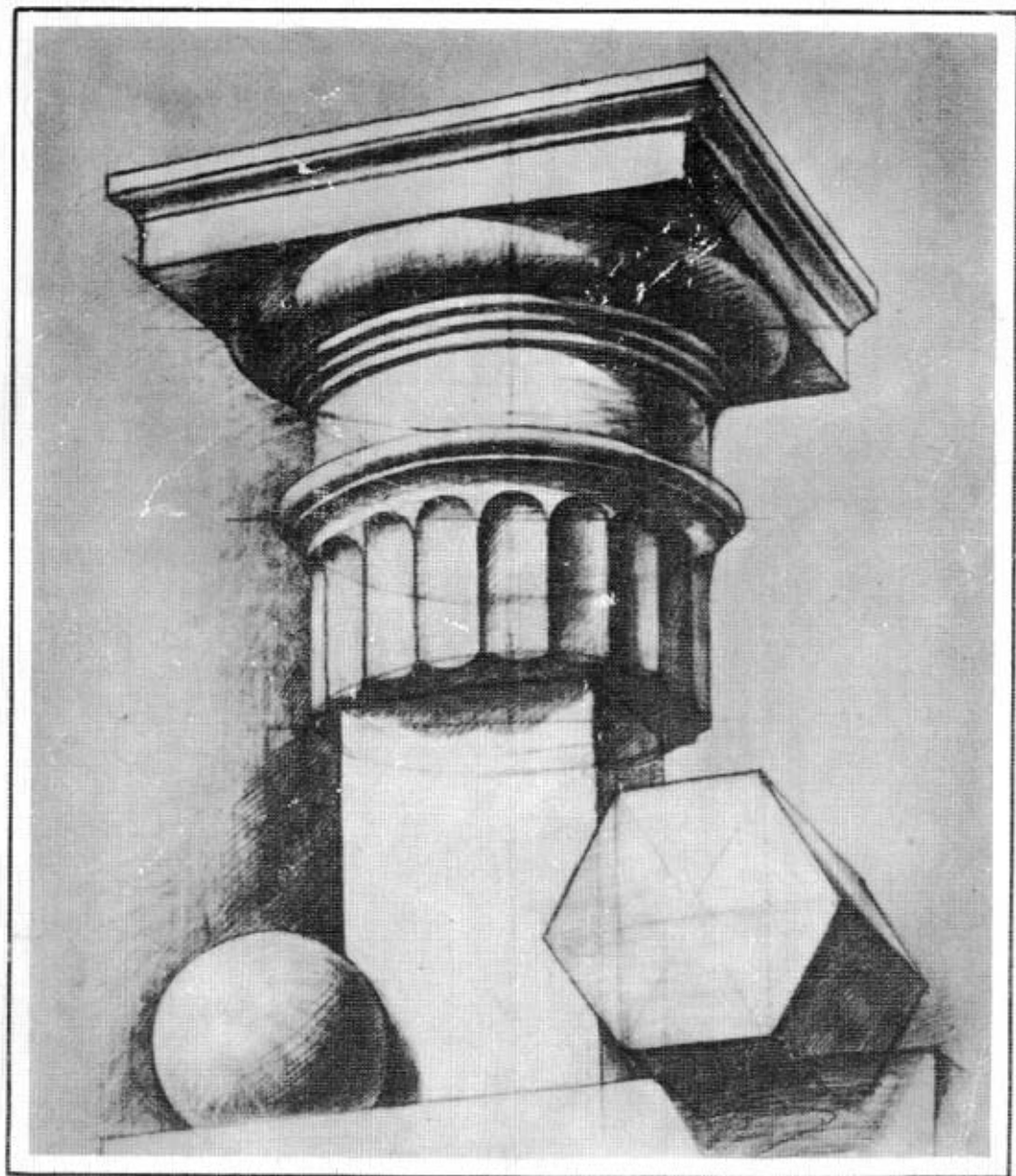


РИСУНОК К.Н.АКСЕНОВ

В помощь начинающему художнику-оформителю



К.Н.АКСЕНОВ

РИСУНОК

**В помощь начинающему
художнику-оформителю**

От автора	7
Композиция рисунка	13
Основные принципы перспективного построения пространства	25
Изобразительные средства рисунка	53
Техника учебного рисования	65
Натюрморт	73
Рисование человека	87



К.Н.АКСЕНОВ
РИСУНОК

В помощь начинающему художнику-оформителю

Москва
«ПЛАКАТ»
1987

A 41
85.127

Аксенов К. Н.

**A 41 Рисунок. (В помощь начинающему художнику-оформителю).— М.: Плакат, 1987. — 192 с., ил.
Цена 1 р. 70 к.**

Рисунок — основа профессионального мастерства каждого художника. Школа рисования — определенная система знаний, усвоение которых требует длительного времени на основе специальных заданий и упражнений. Предлагаемое издание не претендует на роль исчерпывающего учебного пособия. Цель книги — рассказать художникам-оформителям об основах грамотного рисования, выделить те этапы начальной художественной подготовки, которые, являясь на первый взгляд простыми, ускользают порой от начинающего художника, неизбежно порождая в дальнейшем непреодолимые барьеры на пути к профессиональному мастерству. Основное внимание автор уделяет изучению основ академического рисунка, вопросам композиции, а также тем важным принципиальным положениям начертательной геометрии, перспективы и пластической анатомии, которые образуют прочный фундамент реалистического рисования.

A 0902040200-454 **КБ-44-27-86**
088(02)-87

85.127

На заводах и фабриках, в колхозах и совхозах, учреждениях культуры трудится большая армия художников-оформителей. Работа их сложна и ответственна. Создаваемые ими яркие, эмоциональные произведения наглядной агитации – незаменимые помощники партии в реализации идей XXVII съезда КПСС, курса на ускорение экономического и социального развития нашего общества.

Являясь искусством широких масс, активно и целенаправленно влияя на умы и сердца людей, наглядная агитация опирается прежде всего на силу художественного образа, без которого немислим реальный успех этого боевого жанра изобразительного искусства.

Образное начало, присущее самой природе наглядной агитации, рождается только на основе высокого профессионального мастерства художника. Поэтому учеба художников-оформителей, их постоянная работа над собой, повышение профессионального уровня – важные условия для достижения ответственности, высокой эффективности наглядной агитации. В первую очередь это относится к начинающим художникам, которым адресована данная книга.

Как известно, рисунок – основа профессионального мастерства каждого художника. Школа рисования – определенная система знаний, усвоение которых требует длительного времени на основе специальных заданий и упражнений. Предлагаемое издание не претендует на роль исчерпывающего учебного пособия, тем более что существуют специальные работы по рисунку, рекомендованные в качестве учебников.

Цель книги – рассказать художникам-оформителям об основах грамотного рисования, выделить те этапы начальной художественной подготовки, которые, являясь на первый взгляд простыми, ускользают порой от начинающего художника, неизбежно порождая в дальнейшем непреодолимые барьеры на пути к профессиональному мастерству.

Длительный опыт педагогической работы автора помог определить структуру издания и сделать необходимую акцен-

тировку в учебном материале. Основное внимание уделяется изучению основ академического рисунка, вопросам композиции, а также тем важным, принципиальным положениям начертательной геометрии, перспективы и пластической анатомии, которые образуют прочный фундамент реалистического рисования. В книге рассматриваются как главные изобразительные средства рисунка линия и тон, их функции. Знание этого материала позволит художнику с большей свободой решать те или иные учебные и творческие задачи.

Труд художника-оформителя специфичен, часто связан с поисками лаконичного, предельно обобщенного и выразительного образа. Это не просто, готового набора рецептов здесь нет, однако наиболее характерные направления поиска существуют. Некоторые из них начинающий художник-оформитель может найти в издании.

Важной составной частью книги является разнообразный иллюстративный материал. Часть репродукций воспроизводит работы слушателей районных школ художников-оформителей наглядной агитации, а также учебные задания, выполненные студентами МВХПУ (бывшее Строгановское) под руководством автора.

А. С. КВАСОВ
Заслуженный деятель
искусств,
профессор

От автора

Наряду с изучением общей академической грамоты рисунка художник-оформитель должен овладеть и теми правилами рисования, которые диктуются особенностями его творческой работы.

В чем же заключаются эти особенности обучения рисунку художника-оформителя? Работа художника-оформителя требует выразительно, лаконично, в обобщенной форме донести до зрителя основной замысел художественного произведения, его идею. Художник должен и умело выполнить яркое, выразительное праздничное панно, и оперативно, в кратчайший срок откликнуться плакатом на злободневное событие дня.

Говоря об обобщенности решения, характерной в работе каждого художника-оформителя наглядной агитации, необходимо сделать существенную оговорку: нельзя путать абсолютно противоположные понятия «обобщение» и «упрощение». Упрощение, к сожалению, встречается в любом виде искусства, в том числе и в агитационно-оформительском. Оно ведет к обезличиванию изображаемого образа, потере его психологической выразительности, обеднению сюжета.

Когда же мы говорим об обобщенном решении того или иного произведения, то имеем в виду, что художник заострил внимание зрителя на

самом важном и существенном, отбросил в процессе работы ненужные, не работающие на тему мелочи, которые отвлекают от основной, главной идеи. При умелом обобщенном решении темы форма не упрощается, а приобретает свою максимальную выразительность.

Классическим примером выразительного обобщения в искусстве политической графики является плакат «Помоги» известного советского художника Д. С. Моора.

Тема плаката, его задача — призыв к помощи голодающим крестьянам. Решение плаката автор искал в различных вариантах. В первых набросках было много истощенных фигур, взрослых, стариков, детей, на фоновой части изображался сложный пейзаж. Колористическое решение рисунка было также очень сложным, что мешало доходчивости и выразительности произведения, было много цифр и текста, разъясняющего сущность происходящего. В последующих вариантах плаката художник начал удалять из композиции второстепенные детали и сосредоточил внимание на одной центральной фигуре.

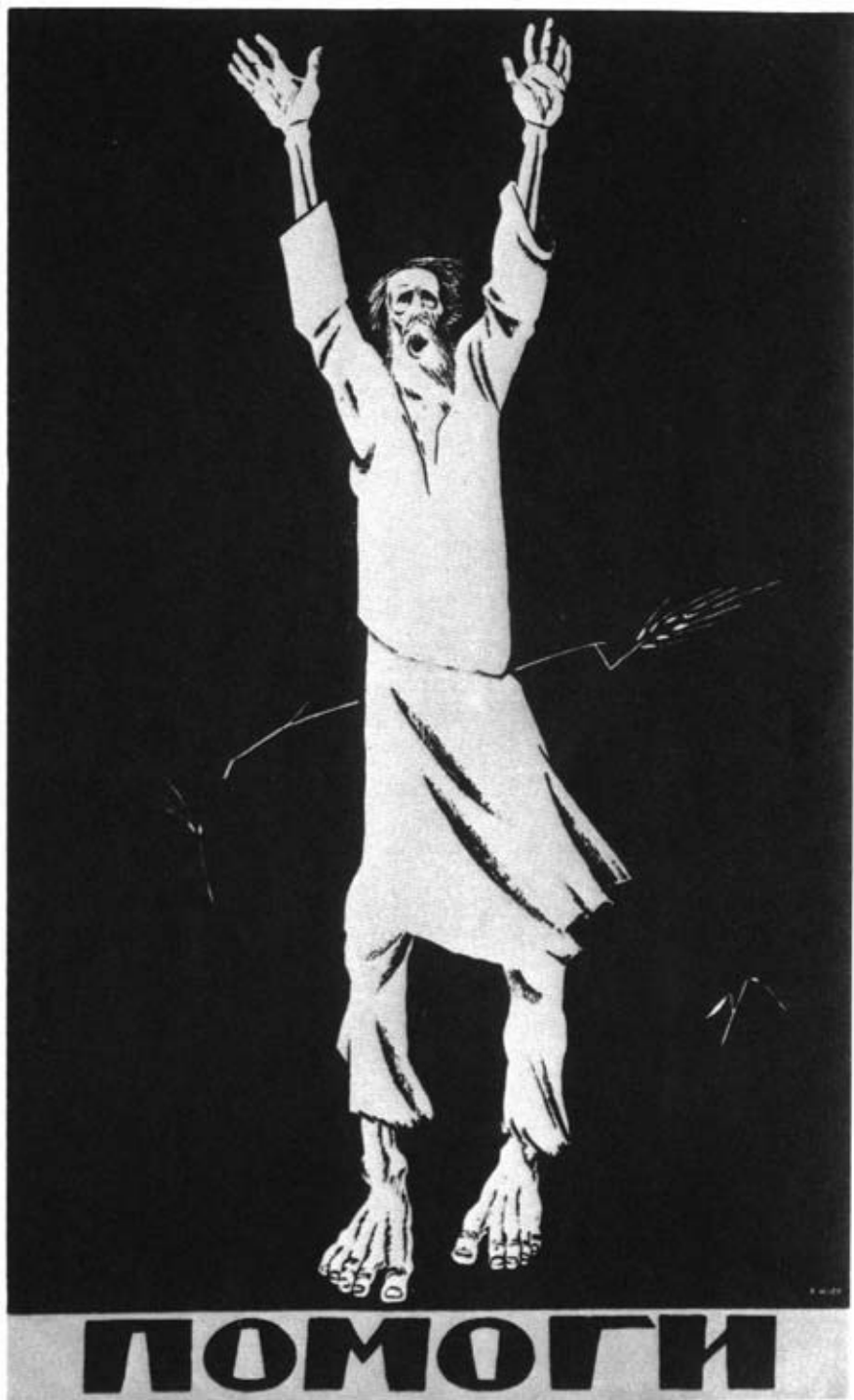
В окончательном варианте от многофигурной, сложной композиции осталась только одна, но в высшей степени выразительная, кричащая о помощи фигура крестьянина. От пейзажа осталась также

одна, но о многом говорящая деталь — сломанный колосок. Сложное, многоцветное колористическое построение свелось к обобщенному силуэтно-черно-белому решению. От многословного текста осталось единственное слово — «Помоги».

На примере этого плаката мы видим, что лаконичное решение темы, формы и цвета не ведет к упрощению, а, наоборот, благодаря умелому обобщению придает всему произведению поистине трагическое звучание и глубокий психологический смысл.

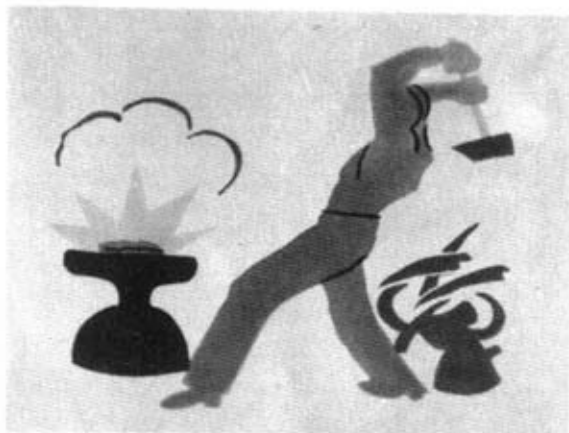
Художник-оформитель должен стремиться выражать свой замысел методами и средствами, диктуемыми задачами каждой конкретной работы. Может возникнуть необходимость выполнять работу многообразными средствами светотеневой моделировки формы и ограниченными изобразительными средствами в два-три тона, но при этом важно не потерять сложной характеристики изображаемого объекта, его психологического состояния и выразительности формы. В связи с этим в книге рассматриваются вопросы изобразительных средств рисунка, а также различные виды техники учебного и творческого рисунка.

Кроме того, для успешного выполнения разнохарактерных агитационно-оформительских работ художник,



овладев академическими основами рисунка, должен уметь выполнять свою работу в различных стилевых направлениях. С этой целью в данной книге будет предложен ряд специфических заданий по трансформации учебно-академического рисунка в рисунок обобщенно-декора-

тивный, близкий по своему решению к плакатной трактовке изображаемого сюжета: выполнить рисунок на основе силуэтного и линейного построения формы; путем лаконично-обобщенного решения сюжета в четыре, три или два обобщенных тона и т. д.



С. 2. Плакат О. Савостюка.

С. 9. Плакат Д. Моора.

С. 10. Политическая графика
В. Маяковского.

С. 11. Плакат Р. Сурьянинова.

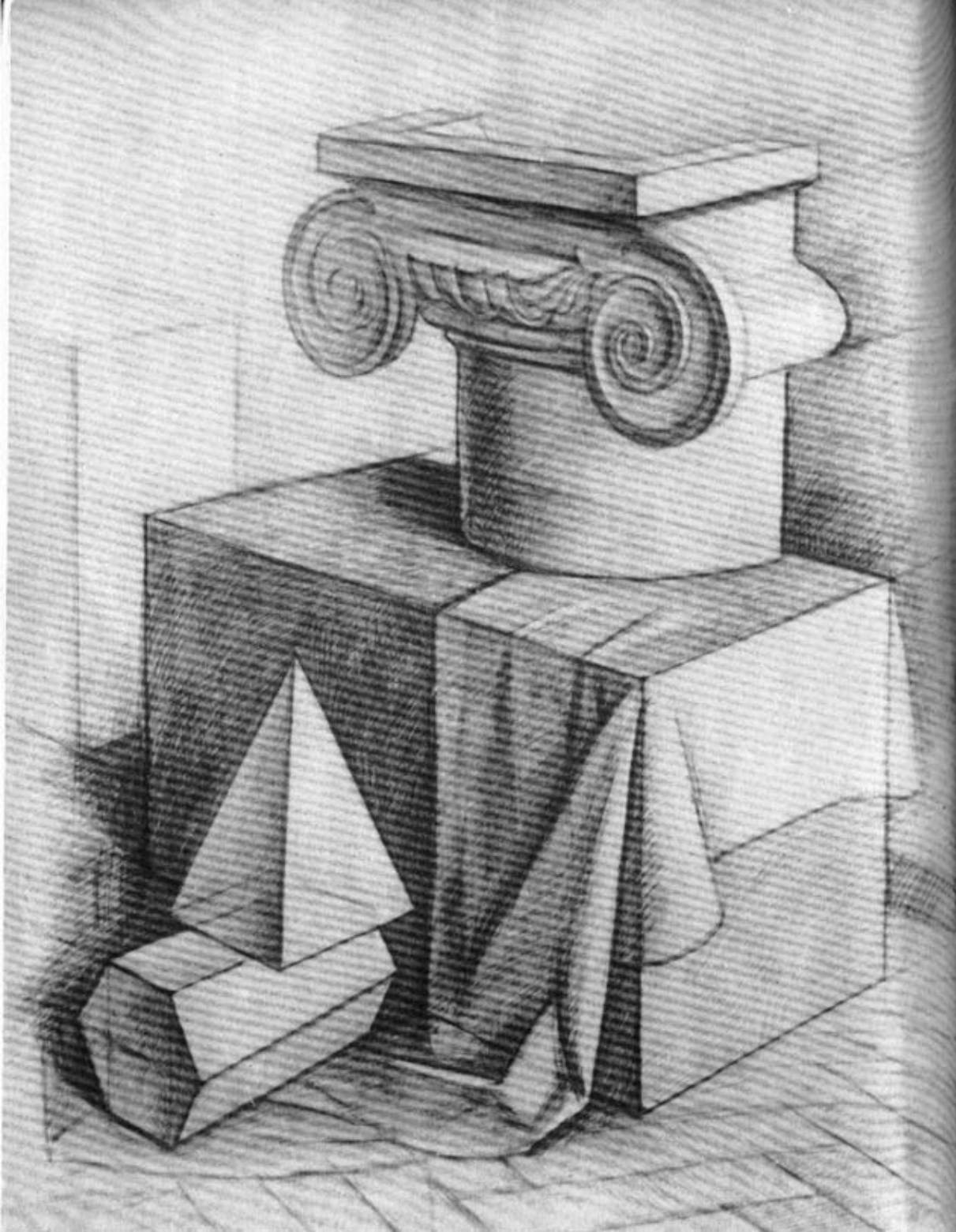
С. 14. Плакат К. Иванова решен
по принципу симметричного по-
строения композиции.

С. 15. На рис. 1 на плоскость нанесены три пятна, форма и тональность которых одинаковы. Ни одно из них не является главным, композиционным центром плоскости.

На рис. 2 на плоскость нанесены три пятна разные по контрастному „напряжению“. Очевидно, что пятно, трактованное наиболее контрастно, активнее других и является композиционным центром данной плоскости.







Композиция рисунка

Композиция – построение художественного произведения.

В данной книге проблемы композиции будут освещены автором применительно к рисунку и к тем жанрам оформительского искусства, где она решается посредством рисунка (графика, плакат, панно).

По профилю своей работы художник-оформитель наглядной агитации призван решать задачи композиционного построения самых различных средств агитационно-оформительского искусства. Здесь и проекты различных пространственных, объемных конструкций, выставок, стендов, досок Почета, и оформление производственных интерьеров и экстерьеров, и портреты передовиков производства, и праздничные панно и плакаты. Для их исполнения художник должен обладать знаниями и навыками композиционного мышления. При построении рисунка художник руководствуется композиционной логикой. В чем же она заключается?

Первое – это умение вкомпоновать предлагаемый рисунок в определенный формат листа. Прежде чем приступить к наметочному заданию, необходимо понять, как композиционно построен объект, который необходимо изобразить: по вертикали, по горизонтали или ближе к квадрату. В зависимости от композиции самой постановки (вертикаль, горизонталь или квадрат) выбирается и соответствующий формат бумаги. Но на практике, к сожалению, нередко бывает по-другому. Начинающий художник, не взглянув на постановку натюрморта, произвольно прикрепляет лист бумаги к мольберту, начинает рисовать и только значительно позже замечает, что изображение не komponуется в лист. А происходит так потому, что лист прикреплен вертикально, а композиция натюрморта по-



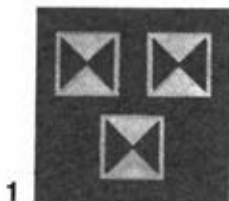
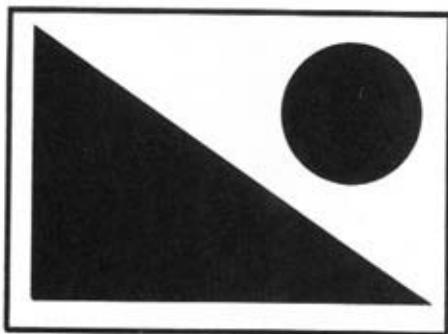
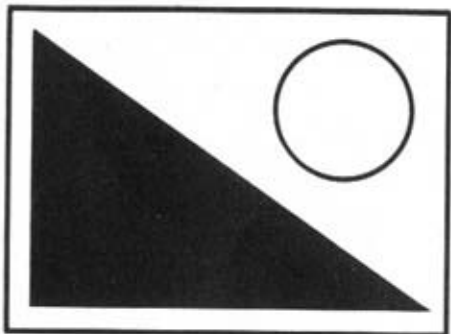
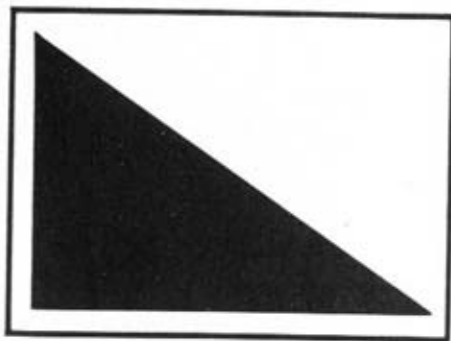
**В СТРАНЕ СОВЕТОВ-ПЕРВОЙ НА ПЛАНЕТЕ
ПРИЗЫВ К БОРЬБЕ ЗА МИР ВВЕДЁН В ЗАКОН.
ПУСКАЙ РАСТУТ ПОД ЧИСТЫМ НЕБОМ ДЕТИ,
ПУСТЬ БУДЕТ ПУТЬ ИХ СОЛНЦЕМ ОЗАРЁН!**

строена явно по горизонтали, или наоборот.

В работе первоначально следует определить на листе место изображаемого предмета. Необходимо решить, какое поле останется слева, справа, выше и ниже рисунка. Одновременно с решением этой задачи определяется размер изображаемого предмета относительно данного листа бумаги. При малом размере рисунок будет как бы «плавать» по свободному полю листа. Если же изображаемый предмет велик, то он «распирает» лист. Плохо также, если изображение «прилипает» к левой или правой стороне листа, к верхней или нижней его части.

Если художник при работе над рисунком предварительно не продумает композицию, то хозяином композиции окажется его карандаш. Куда он поведет, туда за ним и последует рука художника. А карандаш может «увести» далеко, вплоть до того, что вообще «уйдет» с листа бумаги, и тогда завершать рисунок придется уже на мольберте или планшете. Чтобы такого не случилось, необходимо воспитывать в себе культуру композиционного мышления.

В схематичной форме изображены 3 варианта композиции, построенной по диагонали. На верхнем рисунке композиция „заваливается“ в левую сторону, и композиционное равновесие нарушено. На остальных рисунках в верхнем левом углу добавлен круг. В одном случае круг нанесен контуром, в другом — пятном. В первом случае круг, нанесенный контуром, не уравнивает массивную форму треугольного пятна. Во втором — уравнивает композиционное построение.







В зависимости от содержания и назначения работы, формата и размера композиция может быть статичной или динамичной, симметричной или асимметричной, построенной по горизонтали или по вертикали, вписанной в круг, треугольник или построенной по диагонали. В каждом конкретном случае композиция является результатом определенного построения художественного произведения.

Одним из основных законов композиции является закон равновесия композиционного построения художественного произведения. Это не означает, что композиция должна быть только симметричной. Она может быть и асимметричной, статичной или динамичной, но во всех случаях она должна быть уравновешена определенными композиционными приемами.

Принцип симметричного построения композиции. Как правило, при построении симметричной композиции в центре по вертикальной оси дается основное изображение, которое выражает идею всего произведения, а по бокам равновеликими объемами строятся дополнительные элементы, которые уточняют и поясняют основную тему.

Равновесие композиции, ее статика или динамика во многом определяются различными рит-

мическими закономерностями произведения.

Роль пятна в построении композиции. Конфигурация пятна, его место и размер играют главную роль в решении композиционной задачи. Посредством пятна создается динамичная и статичная композиция, ее уравновешенность.

Одной из важных задач композиционного решения художественного произведения является определение композиционного центра.

Каждое произведение изобразительного искусства имеет главное, первостепенное пятно или форму, а также второстепенные и третьестепенные детали, которые подчинены основному пятну.

* * *

Основной принцип последовательности работы над любым рисунком заключается в том, что следует идти от решения общих задач к работе над частностями и обобщению всей работы на завершающем этапе.

Работа над рисунком ведется последовательно, поэтапно. Первый этап, как мы уже отмечали, — решение композиции листа. Целесообразно выбрать размер и формат листа бумаги, соответствующий композиционной конфигурации изображаемого сюжета, легкими линиями наметить композиционное решение рисунка. Если изображаемый сюжет сложен, полезно поискать композиционное решение на отдельных эскизных листках бумаги. Наиболее удачный композиционный набросок берется за основу в работе над рисунком.

Затем необходимо определить размеры изображаемых предметов, уточнить пропорции между отдельными формами, а также пропорции внутри каждого предмета. Одновременно с этим опре-

С. 16–17. Плакаты Г. Шуршина, М. Лукьянова, Л. Непомнящего.

С. 17. По принципу ритмических повторов построена композиция на плакате М. Лукьянова и Л. Непомнящего. По принципу ритмических повторов построены фигуры первого и второго плана, текст и изображение промышленных конструкций по фоновой части плаката.

деляется перспективное положение изображаемых предметов.

Когда найдена композиция, найдены основные пропорции и перспективное положение предметов, можно переходить к подробному анализу строения формы.

При анализе строения каждой детали нельзя упускать из виду целостное решение рисунка, учитывая, что любая деталь является частью целого. Полезно все время пользоваться методом сравнения: насколько данная деталь существенна, каковы ее пропорции по отношению к соседним формам. На этой стадии работы (подробный анализ формы предметов) надо логично, по осевым и вспомогательным линиям, убедительно построить все изображаемые объекты.

Когда линейными средствами найдена композиция, построены все формы, следует перейти ко второму этапу работы — тоновой моделировке рисунка. При этом также необходимо идти от целого к деталям. Вначале легко проштриховываются все теневые места, затем определяются полутона. Когда найдены большие тоновые отношения (свет, полутон, тень), можно приступить к дальнейшей моделировке формы. При подробной тоновой моделировке каждой детали, так же как и при линейном построении, надо помнить, что деталь строится как часть целого.

Как правило, после подробного анализа строения формы, после тоновой моделировки деталей несколько теряется целостность рисунка, появляется некоторая дробность. Такое явление на этой стадии работы встречается часто. Для его преодоления необходимо взглянуть на натуру и на рисунок «свежим» глазом. Чтобы рисунок обрел целостность, чаще всего следует какие-то детали обобщить, отдельные тона сделать мягче, а

что-то, наоборот, усилить, сделать контрастнее.

Говоря о последовательности работы над рисунком, мы отмечаем, что на первом этапе работы приоритет отдается линейным средствам, на втором — средствам тона. Конечно, это деление носит несколько условный характер, и в процессе работы один этап может «вплестись» в другой. Если это необходимо, тон в какой-то мере может появиться и на более раннем этапе. Так же как и в процессе решения тоновых задач, можно вернуться к уточнению пропорций предмета, строения и конструкции формы.

Последовательность работы над рисунком натюрморта.

I этап — поиск композиции.

II этап — определение перспективы основных форм и пропорций рисунка.

III этап — уточнение перспективы основных форм. На этом этапе работы желательно воспользоваться методом точного построения пространства с помощью простейших вспомогательных средств (шнурок, рейка и т. д.).

По ходу перспективного построения необходимо определить положение линии горизонта и на ней положение точек схода параллельных линий. (Натюрморт изображается сверху, так что линия горизонта находится выше листа.) Такой метод уточнения пространственного решения применим и при построении архитектурных сюжетов.

IV этап — на основе точно найденных перспективных направлений, с помощью различных осевых вспомогательных линий подробно анализируются пропорции и строение всех форм.

V этап — легкой штриховкой определяются основные светотеневые характеристики форм.

VI этап — завершение детальной светотеневой моделировки всех объемов.



МЫ
ГОВОРИМ

НЕ

АДЕРНОМУ
БЕЗУМИЮ





Рассмотрим на примерах некоторые принципы компоновки плакатов.

С. 20. На плакате В. Брискина мы видим динамичную композицию, где тон, пятно, его масштаб и форма играют первостепенную роль. Динамика достигается формами и движением силуэтов, общим динамическим линейным построением. Распределение темных и светлых силуэтов придает композиции определенную уравновешенность и устойчивость.

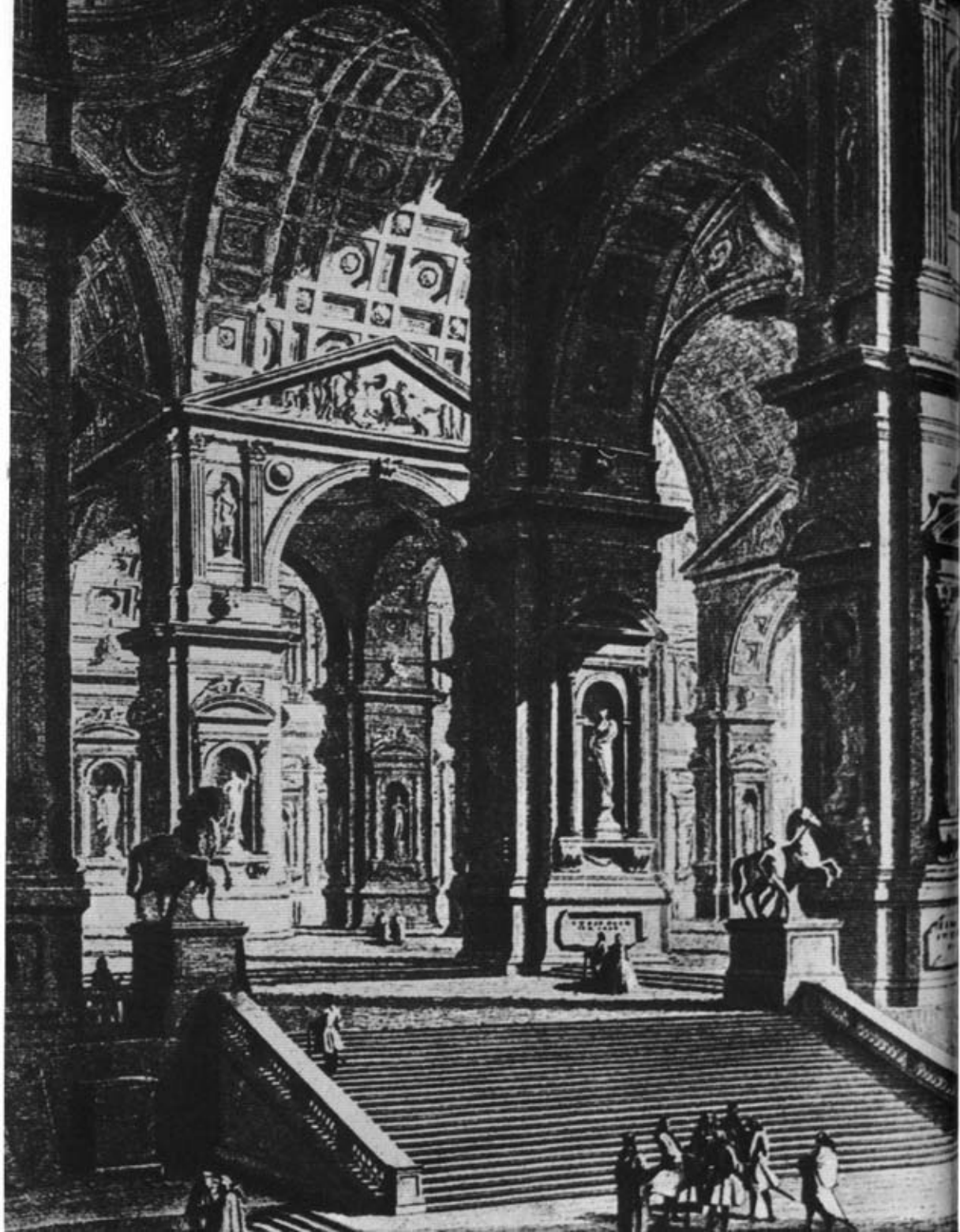
Тоновая нагрузка силуэта человека и силуэта бомбы не случайна. Если представить себе, что правая часть фигуры решена светлым пятном, то темный силуэт бомбы „перетянет“ композицию. И наоборот, если бы силуэт бомбы был решен светлым пятном, то вся композиция „завалилась“ бы вправо. Таким образом, и в том и в другом случае изображение теряет свою динамическую устойчивость и равновесие.

С. 21. Композиция плаката Л. Тарасовой построена по диагональным осям. Такое построение по пересекающимся направлениям диагональных осей придает произведению максимальную динамичность за счет встречного движения изображаемых масс.

С. 22. На плакате О. Маслякова четко просматривается принцип решения композиционного центра с помощью контрастного сочетания пятен. Освещенная и теневая часть лица, белый воротничок, темные пиджак, галстук и кепка решены по пятну наиболее контрастно. Благодаря этому лицо В. И. Ленина выдвигается на первый план и является композиционным центром плаката. Фигура Ильича сдвинута несколько влево. Касательная линия к массе фигуры и к орнаментальному изображению серпа и молота образует четкую диагональ. Это придает композиции

определенную динамику. Скомпонованные справа, ритмически построенные по диагональным осям, складки знамени уравновешивают композицию плаката. Светлый силуэт общей массы текста тоже не случаен, он перекликается с освещенной частью лица и также уравновешивает динамическое построение композиции.

По диагональной динамичной композиционной схеме построен плакат художника Т. Шуршина (с. 16).



Основные принципы перспективного построения пространства

Задача этой главы — дать определенные сведения о закономерностях перспективного построения пространства и масштабного построения различных объектов в этом пространстве.

Знание основных принципов и понятий перспективы необходимо художнику-оформителю как при натуральных архитектурных зарисовках, так и при выполнении эскизных проектов интерьеров, экстерьеров, различных выставок, стендов и объемно-пространственных конструкций.

ПЕРСПЕКТИВА

Линия горизонта

Одним из важнейших ориентиров при перспективном построении пространства является линия горизонта. Линия горизонта всегда находится на уровне глаз художника, изображающего архитектурный сюжет или любой предмет в реальном пространстве.

Построение архитектурных объектов во фронтальном и угловом положении. Архитектурные объекты мы видим либо во фронтальном, либо в угловом положении.

В том и другом случае параллельные горизонтальные линии, уходящие в глубину, будут сходиться в определенных точках (так называемых точках схода). Однако место точек схода по линии горизонта при фронтальном и угловом изображении объекта определяется по-разному.

При фронтальном построении перспективы будет одна точка схода параллельных линий, и эта точка всегда будет находиться внутри листа, то есть внутри картинной плоскости.

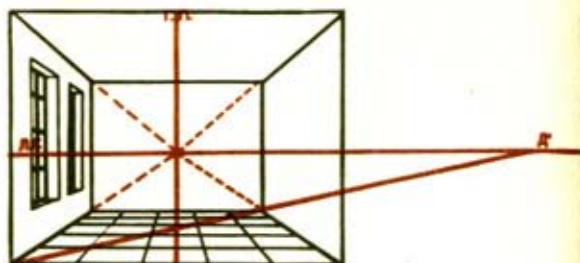
При угловом построении на линии горизонта две точки схода (справа и слева).

Как определяется место точки схода на линии горизонта при фронтальном построении объек-

та? Оно определяется проекцией точки зрения на линию горизонта.

Из приведенных таблиц можно сделать следующий вывод.

При фронтальной композиции точка схода всегда одна. Она расположена внутри плоскости картины, находится по вертикали и по горизонтали на уровне наших глаз, и все параллельные горизонтальные линии, уходящие в глубину, сходятся на линии горизонта в этой одной точке схода. Все вертикальные линии строго вертикальны. Все фронтальные горизонтальные линии во всех случаях параллельны основанию картинной плоскости.



Угловая перспектива. На таблицах показано построение угловой перспективы. Принцип определения линии горизонта в угловой перспективе тот же, что и во фронтальной: линия горизонта находится на уровне глаз.

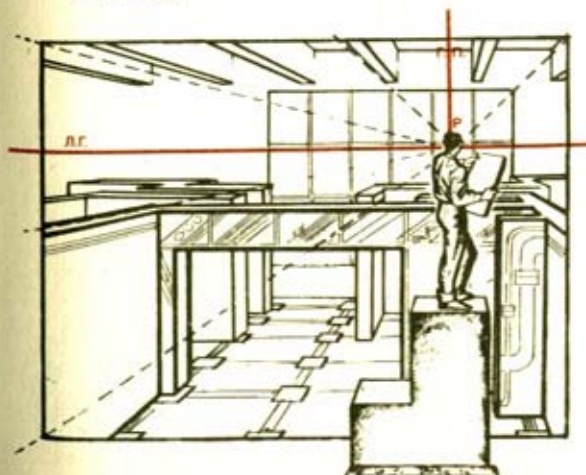
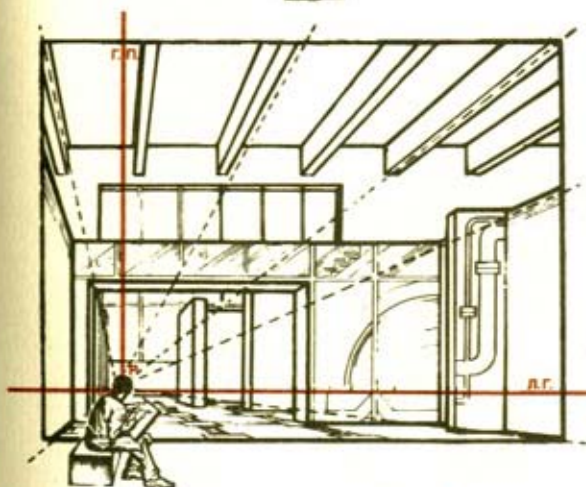
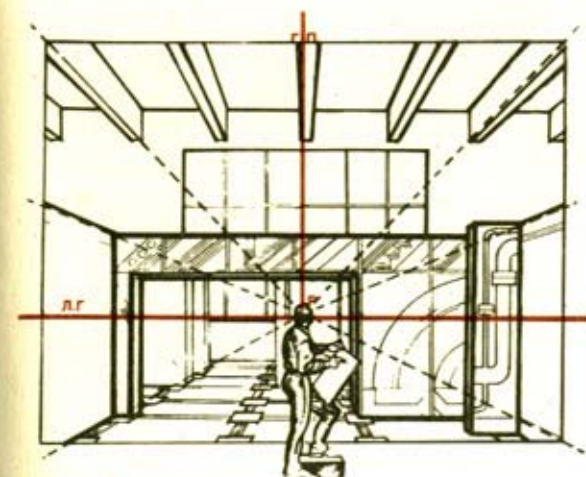
С. 26. Построение перспективного изображения начинается с определения формата листа бумаги. Этот формат называют картинной плоскостью. Для того чтобы понять, что такое картинная плоскость, необходимо взглянуть на изображаемый предмет через стекло. Если на этом стекле мы обведем видимые предметы тушью, то получим изображение предметов в перспективе. В этом случае стекло будет называться картинной плоскостью или картиной.

Приступая к рисунку или чертежу на картине, определяют основные координаты, по которым выстраивается перспектива. Этими координатами будет линия горизонта (Л. Г.). На линии горизонта

тину (Р) и точки схода (D^1 и D^2). Перпендикулярно линии горизонта через точку Р вычерчивается вертикаль, называемая **главным перпендикуляром** (Г. П.).

Уровень линии горизонта на картинной плоскости определяется высотой точки зрения (Р), а линия главного перпендикуляра будет проходить в плоскости зрения, с которой мы изображаем перспективу.

При построении перспективного изображения мы видим объекты либо во фронтальном положении (плоскости, расположенные параллельно картине), либо под углом к картине. В первом случае мы называем перспективу фронтальной, во втором — угловой.



Фронтальная перспектива. При построении фронтальной перспективы все горизонтальные линии, параллельные картинной плоскости, будут параллельны основанию картины, все вертикальные — боковым сторонам. Линии, уходящие в глубину, сойдутся на пересечении линии горизонта с вертикальной линией главного перпендикуляра в точке схода Р.

Принцип определения линии горизонта в картине и точки Р на этой линии показан на рисунках (с. 27). На рис. 1 пересечение линии горизонта и главного перпендикуляра — точка Р — находится в нижней левой части интерьера.

На рис. 2 уровень линии горизонта поднялся, а точка Р переместилась в центр интерьера.

На рис. 3 линия горизонта поднялась еще выше, а точка Р сместилась в верхний правый угол интерьера.

АКСОНОМЕТРИЯ

Метод перспективного изображения хорош тем, что дает возможность наиболее достоверно, близко к нашему зрительному восприятию, изображать на плоскости видимые нами предметы пространственного реального мира. Однако метод перспективного изображения не дает полного представления о реальных размерах изображаемых объектов. Практически с перспективных проектов нельзя сделать рабочие чертежи со всеми размерами, необходимыми для выполнения проектов в натуре.

Для того чтобы проект стал «читаем» по размерам (высоте, ширине, глубине), его вычерчивают в аксонометрической проекции. Термин «аксонометрия» представляет собой сочетание двух греческих слов: «ось» и «мерить». В аксонометрической проекции размеры изображаемого объекта воспроизводятся по трем осям: высоте, ширине и глубине. Метод аксонометрического построения имеет несколько вариантов:

- а) изометрия, б) диметрия,
- в) фронтальная проекция,
- г) «военная» перспектива.

Изометрия. В данной проекции размеры проектируемого объекта передаются без искажений. Высота отсчитывается по вертикальной оси, ширина и глубина — по осям ширины и глубины. Оси ширины и глубины находятся под углом 30° к горизонтали.

Диметрия. Высота предметов в этой проекции отсчитывается по вертикальной оси. Оси ширины и глубины находятся под углом соответственно 7° и 40° к горизонтали. Размер по оси ширины дается без искажений, а размеры по оси глубины сокращаются вдвое. Изображения в данной проекции близки к пер-

спективному изображению больше, чем в других проекциях.

Фронтальная проекция. Во фронтальной проекции размеры осей высоты и ширины изображаются без искажений. Размеры по оси глубины сокращаются вдвое. Ось ширины горизонтальна, а ось глубины находится под углом 45° к горизонтали.

«Военная» перспектива. Эта разновидность аксонометрической проекции применяется в тех случаях, когда предметы необходимо показать в плане. В данной проекции план объекта по ширине и глубине выполняется без искажений. Размеры по осям ширины и глубины строятся взаимно перпендикулярно под углом 60° и 30° к горизонтали. Ось высоты строится вертикально и сокращается по размеру вдвое.

ПОСТРОЕНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

Знание построения геометрических тел является основой для изучения принципов построения всех форм, существующих в природе, от самых простых до бесконечно сложных.

Часто начинающий художник, к сожалению, недооценивает значение рисования геометрических форм, или, как иногда выражаются, рисования кубиков. Кажется, что все это крайне просто, он это уже умеет, и хочется поскорее миновать данный этап обучения и приступить к рисованию более сложных, более интересных сюжетов. Окружающий нас мир состоит из бесконечно многообразных комбинаций различных объемов, но все эти сложные объемы в конечном счете представляют комбинацию простых геометрических тел (куб, шар, цилиндр, призма и т. д.). И художник должен в совершенстве знать строение этих

форм, этих «кирпичиков», из которых выстроено здание окружающего нас мира. Он должен овладеть навыками построения любой геометрической формы в любом ракурсе и в любом перспективном положении.

Специфика работы художника-оформителя требует от него умения легко и убедительно рисовать круги и овалы, различные сложные промышленные формы, любой агрегат или машину в разнообразных перспективных положениях, создать плакат, в основе которого — рисунки характерных, объемных композиций. И наконец, знание принципа построения геометрических форм необходимо при изображении фигуры человека.

Фигура человека, его голова, руки являются сложными объемами, в основе которых мы опять найдем комбинации простых геометрических тел: куба, шара, цилиндра и т. д.

Рисую геометрическое тело, нельзя ограничиваться только его внешним контуром; нужно не срисовывать, а строить геометрическую форму, предварительно уяснив основной принцип объемного строения. Работая над построением формы, следует вспомнить и применить законы начертательной геометрии и перспективы. При анализе строения геометрических тел желательно воспользоваться различными дополнительными линиями. Ими будут осевые линии, если форма симметрична. Линиями, уточняющими перспективное положение формы, могут быть различные контрольные вертикали и горизонталы. Для того чтобы проконтролировать правильность построения геометрической формы, необходимо легкими линиями обозначить невидимые грани формы, прорисовать геометрическую форму как бы насквозь. Такой метод воспроизведения геометрических

форм — при помощи контролирующих линий — гарантирует правильность их построения.

Когда геометрическая форма будет построена линейными средствами, объем и форму геометрического тела следует промоделировать средствами светотени.

С. 31. Пиранези (Джованни Баттиста Пиранези). Ансамбль мостов (композиция).

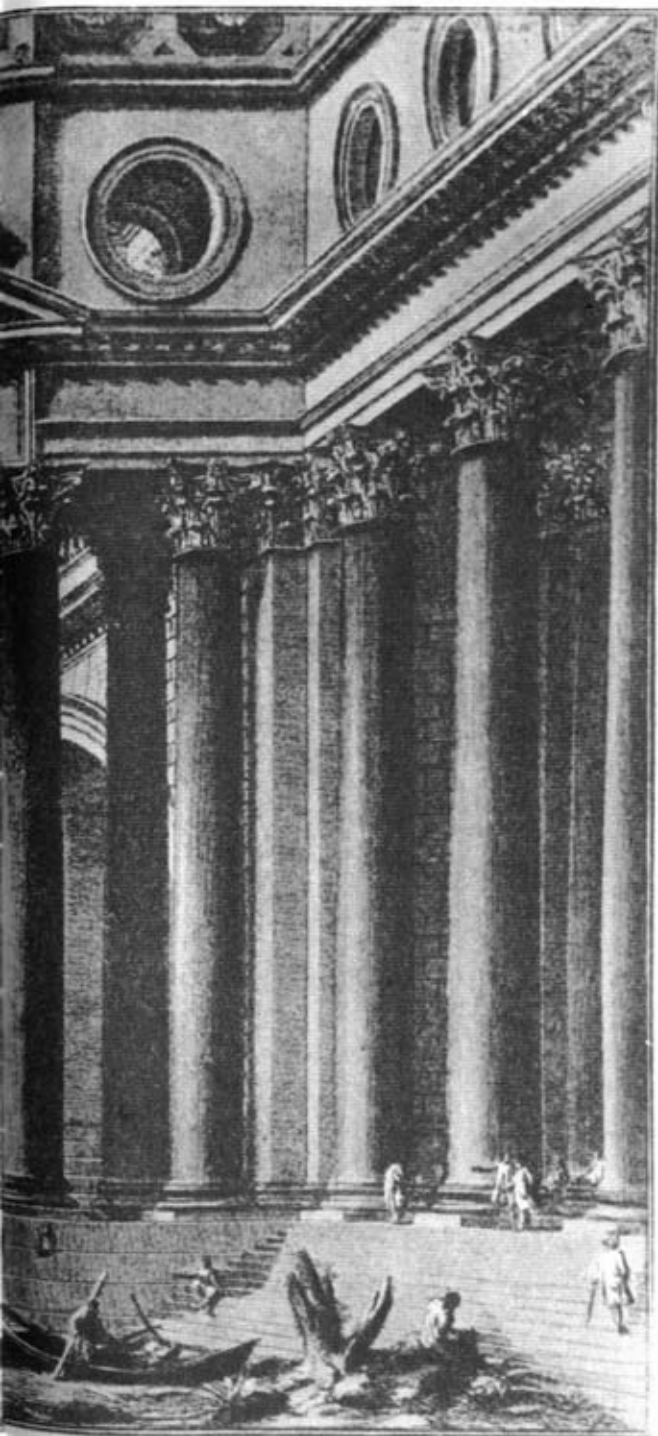
Построение перспективы фронтальной. Точка схода на линии горизонта находится внутри картинной плоскости. Горизонтальные линии композиции параллельны ее основанию. Все вертикали параллельны боковым сторонам композиции.

С. 32. Угловая перспектива. На таблице показан принцип построения угловой перспективы. Принцип определения линии горизонта в угловой перспективе тот же, что и во фронтальной, — линия горизонта находится на уровне глаз.

В построении угловой перспективы существуют две точки схода (D^1 и D^2), которые находятся на линии горизонта.

В угловой перспективе линии архитектурного мотива, образованные двумя взаимно перпендикулярными сторонами, будут под определенным углом сходиться в точках D^1 и D^2 .



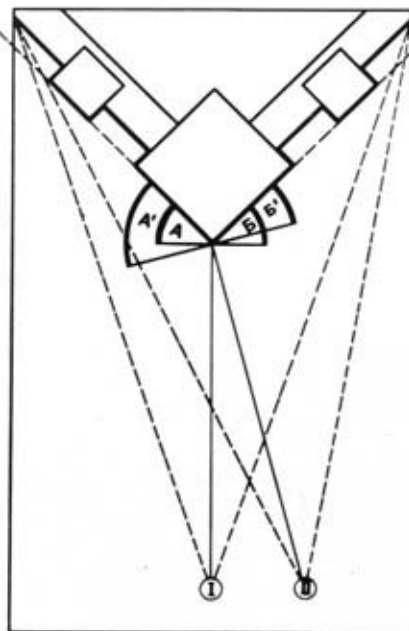
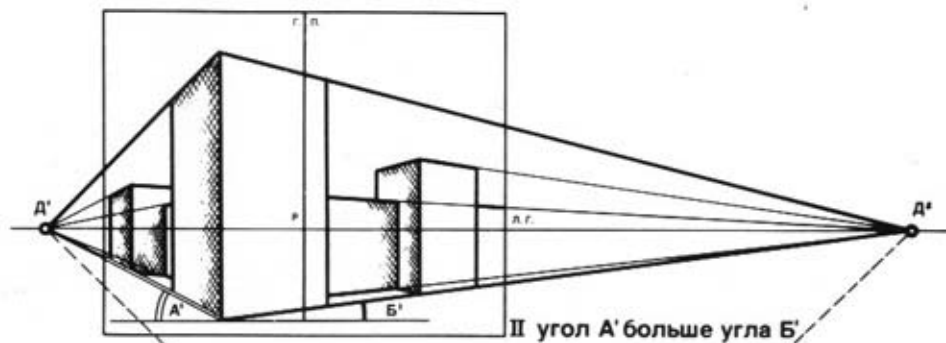
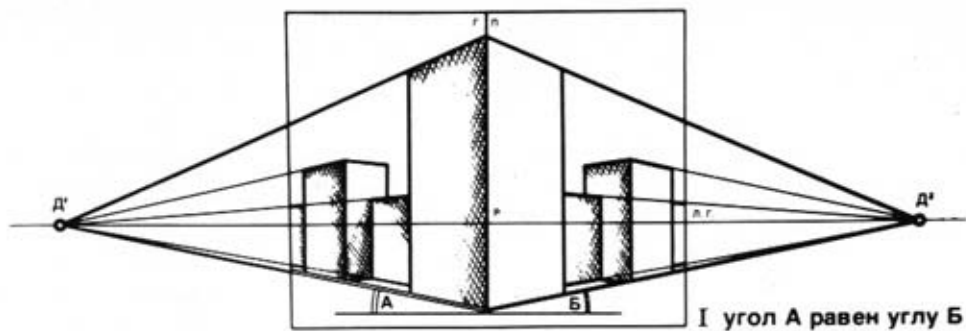


Под каким углом уходящие плоскости будут направляться в точки схода? Рассмотрим таблицы I и II.

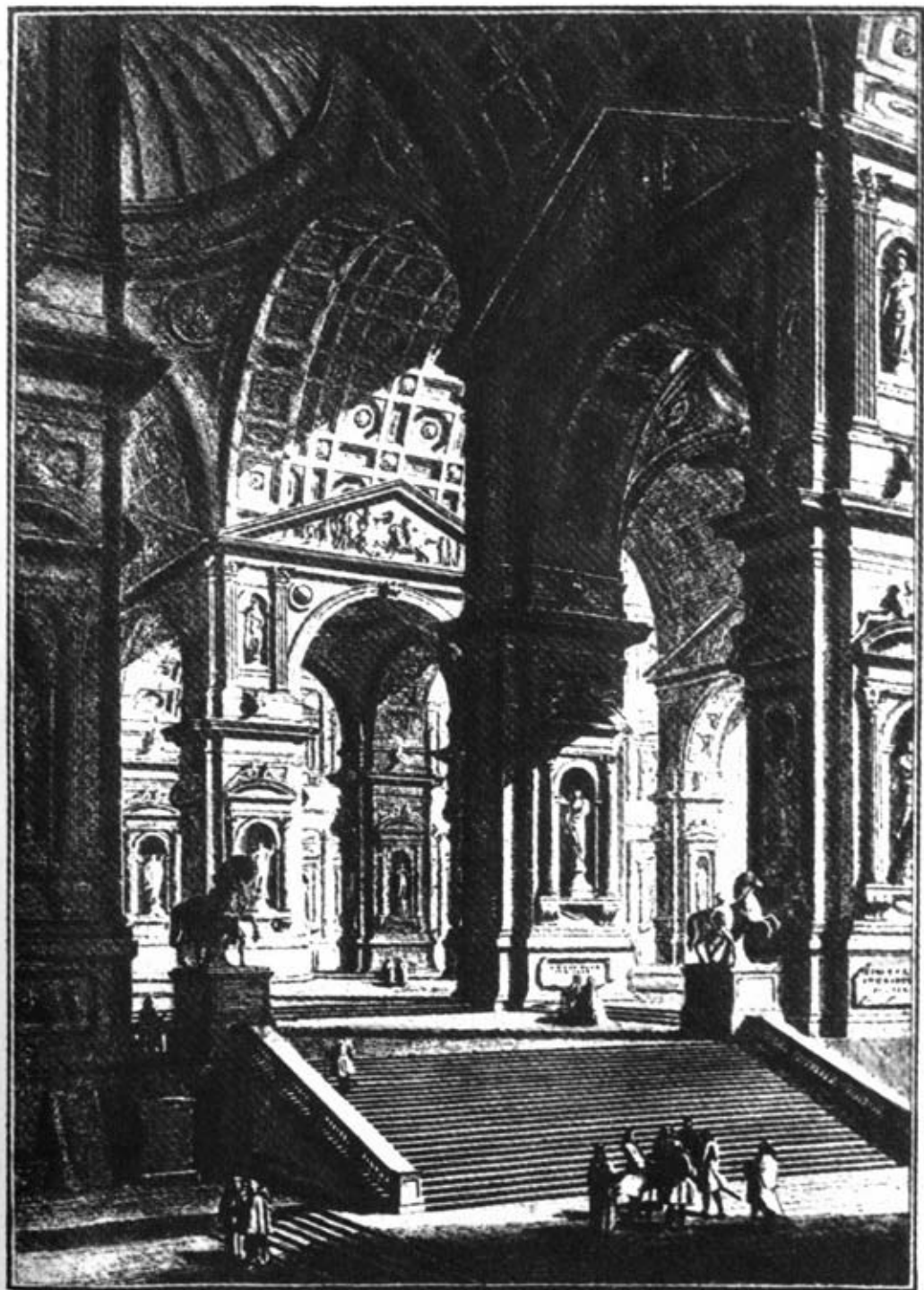
На перспективе I мы видим угловую композицию, где обе вертикальные плоскости уходят в перспективу под одним и тем же углом. Угол А равен углу Б. Передний угол композиции совпадает с линией главного перпендикуляра (Г. П.), который находится в центре картины.

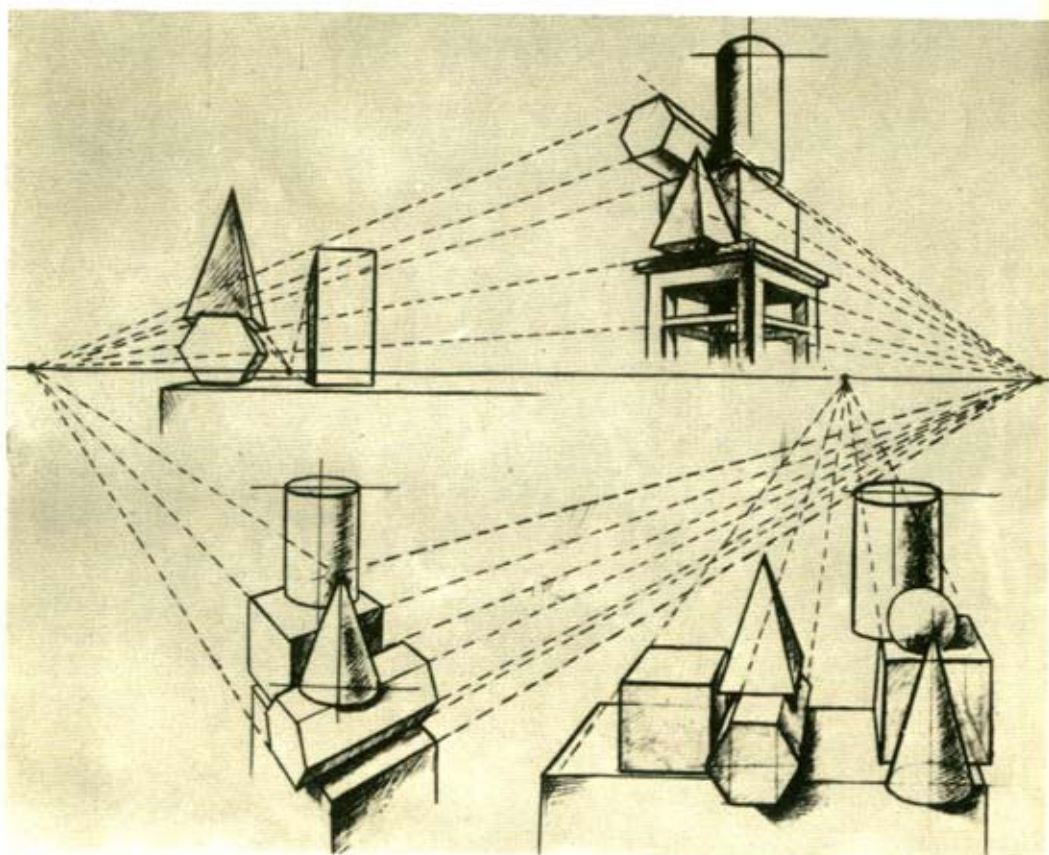
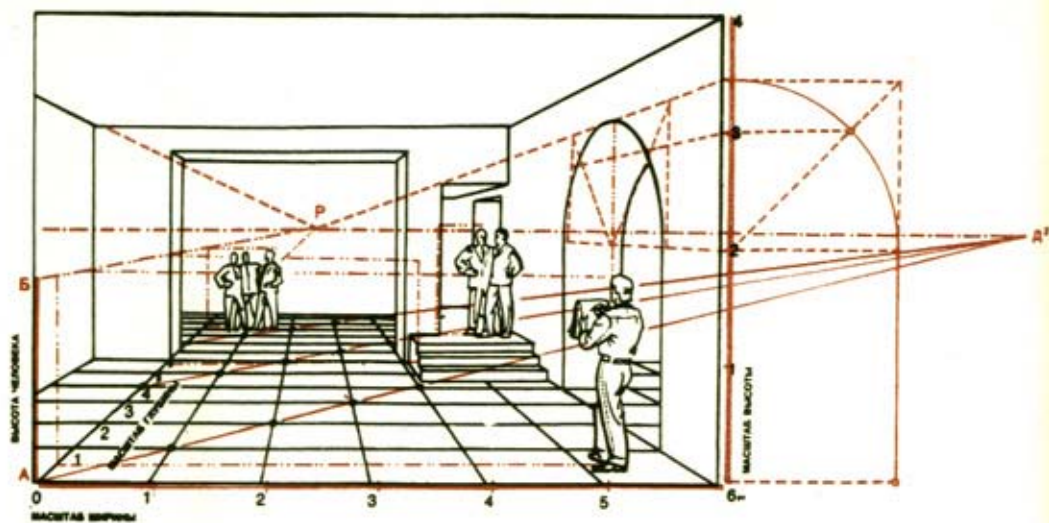
В связи с этим и точки схода D^1 и D^2 находятся на одинаковом расстоянии от переднего угла композиции. На той же таблице II точка восприятия угловой композиции сместилась вправо, поэтому правая сторона композиции развернулась на зрителя, а левая часть ушла в перспективу. Это изменило и характер построения угловой композиции: из симметричной она превратилась в асимметричную. Угол A^1 увеличился, угол B^1 уменьшился. Точки схода соответственно переместились: точка D^1 приблизилась к картинной плоскости, точка D^2 , наоборот, удалилась от нее.

В данной композиции угол обращен на зрителя. Тот же принцип разворота плоскостей, перемещения точек схода D^1 и D^2 остается и при построении угловой композиции, где угол обращен от зрителя в глубь архитектурного пространства.



угол А' больше угла Б'





Построение натюрморта в различных перспективных положениях. Одна из основных задач рисунка – перспективное решение натюрморта. Рисуя натюрморт, необходимо в первую очередь определить, как расположен натюрморт по отношению к линии горизонта (выше линии горизонта, на линии горизонта или ниже этой линии), где находятся перспективные точки схода, по какому принципу строится перспектива – фронтально, с одной точкой схода или, если она угловая, с двумя точками схода.

С. 33. Пиранези. Галерея статуй (композиция).

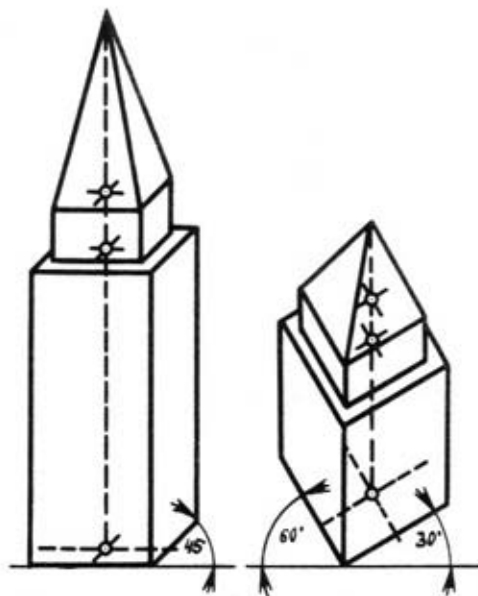
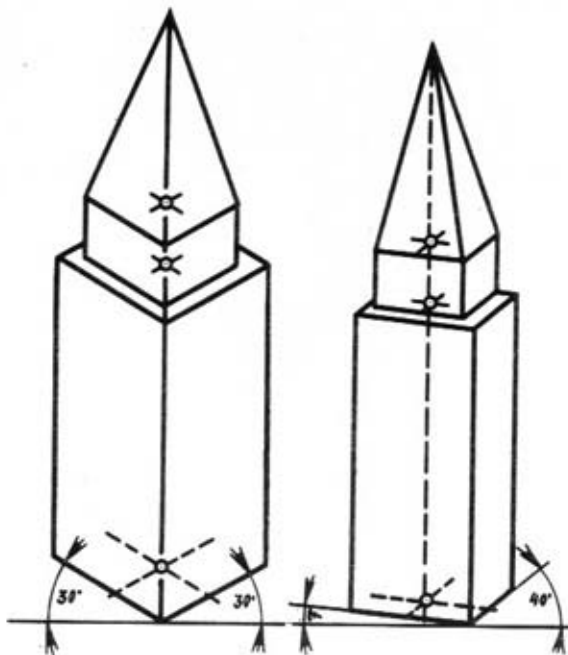
С. 34. Схема, иллюстрирующая принцип определения перспективных масштабов. Согласно законам перспективы размеры удаляющихся тел, объектов уменьшаются по мере удаления от картинной плоскости так же, как и уменьшаются перспективные размеры пространства.

При определении размеров перспективно удаленного тела его визуальные размеры необходимо соотносить с визуальными уменьшенными размерами пространства, элементов архитектуры и т. п.

С. 34. Схематическая таблица построения натюрморта в различных перспективных положениях.

На таблице показаны принципы перспективного построения натюрморта в зависимости от его положения к линии горизонта и в зависимости от различных перспективных разворотов.

На верхнем левом рисунке изображение фронтальное. Горизонт в данном случае находится на уровне натюрморта. Точка схода всех перспективных линий расположена внутри картинной плоскости. В данном положении натюрморта все



горизонтальные линии будут параллельны между собой. Все линии, уходящие в глубину, сойдутся на линии горизонта в одной точке схода.

На правом верхнем рисунке натюрморт находится выше линии горизонта (вид снизу). Перспективное положение натюрморта угловое. В этом положении линии, уходящие в глубину, сходятся на линии горизонта в двух точках. Эти точки схода находятся за пределами натюрморта, т. е. за пределами картинной плоскости.

На нижнем левом рисунке натюрморт находится ниже линии горизонта (вид сверху). Перспективное положение угловое; линии, уходящие в глубину, сходятся на линии горизонта в двух точках схода, находящихся за пределами картинной плоскости.

На нижнем правом рисунке натюрморт находится также ниже линии горизонта (вид сверху). Перспективное положение натюрморта фронтальное. Горизонтальные линии в данном положении будут параллельны между собой. Линии, уходящие в глубину, сойдутся на горизонте в одной точке схода.

С. 37. Рисунок интерьера.

Рисунок решен по принципу фронтальной перспективы. Горизонт находится на уровне глаз стоящего человека. Точка схода по линии горизонта находится в левой части интерьера. В силу этого правая часть интерьера развернута, а левая часть с окнами просматривается в более сокращенном ракурсе.

Тоновая нагрузка арки в средней части удачно делит интерьер в глубину на три плана. Первый план — пространство перед аркой, второй — арочный проем и третий — пространство за аркой.

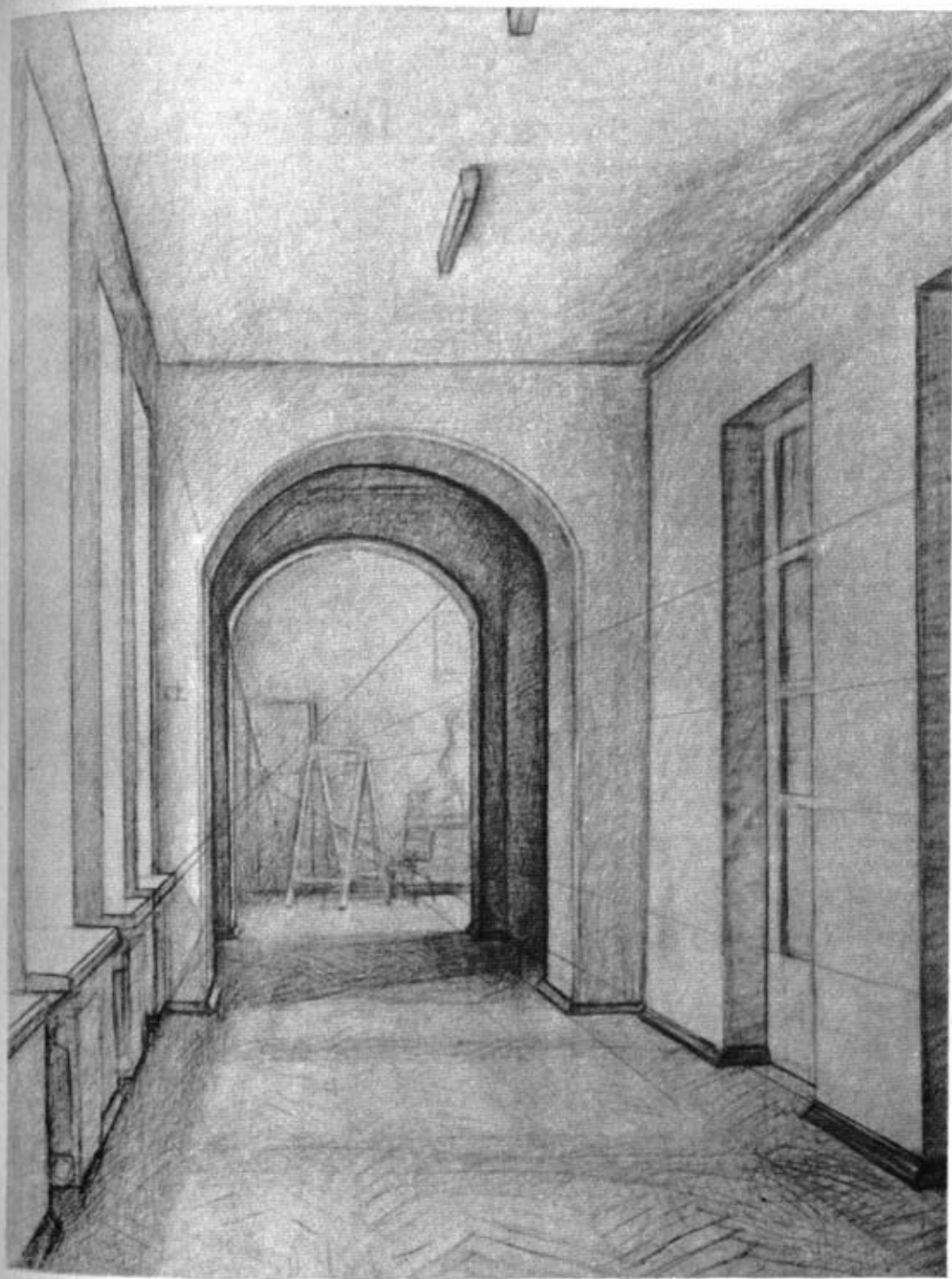
АРХИТЕКТУРНЫЙ РИСУНОК

На первом этапе работы рекомендуется выполнять рисунок простого интерьера. Главная задача — изучение и усвоение основных закономерностей перспективного построения пространства: принцип построения фронтальной и угловой перспективной композиции, принцип определения линии горизонта и определение точек схода.

Дальнейшая работа — зарисовка более сложных архитектурных объектов. Рисование сложных архитектурных объектов желательно начинать с кратковременных рисунков и набросков различных по своему построению архитектурных сюжетов. Это могут быть зарисовки площади, отдельных зданий или фрагментов архитектурных сооружений.

Затем следует приступить к сложному, длительному архитектурному рисунку. Успешное выполнение его во многом обуславливается удачно найденной композицией листа. Композиционное решение архитектурного сюжета имеет некоторые отличия от композиционного построения натюрморта. Натюрморт имеет замкнутый абрис. В данном случае композиционное решение заключается в том, что замкнутую по абрису постановку следует гармонично вkomпоновать в определенный формат листа. Архитектурный сюжет, как правило, не имеет замкнутого абриса. При компоновке такого сюжета в лист будут срезы практически со всех четырех сторон. Это, безусловно, усложняет поиск композиции. Поэтому необходимо найти не только нужный ракурс, интересную точку восприятия объекта, но и наиболее удачную и убедительную кадрировку изображений.

В композиционном решении архитектурного рисунка важным



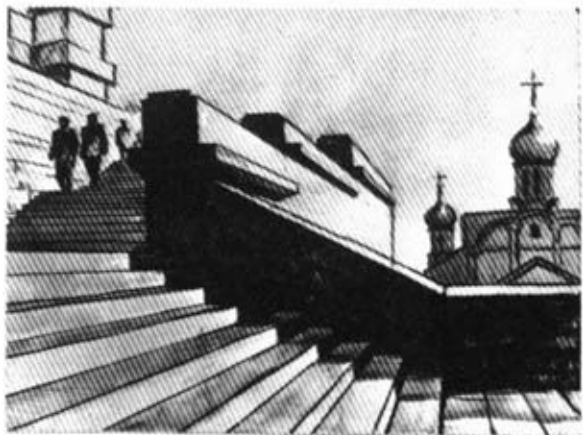
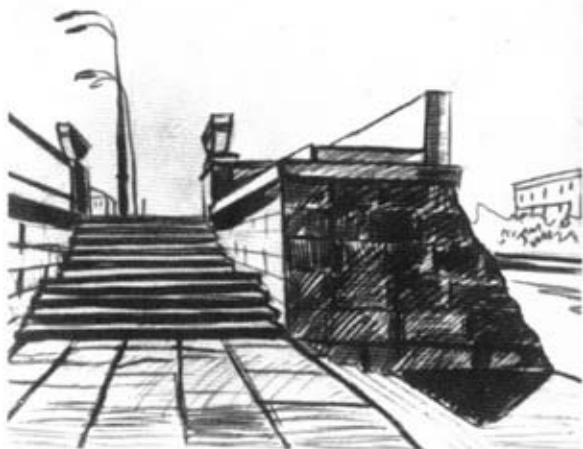
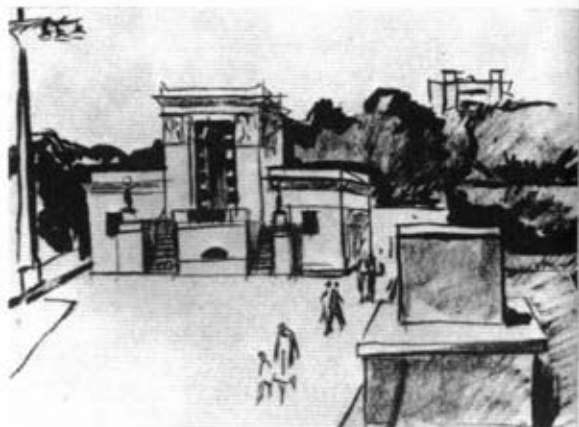
фактором является выбор уровня линии горизонта. Один объект требует изображения при низком горизонте (при таком уровне горизонта подчеркивается масштабность изображаемого объекта). В другом случае изображаемый сюжет целесообразно показывать с высокой точки (в этом случае композиция обретает определенную панорамность и интересный ракурс).

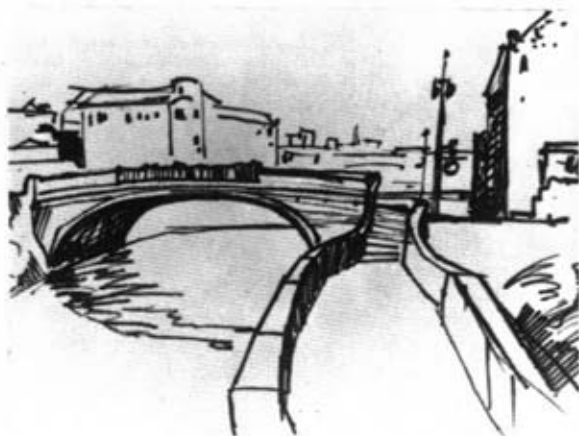
Практика работы показывает, что композицию архитектурного рисунка целесообразнее решать, начиная с небольших эскизных набросков.

Композиционные просчеты на большом листе устранить довольно трудно, тем более что они выявляются не сразу. На этой стадии корректировать композицию, уточнять или изменять кадрировку рисунка, ракурс или уровень линии горизонта сложно и трудоемко. Поэтому и рекомендуется композиционное построение сюжета искать в небольших эскизных набросках и корректировать те или иные просчеты в композиционном решении на самой ранней стадии работы. В этих набросках определяется наиболее выразительный ракурс архитектурного объекта, определяются логика кадрировки, масштабы, линия горизонта, принцип тонового решения и т. п.

Следующий этап работы — уточнение перспективного построения архитектурного рисунка. Здесь определяется, по какому принципу (угловой или фронтальной) композиции строится перспектива; уточняются линия горизонта, точки схода, и по этим ориентирам строятся все перспективные направления.

При работе над архитектурным рисунком с натуры необходимо использовать знание законов перспективы. При черчении любого предмета в перспективе линия горизонта, точки схода и точ-





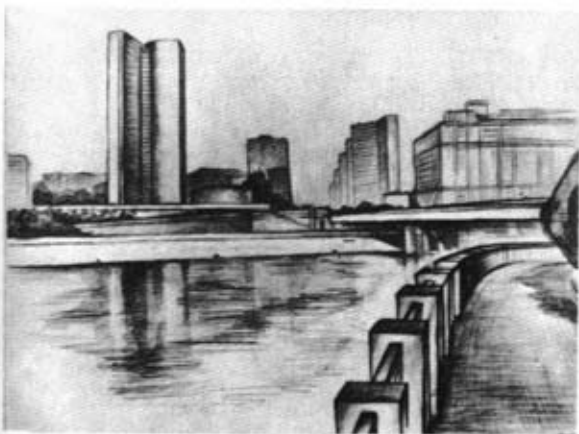
определяются на листе бумаги логическим чертежным способом, на основе точных линейных размеров объекта, его формы, плана и положения в пространстве. Приоритет в рисовании отдается глазу художника. Но это не значит, что чертежные приемы определения координат недопустимы в натурном рисунке. Наоборот, некоторые перспективные направления и координаты можно уточнить, используя шнурок или рейку.

Следующий этап работы – точная проработка листа.



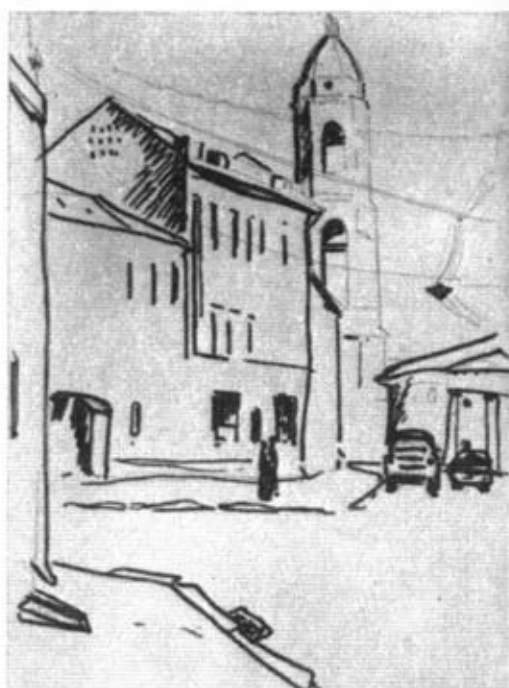
С. 38 – 39. Кратковременные рисунки и наброски различных архитектурных объектов.

На этом этапе работы учащийся знакомится в общих чертах с построением различных архитектурных объемов – фасада здания, городского пейзажа, фрагмента архитектурного сооружения, лестничного марша и т. д.



С. 38. Уголок Зарядья. Длительный рисунок. Композиция фронтальная. Точка схода на линии горизонта находится внутри картинной плоскости. Динамичность композиции придают энергичные взаимно перпендикулярные диагональные направления основных масс. Рисунок четко и выразительно построен по пятну и светотени. В смысловом плане в композиции рисунка удачно сопоставляется и подчеркивается различие ритмов современной и древней архитектуры.

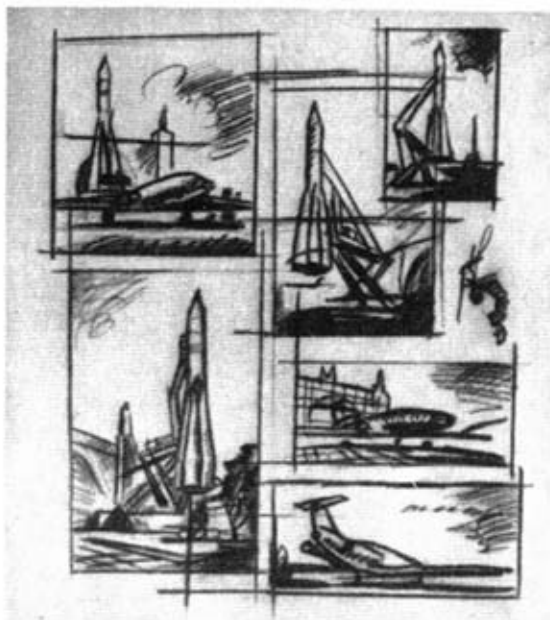
С. 39. Городской пейзаж. Длительный рисунок.



С. 40. Кратковременные рисунки архитектурных объектов.

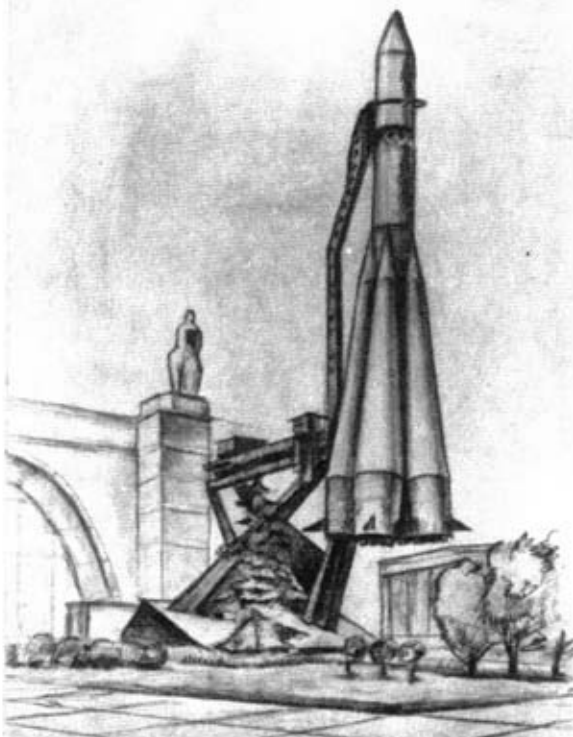
С. 40. Эскизный и завершённый рисунок архитектурного пейзажа.

Композиционное решение в этой работе можно считать удачным. В работе продумано четкое линейное построение композиции и построение композиции по планам средствами пятна и силуэта. Первый план строится светлым силуэтом балюстрады. Второй план определяется темным силуэтом дерева слева и фрагментом здания справа. Третий план строится светлым ажурным силуэтом высотного здания. В этом рисунке вся композиция продумана и решена в небольшом эскизе. Сомнение в эскизном варианте вызывает лишь нижняя часть композиции. В длительном рисунке введена балюстрада. Это добавление логически завершило нижнюю часть композиции.



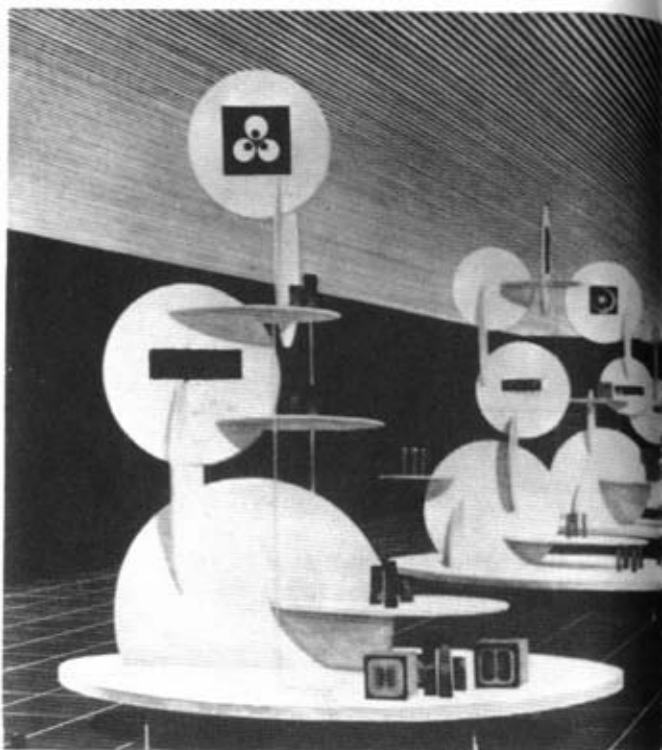
С. 41. Эскизные варианты и длительный рисунок композиции с ракетой.

В данном случае эскизные наброски композиции выполнены в различных вариантах. За основу композиции взят левый нижний набросок. Композиция основного длительного рисунка практически целиком повторяет наиболее удачное эскизное композиционное решение наброска. Композиция построена с нижней точки зрения. Это не случайно. Такое решение подчеркивает масштабность изображаемой ракеты. Силуэты второго и третьего плана просматриваются сравнительно небольшой массой, что также подчеркивает значимость сооружений на первом плане.



С. 42—43. Проект оформления торгового зала.

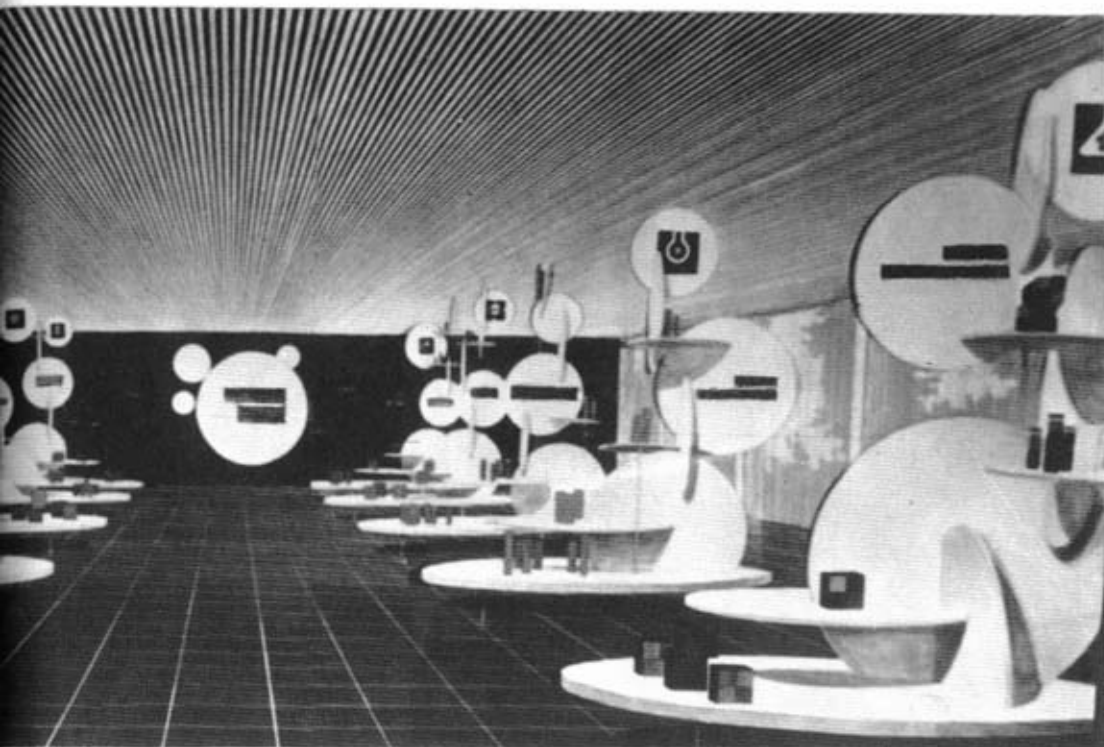
Проект выполнен по принципу фронтальной композиции. Точка схода на линии горизонта находится внутри картинной плоскости, и все уходящие в глубину линии соединятся в одной точке схода.

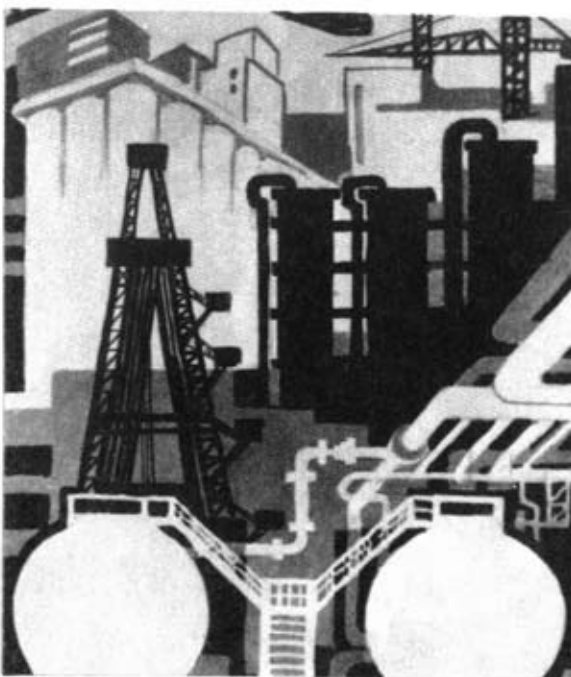
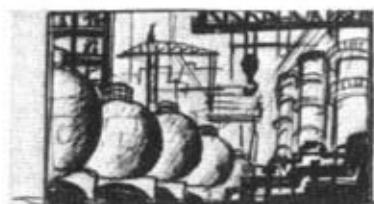
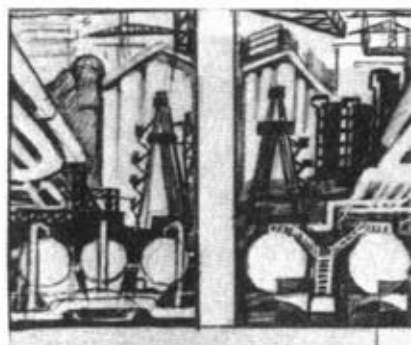
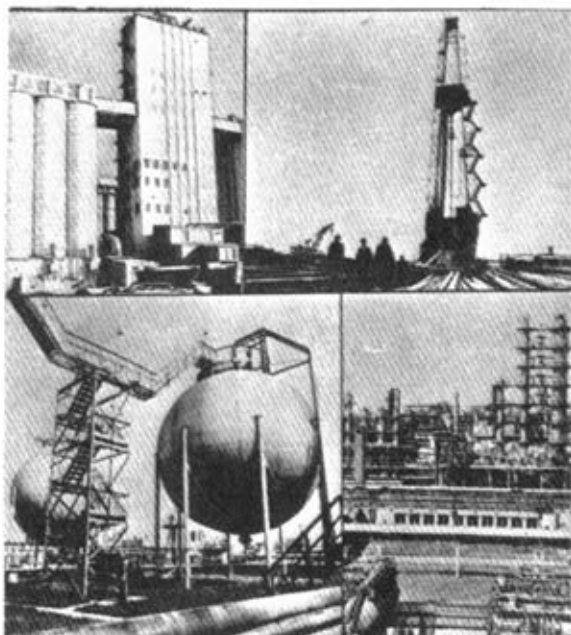


Проект информационной объемной установки.

Проект выполнен по принципу угловой композиции. Это решение строится с двумя точками схода, которые находятся на линии горизонта за пределами картинной плоскости.







Специфика работы художника-оформителя предполагает использование в работе различного подсобного материала: фотографий, иконографического материала, различных атласов и т. д. Для приобретения необходимых навыков дается ряд заданий, которые выполняются с фотографий и другого подсобного материала.

С. 44. Композиция на индустриальную тему.

1. Фотоматериал для работы над композицией.

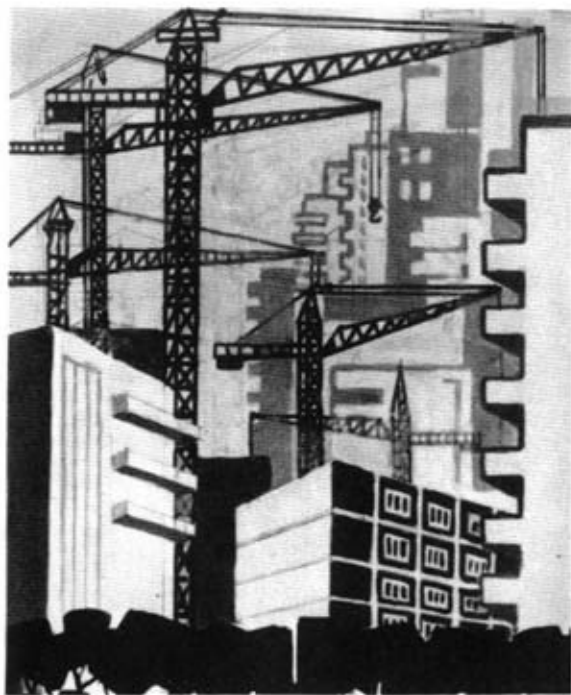
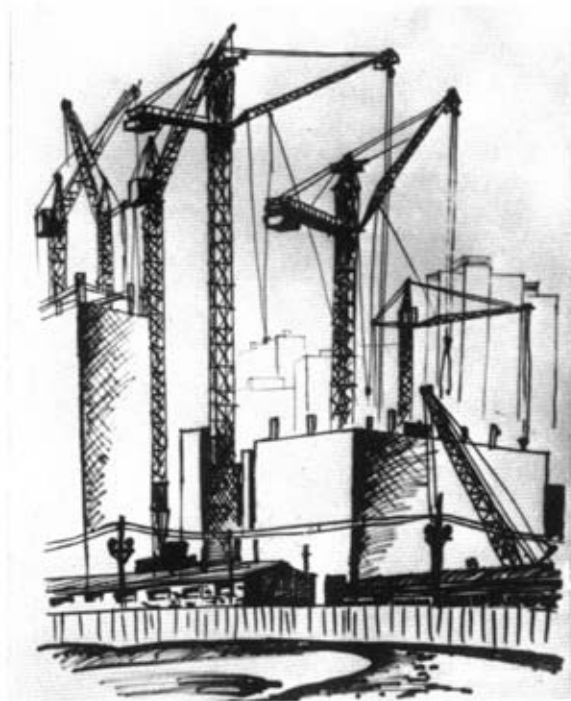
2. Предварительные эскизные варианты, выполненные на основе имеющегося подсобного материала (фотографии).

3. Подробная разработка композиции на индустриальную тему.

4. Плакат И. Коминарца.

С. 45. В работе над плакатом использован подсобный материал на индустриальную тему.





С. 46. Композиция на архитектурную тему.

Композиция выполняется на основе рисунка архитектурных объектов с натуры.

1. Архитектурный рисунок с натуры.

2. Композиция на архитектурную тему, выполненная графически на основе рисунка с натуры.

С. 47. Плакат В. Макаренко выполнен на основе зарисовок с натуры и с использованием подсобного фотоматериала.

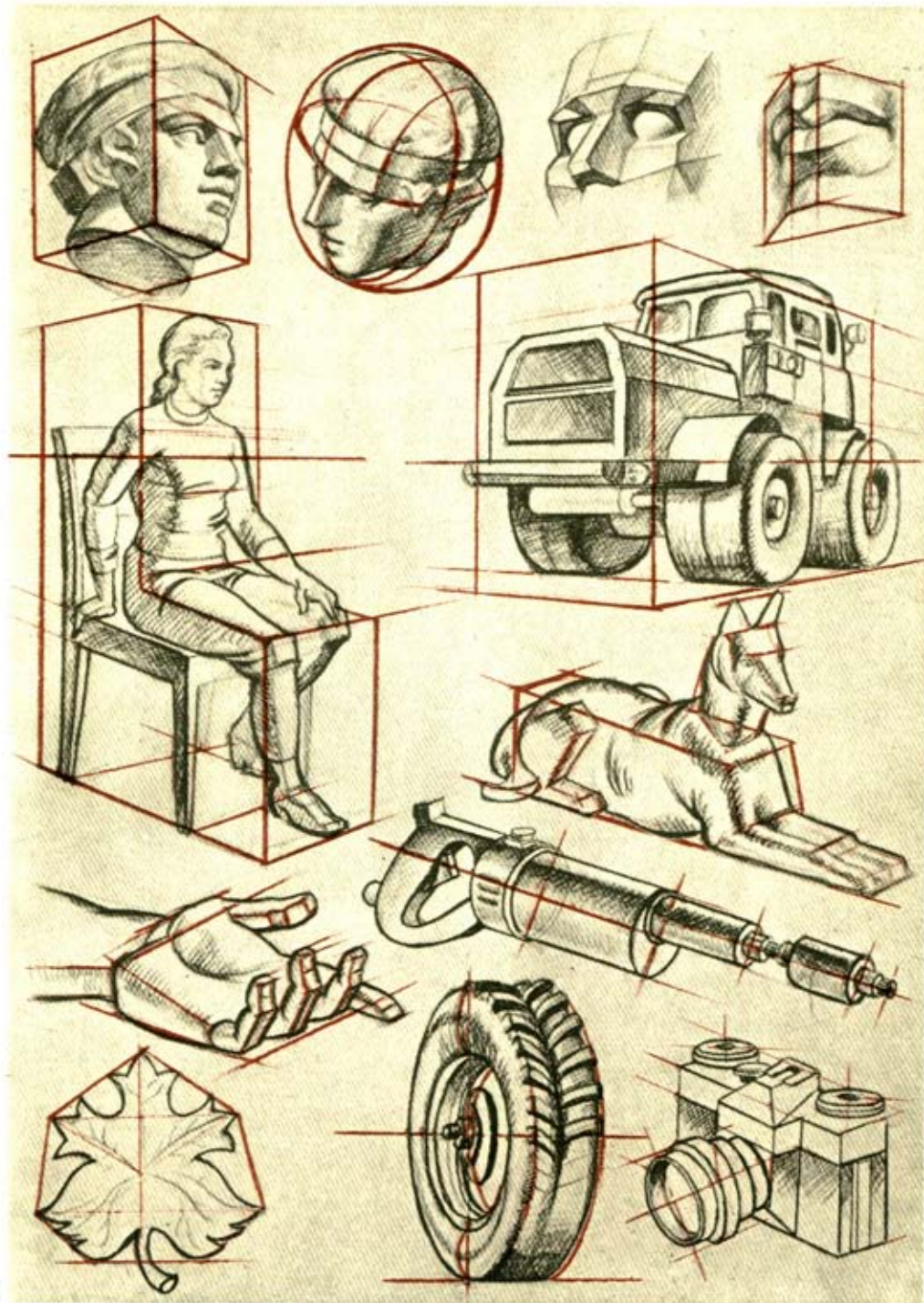


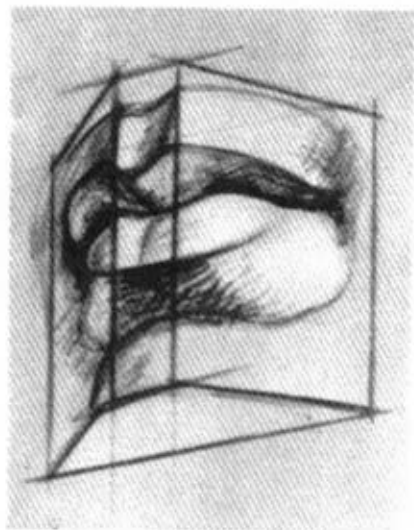
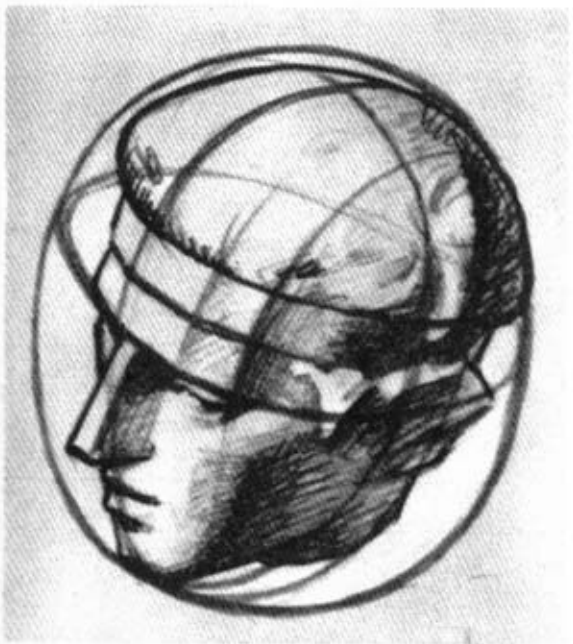
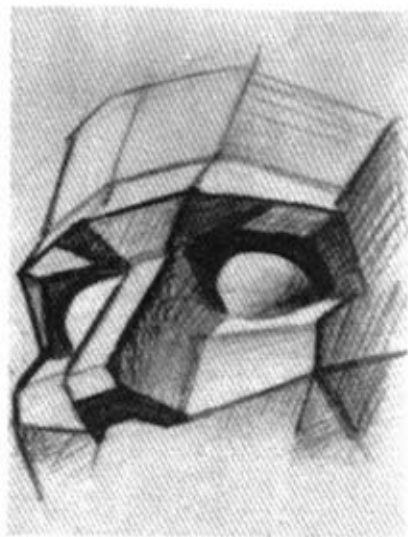
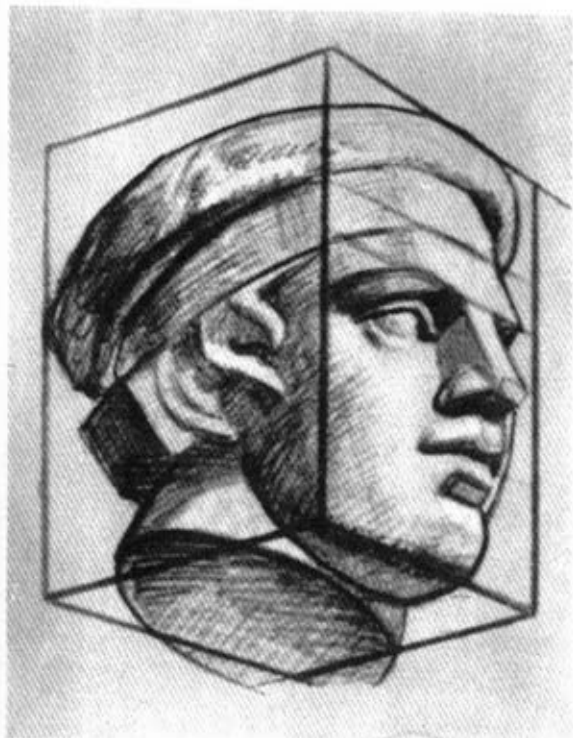
Stade
XIX Olympique
Moscou
1980

Games of the
XXII Olympiad
Moscou
1980

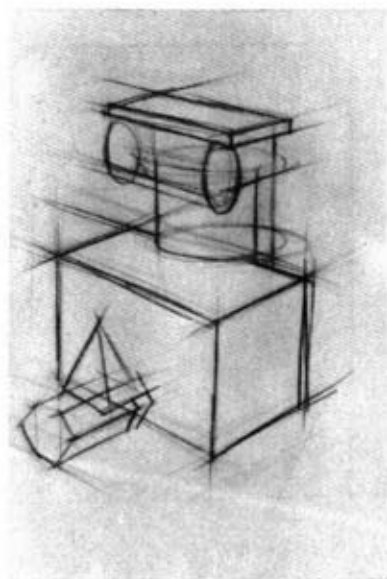
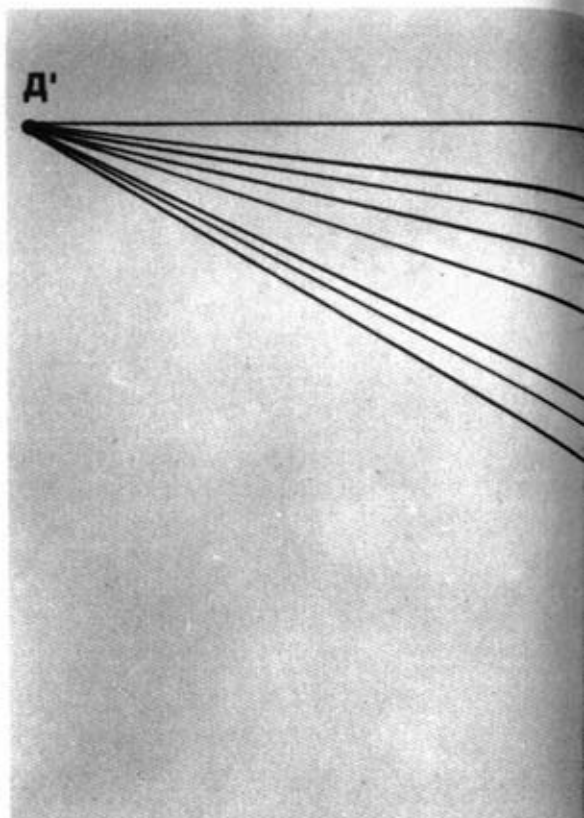
Joux de la
XXIII Olympiade
Moscou
1980

МОСКВА

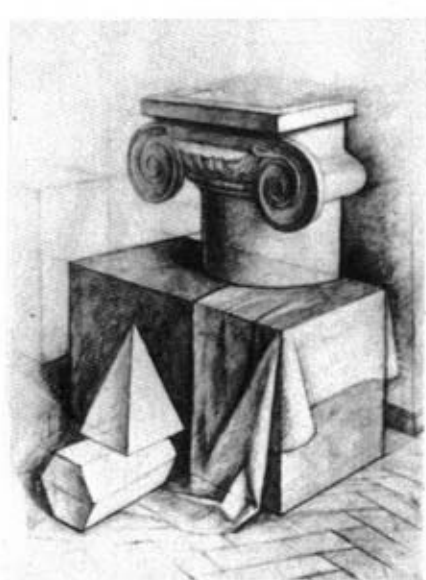
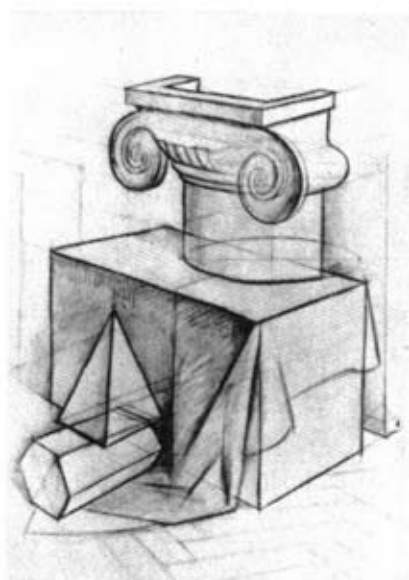
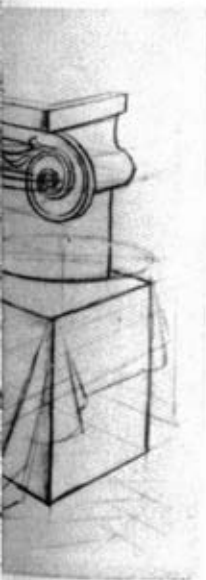
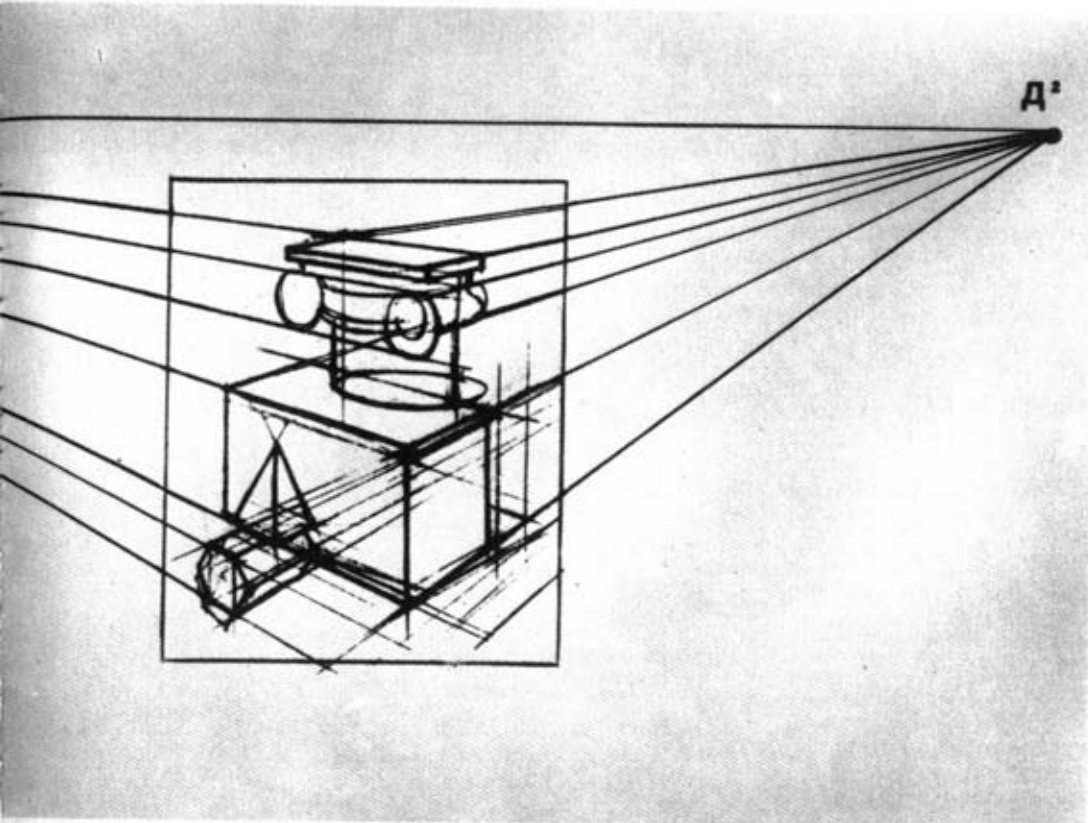




С. 48. Таблица различных сложных объемов, в основе которых лежит геометрическое строение в определенном перспективном положении.



Видение перспективных закономерностей как средство правильного построения рисунка художник должен сохранять на всех этапах работы.





НИКТО НЕ ЗАБЫТ И НИЧТО НЕ ЗАБЫТО

Изобразительные средства рисунка

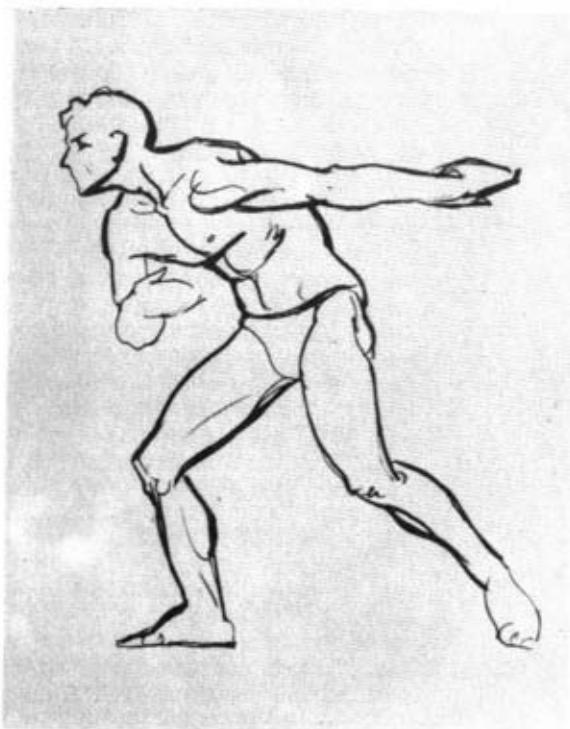
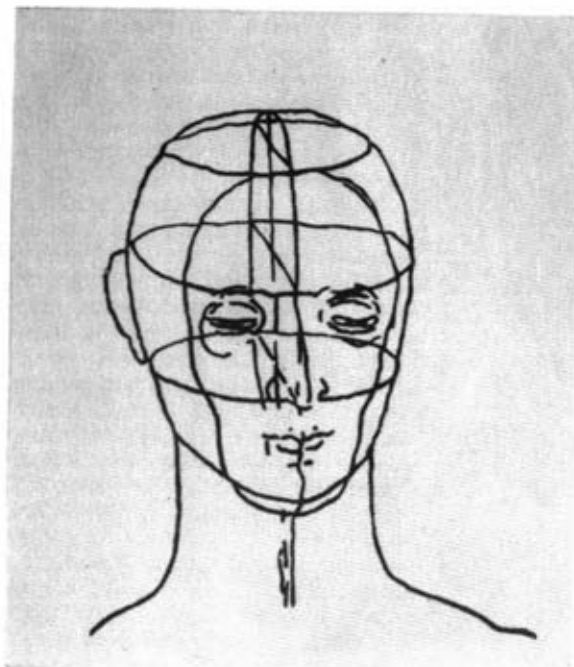
Все объекты окружающего нас материального мира, будь то предметы одушевленные или неодушевленные, имеют определенную форму. Эта форма сконструирована либо природой, либо человеком.

Задача художника – изобразить окружающий нас материальный мир во всем его многообразии. В своем творчестве художник, в зависимости от специальности, пользуется различными изобразительными средствами. Так, скульптор в основном оперирует объемами, живописец – цветом, а в рисунке главными изобразительными средствами являются **линия** и **тон**.

На первом этапе рисунка мы пользуемся преимущественно линией. При помощи линии мы komponуем. Средствами линии определяются пропорции и форма предметов. Линейными средствами, в соответствии с законами перспективы, строится пространство, и в этом пространстве размещаются различные объекты. При помощи линии мы анализируем строение формы предмета, или, как мы говорим, конструкцию предмета.

В связи с тем что в рисунке форма предмета строится (именно строится, а не срисовывается), мы рисуем не только видимые грани предмета, но и различные дополнительные линии. Так, если предмет симметричен, необходимо правильно определить направление его центральной оси. При построении различных поворотов и ракурсов намечают линии, определяющие тот или иной поворот или ракурс.

В отдельных случаях для правильности построения предмета намечают невидимые грани формы, предмет рисуют как бы «насквозь». Такой метод логического использования дополнительных линий помогает наиболее достоверно и убедительно построить ту или иную форму.



Говоря о роли линии в рисунке, надо сказать, что она используется не только как вспомогательное средство построения формы, но и как самостоятельное средство в законченной работе. Рисунок может быть выполнен преимущественно линейными средствами с минимальным применением тона или вообще без него. Такой метод работы может быть применен и в набросках, и в длительном рисунке.

ТОНОВАЯ МОДЕЛИРОВКА РИСУНКА

Когда на листе посредством линии найдены композиция, масштабы, пропорции, построены конструкции предметов, определено их пространственное положение, следует приступить к тоновой проработке рисунка.

Под термином «тон» подразумевается светлотная характеристика формы. В этом значении тон в рисунке выполняет несколько функций. Он служит для светотеневой моделировки фор-

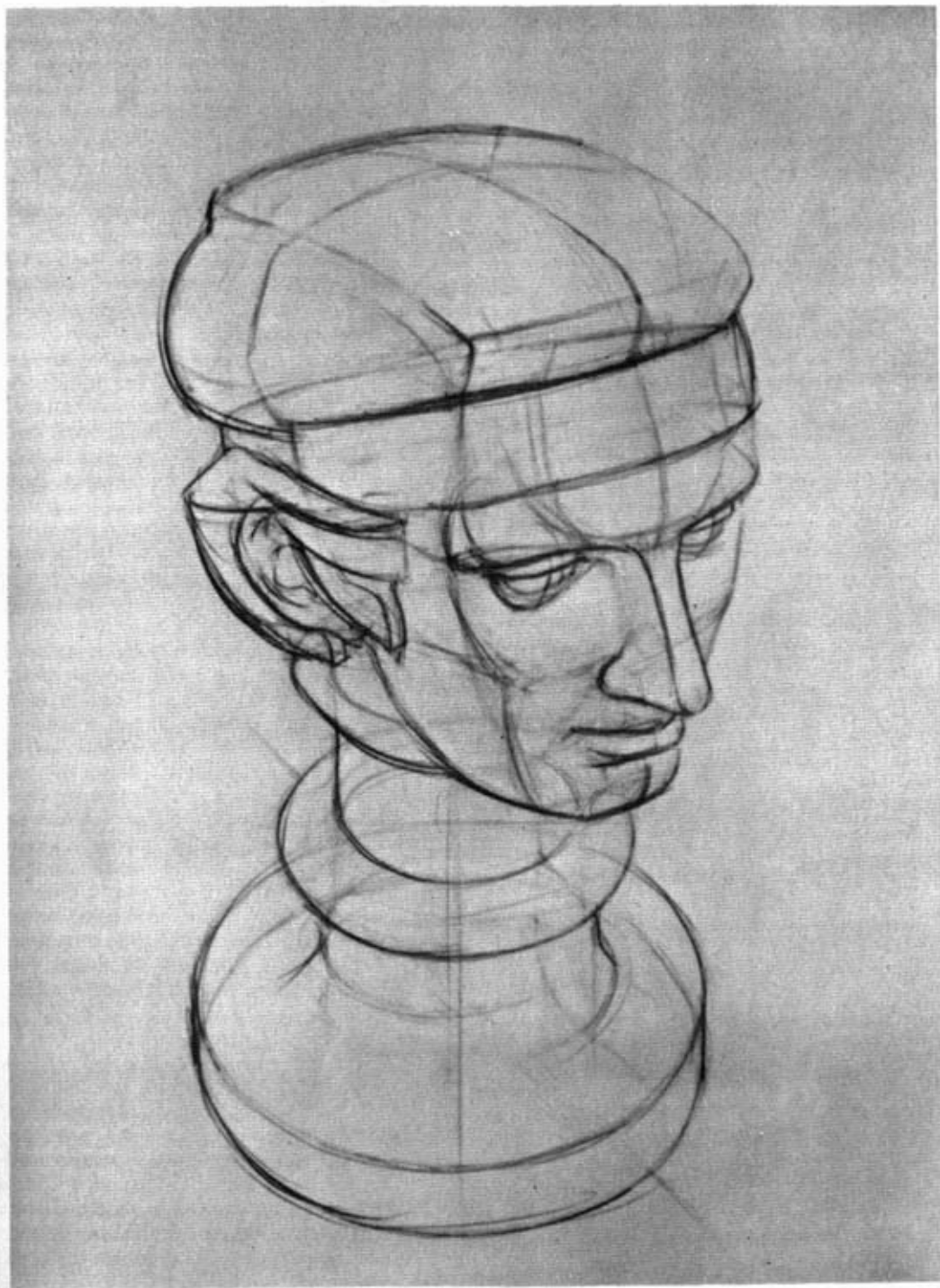
С. 52. Плакат Ю. Царева выполнен средствами линии.

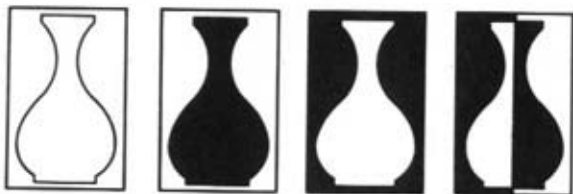
С. 54. А. Дюрер. Рисунок головы.

Средствами линии анализируются основные пропорции головы, ее ракурсное построение (наклон головы вниз и трехчетвертной поворот).

Набросок фигуры человека. Средствами линии изучается строение фигуры и ее динамика.

С. 55. Начальная стадия учебного рисунка гипсовой головы. На этом этапе работы форма, пропорции, пространственное положение головы строятся и анализируются средствами линии.



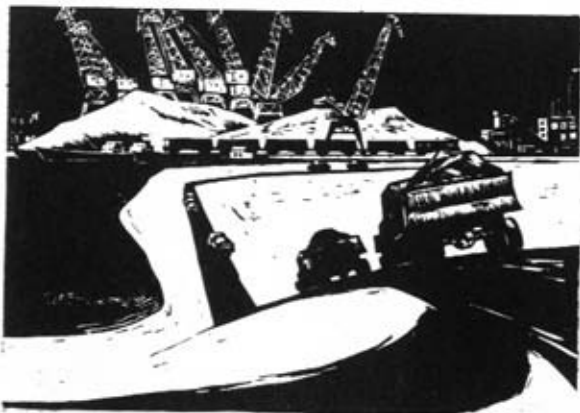


С. 56. Варианты силуэтного изображения вазы. На рисунках в схематичной форме показан принцип применения тона, контраста в целях лучшей „прочитаемости“ изображенного предмета.

мы, для решения цвета предмета от светлого до темного (белая рубашка, серый пиджак, черная шапка и т. д.), для выявления силуэта в рисунке, для определения «прочитаемости» произведения, для построения пространства (воздушная перспектива).

Тон как средство выявления силуэта. Умение сделать работу легко воспринимающейся особенно необходимо художнику при выполнении различных плакатов и агитационно-художественных панно, а для этого их, как правило, строят на основе контрастных пятен и силуэтов.

Светлый предмет, изображенный на светлом фоне, будет плохо «читаться». Светлый силуэт предмета выделяется в нужной мере на темном фоне, темный — на светлом.



С. 57. Для того чтобы наглядно представить, как практически решается силуэтное построение в работе художника - оформителя, проанализируем эскиз праздничного панно „Наука“ из цикла „Промышленность“, „Сельское хозяйство“. Эти панно вывешивались в праздничные дни на фасадах домов центральных московских улиц и хорошо воспринимались зрителем с большого расстояния (размер каждого — 24х17 м).

Как построено это панно по силуэтам? Голова молодой женщины освещена справа, ее лицо обрамлено силуэтом темных волос. Если представить, что в этой ситуации волосы будут светлыми, то лицо, волосы и светлый фон справа сольются в единое пятно. На теневую сторону лица попадает изображение предмета. Чтобы оно не слилось с теневой частью, художник усиливает его светлым силуэтом.

Тональное решение фона не случайно. Так, светлое пятно фона сверху справа „рисует“ силуэт темных волос, темное пятно справа — светлый силуэт плеча. Левая рука выделяется темным силуэтом на светлом фоне, а освещенная сторона руки оттеняется темными полутонами. Темное пятно в центре „рисует“ светлую часть головы мужчины. Пробел фона с левой стороны его головы помогает четко определить силуэт теневой стороны. Если этого пробела не будет, то темный силуэт лица сольется с фоном.

С. 56. Индустриальный пейзаж.

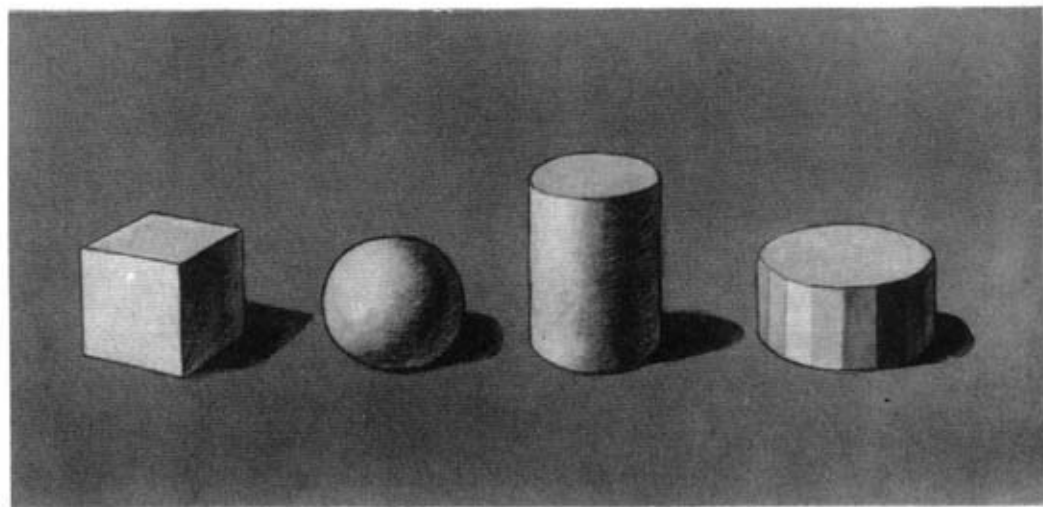
На рисунке предметы первого плана темным пятном „читаются“ на светлом фоне. Затем этот светлый фон переходит в изображение предметов дальнего плана, абрис которых „рисует“ темный силуэт неба.





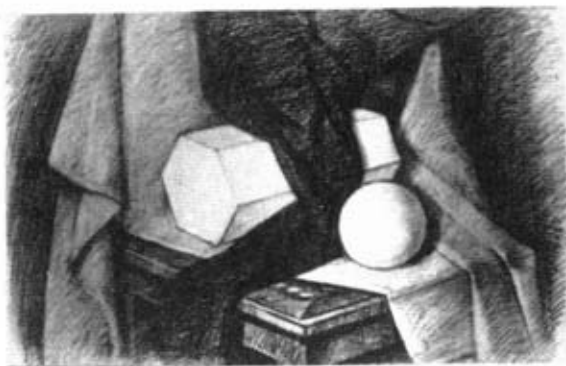
С. 58. На рисунке показаны принцип и степень светотеневой моделировки гипсовой головы. Он здесь, как мы видим, тот же, что и при моделировке простых геометрических форм. В целом принцип моделировки головы близок к моделировке формы шара. Эта шарообразная форма освещена слева и несколько сверху. Соответственно плоскости, находящиеся слева и сверху, промоделированы модуляциями световых тонов. По мере поворота плоскостей головы от света они моделируются полутонами, переходящими в тень. Тень также имеет градации: собственная тень, рефлекс и падающая тень.

В упрощенной графической форме показана схема светотеневой лепки простых геометрических форм: куба, шара, цилиндра и призмы. На каждой из них можно проследить образование всех градаций света и тени: свет, полутон, собственная тень, рефлекс и падающая тень. Принцип светотеневой лепки сложных форм будет тот же, но усложняются тонкость и разнообразие моделировки.



ДЕНЬ
МЕЖДУНАРОДНОЙ
СОЛИДАРНОСТИ
ТРУДЯЩИХСЯ





Тон как средство светотеневой моделировки формы. Каждый предмет имеет определенную форму. В зависимости от освещенности плоскостей, граней и изгибов поверхности мы воспринимаем форму предмета во всей ее сложности.

В первую очередь это основные градации светотени, то есть освещенная и теневая части предмета. Освещенная часть имеет градации полутонов, переходящих от света к тени. Теневая часть формы имеет свои градации: собственная тень, рефлекс и падающая тень. Все эти тона распределяются в строгом соответствии с положением и наклоном каждой плоскости к источнику света. Таким образом, определяя на плоскостях предмета свет, полутон, собственную тень, рефлекс и падающую тень, мы средствами тона «лепим» объем предмета.



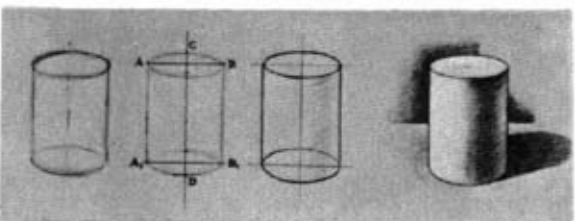
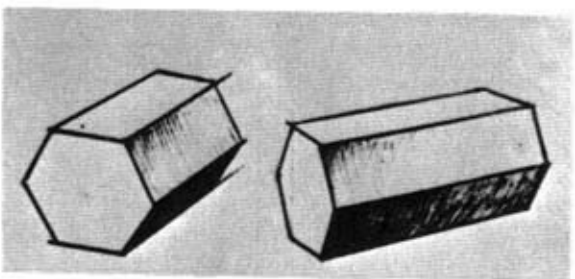
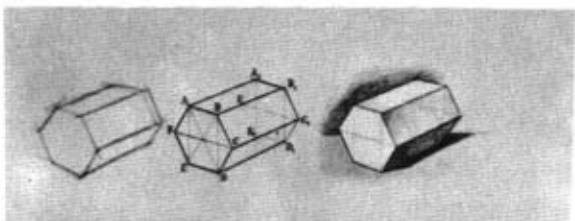
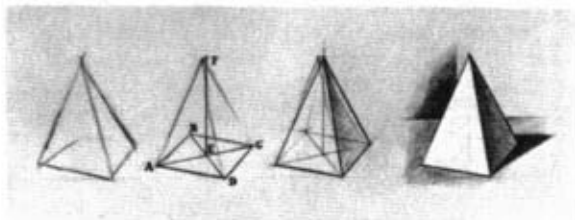
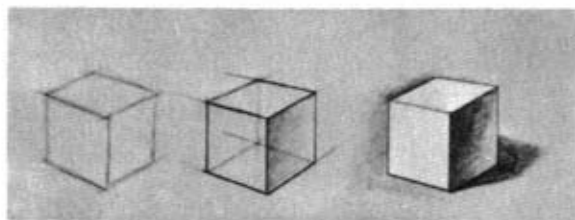
С. 59. Плакат М. Гетмана. На плакате форма головы промоделирована двумя обобщенными тонами: свет и тень.

С. 60. В натюрморте тон используется не только как средство светотеневой лепки формы, но и как средство выражения цвета предметов: белые геометрические тела, серая и черная драпировки.

На плакате В. Сурьянинова тон используется и как средство светотеневой лепки формы, и как средство выявления цвета: лицо и руки светлые, комбинезон и волосы темные. В качестве фона используется раскладка серых тонов. Такое решение придает плакату определенное декоративное звучание, живописную сочность и выразительность.

**БЕЗ «ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ» 1905 ГОДА
ПОБЕДА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА
БЫЛА БЫ НЕВОЗМОЖНА. В. И. ЛЕНИН**





Каким образом следует использовать этот метод в творческой работе художника-оформителя наглядной агитации? Как правило, в агитационно-оформительском искусстве требуются большее обобщение формы, яркость и выразительность содержания, хорошая читаемость изображаемого с большого расстояния. Для того чтобы достичь этой цели, форму необходимо максимально обобщать и в большинстве случаев строить двумя-тремя основными тонами. Но для того чтобы убедительно построить форму, необходимо познать в совершенстве все рассмотренные закономерности светотеневой моделировки.

С. 61. Плакат Б. Решетникова.

С. 62. Метод построения и последовательность работы при рисовании геометрических тел.

Куб

Первый этап. Определение масштаба куба, его перспективного положения, основных пропорций внутри куба.

Второй этап. Уточнение пропорций, точное определение при помощи направляющих перспективных линий пространственного положения всех сторон куба. Для контроля правильности построения легкими линиями прорисовываются невидимые грани обратной стороны куба.

Третий этап. Светотеневая моделировка формы. Простейший пример сочетания всех компонентов светотеневой моделировки формы: левая плоскость — свет, верхняя плоскость — полутон, правая плоскость — тень с рефлексом и справа — падающая тень от куба.

Пирамида

Первый этап. Определение величины пирамиды и ее пространственного положения. Определение основных пропорций пирамиды, степени разворота ее граней.

Второй этап. Предварительный анализ строения пирамиды. Его рекомендуется начать с основания пирамиды — квадрата. В данном положении этот квадрат рисуется в перспективе. Затем определяется место вершины пирамиды — точка F . Для того чтобы найти точку F , надо из центра основания пирамиды, который находится на пересечении диагоналей AC и BD , провести вертикаль EF .

Третий этап. Завершение построения пирамиды. Из точки F проводятся прямые в точки A , B , C и D . Эти прямые образуют грани пирамиды. На этом этапе работы можно легко проштриховать теневую сторону пирамиды.

Четвертый этап. Основная тоновая моделировка формы.

Шестигранная призма

Первый этап. Визуально определяются масштаб шестигранника, его перспективное положение, основные пропорции.

Второй этап. Подробный анализ конструктивного построения. Его рекомендуется начать с передней стенки шестигранника. Для этого в визуально нарисованной передней стенке шестигранника надо провести вертикали AE и BD и построить в перспективе прямоугольник $ABDE$; таким образом мы находим точки вершин A , B , E и D . Затем через центр прямоугольника (на пересечении диагоналей AD и BE) следует провести ось вершин F и C . Ось FC практически должна быть параллельна линиям AB и ED . В точках F и C будут находиться две остальные вершины шестигранника. Из этих вершин проводятся в перспективу линии $A_1 - A$, $B_1 - B$, $C_1 - C$, $D_1 - D$, $E_1 - E$, и $F_1 - F$. Длина этих линий определяется „на глаз“. Эти линии определяют перспективное построение граней фигуры. Затем аналогично передней стенке шестигранника строится его задняя стенка. На этой стадии построе-

ния рекомендуется форму призмы рисовать „насквозь“.

Третий этап. На этом этапе форма шестигранника моделируется средствами светотени.

Цилиндр

Первый этап. Определение размера цилиндра, основных пропорций (высота и ширина).

Второй этап. Построение осевых линий. Для этого определяется положение вертикальной оси цилиндра DC . Перпендикулярно к оси DC строятся осевые линии верхнего и нижнего овала цилиндра — AB и A_1B_1 .

Третий этап. По осям AB и A_1B_1 строятся верхний и нижний овалы цилиндра. К этим овалам строятся касательные, которые являются боковыми границами формы цилиндра.

Четвертый этап. Светотеневая моделировка формы.

Построение конструкции предмета средствами линии и тоновая моделировка рисунка имеют свои строгие закономерности. Если не понять этих закономерностей при линейном построении формы, линия будет только скользить по контуру предмета и превратится в сухую, бездушную «проволоку».

А если не соблюдать законы моделирования рисунка тоном и просто «тушевать» рисунок по пятнам, не понимая принципов светотени, силуэта и роли пятна в композиционном решении листа, то мы увидим на рисунке не вылепленную форму, не тональное, силуэтное решение, а хаотичное нагромождение пятен, черноту и размазанность. Чтобы не допустить этого, надо внимательно изучать и выявлять конструкцию предмета линейными и тоновыми средствами, стремиться к гармоничному слиянию линейных и тоновых средств рисунка.



Техника учебного рисования

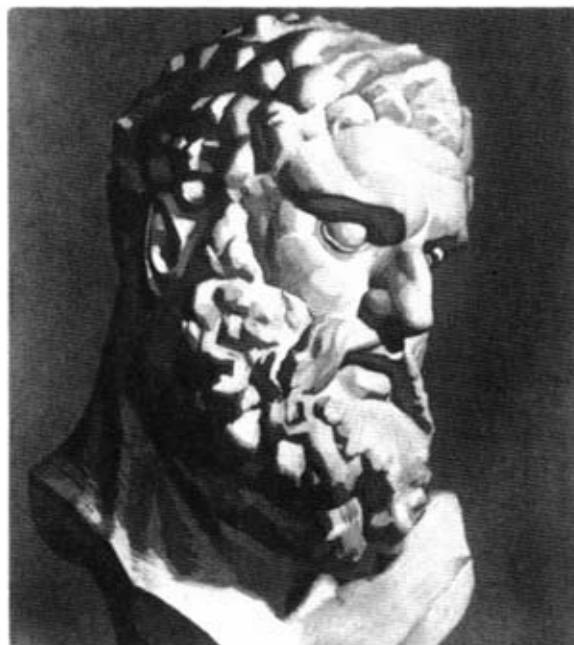
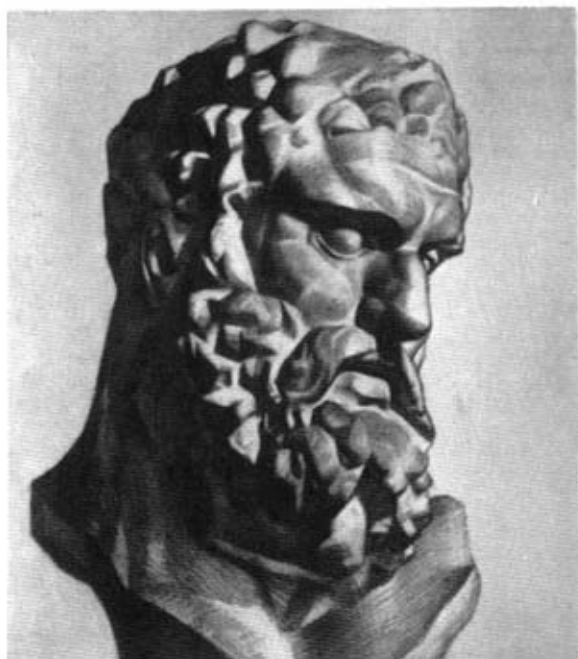
Существуют различные виды техник учебного рисования, в частности рисунок карандашом, целевые наброски акварелью и гуашью, длительные тонально-дифференцированные работы (например, отмывка, гризайль). Однако в практике художественно-оформительских работ наиболее распространена работа колерами. Выполняя различные агитационно-художественные работы, художники чаще всего используют заранее подобранные и подготовленные в необходимом количестве колеры. Заготавливая их для каждого конкретного задания, необходимо угадать цветовое и тоновое напряжение каждого колера, учесть, что краски при высыхании изменяют цвет (как правило, большинство плакатов, панно выполняются темперными или гуашевыми красками, которые при высыхании светлеют).

Поэтому начинающему художнику-оформителю очень важно иметь навыки работы с колерами.

Одним из основных учебных видов работы колерами является **гризайль**.

Рисунок в технике гризайль выполняется красками на основе «растяжки» (градаций) одного цвета от светлого до темного.

Для работы в этой технике удобнее всего использовать темперные или гуашевые краски. Они обладают хорошей «укрывистостью», что очень важно в работе над большими плоскостями в плакатном решении. Эти краски сравнительно быстро сохнут. В силу их хорошей кроющей способности можно легко перекрывать один колер другими. Это дает возможность корректировать абрис светлых пятен темным колером и при необходимости перекрывать и корректировать темные места светлыми тонами. Наиболее удобной, дающей быстрый эффект краской 65



С. 66. Гипсовая античная голова. Подготовительный рисунок для гризайли.

Гризайль, выполненная по подготовительному рисунку.

Вариант гризайли, решенной в шесть тонов. В подобном изобразительном решении один тон мягко переходит в другой.

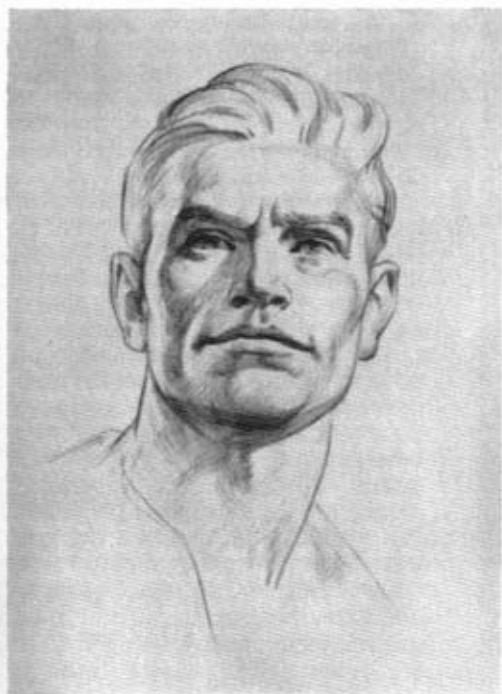
Шкала гризайльных тонов.

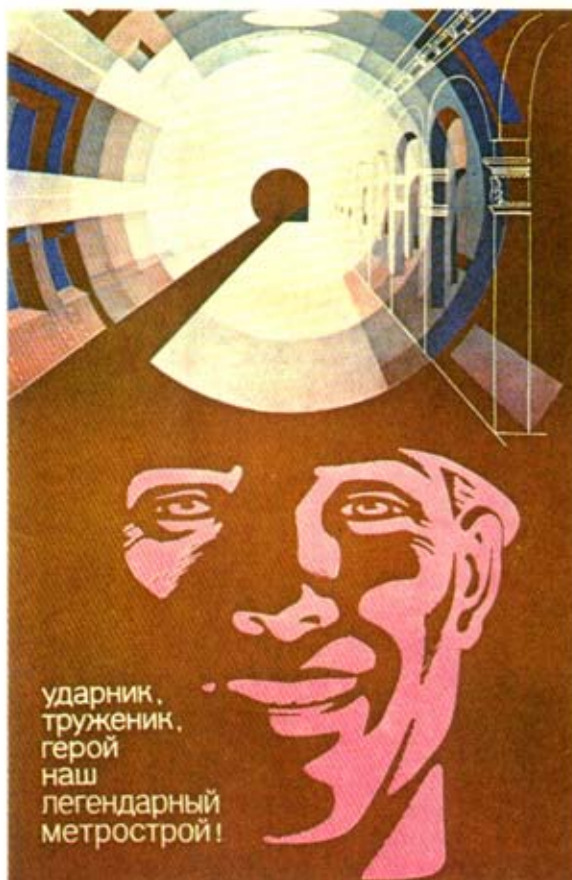
С. 67. Подготовительный рисунок для гризайли в четыре тона.

Гризайль, выполненная по подготовительному рисунку. В этом варианте гризайльного решения для лепки формы использованы четыре колера: свет, тень, рефлекс, про-рисовочный колер.

Подготовительный рисунок для гризайли в два тона.

Гризайль, выполненная по подготовительному рисунку в два обобщенных тона: свет и тень.





ударник,
труженик,
герой
наш
легендарный
метрострой!

С. 68. Плакат В. Жабского. Форма головы моделируется в два тона: свет и тень.

Плакат выполнен на основе подготовительного рисунка с натуры.

является гуашь. Акварельные же краски этими качествами не обладают. Масляные краски при работе требуют особой подготовки грунта. В рисунке их сложно использовать и потому, что они сравнительно долго сохнут.

Что дает художнику-оформителю работа в технике гризайль? Эта техника позволяет заранее продумать и подобрать нужную палитру колеров.

В зависимости от задачи, поставленной в каждой конкретной работе, художник составляет нужную палитру, необходимую шкалу колеров. Эта шкала может состоять из двух, трех или более колеров в зависимости от характера тонового решения. Рассмотрим рисунок гипсовой головы, светотеневые градации которого решены на основе шести колеров.

Как правило, прежде чем приступить к работе, делают вспомогательный рисунок на бумаге карандашом или углем. Этот рисунок выполняется в размер будущей гризайли. На данном этапе рисунок должен быть максимально завершен. В тоновой моделировке формы должны быть четко определены градации света и тени и их модуляции — полутона и рефлексы. Затем основные контуры тоновой разбивки переносятся на кальку. С кальки контуры рисунка наносят на картон или бумагу.

Прежде чем приступить к работе красками, необходимо подготовить палитру всех колеров, которыми будет выполняться гризайль. Практически палитра готовится следующим образом. Составляется в нужном количестве основной колер, который в данной гризайли будет самым темным. По цвету этот колер может быть составлен на основе коричневого, черного или темно-серого цвета. Затем в приготовленные баночки накладываются белила. В эти белила и добавля-

ют приготовленный колер. В каждую последующую баночку добавляется большее количество колера. Таким образом мы получаем нужное нам количество градаций этого колера от светлого до темного.

Графически шкала градаций колера от светлого к темному выглядит так:

№ 1 — колер света;

№ 2 и № 3 — градации полутона (переходный колер от света к тени);

№ 4 — теневой колер (собственная тень);

№ 5 — колер рефлексов;

№ 6 — падающая тень и прорисовочный колер.

Когда колеры приготовлены, их надо проверить на высыхание (при высыхании темперные и особенно гуашевые краски светлеют). При раскладке колеров по рисунку необходимо заранее определить (по подготовленному рисунку) логику светотеневой

лепки форм данной головы — свет, полутона, тень, рефлекс и падающую тень — и соответственно класть на форму нужный колер.

Колеры в таком решении гризайли не просто механически расположены по своим местам, а мягко переходят один в другой, создавая множество дополнительных тонов, которыми очень тонко моделируется каждая форма. В то же время при таком методе моделировки формы заготовленными колерами не нарушаются и не путаются в тоне основные большие градации светотеневых планов (свет, полутон, тень, рефлекс, падающая тень).

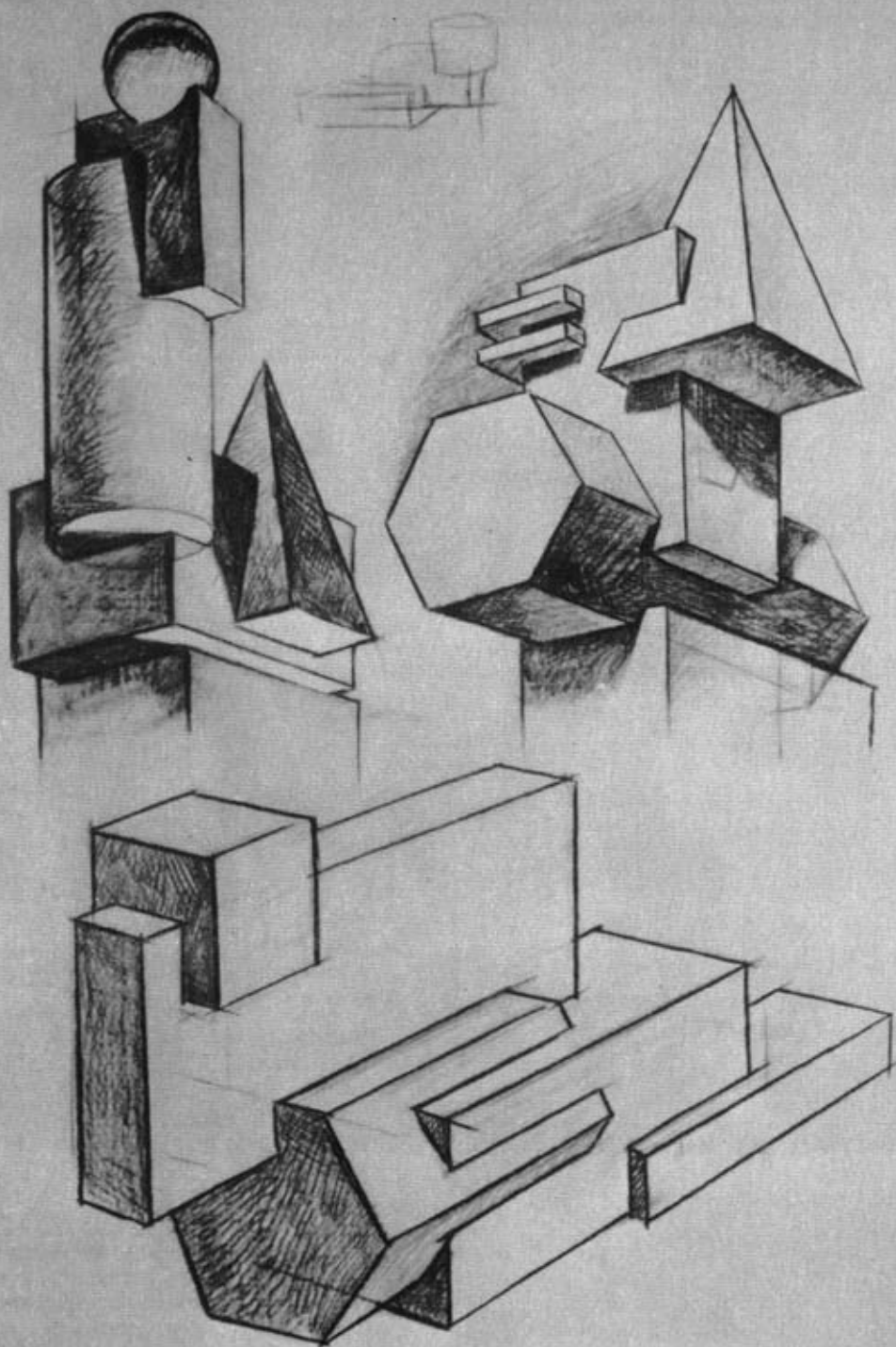
Перед тем как приступить к выполнению гризайли в определенном стилевом варианте, рекомендуется на первом этапе работы сделать натурный рисунок, близкий к этой «одноцветной» технике.



С. 70. Плакат Л. Бельского, В. Потапова выполнен в технике, близкой к гризайли, на основе подготовленных колеров в четыре тона: свет, тень, рефлекс и прорисовочный колер.

М-МУЖЕСТВЕННЫМ БОРЦАМ ЗА НАРОДНОЕ ДЕЛО !





Натюрморт

НАТЮРМОРТ ИЗ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

Одной из основных задач при рисовании натюрморта из геометрических тел является развитие объемно-пространственного мышления. Учитывая это, рекомендуется сделать несколько постановок натюрмورتов в различных пространственных положениях: одну из постановок можно разместить выше линии горизонта, другую – ниже линии горизонта. Такое противопоставление различных ракурсов способствует активному развитию объемно-пространственного мышления начинающего художника.

В начале работы рекомендуется сделать несколько кратковременных композиционных набросков натюрморта в различных ракурсах. Один из набросков можно использовать как эскиз для длительного рисунка натюрморта.

Работу над длительным рисунком надо вести в определенной последовательности. Принцип последовательности работы изложен в предыдущих главах. Этот принцип необходимо соблюдать и во всех последующих работах.

В одном из натюрмورتов поставлена капитель. Это наиболее сложная форма в натюрморте. На построение капители следует обратить особое внимание. Разбирая строение капители, начинающий художник должен не только определить пропорции и строение капители, но и понять, почувствовать гармоническую взаимосвязь всех ее форм и масс. В форме капители заложены основы гармонического сочетания пропорций, свойственных классическому искусству. Если при рисовании нарушить пропорции ее форм, то вся стройность капители нарушится. Таким образом, изучая строение и пропорции капители, начинающий ху-

дожник знакомится с основами гармонии форм.

Разбор строения капители рекомендуется начать с верхней плашки. Для этого квадрат плашки необходимо построить в перспективе. Из центра плашки, который находится на пересечении ее диагоналей, нужно провести основную вертикальную ось капители. По ней и будут строиться все формы, в том числе и овальные. Построение желательно начинать с верхнего овала, который по осям должен вписаться в квадрат плашки. Капитель имеет каннелюры, которые строятся по объему колонны. В силу того что боковые части колонны перспективно сокращаются, ширина каннелюр от центра к боковым частям также будет соответственно сокращаться.

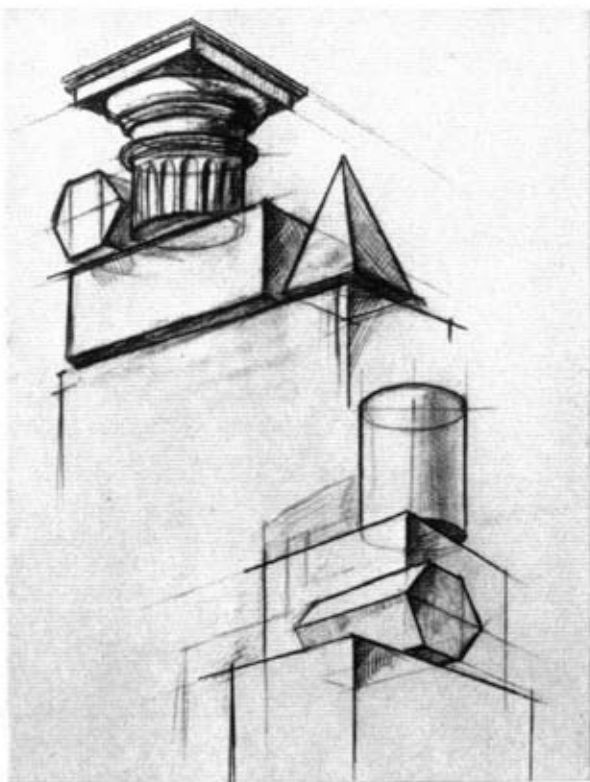
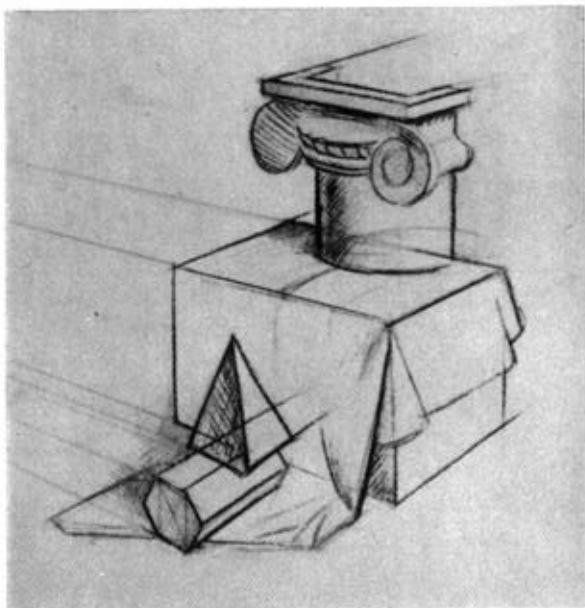
Работа над рисунком натюрморта требует точности построения всех форм.

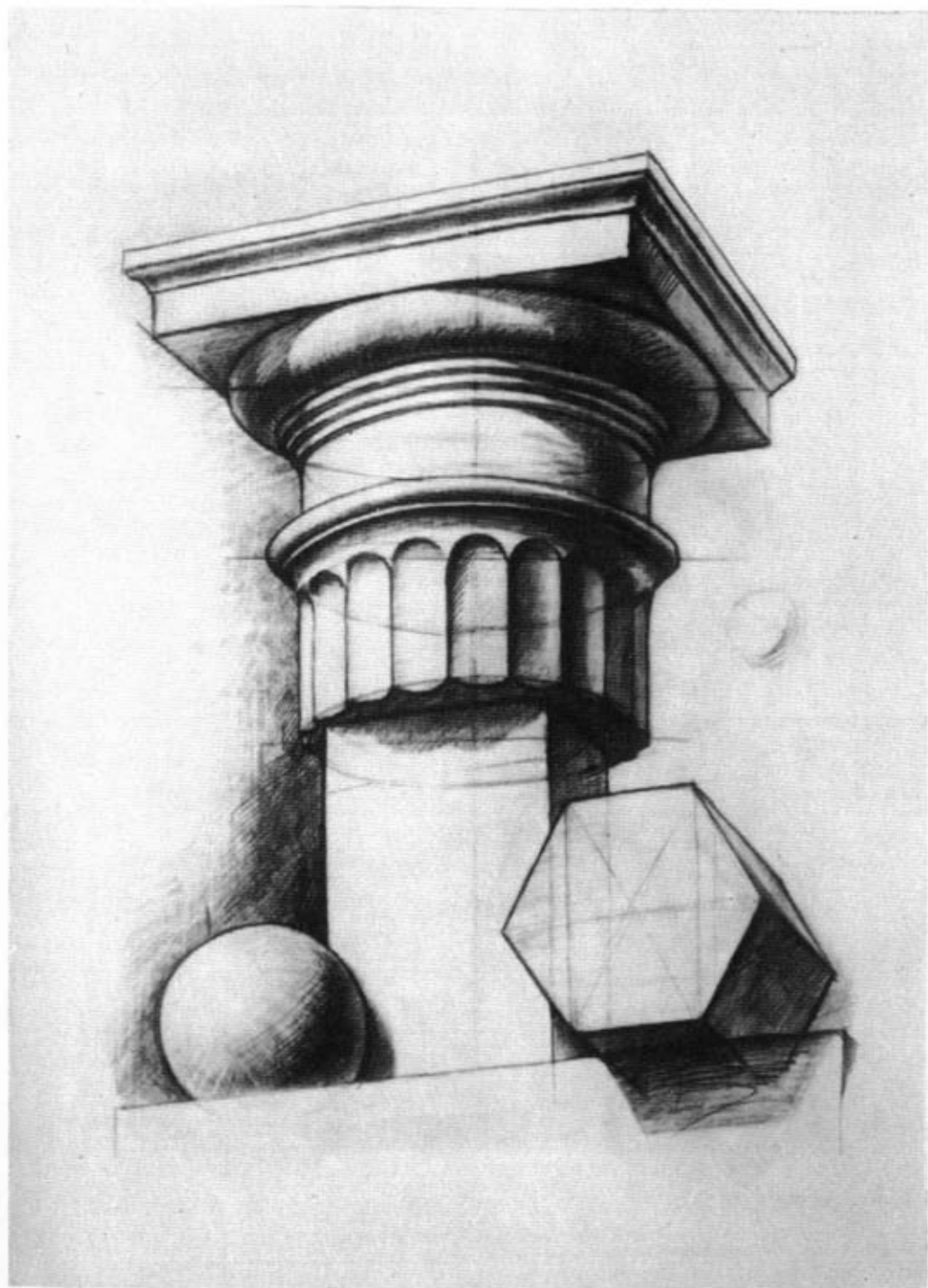
Для построения точной вертикальной линии следует отмерить точное расстояние от верхней части этой линии до боковой стороны листа, а затем это же расстояние от боковой стороны в нижней части листа, полученные точки соединить. Мы выстроим линию, параллельную боковой части листа, то есть правильную вертикаль. Таким образом, по боковой стороне можно проверить правильность построения всех вертикалей. Аналогичным способом по верхней и нижней стороне листа строятся горизонтальные линии.

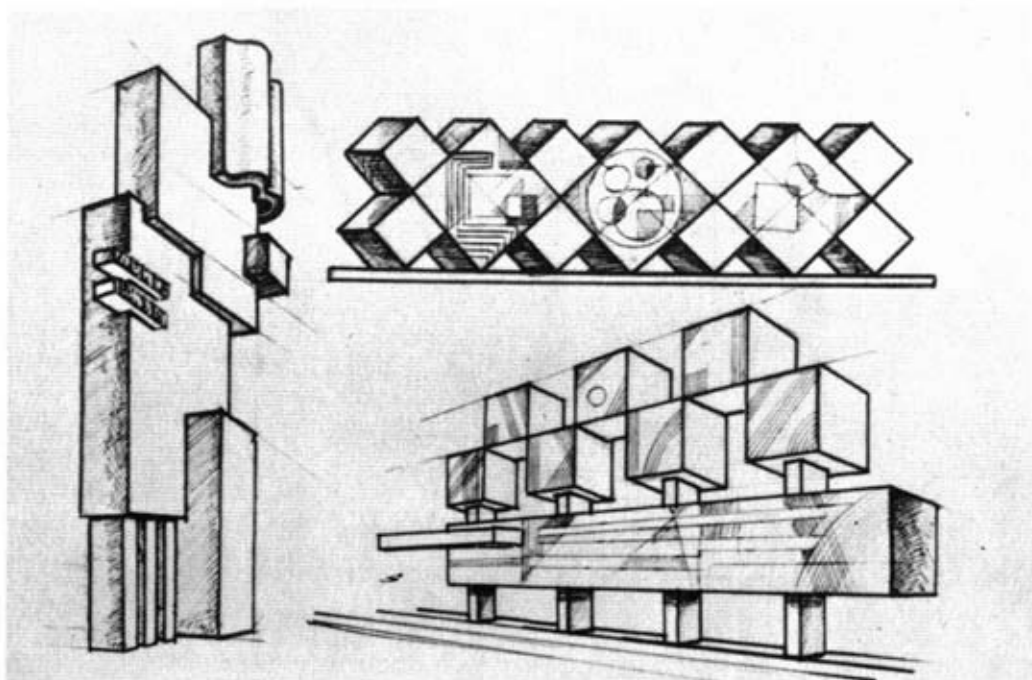
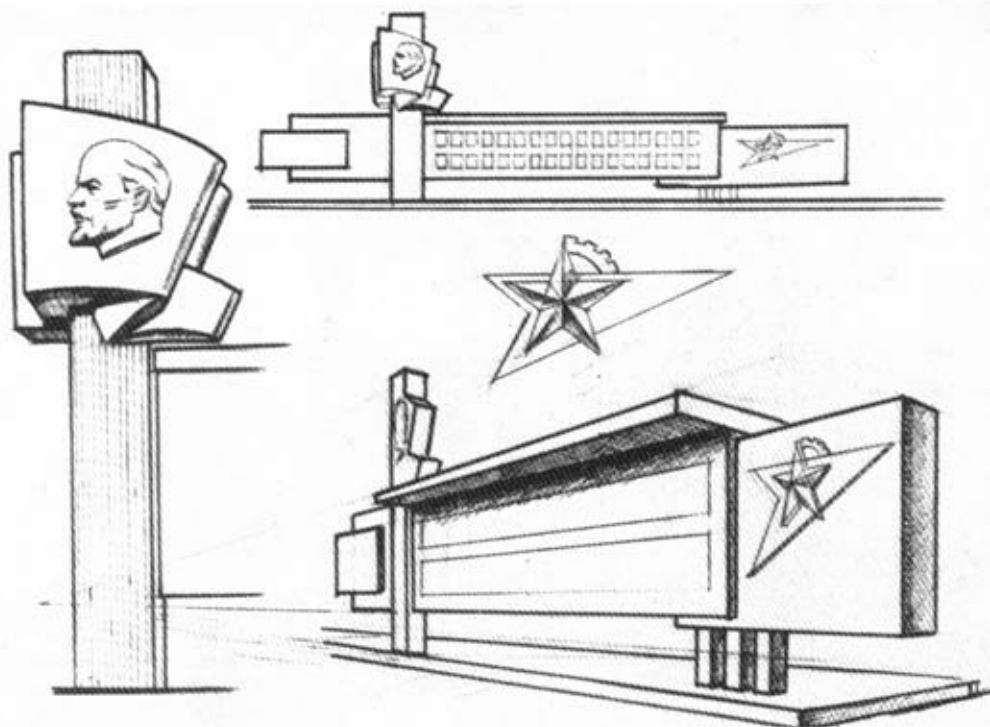
С. 74. Кратковременный набросок натюрморта, расположенного ниже линии горизонта.

Кратковременные наброски натюрморта, расположенных выше линии горизонта.

С. 75. Натюрморт из геометрических тел с капителью. Длительный рисунок.

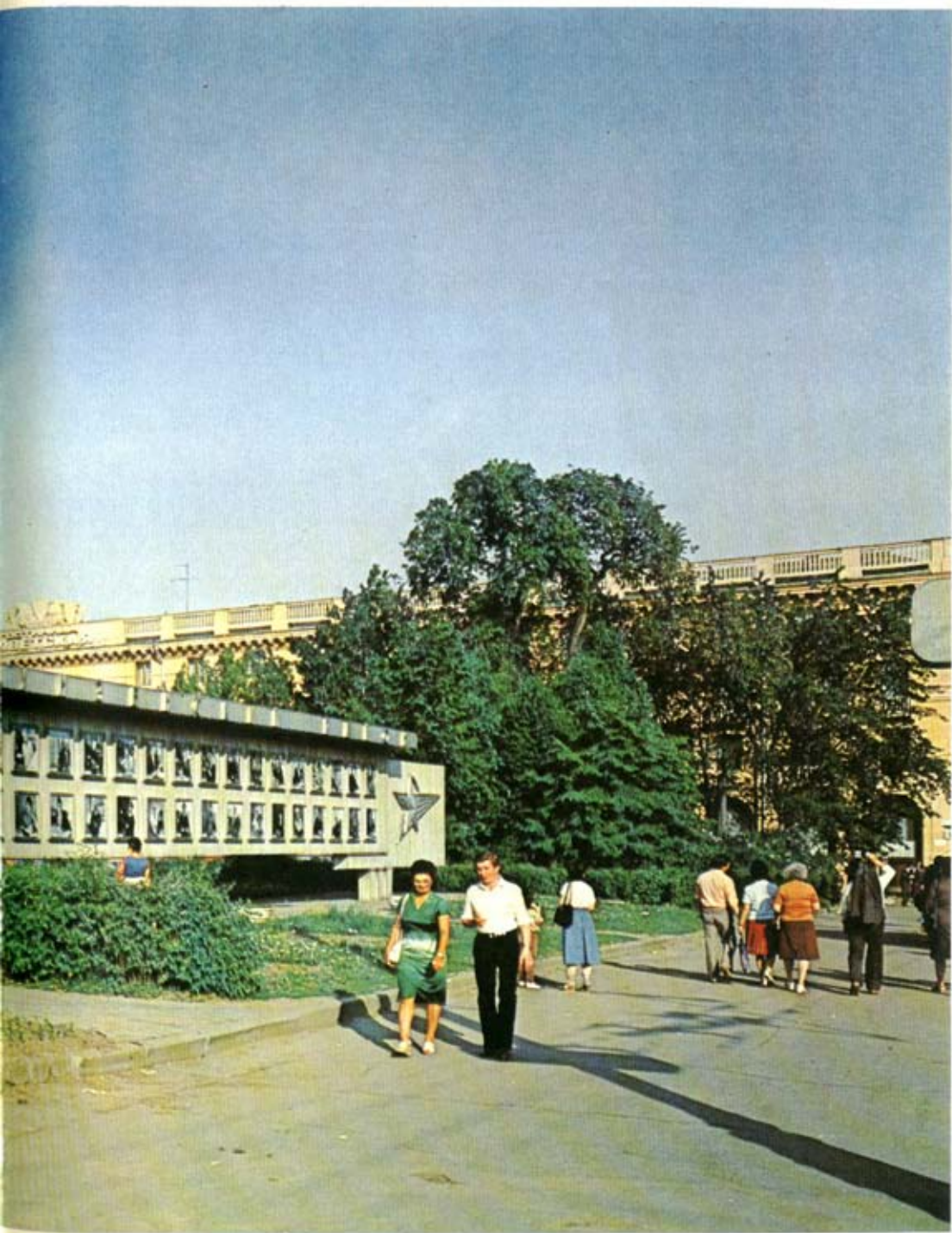












Начинающему художнику-оформителю необходимо помнить и еще об одном неперменном условии правильного построения геометрических и архитектурных форм: лист бумаги должен быть абсолютно прямоуголен. Боковые стороны его должны быть параллельны между собой, так же как верхний и нижний края листа, а боковые стороны строго перпендикулярны к основанию листа. Если же лист имеет неправильную форму, то у художника не будет ориентиров, по которым можно построить горизонтальные и вертикальные линии.

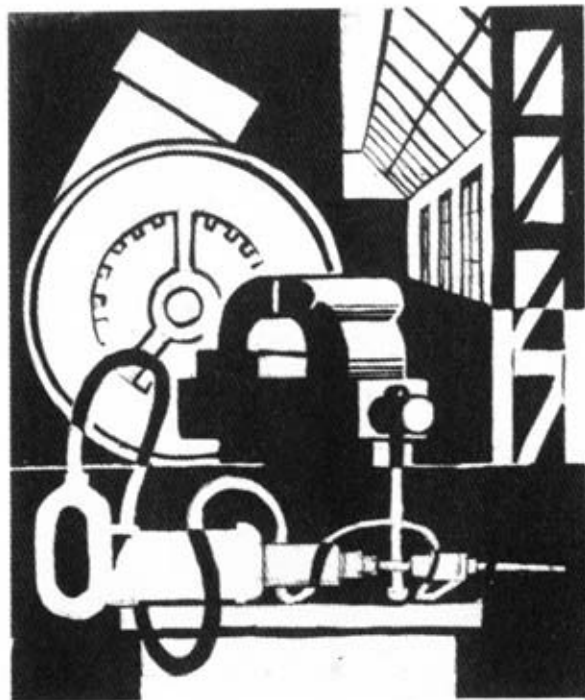
Для того чтобы найти правильное направление линий, уходящих в перспективу, их нужно провести в точку схода на линии горизонта. Если точка схода находится внутри картинной плоскости, то линии при помощи рейки проводятся в точку схода. Если же точка схода находится за пределами листа, то на первой стадии рисунка ее можно определить «на глаз» и свести в нее перспективные линии.

Чтобы найти точное направление этих линий, рисунок надо прикрепить к плоскости, размер которой позволяет наметить на ней точки схода. На этой плоскости вправо и влево проводится линия горизонта, на которой определяются две точки схода. По этим точкам при помощи шнура или рейки проверяется правильность построения перспективных линий. Линии и фор-

С. 76. Лядов С. В., Щербakov А. Д. Эскизные рисунки стенда Почета Фрунзенского района г. Москвы.

Варианты композиций, приближенные к реальным объемно-пространственным установкам.

С. 77. Агитационная объемно-пространственная установка.



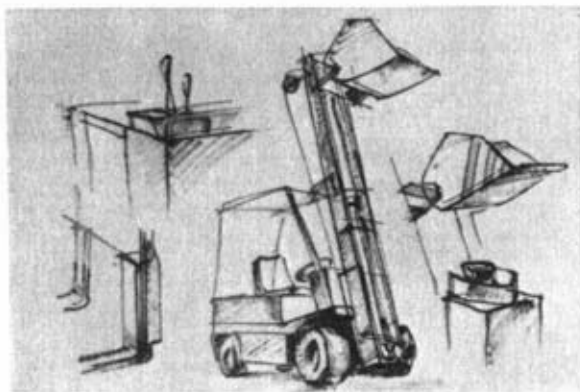
мы, построенные таким методом, не будут «качаться» и «заваливаться», а прочно займут свое место, придав рисунку перспективную точность и убедительность.

Композиция из геометрических тел. Специфика работы художника-оформителя требует от него умения создавать различные пространственные композиции. Как правило, первоначальные эскизы таких композиций выполняются на бумаге графическими средствами, а затем по графическим наброскам разрабатывается модель или макет объемной композиции. Цель этого задания — развить в художнике чувство композиционно-пространственного мышления и умение разрабатывать эскизы объемных композиций графическими средствами. Композиционные рисунки такого плана выполняются без натуры, по представлению.

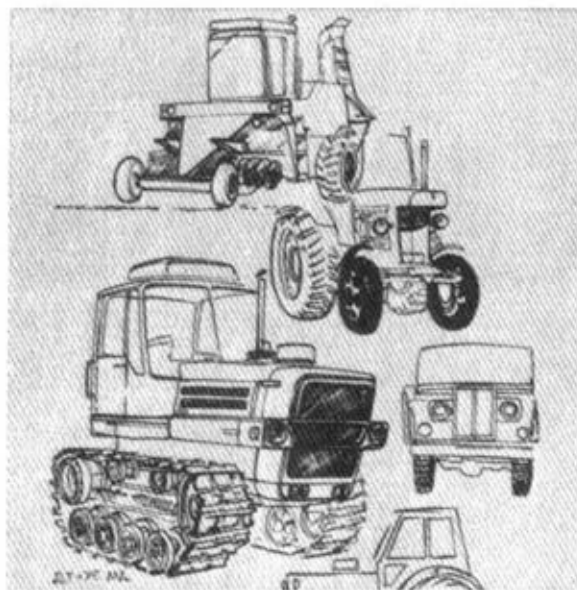
Композиционные рисунки из геометрических объемов рекомендуется делать в двух вариантах. В первом варианте необходимо скомпоновать в единую композицию несколько простых геометрических тел. В этой работе должно проявиться умение построить по представлению любое геометрическое тело в различных ракурсах. В одном случае композицию можно решить по горизонтальной оси, в другом — по вертикальной. Для развития объемно-пространственного мышления, а также в целях более интересной компоновки можно использовать метод «врезки» одной формы в другую или применять комбинацию различных по форме и по масштабу геометрических тел.

Во втором варианте геометрические формы желательно приблизить по конфигурации к реальным объемно-пространственным композициям (доска Почета, объемная агитационно-художественная композиция).





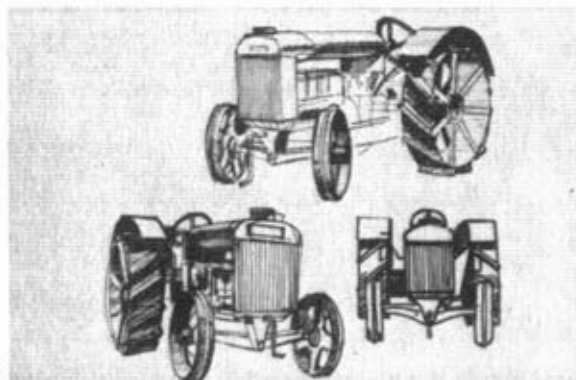
ственная установка, унифицированные конструкции наглядной агитации – вертикальные или горизонтальные – и т. д.).



С. 78. Для того чтобы понять смысл и принцип компоновки различных форм в единое целое, предлагается проанализировать реальную пространственную композицию – стенд Почета Фрунзенского района г. Москвы.

Основой композиции стенда является сильно вытянутая по горизонтали геометрическая форма. Ее пересекает вертикаль, что создает определенный контраст движений основных форм. В свою очередь эти основные компоненты композиции (горизонталь и вертикаль) членятся более мелкими объемами, что обогащает общий строй композиции.

В верхней части вертикали в контраст подчеркнута геометрическим формам компоуется свободная форма (знамя), что придает динамику всей композиции агитационной установки.



НАТЮРМОРТ ИЗ ПРЕДМЕТОВ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО БЫТА

Как правило, предметы производственного быта в своей основе имеют строение, близкое к усложненной комбинации геометрических тел. В основе построения каждого такого предмета можно обнаружить формы, по своему строению близкие к кубу, цилиндру, конусу и т. д. Все эти формы необходимо изобразить в определенном перспективном ракурсе.

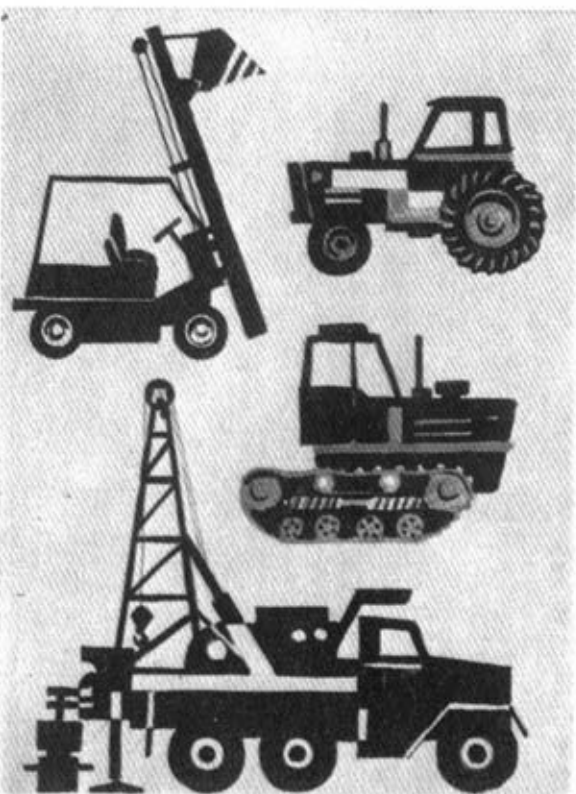
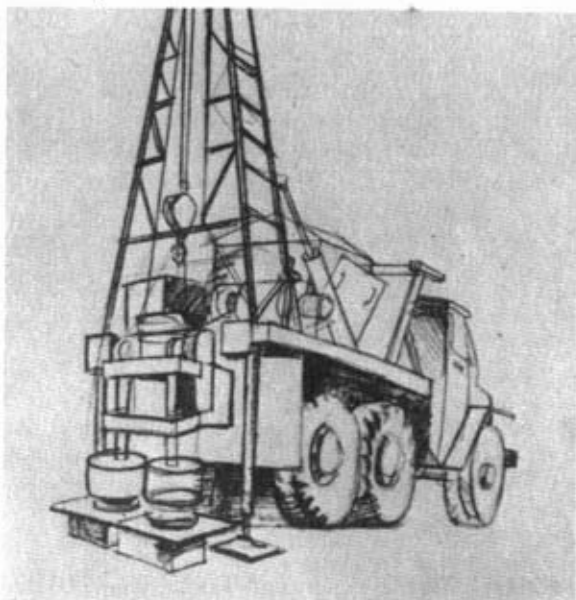
Тоновая моделировка этого рисунка может быть более насыщенной, чем в предыдущем задании (натюрморт из геометрических тел). Средствами тона необходимо отмоделировать форму (светотень). Тон используется в определении цвета предмета (черный, серый, белый и т. д.). При помощи тона и фактуры передается материал предмета — металл, дерево, пластмасса и т. д. Тоновая моделировка должна быть подчинена принципу: от целого — к частностям, с последующим обобщением.

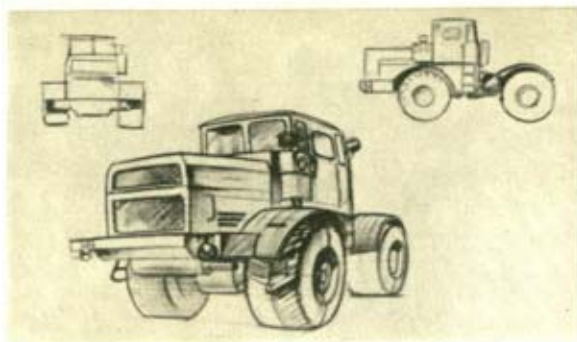
В этом задании на основе рисунка с натуры рекомендуется сделать вариант декоративного композиционного решения.

С. 80. Натюрморт из предметов производственного быта. Плакатно-графическое обобщенное решение в два тона.

С. 81. Плакаты Ю. Леонова.

С. 82 — 83. Обобщенно-графическое решение на основе рисунков с натуры.





С. 84. Кратковременный рисунок промышленного объекта с натуры и обобщенно-графическое решение на основе этого рисунка.

С. 85. Плакат В. Ермакова.

**ЗАКАЗЫ
СЕЯ-
В СРОК!**





Рисование человека

РИСОВАНИЕ ГОЛОВЫ

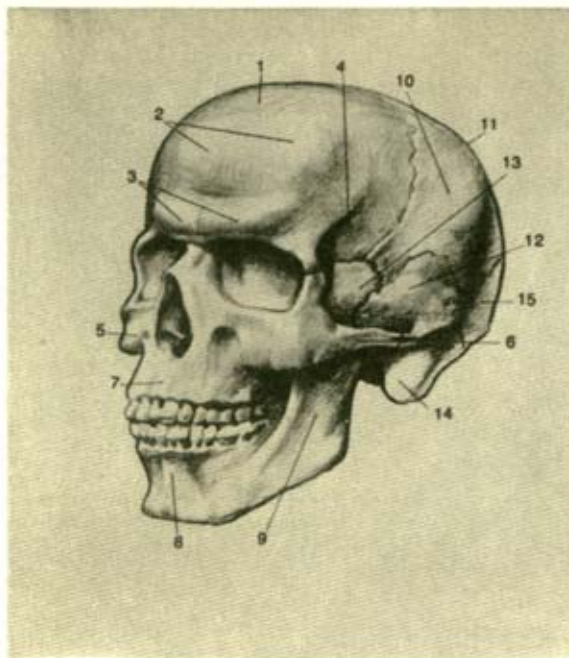
Для того чтобы правильно и грамотно нарисовать голову человека, необходимо знать строение черепа. Череп определяет основные пропорции головы, пропорциональное отношение массы черепной коробки к массе лицевой части, форму лба, скул, верхней и нижней челюсти, лицевой угол и т. д. Чтобы получить наиболее полное представление о трехмерном строении объемов черепа, рекомендуется сделать два длительных рисунка черепа и несколько кратковременных рисунков-схем объемов черепа по различным осям.

Длительные рисунки рекомендуется делать со стороны, близкой к профилю, и со стороны, близкой к фасу, причем один рисунок желательно сделать сверху, а другой — снизу, что даст возможность изучить объемы черепа в различных ракурсах.

На таблице (с. 90) приведена схема построения объемов головы. В верхнем ряду ее помещены четыре рисунка. Первый рисунок — это общая схема шарообразной формы головы. На ней отмечена средняя линия, определяющая поворот головы. Эллипсообразные линии определяют ракурс головы (вид снизу). На втором и третьем рисунках показаны основные объемы головы. На четвертом рисунке дана светотеневая моделировка данных объемов.

Некоторые начинающие художники ошибочно считают, что объем головы выявляется только средствами светотени, а линия определяет только абрис головы и ее форму, границу светотени. На первых трех рисунках в верхнем ряду ясно видно, что построение объемов закладывается в самой начальной стадии линейными средствами.

Во втором и третьем ряду сверху даны схемы линейного по- 87



С. 88. Череп

1 — лобная кость; 2 — лобные бугры; 3 — надбровные дуги; 4 — начало линии, ограничивающей височную впадину; 5 — скуловая кость; 6 — скуловая дуга; 7 — верхняя челюсть; 8 — нижняя челюсть; 9 — восходящая ветвь нижней челюсти; 10 — теменная кость; 11 — теменной бугор; 12 — височная кость; 13 — клиновидная кость; 14 — сосцевидный отросток; 15 — затылочная кость.

Экорше головы

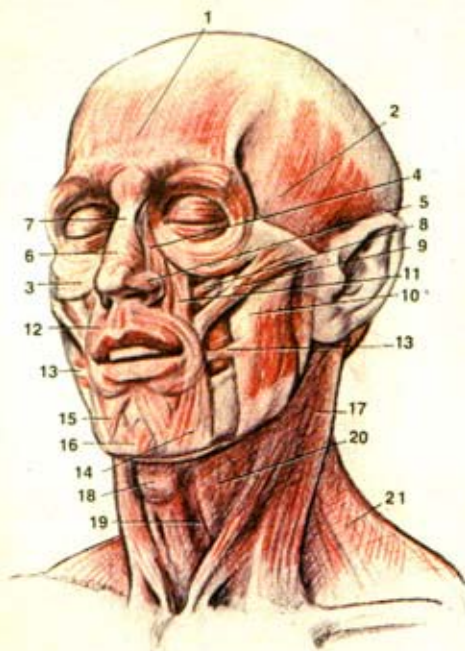
Мышцы головы и шеи

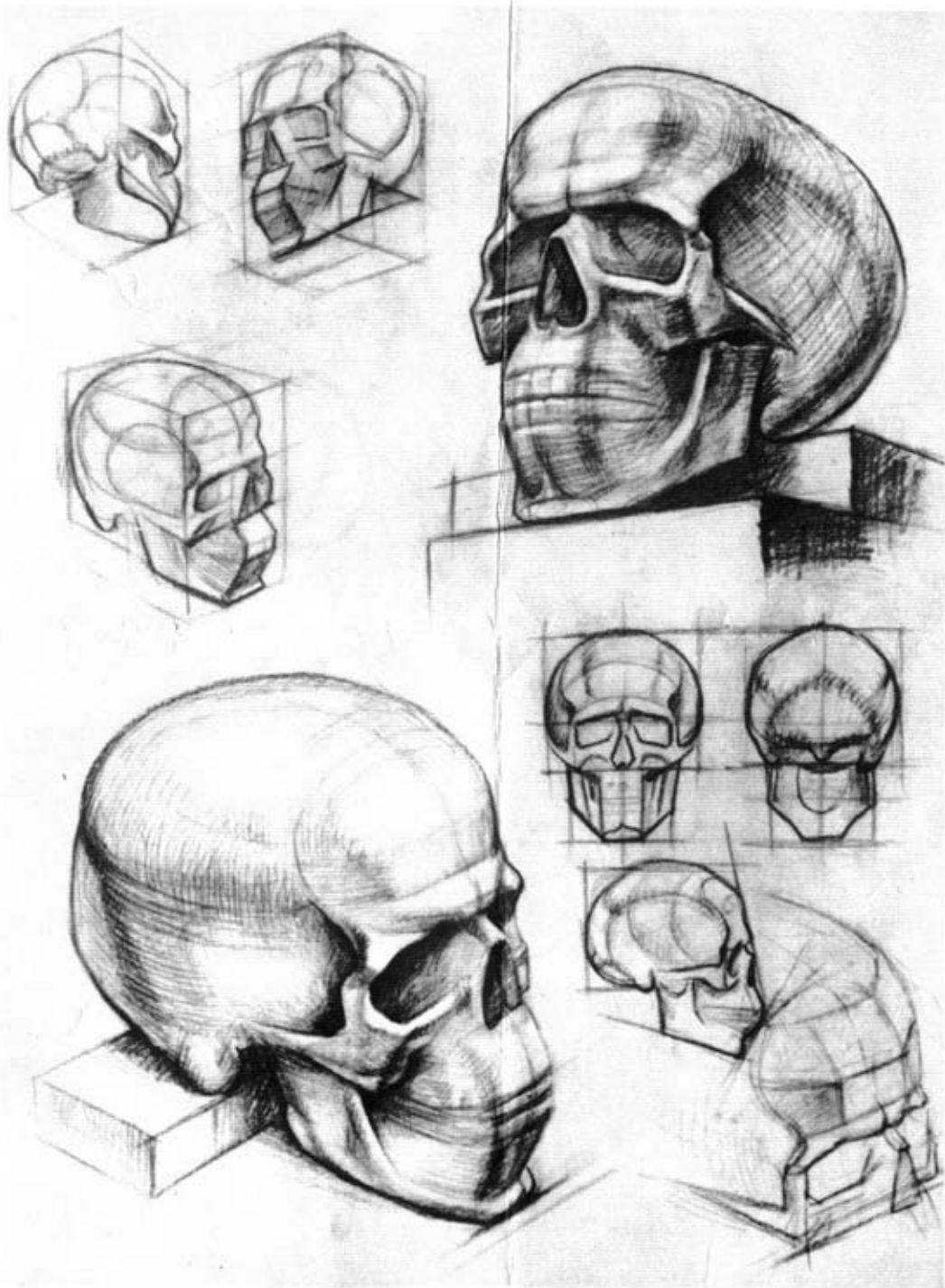
1 — лобная м.; 2 — височная м.; 3 — круговая м. век; 4 — обшая внутренняя м.; 5 — м., расширяющая ноздри; 6 — поперечная, или треугольная, м. носа; 7 — пирамидальная м.; 8-9 — малая и большая скуловая м.; 10 — жевательная м.; 11 — м., поднимающая верхнюю губу и крыло носа; 12 — круговая м. рта; 13 — м. смеха; 14 — треугольная м. нижней губы; 15 — м., опускающая нижнюю губу; 16 — подбородочная м.; 17 — грудинно-ключично-сосцевидная м.; 18 — кадык, или Адамово яблоко; 19 — грудинно-подъязычная м.; 20 — лопаточно-подъязычная м.; 21 — трапециевидная м.

С. 89. На рисунках сверху слева сделаны три кратковременные зарисовки по построению основных объемов в различных поворотах.

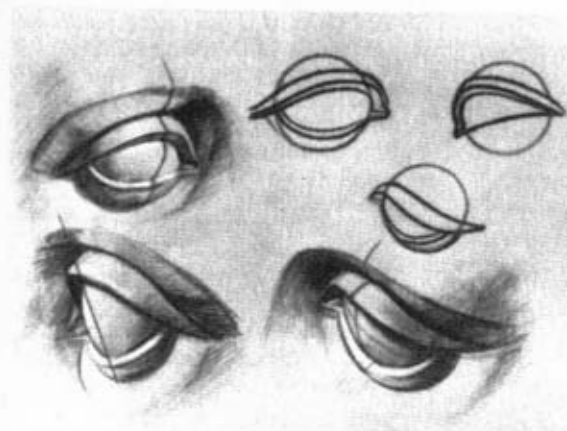
Ниже справа выполнены по основным осям три кратковременных рисунка черепа — в фас, профиль и с затылка. В этих зарисовках анализируются пропорциональные соотношения между основными массами черепа, построение лицевого угла, осевые положения орбит, скул, верхней и нижней челюстей.

С. 90. Схемы построения объемов головы в различных ракурсах и поворотах.









строения форм головы в различных ракурсах (во втором ряду — голова снизу и сверху; в третьем ряду — фас и профиль).

Следующий этап знакомства с построением объемов головы — изучение объемного построения основных деталей лица — глаз, носа, рта.

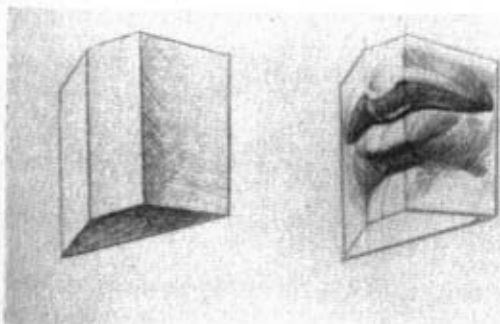
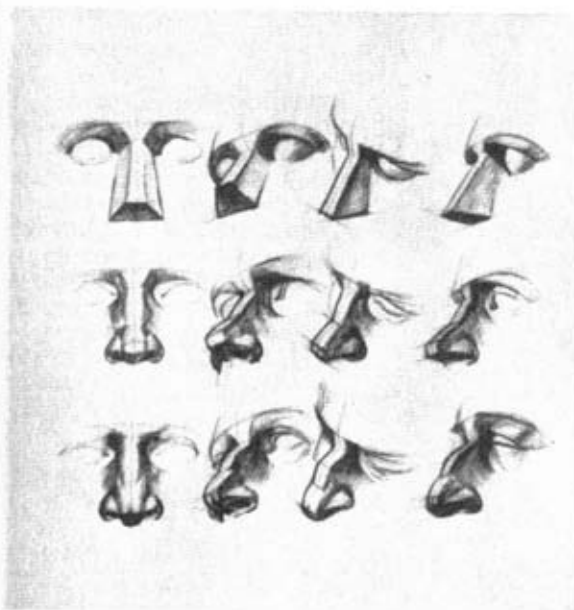
Глаз имеет шарообразную форму. Не случайно в медицине он именуется «глазным яблоком». На шарообразной форме строго по объему глазного яблока лежат веки. По своей форме они напоминают ремешки, облегающие шар.

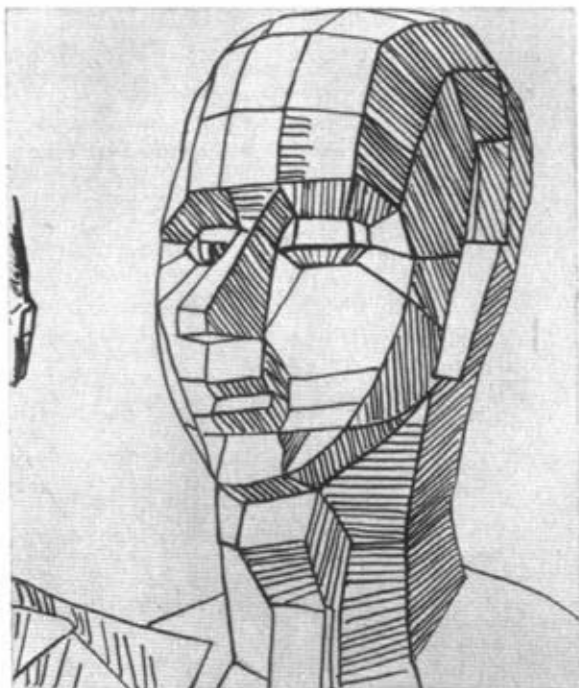
Форму носа определяют четыре основные плоскости: передняя, нижняя и две боковые. Этот принцип построения носа нельзя упускать из виду при создании каждой портретной характеристики, при любом ракурсе лица.

Рисуя рот, начинающие художники часто дают только абрис верхней и нижней губы, забывая, что форма рта имеет геометрический объем. Верхняя и нижняя губа являются плоскостями в системе форм верхней и нижней челюсти. Объем верхней и нижней челюсти можно рассматривать условно как полуобъем шестигранной призмы (левый рисунок на таблице).

Мышцы на верхней и нижней челюсти облегают костную основу челюстей и создают дополнительный объем определенной толщины. Рот «разрезает» эту полушестигранную форму (рисунок справа).

Приступая к изучению строения головы человека, необходимо иметь в виду два основных фактора строения головы: первый — голова каждого человека в своей основе имеет единую схему объемов, единые анатомические закономерности; второй — при единых анатомических закономерностях, при единой схеме построения объемов каждая голова имеет только ей присущие





пропорции и индивидуальное построение всех объемов.

Таким образом, голова строится в соответствии со схемой объемов и анатомическими закономерностями, присущими голове вообще; в то же время должна быть выявлена портретная индивидуальность данной изображаемой головы.

На первых этапах изучения строения головы (рисунок черепа, экорше, кратковременные рисунки гипсовой головы) акцент желательно делать на строении головы, на изучении общей схемы построения ее объемов. В последующих работах (рисунок гипсовой головы и рисование живой модели) наряду с продолжением изучения построения головы следует акцентировать внимание на ее портретной индивидуальной характеристике.

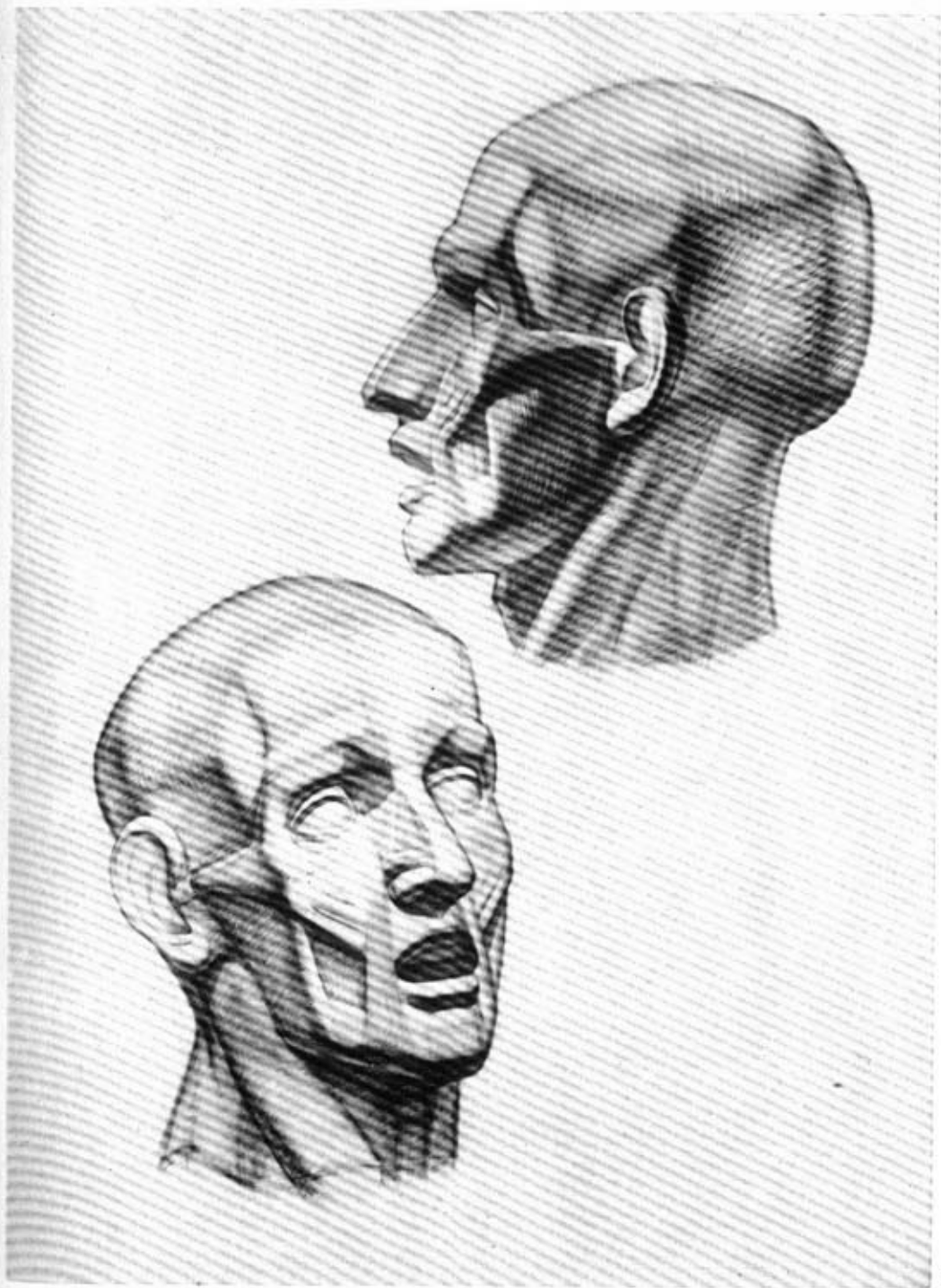
Композиция листа всегда определяется задачами каждой конкретной работы. Одна из основных задач учебного рисунка — подробный анализ и изучение строения различных форм. От начинающего художника требуется правильно расположить рисунок, найти соответствие между размером изображаемого сюжета и размером листа бумаги.

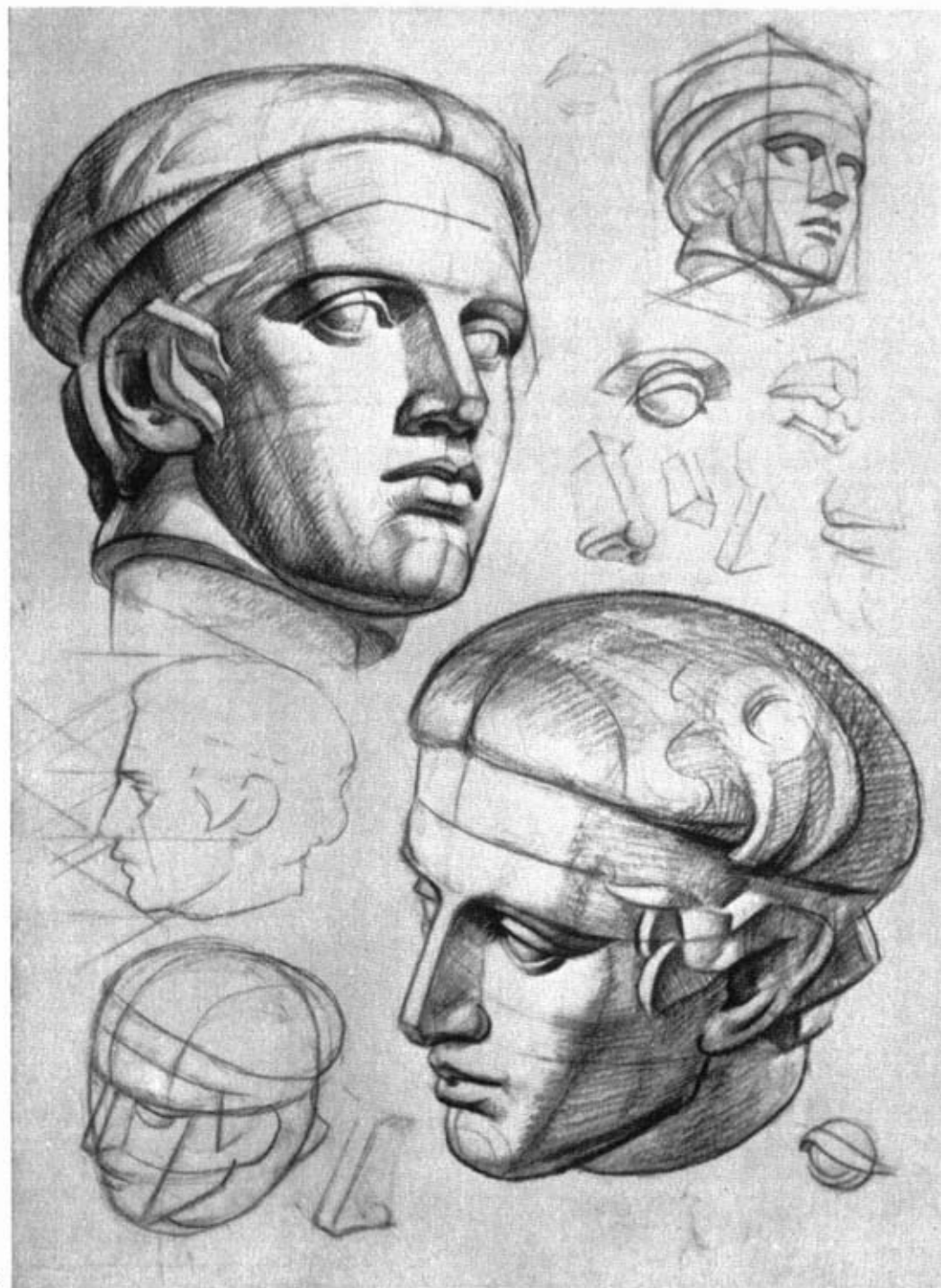
С. 92. А. Дюрер. Аналитический рисунок построения головы человека.

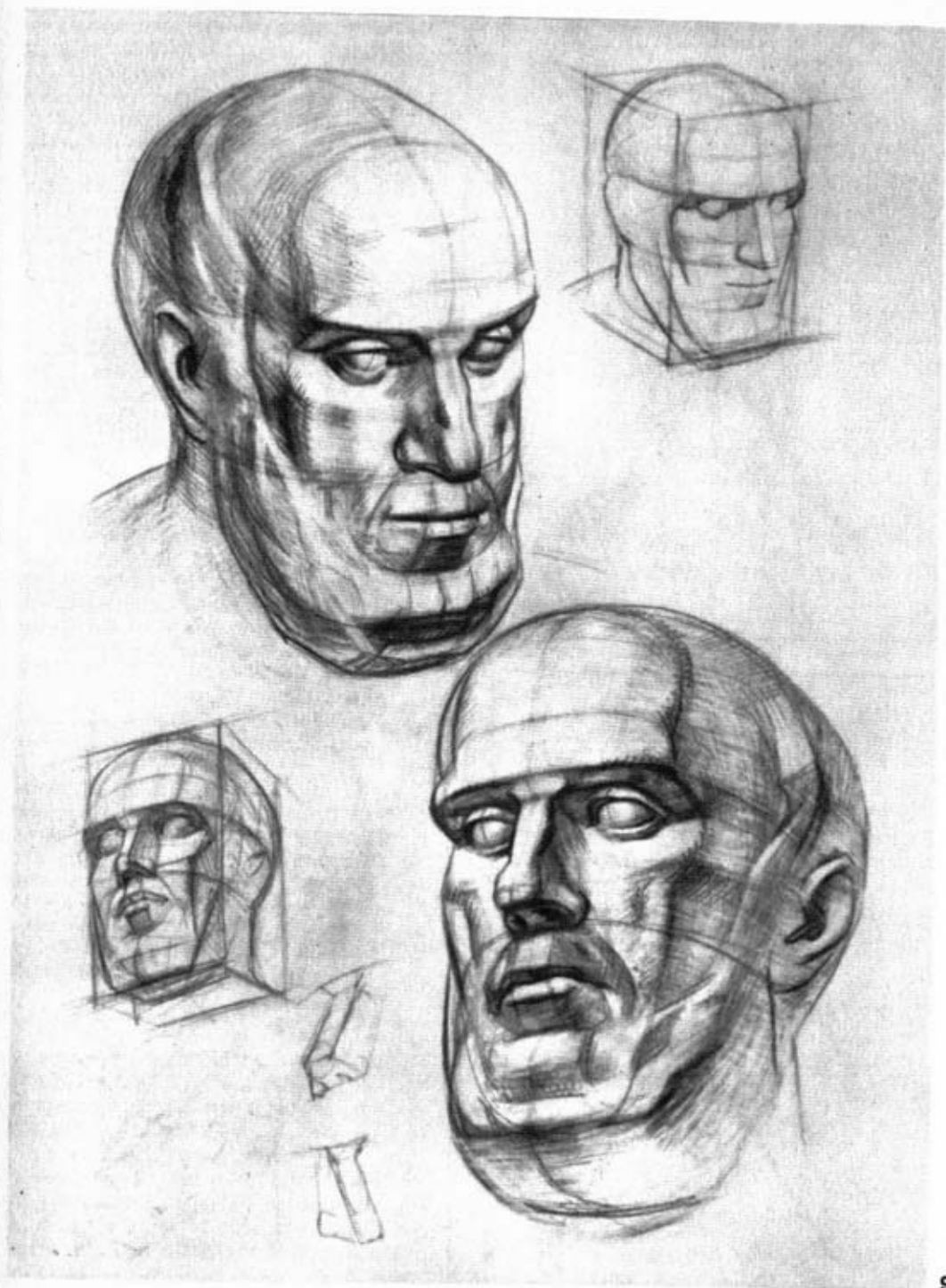
С. 93. Рисунки экорше головы.

С. 94. Кратковременные и длительные рисунки гипсовой античной головы.

С. 95. Кратковременные и длительные рисунки гипсовой головы.









Компоновка рисунка головы.

Задача учебного рисунка головы — изучение строения ее форм, выявление индивидуальных характеристик натуры, изучение принципа моделировки формы. Задание рекомендуется выполнять на листе бумаги размером 60 x 44 см (1/2 стандартного листа ватмана), соответственно размер рисунка по высоте должен быть примерно 26–28 см. По вертикальной оси рисунок необходимо расположить ближе к верхнему краю листа (от верхней части листа до рисунка головы должно быть 8–10 см).

Компоновка рисунка зависит от положения и поворота изображаемого предмета. При изображении головы анфас рекомендуется рисунок расположить ближе к средней, осевой линии листа. Если он будет смещен вправо или влево от центральной линии, появится неоправданная асимметрия композиции.

При рисовании головы в профиль и в трехчетвертном повороте расположение рисунка по отношению к центральной оси несколько изменяется. В профильном и трехчетвертном повороте рисунок надо сместить несколько вправо или влево (в зависимости от поворота головы).

В таких случаях перед изображением лицевой части следует оставить место несколько большее, чем поле листа между затылочной частью головы и краем бумаги.

С. 96. На первом рисунке голова в фас неудачно komponуется по вертикали: она расположена точно в средней части листа, из-за чего создается впечатление „сползания“ рисунка к нижнему краю.

На втором рисунке голова по своему положению, по отношению к вертикальной и горизонтальной осям листа, расположена правильно.





ДЕННИЙ
ПЛАКАТ
№ 4722



**ВОДИТЕЛЬ!
БУДЬ ВНИМАТЕЛЕН ВСЕГДА
ЧТОБ НЕ СТЯСАСЬ
С ДЕТИШКАМИ
БЕДА!**





Рисунок головы в профиль расположен неудачно: перед лицевой частью головы явно не хватает пространства и она „упирается” в край листа.

Это ощущение исчезает, когда перед лицевой частью головы появляется достаточно пространства.

С. 97. В каждом отдельном случае художник находит композицию, наиболее полно раскрывающую конкретное состояние изображаемого объекта.

Композиционное решение таких работ может быть неожиданным, голова может быть изображена целиком или частично, размеры рисунка головы к листу бумаги также могут быть различными. Разумеется, все это должно быть продиктовано смысловой и композиционной логикой построения рисунка.



С. 98. На плакате Е. Симоновой голова скомпонована строго по центральной осевой линии. На вертикальной оси, согласно композиционным закономерностям, голова несколько приближена к верхнему краю листа. Форма головы и декоративно трактованные локоны решаются образными крупными мазками, что придает изображению значительность и монументальность.

С. 99. Неожиданное композиционное решение мы видим на плакате М. Лукьянова. Голова ребенка дана фрагментарно и помещена в нижнюю часть композиции. Благодаря этому композиция приобретает определенную остроту и плакат хорошо запоминается.

С. 100. Длительный рисунок головы пожилой женщины.

Кратковременный рисунок головы девочки.







С. 101. Длительный рисунок головы пожилого мужчины.



С. 103. Специфика работы художника-оформителя требует умения максимально обобщить образ, использовать в своей работе силуэт, линию, эффект различного освещения и т. д.

Плакатное решение длительного рисунка в два, три и четыре тона.

Решение на основе рисунка с натуры в два тона: черный и белый. Касание тонов жесткое, без растушевки по форме.

Решение в три тона: свет, тень и прорисовочный колер. Касание колеров мягкое, один колер как бы „вплавляется“ в другой.

Решение в четыре тона: свет, полутон, тень и прорисовочный колер. Касание тонов жесткое.



Рисование экорше. Рисунок экорше в работе над портретом является переходным. От изучения принципов изображения черепа художник переходит к изучению строения головы человека.

При работе над данным рисунком идет подробное изучение мышечного покрова, лежащего на форме черепа.

Начинающим художникам-плакатистам необходимо изучить мышечный покров не только как фактор формообразования объемов головы, но и как фактор различного психологического состояния лица.



С. 104. Рисунок головы рабочего. Двухтоновое обобщенное решение.

Голова освещается четким боковым светом. Граница света и тени должна проходить по изгибу больших форм (лицевая часть освещена, боковая сторона в тени).

Обобщенное светотеневое решение на основе рисунка с натуры. В этом решении использовано два колера: черный и белый. Принцип стыковки колеров жесткий, без растушевки по форме. Световые и темновые полутона обобщаются до двух основных тонов: свет и тень.



Плакат А. Балканова решен лаконично в два тона: черный и белый.

Обобщенно-геометризированная гипсовая голова (обрубка).

Работа над гипсовой головой является связующим и переходным звеном от рисования геометрических тел к рисованию сложной формы.

В задании «Рисование геометрических тел» подчеркивалось, что знание построения геометрических объемов (шара, призмы, цилиндра и т. д.) может помочь понять принцип построения головы. На примере обрубков видно, что голова в целом построена по принципу геометрических объемов и ее изображение состоит из комбинации усложненных геометрических тел. Целесообразность рисования данной гипсовой головы состоит в том, что в такой геометризированной-обобщенной форме очень четко и наглядно расшифровывается объемное построение головы и ее деталей.

В дальнейшем, рисуя живую голову, необходимо при моделировке ее бесконечно усложненных форм не потерять ощущение тех больших планов и плоскостей, которые так хорошо просматриваются в обрубке.

Кратковременные рисунки гипсовой головы. Для постановки рекомендуется использовать гипсовый слепок античной головы с четкими и ясными формами.

Рисунок головы рекомендуется сделать в двух ракурсах: 1-й — голова поставлена выше линии горизонта; 2-й — голова поставлена ниже линии горизонта.

Один рисунок рекомендуется сделать в фас, другой — в профиль. Задача этой работы — продолжение изучения конструкции объемов головы. Такая постановка дает возможность наиболее полно изучить конструкцию объемов головы в различных ракурсах.

Для того чтобы в сознании на-

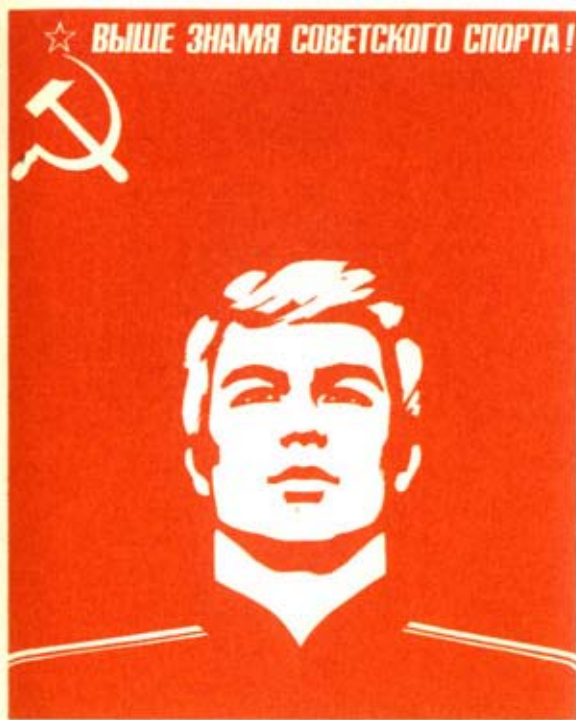
чинающего художника более четко и убедительно запечатлелась логика построения форм головы и ее деталей в различных положениях и ракурсах, рекомендуется на полях рисунка в упрощенной форме делать наброски объемов головы и ее деталей с той же точки зрения, с которой изображается голова. В основных рисунках вспомогательные осевые и овальные линии, строящие поворот и ракурс головы, можно не стирать до конца работы. Эти линии как бы подтверждают логику построения.

В данной постановке голова освещена спереди и несколько сверху, что помогает четко и определенно «лепить» форму по основным поворотам. При этом фронтальные плоскости головы освещены прямым светом максимально, боковые плоскости по мере поворота от света будут моделироваться полутонами. Нижние плоскости и затылочная часть уйдут в тень. В тени можно определить градации — собственная тень, рефлекс и падающая тень. Таким образом, в светотеневой лепке объемов в обобщенной форме имеются все элементы светотеневой моделировки — свет, полутон, тень, рефлекс и падающая тень.

Такое освещение (прямое верхнее) имеет и практическое значение. Оно дает возможность рисовать эту голову с любой точки — в фас, в «три четверти», в профиль. Если же создать боковое освещение, то рисовать можно только с одной стороны, так как другая сторона при боковом освещении будет в тени.

В работе над рисунком необходимо уделить максимум внимания анализу принципиального построения основных объемов головы. Характер разработки объемов может быть в значительной степени обобщен. В связи с этим не следует тщательно прораба-





тивать отдельные детали. При лепке формы «шапки» волос, бороды, усов, бакенбард не обязательно пересчитывать все завитки и локоны. Все эти мелочи надо обобщить. При их лепке нельзя терять чувство больших объемов и основных планов.

Длительный рисунок гипсовой головы. Техника исполнения – гризайль. В предыдущем задании «Кратковременные рисунки гипсовой головы» акцент делался на изучении основных закономерностей конструктивного строения форм головы. Задача данного рисунка – наряду с четким построением конструкции головы акцентировать внимание на методах детальной светотеневой моделировки форм головы и на подробном изучении и раскрытии портретных особенностей.



С. 106. Подготовительный рисунок для последующего двухтонового решения светлым силуэтом на темном фоне. Большая часть головы освещена фронтальным источником света, поэтому участки формы, уходящие в тень, минимальны.

С. 107. Плакат Л. Бельского и В. Потапова.

С. 107. Силуэтное решение формы на основе рисунка с натуры. Гризайль дана в два тона. Сопротивление тонов жесткое, один тон не переходит в другой.

Рисование живой головы.
Для длительного рисунка головы человека желательно выбрать натуру с четкими и выразительными чертами лица. Для того чтобы глубже понять индивидуальность внешнего облика каждого человека, характерность и моделировку его лица, желательно сделать несколько рисунков с различных по своей портретной характеристике натурщиков (молодой мужчина, девушка, пожилой мужчина).



С. 108. Рисунок головы с натуры.

Обобщено декоративное решение работы. Гризайль выполнена в три тона, которые мягко переходят один в другой.

С. 109. Плакат В. Иванова решен на основе светлого силуэта с четкой контрастной светотеневой моделировкой.





**КОММУНИСТ!
БУДЬ ВПЕРЕДИ
В БОРЬБЕ
ЗА ВЫПОЛНЕНИЕ
ПЯТИЛЕТКИ!**



В рисовании головы должно в полной мере выявиться умение конструктивно строить ее объемы, разбираться в анатомическом строении черепа и мышечного покрова. В этой работе необходимо применить знания детальной моделировки формы тоновыми средствами. И конечно, одна из основных задач – выявление индивидуальной портретной характеристики изображаемого человека.

С. 110. Линейный рисунок головы.



Линия в рисунке используется не только как вспомогательный элемент (осевые линии; линии, рисующие абрис формы, и т. д.), но и как средство законченности в рисунке.

Перед началом работы натуру желательно поставить таким образом, чтобы она была максимально освещена. Контрастные светотеневые постановки для этой цели не рекомендуются. Для более убедительного решения линейного рисунка на первых этапах рекомендуется сделать подготовительный рисунок с натуры, в котором следует „разобрать“ строение формы легкими полутонами, с четкой линейной прорисовкой силуэта и деталей лица.

Линейное решение на основе подготовительного рисунка с натуры. В линейном рисунке по возможности исключаются все тоновые моделировки.

С. 111. Обобщенная фрагментарная композиция головы.

Часто выразительное плакатное решение образа требует фрагментарной трактовки композиции. С этой целью выполняется предварительный рисунок с натуры на основе задуманной плакатной композиции. Затем рисунок кадрируется в различных вариантах, с тем чтобы найти удачную композицию.



Рисунок с натуры.



Фрагментарная композиция на основе рисунка с натуры.

Светлый силуэт лицевой части четко прорисовывается благодаря темному фону и контрастной теневой части головы.





С. 112 — 113. Рисование головы при различных источниках света.

При постановке каждой модели в зависимости от задачи и характеристики форм определяется наиболее выразительная точка освещения.

На рисунках показан принцип лепки формы головы, освещенной с разных точек: сверху, снизу и двойным светом.

При освещении сверху лоб освещен, орбита (нижняя часть лба) находится в тени, шарообразная форма глаза освещена сверху. Передняя часть носа, скуловая часть, верхняя челюсть, нижняя губа, верхняя часть подбородка освещены верхним светом. Все формы головы лепятся по принципу шара, освещенного сверху.

При освещении снизу, наоборот, все планы, освещенные в левом рисунке, в правом уходят в тень, а теневые планы левого рисунка в правом освещаются. Подбородок освещен снизу, нижняя губа находится в тени, а верхняя губа, нижняя плоскость носа, нижняя часть шарообразной формы глаза, орбита (нижняя часть лба) освещены. Вся голова лепится по принципу шара, освещенного снизу.

На третьем рисунке голова освещена двойным светом, причем слева она освещена с нижней точки, а с правой стороны — сверху и несколько сзади.



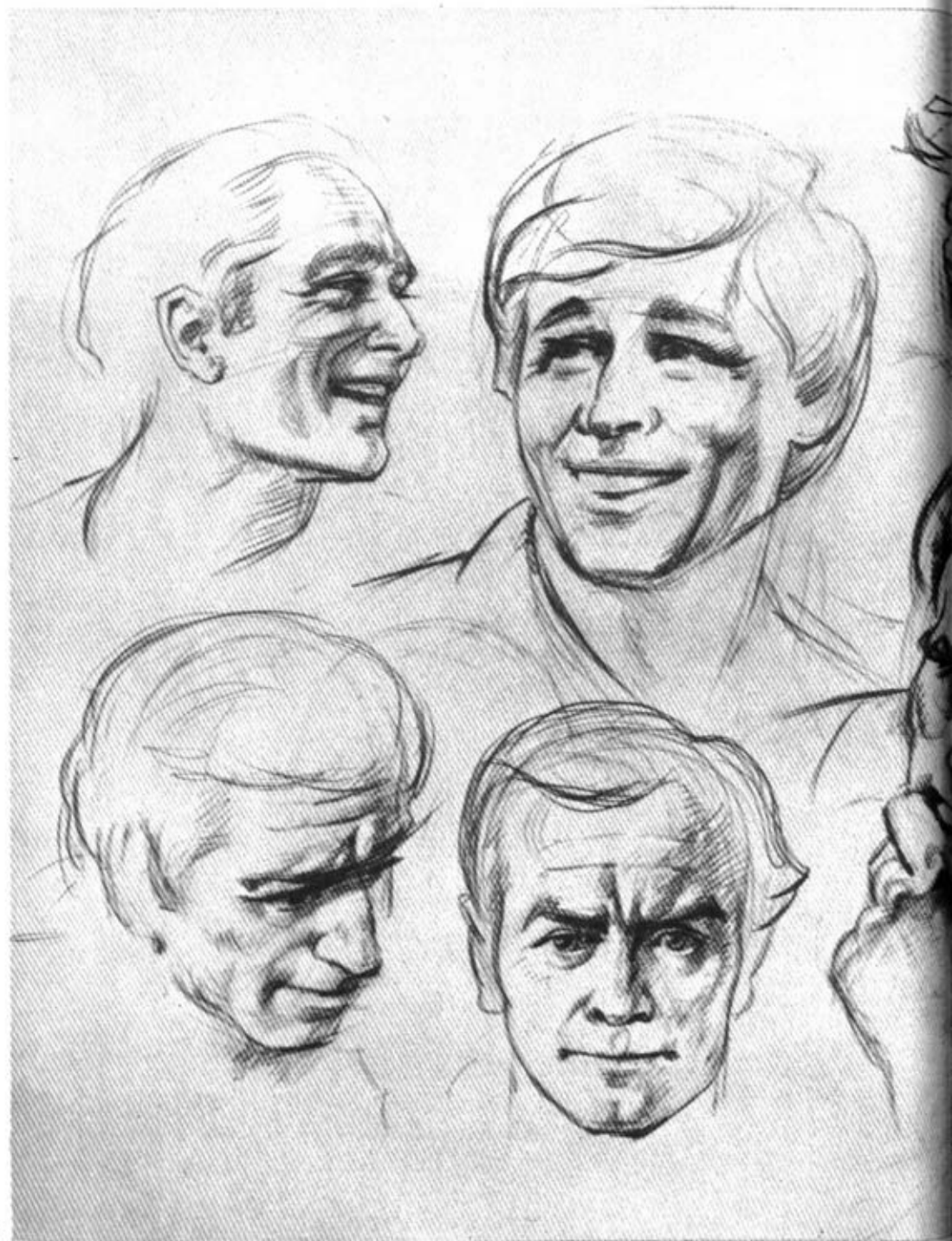
С. 114. Рисование головы, освещенной нижним источником света.

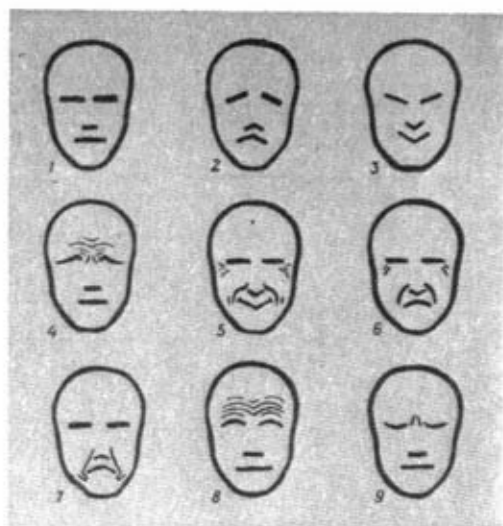
Декоративно-плакатное решение на основе рисунка с натуры. Гризайль выполнена в четыре колера: светлый, темный и два средних полутона. Касание колеров жесткое.

С. 115. Плакат В. Потапова.



НАС ЗОВЕТ ПЯТИЛЕТКА!





Схематическая таблица сокращения кожных мускулов лица при различных психологических состояниях по М. Дювалю.

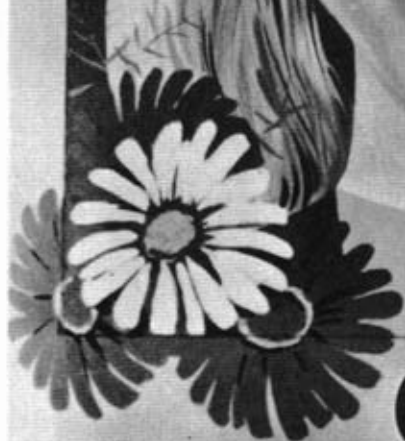
1. Спокойствие.
2. Печаль.
3. Радость.
4. Боль.
5. Смех.
6. Плач.
7. Презрение.
8. Внимание.
9. Размышление.

С. 117. Кратковременные рисунки головы человека в различных психологических состояниях.

А КАК ТЫ СЕГОДНЯ РАБОТАЛ?



8 марта



С ПРАЗДНИКОМ!

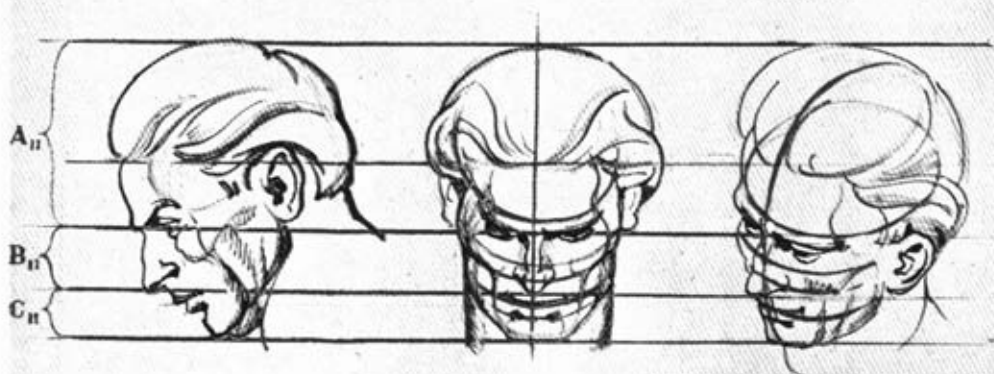
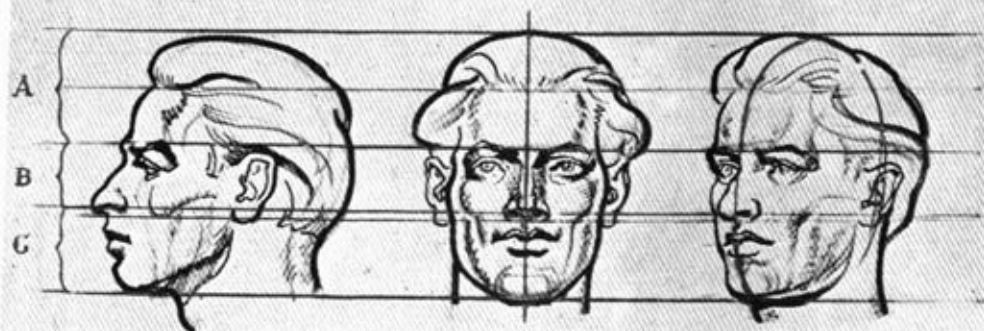


С. 118, 119, 120. Плакаты А. Доброва, Л. Бельского, В. Потапова, В. Корецкого.

Решение темы в этих работах строится целиком на изображении лица человека в определенном психологическом состоянии (вопрос, радость, протест).









С. 122. Применение тона как условного декоративного пятна.

В определенных случаях светотеневое решение плаката может носить условный характер. Светотеневая лепка формы в данном решении трансформируется в декоративное пятно. Граница между светом и тенью условно делит сложную форму на два тона.

С. 122. Рисунок головы женщины в шлеме.

Плакатное решение на основе рисунка с натуры.

Рисунок головы рабочего в каске. Освещение двойное.

Раскладка колеров в технике гризайли на основе рисунка с натуры. Решение формы достигается тремя колерами: свет, тень и полутон. Фон также решается вариантами этих тонов. Касание тонов жесткое.

С. 123. Рисование головы в ракурсе.

Ракурс — сокращение видимой формы в перспективе. Практически при любом положении головы какая-то ее часть будет в ракурсе. Но чаще под понятием „ракурс“ подразумевается необычная точка зрения на изображаемый объект.

При ракурсном построении головы резко меняются привычные видимые размеры и пропорции. Неожиданно смещаются некоторые проекции.

Голова разделена по вертикали условно на три части: черепная часть — от верхней части головы до линии бровей; средняя часть — от линии бровей до кончика носа; нижняя часть — от кончика носа до нижней части подбородка.

Если смотреть на голову снизу, то мы увидим, что пропорции ее резко изменились. Нижняя часть лица, от подбородка до кончика

носа, увеличилась; средняя часть лица, передняя плоскость носа и лобная часть резко уменьшились.

С верхней точки зрения ее пропорции меняются в обратную сторону. Черепная коробка увеличилась, средняя часть и нос остались приблизительно в тех же пропорциях, нижняя часть лица резко сократилась в перспективе.

При построении головы в ракурсе необходимо верно определить направление вспомогательных линий. Эти линии в виде „обручей“ строят ракурс головы и определяют место деталей на большой форме.

С. 126 — 127. Работа с иконографическим материалом.

Одним из методов создания графических произведений являются зарисовки с натуры. Но на практике художник не всегда может изучить тему путем рисования с натуры.

Для достоверности графического решения рекомендуется изучать иконографический материал: фотографии, гравюры, репродукции, скульптуру, иногда и посмертные маски — и делать с них зарисовки.

Конечно, в своей работе художник в первую очередь должен опираться на творческую фантазию, мастерство. Если художник плохо владеет рисунком, не чувствует пропорций, если он не может выразительно вылепить форму, то никакой подсобный материал ему не поможет.

С. 126. Портрет В. Г. Белинского, выполненный по иконографическому материалу. Гризайль в четыре тона. Касание колеров мягкое. Материал — темпера.



С. 127. Иконографический материал, использованный в работе художника.

Портрет В. Г. Белинского художника К. Горбунова.



Рисунки посмертной маски В. Г. Белинского и эскизные варианты портрета. Скульптурный слепок посмертной маски помог наиболее достоверно изобразить оригинал в нужном ракурсе, выбрать наиболее выразительное освещение головы.

С. 128. Плакат М. Гетмана, выполненный на основе документальной фотографии Ф. Э. Дзержинского.

В плакатном решении максимально выявлено портретное сходство. Плакат решен в два тона (черный и белый). В работе четко просматривается силуэтное построение. Форма щита рисуется темным фоновым тоном. На светлом фоне щита выделяются фуражка, волосы, теневые стороны лица, силуэт френча. В свою очередь, эти темные силуэты выразительно обрамляют светлый силуэт лица.



С. 130. Фотография А. М. Горького.

Портрет, выполненный по фотографии. Материал — темпера. Форма и цвет в рисунке решаются тремя обобщенными тонами — черный, белый и промежуточный серый. Лицо и руки в основном решаются светлым освещенным силуэтом. Серый тон используется как тень, а черный тон на лице и руке прорисовывает детали формы.

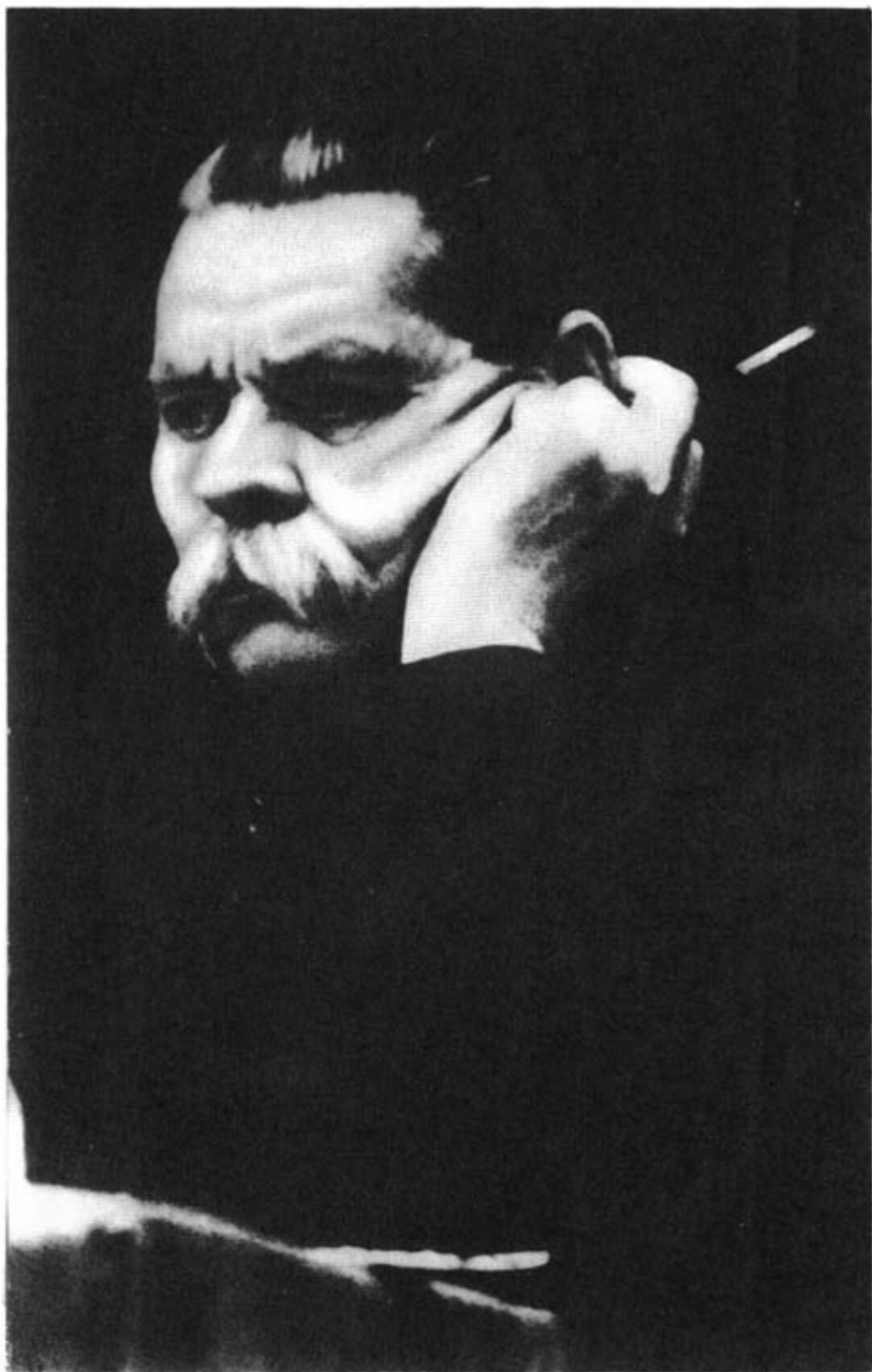


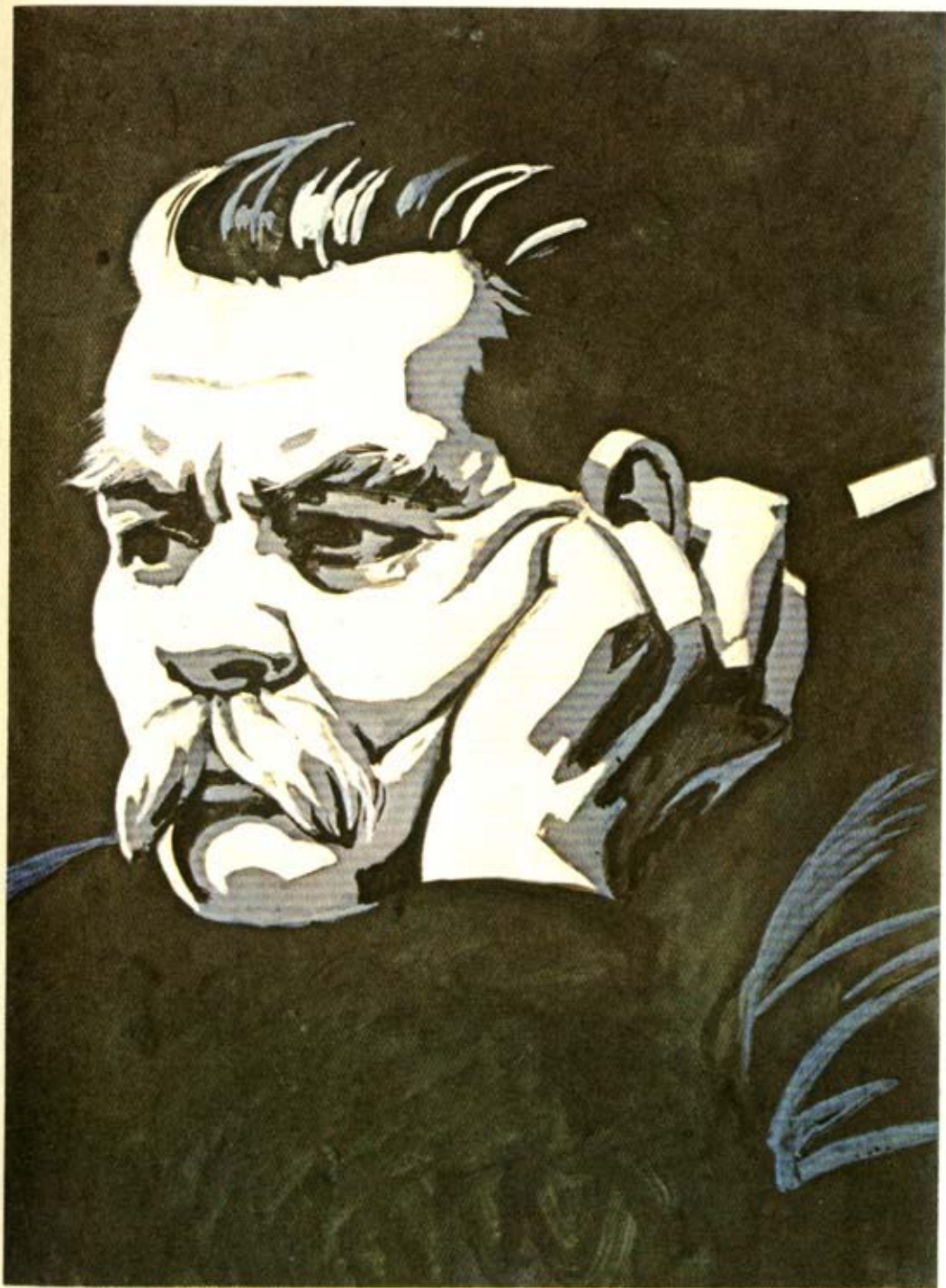
БУДЬТЕ НАЧЕКУ!
СТОЙТЕ НА СТРАЖЕ РЕСПУБЛИКИ
ДНЁМ И НОЧЬЮ.

Ф. Сергеевский









РИСОВАНИЕ КОНЕЧНОСТЕЙ

Для того чтобы понять сложное строение руки, ее необходимо изучить от плеча до кисти (плечевая часть, предплечье и кисть). Наиболее сложна форма кисти, которую составляют запястье, пясть и пальцы.

С. 132. Мышцы руки

1 — дельтовидная м.; 2 — двуглавая м. плеча; 3 — плечевая м.; 4 — трехглавая м. плеча; 5 — плечелучевая м.; 6 — длинный и 7 — короткий лучевые разгибатели запястья; 8 — длинная м., отводящая большой палец; 9 — короткий разгибатель большого пальца; 10 — разгибатель пальцев; 11 — локтевой разгибатель запястья; 12 — локтевой сгибатель запястья; 13 — круглый пронатор; 14 — лучевой сгибатель запястья; 15 — длинная ладонная м.; 16 — поверхностный сгибатель пальцев; 17 — клювовидно-плечевая м.

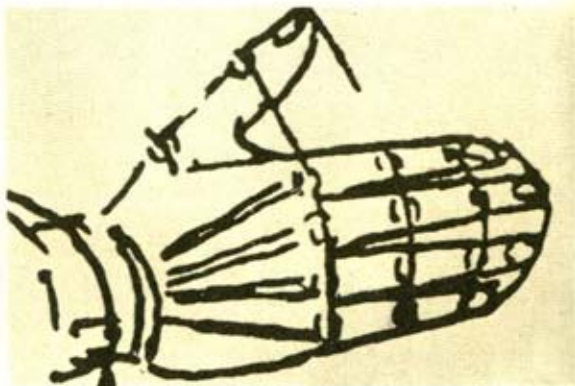
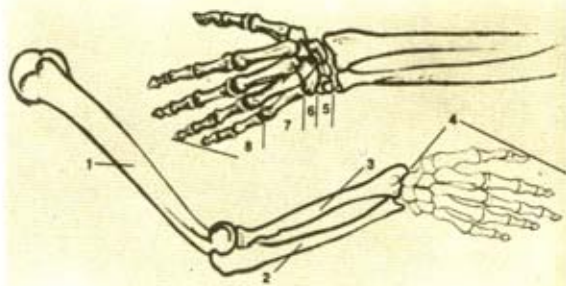
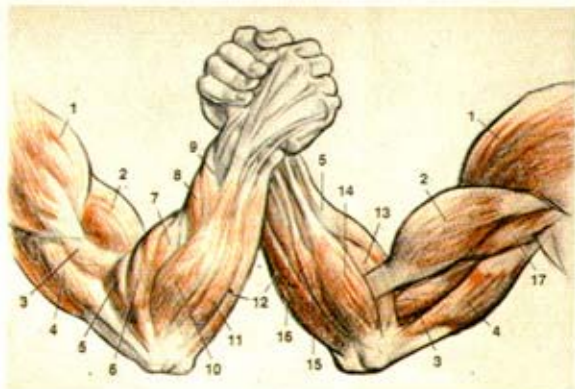
Скелет руки

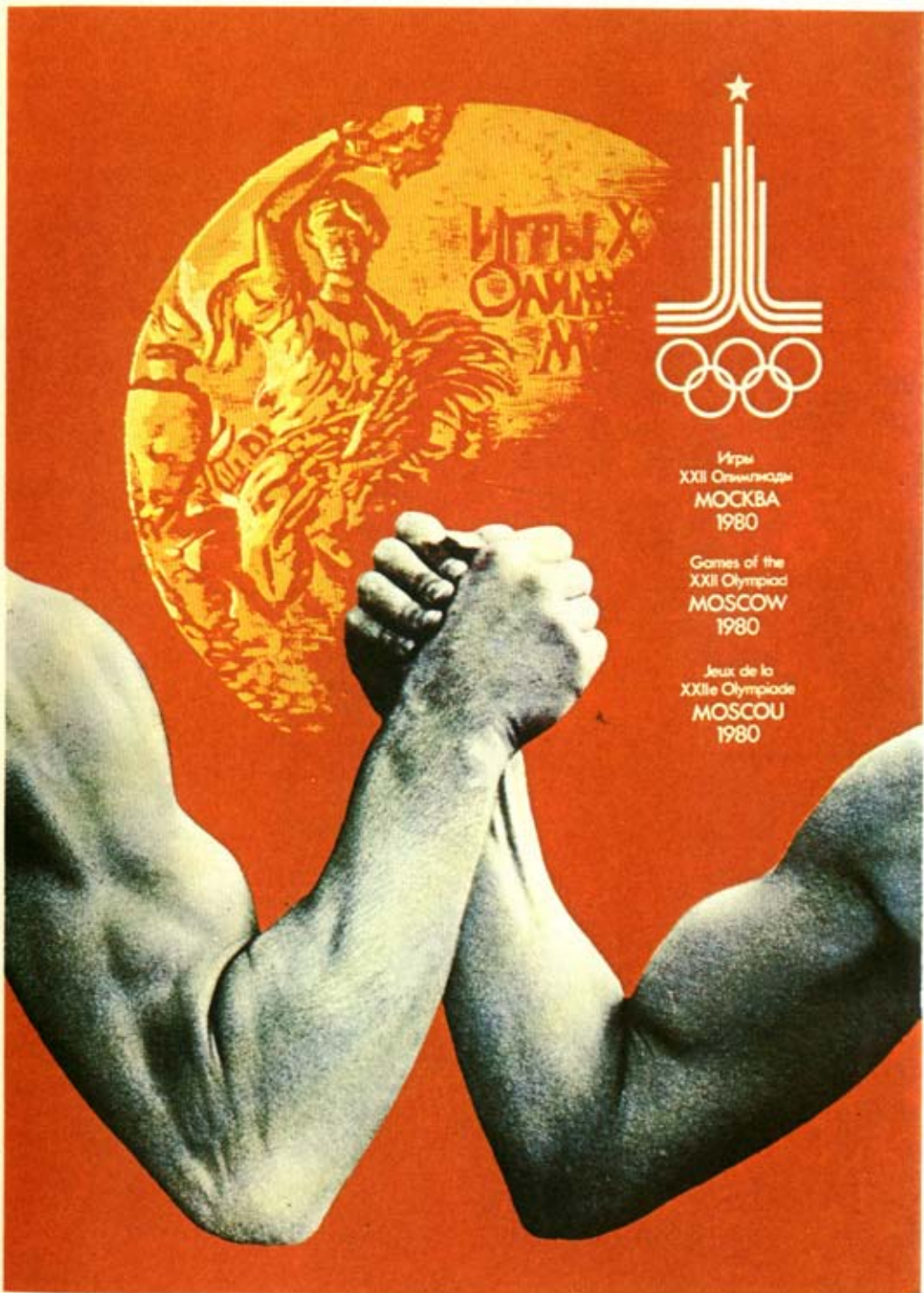
1 — плечевая кость; 2 — локтевая кость; 3 — лучевая кость; 4 — кости скелета кисти; 5 — четыре кости верхнего ряда запястья; 6 — четыре кости нижнего ряда запястья; 7 — пястные кости; 8 — фаланги пальцев.

С. 132. Г. Гольбейн. Аналитические наброски строения кисти руки. На рисунке показано строение основных объемов кисти. Для большей ясности эти объемы предельно геометризированы.

Основным объемом кисти является ее пястная часть. Этот объем по своей форме представляет плоскую коробкообразную форму, сторонами которой являются тыльная, внутренняя и боковая части ладони.

С одной стороны эта „коробка“ через объемы суставов запястья соединяется с предплечьем и об-

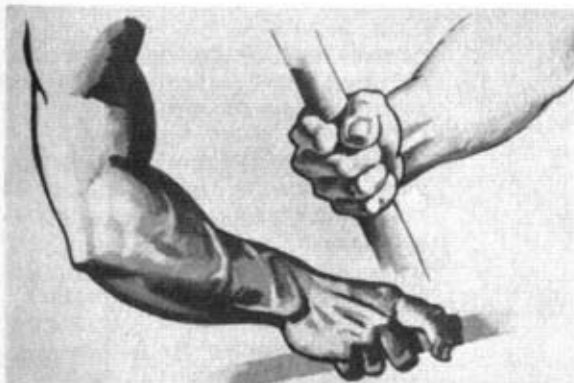




Игры
XXII Олимпиады
МОСКВА
1980

Games of the
XXII Olympiad
MOSCOW
1980

Jeux de la
XXIIe Olympiade
MOSCOU
1980



разует так называемое лучезапястное сочленение. С другой стороны к ней прикрепляются суставы пальцев. Четыре пальца (указательный, средний, безымянный и мизинец) как бы продолжают объем „коробки“, а сбоку, через дополнительные формы, к ней прикрепляется большой палец. На рисунке четко определены положение каждого сустава пальца и принцип его сгиба.

В данной схеме показаны основные пропорции кисти: отношение ширины кисти к ее длине, пропорции пальцев по отношению к ладонной части. Полукруглые линии на рисунке отмечают размеры суставов пальцев и помогают увидеть, что каждый последующий сустав (от ладони) строится по принципу уменьшения.

Для того чтобы лучше разобраться в строении руки, необходимо сделать рисунки руки, и особенно кисти, в различных положениях — со стороны ладони, с тыльной стороны, а также в различных ракурсах. Процесс подробного изучения детальных характеристик строения форм кисти желательно совмещать с изучением построения кисти по большим формам. Наряду с подробным рисунком кисти и ее скелета желательно рядом сделать в том же положении несколько обобщенных схем объемов кисти (по принципу рисунков - схем Г. Гольбейна).

С. 133. Плакат С. Раева, Е. Абегуса.

С. 134. Плакат О. Маслякова.



НЕ ПЕРИМИРЯМ К НАРУШЕНИЯМ ВОИН И ПРИНЦИПОВ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ МОРАЛИ!



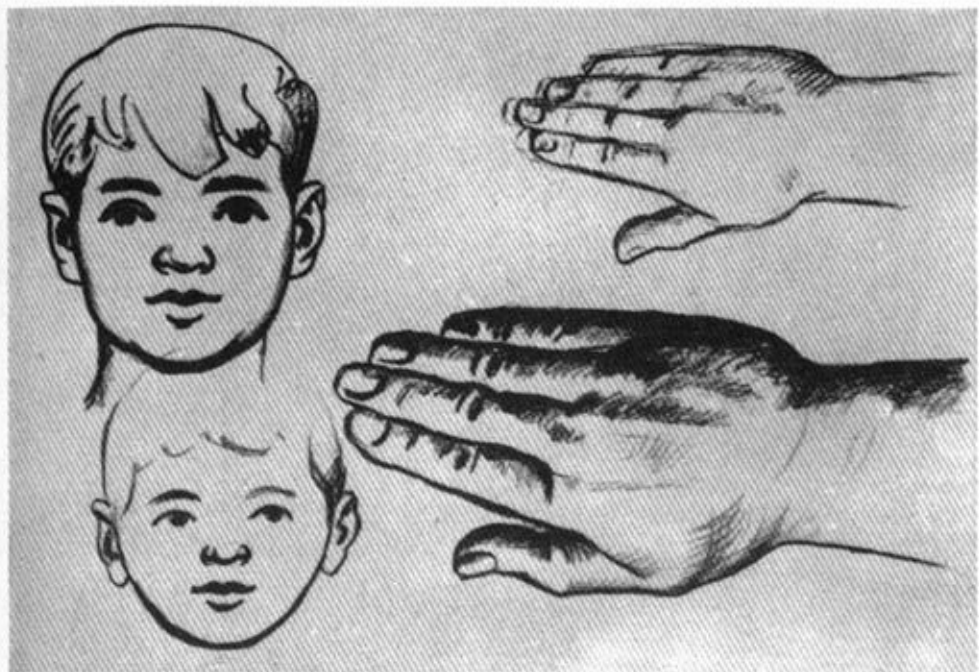
Руки человека, как и голова, имеют свою определенную «портретность». Рука рабочего отличается от руки музыканта. Рука пожилого человека не похожа на руку ребенка. Но при всем разнообразии характеристик руки имеют единое анатомическое строение, единые конструктивные объемы.

С. 135. Творческая работа в дальнейшем потребует умения в нужной степени обобщать строение руки, подчеркивать в целях выразительности определенную характеристику кисти, придавать жесту определенную выразительность и эмоциональность.

Зарисовки кистей рук в различных положениях людей разных специальностей и возрастов: рука рабочего, рука музыканта.

Умение рисовать руки необходимо художнику-оформителю. В творческой работе плакат или праздничное панно часто решаются через изображение одних только рук или даже одной кисти.

С. 136. Плакаты Д. Цинковского, К. Пюсса.

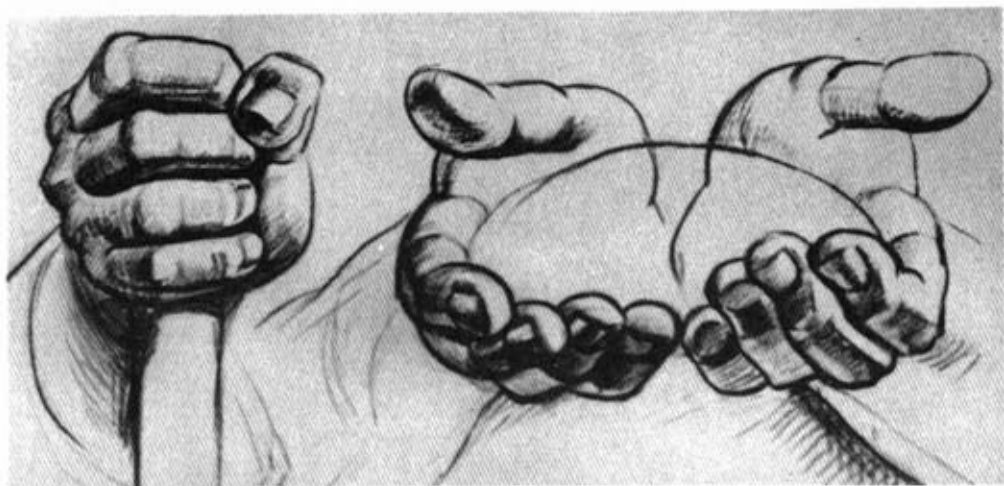


С. 137. По рисункам можно проследить процесс создания плаката и праздничного панно, начинающийся с предварительных зарисовок кистей рук, трактовка которых играет решающую роль в композиционном и тематическом решении этих работ.

Подготовительные рисунки к плакату.

Плакат К. Иванова.





С. 138. Подготовительные рисунки к праздничному панно.

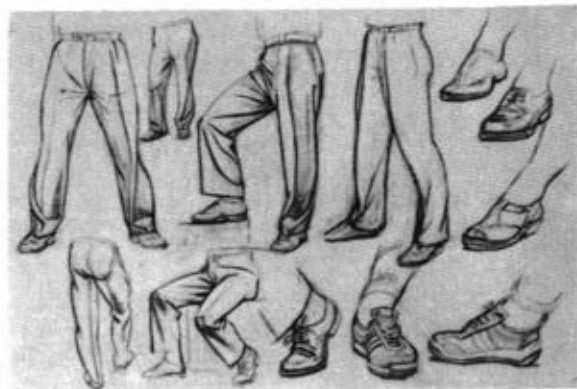


Рисование складок рукава

В практике работы художника человек изображается чаще в одежде – в пиджаке, в спецовке, в рабочей робе, в военной форме и т. п. При рисовании складок одежды надо обратить внимание на то, что складки – это не случайные формообразования, не случайные помятости одежды, а определенные закономерные формы, построение которых определяется покроем одежды, строением и движением формы, которую облегает эта одежда.

Рисуя складки одежды, необходимо в первую очередь определить строение и движение формы, которая лежит под складками одежды. Рисуя рукав, надо представить и даже прорисовать строение и ракурс руки, затем на эту руку «надеть» рукав, иначе он получится невыразительный или просто пустой.

Рисуя складки, следует понять причину их образования. Одни складки образуются в результате сгиба руки в локтевом суставе и по схеме объемов напоминают гармошку. Другие складки образуются в результате натяжения материи или ее провисания.



С. 140. На рисунках схематически изображены складки рукава при различных положениях руки.

На верхнем левом наброске положение руки изменилось. В данном случае складки также подчеркивают строение руки.

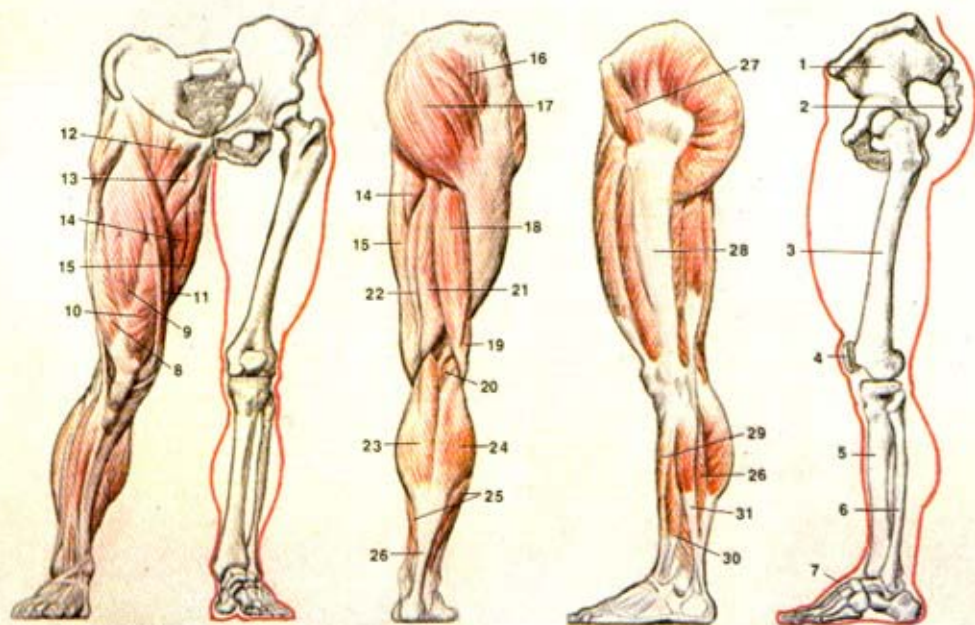
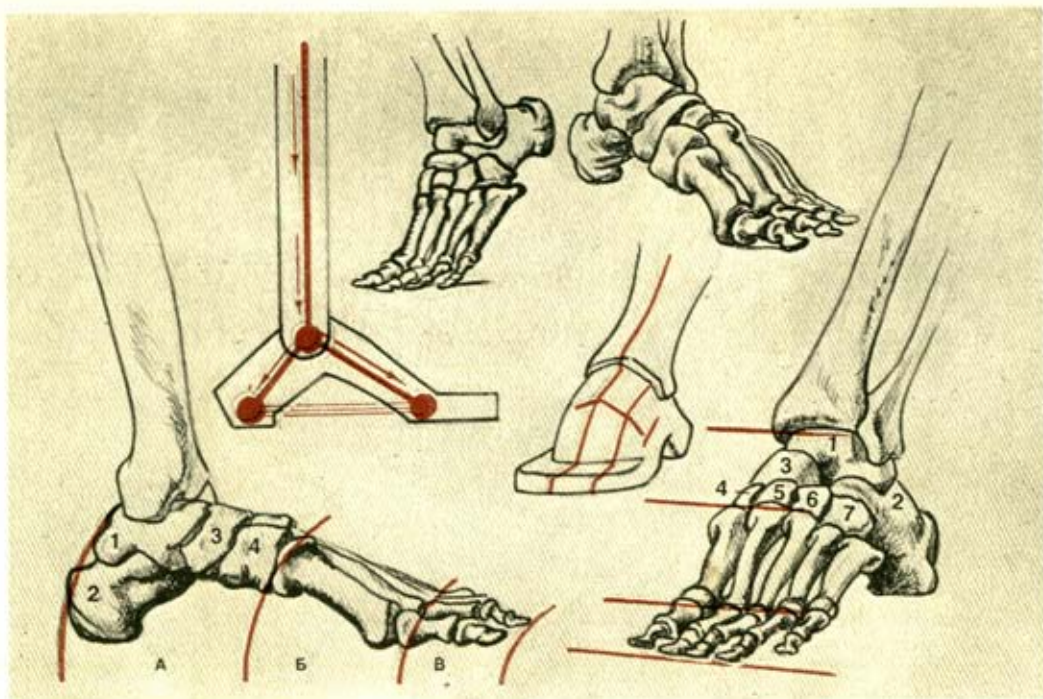
На верхнем наброске справа рука вытянута вверх, несколько согнута в локте. Это положение руки определило строение складок: от подмышечной части рукава складки резко потянулись вверх, в локте складки слегка собрались, от локтя к кисти они провисают.

На правом нижнем наброске рука вытянута вперед, согнута в локте. В соответствии с положением руки складки от подмышечной части рукава натягиваются полукругом, ложатся по объему плечевой части руки. В согнутой локтевой части складки определяют изгиб руки. От локтя до кисти складки своей полукруглой формой подчеркивают строение предплечья руки.

На нижнем наброске рука вытянута вперед, несколько согнута в локте, по отношению к зрителю она строится фронтально. Это положение и определяет характер образования складок. Под складками просматривается строение руки. От плечевой части до локтя складки натянулись. В согнутом локтевом суставе они собрались, на участке рукава от локтя до кисти складки провисают.

Складки брюк строятся в зависимости от поворота и перспективного положения ног, характера сгиба в тазобедренном и коленном суставах, положения фигуры.





С. 142. Нижняя конечность состоит из трех основных частей: бедро, голень, стопа. Изучая строение ноги, особое внимание необходимо уделить изучению строения ступни.

Скелет и схема строения ступни в профиль и фас

А. Предплюсна: 1 — таранная кость; 2 — пяточная кость; 3 — ладьевидная кость; 4, 5, 6 — первая, вторая и третья клиновидные кости; 7 — кубовидная кость.

Б. Плюсна.

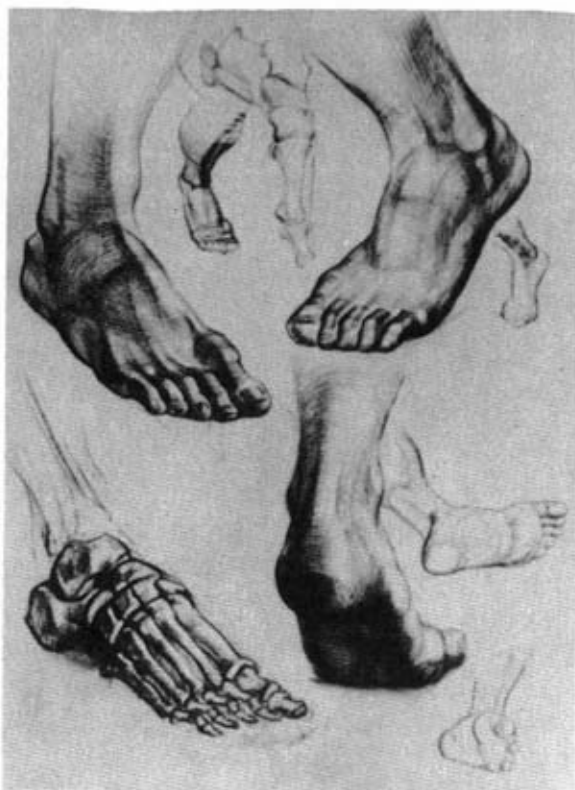
В. Фаланги пальцев.

С. 142. Анатомическое строение ноги. Скелет ноги

1 — тазовые кости; 2 — крестец; 3 — бедренная кость; 4 — надколенник; 5 — большеберцовая кость; 6 — малоберцовая кость; 7 — кости стопы.

Мышцы ноги

8 — латеральная широкая м. бедра; 9 — прямая м. бедра; 10 — медиальная широкая м. бедра; 11 — портняжная м.; 12 — гребенчатая м.; 13 — длинная приводящая м.; 14 — большая приводящая м.; 15 — тонкая м.; 16 — средняя ягодичная м.; 17 — большая ягодичная м.; 18 — двуглавая м. бедра (длинная головка); 19 — двуглавая м. бедра (короткая головка); 20 — подошвенная м.; 21 — полусухожильная м.; 22 — полуперепончатая м.; 23 — икроножная м. (внутренняя головка); 24 — икроножная м. (наружная головка); 25 — камбаловидная м.; 26 — пяточное сухожилие; 27 — напрягатель широкой фасции; 28 — широкая фасция бедра; 29 — передняя большеберцовая м.; 30 — длинный разгибатель пальцев; 31 — длинная малоберцовая м.



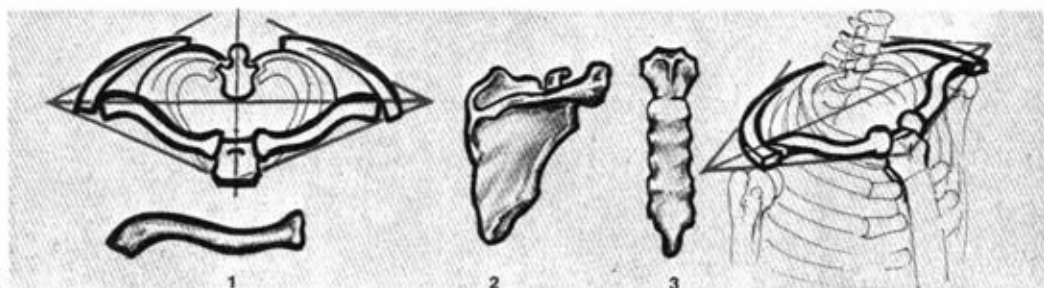
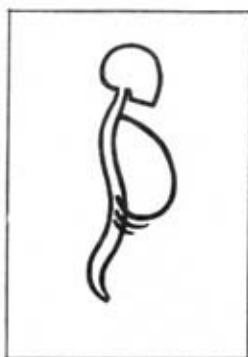
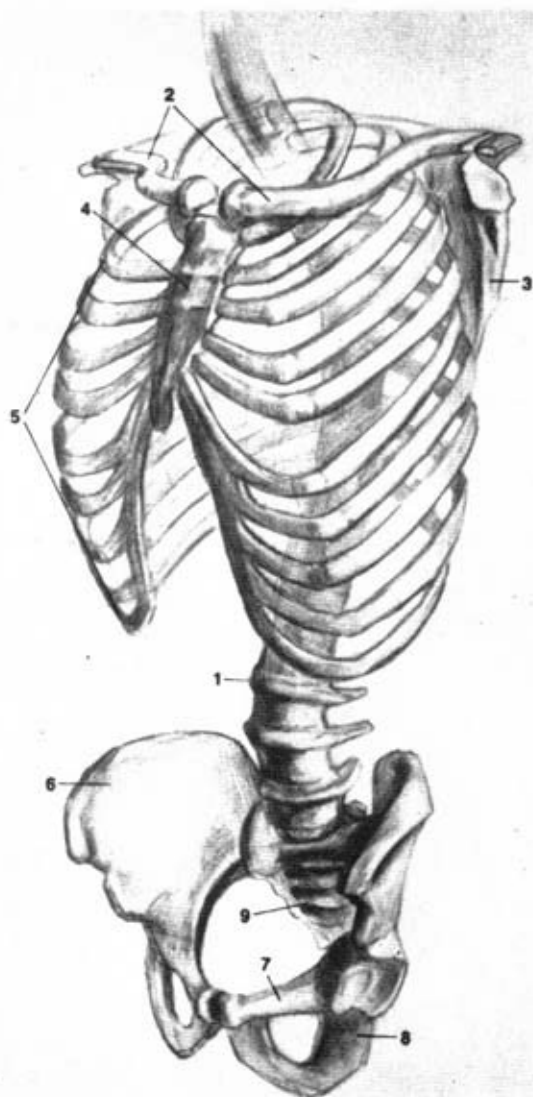
Вес тела через голень передается на ступню. В ступне тяжесть тела распределяется на пяточную кость и на нижние концы плюсневых костей. Эти кости соединены между собой сухожилиями, которые выполняют роль шпигата, стягивающего концы полукруга. Таким образом, стопа представляет собой эластичный, пружинистый механизм с опорой на две точки.

С. 144. Плакат Э. Арцруняна.

С. 145. Плакат Е. Громова.







РИСОВАНИЕ ТОРСА

Общие принципы строения скелета торса. Основная, несущая часть торса — **позвоночник**. Позвоночник имеет шейную, грудную и поясничную части. Поясничная часть позвоночника переходит в крестцовую кость и копчик, которые сочленяются с тазовыми костями. Шейная часть позвоночника сочленяется с черепом. К грудной части позвоночника прикрепляются ребра, которые вместе с грудиной формируют объем грудной клетки.

Позвоночный столб в своем строении имеет изгибы, которые существенным образом влияют на силуэтный абрис торса.

Лопатка — плоская кость, расположенная с задней части грудной клетки. Лопатка имеет вытянутую треугольную форму. В верхней части лопатки горизонтально расположен костный гребень, который называется остью лопатки. Эта горизонтальная ость очень хорошо просматривается со спины.

Кости плечевой части скелета. Форма скелета плечевой части торса определяется строением и расположением грудины, ключиц и лопаток.

Форма **ключицы** напоминает букву S с мягко выраженными изгибами. Такая форма ключицы очень хорошо просматривается и во многом определяет строение плечевого пояса.

Грудина расположена в передней части грудной клетки и имеет вытянутую по вертикали форму. Средней частью грудина сочленяется с ребрами, а верхней частью — с ключицами.

При изучении строения грудины, ключиц и лопаток следует обратить внимание на комбинацию этих костей. В плане их построение имеет ромбовидную

форму, которая четко просматривается в системе построения объемов плечевого пояса.

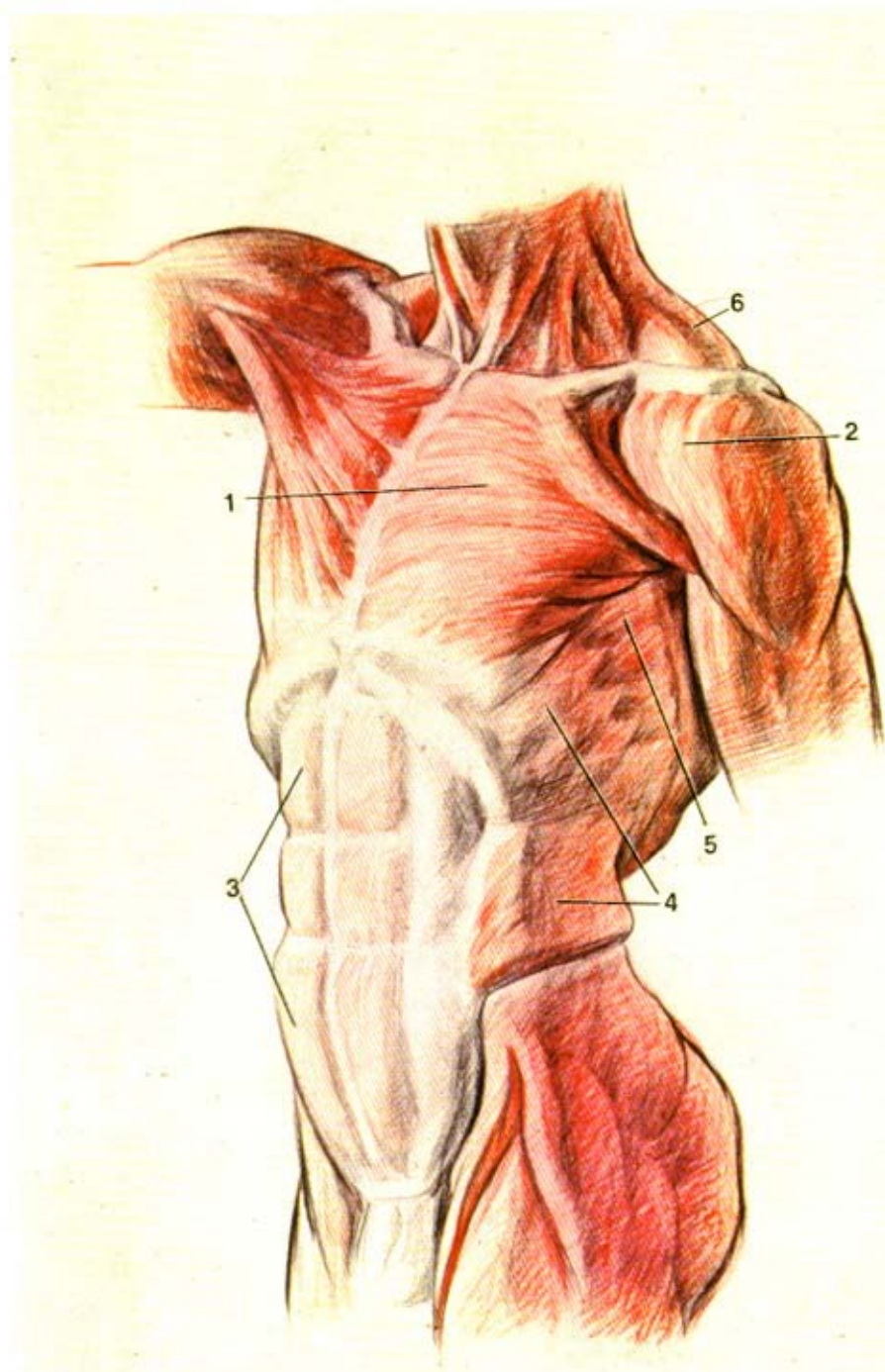
В данном задании отдельные части фигуры — голова, плечи, грудная клетка, руки — надо увидеть и изобразить на бумаге как единый целый объем. В построении отдельных форм — головы, шеи, плеч и т. д. — необходимо понять логику их пластической и анатомической взаимосвязи.

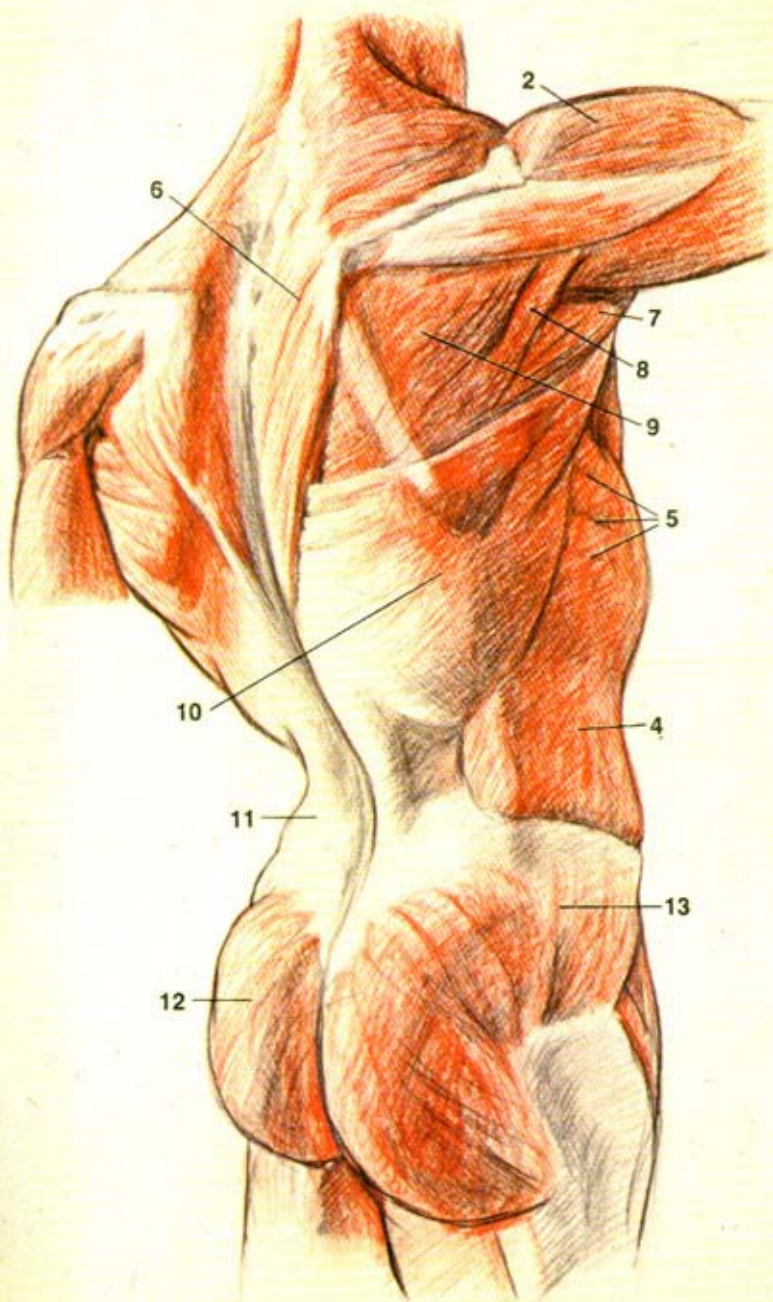
С. 146. Скелет торса

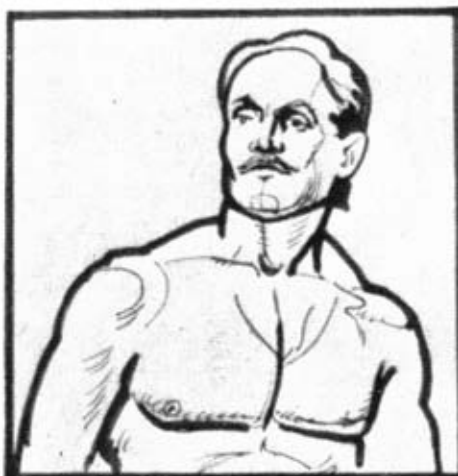
1 — позвоночный столб; 2 — ключицы; 3 — лопатка; 4 — грудина; 5 — ребра; 6, 7, 8 — тазовые кости; 9 — крестец.

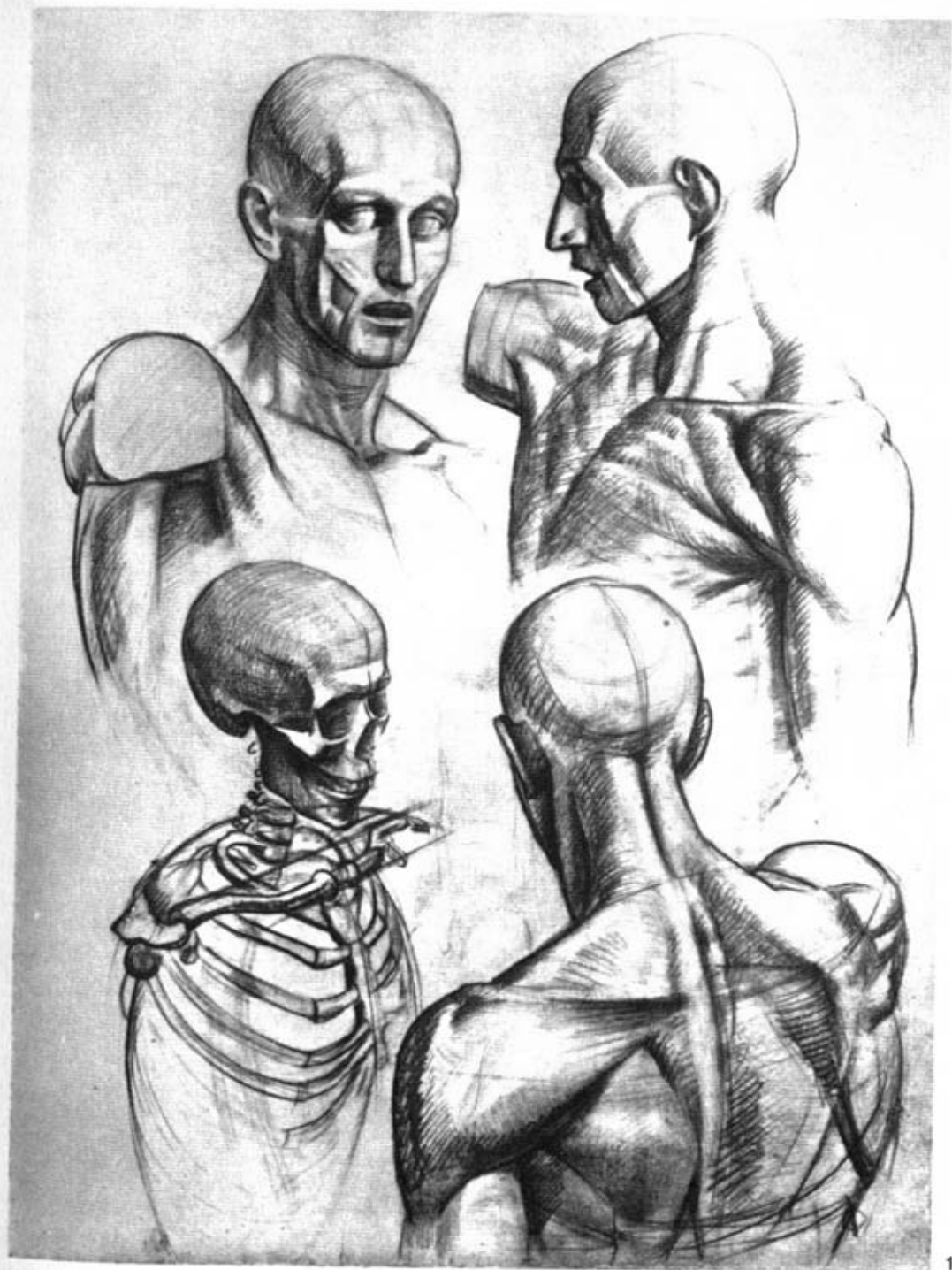
С. 148 — 149. Мышцы груди, живота и спины

1 — большая грудная м.; 2 — дельтовидная м.; 3 — прямая м. живота; 4 — наружная косая м. живота; 5 — передняя зубчатая м.; 6 — трапециевидная м.; 7 — большая круглая м.; 8 — малая круглая м.; 9 — подостная м.; 10 — широчайшая м. спины; 11 — пояснично-грудная фасция; 12 — большая ягодичная м.; 13 — средняя ягодичная м.









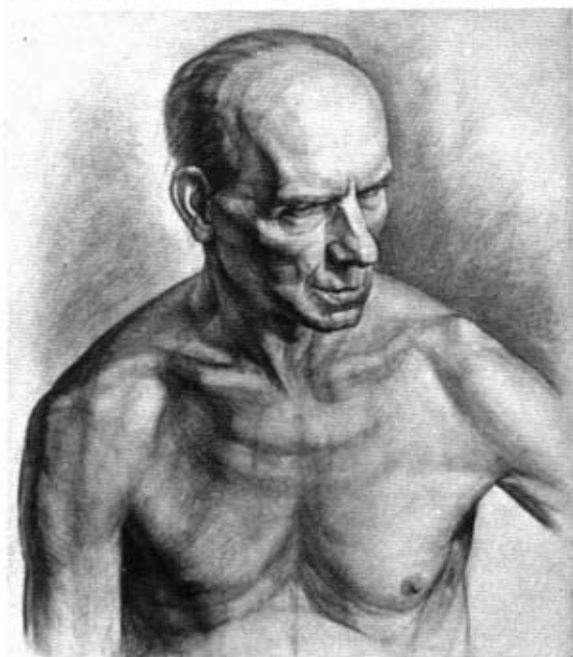
ГОЛОВА С ПЛЕЧЕВЫМ ПОЯСОМ

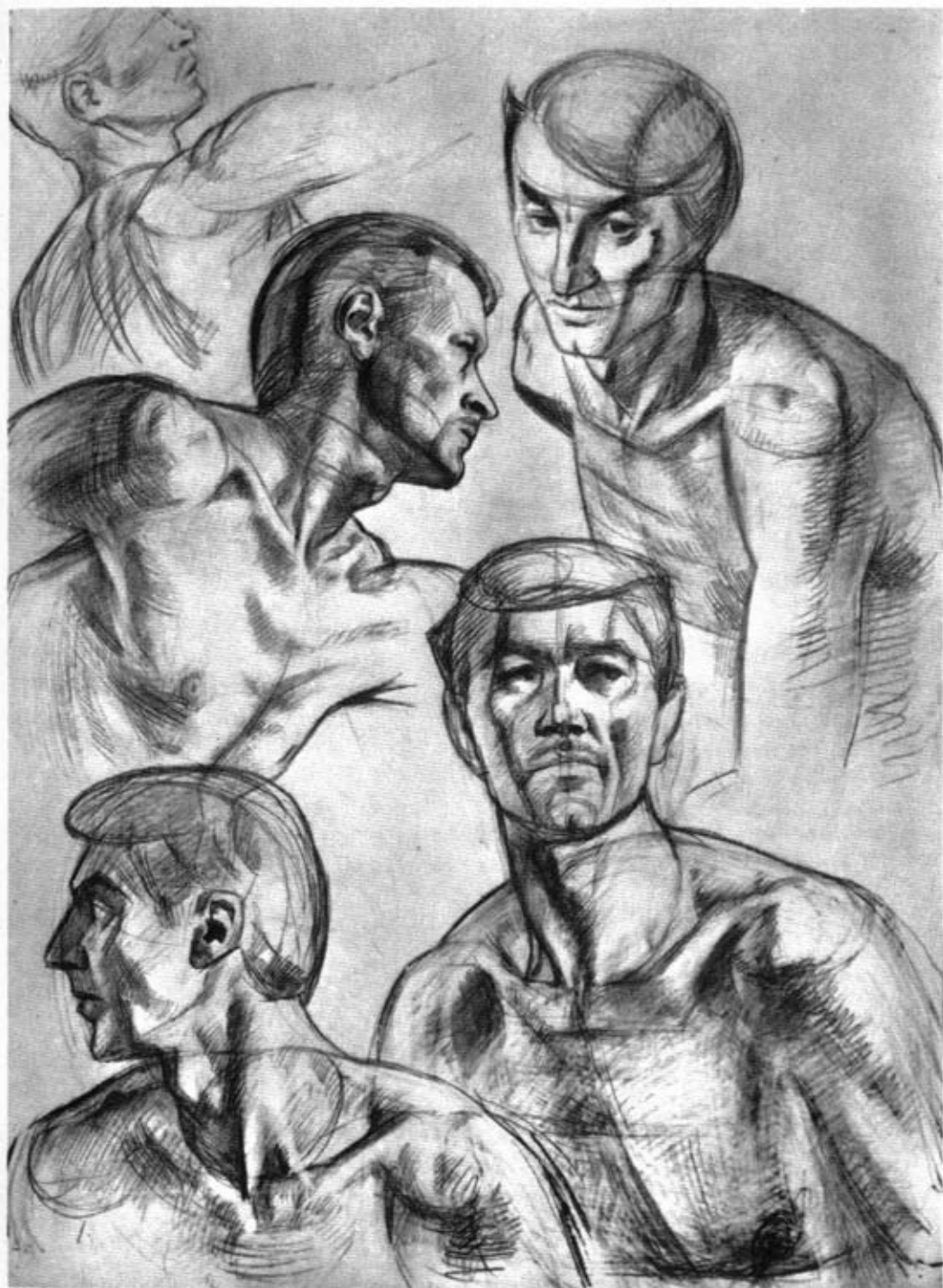
Приступая к компоновке рисунка «голова с плечевым поясом», необходимо иметь в виду, что на листе бумаги следует гармонично расположить основные объемы плечевого пояса: грудную клетку, плечи, шею и голову, а если выполняется задание на тему «поясной портрет», то в рисунке надо композиционно правильно расположить и руки.

Практика работы свидетельствует, что впервые выполняющий эти задания делает в большинстве случаев одну и ту же серьезную ошибку: начинает компоновать рисунок с головы. Независимо от позы изображаемого голову, как правило, komponуют по центральной линии листа, а затем шею, плечи; грудную клетку пририсовывают к голове, причем чаще всего уже тогда, когда голова почти полностью нарисована. При такой последовательности работы объемы изображаемого человека в лист не вкомпоновываются.

Для того чтобы избежать этой ошибки, рисунок плечевого пояса и поясного портрета необходимо начинать компоновать не с головы, а с общего абриса постановки уже на первом этапе работы. Желательно определить положение больших масс: найти место грудной клетки, головы, плеч, положение рук.

В целях более углубленного изучения строения форм плечевого пояса и торса, взаимосвязи отдельных объемов и единой целой формы изображение рекомендуется вкомпоновывать в лист бумаги целиком, без всяких срезов, за исключением среза по нижней части листа.





С. 150. Вертикальный формат выбран неудачно. Голова расположена по центральной оси, поэтому правая часть торса не поместилась на листе.

На другом рисунке формат листа выбран правильно. Однако компоновка головы по центральной оси привела к тому, что часть торса и плечо не вписались в формат бумаги. Эти композиционные промахи привели к фрагментарному решению постановки, что мешает построению плечевого пояса как единого, целого объема.

Работу над рисунком головы с плечевым поясом рекомендуется начать с рисунков экорше и скелета плечевого пояса.



С. 151. Кратковременные наброски экорше и скелета плечевого пояса.

С. 152. Следующий этап — рисунок плечевого пояса в статичном положении. Такой рисунок рекомендуется сделать в трехчетвертном повороте и слегка завышенной точки зрения.

С. 153. Далее рекомендуется сделать несколько кратковременных рисунков плечевого пояса в динамике. Они дадут наглядное представление о строении плечевого пояса в целом и в деталях.

С помощью этих рисунков можно проанализировать, как изменяется та или другая форма в зависимости от движения головы, руки или торса в целом.

При рисовании шеи нельзя упускать из виду ее цилиндрическое строение. На рисунках показано, как голова сочленяется с шеей и как шея вставляется в ромбовидную систему плечевого пояса. При повороте головы вправо напрягается левая грудинно-ключично-сосковская мышца, а при повороте влево — правая.





ПОЯСНОЙ ПОРТРЕТ НАТУРЩИКА

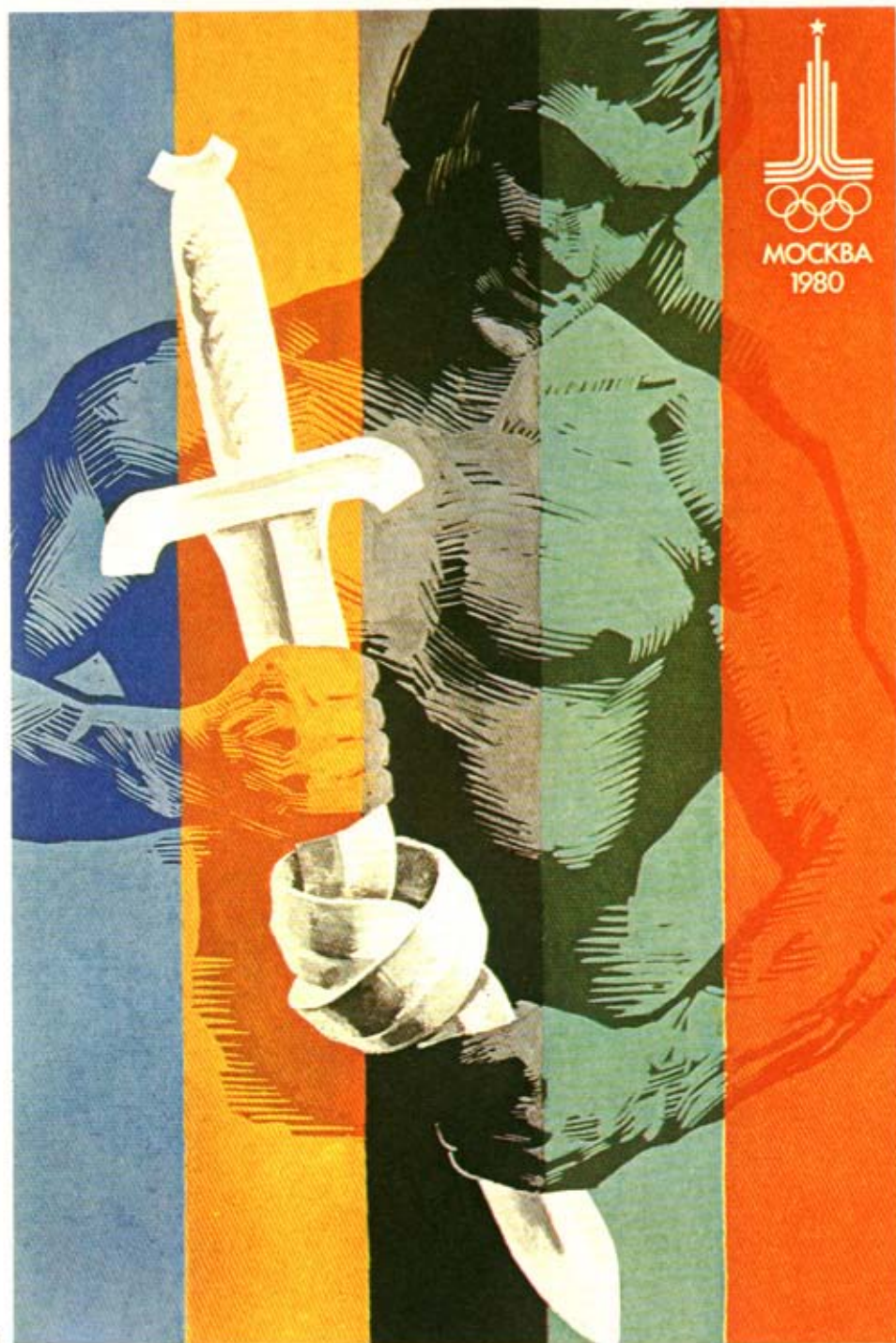
Предлагается выполнить несколько рисунков одетого натурщика. В таких рисунках начинающему художнику следует разоб-
раться в построении складок одеж-
ды в зависимости от форм и дви-
жения модели. Необходимо под-
метить все характерные особен-
ности современного реквизита,
построить и связать с формой го-
ловы различные современные
головные уборы (каска рабочего,
головной убор сварщика и т. д.).
Надо уметь использовать деко-
ративные качества современного
реквизита — спортивной и воен-
ной формы, страховочного ремня
верхолаза и т. д.

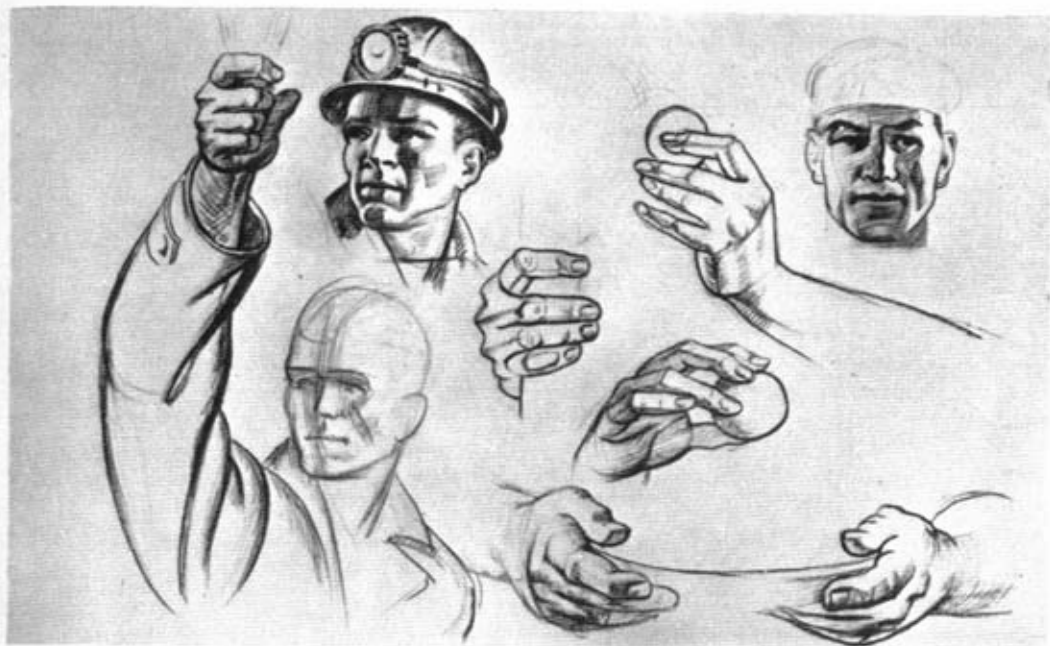


С. 152 — 154. Завершающим эта-
пом в этой работе должны стать
длительные рисунки плечевого поя-
са в сложных поворотах и ракур-
сах.

С. 155. Подготовительный рису-
нок поясного портрета для твор-
ческой работы.

Портрет рабочего-верхолаза.









W. H. H. / 159



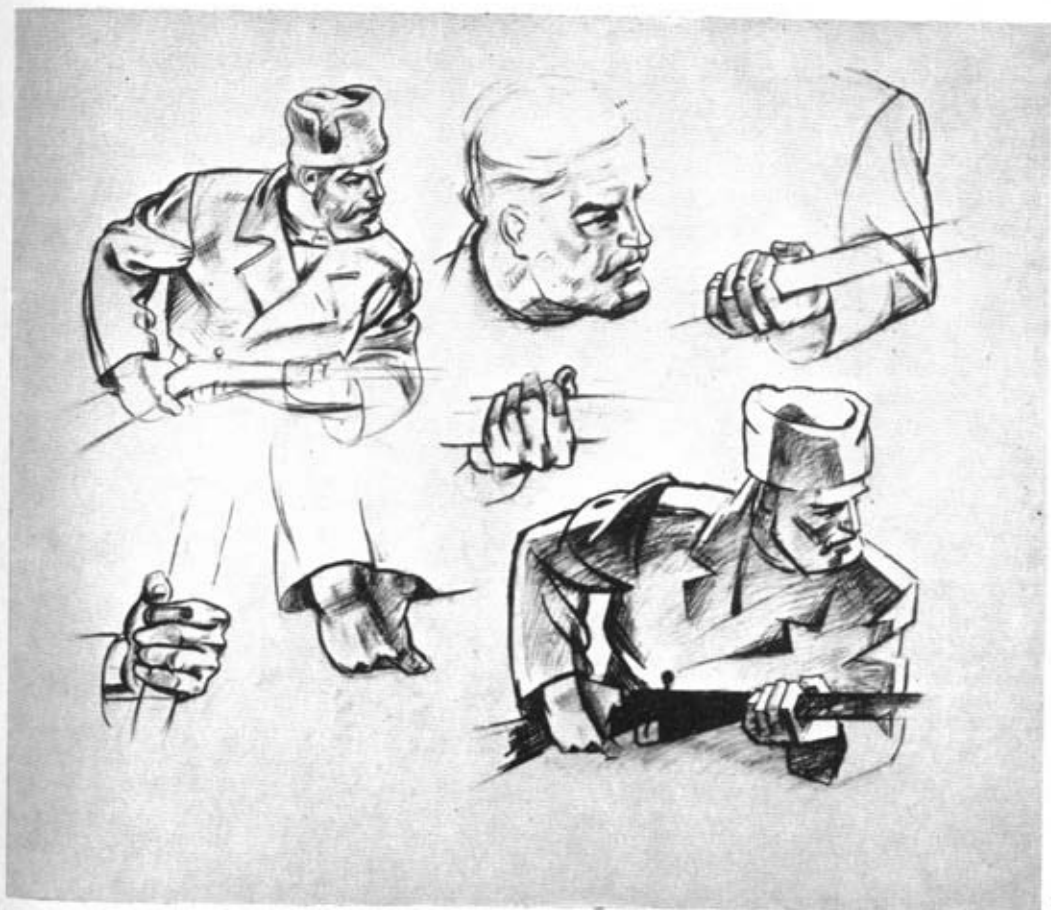
Р.С.Ф.С.Р.

Приветствие всех граждан СССР

ТЫ



ЗАПИСАЛСЯ ДОБРОВОЛЬЦЕМ?





С. 156. Плакат С. Раева, Е. Абезгуса.

С. 157. Подготовительные рисунки и эскизы праздничных панно „Сельское хозяйство” и „Промышленность” художника К. Аксенова.

С. 158. Плакат В. Брискина.

Все формы в плакате: фигура, голова, руки, складки знамени — предельно обобщены в большие, как бы „вырубленные”, геометризированные объемы. Композиция плаката динамична.

С. 159. Рисунок рабочего в каске.

Обобщенное плакатное решение на основе рисунка с натуры. Позе фигуры художник придал более выразительное движение. Складки одежды обобщены и решены в динамичных ритмах.

С. 160. Плакат Д. Моора.

С. 161. К. Аксенов. Эскиз праздничного панно „Октябрь”. Предварительные наброски с натуры и поиск плакатно-обобщенного решения на основе набросков.

С. 162. Плакаты Р. Сурьянинова, Э. Арцруняна.

С. 163. Плакат Н. Бабина.

ВСЕ ВО ИМЯ
ЧЕЛОВЕКА.
ВСЕ ДЛЯ БЛАГА
ЧЕЛОВЕКА

ТРУД

КОММУНИЗМ

НАУЧНЫЙ
ПРОГРЕСС

МИР

РАЗОРУЖЕНИЕ

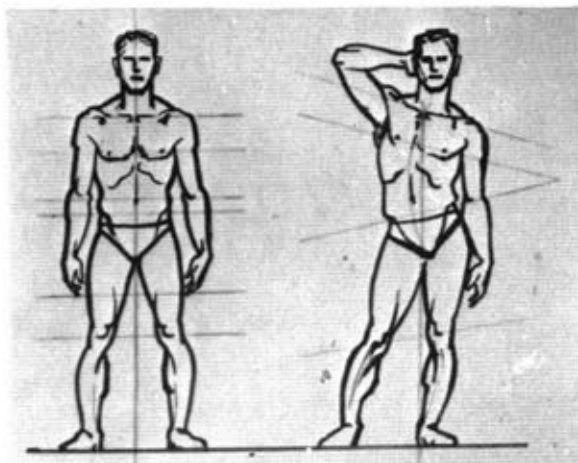
СОТРУДНИЧЕСТВО

СОЦИАЛЬНЫЙ

ПРОГРЕСС

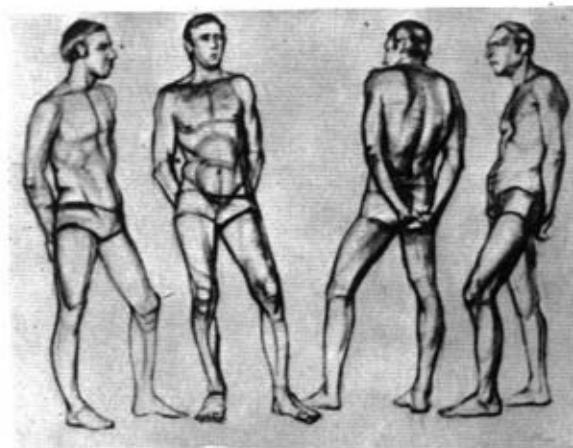
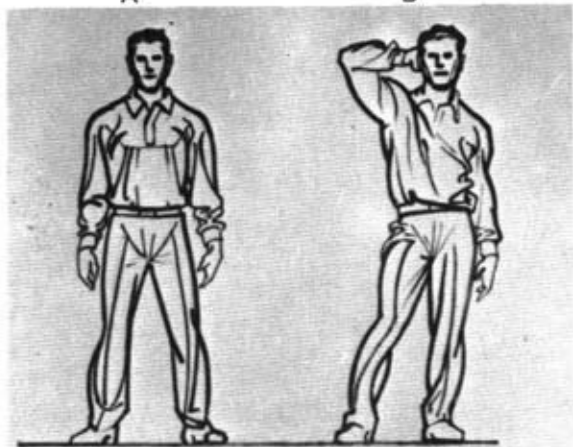


ПРОГРАММА
КПСС



А

Б



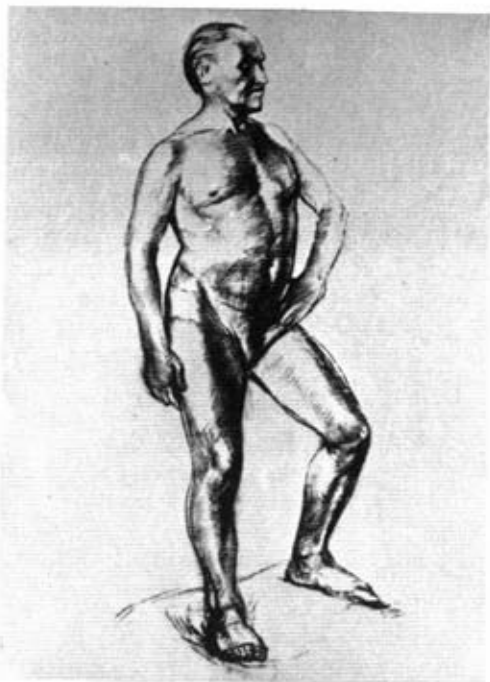
ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА

В предыдущих главах изучалось анатомическое и конструктивное строение головы, конечностей, торса человека. При рисовании фигуры все эти детали должны слиться в единую пластическую форму, которая находится в определенном движении и перспективно-ракурсном положении.

Какие требования предъявляются при рисовании фигуры человека? Основное — это умение анализировать конструкцию фигуры. Рисующий должен не просто пассивно срисовывать абрис и отдельные формы, но при работе над рисунком понять конструкцию данной фигуры, первопричину положения той или иной ее формы, того или иного осевого направления.

Каковы задачи при рисовании стоящей фигуры? Как и во всех заданиях, первая — компоновка фигуры в лист бумаги. Затем определяется характер позы, уточняются пропорции и характеристика фигуры (фигура ребенка, фигура взрослого или пожилого человека, высокого или низкого, коренастого или худощавого и т. д.). Необходимо определить, как стоит фигура: с упором на обе ноги или с упором только на одну ногу. От этого зависит построение всех осевых направлений, всех форм (таза, грудной клетки, плечевого пояса), а также определение центра тяжести тела при каждой конкретной позе.

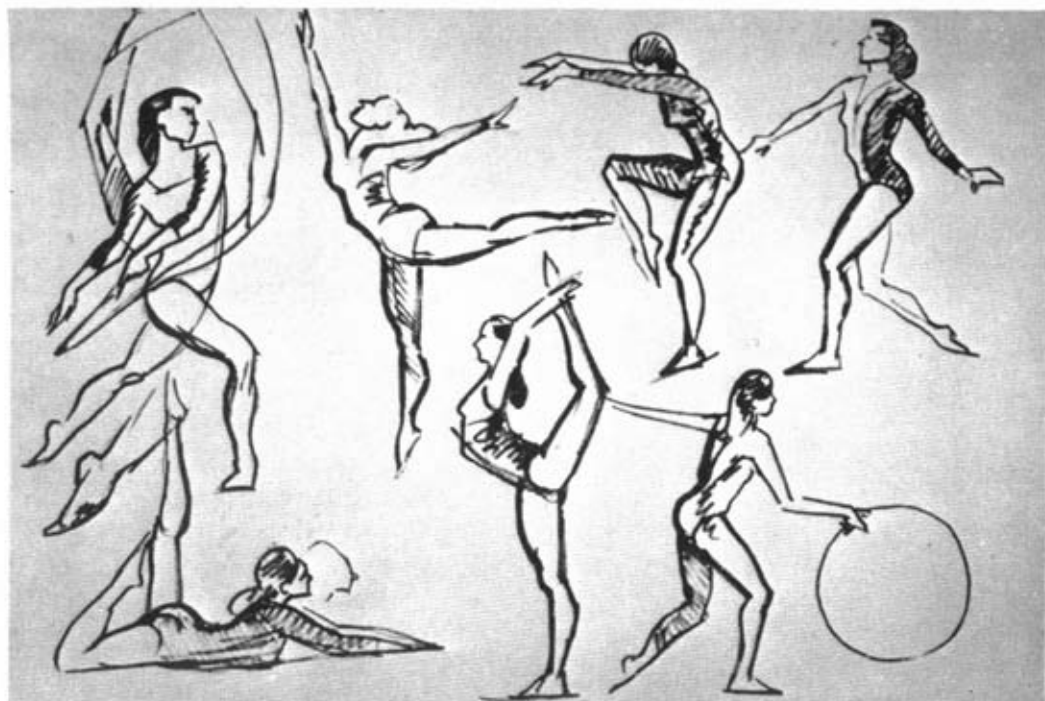
С. 164. На схеме „А“ фигура стоит в спокойной позе с упором на обе ноги. Центр тяжести совпадает с центральной вертикальной линией фигуры. Все горизонтальные осевые направления основных форм (горизонтальные оси плеч,

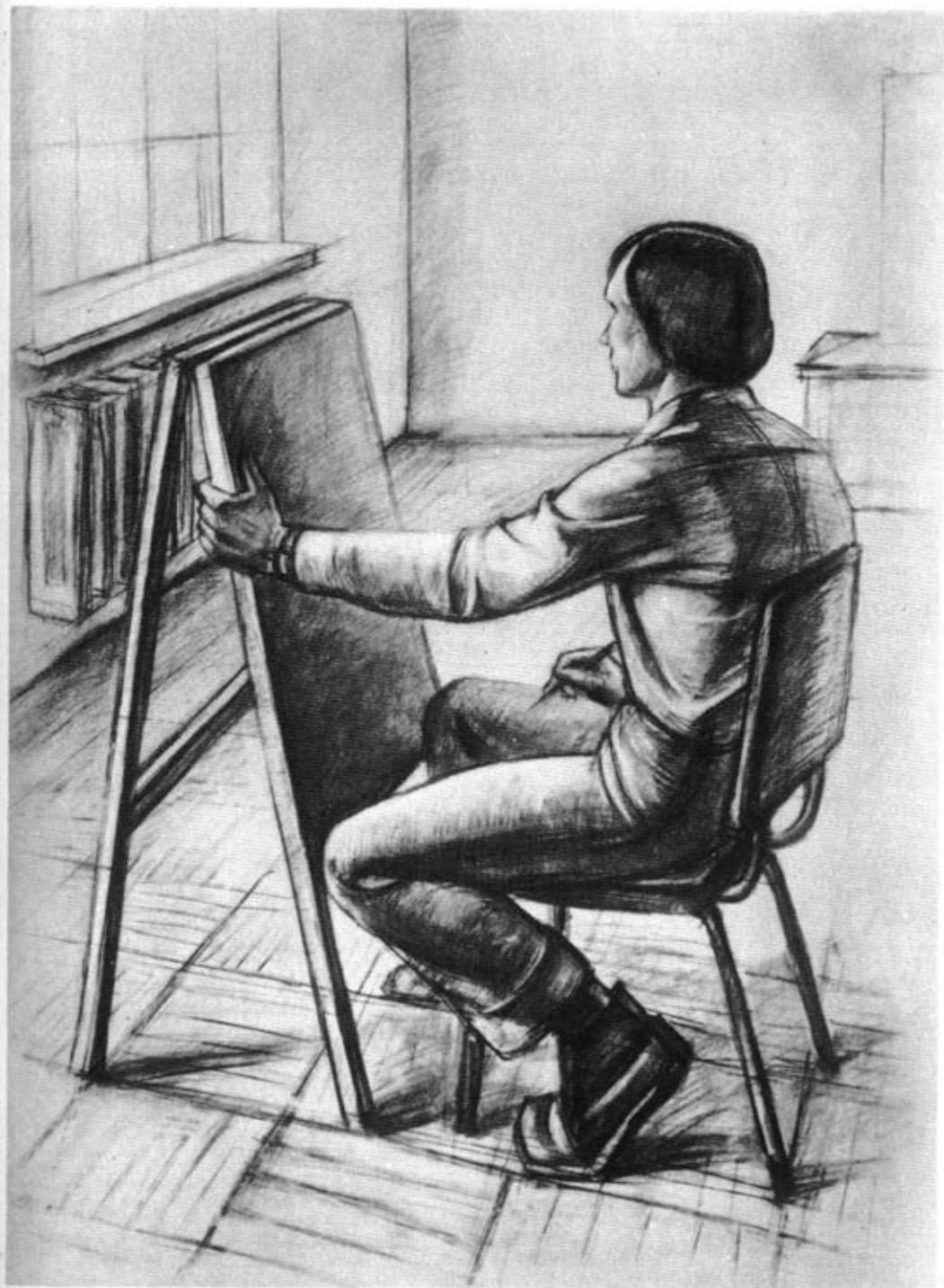




ЛОБАСТЫЙ
И ПЛЕЧИСТЫЙ,
ОТ СЪЕЗДА
К СЪЕЗДУ ШЕЛ
ДОРОГОЙ
КОММУНИСТОВ
РАБОЧИЙ
КОМСОМОЛ









Работать, строить
и не ныть!
Нам и новой жизни
путь указан.
Атлетом можешь
ты не быть,
Но физкультурником —
обязан.



МОСКВА 1980



ОЛИМПИАДНЫЕ ИГРЫ

грудной клетки, таза, положение колен и т. д.) будут практически перпендикулярны основной вертикальной оси фигуры.

На схеме „Б” динамика позы усложнилась. Фигура стоит с упором на одну ногу. По сравнению с фазой, изображенной на схеме „А”, изменилось, кажется, немного: центр тяжести переместился на левую ногу, а правая рука поднялась к затылку, но как изменились все осевые направления!

В основном композиционные задачи в учебном рисунке фигуры сводятся к гармоничному размещению изображаемого объекта на листе бумаги. Как правило, стоящая фигура komponуется в вертикальный формат бумаги, лежащая — в горизонтальный, а сидящая — в формат, близкий к квадрату.

В творческой работе решение композиционных задач усложняется. Компонировка фигуры, ее размер и место на листе, различные срезы диктуются содержанием и назначением творческой работы.

С.165. При рисовании фигуры рекомендуется первые два-три рисунка одетой модели сделать параллельно с рисунками обнаженной модели в той же позе.

Такие параллельные рисунки обнаженной и одетой модели помогут проанализировать построение складок одежды, причины их возникновения (натяжение материи, провисание, перелом складки). Необходимо помнить, что во всех случаях складка должна выявлять форму, на которой она лежит.

С. 166. Подготовительные рисунки и панно. К. Аксенов.

С. 167. На плакате художника М. Гетмана изображена фигура молодого рабочего. Динамику позы





подчеркивает вытянутая вверх рука и развевающаяся пола пиджака. Складки одежды, решенные в обобщенно-лаконичном ключе, своим направлением и ритмом подчеркивают движение фигуры.

С. 168. Наброски в спортивном зале.

Рисунок фигуры в движении.

Плакратное решение задания.

С. 170. На известном плакате А. Дейнеки размер фигуры, ее асимметричная компоновка продиктованы стремлением придать плакату максимальную динамику. Благодаря такой композиции у зрителя создается реальное ощущение движения фигуры и впечатление, что в следующий момент спортсменка метнет диск.

Композиционные срезы фигуры не только подчеркивают движение, но и придают ей масштабную значимость, которая усиливается мелкомасштабными фигурками на дальнем плане плаката.

С. 171. Плакат С. Чернова. В данном случае художник срезает изображения фигур с трех сторон плакатного листа. Такой компоновкой достигается впечатление, что края плаката мы воспринимаем как окно, как некий проем, в котором мелькают фигуры бегущих спортсменов. Реальность движения подчеркивается и характерным „мелькающим“ мазком.

С. 172. Силуэтное решение с контражурным освещением.

Подготовительный рисунок с натуры.

Декоративно-силуэтное решение на основе рисунка с натуры.

Рисунок решается силуэтом с контражурным освещением, которое лепит форму по левому краю силуэта. Форма внутри пятна прорисовывается линией. Для такого решения в качестве материала целесообразно использовать акварель или разведенную тушь, фломастер. 173

Наброски. Работа над набросками является существенным этапом как в учебном плане, так и в творческой работе художников.

В процессе работы над набросками у учащихся развиваются острота восприятия натуры, зрительная память, умение минимальными средствами зафиксировать характер позы и движение модели, убедительно, в лаконичной форме нарисовать фигуру человека.

Наброски условно можно разделить на наброски:
с позирующей модели;
с движущейся модели;
выполняемые по памяти и представлению.

С. 173. Силуэтное решение рисунка.

Поза выбрана так, чтобы максимально читался силуэт фигуры. Светотеневая моделировка рисунка минимальная. Силуэт фигуры решается в два серых тона с линейной прорисовкой деталей темным тоном.

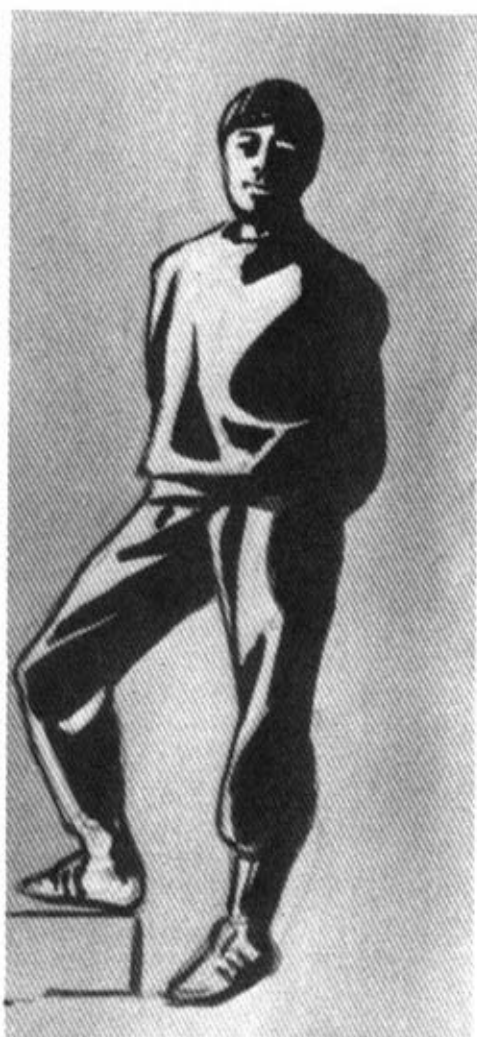
Подготовительный рисунок с натуры.

Силуэтное решение на основе рисунка с натуры.

С. 174. Основная тема наброска — фигура в движении. Набросок выполняется преимущественно средствами линии. Материалом для таких решений может быть карандаш, перо, фломастер.

С. 174 — 179. Наброски с позирующей модели. Наброски решены различно: в одном случае это линия, в другом — силуэт, в третьем — акварельная размывка.





С. 175. В наброске решаются светотеневые задачи. Здесь целесообразно поставить одетую модель при боковом освещении. Оно четко определяет светотеневое строение формы фигуры в целом и форму складок одежды в частности.

Набросок решается в два обобщенных тона — белый и черный (свет и тень). Материал для выполнения наброска — кисть, тушь, темпера.



Работая над наброском, художник приобретает навык к быстрому суммированию впечатлений, заостряет и конкретизирует свое знание формы, движения, характера человеческого тела и одновременно изучает различные приемы графической техники. Приемы наброска бесконечно разнообразны.

С. 176. Силуэтность набросков достигается методом акварельных заливок. Материал — акварель или тушь.

С. 178. Набросок одетой модели, выполненный на тонированной бумаге темперными или гуашевыми красками с пробелами и введением промежуточных тонов.

Этими вариантами не ограничиваются возможности различного решения набросков. Наброски могут быть выполнены в другой стилистике и другими материалами (перо, сангина, уголь, сухая кисть и т. д.). Но при всех вариантах решения необходимо учитывать целевую задачу наброска и в связи с этим выбирать наиболее благоприятный материал.

С. 179. Решение набросков силуэтное. Освещение прямое (светотень по возможности минимальная).

С. 179. Набросок фигуры хоккеиста решен светлым силуэтом с легкой цветовой штриховкой и с линейной прорисовкой формы. Материал — фломастер и цветной карандаш.

С. 179. Левый верхний набросок решен в три локальных тона: белый, серый и черный. Материал — кисть, темпера.

С. 179. Решение правого верхнего наброска силуэтное, в два тона: черный и белый. Материал — кисть, темпера или тушь.



Наброски движущейся модели. Для того чтобы овладеть умением изображать человека в бесконечно сложной и многообразной динамике, недостаточно изучать его фигуру только методом учебных зарисовок с позирующей модели.

Практика работы с зарисовками позирующих моделей показывает, что, как бы мы ни пытались поставить модель, придать ей определенное движение, постановка модели всегда будет иметь определенную академическую условность.

Для того чтобы более убедительно изобразить человека в естественном движении, необходимо научиться делать наброски с движущейся модели — на производстве, спортивных площадках, в быту.

Наброски по памяти и по представлению. Сложность

этой работы определяется тем, что, рисуя по памяти или по представлению, художник не имеет перед глазами ни спокойно позирующей модели, ни модели в движении. Наброски, выполненные по памяти, в значительной степени развивают зрительное восприятие, наблюдательность, умение выделять характерные черты наблюдаемого предмета, помогают запечатлеть на бумаге наиболее острые и интересные особенности увиденного. Такие рисунки заставляют не просто рассматривать окружающий нас мир, а активно наблюдать, подмечать и запоминать наиболее интересные и выразительные позы, силуэты и движения фигур в их естественной динамике. Часто удачно зафиксированный в наброске сюжет может стать основой решения в творческой работе.

Опыт и умение работать по памяти и по представлению особенно необходимы при выполнении композиционных заданий на этапе эскизных разработок.

Умение делать наброски приобретает только постоянными упражнениями. Начинаящий художник должен иметь альбом удобного формата для набросков, в который желательно постоянно заносить свои зрительные впечатления. В целях совершенствования работы над набросками необходимо как можно больше рисовать как по представлению, по памяти, так и с движущейся и позирующей модели.

★ ★ ★

Подводя итоги сказанному, следует еще раз указать на важную роль рисунка в наглядной агитации. Конечно, проблемы грамотного рисования не исчерпывают всех художественных проблем совершенствования наглядной агитации в целом (например, проблемы формообразования, композиции, методов экспонирования и т. д.).

С. 180. Набросок по памяти.

С. 182. Плакат О. Савостюка, Б. Успенского.

С. 183. Плакат В. Иванова.

С. 184. Плакат Д. Иконникова-Ципулина, Е. Четверикова.

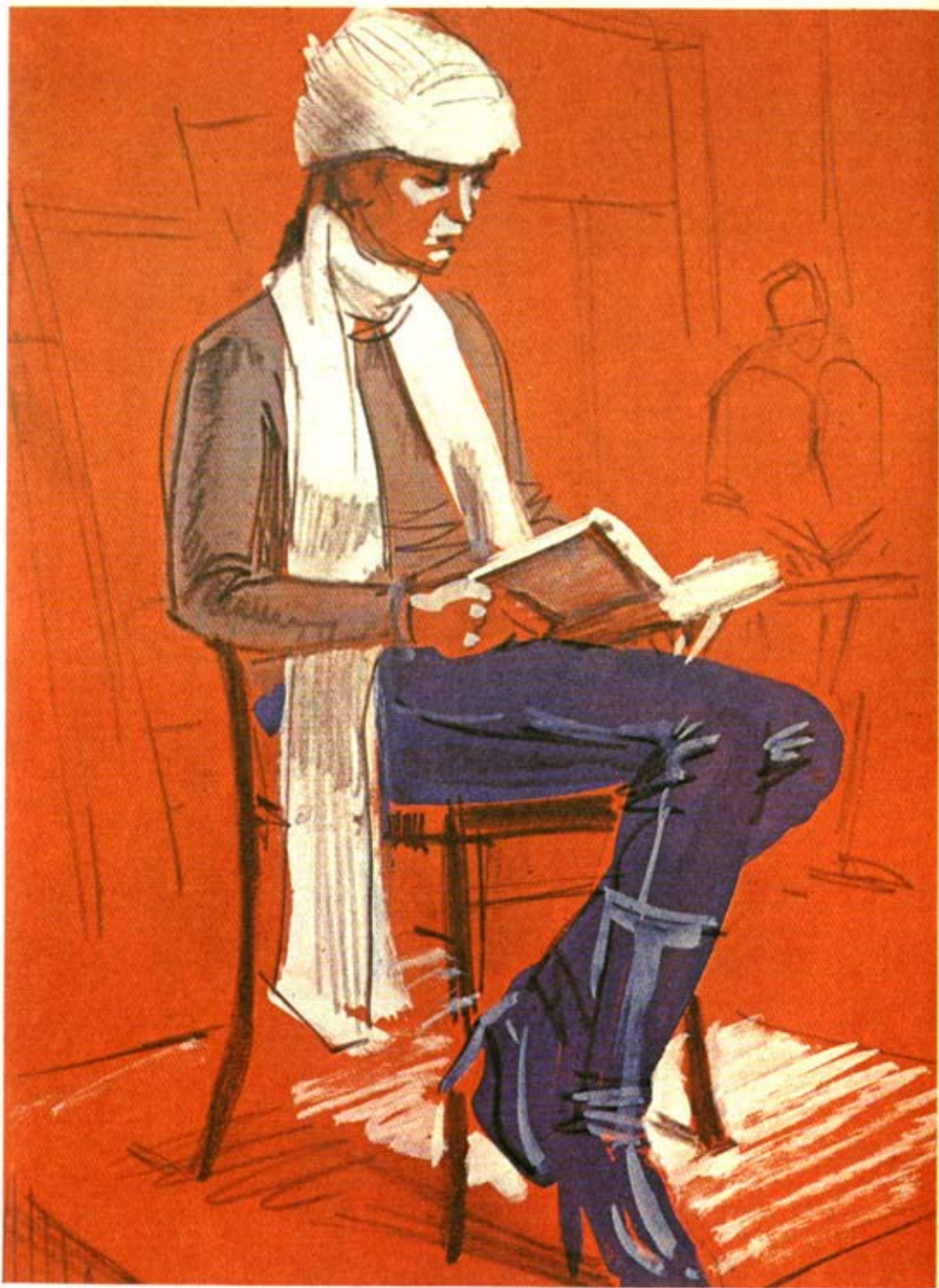
С. 186. Плакат Н. Байракова.

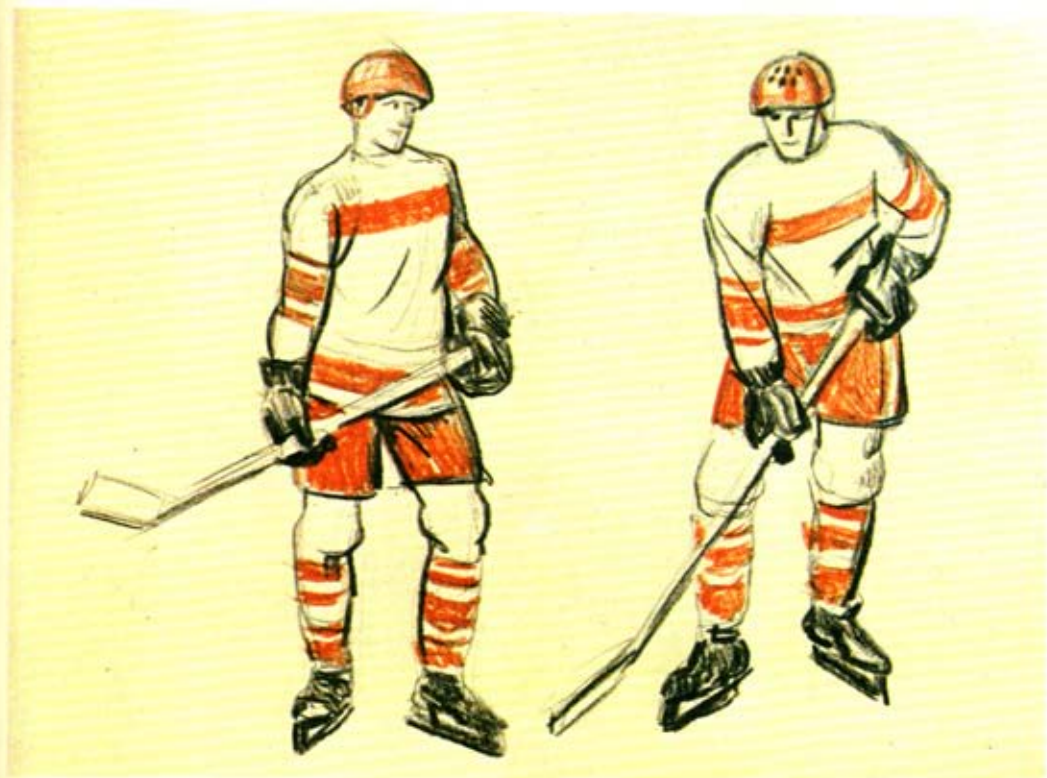
С. 187. Плакат В. Фекляева.

С. 188. Плакат Р. Сурьянинова.

С. 189. Плакат Е. Солодовниковой, В. Горланова.

С. 190. Плакат О. Савостюка, Б. Успенского.







И все же роль рисунка в изобразительном политическом искусстве велика. В одних случаях он выступает основным непосредственным носителем идеи (плакат), в других — играет служебную функцию (доска Почета, декоративная установка), но везде рисунок является ведущим или одним из главных средств целенаправленного эмоционального воздействия. Мысль о каких-либо возможных, «допустимых» огрехах в искусстве политического оформления сама по себе недопустима. Наглядная агитация — искусство, открытое массовой аудитории, призванное влиять на нее, доводить задачи, выдвинутые партией, до сознания различных слоев и групп населения. Ее воздействие огромно. И любой художественный просчет здесь неминуемо оборачивается негативными последствиями.

Здесь важно указать и на то, что грамотный рисунок в наглядной агитации — принципиально сложное, неоднозначное понятие. Оно включает в себя, во-первых, академический аспект, т. е. реалистическое изображение формы, во-вторых, стилистический аспект, т. е. определенный характер художественного

изображения, связанный с особенностями восприятия наглядной агитации, ее целевыми установками.

Являясь активным мобилизующим средством, наглядная агитация должна быть предельно конкретной, ясной, доступной и эмоциональной. Отсюда и стилистические особенности художественного изображения (рисунка): сдержанность и лаконизм изобразительных средств, их предельная простота. Создать не противоречащую закономерностям гармонии и одновременно предельно ясную и активную в своем воздействии композицию нелегко.

Приведенные в данном издании примеры плакатных стилизованных решений указывают на уже апробированные пути такой работы. Это, однако, не исключает, а, скорее, подсказывает возможности других, оригинальных, нестандартных решений. При этом их подлинная результативность, действенность в любом случае будут во многом определяться тем, насколько свободно художник владеет художественной формой. А это немислимо без глубокого ее знания, которое дает нам академическое рисование.

ПОБЕДА





МИР!





МОГУЩЕСТВО И БУДУЩНОСТЬ СТРАНЫ!

XXVII СЪЕЗД КПСС: КУРС – УСКОРЕНИЕ





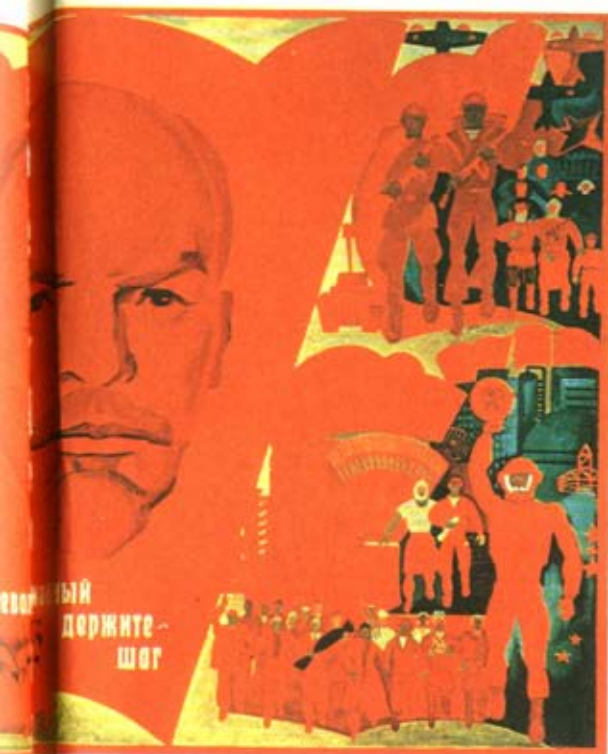
НЕРЮНГРИ САЗАНЫ СУРГУТ
ЯМБУЛ НИЖНЕВАРТОВСК УЛЕНГОВИ
НИЖНЕЕ ПРИАМЬЕ

ПУСТЬ СИЛЬНЕЕ СТАНЕТ РОДИНА НАША !









СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Соловьев А. М., Смирнов Г. Б., Алексеева Е. С. Учебный рисунок. М., Искусство, 1953.
2. Рисунок. Учебные постановки. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960.
3. Рисунок. Под ред. Серова А. М. М., Просвещение, 1975.
4. Радлов Н. Э. Рисование с натуры. М., Художник РСФСР, 1978.
5. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М., Просвещение, 1984.
6. Материалы и техника рисунка. Под ред. Королева В. А. М., Изобразительное искусство, 1983.
7. Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи гражданской войны 1918 – 1921. М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1961.
8. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. Под ред. Галушкиной А. С., Лебедева П. И. и др. М., Искусство, 1971.
9. Плакат в рабочем строю. М., Плакат, 1982.
10. Жизнь, искусство, время. Дейнека А. Л., Художник РСФСР, 1974.
11. Барышников А. П. Перспектива. Изд. 4, испр. и доп. М., Искусство, 1955.
12. Хория Теодору. Перспектива. Бухарест, Меридиане, 1964.
13. Анатомия человека. Учебник для институтов физической культуры. Под ред. Козлова В. И. М., Физкультура и спорт, 1978.
14. Барчай И. Анатомия для художников. Будапешт, Корвина, 1959.
15. Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия и изображение человека на ее основах. Изд. 2, перераб. и доп. М., Изобразительное искусство, 1985.

Константин Николаевич Аксенов

РИСУНОК

В помощь начинающему художнику-оформителю

Научный консультант В. В. БЫКОВ

Оформление художника В. Д. ДЕМИДОВА

Редакция массово-политической и справочной литературы

Заведующий редакцией Б. Ю. Сидоренко

Редактор Т. А. Солуян

Художественный редактор С. Т. Еременко

Младший редактор О. А. Шумова

Технический редактор Т. А. Оносовская

Корректор Р. А. Скруль

Подл. в печать 03.04.87. А-02689. Формат 70 x 90/16. П. л. 12. Усл. п. л. 14,04. Уч.-изд. л. 14,602. Усл. кр.-отт. 70,493. Изд. № 0726196. Тираж 50 000 экз. Цена 1 р. 70 к. Печать офсетная. Бумага офсетная. Заказ 4714.

Издательство «Плакат». 123557, Москва, Б. Тишинский пер., 38. Типография издательства «Горьковская правда». 603006, г. Горький, ул. Фигнер, 32.