водяными красками необходимо в целях избежания деформации бумаги, картона, холста, натянуть их на подрамник или они должны быть в склейке.

Акварель можно сочетать с углем, с тушью, восковыми мелками и т.д.

Гризайль широко использовали старые мастера, применяя её в качестве подготовки при писании картин. После чего сверху покрывали прозрачными слоями красок различных цветов, используя технику лессировок (без применения белил). «Гризайль художники применяли и в тех случаях, когда на холсте надо было имитировать скульптурные рельефы, так как она хорошо передаёт их объемность и фактуру… В учебных постановках гризайль чаще всего применяют для писания живой натуры» /41, с. 23/.

Работа гуашью отличается от акварельной техники плотностью красочного слоя и наличием в составе белил, см. Приложение В, рисунки В.17 – В.19, Приложение Е, рисунок Е.23. После высыхания краски светлеют и приобретают красивую бархатистую матовую поверхность. Поэтому важно при письме гуашью подобрать необходимый цвет и тон. Можно в технике гуаши сочетать тонкие слои с пастозным письмом, но не очень увлекаться последним, поскольку красочный слой хрупкий и ломкий при малейшей деформации бумаги. «Гуашевыми красками можно вести работу колерами, т.е. заранее составленными цветовыми смесями, испробованными на высыхание… Смешивая колеры, можно получить промежуточные тона» /51, с. 17/.

Работа темперой так же как акварелью и гуашью ведется с помощью воды, но в отличие от них, после высыхания красочный слой не смывается водой и отличается прочностью и твердостью. Темперная живопись выполняется красками, связующее вещество которых состоит из натуральной или искусственной эмульсии, см. Приложение Д, рисунок Д.31. В зависимости от того, какое эмульгирующее вещество входит в состав эмульсий и называется темпера – яичная, казеиново-масляная, поливинилацетатная и т.д. Темперой также можно писать пастозно, так и тонко «по сырому» жидкими красками. Допускается ведение многочасовой работы многослойной живописью или наложением отдельных мазков краски. Есть одна существенная особенность в темперных красках – они после высыхания меняют свою цветонасыщенность, заметно светлеют в темных тонах. Во избежание этого, нужно написанное ранее смочить слегка водой для попадания в начатый тон и для задержания высыхания нового красочного тона. Для темперной живописи используются фарфоровые, пластмассовые, металлические (покрытые белой эмалью) палитры.

Советы мастера: «Благодаря своим отличным живописным качествам – яркости, звучности, укрывистости, лёгкости кладки темперные краски позволяют создавать работы, имеющие декоративный характер. Темперой можно быстро и широко раскрывать большие участки холста, тонко и легко прокладывать тени и нагружать красочной пастой освещенные места предметов. Она позволяет убедительно передавать пространство, цвет и форму предметов при условии верно взятых тональных и цветовых отношений» / Ю.А. Волков /51, с. 18/.

Советы мастера: «Экономный способ … написать натюрморт только тремя красками: индийской желтой, краплаком и прусской синей. Были подобраны для постановки необходимые предметы, не имеющие ярко открытых цветов, общая гамма была сложная, но спокойная. На торшонной (шероховатой, имитирующей переплет ткани - *прим. автора*) бумаге выполнялся подробный рисунок угольным карандашом. Затем рисунок обливался водой из-под крана. Вода смывала лишний слой карандаша, оставшийся рисунок с водой входил в поры бумаги и после просушки становился неразмываем, легко принимал на себя краску. По такой подготовке прокладывался слой акварельной краски, всегда в составе трех выбранных цветов, но только взятых в соответствующей пропорции. Тон строго подбирался, проверялся на отдельных листах, после чего занимал на рисунке соответствующее место и уже больше не поправлялся.

Таким образом, из отдельных красочных кусков соответствующего цвета, положенных по строго продуманной форме, была выполнена вся работа. Краска, положенная сразу, без повторных наслоений, переливалась все время тремя цветами в неповторимой комбинации» / П.Д. Бучкин /52, с. 17/.

Советы мастера: «…Техника акварели трудна, но и очень увлекательна. Она требует от художника сосредоточенности, и быстроты… Красота и привлекательность акварельной живописи заключается в легкости и стремительности мазка, в быстром беге кисти, в прозрачности и яркости красок» / А.П. Остроумова-Лебедева /53, с. 395/.

Необходимо помнить, что выразительные возможности разнообразных материалов неотделимы от самой сути художественно-образного мышления рисующего. В большей степени произведение начинает воздействовать на наши чувства и эмоции лишь при органической «впаянности» специфики изобразительного материала в художественно-образное содержание. Тем самым учебная, творческая работа приобретает особое звучание и яркую выразительность.

Вопросы для закрепления материала

1. Какие графические материалы вы знаете?
2. В чем отличие техники тушь-перо от туши-кисти?
3. Какие технические характеристики мягких материалов вы знаете?
4. В чем основное отличие акварельной живописи от гуаши?
5. Каковы особенности письма темперной краской?
6. Какие графические материалы целесообразнее употреблять для кратковременных набросков и зарисовок?

4 Литература, рекомендуемая для изучения темы «Наброски. Зарисовки. Эскизы»

1. Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению. – М., 1985.
2. Барщ Л.О. Наброски и зарисовки. – М., 1970.
3. Ватагин В.А. Изображение животных. – М, 1957.
4. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М., 1965.
5. Виннер А. В. Как работают мастера живописи. – М., 1965.
6. Гренберг Ю.И. Технология живописи. – М., 1982.
7. Дейнека А.А. Учитесь рисовать. – М., 1961.
8. Евтых С.Ш. Учебный натюрморт: Учеб. пособие – Майкоп, 2002.
9. Зайцев А.С. Советы мастеров. - Л., 1973.
10. Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. – М., 1959.
11. Карлов Г.Н. Изображение птиц и зверей. – М., 1976.
12. Коровин К. Живопись и творчество. Письма, документы, воспоминания / Сост. Н.М. Молева. – М., 1963.
13. Н.П. Крымов - художник-педагог: Статьи, воспоминания / Сост. Н.М. Молева. – М., 1963.

14. Кузин В.С. Наброски и зарисовки. – М., 1970.
15. Кузин В.С. Психология. – М., 1982.
16. Лаптев А.М. Как рисовать лошадь. – М., 1953.
17. Лепикаш В.А. Живопись акварелью. – М, 1961.
18. Маслов Н.Я. Пленэр. – М., 1983.
19. Одноралов Н.В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве. – М., 1988.
20. Павлинов П.Я. Для тех, кто рисует. Советы художника. – М., 1965.
21. Рабинович М.Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и ее применение в рисунке. – М., 1978.
22. Радлов Н.Э. Рисование с натуры. – Л., 1978.
23. Рисунок в высшей художественной школе / Авт.: А.М. Соловьев, М.Н. Алексич и др. – М.: Искусство, 1957.
24. Рисунок. Учебные постановки. - М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960.
24. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства. – М., 1980.
25. Ростовцев Н.Н. Рисование головы человека. – М., 1989.
26. Ростовцев Н.Н. Рисование с натуры. – Л., 1962.
27. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок. – М., 1984.
28. Савицкий В.Н. Молодым художникам о мастерстве. – М., 1952.
29. Смирнов Г.Б. Живопись. – М., 1975.
30. Соловьева Б.А. Искусство рисунка. – Л., 1989.
31. Стасевич В.Н. Картина и действительность. – М., 1981.
32. Столяров И.М. Акварель. – М., 1980.
33. Тихонов С.В., Демьянов В.Г., Подрезков В.Б. Рисунок. – М., 1983.
34. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. – М., 1953.
35. Юон К.Ф. Об искусстве. – М., 1959.

Список использованных источников

1. Беджанов Ю.К. Изобразительное и декоративно-прикладное искусства. Термины и понятия: Учеб. пособ. – Майкоп, 1997. – 178 с.
2. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: Практ. пособие.– М.: Высш. шк., 1992.–270 с.: ил.
3. Словарь иностранных слов. – 15-е изд. испр. – М.: Рус. яз., 1988. – 608с.
4. Терентьев А.Е. Изображение животных и птиц средствами рисунка и живописи: Учебно-методическое пособие для студентов-заочников худож. - граф. факультетов педаг. институтов. - Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1980. – 48 с.
5. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. очерк: Кн. Для учителя. – 3-е изд. М.: Просвещение, 1991. – 93 с.: ил.

6. Зинченко В.П. Развитие творческих способностей на занятиях академическим рисунком. – Ростов-на-Дону: РГПУ, 1996. – 126 с.

7. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. – М.:. Учпедгиз, 1961. – 223 с.

8. Психологический словарь / Под. ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Педагогика-Пресс, 2001. – 440 с.

9. Психологический словарь / Под ред. В.В. Давыдова, А.В. Запорожца, Б.Ф. Ломова и др. – М.: Педагогика, 1983. – 448 с.: ил.

10. Немов Р.С. Психология: Учеб. пособ. – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.: ил.

11. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 206 с.: ил.

12. Запорожец А.В. Развитие восприятия и деятельность // Хрестоматия по ощущению и восприятию. – М., 1975. – С. 200-204.

13. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: 2 т. – М.: Педагогика, 1989. – 328 с.

14. Узнадзе Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки. – Тбилиси, 1961.

15. Кузин В.С. Основы обучения изобразительному искусству в школе: Пособие для учителей. – Изд. 2-е, дополн. и перераб. – М.: Просвещение, 1977, 208 с.: ил.

16. Ганжало Т. Наброски: Уроки изобразительного искусства // Юный художник. – 1991. – № 7. – С. 41-43.

17. Рисунок и живопись. Руководство для самодеятельных художников. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1976. – 144 с.: ил.

18. Авсиян О. Рисование по памяти: Уроки изобразительного искусства // Юный художник – 1987. – № 5. – С. 18-22.

19. Алимасова Н.А. Линия как средство изображения фигуры человека в учебном рисунке // Пути повышения уровня теоретической и практической подготовки учителя изобразительного искусства: Межвуз. сб. науч. тр. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – С. 83-88.

20. Тучков И. «Рука, послушная рассудку…». Черты метода Микеланджело // Юный художник. – 1989. – № 2. – С. 29-32.

21. О том, как писать темперой, то есть на яичном желтке, на досках или холсте и как это можно применять на сухой стене: Из книги Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Примечания к статье. // Юный художник. – № 1. – 1993. – С. 37-39.

22. Современники и потомки о Рафаэле // Юный художник – 1983. – № 1. – С.38-41.

23. Уоллэйс Роберт Мир Леонардо. 1452-1519 / Пер. с англ. М. Карасевой. – М.: Терра, 1997. – 192 с.: ил.

24. Шитов Л. Рисунок. Работа кистью: Уроки изобразительного искусства. // Ю.х. – 1993. – № 10. – С. 22-25.

25. Книга для чтения по истории русского искусства. Вып. IV. – М., 1948.

26. Жукова А. Лесной богатырь-художник // Юный художник – 1982. – № 1. – С. 36-41.

27. Васнецова Е., Кандалова Л. Древняя Москва Аполлинария Васнецова // Юный художник – 1983. – № 3. – С. 32-37.

28. Пучков А.С. Рисунок в живописи // Пути повышения уровня теоретической и практической подготовки учителя изобразительного искусства: Межвуз. сб. науч. тр. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – С. 67-74.

29. Василевская Л.А. Специальное рисование: Учеб. пособие для ПТУ. – М.: Высш. шк., 1989. – 127 с.: ил.

30. Игнатьев С. Задачи учебного натюрморта: Уроки изобразительного искусства // Юный художник. – 1983. – № 12. – С. 42-45.

31. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом: Учеб. пособ. для студентов худож. - граф. фак. пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1982. – 160 с.: ил.

32. Ермолаева Л.П. Основы дизайнерского искусства: декоративная живопись, графика, рисунок фигуры человека. Учебное пособие для студентов-дизайнеров. – М.: «Изд-во Гном и Д», 2001. – 120 с.: ил.

33. Орешников В. О композиции // Юный художник. – 1990. – № 2. – С. 19.

34. Матисс А. Сборник статей о творчестве. – М.: Изд. Иностранной литературы, 1958. – С. 32.

35. Петров-Водкина о натюрморте // Юный художник. – 1987. – № 10. – С. 14-15.

36. Дурасов А.П. Натюрморт. Интерьер: уч. пособие. – М.: Прест, 1994. – 152 с.

37. Шорохов Е.В. Основы композиции: Учеб. пособие для студентов пед ин-тов. – М.: Просвещение, 1979. – 303 с.: ил.

38. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок: Учеб. для студентов ХГФ пединститутов. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: Просвещение, Владос, 1995. – 239 с.: ил.

39. Пленэр. Советы начинающим / Авт. А. Алехин, В. Ларионов и др.– Вып. 7-8 – М.: Юный художник, 1994. – 32 с.: ил.

40. Рыбченков Б. Москва моя любимая: В мастерской художника // Юный художник. – 1981 – № 6. – С. 6-9.

41. Смирнов Г.Б. Рисунок головы: Учеб. пособ. для ст-тов-заочников ХГФ пединститутов. – Изд. второе, перераб. – М.: Просвещение, 1976. – 38 с.

42. Э. Мане в воспоминаниях современников // Юный удожник – 1982. – № 1. – С. 18-19.

43. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. – М.: Просвещение, 1989. – 192 с.: ил.

44. Синюков В. Линия: Наш словарь // Юный художник – 1982 – № 10. – С.48.

45. Рисунок: Советы начинающим. Библиотечка «Юного художника». – Вып. первый-второй. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 32 с.

46. Соколов М. Заметки с выставки румынского рисунка // Советская графика. – № 9. –М.: Сов. художник, 1985. - С. 281-285.

47. Гусева Т.П. Работа пастелью // Юный художник. – 1991. – № 3. – С. 40-42.

48. Кулебакин Г.И. Рисунок и основы композиции: Учеб. для СПТУ / Под ред. Т.Л. Кильпе. – 3-е изд. перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1988. – 128 с.

49. Лепикаш В. Отмывка тушью: Из старинных учебников. // Юный художник. – № 1. – 1993. – С.24-28.

50. Вибер Ж. Живопись и её средства. – М., 1991.- 68 с.

51. Волков Ю.А. Работа над живописными этюдами: Учеб. пособ. для ст-тов-заочников ХГФ пединститутов по курсу «Живопись». – М.: Просвещение, 1984. – 31 с.

52. Петр Дмитриевич Бучкин // Юный художник. 1991. – № 8. – С. 17.

53. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. I-II. – М., 1974. – С. 394-396.

54. Энциклопедический словарь. / Гл. ред. Б.А. Введенский. – Т. 1. – М.: БСЭ, 1953. – 720 с.

55. История русского и советского искусства: Учеб. пособие для вузов / Под ред. Д.В. Сарабьянова. – 2-е изд. Перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. – 448 с.: ил.

56. Фомин В. Детские портреты Выспяньского: Мастера мирового искусства // Юный художник – 1993. – № 11-12 – С. 18-21.

57. Безрукова М. Мир Галлен-Каллелы: Мастера мирового искусства. // Юный художник – 1990. – № 5. – С.35-39

58. Гараева Р.В., Мальцева Н.Л. Пути развития советской живописи. – М.:ЗНУИ, 1980. – 88 с.

59. Культурология. История мировой культуры: Учебник для вузов / Под ред. Проф. А.Н. Марковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1998. – 600 с.: ил.

60. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги: Кн. для учителя. – 2-е изд. доп. – М.: Просвещение, 1991. – 416 с.

61. Б. Иогансон. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом / Автор составитель О.В. Рожнова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 44 с.

62. Анатолий Кокорин. Графика. Альбом. / Автор вступит. статьи и составитель В.Н. Кулешова. – М.: Советский художник, 1984.

63. Аксенов Ю., Левидова М. Цвет и линия: Практич. руководство по рисунку и живописи – I вып. – М.: Сов. художник, 1976. – 302 с.

64. Живопись: Учеб. пособ. для вузов. – М.: Гуманит изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.: ил.

65. Зыков А. Увидеть в яблоке вселенную // Юный художник. – 1992. – № 1 – С. 27-31.

66. Зайцев В.Н. Станислав Никиреев. – Л.: Художник РСФСР, 1990. – 128с.: ил.

67. Тяжелов В.Н. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Путеводитель по залам музея. – М.: ГМИИ, А/О «Альфа-Принт», 1994. – 200 с.

68. И. Репин. Из собрания Государственной Третьяковской галереи (графика). Альбом. – М..: Изобразительное искусство», 1987. – 48с.

69. Энциклопедический словарь / Гл. ред. Б.А. Введенский. – Т. 3. – М.: БСЭ, 1955. – 720 с.

70. Мир русской культуры. Энциклопедический справочник. – М.: Вече, 1997. – 624 с.

Приложение А

(рекомендуемое)

Краткий биографический словарь[1)]

Айвазовский Иван Константинович (1817-1900) – русский маринист, живописец Главного морского штаба, профессор, учился в петербургской Академии художеств. В картинах «Девятый вал», «Буря у мыса Айя», «Черное море» и др. художник правдиво передавал «жизнь моря, его романтику и величие, мужество борющихся со стихией людей». И.К. Айвазовский – автор патриотических картин морских сражений («Чесменский бой», «Наваринский бой» и др.). Многочисленные произведения художника находятся в ГТГ, ГРМ, мемориальном музее в г. Феодосии и др. галереях страны /54, с. 37/.

Гольбейн Ганс Младший (1497-1543) – знаменитый немецкий рисовальщик, живописец, график, иллюстратор книги, декоратор эпохи Возрождения. Работал в Аугсбурге, Базеле, Лондоне. Автор замечательных по правдивости и точности рисунка портретов – живописных (Гисце, Моретта, Генириха VIII и др.) и карандашных (Томаса Мора и др.) /54, с. 445/.

Ван Гог Винсент (1853-1890) – голландский живописец и график, работал в Голландии и Франции, один из реформаторов живописи в конце XIX века. К «голландскому периоду» относятся «Едоки картофеля», «Стоптанные башмаки», пейзажи и натюрморты. Во Франции им созданы картины: «Ночное кафе», «Спальня художника», автопортреты, портреты, пейзажи. Произведения Ван Гога находятся в ГМИИ и Эрмитаже. Художник использовал в своих картинах такие живописные приемы, как крупные раздельные мазки и контрастные открытые краски.

Васильев Федор Александрович (1850-1873) – русский художник-пейзажист, близкий к передвижникам. Был учеником И.И. Шишкина, дружил с И.Е Репиным. Он много работал с натуры, и альбомные зарисовки послужили ему в создании таких замечательных полотен как «Оттепель» (1871), «Осенний лес» (1871) и др. Реалистическим пейзажам Ф.А. Васильева присущи романтическая взволнованность и драматизм. Его творчество оказало большое влияние на развитие русской пейзажной живописи.

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856-1933) – русский художник, один из организаторов «Союза русских художников» (1903), пейзажист («Горное озеро», «Тайга на Урале» и др.), основоположник исторического городского пейзажа («Книжные лавочки на Спасском мосту в XVII веке», «Скоморохи» и др.). Работы художника находятся в ГТГ, ГРМ.

[1)] Краткие сведения о художниках, упоминаемых в тексте.

Винчи Леонардо да (1452-1519) – один из титанов Возрождения, итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер, анатом, биолог. Он остался в истории символом эпохи, которая, которая «нуждалась в титанах и… породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» /23/. К числу его самых известных живописных работ относятся: «Дама с горностаем» (1483), «Тайная вечеря» (1495-1497), «Мона Лиза» («Джоконда») (1503), «Мадонна в скалах» (Лондон) (1506) и др.

Воробьев Максим Никифорович (1787-1855) – русский живописец-пейзажист. Писал главным образом городские пейзажи, в которые внес свойственные романтизму черты повышенной взволнованности («Вид Московского Кремля», «Иерусалим ночью», «Вид на Неву от Горного института»). М.Н. Воробьев – учитель многих русских пейзажистов /54, с. 337/.

Врубель Михаил Александрович (1856-1910) – русский художник, рисовальщик, член Союза русских художников, принимал участие в выставках «Мира искусства». Он начал свой творческий путь как монументалист, но, став станковистом, привнес в картины масштабность фрески и символические обобщения. («Демон» (сидящий) (1890), «Демон поверженный» (1902) и др.). «Цвет понимается Врубелем как своеобразная иллюминация, как окрашенный свет, пронизывающий грани кристаллической формы» /55, с. 290-291/.

Выспяньский Станислав (1869-1907) – польский художник, поэт, композитор, ученый. Кроме портретов современников, особенно женщин и детей, художник писал композиции по воображению на исторические, религиозные, античные темы, оставил много рисунков и пейзажей, занимался книжной графикой, оформляя собственные литературные произведения, монументальной росписью, витражами, проектировал интерьеры, ткани и мебель. К его известным работам, выполненным в излюбленной технике пастели, относятся: «Девочка в голубой шляпке» (1895), «Автопортрет» (1903), «Дитя» (1904), «Материнство» (1905), и др. /56/.

Галлен-Каллела Аксель Валдемар (1865-1931) – финский художник, живописец, гравер, дизайнер, архитектор. Он родился в городе Пори. Художник в 1900 году на Парижской всемирной выставке расписал плафон центрального холла (сцены на сюжеты карело-финского народного эпоса «Калевала»). Художник также работал в портретном жанре («Портрет Яна Сибелиуса, автора «Саги» (1894) «Портрет Максима Горького»), пейзаже («Пастух из Панаярви» (1892) и др.). Его наследие представлено на родине, в музеях Хельсинки и Турку /57/.

Герасимов Сергей Васильевич (1885-1964) – отечественный художник. Работал над жанровыми и историко-революционными композициями («Клятва партизан (1933), «Колхозный праздник» (1937), «Мать партизана» (1942) и др.), а также его привлекали пейзажи русской природы («Зима» (1939),

«Начало весны» (1948), «Весна» (1961) и др.). С.В. Герасимов один из создателей советской реалистической книжной графики. «К его лучшим работам относятся черные и цветные акварели к «Делу Артамоновых» А. Горького (1939), иллюстрации к поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова (1933-1934) и др. /58, с. 56-57/.

Гусева Тамара Петровна – театральный художник, станковист, участвовала в создании многих спектаклей в Москве и других городах. В 1940 году окончила Горьковское художественное училище. Излюбленная художественная техника – пастель и панда (ее разновидность). Поздние работы художницы: «Сухие цветы на синем фоне (1990), «Спуск к Волге. Вечер» (1990), «Белый Городец» (1990).

Гуттузо Ренато (род. 1912) – крупный итальянский живописец и график, в своих произведениях выступает за мир и демократию: картины «Батраки», «Занятие земель в Сицилии», альбом «С нами бог», за который в 1950 году был удостоен «Золотой медали Мира» /54, с. 497/.

Дега Эдгар (1834-1917) – французский художник. Предпочитал работать пастелью. Значительную часть произведений Дега составили балетные сцены – «Танцовщицы на репетиции» (1875-1877), «Голубые танцовщицы» (ок. 1899). В своих картинах он акцентирует внимание зрителя на будничном труде («Гладильщицы», «Прачки»). «Творческому почерку Эдгара Дега свойственны безупречно точное наблюдение, строжайший рисунок, сверкающий, изыскано красивый колорит. Он прославился свободно асимметричной угловатой композицией, знанием мимики, поз и жестов людей разных профессий, точными психологическими характеристиками…» /59, с. 436-437/.

Егоров Алексей Егорович (1776-1851) –русский художник, замечательный рисовальщик, педагог. Прошел полный курс обучения в Академии художеств XVIII века. Его преподавателем был Г.И. Угрюмов. А.Е. Егоров с 1797 года начинает преподавательскую деятельность в Академии художеств. В 1807 году за эскизы образов для Казанского собора («Положение во гроб») художнику было дано звание академика исторической живописи. А.Е. Егоров принимал участие в росписи Казанского собора /60, с. 74-133/.

Ефанов Василий Прокофьевич – отечественный живописец, народный художник РСФСР, член Академии художеств СССР. Работал в области тематической картины и портрета. Главные произведения: «Незабываемая встреча», «У больного Горького», «Заседание Президиума Академии наук СССР» (в соавторстве), «На новой родине», портреты писателей, ученых и др. /54, с. 603/.

Жилинский Дмитрий Дмитриевич (род. 1927) – отечественный художник. В его картинах отображен человек и его душевный мир. Для раскрытия внутреннего состояния каждого персонажа, художник стремится к портрет-

ности, конкретизации и индивидуальности образа. Его известные работы: «В метро» (1957), «Семья» (1964), «Студенты. В мастерской» (1964), триптих «На новых землях» (1967) «Под старой яблоней» (1969), «Портрет Т. Павлова» (1975).

Иванов Александр Андреевич (1806-1858) – великий русский живописец, профессор Академии художеств. В традициях академического классицизма выполнены его ранние работы: «Аполлон, Кипарис и Гиацинт», «Явление Христа Магдалине». По поручению Г.И. Угрюмова выполнял образцовые рисунки для оригиналов, которые делались с известных работ старых мастеров, преимущественно итальянцев XVI-XVIII веков. Работал над пейзажами и психологическими портретами. Известнейшая его картина – «Явление Христа народу» («Явление мессии»). Этюды к картине принадлежат к числу высших достижений русской и мировой реалистической живописи. Принимал участие в росписи Казанского собора /60, с. 74-133/.

Иогансон Борис Владимирович (1893-1972) – отечественный художник, живописец, способствовал развитию жанровой и исторической картины. В 1922 году вступил в Ассоциацию художников революционной России (АХРР) и участвовал на ее выставках. К ранним его работам относятся: «Вузовцы» («Рабфак идет») (1928), «Советский суд» (1928) и др. Позднее он посвящает свои картины революционному движению – «Допрос коммунистов» (1933), «На старом уральском заводе». Б.В. Иогансон работал и в других жанрах, а в частности, портрете («Портрет актрисы Д.В. Зеркаловой.») /61/.

Кардовский Дмитрий Николаевич (1866-1943) – советский график, театральный художник, живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР, Автор многочисленных реалистических иллюстраций. Среди лучших – рисунки к «Каштанке» А.П. Чехова, «Ревизору» Н.В. Гоголя, «Горю от ума» А.С. Грибоедова и др. Видный педагогический деятель. Профессор – руководитель мастерских в Академии художеств. В его представлении школа организует практическую сторону искусства и вмешивается в творчество как бы косвенным путем, в том числе и посредством развития у молодого художника понимания отдельных изобразительных задач /60, с. 382/.

Кокорин Анатолий Владимирович - отечественный художник, график. В творчестве А.В. Кокорина «тема России, мотивы старых русских городов, древнерусской архитектуры занимают существеннейшее место. Суздаль, Углич, Переславль-Залесский, Загорск, Ростов Великий, Псков, Новгород, приволжские и приокские города нашли отражение в сотнях его произведений. Это и натурные акварели, и зарисовки, и станковые листы, сделанные на их основе, это дневники и альбомы. И есть во всех этих работах собственное отношение художника к великим творениям русского зодчества» /62, с. 5-6/. Военная тематика отражена в работах «Фронтовая дорога на Могилев. Лето 1944 года» (1944), «Москва. Зима. 1942 года» (1977), «Обед едет» (1979). Иллюстрации к

произведениям – «Орудия на Бастионы!» (суперобложка к «Севастопольским рассказам» Л. Толстого, 1951), «Поход» (к роману А. Серафимовича «Железный поток», 1966), к сказкам Г.Х Андерсена («Огниво», «Старый уличный фонарь», «Снежная королева» и др.

Корин Павел Дмитриевич (1892-1967) – отечественный живописец, мастер портретного жанра – «Портрет М. Горького» (1932), «М. Нестеров» (1939), «С. Коненков» (1947), «М Сарьян» (1956), «Кукрыниксы» (1958). В истории отечественной живописи Корин оставил «не только портреты, но и лирические пейзажи своего родного края – Палеха, создал эскизы мозаичных плафонов на станции Московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая», а в годы Великой Отечественной войны – триптих «Александр Невский», монументальную живописную композицию /58, с. 53-55/.

Лебедев Владимир Васильевич (1891-1967) – русский график-иллюстратор, живописец. В начале творческого пути художник был приверженцем авангардных течений искусства начала XX века. В 20-30-е годы способствовал развитию детской книги.

Левитан Исаак Ильич (1860-1900) – русский живописец-пейзажист. Наиболее полное собрание картин И.И. Левитана («Над вечным покоем», «Владимирка», «Март», «Летний вечер» и др.) находится в ГТГ, отдельные произведения представлены во многих музеях и картинны галереях страны /63, с. 296/. Если в начале творческого пути в работах Левитана преобладало камерное лирическое звучание, то в зрелости ощущается явное тяготение к панорамным видам (воспевание Родины).

Малявин Филипп Андреевич (1869-1940) – русский живописец, рисовальщик, член Союза русских художников, автор ряда портретов деятелей искусства, а также портретов–образов русских крестьян начала XX века. «Выразительным языком его творчества являются декоративность, красота и богатство колорита, интенсивное звучание, завораживающая стихия цвета. Патетика, темперамент, одержимость образов-символов делают их романтизированными» /64, с. 211-212/. Его работа «Вихрь» (1906) – яростное веселье крестьянских девушек, несущихся в хороводе, поражает «невиданной смелостью, буйством кисти».

Микеланджело Буонарроти (1475-1564) – гениальный художник Высокого Возрождения, итальянский скульптор, архитектор, живописец, поэт. Самыми известными его скульптурными работами являются «Давид», «Моисей», «Пьета», бюст Брута, «Скорчившийся мальчик» и др., живописными – роспись Сикстинской капеллы в Риме, фреска «Страшный суд» и др., архитектурными – строительство собора св. Петра и застройка площади Капитолия в Риме.

Митрохин Дмитрий Исидорович (1883-1973) – отечественный художник, работавший в области книжной и станковой графики. «Придя в искусство в начале века, …остро чувствуя важность и прелесть формальной стороны искусства, понимая правомерность, необходимость и неизбежность поиска пластических истин, он оказался защищенным от эпидемий крайних вариантов формотворчества талантом и любовью к природе» /65, с. 31/. Его работы: обложка книги для «Народной библиотеки» (1919), обложка книги М. Цветаевой «Царь-девица» (1922), «Ленинград. Выборгская сторона от Ботанического сада» (1924), «Северный город» (1927), «Зима на Беговой улице» (1957).

Митурич Петр Васильевич (1887-1956) – отечественный художник-график, мастер станкового рисунка. Работы П.В. Митурича находятся в ГМИИ и Эрмитаже, ГТГ, и ГРМ. По произведениям художника можно проследить его жизненный путь – родные места: «Деревня. Овечье стадо» (1915), фронтовое время: «В казарме» (1916), дружба с поэтом Велемиром Хлебниковым: «Деревня Санталово» (1922), крымский период: «Тихое море», «Бурное море» (1937).

Никиреев Станислав Михайлович – представитель современной школы русского лирического пейзажа и большой мастер офорта, заслуженный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. Художник в своих картинах передает «жизнь природы как источник духовного бытия личности и как предмет художественного творчества; место человека и всех проявлений его жизнедеятельности в естественной среде его обитания…» /66, с. 8/. Его работы «Морозное окно» (1970), «Вологда. Набережная» (1971), «Зима» (1972), «Соловьиные места» (1973), «Зимний Торжок» (1977), «Яблоня в цвету» (1978) и другие находятся в ГТГ.

Нисский Георгий Георгиевич (1903-1987) – отечественный художник-пейзажист, последователь остовцев (перенял от них «лаконизм, остроту композиционных и ритмических решений»). Любимая тема его картин – дорога (железнодорожные пути, линии автострады и высоковольтных передач, самолеты …) /55/. Для живописи характерны чувство молодости и энергии, оптимизм, лаконичные средства выражения, декоративное построение композиции, стремительность ритма, контрасты крупных цветовых плоскостей, насыщенность и локальность цветового тона, достигающего предельного обобщения /64, с. 212/. Его картины «Осень» (1932), «На путях» (1933).

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878-1939) – советский живописец, рисовальщик, педагог. В своих работах обращается к аллегорическо-жанровым композициям («Купание красного коня», 1912), к образам древнерусского искусства («Девушки на Волге», 1915), к революционным событиям в стране («1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна») (1920), «Смерть комиссара», 1928), к натюрморту («Селедка», 1918). «Для творчества характерны особые принципы композиционного, перспективного и цветового построения. Сходство с фреской обусловлено эмоциональным звучанием цвета, лаконичной

живописной трактовкой, стилистическая новизна соединяется с глубокой духовностью» /64, с. 213/.

Пикассо Пабло (Руис-и-Пикассо) (1881-1973) – по происхождению испанец, французский живописец-авангардист, график, скульптор, керамист, экспериментаторов в искусстве XX в. – основоположник кубизма. Его творческий путь отличается многогранностью, широким диапазоном техник, многообразием графических поисков выразительности и активности образа.

Поленов Василий Дмитриевич (1844-1927) – русский живописец, педагог, член товарищества передвижных художественных выставок, сыгравший значительную роль в истории русской пейзажной живописи. Окончил Петербургскую Академию художеств. К его известным работам относятся: лирико-ассоциативный пейзаж «Московский дворик» (1878), евангельский сюжет «Христос и грешница» (1886-1887). В.Д. Поленов в своем творчестве также обращался к театрально-декоративной живописи.

Попков Виктор Ефимович (1932-1974) – отечественный живописец. «Путь его поисков сложен и неоднозначен. Он использует прием обратной перспективы, условные источники освещения. Если нужно, строит композицию на больших локальных цветовых пятнах или на тончайших переливах света. Но главную роль играет общая образная атмосфера картины, выраженная в композиционном решении колоритом, ритмом» /58, с. 78-80/. Его работы: «Дом готов» (1961), «Строители Братска», «Хороший человек была бабка Анисья», «Семья Болотовых (1967) и др.

Рафаэль Санти (1483-1520) – великий итальянский живописец. Проникнута мягким лиризмом и изяществом его ранняя работа «Мадонна Конестабиле». Поздние работы мастера блистают совершенством композиционных решений, изысканным колоритом и мощной экспрессией. Шедевром признана его «Сикстинская мадонна». Он прославился также росписями парадных залов Ватиканского дворца и своими архитектурными проектами дворцов. Рафаэль руководил строительством купола Собора св. Петра в Риме.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606-1669) – яркий представитель европейского искусства XVII века. Его работы «Портрет сына Титуса, читающего книгу(1656), Вена, «Возвращение блудного сына» (1668-1669), Эрмитаж, «Изгнание торгующих из храма» (1626), ГМИИ, «Артаксеркс, Аман и Эсфирь (1660), ГМИИ и др. В своих картинах Рембрандт раскрывает проблемы этической ценности человеческой жизни. У Рембрандта было много учеников (Герард Доу, Говард Флинк, Арент де Гельдер), его искусство оказало значительное влияние на других голландских живописцев /67, с. 117-118/.

Ренуар Пьер Огюст (1841-1919) – французский художник-импрессионист, рисовальщик, график, скульптор. Его живописные пейзажи

светлы и прозрачны, а портреты полны чувственной красоты и радости бытия («Портрет актрисы Жанны Самари» (1877), «Мулен де ла Галет»). Ренуар работал в жанре ню «Купальщицы», «Обнаженная» (1876). В более поздних работах художник изменил манеру письма, так: «мелкий мазок, размытые контуры уступили место четкому силуэту и широким красочным плоскостям, оптический эффект которых скрыт в тончайших переливах тона» /67, с. 170-171/. Его картины находятся в ГМИИ и Эрмитаже.

Репин Илья Ефимович (1844-1930) – русский художник представитель реалистической школы второй половины XIX века, автор исторических и бытовых картин, выдающийся портретист, создатель галереи образов представителей общественной мысли, науки и культуры. Известные произведения – «Бурлаки на Волге», «Не ждали», «Запорожцы», портреты Мусоргского, Толстого, Пирогова и др. /68/.

Роден Огюст (1840-1917) – французский скульптор, выдающийся рисовальщик. «Его драматическое, страстное, героически возвышенное искусство прославляет красоту и благородство человека, оно пронизано эмоциональным порывом (Группа «Поцелуй», «Мыслитель» и др.) Для него свойственна смелость реалистических исканий, жизненность образов, энергичная живописная лепка» /59, с. 436-437/. Некоторые произведения О. Родена находятся в ГМИИ и Эрмитаже.

Романо Джулио (Пиппи) (1499-1546) – итальянский живописец, ученик Рафаэля, яркий представитель маньеризма. Художники этого направления, всматриваясь в человека, пытались постигнуть и подчеркнуть его индивидуальность. В целом же, для маньеристов характерны «осознание противоречивости жизни, разочарование в ренессансных идеалах, усиление субъективного восприятия мира, интерес к чисто формальным проблемам» /67, с. 97-98/. Его известная картина «Дама за туалетом».

Рылов Аркадий Александрович (1870-1939) – отечественный живописец-пейзажист, также работал в историко-революционном жанре. Являлся членом Союза русских художников. Образами русской природы наполнены его картины «Пейзаж. Летний этюд» (1914), «Буйный ветер» (1916).

Салахов Таир (род. 1928) – азербайджанский живописец. Его темой становится индустриальный Азербайджан: «Резервуарный парк» (1959), «Ремонтники» (1963). Работает в портретном жанре: «Портрет композитора Кара-Караева» (1960), «Портрет Шостаковича» (1976). К более поздним его работам относятся «Утро на Каспии» (1985), «Нью-Йорк» (1985). Т. Салахову присуща экспрессивно-декоративная живописная манера /55, с. 403/.

Сезанн Поль (1839-1906) – французский живописец. В 80-е годы XX века отошел от импрессионизма. Он с особой тщательностью занимался поис-

ком «не изменчивости цветов, а устойчивых структурных закономерностей, лишенных незначительного, гармонической уравновешенности природы, единства её форм во всех жанрах (портрете, фигурной композиции, пейзаже, автопортрете, натюрморте). Сезанн оперировал преимущественно градациями трех цветов – зеленого, голубого и желтого». Его картинам «Равнина у горы св. Виктории» (1882-1885), «Натюрморт с вишнями и драпировкой» (1888-1890-е годы) и др. свойственны синтез и цельность. Он лепит форму цветом. Работы П. Сезанна находятся в ГМИИ и Эрмитаже.

Серов Валентин Александрович (1865-1911) – русский живописец, выдающийся рисовальщик, график, педагог, ученик И.Е. Репина, яркий представитель модерна на основе русской реалистической школы. Известная его картина «Девочка с персиками» (1887) ознаменовала «поворот от критического реализма передвижников к «реализму поэтическому»… Юность, весна жизни – тема этого произведения… Пейзаж, интерьер, натюрморт, портрет – слагаемые этого произведения, образующие некий новый жанровый синтез» /55, с. 286/. Известны и такие работы художника: «Девушка, освещенная солнцем» (1888), портреты Горького, Ермоловой и Шаляпина (1905), «Петр I» (1907), «Похищение Европы» (1910). Работал также в жанрах: аллегорическая картина и пейзаж, иллюстрировал басни Крылова, произведения Лермонтова и др. Виртуозно владел техникой акварели, пастели, литографии.

Синьяк Поль – (1863-1935) – французский живописец–неоимпрессионист, маринист. Использовал в своем творчестве манеру письма – пуантилизм. Учителем П. Синьяка был Ж. Сёра – создатель научной теории живописи, основанной на изучении старых мастеров и на применении к искусству законов оптического восприятия. К значительным его работам относятся «Порт Сен-Тропез. Суда, расцвеченные флагами» (1893), «Крест моряков» (1885), «Порт в Портрие» (1888), «Заходящее солнце, ловля сардин. Адажио», «Гавань в Марселе» (ок. 1906-1907 гг.), «Паруса и пинии» (1896), «Вход в порт Ла-Рошель» (1924) и др.

Соколов Петр Федорович (1791-1848) – русский живописец, мастер акварельных портретов (точность характеристик и виртуозность владения материалом).

Тинторетто (Якопо Робусти) (1518-1594) – выдающийся итальянский живописец. Работал в Венеции. «Элементы социального протеста, высокое представление о человеке сочетались в его искусстве с субъективной (часто с мистическим оттенком) трактовкой тем». …Его произведения «изобилуют смелыми композиционными и колористическими эффектами. Психологической остротой отличаются портреты Тинторетто» /69, с. 401/.

Федотов Павел Андреевич (1815-1852) – русский живописец и график. Родоначальник критического реализма в русском изобразительном искус-

стве. Посещал рисовальные классы Академии художеств. К первому периоду творчества Федотова (до середины 1840–х годов) относятся карандашные зарисовки, карикатуры, акварельные батальные сцены, портреты, ряд композиций. Известные работы – «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Сватовство майора». В рисунках Федотов достигает линейного и ритмического совершенства («Анкор, еще анкор!») /70, с. 189-190/.

Чистяков Павел Петрович (1832-1919) – выдающийся педагог последней трети XIX – начала XX века в России, профессор Академии художеств. Полвека отдал преподавательской деятельности. Его учениками были: Суриков, Репин, Поленов, Васнецов, Врубель, Серов, Грабарь, Кардовский и др.

Шишкин Иван Иванович (1832-1898) – русский живописец-пейзажист, график, член Товарищества передвижных художественных выставок. В его пейзажах тонко и поэтично переданы образы русской природы. «Царем лесов» называли художника современники. Самые известные его картины: «Рожь», «Утро в сосновом лесу», «Дождь в дубовом лесу», «Корабельная роща».

Шмаринов Дементий Алексеевич (род. 1907)– отечественный художник, рисовальщик, иллюстратор, живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член Академии художеств СССР. Иллюстрировал романы «Петр Первый» А.Н. Толстого, «Дело Артамоновых» М. Горького, произведения М. Ю Лермонтова, А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова и др.

Энгр Жан Огюст Доминик (1780-1867) – крупнейший французский художник, рисовальщик первой половины XIX века, ученик Давида, член всех академий Западной Европы. «Автор реалистических живописных (портрет Бертена) и карандашных (Н. Паганини и др.) портретов. В своих живописных композициях («Обет Людовика XIII», «Апофеоз Гомера») Энгр выступил как яркий представитель академического классицизма» Постепенно в его творчестве «интерес к античности сменяется влечением к идеалам Возрождения. Кумиром Энгра был Рафаэль. Его образами навеяна «Мадонна перед чашей с причастием» (1841), которая была исполнена в Риме по заказу наследника русского престола будущего императора Александра II, поэтому в композицию, помимо св. Николая, патрона его отца, включена фигура русского святого Александра Невского /67, с. 158/.

Приложение Б

(рекомендуемое)

Иллюстрации к разделу «Наброски, зарисовки и эскизы в творчестве художников»[1)]



Рисунок Б.1



Рисунок Б.2



Рисунок Б.3



Рисунок Б.4

[1)] Иллюстрации подобраны из: 1) журнала «Юный художник» разных лет; 2) И. Репин. Из собрания Государственной Третьяковской галереи (графика). Альбом. – М.: «Изобразительное искусство», 1987. – 48 с.: ил.; 3) Живопись: Учеб. пос. – М., 2001.



Рисунок Б.5



Рисунок Б.6



Рисунок Б.7



Рисунок Б.8

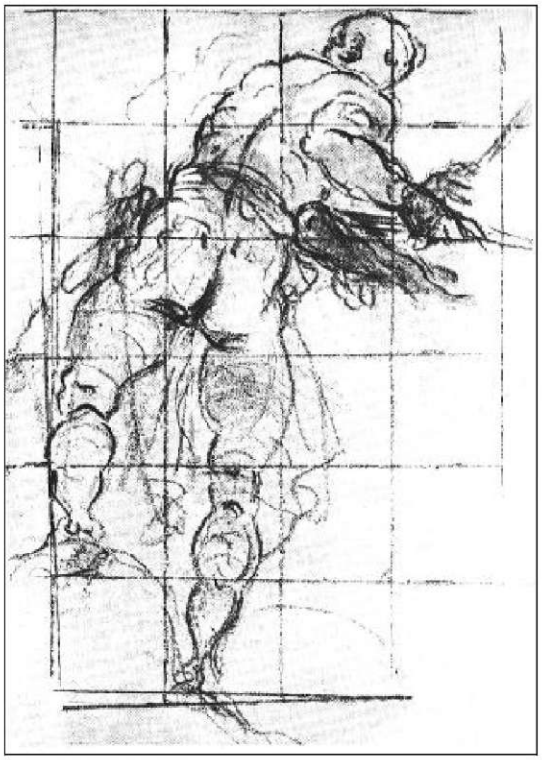


Рисунок Б.9

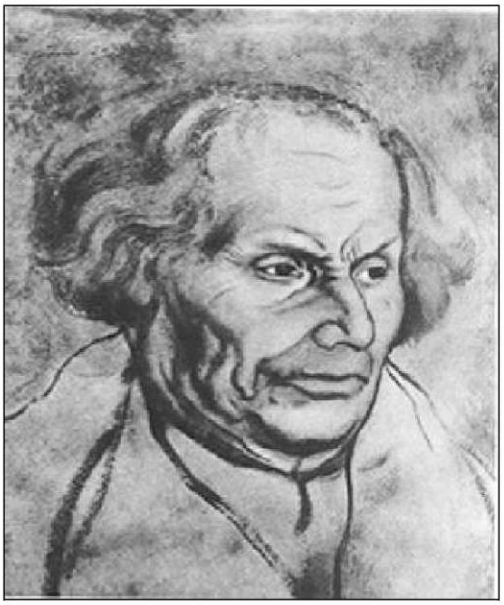


Рисунок Б.10



Рисунок Б.11

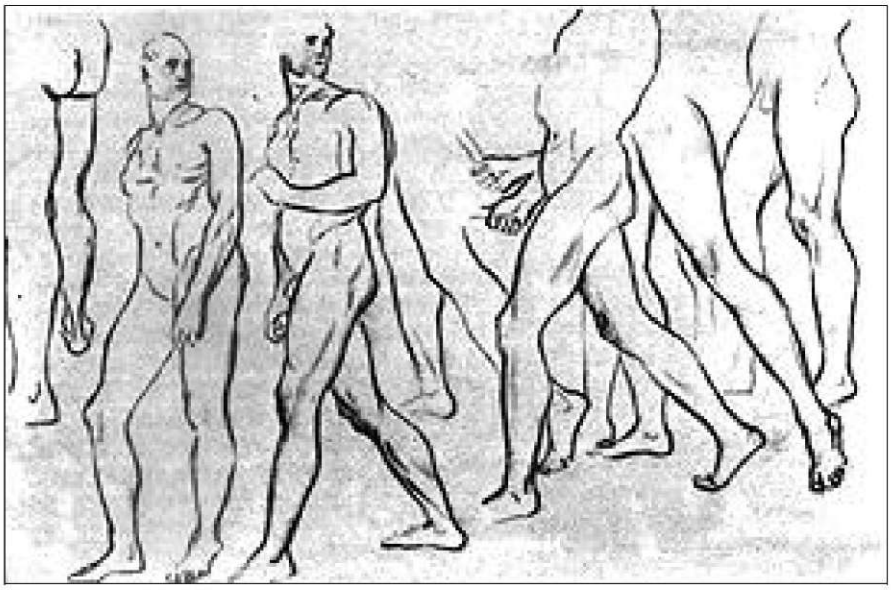


Рисунок Б.12

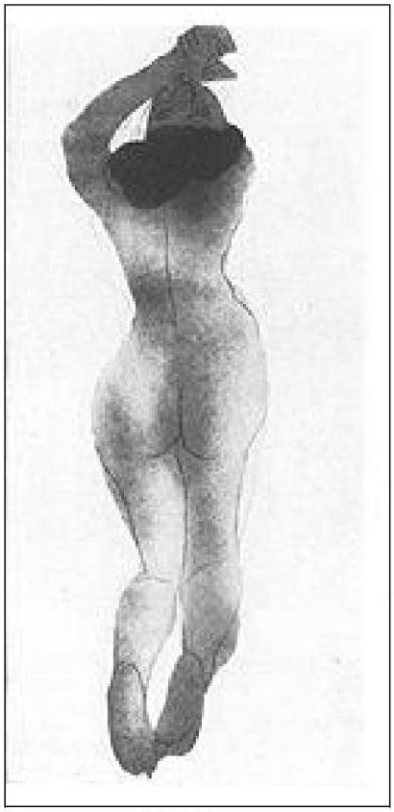


Рисунок Б.13

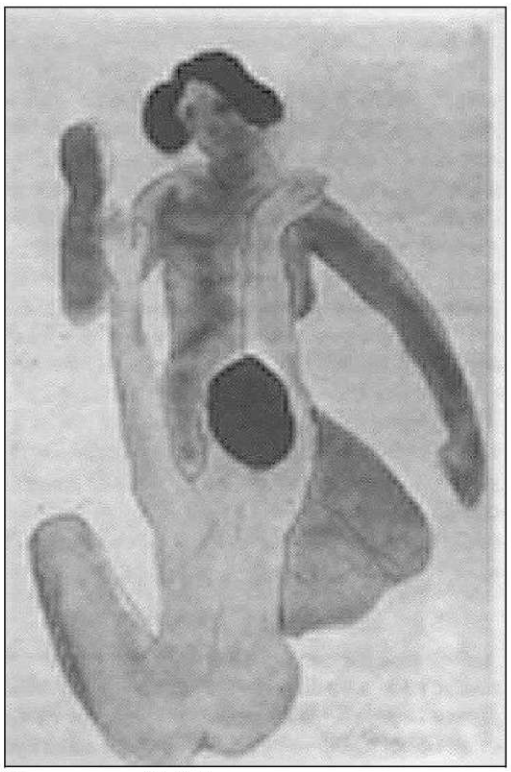


Рисунок Б.14

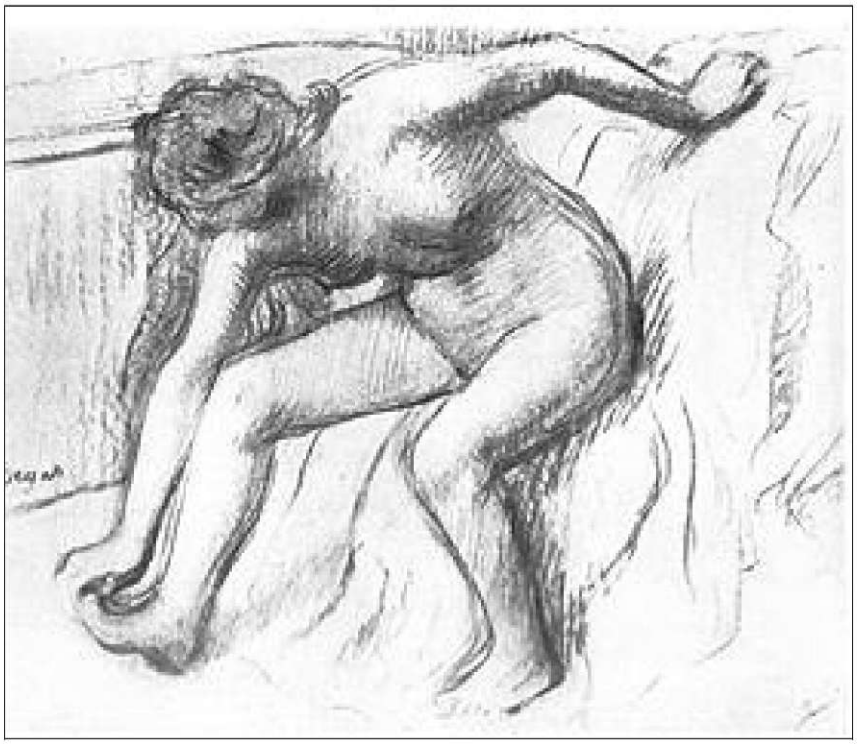


Рисунок Б.15



Рисунок Б.16



Рисунок Б.17



Рисунок Б.18



Рисунок Б.19



Рисунок Б.20



Рисунок Б.21



Рисунок Б.22



Рисунок Б.23



Рисунок Б.24



Рисунок Б.25

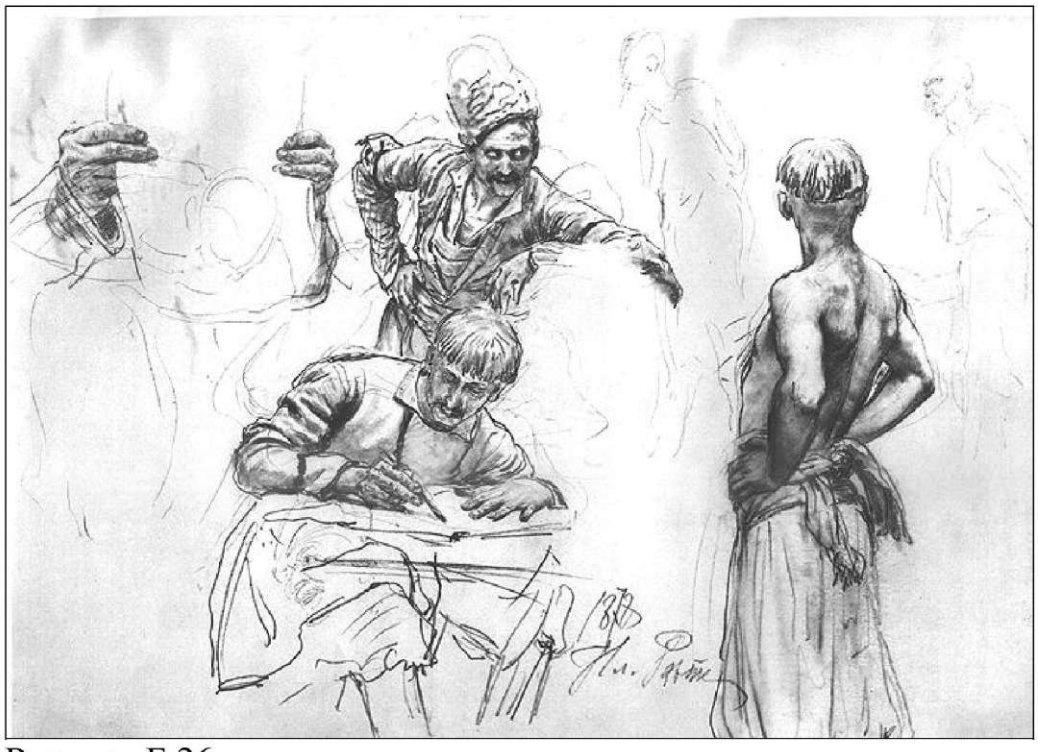


Рисунок Б.26



Рисунок Б.27



Рисунок Б.28



Рисунок Б.29

Список иллюстраций к приложению Б

Рисунок Б.1 Леонардо да Винчи. Автопортрет. *Сангина*. Около 1512-1515.

Рисунок Б.2 Леонардо да Винчи. Картон первого варианта «Мадонны с младенцем и святой Анной». *Карандаш, уголь, мел*. Около 1499. Лондон. Национальная галерея.

Рисунок Б.3 Рафаэль. Аполлон. Набросок для центральной фигуры фрески «Парнас». *Перо*. 1509-1510.

Рисунок Б.4 Рафаэль. Мужская фигура. *Сангина*. Около 1516-1517.

Рисунок Б.5 Рафаэль. Схватка всадника с двумя обнаженными солдатами. *Перо*. Около. 1504-1508.

Рисунок Б.6 Микеланджело. Этюд к фигуре Ливийской Сивиллы. *Картон, сангина*. 1511. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Рисунок Б.7 Микеланджело. Копии с Мазаччо. *Перо, тушь*. 1490-е годы. Вена. Альбертина.

Рисунок Б.8 Дж. Романо. Мучение святого Этьенна. *Картон, уголь*. 1519-1521. Музей Ватикана, Рим.

Рисунок Б.9. Тинторетто. Мужская фигура. *Тонированная бумага, уголь*. Флоренция. Уффици.

Рисунок Б.10 Г. Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. *Масло*. 1523.

Рисунок Б.11 Г. Гольбейн Младший. Томас Мор со своей семьей. *Тушь, перо*. 1527.

Рисунок Б.12 Ж.-Д. Энгр. Набросок. *Карандаш*.

Рисунок Б.13 О. Роден. Натурщица. *Бумага, кисть*. Ок. 1990. Париж.

Рисунок Б.14 О. Роден. Этюд. *Черная акварель, кисть*.

Рисунок Б.15 Э. Дега. После ванны. *Калька, уголь*. 1885-1890. ГМИИ.

Рисунок Б.16 Э. Дега. Балерина. *Пастель*. 1885.

Рисунок Б.17 О. Ренуар. Женский портрет. *Пастель*. 1894.

Рисунок Б.18 П. Сезанн. Автопортрет. *Карандаш*. 1880-е годы.

Рисунок Б.19. В. Ван Гог. Сидящая женщина. *Б*умага, *перо*. Ок. 1880. ГМИИ.

Рисунок Б.20 П. Пикассо. Портрет А. Воллара. *Карандаш*. 1915. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Рисунок Б.21 П. Федотов. Набросок. *Карандаш*.

Рисунок Б.22 В. Серов. Портрет Т.П. Карсавиной. *Бумага, графитный карандаш*. 1909. Москва, ГТГ.

Рисунок Б.23 В. Серов. Портрет Е. Карзинкиной. *Пастель, уголь, сангина*. 1906. Башкирский государственный музей им. М. Нестерова.

Рисунок Б.24 В. Серов. Автопортрет. *Карандаш*. 1185.

Рисунок Б.25 В. Серов. Артист балета В. Нижинский. *Карандаш*. 1910. Ленинградский театральный музей.

Рисунок Б.26 И.Е. Репин. Запорожец в шапке. Писарь. Запорожец, обнаженный по пояс. Этюды для картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Середина 1880-х годов. *Графитный карандаш*, растушка.

Рисунок Б.27 И.Е. Репин. Портрет Т.С. Репиной. *Графитный карандаш*. 1879.

Рисунок Б.28 Ф.А. Малявин. Две крестьянки. *Картон, графитный карандаш*. 1903. Москва, ГТГ.

Рисунок Б.29 М. Врубель. Портрет Н.И. Забелы-Врубель. *Бумага, графитный карандаш*. 1904. Москва, ГТГ.

Приложение В

(рекомендуемое)

Иллюстрации к разделу «Наброски, зарисовки и эскизы бытовых предметов, натюрморта»

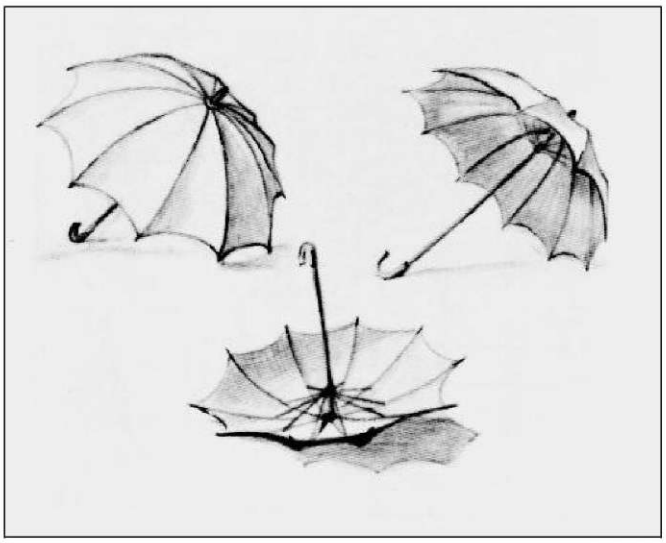


Рисунок В.1

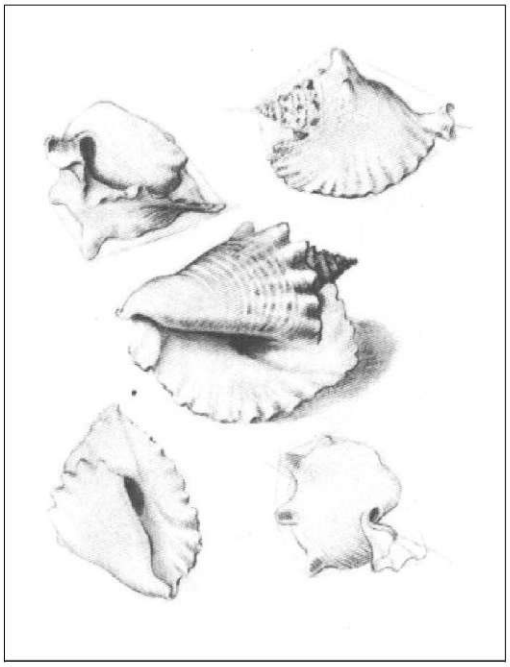


Рисунок В.2

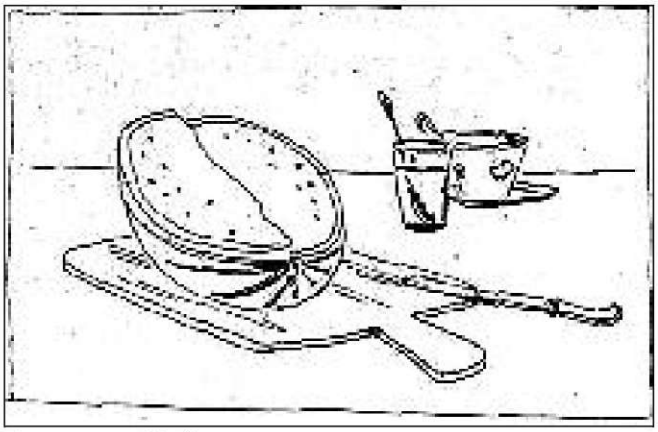


Рисунок В.3

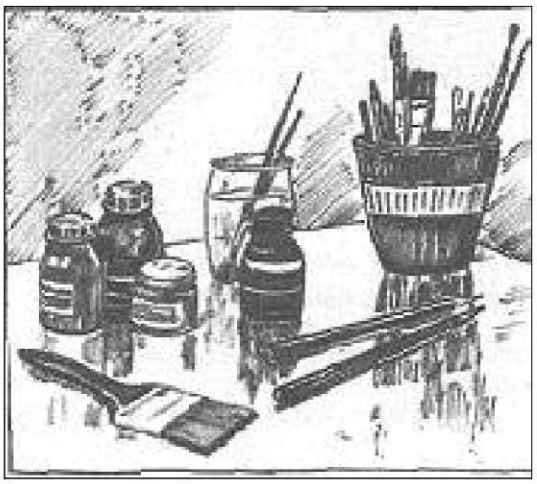


Рисунок В.4

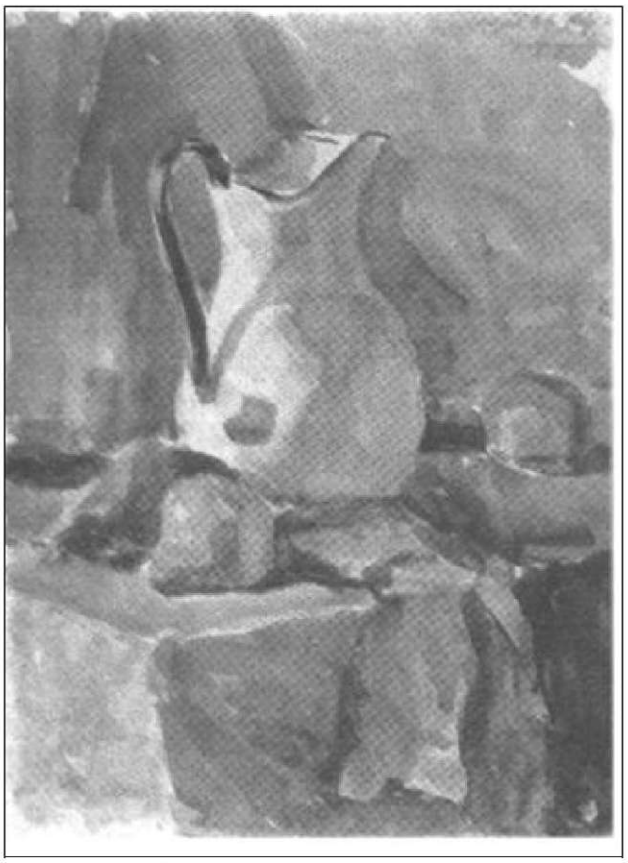


Рисунок В.5

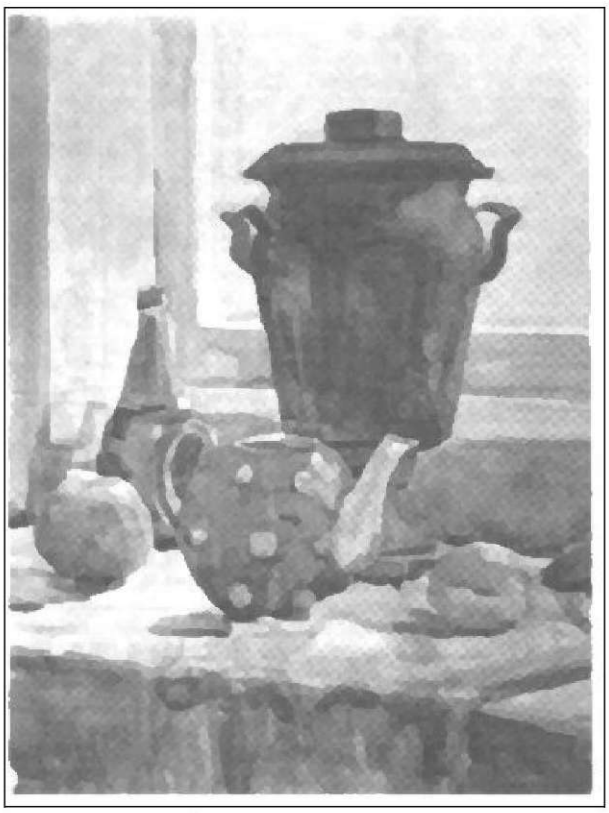


Рисунок В.6



Рисунок В.7



Рисунок В.8



Рисунок В.9



Рисунок В.10



Рисунок В.11

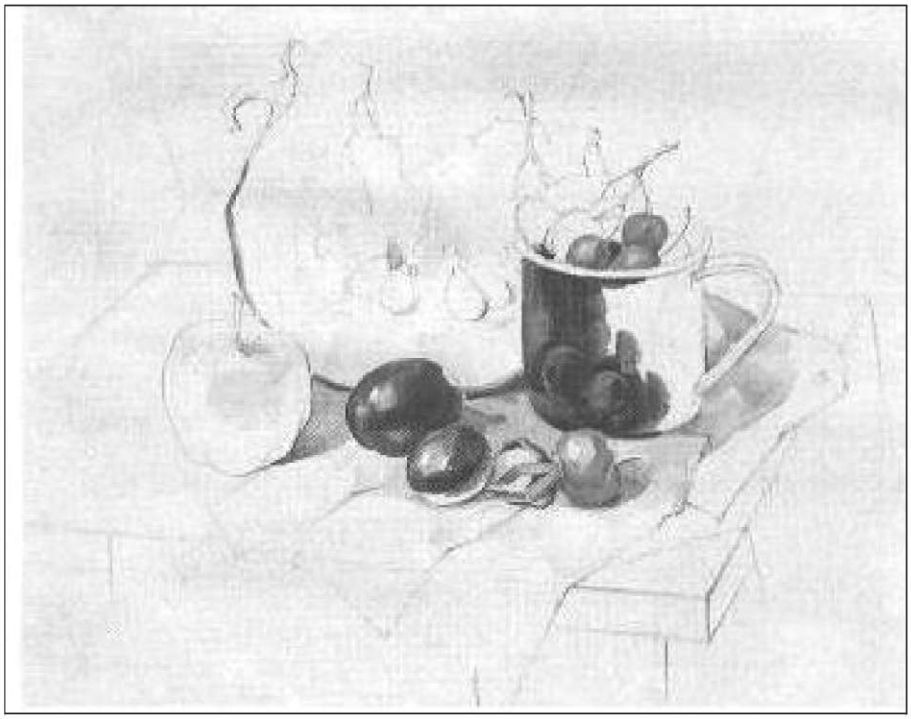


Рисунок В.12



Рисунок В.13



Рисунок В.14



Рисунок В.15



Рисунок В.16



Рисунок В.17

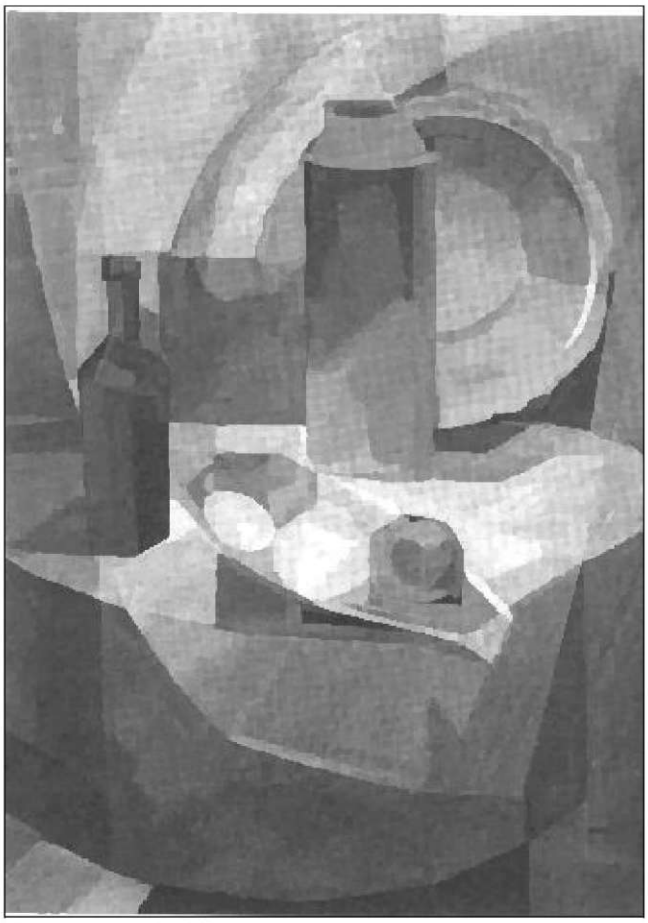


Рисунок В.18



Рисунок В.19

Список иллюстраций к приложению В

Рисунок В.1 Образец натюрмортной постановки для учебных набросков и зарисовок. *Графитный карандаш.*

Рисунок В.2 Образец натюрмортной постановки для учебных набросков и зарисовок. *Графитный карандаш*

Рисунок В.3 А. Барщ. Зарисовки раскрытого зонтика. *Графитный карандаш.*

Рисунок В.4 А. Барщ. Зарисовки морской раковины. *Графитный карандаш.*

Рисунок В.5 Учебный натюрморт. *Акварель.*

Рисунок В.6 Учебный натюрморт. *Акварель.*

Рисунок В.7 Форэскиз. *Акварель*. Студенческая работа Московского технологического института.

Рисунок В.8 Форэскиз. *Акварель*. Студенческая работа Московского технологического института.

Рисунок В.9 Форэскиз. *Акварель*. Студенческая работа Московского технологического института.

Рисунок В.10 Форэскиз. *Акварель*. Студенческая работа Московского технологического института.

Рисунок В.11 Форэскиз. *Акварель*. Студенческая работа Московского технологического института.

Рисунок В.12 Последовательность работы над учебным натюрмортом. *Графитный карандаш, акварель*. (1 этап).

Рисунок В.13 Последовательность работы над учебным натюрмортом. *Акварель*. (2 этап).

Рисунок В.14 Последовательность работы над учебным натюрмортом. *Акварель*. (3 этап).

Рисунок В.15 Декоративный натюрморт. *Тушь, перо, кисть.* Студенческая работа.

Рисунок В.16 Декоративный натюрморт. *Тушь, перо, кисть.* Студенческая работа.

Рисунок В.17 Декоративный натюрморт. *Гуашь*. Студенческая работа. 2-ой курс. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Рисунок В.18 Декоративный натюрморт. *Гуашь*. Студенческая работа. 2-ой курс. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Рисунок В.19 Декоративный натюрморт. *Гуашь*. Студенческая работа. 2-ой курс. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

Приложение Г

(рекомендуемое)

Иллюстрации к разделу «Наброски, зарисовки интерьера»



Рисунок Г.1

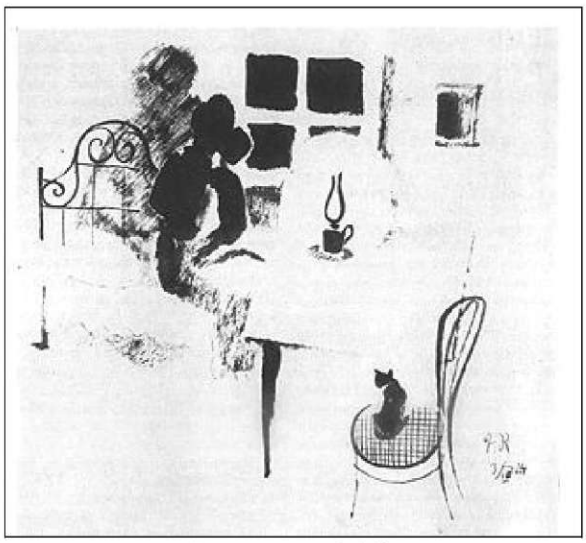


Рисунок Г.2



Рисунок Г.3



Рисунок Г.4



Рисунок Г.5



Рисунок Г.6

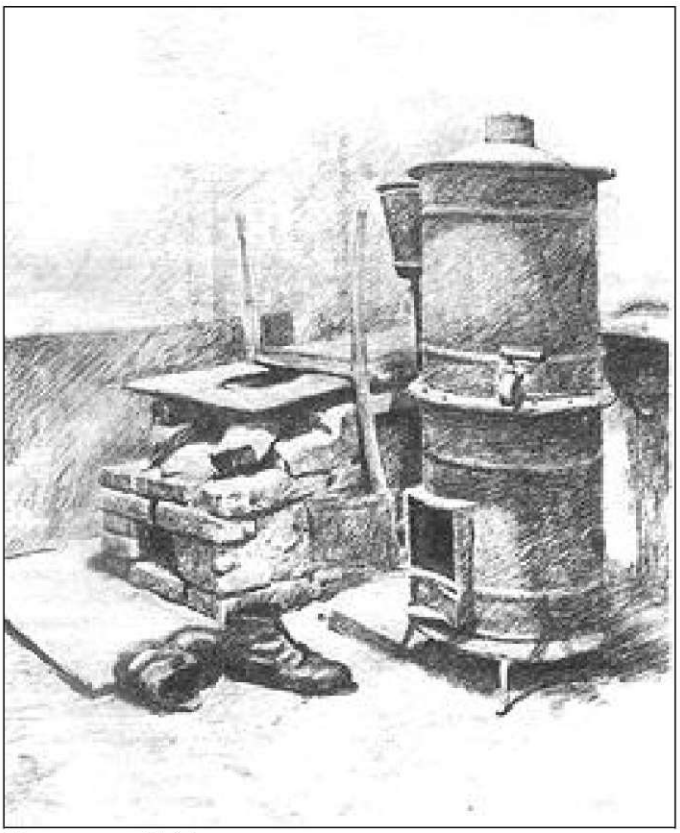


Рисунок Г.7



Рисунок Г.8

Список иллюстраций к приложению Г

Рисунок Г.1 И. Голицын. Белая комната. *Бумага, карандаш, тушь*. 1961.

Рисунок Г.2 Н. Куприянов. Интерьер с фигурами. *Бумага, тушь, кисть*. 1924. ГТГ.

Рисунок Г.3 А. Галлен-Каллела. Ателье художника в Руовеси. Эскиз. *Чернила*. 1894.

Рисунок Г.4 В. Милашевский. Интерьер. *Акварель, тушь*. 1929. ГМИИ имени А.С. Пушкина.

Рисунок Г.5 А. Иванов. Мастерская А.А. Иванова в Риме. *Тушь, акварель, кисть. Перо*. Конец 1830-х годов.

Рисунок Г.6 В. Вакидин. Книжный шкаф. 1968. *Бумага, карандаш*.

Рисунок Г.7 Натюрморт в интерьере. *Бумага, графитный карандаш*.

Рисунок Г.8 Ф. Джамисон. Три вазы с цветами. *Акварель*.

Приложение Д

(рекомендуемое)

Иллюстрации к разделу «Наброски, зарисовки пейзажа, архитектурных сооружений»



Рисунок Д.1



Рисунок Д.2

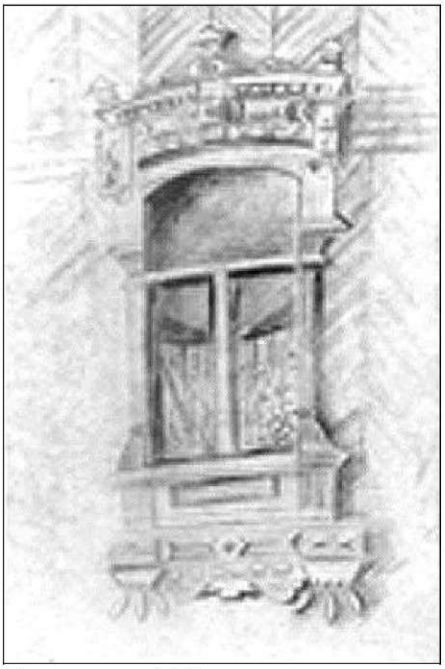


Рисунок Д.3



Рисунок Д.4



Рисунок Д.5



Рисунок Д.6



Рисунок Д.7



Рисунок Д.8



Рисунок Д.9

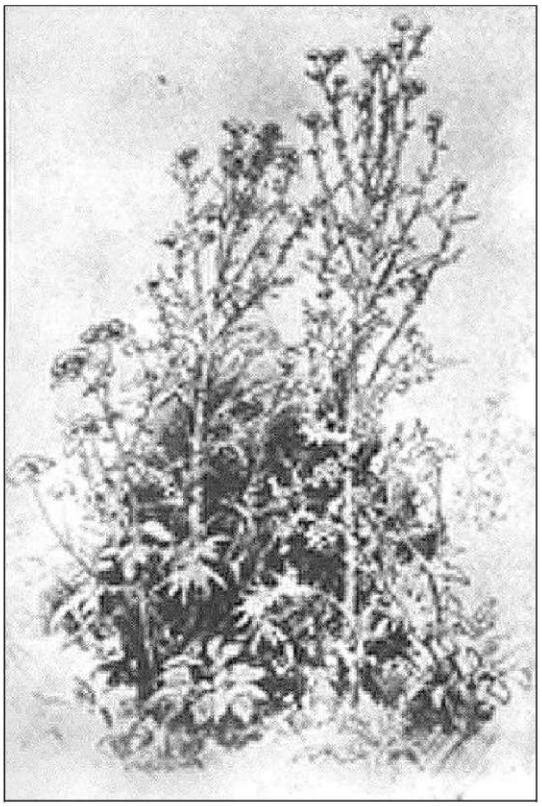


Рисунок Д.10

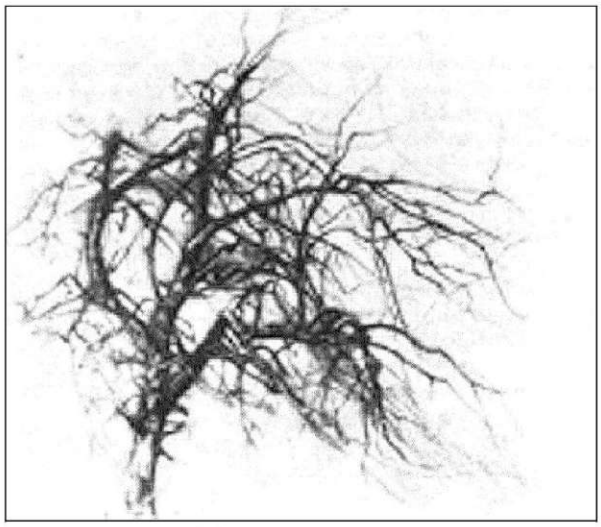


Рисунок Д.11

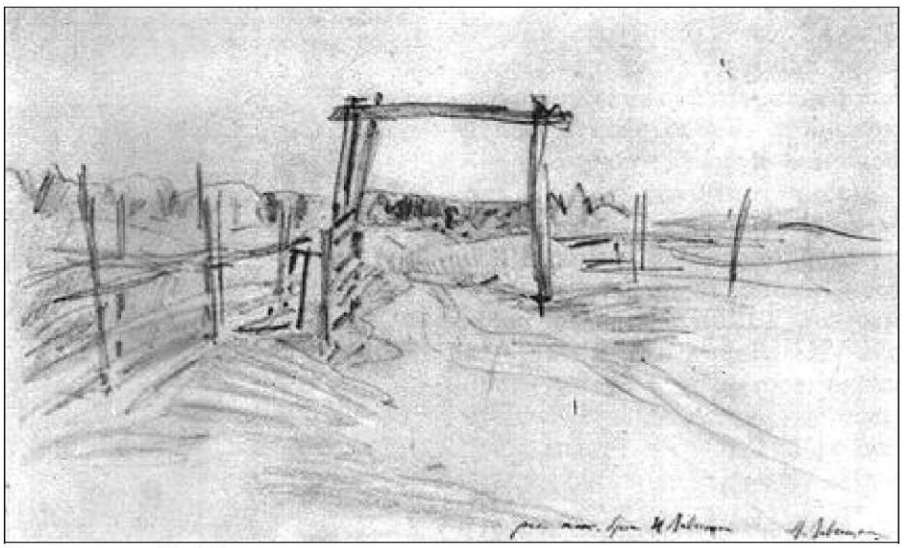


Рисунок Д.12

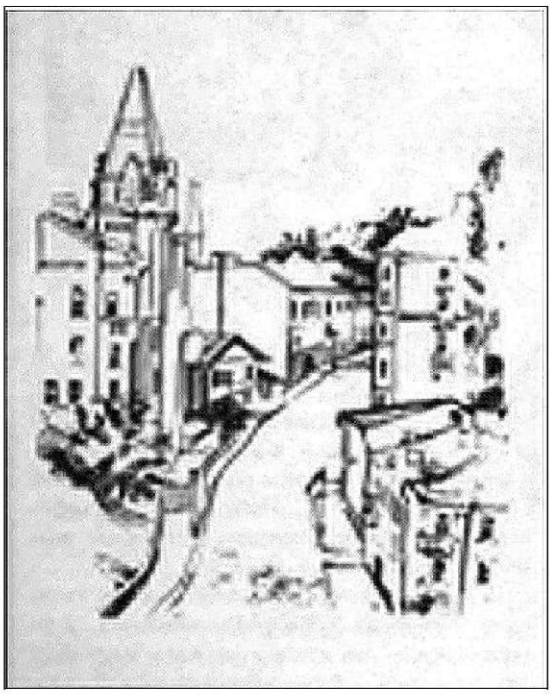


Рисунок Д.13

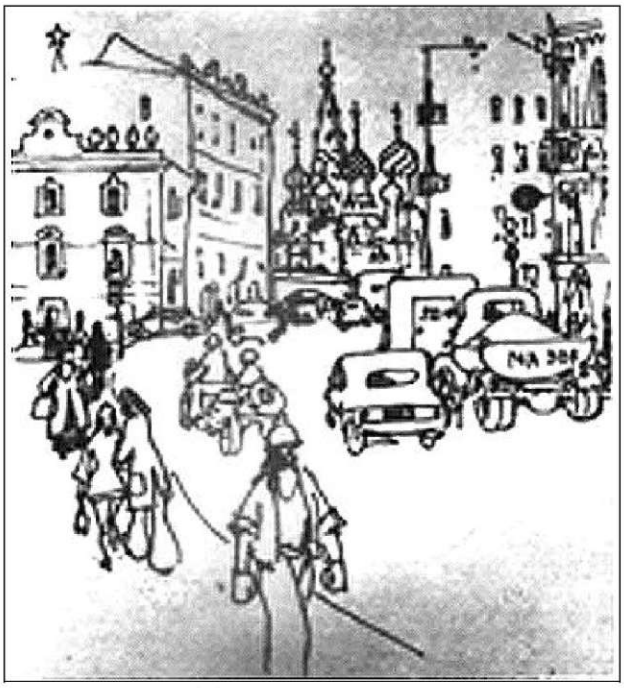


Рисунок Д.14

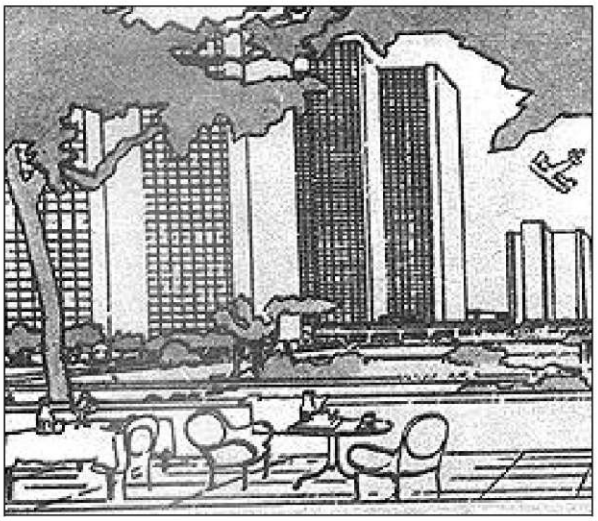


Рисунок Д.15



Рисунок Д.16



Рисунок Д.17



Рисунок Д.18



Рисунок Д.19

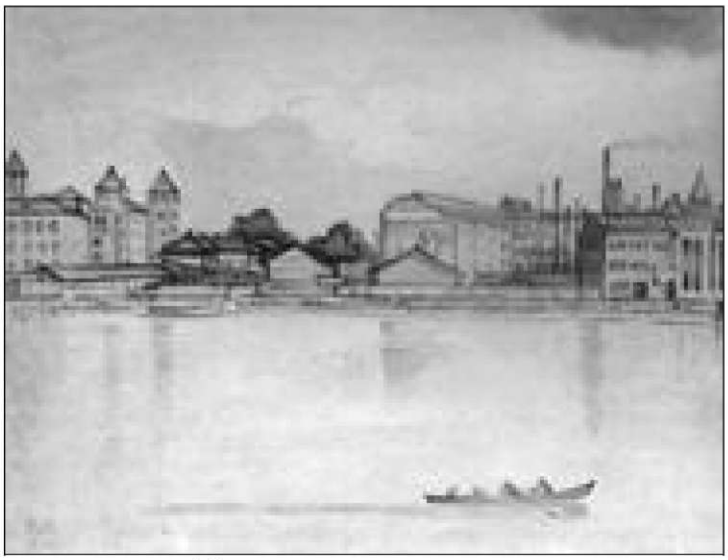


Рисунок Д.20



Рисунок Д.21



Рисунок Д.22

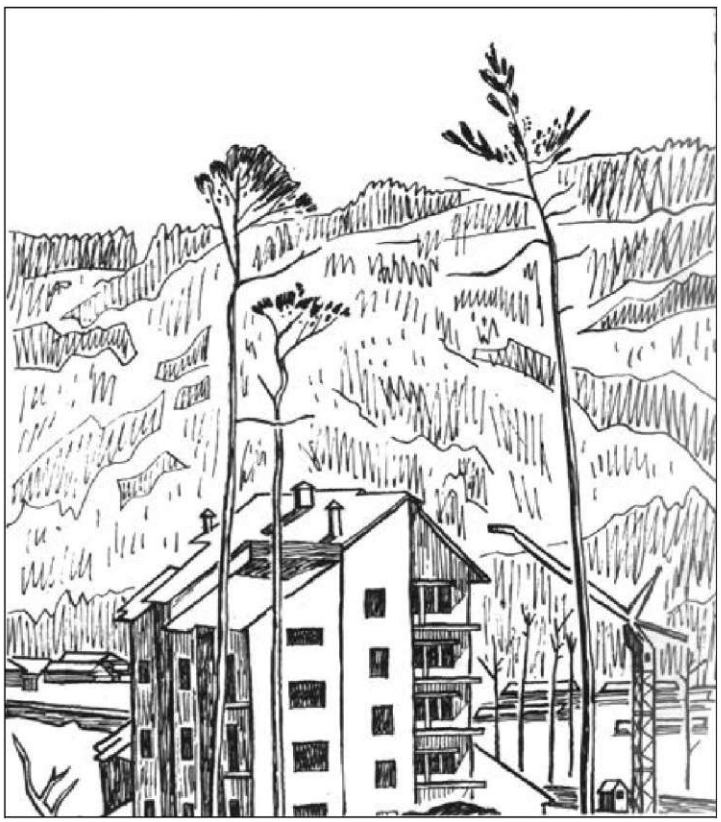


Рисунок Д.23



Рисунок Д.24

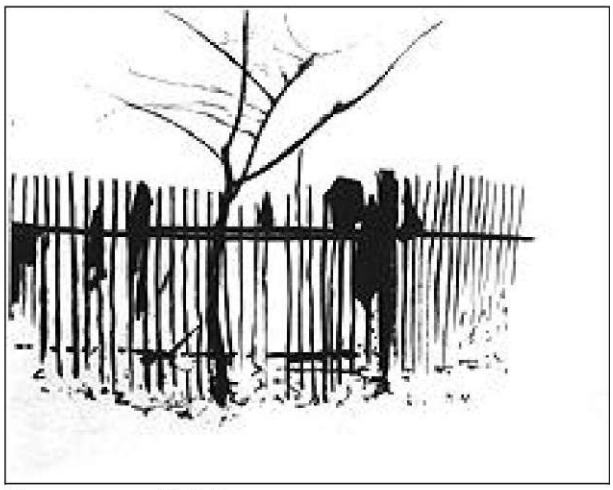


Рисунок Д.25



Рисунок Д.26



Рисунок Д.27



Рисунок Д.28



Рисунок Д.29



Рисунок Д.30



Рисунок Д.31

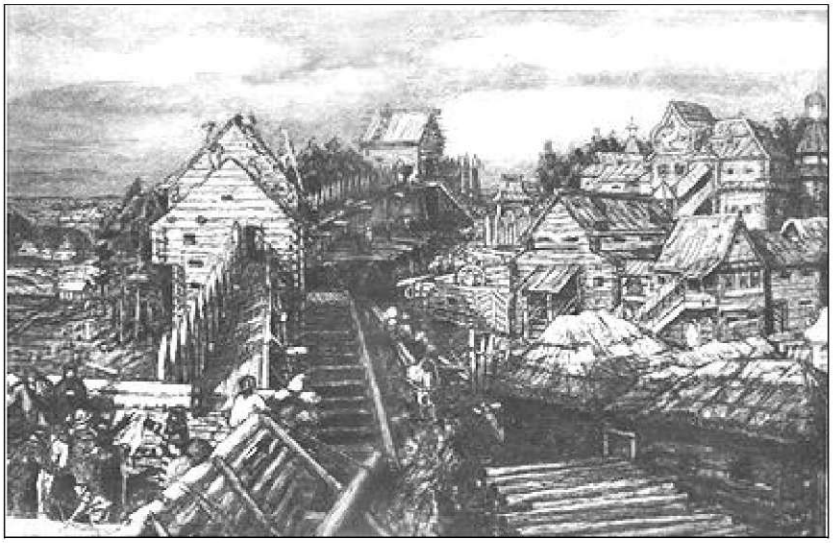


Рисунок Д.32



Рисунок Д.33

Список иллюстраций к приложению Д

Рисунок Д.1 Т. Щеголькова. Церковь рождества Богородицы в селе Малые Карелы. *Тушь, перо.* 1985. 2-й курс Московский текстильный институт.

Рисунок Д.2 К. Тимошенко. Зарисовка архитектуры. *Тушь, перо.* Смоленск.

Рисунок Д.3 И. Данилина. Вологодское окно. *Карандаш.* 1989. 2-й курс. Московский текстильный институт.

Рисунок Д.4 А. Шумилов. Заброшенный домик. *Тушь, перо.* 1985. 2-й курс. Московский текстильный институт.

Рисунок Д.5 П. Корин. Кремль. *Карандаш.* 1932. Собрание П.Т. Кориной.

Рисунок Д.6 Г. Немеровский. Двор в Шутах. Из серии: «Сельские будни». *Карандаш.* 1980.

Рисунок Д.7 Г. Немеровский. Опустевший сад. *Карандаш.* 1983

Рисунок Д.8 И. Шишкин. Сосны. *Карандаш.* Начало 1980-х годов.

Рисунок Д.9 Ф. Васильев. Сосна на обрыве. *Карандаш.* 1867.

Рисунок Д.10 И. Шишкин. Полевые цветы. *Карандаш.* 1884.

Рисунок Д.11 С. Никиреев. Дикая груша. *Карандаш.* 1984.

Рисунок Д.12 И. Левитан. Эскиз к картине «Летний вечер». *Карандаш.* 1890.

Рисунок Д.13 Т. Маркосян. Андреевский спуск. *Фломастер.* 1989. 2-й курс. Московский текстильный институт.

Рисунок Д.14 А. Кокорин. У Балчуга. *Тушь, перо.* 1975.

Рисунок Д.15 Современный рисунок архитектора. Городской центр. *Тушь, перо.*

Рисунок Д.16 Современный рисунок архитектора. Городской центр. *Тушь, перо.*

Рисунок Д.17 Д. Шмаринов. Ночной извозчик. *Черная акварель.* 1925.

Рисунок Д.18 В. Серов. С горы. *Тушь, кисть.* 1890-1892.

Рисунок Д.19 Д. Добье. Альпийские луга. *Акварель.*

Рисунок Д.20 Д. Митрохин. Ленинград. Выборгская сторона от Ботанического сада. *Карандаш, акварель.* 1924, 15 августа.

Рисунок Д.21 И. Йонткинд. Набережная в Париже. *Акварель.* 1890-е годы. Роттердам, музей Бойманса.

Рисунок Д.22 Е. Шукаев. Городской пейзаж. *Тушь.* 1958.

Рисунок Д.23 В. Кубарев. Новостройки Таюры. *Тушь, перо.*

Рисунок Д.24 С. Евтых. Рисунок из серии «Мир растений». *Тушь, перо,* 1995.

Рисунок Д.25 П. Митурич. Заборчик. Звенигород. *Бумага, тушь.* 1935.

Рисунок Д.26 В. Попков. Рисунок к картине «Хороший человек была бабка Анисья». *Карандаш.* 1970-1974.

Рисунок Д.27 Е. Куманьков. Меньшикова башня. *Цветной карандаш.* 1976.

Рисунок Д.28 Е. Куманьков. Новодевичий монастырь зимой. *Карандаш, пастель.* 1983.

Рисунок Д.29 Т. Гусева. Черемоново болото. Весна. *Панда*. 1990.

Рисунок Д.30 Е. Куманьков. Городской пейзаж. *Цветные карандаши*.

Рисунок Д.31 С. Герасимов. 1943 год. *Акварель.*

Рисунок Д.32 А. Васнецов. Город строится. Строительство деревянных стен Кремля XII века. *Акварель, уголь*. 1921.

Рисунок Д.33 Е. Куманьков. Московская панорама. *Темпера*. 1979.

Приложение Е

(рекомендуемое)

Иллюстрации к разделу «Наброски, зарисовки головы и фигуры человека, группы людей»

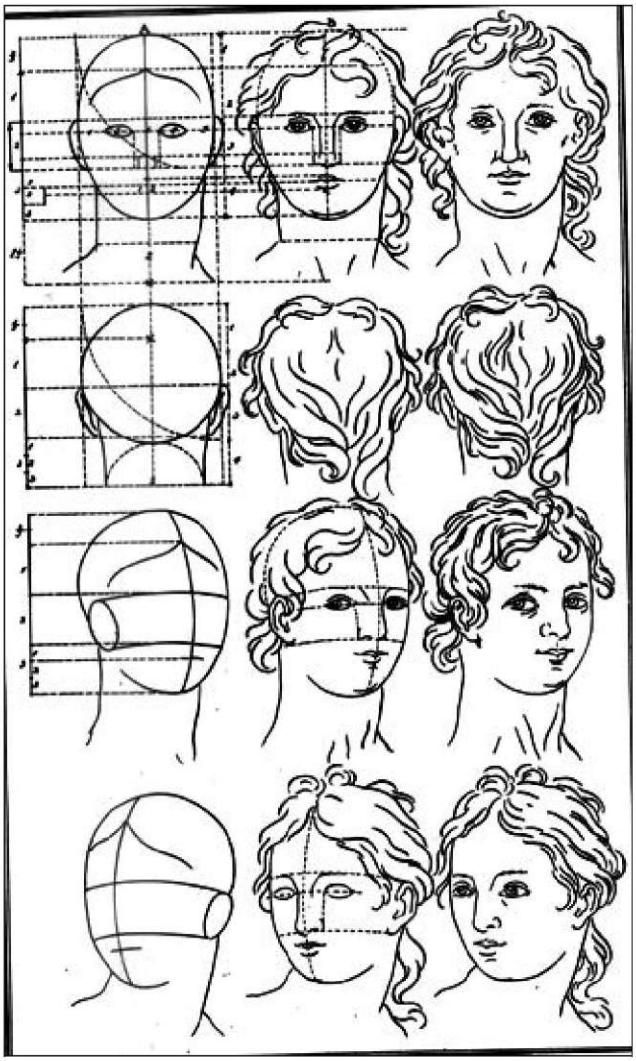


Рисунок Е.1

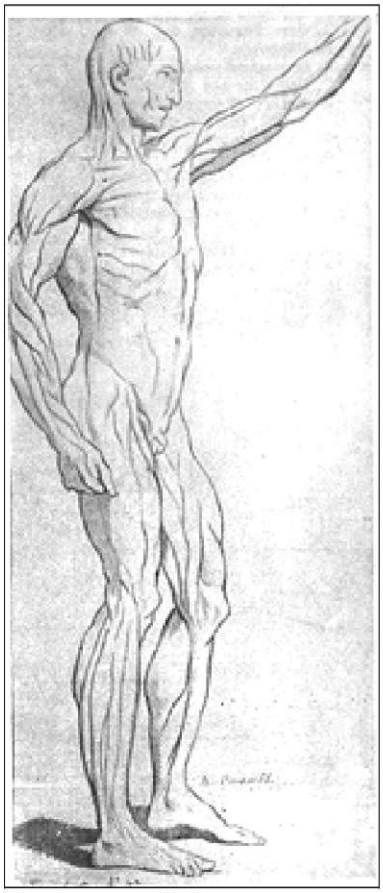


Рисунок Е.2

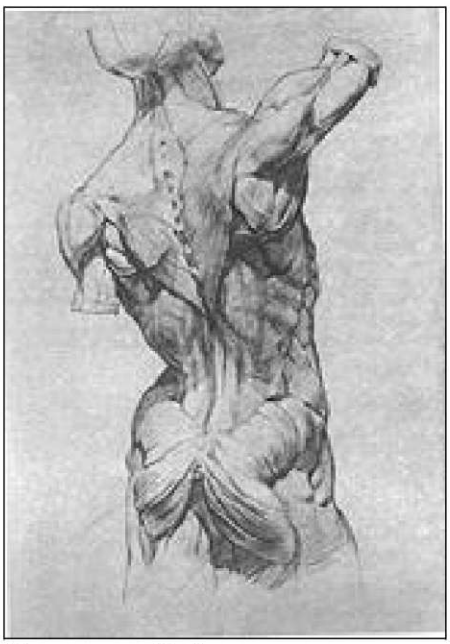


Рисунок Е.3

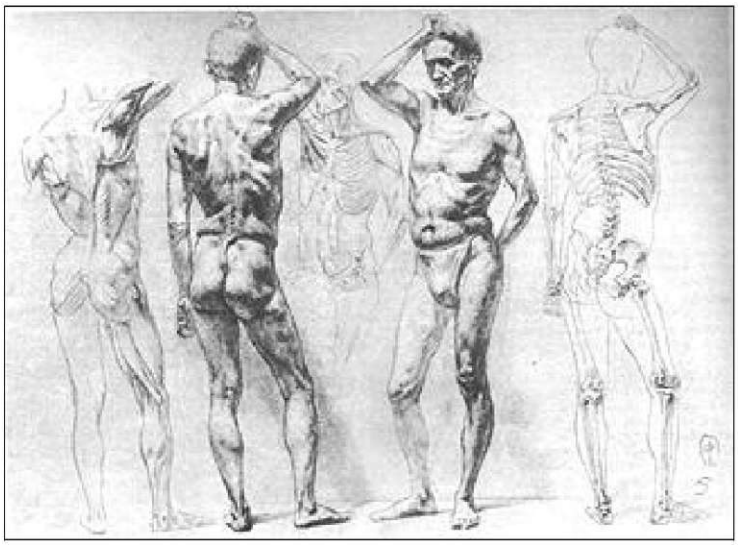


Рисунок Е.4

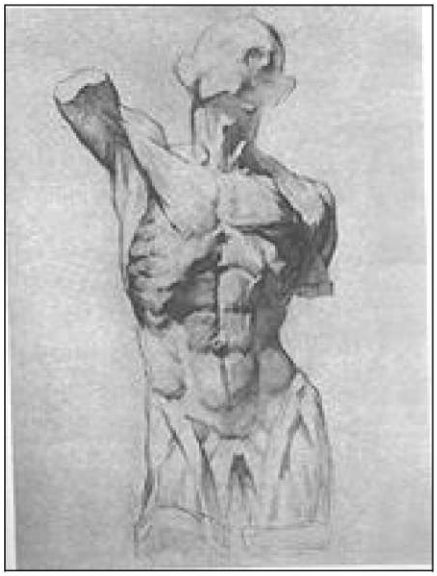


Рисунок Е.5



Рисунок Е.6



Рисунок Е.7



Рисунок Е.8

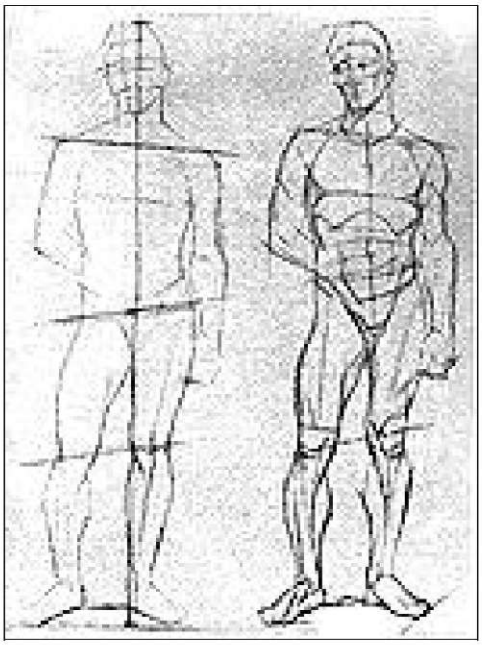


Рисунок Е.9

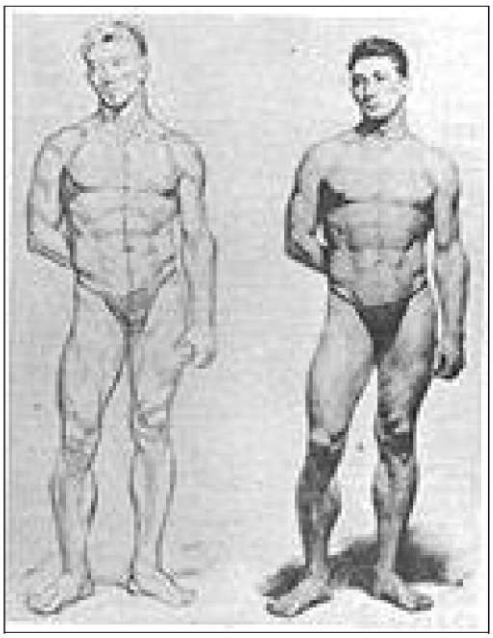


Рисунок Е.10



Рисунок Е.11

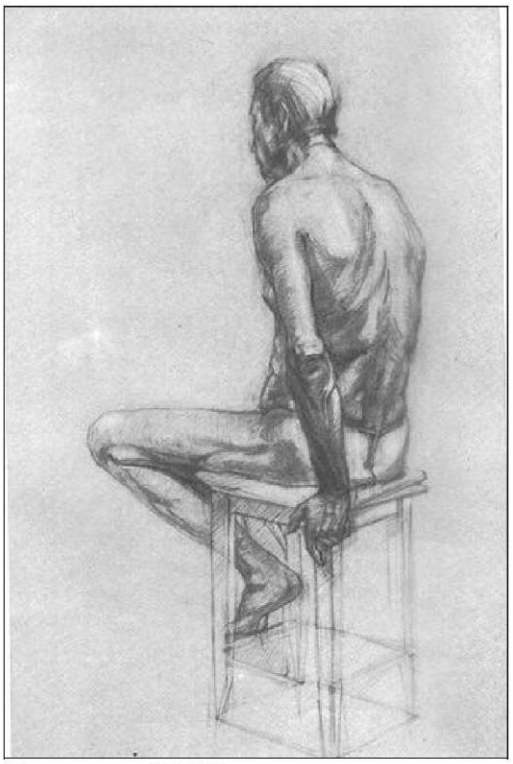


Рисунок Е.12

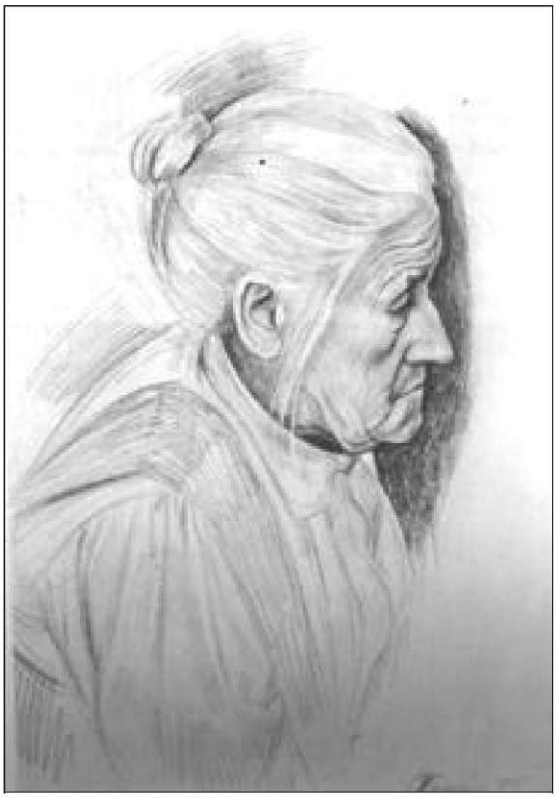


Рисунок Е.13



Рисунок Е.14



Рисунок Е.15



Рисунок Е.16



Рисунок Е.17



Рисунок Е.18



Рисунок Е.19



Рисунок Е.20



Рисунок Е.21



Рисунок Е.22



Рисунок Е.23

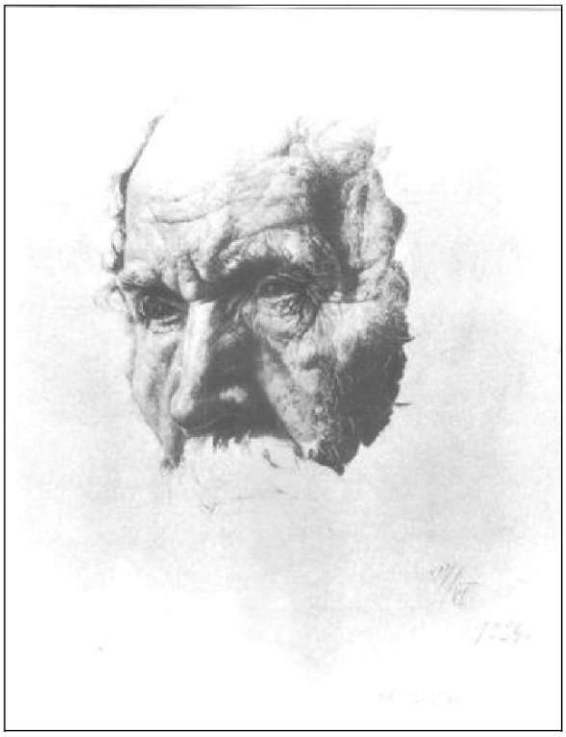


Рисунок Е.24



Рисунок Е.25



Рисунок Е.26



Рисунок Е.27



Рисунок Е.28



Рисунок Е.29



Рисунок Е.30



Рисунок Е.31



Рисунок Е.32



Рисунок Е.33

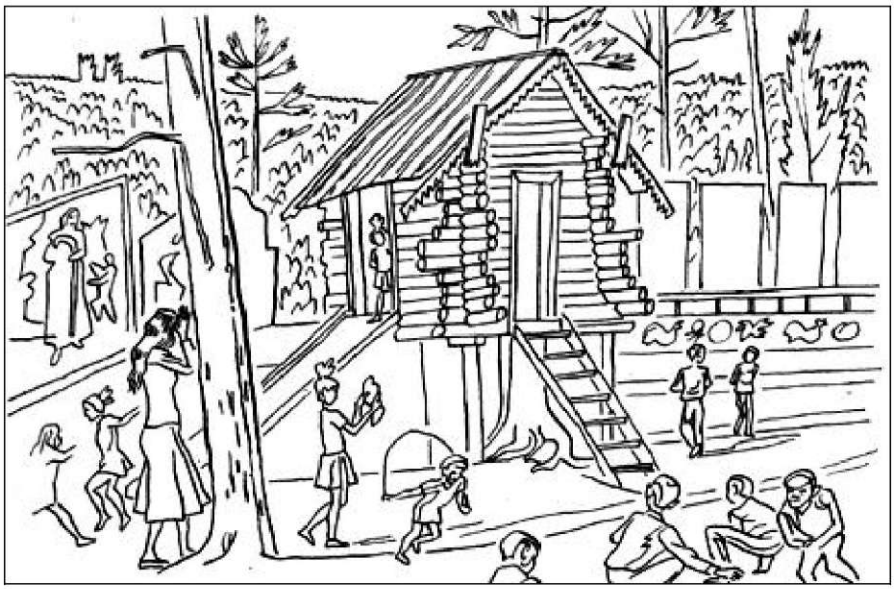


Рисунок Е.34



Рисунок Е.35

Список иллюстраций к приложению Е

Рисунок Е.1 Таблица из учебника Прейслера.

Рисунок Е.2 С.П. Соколов. Анатомия. До 1776. *Сангина.*

Рисунок Е.3 Анатомический рисунок. «Мюнхенский торс сзади».

Рисунок Е.4 Учебный рисунок «Фигура в двух поворотах с анатомическим разбором». Рисунок Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Рисунок Е.5 Анатомический рисунок. «Мюнхенский торс спереди».

Рисунок Е.6 Анатомический рисунок головы и шеи с шейным отделом позвоночника. Рисунок Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Рисунок Е.7 Анатомический рисунок. Разбор торса сбоку и прямой руки. Рисунок Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Рисунок Е.8 Анатомический рисунок прямой руки и плечевого пояса. Фрагмент торса сзади. Рисунок Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Рисунок Е.9 И. Репин. Первая и вторая стадии рисования фигуры.

Рисунок Е.10 И. Репин. Третья и четвертая стадии рисования фигуры.

Рисунок Е.11 Лежащий мужчина. Рисунок. Студенческая работа. МХПИ.

Рисунок Е.12 Ю. Зарецкая. Обнаженная фигура. *Карандаш.* 1983. ЛСХШ.

Рисунок Е.13 Д. Жилинский. Мама. *Карандаш.* 1975.

Рисунок Е.14 А. Дель Сарто. Портрет молодой девушки. Этюд *Сангина.* Школа изящных искусств. Париж.

Рисунок Е.15 З. Зальцман. Женский портрет. *Тушь, перо, кисть.* 1935.

Рисунок Е.16 А. Савинов. Рисунок к портрету Н.Л. Неслуховской. *Карандаш.* 1923.

Рисунок Е.17 П. Соколов-Скаля. Набросок *Акварель.*

Рисунок Е.18 И. Иэраэльс. Дама с сигаретой. Акварель. 1890-е годы. Оттерло, частное собрание.

Рисунок Е.19 К. Петров-Водкин. Подготовительный рисунок к картине «Купание красного коня». *Карандаш.* 1912.

Рисунок Е.20 Б. Иогансон. Рисунок к картине «Узловая железнодорожная станция в 1919 году».1927. *Бумага, карандаш.*

Рисунок Е.21 А. Самохвалов. У лебедки. Из серии «Девушки Метростроя». *Акварель.* 1934.

Рисунок Е.22 В.В. Маяковский. Портрет сестры. Акварель. 1911.

Рисунок Е.23 Т. Салахов. Эскиз к портрету композитора Дмитрия Шостаковича. Акварель, гуашь, уголь. 1974.

Рисунок Е.24 А. Лактионов. Голова старика. *Графитный карандаш.* 1934. Научно исследовательский музей АХ СССР, Ленинград.

Рисунок Е.25 В. Ефанов. Автопортрет. *Графитный карандаш.*1924.

Рисунок Е.26 Д. Добье. Далматская кружевница. Фрагмент. *Акварель.*

Рисунок Е.27 В. Давыдов. Автопортрет перед уходом на войну. *Акварель.* 1942.

Рисунок Е.28 Т. Маврина. Автопортрет. *Акварель.* Начало 1930-х годов. Собственность автора.

Рисунок Е.29 С. Выспяньский. Девочка в голубой шляпке. *Пастель.* 1895.

Рисунок Е.30 117. Н. Тырса. Портрет А. Ахматовой. *Ламповая копоть.* 1928. Государственный Русский музей.

Рисунок Е.31 Е. Поленова. Лежащий мальчик. *Черная акварель.* 1889.

Рисунок Е.32 В. Лебедев. Четыре фигуры. *Тушь, свинцовый карандаш.* 1922.

Рисунок Е.33 Р. Гуттузо. Этюд для картины «Пляж». 1955.

Рисунок Е.34 В. Кубарев. Детский сад в Моготе. *Тушь, перо.*

Рисунок Е.35 В. Кубарев. Тында. В мастерской художников. *Тушь, перо.*