

В. Сенин  
О. Коваль

# ШКОЛА РИСУНКА КАРАНДАШОМ

НАТЮРМОРТ, ПЕЙЗАЖ, ПОРТРЕТ



**КНИЖНЫЙ  
КЛУБ**  
СЕМЕЙНОГО ДОСТОЯ

Харьков  
Белгород  
2007

Посредством глаза, а не глазом  
Смотреть на мир умеет разум.

*Уильям Блейк*

Искусство рисунка — искусство пластического целого.

Именно в нем с наибольшей полнотой и ясностью проявляется незримая связь между образами мира, характером нашего восприятия действительности и изобразительной практикой.

В рисунке воображение художника менее всего стеснено условиями исключительно зрительного восприятия, а форма художественного целого легко поддается всевозможным метаморфозам и подчинена единой пластической идее.

Пластическая идея (замысел, «внутренний образ», предшествующий рисунку) и пластическая форма — знаковые составляющие художественного языка рисунка. Технические навыки рисунка, эмоциональный характер графического знака, линия, свет и тень, композиционное единство, тональность и контраст, ритм и перспектива — необходимые составляющие создания художественного образа.

Линия — основное средство выразительности в рисунке — обретает смысл, начинает что-либо обозначать только в рамках единого пластического целого, в рамках единой пластической формы, подчиненной исходному замыслу художника. Поэтому вполне справедливо считать, что именно рисунок, с одной стороны, служит зеркалом восприятия наглядной предметной формы, а с другой — открывает человеку возможность увидеть «неочевидное в очевидном», нечто такое, что стоит непосредственно за листом бумаги и целиком ему соответствует: действи-

тельность, зримый мир вещей и характер их соединения между собой («мгновенный очерк связи вещей»<sup>\*</sup>).

Рисунок — источник и основание всякой художественной деятельности. Владение рисунком начинается с изучения и постепенного и последовательного (от простого к сложному) овладения определенной системой знаний, позволяющих посредством рисунка свободно выражать зрительные впечатления художника, решать образные и конструктивные задачи воплощения художественного замысла, и именно из этой системы знаний складывается профессиональная деятельность художника, рождаются импульсы самостоятельного художественного творчества.

Ведь именно рисунок — основа профессионального мастерства и начало «искусства видеть». Линия, градации света и тени, соотношение светлых и темных пятен, контраст, острота или мягкость соположения графических приемов, ритмика элементов, единое композиционное целое, ощущение плоскости графического листа, его границ — все средства выразительности рисунка согласованы с пространством, на котором разворачивается главная борьба между пластической идеей, предметом и средствами его образного воплощения. Пространство и форма в рисунке взаимопретекают, влияют друг на друга и в процессе длительного исполнения рисунка обнажают принцип, кото-

<sup>\*</sup> Даниэль С. Сети для Протея. — СПб., 2002. — С. 146.

рому он подчинен, — «строить целое, исходя из целого»\*.

Гибкость зрения начинающего художника при этом не граничит с автоматизмом, ведь рисунок — это всегда творческий процесс, основанный на строгой системе знаний и рисовальческих навыков, усвоение которых потребует определенного времени и настойчивости.

Условность искусства является его неотъемлемым свойством, действия художника-графика, рисовальщика также носят условный характер. Но условно опредмеченный ансамбль графических знаков (линия, штрих, тон, контраст, зрительный разлом, масштаб и т. п.) старается приблизиться к объекту внешнего мира так, как если бы художник одновременно смотрел на него извне и изнутри. Такой ансамбль знаков и форм всегда стремится к максимальной репрезентативности, наиболее полному своему выражению.

Свойственный рисунку лаконизм изобразительных средств подталкивает мышление рисовальщика к умелому соотношению обобщенных, условных, смоделированных в технике рисунка предметных форм и черт, присущих предмету изображения в объективном мире.

Здесь главным оказывается смысловое овладение знаковым пространством изображения. Образы рисунка — всегда образы составные, «синтаксические», носят обобщенный характер и направлены на соположение зрительных форм. Но условность — это не упрощение, не карикатурность модели, это прежде всего смысловой и зрительный акцент на самом существенном, это сдержанная сосредоточенность на основных (типичных) чертах изображаемого предмета, это строгость геометрической формы, скрытой под обтекающим

ее узором текучих линий и моделированным светом и тенью объемом изображаемой фигуры.

Два начала господствуют в рисунке: точное наблюдение природы и гибкость изобразительного мышления. Взаимная уравновешенность целого, ритмическая точность и пространственная текучесть линии, композиционная слитность элементов рисунка способствуют рождению художественного образа. Художник не копирует природу с фотографической точностью, а анализирует, моделирует и преобразует ее средствами графического языка, делает природу более выразительной и эстетически ценной.

Соответственно, глаз рисовальщика не только остро воспринимает очертание природы, но это и «разумный глаз», чувствительный к внутренней игре пластических форм и смысловых ценностей, которые скрываются за ними.

Итак, рисунок — это наука мыслить формой, он позволяет понимать конструктивную основу любого изображения пластической структуры предмета на плоскости.

Наша книга призвана отразить именно эти моменты искусства рисунка.

Настоящее издание не может претендовать на роль исчерпывающего учебного пособия по рисунку с природы, — в нем авторы пытались охватить рисунок в широком диапазоне его пластических возможностей, продемонстрировать основные «эпицентры» его художественной выразительности и представить то, что в рисунке является наиболее информационно важным и формально (технически) насыщенным.

Перед вами «формула рисунка» — этой своеобразной «живописи черным и белым» — и система правил «изобразительной речи», при помощи которой рисунок говорит нам о нас самих и мире, в котором мы живем.

\* Гомбрих Э. История искусства. — М., 1998. — С. 578.

# Материалы и техника учебного и академического рисунка

Техника учебного и академического рисунка, средства выразительности и методы исполнения изображения определяются исходя из авторского замысла. Осуществить авторский замысел во всей его полноте — главная задача рисунка, ей подчинен весь арсенал его лаконичных средств изобразительности. Сформировав замысел и определившись в средствах, художник устанавливает для себя технику, необходимую для достижения цели.

Существуют различные виды техник учебного и академического рисунка, в частности рисунок карандашом, которому и посвящена наша книга. Наряду с ним, к графике, включающей рисунок как ее неотъемлемую часть, относятся: рисунок углем, пером, сангиной, кистью и т. д., всевозможные виды одноцветного (и многоцветного) эстампа, то есть всевозможные гравюрные техники. Карандашный же рисунок, являясь наиболее массовым видом рисования, остается и самой выразительной его техникой. Особенно удобен карандашный рисунок на начальной стадии обучения рисованию. Карандаш как материал широко используется в учебной практике, поскольку графит хорошо ложится и держится на бумаге, не осыпается, легко стирается мягкой резинкой (она должны быть белого цвета и предназначена специально для графитного стержня).

Качество графита зависит от степени однородности его массы, плохой графит царапает бумагу и для учебных целей не пригоден. Графитный карандаш обладает характерным тоном — серым или серо-черным (по сравнению с угольным тоном). В учебном и художественном отношении техника графитного карандаша универсаль-

на: с его помощью выполняются как линейные, так и тонально-живописные рисунки, он приспособлен и к черчению, и к письму. Используя карандаш, можно моделировать объем как с помощью штрихового исполнения, так и ретушью. Рабочие плоскости карандаша также задействованы в работе: моделировка осуществляется не только кончиком грифеля, но и его боковой стороной.

Техника карандашного рисунка предполагает дифференцированное использование карандашей различной мягкости и твердости. Диапазон мягкости и плотности (твердости) грифельного материала тесно связан с задачей исполняемого рисунка и характером работы (начальная стадия, эскиз, набросок, прогнозирование стадий длительного рисунка и этапы его исполнения, финальная проработка деталей и целостного образа).

Для длительного учебного рисунка поначалу используют не очень мягкие карандаши, преимущественно Т, ТМ, М, 2М. Силу тона карандашей пробуют на уголке листа бумаги, чтобы определить тот, который отвечает поставленной цели рисунка. В европейской системе в стиле «Кохинор» существуют рекомендованные для рисунка карандаши следующего диапазона: Н (F), HB, B, 2B, 3B, 4B и т. д. Если для длительного рисунка лучше применять карандаши 4F, HB, B, 2B, 3B, то для набросков подходят более мягкие карандаши — 3B, 4B, 5B и т. д.

Работа над длительным рисунком предполагает переход от твердых грифелей к мягким. Более твердые грифели используют на начальном этапе построения рисунка, а также на завершающей стадии, при конечной проработке объема в светотеневой

моделировке. Мягкие карандаши необходимы при светотеневой проработке объема и тональном решении фона и объема преимущественно в теневой зоне...

В зависимости от поставленной задачи выбирают и бумагу. Для длительного линейно-штрихового рисунка лучше брать плотную белую бумагу со слегка шероховатой поверхностью, как правило, это стандартный ватман («Госзнак»). Обычно бумагу выбирают с фактурной поверхностью, она не должна быть гладкой. Для тонально-живописного рисунка предпочтительна бумага «с зерном». Однако подобная бумага, а также рыхлая, гладкая и некачественная для длительного рисунка не подходит. Более опытным рисовальщикам можно использовать слегка тонированную бумагу, причем последняя может быть как приобретена в готовом виде, так и изготовлена вручную, при помощи чая, табака, акварели. На слегка тонированной бумаге сероватый тон графитного карандаша очень хорошо выглядит и лучше проявляет свои качества. Надо заметить, что спецификой графитного карандаша (в отличие от угольного он не обладает большой силой тона и имеет серебристый отблеск) обусловлено использование цветной и тонированной бумаги очень светлых тонов: на них графитный контур становится более заметным и выразительным.

Рисунок выполняют только на одной стороне листа бумаги форматом 40×60 см (1/2 стандартного листа чертежной бумаги).

Приступая к работе, прямоугольный лист бумаги прикрепляют к мольберту, рисовальной доске или планшету, по ее окончании бумагу обычно хранят в специальной папке, стараясь не скручивать ее в рулон: листы после этого плохо крепятся и теряют свою плотность.

Важна и форма заточки карандаша. Затачивают карандаш конусообразно с одного конца, противоположного указанию но-

мера и степени твердости или мягкости графита. Деревянную оправу карандаша стачивают на 25—30 мм, а графит обнажают на 8—10 мм. Тонкий острый конец графита можно получить при помощи наждачной бумаги или в результате аккуратной обточки его ножом.

Материалу исполнения рисунка соответствует и характер штриховки. Представленные в книге типы штриховок отвечают характеру проработки объема на плоскости и степени передачи его формы в исполнительном нюансе: в теневой зоне штрих наносят на плоскость листа мягко, более активный штрих располагают в пограничной зоне объема — на границе «выходящей», близкой к нам формы. Подобная активная штриховка создает так называемый краевой контраст, которому вторит контраст светлого и темного.

Между тем, использование различных типов штриховки не является одним лишь формальным средством: за всеми вышеназванными внешне механическими операциями опять-таки лежит изобразительная суть предмета.

Искусство линейного рисунка предполагает неравнозначность того, что заключено внутри контурного исполнения фигуры и что находится вне ее.

Выбор техники исполнения рисунка всегда есть выбор организации света и тени на плоскости, которую равнодушный к изображаемой фигуре рисовальщик формирует наряду с линейным построением рисунка. Светотеневая моделировка объема — свет и тень, полутона и рефлекс — должны «укладываться» в один ряд с другими элементами азбуки композиционных приемов построения рисунка. Надо всегда помнить, что изобразительное поле содержит множество неравнозначных мест и представляет собой структуру, в которую необходимо вписать изображаемый объект.

Осознанный и умелый выбор техники исполнения рисунка и последовательный характер ведения работы обеспечивают более прогнозируемый, качественный ее результат. Ведь в конечном итоге все подчинено синтезу элементов в едином композиционно-содержательном целом, созданию выразительного образа при помощи линии, света, тени и композиционно-пространственного решения.

Рисунки, выполненные в технике графитного карандаша, обычно не закрепляют, кроме тех случаев, когда используют очень мягкие карандаши.

Начинающему рисовальщику следует обращать внимание на разнообразный

иконографический, иллюстративный материал, дающий представление о наиболее выразительных возможностях этой техники. Это и рисунки Ж.-Д. Энгра, карандашные рисунки К. Брюллова, рисунки И. Репина, В. Серова, В. Фаворского, Н. Фешина; великолепной школой рисунка является творчество М. Врубеля, К. Петрова-Водкина, Ф. Малявина. Значимы работы художников харьковской школы рисунка — В. Ермилова, А. Петрицкого, Б. Косарева, А. Кокеля, С. Беседина, Е. Егорова, А. Константинопольского, А. Мартына, В. Лозового, А. Вяткина, А. Брагина и других выдающихся художников.

## Постановка корпуса и рук при рисовании

Прежде всего надо научиться глядеть на натуру — это самое основное и довольно трудное.

*П. П. Чистяков*

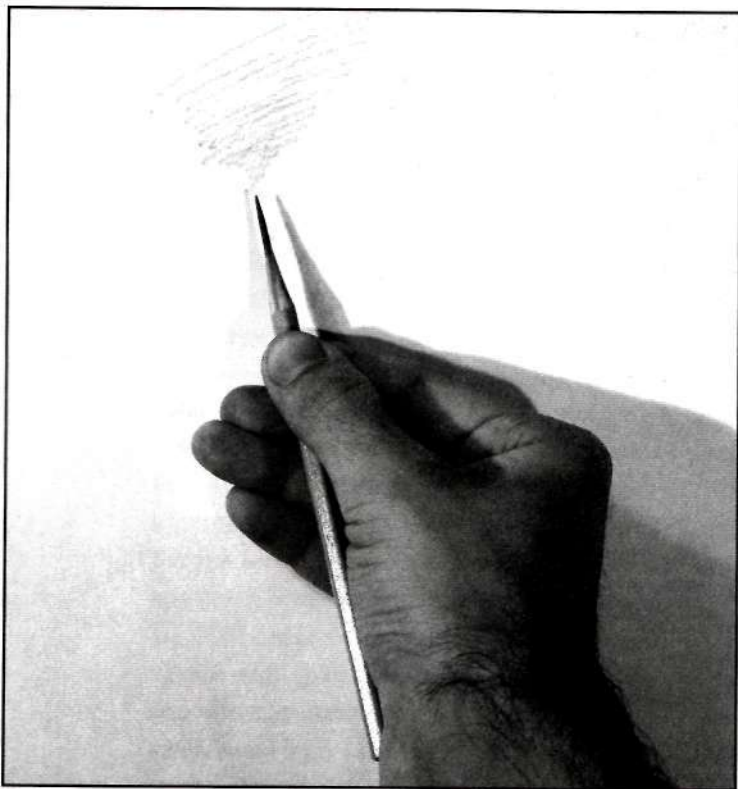
Постановка корпуса и рук при рисовании должна отвечать задаче целостного охвата изображаемого предмета зрением рисовальщика. Правильная постановка обеспечивает возможность постоянного сравнения рисунка изображаемого предмета с его моделью, проверку верности избранного перспективного построения, выбранных пропорций и особенностей светотеневого решения.

Обычно мольберт располагают не слишком близко к модели, расстояние до которой должно составлять не менее трехкратного ее размера. Расстояние от глаза рисующе-

го до мольберта соответствует длине вытянутой руки. Рисунок должен располагаться под прямым углом к центральному лучу зрения рисовальщика, то есть находиться на самом коротком расстоянии от исполнителя. Выбранная точка наблюдения должна быть постоянной. Сидеть за мольбертом или стоять за ним необходимо так, чтобы, изучая натуру, не менять выбранную точку обзора. Корпус рисовальщика остается в неизменном положении, основные конструктивные особенности формы изображаемого предмета отслеживаются лишь глазами.

Важной является и правильная постановка руки рисовальщика.

Карандаш обычно держат не так, как мы привыкли держать ручку при письме, а так,



*Пример правильной постановки руки при рисовании*

как дирижер держит свою палочку: карандаш нужно держать за неотточенный конец между ногтевыми фалангами большого, указательного и среднего пальцев. Такое положение карандаша позволяет видеть рисунок, не закрывая его рукой, избегать касания рисунка всей рукой, при этом дает рисовальщику возможность начертания не только вертикальных и горизонтальных, но и круговых линий. Длинные линии проводят всей рукой, более короткие — кистью, а короткие линии и штриховку наносят, двигая лишь пальцами, держащими карандаш. Необходимо стараться не опираться рукой на поверхность листа во время работы. А если и опираться, то только мизинцем, оставляя работающей кисти свободу и достаточную подвижность. Рисунок должен быть хорошо освещен, но таким образом, чтобы тень от руки не падала на него.

Художники рекомендуют периодически вставать со своего рабочего места и оценивать исполнение рисунка на расстоянии, особенно это целесообразно делать на завершающих стадиях выполнения рисунка.

## Композиционное построение рисунка. Ритм и тектоника

Видение природы, столь необходимое для исполнения рисунка, требует сознательной подготовки и умения логически последовательно изображать ее на плоскости. Такое видение достигается постоянной тренировкой изобразительного мышления. Понимание конструкции формы с точки зрения ее пространственной организации начинается с осмысления внешних признаков изображаемого предмета, его формы,

размера, прозрачности, цвета и фактуры. Поэтому начинающему художнику столь необходимы знания композиции, конструктивной формы предмета, специфики пропорций объекта изображения, перспективы, светотени и других изобразительных средств рисунка.

Ни одно изображение не повисает в иллюзорном пространстве плоскости (графического) листа само по себе, вне види-

мых и скрытых связей с регулярным полем изображения и основных осевых и диагональных, ортогональных линий организации пространства. Любое изображение, состоящее из первичных геометрических, затем объемных, полувобъемных (ортогональных) и плоскостных элементов, построено согласно правилам композиционной организации (построения) изображения. Логика композиционного построения отвечает логике пластического мышления, суть которого во взаимоорганизации и соотношении пластических элементов и целого. Изобразительный сюжет строится на плоскости в границах выбранного формата листа, сообразно задачам рисунка и первичному авторскому замыслу. Одна из основных задач композиционного построения — выразительность изображаемой формы, создание ее пластичности и содержательной цельности. Вопрос композиции по отношению к академическому и учебному рисунку — это вопрос точности отображения реальности предмета, точности передачи природы, но такой точности, которая не оторвана от художественных задач изображения. Это вопрос передачи одного изобразительного элемента в отношении к другому в пространстве графического листа, плоскости. Только при помощи композиции можно добиться цельного, связного восприятия изображения предмета. Она же в дальнейшем (например, в станковой графике, в живописи) позволяет соотносить образы зримого мира с переживаемыми и представляемыми, мыслительными образами. Композиция — алгебра пластической формы рисунка. При неизменности общих правил композиционного построения характер композиции меняется в зависимости от жанра и стиля изображения — портрет, натюрморт, пейзаж, аналитическая, абстрактная форма, академический, декоративный, импрессионистический стиль и т. п.

По образному выражению С. Даниэля\*, «композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает... все ветви, ответвления и побеги изобразительной формы». Композиция есть форма существования изображения, неперемное условие его жизни как выразительно-смыслового целого.

В зависимости от изначальной авторской идеи, функции и стилистической характеристики изображения композиция может быть статичной и динамичной, симметричной и асимметричной, построенной по вертикали или горизонтали, вписанной в простую геометрическую форму (треугольник, круг, квадрат) или построенной на соотношении диагональных осей. В каждом конкретном случае она является и формой, и сутью пластического мышления художника. Его задача — создать равновесие пластических элементов, придать им выразительность и вызвать по отношению к ним чувство синтетического единства.

Значительную роль в организации композиционного построения играет ритм изображения, закономерности ритмической организации пластической формы. Основной принцип ритмического решения — повтор объемов, линий, динамических элементов композиции рисунка. Всегда надо помнить, что ритмические закономерности построения композиции связаны со смысловыми особенностями интерпретации изображения, ритм в композиционном построении наиболее информативен и не бывает случайным. Эффект ритма в композиции подобен эффекту от камня, брошенного в воду. Примеров ритмики вокруг нас достаточно много, это не только расходящиеся круги на поверхности воды, но и стоящие в ряд деревья, расстановка колонн здания, ритмически повторяющиеся всевозможные орнаменты в народном искусстве и вазописи. Общее

\* Даниэль С. Искусство видеть. — СПб., 2006. — С. 10.



стремление к упорядоченности и точности форм диктует художнику чувство органичного исполнения, соотносимого с самой функцией ритма. Основная функция ритма — смыслосозидающая, экспрессивная и формоустанавливающая. Часто ритм соотносится с тектоникой изобразительных форм, то есть распределением на плоскости изобразительных объемов. И ритм, и тектоника взаимно дополняют друг друга. Они симметричны друг к другу. Тектоника — это связь изображения с основными законами построения целого, ее принцип таков: изображаемые фигуры должны соответствовать целому или хотя бы одна из них должна служить опорой. «Тектоника обладает важным свойством — она вносит в композицию элемент функции и придает всему устойчивость», — писал выдающийся знаток искусства М. В. Алпатов\*.

И тектоника, и чувство ритма исходят из общей идеи упорядоченности и точности форм, их равновесности и устойчивости.

Главным в композиционном построении является выбор (определение) композиционного центра изображения. Его место должна занимать основная форма, второстепенные же, дополнительные объемы, детали рисунка уравнивают ее и помогают выявить главное в изображаемом предмете.

Первоначально художник ищет наиболее выгодное в содержательно-формальном плане решение композиции, располагая объект изображения либо по вертикали, либо по горизонтали. Обычно перед началом исполнения рисунка делают на небольшом листке (размером с календарик) предварительный набросок композиционного решения, без излишней детализировки, набросок, в котором решаются основные планы расположения главных объемов изображения, их тональное, пятновое построение. Затем переходят

к основному листу и применяют найденное композиционное решение.

Рисовальщику необходимо учитывать, что композиционный центр работы располагают не в геометрическом центре формата листа, а несколько отступая от средокрестия горизонтальных и вертикальных осей формата листа. Его смещение уравнивают за счет второстепенных элементов. Важное значение имеет и то, что расстояние от изображенных предметов до краев формата должно быть различным (необходимы так называемые «пустоты»).

Определив место изображаемого предмета, его размер, характер его расположения в плоскости листа и распределения объемов, а также характер их тональной проработки, художник приступает к длительному выполнению элементов изображения, в завершающей стадии работы подчиняя их целому.

Вопросы компоновки объекта в пространстве листа, его форматирования на плоскости (в зависимости от композиции самой постановки — вертикаль, горизонталь, квадрат, полевые соотношения сторон листа, его границы) особенно важны в исполнении длительного рисунка во всех его жанрах.

Учебный и академический рисунок, как правило, имеет длительный характер исполнения. Основной принцип последовательной работы над ним — путь от решения общих задач на начальном этапе до проработки частных на заключительном этапе исполнения рисунка, с возвратом к цельности и обобщению деталей. Поэтапный характер исполнения — естественный и необходимый способ создания учебного и академического рисунка.

Правильно решенная композиция рисунка является основой успешного выполнения всех последующих стадий его создания. При этом надо следить за тем, чтобы изображаемые предметы достигали гармонии равновесия форм и выразительности проработки деталей.

\* Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. — М., 1987. — С. 176—177.

# Перспективное построение рисунка

В основе построения учебного и академического рисунка лежит линейная (преимущественно), тоновая или воздушная, а также аксонометрическая перспектива. Прямая линейная перспектива — способ изображения пространственных фигур на плоскости с помощью центрического проектирования.

Центр перспективно сокращающихся линий расположен в глубине листа, на линии горизонта, находящейся на уровне глаз рисовальщика. Она может быть высокой или низкой в зависимости от выбранной точки зрения. Изображенные на плоскости фигуры размещены так, что крайние от них линии, удаляясь, сходятся в точке пересечения. Прямая линейная перспектива позволяет передать глубину пространства изображения, придать частям правильные пропорциональные соотношения (за счет соотношения размеров и расположения объемов фигур), соотнести ракурсное сокращение предметов в зависимости от специфики их зрительного плоскостного восприятия.

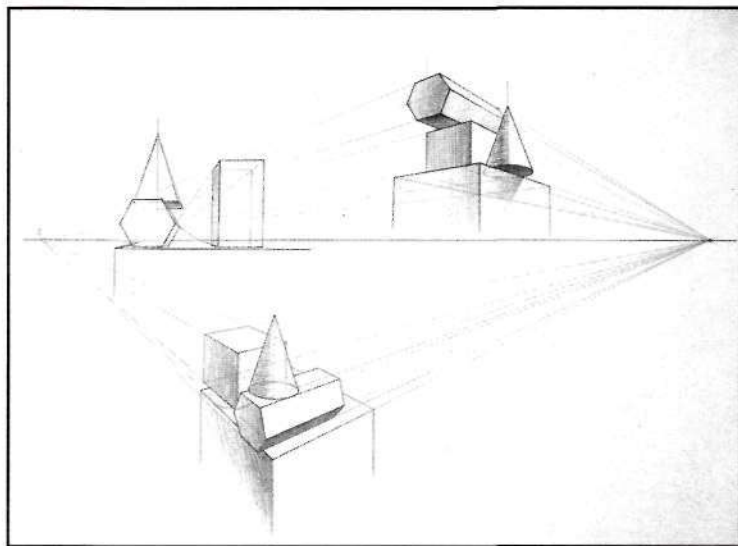
С помощью одной линии можно изобразить предмет в пространстве — выходящий ближний объем выделяется более четкой и контрастной линией, по мере удаления объемов линии становятся мягче и светлее.

Удаление предметов, уменьшение их размеров при удалении, характер ракурсного сокращения, пересечение в композиционном и перспективном центре основных горизонталей, вертикалей и диагоналей — все должно соответствовать законам прямой перспективы, согласованно организующей пространство изображения в формате графического листа. Тоновая же перспектива

создает пространство с помощью тона: ближняя форма — то, что спереди, — выделяется с помощью контраста и более плотного тона, дальняя сознательно списывается (тракуется иначе).

Оптико-геометрические модели прямой линейной перспективы создают эффект глубокого динамического (или статического) пространства, в котором располагается изображаемый объект. Линейная перспектива позволяет передать на плоскости объемную форму предмета в любом ракурсе или перспективном сокращении. Линейно-конструктивное построение предмета на плоскости вновь возвращает художника к его умению видеть: это умение видеть предмет «насквозь». Под рукой умелого художника линейно-конструктивные модели предмета могут обрести большую силу зрительно-эмоционального воздействия.

***Схема перспективного построения  
геометрических предметов  
в соответствии с линией горизонта (S)***



Необходимо только помнить, что точный рисунок не должен выглядеть как чертеж, его исполнение лишь подчинено основным закономерностям перспективного построения и ясного представле-

ния о пространственных особенностях формы предмета, — решающую же роль в рисунке играет «натурное знание», искусство художнически распознавать, «видеть натуру».

## Пропорции предмета

Острота, ясность и выразительность рисунка зависят от точности определения пропорций изображаемого объекта. Соразмерность изображения частей объекта по отношению к целому — необходимое художественное качество рисунка.

Особенностью пропорций предмета является их зрительная очевидность. Греки видели секрет хороших («правильных», «красивых») пропорций в числовой соразмерности. Иными словами, здесь действует расчет и геометрическая правильность построения изобразительной формы.

### *Пример использования метода «визирования»*



Поиски пропорциональных соотношений отдельно взятого предмета начинают с поиска его середины, осевой линии, разделяя массу формы на две равные части. Отталкиваясь от простых соотношений частей, находят в дальнейшем более мелкие соразмерности и приводят их в соотношение к целому. Сравнение частей предмета по величине и высоте, длине и ширине (мереология предмета) позволяет правильно определить основные пропорциональные закономерности. Исходят при этом из принципа «от общего к частному». Иногда прибегают к известному и достаточно простому способу определения пропорций — методу «визирования».

В этом случае карандаш держат пальцами в горизонтально вытянутой руке между глазом и натурой в положении, строго перпендикулярном главному лучу зрения. Перемещая карандаш вдоль осей и линий формы, отмечают искомые величины, «засекая» их на стволе карандаша ногтем большого пальца. С помощью карандаша уточняют степень наклона осей формы и место точек схода на линии горизонта при изображении пропорций предмета в перспективном сокращении\*. Особенности зрительного восприятия проявляются и в так называемой лепке формы предмета тоном: объемы в линейно-конструктив-

\* Кирицер Ю. М. Рисунок и живопись. — М., 1992. — С. 34.

ном построении воспринимаются крупнее, чем объемы тонального решения. Вместе с тем, начинающему рисовальщику недостаточно пользоваться только лишь механическим способом определения пропор-

циональных соотношений — необходимо развивать глазомер и чувство пропорций, которые являются необходимыми составляющими профессиональной подготовки художника.

## Изобразительные средства рисунка: линейное построение и светотень

Первая картина состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену.

*Леонардо да Винчи*

Линия и тон — главные изобразительные средства рисунка.

Понятие «пластическая выразительность рисунка» связывают с гибкостью и характерностью линии, способностью глаза широко охватывать тонкие тональные градации, всевозможные светотеневые эффекты в изобразительной моделировке формы. Функция линии не сводится к одному лишь обозначению и ориентации на уподобление внешней форме предмета.

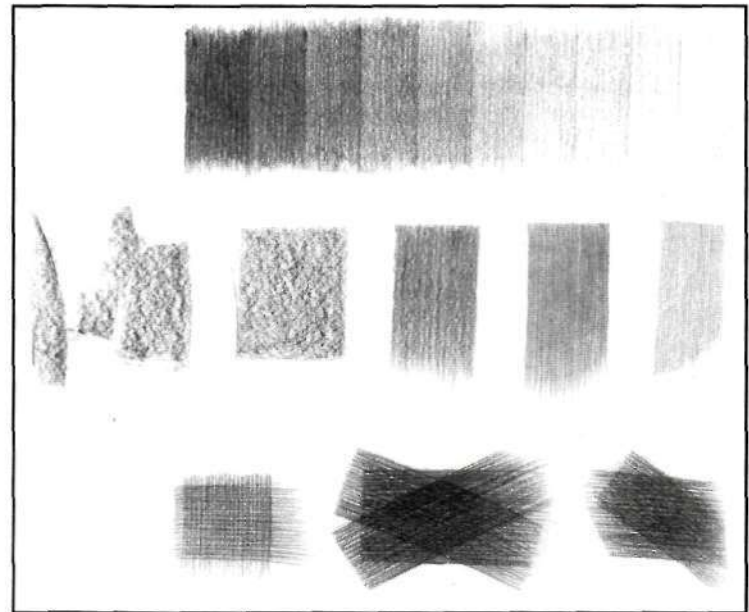
В собственно пластической ее выраженности линия призвана формировать пространство изображения, она позволяет моделировать форму предмета, обладая композиционной и конструирующей силой и способностью порождать пластический образ.

Средствами линии определяются пропорции предмета — она инструмент анализа строения формы предмета и одновременно средство создания самой этой формы. Линия не только позволяет строить статичную форму предмета, но и обозначать ее различные ракурсные динамические повороты. При симметричности формы предмета линия позволяет определить его центральную ось, при ракурсности передачи формы линия определяет не только сам ра-

курс предмета, но и его возможный поворот. Невидимые грани формы в рисунке «насквозь» намечает вспомогательная, дополнительная линия, позволяющая наиболее достоверно построить сложную форму (например, пространственное и ракурсное построение головы человека в портрете, предмета в натюрморте и т. п.).

Градации света и тени: свет, полутон, собственная тень, рефлекс и падающая тень —

### *Тональная растяжка и варианты штриховки*



придают рисунку не только точность моделировки формы, но и создают тонкий художественный образ. Тон в черно-белом рисунке способен передавать и цветовые ощущения, не теряя при этом передачу собственного тона, и обеспечивать «прочитаемость» силуэта предмета, а также строить целостное пространство изображения.

Если искусство линейного рисунка предполагает неравнозначность того, что заключено внутри и вне линейного контура, то искусство тонального рисунка состоит в четкой соразмерности между природными тональными отношениями и всего светотеневого решения рисунка. Не следует забывать о тональном масштабе, предопределяющем всю гамму тональных оттенков и их «растяжку» при лепке формы между граничащими светотеневыми зонами, в пределах которых располагаются промежуточные тона. При помощи свойственных предмету светотеневых градаций на объеме опытный рисовальщик выявляет наиболее характерные особенности формы, учитывая ее светлотные характеристики. В зависимости от освещенности плоскостей, граней формы, изгибов ее поверхности мы воспринимаем изображаемую форму. Освещенная и теневая часть

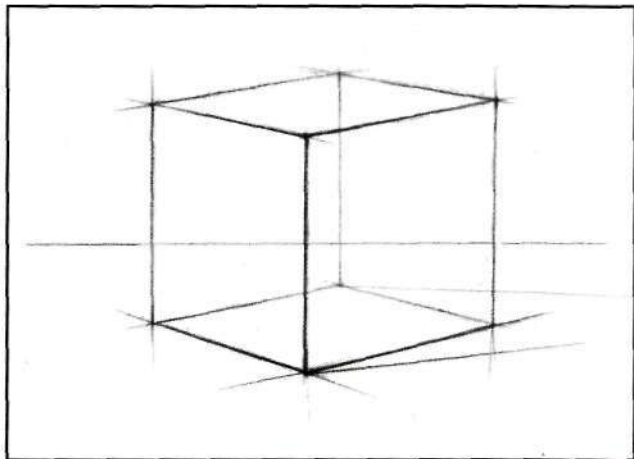
предмета создают основные градации светотени. Освещенная часть имеет градации полутонов, теневая часть — утраивает эти градации: собственная тень, рефлекс, падающая тень. Рефлексы, как правило, темнее полутонов. Падающая тень образуется в результате освещения предмета от освещенных участков формы, задерживающих прямые лучи света, и характеризует форму, на которую падает свет. Предметы с ровной и мягкой, плавной формой, без зрительного ограничения гранями плоскости, требуют мягкого светотеневого решения, без резких перепадов и абсолютного углубления теней.

Сравнивая светлотные отношения поверхностей геометрической формы, рисовальщик стремится передать на рисунке только их основные градации: свет, полутень, тень собственную и падающую тень. Лепка тоном осуществляется только после тщательного линейно-конструктивного построения формы предмета.

Это особенно важно при выявлении тоном формы геометрических фигур: куба, конуса, цилиндра и шара\*.

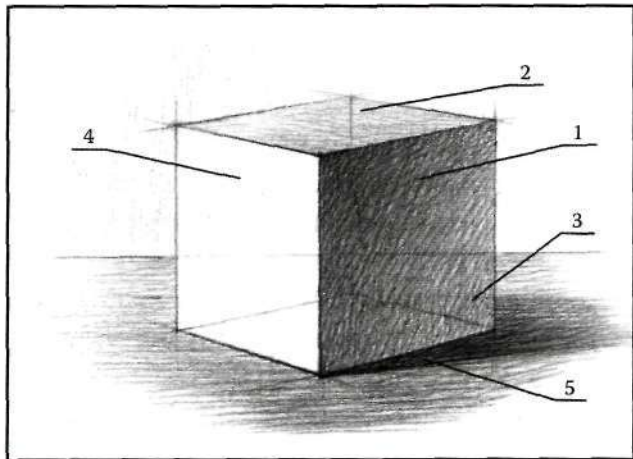
\* Кирицер Ю. М. Рисунок и живопись. — М., 1992. — С. 37—42.

**Построение куба с учетом линейной перспективы**



**Тональное решение объема куба:**

1 — собственная тень; 2 — полутон; 3 — рефлекс; 4 — свет; 5 — падающая тень



При тоновой моделировке формы куба учитывают характер освещения и источник света, а также линейно-конструктивные особенности соотношения плоскостей формы куба.

Нанесение тона на плоскость куба начинают с теневой грани, от линии собственной тени, легкой штриховкой. Главное — планомерно и постепенно усиливать тень, заполняя ею всю плоскость формы с градацией рефлексов, при этом отмечая выделение краевого контраста выходящей, ближней к нам формы. После этого переходят к выявлению полутона, учитывая границы освещенных и неосвещенных граней куба. Они должны читаться четко, особенно к верхнему углу теневой поверхности, который находится ближе к источнику света. Теневую грань в нижнем углу куба обычно высветляют, обозначая при этом падающий и отраженный от предметной плоскости свет (рефлекс). Падающую тень намечают после построения ее проекции от крайних вертикальных ребер куба и верхней грани на предметной плоскости. Она также ясная и чистая у нижнего основания куба, поскольку больше удалена от источника света. Спроецированная

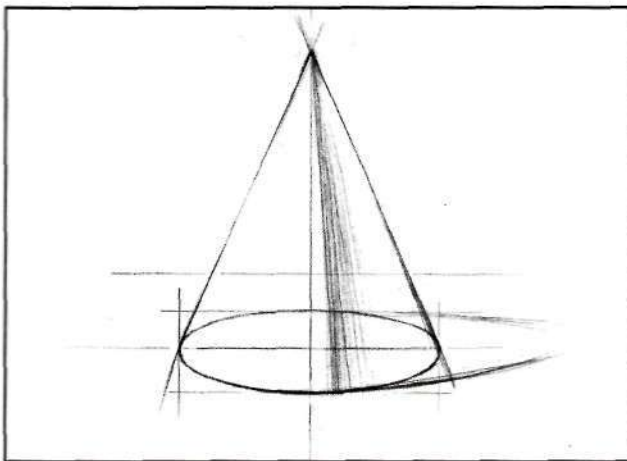
падающая тень обычно «воздушнее» собственной тени куба.

Распределение элементов светотени на конусе несколько сложнее подобного распределения на кубе. При боковом освещении наиболее светлое место конуса, постепенно расширяясь к основанию, приобретает форму вытянутого треугольника, а соотношение света и тени, характер направленности линий и построение собственной тени предмета зависят от направления лучей света, падающих на предмет, и формы самого предмета. Контраст между светом и тенью определен на вершине конуса, его уменьшение предопределено все увеличивающимся радиусом конической поверхности.

Моделировка шара зависит от умения строить правильный круг.

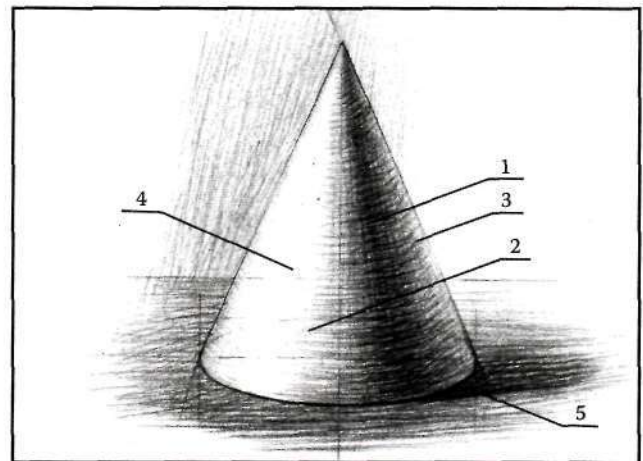
После того как намечена линия собственной тени, проходящая по окружности шара, начинают лепку его объема штрихом. При этом учитывают расположение самого освещенного места и границ теневого контраста. Степень освещенности по мере продвижения к ним будет постоянно уменьшаться и со временем перейдет в собственную тень. Падающая тень от

### Линейное построение конуса



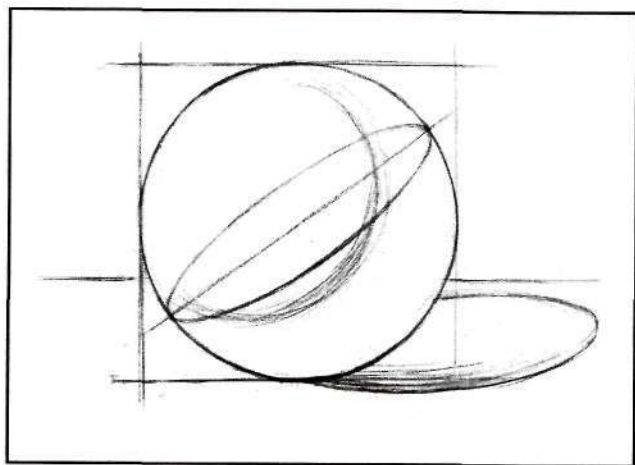
### Моделировка формы конуса:

1 — собственная тень; 2 — полутон; 3 — рефлекс; 4 — свет; 5 — падающая тень

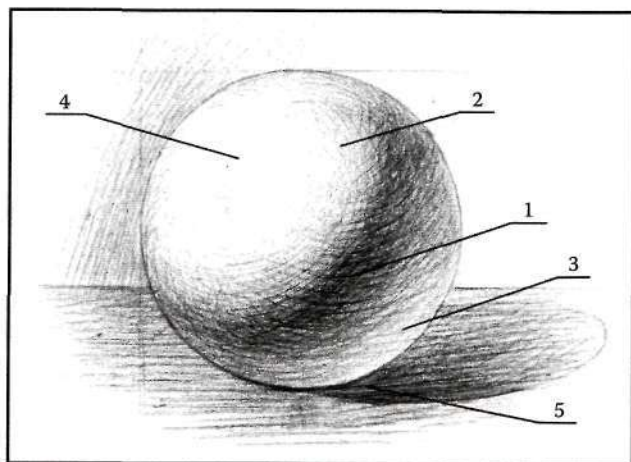


шара — это всегда тень от круга, образуемая пересечением лучей света, идущих по касательной к поверхности предмета, на которую падает тень. При удалении поверхности шара от глаз контраст между светом и тенью последовательно снимается, «гаснет», поскольку уменьшается естественная интенсивность света, собственная и падающая тени последовательно высветляются. Выявлению объема шара светотенью способствует фон, на котором решена форма шара.

При тональном решении рисунка с фоном необходимо для себя четко определить: что является более темным — собственная тень предмета или фон, на котором он расположен. Лучшей, выразительной тональной трактовке форм способствует знание тональной гаммы рисунка и техники штриха, определяющей плотность тона (при сближении штрихов друг с другом) и выразительность всего рисунка.

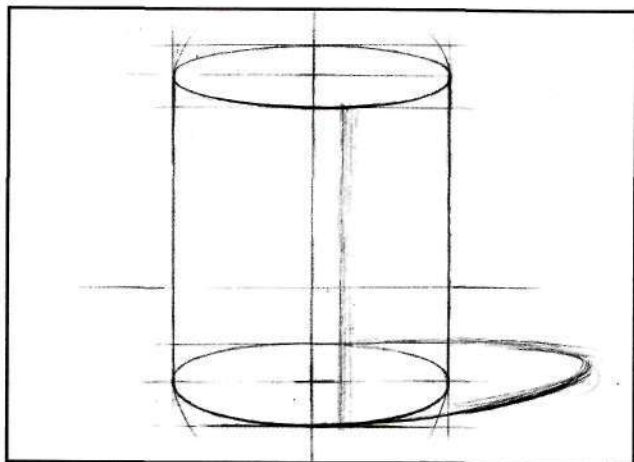


*Построение формы шара*

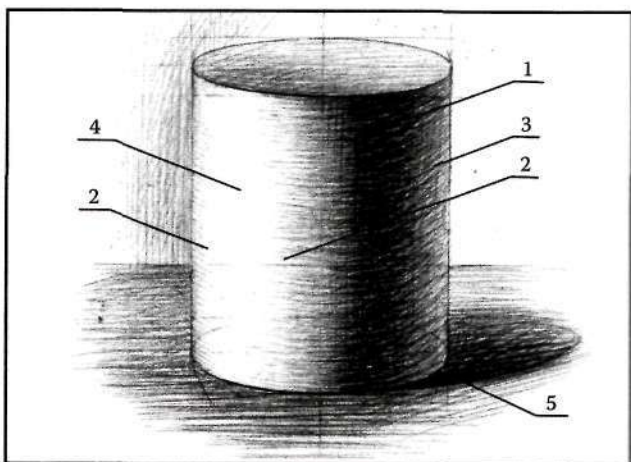


*Светотеневая моделировка формы шара:*  
1 — собственная тень; 2 — полутон; 3 — рефлекс;  
4 — свет; 5 — падающая тень

*Построение цилиндра,  
его эллипсов с учетом плоскости  
его нахождения*



*Светотеневая моделировка цилиндра:*  
1 — собственная тень; 2 — полутон; 3 — рефлекс;  
4 — свет; 5 — падающая тень



# Статика и динамика формы предмета

Несмотря на то что пластическое мышление базируется на культе целого и «эффекте напряжения пластической формы» (С. Даниэль), его нельзя считать оторванным от общих психологических закономерностей видения мира. В основе рисунка лежит творческое начало, а потому, при всей строгости процесса, его нельзя считать безэмоциональным. Благодаря этой эмоциональности преодолевается консерватизм текущего визуального опыта. За счет чего достигается эмоциональность рисунка? За счет статики и динамики (геометрических) форм изображаемого предмета.

Рисовальщик ведь полагается не только на объективные геометрические свойства предмета, но и на свои физические ощущения этих свойств. Круг, квадрат, куб в силу наблюдаемого равенства отношений

их сторон при плоскостном исполнении кажутся статичными. Контраст и изменение формы в сторону большей вытянутости, асимметрии равенства отношений сторон фигуры, добавляет динамику в их восприятие. Силуэтные очертания геометрических тел с неравномерно соотносимыми формами порождают их эмоциональное восприятие, характеризующееся метафорически как легкое или тяжелое, устойчивое и динамическое, что, конечно же, носит во многом субъективный характер, но иногда такое восприятие основывается на вполне определенных геометрических закономерностях.

Спокойствие (равновесие) и динамика (экспрессивность) достигаются и с помощью выбранной художником техники рисования.



# Рисунок натюрморта

Есть огромная разница между тем,  
как видишь предмет без карандаша в руке,  
и тем, как видишь его, рисуя.

*П. Валери*

Натюрморт как никакой другой жанр позволяет увидеть структуру художественной формы в динамике и возможности ее развития. Мир вещей не только отзывается рисующему проникновенной открытостью своей формы и фактуры, но и открывает богатство зрительно-изобразительных возможностей, тонкие нюансы светотеневой моделировки объемов и разумной выверенности линейно-конструктивного построения, а также художественную выразительность штриха и целостное видение всей изобразительной формы. Подобную динамическую пластичность натюрморта хорошо выразил выдающийся художник XX века К. Петров-Водкин, разработавший совершенно самостоятельную и оригинальную методику обучения рисованию. Вот что он писал по этому поводу: «Вскрытие межпредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей... Закон тяготения из абстрактного, только познавательного, становится ощутимым в масштабе близком, простом для всякого восприятия: колебания встречающихся, пересекающихся, сходящихся и расходящихся осей предметов, как в увеличительном стекле, преодолевают перед нами законы движения, сцепления и отталкиваний» (Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — Л., 1982. — С. 488). Эти «законы движения, сцепления и отталкиваний» ярко и содержательно проявляют себя как в этапах длительного исполнения натюрморта, так и в особенностях его композиционно-перспективного, конструктивного построения.

Именно рисунок натюрморта является начальным (первичным) в рисовальной практике художника.

Процесс исполнения натюрморта в своих основных частях (будь то натюрморт из геометрических тел или из предметов повседневного быта) близок этапам исполнения любого рисуночного жанра, но не идентичен им полностью. Здесь важны как навыки построения формы от «части к целому», так и умение «целым строить целое», что зависит, конечно, от владения на достаточном уровне техникой рисунка, степени развития объемно-пространственного мышления. Последовательность и верный порядок исполнения служит залогом удачного решения натюрмортной композиции.

В начале работы над натюрмортом рекомендуется выполнить несколько кратковременных композиционных набросков натюрморта в различных ракурсах, один из них послужит в дальнейшем эскизом для более длительного рисунка.

Иногда для этого прибегают к услугам вырезанного в небольшом листе плотной бумаги специального отверстия (рамки). Перемещая ее по основным осевым направлениям, можно выбрать нужное композиционное решение.

При поиске последнего используют и метод композиционного решения по крайним точкам, ориентируясь на геометрический центр и края бумаги. Время от времени полезно смотреть на работу на расстоянии, оценивая ее в частностях и в целом. Необходимо постоянно следить за общим равновесием форм и гармоничным сочетанием

объемов в пространстве выбранного формата листа.

Изображаемые предметы должны располагаться так, чтобы не «теснить» друг друга, не «вываливаться» к краям листа, чтобы у смотрящего возникло ощущение целостного расположения групповой композиции в формате листа, единого тонового пятна с пропорциональным масштабированием объектов.

Общая схема этапного исполнения натюрморта такова:

1) поиск композиционного решения: определение размера и формата листа бумаги, общее решение композиции листа, определение конфигурации группового изображения, эскизная наметка легкими линиями композиционного решения, выбор наиболее удачного решения;

2) определение перспективы основных форм (перспективное положение предмета в плоскости листа) и пропорций объектов изображения по отношению друг к другу; определение связи предметов с плоскостью, на которой они находятся;

3) линейное построение предметов с определением осевых линий, светотеневых границ на плоскости (собственная тень, падающая тень) в зависимости от расположения источника света;

4) поиск оптимального ритмико-тектонического построения;

5) уточнение перспективы основных форм и пропорциональных соотношений; легкая тональная проработка с определением больших тональных отношений;

6) анализ пропорций и строения всех форм на основе точного и окончательно найденного характера рисунка предметов;

7) дальнейшая детальная светотеневая, тональная моделировка объемов предметов с нахождением полутонов и рефлексов;

8) обобщение и подчинение деталей рисунка целому.

Рисунок натюрморта требует точной передачи формы сразу нескольких предметов, находящихся во взаимосвязи друг с другом, поэтому так важны в поэтапном исполнении выдержка (и постоянная проверка) масштаба и тональных закономерностей постановки предметов в целом. Здесь требуется умение передавать различия предметов в пропорциональном соотношении, в их форме и размере, разность в тоне и фактуре (окраска, материальные особенности структуры материала), характер освещенности предмета. Постоянно сравнивая теневые и освещенные поверхности изображаемого предмета, необходимо передать тональные градации, соотношение собственных и падающих теней. Причем особенное внимание уделяют характеру штриха, который в решении задач тоновой моделировки проявляет себя как легкий, без нервности и отрывочности, — тени при таком штрихе смотрятся прозрачными и верными. Глубину тона на темных поверхностях предмета стремятся передать правильно найденными тональными отношениями, сопоставляя при этом отдельные части групповой постановки друг с другом, подчиняя пластику их тонового выражения формы штрихом соответствующим видимым тональным отношениям.

Необходимо добиться цельности светотеневых контрастов и градаций, избегая излишней пестроты или черноты рисунка, как и ненужного высветления рефлексов. Линейно-конструктивную проработку формы предмета необходимо привести в соответствие с тональным решением и верно найденными отношениями между предметом и фоном.

На более сложной стадии натюрморта в групповую композицию включают драпировку. Будучи фоновым (отстраняющим) элементом композиции натюрморта, драпировка позволяет выделить в нем те кон-

структивные особенности, которые оказываются главными: точное определение характера всей конструкции с помощью осей, линий пересечения и сопряжения предметных форм, соразмерность пропорций и тональное соотношение элементов. При ограниченном положении драпировки в композиции (лежащая на горизонтальной плоскости стола, прикрепленная к одной или к двум точкам) рисующий визуально ощущает ее формообразовательные свойства. Закономерности формообразования складок драпировки — вертикальные (прямые), горизонтальные (косые), радиальные (лучевые) — рисующий выявляет в характерном движении линий, тональных соотношений и компоновки в едином композиционном целом, обнажая само конструктивное построение драпировочной ткани.

При рисовании натюрморта наиболее остро проявляют себя закономерности зрительного восприятия. Подводя рисунок к завершающей стадии, необходимо, отвлекаясь от мольберта, проверять не только верность передачи конструктивных осо-

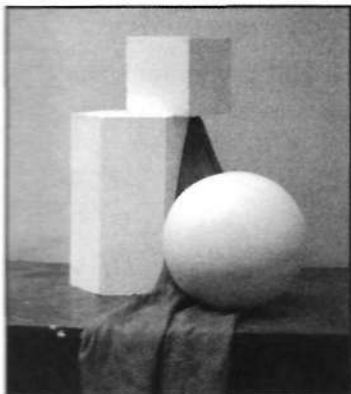
бенностей предметов, правильность их пропорционального соотношения и характер светотеневой моделировки, но и материальность, фактуру предметов, находящихся как в центре поля зрения (ясное и четкое видение), так и на его периферии (обобщенное видение).

Тогда откроется выразительное богатство каждой вещи, потенциально, визуально и содержательно заложенных в их сочетании в едином композиционном и выразительном целом.

«Образ художественно оформляемой и художественно созерцаемой вещи»\* при этом будет соответствовать не только первоначально поставленной задаче, но и той изобразительной и знаковой логике и «грамматике вещей», познанию которой подчинена вся творческая мысль художника.

В качестве иллюстративного материала к разделу приведена серия рисунков натюрморта по пяти стадиям его исполнения.

\* Габричевский А. Г. Морфология искусства. — М., 2002. — С. 39.

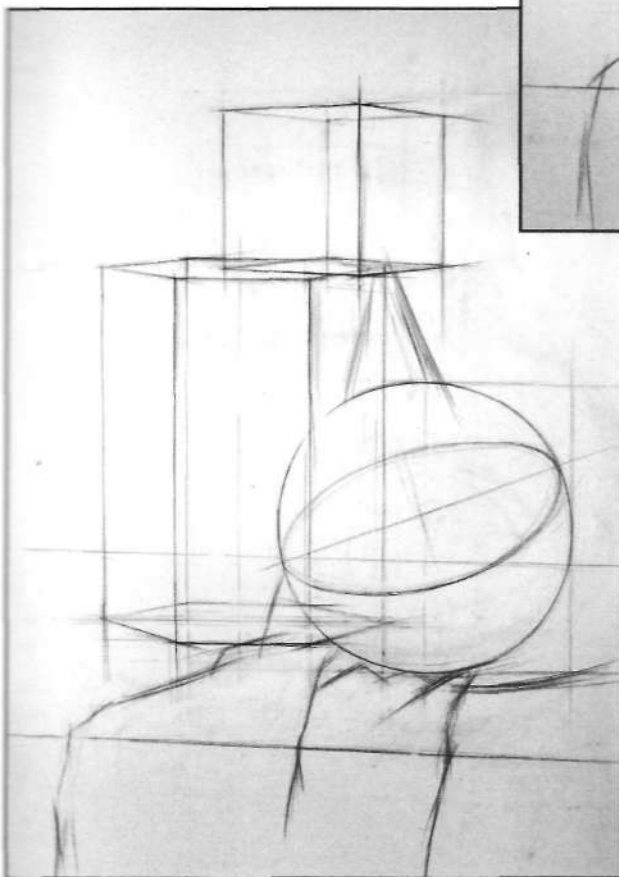
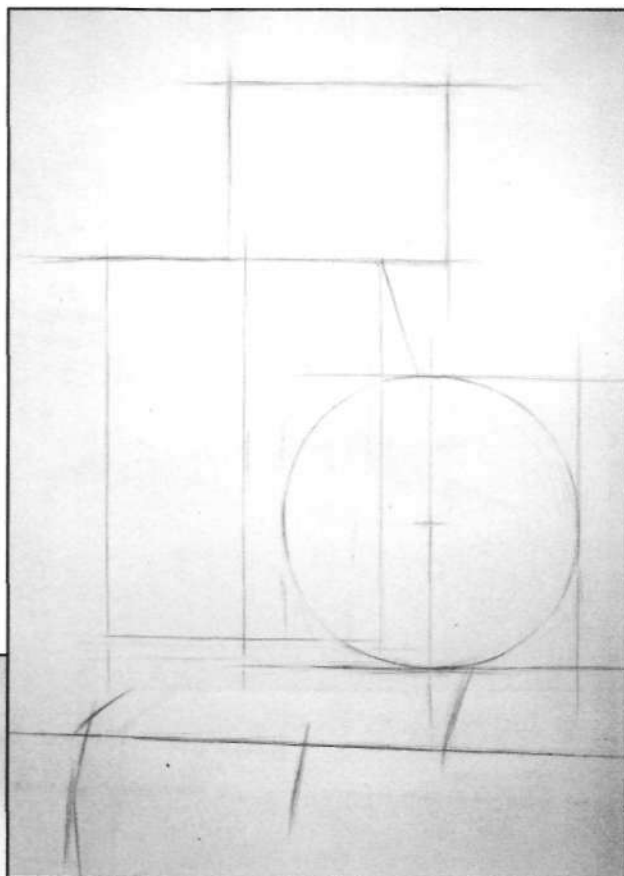


## Натюрморт с гипсовыми предметами

21

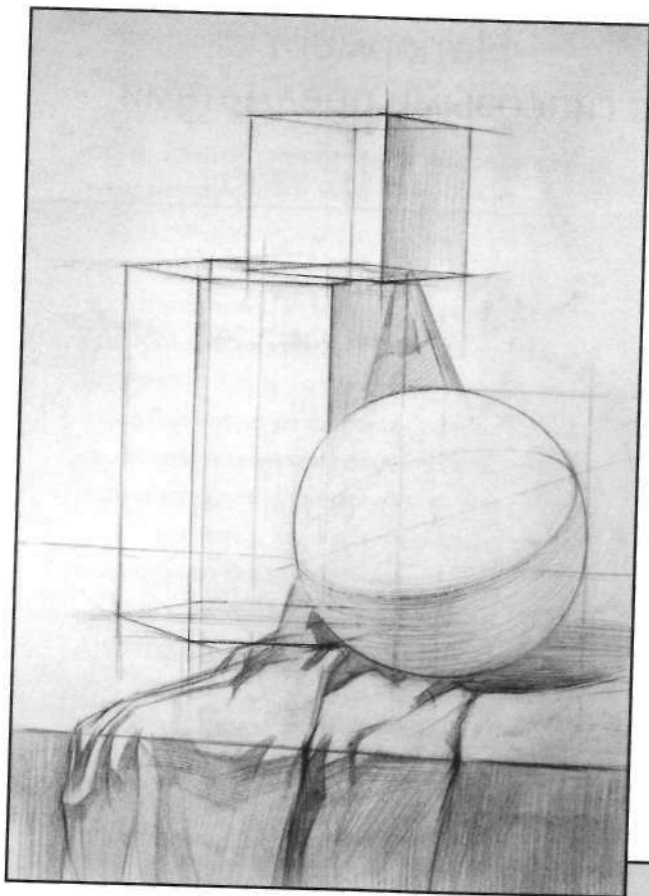
### ЭТАП ПЕРВЫЙ

Поиск масс геометрических предметов  
по отношению к формату листа.



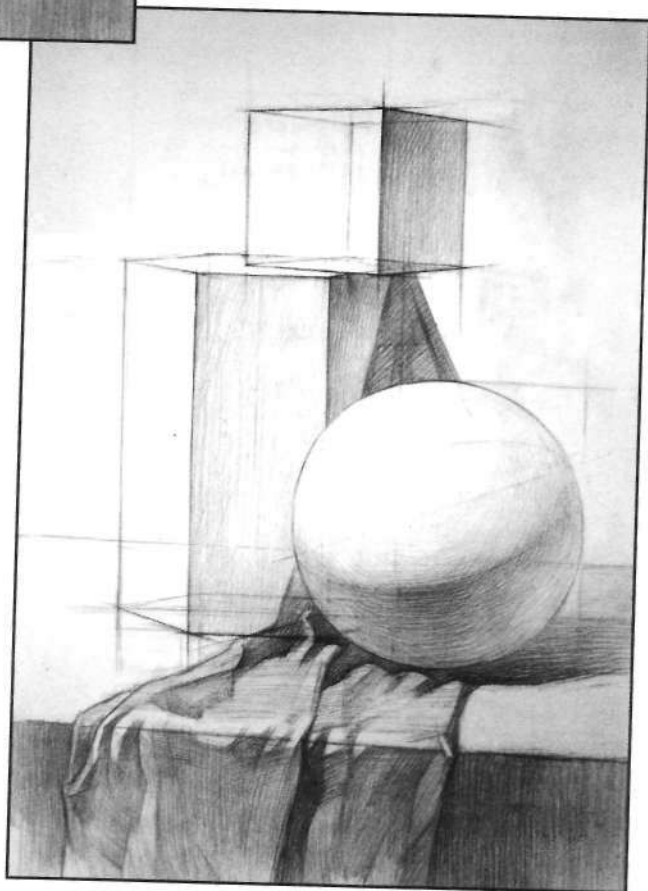
### ЭТАП ВТОРОЙ

Построение формы предметов  
по отношению друг к другу.



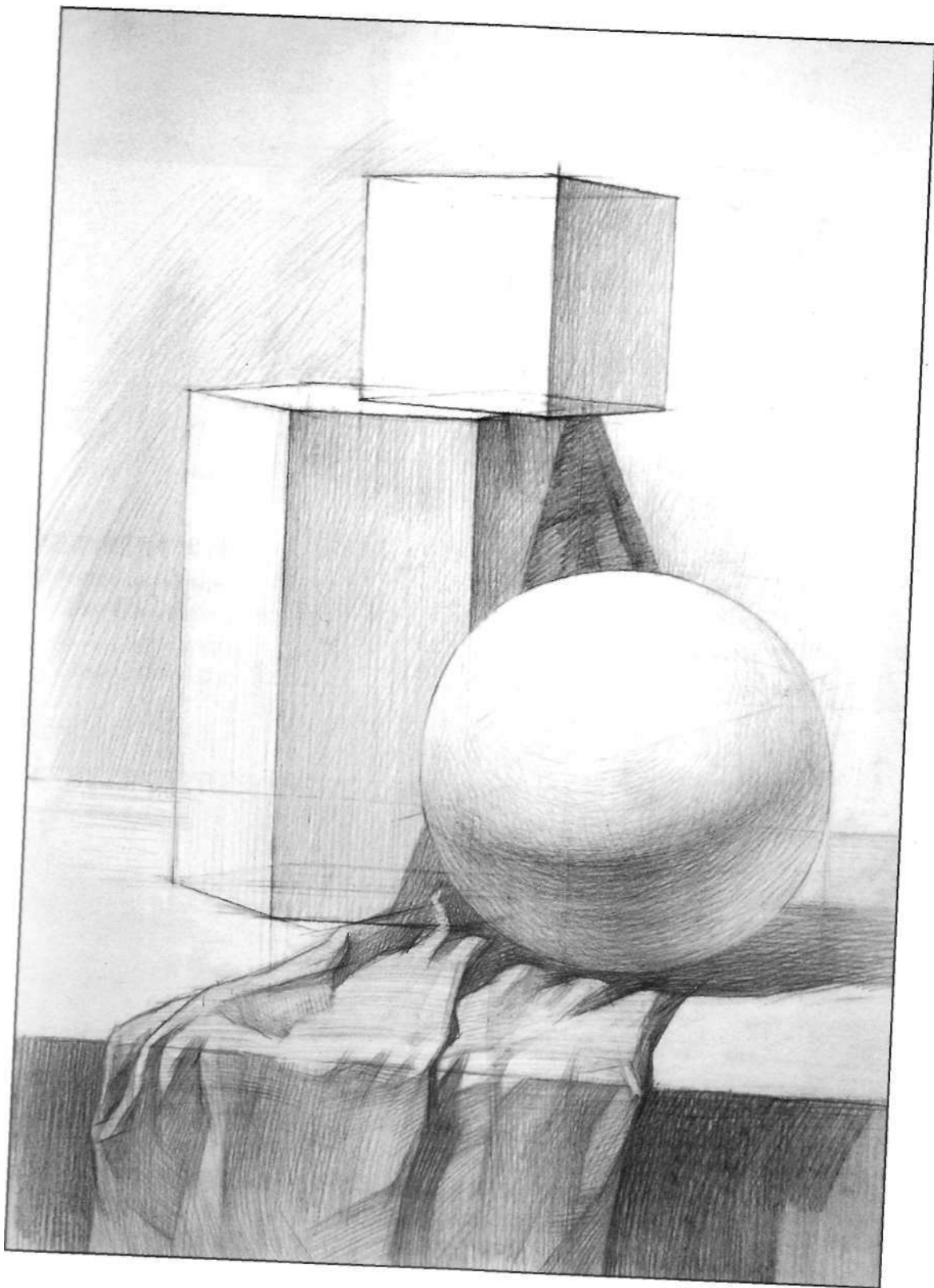
## ЭТАП ТРЕТИЙ

Членение формы на свет и тень.  
Легкая тональная проработка.

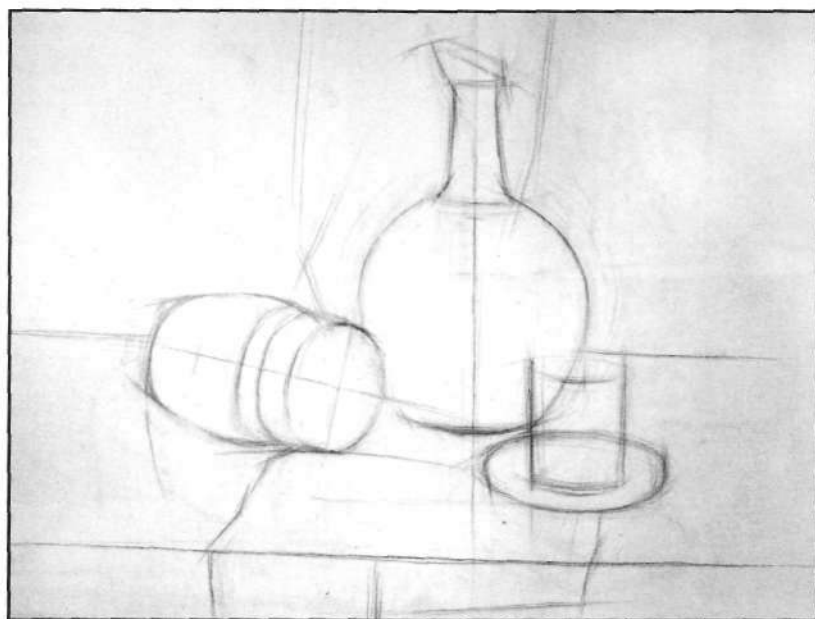


## ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Уточнение пропорций формы  
и дальнейшая тональная проработка.



## Натюрморт с кувшином



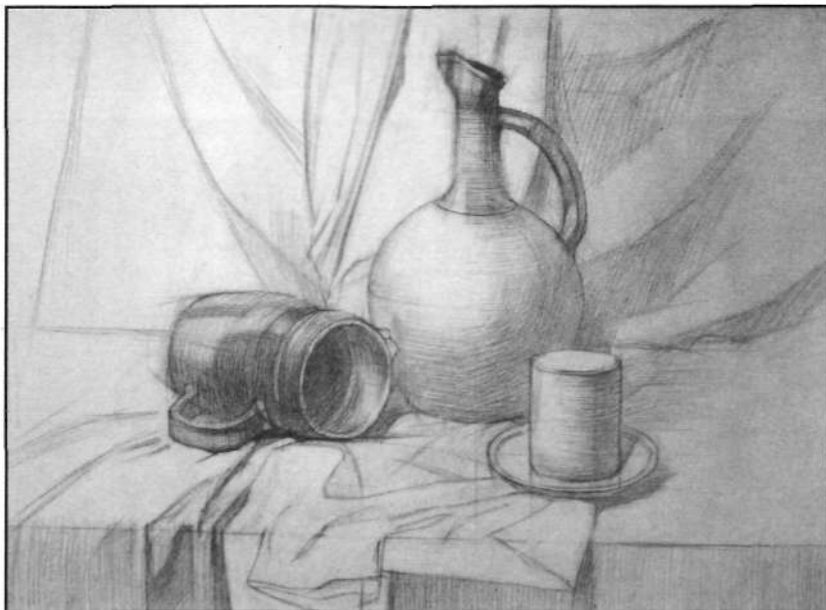
### ЭТАП ПЕРВЫЙ

Композиционное  
размещение масс  
предметов  
в формате листа.



### ЭТАП ВТОРОЙ

Построение предме-  
тов с нахождением их  
осевых линий (по-  
строение эллипсов).

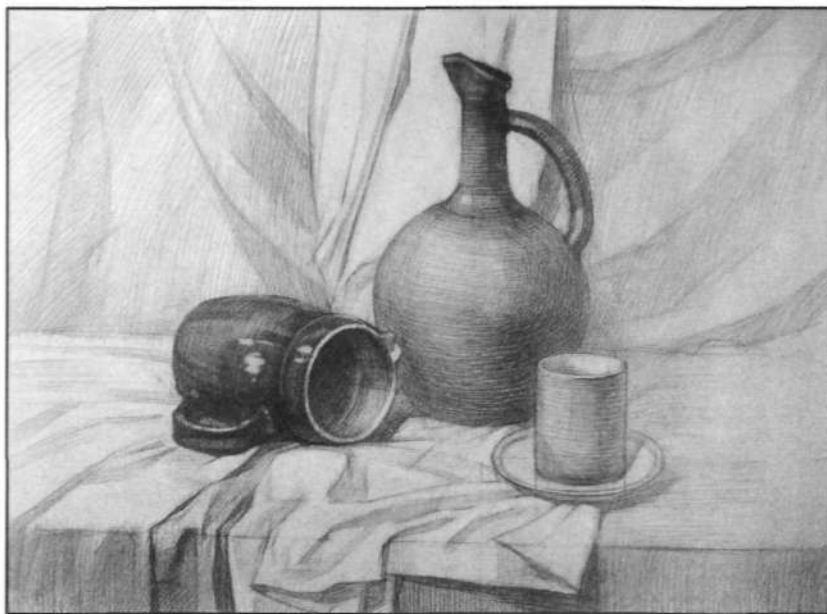


### ЭТАП ТРЕТИЙ

Легкая светотеневая моделировка предметов.

### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

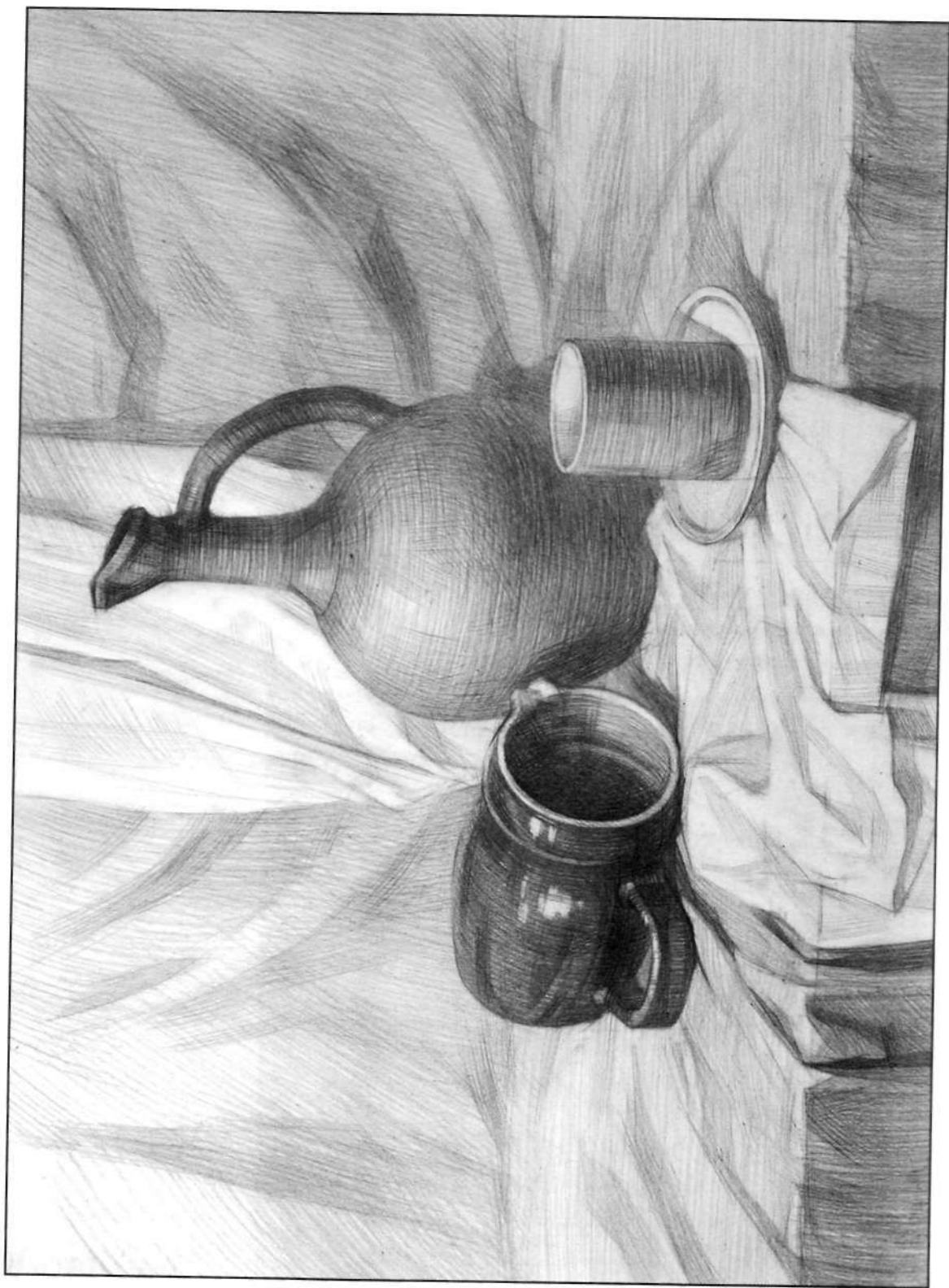
Дальнейшая тональная проработка  
с учетом собственного тона предметов.

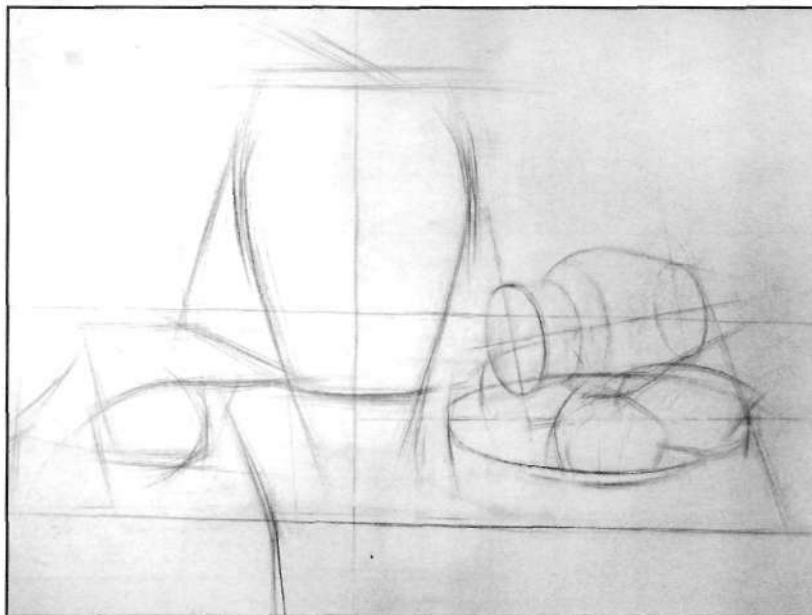


### ЭТАП ПЯТЫЙ

Детальная проработка натюрморта с последующим обобщением.







**ЭТАП ПЕРВЫЙ**  
Определение массы  
предметов на плоско-  
сти в формате листа.



**ЭТАП ВТОРОЙ**  
Построение формы  
предметов с поиском  
их осевого членения.



## ЭТАП ТРЕТИЙ

Зональное определение светотеневой моделировки формы предмета.

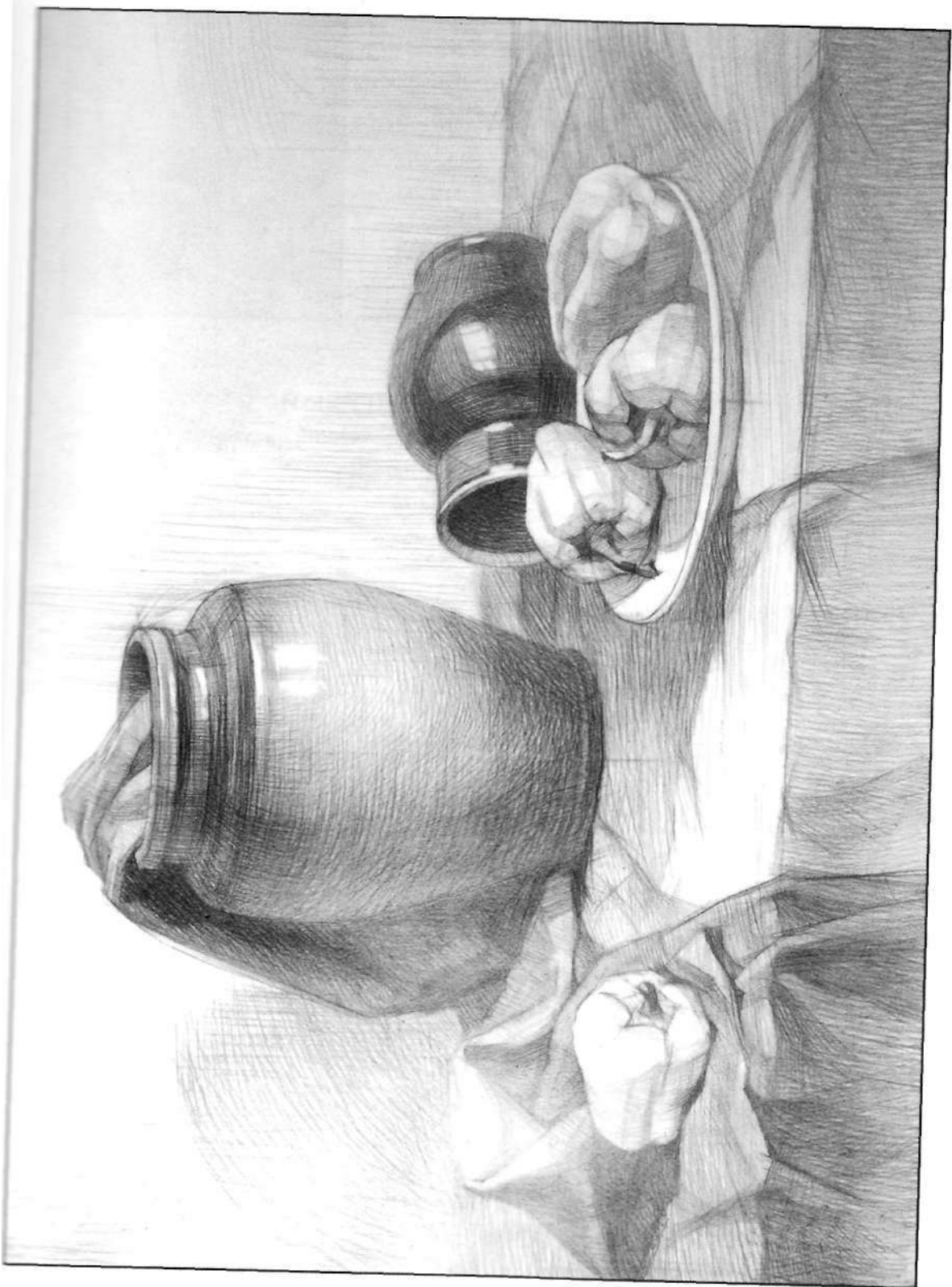
## ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Дальнейшая тональная проработка с уточнением пропорций формы.



## ЭТАП ПЯТЫЙ

Обобщение деталей натурной формы и приведение ее к целому.

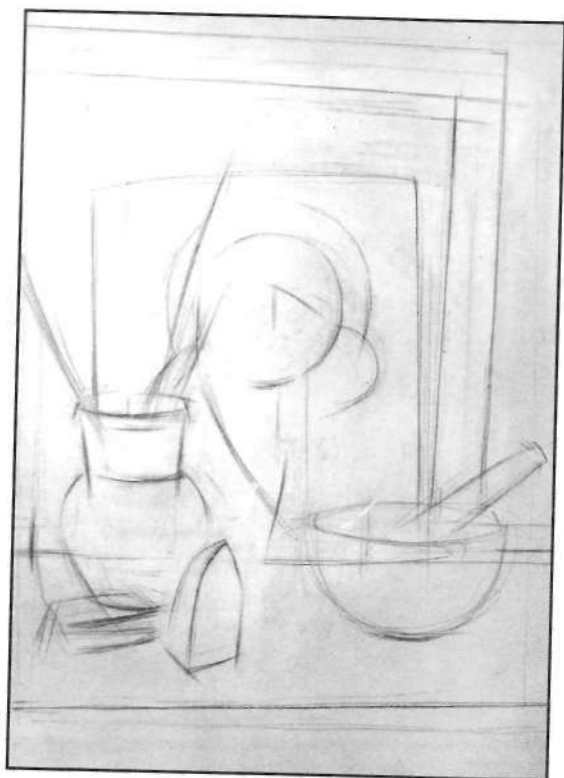


## Натюрморт с иконой



### ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

Поиск композиционного решения в малом формате.



### ЭТАП ПЕРВЫЙ

Поиск пропорций предметов в формате листа.



### ЭТАП ВТОРОЙ

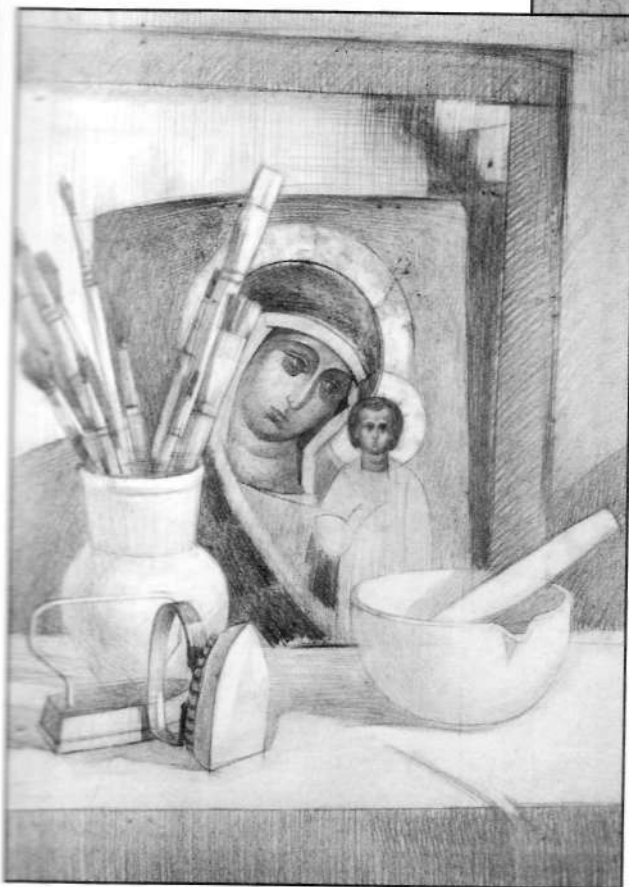
Построение формы предметов с учетом их осевого членения.

### ЭТАП ТРЕТИЙ

Первичная светотональная  
моделировка формы предметов.



31



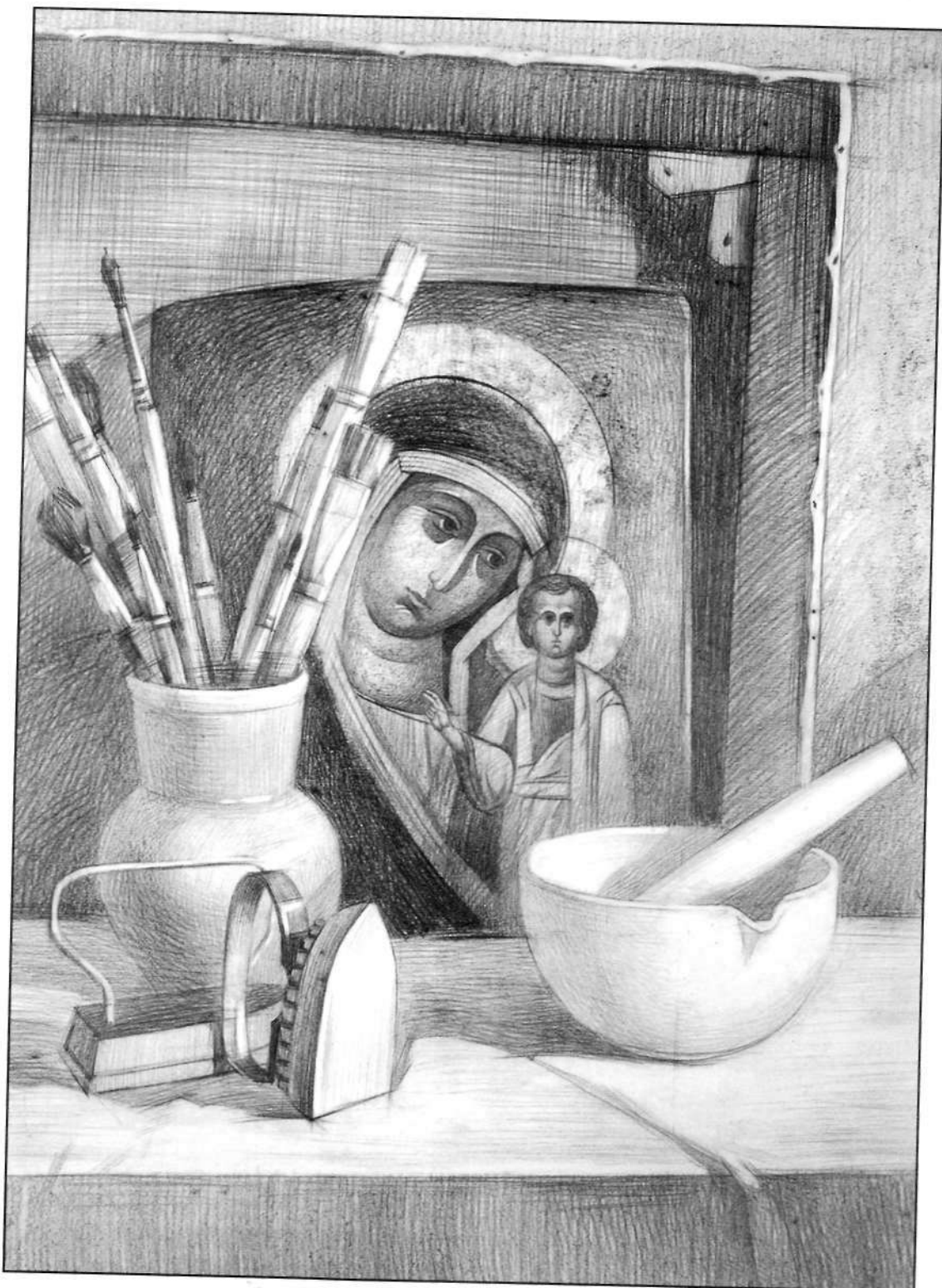
### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Дальнейшая тональная проработка.

НАТЮРМОРТ

## ЭТАП ПЯТЫЙ

Обобщение и приведение деталей натурной формы к целому.





# Натюрморт с петухом

33



## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

Поиск композиционного  
решения в малом формате.

## ЭТАП ПЕРВЫЙ

Композиционное размещение  
предметов в листовой плоскости.

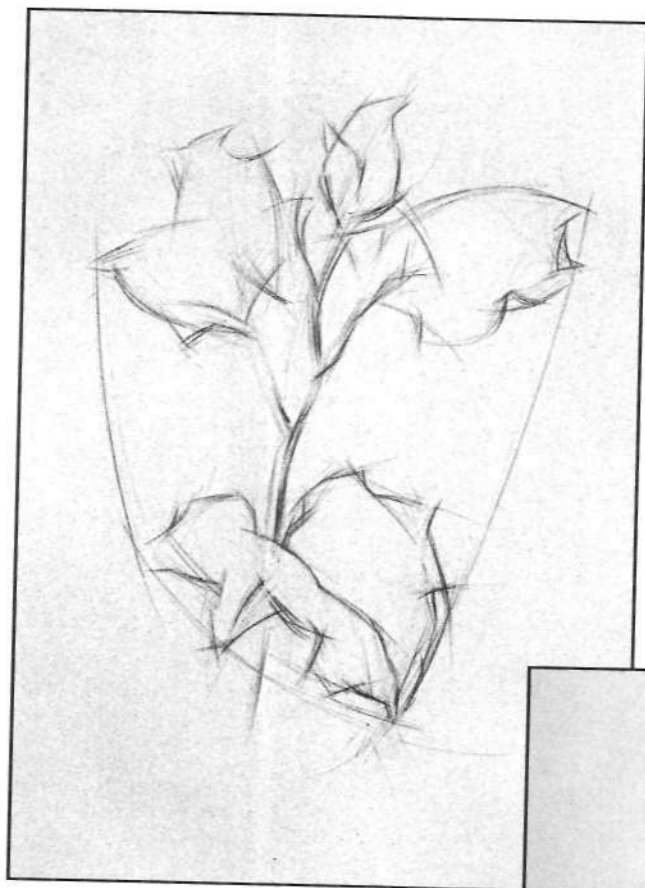


## ЭТАП ВТОРОЙ

Построение формы предметов с учетом  
плоскости, на которой они находятся.

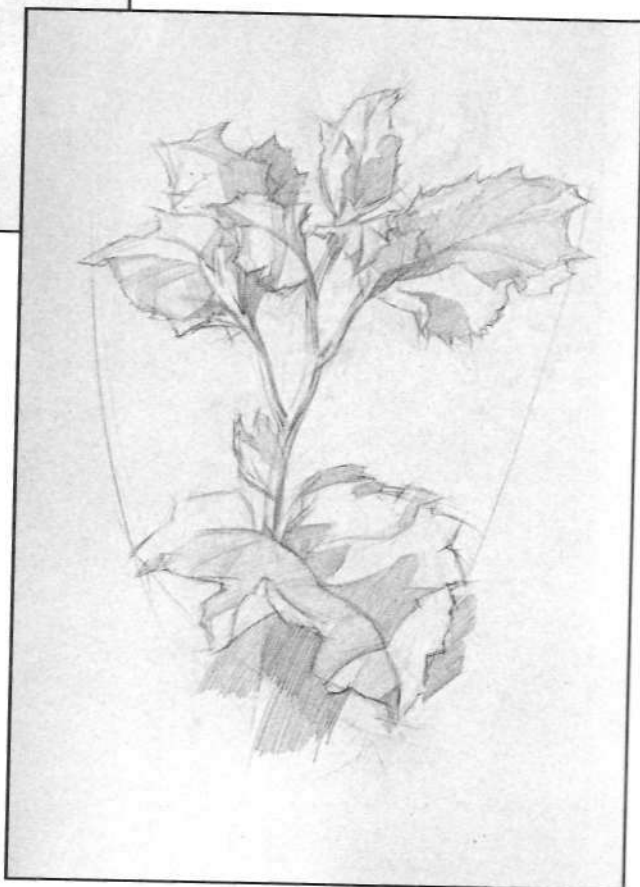


## Рисунок листьев лопуха



### ЭТАП ПЕРВЫЙ

Поиск масс группы листьев  
в формате листа.



### ЭТАП ВТОРОЙ

Построение формы листьев.

## ЭТАП ТРЕТИЙ

Светотеневая моделировка  
с учетом пленэрного освещения.



## ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Уточнение рисунка  
и дальнейшая тональная проработка.

ЭТАП ПЯТЫЙ

Проработка деталей рисунка с последующим их обобщением.



Пейзаж — не только художественная задача,  
но и целое мировоззрение...

*Б. Р. Виннер*

Пейзаж — жанр изобразительного искусства, живописи и графики, в котором основным сюжетом выступает природа, окружающий человека мир. Для рисовальщика — это возможность войти в прямой контакт с внешней действительностью и вплотную приблизиться к творческому решению проблемы пространства. Пейзаж представляет самостоятельный интерес, поскольку именно этот жанр рисунка дает возможность совершенствовать мастерство рисовальщика в области перспективы, композиционного построения и светотеневой моделировки объемов. Более того, имея, как уже сказано, прямой контакт с природной формой, с архитектурой, ландшафтной средой, элементами, насыщающими «типовой» кусочек наблюдаемой жизни, рисовальщик вынужден проявлять гибкость визуального мышления, чтобы вкомпоновать в основное поле (формат) графического листа внешне как бы «расходящиеся тропы» окружающей среды и человека, осторожно по ним ступающего. Иными словами, пейзаж — искусство группирования разнохарактерных объектов окружающего мира в едином выразительном пространственном образе. Это своего рода изобразительный синтаксис языка рисунка (и живописи), если прибегнуть к метафоре. Поэтому в пейзаже такую значительную роль играют вопросы перспективного построения и композиционного единства изобразительных форм.

Как правило, рисовальщик, обращаясь к жанру пейзажа, первым делом зрительно контактирует с архитектурной формой. Если, конечно, он не живет в глухом селе, а даже если и забросила его туда судьба, то он общается с архитектурной ландшафта,

то есть все равно прослеживается непосредственная связь с геометризированными особенностями зрительного восприятия. Поэтому часто пейзаж, о котором мы сейчас говорим, именуют архитектурным рисунком или экстерьером. Архитектура оказывается в этом случае не только матерью живописи, но и прямой родственницей рисунка. Здесь царствуют перспектива и светотень, точность выбора объектов среды и выразительность характера их передачи в формате листа. Все это осуществляется параллельно с изучением архитектурной формы и техники пространственного моделирования объектов.

Главной задачей при изображении пейзажа, как теперь совершенно очевидно, станет верное перспективное построение пространства (опора на линейную, центральную и воздушную перспективу) и гармоничная компоновка замкнутой по абрису композиции в формат листа. При перспективном построении необходимо добиться выразительной фронтальной или угловой композиции видимой формы, точно определить линию горизонта и точки схода. Отсутствие замкнутого абриса затрудняет задачу рисования пейзажа, поэтому необходимо, учитывая наличие изобразительных срезов со всех сторон листа, отыскать выразительный и соответствующий художественному замыслу ракурс передачи изобразительной формы, такую точку ее зрительного восприятия, которая облегчит композицию рисунка и даст убедительную кадрировку «кусочка действительности», чтобы затем она предстала целостной картиной окружающего мира. Только после этого можно приступить к предварительному эскизному исполнению рисунка

и прорабатывать детали видимой формы: ракурсы, масштабы, характер перспективного решения, принцип тоновой моделировки и обобщения форм. Постепенно уточняя характер перспективного построения и принципы композиционного решения (угловая или фронтальная композиция), приступают к тональной проработке листа.

В длительном рисунке пейзажа так же, как и в натюрморте, важна строгая последовательность этапов исполнения. Их схема в чем-то близка натюрмортному рисунку, с учетом дополнений она выглядит так:

- 1) грамотный выбор наиболее интересных объектов (натуры) рисунка, как правило связанных со средой, в которую включена архитектурная форма. Здесь, развивая в себе образное мышление и панорамное видение среды, рисовальщик присматривается к пропорциям, определяющим образное начало любой архитектуры, и к наиболее выразительным элементам (деталям) срисовываемой архитектурной формы, особенностям ландшафтной планировки. В дальнейшем, при уточнении перспективных сходящих, эти пропорции необходимо определять, или «брать», максимально верно и выразительно;
- 2) создание предварительного эскиза рисунка;

3) поиск композиционного решения (здесь важно соблюдать условие нормального расстояния от натуры до глаз исполнителя: для уточнения границ выбранного пейзажа можно воспользоваться рамкой видоискателя, сделанного из бумаги, а также чертежными средствами, важно также точно уловить линию пересечения картинной и предметной плоскостей); определение композиционной конфигурации изображения, эскизная наброска легкими линиями композиционного решения, выбор наиболее удачного композиционного решения в формате листа;

4) определение перспективы основных форм (перспективное положение предмета в плоскости листа) и пропорций объектов

изображения по отношению друг к другу; определение связи предметов с плоскостью, на которой они находятся;

5) поиск оптимального ритмико-тектонического построения;

6) уточнение рисунка основных форм и пропорциональных соотношений; легкая тональная проработка с определением больших тональных отношений;

7) анализ пропорций и строения всех форм на основе точного и окончательно найденного характера рисунка;

8) дальнейшая детальная светотеневая, тональная моделировка объемов предметов с нахождением полутонов и рефлексов, определение точных тональных соотношений с учетом пленэрного освещения в разное время суток и т. д.;

9) насыщение рисунка элементами стаффажа (дополнительные фигуры, элементы пейзажа, детали, включение человеческой фигуры в композицию пейзажа);

10) детальная светотеневая моделировка архитектурных объемов, с учетом главных и второстепенных объектов изображения;

11) обобщение и подчинение деталей рисунка основным архитектурным массам как «часть — целое».

В этой схеме представляется принципиально важной безусловная ориентированность на целостное восприятие изображаемой натуры. Ее точная «картинка» во многом обязана чуткому «умному глазу» рисовальщика, а это значит, что в пейзаже необходимо соблюдать основные закономерности зрительного восприятия, обуславливающие правильное изображение ракурсных построений и перспективное схождение всех осевых и горизонтальных линий. Чрезвычайно важно постоянно контролировать исполнение рисунка, отвлекаясь от мольберта для проверки первоначально взятых пропорций и тональных отношений.

Контролируемость пейзажа связана с необходимостью точной передачи планов

и светлотных характеристик природы в зависимости от ее близости—дальности от глаз исполнителя. Первый план в тональном отношении всегда насыщен более плотно, но не следует эту плотность доводить до черноты, — она должна быть уравновешена более светлыми и тонко промоделированными вторым и третьим планами изображения (с учетом центра композиции). Определив тональные и пропорциональные отношения, можно браться за проработку основных масс пейзажа (антуража, земли, неба, фигур людей и т. д.), добываясь единства в их композиционном решении. Не стоит забывать и о чувстве реальности соответствия изображаемого пейзажа видимой «картинке действительности». Светотеневые колебания, зависящие от характера освещения природы в разное время суток, должны получить отражение в рисунке пейзажа в передаче точного абриса падающих теней, тоновой передаче силуэтов природы и ее деталей. Тогда создается ощущение напряженности формы и ее гармоничной лепки в пространстве листа.

Необходимо сказать и о позиции наблюдателя пейзажа — рисовальщика. При исполнении пейзажа ему придется столкнуться с таким явлением, как «пейзажные дали» и ближний план натурального видения. Форма и величина предметов изображения будут значительно изменяться в зависимости не только от положения, в котором их видит наблюдатель, но и от расстояния между рисовальщиком и этими предметами. Чем ближе натура к исполнителю, тем резче и четче ее светотеневые градации и цветовые эффекты (тоном можно передавать и цветовую фактуру здания, его материальность). Солнечным днем силуэт здания просматривается более детально, чем вечером или ночью. Время суток в нашем случае является непосредственным участником «взятия» натуральных величин. Но главные средства выразительности пейзажа: линия, пятно, тон — находятся в ру-

ках самого исполнителя. В этом проявляется творческий характер рисунка пейзажа, его относительная свобода от фотографической точности изображаемой природы.

Умение перспективно правильно построить масштаб природы, передать прямоили криволинейность ее поверхностей, восходящих и нисходящих плоскостей связано с чувством наполненности пейзажа скрытой динамикой среды, то есть тем, что и есть сама жизнь, данная нам в наблюдении и ощущении.

Степень насыщенности планов пейзажа надо соотносить с характером влияния на них воздушной перспективы (при контрастности тоновой трактовки форм на переднем плане пейзажа его дальний план теряет свою насыщенность и на горизонте как бы полностью растворяется в воздухе).

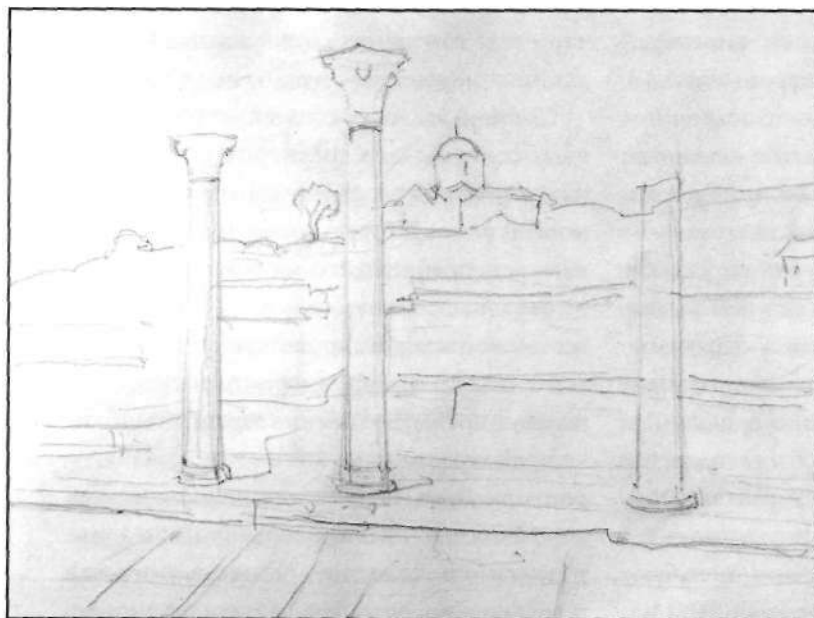
Не следует излишне чернить рисунок, используя преимущественно контрасты и линейный характер силуэтного исполнения, — рисунок должен быть «не испорченным» нарочитостью пятна, а «красивым» и культурным, соответствующим целостному и точному восприятию природы в природе.

Конструкция изображаемой природы и перспективное ее построение в жанре пейзажа — это не чертеж и не картографическая фиксация, поэтому рисовальщику необходимо учиться выявлять и передавать особенности зримой формы как линейными, так и тональными средствами рисунка.

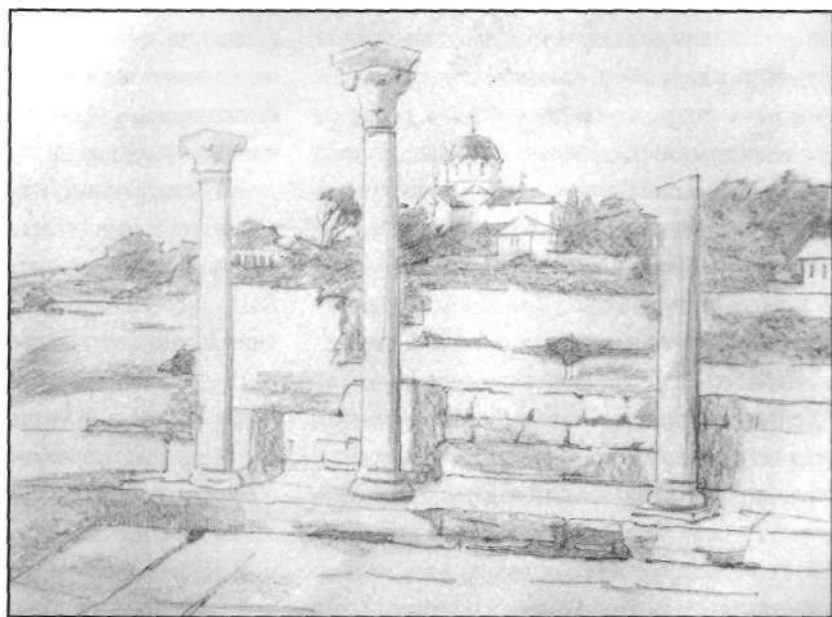
Ко всему вышесказанному необходимо добавить лишь то, что вынесено в эпиграф раздела: пейзаж не только учебное задание или академический сюжет рисунка, требующий демонстрации определенной техники, — это целое «мировоззрение» художника, отражение принципов его видения мира и чувствования формы, выражение в рисунке ее глубокого понимания.

В качестве иллюстративного материала к этому разделу предложена серия рисунков пейзажа по пяти стадиям его исполнения.

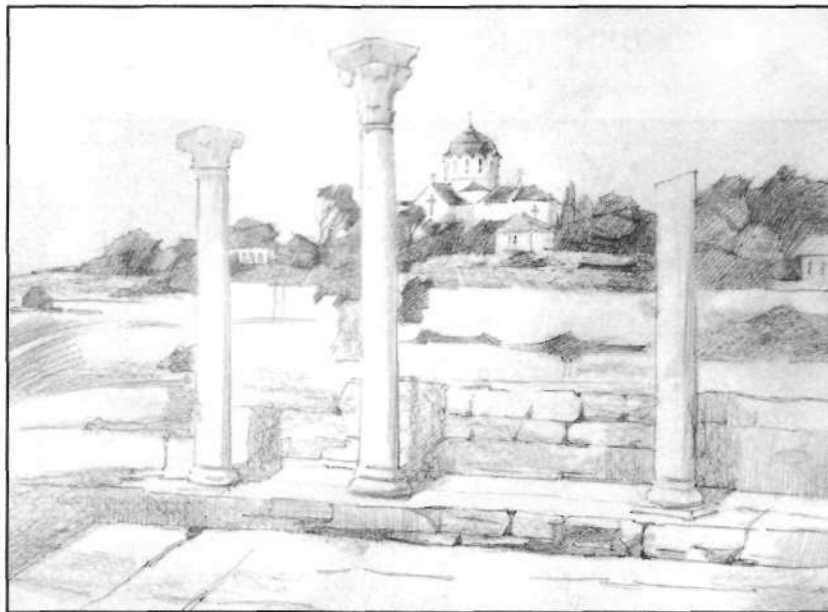
Херсонес.  
Владимирский собор



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**  
Определение мотива  
пейзажа  
в формате листа.



**ЭТАП ВТОРОЙ**  
Уточнение рисунка  
основных элементов  
пейзажа с легкой  
тональной  
проработкой.



### ЭТАП ТРЕТИЙ

Дальнейшая тональная проработка пейзажа с учетом пленэрного освещения.

### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

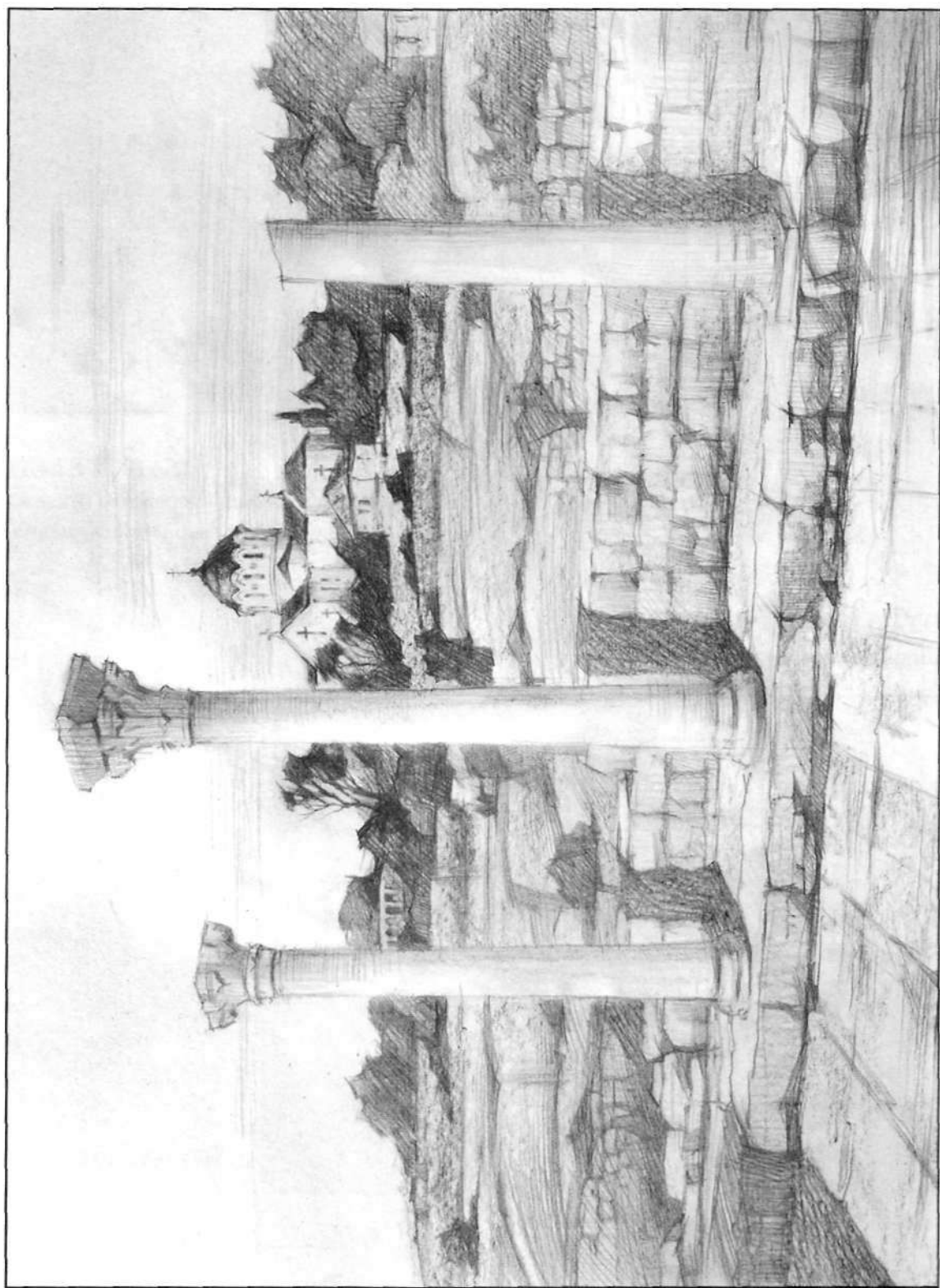
Выявление плановости рисунка.



### ЭТАП ПЯТЫЙ

Проработка характерных деталей пейзажа с последующим их обобщением.

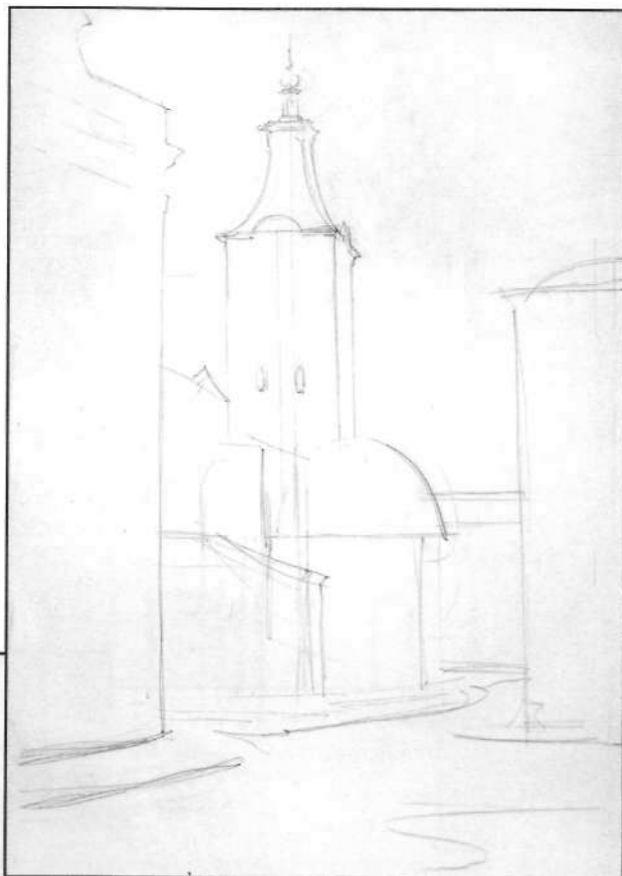






## ЭТАП ПЕРВЫЙ

Линейный набросок основных архитектурных масс пейзажа в формате листа.



## ЭТАП ВТОРОЙ

Построение основных объемов пейзажа с легкой тональной проработкой.



## ЭТАП ТРЕТИЙ

Легкая тональная проработка пейзажа с учетом пленэрного освещения.

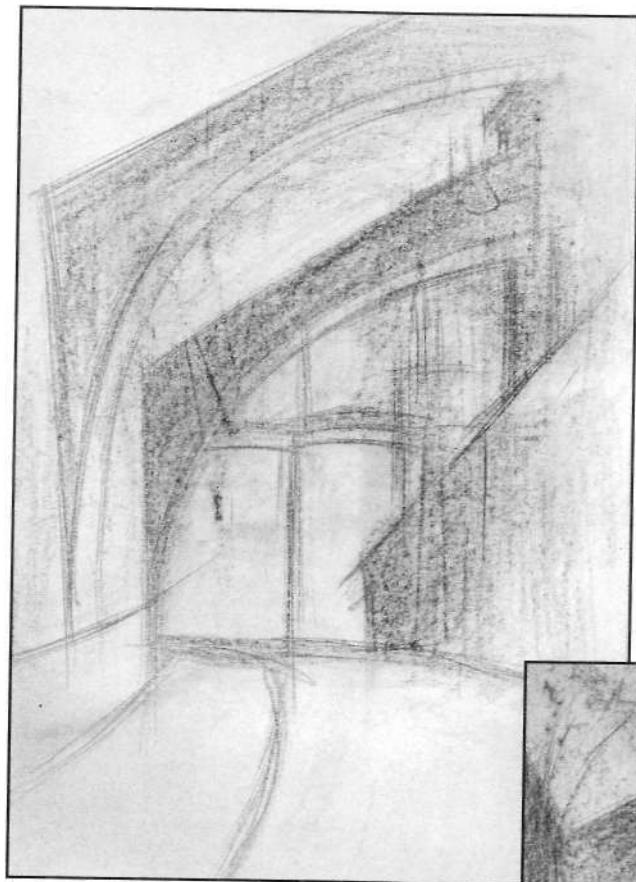
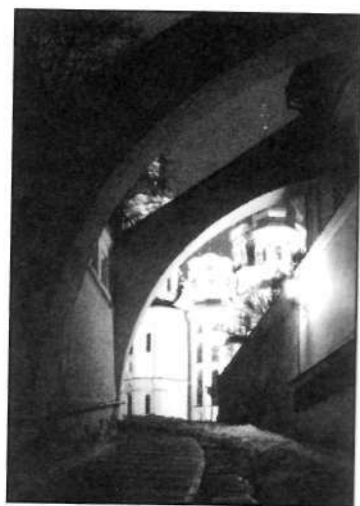


## ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Дальнейшая проработка архитектурных форм и введение стаффажа в рисунок.



Киев.  
Киево-Печерский монастырь



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**

Композиционное размещение архитектурных масс пейзажа в формате листа.



**ЭТАП ВТОРОЙ**

Построение основных объемов пейзажа с легкой тональной проработкой.

### ЭТАП ТРЕТИЙ

Дальнейшая тональная проработка пейзажа с учетом ночного освещения.



49



### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Уточнение рисунка архитектурных форм.

ЭТАП ПЯТЫЙ

Обобщение рисунка с выявлением композиционного центра.



## Весенний разлив

51



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**  
Композиционное  
размещение пейзажа  
в формате листа.



**ЭТАП ВТОРОЙ**  
Ритмическое построе-  
ние масс деревьев.

ПЕЙЗАЖ





## ЭТАП ТРЕТИЙ

Легкая тональная проработка пейзажа.

## ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Тональная проработка рисунка с учетом состояния природы.



## ЭТАП ПЯТЫЙ

Уточнение деталей рисунка с последующим их обобщением.

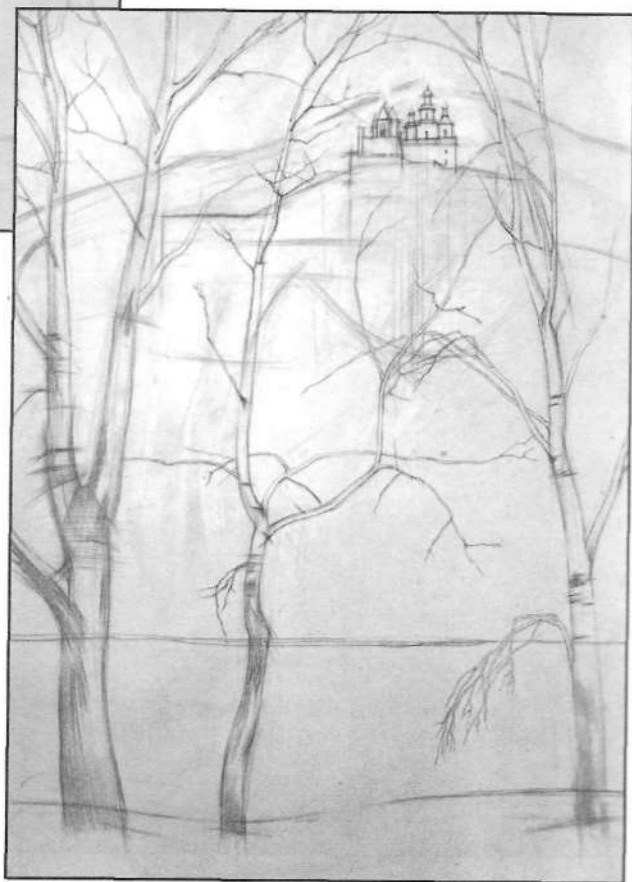


Святогорье



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**

Нахождение мотива пейзажа  
в формате листа.

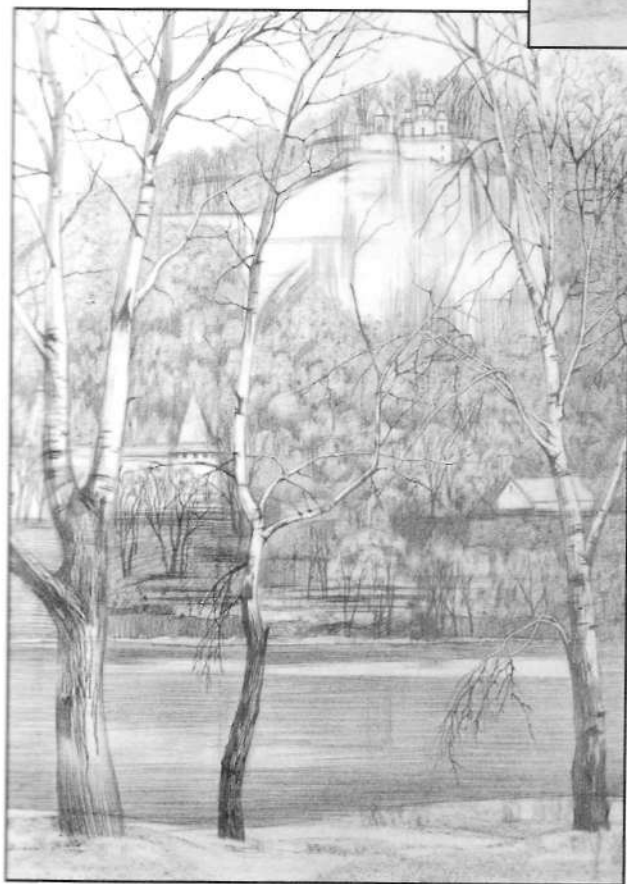


**ЭТАП ВТОРОЙ**

Уточнение рисунка деревьев и нахождение их ритмического соотношения.

### ЭТАП ТРЕТИЙ

Введение в рисунок легкого тона  
с учетом пленэрного освещения.

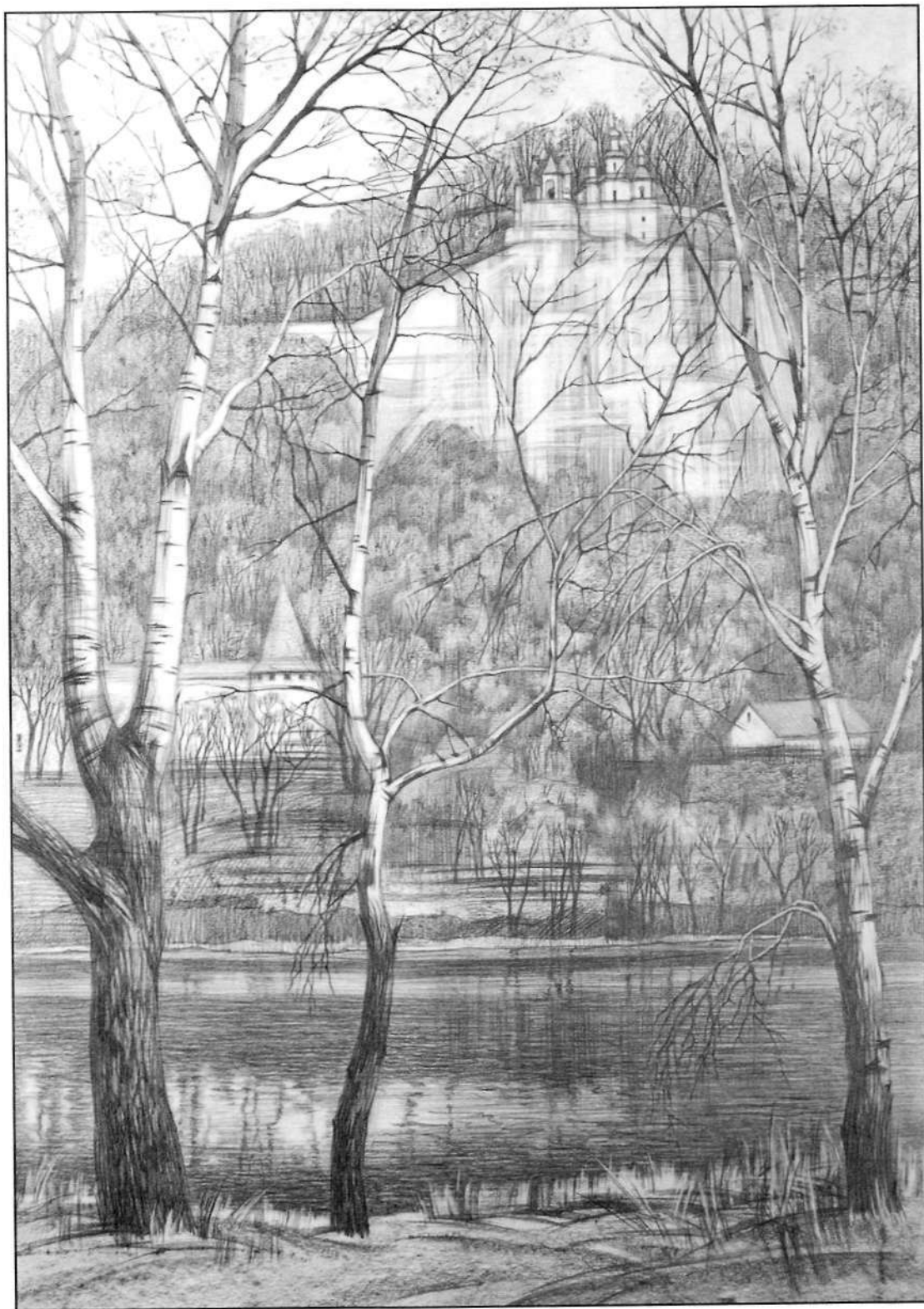


### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Решение плановости рисунка  
и дальнейшая тональная проработка.

ЭТАП ПЯТЫЙ

Проработка деталей рисунка с последующим их обобщением.



Нет ничего удивительнее, чем следить  
за поисками формальных отношений.

*Э. Гомбрих*

Рисунок головы человека, собственно говоря, то, что составляет основу портретного жанра в рисунке и живописи, является наиболее сложным видом рисования и требует чуткости как к формальным отношениям, лежащим в основе этого рисунка, так и к натуре, за которой скрывается живой человек. Именно его характер, душевное устройство, возраст, социальное положение, склонность к определенным видам чувствования и мысли мы и должны передать. Из всех видов рисунка это наиболее формализованный технически и наименее этой техникой связанный рисунок: он должен передать настроение изображаемого человека.

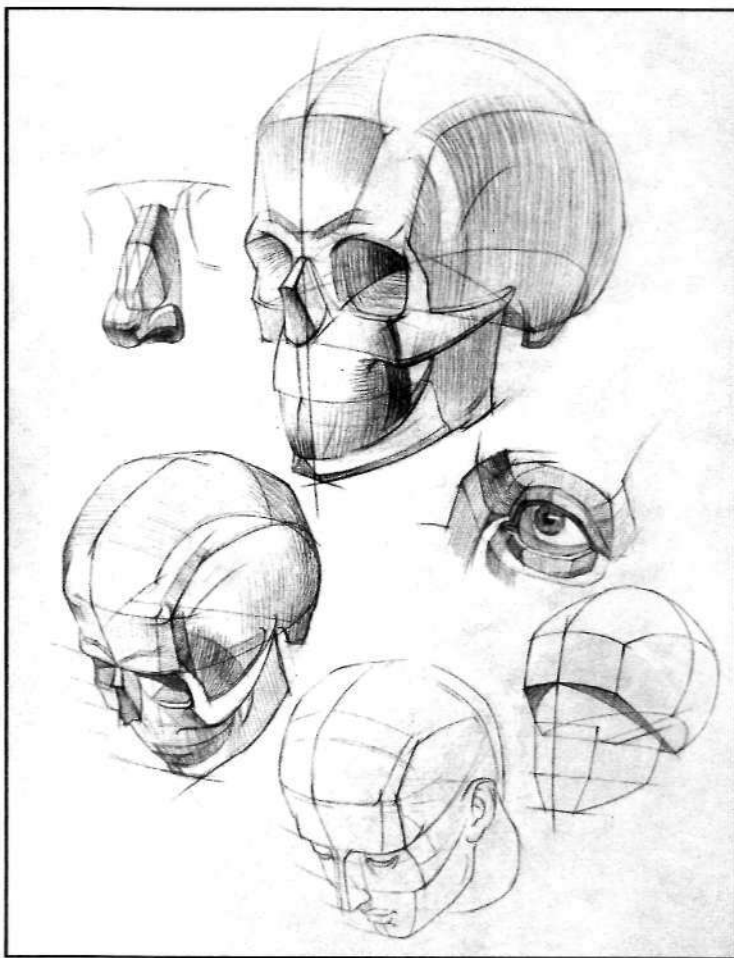
Здесь, как ни в чем ином, выверенность построения и «взятия» формы должна быть последовательной и четко продуманной. Рисунок человека всегда представлял достаточную сложность. Но, преодолевая ее, художник получает возможность динамически и творчески выразить свой собственный почерк рисования и авторскую манеру рисунка. Она нарабатывается с опытом. Им же определяется и совершенство исполнения рисунка.

Опыт — процесс накопительный, поэтому рисунок человека (портрет) разбит на несколько учебно-творческих этапов. Первым делом осваивают пластическую анатомию параллельно с практическим усвоением различных пропорциональных соотношений головы. Затем приступают к эскизной штудировке формы, наблюдая модель с разных сторон и в различных ракурсных сокращениях. Пластическая анатомия дает художнику более глубокое знание форм головы и лица, что впоследствии позволит ему передать неуловимые с пер-

вого взгляда особенности характера лица, возрастные особенности, половые и национальные черты изображаемого человека. Здесь как никогда приобретенные знания «сотрудничают» с острым художническим зрением и художественным чутьем.

Рисунок (головы) человека включает несколько типов. Прежде всего, это, опираясь на антропологические и анатомические знания, рисунок черепа человека и выполнение с гипсовых слепков частей лица — глаз,

## *Схемы рисунков черепов и частей лица*



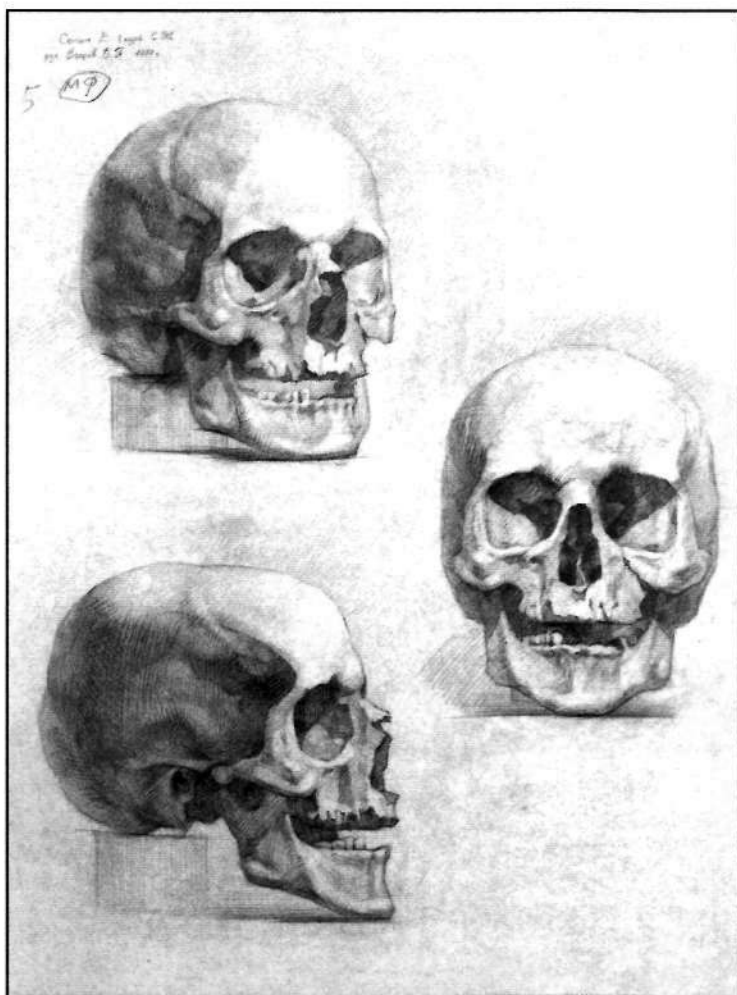
носа, губ, ушей, рта. Лучше всего приступить к рисунку человека с рисунка головы с гипсового образца и лишь затем переходить к рисунку головы с натуры.

На этом этапе важно не только знание пропорциональных соотношений, но и умение моделировать объем в различных поворотах и ракурсах. Цель анатомического рисунка черепа — передать характер объемной формы головы.

### Анатомическое строение черепа

Общая форма и размеры, пластика головы обусловлены строением ее жесткой осно-

#### *Рисунок черепа в трех поворотах*



вы — черепа\*. Характер поверхности головы человека определен большинством выступлений и углублений черепа. Отвлекаясь от многообразия реальных человеческих индивидуальных черт, рисовальщик строит рисунок головы, основываясь на одинаковой для всех анатомической структуре головы, системе построения ее пластических форм.

Анатомическая характеристика черепа состоит в следующем: череп сверху, спереди и сбоку имеет яйцевидную форму, сзади напоминает шар. Он состоит из двух отделов — значительного по объему мозгового и относительно небольшого лицевого. На лицевом отделе располагаются наружные органы чувств, питания и дыхания. Мозговой отдел черепа служит для защиты мозга и состоит из ряда костей: лобной, затылочной, клиновидной, решетчатой, парных височных и парных теменных. Они определяют пластику головы. Граница между мозговым и лицевым отделами проходит по корню носовых костей, верхнему краю глазницы и затем к наружному слуховому проходу.

Меньший по объему лицевой отдел черепа состоит из более мелких и рельефных костей; его нижняя челюсть является единственной подвижной костью, в отдел входит также и крупная, верхнечелюстная кость, которая участвует в образовании глазниц, носовой (грушевидное отверстие) и ротовой полостей. Верхнечелюстная кость крайне важна в структуре черепа, так как именно она определяет размеры, высоту и форму лица человека. Выпуклая скуловая кость, а также скуловая дуга определяют форму, тип лица и его национальные признаки. Мы так подробно останавливаемся на характеристике костей

\* Основные сведения об анатомическом строении головы, особенностях ее пластической выразительности мы даем, опираясь на работу Ю. М. Кирцера (1992), а также на практический опыт рисунка одного из авторов книги.

лицевого отдела, поскольку именно они — опорные точки рисунка.

Одиночная нижнечелюстная кость имеет форму подковы. Она состоит из тела и двух ветвей, расположенных к ней под тупым углом. И нижняя, и верхняя челюсть имеет шестнадцать луночек для зубов. При разборе анатомического строения не следует забывать и об особенностях сочленения костей и характере фиксации на них лицевых мышц.

Очень важный момент в рисунке — угол нижней челюсти. Он также является опорным моментом в рисунке, поскольку демонстрирует характер строения головы и тип ее пропорционального членения.

Парные носовые кости, небольшие, четырехугольные, участвуют в формировании пластики носа. Вверху они соединяются с лобной костью, внизу — с лобным отростком верхней челюсти. От величины и формы изгиба носовых костей, формы грушевидного отверстия и сошника — отростка, находящегося в нижней части носовой полости, зависит характер и строение формы носа.

Отдельно от черепа, на передней поверхности шеи расположена тонкая подъязычная кость подковообразной формы, которая служит для прикрепления многих мышц шеи. Более детальное описание анатомического строения черепа дано в рекомендованной к изучению литературе в конце книги.

## Рисунок черепа

Первый этап работы — поиск композиционного решения размещения черепа в формате листа, поиск необходимых ракурсов: фронтального, в профиль, в трехчетвертном повороте. Найдя решение, приступают к наброску яйцевидной формы черепа без уточнения деталей рисунка.

Разрабатывая обобщенную форму черепа, необходимо проследить, чтобы середина его формы по горизонтали проходила

чуть выше середины листа без резкой подвижки черепа влево или вправо. Размер черепа должен быть взят практически в натуральную величину с последующим соблюдением равновесия деталей по отношению к общему объему.

Рисуночное построение симметричной яйцевидной формы черепа осуществляется на основе условной осевой линии, начинающейся под затылком и проходящей, поднимаясь кверху, по середине свода черепа. Дальше она опускается по лобной кости, переносице, носовым костям, грушевидному отверстию, по середине верхней и нижней челюсти и доходит до центра подбородочных возвышений. Такая «серединная линия» служит ориентиром в разноповоротном построении черепа и фиксирует его симметричные соотношения формы. Шов, соединяющий носовые части с лобной частью черепа, делит его на два отдела: мозговой (верхний), идущий от переносицы до свода черепа, и лицевой, идущий от переносицы до подбородочных бугров. Пересечение серединной линии и линии горизонтальной, идущей через переносицу, составляет крестовину черепа и позволяет наметить пространственное положение всего объема головы.

Деление черепа условно на три части дает возможность уточнить ранее намеченный объем: нижняя часть (от подбородочных бугров до сошника), средняя (от сошника до верхнего края глазниц), верхняя (от нижнего края глазниц до выступающей точки свода черепа).

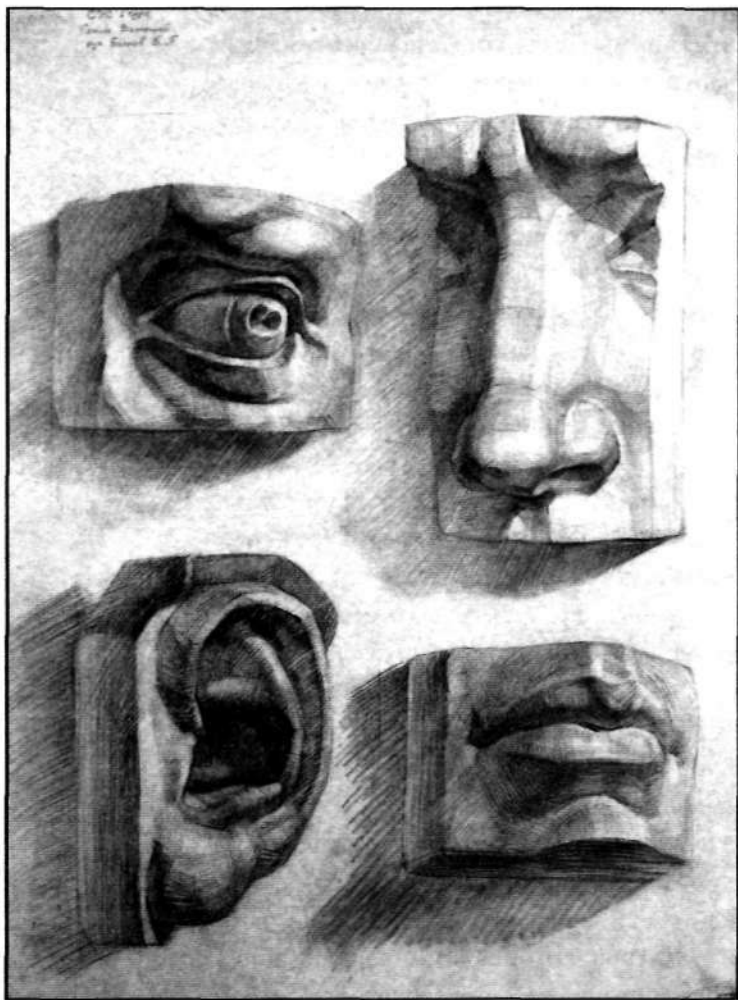
Членение черепа на плоскости и равнодолевые части позволяет уточнить и его пропорции. Так, нижняя треть черепа отмечается линией, разделяющей верхнюю и нижнюю челюсти, средняя треть подчеркнута линией нижнего края глазниц, на верхней трети черепа отмечается линия лобных бугров, которая определяет границу поворота черепа с передней на верхнюю



поверхность. После установления пропорций по вертикали занимаются членением пропорций по горизонтали: в нижней трети (ширина верхней и нижней челюсти), в средней трети (ширина скул и скуловых дуг, ширина носовых костей, грушевидного отверстия и глазниц), в верхней трети (ширина лобной кости и всего мозгового отдела); при этом надо помнить, что ширина всего мозгового отдела превосходит ширины лицевого отдела черепа.

Разметив основные пропорции, следует переходить к определению мест более мелких деталей: надбровных дуг, височных линий, глазниц, носовых костей, грушевидного отверстия, линии границы зубов и т. д.

### *Рисунок деталей лица*



Дальнейшая конкретизация конструктивных особенностей позволит доработать движение (наклон) и общее соотношение пропорций черепа, изгиб срединной и поперечной линий, взаимосоотношение деталей и их величину по отношению к основному объему и друг к другу.

Рисунок выполняют при помощи вспомогательных линий и парных форм. Первые облегчают выражение формы, вторые — создание цельного симметричного объема. Объем намечают на этой стадии работы основными поверхностями (большого объема), которые затем выявляют тоном.

При дальнейшей проработке объема черепа необходимо уделять внимание всей форме в целом и ее деталям, рассматривая части каждой детали как плоскости — у лобной кости их пять (средняя, две боковые, поворот к двум височным впадинам), — выделяют лобные бугры, надбровные дуги, надпереносье. На переломах форм уточняют светотень.

При детальной проработке объема черепа не забывайте сохранять видение его большой формы и целостного объема.

Путем многократных проверок, постоянного уточнения и сопоставления тона отдельных поверхностей рисунок приводят к гармоничному целому.

А добившись тонального единства и согласованности пропорций, разработку формы черепа завершают обобщением штрихом и тоном.

В изучении головы человека, анализе ее детального построения и анатомических особенностей не менее важным является рисунок частей лица. В учебной практике он занимает значительное место и первоначально осуществляется по модельным гипсовым слепкам. Мы не будем подробно характеризовать этапы этого рисунка, остановимся лишь на его ключевых моментах: особенностях построения формы носа, глаза, рта и уха.

Так, форму носа необходимо представлять в виде призмы, состоящей из четырех поверхностей — передней (спинка носа), находящейся между переносьем и кончиком носа, двух боковых поверхностей (крылья носа), и нижней плоскости, на которой расположены носовые отверстия. Независимо от общих анатомических особенностей формы носа, его конкретно-индивидуальные черты разнообразны и, как правило, делятся на несколько типов: прямой, горбатый, курносый.

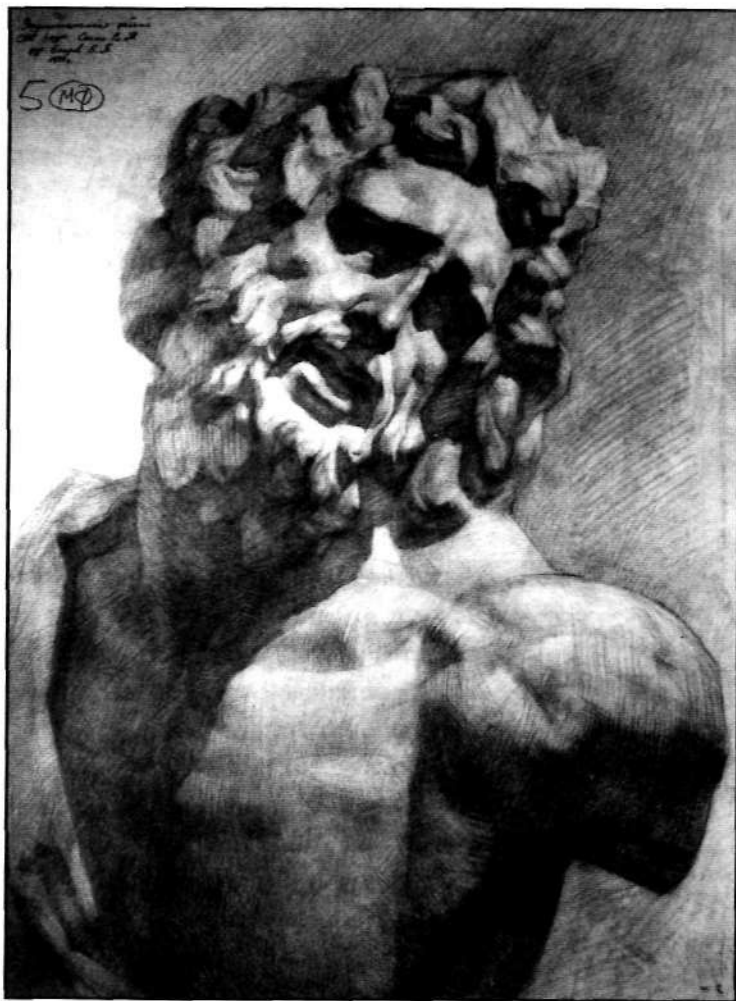
Анализируя форму глаза, следует помнить, что глаз находится в глазной впадине, расположенной под надбровными дугами лобной кости. Намечая глаз, внимательно исследуют его общую форму и характер движения глазного яблока. Для правильной передачи перспективных сокращений глаза определяют положение, в котором находится натура, характер расположения срединной линии глаза: фронтальный, в три четверти и в профиль. При повороте головы натурщика форма глаза меняется. Так, в профильном положении глаз сокращается и вписывается в треугольную форму. Сложную форму губ как наиболее динамической части лица обуславливают круговые мышцы рта, конфигурация красной каймы, лежащей на сводах, образованных дугообразной формой челюстей и зубов. Намечая пропорции губ, не забывают и о положении щели рта, расстояние от которой до основания носа обычно меньше, чем от линии рта до подбородка. Прорисовывая характерные очертания губ, при помощи срединной линии и оси, проложенной через углы губ, учитывают изменение ракурса головы и перспективные сокращения формы рта.

Ухо представляет собой сложную форму, образованную рельефно расположенными хрящами, отличающуюся большим разнообразием типов. Ось уха проходит параллельно носу, высота уха обычно в два

раза больше его ширины. Начинать рисунок уха необходимо с установки общих пропорций овала ушной раковины, пропорций мочки и завитка. Затем приступают к детальной проработке рисунка уха.

Рисунок головы по гипсовым моделям является необходимой составляющей в изучении рисунка, так как гипсовая модель неподвижна, однородна по материалу, фактуре и цвету, что помогает начинающему рисовальщику сосредоточить внимание на форме головы. Усвоив основные знания об анатомическом устройстве черепа и частей лица, анализируют строение головы по классическим (греческим) образцам круглой скульптуры.

#### *Гипсовая голова Лаокоона*



## Рисунок головы с живой натуры

Характер построения формы головы, независимо от ее разнообразных конкретно-индивидуальных черт, основывается на одинаковой для всех анатомической и конструктивной структуре.

В рисунке головы следует опираться на знание характерных переломов, границ плоскостей объемной формы и на так называемые опорные точки строения черепа: макушка (свод черепа), теменные и лобные бугры, скулы и скуловые дуги, височные линии, края глазных впадин, основание носа, форма верхней челюсти, ширина и угол нижней челюсти и основание подбородка.

При профильном ракурсе головы ее опорными точками являются: макушка (свод черепа), затылочные, теменные и лобные бугры, надбровные дуги, височные линии, края глазницы, скуловые кости и скуловые дуги, корень и основание носа, линия губ, подбородочные выступы и угол нижней челюсти.

Одна из основных задач рисовальщика состоит в необходимости увязать голову с шейю модели, а шейю — с плечевым поясом. Для этого необходимо обобщенно представить себе жесткую конструкцию скелета шеи (семь шейных позвонков), являющуюся частью позвоночного столба, и ее цилиндрическую форму. Техника рисунка головы с живой натуры зависит от знания не только ее анатомически-конструктивных особенностей, но и подвижных характеристик: окраски глаз, губ, волос модели, учета разности фактуры молодого и старого лица.

Для более выгодного выражения вышеперечисленных характеристик большое значение имеет характер и направленность освещения и постановки модели.

Начинать рисунок головы с живой модели следует с композиционного размеще-

ния головы на листе бумаги, устанавливая движение головы (ее наклон и наклон шеи по отношению к плечевому поясу) и ее основные пропорции, соотношение ее массы к листу бумаги. Сначала намечают верхнюю и нижнюю точки головы, выделяют серединную линию в соответствии с ракурсным положением, набрасывают общий характер портретируемого.

Как его «набрасывают»? Помечают основные линии членения головы по горизонтали и вертикали, линию глаз, надбровных дуг, лобных бугров, скул и скуловых дуг, линию носа, рта, подбородка, определяют лицевой угол (его составляет соотношение осевой линии и линии, идущей от угла нижней челюсти до подбородка). В практике рисунка этого типа учитывают симметричность построения формы головы, постоянно проверяя соотношение опорных точек с общей формой и основной осевой линией. Парные формы необходимо рисовать одновременно: левый глаз одновременно с правым, левую скуловую кость с правой и т. п.

Следующий, второй этап — уточнение общей конструктивной формы головы с последовательным построением деталей. Легкая разбивка рисунка на свет и тень поможет увидеть ошибки в построении пропорций. Работая тоном, соблюдая большие тональные отношения, нужно все время уточнять рисунок деталей головы, постепенно выявляя индивидуальные особенности натуры.

От изображения важных деталей головы, таких как глаз, рот, нос, ухо, и нахождения их пропорций зависит сходство портретируемого.

Рисуя нос, нужно видеть его анатомическую структуру, границу костной основы и хрящей. Выступая вперед и вниз, нос расширяется и приобретает округлую, мягкую форму. Нижняя поверхность носа, его основание, на котором располагаются ноздри, при стандартном освещении оказывается в тени. Поскольку нос является самой

выступающей частью головы, его тональное решение оказывается наиболее контрастным. Сходство портретируемого зависит также и от характера и формы глаз. Пропорции и форма глаз могут быть совершенно различными.

Перед тем как приступить к детализированному рисунку глаза, необходимо обозначить его место и массу в глазнице, точно определить характер глазной щели. При этом надо стараться избегать типовой ошибки — излишнего высветления белков глаз: они являются частью глазницы, находятся в ее глубине и не бывают абсолютно светлыми.

Характер и форма верхней и нижней челюсти определяют рисунок рта портретируемого, с его индивидуальными анатомическими особенностями.

К типовым ошибкам начинающего рисовальщика следует отнести также и излишнее увлечение рисунком лицевой части черепа с игнорированием рисунка его мозговой части. Здесь важно подчеркнуть, что рисунок мозговой части выявляет основной объем головы и ее характер.

Третий этап работы состоит в дальнейшей тональной проработке рисунка, с четким определением больших тональных отношений, и выявлении характера отдельных деталей. Активность линии и тона должна зависеть от характера располо-

жения объемов формы по отношению к рисовальщику: ближняя форма выявляется насыщенной тональной проработкой и подчеркивается более активной линией, дальняя — трактуется мягче.

В процессе работы над рисунком головы необходимо помнить о пропорциях, композиции и выражении целостного характера модели. Рисующий должен наблюдать голову в разных поворотах, при различных изменениях ее плоскостей в пространстве, учитывать взаимосвязь деталей при различной мимике лица, помнить о светотени и тоне и пластической проработке деталей, а главное — о подчинении их общему.

Завершая работу над длительным рисунком головы с живой натуры, следует внимательно сравнить рисунок с натурой.

Забываясь об убедительном построении модели, о сходстве рисунка с моделью, надо постоянно помнить о четкой и выразительной моделировке формы тоном, тщательной проработке деталей с дальнейшим их обобщением и об углубленном понимании индивидуальной характеристики портретируемой модели. Рисующий должен выработать у себя острое восприятие характера портретируемого и добиваться выразительной его передачи.

Стадии выполнения длительного рисунка головы проиллюстрированы несколькими портретами.

Портрет девушки



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**

Композиционное размещение головы в формате листа. Определение осевых линий и лицевого угла.



**ЭТАП ВТОРОЙ**

Построение основных объемов головы с легкой тональной проработкой.

### ЭТАП ТРЕТИЙ

Построение частей лица  
и формы мозговой части головы.

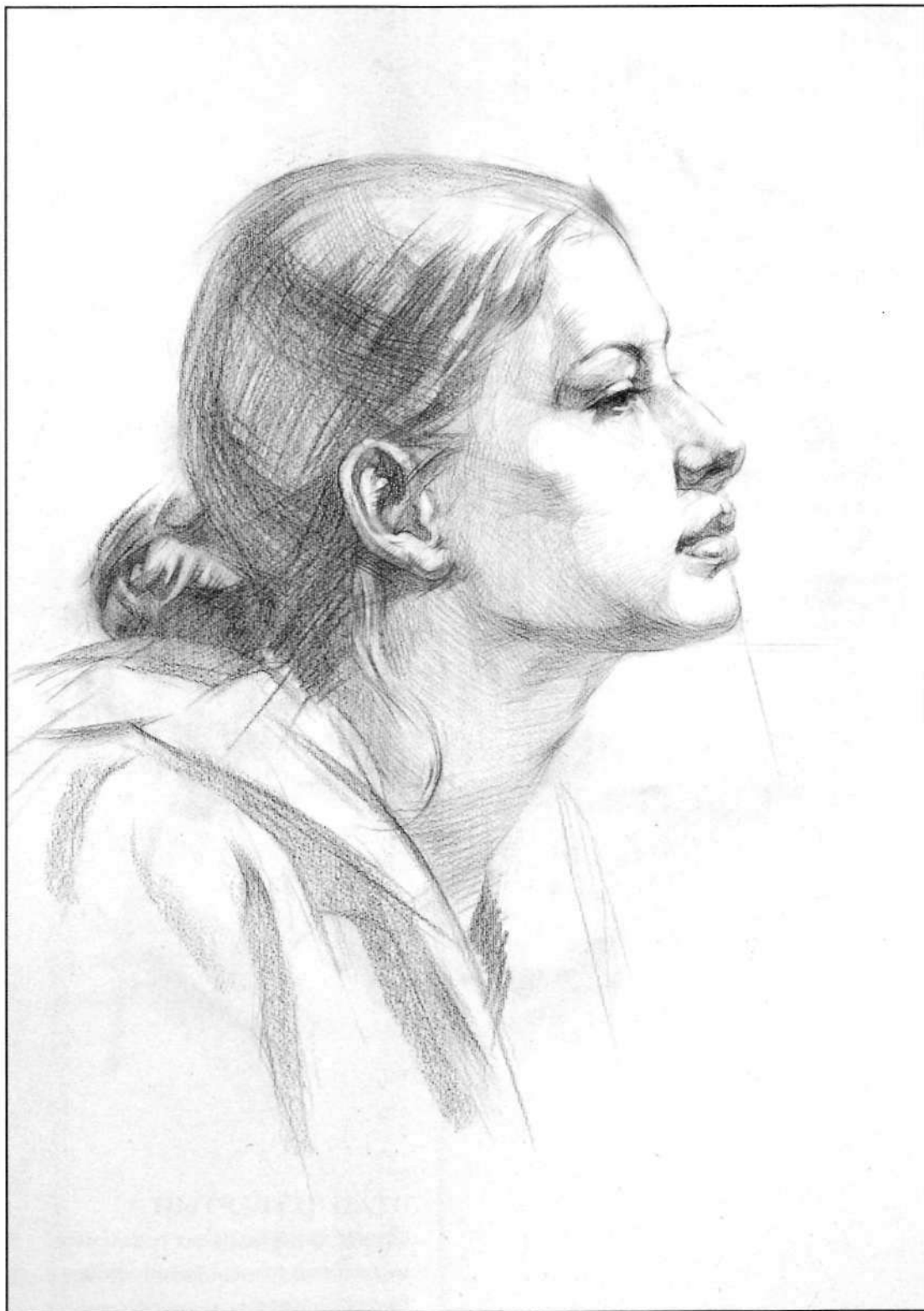


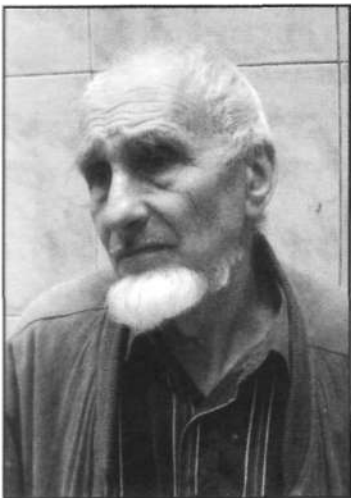
### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Определение больших тональных  
отношений головы с выявлением  
ближней формы.

ЭТАП ПЯТЫЙ

Передача характера головы с проработкой деталей и последующим их обобщением.



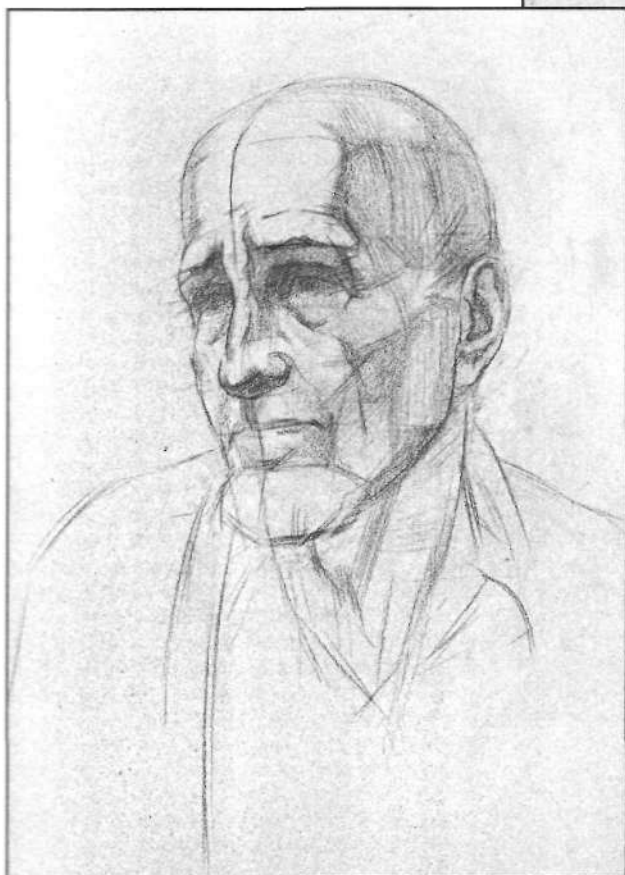


## Портрет пожилого человека в полуразвороте

67

### ЭТАП ПЕРВЫЙ

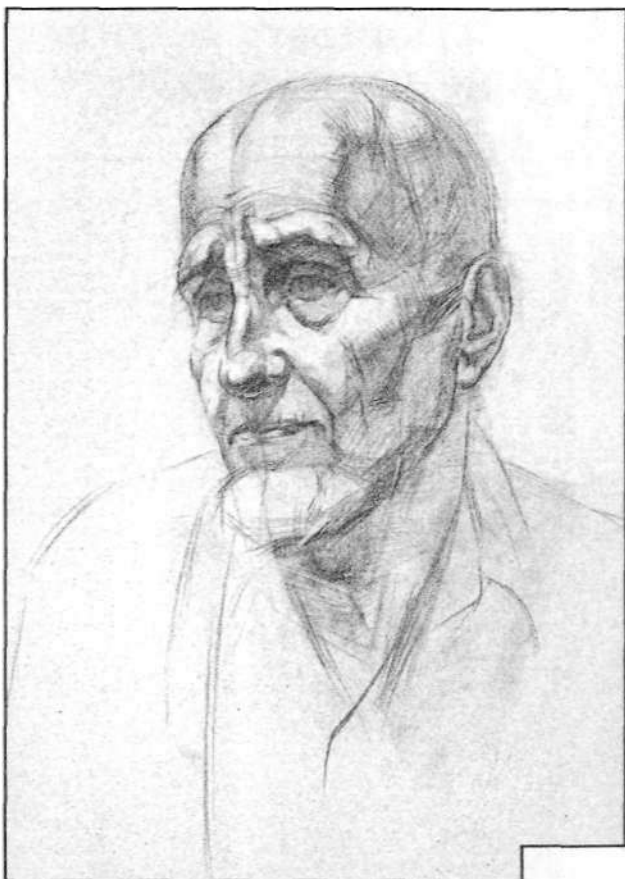
Размещение массы головы  
в формате листа. Определение  
вертикальной и горизонтальных  
осевых линий головы.



### ЭТАП ВТОРОЙ

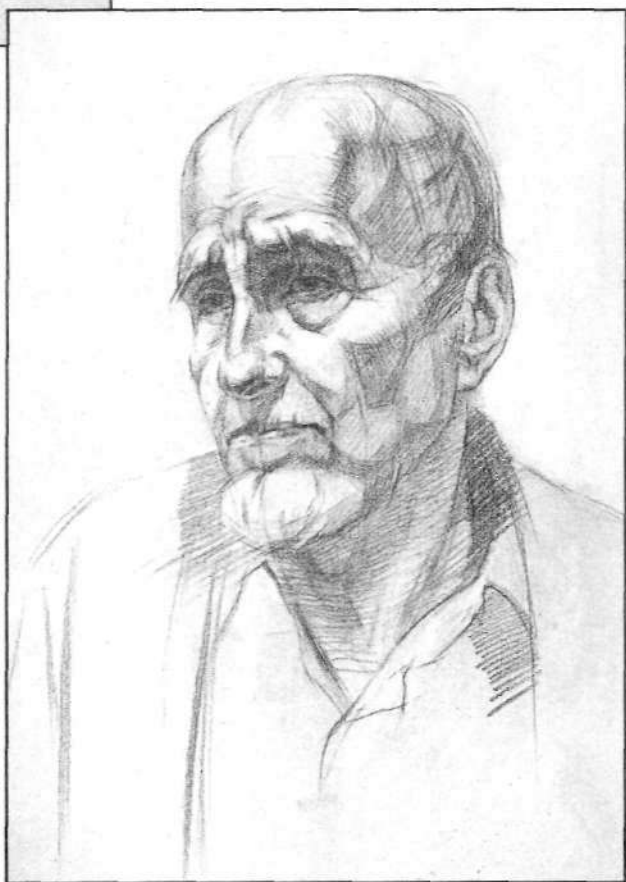
Построение основных объемов головы  
с легкой тональной проработкой.





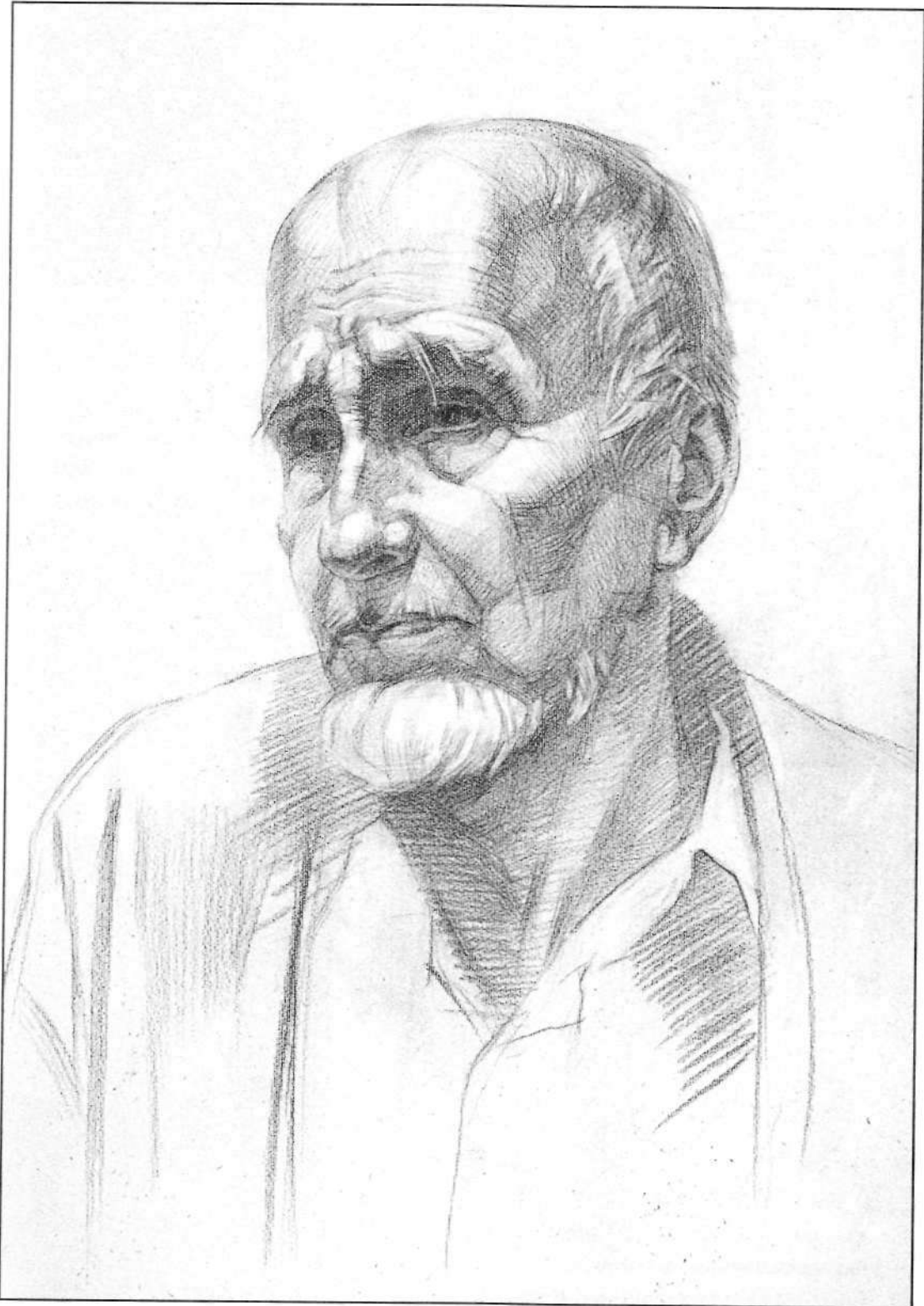
**ЭТАП ТРЕТИЙ**

Построение лицевой  
и мозговой части головы.

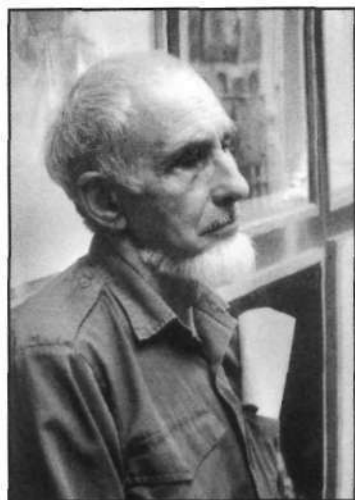


**ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ**

Выявление ближней формы  
головы с определением больших  
тональных отношений.



## Портрет пожилого человека в профиль



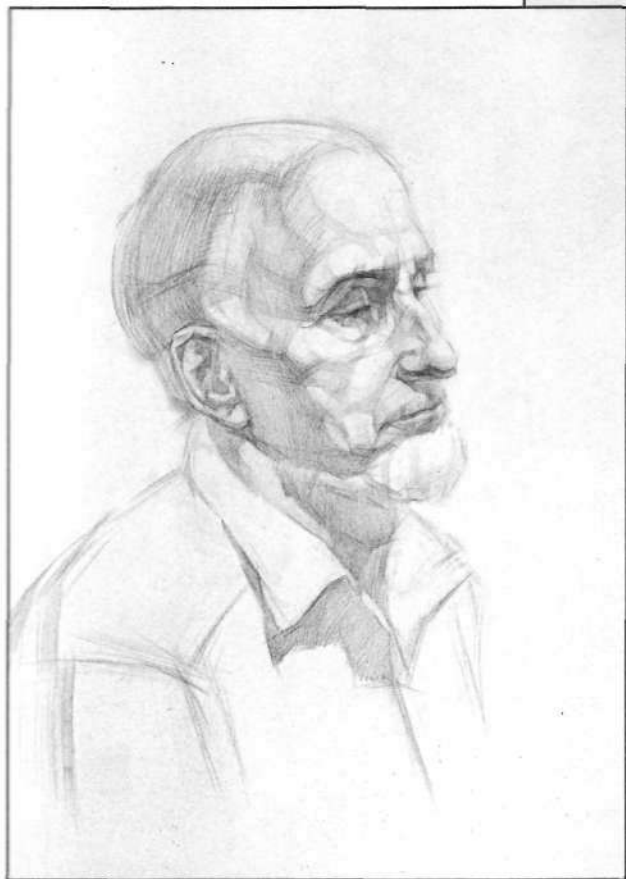
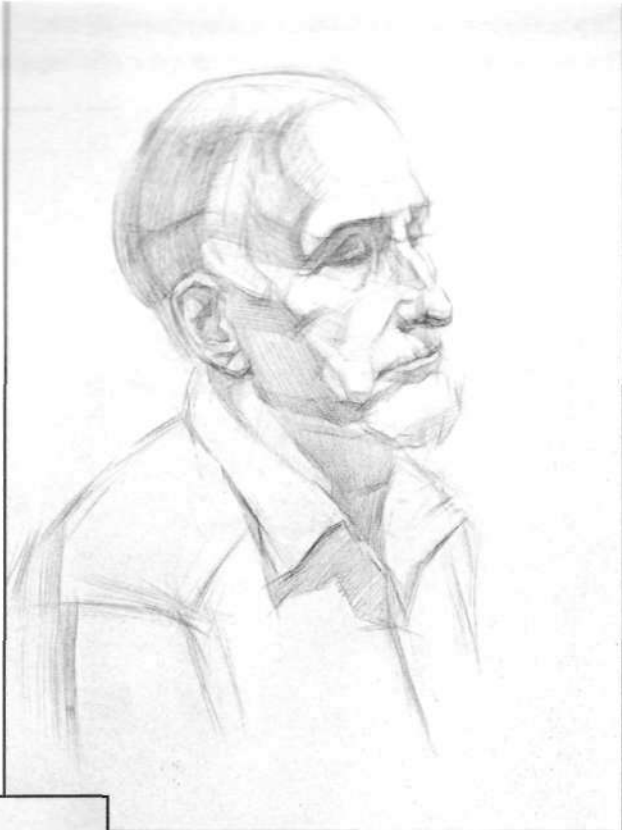
### ЭТАП ПЕРВЫЙ

Нахождение головы натурщика в формате листа. Определение осевых линий и лицевого угла.



### ЭТАП ВТОРОЙ

Рисунок основных объемов головы с введением легкого тона.



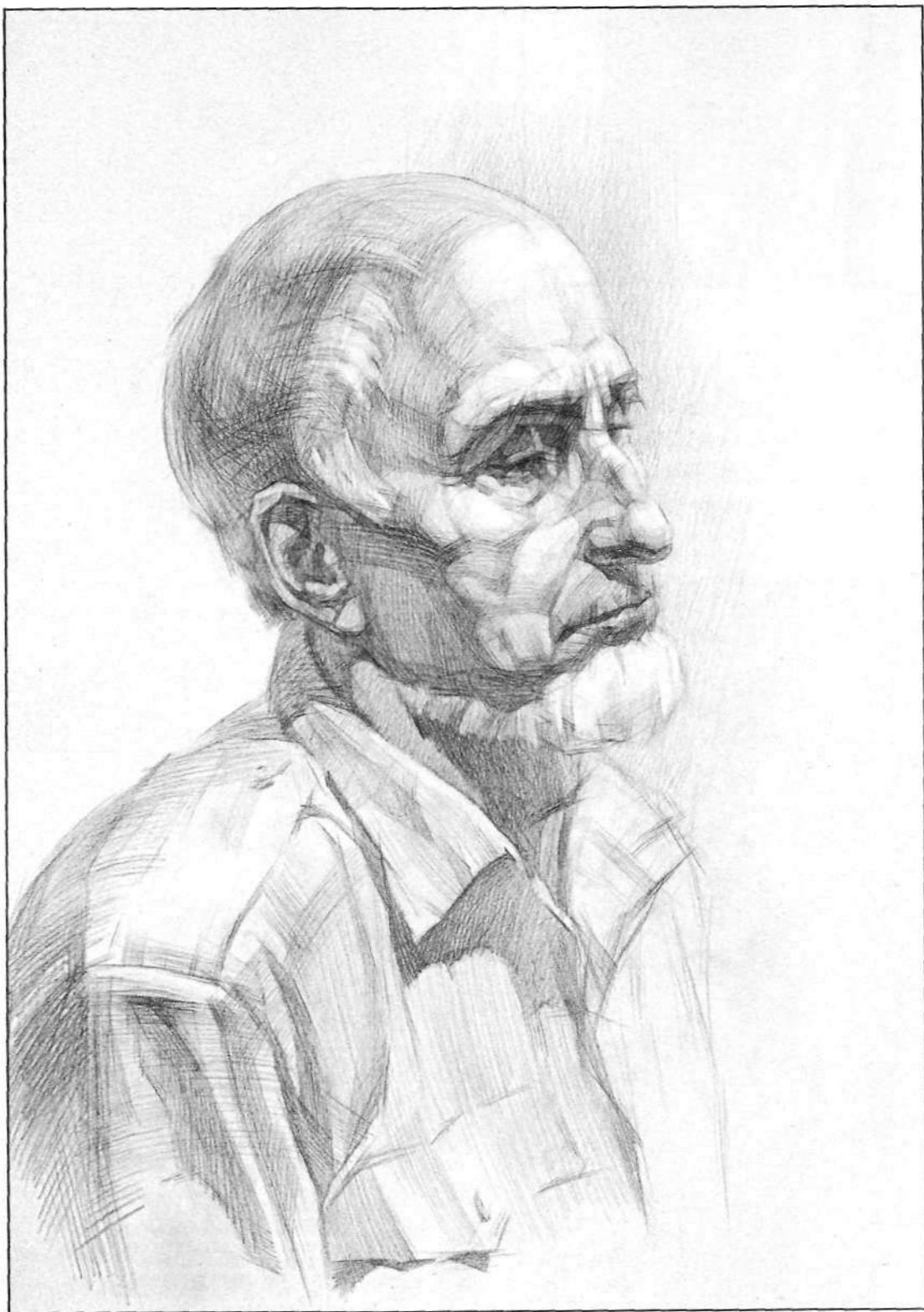
#### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Определение больших тональных отношений головы с выявлением ближней формы.

ЭТАП ПЯТЫЙ

Определение связи головы с плечевым поясом.

Последовательное завершение работы с обобщением деталей.





## ЭТАП ПЕРВЫЙ

Композиционное расположение головы в формате листа. Определение вертикальной и горизонтальных осевых линий головы.



## ЭТАП ВТОРОЙ

Линейное построение головы с легкой тональной проработкой.



## ЭТАП ТРЕТИЙ

Уточнение построения частей лица и объема головы.



## ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Решение основных тональных отношений с выявлением характерных особенностей головы.

Дальнейшая тонально-конструктивная проработка головы  
с последующим обобщением деталей.





Портрет  
пожилой женщины



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**

Размещение массы головы  
в формате листа с определением  
ее наклона, вертикальной  
и горизонтальных осевых линий.



**ЭТАП ВТОРОЙ**

Построение большой формы головы  
с легким введением тона.

### ЭТАП ТРЕТИЙ

Уточнение построения частей лица  
и объема головы.

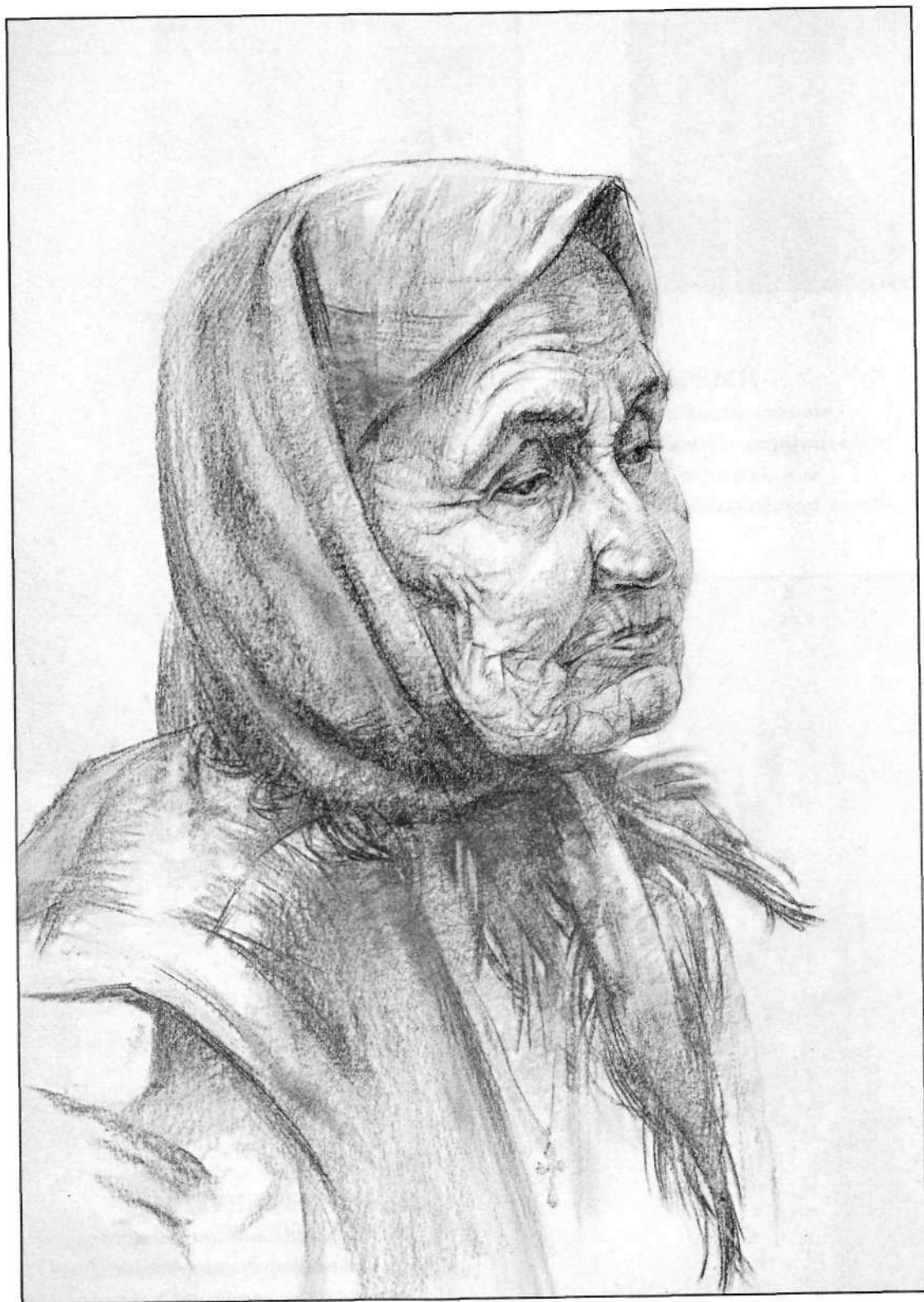


### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Последовательное введение тона  
с выявлением характерных особен-  
ностей головы пожилой женщины.

ЭТАП ПЯТЫЙ

Моделировка деталей головы с последующим их обобщением.



## Портрет Артема

79



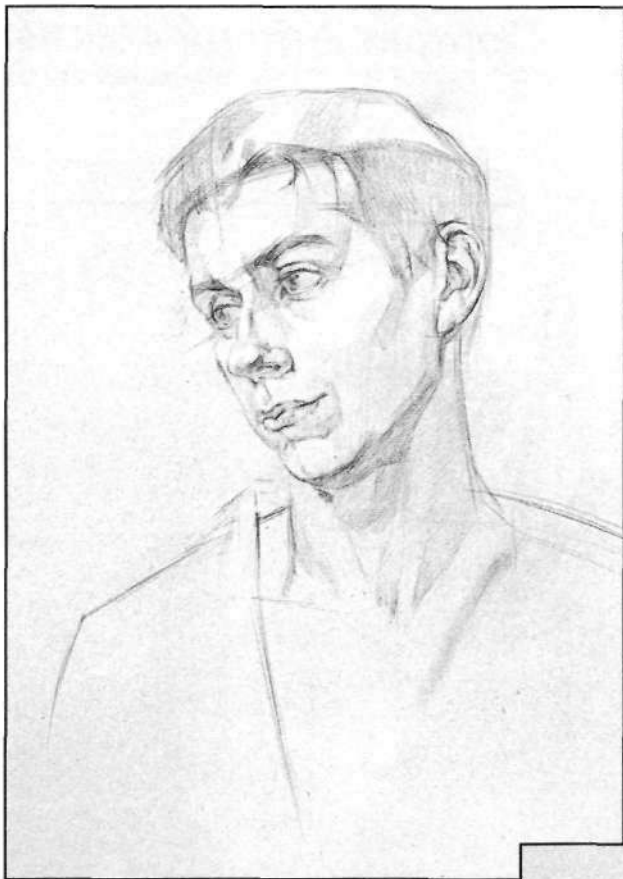
### ЭТАП ПЕРВЫЙ

Расположение головы молодого человека в формате листа с определением основных осевых линий.

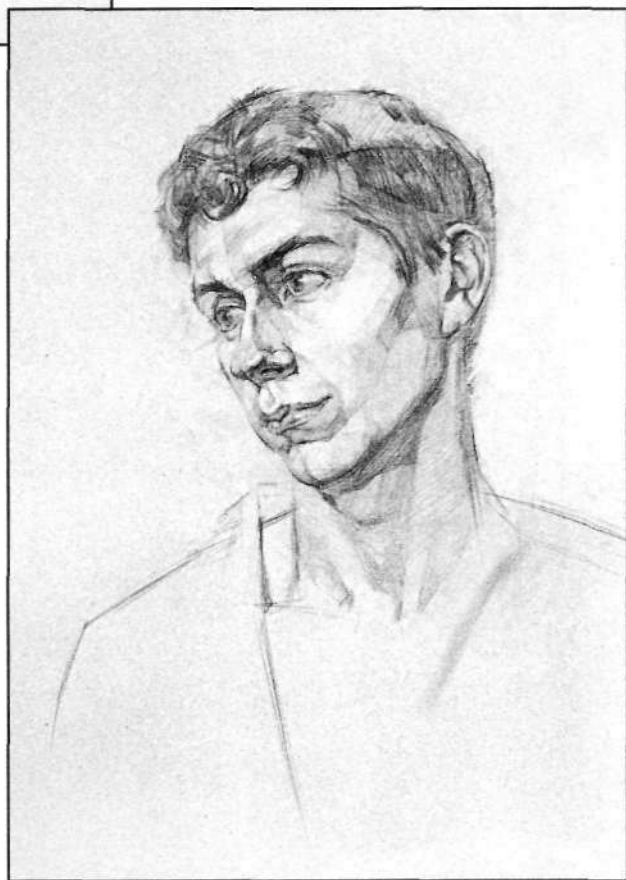


### ЭТАП ВТОРОЙ

Выявление основного характера головы с легкой тональной проработкой.



**ЭТАП ТРЕТИЙ**  
Конструктивное построение  
частей лица и формы головы.

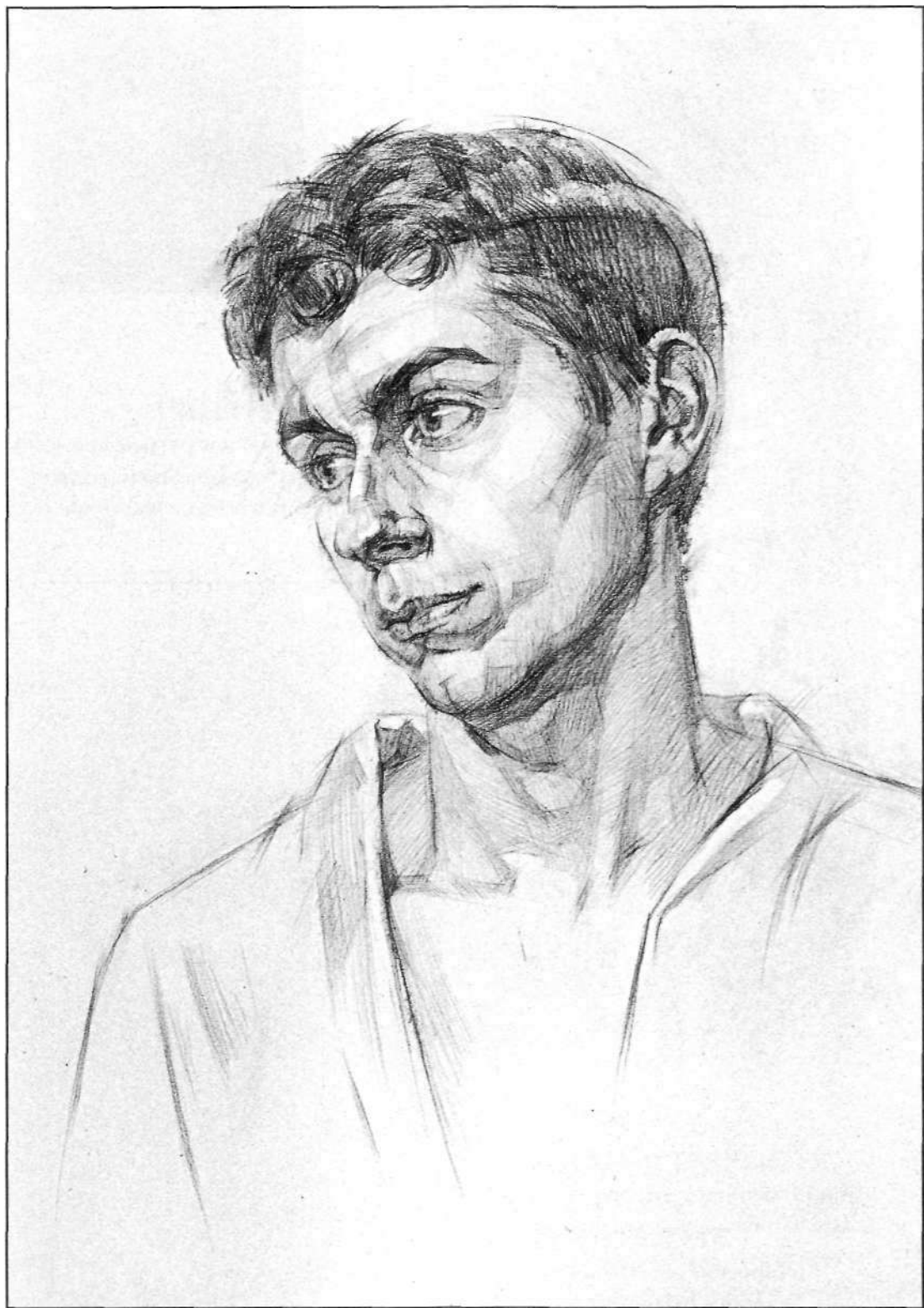


**ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ**  
Дальнейший тональный разбор  
рисунка с уточнением характера.

## ЭТАП ПЯТЫЙ

Определение связи головы с плечевым поясом,  
проработка деталей с последующим обобщением.

81



ГОЛОВА ЧЕЛОВЕКА

Портрет студентки



**ЭТАП ПЕРВЫЙ**

Композиционное размещение головы девушки с определением ракурса и основного осевого членения.



**ЭТАП ВТОРОЙ**

Построение объема головы с легким введением тона.

### ЭТАП ТРЕТИЙ

Уточнение индивидуальных особенностей строения лица и объема головы.



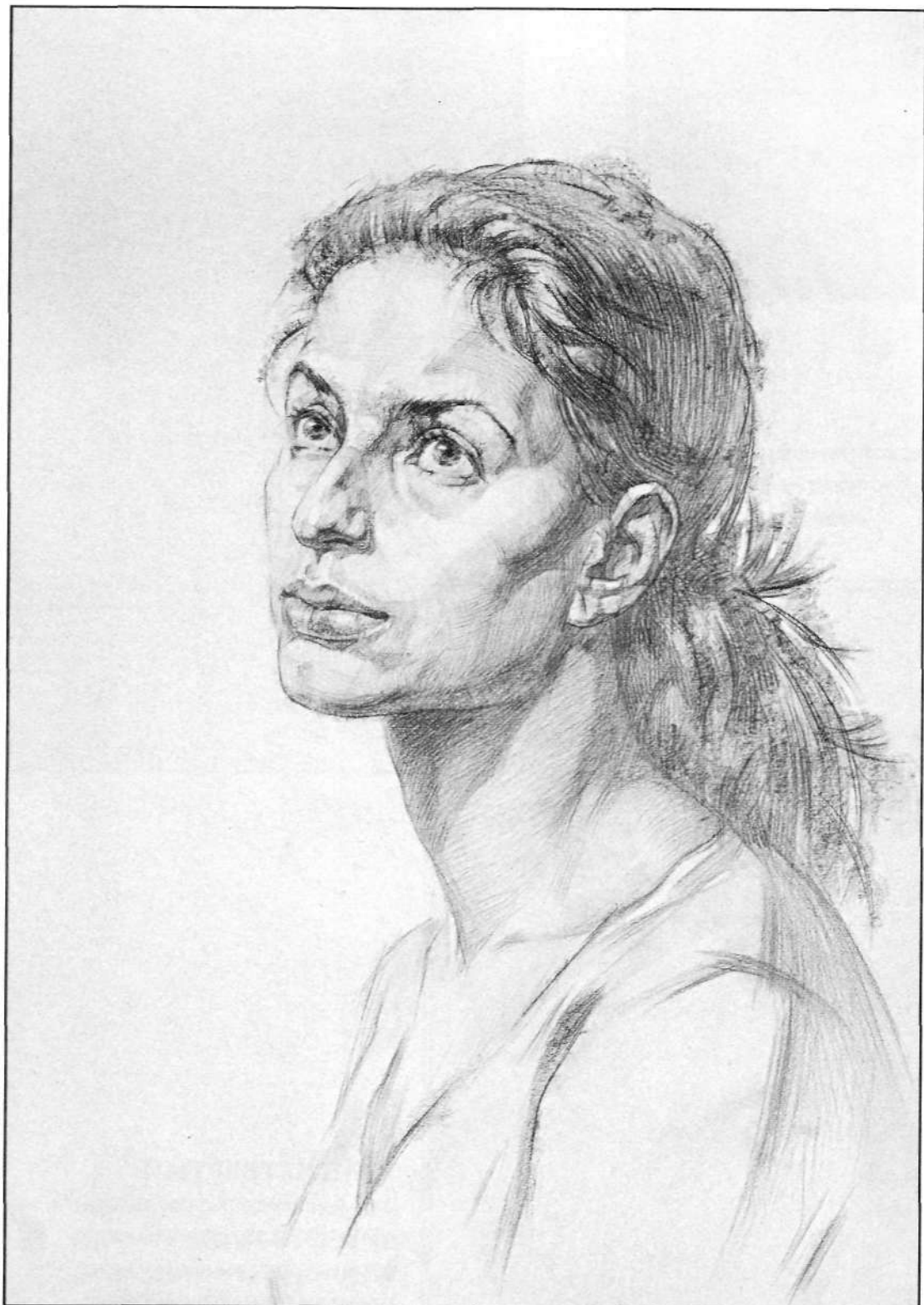
### ЭТАП ЧЕТВЕРТЫЙ

Дальнейшее тональное ведение рисунка с выявлением ближней формы. Определение больших тональных отношений головы.



ЭТАП ПЯТЫЙ

Передача характера головы девушки. Проработка деталей с последующим их обобщением.



Для художника и знатока искусства, размышляющего о рисунке, подлинное творчество начинается с видения, с умения наблюдать и распознавать прихотливую мозаику художественной формы. Затрагивая содержательные аспекты техники рисунка, авторы хотели донести до современного читателя и начинающего рисовальщика именно это: умение правильно видеть натурную и художественную форму, отслеживать закономерности пластических отношений внутри элементов рисунка, способность подчинять их главному — что становится основанием самостоятельных решений и творческих успехов в этой сфере.

Мы не могли рассказать вам обо всем, но постарались выделить то, что составляет основы рисунка, его суть и образные возможности. Надеемся, что за «формульными» описаниями наиболее общих закономерностей читатель сумеет открыть для себя элементарную «грамматику» рисунка.

Однако никакой учебник, даже самый полный, не может вместить в себя и заменить собой постоянный труд рисовальщика, кропотливую каждодневную работу, направляемую и корректируемую опытным наставником, длительный процесс тренировки изобразительного мышления и общую культуру человека, питающую его творческий поиск и тот личностный смысл, который он вкладывает в процесс рисования.

Наглядный и практический характер рисунка кажется достаточно простым, но только живая форма покажет, насколько сложными и интересными могут быть здесь задачи, требующие как знания основ, так и опыта рисования. Углубленное изучение природы, шлифовка технических приемов и умелое использование изобразительных средств выразительности рисунка, постоянная работа над системой изобразительных

форм и самоконтроль непосредственно в процессе рисования обернутся непременно творческим успехом и приведут начинающего рисовальщика на путь самостоятельного творчества.

Многие вопросы «истории рисунка» и мировые шедевры этого вида искусства, к сожалению, остались, так сказать, «за кадром» нашей небольшой работы. Но авторы уверены, что наш читатель обладает достаточным мужеством и упорством, чтобы познакомиться с ними не только по сотням великолепно написанных книг, но и воочию, посещая выдающиеся музейные собрания графики и академического рисунка. Не освещены в нашем руководстве и некоторые общие вопросы формообразования, ответы на них читатель найдет в предлагаемой к изучению литературе. Мы надеемся, что, если какие-то положения нашего описания законов рисунка окажутся не вполне понятными, читатель сможет уяснить их для себя, работая с предлагаемым иллюстративным материалом, являющимся исключительно авторским, исполненным одной рукой.

И еще одну мысль хочется высказать. Кажется, она извиняет любую недоговоренность нашей книги. В свое время М. В. Алпатов напомнил о «совете Аристотеля», данном начинающим художникам: учиться рисовать нужно не для того, чтобы стать художником, а чтобы ценить искусство.

Посредством рисунка он предлагал постигать главное, что составляет основу художественного творчества: чувство прекрасного и умение видеть и соединять изобразительные элементы. Тогда оказывается, что в нем лишь половину составляют знание, умение и врожденные способности молодого художника, — главным остается видение и соединение видимого — вот что важно!

«Искусство есть способность человека до ощущения воспринимать явления мира через способ выражения их в знак», — так выразил основную идею художественного семиозиса, порождения эстетических знаков, выдающийся художник XX в. К. Петров-Водкин, обнаживший при этом и сам метод «взятия» художественной формы, и идею пластической выраженности изобразительных средств рисунка. Но в данном случае простая, хотя и виртуозно отточенная, словесная формулировка и не исчерпывает, и не обобщает всего, что касается искусства «живописания черным и белым», искусства линейно-композиционной структуры и тонального соответствия — рисунка. Язык и рисунок находятся в отношениях симметрии и бесконечного дополнения. Но поскольку о нем приходится говорить, то делать это необходимо не безлично, а персонально, с указанием авторского кода, в пространстве которого этот рисунок и раскрывается «как знак». Имя этого кода — Виталий Павлович Сенин, молодой художник-монументалист, опытный рисовальщик, отыскавший свою «формулу рисунка»: конкретность выявления основных пропорций и светотеневой моделировки. Для него действительно «красота рисунка» представляет собой характер пластической задачи, из решения которой возникает пластика геометрического синтаксиса рисунка. Но кто же он, Виталий Сенин?

Здесь не обойтись без небольшой биографической справки. Он родился в 1976 году в Симферополе, окутанном дымкой крымских легенд. Очевидно, поэтому отчетливость и зрительность его профиля отражается в практике рисунка художника наиболее совершенным образом, отзывается эллинистической точностью и гармонией пластических соответствий. У него была хорошая

школа — успешно оконченное художественное училище им. Н. Самокиша. Там Виталий Сенин учился в мастерской известных художников Т. П. Солдатенковой, А. С. Пигарева, заслуженного художника Украины И. Н. Шевченко. Блестяще защищенный диплом Высшей художественной школы Харькова, Академии дизайна и искусств, степень магистра живописи (причем она получена одновременно и за художественную реконструкцию средневековой живописи пещерных храмов Таврии, и за искусствоведческое обоснование этой реконструкции), выставки, педагогическая практика, живая работа в области интерьерной росписи и рисунка, подтвердили верность выбранного пути. Его харьковскими учителями были Е. П. Егоров, А. В. Вяткин, В. Н. Носенков и многие другие. Подлинной школой мастерства, создания и интерпретации художественной формы, а также школой жизни стало для него творческое общение с академиком живописи В. Н. Гонторовым. С 2003 года Виталий Сенин преподает рисунок на кафедре рисунка ХГАДИ и не перестает заниматься станковой и монументальной живописью. Впрочем, универсализм, широта эрудиции, интерес ко всему, что связано с динамичным смыслообразованием в сфере художественного творчества, присущи творческому взгляду Виталия. Подлинное же своеобразие его рисунку придают отчетливое ощущение «построенности» формы, анализизм ее линейно-конструктивного решения, ранняя и проникающая в глубь рисунка тоновая моделировка и умение вглядываться в натуру, находить ее основные пластические свойства и выразить их в пространстве листа.

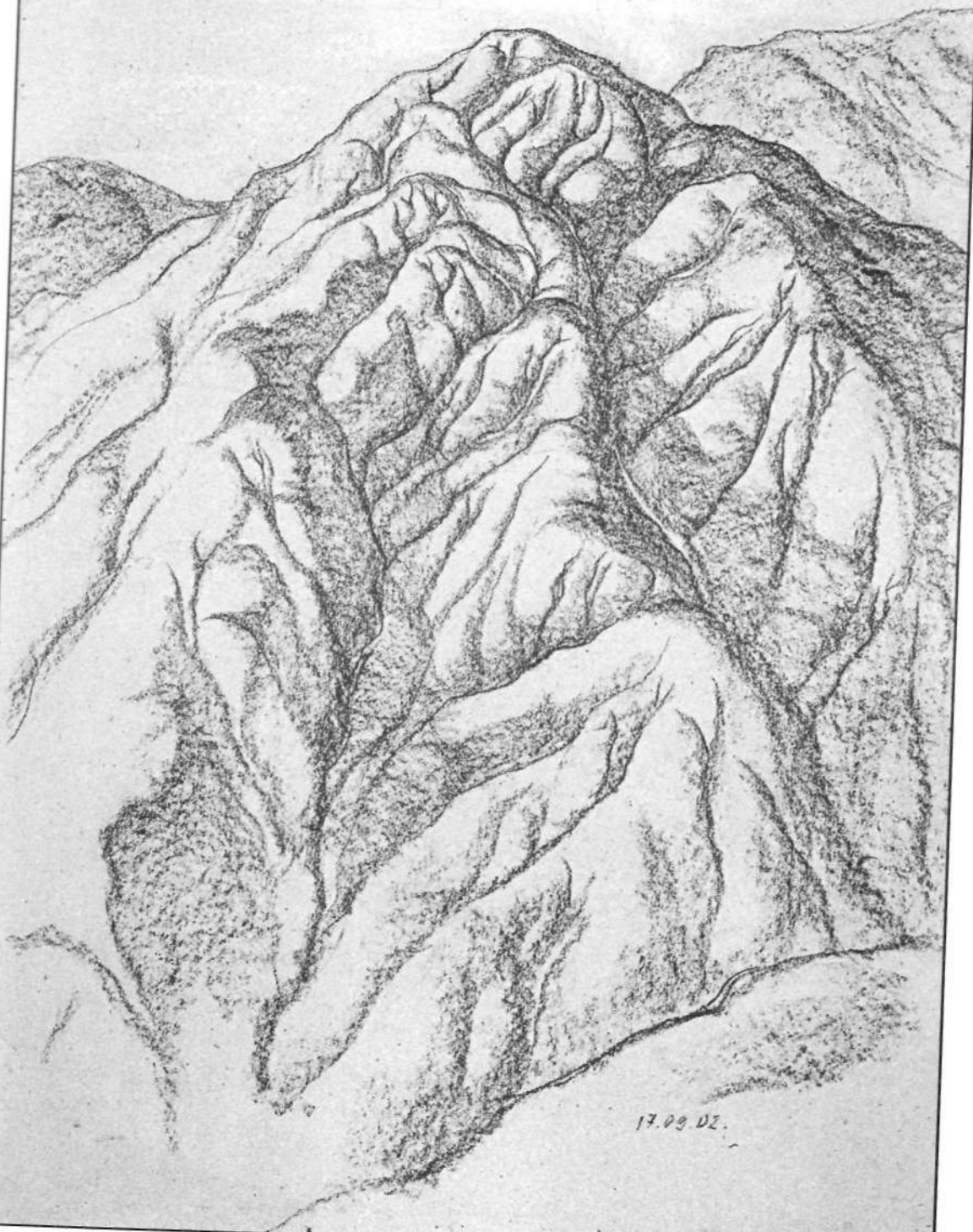
Взгляд Виталия Сенина не просто изобретателен, он умеет выбирать в рисунке,

в художественной форме то, что составляет главное — сущность предмета и сопровождающего его графического знака. Рисунок художника хорошо показывает, что в этой сфере вся аналитическая изобретательность вызвана тонко ощущаемой палитрой пластических градаций и значимостей, а главное — умением воспринять и передать цельность изображения как производного из самого ощущения и видения предмета, ту цельность, которая предсказана в самом строении его формы. Пластически понимаемый Виталием Сениным тон и свет приобретают вид предметно-пространственного единства, что отзывается мгновенным очерком главной пластической идеи. Линия его рисунка обретает смысл лишь в пластическом целом, которому подчинены и мгновенные ощущения явлений жизни, и длительность их выражения в графических знаках.

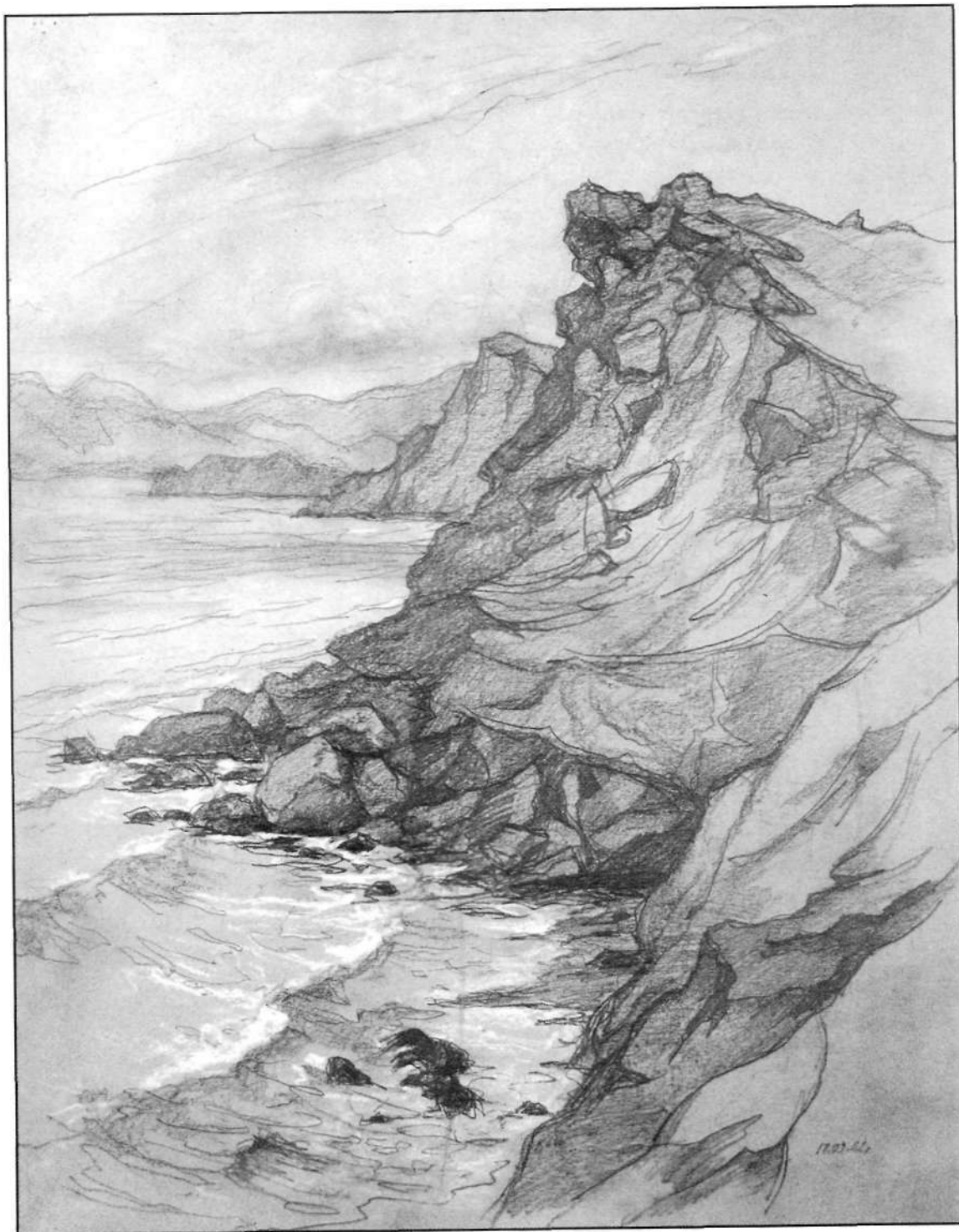
Хочется еще сказать о бережном отношении к натуре, виртуозном знании техники и материалов рисунка, умении в «рамку художнического видоискателя» отобразить

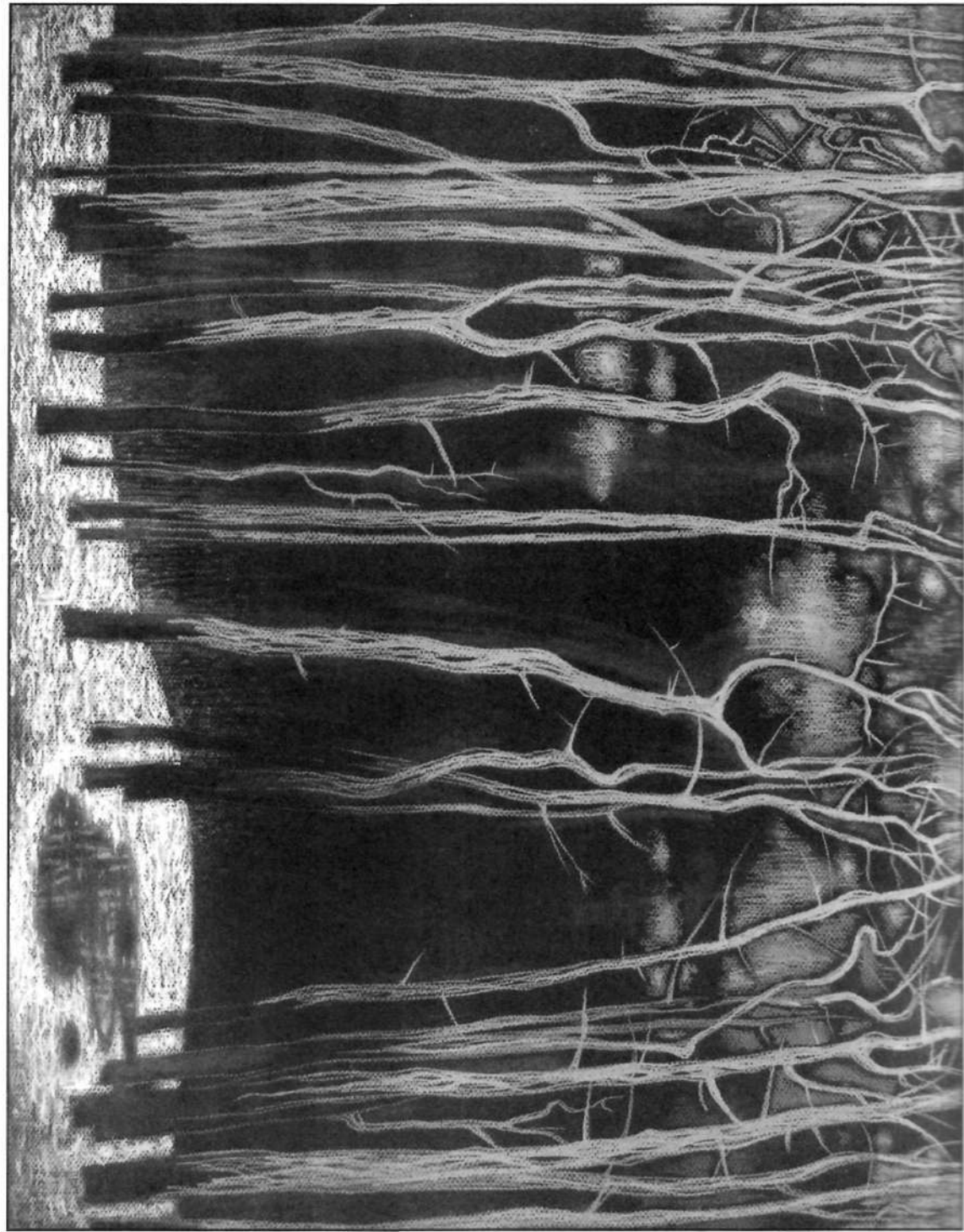
наиболее существенное. Но что наиболее ценно: Виталий Сенин приступает к исполнению рисунка лишь тогда, когда сформирована главная идея вещи, прозрачная в своей содержательной оформленности и предсказуемая в отношении пластического решения рисунка.

Существенным же представляется то, что за каждой проработкой, казалось бы, тривиального учебного задания, за каждым авторским рисунком, в своей выразительности и обобщении целого вышедшим далеко за рамки академической школы, всегда стоит упорный труд, результаты которого станут очевидными всем, кто соприкоснется с «конкретным рисунком». Под «конкретностью», конечно, следует понимать точность и глубину передачи художественного образа. Напряженность пластической формы, смысловая насыщенность и ясность, точность пластического решения — вот что присуще авторскому рисунку Виталия Сенина.



Прибой (бумага, карандаш, мел)





- Абрис** — линейные очертания изображаемой фигуры, ее контур; линейный контурный рисунок, выполненный методом калькирования.
- Акцент** — подчеркивание изображаемой фигуры, лица, детали изображения цветом, светом или линией, фокусировка внимания зрителя на изображаемой детали методом выделения линией, тоном.
- Аксометрия** — способ трехмерного изображения формы на плоскости, один из видов перспективного изображения.
- Блик** — элемент светотени на форме предмета, наиболее светлое место на освещенной поверхности изображаемого предмета.
- Воздушная перспектива** — изменение цвета, характера очертания и степени освещенности изображаемых предметов в зависимости от степени увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и изображаемым предметом.
- Детализация** — тщательная проработка деталей изображения.
- Жанр** — понятие теории искусства применительно к литературе и изобразительному искусству. Объединение произведений по принципу сходства их тематики: жанр натюрморта, интерьера, портрета, пейзажа, сюжетной картины.
- Законченность** — стадия в работе художника над длительным рисунком, когда достигнуто окончательное приведение деталей к целому, окончательное обобщение образа, в более узком смысле — окончательное выполнение определенной изобразительной задачи.
- Композиция** — согласованность частей произведения, выявленная на плоскости его структура в соответствии с общим замыслом художника; уравновешенность и согласованность пластически-зримых форм рисунка.
- Композиционное построение** — размещение изображения в пространстве картинной плоскости или графического листа в соответствующих размере, формате, материале; определение центра узла композиции и подчинение ему второстепенных деталей (частей) изображения, группировка и соподчинение частей произведения в едином целом, пластическая целостность произведения. При работе с натурой также поиск изобразительного мотива, подбор и расстановка предметов изображения, постановка живой модели. Длительный процесс, связанный с поиском оптимального перспективного построения изображения, лучшей согласованности масштабов и пропорций изображаемых предметов, выразительного тонального решения рисунка.
- Конструкция формы** — сущность, характерная особенность строения любой формы, проявляющаяся в гармоничном взаимоотношении частей и целого; соотношение частей формы предмета, их пропорциональные соотношения.



**Контраст** — художественный прием, сопоставление противоположных качеств в составе единого целого; обычно световой (цветовой) и тональный К. (соотношение светлого и темного в изображении); средство выделения главного, благодаря чему достигается большая выразительность передачи формы.

**Кроки** — быстрая зарисовка с натуры, также беглая фиксация общего композиционного решения.

**Манера** — индивидуальные приемы работы в той или другой технике рисунка, наиболее характерная для данного автора техника формотворчества.

**Моделировка** — в рисунке обычно моделировка тоном (светотенью) с учетом перспективного изменения изображаемой формы; передача формы изображаемых предметов или фигур в условиях того или иного освещения.

**Модель** — объект изображения, предмет, гипсовый слепок, живая натура. Ср. *Натура*.

**Натура** — объекты действительности, выбранные для рисования, которые художник непосредственно наблюдает в процессе длительного исполнения рисунка.

**Натюрморт** — жанр изобразительного искусства; в рисунке обычно изображение окружающих человека вещей, предметы быта, объекты живой природы, композиционно организованные в единое изобразительное целое.

**Нюанс** — тонкий светотеневой оттенок, легкий переход от света к тени.

**Объем** — изображение трехмерности формы на плоскости. Передается при помощи точного конструктивного и перспективного построения предмета, а также при помощи светотеневых градаций: бликом, светом, полутенью, собственной и падающей тенью, тональными рефлексам.

**Основа** — в рисунке специально подготовленная изобразительная поверхность (картон, бумага и т. п.), на которую наносят изображение.

**Отношения** — взаимосвязь элементов изображения, выделяемая в процессе наблюдения и изображения той или иной формы, например тонов различной светлоты (тональные О.), метрические свойства предмета (пропорциональные О.), распределения форм в пространстве (пространственные О.).

**Пейзаж** — жанр изобразительного искусства, в рисунке вид, изображение какой-либо местности, фрагмента природного окружения человека.

**Перспектива** — изменение форм и размеров предмета, их окраски на расстоянии; оптическое искажение форм предметов, их размеров и пропорций, вызываемое их перспективным сокращением (линейная П.); определение изменения цвета, очертания и степени освещенности предмета, возникающих по мере его удаления от наблюдателя (воздушная П.).

- Пластика** — выразительность формы в графических, живописных и скульптурных произведениях.
- Полутень** — один из элементов светотени, ее градация на поверхности предмета, промежуточная между светом и глубокой тенью.
- Полутон** — переходный тон между двумя соседними мало контрастными тонами в освещенной части предмета; одно из средств моделировки формы.
- Портрет** — жанр изобразительного искусства; изображение человека или группы людей.
- Ракурс** — перспективное сокращение изобразительных форм, живых и предметных, изменяющее их внешний вид; обусловлен положением натуры в пространстве и точкой зрения наблюдателя на нее в результате перспективного сокращения.
- Ритм** — равномерное чередование или повторение каких-либо частей изображаемой формы; средство композиционного построения изображения.
- Свет** — элемент светотени, служит для обозначения наиболее освещенных частей поверхности предмета.
- Светотень** — градации светлого и темного на форме; одно из средств композиционного построения изображения; средство передачи пластических особенностей натуры.
- Силуэт** — теневой профиль, очертание, абрис предмета или живой натуры, общие очертания фигуры или предмета в натуре.
- Сравнение** — метод определения пропорций, тональных отношений в рисунке.
- Тень** — элемент светотени, наиболее слабо освещенные участки в натуре или живой форме (собственная или падающая тень); обусловлена формой предмета и направлением источника света.
- Тональность** — определение соотношения тонов, характерное для данного изображения, определяется степенью контраста светлых и темных тонов.
- Тональный масштаб** — передача соответствующих натуре и пропорциональных ее форме тоновых отношений; зависит от степени освещенности предмета и от удаления изображаемой формы от рисующего.
- Тональные отношения** — градация светотени на объемной форме и соответствующая пропорциям натуры характеристика ее тоновой выразительности; создает объемную моделировку формы и пространственную глубину изображения.
- Форма** — объемно-пластическая характеристика предмета; также общая композиционная построенность, единство выразительных средств и приемов художественного построения образа.
- Целостность изображения** — подчинение частного общему, второстепенных деталей — целому, согласованность частей друг с другом; единство приемов исполнения.