МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М. АКМУЛЛЫ»

Художественная графика. Эстамп

Методическое пособие

Уфа – 2019

УДК 76.02
ББК 85.158
Х 98

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Башгоспедуниверситета им.М. Акмуллы

Художественная графика. Эстамп**:** методическое пособие / Сост. Т.Х. Масалимов: - Уфа: Издательство БГПУ, 2019, - 44 с.

В пособии даны методические рекомендации по работе в различных техниках и материалах графики ()монотипия, диатипия, граттаж, гравюра на картоне, линогравюра, сухая игла, травленный штрих, акватинта).

Составитель: Т.Х. Масалимов, профессор.

Рецензенты: **Е.Н.Дорофеева**, кандидат педагогических наук, доцент БГПУ;
Е.А.Савельева, кандидат педагогических наук, доцент БГПУ

© Издательство БГПУ, 2019
© Т.Х. Масалимов, 2019

Человек рисовал всегда. Нам известны наскальные рисунки древних людей, мы любуемся искусством линии в рисунках древних египтян. Всегда волновали и волнуют творения древних греков, художников эпохи Возрождения. Мы восхищаемся произведениями Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Гравюры Альбрехта Дюрера, офорты Рембрандта, рисунки Энгра послужили импульсом для творчества многих поколений художников. Графика японских мастеров настолько безукоризненна по исполнению, совершенна в рисунке, цвете, что кажется недосягаемой.

Рисовать человек начинает в самом раннем возрасте, много раньше, чем начинает говорить и писать. Выводя первые свои замысловатые каракули, ребёнок выражает эмоции, настроение, заявляет о своём «я». Постепенно переходя от каракулей к изображению мам и пап, бабушек и дедушек, любимых кукол, кошек, собачек и птичек, ребёнок ставит себя в один ряд со взрослыми, вступая таким образом в жизнь. Рисование продолжается в детском саду, школе. С окончанием школы эта цель чаще всего обрывается, но, в основном, все люди осознанно или несознательно тянутся к рисованию. Рисунок позволяет человеку выразить своё понимание жизни, при этом он может использовать самые разные материалы. Всё это, в конечном счёте, и образует сложный и неповторимый мир рисунка.

С давних времён художники использовали различные графические материалы, но как вспомогательные. Только на рубеже XIV-XV веков графика начинает развиваться как самостоятельный вид изобразительного искусства (гравюра, возникшая в Китае в восьмом веке, за пределы страны не вышла, оставшись локальным явлением). Часто бывает так, что говоря о графике, подразумевают только печатную графику, к которой относятся графические техники, основанные на работе печатных машин и на печати с форм ручным способом. Это литография, монотипия, офорт, гравюра и др.

Существует ещё один вид графики, который незаслуженно «забывают», - это уникальная графика. Уникальной графика называется тогда, когда работа – графический лист – выполняется в единственном экземпляре, при этом возможность тиражирования исключается. При создании уникальной графики автор может использовать такие графические материалы, как графитный и цветной карандаш, уголь, соус, сангина, пастель, сепия, тушь, акварель и др. Если художник создаёт графический лист, сочетая разные материалы, техника в этом случае называется смешанной.

Исходя из вышесказанного, можно дать следующее определение графики.

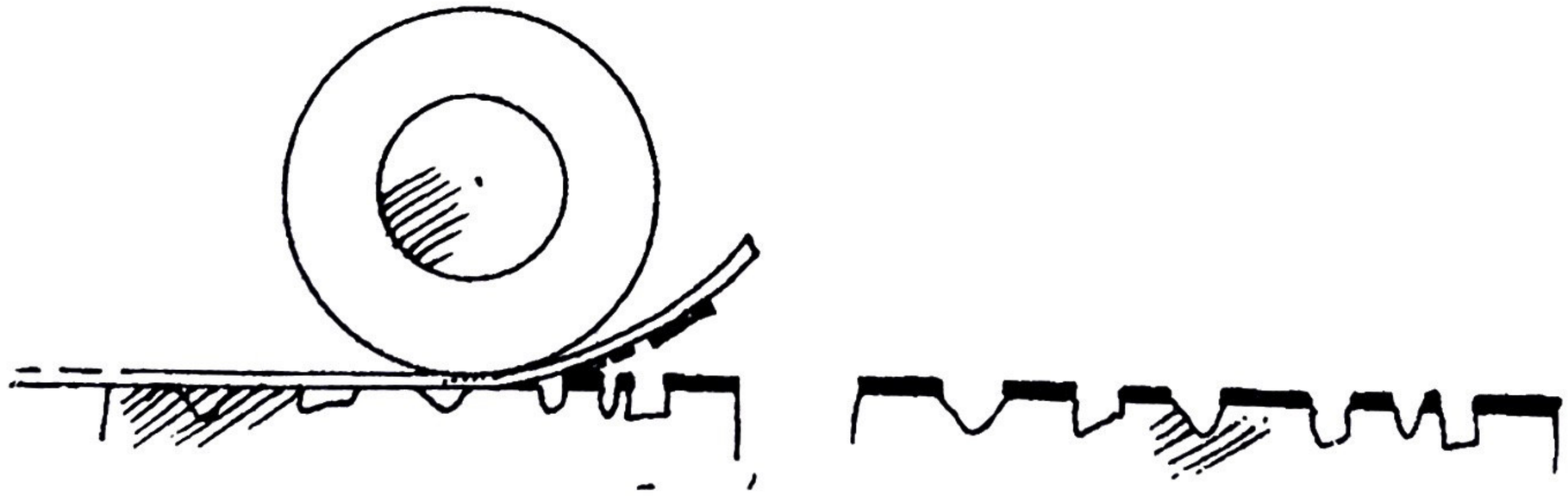
Г р а ф и к а (от греческого grafo — пишу, рисую) – это вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные изображения (гравюра, литография, монотипия и др.),

основанные на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями. Можно также сказать, что графика – это сплав двух частей, уникальной и печатной. Так или иначе, все виды графики дополняют друг друга и имеют одинаковые права на существование.

Печатная графика, или эстамп (от французского estamper — оттискивать, печатать) даёт художнику не просто возможность тиражирования работ, а также возможность выбора самых разнообразных материалов для печати, чтобы добиться максимальной выразительности рисунка. Чтобы печатать, необходимо иметь печатную форму. Она может выполняться из дерева, металла, камня и других заменяющих их материалов. Выполненную форму принято называть «доской». В зависимости от способа изготовления доски печать эстампа делится на три вида: высокую, глубокую, плоскую.

К высокой печати относятся ксилография, рельефная гравюра на металле, линогравюра, гравюра на картоне. Печатная форма выполняется таким образом, что все линии рисунка остаются выпуклыми, а углубляется резцами. Краска накатывается валиком. Оттискиваются выступающие, выпуклые части (отсюда другое название – выпуклая гравюра) (рис.1).

Рис.1



В глубокой печати – офорт, резцовая гравюра, сухая игла и т.д. - изображение на печатной форме вырезают резцами или вытравливают кислотой. Краска втирается в углубления, и доска печатается на специальном станке под давлением (рис.2).

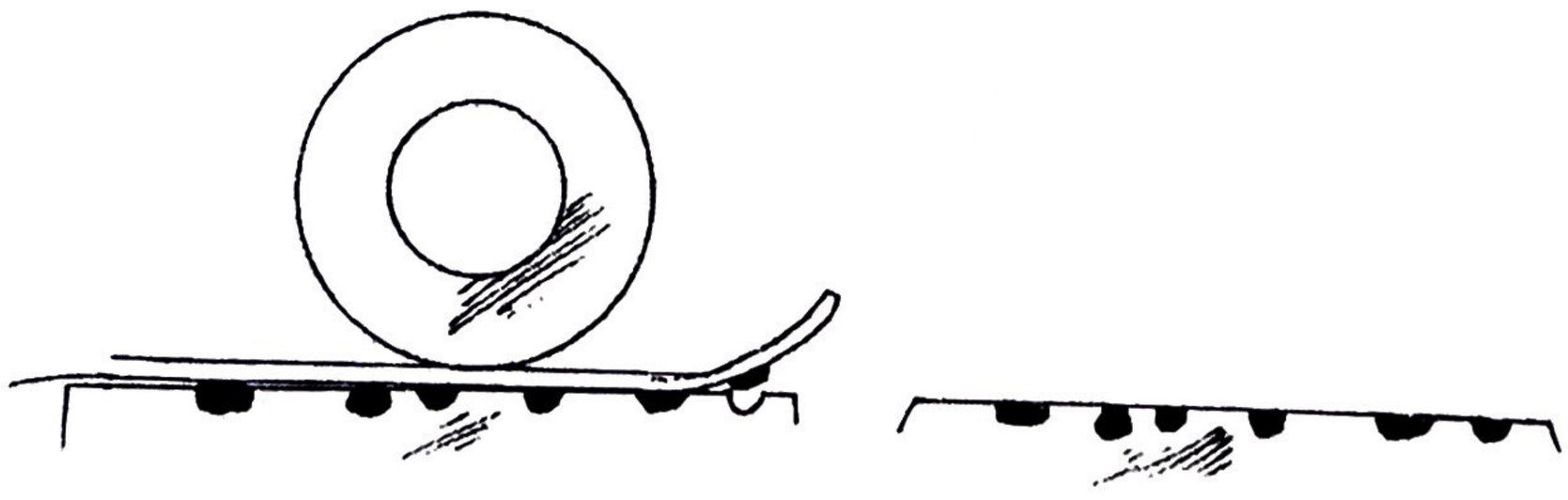


Рис. 2

В плоской печати – литография, офсет и т.д. – на доске и линии рисунка, и фон лежат на одной плоскости, то есть, нет рельефа, отсюда и название. Краска на доску наносится валиком (рис.3).

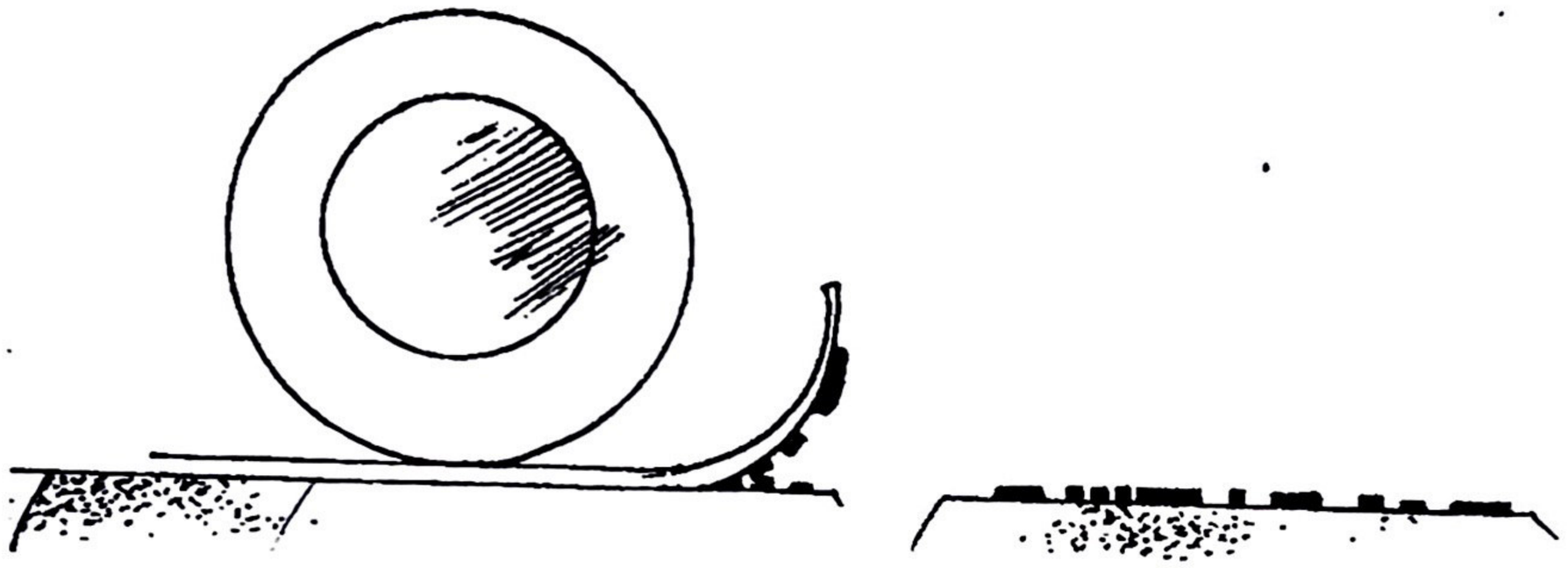


Рис.3

Даже этот беглый обзор истории и развития графического искусства позволяет утверждать, что воспитание творческой личности в художественном плане сегодня немыслимо без изучения графики. Работая с детьми на уроках изобразительного искусства, в кружках, студиях и т.п., необходимо использовать в обучении все достижения графики. А значит, в подготовке учителей изобразительного искусства ей необходимо уделять значительное место.

Своеобразная методика и технология работы над листом, использование различных материалов, неповторимые язык и оригинальная форма подачи формирует в студентах способность искать, думать, принимать решения. Но самое главное заключается в том, что занятия графикой развивают пространственное воображение, неординарное мышление и фантазию, что позволяет решить одну из основных задач обучения — развитие художественно — образного мышления.

Учитывая всё это, мы предлагаем свой план практических занятий (практикум) по графике на художественно-графическом факультете на II и III курсах.

Студенты IV и V курсов занимаются в спецгруппах, выходя на дипломную работу.

На IV курсе студенты изучают графику по специальной программе, всего предусмотрено часов – 36. Предполагается углублённое изучение теории, закрепление навыков и дальнейшее освоение техник офорта. В технике офорта выполняется курсовая работа (триптих или три листа – иллюстрация, листы по мотивам, станковая графика).

На V курсе занятия также проходят по специальной программе. Выполняется дипломная работа – графические листы (диптих, триптих, серия и т.д.).

Занятия по графике будут проходить успешно, если студенты всегда будут знать и чётко соблюдать основные правила по технике безопасности.

Обязательно должна быть специально оборудованная мастерская (или кабинет) графики, с устройством которой необходимо ознакомить студентов. Проводится инструктаж по технике безопасности. В мастерской должны быть:

1. Вытяжной шкаф.
2. Медицинская аптечка.
3. Кальцинированная сода.
4. Огнетушитель.

Следующие правила обеспечат безопасную работу в мастерской графики:

1. Необходимо содержать рабочее место в чистоте и порядке.
2. По окончании работы использованную кислоту необходимо вылить в плотно закрывающиеся сосуды.
3. Кюветы и воронки должны быть сполоснуты водой.
4. Печатные плиты и валики нужно очистить от краски и промыть керосином или скипидаром.
5. На валах станка снять давление, убрать фетр.
6. Отключить электроприборы и электроосвещение.

План спецкурса «Художественная графика. Эстамп» на II–III курсах художественно-графического факультета

№№ п/п	Курс	Тема	Практическое задание	Кол-во часов	Кол-во граф. листов	Самостоя-тельная работа	Приме-чанис
1.	II	Вводная лекция		2	-	Ознакомление с дополнительной литературой	-
2.	II	Монотипия	1.Упражнения 2.Натюрморт 3.Пейзаж	1 2 2	3 1 2	Разработка эскизов	Используются масляные, гуашевые, акварельные краски
3.	II	Диатипия	-	1	3	-	-
4.	II	Граттаж	-	1	1	Подготовка бумаги, инструментов	-
5.	II	Гравюра на картоне	1.Упражнения 2.Натюрморт 3.Пейзаж	1 4 4	1 1 1	Разработка эскизов	-
6.	II	Линогравюра	1.Упражнения 2.Монограмма, экслибрис 3..Натюрморт 4.Пейзаж ВСЕГО : 35 часов	1 4 6 6	1 2 1 1	Разработка эскизов	Вместо монограммы можно выполнить личные знаки др. людей
7.	III	Вводная лекция	-	2	-	Разработка эскиза портрета	-
8.	III	Линогравюра	1.Портрет	6	1	Разработка эскиза натюрморта	Задание выполняется в цвете (трёх-цветная графика)
9.	III	Сухая игла	1.Упражнения 2.Натюрморт	2 8	- 1	Разработка эскиза натюрморта (офорт)	-
10.	III	Офорт, травлёный штрих	1.Натюрморт	12	1	Разработка эскиза пейзажа	-
11.	III	Акватинта	Пейзаж ВСЕГО: 42 часа	12	1	Выполнение одной работы в какой-либо технике офорта	-

1.Монотипия

В истории гравюры известны генуэзец Кастильоне, англичанин Блэк, чех Миккель, которые создавали свои произведения в технике монотипии. Советский мастер Е.С.Кругликова самостоятельно пришла к открытию этой техники и развила её. Такие художники, как А.В.Шевченко, Р.Н. Барто и другие, подхватили интересную идею и создали в технике монотипии прекрасные графические листы: натюрморты, портреты и даже иллюстрации к литературным произведениям.

Название техники образовано из двух греческих слов: «monos» - один, единственный и «typos» — отпечаток. Как показывает название, «монотипия» даёт только один полноценный отпечаток. Она является как бы переходной техникой от живописи к графике, тесно соединяя в себе качества этих двух видов изобразительного искусства. На печатной форме изображение выполняется акварелью, гуашью и масляными красками как в живописи, затем, при печати, эти краски отпечатаются на бумаге под давлением.

Методика работы над монотипией несложна, она доступна широкому кругу любителей изобразительного искусства. Последовательность работы такова:

1. Выполнение эскиза будущей композиции путём разработки обратного рисунка.
2. Подготовка металлической доски (медь, цинк, сталь и т.п.).
3. Шлифовка и обезжиривание металлической доски.
4. Перевод обратного рисунка на доску.
5. Написание работы по рисунку красками (акварель, гуашь, масло).
6. Подготовка бумаги.
7. Печатание готовой работы с доски на офортном станке.
8. Прикрепление оттиска на раму или планшет.
9. Оформление листа в паспарту (если не оставлены поля).

В условиях школы кроме металлических досок можно использовать более доступные материалы: мелованную бумагу, гладкий картон. пленку, пластик, оргстекло и простое оконное стекло. При выполнении монотипии на одном из этих материалов печать осуществляется вручную специальными роликами или фотоваликом. Понадобятся также краски, кисти, губка, кусочки ткани (фланель), разбавитель и деревянные палочки разной конфигурации (рис. 4).

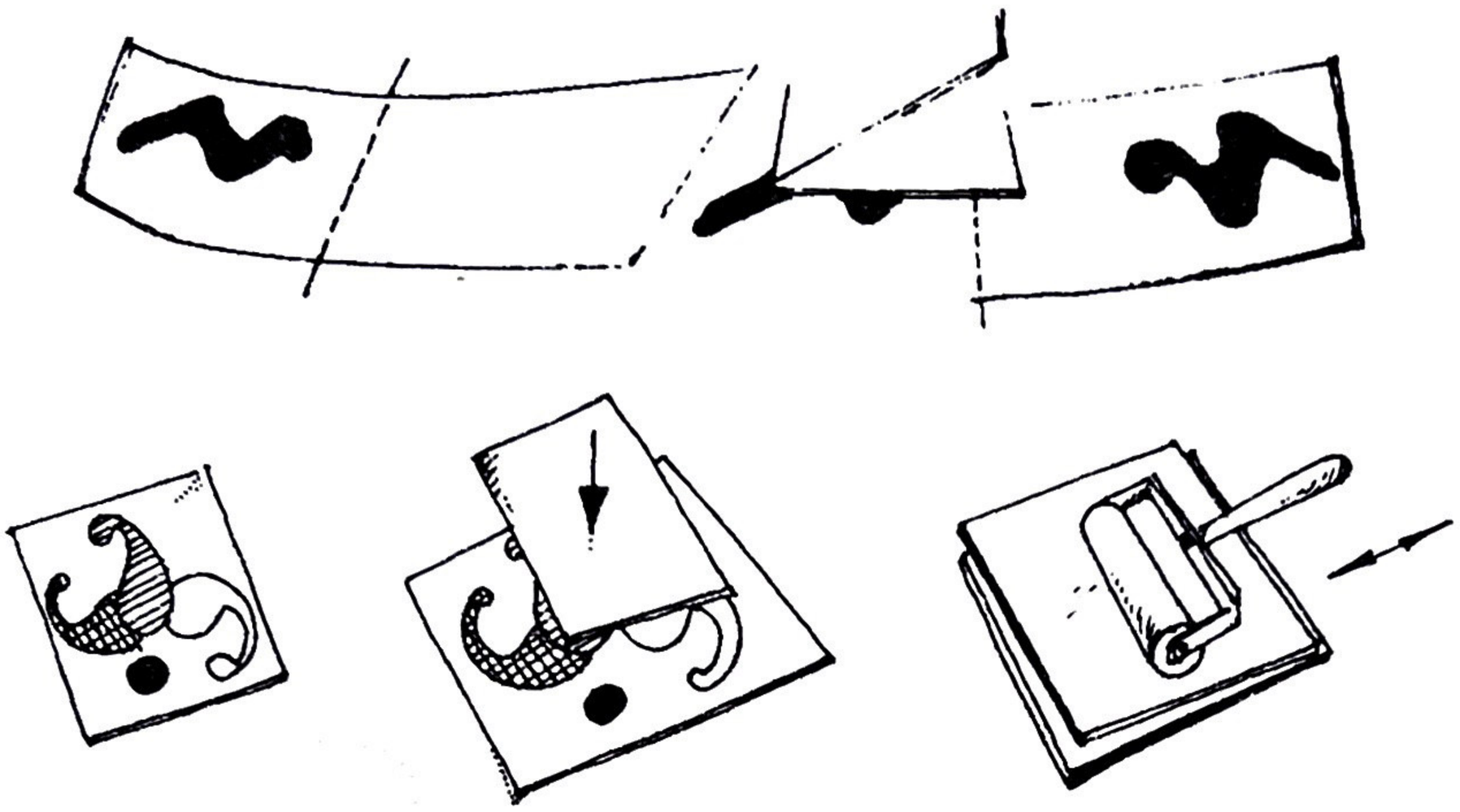


Рис. 4

Упражнения. Для начала необходимо поупражняться на гладкой плотной бумаге. Задача заключается в выяснения принципа работы и определении характера красок при печати. На готовый рисунок накладывается чистая бумага и придавливается ладонью. Чем больше упражнений, тем богаче будет арсенал технических приемов. Экспериментируя с разными материалами, по-разному используя инструменты (следы от кисти, процарапывание деревянными палочками или черенком кисти), можно получить самые разные по форме, удивительные, неожиданные пятна. Добавив несколько штрихов, можно получить уже изображения, например, дерева, кошки, птички, человечка. Такие упражнения заставляют думать, подключая к работе фантазию (рис.5).

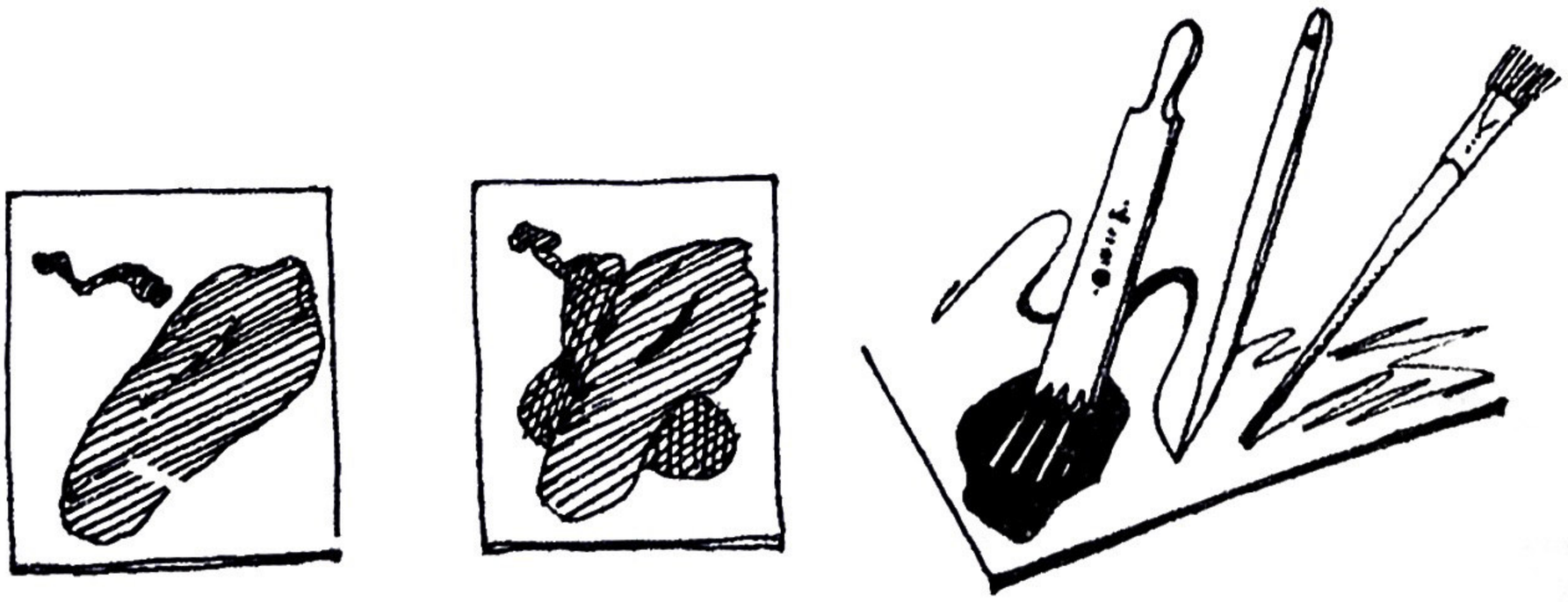


Рис. 5

Натюрморт. Освоив начальные приёмы работы с монотипией, можно выполнять следующее задание — натюрморт. Делается рисунок с натуры. Когда будет создана удачная композиция, можно приступать к стилизации, обобщению рисунка, так как особенностями монотипии

являются большие формы, декоративность, немногоцветность и отсутствие большого рельефа. После этого обратный (зеркальный) рисунок наносится на основу. Если предстоит писать на стекле, то наносить рисунок на основу не обязательно, можно выполнить его на калькс, а потом подложить под стекло.

Сначала закрашиваются большие формы – фон, горизонтальные или вертикальные плоскости. Затем вытираются силуэты более близких и меньших форм. Краска накладывается кистью, тряпкой, пальцем (чем удобнее), снова вытирается от тёмного до светлого, так как, чем тоньше слой, тем светлее получается тон. Там, где блестит стекло или металл, бумага будет белая. Тёмные и яркие пятна пишутся в конце, при этом нужно избегать густоты краски, так как под давлением она вытекает (рис.6).

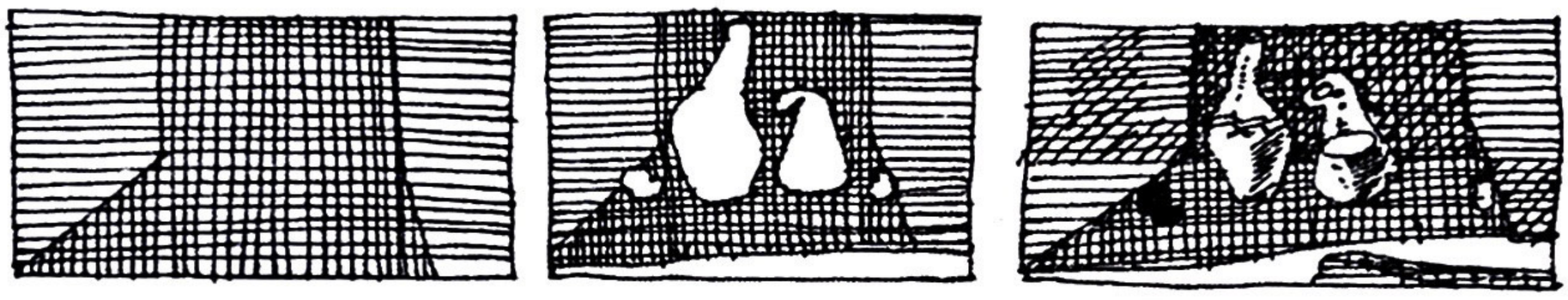


Рис. 6

Во время работы нужно использовать все возможности кисти, подчинить оставляемый ею след замыслу. Можно использовать и специальные деревянные палочки. Писать нужно быстро, чтобы краска не успевала высохнуть. Нужно помнить, что нижний слой красок в оттиске будет верхним. Если работа выполняется на стекле, то оттиск получается ручным способом с помощью фотовалика, оттиск с металлической доски производится прокатыванием на станке. Большое значение имеет умение работать на станке. Каждый следующий отпечатанный лист с одного письма получается бледнее предыдущего, но и они имеют положительные моменты при обучении.

Пейзаж. Прежде чем приступать к выполнению задания, необходимо изучить теоретический материал по теме, ознакомиться с репродукциями работ Е.С.Кругликовой, А.В.Шевченко, с дипломными работами студентов. Хорошо продуманная композиция листа — половина успеха. Тема пейзажа может быть взята по выбору студента (сельский, городской и т.д.). Сюжет желательно брать простой, так как перегруженность деталями мешает восприятию листа. Начинающий использует обычно в композиции два-три предмета. При выполнении задания необходимо в полную силу использовать возможности инструмента, умело интерпретируя оставляемый щетинной кистью красивый след. Рисуя пейзаж, можно использовать приём, описанный Е.С.Кругликовой, то есть начинать писать с фона, с дальних предметов, а силуэты ближних вытираются. Краска наносится кистью, тряпкой, пальцем

и т.д. Можно писать работу и параллельно. Иногда ошибки наталкивают на интересные находки – жидкая краска, нанесённая толстым слоем, при печати, под давлением образует самые неожиданные подтёки, которые могут напоминать тонкие по рисунку пейзажи. Работа в монотипии часто требует переделок листа, для того, чтобы получить всего один полноценный лист.

Переходным этапом от монотипии к гравюре на картоне является освоение диатипии и граттажа.

2.Диатипия

Диатипию (от греческого dia - сквозь, через) иногда считают разновидностью монотипии, что не совсем точно, у них есть отличия. Процесс работы увлекательный, развивает чувство меры, помогает лучше освоить приёмы работы линией.

На любую гладкую поверхность фотоваликом накатывается краска, лучше всего типографская. Затем накладывается чистая бумага. На ней можно рисовать карандашом ручкой или специальными палочками (рис.7).

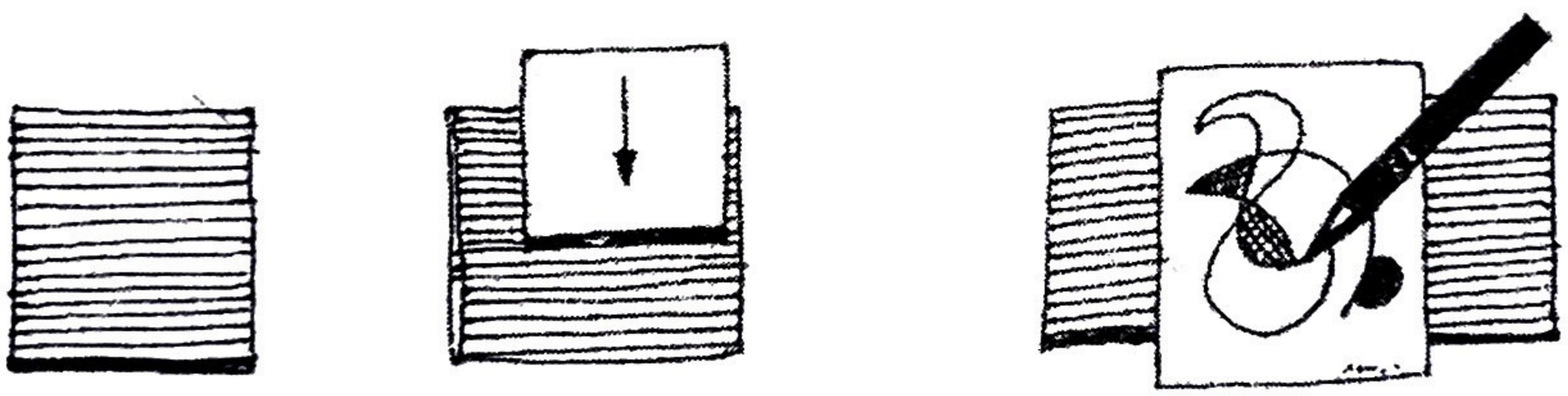


Рис.7

На обратной стороне бумаги, которая прижимается к красочному слою, получается оттиск — зеркальное отражение карандашного рисунка. Линии получаются бархатистыми, сочными. Наряду с линией можно использовать штрихи и пятна, пятно и тон получаются нажимом ладони (рис.8).

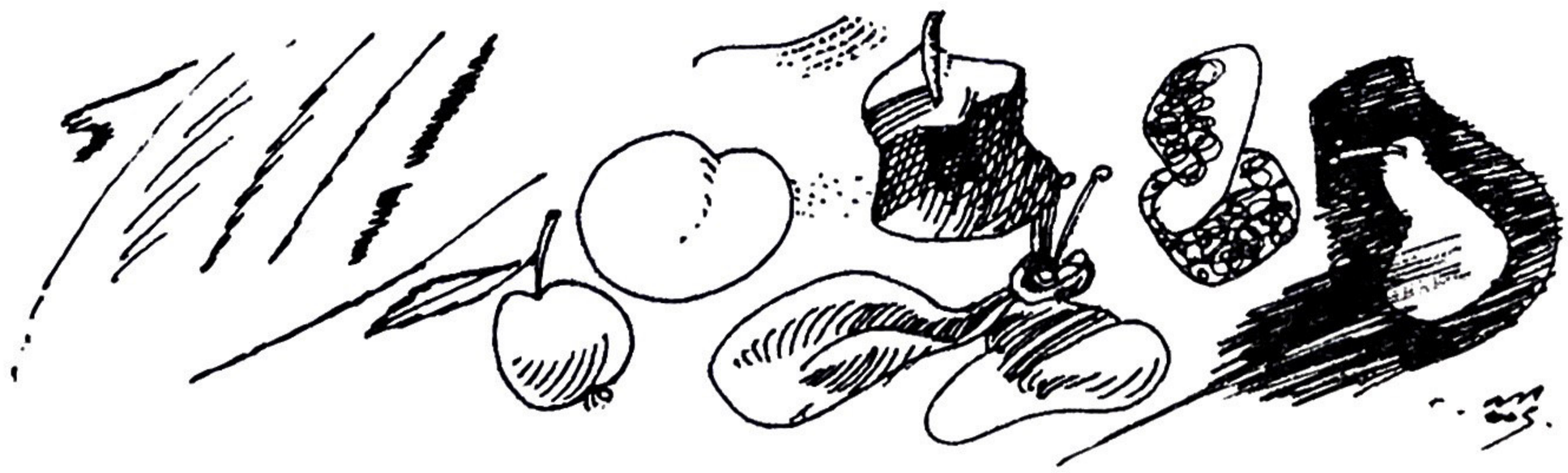


Рис.8

Если требуется несколько экземпляров, то предварительный рисунок делается на кальке, которую затем нужно положить на приготовленную для печати бумагу рисунком вниз и обвести рисунок.

Калька убирается. Оттиск готов. Можно получить и цветные варианты. Для этого отпечаток подкрашивается какой-либо краской (акварелью, маслом) или же краски наносятся прямо на стекло.

3.Граттаж

Граттаж—техника, получившая своё название от французского слова gratter—скрести, царапать. Отсюда и другое название—техника царапания. Иногда встречается и такое название – «грунтография»(от слова «грунт»).

В этой технике связываются воедино особенности высокой и глубокой печати. Высокой потому что, подобно ксилографии и линогравюре, всё, что должно быть чёрным, оставляется, а светлое убирается. Выполнение изображения процарапыванием напоминает технику офорта, то есть глубокой печати.

Для работы необходимо заранее приготовить бумагу следующим образом. В какой-либо посуде, например, в металлическом тазике на газовой или электрической плите растапливается парафин, если его нет, можно взять свечи, воск (рис.9).

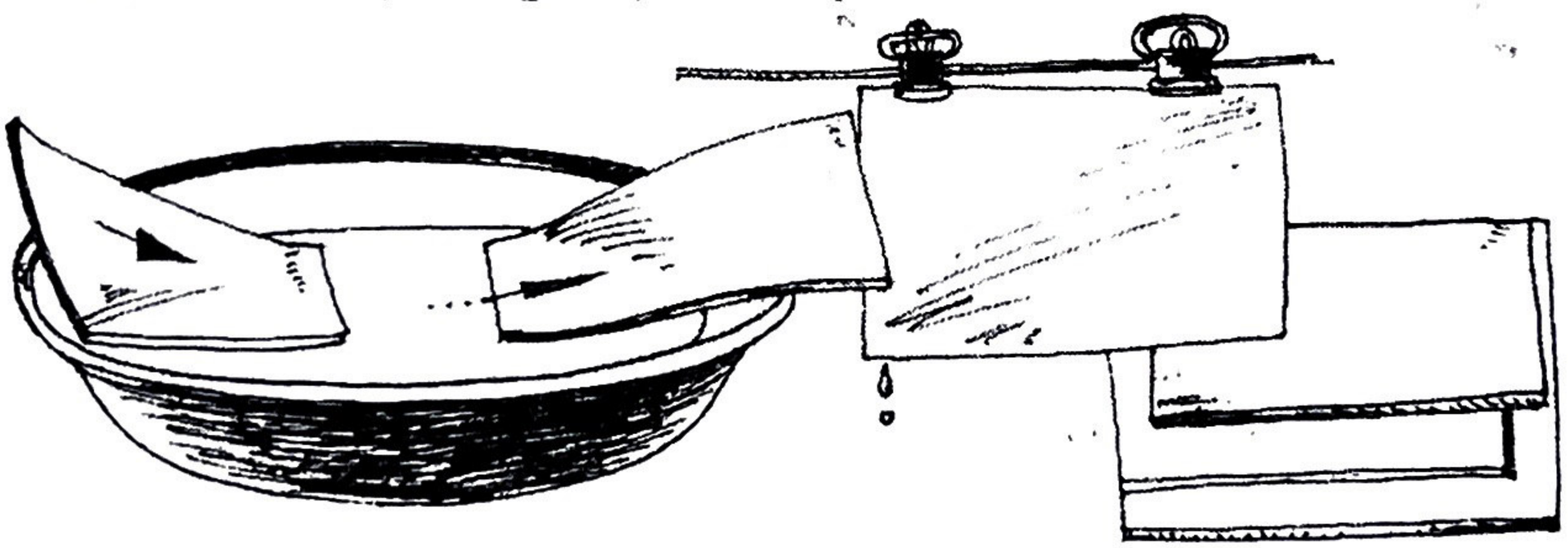


Рис. 9

В растопленный парафин обмакивается заранее приготовленная бумага. Работа должна вестись быстро, чтобы не передержать парафин на огне. Сушить грунтованные листы нужно, развешивая их на верёвках, используя прищепки, или же в горизонтальном положении, избегая накладывать один лист на другой. Следующий этап работы—грунтование красочным составом. Для этого берётся состав тушь-гуашь, который должен быть вязким. Краска наносится кистью, пальцем (чем удобнее), главное, чтобы слой был ровным и не очень толстым. Бумага готова для работы.

На лист переводят обратное (зеркальное) изображение эскиза. Для работы достаточно иметь обыкновенное шило, нож-косяк, лезвие. Работая над композицией, нужно помнить, что основа графики — чёрный цвет, в любом случае необходимо сохранить силуэт деталей. Чтобы краска не отлетала, штрихи должны быть очень мелкими и частыми. Каждый штрих

оставляет белый след. Нажим иглы должен быть умеренным, иногда для работы используют мелованную бумагу, грунтованную тушью. Можно работать и на бумаге, грунтованной сначала водоэмульсионной краской, а затем составом тушь-гуашь. Но, как показывает практика, использование для грунтовки парафина предпочтительнее. В этой технике можно выполнить и цветные листы. Для этого бумагу перед грунтованием закрашивают (можно по рисунку) акварелью или другой краской. Цвет можно ввести и после окончания работы, но эта работа сложная и тонкая.

4.Гравюра на картоне

Гравюра на картоне является следующим звеном в цепи изучения и освоения графического искусства. С неё начинается изучение других видов гравюры. Гравюра на картоне не самая популярная техника среди художников. Виной тому, может быть, незначительная тиражность листов. Тем не менее, это та техника, которая является одной из самых доступных для занятий в школе.

Готовясь к работе, необходимо ознакомиться с литературой, опытом работы художников. В нашей стране первые удачные опыты по освоению этой техники проделаны в 1929 году. Из современных художников на картоне успешно работает подмосковная художница Альбина Акритас. Ею созданы несколько больших серий, в которых можно проследить тонкости и особенности данной техники.

Для работы с гравюрой на картоне необходимы кусочки картона различной фактуры, толщины, мягкости. Можно использовать обыкновенные деловые папки, картон от коробок, серый прокладочный (жёсткий) картон и так называемый финский эрзац-картон (плотный, гладкий). Для гравирования используют различные гранёные иглы, нож-косяк, лезвие для бритья, медицинский скальпель (рис.10).

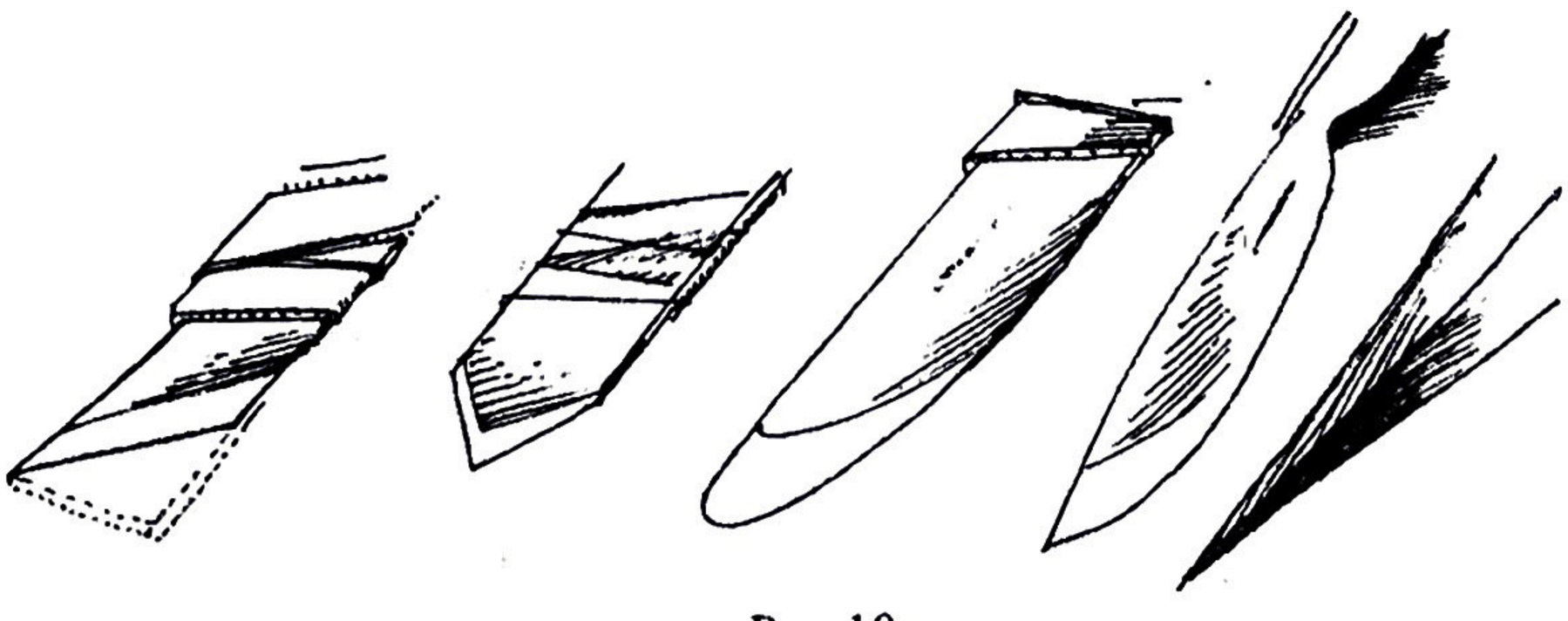


Рис.10

Иглы дают линии различной глубины и толщины, а также штрихи. При помощи ножей и лезвия создаются пятна разной тональности и фактуры. Очень часто при работе эти два способа совмещаются.

Упражнения. Для того, чтобы получить навыки в штриховке, проведении различных линий и выполнении пятен разных форм, разного тона и тональных переходов, нужно выполнить упражнения (рис. 11).

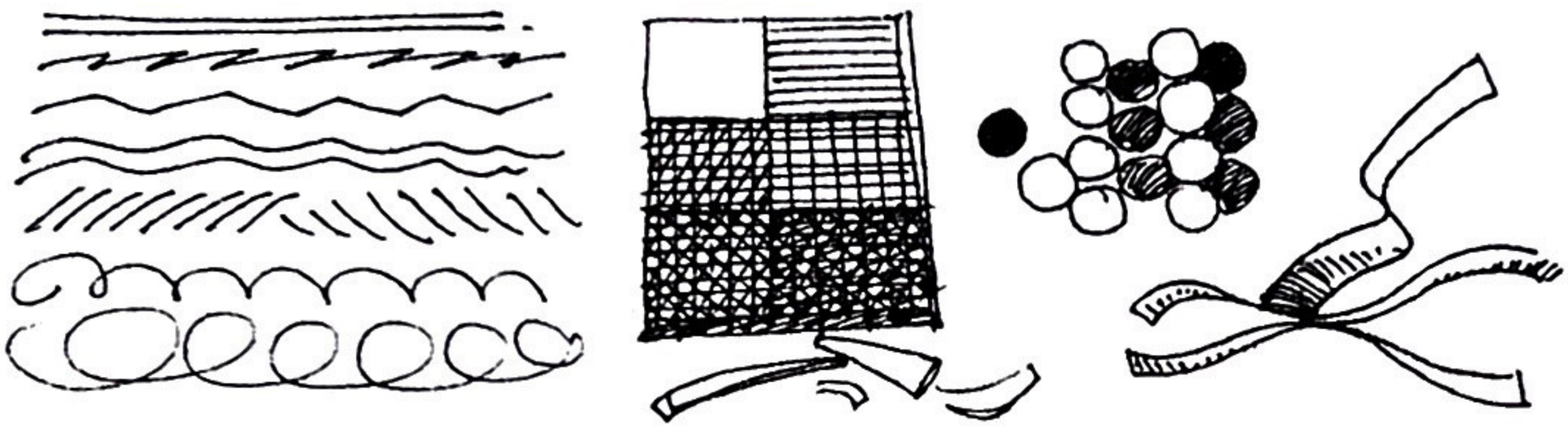


Рис.11

Процесс работы складывается из следующих этапов:

1. Рисунок с натуры.
2. Обобщение рисунка под гравюру.
3. Подготовка картона.
4. Перевод абриса зеркального изображения эскиза.
5. Закрепление рисунка на картоне.
6. Процесс работы.
7. Печатание гравюры, корректировка.

При этом не следует торопиться, так как исправление ошибок – дело очень сложное.

В ходе работы начинающий руководствуется эскизом, то есть он знает, где должно быть тёмное пятно, где светлое (белое), а где серый тон. Поэтому сначала прорезается абрис. То, что должно быть чёрным, резцом или иглой не обрабатывается. Чем больше снимается слоёв картона, тем светлее получается тон. Если нужен тон бумаги, на которой будет делаться оттиск, то тогда в соответствующих местах картон прорезается насквозь (рис.12).

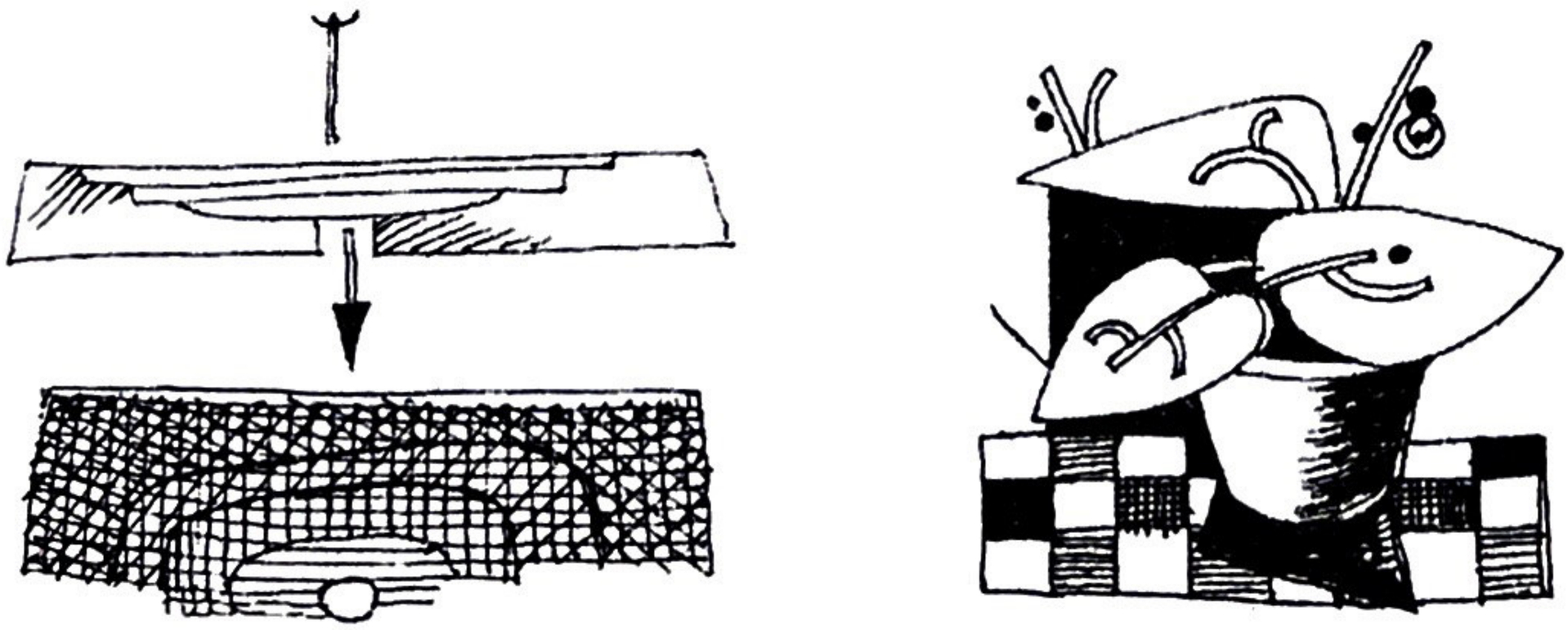


Рис. 12

Доска готова. Для печати обычно используется типографская краска. Если её нет, то можно использовать масляную, предварительно обезжирив. Для этого нужно краску выжать на бумагу или картон. На доску краска накатывается фотоваликом. Печать выполняется на станке под давлением. Возможны доводка и исправления.

Натюрморт. Натюрморт, составленный из предметов обихода, букета цветов, фруктов, включающий в себя три-четыре предмета, выполняется на кусочке коричневого картона размером большей стороны 20см. Рисунок, выполненный с натуры, обобщается и создаётся подробный эскиз нужного формата. Если нужно получить оттиски с изображением как в эскизе, то на картон переводится обратный рисунок. Хорошо, если перед работающими имеется зеркало для корректировки рисунка или резьбы. Приготовив необходимые инструменты, можно приступать к работе. Нож-косяк изготавливают из ножовочного полотна, гранёные иглы сделать под силу каждому.

В работах должно сохраниться преобладание чёрного цвета. Сначала косяком или иглой прорезается абрис рисунка. По краям, чтобы потом было удобнее печатать и оформлять работу, оставляется рамка шириной 3—5 мм (рис.13).

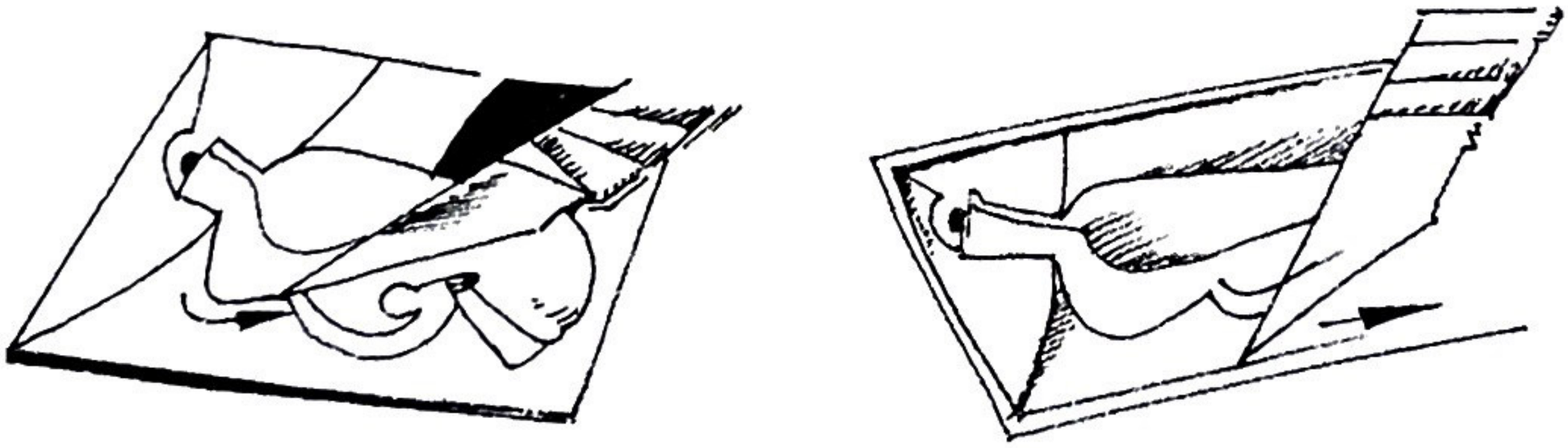


Рис.13

Для того, чтобы получить светлый фон на эскизе, нужно для начала снять несколько слоев картона. На предметной плоскости — шахматный рисунок, то есть чередуются чёрные и светлые квадратики. В этом случае можно применить принцип растяжки, то есть, чем дальше, глубже линия и пятно, тем они светлее. Большая светлость достигается удалением большего количества слоев. Гравюру на картоне можно выполнить, используя соотношение больших пятен. Если применять иглу, получится линейно-штриховая гравюра. Но чаще всего на одной доске эти два способа соединяются. Сквозная прорезь даст цвет бумаги, на которой будет оттиск — белый, либо какой другой (рис.14).

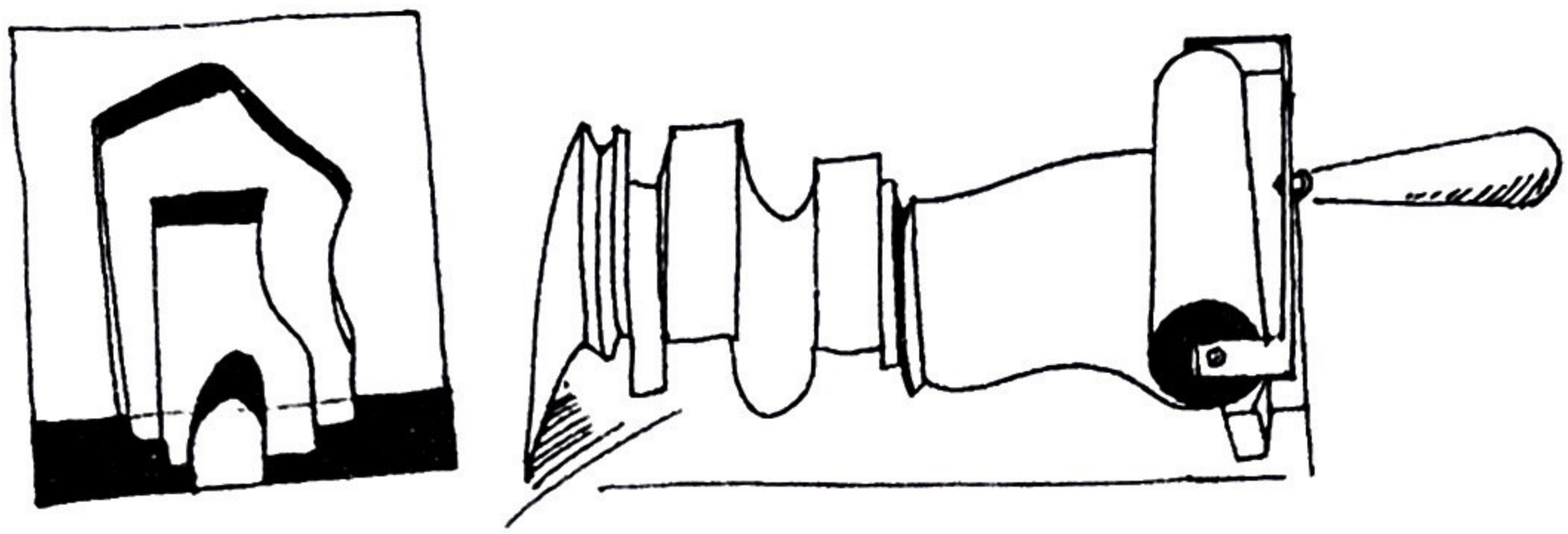


Рис. 14

Пейзаж. Эти приёмы используются и при выполнении пейзажа. Запомним, что особенности техники диктуют свои требования. Для гравюры необходимо брать простой сюжет. Композиция должна состоять из крупных форм, несложных тоновых отношений. Например, можно изобразить в разных соотношениях землю (траву, снег и т.д.), горы (леса, скалы), небо (облака, тучи). Интересное решение можно получить, изображая обыкновенные дома, заборы и т.д. В композиции можно включать также изображения людей.

На готовую доску фотовеликом накатывается краска равномерным, нетолстым слоем. Печатают на офортном станке.

Сначала проверяют нажим на валах, который устанавливается с обеих сторон равномерно. На доску, лежащую на талере, сверху накладывается бумага, затем фетр. При движении талера необходимо следить за тем, чтобы и бумага и фетр лежали ровно. С одной покраски можно сделать несколько оттисков. Чтобы получить другой полноценный оттиск, краска накатывается на доску ещё раз. Готовый оттиск после сушки можно подкрасить акварелью. Для получения цветных листов можно использовать и цветные бумаги. Очень часто для получения цвета используют плашки. Бумагу для печати обычно берут больше предполагаемого размера по сторонам, но часто приходится вырезать дополнительную паспарту, ширина которой внизу на 1,5—2 см шире остальных сторон. Для оформления графических листов используют белую бумагу и картон, реже — бумагу черного или серого цвета.

Наряду с освоением технологии работы на картоне полезно ознакомиться и с печатанием с аппликаций. Этот способ не сложен по технологии, не требует много времени, довольно привлекателен, но самое главное — общедоступен. Для работы необходима бумага или картон для основания, бумага разных сортов, фактуры, толщины, кусочки различных тканей, клей «Момент», «Феникс», силикатный, ПВА и другие, ножницы, нож-косяк, валик.

Последовательность выполнения: на бумажную, картонную или другую основу наклеиваются фигурки, вырезанные из разных бумаг. Использование бумаги разной фактуры, разной толщины даёт разнотоновое изображение. Работу можно обогатить, используя различные ткани. Например, рисуя портрет, одежду выполнить из кусочков ткани (рис.15).

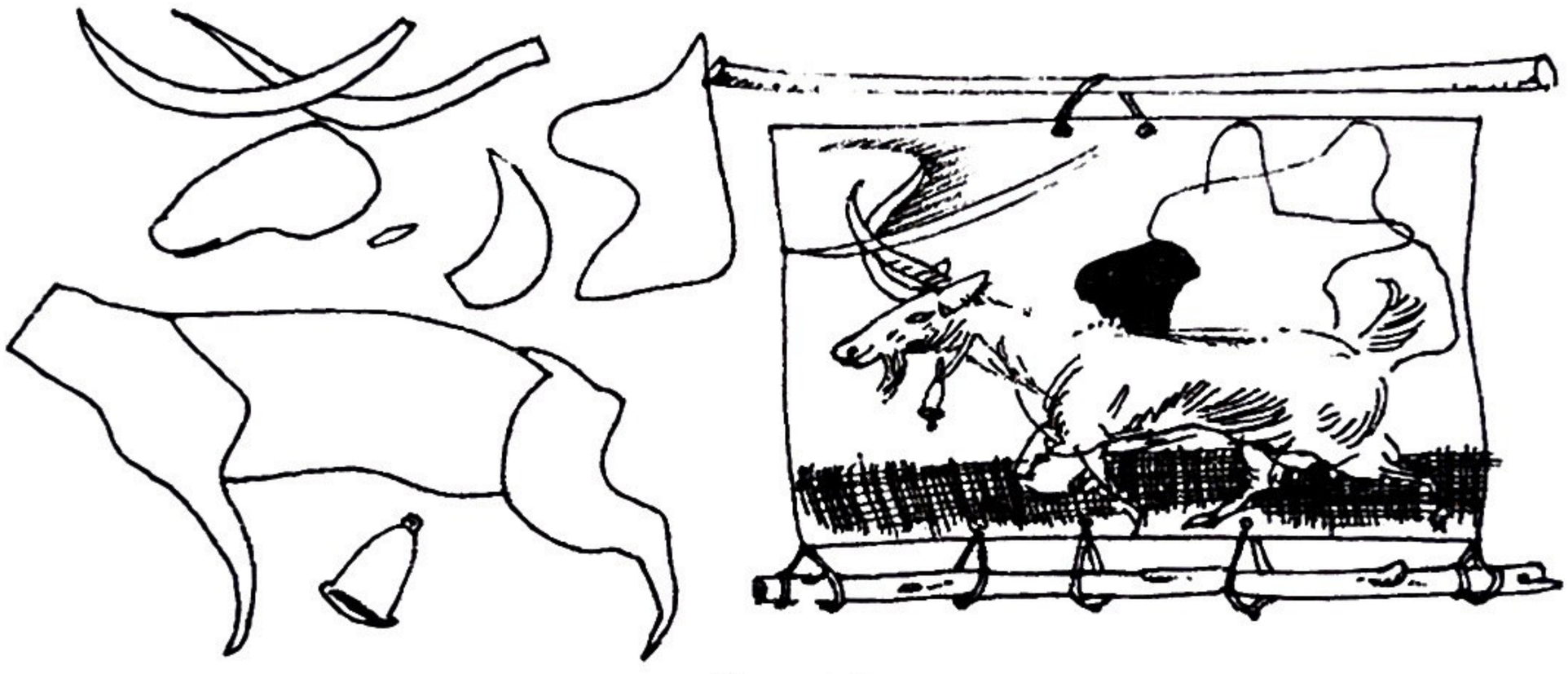


Рис. 15

Хороший эффект даёт сочетание гравюры и аппликации в одной работе.

5. Линогравюра

В системе обучения изобразительному искусству гравюра на линолеумс, или, по-другому, линогравюра занимает прочное место. Она даёт понимание основных принципов графического искусства, в частности, эстампа. Но надо сказать, что линогравюра сравнительно молодой вид печатной графики. Художники давно искали материал, способный заменить дерево. В начале века был изобретен линолеум – материал, близкий по свойствам и возможностям дереву, но намного упрощавший процесс получения печатной продукции. Теперь художнику не нужно было долго готовить и сушить, а потом склеивать и обрабатывать дерево. Выгодные свойства линолеума использовались в критические, сложные периоды истории страны для выполнения печатных форм.

Первым художником в нашей стране, обратившим внимание на новый материал, изучившим его свойства, был И.Н.Павлов (1872—1951). Он не только изучил, но и показал исчерпывающе в своих альбомах технические приёмы, тональные и специфические возможности линолеума как графического материала. И.Н.Павлов приспособил инструменты ксилографии для работы на линолеуме. С этим материалом работали также многие художники его времени.

Большой вклад в разработку темы и развитие техники внесли Я.А.Шевердяков, В.Д.Фалилеев, А.П.Остроумова-Дебедева, А.И.Кравченко, П.Я.Павлинов, В.А.Фаворский, И.А.Голицин.

Основным инструментом гравюры на линолеуме служит резец, или угловая стамеска, имеющая в сечении форму треугольника. Таких стамесок нужно две, с разной величиной угла. С их помощью выполняют различные тоновые пятна. Применяются также и полукруглые стамески — штихели — различной ширины, более широкие используют для получения белых пятен.

Инструменты затачиваются на точильном бруске, точить нужно только концы инструментов. Причём, штихели поворачивают вокруг своей оси, а у угловых стамесок затачивают только бока. При отсутствии готовых инструментов можно изготовить их самим, например, из спиц старого зонта, но обязательно закалив. Можно взять обыкновенные ученические перья. Хороший резец получится из перочинного ножика, медицинского скальпеля и ножовочного полотна, затачивать нужно так, чтобы получился острый угол. Для детей существуют более упрощенные готовые наборы резцов.

Гравировать печатную форму можно не только в мастерской, но и в домашних условиях. Для работы понадобится хорошо освещённый стол с ровной горизонтальной поверхностью. Линолеум бывает разной толщины, для гравирования желательна толщина 4 или 5мм, в крайнем случае - 2,5-3 мм.

Освоение линогравюры завершает программу второго курса, в этой технике должны быть выполнены три задания.

Упражнения. Первое задание заключается в освоении различных приёмов работы, а именно: белая линия, чёрная линия, штрих, пятно, белая точка, чёрная точка; одновременно происходит получение навыков работы с инструментами. Даются и варианты основных приемов: пересечение линий, штрихов, получение прямых и волнистых линий, серебристого тона и т,д. (рис.16).

Рис. 16

Потом упражнения усложняются, даётся задание на выполнение объёмной формы геометрических тел: прямоугольных, кубических, шарообразных, сферических (рис.17)

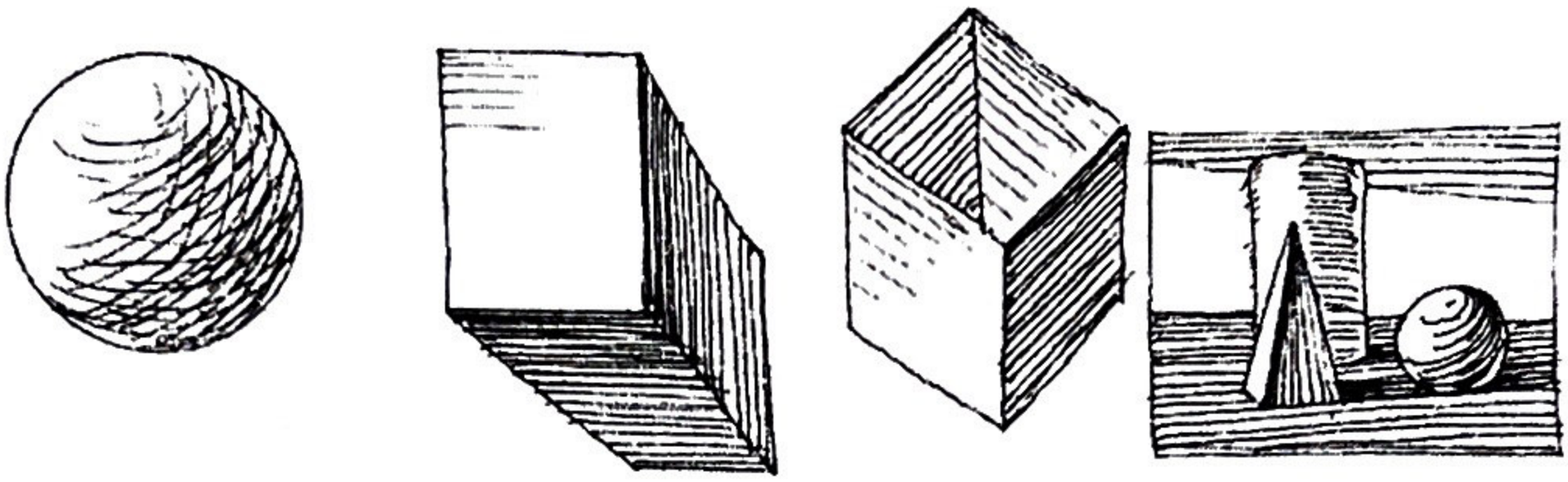


Рис.17

Для выполнения задания можно использовать кусок линолеума размером 20х20см и 20х25см, который делится на прямоугольники размером 3х4 или 4х5см. Из геометрических форм можно составить несложный натюрморт и, используя известные приёмы гравирования, получить локальные тоновые пятна, создать объём.

Монограмма. Второе задание заключается в создании композиции из букв. Монограмма (от греческого «monos» – один, единственный и «gramma» – черта, буква, написание), или, по-другому, вензель – это личный знак человека, состоящий из начальных букв фамилии, имени и отчества. Чаще всего, монограмма состоит из двух заглавных букв – имени и фамилии. Она вышивалась на личных вещах человека, гравировалась на металлических и деревянных предметах. На книги она наклеивалась или печаталась прямо на страницах. Композиция из букв должна быть интересной, необычной, но во всех случаях хорошо читаемой. Применяются самые различные шрифты, (рис.18).

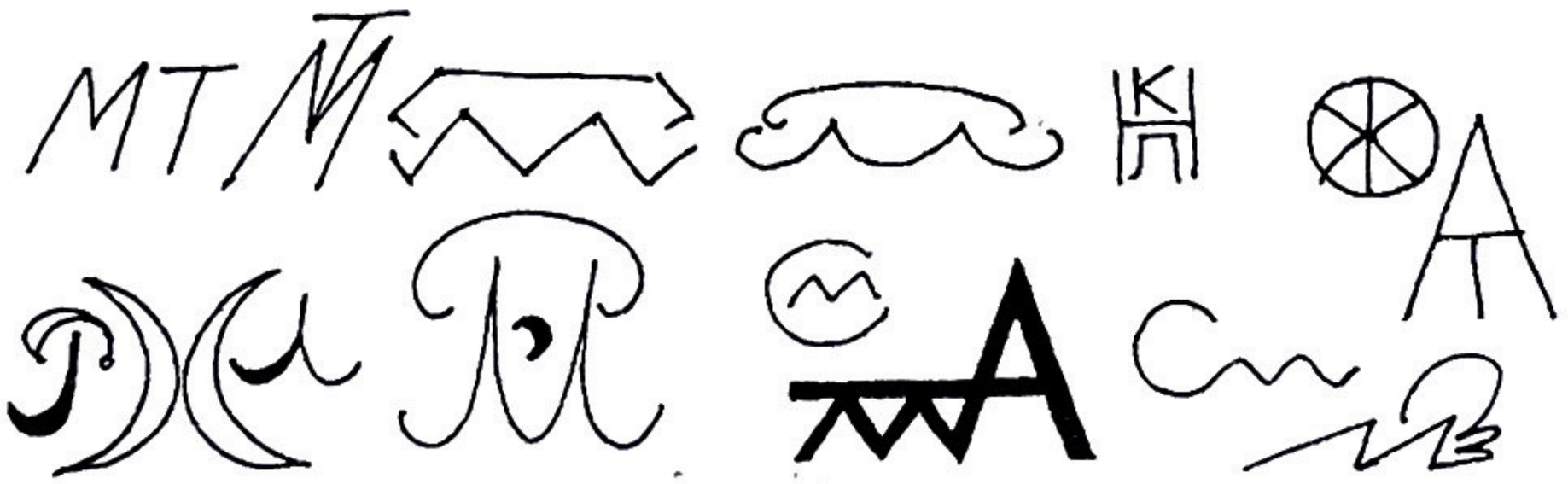


Рис.18

Экслибрис. Слово произошло от латинского «exlibris» — из книг. Эта композиция с обозначением имени владельца книги составляется с учётом характерных моментов, интересов заказчика. Например, человек любит животных, природу, спорт и т.д. В композиции текст может быть разным: иногда пишут слово «экслибрис», можно и «из книг», но чаще всего «ex libris», — а дальше идёт фамилия или имя владельца книги. Экслибрис можно сначала отпечатать отдельно на бумаге, вырезать по форме и приклеить, но можно печатать сразу и на книге.

Натюрморт. Для выполнения этого задания необходимо выставить несколько натюрмортов из предметов быта и геометрических тел на выбор. С одного из них выполняется рисунок с натуры, затем в нём исправляются ошибки, производятся стилизация, обобщения под технику, намечаются контрасты, уже с помощью туши. Эскиз готов. Размер листа по большой стороне —30см. Теперь нужно взять кусок линолеума, размеры сторон которого на 4—6мм больше, чем размеры эскиза, обработать его наждачной бумагой («нулёвкой» и «микроном»), пемзой или зубным порошком.

Следующий этап — перевод эскиза на доску. Чтобы получить изображение без изменения, нужно перевести на доску обратное изображение эскиза. Для этого на эскиз накладывается калька, обводятся контуры изображения. Затем калька накладывается рисунком вниз на доску, рисунок обводится по кальке, графит легко переходит на линолеум. Если предварительный эскиз выполнен графитным карандашом, то контуры рисунка обводятся с обратной стороны и делается перевод на доску. После того, как будет сделан перевод, необходимо прорисовать или закрепить рисунок. Это можно сделать тушью, но проще и быстрее шариковой ручкой. Ещё раз проверив рисунок, приступаем к гравированию.

Сначала прорезается абрис, только потом создается объём. В работе необходимо сохранять правильные тоновые соотношения тёмного и светлого. По ходу работы нужно делать пробные оттиски и вносить корректировки. Бумага для печати берётся с учётом ширины паспарту, снизу несколько шире, чем сверху и сбоку. Печатают типографской краской на офортном станке.

Пейзаж. Для начала лучше выполнить зимний пейзаж. Не нужно искать что-либо очень сложнос, всегда можно найти красивый сюжет. Выбрав пейзаж, выполняют рисунок с натуры. Лучше всего, если под рукой будет несколько рисунков с натуры. На их основе выполняется эскиз. Чтобы легче было представить конечный результат, используем тушь. В нём прорабатываются и большие соотношения форм, пятен и мелкие детали. В эскизе нужно найти форму и направление штрихов. Когда эскиз будет готов, проверяется композиция и рисунок, затем выполняется перевод на доску. Перевод осуществляется вышеописанными способами.

При печатании используют типографскую краску, если её нет— масляную, но предварительно обезжирив, для чего необходимо выжать на рыхлую бумагу или картон, выдерживать нужно в течение суток. Процесс печатания происходит следующим образом. На кусок стекла наносится краска, которая раскатывается фотоваликом в разных направлениях и накатывается на доску. Красочный слой должен быть ровным и не толстым, так как под сильным давлением красочный слой может вытечь. Чтобы избежать этого, необходимо отрегулировать также давление на валах печатного станка. После установления на талер на доску кладется

бумага, фетр (войлок), затем начинают плавно крутить маховое колесо, приводя в движение валы (рис. 19).

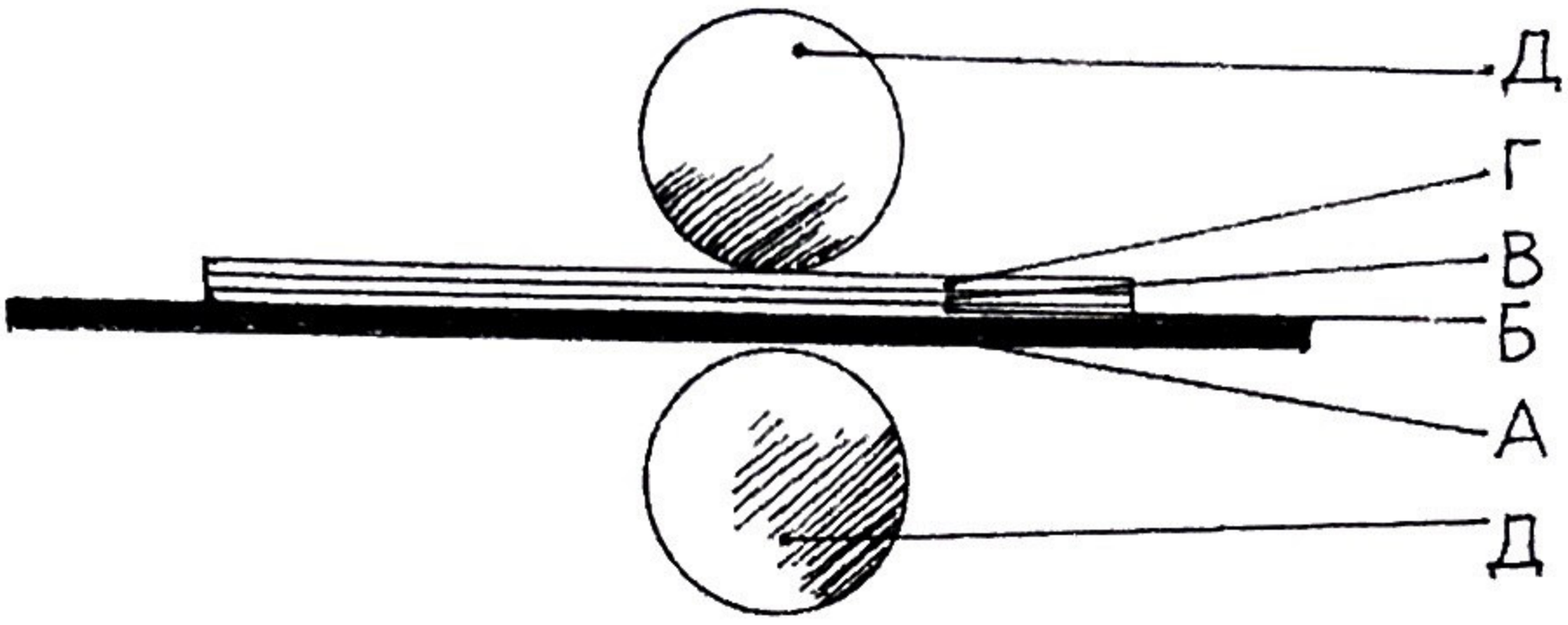


Рис. 19
А – талер, Б – доска, В – бумага, Г – фетр, Д - вар

Выполненные в течение семестра работы оформляются и выставляются на просмотр. Из лучших учебных работ устраивается выставка. На каникулы студентам даётся задание. Оно заключается в освоении графических материалов — графита, туши, мягких материалов — и выполнении натурных набросков и зарисовок пейзажей и портрета. Итогом работы будет выполненный эскиз — вариант для конкретной техники (линогравюра, картон).

Портрет. Это задание выполняется на основе летних натурных зарисовок и эскиза. Формат задания берётся размером 25 см по большой стороне. Задача заключается в умелом использовании полученных навыков а передаче формы лица. характера персонажа. Излишняя детализация не присуща линогравюре, она мешает восприятию изображения, нужно суметь передать большие формы и соотношения. Технология резьбы и последовательность печати описана выше, поэтому представляем лишь несколько примеров поисков композиционного и графического решений задания (рис.20).

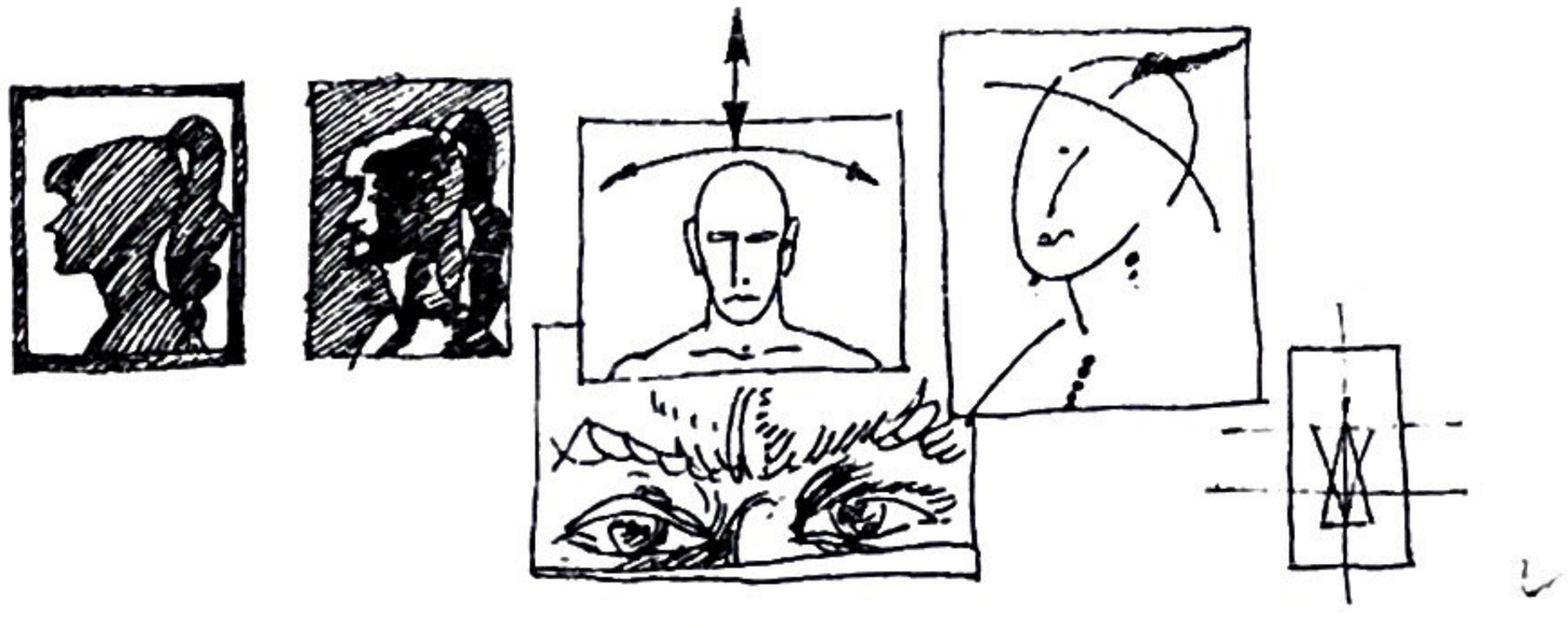


Рис.20

6. Сухая игла

Сухая игла — один из видов углублённой гравюры, то есть при печатании краска переходит на бумагу из штрихов. Гравирование сухой иглой известно давно, в этой технике работали многие знаменитые художники, в их числе и великий Дюрер. С появлением офорта сухая игла стала применяться в сочетании с ним, давая прекрасные результаты, особенно, в сочетании с травлёным штрихом и мягким лаком. Рембрандт в последний период жизни часто заканчивал свои офорты сухой иглой. Знакомство с работами Д.И.Митрохина, И.И.Дивинского и других советских мастеров даст возможность ознакомиться с особенностями этой техники.

Простая, на первый взгляд, сухая игла требует достаточно серьёзного отношения и обширных знаний. Процесс работы схож с другими видами графики. Необходимо подготовить эскиз (Можно рисовать также иглами прямо на доске), инструменты, металл. Инструменты — иглы — можно приобрести готовые в салонах-магазинах, но можно сделать и самим. Они должны быть прочными, лучше будет, если их закалить. Доска выполняется процарапыванием. Чаше всего, она металлическая – цинковая, медная. В последнее время широко используются менее дефицитные алюминиевые листы.

Металл готовится следующим образом:

1. Отрезается нужный формат. Чтобы не повредить лист, резать металл нужно специально сделанным ножом.

2. По краям сторон листа снимается фасет (фаска) под углом 45° и углы округляются. Эта операция выполняется напильниками различной фактуры. Фасет и скруглённые углы предохраняют при печатании бумагу и фстр от продавливания.

3. Лист шлифустся наждачной бумагой, желательно, в одном направлснии, полируется пастой Гои, окисью хрома или зубным порошком.

Теперь нужно перевести эскиз на металл. Это происходит в такой последовательности:

1. Переводится эскиз на кальку.

2. Покрывается металл белой гуашью или водоэмульсионной краской.

3. На металл накладывается копировальная бумага.

4. Сверху кладётся калька рисунком вниз.

5. Карандашом обводится просвечивающий рисунок.

Доску можно и не грунтовать, а переводить с эскиза обратный рисунок. На доске рисунок прорезается иглой сильным нажимом. В зависимости от поставленной задачи линии могут быть различными: сильный нажим даёт глубокий штрих, который, в свою очередь, дает глубокий плотный тон.

Упражнения. Прежде чем приступать к выполнению основного задания, необходимо освоить приёмы гравирования линий, штрихов, получения пятен. Нужна тренировка рук. Для этого нужно проделать пробную работу — упражнения, лучше всего выполнить их на одном кусочке металла (для удобства анализа). Можно использовать алюминий или медь, если цинк, то, желательно, тонкий лист.

I. Проводятся три линии на расстояний не менее одного сантиметра друг от друга. При этом иглу нужно держать под углом 90° к доске. Линии гравируются с разным нажимом иглы (рис.21).

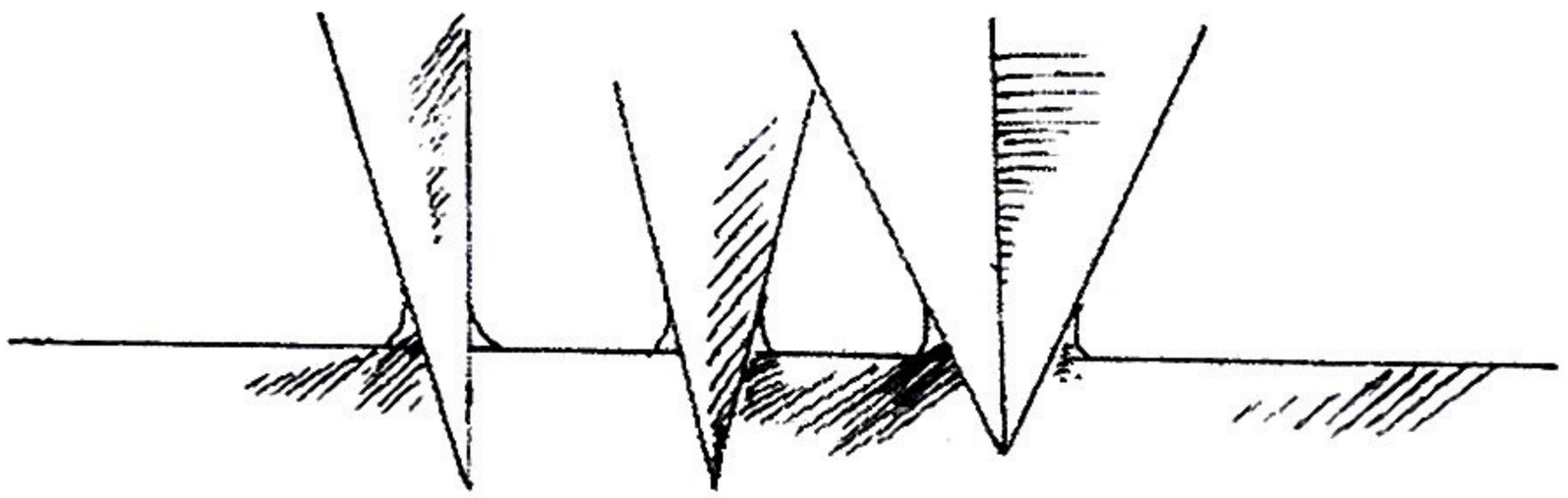


Рис. 21

2. Проводятся несколько линий, игла находится под разным углом к доске. Нажим иглы тоже разный (рис.22).

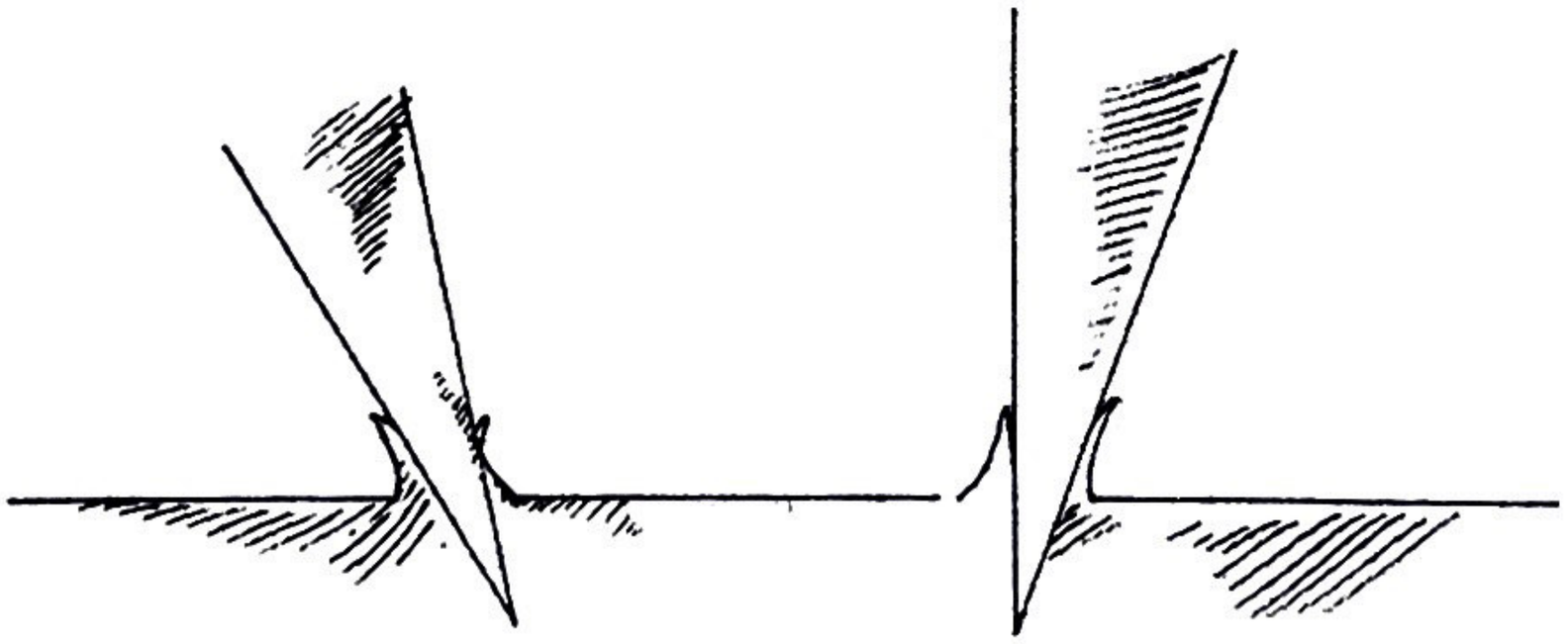


Рис. 22

3. Проведение волнистых, круглых и полукруглых линий (рис.23).

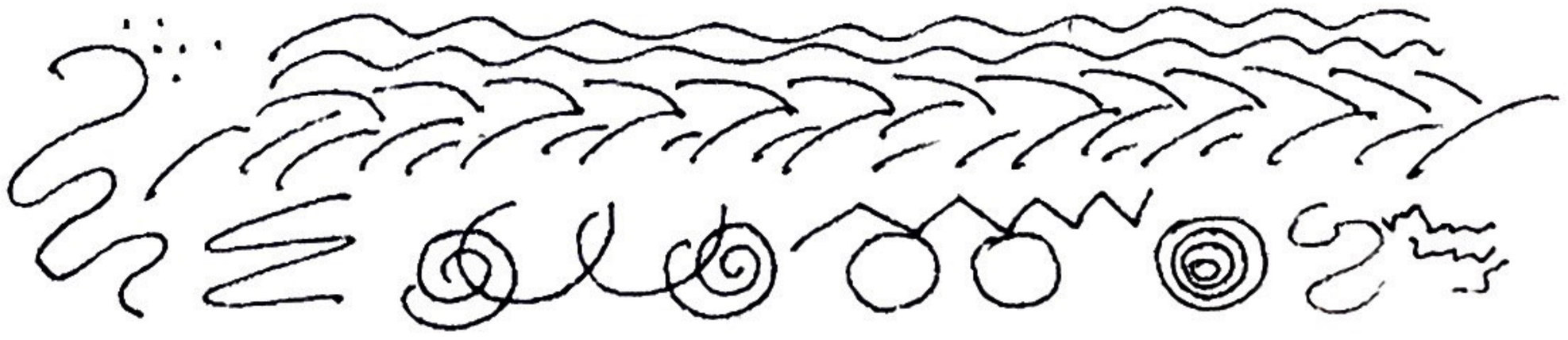


Рис.23

4. Получение штрихов и пятен (рис.24).

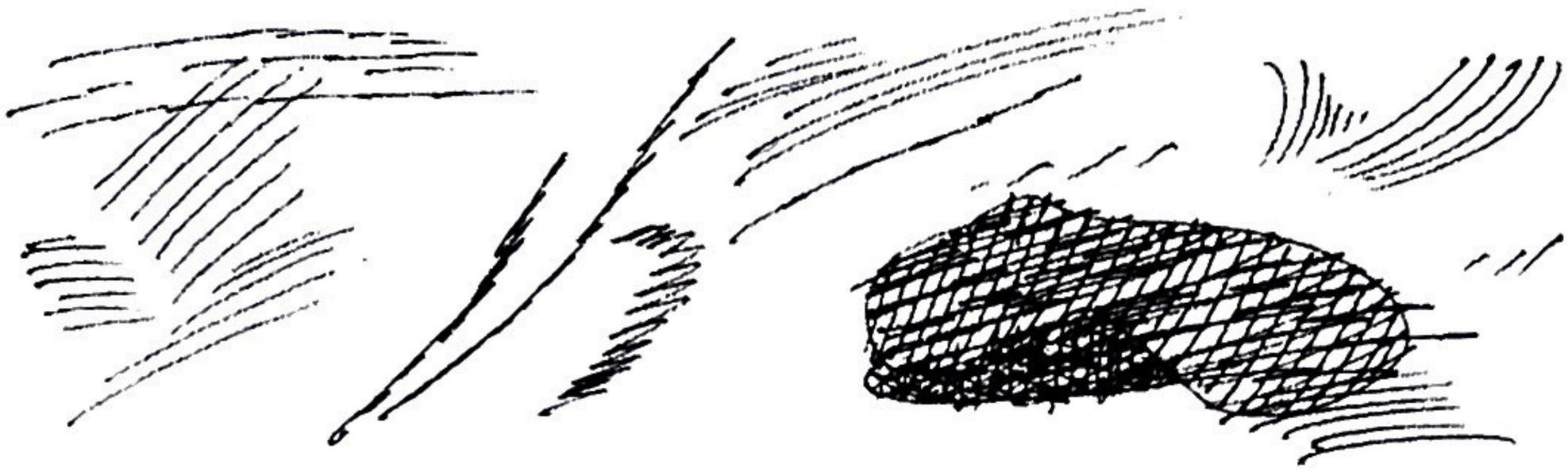


Рис. 24

5. Использование пересекающихся линий (рис.25).

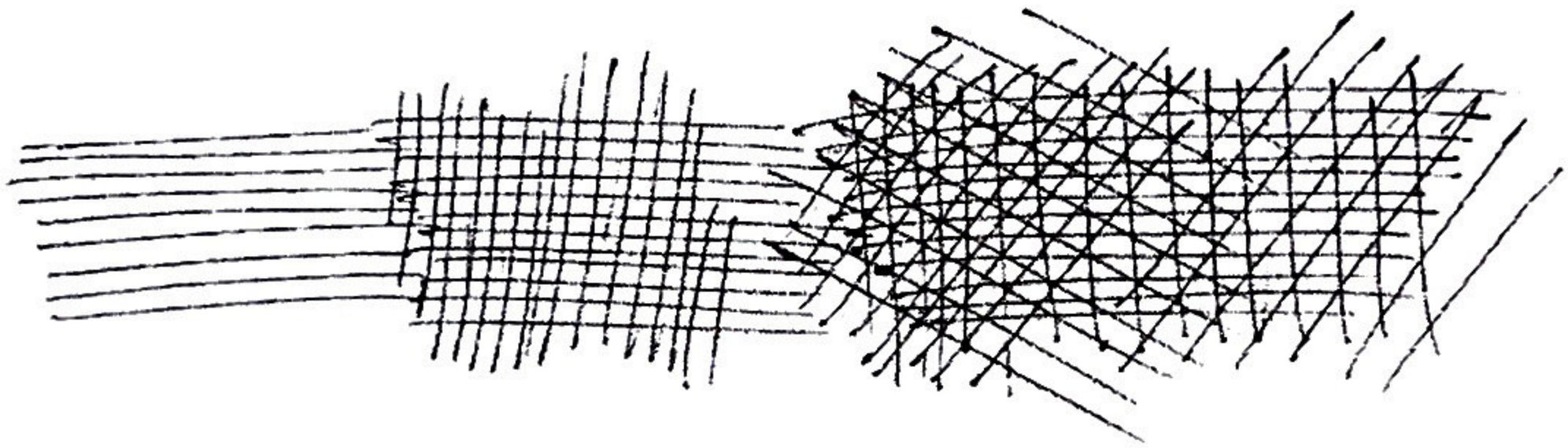


Рис. 25

Наша задача — увидеть линии в работе. Для этого в полученные штрихи и линии втирается краска. Для сухой иглы, как и в офорте, используется офортная краска. Можно использовать и обезжиренную масляную или типографскую краску. Эти краски плотные, крепкие, поэтому в них добавляется также мыльный раствор или шампунь. Краска хорошо наносится кожаным тампоном, вытирая лишнюю краску, нужно следить за тем чтобы не повредить образовавшиеся при гравировании заусенцы—"барбы". Краска остаётся не только в углублениях, но задерживается и в барбах.

Так же, как и линогравюра, сухая игла печатается на офортном станке. Отличие в том, что краска переходит на бумагу не с выпуклой плоскости, а бумага должна выбирать краску из углублений. Для этого бумагу нужно намочить в кюветах или ванночках. Если бумага плотная и толстая, держать её в воде рекомендуется дольше, до суток. Лишняя влага высушивается мягкой тканью, обычно, фланелевой. При печати, чтобы не смять барбы, нужно очень осторожно регулировать давление на валах. Полученный оттиск наклеивается или крепится кнопками на планшет. Оттиск необходимо внимательно проанализировать. Например, линии под сильным нажимом получаются бархатистыми, сочными. Это происходит за счёт барбов и является отличительной, присущей только ей, особенностью сухой иглы. Чтобы получить тон, штрихи или линии, необходимо

проводить их на некотором расстоянии друг от друга. Это позволит избежать ощущения грязи (рис.26).

Рис.26

Натюрморт. Задание выполняется на листе алюминия или меди размером 25см по большой стороне с натуры. Натюрморт состоит из бытовых предметов. В первый раз можно сделать предварительный набросок, эскиз и только потом — гравировать. Напомним, что графика предполагает некоторую стилизацию, обобщение. При работе надо стараться, чтобы композиция листа была уравновешенной, то есть, чтобы большие и малые плоскости, формы сочетались, чередовались друг с другом. Необходимо создать гармонию линии, штрихов, различных пятен. Подправлять работу можно специальными инструментами — шабером и гладилой. Бумагу для печати надо брать с учётом дальнейшего оформления листов, то есть шире самой гравюры на размер паспарту.

7. Офорт

Офорт — самый обширный вид графического искусства. Слово «офорт» (от французского eau-forte, то есть «крепкая водка» или «азотная кислота»), означает и название техники и материал для выполнения доски. Изготовление печатной формы заключается в химической обработке металлического листа кислотой.

Задача преподавания офорта — ознакомление с техникой и освоение технологии выполнения.

Офорт возник около 500 лет назад. В этой технике работали многие мастера прошлого: Х.Рибера, А.Ван Дейк, Ж.Калло, Рембрандт, Ф.Гойя и др. И в наше время офорт является любимой техникой многих художников, о чём свидетельствуют экспонируемые на различных художественных выставках графические листы, выполненные в разных манерах офорта.

В условиях худграфа невозможно изучать офорт в полном объёме, поэтому мы рассмотрим наиболее универсальные манеры офорта. Это травлёный штрих и акватинта.

8.Травлёный штрих

Первая датированная гравюра в этой манере относится к 1513 году. Как видно из названия, при выполнении печатной формы используется

линия и штрих. Для практического ознакомления с этой техникой даётся одно задание.

Натюрморт. Система работы над заданием такая же, что и при выполнении предыдущих. Ставится несложный натюрморт из трёх-четырёх предметов обихода. Выполняются несколько рисунков-поисков с разных позиций в карандаше. Удачный вариант можно выполнить в туши пером. В ходе поисков композиционного решения одновременно решаются и задачи технического исполнения композиции. Начинающим желательно проработать характер штрихов в листе, положение штриховых слоев в получении тона. По ходу работы натурный рисунок несколько видоизменится. Появится некоторая стилизация и обобщение форм. По готовому эскизу работа идёт в следующей последовательности:

I. Выкройка материала.
II. Выравнивание.
III. Шлифование доски.
IV. Обезжиривание доски.
V. Грунтовка.
VI. Перевод рисунка.
VII. Гравирование.
VIII. Травление рисунка.
IX. Пробный оттиск и корректура.
X. Последующая печать, получение чистовых оттисков.

I. Для выполнения офорта берётся металл толщиной от 0,7 до 3мм. Для травления стандартно используют цинк. При отсутствии цинка можно взять лист меди (бывают твёрдые и мягкие сорта), латуни, стали и алюминия. Более тонкую пластину можно вырезать ножницами по металлу, а толстый лист — специальным резаком по линейке. Размер пластины должен быть чуть больше размера эскиза (рис.27).

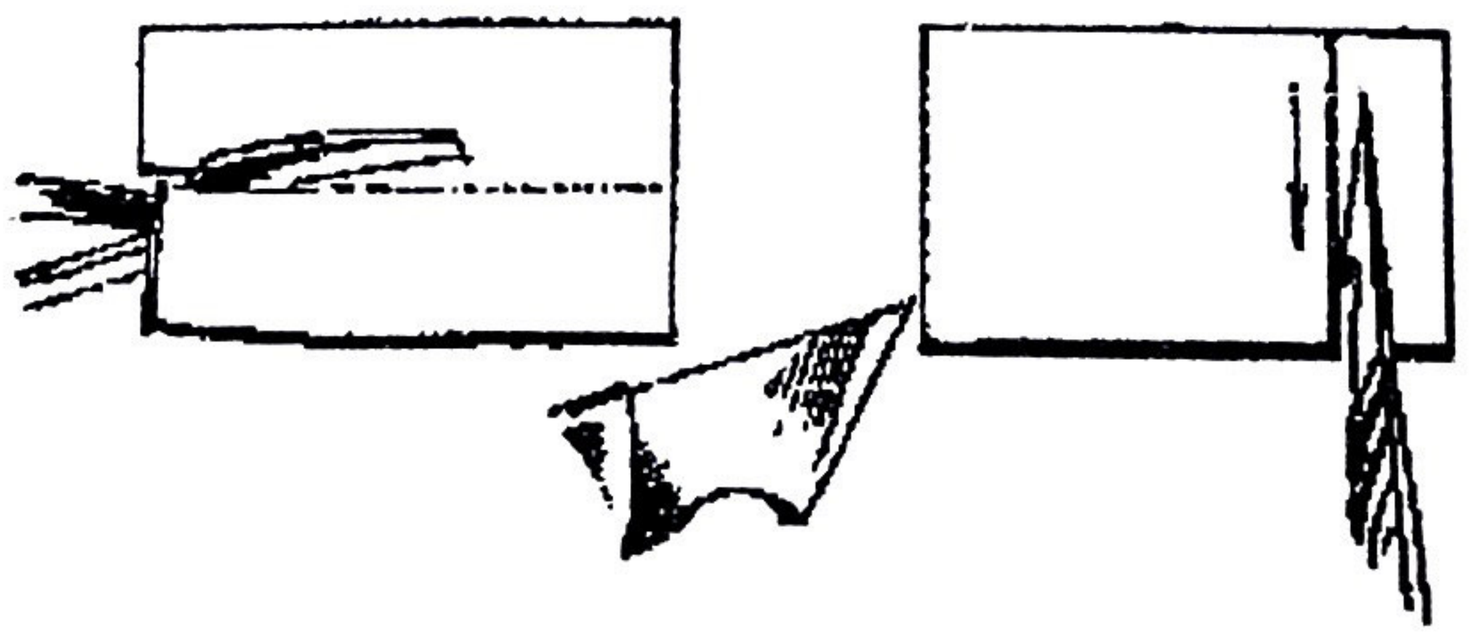


Рис. 27

У пластины должны быть прямые углы.

II. Готовая пластина выравнивается на металлической основе деревянным молотком. Для работы выбирается наиболес ровная сторона. Затем шабером или напильником снимается под углом 45° фасеты, углы слегка округляются (рис.28).

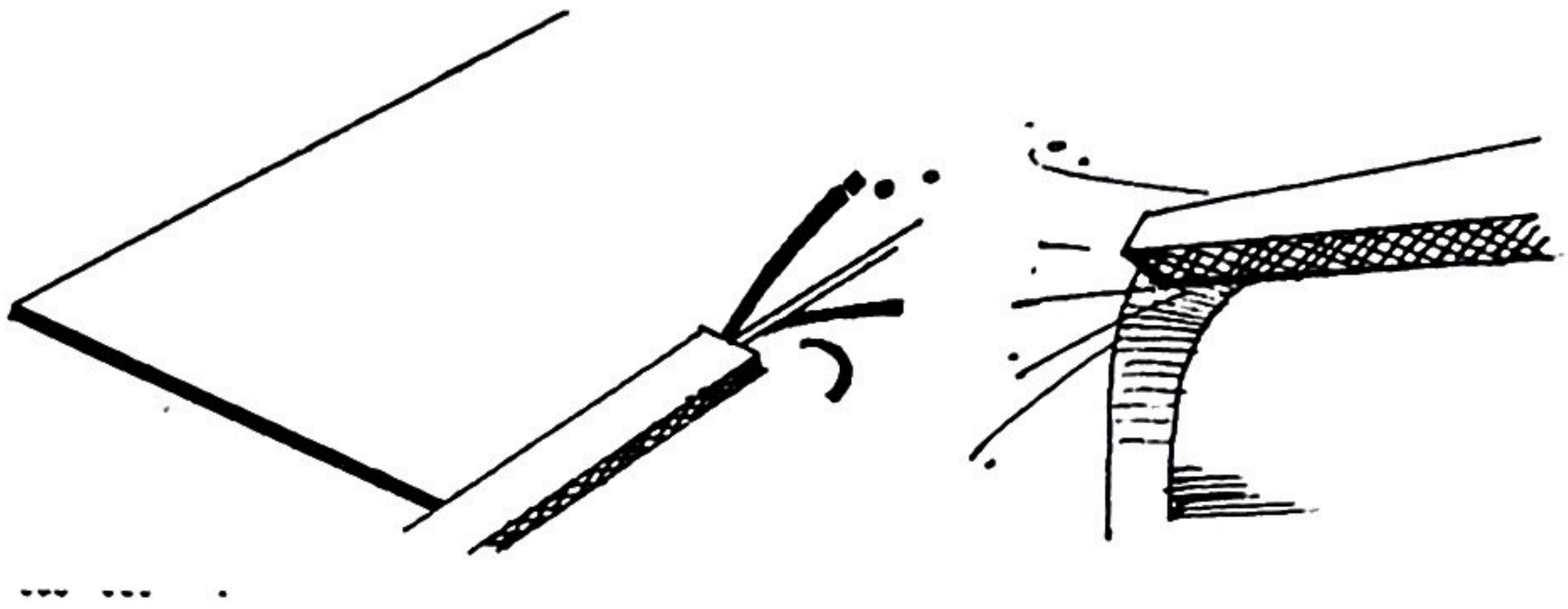


Рис. 28

III. Шлифование доски выполняется средними и мелкими сортами наждачной бумаги, при этом движение должно идти только в одном направлении. На заключительном этапе шлифования применяют использованную, затёртую наждачную бумагу. Шлифовать доску нужно на твёрдой основе, подкладывая и регулярно меняя листы бумаги. В конце полируют рабочую поверхность пастой Гои или масляной краской "Окись хрома", нанесённой на кусок фетра или сукна.

IV. Отполированную пластину нужно обезжирить. Для этого используют чистую тряпку, смоченную в ацетоне или бензине. Художники очень часто используют для этого и зубной порошок с водой. В конце наливаем на пластину воду, и если она распределяется на плоскости равномерно, то обезжиривание получилось качественным.

V. Дальше идёт грунтовка пластины. Существует множество различных рецептов кислотоупорных лаков. Различают твёрдые, мягкие и жидкие лаки. Многие крупные мастера имели индивидуальные лаки для каждой манеры. Желающие приготовить самостоятельно твёрдый лак должны иметь следующие компоненты:

1. Натуральный чистый воск - 3 части;
2. Сирийский асфальт - 4 части;
3. Канифоль - 2 части;
4. Чёрный вар - I часть;

В настоящее время твёрдый лак можно приобрести в художественных магазинах. Грунтовка твёрдым лаком выполняется следующим образом - на нагретую пластину точками или чёрточками наносится лак. Потом он раскатывается кожаным валиком или набивается кожаным тампоном. Загрунтованная пластина после этого коптится. Поверхность

правильно закопченной пластины имеет ровный чёрный цвет, а копоть не снимается.

В наших условиях для грунтовки часто используется битумный лак №577, который предварительно разводится бензином. Грунтовать этим лаком можно двумя способами.

I способ. Пластину с небольшим наклоном ставят к кювете. Горлышко бутылки с разведённым лаком подводят к верхнему краю пластины и начинают поливать поверхность слева направо. Нужно следить, чтобы слой лака был ровным и не толстым. Как только лак равномерно растечётся по пластине, её нужно положить горизонтально. Края можно подправить кистью. Правильно загрунтованная поверхность должна иметь светло-коричневый цвет. Для грунтовки можно использовать и кисть, движение которой идёт слева направо, сверху вниз.

II способ. Пластину держат горизонтально на ладони или какой-либо другой основе (фанера, ДВП, картон), наливают лак, и пластину начинают раскачивать во всех направлениях, чтобы лак равномерно растёкся по плоскости. Лишний лак через углы сливается в посуду, а наплывы снимаются мягкой кистью. Тёмный грунт получается тогда, когда слой лака слишком толстый. Это нежелательно, так как линии на толстом грунте при травлении получаются с искажениями. Гравировать нужно быстро, чтобы лак не пересыхал и не становился хрупким.

VI. Перевод рисунка можно осуществить также двояко:

1. С эскиза мягким карандашом снимается калька, которая со стороны рисунка смачивается водой, накладывается на пластину, разравнивается. Пластина с калькой кладётся на талер, накладывается фетр и под небольшим давлением прокатывается между валами. Графит с кальки переходит на пластину, при этом рисунок получается обратный (зеркальный).

2. На обратной стороне бумаги обводится контур рисунка мягким карандашом. Эскиз кладётся лицевой стороной на пластину, и контур рисунка обводится твёрдым карандашом. Графит под давлением карандаша переходит на грунт.

Между пластиной и эскизом можно класть копировальную бумагу или лист тонкой бумаги, натёртый сангиной или углём. Но в этом случае оттиск получится с обратным изображением.

На грунтованной доске гравировать можно и без перевода рисунка, то есть напрямую. В этом случае хорошо иметь перед собой зеркало, чтобы представлять себе конечный результат.

VII. Основными инструментами для изготовления печатных форм в офорте являются офортные иглы разных сечений, толщины и срезов, по форме — овальные, четырёх- и пятигранные, а также алмазы. От формы иголок зависит характер проводимых линии, штрихов (рис. 29).

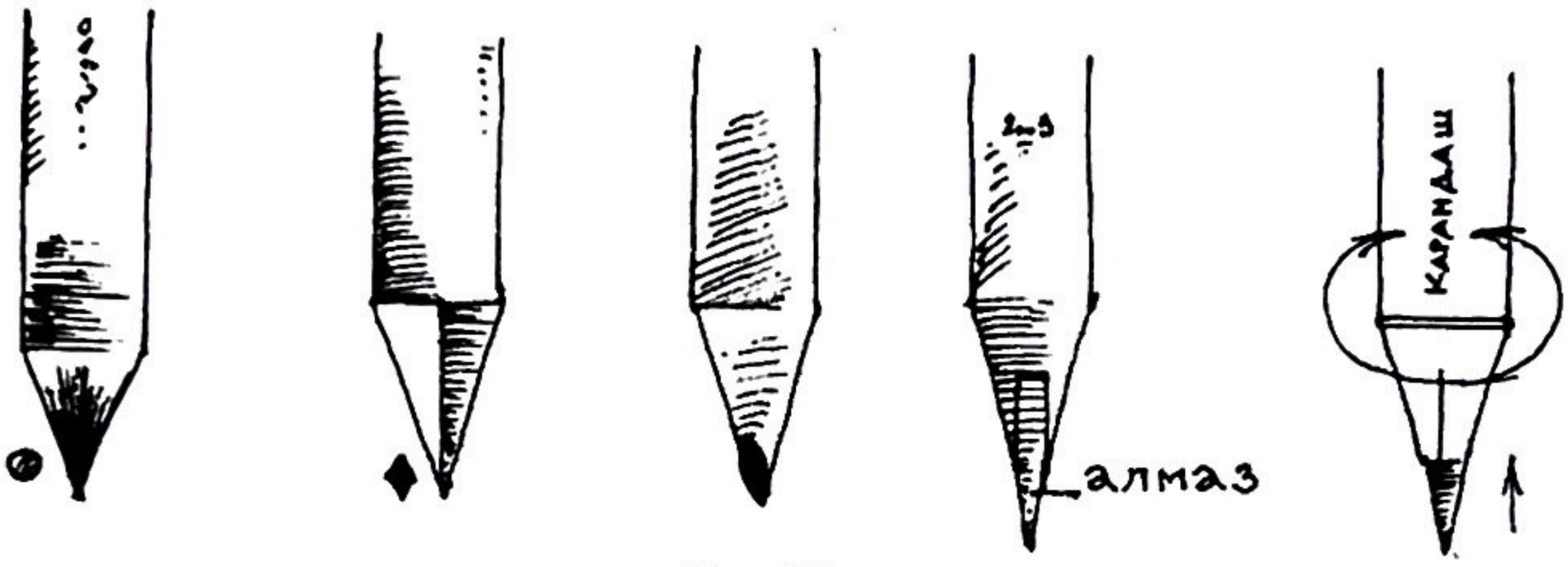


Рис.29

Однако, для удобства советуем работать простой круглой иглой, которую не трудно изготовить своими руками. Для этого берётся обыкновенная стальная швейная иголка, которая вставляется в цанговый карандаш, в черенок кисти или вбивается в деревянный брусочек (рис.30).

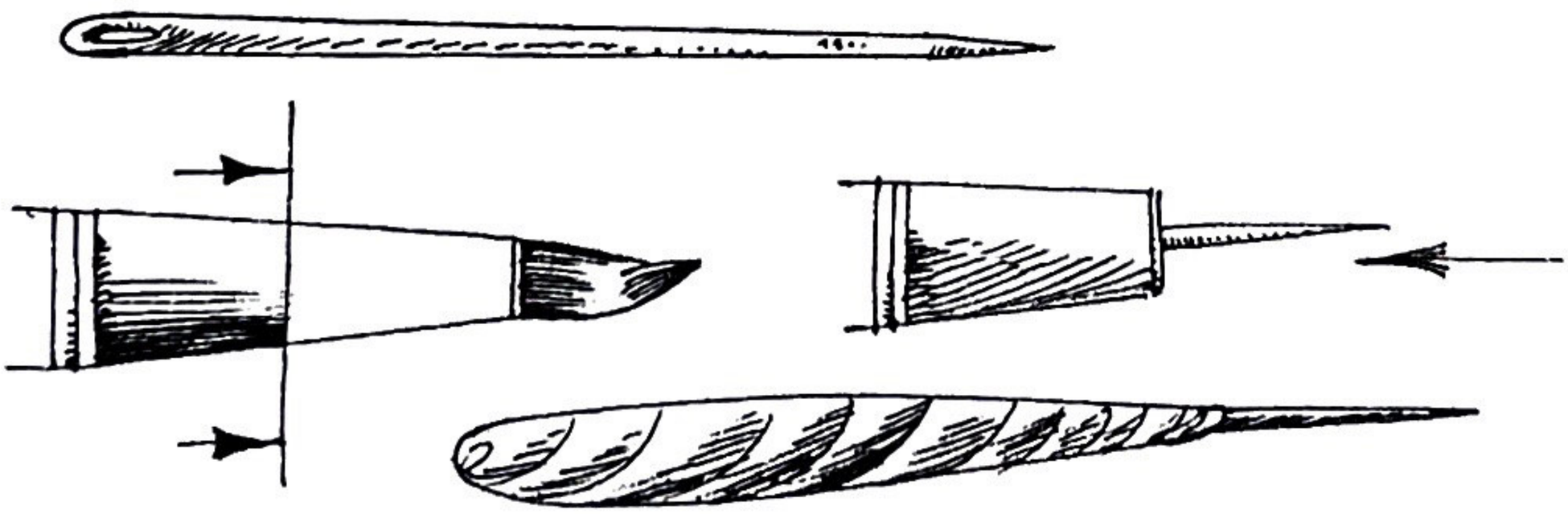


Рис. 30

Гравируя, иголку необходимо держать вертикально. От положения и нажима иглы зависит качество травления штрихов. Иголка должна равномерно обнажать металл, только обнажать, но не царапать. В то же время, если гравировка неровная и в проведённом штрихе не блестит металл, если штрих имеет светло-жёлтый цвет, то, это значит, что иголка не достигла металла.

Рабочей поверхности при гравировке касаться не желательно. Нужно подложить под руку бумагу или специальный подлокотник. Штриховать очень часто не нужно, так как кислота протравливает перегородки между штрихами и травит весь участок. При печати в этом месте получится грязное серое пятно. Перед травлением необходимо внимательно просмотреть доску, может, следует что-либо исправить, доделать.

VIII. Процесс травления сложный и ответственный этап работы над офортом. Травление производится, в основном, раствором азотной кислоты (HNO_3). При работе с кислотой необходимо строго соблюдать правила техники безопасности, в вытяжном шкафу работать только в

резиновых перчатках. При попадании кислоты на кожу то место, куда попала кислота, нужно подержать под струёй холодной воды или смыть её нашатырным спиртом. Пролитую на пол кислоту необходимо нейтрализовать порошком кальцинированной соды. В зависимости от металла используют составы разной концентрации (кислота, вода):

1. Для цинка – 1:5, 1:7.
2. Для меди, латуни - 1:2.
3. Для стали – 1:1.

У каждого автора должна быть своя посуда с раствором. Кислоту хранят в герметично закрытых стеклянных банках. На банки нужно наклеить этикетки типа – «Азотная кислота». 1:2. «Медь».

Травят обычно в кюветах. В кювету наливают кислоту, погружают в неё пластину. Кислота должна покрывать пластину слоем в 1–1,5см. Если при травлении выделяются пузырьки, то это показатель хорошей реакции. Но пузырьки мешают равномерному травлению, поэтому их удаляют бородкой птичьего пера. Для проверки процесса травления пластину вынимают из кислоты, промывают в воде. Глубину проверяют иголкой.

В большинстве случаев бывает необходимым передать плановость листа, то есть передний план, например, имеет тёмный тон, а далее – более светлый. В этих случаях травят несколько раз, перекрывая при этом лаком светлые места, тёмные продолжают травить. Будет полезным и предохранит от нежелательных ошибок наличие пробной шкалы (рис. 31).

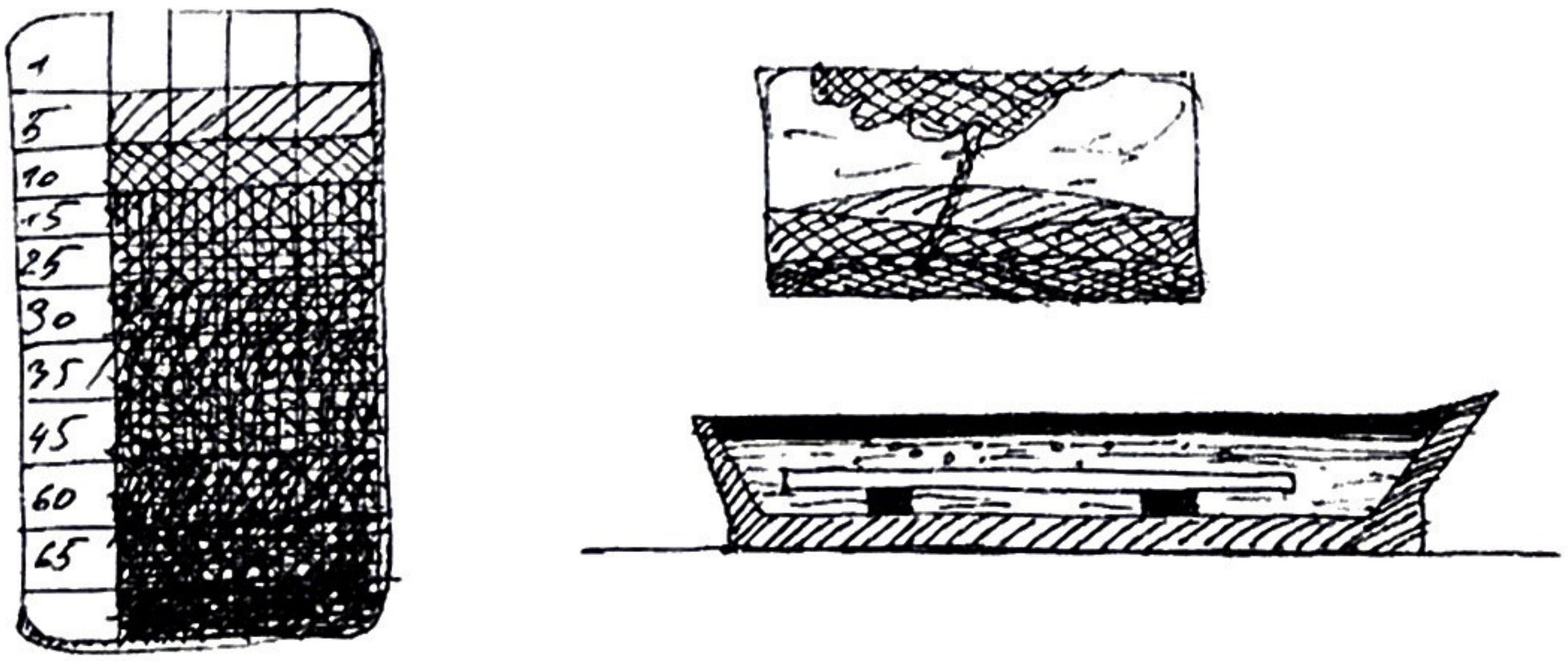


Рис.31

Благотворно влияют на интенсивность травления сильная освещённость и высокая температура. Протравленную пластину вынимают из кислоты, промывают в воде. Кислотоупорный лак снимается в специальных ящиках с опилками керосином, разбавителями для масляных красок, скипидаром (нужны два ящика – для черновой и чистовой очистки). Хорошо промыв, пластинку сушат.

IX. Перед печатанием необходимо приготовить бумагу. Для этого используется специальная офортная бумага, она бывает в рулонах и в листах. Нарезается с учётом дальнейшего оформления, то есть больше на ширину паспарту. Затем бумага замачивается в ваннах с чистой водой. Офортная бумага выдерживается не менее двух часов, более плотные и толстые сорта – около суток и т.д.

Для печати используется офортная краска. При её отсутствии можно использовать масляную чёрную (виноградную или сажу газовую), в которую добавляют пигмент чёрный и типографскую краску. На печатной плите (мраморная плита, стекло) краска хорошо перемешивается мастихином или шпателем. Набивка доски краской выполняется кожаным тампоном или, что чаще всего, кусочком линолеума или плотного картона (рис.32).

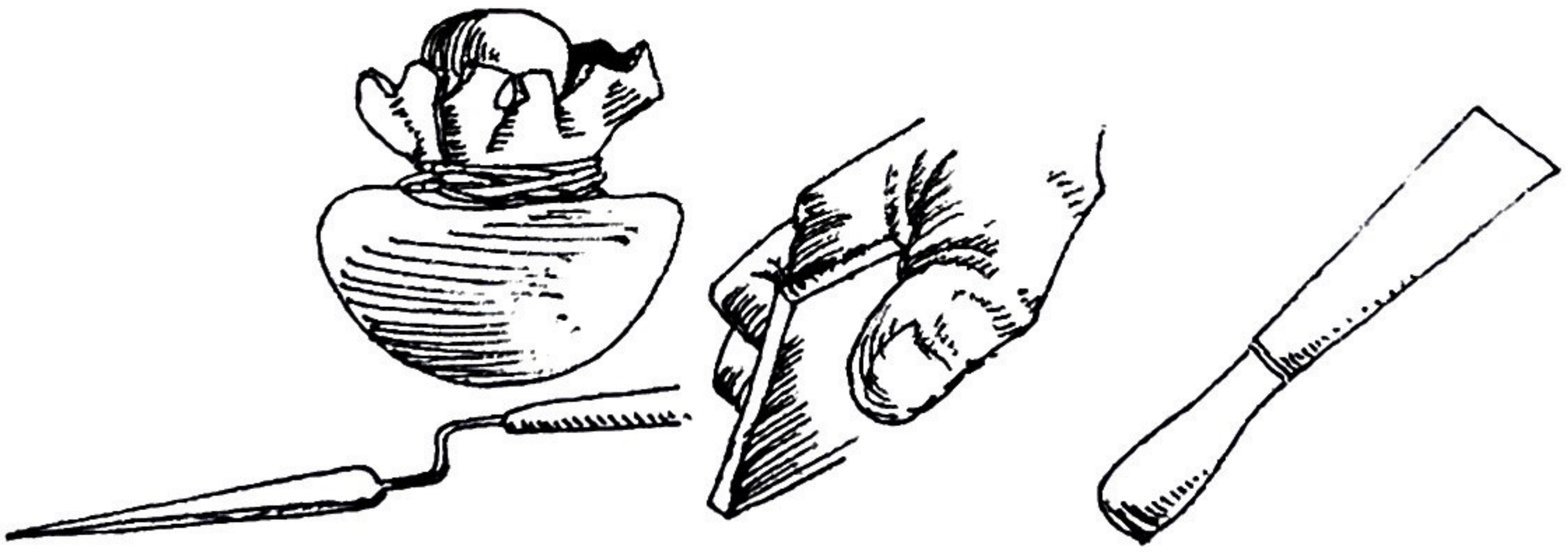


Рис. 32

Втирать краску в штрихи нужно очень аккуратно. После набивки лишняя краска убирается кусочком картона или линолеума. Потом доску нужно вытереть скользящим движением ребра ладони или пальцами. Краску можно убирать и кусочками неплотной, тонкой бумаги. Если доска вытирается ладонью, то ребро ладони натирается мелом или зубным порошком. Время от времени её вытирают о лист белой бумаги. Таким образом окончательно снимают краску.

Намокшую бумагу вынимают из воды, дают стечь воде, промокают чистой тканью, это нужно делать аккуратно, потому что лишняя влага может стать причиной брака при печати.

На талер офортного станка кладут лист бумаги, на него устанавливают доску, затем – приготовленную бумагу, накрывают фетром. Устанавливается давление на валах. Начинают равномерно вращать колесо. Прокатив доску между валами, откидываем фетр, осторожно, с угла снимаем оттиск, который нужно тщательно изучить и проанализировать.

При необходимости доску нужно перегрунтовать, перетравить, а те участки, на которых штрихи перетравились, исправить гладилкой. Готовые

оттиски лучше всего сушить, наклеивая по краям на планшет. Оттиски сушат примерно три–четыре дня.

9.Акватинта.

Акватинта (итальянское слово «acqutinta», от «acquaforte»-офорт и «tinto» – окрашенный, тонированный) появилось во Франции во второй половине XVIII века. Изобретателем её считается Ле Пренс (1734–1781). Многим художникам удалось достичь в этой технике высокого мастерства, о чём свидетельствуют, например, акватинты Ф.Гойя. Сущность манеры заключается в нанесении на металлическую пластину большого количества капель канифоли или асфальта. Кислота травит там, где нет капель.

Пейзаж. В технике акватинты выполняется пейзаж. Если сухая игла, травлёный штрих получается гравированием и травлением конкретных линий, штрихов, то акватинта даёт возможность получать большие однотипные пятна. Эта особенность и диктует выбор сюжета, композиции.

Рисунок должен быть простым, в эскизе нужно разработать графическое решение с учётом тоновых отношений. Подготовка доски и перевод рисунка осуществляется так же, как и в травлёном штрихе. После травления рисунка (линейного) лак смывается, пластинка обезжиривается.

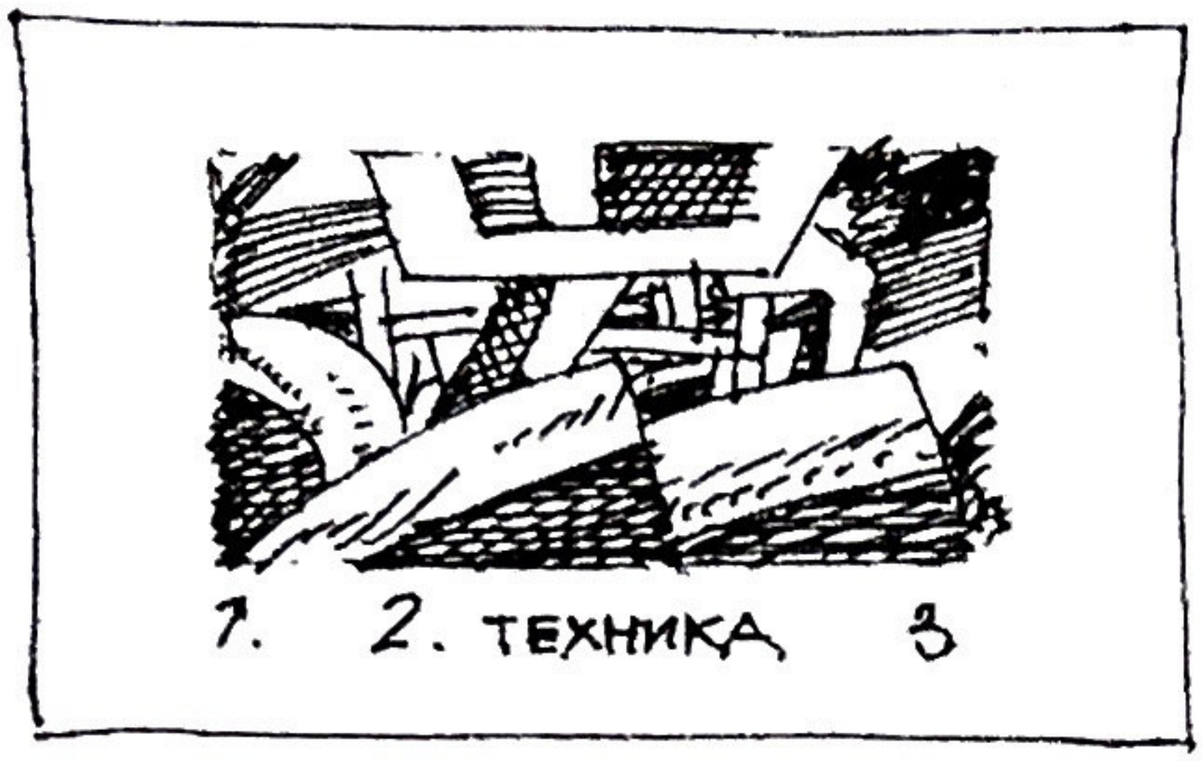
Запыление канифолью происходит в акватинтных шкафах. В зависимости от задач канифоль может быть мелкозернистой или крупнозернистой. Особо крупные зёрна наносятся вручную. Запыление может быть повторным. После запыления пластина нагревается. Как только зёрна начинают блестеть, пластину нужно убирать. То место, где должно быть белое пятно, нужно покрыть лаком.

Травят акватинту в более слабом растворе кислоты, чем при травлёном штрихе. Время травления тоже меньше. Для акватинты выполняют пробную шкалу: на кусочке того листа, на котором будет акватинта, после запыления травят таким же составом кислоты, что и на основной доске.

Печатание происходит на офортном станке. Если нужны плавные переходы, то запыляют мелкозернистой канифолью, крупные зёрна дают более декоративные пятна. При необходимости наносят исправления. При этом применяют шабер и гладилку (рис.33).

Рис. 33

Акватинту в чистом виде применяют не так часто, чаще всего, в сочетании с травлёным штрихом и сухой иглой. Самые удачные оттиски подписываются автором. Как правило, оттиски в паспарту не оформляются (рис. 34).



1. Название работы.
2. Порядковый номер листа.
3. Подпись автора, год

Рис. 34

В процессе выполнения практических заданий по графике студенты более глубоко знакомятся с историей развития графического искусства как одного из видов изобразительного искусства. Творческий характер заданий обуславливает возможность воплощения в графических листах собственных художественных идей, побуждает поиск себя в различных манерах и техниках графики, развивает художественный вкус. Практическое воплощение творческих замыслов требует отличного владения навыками и приёмами работы с различными материалами и инструментами, умения применить полученные знания на деле. Всё это поможет будущим учителям изобразительного искусства в организации занятий с детьми, в самостоятельной творческой работе.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

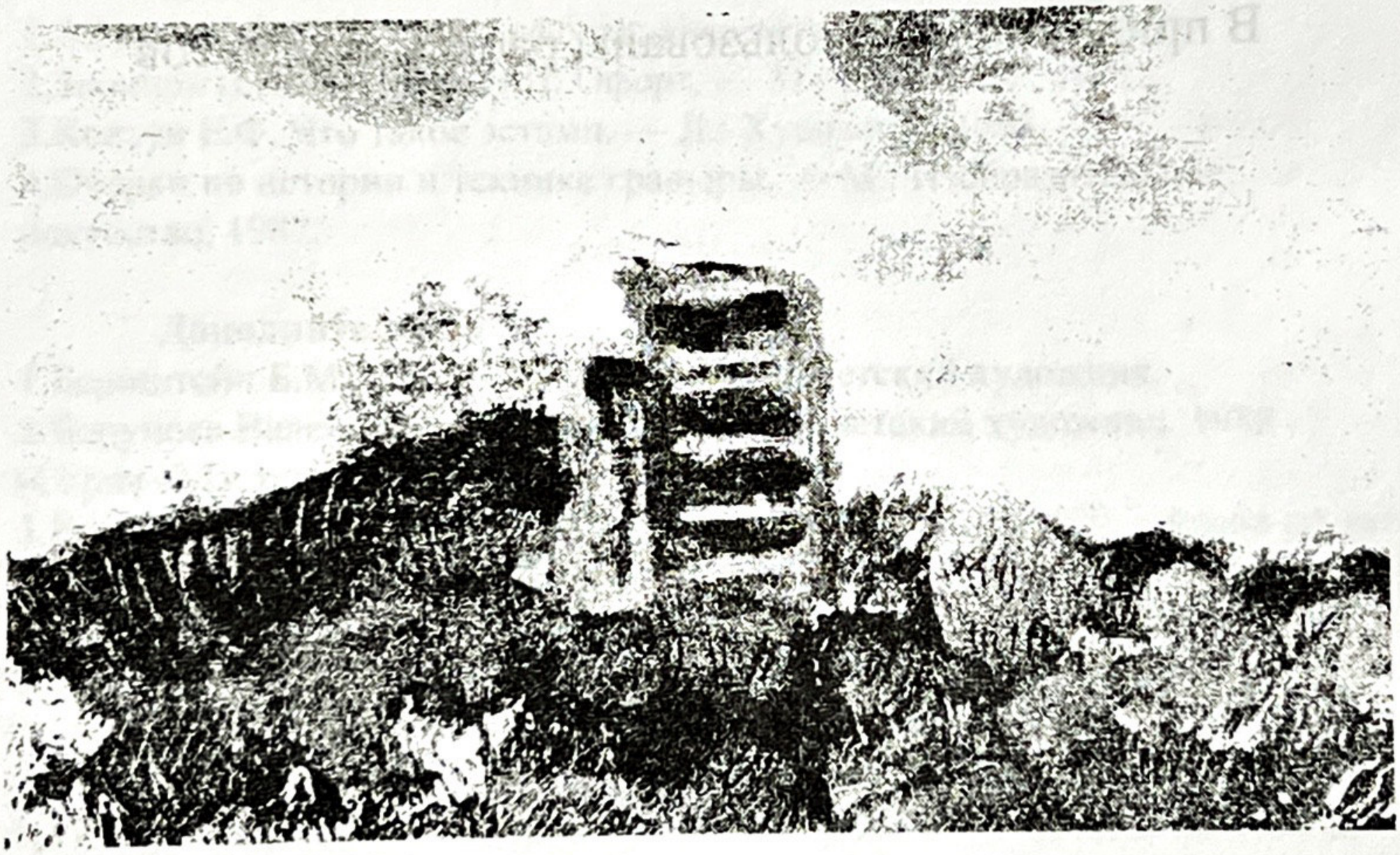
1.Айзеншер И.Я. Техника офорта: Искусство. — М.-Л., 1939.
2.Звонцов В.М., Шистко В.И. Офорт. — М.: Искусство, 1971.
3.Ковтун Е.Ф. Что такое эстамп. — Л.: Художник, 1963.
4.Очерки по истории и технике гравюры. — М.: Изобразительное искусство, 1987.

Дополнительная

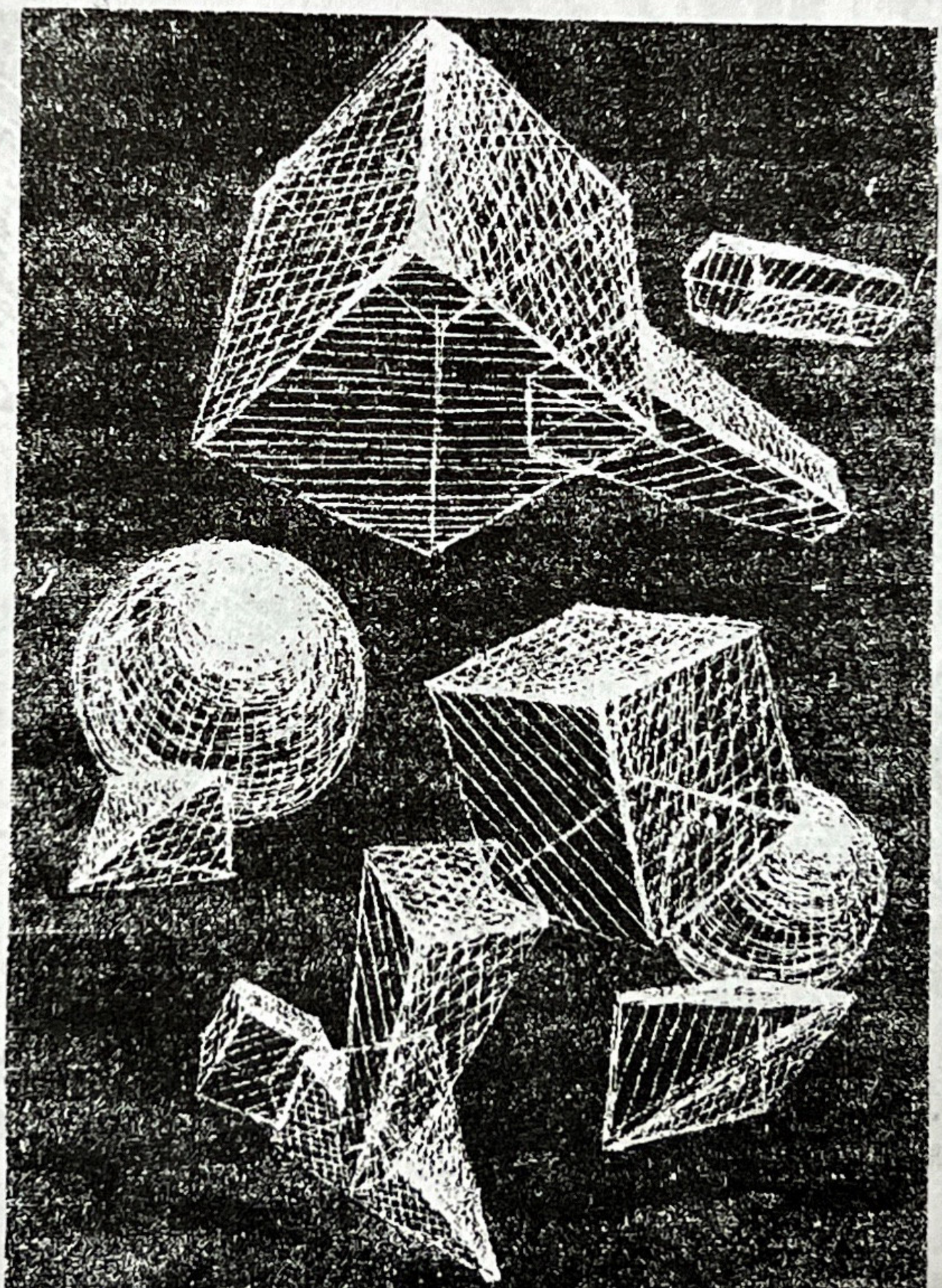
1.Бернштейн Б.М. «Виве Толли». — М.: Советский художник.
2.Борунова Валентина. А.Акритас — М.: Советский художник, 1988 (Серия «Мастера совстского искусства»)..
3.Елизавета Сергеевна Кругликова: Каталог выставки к 100 -- летию со дня рождения. —- Л., 1966.
4.Журов А.П., Третьякова Е.М. Гравюра на дереве. — М.: Искусство, 1977.
5.Кругликова Е.С. Жизнь и творчество. —Л., 1969.
6.Суворов П.И. Искусство литографии. —М. Л.: Искусство, 1947.
7.Турова В.В., Безменова К.В. Советская цветная гравюра. — М., 1978.
8.Уральская триенале печатной станковой графики: Каталог Уфа «Слово», 1995.
9.Уральская триенале печатной графики. Каталог. Уфа «Демиург», 2001.
10.Фаворский В.А. Рассказы художника-гравёра. — М.: Детская литература, 1976.

ПРИЛОЖЕНИЯ

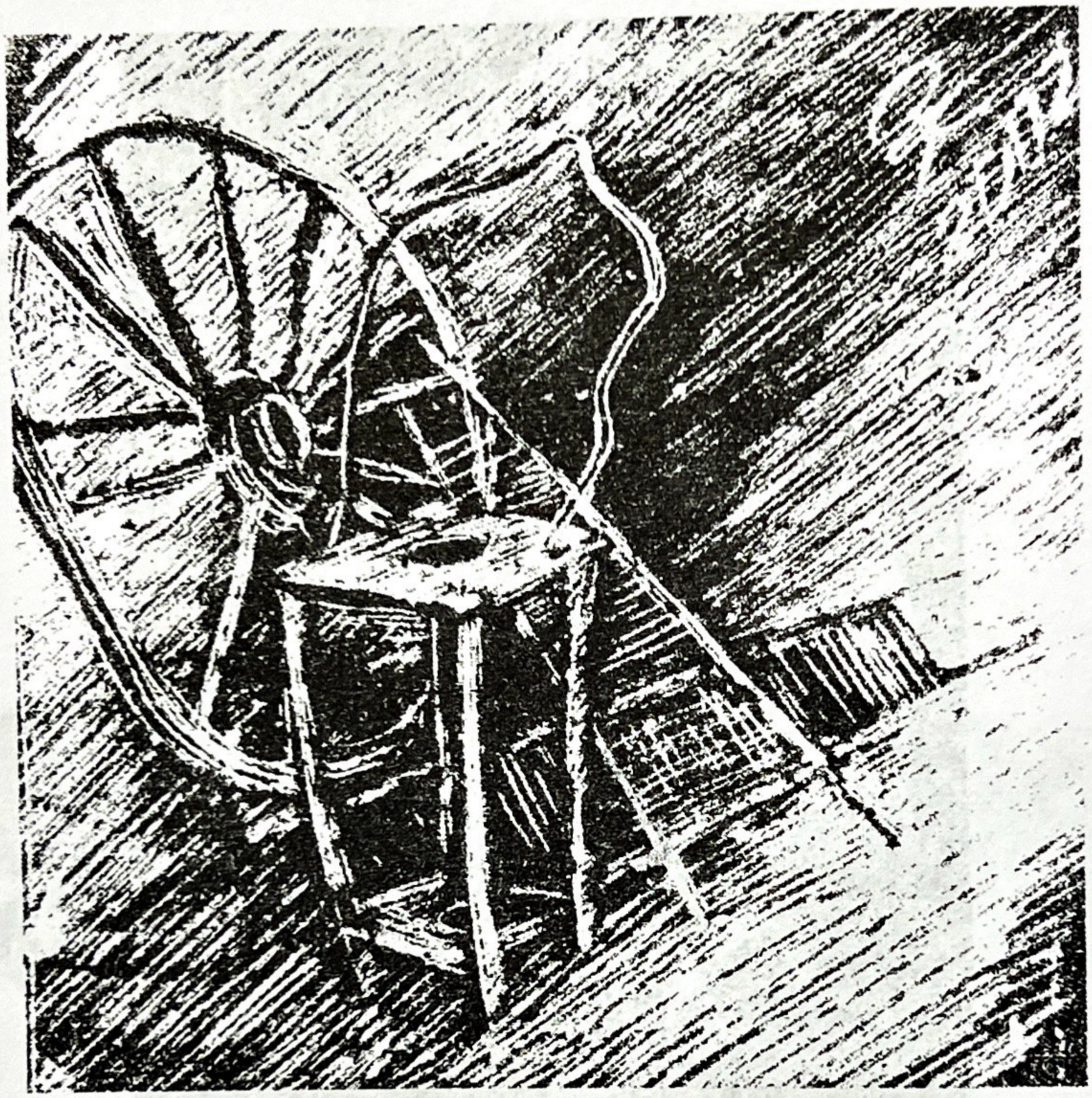
В приложении использованы работы студентов



Пейзаж. Монотипия



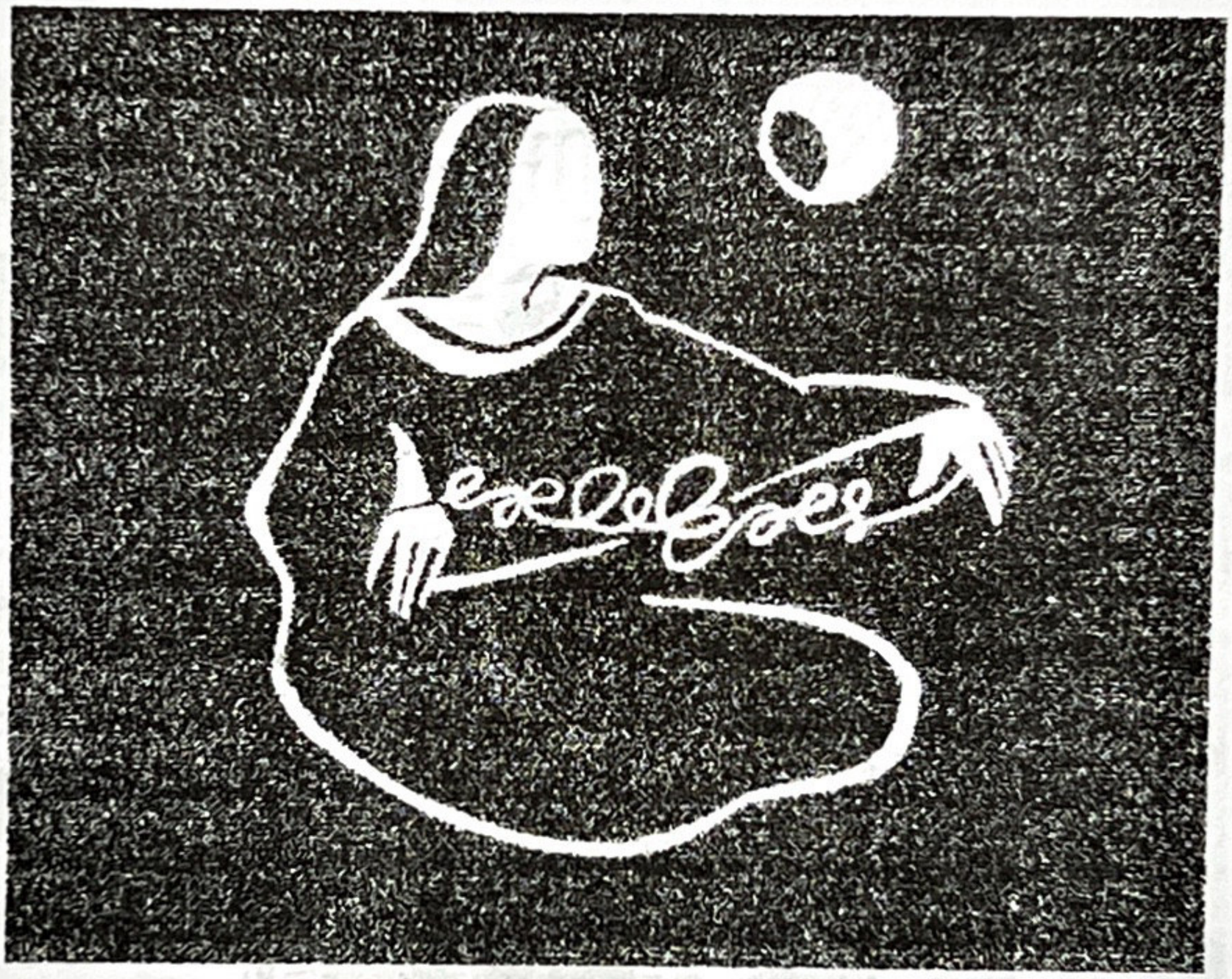
Упражнение. Граттаж



Натюрморт. Граттаж

Пейзаж. Граттаж

Пейзаж. Гравюра на картоне



Экслибрис. Линогравюра

Монограмма. Линогравюра

Экслибрис. Линогравюра

Пейзаж. Линогравюра

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРАФИКА. ЭСТАМП

Методическое пособие

Составитель:
Талгат Хасанович Масалимов

Редактор Е.Н.Дементьева

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.200г. Подписано в печать 29.01.03
Формат 60Х84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. 3,2. Уч. изд. л. – 3,0.
Тираж 100 экз. Заказ № 66

Издательство БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а
Лиц. на полигр. деят. Б848280 от 17.11.99
Типография БГПУ

Д 30

Н.И.КУПРИЯНОВ

РИСУНОК

ПОСОБИЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ II КУРСА
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М. АКМУЛЛЫ»

Н.И. Куприянов

РИСУНОК

Методическое пособие для студентов II курса
художественно-графического факультета

Уфа – 2019

УДК 74
ББК 85.154
К 92

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Башгоспедуниверситета им.М. Акмуллы

Куприянов Н.И. Рисунок: Методическое пособие для студентов II курса художественно-графического факультета - Уфа: Издательство БГПУ, 2019, - 48 с.

Пособие предназначено для студентов младших курсов, содержит методические рекомендации по рисунку. Издание иллюстрировано учебными работами студентов ХГФ БГПУ им.М. Акмуллы, работами автора.

Рецензенты:
Э.Э. Пурик, доктор пед. наук, профессор БГПУ им. М. Акмуллы;
Р.С. Зайнетдинов, профессор УГИИ им. Загира Исмагилова

© Издательство БГПУ, 2019
© Н.И. Куприянов

ВВЕДЕНИЕ

Основной **целью** изучения дисциплины «Рисунок» на II курсе художественно-графическом факультета педвуза является формирование у студентов способности к изображению головы человека графическими средствами с натуры и по представлению. В программу включены также задания, формирующие элементарное умение изображать фигуру человека и фигуры животных по представлению, а также способность анализировать состав входящих в это умение действий и передавать эти сведения учащимся. Эту часть программы можно рассматривать как базовую для дальнейшего изучения пластики фигуры человека на III, IV и V курсах.

Задачи курса:

– изучение способов построения рисунка на основе обобщенных анатомических схем;
– изучение способов построения проекционного образа модели (натурной постановки);
– изучение пластической анатомии головы человека;
– изучение основ пластической анатомии животных;
– изучение основ пластической анатомии человека
– формирование педагогической способности демонстрировать и объяснять характер и последовательность действий, направленных на создание конкретного изображения.

После изучения дисциплины «Рисунок» студент должен **знать**:

– принципы построения обобщенных анатомических схем;
– принципы построения проекционного образа модели.
– термины пластической анатомии головы человека: названия основных костей, мышц и внешних анатомических форм;
– термины пластической анатомии фигуры животного: основные названия внешних анатомических форм;
– термины пластической анатомии фигуры человека: основные названия внешних анатомических форм;
–

Кроме того, студент должен **уметь**:

– изображать средствами линейного рисунка голову человека по представлению: разные типы лица, мимику, основные положения в пространстве (фас профиль, три четверти);

– выполнять зарисовки головы человека с натуры с передачей сходства;
– выполнять длительные анатомически и перспективно грамотные, тонально проработанные рисунки головы человека с натуры;
– изображать средствами линейного рисунка фигуры животных в профиль в разных движениях по представлению;
– изображать средствами линейного или силуэтного рисунка фигуры людей в разных движениях по представлению;

Программа по дисциплине «Рисунок» для II курса является частью общей программы по рисунку и строится на базе уже сформированных на I курсе знаний и умений. Вместе с тем, она составляет основу для изучения данной дисциплины на старших курсах. На II курсе требуется закрепление и развитие изученных ранее схем и способов перспективного построения. Новым материалом для студентов является изучение пластической анатомии и ее применения в практике изобразительного искусства. Преемственность обеспечивается единством принципов реалистического изображения, используемых в качестве основы для разработки системы заданий по дисциплине «Рисунок» на всех курсах ХГФ. Эта основа позволяет также устанавливать межпредметные связи с такими дисциплинами, как «Живопись», «Композиция», «История изобразительного искусства», «Компьютерная графика». Кроме того, курс рисунка ориентирует студентов на применение полученных знаний в их дальнейшей работе в школе по специальности «изобразительное искусство».

Процесс выполнения учебного рисунка включает в себя два принципиально различных способа действий: 1) **построение обобщенных анатомических схем**; 2) **построение проекционного образа модели** (натурной постановки). Эти способы действий различаются, прежде всего, по своим целям.

Один из них направлен на воспроизведение в форме обобщенных графических схем **анатомических сведений** о костях и мышцах в их связи с внешними формами. Если эти схемы являются трехмерными, они включают в себя также **правила линейной перспективы и перспективы теней.**

Второй способ действий обеспечивает фиксацию внешнего вида объекта с определенной точки зрения. Воспроизводя на бумаге воображаемую проекцию модели на картинную плоскость, рисующий в данном случае должен владеть понятиями **наблюдательной перспективы**.

В ходе работы профессионального рисовальщика два выше названных способа действий чередуются. При переходе от одного способа к другому

происходит взаимная корректировка их результатов. Чаще всего это происходит неосознанно, поскольку навыки такого рода вырабатываются в результате очень продолжительных практических упражнений, направленных на результат и безразличных к составу и структуре процесса. Сознательное усвоение двух основных способов действий учебного рисунка требует отработки каждого из них по отдельности.

В программе по рисунку для II курса построению обобщенных анатомических схем посвящены следующие задания: «Типы лица и мимика», «Копии анатомических таблиц (череп и мышцы головы)», «Изображение фигуры животного в движении», «Изображение фигуры человека в движении».

На построение проекционного образа модели направлено задание «Зарисовки гипсовой головы. Схема светотени».

Все остальные задания соединяют в себе два вышеназванных способа действий.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА «РИСУНОК»

III семестр		IV семестр	
Академические занятия		Академические занятия	
1.	Типы лица и мимика	1.	Зарисовки головы человека
2.	Рисунок черепа	2.	Зарисовки гипсовой головы. Схема светотени
3.	Рисунок экорше	3.	Длительные рисунки гипсовой головы
4.	Построение внешних анатомических форм головы человека	4.	Длительный рисунок головы натурщика
5.	Длительный рисунок гипсовой головы		
	Самостоятельные занятия		Самостоятельные занятия
1.	Типы лица и мимика	1.	Изображение фигуры животного в движении
2.	Копии анатомических таблиц (череп и мышцы головы)	2.	Зарисовки головы человека
3.	Построение внешних анатомических форм головы человека	3.	Копия портрета
4.	Длительный рисунок гипсовой головы	4.	Изображение фигуры человека в движении

Содержание учебных заданий

III семестр. Академические занятия

1. ТИПЫ ЛИЦА И МИМИКА

Работа выполняется в форме комикса, содержащего не менее 12 детально прорисованных лиц. Ориентировочно, комикс должен содержать около 6 кадров, однако, в зависимости от выбранного сюжета, кадров может быть больше или несколько меньше.

Подготовительная часть работы

1. Скопировать заданные таблицы со всеми элементами и надписями.
2. Определить **тему** комикса: сочинить или позаимствовать из сказок, рассказов, фильмов, анекдотов.
3. Составить сценарий: распределить реплики персонажей и сопроводительный текст по кадрам.
4. Составить **план** размещения кадров, персонажей, текста и других деталей.
5. Выполнить **эскизы типажей**, используя заданные элементы. Любые новые элементы следует составлять из геометрически четких, легко воспроизводимых линий: прямых, волнообразных, дугообразных. В зависимости от характера типажа допускается произвольное изменение пропорций как общей формы лица, так и отдельных деталей. Вместо светотени используется окраска равномерным тоном или текстура орнаментального характера.
6. Нарисовать **пробный кадр** с прорисовкой деталей.

Основная часть работы

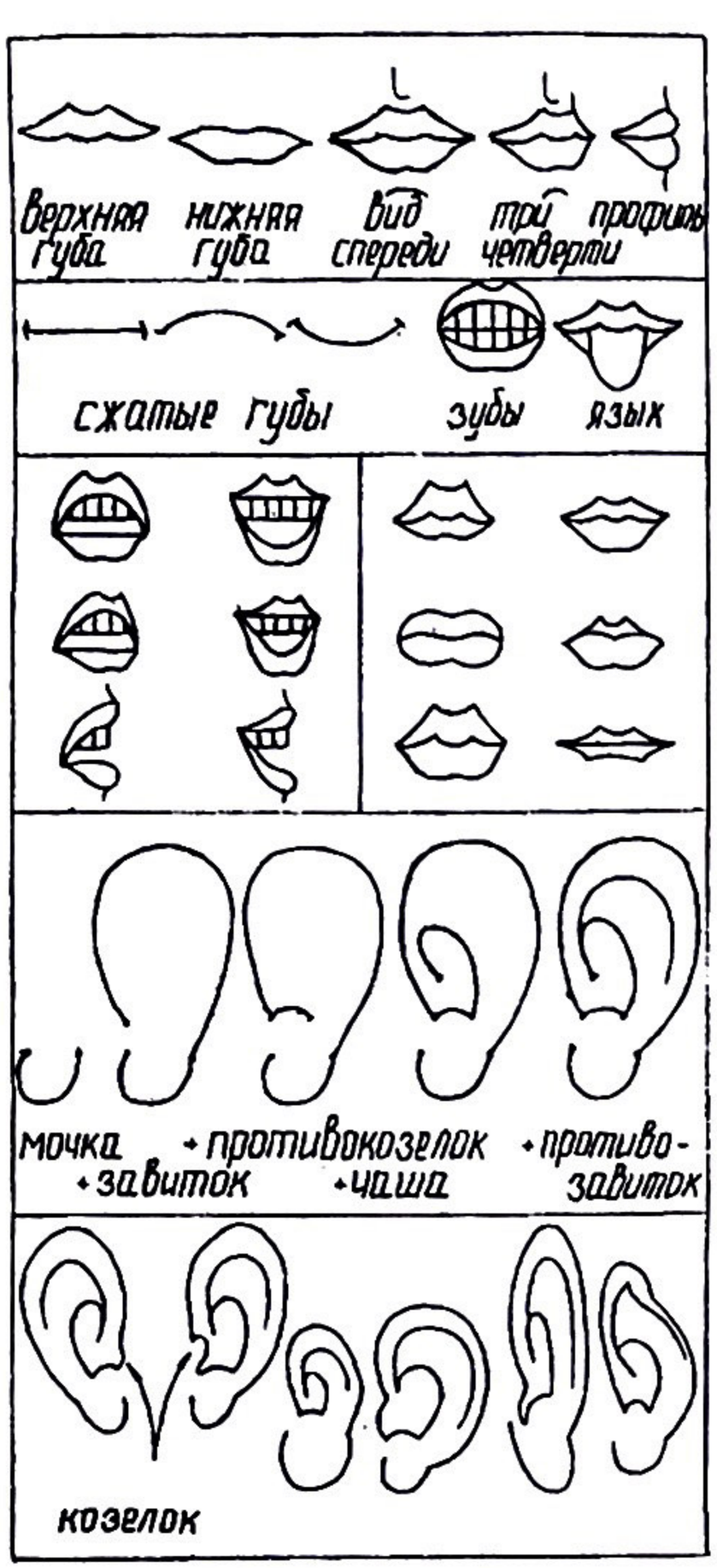
Используя предварительно разработанные сценарий, план, эскизы типажей, нарисовать завершенный вариант комикса.

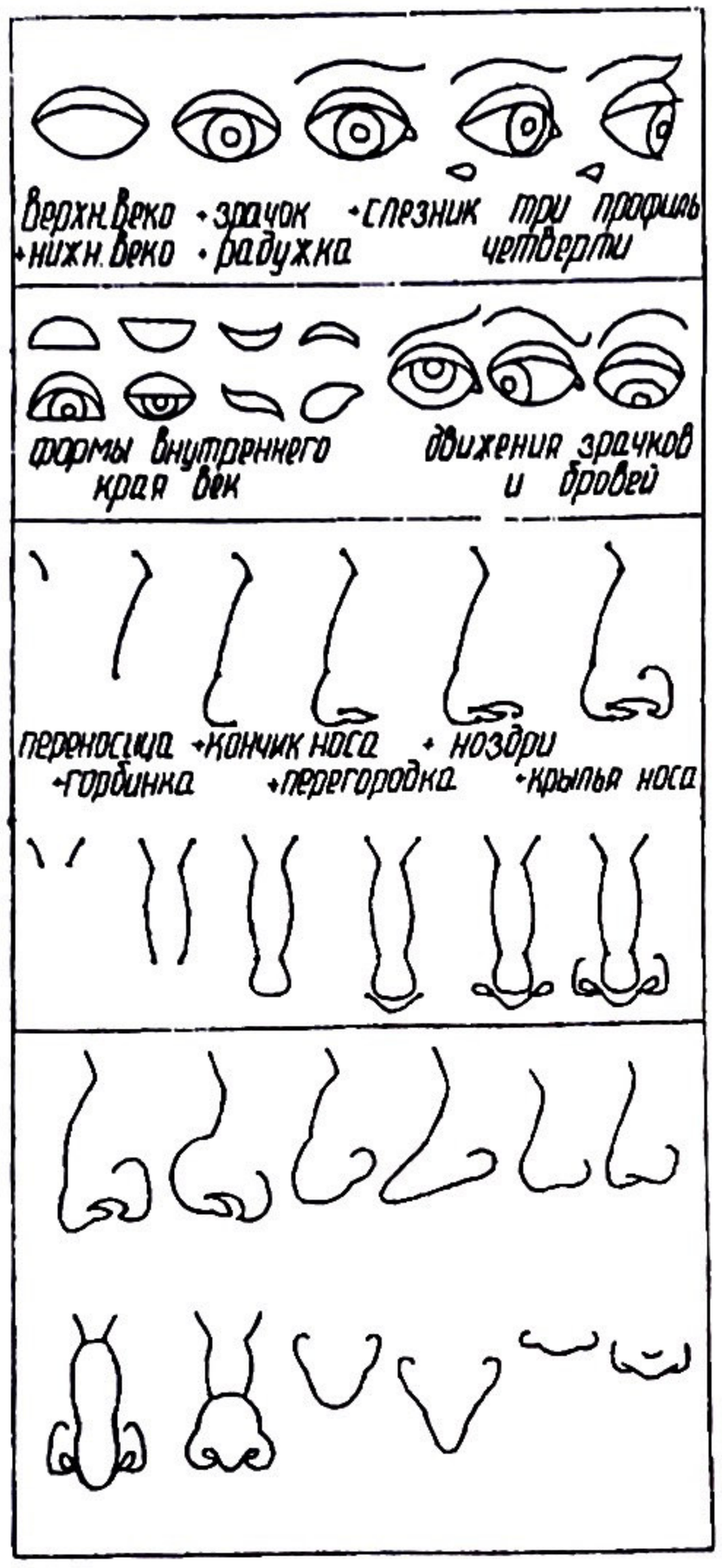
Критерии оценки

1. Отчетливость контуров и тона.
2. Разнообразие типажей.
3. Разнообразие движений, мимики.
4. Связность элементов изображения.
5. Смысловая связь персонажей.

Если рисунок не соответствует требованиям по одному из критериев, оценка снижается на один балл – «4»; по двум –«3»; по трем – «2».

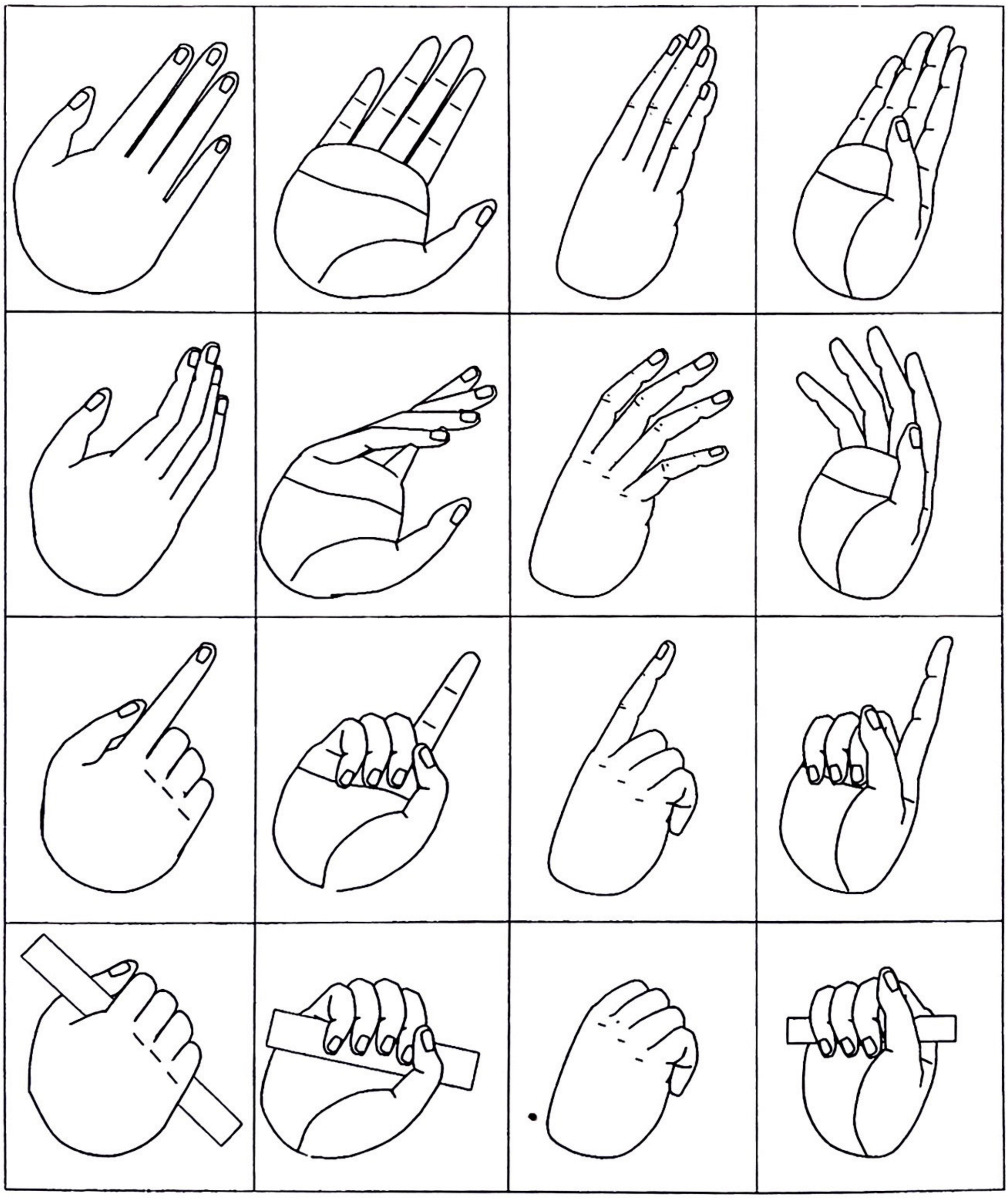
Таблица графических элементов для подготовки к заданию "Типы лица и мимика"





КИСТЬ РУКИ

(ОСНОВНЫЕ ПОЗИЦИИ)



Для изображения взаимодействия персонажей в комиксе довольно часто возникает необходимость изобразить кроме лиц героев сюжета также и их руки. Для этого могут быть использованы зарисовки с натуры, однако, в случае затруднений, следует выбрать одну из приведенных выше 16 основных позиций кисти руки. Обратите внимание, что на рисунках изображена только правая рука.

2. РИСУНОК ЧЕРЕПА

Рисунок черепа выполняется в двух положениях на выбор из трех основных: анфас, профиль, три четверти. Два рисунка размещаются на формате А-2, расположенном горизонтально. Материал – карандаш.

Первоначально изображаемый объект помещают на уровне глаз рисующего (на линии горизонта), избегая ракурсных искажений модели. Наиболее информативным, с точки зрения анатомии, является **профильное** положение (видны 9 основных костей). При построении черепа вначале намечают прямыми линиями силуэт общей формы, затем определяют положение глазниц (примерно на середине общей высоты). Далее обозначают лицевой угол между линией, идущей от наружного слухового отверстия до нижней границы грушевидного отверстия и линией, проходящей через эту точку и выступы лобной кости. Еще одна линия, построенная от нижней границы грушевидного отверстия к подбородочному возвышению образует второй лицевой угол. Эти и подобные им линии связи помогают добиться сходства при передаче характерных пропорций и форм конкретной модели. На следующем этапе построения требуется прорисовка анатомических деталей, расположение, формы и названия которых должны быть предварительно изучены (см. задание 1 для самостоятельной работы в III семестра).

Границы собственных и падающих теней также должны быть намечены, до начала детальной тоновой проработки. Общие массы теней могут быть предварительно проложены однородным тоном. В дальнейшем не следует забывать, что рефлексы должны быть темнее освещенных поверхностей.

Модель в положении **анфас** имеет симметричный вид и является для изображения более простым, чем профильное, но менее информативным. В этом положении для построения используется вертикальная ось симметрии (совпадающая в данном случае с профильной линией) и ряд параллельных горизонтальных линий, связывающих симметричные точки.

В **трехчетвертном** положении профильная линия имеет форму, промежуточную между очертанием модели в профиль и вертикальной осью, т. е. это несколько сглаженный профиль. Если череп расположен на уровне линии горизонта, линии связи симметричных точек остаются горизонтальными и в этом положении.

Необходимо четко передавать в рисунке формы основных костей черепа, их границы. В натурной постановке они не всегда ясно различимы, поэтому нужно, во-первых, изучить и запомнить формы и названия костей по анатомическим таблицам, во-вторых, в процессе работы не следует огра-

ничиваться наблюдением с одной точки: полезно рассмотреть натуру поближе и с разных сторон.

Для тональной моделировки объема очень важно найти границы составляющих его плоскостей. Например, на поверхности лобной кости в положениях анфас и три четверти легко различимы три плоскости: передняя и две боковых. Сходным образом на три плоскости делятся верхняя и нижняя челюсти. Границы этих плоскостей примерно соответствуют границам основных элементов (тонов) светотени. Начинать моделировку нужно с крупных, контрастных по светлоте плоскостей, следуя этому принципу «лепки формы» и далее в процессе проработке деталей. После выполнения рисунков со средним горизонтом в основных положениях полезно выполнить зарисовки тех же положений при высоком и низком горизонтах (например: профиль, вид снизу и сверху, три четверти в нижнем и верхнем ракурсе и т. д.). В ракурсных положениях линии связи симметричных точек из горизонтальных преобразуются в наклонные.

Критерии оценки

1. Точность передачи пропорций.
2. Отчетливость форм и границ основных костей черепа.
3. Конструктивная и тональная проработка объема плоскостями.

Соответствие всем критериям – оценка «5». Объемная моделировка с небольшими отклонениями в построении форм или некоторой тональной дробностью – оценка «4». Отсутствие объемности при верных пропорциях – оценка «3». Искажение пропорций ведет к неудовлетворительной оценке.

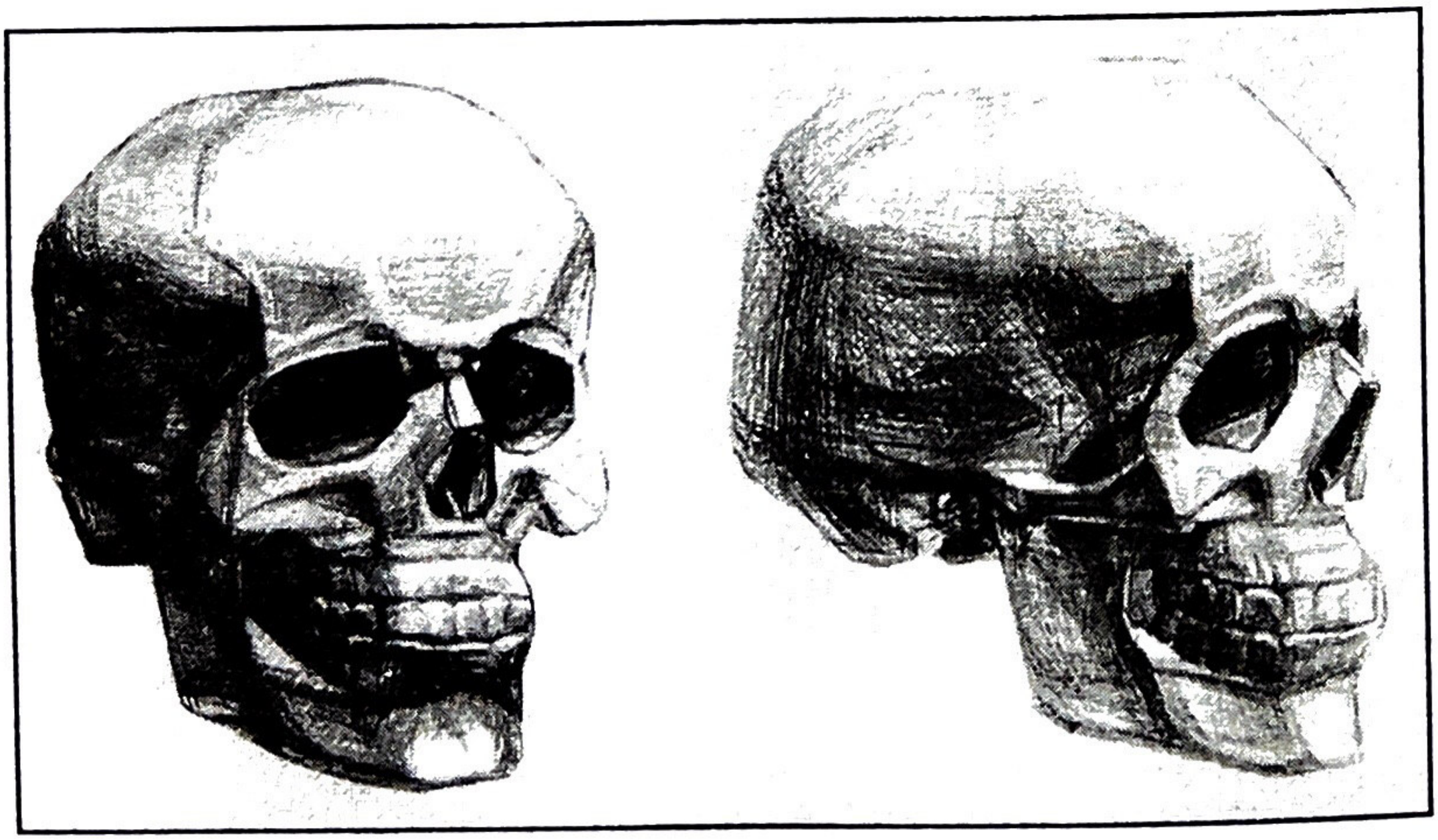
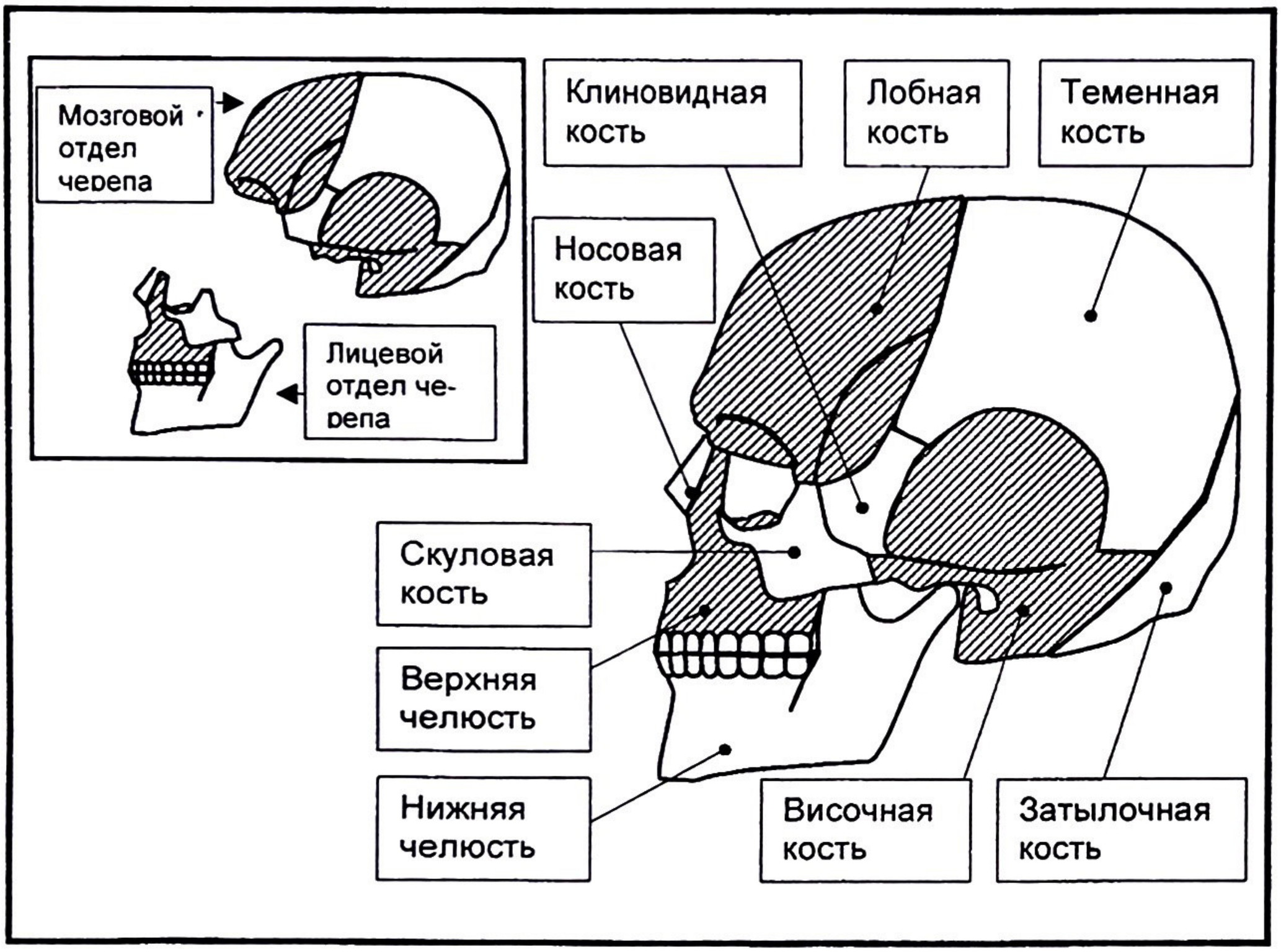


Рисунок черепа в двух положениях. Учебная работа Л. Кузнецовой

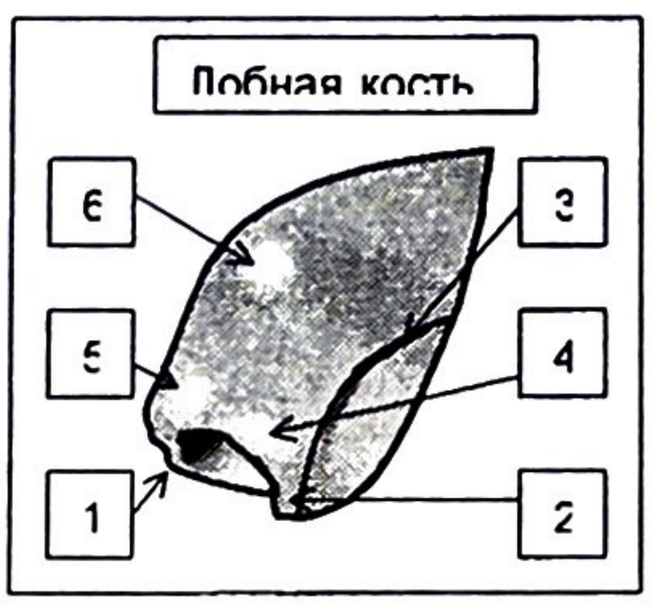
АНАТОМИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕКА

Череп делится на две части: мозговую и лицевую. Мозговая часть включает в себя: 1) лобную кость; 2) две теменные кости; 3) две височные кости; 4) две клиновидные кости; 5) затылочную кость. Лицевая часть черепа состоит из: 1) верхней челюсти; 2) двух носовых костей; 3) скуловой кости; 4) нижней челюсти.

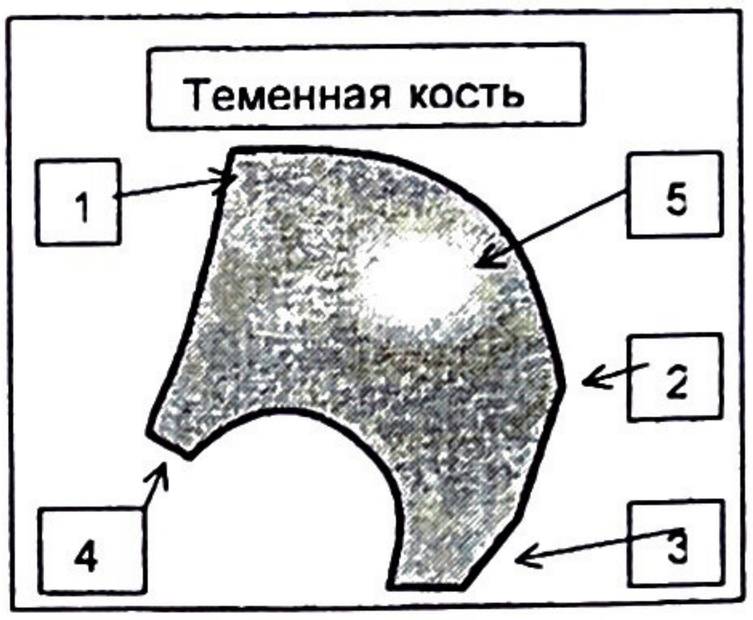


Таким образом, внешняя поверхность черепа складывается из 9 костей, названия и формы которых необходимо запомнить. В свою очередь, каждая из костей имеет свои особенности, характерные детали, которые также необходимо знать рисовальщику.

Лобная кость. Ее нижняя часть образует верхние края глазниц, ограниченных *носовым* (1)и двумя *скуловыми отростками*(2). От каждого скулового отростка вверх и в сторону затылка отходят *височные линии*(3), а к переносице – *надбровные дуги*(4), завершающиеся двумя выступами *надпереносья*(5). Верхняя, передняя и две боковые части поверхности лобной кости плавно соединяются в точках *лобных бугров*(6) (в этих точках при ярком освещении образуются блики).



Теменная кость. Она имеет четыре угла: один примыкает к парной теменной и лобной костям (1), второй – к парной теменной и затылочной (2), третий к височной и затылочной (3) и четвертый – к височной и клиновидной (4). Верхняя, боковая и задняя части поверхности теменной кости плавно сходятся в ее центре, образуя характерный выступ (5).



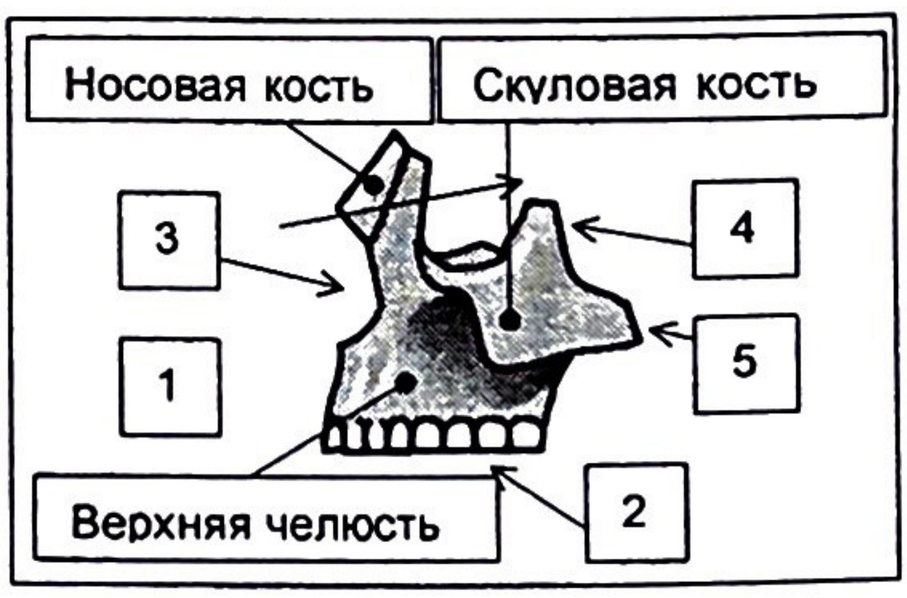
Височная кость. Она состоит из округлой *височной поверхности* (1), *сосцевидного отростка* (2), расположенного позади *слухового отверстия* (3) и *сустава нижней челюсти* (4), а также *скулового отростка* (5), направленного к лицевой части и составляющего вместе с височным отростком скуловой кости форму скуловой дуги.

Клиновидная кость. Имеет форму клина, расположенного между лобной и височной костями, верхний край примыкает к теменной кости.

Затылочная кость. Имеет в нижней части круглое *затылочное отверстие*, два *суставных отростка*, соединяющих ее с первым шейным позвонком; выше располагаются *затылочные линии*, отходящие от *затылочного бугра.*

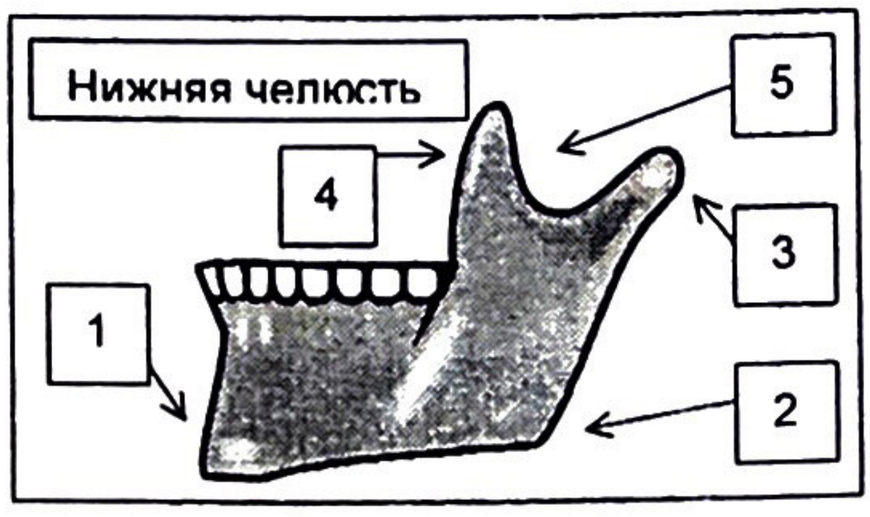
Верхняя челюсть. Образует своей верхней частью нижние края глазниц, в средней части имеет *щечную ямку* (1), внизу переходит в *альвеолярный отросток* (2), на котором располагается 16 зубов.

Носовая кость. Две парные косточки. Вместе с верхней челюстью они образуют *грушевидной отверстие* (3).



Скуловая кость. Внизу она соединяется с верхней челюстью, вверху образует край глазницы, *лобный отросток* (4) соединяет скуловую кость с лобной костью, *височный отросток* (5) вместе со скуловым отростком височной кости образует *скуловую дугу.*

Нижняя челюсть. Нижняя челюсть прикреплена к височной кости посредством сустава. Спереди она имеет *подбородочное возвышение* (1), сзади *угол нижней челюсти* (2) переходит в пластинку с двумя отростками – *суставным* (3) и *венечным* (4). В нижней челюсти, как и в верхней, 16 зубов (по 8 с каждой стороны).



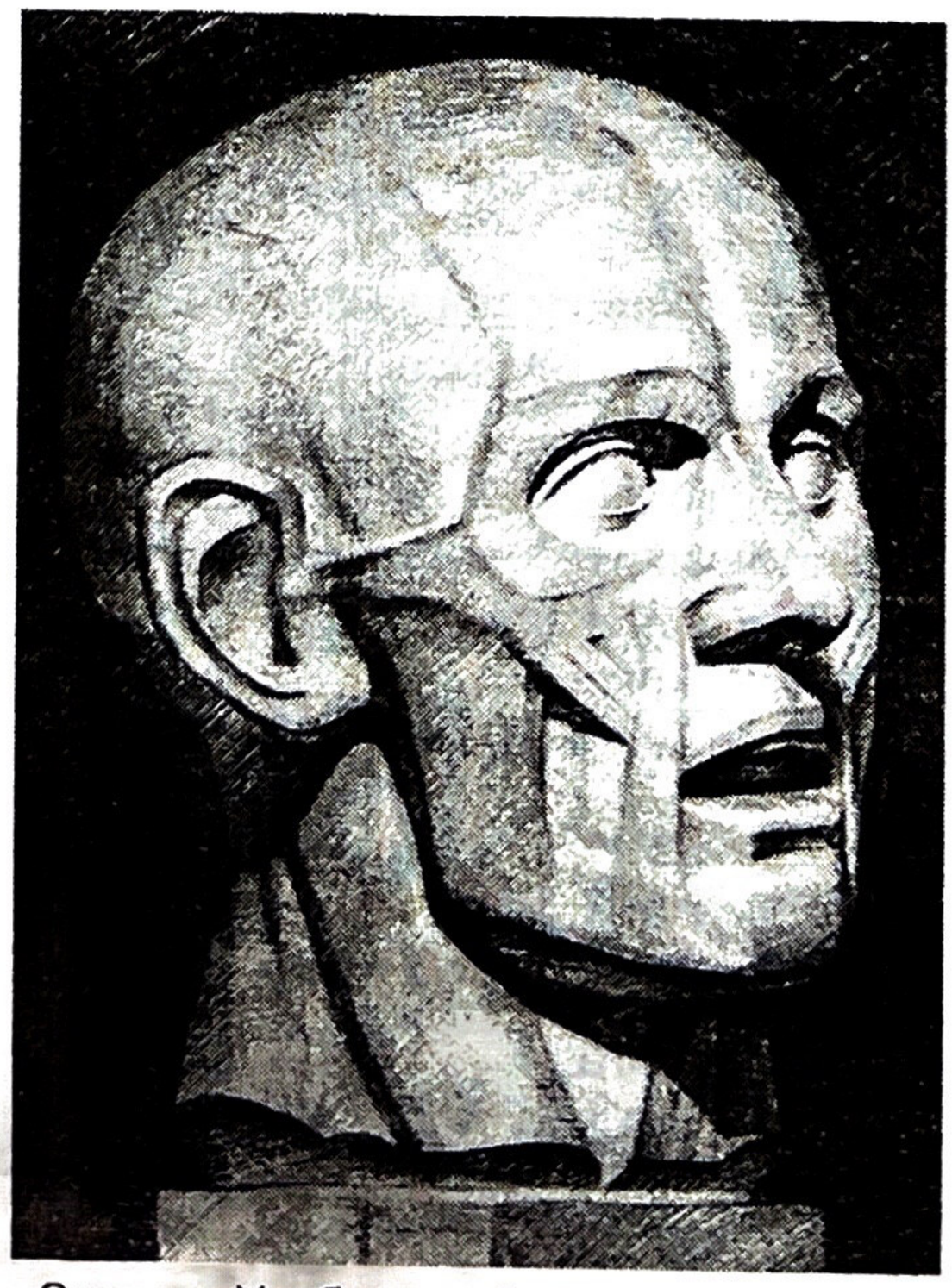
3. РИСУНОК ЭКОРШЕ

Рисунок выполняется в двух положениях на формате А-2, расположенном горизонтально. Материал – карандаш.

«Экорше» это модель фигуры человека с обнаженными мускулами, выполненная в 1766 году французским скульптором Жаном-Антуаном Гудоном. Модель служила подготовительной работой для скульптуры Иоанна Крестителя. Гипсовый слепок этой анатомической штудии был приобретен французской Академией художеств, и уже более двух столетий его копии используются в художественных школах всего мира. На II курсе ХГФ используется модель головы экорше.

Экорше Ж.-А.Гудона. Бронзовый оригинал

В рисунке экорше используются те же приемы, что и в рисунке черепа, и соблюдается сходная последовательность работы. Форма черепа очень хорошо просматривается на гипсовой модели: в частности, хорошо читается рельеф лобной, теменной и затылочной кости, выражены надбровные дуги, скуловые кости, нижняя челюсть. Из мышц наиболее рельефно просматриваются жевательная, скуловая, щечная четырехугольная мышца верхней губы, треугольная мышца нижней губы, а также грудино-ключично-сосцевидная и трапециевидная мышцы шеи. Отчасти заметны круговая мышца глаза и височная мышца.

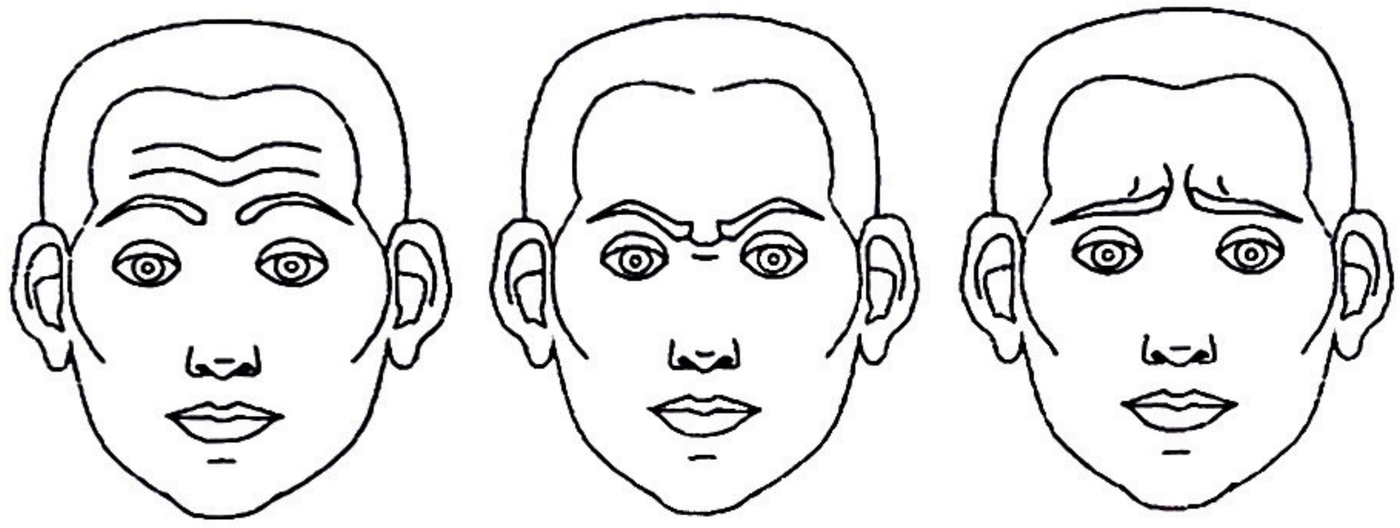


Экорше. Учебная работа Исмагилова

Знание мимических мышц особенно важно при работе по представлению, но их роль обнаруживается и при изображении неподвижно позирующих моделей: у пожилых натурщиков рисунок морщин обусловлен привычными, часто повторяющимися сокращениями этих мышц в течение жизни.

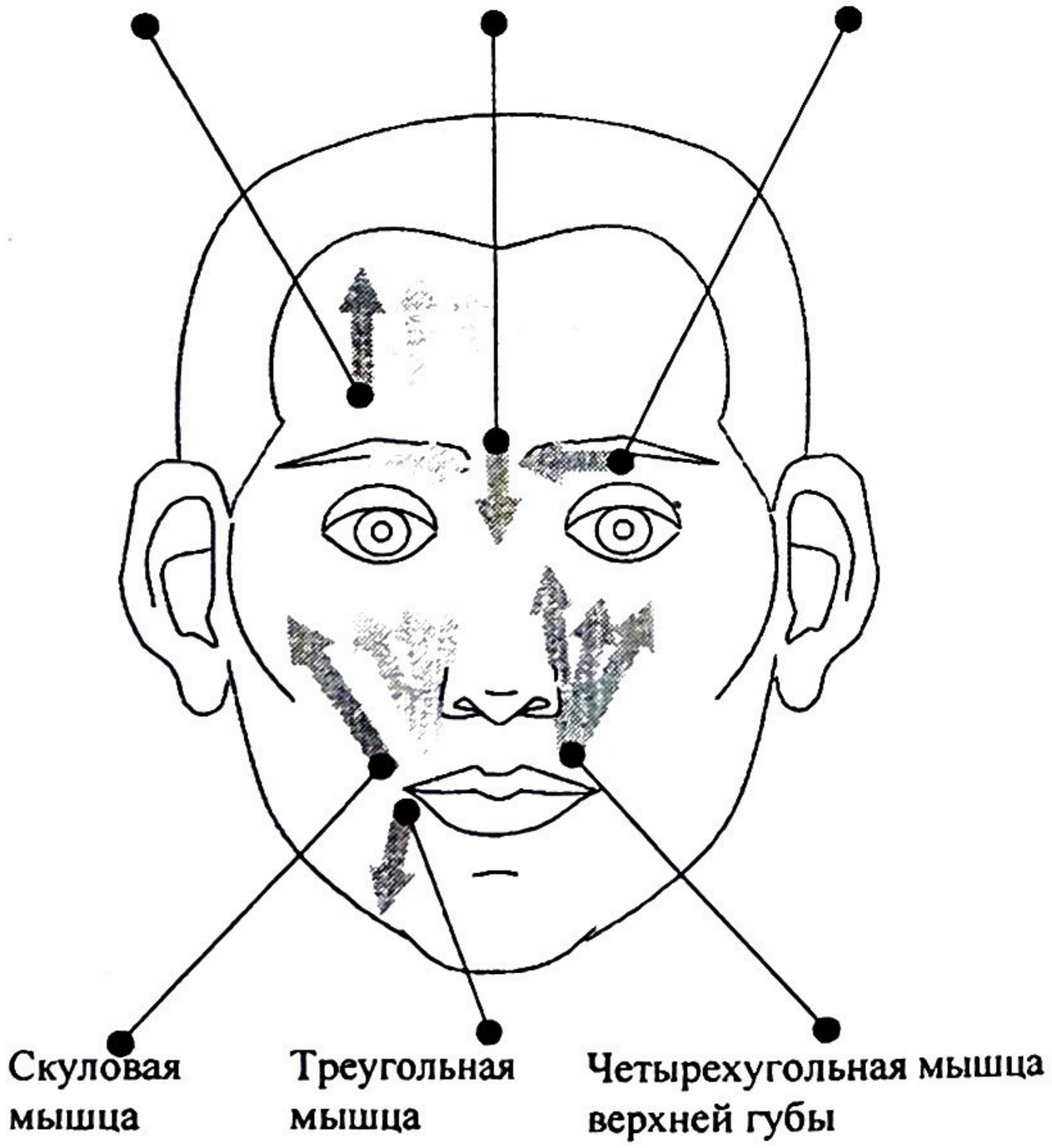
Критерии оценки: 1) точность пропорций; 2) объемная моделировка анатомических форм. Соответствие критериям – оценка «5». Объемная моделировка с некоторой тональной дробностью – оценка «4». Отсутствие объемности – оценка «3». Искажение пропорций и форм – оценка «2».

Действие мышц в области бровей:

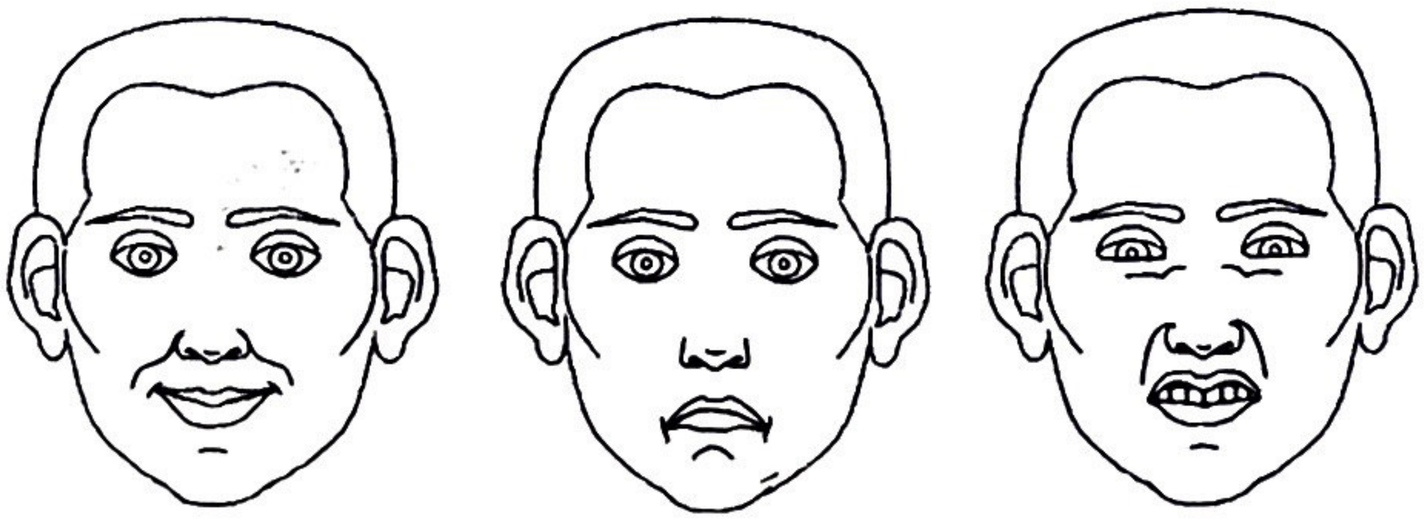


1. Лобная мышца: поднимает брови кверху.
2. Мышца гордецов: образует на переносице горизонтальные складки.
3. Мышца, сморщивающая брови: сдвигает брови к средней линии.

4. Скуловая мышца: тянет угол рта вверх и кнаружи.
5. Треугольная мышца: тянет угол рта вниз.
6. Четырехугольная мышца верхней губы: поднимает верхнюю губу и крыло носа.

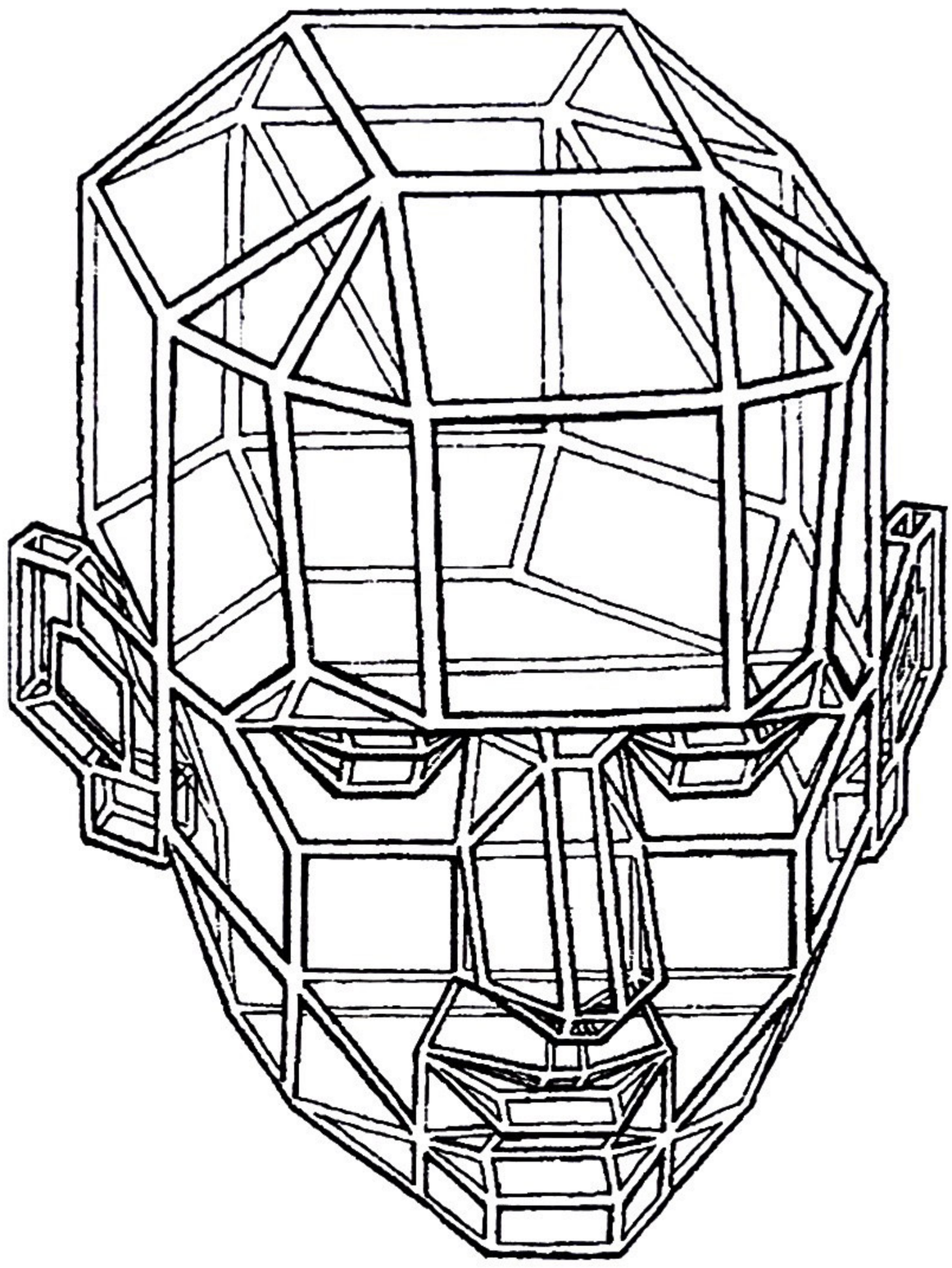


Действие мышц в области рта:



4. ПОСТРОЕНИЕ ВНЕШНИХ АНАТОМИЧЕСКИХФОРМ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Задание выполняется с натуры – с проволочной маски, и по представлению – с использованием анатомических схем. На формате А-2 выполняется рисунок маски в четырех положениях (два из них – в часы самостоятельных занятий). Затем эти построения дополняются прорисовкой внешних форм и условной тональной моделировкой. Материал – карандаш.



Геометрическая модель головы человека

Идея использования проволочной маски для обучения рисунку возникла еще в эпоху Возрождения. Наброски и чертежи подобных моделей содержатся в рукописях Альбрехта Дюрера. Русский педагог Сапожников использовал сходную модель в учебном процессе. Вариантом этой методической идеи является гипсовая модель так называемой обрубовочной головы.

Проволочная модель по сравнению с гипсовой обладает тем преимуществом, что позволяет увидеть форму в пространстве насквозь в буквальном смысле слова. Кроме того, ее легко можно расположить в любом ракурсе. Сквозная конструкция имеет и недостаток: в некоторых положениях пересечения проволочных элементов разных планов создают весьма запутанную картину. Чтобы свести к минимуму этот нежелательный эффект в натурной постановке применяется не полная модель головы, а только маска.

Поскольку многие элементы каркаса маски ориентированы вдоль трех основных пространственных координат, логика требующихся здесь перспективных построений достаточно очевидна.

Вместе с тем рисунок с натуры отличается от перспективного чертежа. В частности, точки схода в большинстве случаев находятся далеко за пределами листа бумаги. Изображать параллельные линии сходящимися в этих условиях не имеет смысла. Резкие перспективные сокращения выглядят естественно при изображении архитектуры, в рисунке головы они неприемлемы. Важно, во-первых, определить угол наклона линий, если маска находится выше или ниже линии горизонта, и, во-вторых, не допустить впечатления обратной перспективы, т. е. расхождения линий при удалении в глубину. Однако особенность модели в том, что при неверном изображении наклона параллельных линий, связывающих опорные точки, внешний вид маски искажается очень заметно.

Построение следует начинать не с отдельных плоскостей, а с общей овальной формы лица. Черты лица также вначале обозначаются простыми округлыми очертаниями. Важно уже на этой стадии изобразить не абстрактную конструкцию, а лицо человека. Только после этого можно приступать к построению плоскостей. Линии следует наносить легко, без нажима, в расчете на последующую доработку.

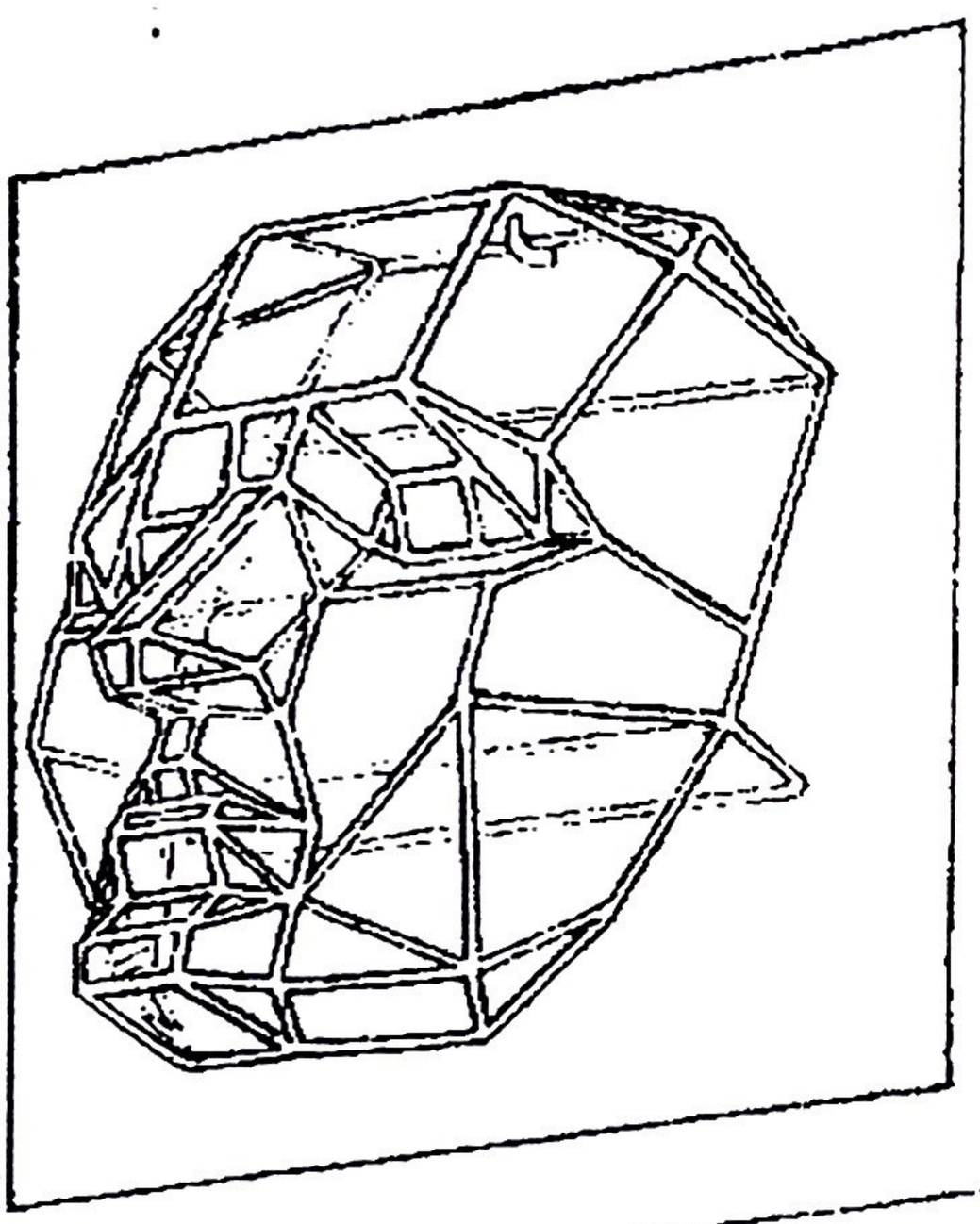
Когда перспективный каркас готов, на его основе прорисовываются части лица: лоб с надбровными дугами и надпереносьем; глаза с верхними и нижними веками (изображение зрачков нежелательно, так как нарушает заданную меру условности); нос, состоящий из переносицы, горбинки, кончика носа, перегородки и крыльев носа; верхняя и нижняя губа, носогубная складка, щеки, скулы, скуловые дуги, область жевательной мышцы, нижняя челюсть и подбородок, уши, височные и теменные области головы. Все эти формы легко намечаются в виде размытых овалов. Для ориентира используются: таблицы анатомии внешних форм, повторное изучение моделей черепа и экорше, изучение форм на живых моделях.

Следует учитывать, что овальные формы размещаются не внутри отдельных плоскостей, а, в основном, вокруг узлов каркаса. Они включают в себя несколько плоскостей, определяющих особенный характер каждой конкретной формы. Когда формы правильно размещены, следует смягчить границы плоскостей, создать между плоскостями плавные переходы. На реальной освещенной форме эти переходы наблюдаются между элементами светотени. Однако в данном случае светотеневая моделировка как таковая не требуется. Внутри форм сохраняются размытые границы плоскостей, границы форм, если это необходимо, подчеркиваются четкими округлыми линиями. Так прорисовываются внешние контуры головы, границы век, ноздрей, разрез рта, очертания ушей.

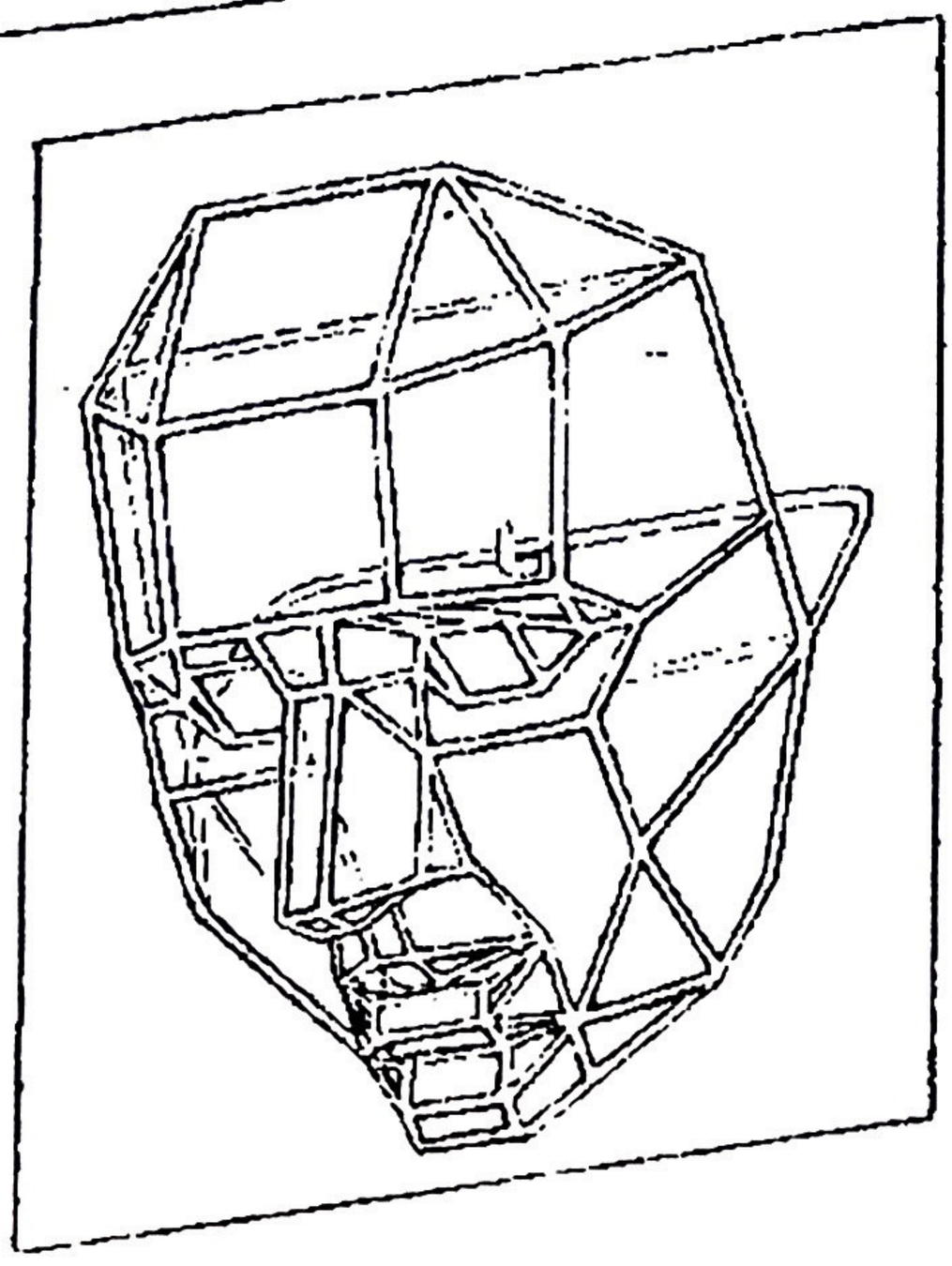
Критерии оценки

1. Точность построения проволочного каркаса.
2. Наличие всех внешних форм и их верное размещение.
3. Связность форм, естественность внешнего вида маски.

Соответствие всем критериям – оценка "5". Небольшие неточности в проработке внешних форм – "4". Нарушение связности форм – "3". Каркас без внешних форм с перспективными искажениями – "2".

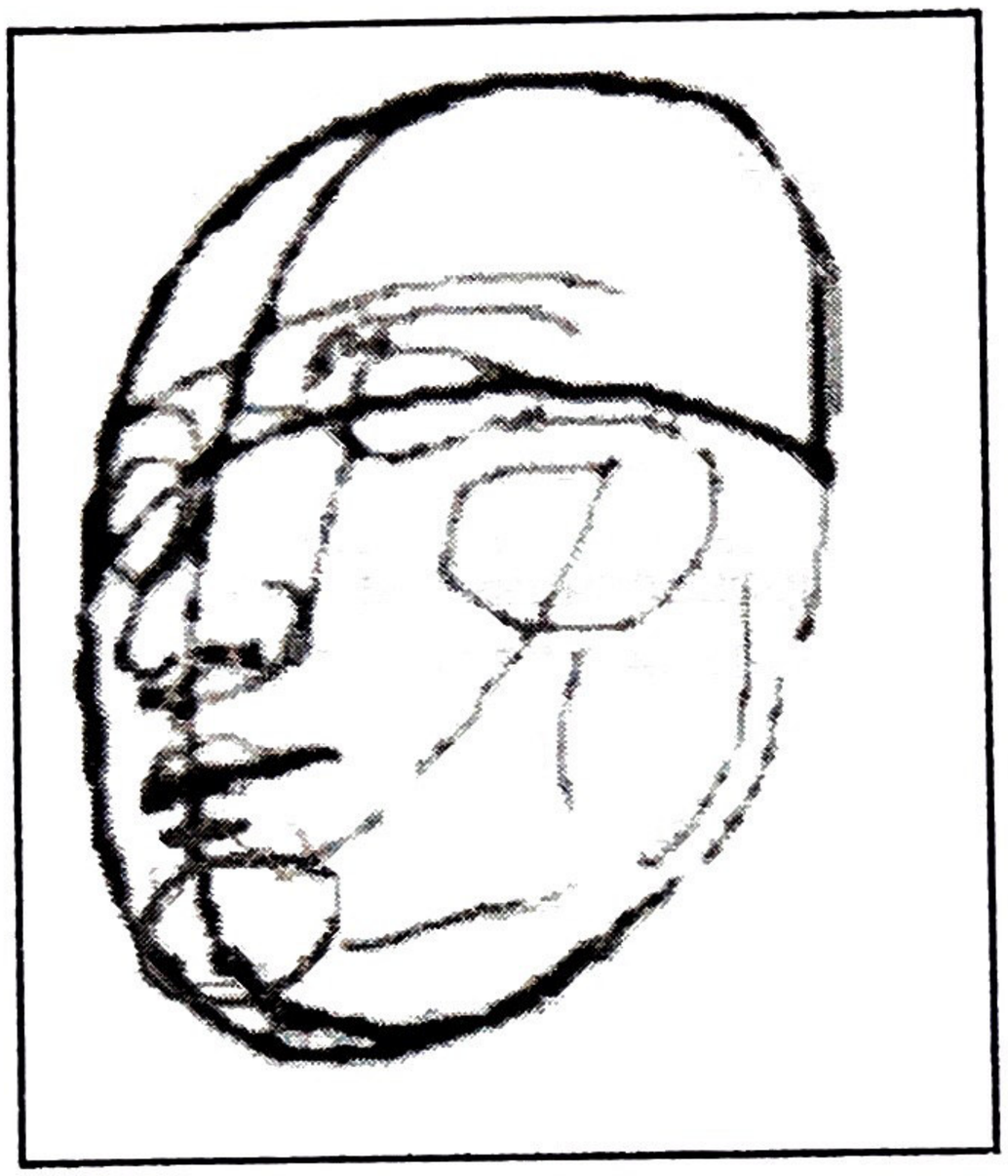


Проволочная маска. Вид модели в двух положениях

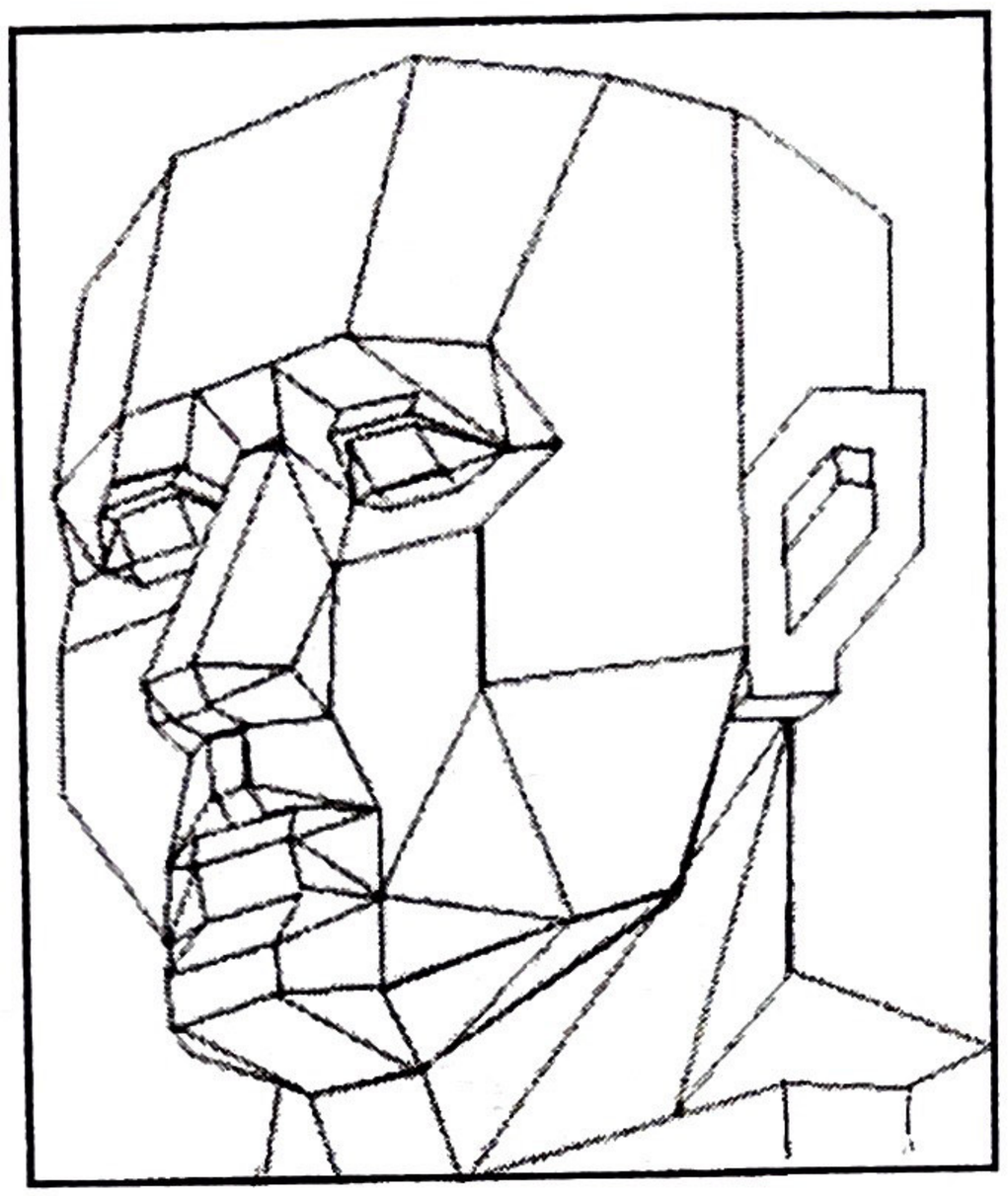


СТАДИИ ВЫПОЛНЕНИЯ РИСУНКА С ПРОВОЛОЧНОЙ МАСКИ

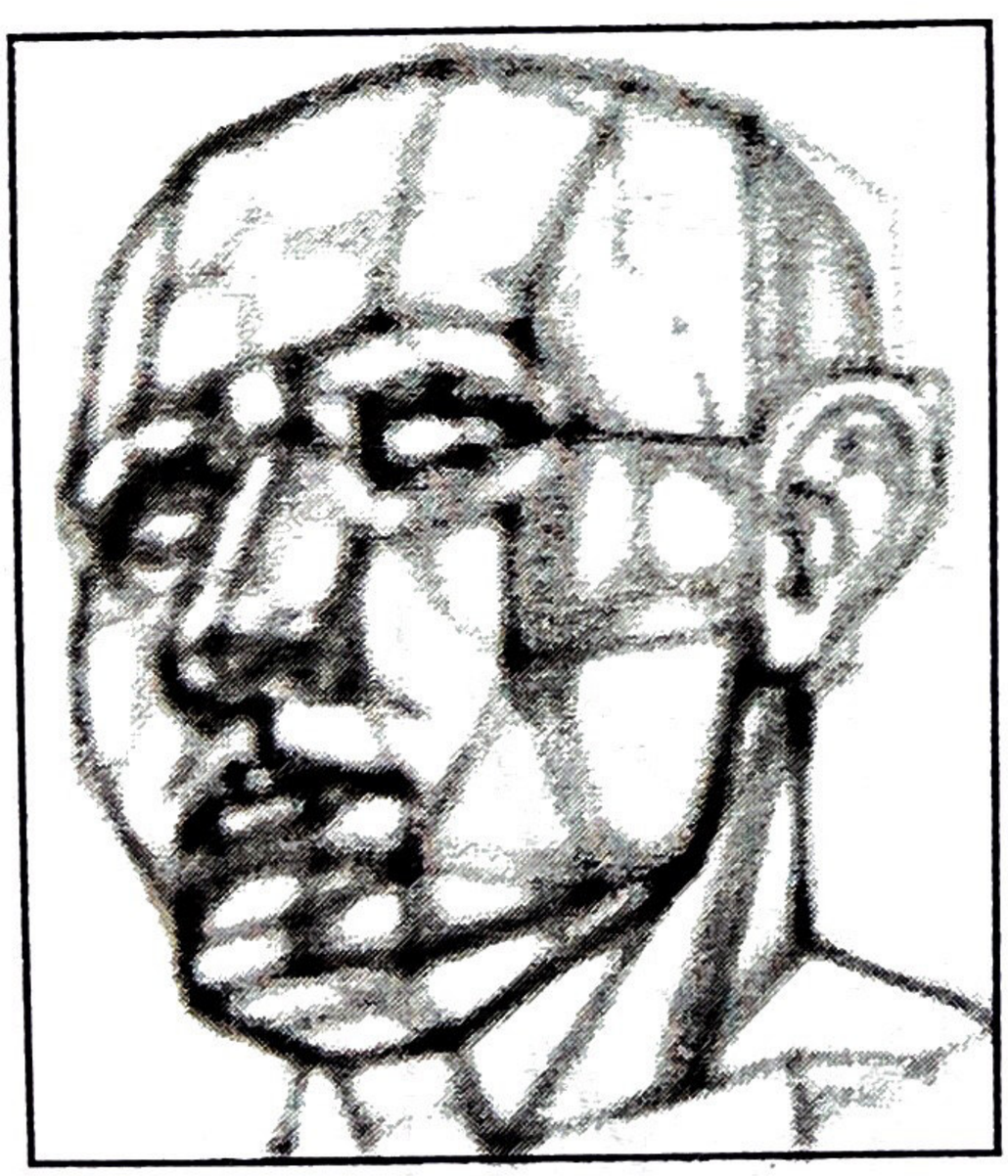
(к заданию «Построение внешних анатомических форм головы человека»)



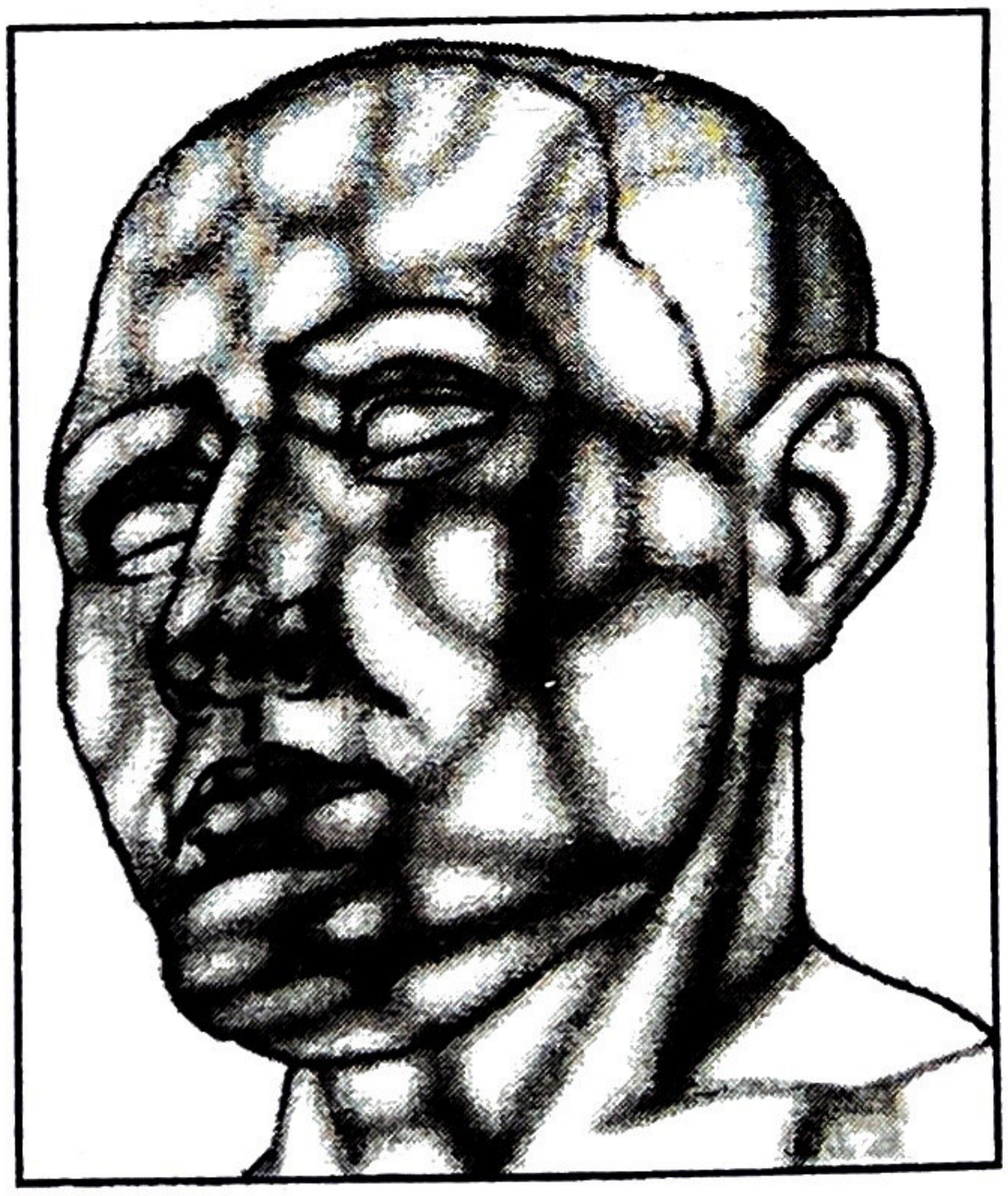
1 стадия
Набросок общих форм
и положения в пространстве



2 стадия
Перспективное построение
плоскостей



3 стадия
Определение взаимного расположения анатомических форм



4 стадия
Тональная моделировка форм,
прорисовка очертаний

5. ДЛИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ

Рисунок с фоном и детальной светотеневой моделировкой выполняется с натуры при ярком искусственном освещении. Формат – А-2. Материал – карандаш.

Длительный рисунок гипсовой головы является итоговой работой III семестра. В процессе ее выполнения должны найти себе применение все знания и практические навыки, приобретенные студентами с начала учебного года.

Гипсовый слепок головы человека – один из самых сложных объектов изображения. Такой объект включает в себя массу деталей, самых разнообразных форм, объединяющихся в пространстве как в симметричные (лицо), так и в асимметричные (прическа) группы. Чтобы справиться с этим многообразием, полезно изменить привычный способ восприятия модели. Например, перед началом работы можно сделать набросок ранее изученной **схемы внешних форм** головы в том положении, которое соответствует внешнему виду натуры с выбранной точки зрения. Это поможет сознательно анализировать и воспроизводить черты модели, не пропустить ни одной из существенных деталей рельефа. Однако в рисунке с натуры требуется передать сходство, то есть как раз то, чем конкретное лицо отличается от схемы.

Для того, чтобы передать в рисунке непосредственно наблюдаемые формы, нужно представить объемное изображение как бы уже нарисованным или сфотографированным, не объемным, а плоским. В целях точного воспроизведения такого рода проекционного образа художники эпохи Возрождения применяли различные модификации специального прибора, так называемой завесы. Простейший ее вариант – стекло в раме, установленное перед моделью. Чтобы точка зрения оставалась неизменной, художник смотрел в это окно через специальный прицел и обводил кистью по стеклу видимые контуры предмета. Завеса была предшественником современного фотоаппарата. Проекционный образ это образ **фотографический**, а следовательно, уже упрощенный, двумерный. Следующий шаг по пути упрощения образа требует отвлечения от его содержания: нужно забыть, что перед нами изображение головы человека, представить себе чисто **абстрактную картину**, случайное нагромождение пятен на плоскости. Третий шаг требует разделения этой картины на равномерно окрашенные участки, преобразования ее в абстрактную **мозаику**. Чтобы затем восстановить объемный образ, нужно соединить куски мозаики в конкретные объемные формы (формы скул, подбородка, лба и т. д.), ориентируясь на воображаемую или реально изображенную на полях рисунка анатомическую схему. И уже в

конце работы можно вернуться к обычному, объемному и содержательному способу восприятия и сравнить гипсовую модель с ее изображением, которое теперь уже тоже воспринимается объемным (точнее, иллюзорно-объемным).

Таким образом, основная сложность длительного рисунка заключается не в какой-то особой технике или ловкости рук, а в способности менять в ходе работы установки восприятия.

Традиционно, процесс работы над длительным рисунком разделяется на несколько стадий.

1. **Компоновка**. Требуется разместить рисунок на листе так, чтобы, с одной стороны, лист был заполнен и, с другой стороны, изображение объекта не выходило за пределы листа, не обрезалось краем. Можно решить эту задачу элементарно: наметить до начала работы поля около 5см шириной. Если даже изображение выйдет за пределы полей, оно останется в границах листа. Еще лучше сделать из картона рамку-видоискатель с подвижной планкой. Через видоискатель (аналог *завесы*) легко увидеть плоский *фотографический* образ, определить формат этой воображаемой фотографии, а затем наметить на листе прямоугольник тех же пропорций. Для еще более точной компоновки нужно построить общий силуэт модели.

2. **Построение. Схема силуэта**. Модель на этом и следующем этапах следует воспринимать в качестве *абстрактной картины*. На контуре, в тех местах, где он меняет свое направление, мысленно выделяются 3-5 точек, связанных прямыми линиями в многоугольник. Многоугольник изображается на бумаге легкими прямыми штрихами, пересекающимися в углах. Примерно определяется характер этого общего силуэта: симметрия, асимметрия, компактность или вытянутость, наклон.

3. **Детальное построение**. На внешнем контуре или внутри силуэта намечается следующая точка или ряд характерных точек, которые также объединяются прямыми линиями в плоскую фигуру. Далее цикл повторяется до тех пор, пока весь силуэт не будет заполнен примыкающими друг к другу, подобно мозаике, многоугольниками. Точность построения обеспечивается тем, что новые точки объединяются линиями связи с уже найденными ранее точками. Линии связи между выступающими точками могут проходить и за пределами контура, образуя формы как бы в пустоте, «рисуя пустоту», т. е. конфигурации фона. Карандаш следует держать на весу, намечая построение легкими прямолинейными штрихами.

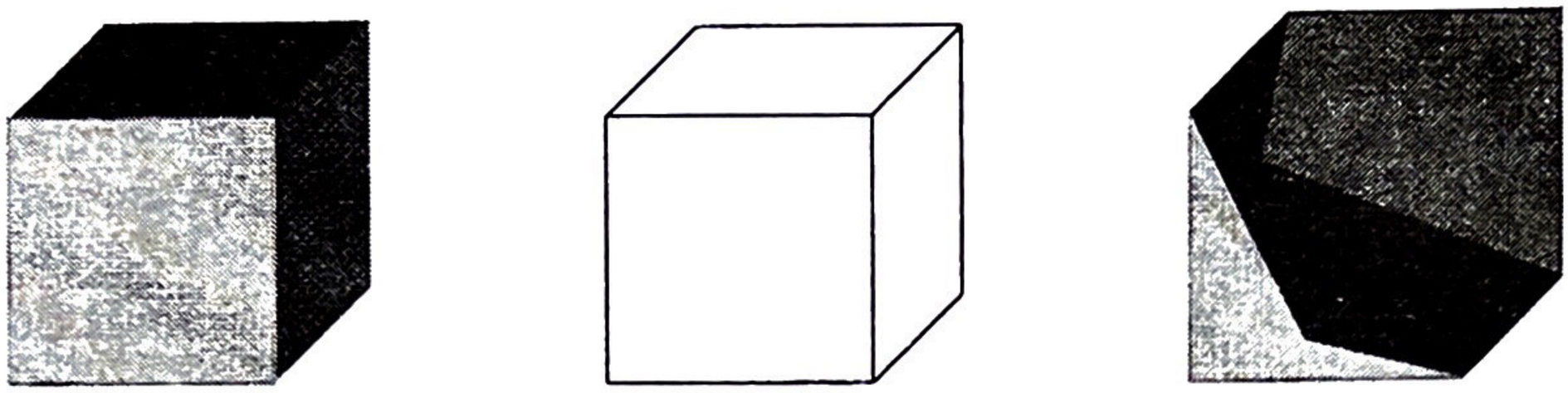
В процессе построения *проекционного образа* необходима периодическая проверка рисунка на соответствие *анатомической схеме*. Здесь используются следующие приемы:

– Нахождение симметричных точек и проверка параллельности связей между ними;
– Нахождение симметричных плоскостей и установление различий между ними;
– Проверка связности плоскостей, расположенных на профильной линии (передних поверхностей лба, переносицы, горбинки, кончика носа, перегородки, верхней губы, нижней губы, подбородка, подъязычной области, гортани);
– Определение расположения и конкретного вида всех внешних форм, соответствующих ранее изученной анатомической схеме.

4. **Тональная моделировка.** Границы тонов должны быть намечены уже на стадии построения. Для этого нужно увидеть натуру как абстрактную плоскую *мозаику,* сочетание равномерно окрашенных пятен. Заполнение тоном каждого отдельного кусочка этой мозаики – задача технически очень простая. Плоскость с определенными границами можно затушевать боковой стороной карандаша или заштриховать аккуратными ровными штрихами. Приступая к тональной моделировке предпочтительно использовать тушевку. Во-первых, границы тонов при этом остаются нерезкими, постепенно сливаются с легко (и также несколько размыто) нанесенными линиями построения. Один из существенных признаков завершенной академической натурной штудии – **отсутствие контуров**. Во-вторых, тушевка не требует такого внимания и сосредоточенности, как штриховка. Внимание здесь требуется для другого: необходимо определить относительную светлоту каждой плоскости. Очень легко перепутать тона, если просто последовательно раскрашивать один «кусок мозаики» за другим. Чтобы избежать этого, необходимо сразу определить большие группы близких по светлоте тонов, например: самые темные, средние тона, светлые и самые светлые. Следует сказать, что для убедительного реалистического изображения требуется не так много градаций тона по светлоте. Обобщенная схема светотени содержит шесть элементов: блик, свет, полутень, удар, рефлекс, падающая тень. На практике требуется всего около десяти (или чуть больше) оттенков.

На стадии тональной моделировки, как и в ходе построения, необходима периодическая проверка рисунка на соответствие анатомической схеме. Отдельные куски мозаики и соответствующие им тона следует подогнать друг к другу так, чтобы возникала иллюзия рельефных форм. Каждая форма, чтобы выглядеть объемной, должна состоять из двух или большего количества плоскостей. Связь плоскостей и тонов может быть намеченной еще на стадии построения, – наиболее темные плоскости каждой формы заполняются легкими штрихами. Простейший пример, иллюстрирующий связь плоскостей и тонов – рисунок куба. Иллюзия объема зависит не

только от разнообразия тонов, но и от характера связи между плоскостями. Контурный рисунок сохраняет объемность, искаженное построение разрушает иллюзию, несмотря на наличие тонов.



Зависимость иллюзии объема от характера линейного построения

Фон рисунка составляет отдельную проблему. Характер фона постановки изменяется в зависимости от точки наблюдения. Копировать случайно попавшие в поле зрения детали интерьера не имеет смысла. Поэтому во многих случаях можно прямо на рисунке, независимо от натуры, создать наиболее выгодный фон. Простейший вариант фона – равномерно окрашенная серая плоскость. Такой фон должен быть средним по светлоте между общим тоном освещенной части головы и общим тоном теней. Второй вариант: рядом с освещенной поверхностью фон выполняется значительно темнее, в направлении затененной части модели он постепенно высветляется. В этом случае создается интенсивный контраст модели с фоном. Но и в первом и во втором случаях фон не должен привлекать внимание. Поэтому следует избегать появления на фоне длинных, резко выделяющихся штрихов, штрихов какой-либо необычной формы (например, дугообразной), случайных пятен разной светлоты. Одним словом, фон не должен иметь ни рельефа, ни текстуры. Случайно возникающие светлые пятна устраняются с помощью коротких штрихов, идущих в одном направлении или пересекающихся под небольшим углом. Слишком темные пятна высветляют, осторожно прикладывая к ним резинку (не растирая).

Выравнять тона можно не только на фоне, но и в деталях рисунка модели, накладывая четкие короткие штрихи поверх предварительно проложенной тушевки. Это придаст рисунку законченный вид.

Критерии оценки

1. Точность построения.
2. Точность передачи тональных отношений.
3. Техническая чистота исполнения.

Соответствие всем критериям –"5". Небольшие тональные и технические погрешности – "4". Ошибки в тоне и построении – "3". Грубые искажения по всем критериям – "2".

Длительный рисунок. Стадия построения.

Длительный рисунок. Стадия светотеневой моделировки

III семестр. Самостоятельные занятия

1. ТИПЫ ЛИЦА И МИМИКА – *См. содержание задания в списке академических занятий: Типы лица и мимика, основная часть работы.*

2. КОПИЯ АНАТОМИЧЕСКИХ ТАБЛИЦ

Задание выполняется по образцу. Требуется изобразить две таблицы на общем формате А-2: анатомический рисунок черепа и анатомический рисунок мышц головы человека. Должны быть подписаны названия основных костей и мышц. Материал по выбору: карандаш, тушь, гелевая ручка, акварель.

Копирование анатомических таблиц преследует две задачи: приобретение знаний по анатомии и приобретение навыков по изготовлению учебно-методических таблиц. В качестве образцов могут быть использованы таблицы, приведенные в данном пособии (см. иллюстрации к заданиям «Рисунок черепа» и «Рисунок экорше»). Возможно использование и других образцов, рекомендованных преподавателем или самостоятельно найденных студентами в пособиях по анатомии и рисунку.

Желательно чтобы на выбранных образцах были ясно прорисованы и подписаны: **9 основных костей**: лобная, теменная, затылочная, височная, клиновидная, носовая, скуловая, верхняя челюсть, нижняя челюсть; **6 основных мимических мышц**: лобная мышца, мышца гордецов, мышца, сморщивающая брови, скуловая мышца, четырехугольная мышца верхней губы, треугольная мышца нижней губы.

Для надписей может быть использован чертежный шрифт или любой другой, простой и хорошо читаемый на расстоянии шрифт.

Критерии оценки

1. Точность общих пропорций.
2. Отчетливость анатомических деталей.
3. Техническая чистота исполнения.

Соответствие всем критериям –"5". Небольшие технические погрешности – "4". Неясность деталей – "3". Грубые искажения по всем критериям – "2".

3. ПОСТРОЕНИЕ ВНЕШНИХ АНАТОМИЧЕСКИХ ФОРМ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА – *См. содержание задания в списке академических занятий.*

4. ДЛИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ – *См. содержание задания в списке академических занятий.*

IV семестр. Академические занятия

1. ЗАРИСОВКИ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Четыре зарисовки с живой модели (каждая на формате А-3) выполняются любым графическим материалом по выбору студентов (карандаш, тушь, уголь, соус, гелевая ручка).

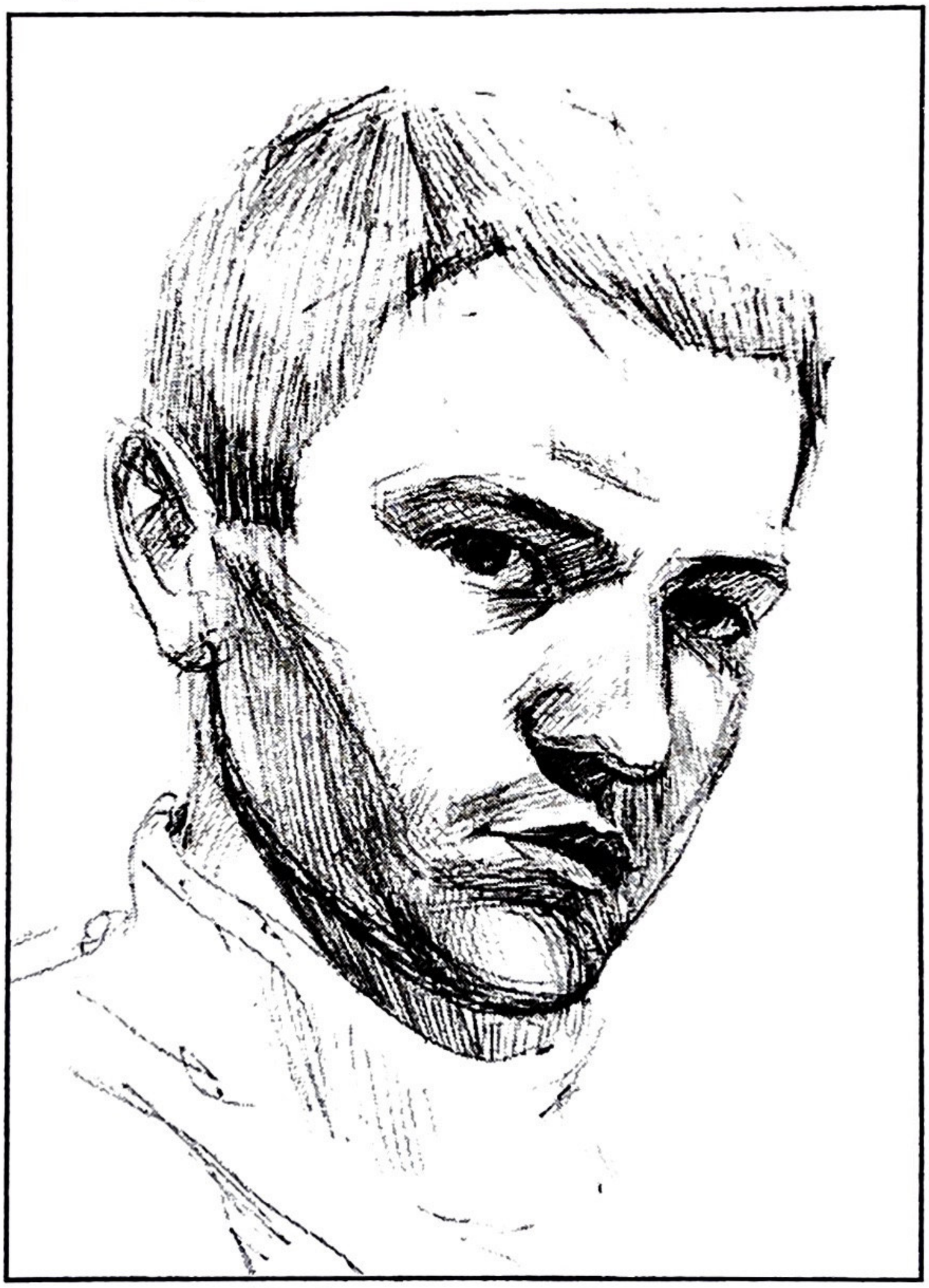
На каждую зарисовку отводится 1 академический час (45 минут). Позируют студенты друг другу по очереди.

Основная задача – передать сходство с моделью. Для ее разрешения достаточно применения тех же методов, что и при исполнении длительного рисунка гипсовой головы. Однако следует учитывать краткосрочность рисунка. Поэтому в ходе построения нельзя допускать загромождения листа вспомогательными линиями. Достаточно на первом этапе наметить легкими штрихами границы общего силуэта и конкретных форм. Некоторая размытость очертаний может сохраняться и до завершения зарисовки – это позволяет вносить поправки, уточнения, почти не прибегая к использованию ластика. Если рисунок выполняется тушью или гелевой ручкой, задача, с одной стороны, усложняется, так как штрихи невозможно стереть, с другой – работа идет в более быстром темпе и вырабатывается умение мысленного анализа форм, очень ценное для рисовальщика.

Портретная зарисовка. Соус. Студенческая работа.

Светотеневая моделировка не может быть, конечно, в полной мере осуществлена в такой короткий срок. Тем не менее, времени вполне достаточно, чтобы обозначить тональ-

ную (светлотную) разницу между локальными оттенками лица, прически, глаз, губ модели. Можно также проложить общий тон тени на лице и прическе или промоделировать размытыми пятнами только места переходов от света к тени.



А.Исмагилов. Учебная зарисовка. Гелевая ручка.

Проблема передачи сходства нередко вызывает у начинающего рисовальщика излишнюю напряженность, сомнения, стремление к многократным поправкам. «Снять» и одновременно разрешить эту проблему можно двумя способами. Следуя первому из них, рисующий вместо конкретного образа представляет себе абстрактную плоскую картину из линий и пятен и именно ее (т. е. проекционный образ) стремится воспроизвести. Полезен и противоположный, «сверхреальный» подход к восприятию модели, когда художник пытается обнаружить в лице портретируемого сходство с какой-либо другой личностью – например, с кем-либо из старых знакомых или знаменитостей, известных по телепередачам.

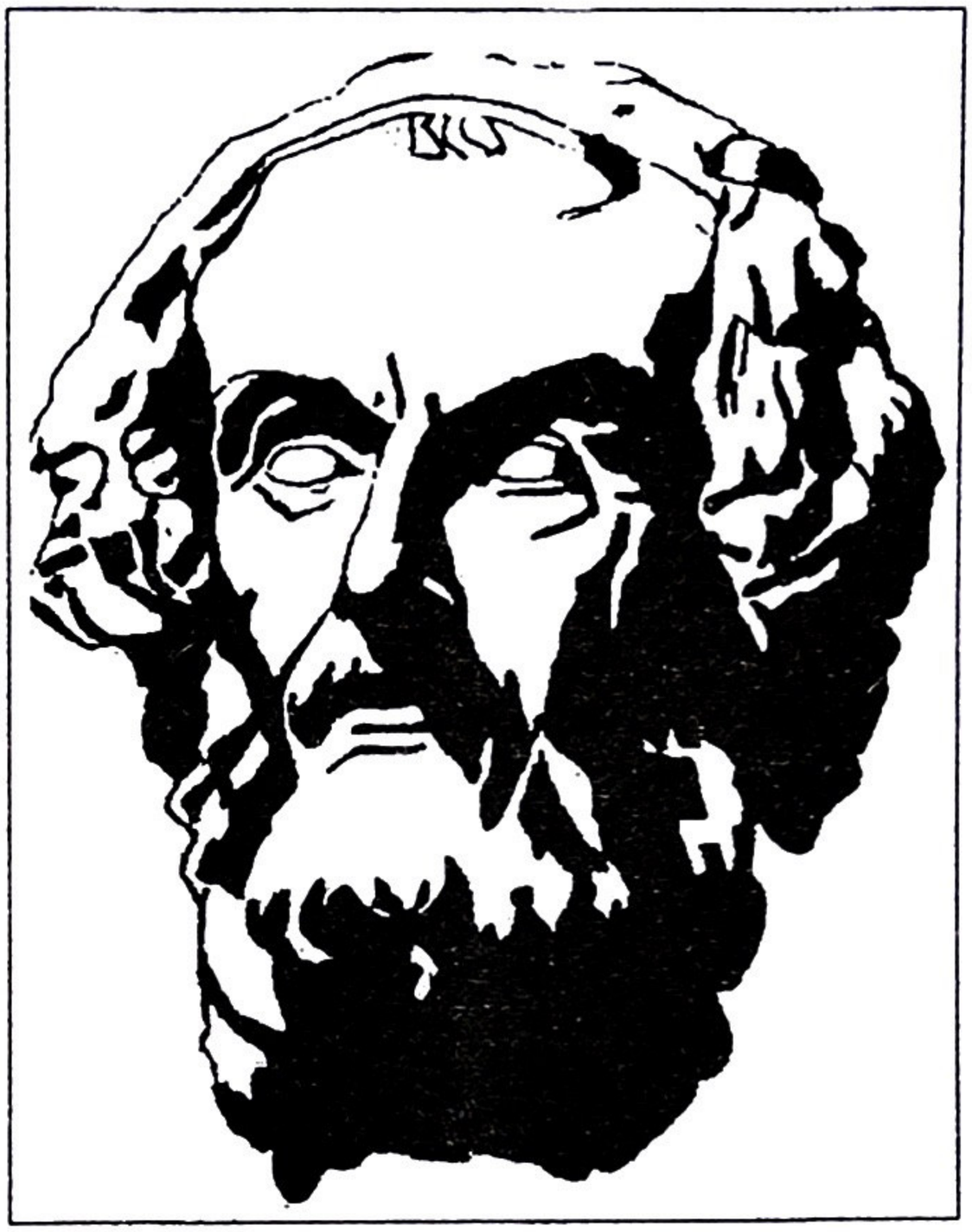
Критерии оценки

1. Сходство.
2. Связность форм, анатомическая грамотность.

Соответствие всем критериям – "5". Небольшие неточности в деталях –"4", несвязность форм, хаотичная моделировка – "3". Отсутствие сходства и анатомической грамотности – "2".

2. ЗАРИСОВКИ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ. СХЕМА СВЕТОТЕНИ

Каждая зарисовка выполняется с натуры на формате А-3; для двух зарисовок можно использовать формат А-4. В качестве модели используются гипсовые слепки с античных (или иных классических) скульптурных оригиналов, освещенных ярким искусственным светом. Материал по выбору: карандаш, тушь, черная акварель. На каждую зарисовку отводится 4 часа.



Учебная зарисовка головы Гомера

В ходе выполнения задания отрабатывается действие построения **проекционного образа модели.** Данное действие включает в себя следующие этапы:

1. Фронтализация образа.
Еще до начала работы следует представить объемную форму в виде общего силуэта: не объемной, а плоской, как бы уже нарисованной. Для этого следует сосредоточить внимание на внешнем контуре модели.

2. Схема силуэта. На контуре общего силуэта головы, в тех местах, где он меняет свое направление, мысленно выделяются 3-5 точек, связанных прямыми линиями в многоугольник..

3. Детальное построение. На внешнем контуре или внутри силуэта намечается следующая точка или ряд характерных точек, которые также объединяются прямыми линиями в плоскую фигуру. Далее цикл повторяется до тех пор, пока весь силуэт не будет заполнен примыкающими друг к другу, подобно мозаике, многоугольниками..

4. Схема светотени. Для построения собственных и падающих теней необходимо знать, чем различаются и как связаны между собой элементы светотени. Шесть элементов светотени различают по следующим признакам:

блик – самое светлое место гладкой поверхности, отражение в ней источника света;

свет – область, освещенная лучами, угол падения которых немного отличается от 90°;

полутени – области, на которые лучи света падают под острыми углами;

удар тени (собственная тень) – самое темное место освещенного объекта, куда не попадают ни прямые, ни отраженные лучи света;
рефлексы – области, на которые попадают отраженные лучи света, они светлее удара тени, но темнее полутеней;
падающие тени – это тени, падающие на окружающие объект плоскости; в зависимости от конкретных условий они могут быть темнее или светлее собственных теней; такие тени могут также падать от выступающих деталей объекта на его поверхность.
Первые три элемента в совокупности составляют **освещенную часть** поверхности объекта изображения. Три последних элемента составляют **теневую часть**.

Завершенная зарисовка представляет собой несколько пятен сложной конфигурации однородного тона (от светло-серого до черного). Этот однородный тон условно воспроизводит теневую часть, роль освещенной части выполняет белый (не заштрихованный) тон бумаги. Двух тонов достаточно для передачи сходства и характера освещенности модели.

Такой подход не является декоративной стилизацией. В длительных учебных постановках он используется как один из начальных этапов: прежде, чем перейти к детальной светотеневой моделировке прокладывают легким тоном общие массы теней. Кроме того, обобщение тонов на последнем этапе также является приближением к исходной тональной схеме. Таким образом, данное упражнение можно рассматривать как предваряющее длительный рисунок. Кроме того, умение работать, используя минимальные графические средства, является одним из существенных профессиональных качеств художника-графика. Основной причиной ошибок при исполнении этого задания является неумение отличать и отделять полутени (относящиеся к освещенной части поверхности) от собственных теней и рефлексов. Разделение тонов на две основные группы можно сделать более наглядным, если рассматривать модель и рисунок с большого расстояния или сильно прищурив веки. Границу между светом и тенью можно также увидеть более ясно, рассматривая гипсовый слепок с близкого расстояния. Если при этом поместить карандаш между источником света и моделью, то тень от него на освещенной части поверхности укажет на пределы последней: все полутени освещены, и поэтому на них падающая тень от карандаша будет достаточно контрастной.

Критерии оценки
1.Точность построения проекционного образа
2.Точное разделение поверхности модели на освещенную и теневую части. Ошибки в мелких деталях – "4". Неточности в определении больших пятен теней – "3" Искажение теней и общих пропорций – "2".

4. ДЛИТЕЛЬНЫЕ РИСУНКИ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ

Два рисунка выполняются с натуры, с гипсовых слепков. Требования к рисункам: детальное построение, светотеневая моделировка, фон. Каждый рисунок выполняется на формате А-2. Материал – карандаш.

В этом задании необходимо следовать всем рекомендациям, приведенном в аналогичном задании для III семестра. Но есть и некоторые дополнения. Особое внимание в данном случае следует обратить на выявление контраста основных групп тонов: элементы моделировки освещенной поверхности (блик, свет, полутень) не должны совпадать с элементами теней (удар, рефлекс, падающая тень). Важно уже на этапе построения ясно определить границы этих двух тональных зон (используя при этом опыт, приобретенный в ходе выполнения зарисовок с передачей схемы светотени) и проложить общим тоном область теней. При последующей детальной моделировке следует сохранять этот контраст. Чтобы не путать тона двух различных диапазонов, можно воспользоваться карандашами различной мягкости. Если все же на завершающей стадии обнаруживается дробность, следует высветлить полутени, осторожно прикладывая к ним резинку, а в теневой части рисунка положить поверх проработанных деталей однородный слой штрихов, подобный лессировке в живописи.

Критерии оценки

4. Точность построения.
5. Точность передачи тональных отношений, контрастность света и тени
6. Техническая чистота исполнения.

Соответствие всем критериям –"5". Небольшие тональные и технические погрешности – "4". Ошибки в тоне и построении – "3". Грубые искажения по всем критериям – "2".

Схема светотени «Дробный» рисунок Обобщенный рисунок

В иллюстрациях использована учебная работа П.Санникова

4. ДЛИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК ГОЛОВЫ НАТУРЩИКА

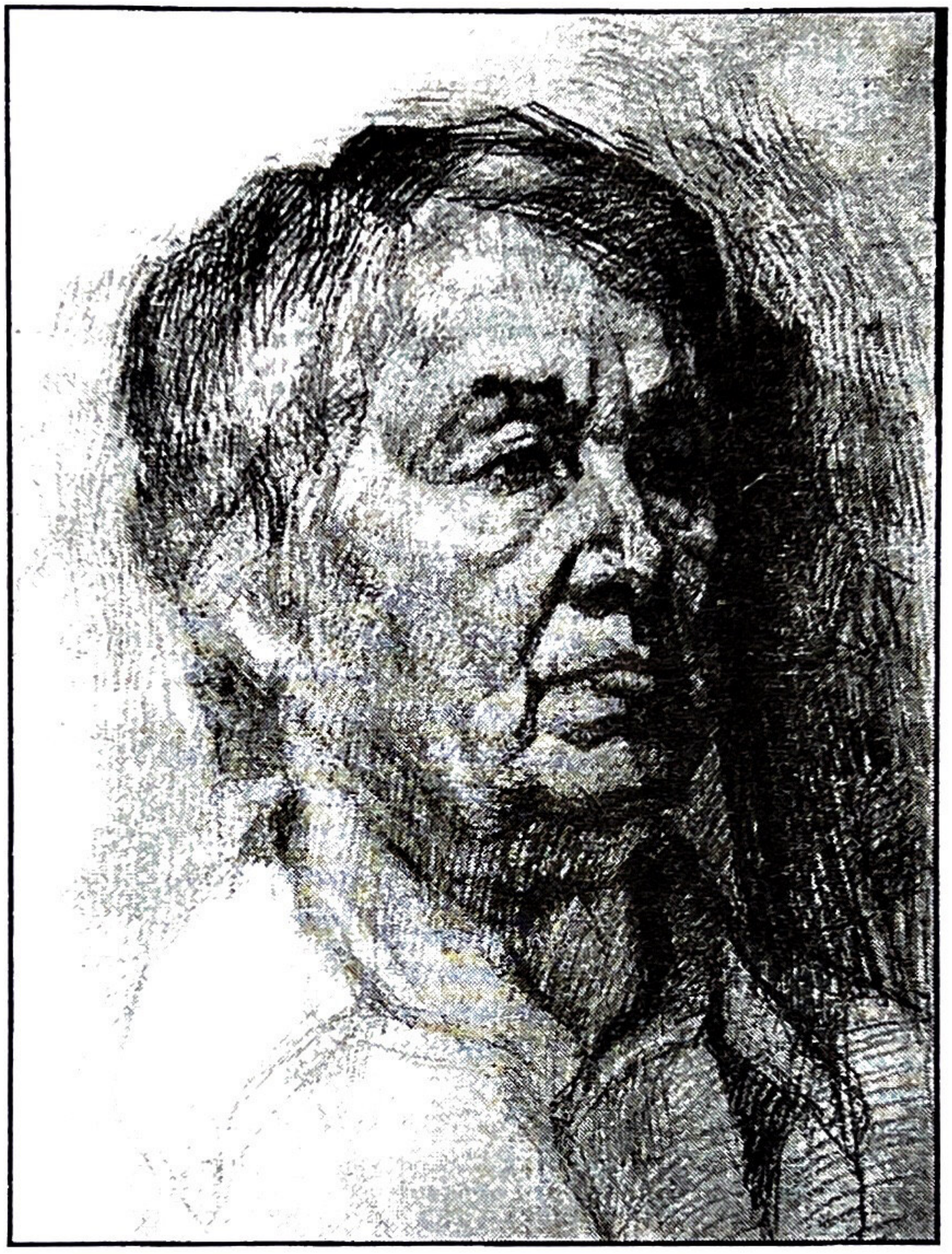
Задание выполняется с натуры на формате А-2. Требования к рисунку: детальное построение, светотеневая моделировка, фон. Материал – карандаш.

Способы действий и приемы работы в основном остаются теми же, что и при выполнении длительного рисунка гипсовой голова. Следует, однако, обратить внимание на три существенных отличия: **изменчивость модели, разнообразие локальных оттенков и разнообразие текстуры**.

Внешний вид натурщика неизбежно изменяется, как бы идеально он ни позировал. Если студент слишком полагается в построении на приемы измерения и воспроизведения *проекционного образа*, он легко может допустить массу ошибок в деталях. Исправление этих ошибок при каждом случайном изменении положения и выражения лица натурщика затягивают процесс работы и снижают качество исполнения. Поэтому, при всем стремлении быть верным натуре, рисовальщику неизбежно приходится дорабатывать отдельные детали по воображению. Особое значение приобретает знание «наизусть» обобщенной *схемы внешних анатомических форм*. Это не означает, что индивидуальные черты портретируемого следует сводить к заранее заданному канону. Наоборот: свободное владение пластической анатомией как раз и создает основу для воссоздания неповторимой внешности. Чтобы заметить отклонения от схемы, нужно знать схему. Случается и так, что стремление к объему «во что бы то ни стало» приводит к искажению реальной пластики или придает живой модели вид гипсового муляжа. В таких случаях нужно уметь снова увидеть модель «как она кажется глазу», то есть фотографически, проекционно, плоско. Следовательно, два основных способа действий должны быть достаточно отработаны и находиться «в равновесии» к моменту работы над данной постановкой.

Гипсовая модель имеет единственный локальный тон – белый. Живая модель, даже изображенная графическими средствами, выглядит значительно более живописно. Конечно, передать различия локальных оттенков лица, волос, глаз, губ, деталей одежды сравнительно несложно. Проблема в том, что каждый из этих тонов, в свою очередь, разделяется на несколько оттенков. Как известно, моделировка однородной по локальному тону объемной поверхности может содержать 6 и более элементов. Чтобы справиться с этой разнообразной тональной мозаикой, нужно, прежде всего, ее и увидеть как плоскую абстрактную мозаику. Кроме того, в процессе моделировки лица, прорабатывая даже самые темные тени, необходимо оставлять в запасе еще 2-3 более темных тона.

Особо нужно выделить рецидивы наивного, непрофессионального видения, которые нередко возникают при переходе к новым, непривычным условиям работы. В частности, текстура волос натурщика выглядит после гипсов настолько неожиданно, что начинающий рисовальщик пытается передать ее прямо и непосредственно, имитируя пряди волос штрихами карандаша. Теми же штрихами он передает и общий тон прически, совершенно при этом забывая о светотеневых градациях. В результате в этой части рисунка образуется рыхлое темное пятно, никак не согласованное с общим объемом головы. В таких случаях необходимо полностью стереть изображение прически и начать заново, предварительно выстраивая как общую форму, так и все детали плоскостями. Затем следует определить светлоту тонов этих плоскостей, сравнивая их с оттенками лица. Прежде всего нужно передать общий силуэт и характер деталей, затем объем, далее выявить контрасты локальных тонов, и только на завершающей стадии можно обратиться к имитации текстуры. Достаточно передать несколько наиболее хорошо различимых прядей, – и иллюзия материальности будет достигнута. Но конфигурацию этих деталей нужно точно выстраивать и подбирать тон, а не полагаться на автоматизм штриховки. Учитывая особую изменчивость прически от сеанса к сеансу, лучше всего ее детальную проработку отложить на последний сеанс.



Голова натурщицы. Учебная работа А.Заярнюка

Не менее сложную тональную и текстурную картину представляют собой глаза модели. Чтобы хорошо рассмотреть форму и оттенки глаз и передать

их в рисунке, необходимо, во-первых, выбрать место достаточно близко расположенное к натурщику (на расстоянии около 1 метра), во-вторых, размер рисунка должен быть не менее натуральной величины. Глаз состоит из трех различных по светлоте элементов: зрачок, радужная оболочка и белок. Радужная оболочка насколько темнее по краям, чем в центре, у зрачка, однако не следует обводить этот край резкой «проволочной» линией. Прежде всего, должны читаться три основных тона, все детали прорисовываются слегка размыто. Самым резким и светлым пятном может быть блик, который и создает глянцевую текстуру глаза. Блик – это отражение источника света. Он чаще всего наблюдается в области зрачка, но иногда распространяется и на радужную оболочку и белок. Вместе с тем, в зависимости от освещения, на глазах могут вовсе отсутствовать блики или они могут быть едва заметными. Если глаза прикрыты от света веками (но не закрыты), белок глаза может оказаться темнее освещенной части век. Ресницы проще всего не прорисовывать резко, а наметить их размытым темным тоном в области границы верхних век. Под ресницами верхний край глаза слегка затенен. Не следует, разумеется, прорисовывать ресницы декоративными рядами дугообразных штрихов. Если требуется подробная проработка, любые мелкие детали нужно точно выстраивать в пространстве и определять их тон в связи с окружением. Даже мелкая деталь, выполненная неточно, резко и грубо, может испортить длительный рисунок.

В процессе прорисовки губ модели также следует вначале найти основные плоскости и «вылепить» форму, создать освещение и лишь затем усилить тона, учитывая локальную окраску, сравнивая ее с тоном лица. Нужно учитывать, что и лицо может быть неоднородного тона (например, вследствие загара). Детали одежды требуют того же подхода: точное построение, затем моделировка крупными плоскостями; далее уточняется локальный тон. На завершающем этапе, не нарушая общей тональной лепки, можно имитировать текстуру или прорисовать орнамент на одежде.

Фон предпочтителен со всех сторон равномерно серый, светлее теней на лице, или изображающий реальную стену, драпировку и т. п. Фон с переходом от темного к светлому (как в рисунке гипсов) здесь не подходит.

Критерии оценки

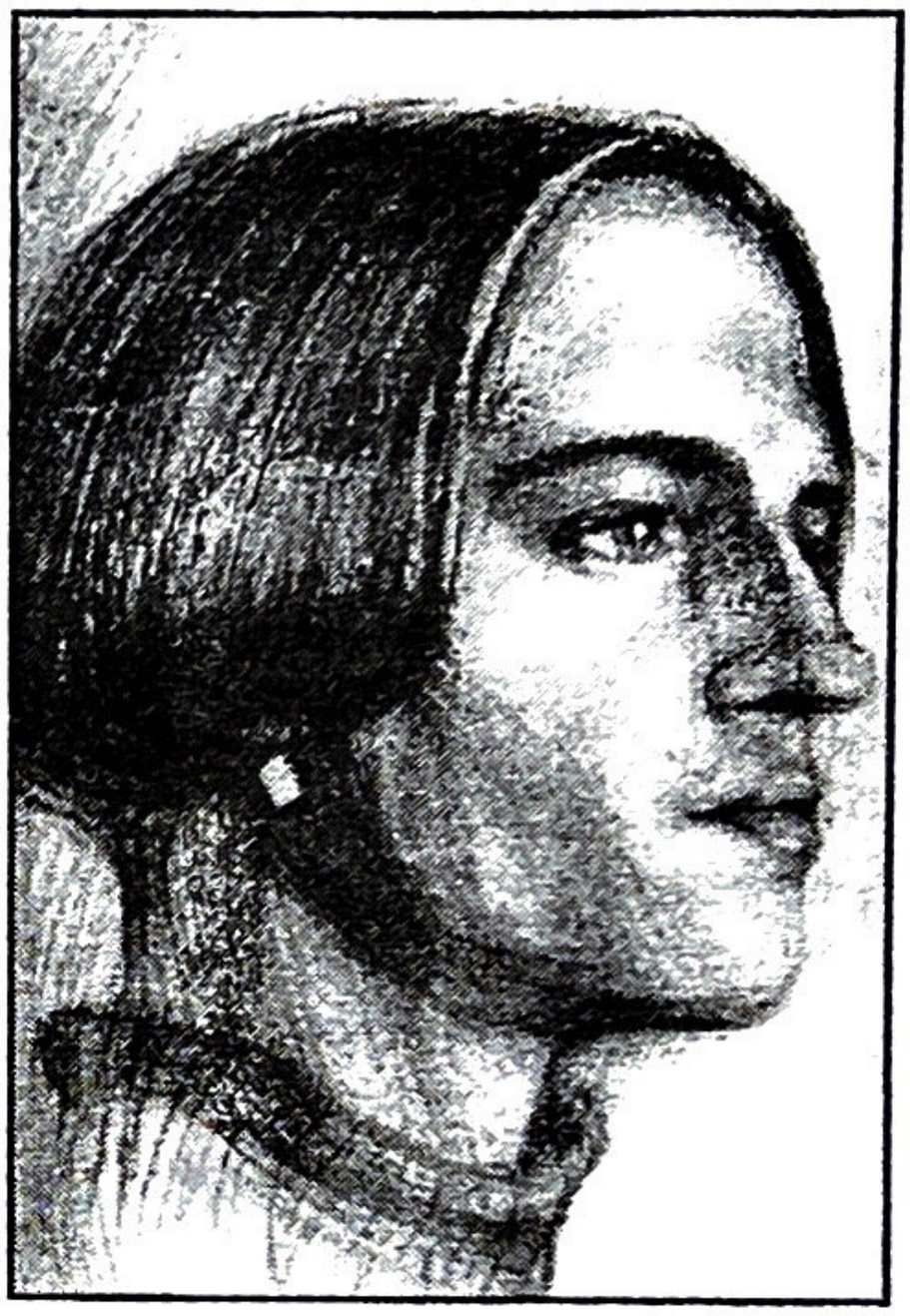
1. Точность построения.
2. «Лепка» формы плоскостями, передача освещения.
3. Контрастность локальных тонов, «живописность» рисунка.
4. Передача текстуры, материальность.

Соответствие всем критериям –"5". Небольшие тональные и технические погрешности, недостаток контрастности, материальности – "4". Ошибки в тоне и построении – "3". Грубые искажения по всем критериям "2".

IV семестр. Самостоятельные занятия

1. ЗАРИСОВКИ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Четыре зарисовки с живой модели (каждая на формате А-3) выполняются любым графическим материалом по выбору студентов (карандаш, тушь, уголь, соус, гелевая ручка).



М.Федотова. Учебная работа

Зарисовки являются продолжением аналогичного задания в разделе академических занятий. Студенты могут рисовать в аудитории в часы самостоятельных занятий (позируя друг другу) или работать дома, приглашая для портретирования друзей или родственников. Полезно в рамках этого задания выполнять автопортреты: в этом случае время позирования не ограничено, кроме того, удобнее выбирать нужное освещение. Меняя положение зеркала, можно сделать зарисовки головы в различных ракурсах,

Здесь уместны различные графические материалы, всевозможные стилевые и технические эксперименты, приемлемы портреты-шаржи. Зарисовки однородным пятном, выполненные по тому же принципу, что и зарисовки гипсовой головы, выглядят довольно эффектно, но требуют дополнительного времени на поиски нужного освещения.

Зарисовка пятном

Время на выполнение одной зарисовки, ориентировочно, – около 45 минут, но в зависимости от конкретных условий возможны и другие сроки: от получаса до 1,5-2 часов.

Критерии оценки

1. Сходство.
2. Связность анатомических форм.

Соответствие всем критериям – "5". Неточности в деталях –"4", несвязность форм– "3". Отсутствие сходства и построения – "2".

1. ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЖИВОТНОГО В ДВИЖЕНИИ

Задание выполняется в форме комикса, содержащего не менее 5 фигур животных (четвероногих млекопитающих) в профильном положении. Желательно использовать листы бумаги формата А-4 (2 или 3 листа). Поля не менее 1 см. Графический материал – по выбору студентов.

Ориентировочно, комикс должен содержать около 8 фигур в 4-х кадрах. В состав действующих лиц комикса наряду с животными могут входить люди, птицы и любые другие персонажи. Сюжет можно сочинить или позаимствовать из сказок, басен, историй о животных.

Пять фигур животных в профиль должны соответствовать заданной анатомической схеме. Могут быть изображены разные животные или одни и те же, но в разных движениях. Фигуры животных можно заменить фигурами фантастических существ, например, драконов, грифонов, кентавров.

Особое внимание следует уделить конструкции конечностей животного, состоящей из **5 основных подвижных частей**.
Передняя конечность состоит из *лопатки, плеча, предплечья, запястья и пальцев.*
Задняя конечность – из *тазовой части, бедра, голени, стопы и пальцев.*

Порядок действий

1. Определить тему комикса и состав действующих лиц.
2. Составить сценарий для 4-х или большего количества кадров.
3. Составить план размещения кадров на листах бумаги, а также план размещения персонажей, текста и других деталей внутри кадров.
4. Выполнить эскизы персонажей, их движений.
5. Нарисовать пробный кадр с проработкой деталей.
6. Выполнить окончательный вариант комикса.

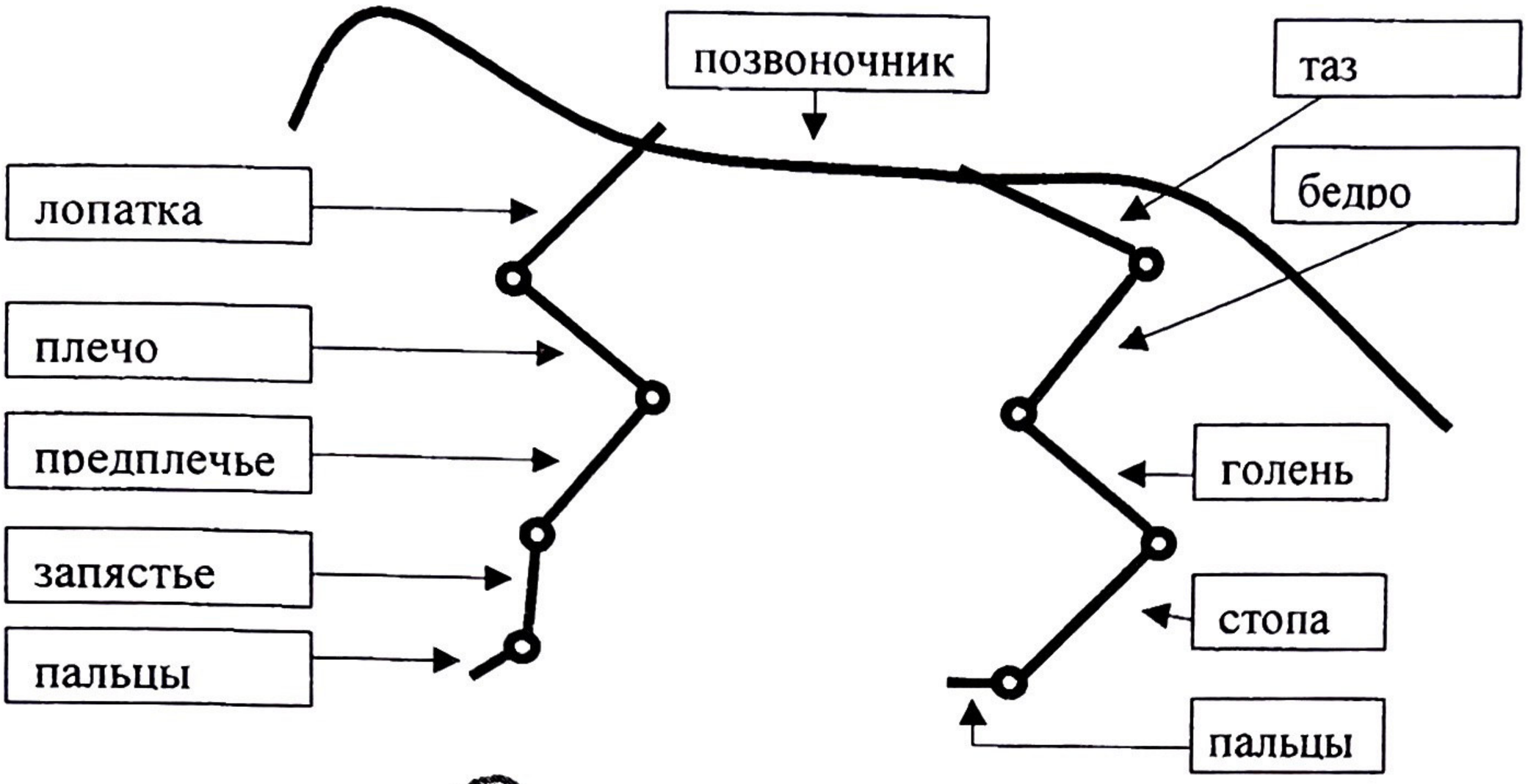
Критерии оценки

1. Отчетливость контуров, проработка деталей.
2. Наличие всех элементов схемы фигуры животного.
3. Разнообразие движений (не менее 5 движений).
4. Связность элементов фигуры животного, наличие характерных деталей, фактуры, окраски.
5. Смысловая связь персонажей.

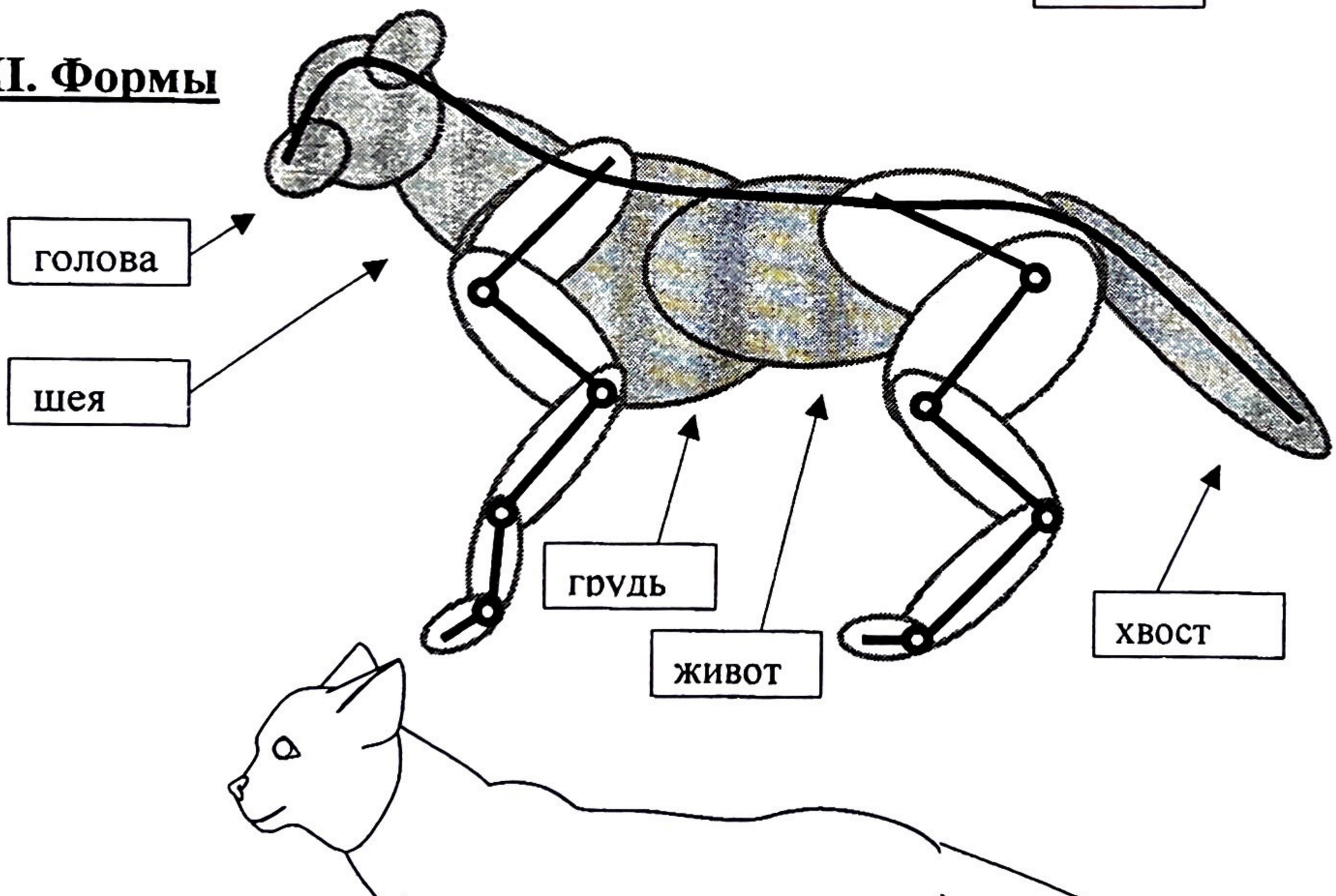
Если рисунок не соответствует требованиям по одному из критериев, оценка снижается на один балл – «4»; по двум –«3»; по трем – «2».

ПОСТРОЕНИЕ ФИГУРЫ ЖИВОТНОГО

I. Каркасы

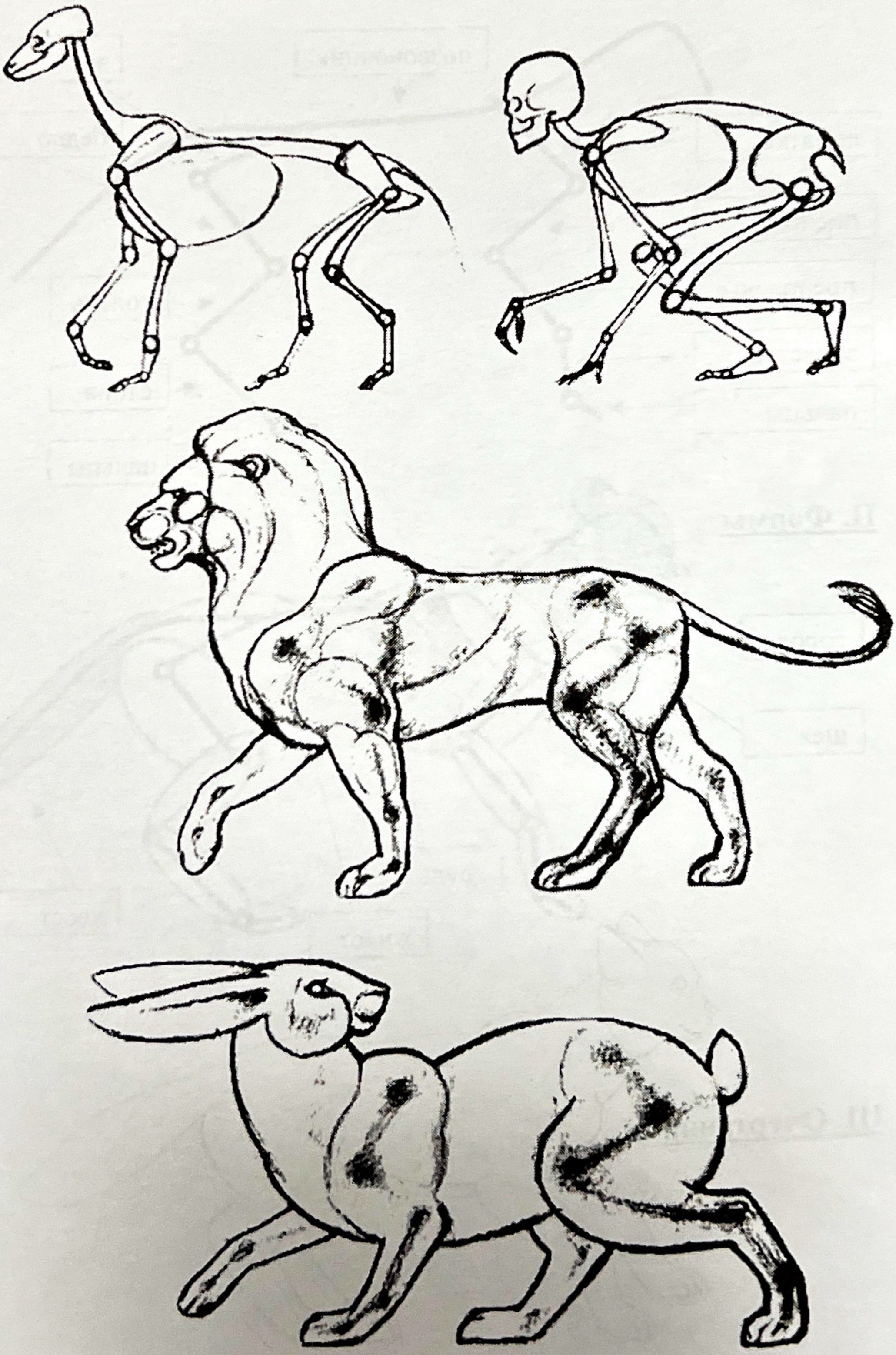


II. Формы

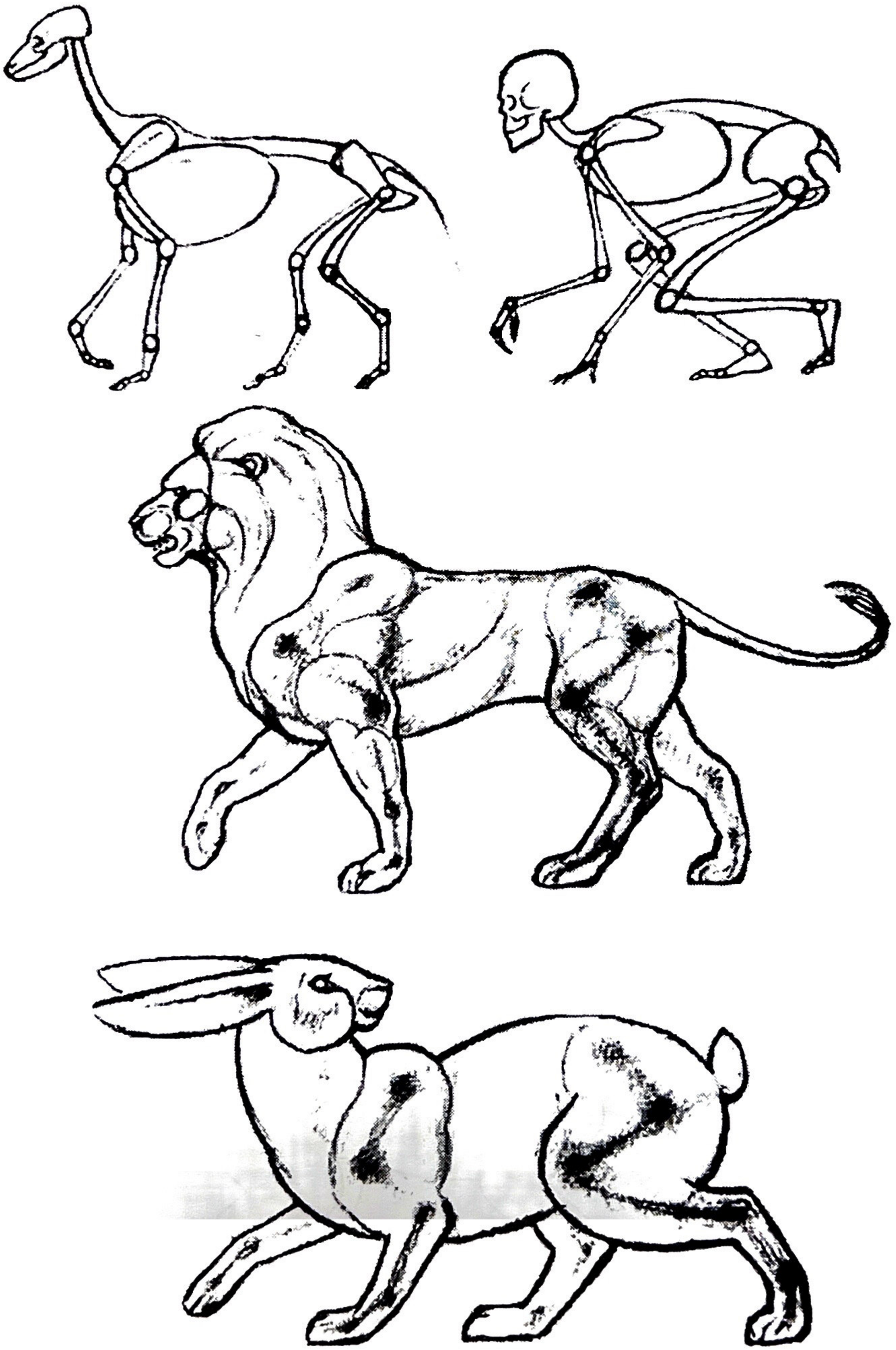


III. Очертания

ЧЕЛОВЕК И ЖИВОТНЫЕ. СРАВНИТЕЛЬНАЯ СХЕМА



ЧЕЛОВЕК И ЖИВОТНЫЕ. СРАВНИТЕЛЬНАЯ СХЕМА



3. КОПИЯ ПОРТРЕТА

Задание выполняется по образцу. Используются репродукция или, если такая возможность имеется, – графический или живописный оригинал. Формат А-2. Материал – карандаш или графический материал, использованный в оригинале. Образец выбирает студент самостоятельно или следуя рекомендации преподавателя.

Копия фрагмента картины К.Брюллова «Последний день Помпеи»

Копирование образцов – давняя академическая традиция. Цель копирования – изучение и усвоение исторического опыта изобразительной деятельности. Прежде всего, работа над копией способствует формированию тех же двух основных способов действий, что и при выполнении длительного рисунка гипсовых слепков и живой натуры.

Воспроизведение **проекционного образа** это наиболее очевидный подход, поскольку оригинал сам по себе является готовым проекционным образом. Правда, чтобы представить этот образ в виде плоского сочетания пятен, и здесь требуются некоторые усилия, поскольку портретное изображение создает устойчивую иллюзию пространства. Существует широко известный прием копирования по клеткам, облегчающий фронтализацию образа: рисунок делится на фрагменты, которые уже не выглядят такими объемными. Кроме того клетки служат и своего рода измерительным инструментом. Особенно эффективно копирование по клеткам при переводе подробных эскизов в большой размер. Однако в данном случае применение этого приема нежелательно, так как задание направлено на отработку тех приемов, которые можно использовать в работе с натуры. Более уместный прием построения путем связывания опорных точек контура входит в описание задания «Длительный рисунок гипсовой головы» (III семестр, академические занятия).

Второй способ, основанный на **анатомическом анализе**, применить в процессе копирования несколько труднее, чем при работе с натуры, поскольку даже самое реалистическое изображение не дает однозначной трактовки объемных форм. Чтобы правильно передать и истолковать те светотеневые нюансы, которые содержатся в оригинале, нужен опыт работы с натуры. Таким образом, успешность копирования в значительной мере зависит от успешности натурных штудий, выполненных с пониманием анатомии внешних форм. Умение применять способ анатомического анализа не столько формируется, сколько проверяется, испытывается на эффективность в процессе копирования.

Студент, копируя работу известного художника, видит, какими средствами мастер решает те же задачи построения и моделировки, которые содержатся и в учебном рисунке. Вместе с тем портрет-образец может значительно отличаться от учебных штудий: порой кажется, что портретируемый вовсе не позировал, что запечатлено редкое мимолетное мгновение. В ходе копирования есть шанс разобраться, какими приемами в каждом конкретном случае достигается такой эффект. Еще более живыми могут выглядеть действующие лица многофигурных картин или графических листов. Поэтому репродукции фрагментов сложных композиций также могут быть использованы в качестве образцов.

Графические, детально проработанные портреты довольно редко репродуцируются, преобладают зарисовки подготовительного характера. Учебным задачам, перечисленным выше, соответствуют детальные портретные оригиналы. Вместе с тем имитация техники исполнения оригинала не входит в число первостепенных задач. Поэтому в качестве образцов возможно и даже предпочтительно использование репродукций с живописных портретов и картин. Ориентировочно, это произведения Левицкого, Брюллова, Кипренского, Тропинина, Перова, Крамского и других художников 18 и 19 веков. Разумеется, за студентом остается право выбора в качестве образца любого реалистического произведения иных эпох и авторов – от Ренессанса до наших дней. Нужно учитывать лишь то обстоятельство, что изображения головы человека, созданные до эпохи Возрождения и в период новаторских экспериментов 20 века, при всех их художественных достоинствах как образцы не соответствуют содержанию задания.

Критерии оценки

1. Точность и детальность построения.
2. Точность светотеневой моделировки.

Соответствие всем критериям – "5". Небольшие тональные и технические погрешности – "4". Ошибки в тоне и построении – "3". Грубые искажения по всем критериям "2".

4. ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В ДВИЖЕНИИ

Задание выполняется в форме комикса. Рисунок должен содержать не менее шести силуэтных фигур человека в разных движениях. Формат А-4 (два или три листа). Материал: карандаш или тушь.

Целью работы является усвоение пластической анатомии человека на элементарном уровне, формирование умения быстро, лаконично и выразительно изображать фигуру человека в разных движениях.

Порядок действий остается тем же, что и при выполнении аналогичных предыдущих заданий: 1) выбор темы; 2) составление сценария; 3) составление плана; 4) разработка типажей; 5) завершенный комикс. Количество фигур и кадров определяется сценарием. Рисунок может содержать большее количество человеческих фигур, кроме 6 обязательных, а также фигуры животных, птиц, детали интерьера, пейзажа.

Движения фигур определяются упрощенной анатомической схемой, которая включает следующие элементы: *голова, шея, плечевой пояс, грудная клетка, живот, таз, плечо, предплечье, запястье, пальцы рук, бедро, голень, стопа, пальцы ног.* При прорисовке силуэта следует обратить внимание на читаемость деталей и фигуры в целом. Наиболее информативным является профильный силуэт головы. Верхняя часть туловища и руки лучше читаются в три четверти или анфас. По-видимому, неслучайно фигуры на древнеегипетских фресках соединяют в себе обе эти выгодные с точки зрения изобразительного языка проекции. В данном задании вполне приемлемо применение этого условного монтажа фигур.

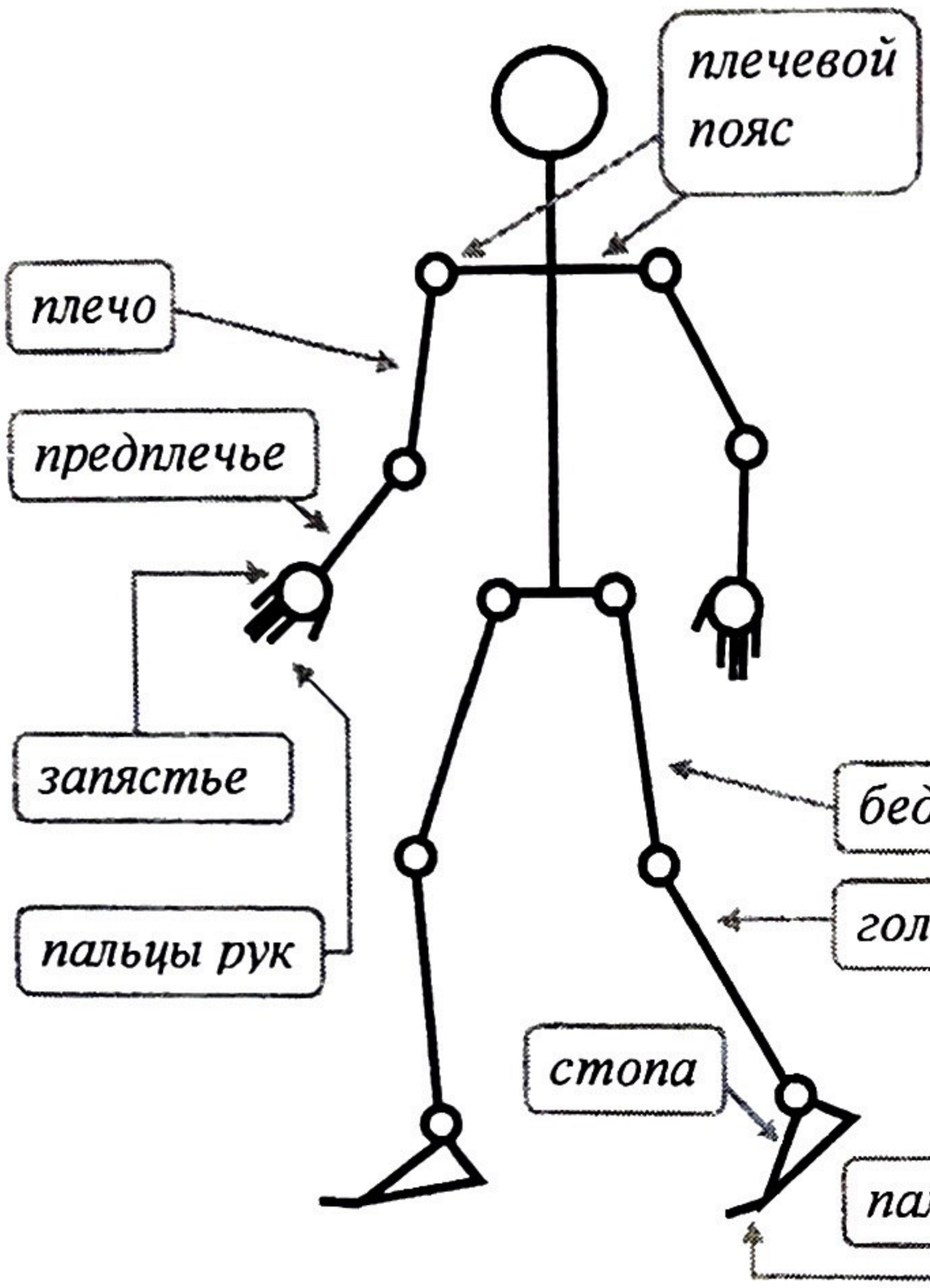
Возможно изображение светлых фигур на темном фоне или чередование темных и светлых силуэтов. Нежелательна прорисовка деталей внутри силуэта с помощью линий и пятен. Следует сводить количество таких деталей к минимуму или вовсе отказаться от них. При разработке типажей нужно подчеркнуть различие в пропорциях фигур разных персонажей, характерные силуэты одежды, обуви, причесок и шляп.

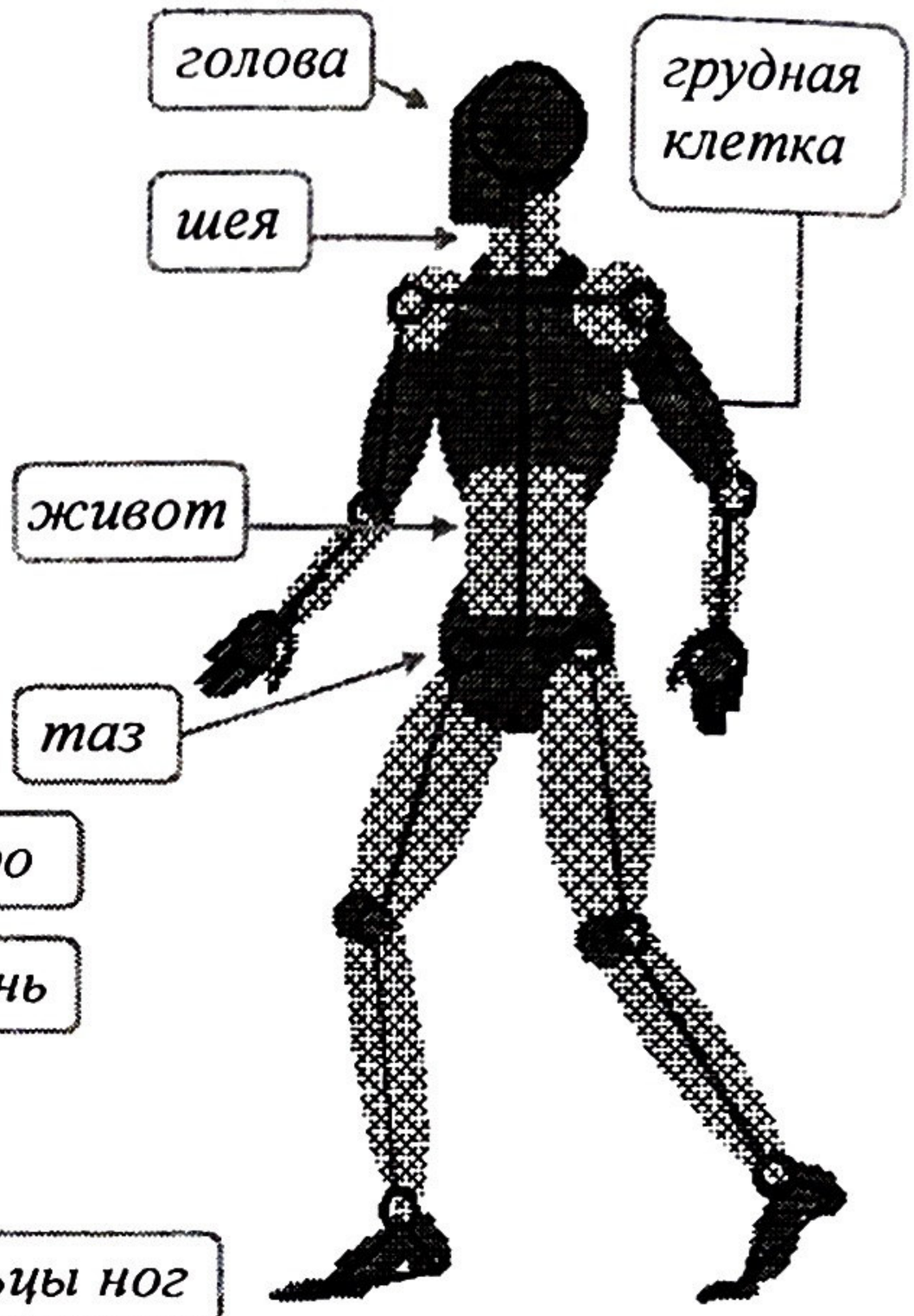
Критерии оценки

1. Отчетливость, читаемость деталей силуэта.
2. Разнообразие движений.
3. Разнообразие типажей.
4. Связность фигур.
5. Смысловая связь персонажей.

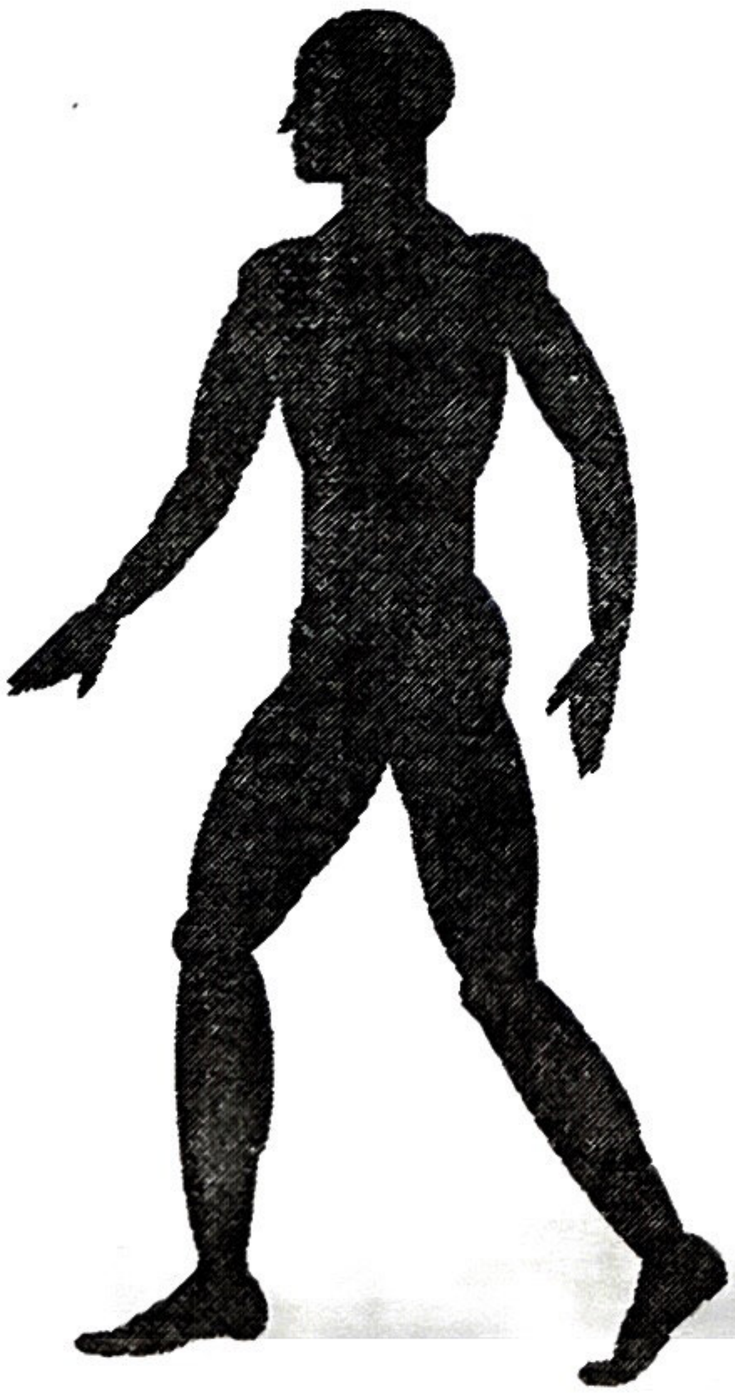
Если рисунок не соответствует требованиям по одному из критериев, оценка снижается на один балл – «4»; по двум –«3»; по трем – «2».

ПОСТРОЕНИЕ СИЛУЭТА ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА





КАРКАС (СХЕМА СКЕЛЕТА)



КАРКАС + ФОРМЫ

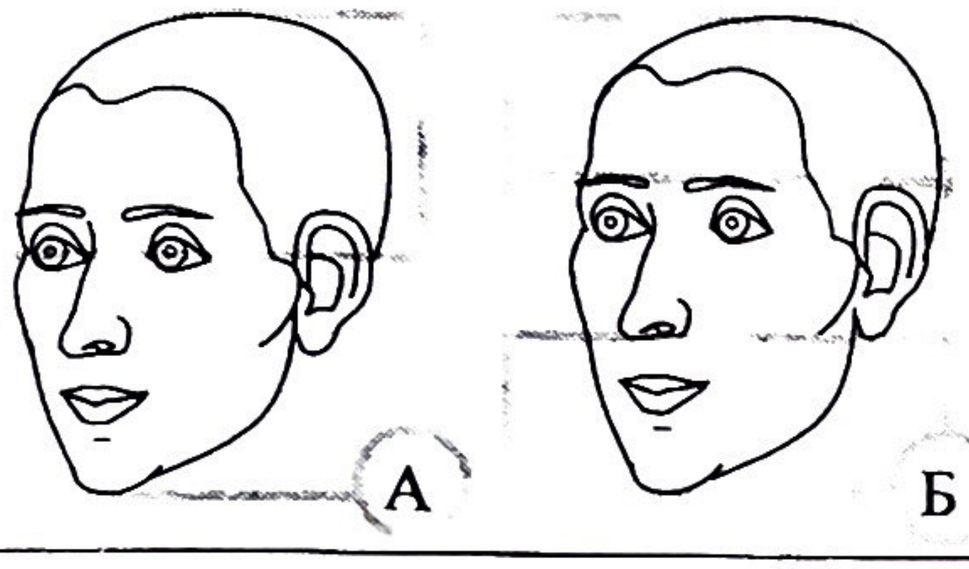
СИЛУЭТ ОБНАЖЕННОЙ ФИГУРЫ

СИЛУЭТ ОДЕТОЙ ФИГУРЫ

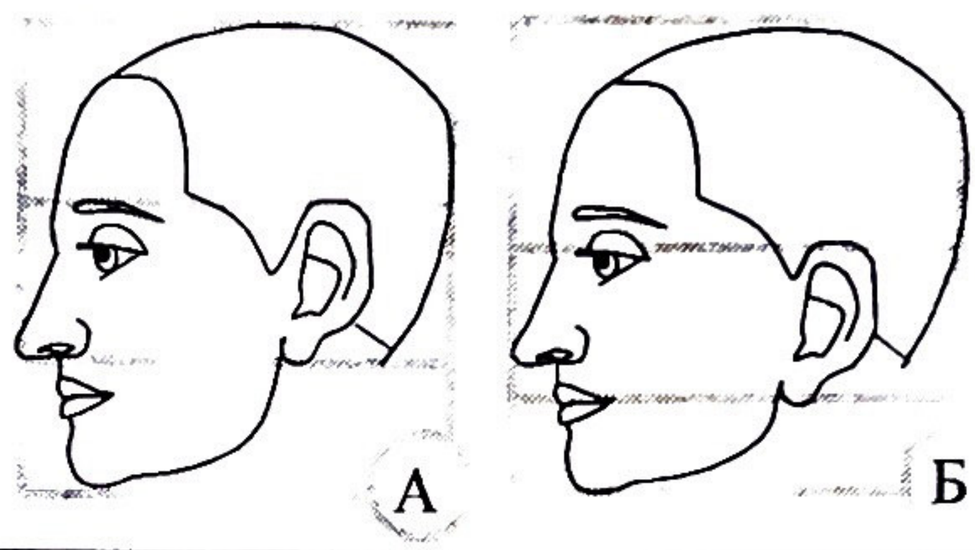
ТЕСТ ПО РИСУНКУ

В каждом из 8 пунктов выберите тот рисунок головы человека, который построен, на ваш взгляд, более правильно. Обратите внимание на вспомогательные линии. Запишите номера и рядом с каждым выбранные варианты (А или Б).

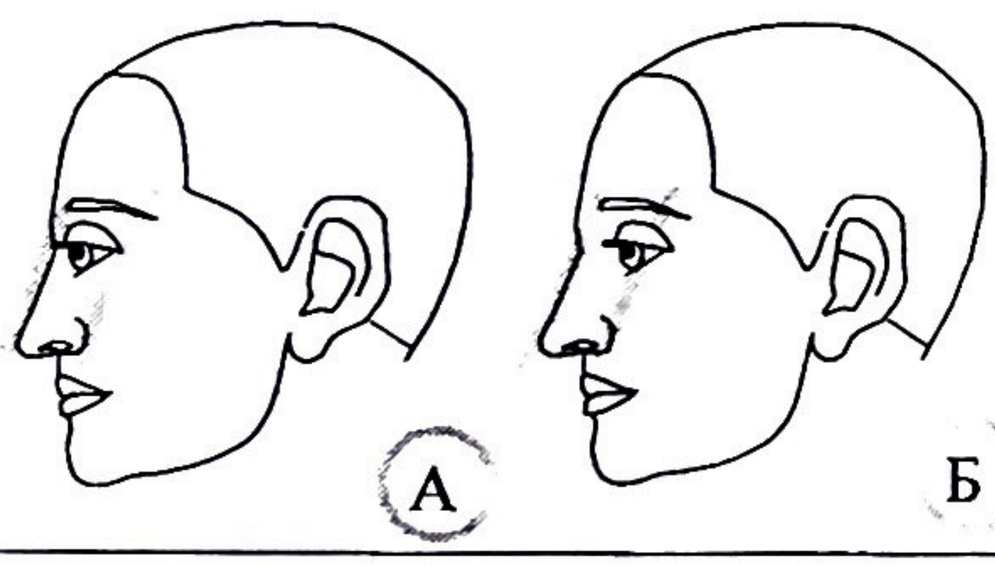
№1



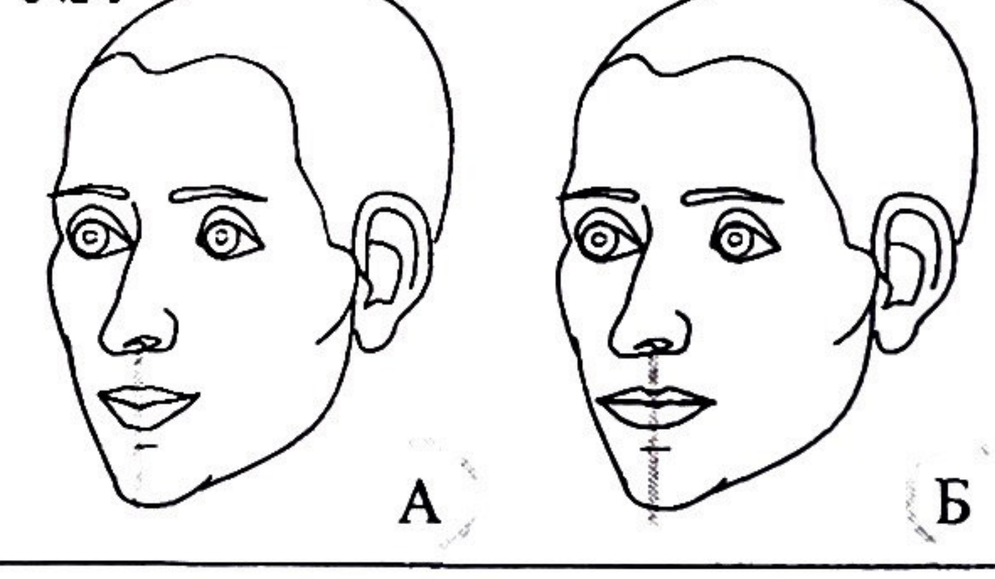
№2



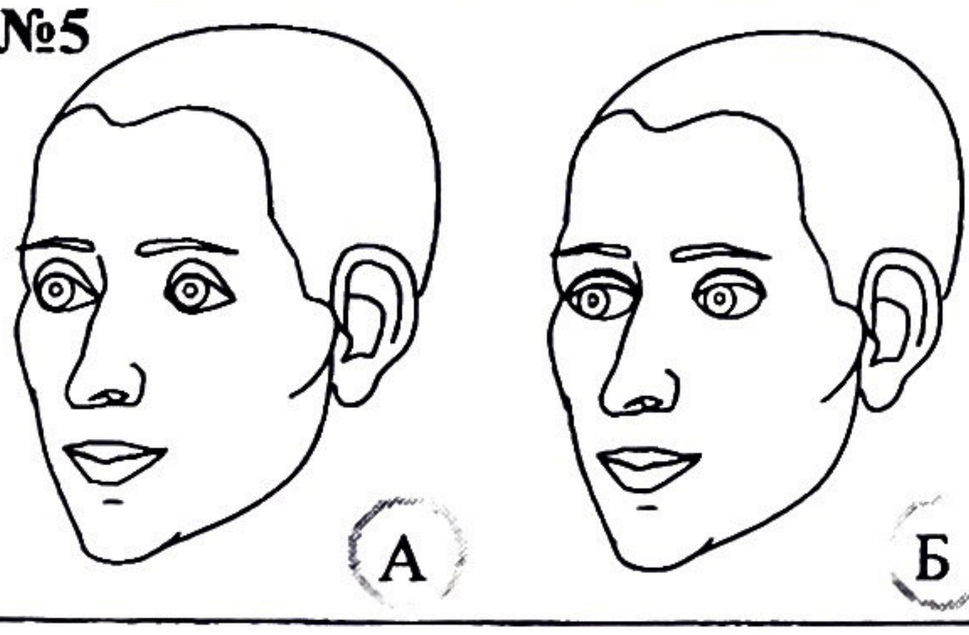
№3



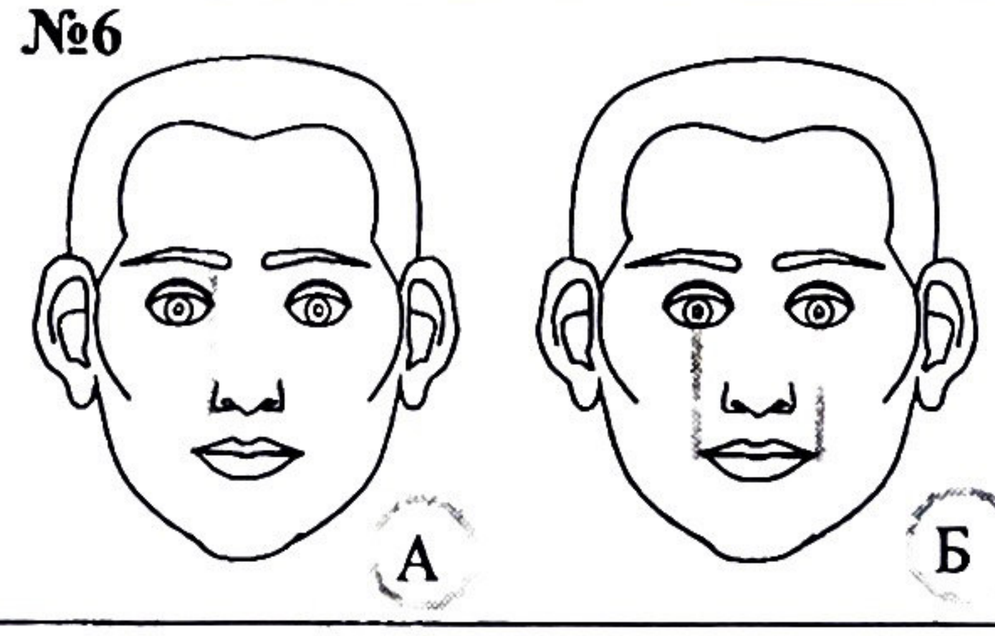
№4



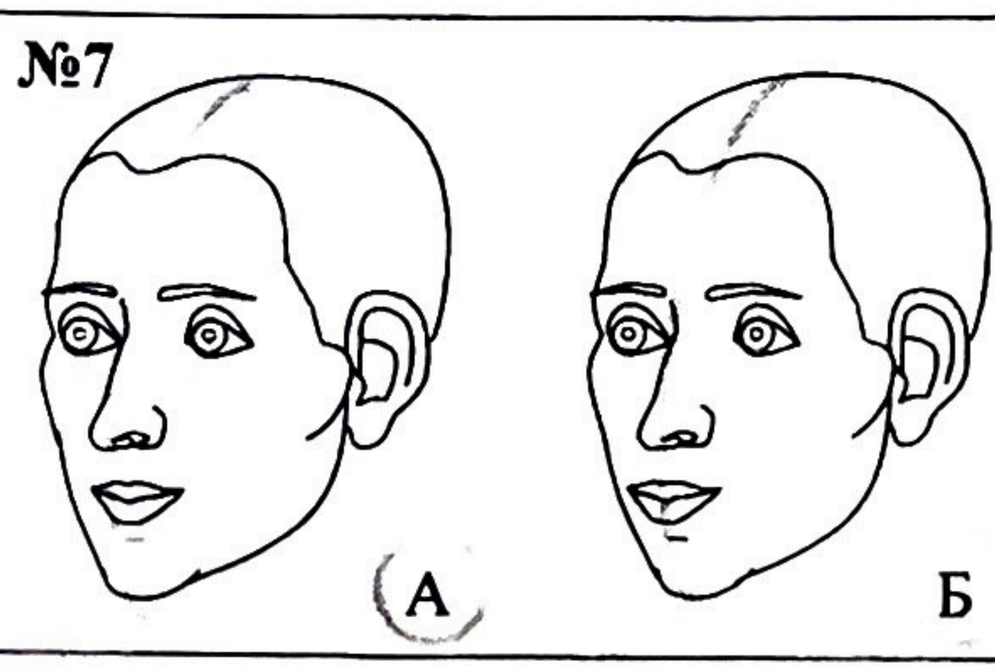
№5



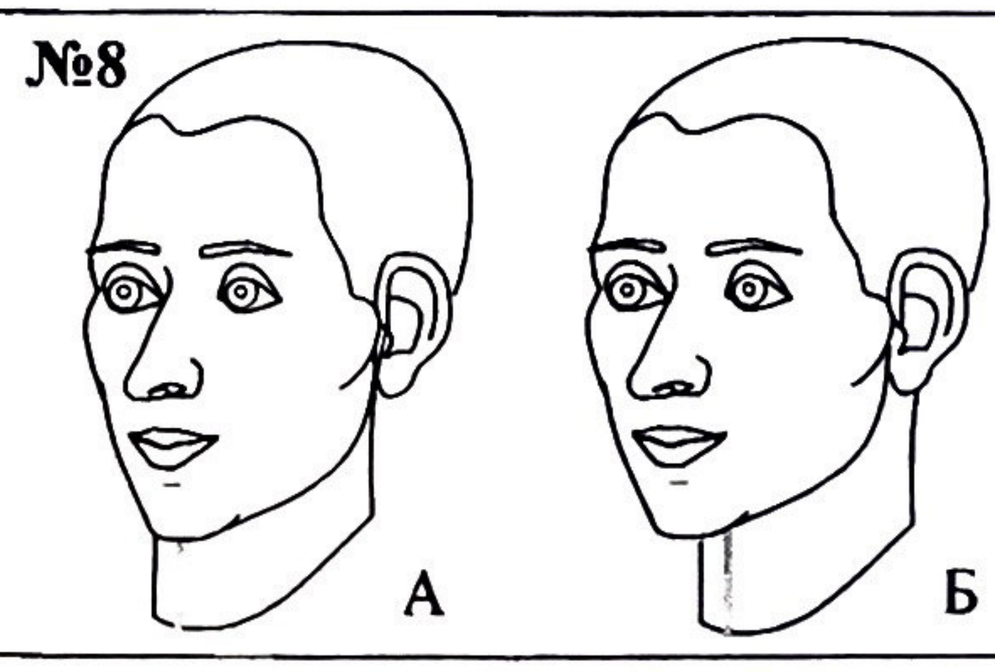
№6



№7

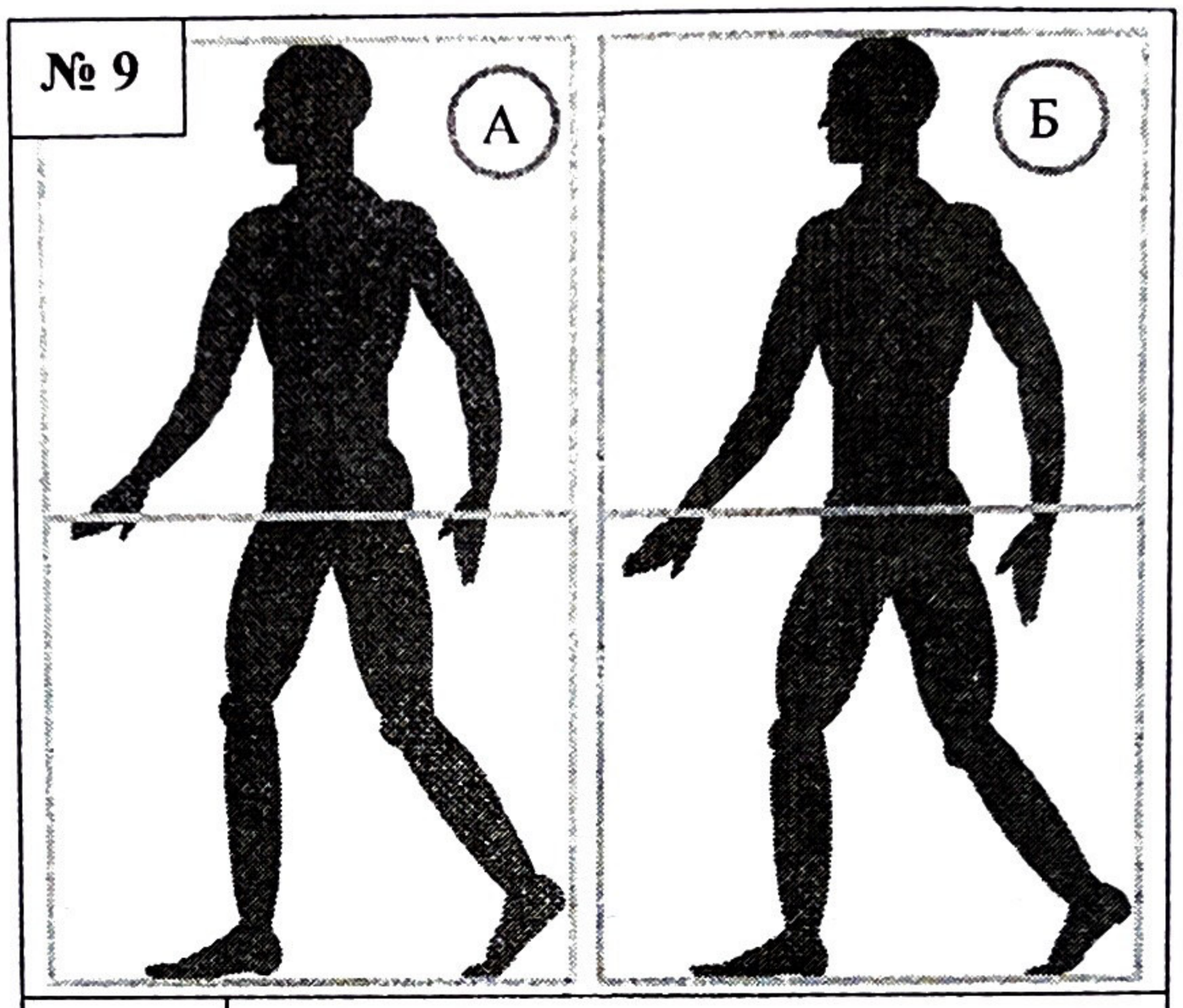


№8



Выберите из двух человеческих фигур ту, пропорции которой считаете верными. Запишите номер и букву варианта.

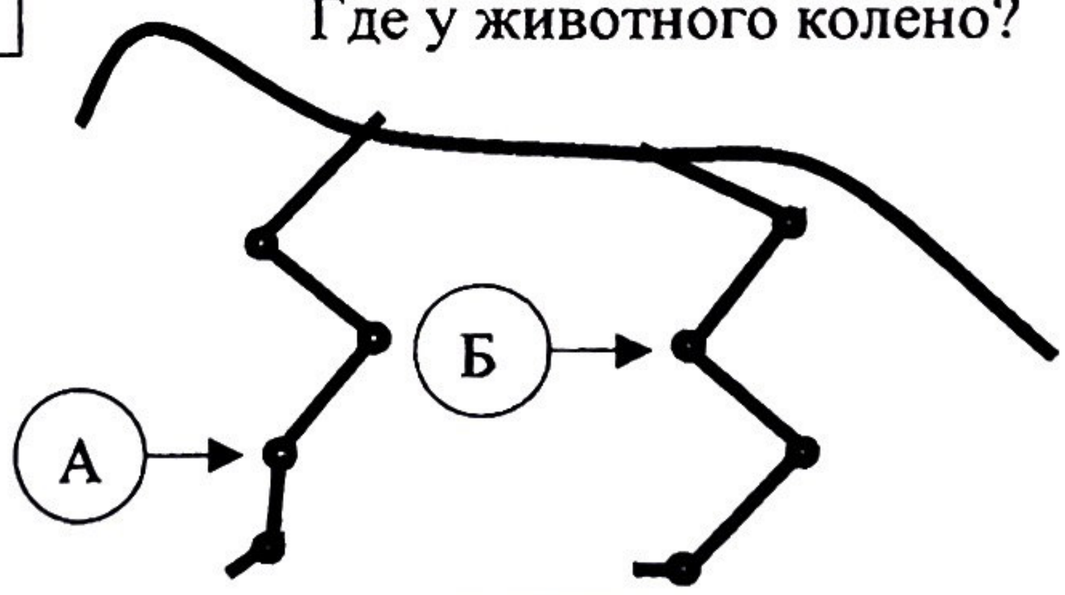
№ 9



Перед вами схема скелета животного (голова находится слева). Выберите правильные ответы на вопросы. Запишите номер и букву варианта.

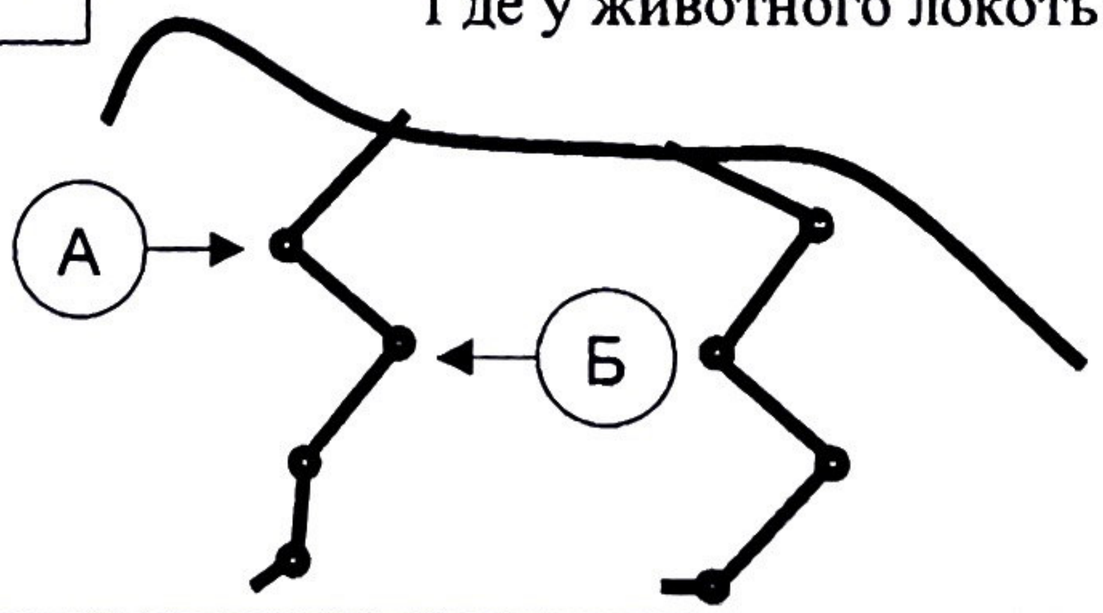
№ 10

Где у животного колено?



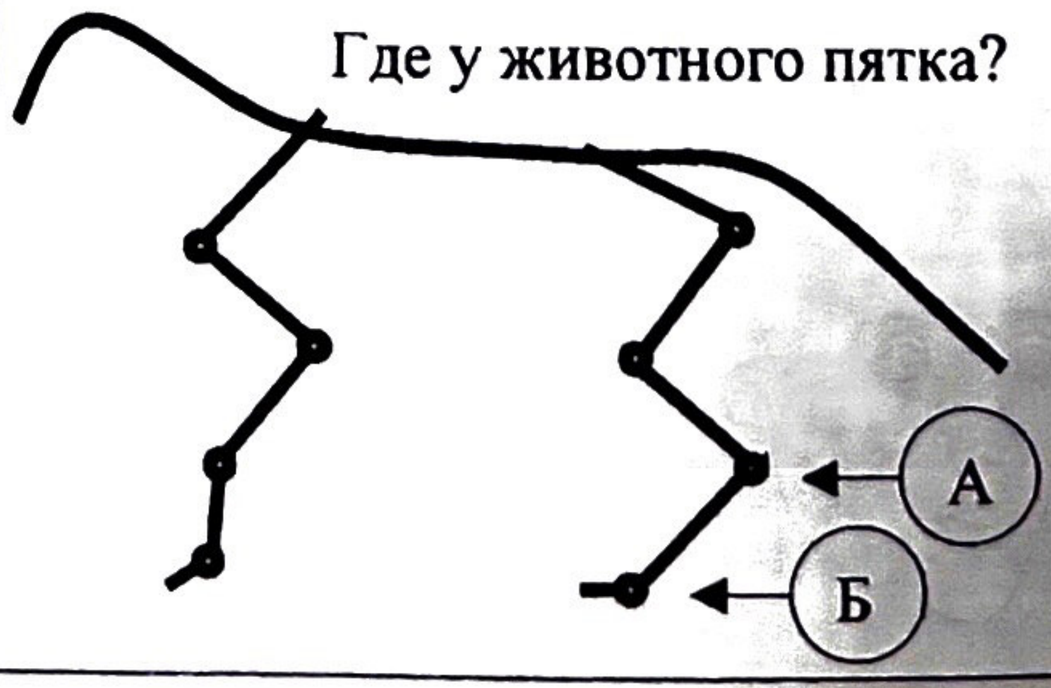
№ 11

Где у животного локоть?



№ 12

Где у животного пятка?



Подсчитайте сумму баллов:

1) А–1, Б–0; 2) А–1, Б–0;
3) А–0, Б–1; 4) А–1, Б–0;
5) А–1, Б–0; 6) А–1, Б–0;
7) А–1, Б–0; 8) А–0, Б–1;
9) А–1, Б–0; 10) А–0, Б–1;
11) А–0, Б–1;12) А–1;Б–0.

11-12 баллов – отличные знания, 9-10 – хорошие, 6-8 – удовлетворительные, менее 6 баллов – неудовлетворительные.

МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ЗАНЯТИЙ ПО РИСУНКУ

1. Бумага форматов А-2, А-3, А-4. Ватман хорошего качества – *для выполнения длительных рисунков*; акварельная бумага – *для рисунков с применением туши и акварели;* бумага белого, серого или коричневатого оттенка различного качества и фактуры – *для эскизов и зарисовок.*

2. Карандаши простые различной мягкости: Т, ТМ, 2М-4М (в том числе и механические карандаши) – *для рисунков всех типов;* цветные карандаши черного или коричневого цветов – *для зарисовок;* цветные карандаши любых оттенков – *для комиксов.*

3. Мягкие графические материалы: уголь, сангина, соус, сепия, пастель – *для зарисовок.*

4. Тушь, акварельные краски, гелевые ручки, фломастеры, маркеры – *для зарисовок, комиксов и анатомических таблиц.*

5. Компьютерная графика (программы Microsoft Word, Paint, PhotoShop Corel Draw, Adobe Illustrator и др.) – *для анатомических таблиц и комиксов.*

6. Планшет размером 80х60 – *для длительных рисунков;* нож – *для заточки карандашей и резки бумаги;* ластик; мягкая резинка (клячка) – *для высветления зачерненных мест рисунка;* металлические перья и кисти – *для работы тушью*; лак-фиксатив – *для закрепления рисунков, выполненных мягким материалом;* картонная рамка-видоискатель – *для компоновки рисунка и облегчения восприятия проекционного образа;* линейка, треугольник – *для выполнения таблиц;*

ТЕМЫ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ПО МЕТОДИКЕ РИСУНКА

1. Типы лица и мимика.
2. Рисунок головы человека в различных ракурсах.
3. Технология и методика выполнения портретных зарисовок и шаржей.
4. Применение наблюдательной перспективы в рисунке.
5. Изображение фигуры животного в движении.
6. Силуэтное изображение фигуры человека.
7. Фигура человека в одежде. Разработка типажей и костюмов.

СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Академия художеств – первая Академия – Академия рисунка открылась в 1562 г. во Флоренции по инициативе Козимо I и Микеланджело. В России Императорская Академия художеств была основана в 1757 г. в Петербурге.

Анатомия пластическая – дисциплина специального художественного образования, изучающая пластические свойства человеческого тела, его внешних форм в связи с особенностями скелета и мускулатуры.

Анималистический жанр (от лат. animal – животное) – разновидность изобразительного искусства, посвященная изображению животных.

Блик (от нем. blick) – элемент *светотени*, самое светлое, блестящее пятно на поверхности предмета; является отражением источника освещения.

Живописность – применительно к графике это понятие означает преобладание светотеневой манеры над линейной.

Зарисовка – рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы или ради упражнения. В отличие от наброска исполнение зарисовки может быть очень детализированным.

Карандаш (от тюрк. kara – черный и das – камень) – материал и одновременно инструмент для рисования в виде тонкой палочки из специальных красящих веществ, обычно оправленных в дерево. *Графитные* карандаши различных степеней твердости (появившиеся на рубеже XVIII – XIX вв.) состоят из минерала графита с примесью специальных сортов глины. *Итальянские* карандаши (известные сXV в.) изготовляются из порошка жженой кости, скрепленного растительным клеем.

Комикс (от англ. «смешной») – серия рисунков с краткими текстами, образующая связное повествование. Комиксы появились в конце 19 в. в газетах США. Современные комиксы в могут иметь не только комический характер. Существуют комиксы «ужасов», исторические комиксы, а также построенные на основе классической литературы. Многие книги для дошкольников и младших школьников (в том числе и обучающие) представляют собой серии рисунков с подписями и репликами персонажей.

Линия – граница изображаемой формы и окружающего пространства.

Локальный тон (от фр. «местный») – характерная степень светлоты предмета или его части, сохраняющаяся независимо от условий освещения. Например, окраска гипсового слепка воспринимается белой и в сумерках и при ярком свете. Вместе с тем, освещение разделяет локальный тон на множество оттенков.

Модель – (фр. modele; от лат. modulus – мера) – человек, позирующий художнику, а также любые существа или предметы, послужившие художнику в качестве натуры.

Набросок – рисунок небольших размеров, бегло и быстро исполненные художником с целью фиксации наблюдений. Набросок может исполняться по памяти и по воображению.

Натура (лат. natura – природа) – явления, существа и предметы, которые художник может изображать, наблюдая в ходе самой работы. Полностью с натуры выполняются по большей части подготовительные или учебные рисунки.

Оттенок – различие в светосиле между двумя родственными тонами.

Падающая тень – элемент *светотени*, тень, отбрасываемая предметом на другие предметы или поверхности. На предметах сложной формы могут наблюдаться падающие тени от выступающих частей на общую поверхность.

Пастель (фр. pastel) – красочный материал, изготовленный в виде обернутых в бумагу коротких разноцветных палочек и состоящий из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих или разбеливающих веществ. Частицы пастели слабо сцеплены с поверхностью бумаги или картона; для сохранности рисунок закрепляют с помощью фиксатива или помещают под стекло.

Перспектива (фр. perspective) – вспомогательная научная дисциплина, изучающая закономерности изображения предметного мира в соответствии с его зрительным (оптическим) восприятием.

Пластика – конкретные особенности объемной моделировки в произведениях скульптуры, живописи или графики.

Подлинник – оригинальное художественное произведение, в отличие от копии с него, репродукции или подделки.

Полутень – один из основных элементов *светотени*, фиксирующий градации светлоты, соответствующие тем участкам поверхности, на которые лучи от источника света падают под небольшим углом (почти по касательной).

Пропорции – отношение размеров частей предмета друг к другу или к целому.

Ракурс (фр. raccourcir– укорачивать, сокращать) – резко выраженные перспективные сокращения, возникающие при наблюдении предмета сверху или снизу, особенно с близкого расстояния.

Растушка, растушевка – короткая палочка с конусообразным концом, приготовляемая из бумаги, – служит для растирки в пятно порошкообразного материала или штриха (выполненного карандашом, углем, пастелью, соусом), нанесенного на бумагу, картон, холст.

Рефлекс (от лат. reflexus – отражение) – элемент светотени, соответствующий участкам затененной поверхности, подсвеченной отраженным светом.

Сангина (от лат. sanguis – кровь) – материал для рисования в виде палочек красновато-коричневого цвета.

Свет – элемент *светотени*, соответствующий освещенным участкам поверхности – самым светлым после *блика*.

Светотень – система оттенков светлоты объемного освещенного предмета, включающая шесть элементов: три в освещенной части – *блик, свет, полутень*, и три в теневой – *удар тени (собственная тень), рефлекс, падающая тень*.

Силуэт (по имени французского министра XVIII века Э. де Силуэта, на которого была исполнена карикатура в виде теневого профиля) – 1) вид предмета без деталей внутри контура; особенно ясно вырисовывается противотив света; 2) вид графики, изображение портретов, фигур, композиций однородно окрашенным пятном – темным на светлом фоне или светлым на темном фоне.

Собственная тень – в отличие от теней, падающих на соседние с предметом изображения объекты и поверхности, принадлежит к собственной поверхности предмета. В узком смысле применяется как аналог термина «удар тени», т. е. сравнительно с рефлексом значительно более темная область теневой части предмета, расположенная вблизи границы с освещенной его частью. От конфигурации этой границы, акцентированной тональной зоной удара тени в значительной степени зависит характер объемной моделировки.

Типаж – ярко выраженный, характерный облик героя того или иного сюжета, изображаемой сцены в живописи, графике, кино, мультипликации.

Точка зрения – место, где находится наблюдатель по отношению к видимым или изображаемым предметам.

Тушь – материал для рисования кистью и пером. В основном употребляется черная тушь.

Уголь – материал для рисования в виде палочек жженого дерева. Прессованный уголь, более интенсивного черного тона, изготовляется из угольного порошка, скрепленного растительным клеем.

Фон – любая часть рисунка по отношению к объектам первого (ближнего) плана. Неизобразительный фон называется нейтральным.

Шарж – графический портрет комического или сатирического характера.

Штрих – линия, выполняемая одним движением руки, простейший элемент техники рисования. Отдельный штрих может восприниматься как линия или сливаться с соседними штрихами в пятно.

Этюд – (фр. etude – изучение) – произведение вспомогательного характера и ограниченного размера, выполненное целиком с натуры ради тщательного ее изучения. С помощью этюдов художник разрабатывает детали задуманной композиции.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Амбруш В. Как изображать животных. – София: Альянс-97, 1998. – 120 с.
2. Амбруш В. Как изображать фигуру человека. – София: Альянс-97, 1998. – 117 с.
3. Баммес Г. Изображение фигуры человека: Пособие для художников преподавателей и учащихся. – М.: Сварог и К, 1999. – 336 с.
4. В мире искусства: Словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / Научный ред. А.А.Мелик-Пашаев. – М.: Ред. Журн. «Искусство в школе», 2001. – 381 с.
5. Гордон Л. Рисунок: Техника рисования головы человека. – М.: Изд-во Эксмо-Пресс, 2000. –120с.
6. Гордон Л. Рисунок: Техника рисования фигуры человека в движении. – М.: Изд-во Эксмо-Пресс, 2000. –128с.
7. Джилл Р.У. Рисование пером и тушью. – М. Высш шк., 1983. – 344 с.
8. Карлов Г.Н. Изображение птиц и зверей. – М.: Просвещение, 1976 – 192 с.
9. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш шк.: Изд. центр «Академия», 1998. – 271 с.
10. Материалы и техники рисунка: Учеб. пособие для худож. вузов. /Под ред. В.А.Королева. – 3-е изд., испр. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 93 с.
11. Радлов Н.Э. Рисование с натуры. – 3-у изд. – Л.: Художник РСФСР, 1978 – 121 с.
12. Рисунок: Учеб. пособие для худож..-граф. фак. пед. ин-тов /Под ред А.М.Серова. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.
13. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия для худож.-граф. фак. /Сост. Н.Н.Ростовцев и др. – М.: Просвещение, 1989. – 204 с.
14. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок: Для худож.-граф. фак. – 3-е изд. – М. Просвещение: ВЛАДОС, 1995. – 239 с.

Дополнительная:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.
2. Арнасон Г.Г. Скульптура Гудона. – М.: Искусство, 1982 – 128 с.
3. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. – М.: Наука,1986. – 256 с.
4. Эйдельс Л.М. Занимательные проекции.– М.: Просвещение, 1982.
5. Синельников Р.Д. Атлас анатомии человека. Т. I. – М.: Медицина,1972.

Николай Иванович Куприянов

РИСУНОК

Пособие для студентов II курса

художественно-графического факультета

Редактор Т.В.Подкопаева

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 16.10.2003.
Формат 60Х84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 3,2. Уч.-изд. л. – 3,0.
Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а
Типография БГПУ
Лиц. на полигр. деят. Б848280 от 17.11.99

Р.М.Фаткуллин
Д.Р.Фаткуллина

Рисунок

Пособие для студентов V курса
художественно-графического
факультета

БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М. АКМУЛЛЫ»

Р.М. Фаткуллин
Д.Р. Фаткуллина

РИСУНОК

Методическое пособие для студентов V курсов
художественно-графического факультета

Уфа – 2019

УДК 74/744 (075)
ББК 85.154 я 73
Ф 27

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Башгоспедуниверситета им.М. Акмуллы

Фаткуллин Р.М., Фаткуллина Д.Р. Рисунок: Методическое пособие для студентов V курсов художественно-графического факультета - Уфа: Издательство БГПУ, 2019, - 84 с.

Пособие предназначено для студентов старших курсов, содержит методические рекомендации по рисунку. Издание иллюстрировано учебными работами студентов ХГФ БГПУ им.М. Акмуллы, репродукциями рисунков мастеров, авторскими работами.

Рецензенты:
Э.Э. Пурик, доктор педнаук БГПУ им. М. Акмуллы;
Л.М. Стратонова, кандидат педагогических наук, доцент УГАС

© Издательство БГПУ, 2019
© Р.М. Фаткуллин, Д.Р. Фаткуллина

ВВЕДЕНИЕ

Данное пособие представляет собой учебно-методическое руководство для студентов V курса художественно-графического факультета педагогического университета. Пособие включает изложение теоретических основ учебных курсов и методических рекомендаций к выполнению учебных работ по рисунку. Вся программа занятий построена таким образом, чтобы студенты освоили принципы реалистического искусства и овладели профессиональными навыками, необходимыми для получения высокой квалификации художника-педагога.

Пособие одновременно учитывает особенности заочного обучения, когда большая часть заданий выполняются студентами самостоятельно в межсессионный период.

Цели и задачи курса

Учебные программы по рисунку предусматривают постепенное усложнение заданий, последовательное развитие пространственных представлений и воображения, творческих способностей студентов. Перед студентами 5 курса стоят сложные задачи: овладевать умением создавать психологический портрет, изображать одетую и обнаженную фигуру в интерьере, выполнять краткосрочные рисунки фигуры человека в движении и эскизы многофигурных композиций.

Занятия академическим рисунком преследуют не только учебные задачи. Психологические основы рисунка таковы, что можно говорить о нем как о процессе, в котором присутствует элемент творчества. Восприятие объекта, сознательное осмысление зрительных впечатлений, их обобщение, являются отправной точкой в создании художественного произведения. Немаловажное значение в рисунке имеет выбор графического материала. Свойства графических материалов таковы, что они заметно влияют на темы и эмоциональность графического образа воспроизведения натуры. Студенты обязательно должны освоить несколько «мягких» графических материалов.

Задачи курса рисунка предусматривают в 9-ом семестре – профессионально и психологически подвести студентов к выполнению творческих композиций в дипломной работе.

После изучения дисциплины «Рисунок» студент должен **знать**:

- принципы построения обобщенных анатомических схем;
- термины пластической анатомии фигуры человека: основные названия внешних анатомических форм;
- рисунок фигуры человека;
- рисунок по памяти и представлению;
- виды творческого рисунка;

- быстрые наброски людей, пейзажа и животных;
- принципы педагогического рисунка;
- терминологию художественной педагогики.

Кроме того, студент должен **уметь**:

- выполнять поэтапное ведение рисунка фигуры человека;
- пользоваться законами линейной и воздушной перспективы;
- вести анализ и синтез рисунка фигуры человека;
- организовывать натурные постановки;
- выполнять быстрые наброски фигур человека и животных, зарисовки и рисунки на классной доске;
- подбирать бумагу, картон, графические материалы;
- анализировать графические произведения.

Тематический план по рисунку (V курс)

	5 курс (9 семестр)	Лек.	Прак.
1.	Темы и задания по рисунку, учебные задачи. Основные методики школ рисунка. Материалы для рисунка	1	
2.	Передача индивидуальных особенностей и психологического состояния человека в композиционном портретном рисунке	1	
3.	Структура складок одежды человека, их зависимость от особенностей фигуры и движения. Пространственные решения при рисовании фигуры человека	1	
4.	Использование знаний по учебному рисунку в творческой и педагогической работе учителя	1	
5.	Рисунок одетой полуфигуры с кистями рук, на пространственном фоне с передачей характера натуры		20
6.	Рисунок обнаженной мужской фигуры		14
7.	Рисунок двухфигурной постановки с выраженным тематическим содержанием		16
	Итого:	4	50
	Всего:	54	

ТЕМЫ И ЗАДАНИЯ ПО РИСУНКУ, УЧЕБНЫЕ ЗАДАЧИ

Темы и задания по рисунку, учебные задачи. Основные методики школ рисунка. Материалы для рисунка

Передачи индивидуальных особенностей и психологического состояния человека в композиционном портретном рисунке. Задачи, стоящие перед художником при работе над портретом. Правдивая, образная трактовка портретируемого человека, его психологическая характеристика.

Структура складок одежды человека, их зависимость от особенностей фигуры и движения. Пространственные решения при рисовании фигуры человека

Использование знаний по учебному рисунку в творческой и педагогической работе учителя

Практическое занятие. Рисунок одетой полуфигуры с кистями рук, на пространственном фоне с передачей характера натуры

Задачи: Передать пластическую и психологическую характеристику моделей. Добиться в рисунке убедительной образной трактовки портретируемого человека. Учебные и творческие задачи в курсе рисунка. Их взаимосвязь. Художественная и педагогическая подготовка учителей изобразительного искусства и развития их творческих способностей. Современные требования к подготовке художников-педагогов.

Практические занятия. Рисунок обнаженной мужской фигуры.

Практическое занятие. Рисунок двухфигурной постановки с выраженным тематическим содержанием.

Задачи: определить опорные точки модели, служащие основой для ее правильного конструирования. Передать пластику движения фигуры и характерные особенности. Закрепить графические навыки композиционно-пластической связи в изображении двух фигур. Методические рекомендации по выполнению учебных рисунков

Основные методики школ рисунка

Еще в эпоху неолита человек создавал изображения животных и бытовых предметов, рисуя на стенах пещер, на скалах, на бивнях мамонта. Весьма верные, выразительные профильные рисунки говорят о том, что первые художники, были наблюдательными людьми и, вероятно, учились рисовать у старших соплеменников, которые, в свою очередь, следовали давно выработанным традициям. Скорее всего, существовали общие правила, заученные приемы и техника нанесения изображений, но как помимо наблюдения за работой «учителя» шло обучение и было ли оно вообще, мы не знаем.

Культура Древнего Египта рассматривала рисование как пассивное копирование предметов в пределах религиозных и общественных догм. По канонам (строгим правилам) изображались фараон, его супруга, жрецы, обыч-

ТЕМЫ И ЗАДАНИЯ ПО РИСУНКУ, УЧЕБНЫЕ ЗАДАЧИ

Темы и задания по рисунку. учебные задачи. Основные методики школ рисунка. Материалы для рисунка

Передачи индивидуальных особенностей и психологического состояния человека в композиционном портретном рисунке. Задачи, стоящие перед художником при работе над портретом. Правдивая, образная трактовка портретируемого человека, его психологическая характеристика.

Структура складок одежды человека, их зависимость от особенностей фигуры и движения. Пространственные решения при рисовании фигуры человека

Использование знаний по учебному рисунку в творческой и педагогической работе учителя

Практическое занятие Рисунок одетой полуфигуры с кистями рук, на пространственном фоне с передачей характера натуры

Задачи: Передать пластическую и психологическую характеристику моделей. Добиться в рисунке убедительной образной трактовки портретируемого человека. Учебные и творческие задачи в курсе рисунка. Их взаимосвязь. Художественная и педагогическая подготовка учителей изобразительного искусства и развития их творческих способностей. Современные требования к подготовке художников-педагогов.

Практические занятия. Рисунок обнаженной мужской фигуры.

Практическое занятие. Рисунок двухфигурной постановки с выраженным тематическим содержанием.

Задачи: определить опорные точки модели, служащие основой для ее правильного конструирования. Передать пластику движения фигуры и характерные особенности. Закрепить графические навыки композиционно-пластической связи в изображении двух фигур. Методические рекомендации по выполнению учебных рисунков

Основные методики школ рисунка

Еще в эпоху неолита человек создавал изображения животных и бытовых предметов, рисуя на стенах пещер, на скалах. на бивнях мамонта. Весьма верные, выразительные профильные рисунки говорят о том. что первые художники, были наблюдательными людьми и, вероятно, учились рисовать у старших соплеменников, которые, в свою очередь, следовали давно выработанным традициям. Скорее всего, существовали общие правила, заученные приемы и техника нанесения изображений, но как помимо наблюдения за работой «учителя» шло обучение и было ли оно вообще, мы не знаем.

Культура Древнего Египта рассматривала рисование как пассивное копирование предметов в пределах религиозных и общественных догм. По канонам (строгим правилам) изображались фараон, его супруга, жрецы. обыч-

ные люди, предметы. Размеры и пропорции не соответствовали наблюдаемой перспективе, а подчинялись символике и иерархии: фараон обязательно превосходил по размерам всех других людей, а зачастую и собственный дворец; раб изображался маленьким и коленопреклоненным. Рисовали углем, красной и черной красками, процарапывали по глине металлической или деревянной палочкой (стилем). Теней не изображали, рисунок был чисто линейным. Для обучения рисунку будущих архитекторов или скульпторов создавались школы, где существовали свои методики, разрабатывались учебные таблицы, закладывались теоретические основы рисования, однако рисунок как отдельный вид искусства еще не сложился. Главная школа была в Мемфисе.

Огромный шаг к классическому европейскому рисунку сделала **Древняя Греция.** Во-первых, она отказалась от эстетических канонов Египта, выработала свою художественную культуру, основанную не на символах, а на живой природе; во-вторых, человек изображался по образу и подобию богов-олимпийцев, которые в свою очередь ничем по внешним признакам не отличались от людей; в-третьих, появились именные школы рисования, что позволило развиться личности учителя. Одним из первых «высоких» рисовальщиков-учителей был Полигнот, который настоятельно требовал учиться у природы. Истинным революционером в области изобразительного искусства стал Аполлодор Афинский (около 5 в. до н. э.), сделавший два великих открытия: первое – светотень, второе – смешение красок. Светотеневой рисунок, обычный в наше время, тогда производил впечатление чуда. В поисках идеала красоты и Древняя Греция не избежала догматических канонов, но главное в методике обучения было заложено рисование с натуры. Научные принципы и величайшая точность рисунка стали заботой многих древнегреческих школ: Сикионской, Эфесской, Фиванской, Коринфской и др. До нас не дошли подлинники статуй, созданных в Древней Греции, но даже по римским копиям видно, какой высочайшей техники и культуры достигли художники Эллады, какой непостижимо верной до мельчайших деталей была работа рисовальщика и скульптора. И еще одно качество эллинских художников вызывает восхищение – это чувство меры, умение вовремя прекратить работу. Последнее качество было растеряно в эпоху расцвета Древнего Рима.

Древнеримская школа рисования на первый взгляд продолжает принципы Древней Греции, но, копируя великих художников прошлого, римляне все больше уходили в сторону чисто технических приемов, что привело к натурализму, мелочному копированию. Наибольшее достижение римских художников – портрет, где индивидуальные черты изображаемого человека придавали работе живость и документальную подлинность. Надо сказать, что древнеримская цивилизация, в отличие от древнегреческой большое значение придавала частной жизни, удобству и богатству, поэтому строились красивые и просторные жилые дома, загородные виллы, общественные термы, что потребовало большого количества художников-исполнителей, пусть не решающих высоких проблем искусства, но обладающих достаточной техни-

кой. ремеслом художника. Самый простой путь при обучении изобразительному искусству римляне видели в освоении греческих образцов, то есть в повторении приемов великих предшественников, поэтому основным методом обучения рисунку было копирование.

Если римский период искусства в своей технической стороне сохранял высокий уровень рисунка, то средневековье буквально разрушило античную культуру. Религиозные догмы, выработанные как противовес языческим «разнузданным» традициям, постепенно выхолостили естественную, природную основу искусства, перевели искусство в разряд символического действия. Теперь не нужно было знать анатомию, перспективу, теорию теней. Реалистический рисунок лишился научной основы. Средневековье дало, тем не менее, много великолепных произведений, особенно в архитектуре и скульптуре, художники силой своего таланта и наблюдательностью преодолели отсутствие методической школы. Но если мы сравним произведения древнегреческих ваятелей и скульптуры средневековых храмов, то увидим, какая пропасть лежит между недосягаемой творческой вершиной античности и очень талантливым, но найденными ощупью взлетами европейского средневековья. У греков камень – сама жизнь, здесь же – имитация жизни. Мы должны признать, что до самого Возрождения искусство рисунка испытывало упадок.

Очнувшись от средневекового искусственно-возвышенного религиозного существования, человечество обратилось в своих гуманистических исканиях к искусству Древней Греции. Полнокровная жизнь с ее достижениями и потерями, ощущением гордой силы и порочных слабостей, желанием видеть счастье и красоту здесь, на Земле, а не там, в небесах, эта жизнь вновь пробудила интерес к натуре, природе.

В эпоху **Возрождения** складывается классический европейский рисунок, ставший самостоятельным видом искусства. Техника рисования вновь стала опираться на научные основы, изучение законов перспективы и светотени стало обязательным элементом методики обучения рисунку в современном понимании.

Два основных педагогических принципа были положены в основу: первый – индивидуальность обучения, второй – ступенчатая последовательность. Обычно мальчика 10–12 лет родители отдавали к известному мастеру по рекомендации какого-либо художника или просто доброго знакомого. Там, как правило, работали 4-5 учеников разного возраста, в общении с которыми новичок постепенно втягивался в долгий и трудный процесс учебы. Было четко определено три этапа, три последовательные ступени: с 10 до 17-18 лет подросток проходил все азы изобразительной грамоты; с 18 лет (приблизительно) ученик становился подмастерьем, помогая учителю выполнять заказные работы; научившись всему, что мог дать учитель, подмастерье становился мастером, и, при условии признания его художественной зрелости. цех художников давал ему право самому иметь учеников.

Основу методики рисования составляла работа с натуры. причем построение изображения велось по четкой схеме, по правилам, кстати, существующим и сейчас, – намечались ориентировочные точки. соединялись осями. и на них с учетом перспективы строились детали. Специальных уроков рисования не было, ученик наблюдал за работой учителя или старших учеников и на своих рисунках повторял их приемы. Чтобы глубже понять особенности работы больших мастеров, ученик много внимания уделял копированию их рисунков через прозрачную кальку.

В знаменитом трактате о живописи Леон Баттиста Альберти излагает методические положения научной школы рисунка. Изучение от простого к сложному – от точки к линии, от пересечений линий к плоскости, от прямоугольных объемов к живым формам. Измерение, сравнение величин доступны любому ученику, поэтому правильный рисунок «вычисляется». Чтобы относительные ошибки в измерениях были заметнее, рисунки выполнялись большими, почти в натуральную величину предмета.

Альберти описывает метод срисовывания при помощи завесы. Между рисовальщиком и предметом вертикально помещалась рама с натянутыми нитями, вдоль и поперек рамы (через 5-7 см), образующими клетку. Рама облегчала кадрирование и как бы разбивала предмет на клетки. Получалось известное нам с детства рисование по клеточкам, скорее механический, чем творческий процесс. Эта механичность рисования вызывала возражение у Леонардо да Винчи, хотя ее как один из методических приемов на начальном этапе обучения Леонардо не отрицал.

Школа Леонардо главное внимание уделяло человеку. Мастер тщательно излагал анатомическое строение тела, препарируя трупы; на основе литературных данных и своих наблюдений сделал наглядное пособие «квадрат древних» в котором показаны пропорции человека. Леонардо вообще считал, что рисунок должен основываться на строгой науке. Особое внимание уделял методам построения перспективных изображений.

В Германии **Альбрехт Дюрер** развивал научные принципы Леонардо, убеждающие учеников, что надежный успех в работе нельзя отдавать в руки случая. Его книга «Наставления в измерении циркулем и линейкой» содержит четыре части: в первых трех соответственно говорится о линиях, плоскостях, затем телах. а четвертая часть посвящена учению о перспективе, причем с применением ортогональной проекции. Отдельную книгу Дюрер посвятил учению о пропорциях человека. В поисках наикратчайшего пути при объяснении и воспроизведении сложных форм Дюрер предложил метод «обрубовки», то есть предварительного упрощения форм до геометрических тел. Этим методом успешно пользовались впоследствии А.Ашбе и Д.Кардовский.

В эпоху раннего Возрождения еще не было специальных учебных художественных заведений, но уже к середине XVI века появляются частные школы изобразительного искусства и Академии рисунка во Флоренции (1563). В 1585г. тремя братьями Каррачи создана знаменитая впоследствии

Болонская Академия. Каррачи тщательно разработали методику обучения рисунку, обеспечили учеников прекрасными учебными и методическими пособиями, в изобилии имели гипсовые склепки. Их методика была очень эффективной, потому что основывалась на системе. Ученики вначале усваивали элементарную технику рисования, затем копировали работы мастеров, после этого переходили на гипсы, а затем на живую натуру. Обязательным было доскональное изучение пластической анатомии. Каррачи не считали зазорным подражать великим художникам: в рисунке и движении – Микеланджело, в колорите – Тициану, в композиции и выражении – Рафаэлю, в светотени – Корреджо. Болонская Академия постепенно все больше склонялась к идеализации натуры и копированию, что очень сильно развивало технику, но уводило и сторону формального академизма.

В первой половине XVII века блистала частная школа-мастерская великого фламандского художника **Рубенса.** О ее успехах говорят имена учеников школы: Ван-Дейк, Иорданс, Тенирс. Рубенс был одареннейшей личностью. Художник и дипломат, ученый и государственный деятель, он в то же время был прекрасным педагогом. Огромное количество художественных полотен, вышедших из мастерской Рубенса, говорит о том, что ученики часто допускались к работе над серьезными картинами, которые завершал сам мастер. Хорошо оснащенная учебными пособиями, школа Рубенса преклонялась перед античным искусством и следовала этим образцам. Но учитель требовал не просто копировать античный мрамор, а вносить в рисунок ощущение живого тела, мощно лепить мышцы и смело использовать ракурсы.

С точки зрения техники, интересная методика обучения рисунку была и в школе рисования братьев Дюпюи, основанной в 1835 году в Париже (кстати, бесплатной). Здесь требовалось начинать работу с большой формы, а затем постепенно проявлять все более и более подробные детали. Чтобы облегчить процесс обучения, в школе Дюпюи были изготовлены наглядно-методические пособия – гипсовые формы фигуры человека и ее частей, причем все они были выполнены по стадиям рисунка: одна и та же форма имелась в общих массах, затем – в виде «обрубовки», затем – с главными деталями, затем – в подробной проработке. Эта находка не позволяла ученику пропускать этапы рисования и приучала смотреть на сложную форму обобщенно. Выработка цельного видения настолько важна для рисунка вообще и для техники в частности, что без этого грамотный рисунок просто не состоится.

В течении XIX века двумя параллельными потоками в Европе развивались государственные академии и частные школы. Академическая система большое внимание уделяла методике и теории, выделила рисунок в самостоятельный учебный предмет. На основе многолетнего опыта академий разных стран, от Италии и Франции до Германии и России пришли к выводу, что в основе обучения рисунку должна быть работа с натуры.

Частные школы нередко вместо методических установок просто собирали учеников, ставили им модель, а обучения в прямом смысле в них не бы-

ло. Общие рассуждения об искусстве, сомнительная вкусовщина, часто неумелая самодеятельность преподавателей не позволяли большинству частных школ подняться до уровня академии. Однако некоторые школы-студии стояли неизмеримо выше среднего уровня, блистали педагогическими достижениями и были образцом высокого авторитета в среде художников. Одна из таких школ, пожалуй, самая яркая и, может быть, последняя такого высокого уровня, была создана югославским художником, работавшим в Мюнхене, Антоном Ашбе (1862 – 1905).

Ашбе преподавал только рисунок. Его фанатичная преданность рисунку, его высокопрофессиональная педагогическая подготовка, его научно-объективный подход к принципу пластического познания формы сделали школу Ашбе самой знаменитой за последние сто лет. В его мастерскую поступали не только молодые ученики, но и зрелые мастера, художники, желающие усовершенствовать свой рисунок, заново поставить руку, вернуться к грамотной технике. Достаточно назвать имена таких художников, как Грабарь, Кардовский, Добужинский, Билибин, прошедших школу Ашбе, чтобы подтвердить высочайший авторитет ее основателя. По некоторым сведениям, для «восстановления твердости руки» мастерскую Ашбе посещал и Репин.

Метод преподавания Ашбе близок к современной системе обучения. Во-первых, учитель строго следовал принципу от простого к сложному; во-вторых, не допускал никакого копирования натуры, а заставлял выстраивать ее на листе на основе конструктивного анализа, для чего неукоснительно соблюдалось «смотрение на сквозь» Ашбе совершенно не терпел приблизительности в рисунке, прикрывая неясности форм эффектами тушевки. Форма познавалась научно. Справедливости ради надо сказать, что школа не принимала начинающих, поступающий туда должен был в достаточной мере владеть реалистическим рисунком, поэтому черновой работой Ашбе не занимался. Тем не менее, обучение шло как бы от нуля: при построении любой формы вначале определялся ее простейший геометрический прообраз – куб, шар, цилиндр, конус и т.д. Сделав таким образом «инженерную» заготовку для рисунка, ученики переходили к последовательному усложнению формы, выявлению ее характера. Интересно, что при таком подходе к построению рисунка, Ашбе при светотональной моделировке формы предлагал работать углем с сангиной, таким образом не замыкаясь на жестко-конструктивном каркасе.

Однако в мюнхенской школе была одна необъяснимая странность, на которую обратил внимание еще Репин: там совершенно не рисовали гипсы и антики. Не вдаваясь в объяснение причин этой странности, мы должны вспомнить, что во все времена классического, настоящего рисунка во всех академиях мира гипсы и антики были и остаются основой для выработки техники и познания красоты формы.

Русская школа рисунка. Если рассматривать русскую школу в некотором обобщенном виде, то до XX века были две мощные вершины: старая

Академия Художников (Левицкий, Егоров, Лосенко, Иванов. Брюллов) и система П.Чистякова, кстати, работавшего в той же Академии.

В конце XVIII и начале XIX века, когда целое созвездие великолепных мастеров мирового уровня были подготовлены Академией, основы методики обучения рисунка были в русле тогдашнего общеевропейского стандарта (класс гипсов, головной, фигурный классы, затем специализированные мастерские), но особенность русской школы заслуживает подражания: ученик Академии, поступающий туда 7-8 летним ребенком, ежедневно в течении многих лет выполнял упражнения без всяких скидок на бытовые обстоятельства. Такая абсолютная системность приводила к тому, что к 17-18 годам не было таких технических трудностей, которые бы не преодолели ученики. Рисовать для них было так же естественно и легко, как дышать, ходить, говорить. Блистательные выпускники старой Академии восхищали Италию и Германию, Францию и Испанию.

Традиции старой Академии с годами переросли в каноны, которые стали сдерживать реалистическое развитие изобразительного искусства, и как протест на застывшие манерные приемы возникло движение передвижников. Приход в Академию П.П.Чистякова внес свежую струю в методику обучения рисунку. Как педагог, Чистяков не отвергал классическую академическую систему, а на ее основе развивал лучшие методические традиции реалистических школ. В отличие от Ашбе, Чистяков работал и с начинающими, и с детьми, и с профессиональными художниками, признавал очень полезной начинать работу с гипсов и антиков, а также не требовал непременного схематического построения. Но нельзя думать, что Чистяков прощал аморфность форм в рисунке, он часто заставлял в сложной форме головы находить систему определяющих плоскостей, в своем пересечении безукоризненно строящих форму черепа и характер модели.

Метод **Чистякова** совершенно исключал преподавание по произволу художника, все должно подчиняться законам, должно быть обосновано и объяснено. Огромное значение Чистяков придавал перспективе, справедливо видя в ней модель пространства на изображении, но он же и говорил, что все должно отвечать и условию – как форма кажется глазу нашему, поэтому математически-линейная перспектива поправлялась с учетом психофизического восприятия мира.

Важно выделить ту часть методики Чистякова, которая касалась техники рисунка. Он не ограничивал рисовальщика в выборе материала и манеры. Для него существеннее было, как техника выявляет или складывает форму, поэтому штрихи он требовал наносить не как попало, а строго по форме. В качестве своеобразного наглядного урока в пользу аналитического рисунка учитель иногда просто сминал в ладони лист и бросал его на подиум: «Нарисуйте вот это!» и ученики, рисующие до этого и портреты, и фигуру, старались изобразить комок бумаги, убеждаясь в том, что это совсем не простое дело.

После революции, в период разгрома старой Академии, когда уничтожились лучшие образцы антиков и методические фонды, главные принципы научного подхода к технике рисунка сохраняли бесстрашные одиночки, в том числе и замечательный художник-график Д.Н.Кардовский. Не поддаваясь ни на какие левые и правые дилетантские «системы», Кардовский требовал от своих учеников строгого анализа формы и построения линией конструктивной основы предмета. «Линия в природе не существует. К линии мы прибегаем как к техническому приему – она служит нам условным примером ограничения формы. Дюрер рисует штрихами, но у него линия всегда бежит по форме, огибает и подчеркивает ее...». В основе техники Кардовского лежит обрубовка, то есть развитие формы на обобщающие плоскости. Считая на начальной стадии построение больших масс главной задачей рисовальщика, Кардовский не стремился к абсолютно точным пропорциям. Пройдя школу Ашбе, Кардовский недооценивал пользу копирования классических образцов рисунка и рисования с античных гипсовых слепков, но во всем остальном его методика не потеряла своего значения до сих пор.

В 80-е годы вышло из печати учебное пособие по рисунку под редакцией С.В.Тихонова. В нем авторы как бы оппонируют Кардовскому, вместо метода обрубовки предлагая строить форму изнутри, от точки, линии-оси, как бы «выращивая» рисунок, подобно естественному природному движению живой формы от семени к стволу, ветвям и листьям. Техника построения формы в этом случае базируется на центральных и периферийных точках-ориентирах.

Ведущие художественные вузы страны, такие, как институт им.Репина, институт им.Сурикова, им.Мухиной и «Строгановка» за десятилетия своего существования выработали свое направление в технике рисунка. Наряду с конструктивной скоростью, рисунок студентов этих институтов отличает живописное богатство, естественность расположения форм в пространстве, свобода технического исполнения, хорошо найденный масштаб. Конечно, школа «Строгановки» и «Мухинки» отличается от чисто академических школ в сторону более «инженерного» рисунка, но это обусловлено не произволом преподавательских систем, а практическими задачами будущих художников-специалистов, готовящихся работать в монументальном и прикладных жанрах. Добротно реалистическая основа является той базой, на которой хорошо строится и тонально-пространственный рисунок А.Соловьева, и линейно-логический рисунок А.Дейнеки. Российская школа рисунка еще со времени старой Академии и до сих пор является одной из самых научно-обоснованных, методически развитых и технически солидных.

В основе методики российского рисунка – работа с натуры, начиная с самых простых геометрических форм и кончая сложнейшей природной формой – человеком. Постепенное усложнение, требование к точности построения, постоянные штудии формы это путь профессионального рисунка.

Материалы для рисунка

Вообще говоря, рисовать можно на любой поверхности, позволяющей оставить на ней видимый след. Наиболее удобными материалами для нанесения рисунка оказались бумага и картон, которыми пользуются все художники в течение многих столетий. Для учебного рисунка эти материалы можно считать основными, даже естественными.

БУМАГА. Происхождение слова точно не установлено, ближе всего по звучанию похоже слово «хлопок», произнесенное по-итальянски. Бумага – волокнистый материал, изготовленный на основе целлюлозы и древесной измельченной массы, спрессованной в лист, проклеенный и часто отбеленный. Известно более 600 видов бумаги, имеющих свои добавки и способы обработки. Для рисунка используются несколько видов:

1. Рисовальная – относительно тонкая, неплотная, с шероховатой поверхностью, белая.

2. Рисовально-чертежная (полуватман) – более толстая и плотная, несколько зернистая с проклеенной стороны, белая.

3. Чертежная ВК (ватман) – плотная, хорошо проклеенная, довольно гладкая, но не глянцевая, белая. Для учебного рисунка это наилучшая бумага.

4. Гознак – очень плотная, зернистая, белая. На просвет видны водяные знаки: «гознак» (название фабрики).

5. Оберточная – как правило тонкая, шероховатая, желто-коричневою цвета.

6. Тонированная – любой вид бумаги с цветовой поверхностью. Художники нередко тонируют бумагу сами, готовя ее для рисунка углем, сангиной, пастелью.

КАРТОН. В сущности это разновидность бумаги (по-итальянски «карта» – второе название бумаги), только с большей плотностью и толщиной. В России картоном называют лист с плотностью 250 г/м² и выше (а в Польше – 180 г/м²).

1. Упаковочный, так называемый желтый картон, как правило, шероховатый, слабо проклеенный, пригоден для рисования только мягким материалом.

2. Многослойный картон, белый с одной стороны и серый с теплым оттенком с другой, гладкий (художники называют его бристольским), более универсален: на нем можно рисовать и твердым карандашом и углем, причем, с обеих сторон.

Переходя к материалам, автор вынужден сделать предварительную оговорку, что русский язык в этой ситуации не делает четкого разделения на инструменты и материалы. К примеру, если карандаш можно отнести к инструменту, то уголь и сангину мы привыкли называть материалом. Это следует иметь в виду, когда в русле общепринятой у художников терминологии автор один и тот же предмет может назвать то инструментом, то материалом.

КАРАНДАШ. Наиболее распространенный материал (и инструмент) в учебном рисунке, обладающий рядом несомненных достоинств: четкостью линии, бархатистостью штриха, возможностью исправления ошибок с помощью резинки. В нынешнем виде карандаш появился сравнительно недавно: на рубеже XVIII и XIX в. Рабочим стержнем служит смесь измельченного графита, глины и специальных добавок. В переводе с тюркского карандаш означает «черный камень». Прототипом карандаша служили свинцовые и серебряные штифты, вставлявшиеся в металлические зажимы, – употреблялись в XII – XVI в. В раннем Возрождении (XIV век) появился так называемый итальянский карандаш из черного глинистого сланца. Он давал матовый оттенок и темно-серый штрих. С XVI века распространились два вида карандашей, которые были непосредственными предшественниками современных. Это карандаш из графита, а также из порошка жженой кости, смешанного с клеем (предшественник Ретуши). Современные карандаши имеют много разновидностей. Перечислим некоторые из них.

1. Графитный карандаш – типа «Конструктор» или «Кох-и-нор», а также великое множество других названий, как правило, качеством похуже. Все чертежные карандаши дают темно-серый тон, а при интенсивном штриховании дают некоторый блеск. По степени твердости карандаши делятся от самых жестких 6Т до самых мягких 6М, более или менее равномерно меняясь с каждой ступенью. У иностранных карандашей твердость обозначается буквой Н, а мягкость – В.

2. Ретушь – дает интенсивную черноту и матовую поверхность. Дополнительное отличие от простого карандаша – трудно поддается стиранию резинкой. Для учебных работ почти не применяется.

3. Цветные карандаши – целое семейство карандашей с цветными стержнями, начиная от школьных и кончая гримерными. Чаще всего применяются карандаши коричневой группы.

4. Механические (цанговые) – стержни в них могут быть как простые, так и цветные. По грифелю это не новый вид карандаша, новый здесь лишь способ крепления стержня.

УГОЛЬ. Рисовальный материал, полученный обжигом березовых. ивовых или липовых палочек без доступа воздуха. В последнее время появился прессованный уголь – смесь угольного порошка и клея. Вот как описывает процесс изготовления «превосходного и тонкого угля для рисования» Ченнино Ченнини в своем «Трактате о живописи»: «Возьми несколько ивовых палочек, сухих и тонких, нарежь их длиною в ладонь или, если хочешь, в четыре пальца. Потом возьми новый горшок и положи их в него столько, чтобы горшок был полон. Затем возьми крышку и замажь ее глиной, чтобы сделать горшок непроницаемым для дыма. Вечером пойди к булочнику, когда он окончит работу (т.е. когда перестанет печь хлеб), поставь этот горшок в печь и оставь его там до утра...» Хорошо изготовленный уголь не должен крошиться и в то же время должен давать бархатистый штрих, не царапая бумагу.

САНГИНА. 1. Натуральная сангина - минеральный продукт, залегающий в вулканических породах. Состоит из каолина, окрашенного окисью железа. Имеет интенсивный красно-коричневый цвет, от которого и получила свое название: в переводе с латинского «сангинус» кроваво-красный. Впервые сангина была найдена в Италии. Известны залежи во Франции и в нашей стране. Сангину нарезают в виде круглых палочек диаметром с толстый карандаш и длиной 7-8см.

2. Искусственная сангина вырабатывается также из природных материалов, спрессованных в палочки с добавлением красящих веществ. В литературе указывается несколько рецептов, они в результате дают сангину различных оттенков от красноватого до коричневого. Качество сангины определяется ее мягкостью, степенью сцепления с бумагой и цветом. Хорошая сангина дает бархатистую линию, не осыпается с бумаги и не меняет цвет при растушевке. Коричневая сангина выглядит в рисунке благороднее, чем красная.

СОУС. Этот материал в рисунке начал применяться сравнительно недавно – в конце XVIII века. Соус приготавливается из тонко перемолотой сажи с добавлением слабого раствора растительного клея, спрессованной в цилиндрические палочки по размерам такие же, как сангина: диаметром около 1см, длиной 7-8см. Имеет глубоко черный бархатистый цвет. Чтобы пальцы рисовальщика не пачкались, палочки соуса обернуты в серебристую бумагу. Существует два способа рисования соусом: сухой палочкой и разведенным водой (работают кистью). По сравнению с сангиной сухой соус хуже сцепляется с бумагой, палочка сильно крошится и легче ломается, поэтому больше распространен мокрый соус. Изготавливается соус и серого цвета.

ПАСТЕЛЬ. В переводе с итальянского – «тесто». Рождение этого названия связано со способом приготовления пастельных палочек: в фарфоровой ступке растирают пигмент, который затем замешивают с водой до тестообразной массы, добавляя связующие наполнители. Полученное тесто формируют в трубке, вынимают и высушивают уже в виде палочек при умеренном тепле. Какой закладывается пигмент, такого цвета и будет пастельный карандаш. Белая пастель получается из сухих белил или тонко размолотого мела.

Пастелью начали пользоваться в эпоху Возрождения, одним из первых цветные мелки применял Леонардо да Винчи, подцвечивая рисунки к «Тайной вечере». Вначале пастель считалась вспомогательным материалом, но постепенно она приобрела горячих сторонников и стала полноценным и очень красивым изобразительным средством. Недостаток пастели – слабое сцепление с основой, поэтому художники используют очень шероховатую поверхность, вплоть до наждачной бумаги.

ПЕРО. В качестве инструмента для рисования перо получило распространение в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрер и другие великие мастера оставили нам великолепные рисунки в этой технике. Старые мастера применяли два вида пера:

1. Тростниковое – заточенная специальным способом тростниковая палочка, дающая мягкую, разнообразную линию.

2. Гусиное – то самое, которое является атрибутом лирических поэтов прошлого. Заточка пера для рисования описана в «Трактате о живописи» Ч.Ченнини: «Если тебе нужно знать, как чинится гусиное перо, возьми крепкое перо и держи его двумя пальцами левой руки, нижним концом вверх, возьми тонкий и острый перочинный нож и срежь поперек на один палец длину пера... Затем срезай ножом перо у конца, заостряя его. Другой конец пера обрежь кругло и проведи надрез по всей длине пера. Затем поверни перо книзу, насади его на ноготь большого пальца левой руки и понемногу осторожно режь и чини его кончик...» Тростниковым и гусиным пером рисовали Тициан и Рембрандт, а уже Делакруа пользовался стальным пером, которое постепенно «ходило в жизнь» в XIX веке.

3. Стальное перо – так называемое школьное перо, которым писали учащиеся до распространения шариковых ручек. Выпускаются разной твердости и тонкости. Сюда же можно отнести и перья в авторучках, хотя и дающие более широкую линию, по позволяющие изменять нажим.

4. Шариковая ручка – инструмент не предназначенный для рисования, но нередко применяемый в зарисовках, а в некоторых случаях и в законченном произведении. Обычно пользуются черной пастой. Для рисунка пером требуются растворы пигмента. Вообще говоря, можно использовать любой жидкий материал, который дает достаточно интенсивный цвет, чтобы рисунок был хорошо виден, но традиционно распространены тушь и чернила.

ТУШЬ. Изготавливается из ламповой копоти, растертой на клеевой воде с добавлением спирта. Обычно используют флаконную черную тушь, она дает глубоко черную линию и не смывается после высыхания. Прекрасный материал – китайская тушь, но в продаже появляется крайне редко.

ЧЕРНИЛА. В отличие от туши чернила более текучи, что является одновременно их достоинством, так как они не засыхают на кончике пера, и недостатком, так как на неплотной бумаге могут расплываться.

1. Орешковые чернила. Изготавливаются из растительных пигментов по специальной технологии. Цвет коричневато-охристый, не очень интенсивный. В продажу почти не поступают. Отсутствие их в продаже делает рисунки в этой технике редкостью.

2. Чернила для авторучек. Как правило, используется черный цвет. Рисунок, выполненный чернилами для авторучек, имеет несколько синеватый оттенок, правда, через некоторое время работа чуть меняет цвет в сторону нейтрально-черного.

Несколько десятилетий назад появился новый инструмент для рисунка, техника работы которым мало отличается от техники пера, но обладает достаточным своеобразием, чтобы выделить его в самостоятельный инструмент. Речь идет о фломастере.

ФЛОМАСТЕР. Общим для всех видов фломастера является наличие пористого стержня, пропитанного специальными чернилами. Слово фломастер содержит два корня – от английского «течь» и «мастер». Жидкость для пропитки бывает разных цветов. В рисунке чаще всего применяются черный и коричневый цвета. По типу стержня фломастеры бывают двух видов.

1. Тростниковый – с тонким стержнем, штрих от него напоминает штрих от шариковой ручки.

2. Фетровый – (так называемый «плакар») – дает линию широкую, сочную, что позволяет работать и штрихом и заливкой тона.

КИСТЬ. В рисунке применяются обычно круглые кисти, беличьи или колонковые. Хорошая кисть должна быть мягкой и в то же время достаточно упругой, хорошо вбирать и легко отдавать краску, а также принимать каплевидную форму с острым кончиком, будучи смоченной водой. Некоторые мастера работают и плоскими кистями, особенно если приходится покрывать тоном большие поверхности. Кисти по размерам делятся на номера, причем малые номера соответствуют малым кистям.

Условно порядковый ряд можно разбить на три группы.

1. № 1-8 малые кисти, предназначенные в основном для прорисовки деталей изображения.

2. № 10-20 – средние, универсальные кисти, одинаково успешно применяемые как для больших поверхностей, так и для деталей.

3. № 22 и выше – большие, они предназначены, в основном, для обобщенной прокладки тона, но опытные рисовальщики свободно работают такими кистями и при изображении тонких элементов рисунка. Техника рисунка кистью основана на использовании разведенного водой красителя, будь то акварельная краска или тушь. О туши и чернилах уже упоминалось в связи с рисунком пером, поэтому здесь мы не будем еще раз описывать эти материалы, ограничимся лишь замечанием, что для рисунка кистью тушь и чернила должны быть нейтрально-черного цвета, без синевы. Тепловатый оттенок придает рисунку более изысканный вид.

Из других красителей, наиболее распространенных в рисунках кистью, отметим мокрый соус, по внешнему виду очень похожий на тушь, а также три специфических материала, присущих только рисунку кистью.

БИСТР. Это излюбленный материал старых мастеров. Обладая темно-коричневым оттенком, бистр очень красив на бумаге теплых тонов. В состав бистра входят каминная (печная) копоть и раствор клея. В конце XVIII века на смену бистру пришла сепия.

СЕПИЯ. Краска органического происхождения, ее получают из темной жидкости морского моллюска (каракатицы), которую животное выпускает в минуту опасности. Другое название каракатицы – сепия. отсюда и название краски. Сепия имеет бархатисто-коричневый цвет, поэтому в дальней-

шем стали называть сепией и другие материалы, дающие в рисунке коричневый оттенок.

ЧЕРНАЯ АКВАРЕЛЬ. Рисунок кистью, выполненный с помощью акварели черного цвета, называют гризайлью (от французского «серый»). Акварель – хороший материал для подобного рисунка, она позволяет делать тонкую раскладку по тону, хорошо передает воздушную среду. Глубина теней по сравнению с тушью и соусом меньше, весь рисунок серебристо-серого тона. Часто используют коричневую акварельную краску, тогда рисунок (из-за цвета) называют сепией. Можно рисовать и многоцветной акварелью, но относить, акварель в таком случае следует к материалу живописи, а не рисунка, хотя традиционно акварельные произведения относят к графике, так как работы выполняются на бумаге.

Изобретательные мастера находят много других материалов для рисунка, экспериментируя с разными красителями и инструментами, а также комбинируя материалы, тонируя бумагу, находя неожиданную основу для рисунка. На этапе обучения тоже возможны комбинации и эксперименты, но увлекаться этим не следует, потому что основы техники рисунка каждым отдельным материалом дадут гораздо больше пользы чем преждевременное экспериментаторство, которым можно смело заняться, лишь твердо овладев изобразительной грамотой.

ПЕРЕДАЧА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ И ХАРАКТЕРА ЧЕЛОВЕКА ПРИ РАБОТЕ НАД КОМПОЗИЦИОННЫМ ПОРТРЕТОМ В РИСУНКЕ

В графике, портрет является одним из самых сложных видов творчества. Художнику, работающему в этом жанре, нужно обладать большой проницательностью, чтобы передать психологию изображаемого человека, выразить в портрете и свое отношение к нему. Здесь требуется активность в поиске наиболее выразительного решения, умение раскрывать внутренний мир человека. Выдающиеся мастера портрета всегда основывались в своей работе на глубоком изучении модели, что давало им возможность правдиво и вдохновенно воплощать свои творческие замыслы.

Портретный рисунок может быть как краткосрочным, имеющим характер наброска, так и продолжительным по времени, с решением композиционных задач. Однако в обоих случаях в рисунке нужно добиться индивидуального сходства портретируемого, передачи его возрастных особенностей, характерных черт, а также тех признаков, которые в какой-то мере говорят о его профессии.

Но выявления сходства здесь недостаточно.

Работа над портретным рисунком требует отказа от многих мелких деталей и умелого выбора предметов интерьера, если они включаются в изо-

бражение. Правда, портретный рисунок чаще всего выполняют с гладким фоном, однако верно найденная деталь обстановки, увязанная с позой фигуры, способна сыграть большую роль в углублении характеристики модели.

Важно найти такой поворот головы и позу, которые наилучшим образом служат раскрытию психологических черт изображаемого человека. Поэтому мастера портретного искусства считали необходимым сначала знакомиться с тем, кого собирались рисовать: беседуя, присматриваясь к нему, подмечали, как человек ведет себя в ходе разговора, чтобы найти наиболее важное в выражении лица, в жестах рук.

Выразительность психологической характеристики в большой мере зависит от выявления наиболее ярких черт портретируемого. Успешность же в передаче этих черт во многом обусловлена тем, насколько пристально и глубоко художник изучил свою модель.

Выразительность композиции портрета во многом определяется пластическими и тональными особенностями всей постановки. Здесь важны такие компоненты композиции, как взаимодействие тональных пятен (по светлоте окраски предметов), характер светотени, силуэтность крупных масс (например, темное на светлом или светлое на темном). Организуя постановку для портретного рисунка, нужно стараться, чтобы она была лаконична и проста. Подобранные для постановки предметы должны обогащать замысел, но никак не отвлекать от позирующего человека. Поза, одежда, предметы интерьера – все помогает созданию облика портретируемого. Таким образом, все элементы в композиции портрета должны служить раскрытию замысла средствами психологической характеристики изображаемого человека.

Выполняя большое количество подготовительных эскизных набросков, определяют композиционно-пластическое решение фигуры в выбранном формате, основы тонального решения будущего портрета, значение деталей.

Та часть портрета, которая является композиционным центром, выделяется как размещением ее в наиболее видном месте, так и графическими средствами рисунка, тем самым в первую очередь привлекая внимание зрителя. Принцип выражения главного в портрете обусловлен особенностью зрения останавливаться на том, что сильнее действует на глаз, т.е. в данном случае – на линейных и тональных контрастах, соотношении форм, их заостренной характеристики.

В то же время одинаковое выделение всех частей в портрете, их разобщенность могут объясняться лишь равнодушным отношением рисующего к модели, что характерно в большинстве случаев для натуралистического, ремесленного изображения.

Уже в первых стадиях рисунка с натуры после композиционного размещения основных масс нужно добиться взаимосвязи частей головы, торса, рук – при передачи индивидуальных особенностей модели.

Вся последующая работа над портретом будет направлена на выявление формы, раскрытие характерных черт модели. Большое внимание в ри-

сунке нужно уделить соподчиненности частей целому. Цельность композиционного решения – это основа профессионального выполненного портрета.

Можно сказать, что в первых фазах творческой работы над портретом, художник ищет и создает образ конструктивно-пластическими средствами, т.е. выполняет то, что сразу же воспринимается зрителем. Однако вся глубина образа, внутренний мир портретируемого, его чувства и переживания раскрываются в последующих фазах упорной работы над рисунком. Самый трудоемкий и ответственный этап – проработка деталей, когда изображение строится на основе анализа форм и их взаимоотношений.

Последовательно выявляя форму, нужно все время ставить и решать конкретные задачи. Говоря об активности мышления художника в процессе выполнения рисунка, П.П.Чистяков отмечал: «Рисовать – значит соображать. Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте себе задачу».

Работая над рисунком головы, начинающий художник должен подмечать, как на лице могут отражаться сложные душевные переживания. Полезно это делать и при рассматривании портретов, выполненных мастерами. То или иное душевное состояние человека вызывает определенное положение мышц. Благодаря мимике лица мы наблюдаем, выражение внимания, удивления, испуга, чувств нежности, любви, радости, угнетенности, печали, скорби, гнева. В книгах по пластической анатомии подробно изложены сведения, касающиеся мимики.

Приступая к работе над деталями, прежде всего, нужно уточнить форму глаз (которые в портретном рисунке имеют очень большое значение), точно передать их выражение. Это не значит, однако, что глаза нужно излишне детализировать. Они должны быть переданы в рисунке в силу тона, соответствующего общему тональному решению портрета. После этого переходят к выявлению в тоне других частей лица. Так постепенно средствами линии и тона добиваются сходства с моделью.

Надо позаботиться о том, чтобы изображаемая натура была показана в пространстве. Необходимо внимательно проследить все тональные градации по краю рисунка головы, способные передать связь с окружающей средой. Вероятно, некоторые участки изображения головы будут контрастно выявляться фоном, а другие мягко списываться с ним. Не обязательно изображать в рисунке весь фон полностью. Можно ограничиться лишь передачей участков фона, соприкасающихся с натурой.

При завершении работы рисующий должен посмотреть, решены ли те задачи, которые он ставил перед собой, приступая к портрету, и насколько полно сохранился в рисунке первоначальный образный замысел, цельность первого восприятия натуры. На заключительном этапе часто возникает необходимость какие-то участки изображения усилить в тоне, подчеркнуть характер формы или что-то смягчить, согласовать с целым, т.е. довести композиционный портрет до того образного звучания, к которому стремиться автор, приступая к работе.

В портретном рисунке большое значение имеет верность натуре. Но это надо понимать не как перечисление мелких деталей, а прежде всего как умение верно передавать пропорции частей и всю форму головы данного человека, изображенную в определенных условиях освещения, а также выразительно раскрывать средствами рисунка характерные особенности портретируемого.

В работе над портретом надо учитывать, что тональный рисунок предполагает передачу отношений тонов, а не того или иного тона точно таким, каким мы его наблюдаем в натуре. Дело в том, что диапазон тональных градаций в природе намного богаче, чем возможности мягкого карандаша. Поэтому мы должны оперировать тональным масштабом и находить ту меру усиления или ослабления тональности в рисунке, которая может передать форму в определенных условиях освещения, т.е. вести работу отношениями. Выявляя детали, очень важно не потерять целое в характере всей головы. Можно нарисовать все точно, а сходства не будет. Это происходит тогда, когда, увлекаясь «похожестью» в рисунке отдельных частей лица, начинающие художники упускают из виду или просто не могут из-за недостаточности опыта добиться передачи взаимосвязи всех частей, а значит, и выразить характерные особенности данного человека.

Достижение сходства в портрете, будучи довольно сложным делом, еще не является самым главным. В рисунке, можно добиться большого сходства с моделью и в то же время не решить основную задачу портрета. Лишь проникновение во внутреннюю жизнь человека, раскрытие его психологических черт будет отвечать требованиям этого сложного жанра. Высшей же ступенью его является раскрытие в изображении одного человека или группы людей характерных особенностей людей той или иной эпохи. Именно это и отличает творчество великих мастеров.

При выполнении портрета художник стремится к объективности, к полноте психологического раскрытия внутреннего мира человека. В то же время, заостряя характер модели, из всего богатства черт, психологических нюансов портретируемого он может отобрать самое существенное и создать трактовку личности.

Портретные задачи в рисунке дают большие возможности для художественного творчества, так как разные по своему характеру люди требуют и своеобразного решения, различных изобразительных средств. Давать же какой-то один рецепт, – значит, сковывать творческую инициативу начинающих художников.

Рассматривая работы крупных мастеров, можно видеть огромное разнообразие приемов в рисунке. Так, в одних случаях свет, в других мастер предпочел рассеянное освещение со слабыми тенями, подчеркивающими лишь основные части, лепка головы передана легкими полутонами. Такой прием использовали в своих рисунках художники Энгр, Гольбейн, В.А.Серов. В их работах большое значение приобретают линия и легкие

штрихи. В рисунках других мастеров можно видеть использование довольно сильных контрастов при свободной живописной манере.

Для приобретения навыков необходимо практиковаться в портретных набросках и зарисовках. Даже скупой в средствах, исполненный лишь несколькими штрихами набросок может служить ценным материалом для длительной работы над композиционным портретом. Широко известна выполненная И.Е.Репиным серия карандашных портретов зарисовок Л.Н.Толстого, в которых каждая линия, каждый штрих служат глубокому и правдивому раскрытию образа великого писателя. Большим мастерством отличаются и его бесчисленные портретные зарисовки артистов, художников и ученых.

Интересно рисовать портреты детей, однако начинающему художнику это дается довольно трудно, так как ребенка нелегко заставить сидеть спокойно, специально позировать. В зарисовках необходимо проявить понимание детской психологии, свойственной детям непосредственности. В таких рисунках не должно быть надуманности, слащавости, излишнего умиления. Рисунок должен быть жизнен и прост. Глубокую поэтичность в передаче образа при лаконичности средств выражения можно наблюдать в многочисленных портретных зарисовках детей, выполненных В.А.Серовым.

Образная выразительность портретного рисунка в большой мере зависит от того, насколько профессионально художник использовал возможности материалов.

Наряду с графитным карандашом в работе используют и другие материалы графики. Своеобразный материал для рисунка представляет собой древесный уголь, который отличается большой податливостью. Портретные рисунки часто выполняются также сангиной. Применять, ее, однако, следует, уже имея определенный опыт в рисовании головы. Иногда в портрете сангину используют вместе с углем. Теплого тона сангина с холодным по тону углем при сочетании линии с растушеванным штрихом придают рисунку живописность.

Рисуя в различной технике, используя разнообразные графические приемы, необходимо помнить, что главная задача состоит не в демонстрации виртуозности техники использования. Следует предостеречь студентов от погони за внешним эффектом. Лишь углубленное изучение натуры, выработка навыков в передаче живой формы, искренность художника, его творческая инициатива могут дать хорошие результаты в такой сложной области изобразительного искусства, каким является портретный рисунок.

СТРУКТУРА СКЛАДОК ОДЕЖДЫ ЧЕЛОВЕКА, ИХ ЗАВИСИМОСТЬ ОТ ОСОБЕННОСТЕЙ ФИГУРЫ И ДВИЖЕНИЯ

При рисовании одетой фигуры человека следует помнить, что одежда облегает фигуру, формы которой обусловлены анатомическим строением. Рисующему необходимо знать закономерности распределения складок. Тонкие ткани плотнее облегают форму, чем более грубые. В рисунке одетой фи-

гуры должна ощущаться объемная форма, имеющая костную основу и мышцы. Часто у неопытных рисовальщиков можно наблюдать, что к объемному изображению головы пририсована совсем плоская фигура, точнее, просто одежда. как бы висящая на вешалке. Следует помнить, что надо рисовать не воротник, а шею, прикрытую воротником. Не рукав, а руку в рукаве и т.д. При рисовании сидящей фигуры необходимо учитывать, что одна рука может быть ближе к зрителю, чем другая, и ее надо, поэтому в особенности выявить лепкой формы.

Рисуя одетую фигуру, необходимо помнить, что предметы одежды выглядят неодинаково на разных людях, а в зависимости от анатомического строения фигуры. Острый глаз художника отмечает особенности складок в одежде каждой натуры.

Советуем студентам практиковаться в рисовании складок на драпировках различной плотности, что принесет большую пользу для овладения изображением одетых фигур. Толстые ткани имеют крупные складки, тонкие и мягкие – более мелкие. Если на одежде при том или ином движении в одних местах образуются частые и грубые складки, то в других происходит натяжение ткани. Это хорошо заметно при сгибах локтевого и коленного суставов.

При рисовании складок рекомендуется вспомнить основные закономерности их размещения. Когда ткань прикрывает выступающую форму, то складки образуются по краям ее и спадают книзу. Это заметно, если плащ или шаль наброшены на плечи натуры. Если ткань укрепить в одной точке, складки направляются книзу, как это бывает у жабо. Прикрепление ткани в двух точках, отстоящих друг от друга на большом расстоянии, дает дугообразные складки между ними. Если уменьшить это расстояние, образуются изломы формы. Когда происходит сильное сжатие ткани, складки приобретают радикальное направление, как это наблюдается на рукаве при сгибе локтевого сустава.

На гладких, глянцевых тканях, например на шелке, при образовании складок видны непрерывные светлые полосы – блики, которые лучше заметны на более выпуклых складках и менее видны на ровно облегающей тело ткани. Как бы небыли резки складки одежды, нельзя забывать, что их глубина измеряется миллиметрами, а трехмерность фигуры в целом в десятки раз рельефнее. Это надо помнить рисующим, чтобы не нарушать большой формы и избегать перетемнения складок.

Каждая складка имеет свою характеристику: в ней заметны места наибольших изломов формы и мягких переходов к ровно лежащей ткани. Складки нельзя изображать просто полосами, их надо анализировать с точки передачи объемности. Поэтому в них следует сочетать резкую светотень на изломах формы и мягкую тушевку при плавных скруглениях. Так как складки изменчивы, то при их передаче соблюдается правило, заключающееся в том, что рукав или иную часть одежды надо прорисовывать в течение первой части сеанса: затем складки обязательно изменятся.

В длительных рисунках одетых фигур многое зависит от пространственного и тонального решения. Перед началом работы следует внимательно продумать, как должна быть одета натура. Важен не только покрой, но и цвет костюма. Натурщик на рисунке выглядит по-разному, в зависимости от цвета одежды и освещения. Резкий боковой свет хорошо выявляет большую форму и рельефность складок. Мягкий рассеянный свет скрадывает объемность фигуры, и складки тканей становятся едва заметными. Выбор дневного или вечернего освещения, различное размещение натуры относительно источника света – все это влияет на решение художественного образа. Для учебных целей предпочтительно делать постановки, хорошо выявляющие трехмерность формы.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ ПРИ РИСОВАНИИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Для рисования с натуры недостаточно знания строения фигуры человека. Необходимо учиться «мыслить формой», уметь видеть ее в пространстве, в любом ракурсе и повороте. Только владея объемным видением, можно строить фигуру, фиксировать ее пластические и пространственные свойства. Поэтому видение объемной формы натуры является одной из основ изучения строения человеческого тела. Таким образом, знание анатомического строения и умение видеть объем, дополняя друг друга, дают художнику возможность реалистически изображать фигуру человека. Используя «принцип барельефа», надо уметь показывать степень удаленности разных частей фигуры от глаз наблюдателя.

Одежда должна соответствовать характеру изображаемой натуры. Нельзя надевать на натуру одежду с «чужого плеча». Иногда, желая выполнить требования задания по изображению человека в производственной одежде, студенты надевают комбинезон тракториста или костюм рыбака на случайную фигуру, что неизбежно приводит к неудачной ее характеристике в рисунке.

Нельзя натурщику «продиктовать» несвойственную ему позу. Перед началом длительного рисунка рекомендуется понаблюдать естественные движения натурщика и затем предложить ему принять позу, выражающую определенное состояние или действие.

При выполнении рисунка в тоне надо четко членить на поверхности, находящиеся на свету и в тени, подчинять общему тональному решению. В качестве замечательного образца можно рекомендовать имеющий интересную композицию портрет Элеоноры Дузе работы И.Е.Репина. Глубокого пространства здесь нет, расстояние от головы до фона мы зрительно воспринимаем как небольшое. Но композиция отчетливо строится в глубину по планам: первый – торс, второй – голова, третий – спинка кресла, четвертый стена. Каждый план имеет свою особую характеристику в тоне, а вместе с тем они составляют неразрывное целое. Художник строго учитывает значи-

мость различных частей лица, одежды и фона. Передавая освещение и неглубокое пространство, он осуществляет и творческий отбор деталей, подчиняя главному – лицу актрисы – все остальное. Поэтому густота тона сосредоточена в рисунке головы, которая, контрастируя с белым чехлом кресла, выделяет четким силуэтом. Это композиционный центр портрета. Затем внимание зрителя обращается на фигуру и только потом – на аксессуары и фон.

Степень трудности исполнения рисунка фигуры анфас или в профиль с освещенной или теневой стороны может быть различной. Это обязывает продумать постановку во всех деталях и, посмотрев на нее с разных сторон, выбрать наиболее удачную точку зрения. Стремясь придать постановке естественный характер, некоторые студенты загромождают ее введением многих ненужных предметов, что усложняет и затрудняет решение учебных задач. Так называемые жанровые постановки рекомендуется делать с простым сюжетом, без сложных психологических обоснований. Хорошо удаются постановки читающего или отдыхающего в спокойной позе человека, пьющего чай, закуривающего папиросу, слушающего радио или занятого не требующим резких движений трудом. Людей, занятых колкой или распиливанием дров, гимнастическими упражнениями, косьбой или другой работой, требующей сильных движений, рекомендуется зарисовывать только в кратковременных этюдах.

В учебных постановках не следует выражать сильные душевные переживания, так как обычно это приводит к условным гримасам в мимике лица и потере выразительности фигуры при долгом позировании.

Постановки сидящей фигуры в интерьере отчасти напоминают композиции портретов. В них также надо продумать каждую деталь, ввести те немногие предметы, которые лучше всего характеризуют изображаемого человека. Разница в том, что в учебных постановках одетых натурщиков основное внимание должно быть направлено на отыскание пропорций, лепку объема и тональное построение рисунка, тогда как в портретах внимание художника, уже обладающего значительным опытом в изображении фигуры человека, сосредоточено на образном раскрытии характера портретируемого. Но и в учебных постановках не исключены задачи творческого порядка.

При выполнении домашней работы по рисованию одетой фигуры человека студент-заочник должен стремиться творчески решить данную задачу. Это может проявиться в тщательном продумывании постановки, выборе выразительной позы, костюма, подходящего для выявления образа освещения, в устранении мешающих деталей.

Композиционный центр в рисунке одетой фигуры может быть смещен относительно геометрического центра листа бумаги в ту или другую сторону в зависимости от местоположения лица и рук, наиболее активных в данном движении форм, определяющих равновесие композиции. При компоновке фигуры надо учесть размер рисунка и размещение его на плоскости листа. Не заполненная изображением плоскость бумаги входит в композицию и влияет

мость различных частей лица. одежды и фона. Передавая освещение и неглубокое пространство, он осуществляет и творческий отбор деталей, подчиняя главному – лицу актрисы – все остальное. Поэтому густота тона сосредоточена в рисунке головы, которая, контрастируя с белым чехлом кресла, выделяет четким силуэтом. Это композиционный центр портрета. Затем внимание зрителя обращается на фигуру и только потом – на аксессуары и фон.

Степень трудности исполнения рисунка фигуры анфас или в профиль с освещенной или теневой стороны может быть различной. Это обязывает продумать постановку во всех деталях и, посмотрев на нее с разных сторон, выбрать наиболее удачную точку зрения. Стремясь придать постановке естественный характер, некоторые студенты загромождают ее введением многих ненужных предметов, что усложняет и затрудняет решение учебных задач. Так называемые жанровые постановки рекомендуется делать с простым сюжетом, без сложных психологических обоснований. Хорошо удаются постановки читающего или отдыхающего в спокойной позе человека, пьющего чай, закуривающего папиросу, слушающего радио или занятого не требующим резких движений трудом. Людей, занятых колкой или распиливанием дров. гимнастическими упражнениями, косьбой или другой работой, требующей сильных движений, рекомендуется зарисовывать только в кратковременных этюдах.

В учебных постановках не следует выражать сильные душевные переживания, так как обычно это приводит к условным гримасам в мимике лица и потере выразительности фигуры при долгом позировании.

Постановки сидящей фигуры в интерьере отчасти напоминают композиции портретов. В них также надо продумать каждую деталь, ввести те немногие предметы, которые лучше всего характеризуют изображаемого человека. Разница в том, что в учебных постановках одетых натурщиков основное внимание должно быть направлено на отыскание пропорций, лепку объема и тональное построение рисунка, тогда как в портретах внимание художника, уже обладающего значительным опытом в изображении фигуры человека, сосредоточено на образном раскрытии характера портретируемого. Но и в учебных постановках не исключены задачи творческого порядка.

При выполнении домашней работы по рисованию одетой фигуры человека студент-заочник должен стремиться творчески решить данную задачу. Это может проявиться в тщательном продумывании постановки, выборе выразительной позы, костюма, подходящего для выявления образа освещения, в устранении мешающих деталей.

Композиционный центр в рисунке одетой фигуры может быть смещен относительно геометрического центра листа бумаги в ту или другую сторону в зависимости от местоположения лица и рук, наиболее активных в данном движении форм, определяющих равновесие композиции. При компоновке фигуры надо учесть размер рисунка и размещение его на плоскости листа. Не заполненная изображением плоскость бумаги входит в композицию и влияет

на художественные качества рисунка. Фигуру в спокойном положении чаще всего располагают посередине листа, оставляя сверху немного больше пространства, чем снизу.

При рисовании необходимо учитывать местоположение линии горизонта, и строить фигуру в соответствии с тем, как она выглядит с данной точки зрения. Сидящую фигуру часто помещают на некотором возвышении, чтобы горизонт находился ниже лица. Намечая первоначальную обобщенную массу модели, не следует впадать в схематичность, забывая о живой форме.

Среди художественных средств пространственного выявления постановки большое значение имеет композиция. Прежде чем начать длительный рисунок, на небольших листах бумаги необходимо набросать несколько вариантов размещения сидящей фигуры и включенных в постановку предметов. Не следует необоснованно «срезать» локти или следки ног. Нельзя допускать того, чтобы фигура «упиралась» в края листа. При компоновке рисунка надо учитывать необходимость зрительной уравновешенности темных и светлых мест. Желательно, чтобы сама постановка натуры ориентировала на выявление силы пятна. Так, можно выделить самым светлым или самым темным пятном композиционный центр постановки.

Во время работы нельзя забывать об источнике освещения данной формы и направлении световых лучей, об окраске и фактуре поверхности, на которую они ложатся. Отсюда происходит бесконечное разнообразие градаций серых тонов. В рисунке надо уметь четко пролепить каждую форму. Тоновые отношения необходимо все время сравнивать между собой, помня о явлениях воздушной перспективы. Напоминаем, что по мере удаления от глаз наблюдателя все предметы не только зрительно уменьшаются, но и как бы делаются плоскими, контрасты между темными и светлыми смягчаются. Эту закономерность надо учитывать не только при изображении пейзажей, но и при работе над учебными постановками в комнатных условиях. Нельзя с одинаковой контрастностью передавать объем фигур первого и второго планов. Перспективное решение ракурсной постановки фигуры обязывает более близкие к зрителю части давать контрастнее.

Студенту необходимо развивать чувство общего видения светотеневого тона. Надо научить смотреть на всю постановку обобщенно, вне фокуса, одновременно воспринимая ближнее и находящиеся вдали пространство. При этом полезно применять наблюдение прищуренными глазами, когда уменьшается ощущение цвета, но яснее видны градации светотени. Студент должен развивать в себе зрительную способность восприятия тончайших градаций тона. Чем выше эта способность, тем многообразнее и шире видит он их в самой природе.

При рисовании одетой фигуры в интерьере необходимо учитывать свойства нашего зрения хорошо воспринимать то, что находится в поле ясного видения. При рисовании натурщика в интерьере необходимо учитывать, что вследствие бинокулярности зрения границы головы и фигуры справа и

слева имеют смягченные очертания форм. Это происходит потому, что поля видимости правого и левого глаза с правой и с левой стороны не имеют полного наложения, а четкость получается в тех местах, которые мы видим одновременно двумя глазами.

Пространственное решение одетой фигуры обязывает внимательно проследить ее касания с фоном. В зависимости от условий освещения некоторых теневых мест могут быть видны на светлом фоне резко силуэтно, тогда как другие – мягко, почти сливаясь с фоном по тонам. Если все границы сделать одинаково четкими, то фигура будет казаться находящейся в безвоздушном пространстве.

Большое значение при рисовании одетой фигуры имеет передача фактуры различных материалов. Лицо и волосы, одежда и обувь, а также входящие в постановку предметы должны быть исполнены по-разному. В каждом отдельном случае рисующий должен определить, каким образом лучше передать тот или иной материал. Штрих в умелых руках художника может быть замечательным средством изображения натуры. Штрихи бывают мягкими, переходящими в закрытую ровным тоном плоскость, и тонкими, еле заметными, почти прерывающимися на освещенных местах. Работы выдающихся художников убедительно свидетельствуют о том, что штрих и растушевка являются выразительным средством выявления объемной формы. Фактуру следует передавать с учетом изменения форм. В частности, складки костюма ложатся в соответствии с характерными особенностями строения фигуры того или иного человека и его привычными движениями.

Интересно понаблюдать, как узоры на тканях повторяют формы складок, как яркий свет и глубокие тени объединяют и сближают разные по цвету узоры.

Полезное упражнение для подготовки к рисованию одетых фигур – зарисовка с натуры, начищенной поношенной обуви. На ней хорошо видны переходы от бликов к полутонам, к собственным и падающим теням и рефлексам.

В заключение напомним, что в процессе рисования фигуры человека необходимо выработать объемно-пространственное восприятие натуры, что является важнейшим условием передачи разных планов. Следует последовательно вести рисунок в тоне, не оставляя отдельных частей только в штриховой разметке.

В художественной практике изображение одетой фигуры в интерьере занимает важное место, поэтому выполнению соответствующих учебных заданий придается большое значение.

Студентам полезно внимательно рассматривать моделировку формы одетых фигур на рисунках И.Е.Репина, В.А.Серова и других выдающихся мастеров. При всем разнообразии творческих задач и технических приемов эти рисунки объединяет увлеченное изучение натуры, твердое соблюдение закономерностей конструктивного построения и передача индивидуальных особенностей изображаемых людей.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЗНАНИЙ ПО УЧЕБНОМУ РИСУНКУ В ТВОРЧЕСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ УЧИТЕЛЯ

Учебные работы по рисунку не имеют самостоятельного значения, они нужны, в основном, как средство практического освоения теоретических знаний и приобретения навыков для применения их в творческих произведениях. В то же время учебные работы также подразумевают творчество. При серьезном обучении не может допускаться пассивное срисовывание натуры. Творческое начало особенно ярко проявляется в композиционных и в самостоятельных домашних работах.

Выбор точки зрения, продумывание компоновки учебной постановки с подбором интересных для изображения объектов, размещение рисунка на листе – все это требует творческого отношения к делу. Умение обобщать впечатления от натуры, поиски конструктивной основы рисунка, моделировка формы, отбор наиболее существенных и характерных деталей, соблюдение принципа работы отношениями, анализ применения тона, линейной и воздушной перспективы – все это превращает учебную работу в исследовательский процесс. Об этом говорят лучшие академические рисунки с натуры А.А.Иванова, К.П.Брюллова, В.И.Сурикова, И.Е.Репина, В.А.Серова, экспонирующиеся в Третьяковской галерее.

Недостаточно только освоения метода изображения, заключающегося в том, что за первоначальным этапом определения общего следует анализ и обогащение рисунка деталями, а затем – снова обобщение. Творческий подход к работе подразумевает образное решение изображения.

В реалистической школе рисунка широко распространено требование П.П.Чистякова о передаче натуры такой, какова она в действительности и одновременно – какой кажется глазу рисующего. Многое зависит от общего культурного уровня студента и умения мыслить. По существу, все требования учебных заданий остаются обязательными и для творческих произведений. Великие мастера реалистического искусства прошлых эпох, при всем разнообразии их стилей, всегда соблюдали принципы трехмерного построения объемной формы с учетом перспективы и пластической анатомии. Поэтому их произведения до сих пор служат образцами, используемыми при обучении изобразительному искусству. По ним можно учиться тому, как выявлять в рисунке большую форму, сопоставлять контрасты и нюансы светотени, как прослеживать те или иные особенности построения объемов в пространстве. В работах мастеров того времени есть не только высокий профессионализм, но и образность решений. Выразителен каждый штрих в их рисунках. Нередко студенты считают, что образность достигается в результате некоторого искажения, утрировки натуры. Однако, анализируя работы художников-реалистов, мы видим, что это не так. Для выявления образности используются совсем иные средства. В работе рисовальщика, прежде всего, важна глубокая убежденность в целесообразности, верности передачи тех или иных жизненных си-

туаций, в подборе характерных, пластически интересных объектов и соответствующих замыслу средств выражения. Имеет значение и использование многообразия графических материалов, дающих неисчерпаемые возможности варьировать технические особенности создания рисунков.

Назовем здесь некоторые из художественных средств, употребляемых при решении различных творческих задач. В рисунках с натуры это, прежде всего выбор выразительных моделей, создание необычных композиционных «завязок» в самих постановках. Здесь следует предостеречь от поисков каких-либо редких по характеристикам объектов изображения – в самой простой натуре, но найти много интересного. Выбор тональных отношений, характеристика форм и фактуры предметов в постановках также имеют важное значение для последующего использования рисунков.

Замечательные возможности для образных решений рисунков доставляет освещение. Одна и та же натура при естественном (дневном) или при вечернем (искусственном) освещении, видимая «по свету» или «против света», с затененным или с освещенным одним планом и т.д. – все это имеет огромное количество вариантов, из которых автору надо суметь выбрать наиболее выразительный для данного случая. Во время прохождения учебной программы были предусмотрены разные условия освещения; в творческой работе необходимо самому определять нужное решение.

Выразительность рисунка зависит от местоположения художника по отношению к натуре, а также от размещения на рисунке линии горизонта. Осматривая натурную постановку со всех сторон, всегда можно отметить наиболее удачные, характерные повороты.

Существенно влияет на результаты работы выбор формата рисунка и количество фона. От одного и того же небольшого изображения будет разное впечатление в зависимости от того, помещено оно на обширном поле бумаги или на маленьком листе, который «сжимает» его со всех сторон.

Рассматривая рисунки и картины мастеров, следует обращать внимание на использование ими зрительного равновесия и графических ритмов.

Применяя ритм в рисовании, необходимо проявлять чувство меры. Рекомендуется наблюдать, как в самой жизни группируются фигуры людей. Надо не выдумывать несуществующие в натуре ритмы, а искать в реальной действительности те гармоничные соразмерности, которые при верном их отображении могут усиливать художественные качества рисунков. При внимательном наблюдении можно увидеть, что у каждого человека – свой ритм движений, свои характерные позы.

Манера выполнения рисунка, почерк художника во многом меняется в зависимости от применения различных графических материалов. Учитывая сроки работы и желание получить тот или иной результат, надо подобрать подходящую по фактуре бумагу.

Графитные карандаши разных номеров позволяют делать и очень тонкие, четкие штрихи с нажимами, и мягкие густые тональные удары, которые

легко можно смягчить размазыванием пальцем или резинкой. Если очинить графитный карандаш в виде лопаточки, то при рисовании можно получить сопоставления очень тонких линий с плоскими и широкими. Иногда рисующий использует в одном рисунке два-три графитных карандаша близких номеров, чередуя их. Часто легкое прикосновение к рисунку пальцем с последующим протиранием бликов способствует передаче воздушной среды. В других случаях разные направления штрихов или их соединения с мягкой тушевкой помогают выявлять разную фактуру изображаемых объектов. В творческих работах используют те же карандаши, что и в учебных, но опытные художники охотно разнообразят приемы работы.

Очень черные «углевые» и «восковые» карандаши (выпускаемые под различными наименованиями) помогают создавать сильные по тонам рисунки с толстыми линиями и густой штриховкой. Поэтому, представив себе предварительно то или иное образное решение, студент должен перед началом работы продумать выбор карандашей и бумаги.

Палочки сангины, а также соуса применяют в мокром и сухом виде, что дает очень разные возможности для техники выполнения творческих задач. Ими можно работать как акварелью, соединяя эту технику со штрихами карандаша. Рисунки тогда приближаются по манере к живописи, обогащенные широкими заливками сочных мазков, составляющих контраст с острыми графическими линиями. Иногда для этой смешанной техники используют коричневые и черные тона из набора цветных карандашей. Рисунки мокрым соусом и мокрой сангиной интересно заканчивать протиркой освещенных мест остро срезанной резинкой, что дает сочные светлые мазки и яркие блики. Рекомендуем названную технику при зарисовках пейзажей и интерьеров, где в особенности остро стоят задачи воздушной перспективы.

В сухом виде сангиной можно работать легкими прикосновениями к бумаге, но только без применения резинки, так как при растирании цвет резко меняется и рисунок в таком случае получается с помарками, пестрым. Такова же техника рисования сухим соусом, который можно вначале растереть в порошок и накладывать потом на рисунок специально сделанной растушевкой (крепко скрученным в узенькую трубочку кусочком бумаги, который иногда даже обхватывают смазанной клеем ленточкой, чтобы он сохранял плотность слоев). Умело, выполненные рисунки соусом имеют бархатистую поверхность и отличаются декоративными качествами, однако следует остерегаться излишнего зачернения их.

Соединение на одном листе техники, соуса и сангины (в мокром или сухом виде) сразу расширяет круг задач, требуя прослеживания в натуре теплых и холодных оттенков. Получается как бы двухцветная живопись. В то же время такие работы соусом и сангиной или красным и черным карандашами сохраняют присущие рисункам свойства. Большими мастерами «тепло-холодных» рисунков, выполнявшихся в очень разных творческих манерах, были французские портретисты XVI века, Рубенс и его последователи, заме-

чательный французский живописец и рисовальщик Ватто, О.А.Кипренский, И.Е.Репин (рисовавший с одновременным применением черного и красного цветов в поздний период творчества), видный советский художник В.Н.Машков, а также многие другие рисовальщики увлекавшиеся такой техникой. Этот своеобразный вид рисунка, в котором частично решаются задачи и живописи и графики, дает большое разнообразие приемов применительно к портретному, пейзажному и жанровому искусству.

Четкая манера штрихованных рисунков металлическим пером черной или коричневой тушью может соединяться с легкими тональными заливками кистью. В прошлые века использовали гусиные перья и тростниковые палочки, которыми охотно пользуются и современные графики. Гусиное перо надо срезать наискосок и острой бритвой сделать тонкий надрез, какой имеется у металлического пера. Работа гусиными перьями дает возможность переходов от тонких линий к широким, что нельзя выполнить иным способом. В фондах музеев хранятся превосходные образцы применения этой техники.

Работа над набросками на V курсе разнообразна по своим задачам и использованию выразительных средств. Студенты продолжают делать наброски для тренировки навыка в определении удачного композиционного размещения будущих длительных рисунков, для изучения выразительности движений и пропорций фигур.

Действительным средством наглядного обучения школьников является педагогический рисунок учителя. Базируясь на академических правилах реалистического рисунка, он имеет ряд особенностей, продиктованных организационными формами урока. Прежде всего, это требование к темпу использования, строгому отбору графических средств, адекватных дидактической задачи. Учитель должен не только быстро выполнять изображение, но и своевременно его комментировать, чаще объяснять правила по ходу рисования. Последовательность ведения рисунка должна быть методически оправданной, форма подачи лаконичной и доступной пониманию учащихся определенной возрастной группы.

В практике учителя наибольшее место занимает работа мелом на классной доске, но наряду с этим довольно часто используются рисунки углем, сангиной, пастелью, выполненные на бумаге, приколотой на доску или планшет.

Необходимо помнить о том, что умения и навыки, полученные в процессе усвоения грамоты в академическом рисунке, используются в различных видах изобразительной деятельности. Школьная программа построена таким образом, что реалистический рисунок является в ней основой декоративной работы, различных форм тематического рисования и др.

Одна из важных учебно-воспитательных задач школы – развитие творческих качеств личности учащихся. Цикл изобразительных искусств играет в этом большую роль. В процессе решения практических художественных и познавательных задач ученики творчески применяют систему обобщенных понятий, знаний, умений, полученных на занятиях по рисованию, которое

является одним из активных методов познания объективных закономерностей строения формы. Может показаться, что занятия академическим рисунком преследуют лишь учебные задачи. Однако психологические основы рисования таковы, что можно говорить о нем как о процессе, в котором присутствует элемент творчества. Оригинальное восприятие объекта, сознательное осмысление зрительных впечатлений, их обобщение, отбор изобразительных средств лежат в основе искусства рисунка и являются отправной точкой в создании художественного произведения. Творческая деятельность – это не только интуитивная деятельность, это процесс во многом логический, позволяющий всесторонне продумать художественный замысел произведения.

Учителю изобразительного искусства следует опираться на ряд положений, которые позволяют определенным образом моделировать творческую деятельность учащихся на занятиях по рисунку в классе, а также во внеклассной работе. Необходимо увеличить время на рисование по памяти и воображению, постоянно стремиться к тому, чтóбы любую изобразительную задачу формулировать как проблемную, заранее планируя конечный результат в нескольких вариантах. В процессе учебной деятельности важно осуществлять индивидуальный подход, всемерно поощряя любое проявление самостоятельного решения, и в то же время воспитывать у школьников высокий уровень самооценки. Естественно, что занятия по изобразительному искусству с элементами творческих заданий должны быть достаточно эмоциональны по своей сути и учитывать интересы учащихся. Замечено, что эмоции активизируют процессы мышления, влияют на скорость формирования ассоциаций.

Немаловажное значение при обучении рисованию имеет выбор графического материала. Свойства графических материалов таковы, что они заметно влияют на темп воспроизведения натуры. Выбор их зависит от характера поставленных задач. Готовые средства предлагать ученику нецелесообразно; гораздо полезнее заставить его самого думать о том, какой графический материал лучше применить в том или ином случае. На первом этапе можно дать простые упражнения технического характера, а в дальнейшем при выполнении композиций рассматривать выбор материала как дело творческое.

При организации занятий необходимо создать соответствующую творческую атмосферу в классе. Учитель справится с трудной задачей формирования творческих качеств личности своих учеников, если сам будет стремиться к творческому труду.

Задание №1

Рисунок одетой полуфигуры с кистями рук, на пространственном фоне с передачей характера натуры

Освещение дневное. Графитные карандаши, уголь, карандаш «Ретушь» и др. Формат А-1. Рис.2, 23.

Натурная постановка для данного задания должна быть хорошо продуманной и выразительной. Успех работы во многом зависит от выбора модели и её характеристики. Рекомендуем передать несложную сюжетную завязку, выбрав паузу в трудовом процессе, например, изобразив отдых рабочего, колхозника, учителя. Композиция может быть как контрастной, так и с наличием сближенных тонов. Так, если одетый в светлый костюм натурщик помещен на темном фоне, тональный контраст будет выражен четко, на светлом же фоне тональные взаимоотношения выражаются в тончайших градациях.

Перед началом работы над длительным рисунком рекомендуем понаблюдать натуру и постараться уловить присущие ей характерные движения. Полезно фиксировать позы в быстрых набросках, которые помогут определить удачное решение основного рисунка. Для этого можно использовать различную по цвету бумагу (серую, голубоватую, зеленоватую и др.) спокойных тонов. На основе нескольких вариантов набросков затем осуществляется композиционный эскиз. Выполняя задание, студент должен сесть так, чтобы угол зрения, охватывающий изображаемый объект, не превышал 35°. Лист бумаги лучше наклеить на планшет.

Приступая к рисованию, в первую очередь надо найти пластически вписанный в формат бумаги размер фигуры. Лучшим решением будет такое, при котором фигура отступает от рамки листа в глубину. Чтобы установить меру этого, надо создать несколько предварительных эскизных набросков, выбрав затем наиболее удачный из них. Положение источника света необходимо подчинить наиболее выгодному показу натуры. Композиционный замысел во многом зависит от использования светотеневого решения постановки.

После выбора одного из эскизных вариантов нужно приступить к выполнению основного рисунка. В течение нескольких минут легкими движениями карандаша эскиз переносят на большой лист. Затем рисунок продолжают непосредственно с натуры. На этом этапе могут осуществляться небольшие изменения композиции, так как большая величина требует уточнений замысла.

Программа по рисунку ориентирует студентов на построение формы и передачу объема при помощи линий и светотени, что остается непременным условием и в этом задании. Студенты должны показать умение строить формы, сосредоточив внимание на портретной характеристике модели.

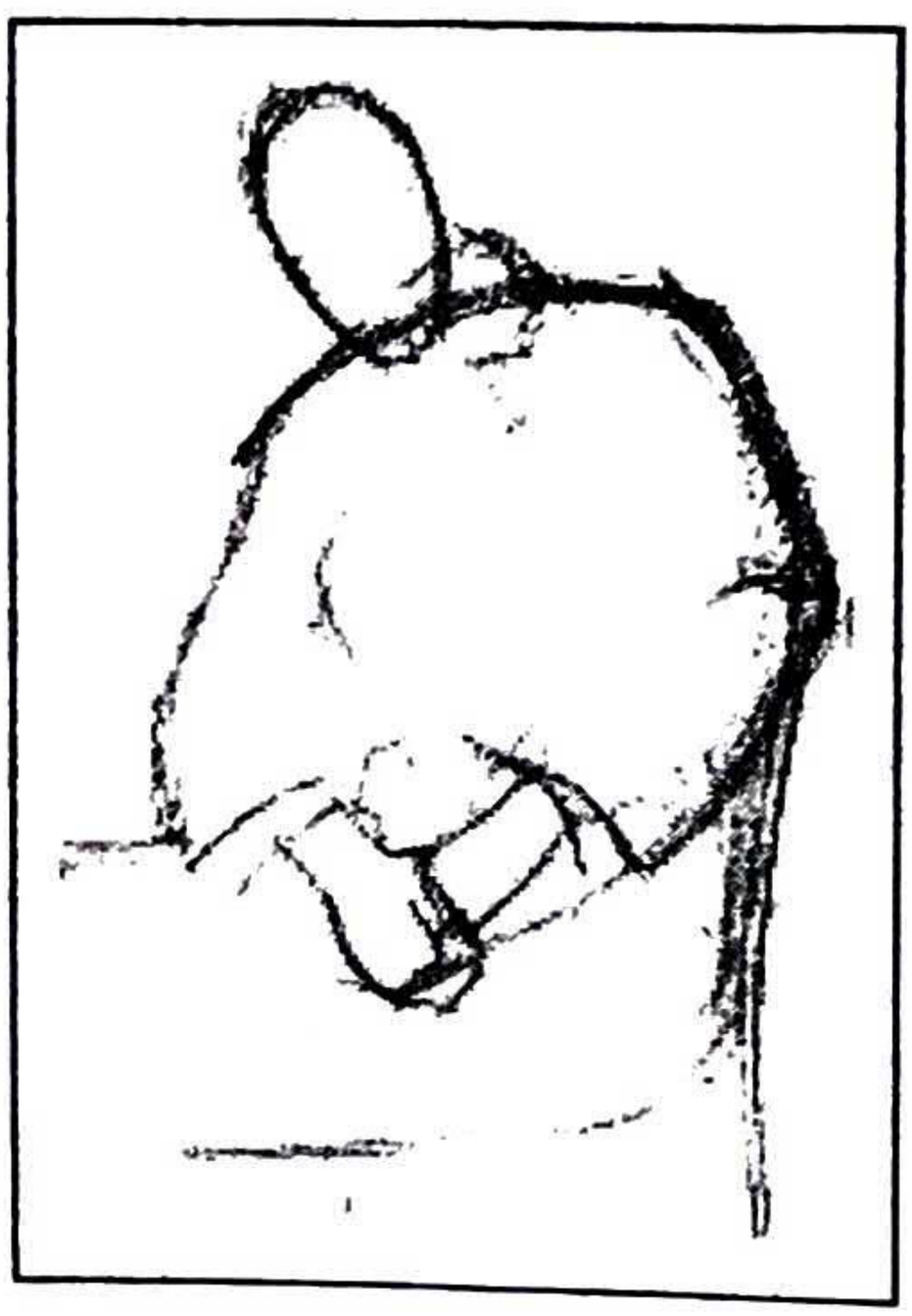
Общие методические установки ведения рисунка остаются незыблемыми для каждого учебного задания. Рисунок нужно выполнять одновре-

менно по всему листу бумаги. Вначале изображение делается линейно. После построения, которое уточняется на протяжении всей работы, студент постепенно переходит к введению тона. Правильная его передача помогает уточнить построение, найти ошибки в лепке формы и выявить пространство.

Изображая детали, необходимо все время представлять их частями целого, не разрушая общего видения большой формы. Нельзя вести рисунок по частям с окончательной отработкой каждой детали. Рисующий постепенно уточняет и усиливает общую насыщенность тона.

Следует внимательно лепить форму, передавая ее конструктивные особенности, осознавая строение предмета. Рисуя одетого человека, полезно мысленно представить обобщенно его основные формы: объемность грудной клетки, «цилиндры» живота, плечей, предплечий, бедер, голеней, яйцевидную форму головы. Особенно важно четко определить местонахождение узлов между этими формами – коленные и локтевые суставы, область плечевого пояса и т.д. Студенту необходимо уметь отбирать главные складки и точным их местоположением и направлением подчеркивать анатомическую форму фигуры человека.

Выполнение задания должно носить творческий характер. Студенты показывают весь накопленный опыт и приобретенные знания при выявлении характера натуры. В рисунке композиционной постановки одетой полуфигуры внимание зрителей сосредоточивается на выразительности лица и рук. Руки в этом случае играют ответственную, хотя и вспомогательную роль, они должны не отвлекать внимание зрителя от выражения лица, а служить дополнением к характеристике.



Последовательность работы над рисунком одетой полуфигуры с кистями рук. Эренбург З.С. Мужской портрет. 1963. Бумага, уголь

Задание №2

Рисунок обнаженной мужской фигуры

Графитный карандаш мягкий, мягкие графические материалы по выбору студента. Формат А-1. Рис. 3,5,8.

И так, молодой студент предварительно вооруженный основами знаний о строении человека, имеющий некоторые практические навыки приступает к изображению фигуры. Прежде всего, оговорюсь, что каких-то особых приемов в рисовании фигуры человека нет. Основы построения те же, что и любой другой формы.

Начать следует с рисования стоящей фигуры, лучше с опорой на одну ногу, так проще передать движение. Свет может быть как дневной, так и искусственный. Последний, как правило, позволяет уже на уровне постановки задачи добиться более интересных решений, глубже выявить форму. Изучая человека, мы встречаемся с его мужской и женской природой. Какой-то последовательности рисования в этом нет, для художника все интересно и важно. Сразу следует сказать, что нет «человека вообще», есть человек реаль-

ный, конкретный, и задача художника именно таким его и передать. Однако при изучении анатомического строения фигуры нельзя обойти вниманием основные типы людей, которых можно классифицировать по пропорциям. Многие известные художники выставляли свои пропорциональные системы, которые приводятся в анатомических изданиях. Это системы Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера, Иоханна Прейслера, Антона Лосенко, Готфрида Баммеса. Конечно, знать это нужно именно для того, чтобы увидеть особенность каждого объекта вашего интереса. Рекомендую начать с изображения мужской обнаженной фигуры, стоящей с опорой на одну ногу, освещенной боковым светом из окна. Художнику лучше расположиться со стороны света.

Прежде всего, следует продумать композицию листа. Сделайте предварительные композиционные зарисовки, хорошо бы к этому добавить короткие рисунки с нескольких других точек, чтобы лучше почувствовать расположение формы в пространстве. Укрепившись в мысли, что место, выбранное вами интересное, раскомпоновывайте изображение в листе. Не берите сразу большие форматы, оптимальный размер – половинка листа бумаги. Материал для начала: набор графитных карандашей разной мягкости и хороший ластик. Начинайте с силуэта модели, определите ее основные массы, «привяжите» фигуру к пространству листа, наметив горизонтальную и вертикальную плоскости. Для этого можно слегка обозначить падающие тени, так проще удержать рисунок в поверхности. Странно выглядит мощное, выпуклое изображение на белой нетронутой плоскости листа, такое решение напоминает аппликацию, все как будто вырезано и наклеено. Когда масса рисунка в листе определилась, пристальное внимание следует сосредоточить на определении основных пропорций и движения, с самого начала работы и до последнего штриха придерживаясь метода постепенного накопления материала, уточнения пропорций и движения натурщика. Иными словами – метода «нащупывания», наслоения штриха, линии, тона, что снимает проблему боязни ошибок и позволяет уверенно двигаться к достижению большей законченности. Смысл работы: максимальная художественная завершенность, точность изображения, передача характера, внутреннего состояния натуры. Безусловно, это идеал, и все мы, так или иначе, должны к нему стремиться. Вначале предпочтительнее рисовать модель с хорошо выраженным костяком, достаточно мышечным рельефом. Важно поставить фигуру на плоскость, чтобы она не «падала». Здесь особое внимание следует уделить опорной ноге, как основной, правильно определить положение таза по отношению к плечевому поясу, голове, мысленно провести вертикаль от яремной впадины к стопам. Некоторые пользуются во время работы даже отвесом, не вижу в этом ничего страшного, тут все средства хороши, лишь бы фигура «стояла». Однако старайтесь больше доверять все-таки собственному глазу, воспитывайте его.

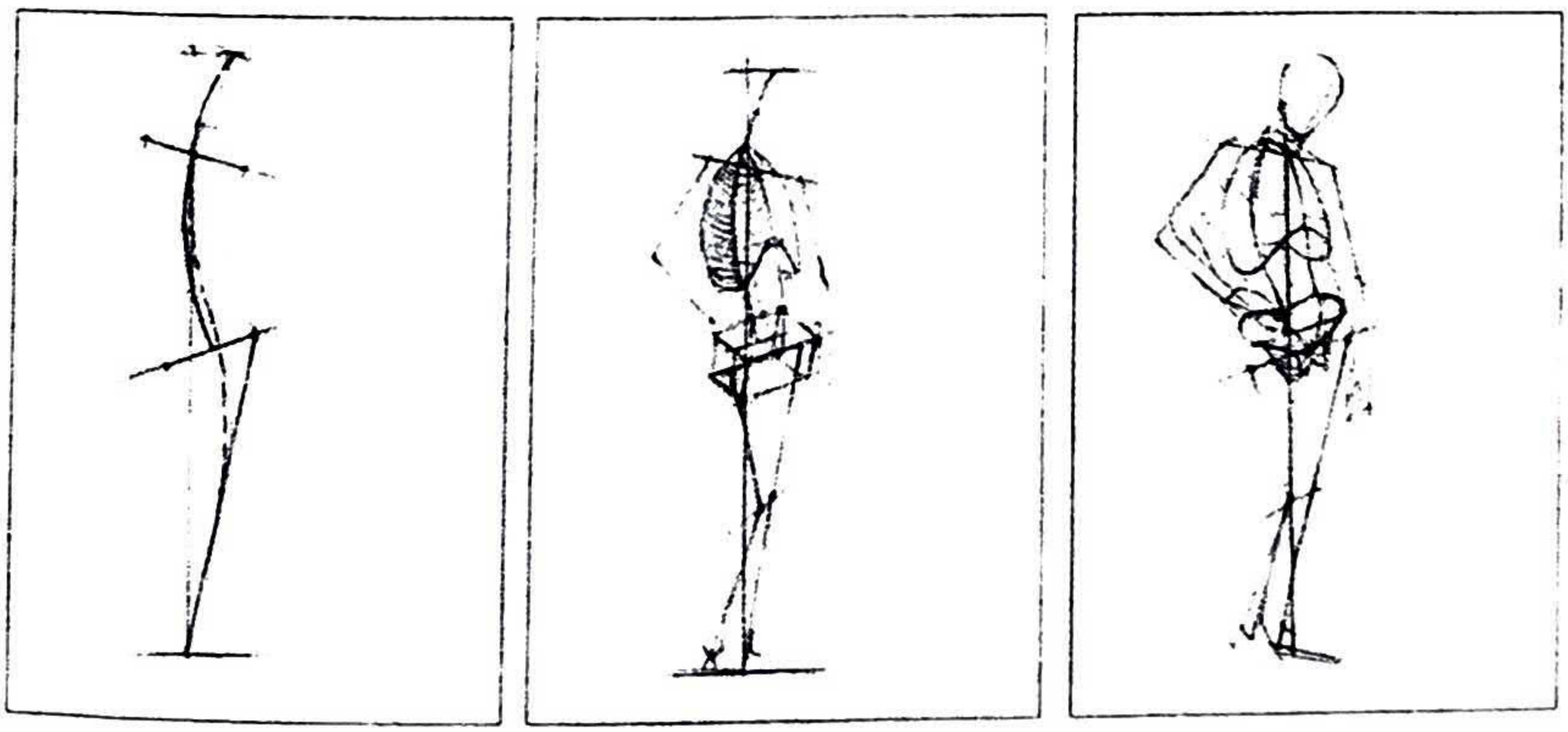
Анатомическое устройство человеческой фигуры художнику знать необходимо. Существует специальный курс по этой теме, издано много литературы, но хотелось бы предостеречь от чрезмерного увлечения данным вопро-

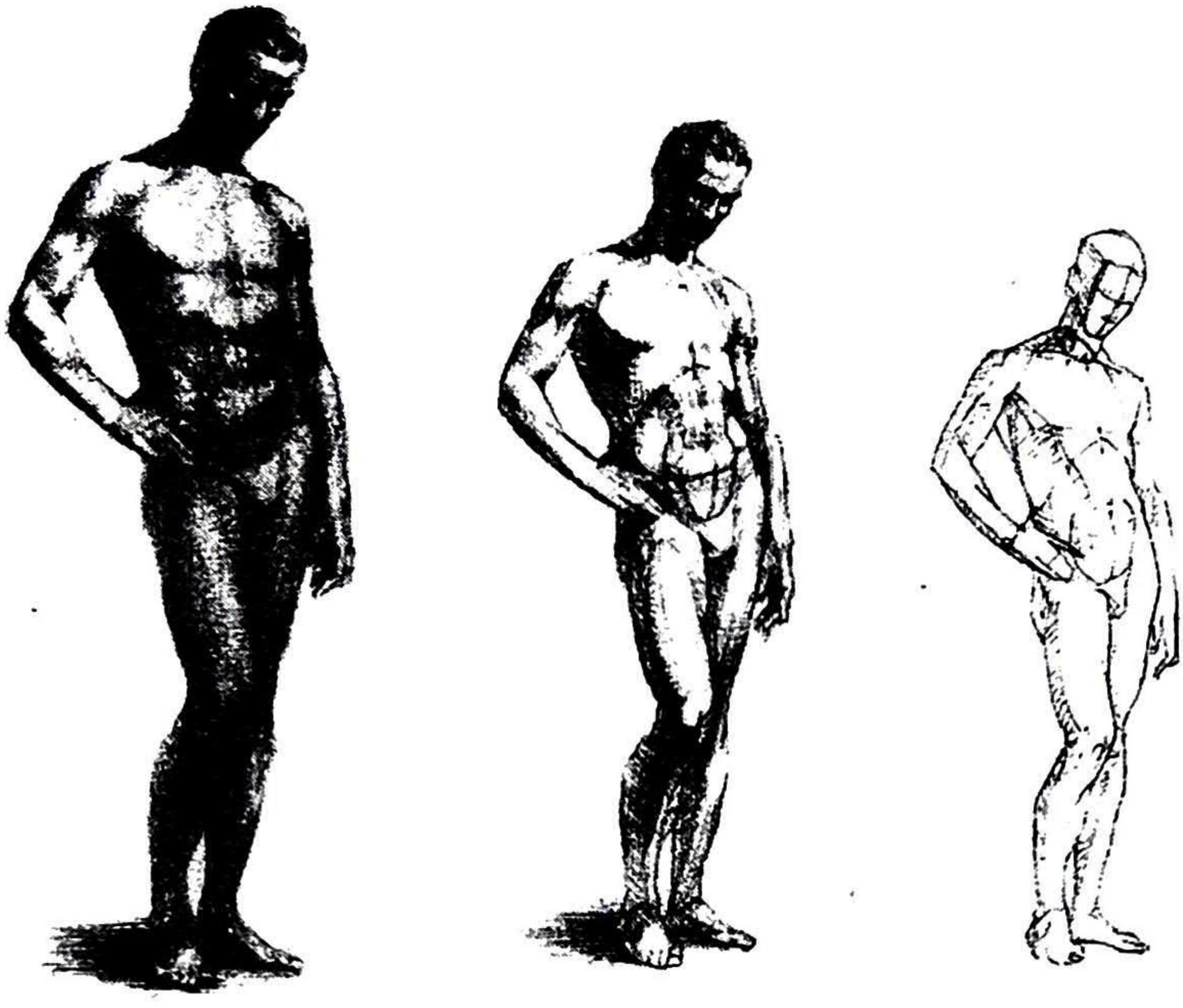
сом. Можно выучить наизусть все анатомические названия. знать мышелки и прочие анатомические подробности и при этом делать неважные рисунки.

Все хорошо в меру. Важно разобраться во внутреннем устройстве, как говорят художники, почувствовать «конструкцию» формы.

По мере уточнения пропорций в процессе работы мы невольно дробим форму, стараясь предать все ее повороты, изгибы, отразить все детали, вплоть до самых мелких. Это вполне понятное и естественное желание рисовальщика, ведь нет предела сделанности. В заключительной стадии необходимо собрать все эти многочисленные детали в одну «большую» форму, обобщить изображение, отобрать самое ценное, самое необходимое, пожертвовать даже некоторыми деталями во имя цельности и гармонии общего. Придать рисунку больше художественности, подчеркнуть главное. поработать на образ.

Эти принципы заложены давно, в русской художественной рисовальной школе их наиболее полно сформулировал профессор Российской академии художеств П.Чистяков, собственно его системой, разработанной еще в середине XIX в., мы с успехом пользуется и сейчас. Определенные попытки поставить под сомнение, изменить ее, деформировать, как показывает практика, – несостоятельны. Профессиональная грамота – основа специальности, другое дело как этим воспользоваться. Блестящий рисовальщик К.Брюллов потряс художественную Европу, написав «Последний день Помпеи», где в полной мере проявил себя как высочайший профессионал, создав произведение высокого духа.





Последовательность выполнения рисунка обнаженной фигуры

Рисование обнаженной модели, не самоцель. Скорее, это метод изучения сложной формы человеческого тела. В дальнейшем такое знание поможет точнее, правильнее нарисовать одетую фигуру, даже в самом замысловатом облачении. Весьма полезным упражнением является рисование обнаженной и одетой фигуры в одном движении, это можно делать на одном листе, либо на двух разных планшетах одного размера. Примером безупречного владения формой является знаменитая картина Ал.Иванова «Явление Мессии». Для художников творчество этого мастера – подлинный образец служения высокому искусству, настоящая профессиональная школа.

Уникален его опыт, бесценен собранный материал, совершенно его творение. Обратите внимание, как мастерски одеты фигуры, как умело художник лепит складками формы, под которыми прочитывается живая плоть. Безусловно, такое под силу только выдающемуся рисовальщику, каким был Ал.Иванов.

Д.Жилинский, академия Российской Академии художеств, курировавший работы по восстановлению росписей храма Христа Спасителя, как-то заметил, что некоторые, даже известные и опытные художники испытывали

определенные трудности в работе именно в этом важном компоненте многофигурных композиций. Рисование складок – вопрос весьма серьезный. Это тема отдельного разговора.

Работа над изучением формы предполагает выполнение разных по длительности заданий, это и многосеансные штудии, и кратковременные этюды. В дальнейшем после приобретения навыков рисования стоящей фигуры, следует разнообразить задачу: порисовать и мужскую, и женскую модели разного возраста, а также в положениях «сидя и лежа», в сильном, характерном движении, в непривычных ракурсах. Для того чтобы потом, работая над образом человека в картине, не испытывать особых затруднений. Самыми сложными являются многофигурные постановки. из двух и более натурщиков. Здесь встают проблемы композиционных взаимосвязей натуры, сложных пространственно-тональных построений. Это высшая категория учебного задания, по сути, переход к картине

Не все художники, прошедшие путь высшего художественного образования, в дальнейшем творчестве обращаются к человеку, однако я не слышал, чтобы кто-то сожалел о времени, потраченном на постижение этого увлекательнейшего жанра. Трудно представить себе что-либо пластически интереснее и совершеннее человека.

Задание №3

Рисунок двухфигурной постановки с выраженным тематическим содержанием

Материал по выбору студента. Формат А-2. Рис. 37.

Студенту следует стремиться отображать наиболее выразительные жизненные сцены, при этом обязательно решая вопросы композиции. При выполнении задания необходимо, чтобы фигуры композиционно были взаимосвязаны и правдоподобно, естественно раскрывали содержание сюжета.

Понятие «тематическое содержание» чрезвычайно обширно. Темой набросков могут быть различные виды труда (уборка комнаты, стирка, работа на кухне, за письменным столом) и отдыха (игра в шахматы, чтение газеты и др.) можно избрать и другие жизненные ситуации, в которых фигуры объединены тематическим содержанием. Не рекомендуются сюжеты сложного психологического характера.

Нельзя к одной фигуре «пририсовать» другую. Необходимо сразу разметить общую массу двухфигурной постановки.

Возьмем простейший пример. Студент рисует двух женщин, занятых примеркой одежды. Он должен определить, где наблюдаются крайние точки будущей зарисовки – справа и слева, сверху и снизу, как ширина относится к

высоте, и эту общую пропорцию разметить на формате бумаги. Затем легкими линиями следует передать общие характеристики фигур. Нельзя ограничиваться только плоскостным восприятием силуэтов; необходимо видеть фигуры в пространственном удалении.

Намечая силуэт изображаемого, надо мысленно представить себе наилучшее размещение его в заданном формате бумаги. Следует определить уровень горизонта и точек стояния (следков) фигур. Желательно выбрать фигуры, отличающиеся друг от друга по пропорциям, характеру и движению. Около стоящей фигуры поместить сидящую, одну из них изобразить в фас, другую в профиль и т.п. Для каждой модели надо найти наиболее характерный жест, раскрывающий взаимоотношение двух людей; определить, насколько одна фигура выше другой, и т.д. Главными в данной постановке являются фигуры людей, но можно легкими линиями или слабым тоном передать и окружающую среду.

Самостоятельная работа студентов по рисунку

	РИСУНОК СРС (9 семестр)	Прак.
1.	Краткосрочные рисунки обнаженной фигуры в движении 3 шт.	12
2.	Рисунок одетой фигуры человека (мягкий материал).	12
3.	Рисунок фигуры человека в интерьере (склад, каюта, салон автобуса).	10
4.	Сюжетные наброски групп людей 20-30 шт.	12
	Всего:	46

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Краткосрочные рисунки обнаженной фигуры в движении – 3 шт.
Рисунок одетой фигуры человека (мягкий материал)
Рисунок фигуры человека в интерьере (склад, каюта, салон автобуса и т.д.).
Сюжетные наброски групп людей – 20-30 шт.

Задачи: Передать движение, пластику, характерные особенности моделей, найти убедительную взаимосвязь фигуры человека и световоздушной среды. Закрепить навыки выполнения набросков и зарисовок различными графическими материалами.

Задание №1

Краткосрочные рисунки обнаженной фигуры в движении

Графитные карандаши, мягкие материалы. Формат А-2. Рис. 12 – 22.

Рисование обнаженной фигуры в движении является сложным заданием. Сложность заключается прежде всего в невозможности сохранить натурщику положение тела в том или ином движении длительное время, тогда как при обычной постановке обнаженной фигуры можно спокойно запечатлеть положение тела. Попытка запечатлеть живую подвижную модель, не имея на то достаточного опыта, в набросках и зарисовках, чрезвычайно затруднена. Любому натурщику невозможно сохранить такое положение тела достаточно долго из-за сложного смещения центра тяжести опор и напряжения мышц. В результате постепенно теряется острота динамики движения, ритм, нарушается общий строй движения тела. Студентам, прежде чем перейти к длительному рисунку, необходимо, пользуясь моментом, выполнить наброски с натуры, наиболее выгодные с точки зрения выразительности движения.

При рисовании движущейся фигуры основная цель заключается в передаче характера движения, разумеется, с учетом всего материала, усвоенного из предыдущих упражнений. Выполняя наброски, студентам нужно будет проявить умение цельно видеть живую подвижную модель. Любая попытка запечатлеть натуру в таком движении по частям будет неудачной. Не выработав в себе определенные качества целостного восприятия натуры, невозможно запечатлеть живую подвижную модель. Итак, выполнив ряд набросков, следует выбрать из них один, наиболее выразительно передающий характер движений фигуры, взяв его за основу для основного рисунка.

Основываясь на предыдущих опытах по рисованию обнаженной фигуры, продолжайте вести ваш рисунок, не теряя из виду все то ценное, что запечатлено в выбранном вами наброске. При этом, сверяясь время от времени с натурой, уточняйте пропорции, отрабатывайте детали, форму и все остальное, что необходимо для успешного завершения рисунка фигуры в движении.

Успешная работа над рисунком фигуры в движении в большой степени зависит от характера постановки фигур и выбора модели. Хотя ставить постановку не входит в вашу обязанность, но знать об этом следует — это может пригодиться для выполнения домашних заданий и в дальнейшей вашей профессиональной деятельности. Любая фигура должна быть поставлена так, чтобы была понятна логика движения, ясность и подчиненность модели по смысловому значению. И ни в коем случае не следует ставить натурную модель в неестественном, нарочито придуманном движении, как обычно предлагают многие студенты. Лучше всего, если постановку ставит педагог или предлагает натурщик с большим опытом. Кроме того, внимательно наблюдая за «отдыхом» натурщика, можно уловить те естественные движения, которые могут быть использованы для постановки. Такими движениями могут быть следующие: натурщик потянулся за халатом, надевает туфли, разминается,

передвигает обогреватель и т.д. Главное, чтобы все было естественно и целесообразно с точки зрения рисования.

Задание №2

Рисунок одетой фигуры человека

Графитные карандаши, мягкие материалы. Формат А-2. Рис. 1, 6.

Методика работы над рисунком, изложенная в предыдущих заданиях, применима и к данному упражнению. Однако исполнение зарисовки требует более продолжительного времени, чем набросок, это как бы остановленный на первых стадиях работы продолжительный рисунок.

Выполняя зарисовку, необходимо соблюдать последовательность ведения работы. После начального линейного построения в зарисовку может быть введено и распределение наиболее значительных теней. Тон помогает как бы осязать ту или другую форму, не мешая цельности рисунка, не отвлекая от главного – построения.

В данном задании из-за ограниченности времени интерьер может быть показан только намеком – линейно или немногими легкими обобщенными тонами. В любом случае разметка интерьера должна подчиняться главному – изображению фигуры человека. При этом надо стремиться находить характерные, присущие именно этому человеку особенности. Мир разнообразен, и каждое лицо представляет большой интерес для художника.

Достаточно вспомнить портрет Тройона («Спящий человек») работы В.А.Серова, выполненный итальянским карандашом. Это произведение можно назвать зарисовкой или считать одной из стадий выполнения длительного рисунка. Автор использует здесь линейное построение и тональные отношения. Говоря о композиции портрета, необходимо отметить прекрасно найденный размер фигуры по отношению к листу бумаги и ее пластическое движение. Следует обратить внимание на конструктивную линию головы и внимательную прорисовку кистей рук. Рисовальщик ясно передал разницу планов голеней, бедер, торса.

Четкими линиями Серов определяет масштабы фигуры, акцентируя внимание на точном местонахождении углов формы. Многочисленными последовательными прикосновениями острого карандаша художник с каждым разом уточняет и выявляет форму, не прибегая к резинке, заменяя менее точные предыдущие линии, которые превращаются в своеобразные тональные смягчения рисунка. Серов тщательно прорабатывает силуэт фигуры. Многочисленные линии карандаша говорят о том, как художник уточняет силуэт, добиваясь его обобщенного видения. Одновременно он следит за цельностью облика. Это выражение в последовательном включении тональных отношений, где нет преждевременных бесформенных клякс и эффектных пятен (что нередко можно наблюдать в учебных работах студентов).

В зарисовках должны использоваться разнообразные художественные средства. В зависимости от внутренней характеристики надо выбирать ту или

иную форму воплощения образа. Следует отмечать и необходимые подробности для передачи особенностей модели, не забывая при этом общего целостного видения.

Задание №3

Рисунок одетой фигуры в интерьере

Освещение дневное. Графитные карандаши, уголь и др. Формат А-1.
Рис. 7, 9, 10.

Это задание в целом аналогично предыдущему, с той разницей, что здесь фигура изображается в интерьере. Однако и в этом случае композиция должна быть подчинена изображению фигуры человека, так как она является композиционным центром. В композицию интерьера можно включать часть пола, потолка, раскрытую дверь, окно, отдельные предметы меблировки .и т. д., решая при этом задачу выявления линейной и воздушной перспективы.

Приступая к выполнению задания, необходимо прежде всего сделать небольшие эскизные зарисовки, в которых определить лучшее композиционно-пластическое решение для переноса на основной лист. Рисунок создается с учетом конкретного фона, характеризующего натуру. Студент должен установить взаимозависимость главного и второстепенного, поэтому нельзя одинаково внимательно прорабатывать все детали. Так, в тенях они могут быть переданы более обобщенно, чем на свету или на переднем плане.

Конструктивная и тоновая проработка должна быть особенно тщательной при изображении головы и рук. Не всегда следует подчеркивать резкость переднего плана, так как это часто мешает воспринимать главное — выражение лица и пластику всей фигуры. Выявление первостепенного и подчинение ему деталей осуществляется в процессе последовательной проработки рисунка.

Для создания образа большое значение имеет передача типичных деталей. Надо изображать их с определенной художественной мерой, чтобы они не мешали воспринимать фигуру в целом. Темные места, лепящие форму фигуры, наиболее насыщены 'по тону. Как известно, все округлые формы в теневых частях несут отраженные рефлексы, которые всегда темнее освещенной поверхности. В рисунке должны быть внимательно прослежены пространственные изменения. Так, более удаленную кисть руки нельзя изобразить одинаково с той, которая ближе. Этим вносится момент пространственного решения в рисунок фигуры. Рисунок можно выполнять и мягкими материалами (уголь, карандаш «ретушь», сангина, соус).

Задание №4

Сюжетные наброски групп людей

Материал по выбору. Формат А-3. Рис. 24 – 36.

Одно из наиболее трудных и в то же время интересных заданий – выполнение быстрых набросков групп, не позирующих людей. Во время работы

необходима чрезвычайная сосредоточенность, каждый штрих требует максимального внимания.

Цель выполнения данного задания – подготовка студента к работе над композициями и различными видами рисунков, встречающихся в школьной практике. Поэтому, кроме определения пропорций и передачи движения, важно выявить в набросках характерные особенности натуры.

Умение быстро фиксировать увиденное является одной из основ творчества в реалистическом искусстве. Студенту надо не только развивать в себе аналитическое мышление, необходимое для ведения длительных учебно-творческих работ, но и умение обобщать впечатления, выполняя наброски с движущейся модели.

Желательно сопоставить в набросках фигуры с различными характеристиками, следует учиться компоновать в группы фигуры людей различных возрастов, разнообразно одетых, используя приемы контрастных сопоставлений. Часто наброски делают с людей, которые и не подозревают, что их рисуют. Вначале лучше выполнять наброски с людей, долго сохраняющих спокойную позу (сидящих на скамейке в парке, ожидающих автобуса, читающих газету), но по мере приобретения необходимых навыков надо приучаться делать быстрые зарисовки с движущихся фигур. Некоторые художники рекомендуют своим ученикам ежедневно передавать по памяти впечатления, полученные ими в течение дня. Это помогает выработать мастерство в рисовании по памяти, необходимое в творческой работе. Наброски людей в энергичном движении (идущих, бегущих, осуществляющих ритмическую работу, занимающихся спортом) всегда выполняются по наблюдению и отчасти по памяти. Такая работа развивает у студента способность видеть в натуре движения и конструктивное строение модели.

Наброски не рекомендуется выполнять одинаковым нажимом карандаша. Линия должна передавать трехмерность форм, расположенных в пространстве, местами совсем исчезая. Линии, изображающие затененные места переднего плана, следует делать активнее, сочнее.

Некоторые студенты не понимают специфики набросков с движущихся моделей и ошибочно осуществляют их так же, как продолжительные рисунки, т. е. медленно, а иногда и, но частям, начав сверху. Естественно, что при данном подходе набросок остается незавершенным из-за недостатка времени. В таких случаях студенты не развивают свой глазомер, широкое видение, обобщение восприятие форм.

Выполняя быстрые наброски групп людей, студенту необходимо находить время (хотя и очень краткое) для продумывания композиционного решения изображаемых форм на листе.

Кроме линейных набросков могут быть и зарисовки, выполняемые одной светотенью. Обычно они осуществляются иными материалами, часто тушью или черной акварелью. На первом этапе очень светлыми тонами наносят лишь некоторые пропорции форм острием кисти, устанавливая размер наброска на листе. Затем более густым тоном вводят уточнения. Следующими прикосновениями кисти усиливают и конкретизируют форму в первую

очередь тех фигур, которые расположены ближе к зрителю. Следует стремиться сохранять при этом цельность общего тона, иначе изображение будет дробным. Такие очень быстрые наброски чрезвычайно полезны, – они развивают художественное видение.

Острота впечатления и краткость времени требуют применения в набросках немногих линий и очень обобщенных тональных решений. Выполнять их можно различными художественными материалами на любой бумаге, включая и тонирование.

Студенты должны выполнить наброски групп людей, наблюдая интересные моменты в окружающей жизни, в самых различных местах (на улице, вокзале, дома, на току или птицеферме и т. д.), хотя быт всюду осложняется тем, что в любую минуту изображаемые могут уйти и студент не сможет закончить рисунок. Поэтому не надо увлекаться большими размерами набросков. Полезно иметь небольшой альбом, в который удобно заносить наблюдаемое. Работа, выполненная непосредственно с натуры, ценна тем, что в ней сохраняется трепет живого восприятия. Недопустимы перерисовки, несущие в себе следы совершенно ненужной механической работы, после чего теряется неповторимость движения модели и ощущение достоверности.

Наброски с групп людей необходимы для композиции: они развивают способность к систематическому наблюдению, а также усиливают остроту видения и организуют композиционное мышление.

Так как рисующему приходится изображать не одну, а несколько фигур, связанных между собой тем или иным действием, то, выполняя эту работу, студент должен увидеть цельный, общий силуэт всех людей вместе, соединенных в одну общую группу.

КРИТЕРИИ ОЦЕНОК УЧЕБНОГО РИСУНКА (АУДИТОРНОГО И СРС)

Оценка учебного рисунка с натуры складывается из учета ряда объективных и субъективных факторов. В числе объективных факторов берется качество рассмотренных выше структурных компонентов формы законченного рисунка. Оно и определяет уровень требований к рисунку в соответствии с пятибалльной системой. Эти требования установлены программой, но в каждом конкретном случае они существенно корректируются временем, отводимым на выполнение рисунка. Например, на рисунок фигуры человека в разных учебных заведениях дается от 14 до 50 часов. Требования к законченности рисунка в данном случае не могут быть одинаковыми. При большем количестве часов уровень требований оптимальный вплоть до тончайших анатомических особенностей и фактурных характеристик, при меньшем можно ограничиться только построением и выявлением конструктивной связи основных объемов. В соответствии с этим оценивается правильность основных признаков названных компонентов формы, а именно: выбор положе-

ния листа /вертикальное или горизонтальное/, величины рисунка и расположения его в листе, передача общего характера фигуры, и основных ее пропорций, конструктивная связь частей и целого, анатомическая ясность больших форм, пластическая цельность и связь объемов.

Программные требования позволяют вычленить из общего состава задач, решаемых в рисунке с натуры, главные:

– выбор положения листа, величины изображения и расположения его в плоскости листа;

– построение изображения с передачей общих черт характера формы;

– определение пропорций частей и целого;

– выявление конструктивной связи деталей и целого;

– передача перспективы /линейной и воздушной/:

– передача объемности формы с помощью светотени /большой свет, большая собственная тень, полутень, рефлекс, блик/;

– передача материальности формы;

– передача движения, анатомических особенностей и психологии /живая натура/;

– культура графических средств и методика выполнения рисунка /процесс работы/.

Каждая из этих задач приведена последовательно по степени ее важности, хотя последняя может и изменяться в зависимости от того, какая конкретная цель достигается в рисунке. То же самое относится и к каждому компоненту формы. Так, перспектива может выйти на первое место в рисунке с натуры интерьера и оцениваться в первую очередь в рисунке фигуры человека конструктивная связь форм будет доминировать над другими и т.п.

К числу объективных факторов, влияющих на оценку рисунка, принадлежат сопутствующие выполнению рисунка: организация рабочего места, установка натуры, освещение, качество материалов, выбор расстояния до натуры, активность руководителя. Все они могут оказать влияние на качество рисунка и отразятся на его оценке.

К числу факторов субъективных можно отнести: личный престиж, предвзятое отношение. Настроение, мнение других, неправильное понимание воспитательной роли оценки и т.п.

Объективность оценки – важнейшее дидактическое требование, зависящее от того, насколько в ней верно выявлено отношение результата к уровню требования программы, соответствующего пятибалльной системе. Проверяются не случайные признаки, выраженные в покомпонентном анализе рисунка, а глубина понимания их студентом. Объективная оценка стимулирует творческую деятельность, придавая осознанный характер всей работе над рисунком. В этом случае студент ставит перед собой новые, более сложные задачи и, сознавая практическую ценность своего труда, уверенно и целенаправленно решает их. Такая оценка каждого конкретного этапа работы над рисунком подытоживает результаты и одновременно дает направление по следующим рабочим операциям, упорядочивает и систематизирует их.

Оцениваться должны грамотность и выразительность рисунка. Под грамотностью мы понимаем совокупность знаний, умений, навыков, обеспечивающих определенную степень познания и передачи в рисунке объективных закономерностей изображаемого, под выразительностью – уровень отношения к натуре, обеспечивающий определенную степень раскрытия в рисунке эстетических предпосылок изображаемого. Каждый педагог, оценивая рисунок с натуры, бесспорно, учитывает оба эти фактора. Однако за основу выразительности нередко берутся лишь элементы технических средств (изящная линия, насыщенность тона, светотеневой контраст, красивый красочный мазок и т.п.). Подобный подход, основанный на оценке красивого контура или удачного штриха порою совершенно случайных "находок", отражающих случайные признаки изображаемого, является следствием недооценки главных структурных компонентов изображаемого. Выразительность является составной частью грамотности, поскольку также основывается на объективных закономерностях натуры. Грамотность же заключается не только в том, насколько совершенны навыки рисующего, но и в том, насколько владеет он всем объемом знаний, умений и навыков, обеспечивающих передачу объективных закономерностей натуры, как умеет использовать их в решении любой другой изобразительной задачи.

В академическом рисунке с натуры, неудовлетворительном с точки зрения грамотности, как правило, трудно найти и признаки выразительности. Только безукоризненно грамотный рисунок может быть в полной мере выразительным. Обе эти оценки суммируются в одной итоговой – оценке правильности.

Рассмотрим покомпонентную оценку правильности рисунка с натуры.

Композиция – оценивается на основе следующих ее признаков:

– расположение листа (вертикаль–горизонталь);

– выбор размера рисунка в соответствии, с размерами, листа:

– расположение рисунка в листе;

– равновесие форм рисунка;

– пластическая организация листа, – выразительность всех его компонентов;

– роль побочных факторов формы рисунка и среды, оказывающих влияние на компоновку изображения.

Характер формы

– характер большой формы;

– характер частей большой формы;

– узнаваемость натуры;

– отбор самого характерного и индивидуального в форме;

– выразительность индивидуальной характеристики.

Пропорции

– пропорциональность большой формы (ширина, высота);

– соразмерность частей большой формы;

– взаимосвязь пропорциональности частей и целого;

– индивидуальная характеристика;

выразительность пропорций.

Конструкция

- строение большой формы:
- строение частей, формы;
- конструктивная взаимосвязь всех компонентов формы;
- выразительность конструкции.

Объем

- соотношение между большим светом и большой собственной тенью, полутоном;
- соотношение между рефлексами., бликами и другими светотеневыми градациями;
- соотношение между падающими тенями и фоном;
- характер освещенности формы;
- пластическая выразительность.

Материальность формы

- общая узнаваемость материала;
- особенности конкретного материала, выраженные через фактуру поверхности;
- эстетические свойства фактуры поверхности.

Перспектива

- линейная перспектива;
- воздушная перспектива;
- выразительность пространственного решения.

Культура графических средств

- использование материалов и технических средств;
- использование изобразительных возможностей штриха, пятна, линии.

Общая итоговая оценка правильности учебного рисунка с натуры слагается из учета степени соответствия совокупной правильности указанных компонентов изображенного аналогичным компонентам объекта изображения, определенным программными требованиями. Такая оценка показывает уровень роста студента, выраженный в знаниях, умениях, навыках, отраженных в рисунке.

Рисунок, в котором полностью выявлены все компоненте натуры, в особенности те, которые соответствует конкретной задаче, во всех основных и дополнительных признаках, может быть оценен отметкой "отлично". Мотивировка: рисунок соответствует с точки зрения грамотности и выразительности высшему уровню требований программы.

Рисунок, отражавший лишь грамотность и выразительность основных компонентов формы в самых общих признаках, может оцениваться отметкой "хорошо". Мотивировка: в рисунке, выявлены общие признаки всех компонентов формы, но имеются ошибки в передаче материала, в компоновке изображения на листе, недостаточно высокая степень законченности и культуры изобразительных средств.

Рисунок, в котором решены самые общие признаки, компонентов формы и нет попытки их детальной разработки, низка степень законченности, и

культура графических средств можно оценить отметкой «удовлетворительно». Мотивировка: рисунок не раскрывает даже самых общих признаков компонентов формы, а лишь намечает их. Попытки детальной проработки мало удачны, а в отдельных случаях ошибочны.

За рисунок, в котором имеются существенные недостатки в основных компонентах формы и нет попытки их детальной проработки можно поставить отметку «неудовлетворительно».

ТЕМЫ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ПО ГРАФИКЕ

I. Темы, ориентированные на создание дипломных работ по методике обучения рисунку.

1.Изобразительные средства и приемы рисования:
- форма, объем и конструкция в рисунке;
- понятие о пропорциях;
- светотень и передача пространства.

2.Рисование интерьера и экстерьера:
- перспектива и тоновые графические средства, в изображении интерьера.

3.Работа тушью и акварелью:
- техника изображения тушью при работе кистью.

4.Способы выполнения набросков и зарисовок.

5.Наброски в работе над композицией.

6.Изображение животных и птиц средствами рисунка.

7.Пейзаж в графике.

8.Виды педагогического рисунка на классной доске.

9.Ход работы над выполнением учебного рисунка головы (карандаш, работы кистью).

10.Инструментарий художника-графика.

«Выразительный язык» графических материалов.

11.Психологический портрет в рисунке.

12.Композиция фигуры в интерьере.

13.Учебные и творческие задачи в рисунке.

14.Роль технических приемов в рисунке для решения образа.

II.Темы, рекомендуемые для решения творческих задач в уникальной и печатной графике.

1.Тематические сюжеты композиции на темы:
- «Сенокос», «На ферме», «Новый дом», «Свадьба», «Сабантуй», «Дедушка и внук», «Горячий хлеб» и т.д.
- «Рыбалка», «Весна на даче», «В цирке», «За компьютером», «Прогулка», «Аэроклуб», «Трамплин» и т.д.

2. Психологические композиции, выполняемые для создания образов, раскрывающих взаимоотношения двоих, коллектива, человека и природы.

3.Оформление книг известных авторов, а также поэтов и писателей Башкортостана и России.

4.Тематические серии экслибрисов.

5.Пейзаж родного края.

6.Композиции, отражающие этнографию, историю, быт, обычаи народов Башкортостана.

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНАЦИОННЫМ БИЛЕТАМ ПО РИСУНКУ

Билет 1

1.Основные сведения о законах линейной и воздушной перспективы и их применение в рисунке.

2.Анализ форм человеческого тела в рисунке.

3.Тематический набросок (практическая работа).

Билет 2

1.Цели и задачи академического рисунка.

2.Методическая последовательность рисунка фигуры человека.

3.Выполнить рисунок фигуры человека в движении.

Билет 3

1.Метод линейно-конструктивного построения фигуры человека.

2.Каков смысл детализации в учебном рисунке.

3.Выполнить рисунок фигуры человека за трудовым занятием.

Билет 4

1.Обобщение и детализация в рисунке фигуры человека.

2.Изображение ярко выраженной возрастной характеристики фигуры человека.

3.Выполнить рисунок фигуры сидящей в кресле.

Билет 5

1.Рисунок грудного портрета натурщика.

2.Анатомический анализ скелета человека применительно к задачам учебного рисунка.

3.Выполнить рисунок бегущего человека.

Билет 6

1.Пропорциональные отношения и анатомические особенности фигуры человека.

2.Графические средства, используемые для передачи пространственной среды.

3.Выполнить рисунок сидящей фигуры.

Билет 7

1.Изображение драпировки при рисунке фигуры человека.

2.Образная характеристика фигуры человека различных профессий.

3.Выполнить движение спортсмена.

Билет 8

1.Передача динамики фигуры в рисунке.

2.Принцеп обрубовочного построения фигуры.

3.Изобразить мотив прогулки человека с собакой.

Билет 9

1.Принцеп компоновки фигуры человека в учебном рисунке.

2.Как достигнуть цельности изображения фигуры.

3.Выполнить рисунок двух беседующих людей.

Билет 10

1.О соответствии учебных и творческих задач в рисунке фигуры человека.
2.Пропорции фигуры человеческого тела.
3.Изображение рыбака над лункой льда.

Билет 11

1.Опорно-конструктивные функции скелета.
2.Педагогический рисунок.
3.Изобразить фигуру, снимающую одежду.

Билет 12

1.Рельеф мышечной системы. Влияние этого фактора на форму и пластику человеческого тела.
2.Негативный рисунок мелом на доске.
3.Изобразить гимнастику на бревне.

Билет 13

1.Особенность формы и пластики тела у людей различного пола.
2.Изобразительно-выразительные возможности различных графических материалов.
3.Изобразить фигуру отдыхающего человека.

Билет 14

1.Устойчивое и неустойчивое равновесие фигуры человека, понятие о линии и центре тяжести, площади опоры тела.
2.Критерии художественных достоинств рисунка и наброска.
3.Нарисовать двух обнимающихся людей.

Билет 15

1.Передача характерных особенностей фигуры человека.
2.Принцип наглядности в обучении рисунку.
3.Изобразить эмоциональное состояние фигуры человека (радость, горе и т.д.).

Билет 16

1.Рисование фигуры человека по памяти.
2.Выполнение жесткого и мягкого рисунка фигуры.
3.Изобразить женщину с ребенком.

Билет 17

1.Передача индивидуальных особенностей и психологического состояния человека в портретном рисунке.
2.Принцип систематичности и последовательности в рисунке.
3.Изобразить фигуру человека за хозяйственной работой.

Билет 18

1.Современные требования к подготовке художников-педагогов.
2.Технические графические приемы изображения фигуры.
3.Изобразить фигуру старика и внука.

Билет 19

1.Композиционно-пластические связи в изображении двух фигур.
2.Роль освещения для выявления объемной формы и пространственного положения фигуры в рисунке.

3.Изобразить человека за компьютером.

Билет 20

1.Проблемы образности и выразительности в рисунке.
2.Понятие «манеры» и «техники» в рисунке.
3.Изобразить фигуру воина.

ТЕСТЫ ПО РИСУНКУ

1.Как начинать рисунок фигуры человека?
а) от пятна;
б) нахождением основных точек фигуры на листе;
в) проведением вертикальной линии от яремной ямы.
2.Единицей модуля классической фигуры человека является:
а) размер стопы;
б) длина предплечья;
в) размер головы человека.
3.Степень равновесия фигуры человека проверяется:
а) вертикальным отвесом;
б) линией изгиба позвоночника;
в) нахождением центра тяжести тела.
4.Какую роль играет скелет человека?
а) декоративную;
б) конструктивную;
в) защитную.
5.Правильное изображение фигуры человека зависит:
а) от анатомических знаний;
б) от настроения рисующего;
в) умение изображать фактуру драпировки.
6.Учебный рисунок фигуры человека предполагает:
а) соблюдение правил перспективы;
б) соблюдение состояния освещенности натуры;
в) знание целей и задач учебного рисунка.
7.Манера рисунка фигуры человека зависит:
а) от индивидуума натурщика;
б) от графического материала;
в) целей и задач постановки.
8.Характер формы фигуры человека зависит:
а) от психологического состояния рисующего;
б) от характерных пропорциональных соотношений частей тела натурщика;
в) от «обобщения».
9.Проработка внешних форм обнаженной фигуры человека зависит:
а) от анатомических особенностей натурщика;
б) от освещения;
в) от творческих задач рисующего.

10.Детализация в рисунке фигуры человека выполняются:
а) на первом этапе;
б) после завершения работы;
в) на предпоследнем этапе.
11.Обобщение рисунка фигуры человека делается:
а) в начальной стадии;
б) на завершающем этапе;
в) в середине этапа.
12.Линейно-конструктивный метод построения фигуры предполагает:
а) композиционный поиск;
б) трехмерно-конструктивный анализ;
в) нахождение характерного движения.
13.Возрастная характеристика в рисунке фигуры человека определяется:
а) волосяным покровом;
б) изменением форм мышц;
в) размером одежды.
14.Критериями художественных достоинств рисунка портрета являются:
а) сходство;
б) выразительная композиция;
в) фактура шлемы.
15.Рисунок фигуры человека по памяти делается:
а) спонтанным движением;
б) на основе анатомических знаний;
в) прессованным углем.
16.«Жесткий» рисунок фигуры выполняется:
а) твердым карандашом;
б) сангиной;
в) мягким и контрастным материалом.
17.«Мягкий» рисунок характеризуется:
а) хорошей связью рисунка с полем листа;
б) размытыми краями рисунка;
в) отсутствием контрастных пятен.
18.К мягким графическим материалам относится:
а) графитный стержень;
б) соус серый, черный;
в) уголь прессованный, обожженный.
19.специальное освещение натуры помогает выявить:
а) характер натуры;
б) большую форму;
в) детали модели.
20.Образность рисунка фигуры выражается:
а) хорошей техникой рисунка;
б) изображением индивидуальных и характерных черт;
в) настроением рисующего.

21.Принцип наглядности в обучении рисунку осуществляется
а) демонстрацией приемов рисунка;
б) наличием рисунков мастеров;
в) хорошей освещенностью.
22.Принцип систематичности и последовательности осуществляется:
а) поэтапным ведением рисунка;
б) опытом рисовальщика;
в) ежедневными графическими упражнениями.
23.Изображение эмоционального состояния человека предполагает:
а) правильное изображение пропорций;
б) техническое мастерство;
в) умение передавать движение и мимику человека.
24.Передача пространственной среды предполагает:
а) умелый подбор графических материалов;
б) знание законов линейной и воздушной перспективы;
в) наличие темных очков у рисующего.
25.Складки драпировки образуются:
а) на месте изгибов частей тела;
б) под весом ткани;
в) под воздействием тепла.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Античный (лат. antiguus) – древний; относящийся к древнегреческому или древнеримскому общественному строю, искусству, культуре.

Анфас – (фр. Anface – буквально: в лицо) – лицом к смотрящему; изображение лица прямо спереди.

Библиография (гр. biblion– книга – пишу) – наука о методах и способах составления указателей, списков, обзоров произведений печати.

Восприятие – наглядно-образное отражение предметов и явлений материального мира при их непосредственном воздействии на органы чувств.

Гармония (гр. harmonia – связь, созвучие, соразмерность):

1) стройная согласованность частей одного целого;

2) в архитектуре и изобразительном искусстве – согласованное и соразмерное сочетание всех элементов художественного произведения.

Дидактика (гр. didaktikos – поучительный) – часть педагогики, излагающая теоретические основы методов обучения.

Дилетант – любитель, занимающийся каким-либо искусством или наукой без достаточной подготовки, необходимой для основательного знания предмета; поверхностно знакомый с какой-либо областью науки или искусства.

Интуиция (лат. intueri – пристально, внимательно смотреть):

1) чутье, догадка, инстинктивное понимание;

21.Принцип наглядности в обучении рисунку осуществляется
а) демонстрацией приемов рисунка;
б) наличием рисунков мастеров;
в) хорошей освещенностью.
22.Принцип систематичности и последовательности осуществляется:
а) поэтапным ведением рисунка;
б) опытом рисовальщика;
в) ежедневными графическими упражнениями.
23.Изображение эмоционального состояния человека предполагает:
а) правильное изображение пропорций;
б) техническое мастерство;
в) умение передавать движение и мимику человека.
24.Передача пространственной среды предполагает:
а) умелый подбор графических материалов;
б) знание законов линейной и воздушной перспективы;
в) наличие темных очков у рисующего.
25.Складки драпировки образуются:
а) на месте изгибов частей тела;
б) под весом ткани;
в) под воздействием тепла.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Античный (лат. antiguus) – древний; относящийся к древнегреческому или древнеримскому общественному строю, искусству, культуре.

Анфас – (фр. Anface – буквально: в лицо) – лицом к смотрящему; изображение лица прямо спереди.

Библиография (гр. biblion– книга – пишу) – наука о методах и способах составления указателей, списков, обзоров произведений печати.

Восприятие – наглядно-образное отражение предметов и явлений материального мира при их непосредственном воздействии на органы чувств.

Гармония (гр. harmonia – связь, созвучие, соразмерность):

1) стройная согласованность частей одного целого;

2) в архитектуре и изобразительном искусстве – согласованное и соразмерное сочетание всех элементов художественного произведения.

Дидактика (гр. didaktikos – поучительный) – часть педагогики, излагающая теоретические основы методов обучения.

Дилетант – любитель, занимающийся каким-либо искусством или наукой без достаточной подготовки, необходимой для основательного знания предмета; поверхностно знакомый с какой-либо областью науки или искусства.

Интуиция (лат. intueri – пристально, внимательно смотреть):

1) чутье, догадка, инстинктивное понимание;

2) проницательность, непосредственное постижение истины, основанное на предшествующем опыте и теоретических научных знаний.

Контур (фр. contour) – очертание какой-либо предмета, графическое изображение очертания чего-либо.

Конструкция – структура, план, построение, соотношение частей и целого. Конструировать – значит организовывать, создавать, строить, складывать согласно определенному плану. В рисунке под словом «конструкция» подразумевается определенное представление, сложившееся в нашем сознании о строении формы предмета, которое выражается линейным изображением. Линейное обозначение конструкции в рисунке – это система линий, которая скрепляет отдельные части в единое целое и подчиняет друг другу детали формы. Анализируя конструкцию формы, ученик должен ясно представлять себе строение предмета во всех его составных частях как видимых глазом, так и скрытых; иначе говоря, представить себе находящийся предмет как бы прозрачным. Например, рисуя с натуры гипсовый куб, ученик должен понять, прежде всего, его конструктивную основу. Под конституцией подразумеваются внутренние устойчивые связи в строении предмета, которое определяют его внешнюю форму. Конструкуция – это каркас, выражающий основу формы.

Конструкция в рисунке, точнее говоря, линейно-конструктивная схема, не может быть произвольной, она обусловлена особенностями строения формы предмета. Конструктивно-слаженным рисунком можно признать такой, где ярко выражена архитектоника формы ее строения, то есть горизонтальные и вертикальные, и могут быть применены в рисовании предметов с натуры как регуляторы. Относя все линии в натуре к ним, мы легко увидим кажущиеся изменения других форм и плоскостей относительно картинной плоскости. И еще: «Всякое рисование с неподвижной, или мертвой, натуры основано на горизонтальной и вертикальной линиях. Хорошо рисующий непременно должен, верно, чувствовать в пространстве эти два направления. Почему они и берут их теми точками опоры, которые проверяют все».

Кроки (croguis) – в изобразительном искусстве быстрая зарисовка с натуры, реже беглая фиксация композиционного замысла в виде рисунка.

Литография – специфический вид тиражной графики, при котором печатной формой служит поверхность камня.

Метод (methodos – исследование) – способ исследования явлений природы, подход к изучаемым явлениям, планомерный путь научного познания и установления истины; вообще – прием, способ или образ действия; способ, прием построения изображения.

Методика (гр. methodika) – 1) совокупность способов целесообразного проведения какой-либо работы; 2) отдел педагогики, излагающий правила, методы преподавания.

Методология – учение о методе научного исследования.

Мимика – движение лицевых мышц соответственно переживаемых чувствам и настроениям.

Модель (фр. modela) – предмет изображения в искусстве; натурщик, натурщица, позирующие перед художником.

Мышление – процесс обобщенного и опосредованного речью отражения действительности.

Набросок – рисунок небольшого размера, быстро и лаконично исполненный художником. Набросок – это беглая фиксация отдельных наблюдений в ходе текущей работы художника. Набросок может быть исполнен с натуры и без натуры, по памяти и представлению.

В учебных заведениях наброски преследуют определенную учебно-образовательную и воспитательную цель. Основная цель их – закрепить уже пройденный материал. Работая над наброском, учащийся должен мыслить, анализировать натуру, как и в длительном рисунке, но значительно быстрее. Набросок – это лаконичное суждение.

Натура (лат. natura) – реальная действительность, служащая предметом для художника, например, рисовать с натуры, т.е. не по памяти.

Натюрморт (фр. Nature morte – «мертвая природа») – в изобразительных искусствах изображение предметов обихода, цветов, битой дичи, рыбы и т.д.

Объект (лат. abjectum – предмет) – предмет, составляющий часть внешнего, материального мира; предмет познания трудовой деятельности человека, субъекта.

Ощущение – наглядно-образное отражение отдельных свойств и явлений при их непосредственном воздействии на органы чувств.

Понятие – основной результат мышления, отражающий общие и существенные свойства предметов и явлений действительности, закрепленные в слове.

Портрет – изображение человека с передачей его характерных особенностей и психологических характеристик.

Принципы обучения. Методика преподавания основывает свои положения на данных педагогической науки. Однако одна наука педагогика, без практики, не дает возможности овладеть искусством преподавания; она лишь указывает на общие положения. И наоборот, одна практика без теории педагогики не дает возможности педагогу правильно строить учебный процесс. Чтобы правильно строить методику работы с учебником на уроках изобразительного искусства, учитель должен хорошо знать основные положения современной дидактики и уметь их творчески реализовать на практике.

Путь обучения должен вести учащихся к достоверным знаниям. Эти знания прежде всего должны быть получены на основе восприятия конкретных данных. Отсюда принцип научности.

За ним, по логике вещей, должен следовать принцип наглядности. Все, что воспринимают дети, должно быть осмыслено. А это требует от нас прежде всего обращения к самим вещам и явлениям как источнику познания.

В истинности знаний учащихся должны убеждаться на практике. Отсюда принцип сознательности и активности учащихся в обучении.

Использовать свои знания дети могут только в том случае, если они твердо и основательно овладеют ими. Отсюда принцип прочности усвоения знаний.

В ходе обучения мы ведем ученика постепенно от малых знаний к большим, развиваем его навыки от наипростейших трудовых процессов к более сложным приемам работы. Отсюда принцип систематичности и последовательности, а этот принцип тесно связан с принципом доступности и посильности обучения.

Итак, учитель в своей педагогической практике использует следующие дидактические принципы:

1. Принцип воспитывающего обучения.
2. Принцип научности.
3. Принцип наглядности.
4. Принцип наглядности и активности.
5. Принцип систематичности и последовательности.
6. Принцип прочности усвоения знаний.
7. Принцип доступности.

Пропорция (лат. proportio) – соразмерность, определенное соотношение частей между собой.

Система (педагогическая) – слово «система» происходит от греческого слова, что означает целое, составленное из частей. Системой в науке называется объективное единство закономерно связанных друг с другом предметов, явлений, а также наших знаний путем установления существенных связей между ними. Такое соединение наших знаний в одно целое основывается на определенных принципах и методах научного знания и характеризуется тем, что имеет в виду конкретное (объективное) познание предметов и явлений реального мира, а не произвольное сочетание отдельных понятий, которые возникают на основе субъективного принципа. Вся система (научная, философская, художественная и т.д.) служит отражением известного порядка, отражением объективной действительности, определенной формы мышления.

Системой обучения называют расположение в последовательном порядке знаний и практических навыков, составляющих одно целое. Педагогическая система предусматривает строгий порядок в расположении учебного материала и совокупность принципов, служащих основанием для данного учебного предмета.

Каждая педагогическая система развивается в тесной связи с формами и методами обучения, с пропагандой тех принципов и научных положений, на которых основывается данный учебный предмет.

Соблюдение системы в обучении требует от учащегося систематической работы по усвоению знаний, умений и навыков, т.е. работы регулярной, без пропусков, работы такой, когда знания накапливаются в определенном логическом порядке, когда все новое органически включается в ранее усвоенное и, в свою очередь, вызывается в сознании старое, содействуя закреплению всей системы знаний и навыков и совершенствованию их.

Например, система обучения рисунку ставит своей задачей привести в логическую связь научные знания о законах строения природы и правила построения реалистического изображения на плоскости с наиболее эффективными методами и приемами обучения. Система обучения рисунку преду-

сматривает целый ряд учебных заданий, которые даются ученику по возрастающей степени трудности и позволяют ему глубже осмыслить и усвоить весь комплекс работы над рисунком.

Темперамент – совокупность индивидуальных особенностей личности, характеризующих динамическую сторону ее деятельности, в основе которых лежат типы нервной высшей деятельности.

Тень – элемент светотени, наиболее слабоосвещенные участки в натуре и в изображении. Различают тени собственные и падающие. Собственными называют тени, принадлежащие самому предмету. Падающие – это тени, отбрасывающие толом на окружающие предметы.

Техника (от гр. «мастерство, умение, высокое искусство исполнения»). В области искусства под словом «техника» мы имеем в виду:

1) находчивость, умение сознательно и свободно пользоваться средствами изобразительного искусства, предугадывание эффекта;

2) непосредственный результат работы художника, его умение пользоваться материалами и инструментами, умение использовать художественно-эстетические возможности материала (у скульпторов – бронза, дерево, камень и т.д.).

Развитие технических навыков так же обязательно для художника, как скоропись в чистописании для свободного начертания письменных знаков. Художник не должен испытывать затруднения в технике рисования, живописи, так же как не испытывает этого человек, излагая свои мысли в письменном виде.

Фиксатив – состав (раствор бесцветной смолы в эфире, спирте или бензине) для нанесения защитного покрытия на рисунке, исполненные углем, пастелью, сангиной и соусом.

Форма – 1) внешний вид, очертание; предполагает наличие объемности, конструкции, пропорции; 2) в изобразительном искусстве художественная форма – это художественные средства, служащие для создания образа, раскрытия содержание.

Формат – форма плоскости, на которой выполняется изображение. Обусловлен общими очертаниями натуры, отношением высоты к ширине. Выбор формата зависит от содержания и соответствует композиции изображения. Для образного строя произведения формат имеет существенное значение.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. И.Г.Бройдо Женская одетая модель. 1955.
Бумага, графитный карандаш

Рис. 2. Н.А.Дубовик Мужской портрет. 1984.
Бумага, уголь

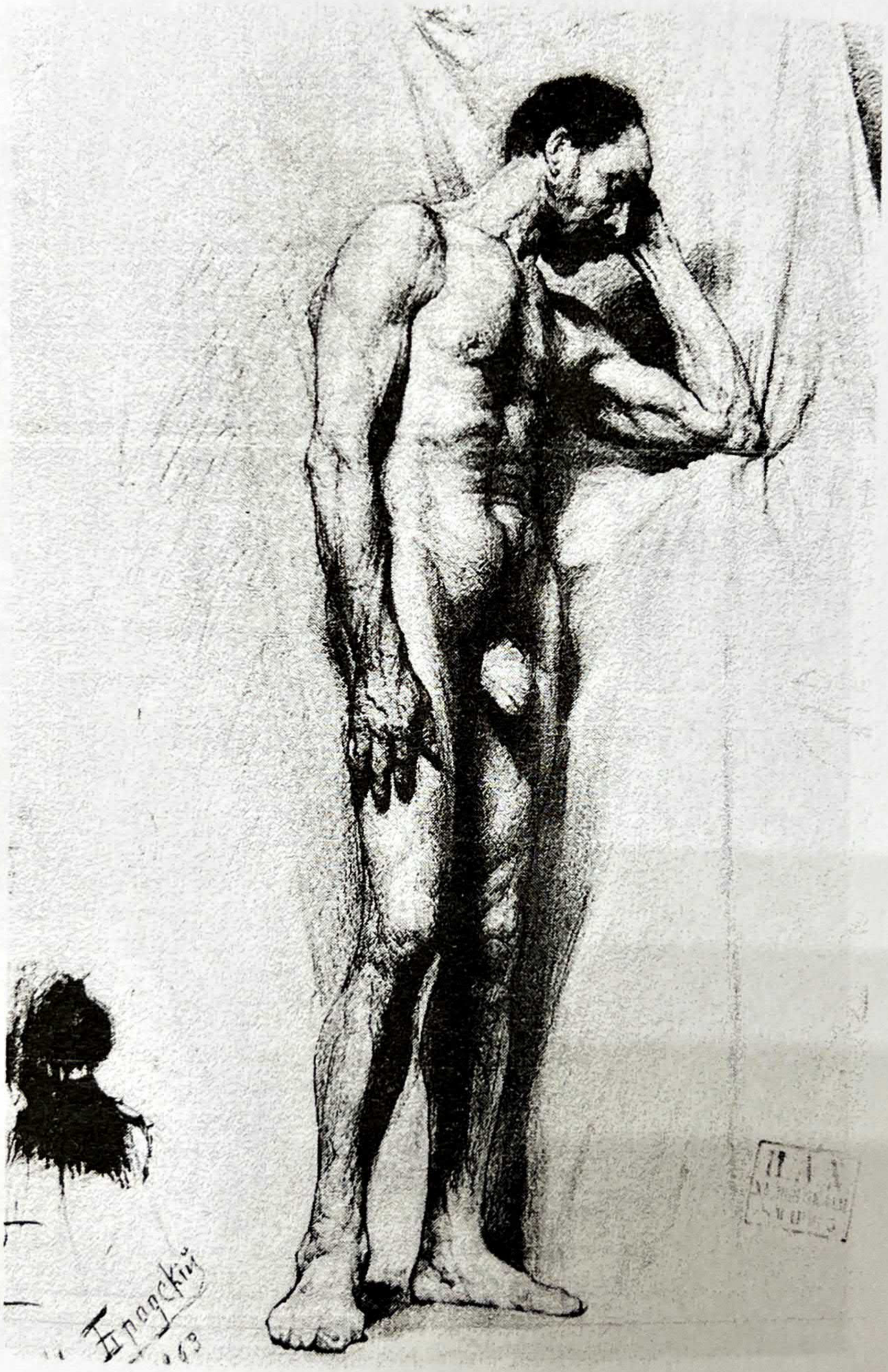


Рис. 3. И.И.Бродский Натурщик.1903.
Бумага, итальянский карандаш

Рис. 4. А.А.Иванов Обнаженная девочка-натурщица.
Конец 1830х - начало1840х гг.
Бумага, итальянский карандаш, графитный карандаш

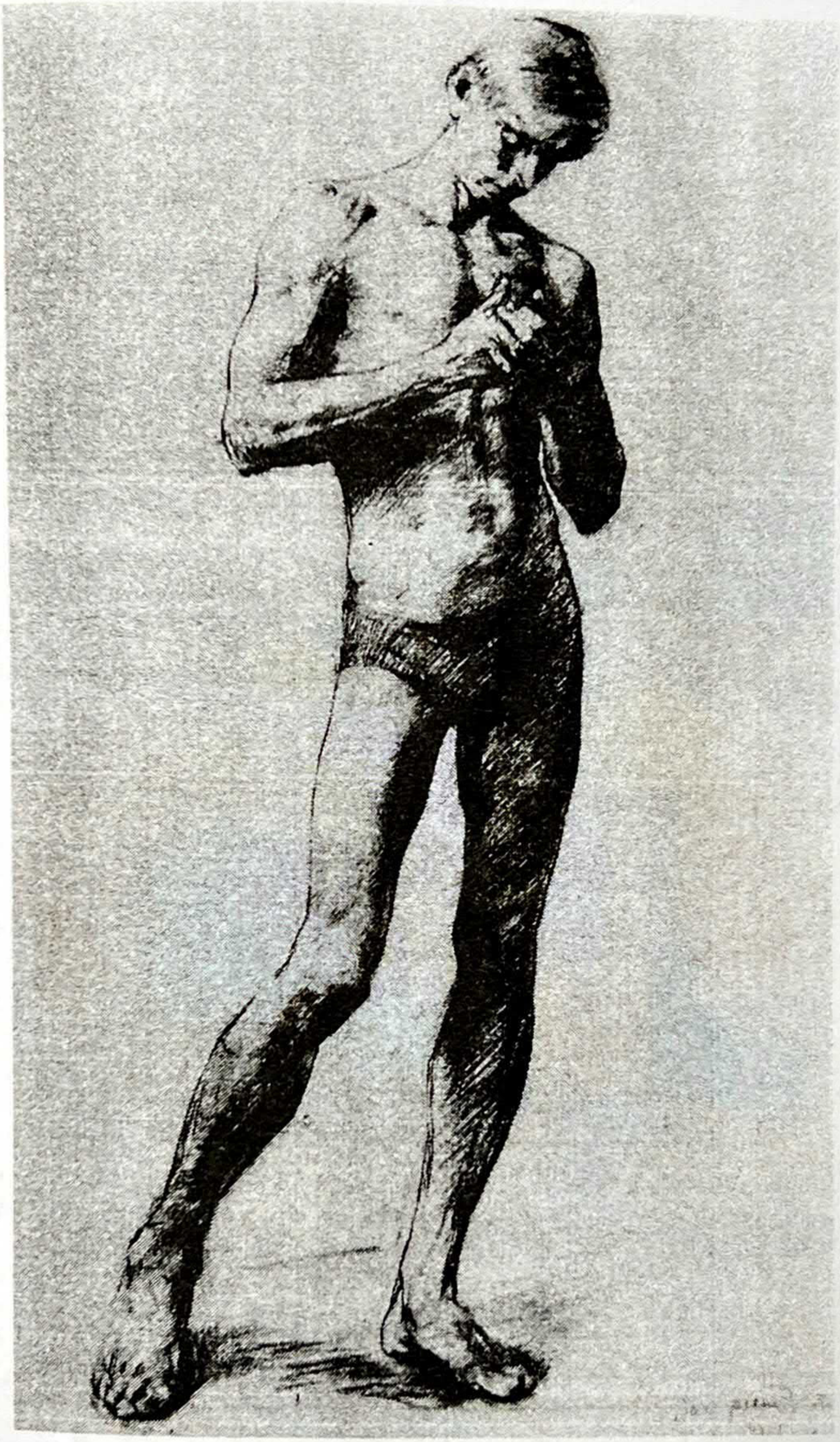


Рис. 5. Б.К.Заозерский Обнаженный натурщик стоящий. 1964.
Бумага, угольный карандаш

Рис. 6. Учебный рисунок

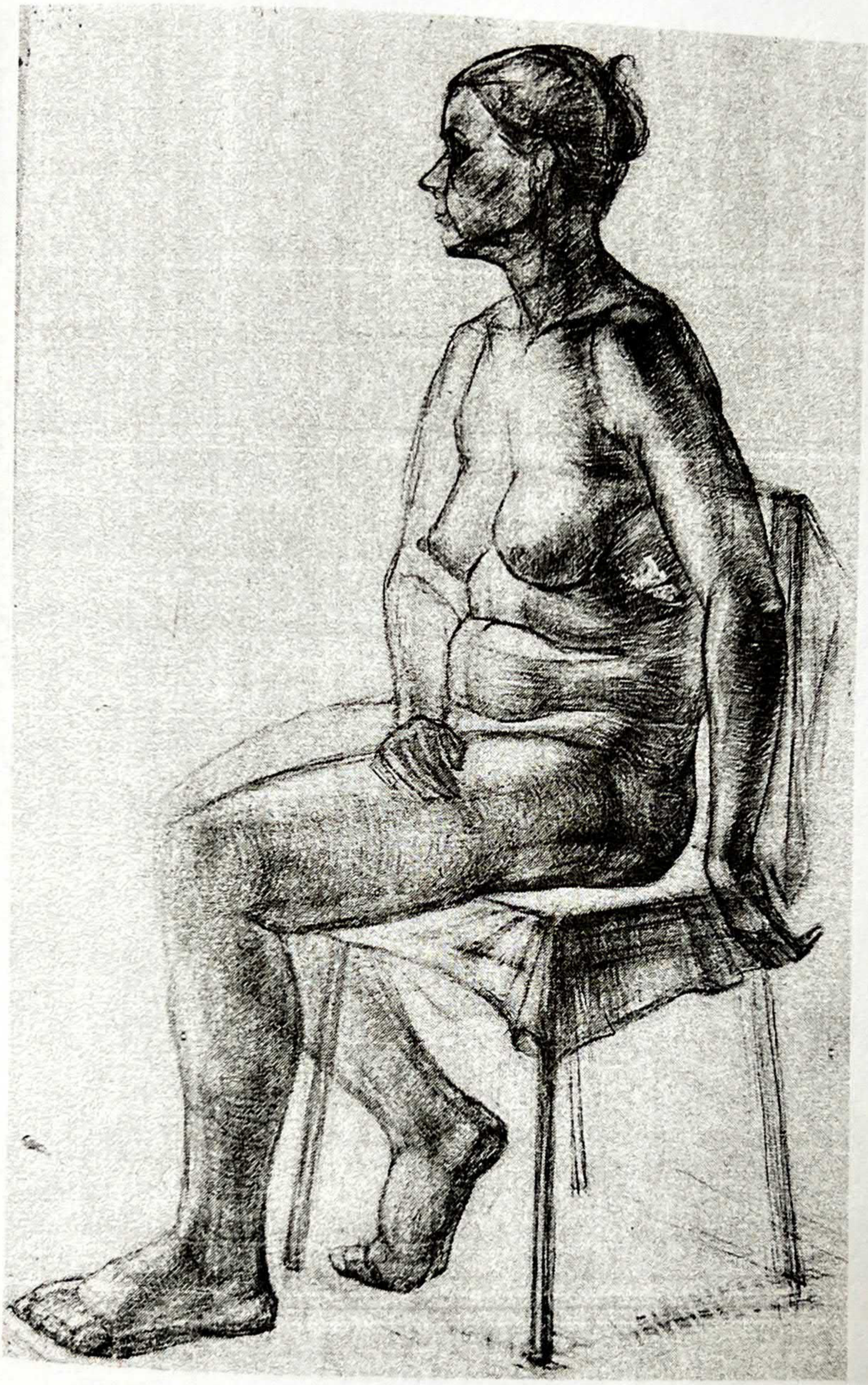


Рис. 7. Учебный рисунок

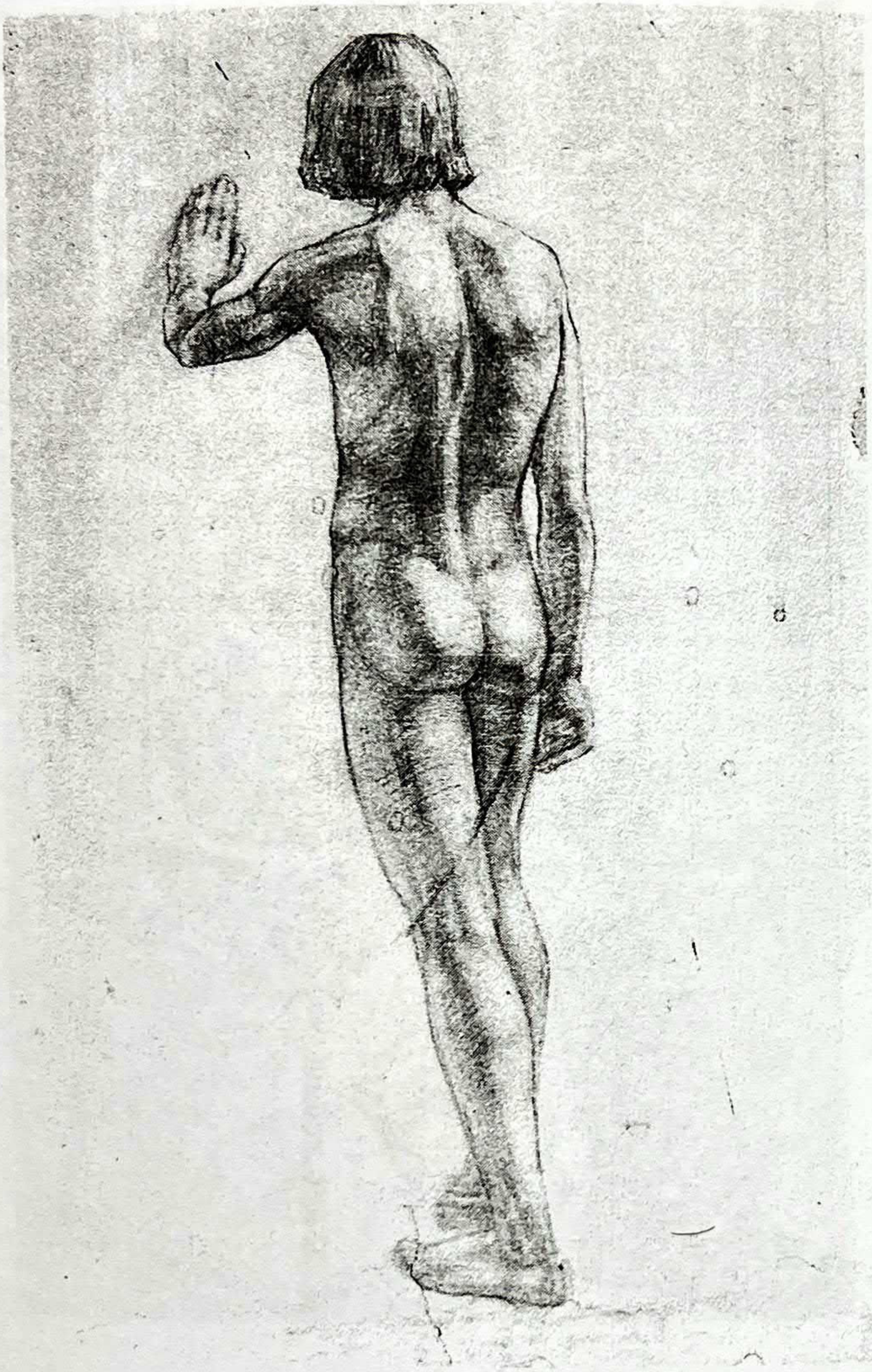


Рис. 8. Учебный рисунок

Рис. 9. Учебный рисунок

Рис. 10. Учебный рисунок

Рис. 11. Учебный рисунок

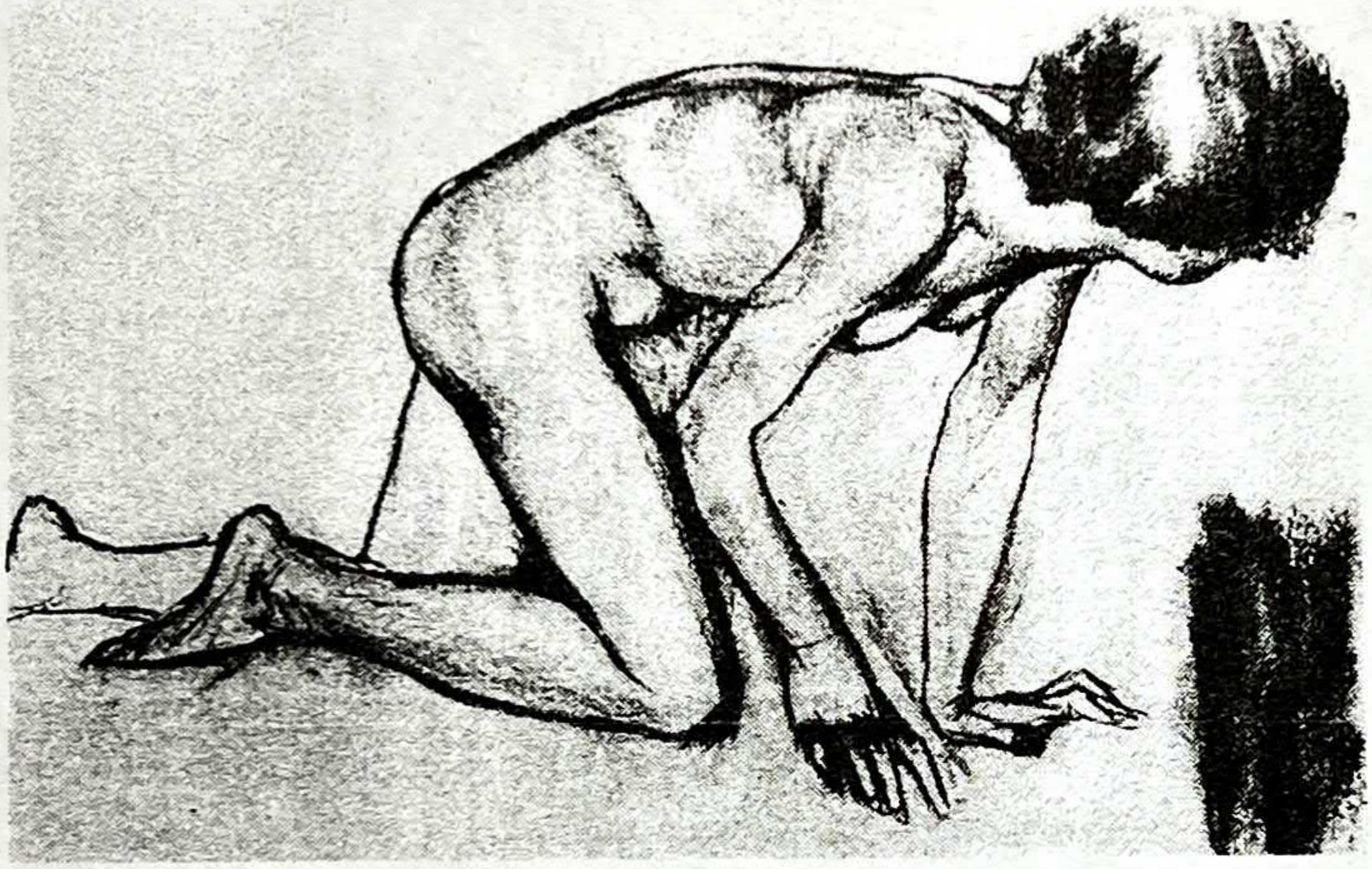


Рис. 12. Д.Н.Кардовский Натурщица. 1901. Бумага, уголь

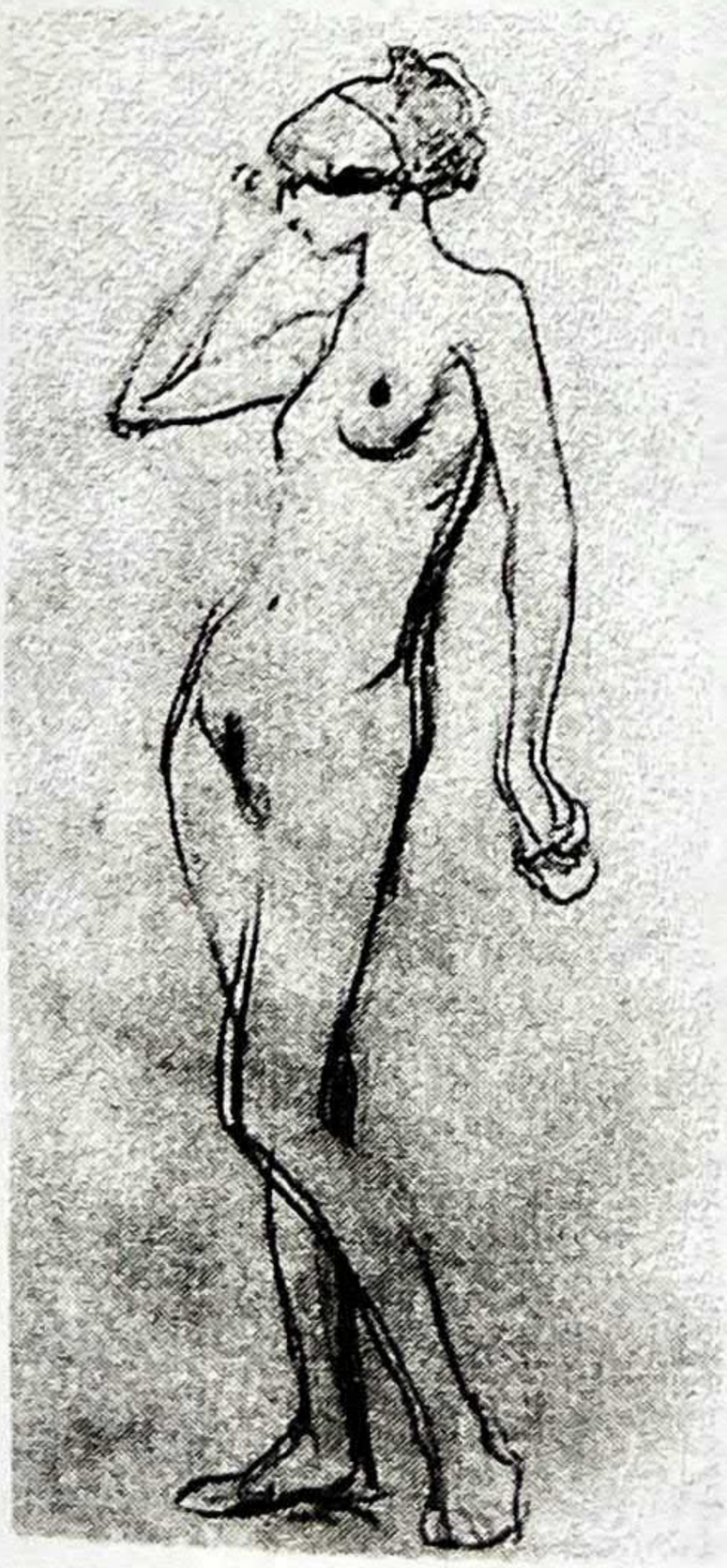


Рис. 13. В.А.Серов Стоящая натурщица 1910. Бумага, черный карандаш

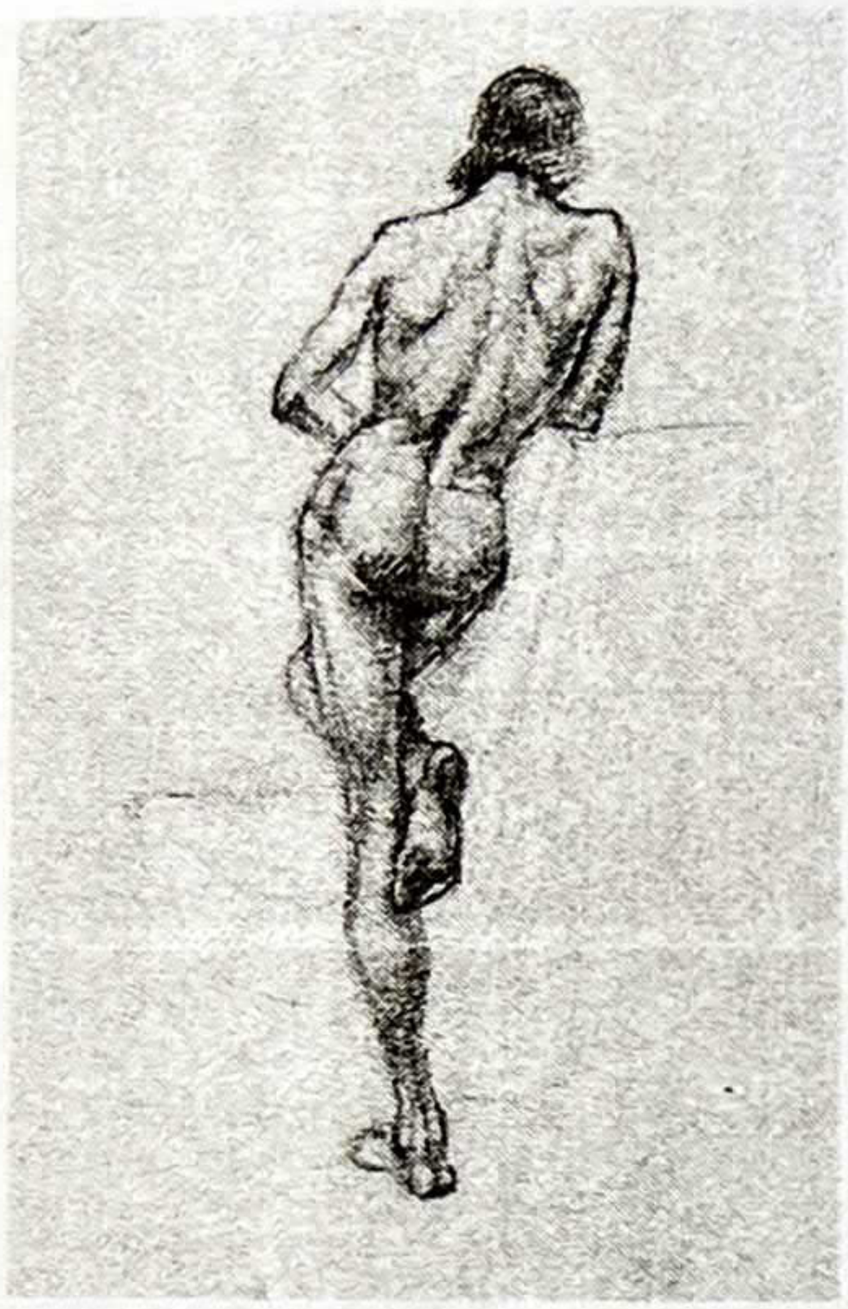
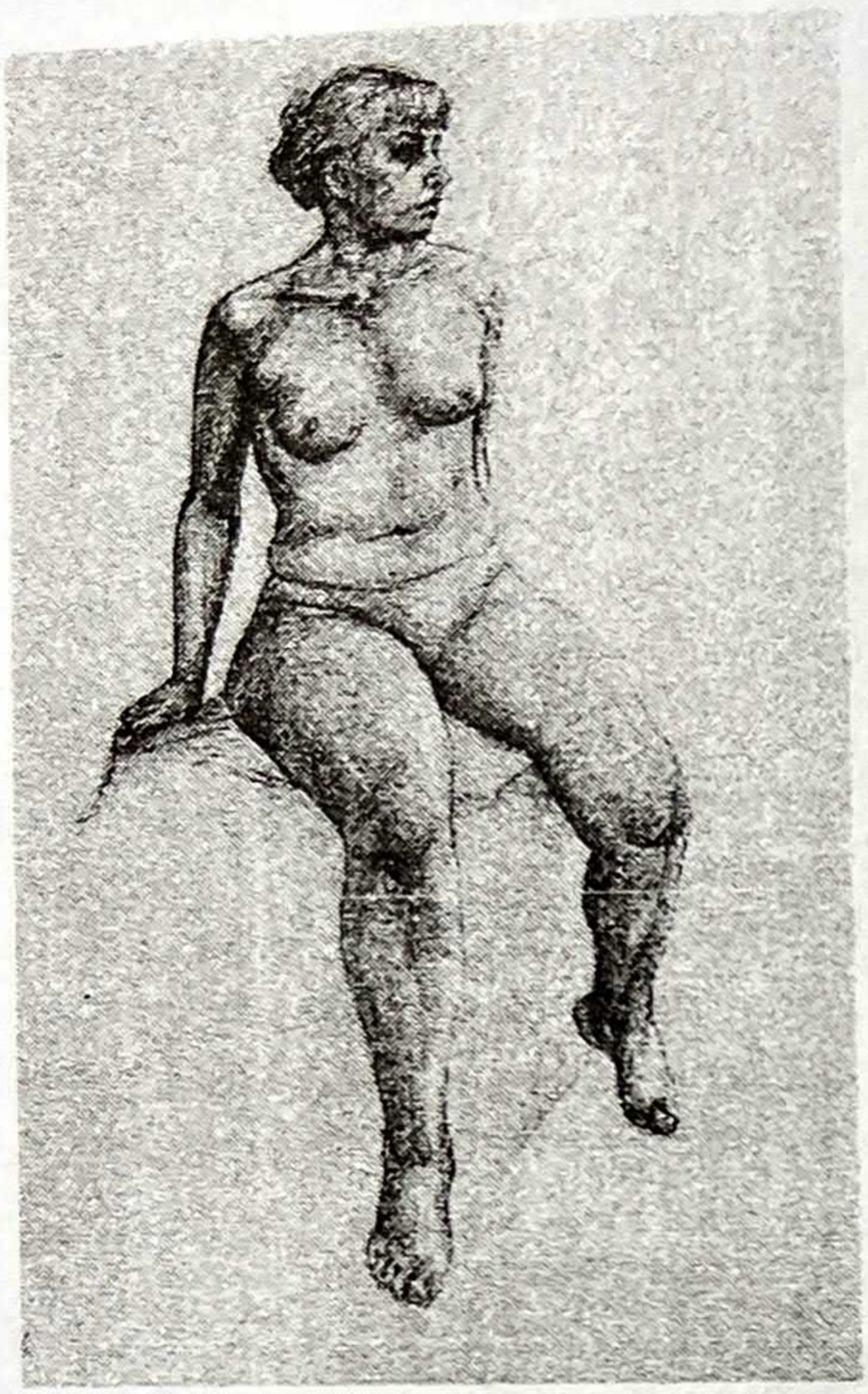


Рис. 14 – 16. Краткосрочный рисунок. Учебные работы



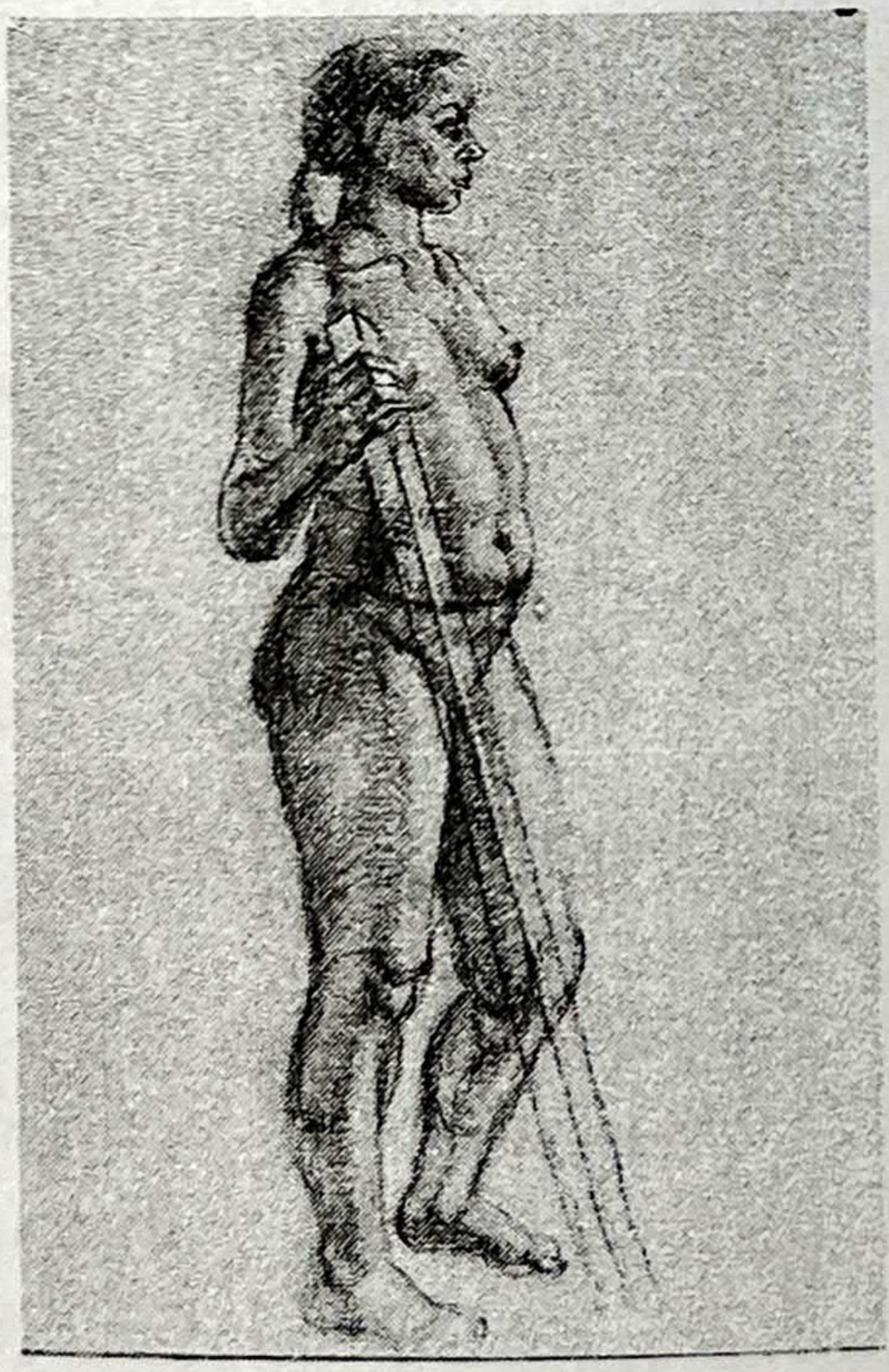
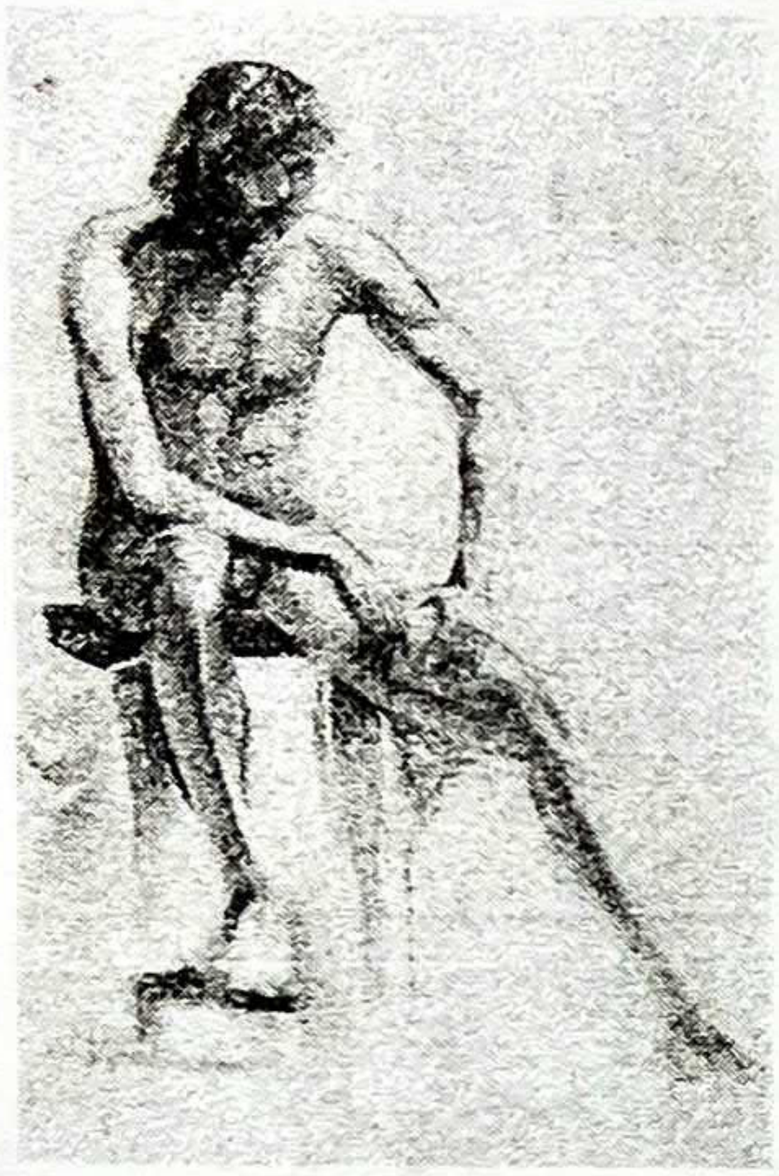
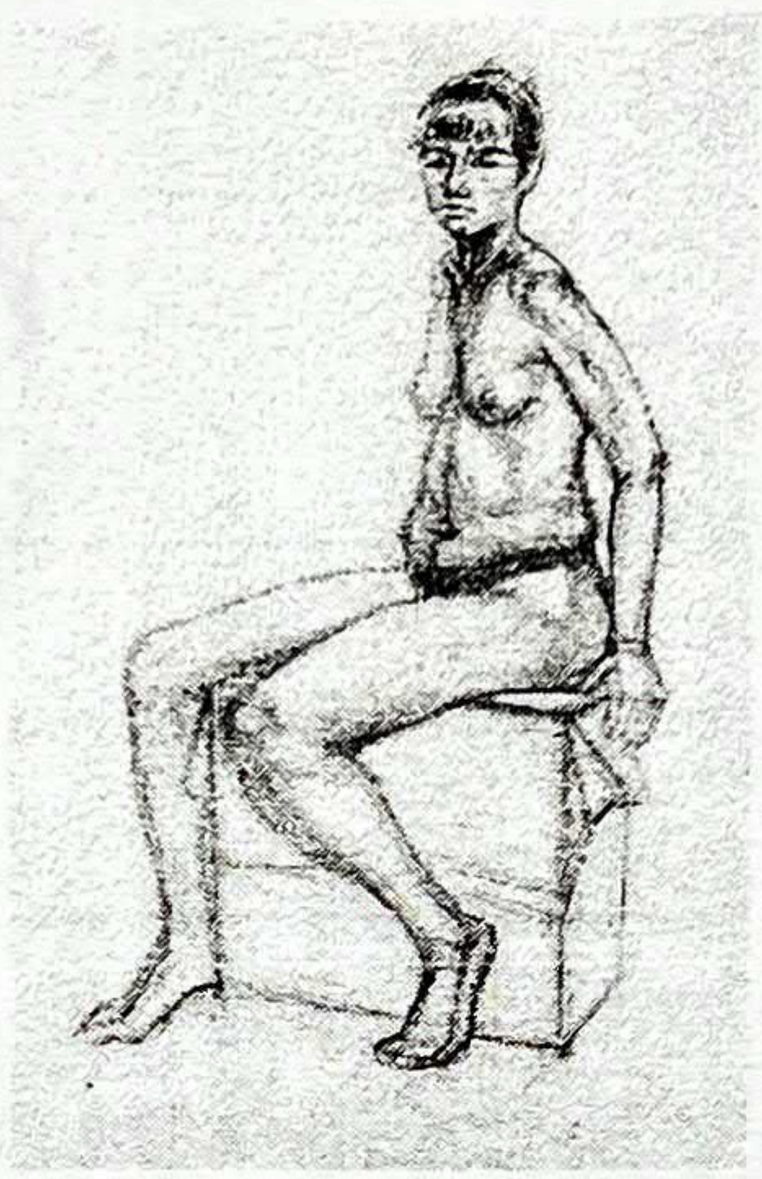


Рис. 17 – 19. Краткосрочный рисунок. Учебные работы





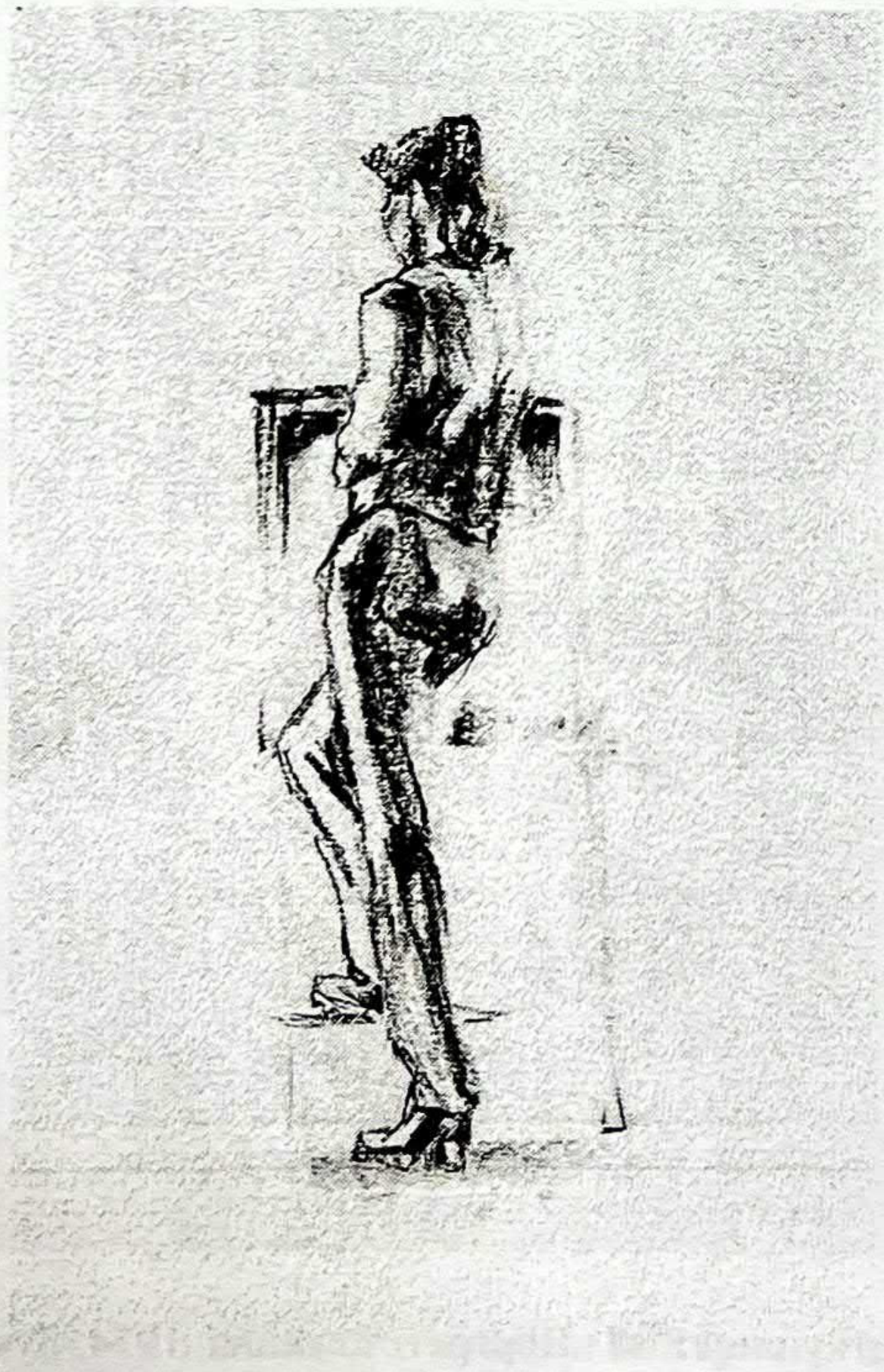


Рис. 20 – 22. Краткосрочный рисунок. Учебные работы

Рис. 23. Фаткуллин Р.М. Портрет Ложкина. 1974. Бумага, сангина

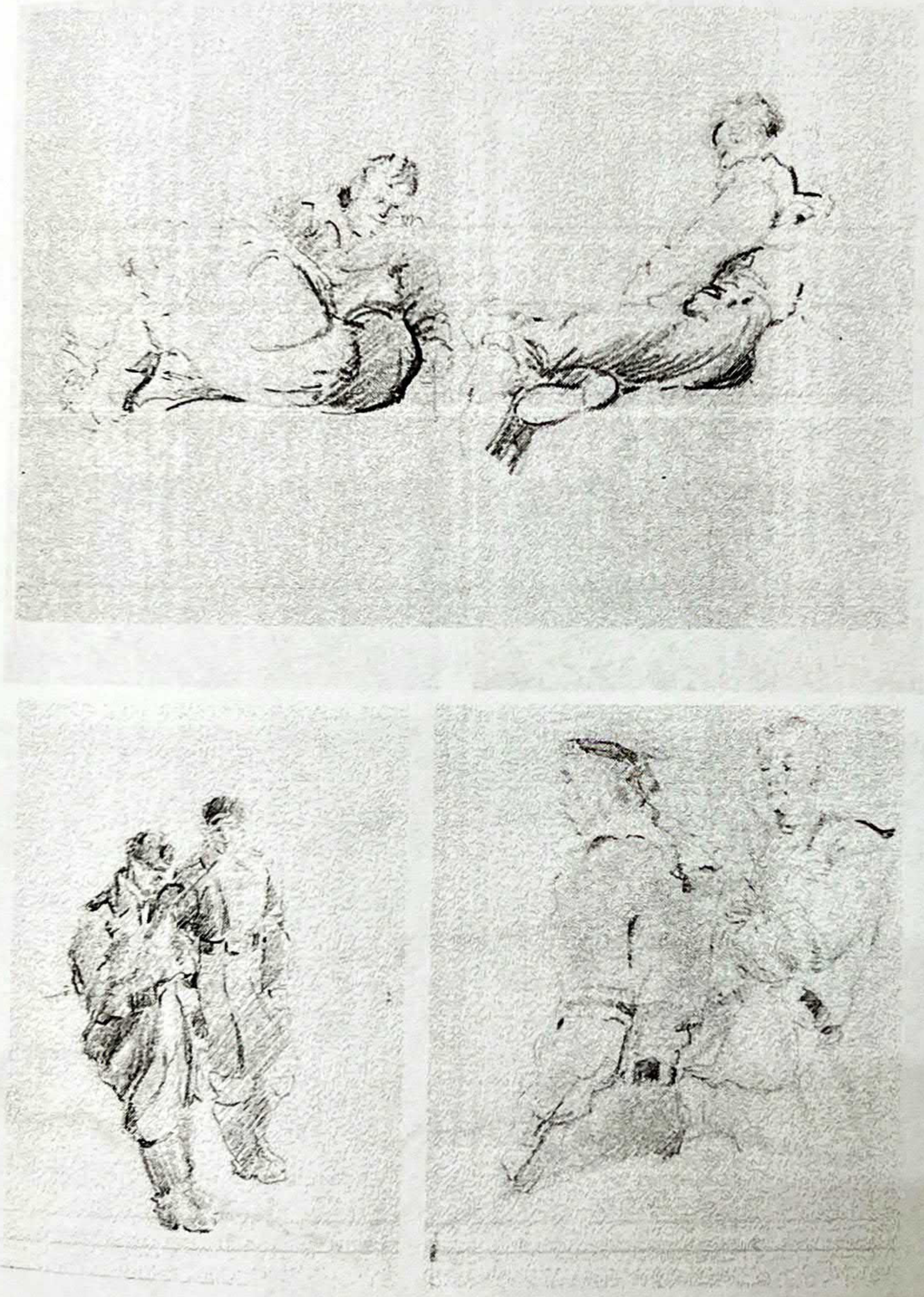


Рис. 24 – 26. Р.М. Фаткуллин Матросы. 1962.
Бумага, графитный карандаш

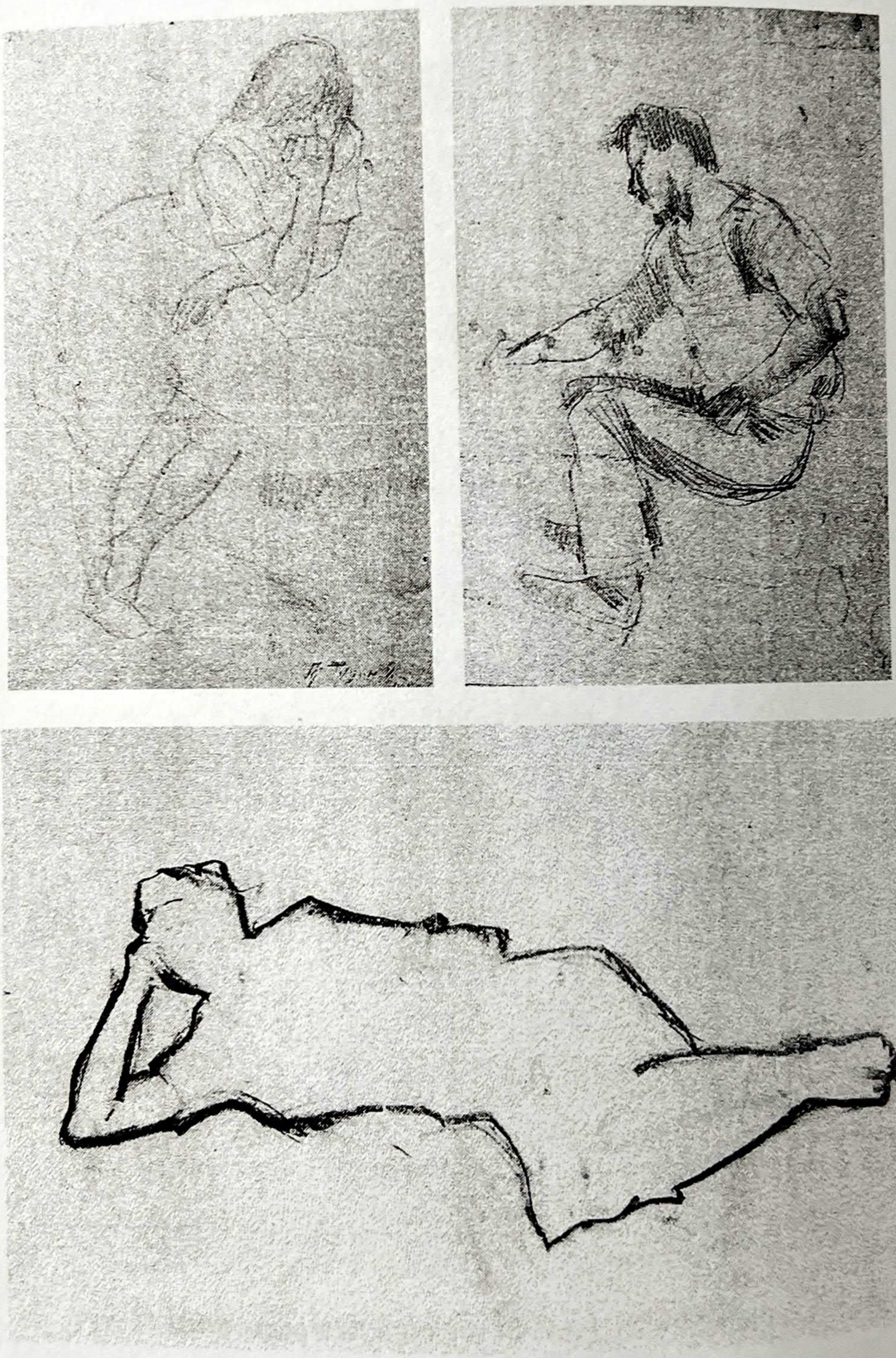


Рис. 27 – 29.Наброски фигуры человека

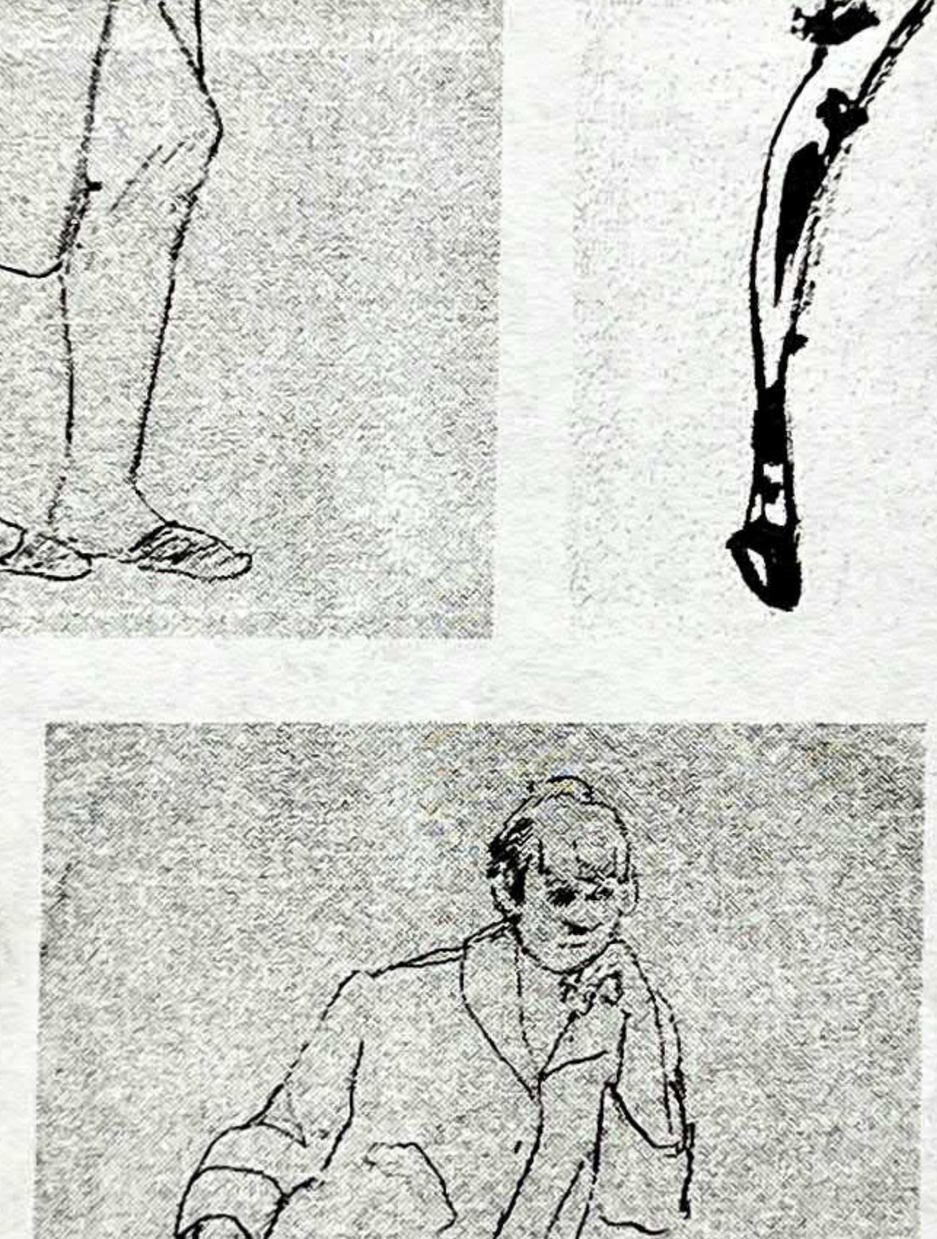
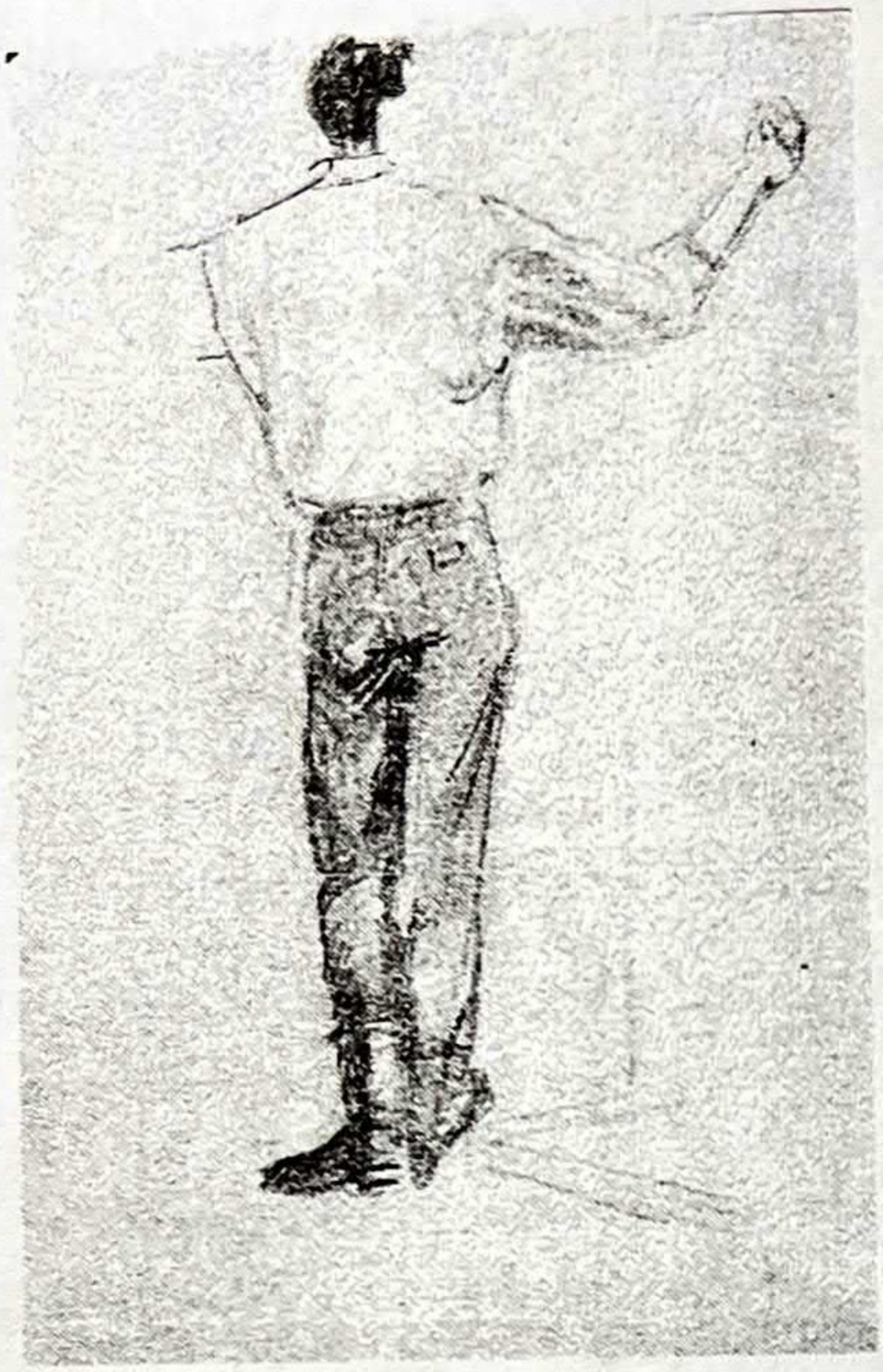


Рис. 30 – 32. Наброски фигуры человека



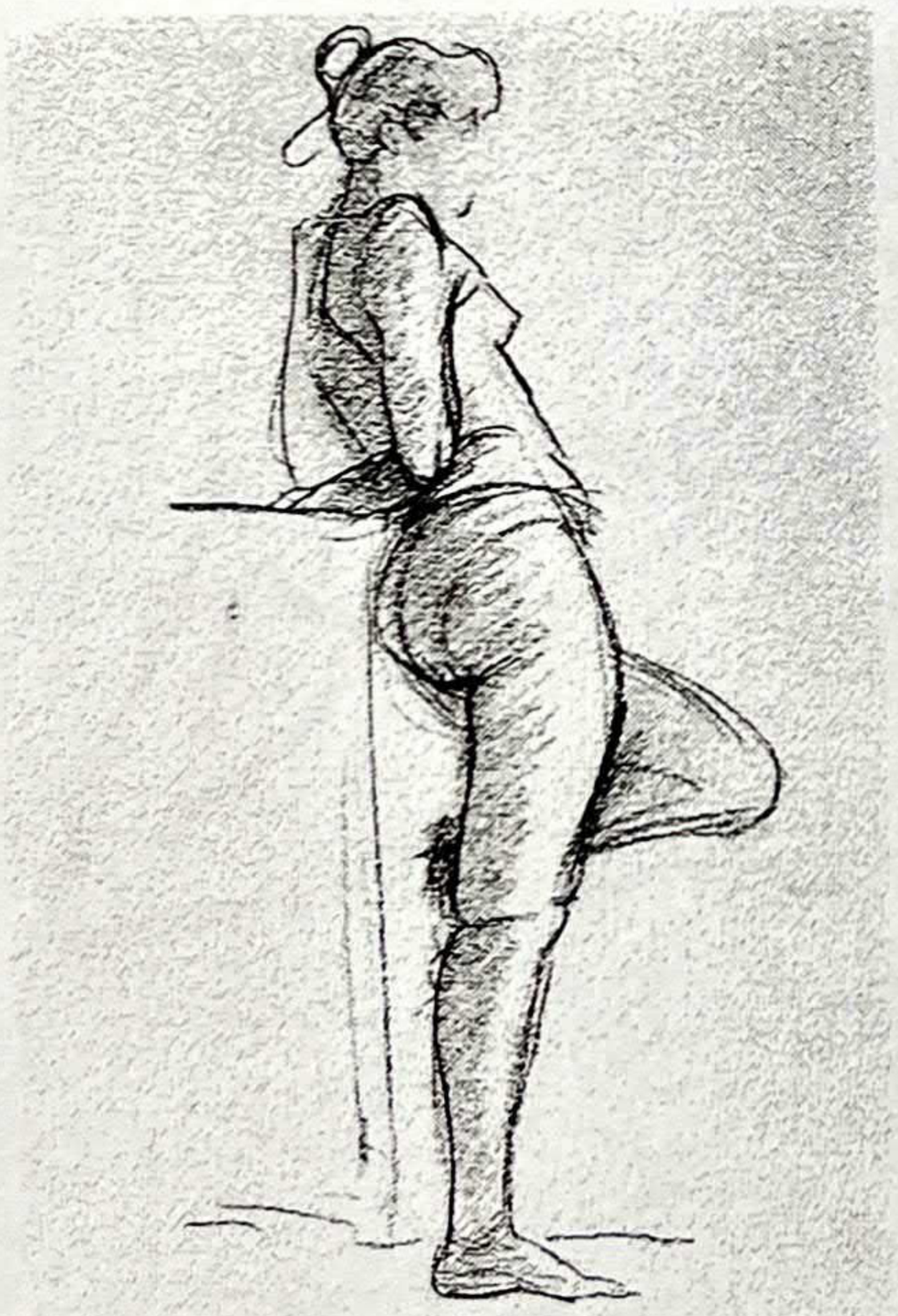


Рис. 33 – 36. Наброски фигуры человека

Рис. 37. В.А.Фаворский. М.В.Фаворская и Е.В.Дервиз.1945.
Бумага, карандаш

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Анисимов Н.Н. Основы рисования. – М.: Стройиздат, 1977.
2. Барчай И. Анатомия для художников. – Будапешт: Корвина, 1959.
3. Барышников А.П. Перспектива. 4-ое изд., исправ. и доп. – М.: Искусство, 1955.
4. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. – М., 1981.
5. Медведев Л.Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку. – М., 1986.
6. Одноралов Н.В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве. – М., 1988.
7. Рабинович М.Ц. Пластическая анатомия и изображение человека на ее основах. 2-ое изд., перераб. и доп. – М.: Изобразительное искусство, 1985.
8. Радлав Н.Э. Рисование с натуры. – М., Художник РСФСР, 1978.
9. Рисунок /Под ред. А.М. Серова. – М.: Просвещение, 1975.
10. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. – М., 1984.
11. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. – М., 1995.
12. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию: Зарубежная школа рисунка. – М., 1981.
13. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию: Русская и советская школа рисунка. – М., 1982.
14. Сидоров А.А. Рисунок русских мастеров. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1960.
15. Соловьев А.М., Смирнов Г.Б., Алексеева Е.С. Учебный рисунок. – М.: Искусство, 1953.
16. Терентьев А.Е. Изображение животных и птиц средствами рисунка и живописи. – М., 1980.

Дополнительная

1. Конрад Бамэс. Анатомия человека.- Дрезден, 1987.
2. Березина В.Н. Энгр. – М.: Изобразительное искусство, 1992.
3. Боттичели. Международная корпорация ИЛИСС. – М., 1993.
4. Бруно Нардини. Леонардо да Винчи. – Белград: Издательство Вук Караци, 1974.
5. Гращенков В.Н. Рисунок мастеров итальянского возрождения. – М.: Издательство искусство, 1963.
6. Губер А. Микеланджело. – М.: искусство, 1953.
7. ГМИИ им. А.С.Пушкина. Западноевропейский рисунок XV–XX вв. – Л.: Издательство Аврора, 1991.
8. Дейнека А. Из моей рабочий практики.- М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961.
9. Кузнецов Ю.И. Рисунки Рубенса. – М.: Искусство, 1974.
10. Материалы, техника рисунка/Под редакцией А.В.Королева.- М., 1987.
11. Школа изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1968.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение..... 3
Темы и задания по рисунку, учебные задачи..... 5
Передача индивидуальных особенностей и психологического состояния человека в композиционном портретном рисунке..... 18
Структура складок одежды человека, их зависимость от особенностей фигуры и движения..... 22
Пространственные решения при рисовании фигуры человека..... 24
Использование знаний по учебному рисунку в творческой и педагогической работе учителя..... 28
Рисунок одетой полуфигуры с кистями рук, на пространственном фоне с передачей характера натуры..... 33
Рисунок обнаженной мужской фигуры..... 35
Рисунок двухфигурной постановки с выраженным тематическим содержанием..... 39
Краткосрочные рисунки обнаженной фигуры в движении..... 41
Рисунок одетой фигуры человека..... 42
Рисунок фигуры человека в интерьере..... 43
Сюжетные наброски групп людей..... 44
Критерии оценок учебного рисунка (аудиторного и СРС)..... 45
Темы дипломных работ по графике..... 49
Вопросы к экзаменационным билетам по рисунку..... 50
Тесты по рисунку..... 52
Краткий словарь художественно-педагогических терминов..... 54
Иллюстрации..... 59
Литература..... 82

Рустям Мугинович Фаткуллин
Дина Рустямовна Фаткуллина

Рисунок

**Пособие для студентов V курса
художественно-графического факультета**

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 16.03.2005.
Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 5,5. Уч.-изд. л. – 5,3.
Тираж 100 экз. Заказ № 244.

Издательство БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а

ИПК ©
ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М. АКМУЛЛЫ»

К.Я. Валеев

ПЕРСПЕКТИВА

ГРАФИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ
РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИХ ВЫПОЛНЕНИЮ

Уфа – 2022

УДК 744(075)
ББК 85.100.61
П 27

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Башгоспедуниверситета

Перспектива. Графические задания и методические рекомендации по их выполнению /Автор-составитель **К.Я. Валеев**: - Уфа: Издательство БГПУ, 2018, - 35 с.

Данное пособие предназначено для самостоятельной работы студентов 1 курса специальности «Изобразительное искусство» при изучении перспективы. Она содержит графические задания и методические рекомендации по их выполнению. При разработке заданий №№2,3,4 использованы материалы из задачников М.Н.Макаровой и А.Г.Климухина.

Автор-составитель: К.Я.Валеев, старший преподаватель БГПУ.

Рецензенты: **Е.Н.Дорофеева**, кандидат педагогических наук, доцент БГПУ;
Е.А.Савельева, кандидат педагогических наук, доцент БГПУ

© Издательство БГПУ, 2022
© К.Я.Валеев, 2022

Пояснительная записка

Предлагаемое учебное пособие является частью учебно-методического комплекса и содержит методические рекомендации по выполнению графических работ по перспективе. Оно предназначено для студентов 1 курса специальности «Изобразительное искусство», как дневного, так и заочного форм обучения.

В методическое пособие входит:

- тематический план аудиторных и самостоятельных занятий;
- перечень графических заданий и сроки их выполнения;
- содержание зачетных графических заданий и методические рекомендации по их выполнению;
- образцы графических работ и поэтапное их выполнение.

Перед выполнением графических заданий студент должен повторить теоретический материал лекций и решить задачи, предлагаемые в «Рабочей тетради», используя учебную литературу.

Начальные этапы построения в каждой графической работе выполняются на аудиторных практических занятиях, основная часть – на занятиях самостоятельной работы студентов.

Все графические работы выполняются на стандартных листах формата А3 в горизонтальном положении, без рамок и основной надписи. Надписи на работах располагаются в зависимости от компоновки изображений: название работы – вверху; фамилия, имя студента, курс и группа – внизу. Надписи выполняются чертежным шрифтом размером 7 и 5 мм.

По окончании семестра графические работы сдаются преподавателю в папке с титульным листом. На титульном листе пишется:

РАБОТЫ ПО ПЕРСПЕКТИВЕ

Студента 1 курса, группы ___
Фамилия и имя студента
Год

К сдаче экзамена допускаются студенты, выполнившие все графические работы, а также все задачи, представленные в «Рабочей тетради».

Рекомендуемая литература:

1. Макарова М.Н. Перспектива. М.: Академический проект, 2020.
2. Макарова М.Н. Практическая перспектива. М.: Академический проект, 2020.
3. Ратничин В.М. Перспектива. Киев: Вища школа, 1982
4. Соловьев С.А. Перспектива. М.: Просвещение, 1981.

Тематический план лекций и практических занятий

Неделя	Тема занятий
1	Общие сведения о перспективе. Проецирующий аппарат и его элементы. Перспектива бесконечно продолженной прямой. Перспектива точки и отрезка прямой. Перспектива прямых общего, частного и особого положения. Следы прямой. Взаимное положение прямых..
	Элементы картины. Поле и угол ясного зрения
2	Перспектива плоскости. Плоскости общего, частного и особого положения. Предельная прямая плоскости.
	Решение позиционных задач
3	Построение перспективных масштабов. Масштаб широт, высот, глубин. Перспективный масштаб в произвольном направлении.
	Построение окружности в перспективе.
4	Графическая работа № 1 Составление натюрморта из геометрических тел.
5	Построение в перспективе угла. Построение в перспективе наклонных плоскостей.
6	Графическая работа № 2 Построение фронтальной перспективы интерьера.
7	Построение теней в перспективе.
8	Построение в перспективе отражений.
9	Графическая работа № 3. Построение угловой перспективы интерьера
10	Способы построения перспективы при недоступных точках. Решение метрических задач.
11	Способы построения перспективных изображений
12	Графическая работа № 4. Построение перспективы экстерьера объекта способом архитектора
13	Графическая работа № 5. Построение перспективы экстерьера способом перспективной сетки.
14	Анализ перспективных изображений
15	Графическая работа № 6. Перспективный анализ картины художника.
16	Подведение итогов.

Перечень заданий и сроки их выполнения

№ задания	Содержание задания
1	**Натюрморт из геометрических тел**. Составление композиции из геометрических тел по представлению с построением теней при искусственном освещении.
2	**Фронтальная перспектива интерьера**. Построение фронтальной перспективы интерьера по описанию с построением теней при искусственном освещении и отмывкой акварелью
3	**Угловая перспектива интерьера**. Построение угловой перспективы интерьера по описанию с построением теней при естественном освещении и отмывкой акварелью
4	**Перспектива экстерьера объекта**. Построение перспективы архитектурного объекта по плану и фасаду способом архитектора с построением теней при естественном освещении и отмывкой акварелью
5	**Перспектива экстерьера объекта**. Построение перспективы экстерьера объектов по плану способом перспективной сетки с построением теней при естественном освещении и отмывкой акварелью
6	**Перспективный анализ картины художника.** По репродукции картины художника определение ее элементов.

Графические задания и методические рекомендации по их выполнению

Графическое задание № 1
Составление натюрморта из геометрических тел.

На горизонтально расположенном формате А3 выполните по представлению тоновой рисунок натюрморта из геометрических тел. Постройте тени от геометрических тел при искусственном источнике освещения.

Этапы построения.

1. Составьте два-три эскиза натюрморта из трех геометрических тел с построением теней при искусственном источнике освещения. Падающие тени

от геометрических тел полностью должны находиться в пределах рамки картины, как часть композиции натюрморта.

2. На горизонтально расположенном листе формата А3, задайте рамку картины размером 200 Х 160 мм и выполните линейный рисунок натюрморта по одному из эскизов. Постройте геометрические тела по правилам перспективы.

3. Задайте искусственный источник освещения и его основание на горизонтальной плоскости с учетом освещенности предметов на эскизе. Определите границы собственных теней и постройте падающие тени на горизонтальной плоскости и на геометрических телах.

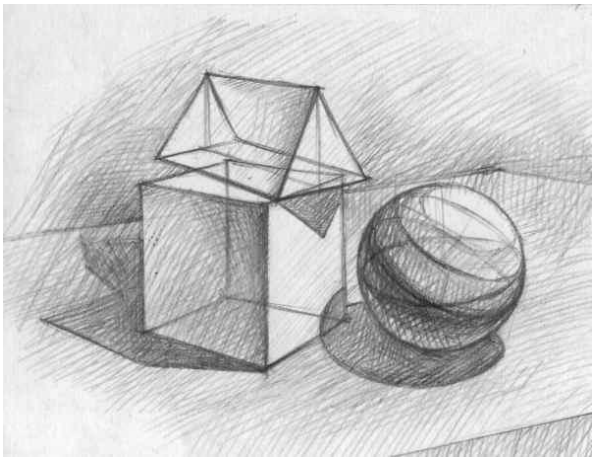
4. После проверки правильности построения нанесите светотень штриховкой с учетом тоновых отношений предметов и фона.

5. Оформите работу соответствующими надписями, как указано на примере выполнения задания.

Примечание: к оценке представляются сама работа и подготовительные эскизы.

Натюрморт из геометрических тел

Выполнил
студент 11гр
Петров И.С



Графическое задание № 2

Построение фронтальной перспективы интерьера по описанию способом перспективных масштабов.

На горизонтально расположенном формате А3 выполнить построение фронтальной перспективы интерьера по описанию. Построить световое пятно при искусственном источнике освещения. Выполнить отмывку акварелью. Все линии построения сохранить.

Описание интерьера комнаты

1. **Элементы картины**: рамка 240 х 170 мм с горизонтальным расположением. Ширина рамки картины (240 мм) соответствует 4 м. Высота линии горизонта соответствует росту рисующего. Главная точка картины чуть правее ее середины. Дистанционное расстояние равно диаметру поля ясного зрения.
2. **Размеры комнаты**: ширина – 4,4 м, глубина 5,2 м, высота – 2,8 м.
3. На фронтальной стене находится **двухстворчатая дверь**, расположенная от правого угла комнаты на расстоянии 0,7 м. ширина двери 1,2 м, а высота – 2,3 м. верхняя часть полотна каждой створки стеклянная, она составляет 2/3 высоты всей двери. Ручки на створках двери находятся на высоте 1 м от пола. Правая створка двери приоткрыта в комнату на угол 60 градусов. Через полуоткрытую дверь видна фронтальная стена коридора, глубина которого составляет 3,2 м.
4. На левой боковой стене комнаты находиться **окно**. Оно расположено от угла фронтальной стены на расстоянии 1 м. Ширина окна 2,5 м, высота – 1,8 м. От пола до нижнего края окна 0,8 м. Толщина стены 0,3 м. Подоконник выступает в комнату на 0,1 м, а толщина его 0,05 м. От края подоконника до рамы 0,25 м.
5. У фронтальной стены слева от двери стоит **диван**, размеры которого составляют: длина 2,2 м, ширина 1,1 м, а высота 0,4 м. Остальные элементы дивана произвольные.
6. Вдоль правой стены на расстоянии 0,5 м от угла комнаты стоит **4-х секционная стенка**, высота которой 2,6 м, ширина 3,6 м (4 х 0,9), глубина нижней части 0,5 м, а верхней – 0,3 м (деление секций по высоте и элементы декора произвольные).
7. У правой стены в середине между плоскостью картины и торцом стенки стоит **двухстворчатая тумбочка**. Ее размеры: длина 0,7 м, ширина 0,35 м, а высота 0,6 м. На тумбочке стоит телевизор, размеры которого произвольные.
8. Над серединой тумбочки с телевизором на высоте 1,5 м от пола висит **наклонное круглое зеркало** (диаметр 0,8 м) под углом 15 градусов к стене. Зеркало шнуром прикреплено к стене.
9. Посередине между диваном и плоскостью картины стоит **круглый стол** с четырьмя ножками. Его высота 0,75 м, диаметр 1,2 м.
10. Над серединой (центром) стола висит на произвольной высоте **лампа с круглым абажуром**, форма которого произвольная, но наибольший диаметр его составляет 0,6м.

11. Над диваном на высоте 1,5 м висит **горизонтальная картина** (1,2 х 0,8 м), наклонная к фронтальной стене под углом 30 градусов.

12. Около стола произвольно стоит **стул**. Его высота 0,8 м, от пола до сиденья 0,4м. Размеры сиденья 0,4 х 0,4м. остальные размеры и элементы декора произвольные.

13. Около ближнего края окна на высоте 1,5 м от пола на произвольной глубине висит под углом 15 градусов к стене **наклонная картина** (ширина – 0,8 м и высота – 1,2 м) на картине имеется изображение (рисунок).

14. Пол выложен **квадратными плитами** со стороной квадрата 0,4 м.

15. Лампа освещает комнату, образуя на полу и частично на левой стене **световое пятно**. От стула и стола, попавших в световой, поток падают **тени**.

Этапы построения

1. Определение элементов картины и построение перспективы комнаты. Построение паркетного пола.

На листе формата А3 в середине постройте рамку шириной 240 мм и высотой 170 мм. Основание картины проведите на расстоянии 50 мм от нижнего края листа.

Ширина рамки картины соответствует 4 м. Задайте масштаб картины, определив величину 1 м (60 мм соответствует 1 метру). ***В дальнейшем все размеры комнаты и предметов обстановки, приведенные в описании, умножайте на единицу масштаба картины – 60 мм.***

Проведите линию горизонта на высоте соответствующей вашему росту.

На линии горизонта задайте главную точку картины, сместив ее вправо от середины на 5-10 мм, и обозначьте ее буквой **Р**.

На линии горизонта отметьте и обозначьте дробные дистанционные точки **$Д_1$/2** и **$Д_2$/2**, отложив от главной т. **Р** до каждой из них расстояние, равное радиусу поля ясного зрения.

На основании картины отложите ширину комнаты 4,4 м (4,4Х60) симметрично относительно геометрической оси картины и постройте высоту комнаты 2,8 м (2,8Х60).

С помощью дробной дистанционной точки отложите глубину комнаты 5,2 м (5,2Х60/2), на прямой, перпендикулярной основанию картины, используя масштаб глубин.

Постройте фронтальные и боковые стены, пол и потолок комнаты.

Паркетный пол комнаты выложен квадратными плитами со стороной 0,4 м. Если ширина комнаты 4,4м, то при основании картины квадратных плит будет 11. Глубина комнаты - 5,2 м, тогда плит будет 13.

Для построения паркетных плит пола сначала отложите на основании картины 11 сторон квадратов по 0,4 м и через отмеченные точки делений проведите глубинные прямые в точку схода **Р**. Затем постройте один из крайних квадратов пола при помощи **$Д_1$/2**. Проведя в этом квадрате диагональ и

продолжив ее до пересечения со всеми глубинными прямыми, получают на них точки, которые определяют положение сторон квадратов, параллельных основанию картины.

2. Построение двухстворчатой двери и окна.

С помощью масштаба широт определите положение дверного проема на фронтальной стене, отложив размер 0,7 м от правого угла комнаты и ширину каждой створки, по 0,6 м. Далее постройте высоту дверного проема 2,3 м.

(Построение полуоткрытой створки двери будет рассмотрено в 4 этапе).

Постройте перспективу окна, которое находится на левой боковой стене. С помощью масштаба глубин отложите от угла передней стены 1 м и ширину окна 2,5м.

На вертикальной стороне боковой стены отложите 0,8 м от пола и высоту окна 1.8 м. Через отмеченные деления проведите глубинные прямые, определяющие оконный проем. Определите толщину стены 0,3м, выступающую часть подоконника и раму. Размеры толщины рамы произвольные.

3 Построение предметов обстановки призматической формы.

На левом плинтусе (глубинной прямой) с помощью масштаба глубин и точки **$Д_1/2$** постройте диван шириной 1,1 м. Определите длину 2,2 м и высоту 0,4 м дивана. Элементы дивана и его декора произвольные.

Четырехсекционная стенка на расстоянии 0,5 м от угла комнаты стоит вдоль правой стены. При помощи масштаба глубин и т. **$Д_2/2$** отложите на правом плинтусе 0,5 м от фронтальной стены, длину стенки 3,6 м и каждой секции. Отложите ширину нижней части стенки 0,5 м и верхней - 0,3 м, а также ее высоту 2,6 м.

У правой стены в середине между плоскостью картины и торцом стенки стоит двухстворчатая тумбочка с телевизором. С помощью масштаба глубины определите середину и отложите на плинтусе длину тумбочки 0,7 м. Затем, определите ее ширину 0,35 м и высоту 0,6 м. Тумбочка имеет две створки. Их края в середине тумбочки постройте, проводя диагонали прямоугольника.

4 Построение круглых предметов и элементов, связанных с изображением окружности.

Полуоткрытую створку двери следует начинать с построения в плоскости пола квадрата и вписанной в него четверти окружности, радиус которой равен ширине створки. Сначала на фронтальном положении квадрата с четвертью окружности постройте угол 60,° и положение сторон этого угла перенесите на перспективное изображение. Направление нижней стороны створки двери при пересечении с линией горизонта определит т. $\mathbf{F_1}$, которая будет точкой схода и для верхнего края двери.

С помощью точки схода $\mathbf{F_1}$ постройте стеклянную часть полуоткрытой створки двери и положение на ней ручки. Для построения толщины полу-

открытой двери определяется точка схода F_2 другой стороны прямого угла, построив его при совмещенной точке зрения. Толщина створки произвольная.

В середине комнаты между диваном и плоскостью картины стоит круглый стол, диаметр крышки которого 1,2 м, а высота 0,75 м.

Для построения круглого стола с помощью масштаба глубин, место его расположения - середину расстояния между диваном и картиной определите его высоту и центр поверхности круглой крышки стола. Для построения перспективы окружности примените способ описанного квадрата. Для этого через центр окружности (крышки стола) проведите горизонтальный диаметр и отложите его величину 1,2 м. Далее проведите через его концы стороны квадрата, а через центр-диаметр окружности, которые будут глубинными прямыми с точкой схода **Р**. Найдите положение ближней и дальней сторон квадрата (проведите линию переноса через половину радиуса и точки **$Д_1/2$**)

Отметьте середины сторон квадрата - точки эллипса. Затем найдите еще четыре точки пересечения окружности с диагоналями квадрата, построенными во фронтальной плоскости и перенесенные на его перспективное изображение.

Постройте толщину крышки и обода, задав их размеры произвольно также положение ножек стола, расположив их на диагоналях квадрата.

Над столом выше линии горизонта висит лампа с круглым абажуром. Найдите место прикрепления шнура лампы к потолку, учитывая то, что она висит над центром стола. Для этого надо через центр стола провести фронтальную плоскость и найти линии ее пересечения с полом боковой стеной и потолком. Точка пересечения вертикальной прямой, проведенной через центр стола, с линией пересечения определит на потолке место прикрепления к нему шнура лампы. Произвольно задайте длину шнура, конец которого будет определять центр для построения эллипса-проекции наибольшего диаметра абажура. Через конец шнура проведите горизонтальную прямую широт и отложите на ней наибольший диаметр абажура 0,6 м. При данном центре и диаметре окружности постройте квадрат со стороной 0,6 м. Применив способ описанного квадрата, постройте в перспективе заданную окружности так же, как круглую крышку стола.

На правой боковой стене над серединой тумбочки висит круглое зеркало. На высоте от пола 1,5 м, проведите глубинную прямую, на которой будет находиться опорная сторона квадрата, описанного вокруг окружности диаметра 0,8 м. При этой стороне постройте наклонный квадрат под углом 15°к стене.

Натуральный угол 15° определяется наклоном боковой стороны квадрата е вертикальной прямой. При наклонной стороне угла постройте натуральную величину наклонного полуквадрата с полуокружностью. Точки пересечения полуокружности с диагоналями полуквадрата с помощью хорд перенесите на перспективное изображение окружности - эллипс. По 8 точкам обведите эллипс, определяющий перспективу круглого зеркала, и постройте его толщину, задав ее произвольно.

5. Построение стула и наклонных картин.

Справа от стола и ближе к зрителю произвольно стоит стул.

Для построения перспективы стула, в совмещенной предметной плоскости ниже основания картины, задайте в произвольном положении проекцию стула на полу размером 0,4 Х 0,4 м в масштабе картины. Затем, вращая предметную плоскость обратно, постройте перспективу проекции стула на полу, при помощи глубинных прямых и линий переноса. В перспективе глубинные прямые будут направлены в главную точку картины Р, а линии переноса сходятся в дробной дистанционной точке **$Д_1/2$.**

При помощи масштаба высот, определите высоту ножек стула и спинки.

Для наклонной картины, висящей на левой боковой стене комнаты, отложите высоту 1,5 м и проведите глубинную прямую - нижний опорный край картины. С помощью масштаба глубины отложите ширину 0,8м картины. Построив натуральный угол 15° наклона картины к стене, отложите на его стороне высоту картины - 1,2 м.

Над диваном висит наклонная картина. На глубине фронтальной стены над диваном по заданным размерам наметьте место положения и очертание картины. Зная, что высота картины является радиусом окружности, расположенной в глубинной плоскости, постройте четверть квадрата в плоскости боковой стены. Предварительно задайте фронтальное положение этого с четвертью окружности в плоскости фронтальной стены. Четверть окружности в перспективе постройте способом описанного квадрата.

Затем на фронтальном положении квадрата отложите угол 30°и отметьте точку пересечения этой стороны с окружностью. С помощью глубинной прямой перенесите эту точку на перспективное изображение окружности (эллипс) в плоскость боковой стены. Соединив полученную точку с центром окружности, проведите радиус и продолжите его как нисходящую прямую особого положения до пересечения с главной вертикальной линией и отметьте т. **Рн**. Через нее и нижние углы висящей картины проведите прямые, которые определяют направление боковых ее сторон. Верхний край картины является прямой широт, проведенной через точку эллипса на радиусе с углом 30º. Толщина картины произвольная, а ее верхний торец является восходящей плоскостью особого положения, боковые края которой имеют точку схода **Рв** на главной вертикальной линии.

6. Построение светового пятна и теней от предметов.

С учетом заданного условия световое пятно должно быть на полу и на боковой стене комнаты. Так как, световой конус пересекается горизонтальной плоскостью пола, то очертанием светового пятна будет окружность, в пересечении со стеной - гипербола.

Постройте световое пятно на полу, то есть окружность, которая в перспективе будет эллипсом, применив способ описанного квадрата . Для этого через проекцию светящейся точки (лампы) проведите горизонтальный диаметр параллельно основанию картины, отложив от центра произвольный радиус влево и вправо. Через его концы и центр эллипса проведите глубинные прямые, в через середину радиуса - линию переноса, которая в пересечении с левой

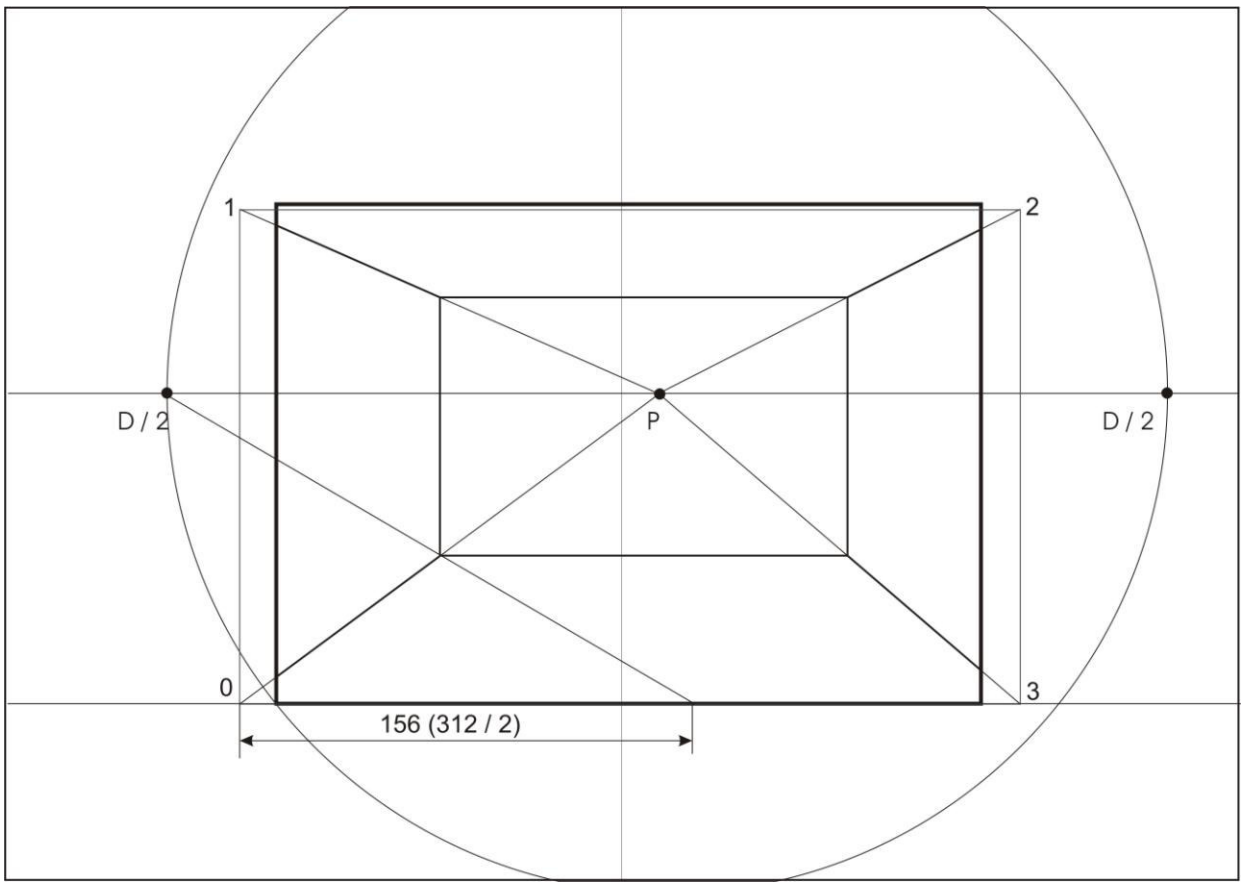
стороной квадрата определит дальнюю сторону, а с диаметром ближнюю сторону. Далее стройте так же, как крышку стола.

Для построения светового пятна на стене (гиперболы) отметьте точки пересечения эллипса с плинтусом - это крайние точки гиперболы. Для построения вершины ее определите положение светящейся точки, проведя световой луч через левый конец горизонтального диаметра светового пятна и отверстия абажура до пересечения со шнуром лампы. Если точка пересечения выйдет за пределы абажура, то его отверстие надо уменьшить. Далее следует определить точку пересечения светового луча со стеной. Для этого постройте линию пересечения стены с фронтальной плоскостью светового луча и на ней определите вершину гиперболы. Аналогично строят промежуточные точки.

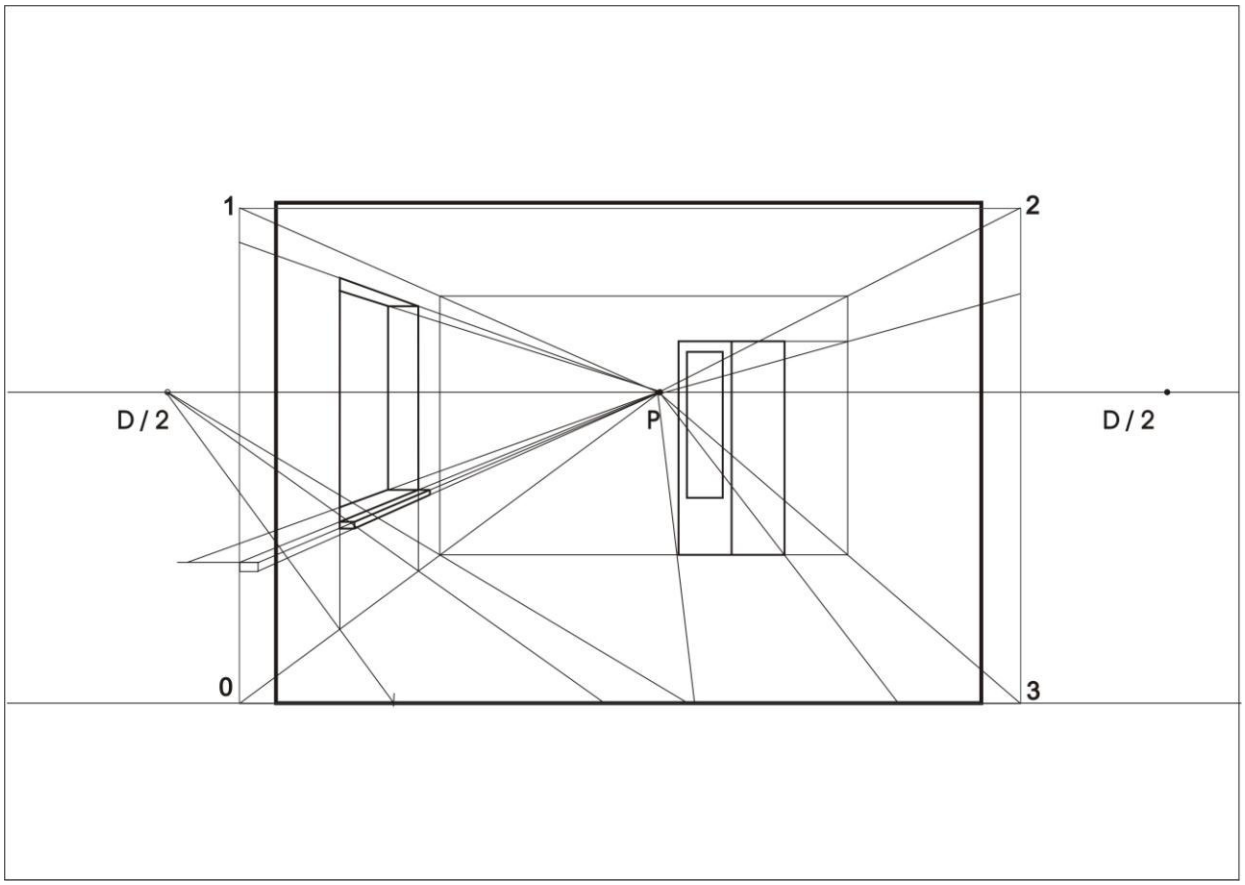
Для построения тени от стола также примените способ описанного квадрата, поскольку очертанием в перспективе будет эллипс. Через лампу и концы горизонтального диаметра крышки стола проведите световые лучи до пересечения их проекциями для получения теней от концов диаметра. Далее очертание тени от крышки стола выполняются так же, как световое пятно на полу.

Построение тени от стула начинается от передней ножки, проведя через верхний конец световой луч, а через нижний - его проекцию. Точка их пересечения определит тень от верхнего конца ножки стула. Таким же образом стройте тени от всех характерных точек (вершин) стула. Обратите внимание, что тени от горизонтальных элементов стула будут параллельны им, и иметь общую точку схода.

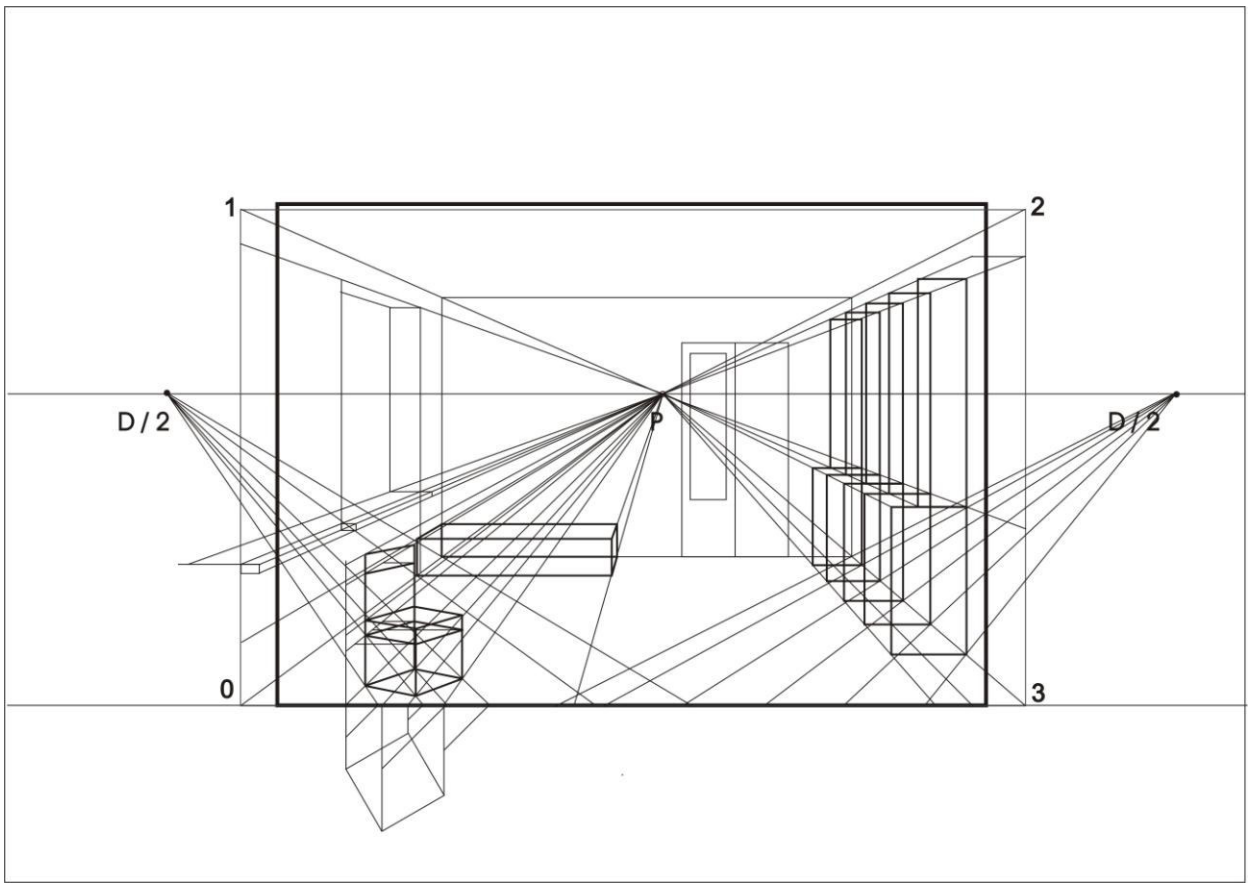
На завершающем этапе, перспективу интерьера комнаты следует выполнить какими - либо средствами, передающими объемную форму предметов (тоном, отмывкой акварелью и т.д.).



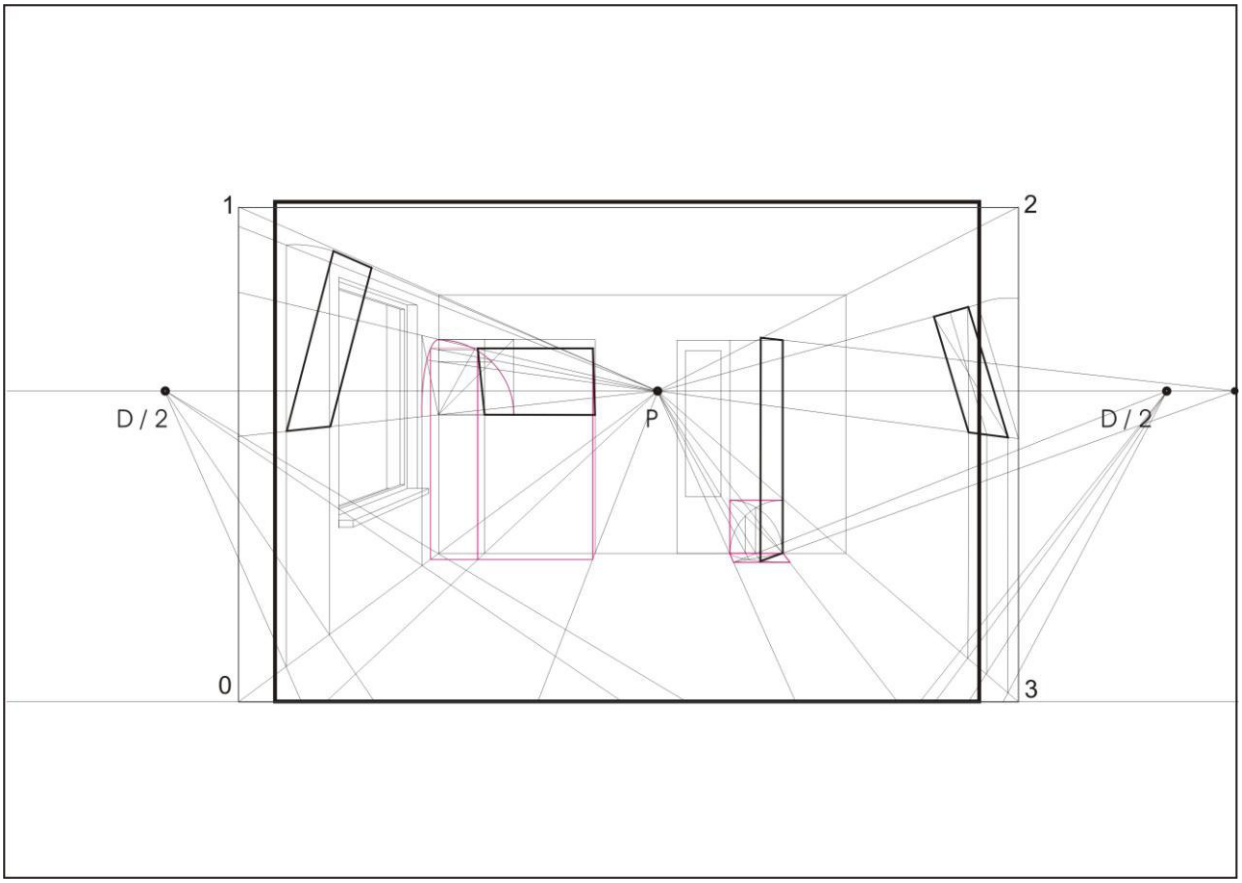
Этап 1.Определение элементов картины



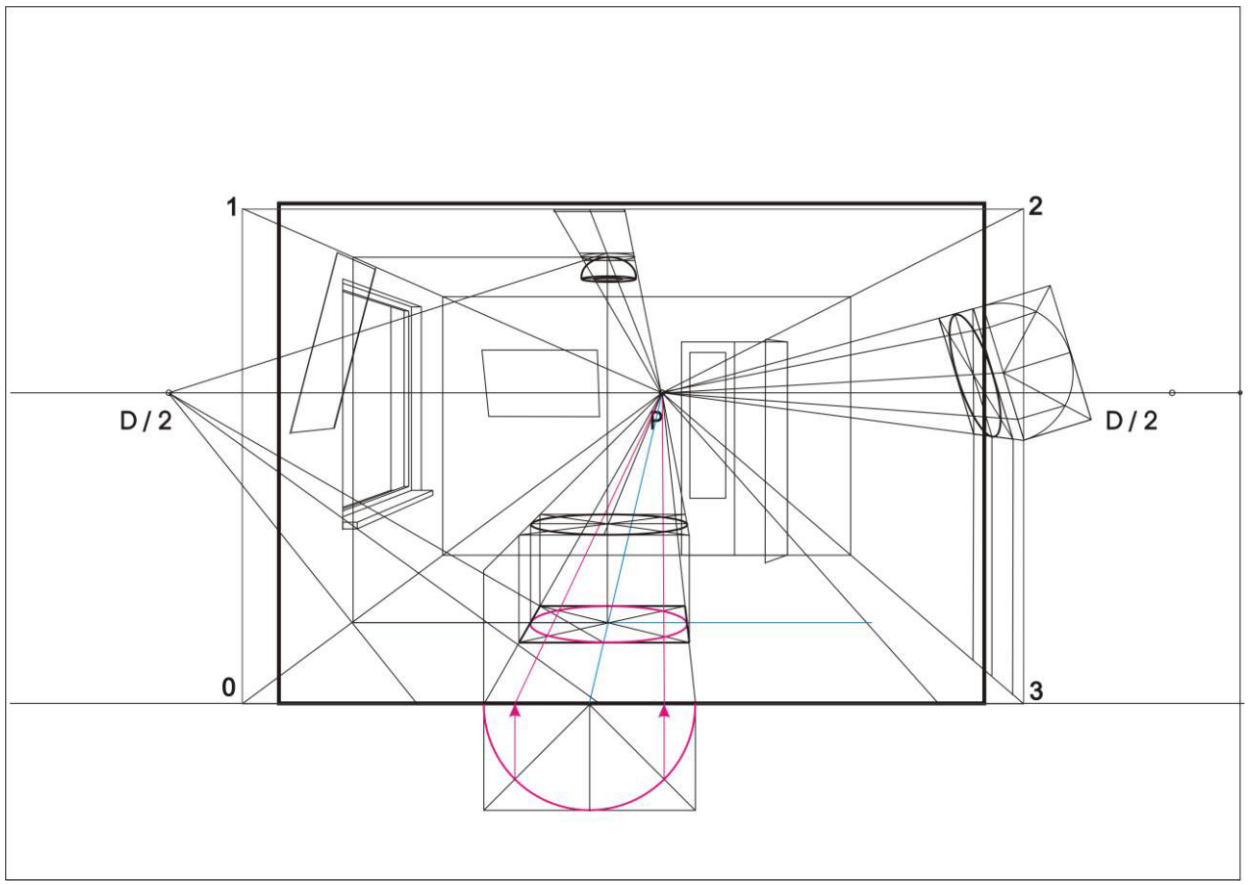
2 этап. Построение дверного и оконного проема



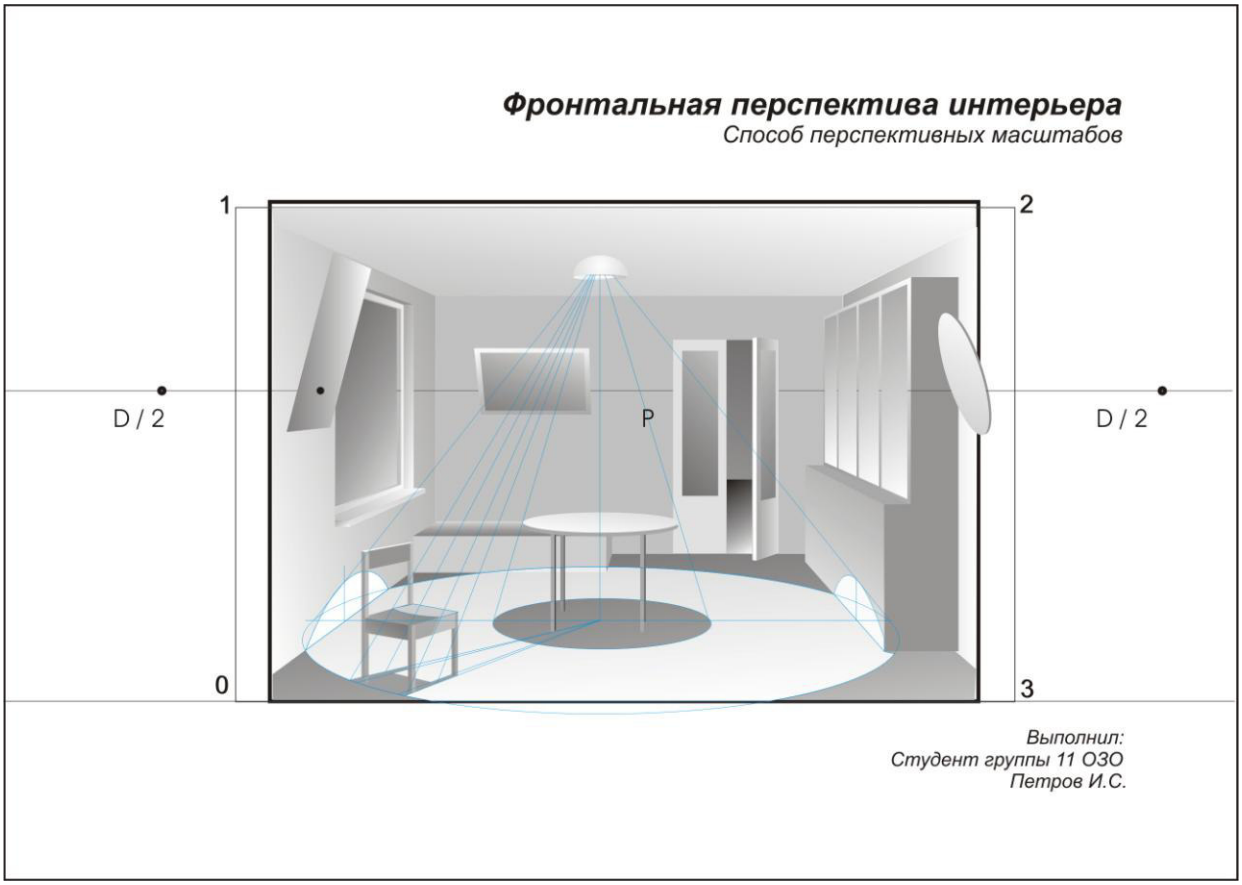
3 этап. Построение предметов обстановки прямоугольной формы



4 этап. Построение наклонных предметов



5 этап. Построение предметов круглой формы



6 этап. Построение теней и отмывка акварелью

Графическое задание № 3

Построение угловой перспективы интерьера способом перспективных масштабов.

На горизонтально расположенном формате А3 выполнить построение угловой перспективы интерьера по описанию. Построить световое пятно от окна при солнечном освещении. Построить отражения в плоскости зеркала. Выполнить отмывку акварелью. Все линии построения сохранить.

Описание интерьера комнаты.

1. **Элементы картины**: рамка 140 х 185 мм с вертикальным расположением. Высота точки зрения 1,5 м, которая соответствует 110 мм. Главная точка картины в ее середине. Дистанционное расстояние равно 170 мм.

2. **Размеры угла комнаты**: глубина угла комнаты 4 м, а высота 3,5 м. Угол комнаты находится чуть левее главной точки. Левая стена комнаты расположена к плоскости картины под углом 40 градусов.

3. На левой стене комнаты находиться **окно**. От угла комнаты до окна 1м. Ширина окна 1,5 м, высота – 2,2 м. От пола до подоконника 0,85 м. Толщина стены дома 0,5 м. В комнату подоконник выступает на 0,15 м, а толщина его 0,05 м. От края подоконника до рамы 0,3 м.

4. Перед окном стоит **письменный стол**. Длина стола 1,4 м, ширина 0,7 м, высота 0,75 м (расстояние от окна, форма стола и размеры отдельных частей произвольные).

5. Перед столом на произвольном расстоянии от него стоит **стул**. Размеры сиденья 0,4 х 0,4 м, общая высота 0,8 м, до сиденья 0,4 м (форма стула и другие размеры произвольные).

6. У правой стены стоит **двухстворчатая тумбочка с зеркалом**. Ширина зеркала 0,9 м, а высота 1,8 м. Длина тумбочки 0,9 м, ширина 0,35 м, а высота 0,5 м. На тумбочке стоит круглый вертикальный предмет.

7. Над серединой зеркала висят **круглые часы** диаметром 0,4 м. размеры толщины, положение их по высоте и элементы декора произвольные.

8. На правой стене в середине между углом комнаты и зеркалом на высоте 1,6 м от пола висит **наклонная под углом 30 градусов картина**. Высота картины 0,8 м, а ширина 0,5 м.

9. Справа от окна на расстоянии 0,3 м от его края и 1,6 м от пола висит таких же размеров **вертикальная картина** без наклона к стене. На этой картине имеется рисунок.

10. Пол в комнате выложен **квадратными плитами** со стороной 0,4 м.

11. В окно светит солнце. Оно расположено слева перед зрителем. На полу от окна падает **световое пятно**, которое находиться в пределах рамки картины. От освещенных солнцем предметов падают тени.

12. **В зеркале отражаются некоторые предметы**, стоящие в комнате.

Этапы построения

1. Определение элементов картины, построение угла комнаты и паркетного пола.

Задайте элементы картины по следующим данным: на расстоянии 15-20 мм от нижнего края листа проведите основание картины и постройте рамку картины, ширина которой 140 мм, а высота 185 мм. Проведите линию горизонта на расстоянии 110 мм от основания картины. Высота линии горизонта соответствует высоте точки зрения 1,5 м. Определите масштаб картины, т.е. величину 1 м (110 X 2 / 3 = 72 мм).

На линии горизонта в середине задайте главную точку картины **P** и от нее по обе стороны отложите дистанционные точки $\mathbf{D_1}$ и $\mathbf{D_2}$ в соответствии с дистанционным расстоянием 170 мм.

Определите глубину угла комнаты равную 4 м. Для этого в любом месте проведите глубинную прямую и с помощью дистанционной точки, применив масштаб глубин, отложите на ней 4 м в масштабе картины.

На глубине 4 м проведите горизонтальную прямую широт и на ней отметьте точку **A** основания угла комнаты, а через нее проведите вертикальную прямую, ребро угла комнаты чуть левее главной точки.

Отложите на ребре угла комнаты ее высоту 3,5 м, предварительно определив точку **M**. Для этого от левого нижнего угла картины (точка **O**) через точку **A** проведите прямую до линии горизонта и отметьте на ней точку **M.**

Постройте направление стен угла комнаты с учетом наклона левой стены к плоскости картины под углом 40°. Для этого постройте совмещенное положение точки зрения и нейтральной прямой, проведя через точку **P** перпендикуляр к линии горизонта и отложив на нем дистанционное расстояние.

При совмещенной точке зрения к нейтральной прямой постройте заданный угол наклона 40° и продолжив сторону этого угла до пересечения с линией горизонта, отметьте предельную точку $\mathbf{F_1}$. Затем к этой стороне постройте прямой угол и отметьте на линии горизонта предельную точку $\mathbf{F_2}$ второй стороной угла. Через концы угла комнаты и точки $\mathbf{F_1}$, и $\mathbf{F_2}$, проведите прямые определяющие плинтусы и карнизы.

Для построения предметов обстановки по размерам необходимо определить масштабные точки $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ при помощи катетов прямоугольного треугольника $\mathbf{F_1S_kF_2}$ и точки отсчета $\mathbf{O_1}$ и $\mathbf{O_2}$, проведя прямые из точек $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ через точку **A** до пересечения с основанием картины.

Для построения паркетного пола проведите через угол комнаты (точку пересечения плинтусов) прямую широт вправо и влево, на ней отложите величину стороны квадратных плит 0,4 м.С помощью масштабной точки перенесите эти деления на плинтус и через них проведите стороны квадрата, параллельные одной из стен угла комнаты. Далее найдите точку схода диагоналей квадратных плит. Для этого, при совмещенной точке зрения прямой угол разделите пополам, и биссектрису этого угла проведите до пересечения с линией горизонта. Через отмеченную предельную точку и угол комнаты проведите перспективное изображение биссектрисы прямого угла. Точки

пересечения биссектрисы угла со сторонами квадратов соедините с точкой схода главных направлений, для проведения других сторон квадратов.

2. **Построение окна, стола, стула и тумбочки с зеркалом**.

От точки отсчета O_1 влево отложите 1м и ширину окна 1,5м с помощью масштабной точки M_1, перенесите эти размеры на левый плинтус. Через полученные деления проведите вертикальные прямые, определяющие ширину окна.

На вертикальной прямой угла комнаты отложите 0,85 м - размер от пола до нижнего края окна и 2,2 м его высоту. Через отмеченные деления проведите горизонтальные прямые с точкой схода F_1 определяющие верхний и нижний края окна. Через углы окна проведите горизонтальные прямые с точкой схода F_2, которые определят направление глубины оконного проема.

Постройте толщину стены дома (оконного проема). На основании картины от точки отсчета O_2 влево отложите 0,5м. Отложенный размер перенесите с помощью масштабной точки M_2 на плинтус правой стены и перенесите на проекцию ширины окна горизонтальной прямой из точки F_1. Аналогичным путем определите размеры подоконника и рамы с переплетом.

Построение стола начните с определения положения в произвольном месте дальней ножки стола. Через основание ножки стола проведите прямые главных направлений в точке схода F_1 и F_2 прямую широт, отложив на ней влево длину 1,4м а вправо 0,7м ширину стола. С помощью линий переноса и масштабных точек перенесите отложенные размеры на главные направления.

Отложив размеры длины и ширины стола, постройте в перспективе его основание. Отложите высоту стола и постройте его верхнюю крышку, проведя ее края в точки схода F_1 и F_2. Остальные размеры элементов стола и декора произвольные.

Для построения стула удобнее произвольно задать положение передней ножки стула (основание ножки стула) проведите главные направления и прямые широт, на которой отложите по обе стороны 0,4 м С помощью масштабных точек и линий переноса отложите данные размеры на главные направления прямых и постройте в перспективе квадрат (основание стула). Далее через вершины квадрата проведите вертикальные прямые (ножки и спинку стула) и отложите на них высоты 0,4 и 0,8м.

Аналогично строятся и другие предметы обстановки.

3. Построение наклонной картины и круглых часов.

Сначала определите середину зеркала, и на произвольной высоте над ним отметьте центр круглых часов. Для построения окружности в перспективе (эллипс) примените способ описанного квадрата. Для этого через отмеченный центр проведите вертикальный диаметр, отложите его величину 0,4м, и через концы диаметра проведите направление сторон квадрата с точкой схода F_2. Через центр проведите горизонтальный диаметр с той же точкой схода. Его величину 0,4м отложите, используя M_2 и через концы горизонтального диаметра, проведите вертикальные стороны квадрата. Отметив четыре точки

эллипса, определите еще четыре точки (пересечение диагоналей с окружностью), построив полуокружность с полудиагоналями во фронтальном положении при вертикальной стороне квадрата. Толщина часов и элементы декора произвольные.

Построение наклонной картины следует начать с определения середины между углом комнаты и зеркалом. Затем на заданной высоте 1,6м постройте вертикальную картину, по ее размерам (ширина 0,5м и высота 0,8м).

Для построения наклона картины постройте на заданной высоте четверть квадрата с четвертью окружности в плоскости левой стены, используя для этого т. M_1.Затем постройте во фронтальном положении 1/4 окружности и натуральный угол наклона картины 30°. Точку пересечения угла 30°с другой окружности соедините с центром и продолжите эту прямую до пересечения с перпендикуляром, проходящим через точку схода F_1. Точку схода нисходящих прямых F_H соедините с нижними углами картины, висящей на стене. Толщину картины задайте произвольную ,помня, что ребра ее торца будут иметь направление восходящих прямых с точкой схода F_B .

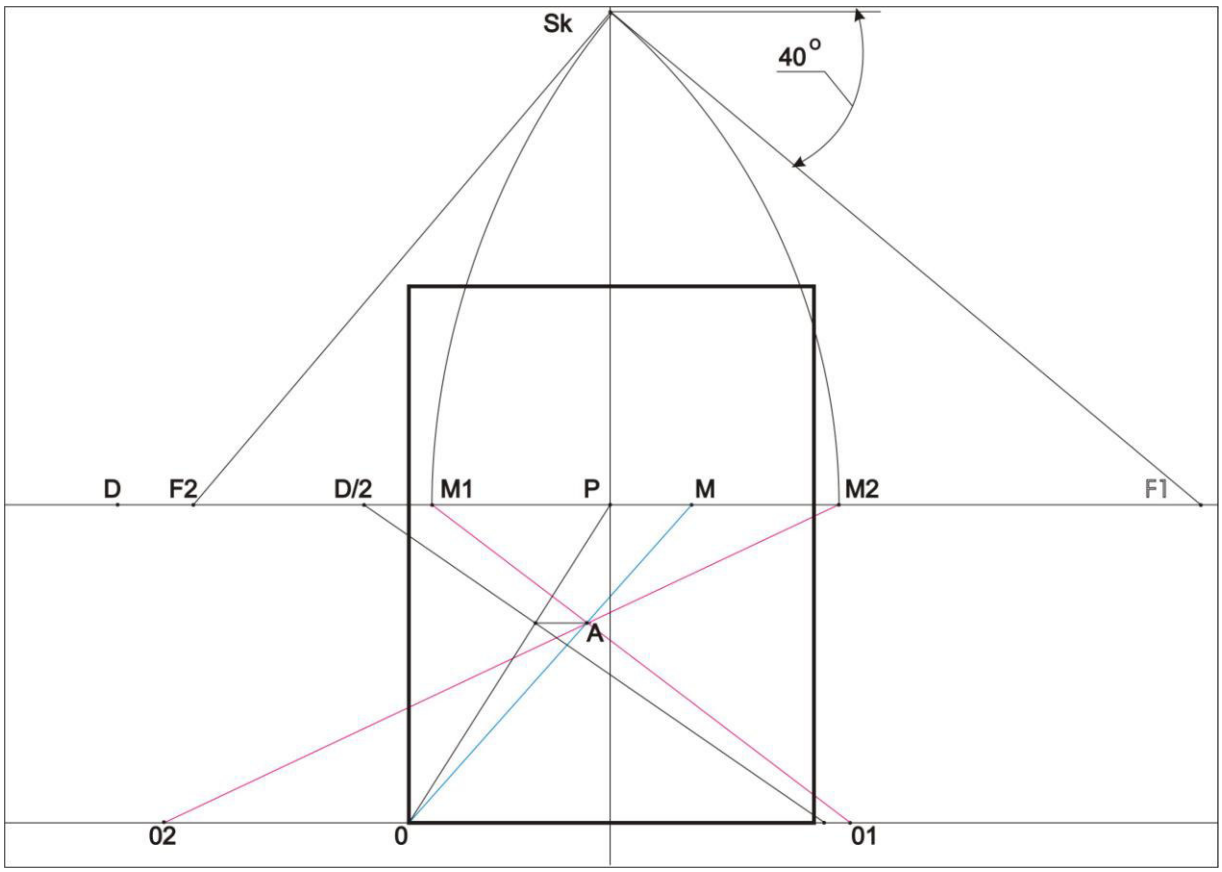
4. Построение отражений предметов в зеркале.

Сначала надо провести из всех характерных точек предметов расположенных перед зеркалом (окно, стол, стул) перпендикуляры к плоскости зеркала, которые будут иметь точку схода F_1 и определить точки их пересечения с зеркалом. Затем, применив способ диагоналей прямоугольника построить их отражение в зеркале.

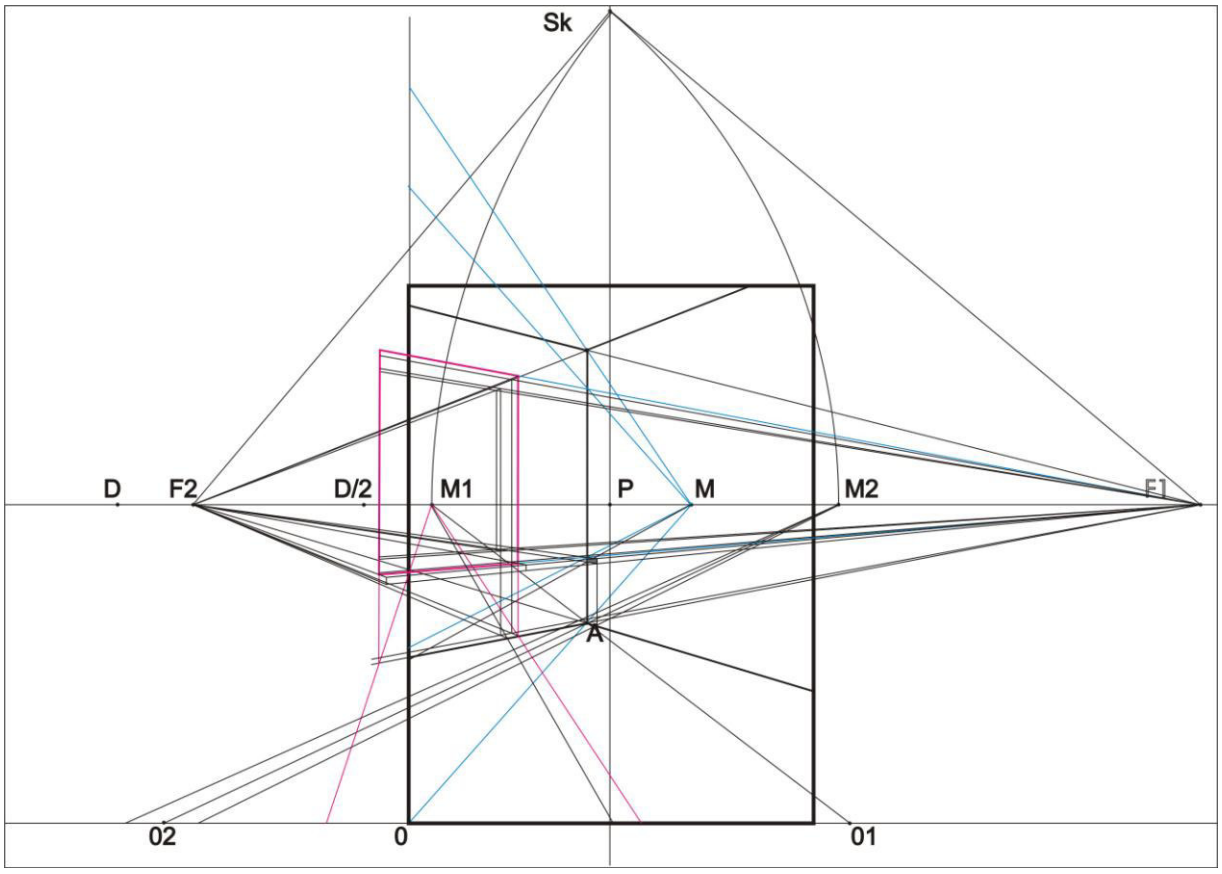
5. Построение светового пятна от окна и теней от предметов.

По условию задания световое пятно от окна должно быть на полу в пределах рамки картины. Для этого, принимая точку F2 за проекцию **с** солнца на горизонте, восстановите с нее перпендикуляр, и ближе к краю листа формата отметьте точкой **С** солнце. Далее проводите лучи солнца через точки оконного проема и точки освещенных предметов, и проекции лучей через проекции этих точек из проекции солнца.

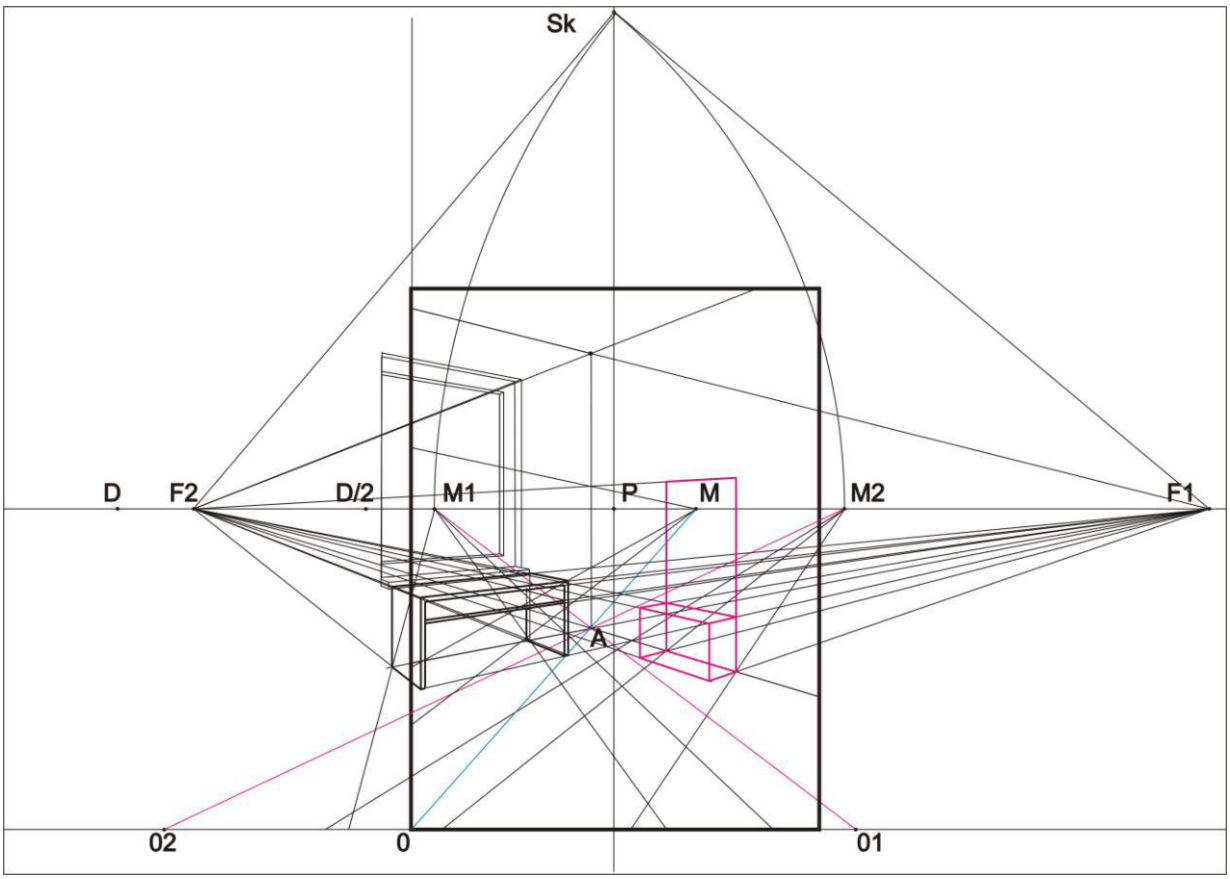
Построение тени от стола начинайте с переднего угла (ребра), проведя через верхний угол солнечный луч и его проекцию. Тень от края крышки стола будет иметь точку схода F_1. Аналогично строят тени и от других предметов.



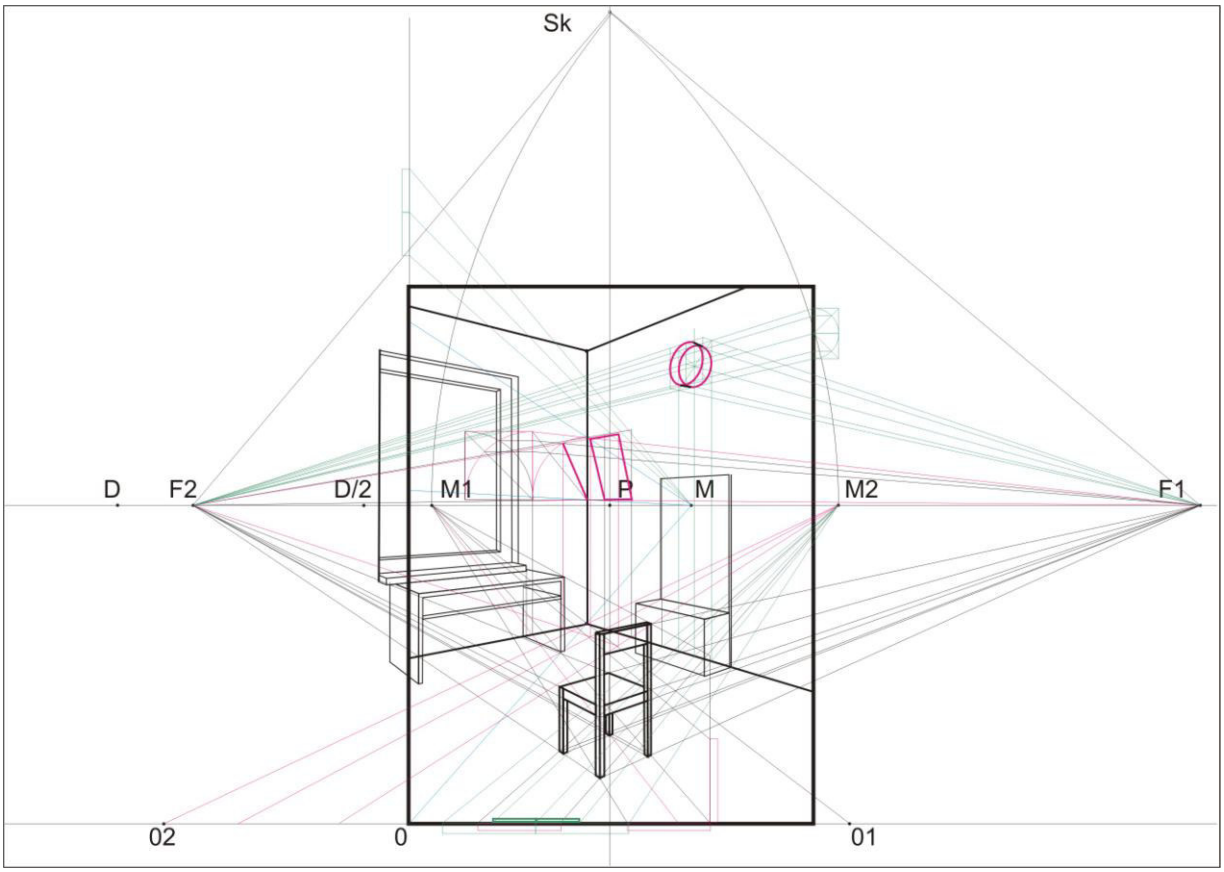
1 этап. Определение элементов картины



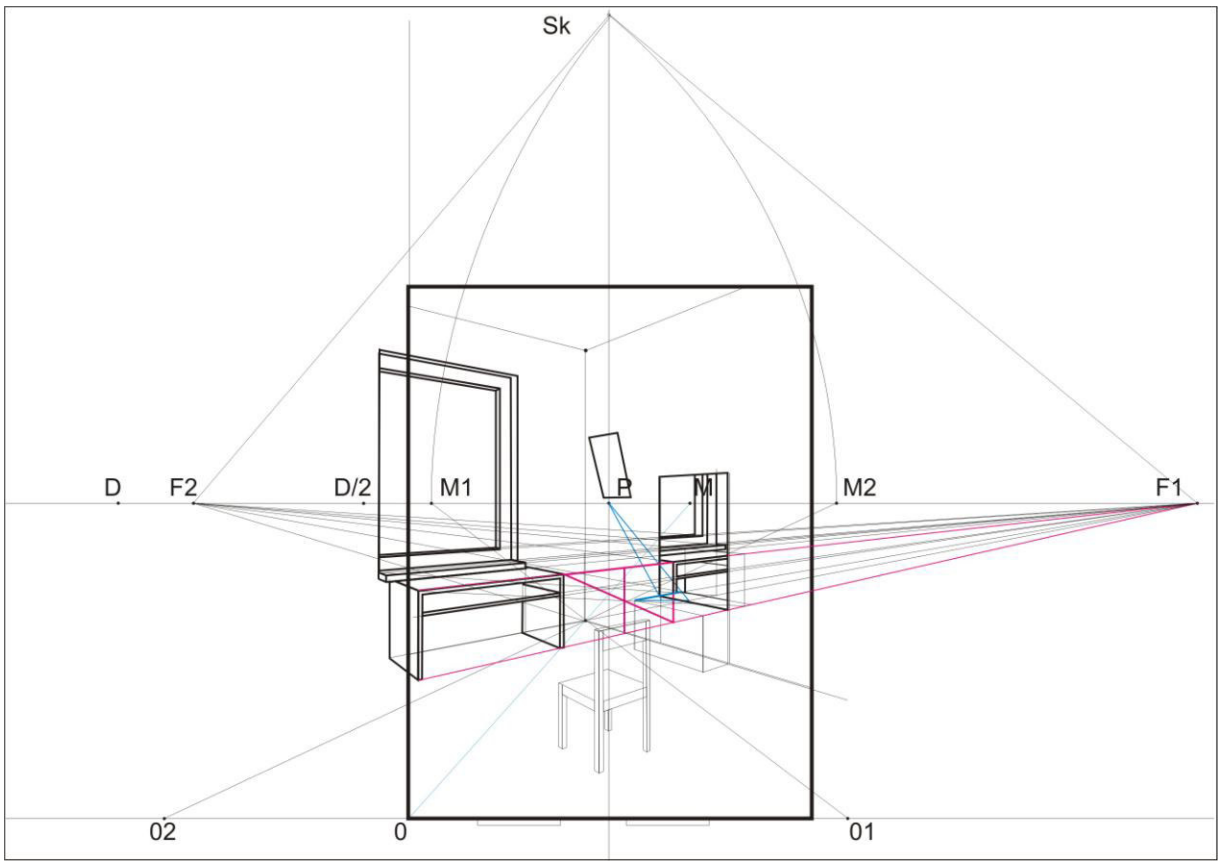
2 этап. Построение стен и оконного проема



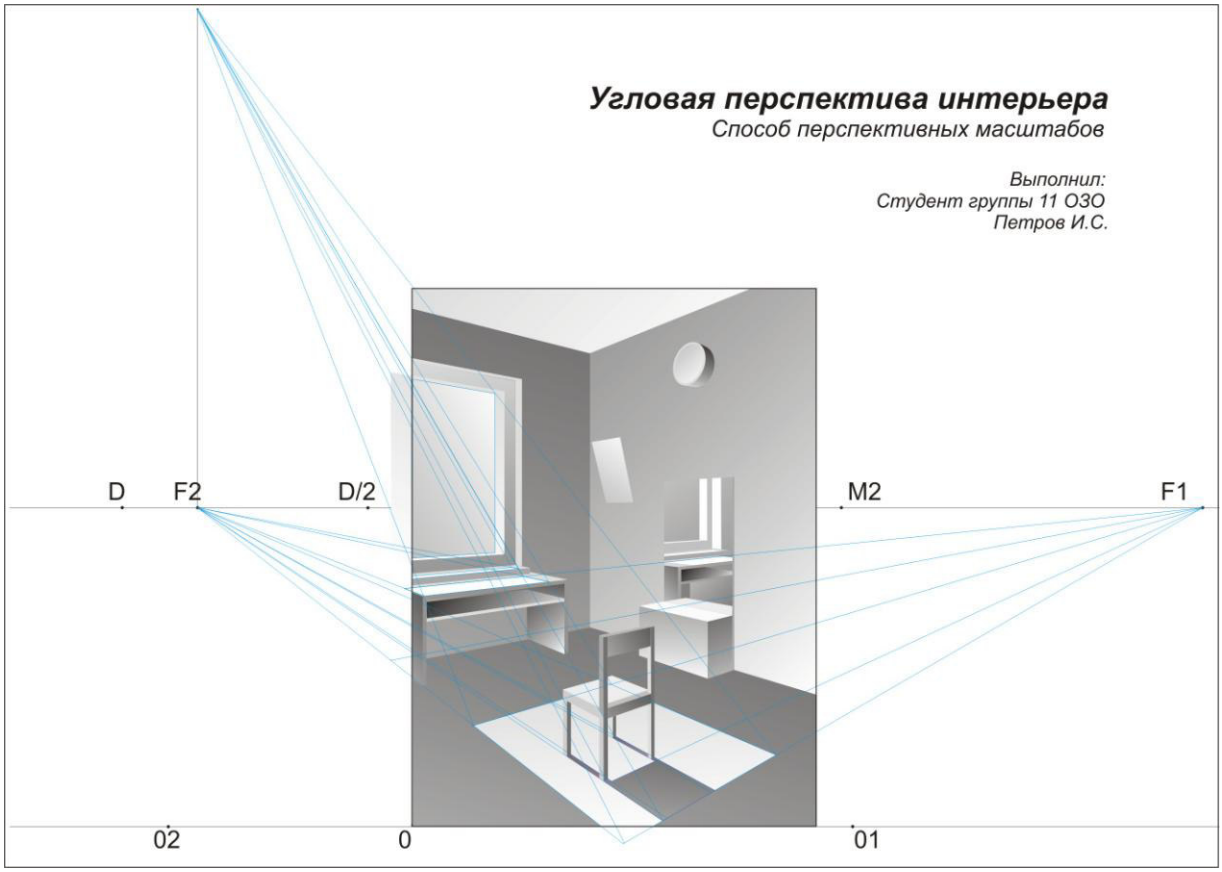
3 этап. Построение стола и трюмо



4 этап. Построение стула и наклонной картины



5 этап. Построение отражений в зеркале



6 этап. Построение светового пятна и отмывка акварелью

Графическое задание № 4

Построение перспективы объекта способом архитектора по плану и фасаду.

На формате А3 построить перспективу объекта способом архитектора по заданным вариантам. Построить собственную и падающую тени при солнечном освещении, если лучи света направлены параллельно картине под углом 45 градусов. Выполнить отмывку акварелью.

Этапы построения

1. На левом верхнем углу листа перечертите графическое условие задания в масштабе 2:1. Задайте положение картинной плоскости на виде сверху и определите точку зрения, в соответствие с условиями наглядности изображения. Положение картины задайте в пределах 35 - 40 градусов относительно передних граней объекта, через одну из ближайших точек. Выберите в пределах средней трети проекции главную точку **P** и проведите перпендикулярно картине главный луч зрения. На главном луче зрения определите точку зрения **S**, в зависимости от угла ясного зрения. Из точки зрения **S** параллельно передним и боковым граням объекта проведите лучи зрения до пересечения с картинной плоскостью. Таким образом определяются точки схода **F1** и **F2**. Затем на расстоянии 60 мм от нижнего края листа проведите основание картины. Перспективу необходимо строить с увеличением в три раза. Соответственно линию горизонта проведите, увеличив высоту в три раза. На линии горизонта ближе к правовому краю листа определите точку схода **F1** и перенесите точки **P** и **F2**, увеличив их расстояние также в три раза. На основании картины определите проекцию точки **P Po**. Она будет точкой отсчета расстояний точек на основании картины.

2. Построение перспективы объекта начинается с построения его горизонтальной проекции. Для этого нужно построить перспективу каждого прямоугольника в отдельности. Например, для этого на горизонтальной проекции (плане) объекта на чертеже отмечайте точки **1,2,3,4** одного прямоугольника (проекции элемента объекта), и постройте перспективу каждой из них. Точка **1** находится на следе картинной плоскости; измерив расстояние от нее до главной точки картины **P циркулем-измерителем,** переносите это расстояние на основание картины, увеличивая в три раза. Далее стройте перспективу точки **2**. Точка **2** находится на прямой **12**, которая параллельна лучу **SF1**, и в перспективе эта прямая **12** будет направлена в точку **F1**. Точка **2** находится также на прямой **23**, которая параллельна лучу **SF2**, и в перспективе прямая **23** будет направлена в точку схода **F2**. Но прежде нужно найти начальную точки прямой **23**, поэтому ее (прямую **23**) продлите до следа картинной плоскости на чертеже и обозначьте полученную точку 2_2, и измерив расстояние от точки 2_2 до точки **P**, переносите это расстояние на основание картины с увеличением в три раза. Отметив эту точку на основании картины,

направьте прямую в точку **F2**. Точка пересечения прямой **2**$_2$ **F2** с прямой **1 F1** дает нам перспективу точки **2**. Аналогично определяйте перспективу точек **3** и **4**. а также перспективу всех остальных точек других прямоугольников.

3. Затем выстраивайте высоты каждого элемента объекта отдельно, используя способ «боковой стенки». Суть этого способа заключается в следующем. На свободном месте листа задают вертикальную плоскость следами. На картинном следе откладывают все размеры по высоте в масштабе картины и с этих отметок проводят горизонтальные прямые в предельную точку предметного следа плоскости, которые помогут определить высоту каждого элемента на любой глубине. Высот точки определяется следующим образом:

- из предметной проекции точки проводят прямую параллельно основанию картины до пересечения с предметным следом плоскости («боковой стенки»);
- далее поднимают перпендикуляр по плоскости (стенки) до горизонтальной прямой, определяющей высоту искомой точки;
- полученную точку на горизонтальной прямой параллельно основанию картины переносят на перпендикуляр к предметной плоскости, восстановленного с предметной проекции искомой точки. Это и будет перспектива точки. Аналогично определяются перспективы всех точек.

4. Для определения видимого контура перспективного построения объекта необходимо построить взаимное пересечение ее элементов. Для этого используются вертикальные и горизонтальные плоскости, проходящие по граням элементов. Видимые контуры объекта нужно обвести.

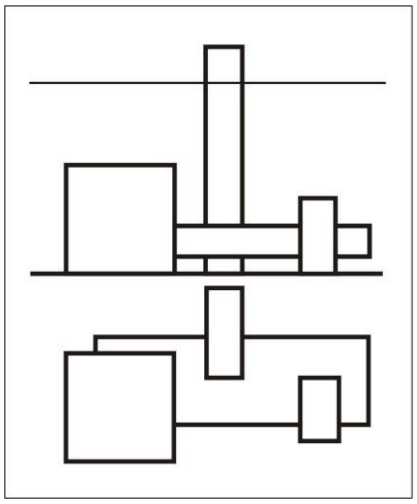
5. Для построения теней при естественном освещении, направление лучей света задают параллельно картине под углом 45 градусов слева или справа , в зависимости от наглядности изображения. Выполняют построение падающих теней на поверхности объекта и на предметной плоскости.

6. Наглядность перспективного изображения обеспечивается и нанесением светотени путем выполнения отмывки акварелью. Работа завершается окончательным оформлением листа.

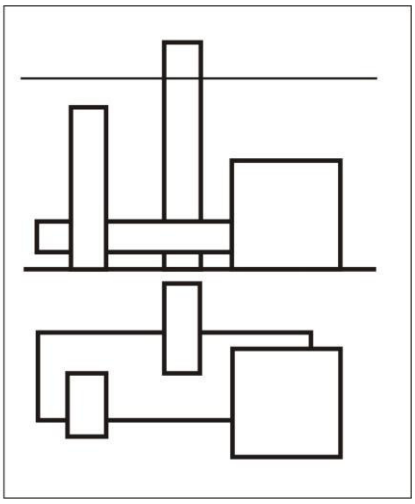
Все линии построения сохраните!

Варианты задания приводятся ниже

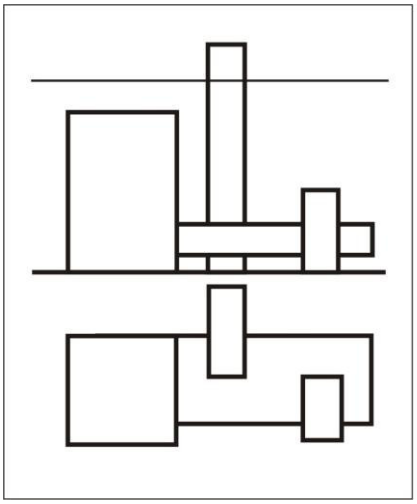
Варианты к заданию №3



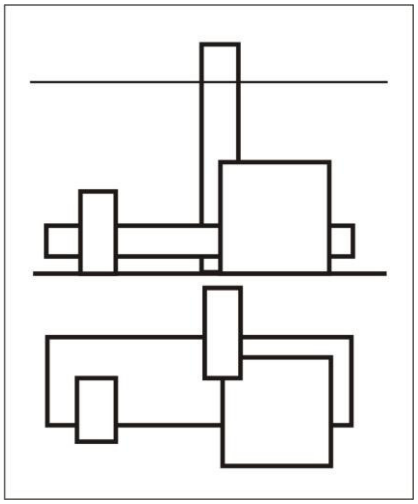
Вариант 1



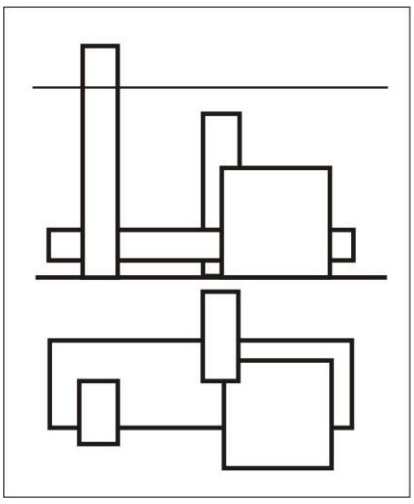
Вариант 2



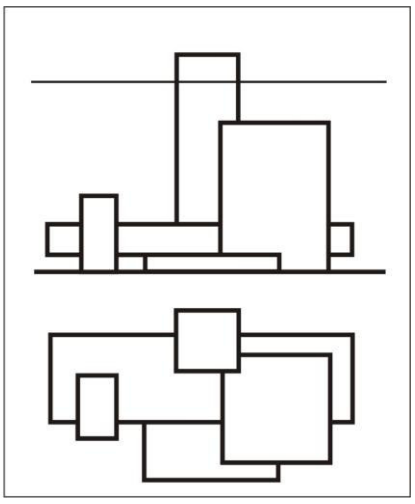
Вариант 3



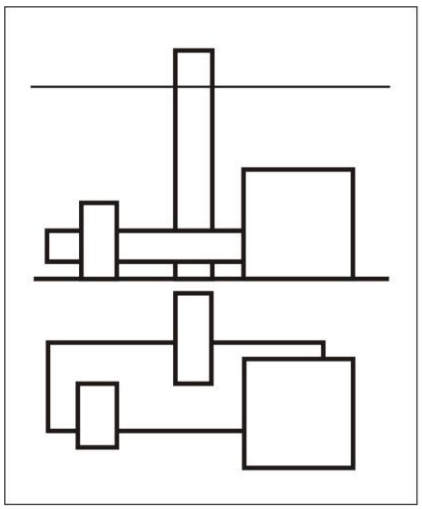
Вариант 4



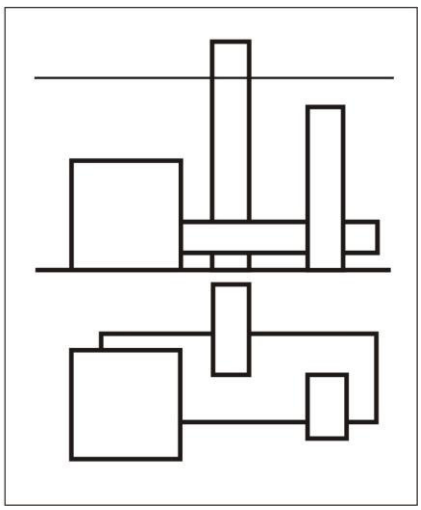
Вариант 5



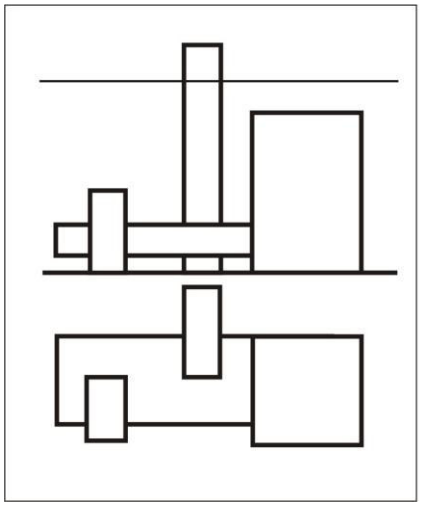
Вариант 6



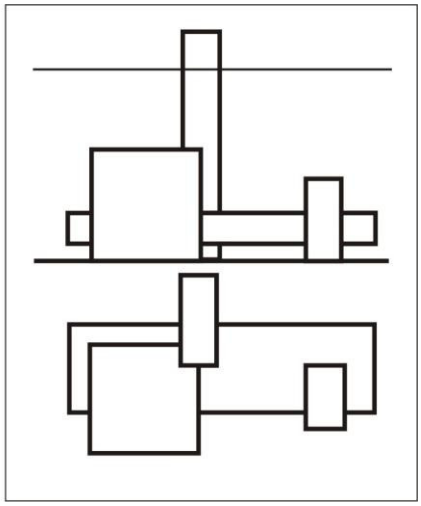
Вариант 7



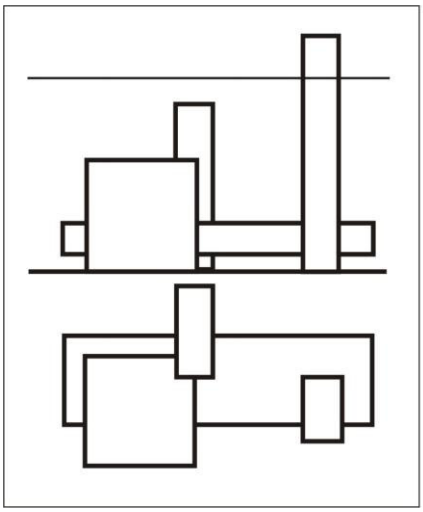
Вариант 8



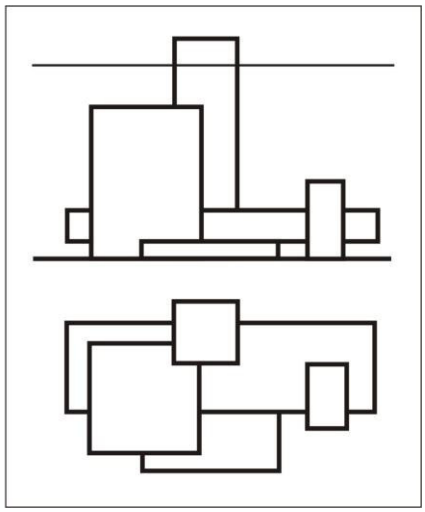
Вариант 9



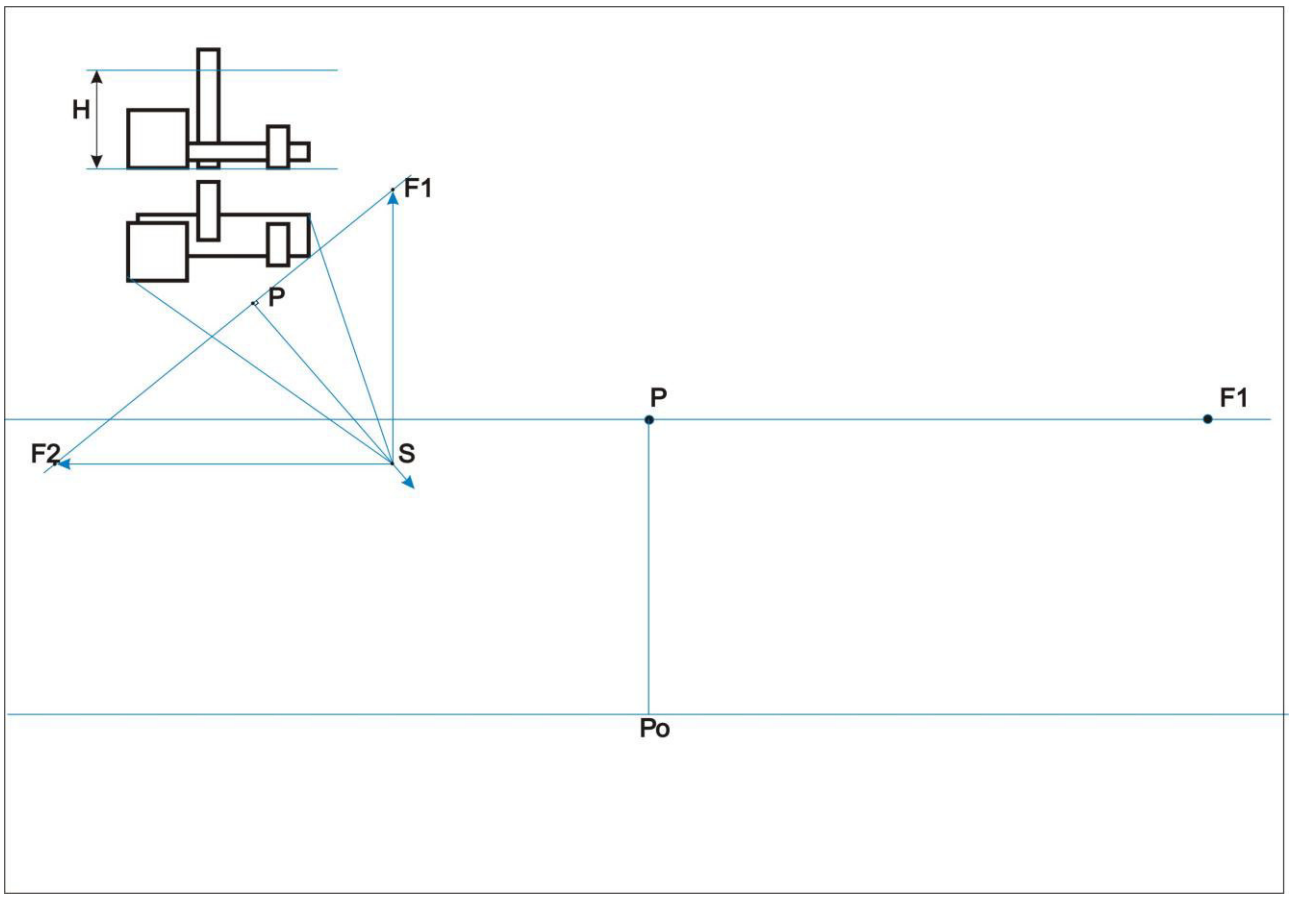
Вариант 10



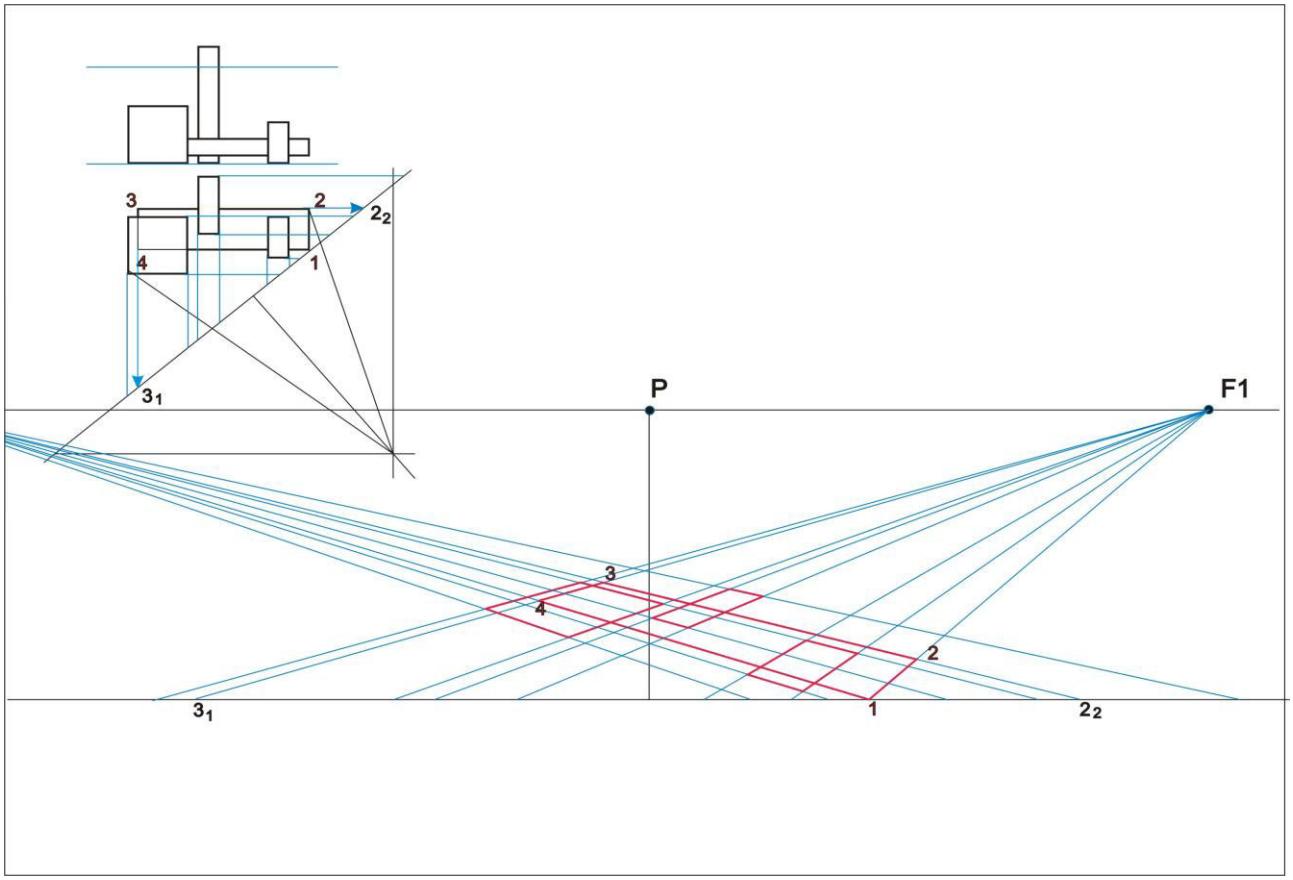
Вариант 11



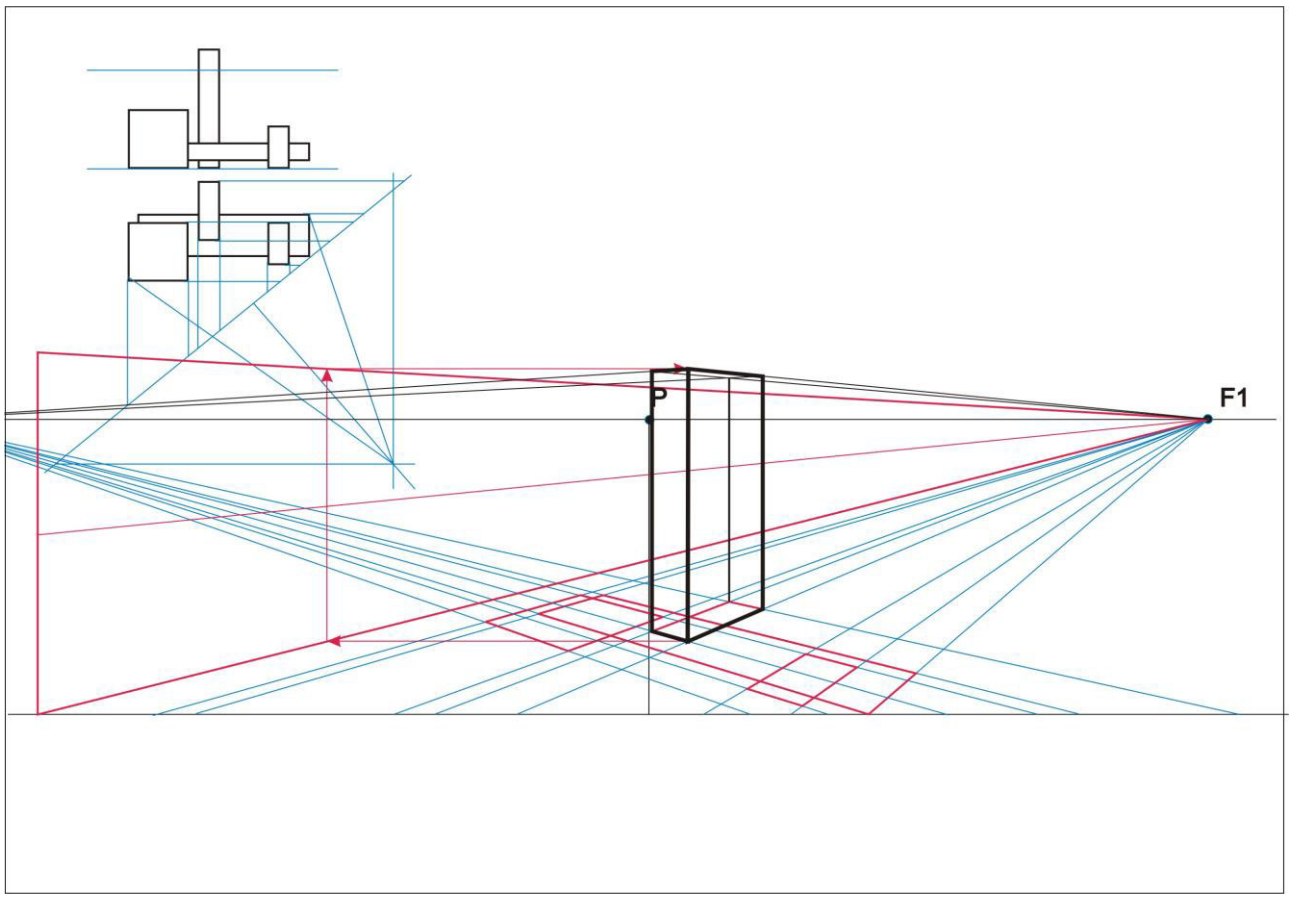
Вариант 12



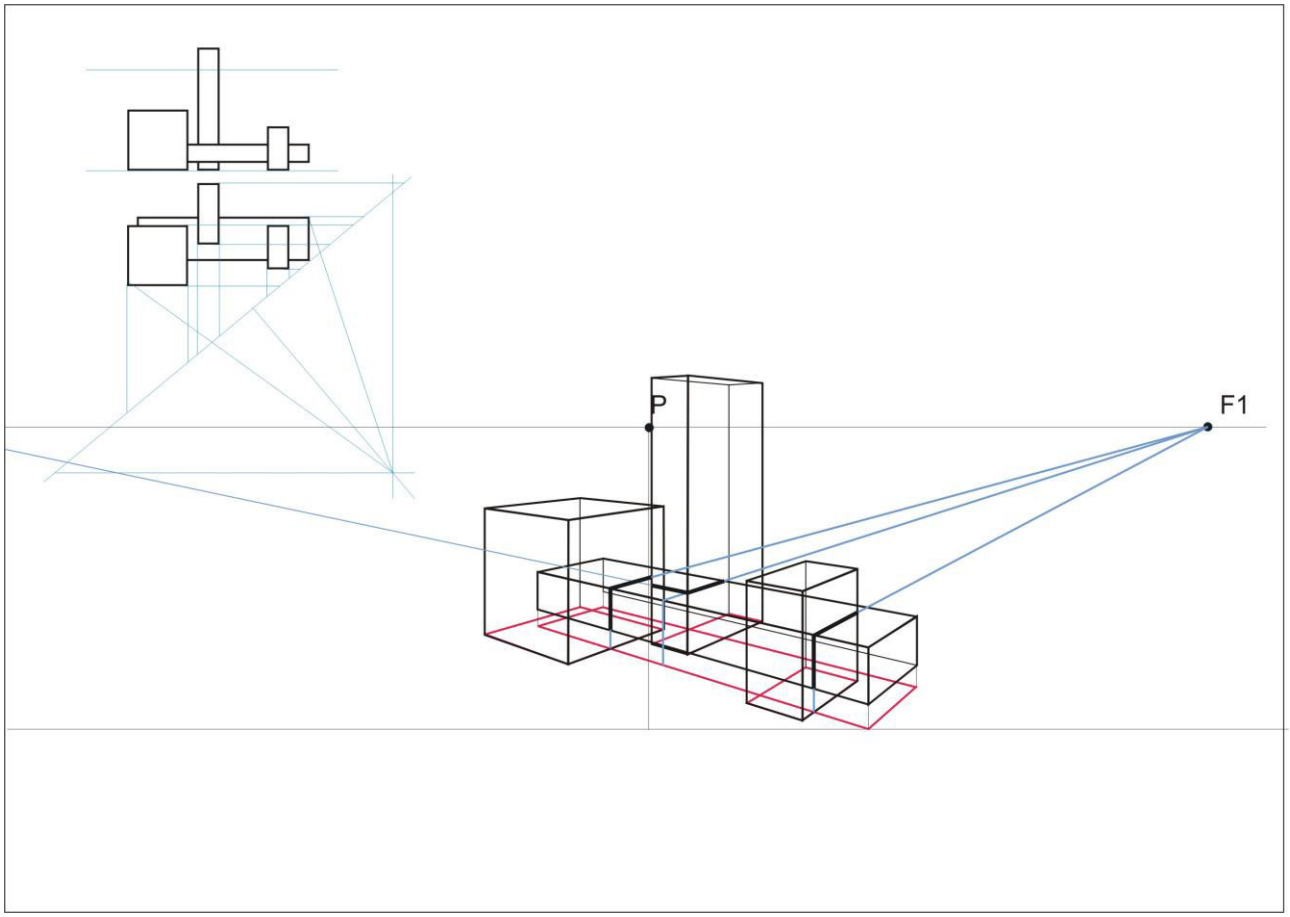
1 этап. Компоновка изображений и определение элементов картины



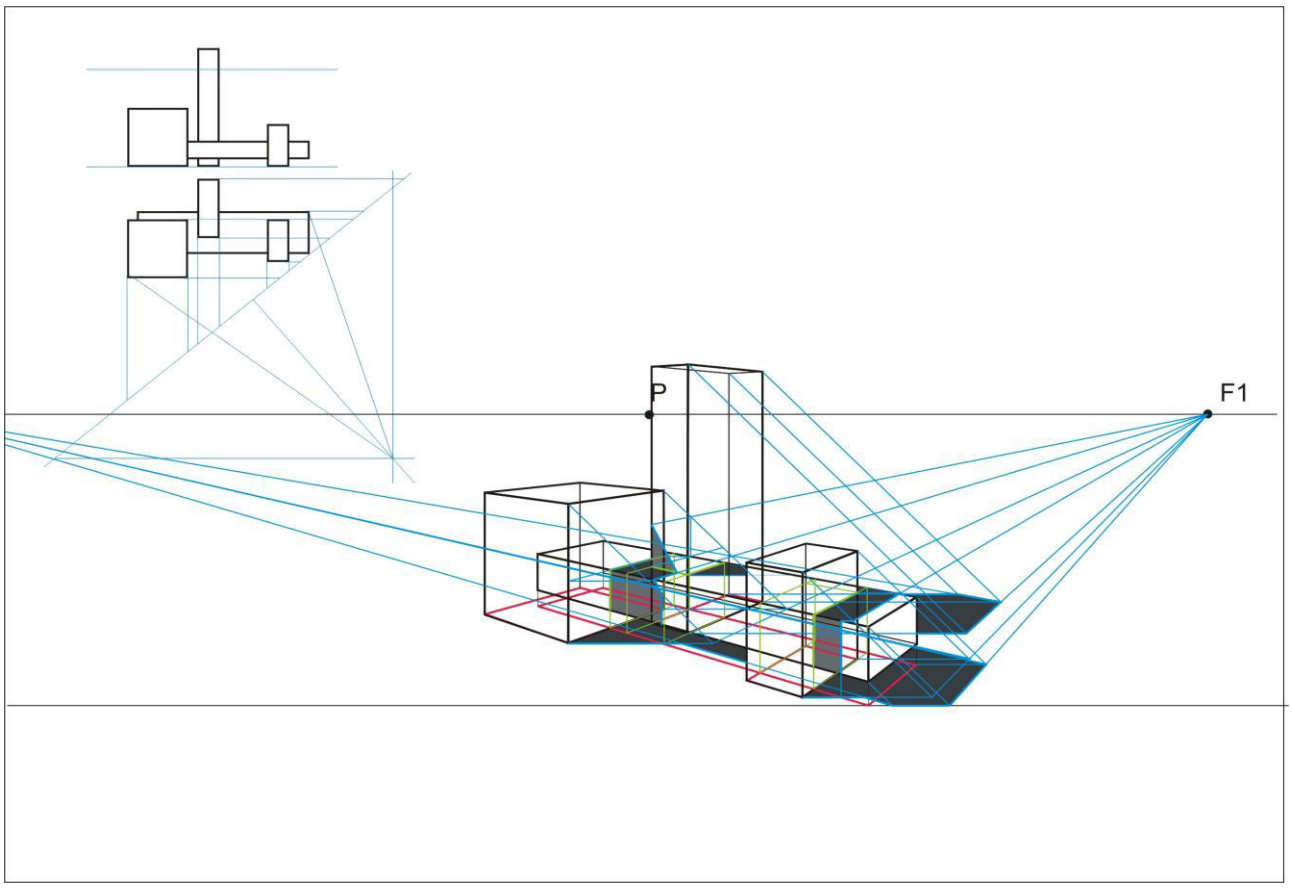
2 этап. Построение перспективы горизонтальной проекции



3 этап. Построение перспективы элементов объекта



4 этап. Построение линий пересечения элементов объекта



5 этап. Построение теней при солнечном освещении

6 этап. Отмывка акварелью и оформление работы

Графическое задание № 5

Построение перспективы экстерьера по способу сетки.

На формате А3 выполнить перспективу экстерьера сооружений способом перспективной сетки по заданному плану.

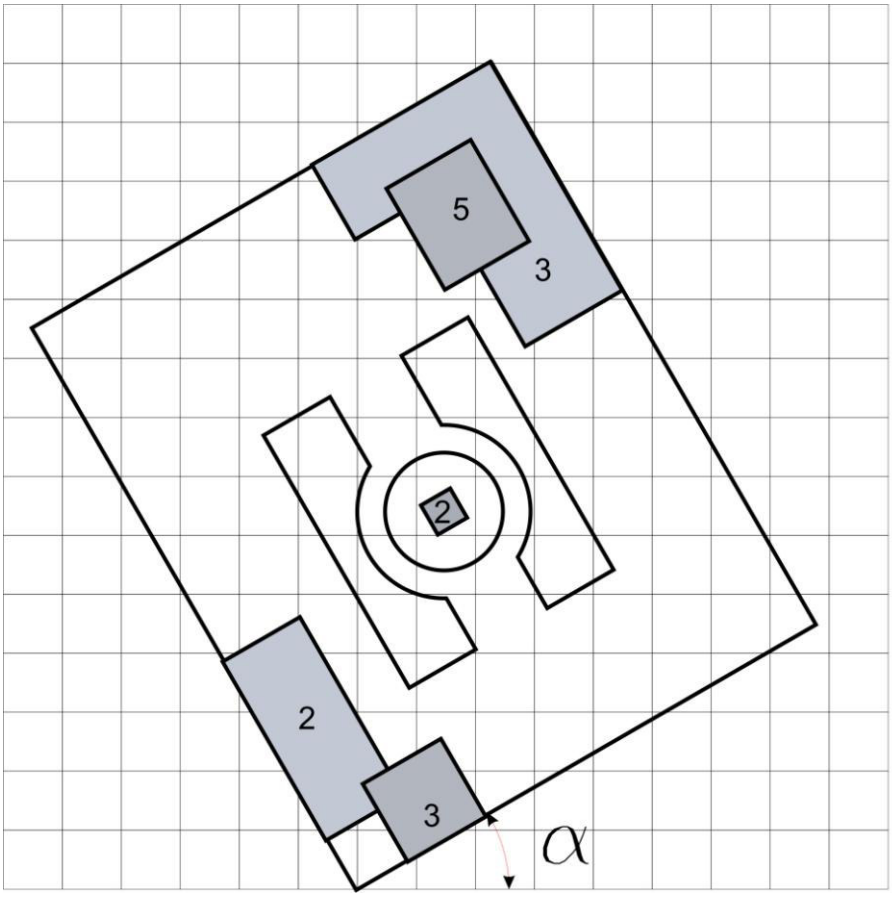
Этапы построения

На горизонтально расположенном формате А3 выполните перспективу экстерьера группы сооружений способом перспективной сетки. Постройте тени при солнечном освещении и выполните отмывку акварелью.

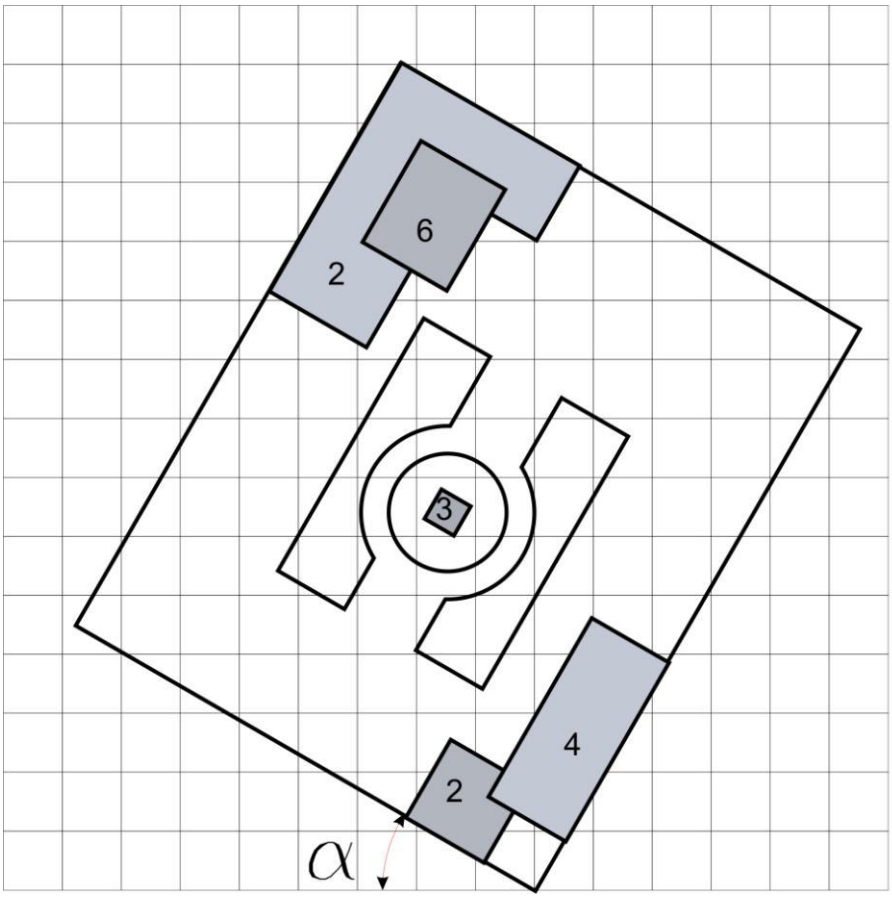
1. На формате вычертите габаритную рамку изображений с учетом их композиционного размещения. В левом верхнем углу рамки перечертите в масштабе 1:1 графическое условие задания по своему варианту. Вариант задания определяет угол наклона плана местности относительно сетки квадратов. Далее задайте элементы картины (основание, линию горизонта, главную точку картины Р и ее проекции Ро, а также дробную дистанционную точку D\2) с высоким горизонтом, как это показано на образце работы.
2. Увеличивая графическое условие в четыре раза, постройте в перспективе сетку квадратов. Используя сетку квадратов как координатную систему, постройте перспективу плана комплекса сооружений.
3. Постройте высоты сооружений по координатам, используя способ боковой стенки. Высоты объектов заданы на графическом условии задания цифрами, которые соответствуют единицам сетки квадратов. **Сохраните все линии построения!**
4. Постройте тени при естественном освещении, задав солнечные лучи параллельно картине, слева или справа, в зависимости от наглядности изображения.
5. Выполните отмывку акварелью и оформите работу, также как предыдущие работы.

Варианты задания представлены ниже.

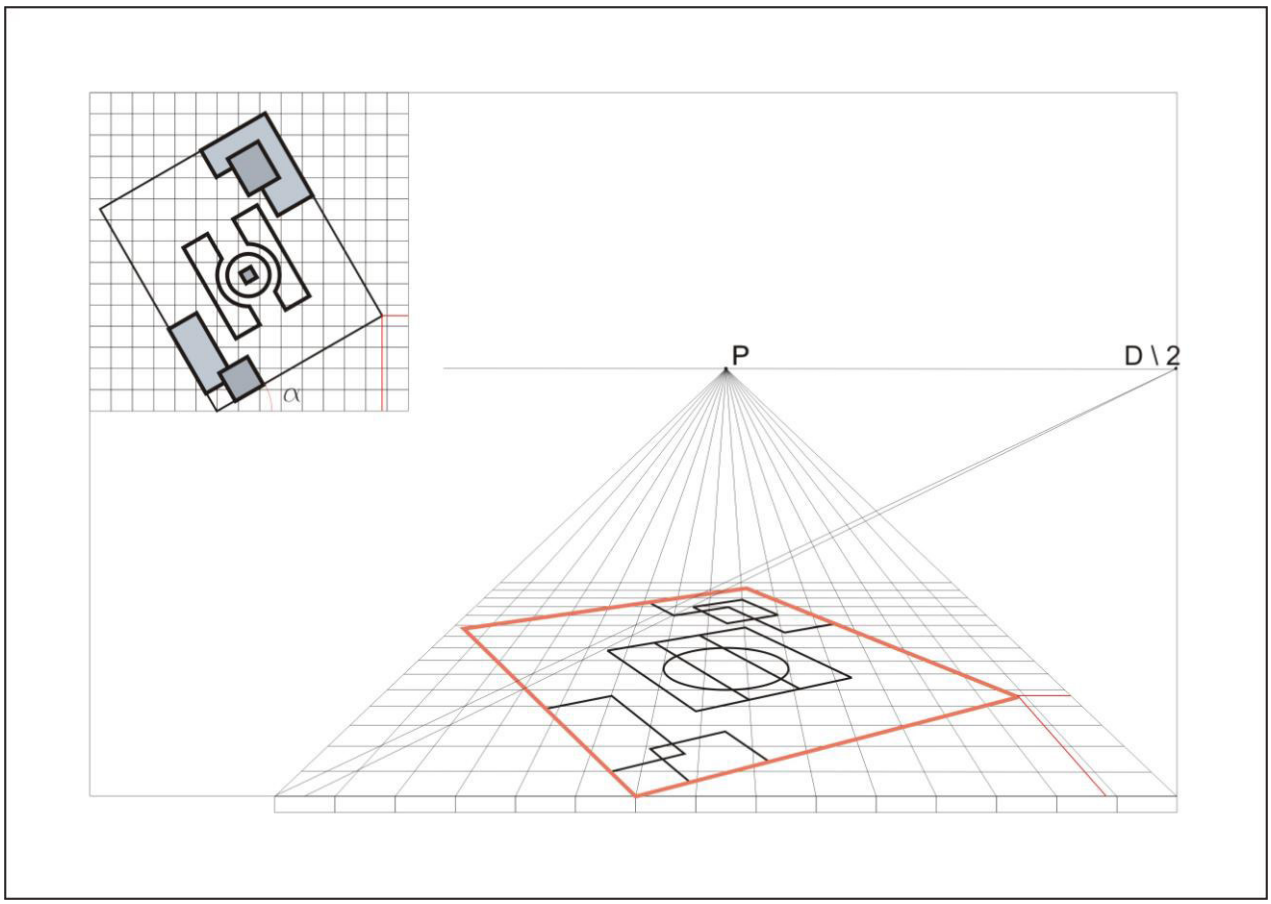
Варианты к заданию № 5



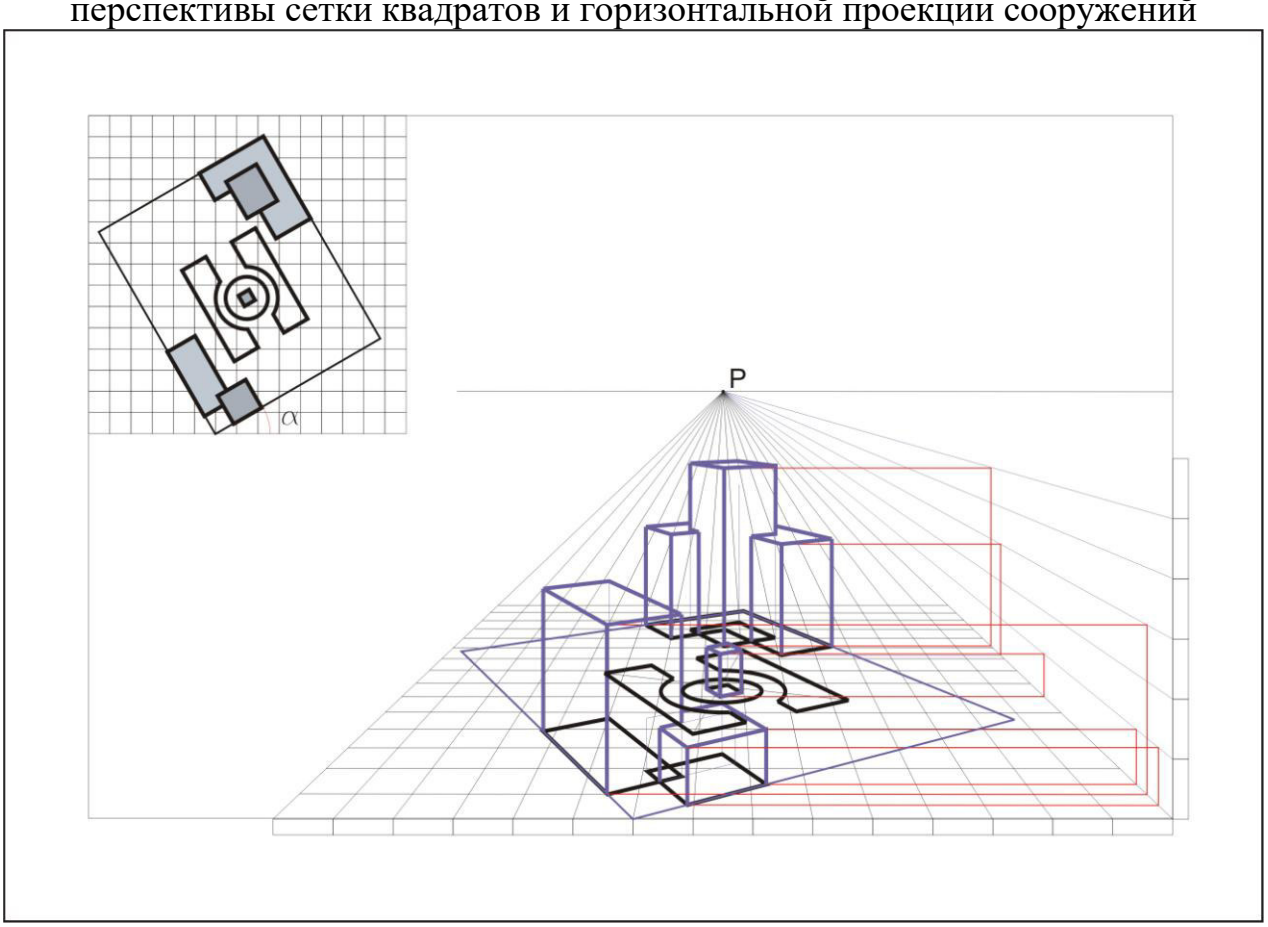
Вариант	Угол α°
1	15
2	20
3	25
4	30
5	35
6	40
7	45
8	50
9	55
10	60
11	65
12	70



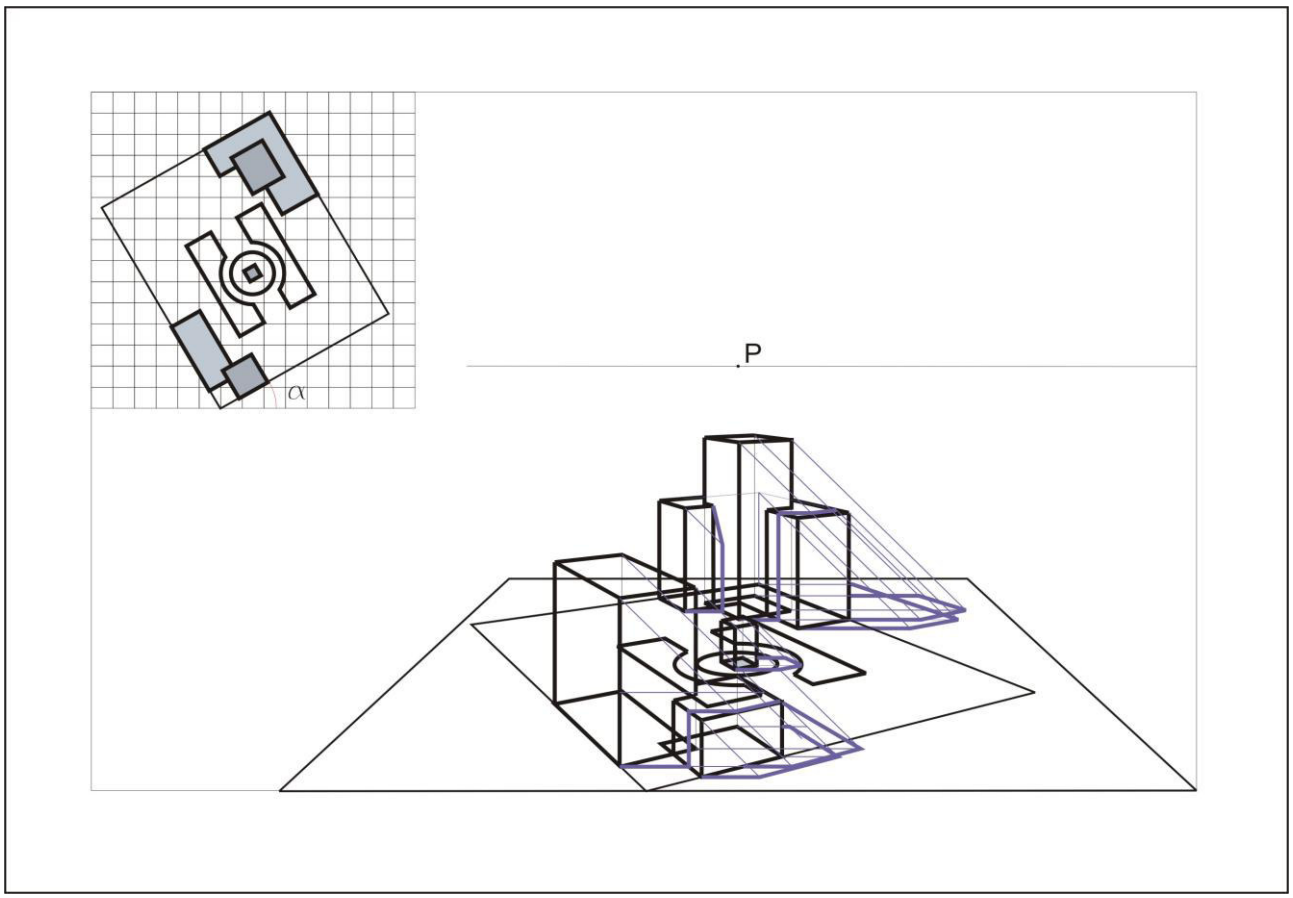
Вариант	Угол α°
13	15
14	20
15	25
16	30
17	35
18	40
19	45
20	50
21	55
22	60
23	65
24	70



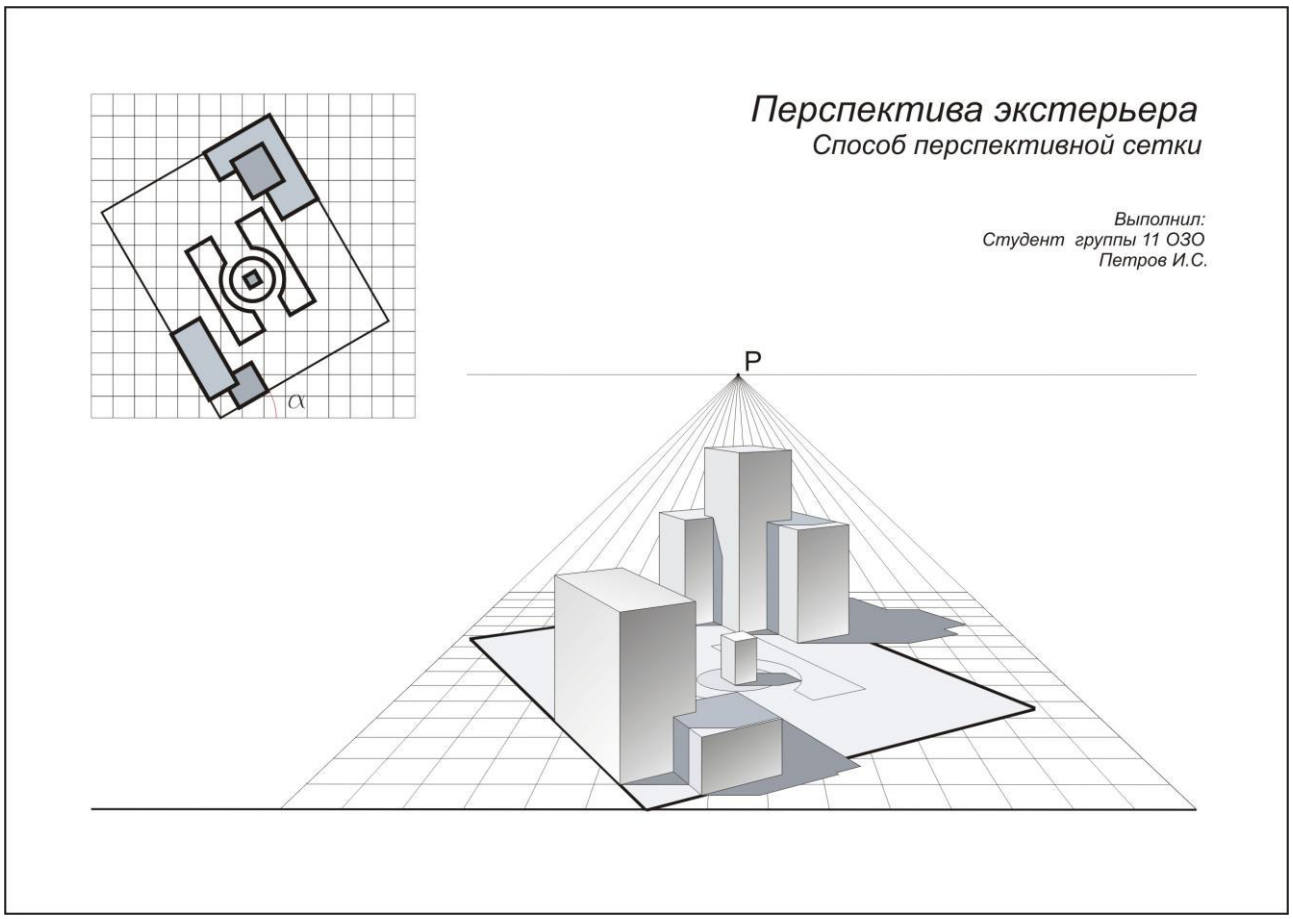
1 этап. Построение графического условия, элементов картины, перспективы сетки квадратов и горизонтальной проекции сооружений



2 этап. Построение высот по координатам



3 этап. Построение теней при солнечном освещении



4 этап. Отмывка акварелью и оформление работы

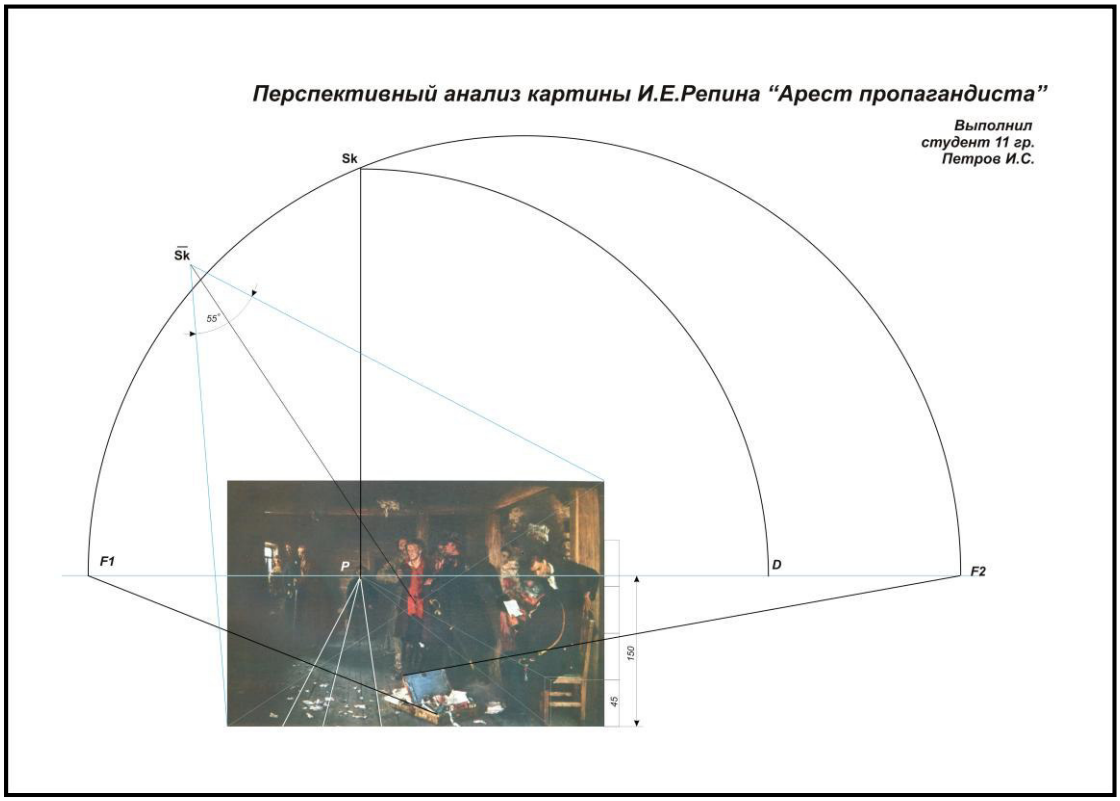
Графическое задание № 6

Перспективный анализ картины художника

На формате А3 выполнить перспективный анализ картины художника по ее репродукции.

Этапы построения.

1. Подберите репродукцию картины художника содержащей изображение интерьера. Для графического анализа лучше подходят произведения художников XVII-XIX веков. Размеры репродукции не должны превышать размеры обычной почтовой открытки.
2. Приклейте репродукцию на лист бумаги формата А3 чуть ниже его середины, с расчетом на размещение всех построений.
3. Определите элементы картины: линию горизонта, главную точку картины, дистанционные точки. Для определения линии горизонта используйте горизонтальные параллельные линии на интерьере: плинтуса или доски полов, карнизы потолков, столешницы и т.д. Главную точку картины во фронтальной перспективе определяют глубинные прямые. В угловой перспективе главную точку можно определить через диагональ квадрата или использованием совмещенной точки зрения. Через них же можно определить и дистанционные точки.
4. Определите масштаб изображения и высоту линии горизонта по относительным размерам изображенных предметов.



5. Определите угол зрения при помощи диагонали картины и зрительного расстояния.

Содержание

Введение……3

Тематический план лекционных, практических

и самостоятельных занятий……..……..4

Перечень заданий и сроки их выполнения…….5

Графические задания и методические рекомендации

по их выполнению.....5

Графическая работа №1……5

Графическая работа №2…….….12

Графическая работа №3……..…16

Графическая работа №4……..……24

Графическая работа №5……..…30

Графическая работа №6……..……34

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы»

Методические рекомендации по выполнению курсовых работ и проектов

Направление 54.05.03 Графика

Направленность (профиль) Графика (искусство книги)

Уфа 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ....4
1 ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ....4
2 РАЗРАБОТКА ТЕМАТИКИ КУРСОВЫХ РАБОТ (ПРОЕКТОВ)....5
3 СТРУКТУРА И ОБЪЕМ РАБОТЫ....6
4 ТРЕБОВАНИЯ К СОДЕРЖАНИЮ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА) 6
5 ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА)7
6 ПОРЯДОК ВЫПОЛНЕНИЯ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА)....10
7 ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫПОЛНЕНИЯ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ЗАЩИТЫ КУРСОВОЙ 10
Приложение 1. 13
Приложение 2. 14
Приложение 3. 15
Приложение 4. 16
Приложение 5. 17
Приложение 6. 18
Приложение 7. 19

1. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Методические рекомендации по выполнению курсовой работы (проекта) предназначены для студентов всех специальностей высшего образования. В них излагаются цель и задачи написания курсовой работы (проекта), рассматриваются этапы ее выполнения, даются советы по выбору темы курсовой работы, составлению ее плана, подбору и изучению необходимой литературы.

Кроме того, в методических рекомендациях приведены правила оформления текста, иллюстраций, таблиц, ссылок на литературные источники. Поэтому она позволяет обеспечивать единство требований, предъявляемых к содержанию, оформлению и качеству работ.

Курсовая работа (курсовой проект), являясь *этапом* изучения курса, должна показать готовность студентов квалифицированно решать поставленные в работе задачи, делать аргументированные выводы и обоснованные предложения по рассматриваемым проблемам, связанным со сферой профессиональной деятельности будущих специалистов.

Количество курсовых работ (проектов) и дисциплины, по которым они предусматриваются, определяются рабочим учебным планом по специальности и ФГОС ВО в части государственных требований к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников по специальности.

Курсовая работа (проект) по дисциплине выполняется в сроки, определенные учебным планом по специальности и рабочей программой дисциплины университета.

В курсовой работе (проекте) отражаются *результаты исследования темы,* в которых студентами предлагаются способы решения определенных проблем.

Курсовая работа (проект), как *самостоятельное произведение студента*, посвященное разработке избранной темы, должна отвечать всем признакам учебно-научно-творческого произведения.

*Целями к*урсовой работы (проекта) являются:

- систематизации и закрепления полученных теоретических знаний и практических умений по изучаемым дисциплинам;
- углубления теоретических знаний в соответствии с заданной темой;
- формирования умений применять теоретические знания при решении поставленных вопросов;
- формирования умений использовать справочную, нормативную и правовую документацию;
- развития творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности;
- подготовки к итоговой государственной аттестации.

Задачами курсовой работы (проекта) являются:

- расширение теоретических знаний по изучаемому курсу;
- приобретение практических навыков работы с источниками и

литературой по теме исследования;

- обобщение и систематизация результатов исследования проблем, содержащихся в научной литературе;
- выявление дискуссионных теоретических вопросов в рамках исследуемой проблемы;
- приобретение навыков обработки фактического материала, составления и оформления многостраничных текстовых документов с табличными вставками, приложениями и ссылками и их анализ.

2. РАЗРАБОТКА ТЕМАТИКИ КУРСОВЫХ РАБОТ (ПРОЕКТОВ)

Тематика курсовых работ (проектов) разрабатывается преподавателями учебного заведения, рассматривается и принимается на заседании профильной кафедры, утверждается проректором по учебной работе учебного заведения.

При выборе темы курсовой работы студент должен учитывать свой интерес к той или иной научной проблеме; степень личного знакомства с намечаемым для исследования объектом; характер и объем практически доступных для использования литературных, статистических и других источников и материалов.

Тема курсовой работы (проекта) может быть связана с программой производственной (профессиональной) практики студента.

3. СТРУКТУРА И ОБЪЕМ РАБОТЫ

По объему **курсовая работа** должна быть не менее 20 страниц печатного текста.

Структура курсовой работы должна содержать следующие обязательные элементы в порядке их перечисления:

1. титульный лист;
2. задание на курсовую работу;
3. содержание;
4. введение (не более 7% от общего объема курсовой работы);
5. основная часть работы;
6. заключение (8–10% от общего объема курсовой работы);;
7. список использованной литературы;
8. приложения (при наличии).

Содержание курсового проекта состоит из пояснительной записки и практической части. Пояснительная записка курсового проекта включает в себя:

1. введение (не более 7% от общего объема курсового проекта);

2. основная часть работы;
3. заключение (8–10% от общего объема курсового проекта);
4. список использованной литературы;
5. приложения.

Практическая часть курсового проекта может быть представлена чертежами, схемами, графиками, диаграммами, картинами, сценариями и другими изделиями или продуктами творческой деятельности в соответствии с выбранной темой.

Объем пояснительной записки курсового проекта должен быть не менее 10 страниц печатного текста, объем графической части согласовывается с руководителем проекта.

4. ТРЕБОВАНИЯ К СОДЕРЖАНИЮ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА)

Студент должен выполнять курсовую работу (проект) в соответствии с требованиями Единой системы технологической документации (ЕСТД) и Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Титульный лист курсовой работы (проекта) является первым листом и не подлежит нумерации. Титульный лист подписывается студентом при сдаче курсовой работы научному руководителю. Подпись руководителя служит допуском работы к защите.

Задание на курсовую работу (проект) включается в текстовую часть после титульного листа, не нумеруется и не включается в количество листов.

Введение курсовой работы (проекта) раскрывает актуальность и значение выбранной темы. Актуальность позволяет установить место текущей работы в общей совокупности исследуемых проблем. Для этого рассматриваются основные тенденции изучения и развития проблемы, анализируется текущее состояние, определяются границы исследования, формируется основная цель, и устанавливаются задачи курсовой работы (проекта).

Основная часть курсовой работы состоит из двух разделов. В первом разделе содержатся теоретические основы разрабатываемой темы. Он предусматривает исследование теоретических вопросов, которые должны быть связаны с практической частью работы и служить основой для разработки предложений и рекомендаций. Второй раздел представляет собой практическую часть, представленную описанием экспериментальной (творческой работы).

Заключение должно содержать краткие теоретические выводы результатов проведенного исследования, обобщающие частные выводы, полученные на предыдущих этапах работы, а также практические предложения.

Список использованной литературы курсовой работы (проекта) включает в себя работы, упомянутые или цитируемые в процессе исследования. Литература записывается и нумеруется в порядке упоминания

источников в тексте или в алфавитном порядке.

Приложения курсовой работы (проекта) содержат графический материал, таблицы большого формата, диаграммы и другую вспомогательную информацию.

5. ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА)

Текст курсовой работы (проекта) набирается на компьютере и печатается *на стандартных листах формата А4, шрифтом Times New Roman, кегль 14, интервал 1,5, левое поле - 30 мм, правое - 15 мм, нижнее -20 мм, верхнее - 20 мм. Текст выравнивается «по ширине» с автоматическим переносом слов.*

Страницы работы нумеруются арабскими цифрами *в правом верхнем углу* с соблюдением сквозной нумерации по всему тексту без приложения. Титульный лист не нумеруется. Таблицы, схемы, фотоматериал, репродукции и иной наглядный ряд выносятся в «Приложение» и не входят в общую нумерацию. Заголовки структурных частей работы (**СОДЕРЖАНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ПРИЛОЖЕНИЕ и НАЗВАНИЯ ГЛАВ**) выделяются жирным шрифтом и пишутся заглавными буквами с начала страницы, по центру. Все заголовки глав, параграфов и иных частей текста - *без точки в конце*.

Главы нумеруются римскими, а параграфы и пункты - арабскими цифрами (например, глава II; 2.1). Перенос слов в заголовках не допускается. Каждая глава начинается с новой страницы, а параграфы выделяются жирным шрифтом и располагаются в сквозном тексте.

Расстояния между заголовками и текстом - два межстрочных интервала.

Приложения помещаются после списка использованной литературы и отделяются от текста отдельной страницей «ПРИЛОЖЕНИЕ» (заголовок размещается чуть выше центра листа). Каждый лист приложения начинается с новой страницы, не нумеруется, но имеет заголовок, который размещается в правом верхнем углу с краткой характеристикой представленной наглядной информации, например, «Приложение 1. Образцы объектов графического дизайна» или «Приложение 15. Варианты композиционного решения триптиха (эскизы)».

При написании курсовой работы автор обязан давать ссылки на автора и источник, из которого он заимствует материалы (точку зрения на проблему, цифровые данные и т.п.), цитирует отдельные положения или использует результаты. В работе используются ссылки, которые требуют особого оформления в зависимости от того, к какому виду они относятся.

По месту расположения относительно основного текста курсовой работы библиографические ссылки бывают: 1) внутритекстовые, т.е. являются неразрывной частью основного текста; 2) подстрочные, т.е. вынесенные из текста вниз страницы; 3) затекстовые, т.е. вынесенные за текст всего

произведения или его части.

Внутритекстовые ссылки применяются в тех случаях, когда сведения об анализируемом источнике являются органической частью основного текста и изъять ее из этого текста невозможно, не заменив этот текст другим. Описание в подобных случаях начинается с инициалов и фамилии автора, указывается в кавычках название книги или статьи; выходные данные приводятся в скобках. Например:

Профессор Б.И.Свинцов в своем учебнике «Логические основы редактирования текста» (М., 1972) утверждает: "Мастерство редактора складывается из сложного комплекса знаний и навыков, охватывающих различные стороны подготовки издания к печати...» (С.3).

При записи подряд нескольких библиографических ссылок полное описание источника дается только при первой сноске, даже если часть элементов (фамилия автора, например) содержится в основном тексте, их рекомендуется повторять в ссылке. В повторной ссылке приводят слова «Там же» и указывают соответствующие страницы. При этом знак сноски ставится после цитаты, если поясняющий текст предшествует цитате или включен в ее середину. В ссылках на многотомное и сериальное издание кроме страниц указывают номер тома, выпуска (части), год, месяц, число, например:

Там же. - С. 97.

Тамже.-Т.2.-С45.

Там же. - 1988. - Вып. 1. - С.47.

Книги одного, двух, трех и более авторов. Например:

Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. - М.: Просвещение, 1991.- 192 с.

Эйдемиллер Э.Г., Добряков И.В., Никольская И.М. Семейный диагноз и семейная психотерапия: Учебное пособие для врачей и психологов. - СПб: Речь, 2003.-С.67-71.

Планирование, организация и управление транспортным строительством / А .М.Коротеев, ТА.Беляев и др.; под ред. А.М.Коротеева. -М.: Транспост, 1989.- 286 с.

Сборник одного автора. Например:

Методологические проблемы современной науки / Сост. А.Т.Москаленко. - М.: Политиздат, 1979. - 295 с.

Сборник с коллективным автором. Например:

Непрерывное образование как педагогическая система: Сб. науч. тр. / Научно-исслед. НИИ высшего образования / Отв. ред. Н.Н.Нечаев. - М.: НИИБО, 1995.-156 с.

Материалы конференций, съездов. Например:

Система непрерывного образования: школа-педучилище-педвуз: Материалы Между-народной научно-практической конференции. — Уфа: Изд-воБГПУ,2003.-232с.

Статья из газеты и журнала. Например:

Коваль Б.М. Построение логических граф-схем как метод обучения решению физических задач // Физика в школе. - 2000. - №5. - С.6.

Егорова-Гантман Е., Минтусов И. Портрет делового человека // Проблемы теории и практики управления. - 1992. - №6. -С. 12-13. Статья из продолжающегося издания. Например: Сафронов Г. Итоги, задачи и перспективы развития книжной торговли // Кн. торговля. Опыт, пробл., исслед. - 1981. -Вып.8. - С.3-17

Статья из ежегодника. Например:

Народное образование и культура // СССР в цифрах в 1985 г. - М., 1986.- С.231.

Дотекстовые ссылки указывают на источник цитаты с отсылкой к пронумерованному списку литературы, помещенному в конце работы. Данный вид ссылки считается наиболее экономным. При отсылке к произведению, описание которого включено в библиографический список, в тексте документа после упоминания о нем (после цитаты из него), поставляют в квадратных скобках номер, под которым оно значится в библиографическом списке**.** *Например: [14, 75],* что означает: 14 источник, 75 страница.

Допускаются все варианты оформления ссылок, соответствующие ГОСТ Р на усмотрение выпускающей кафедры.

Текст КР набирается с соблюдением следующих правил:

1) формирование абзацев выполняется через команду Формат - Абзац;

2) слова разделяются только одним пробелом;

3) перед знаком препинания пробелы не ставятся, после знака препинания – один пробел;

4) при наборе должны различаться тире (длинная черточка) и дефисы (короткая черточка). Тире отделяется пробелами, а дефис нет.

5) после инициалов перед фамилией, внутри сокращений, перед сокращением г.– указанием года и т.п. ставится неразрывный пробел (Shift-Ctrl-пробел), для того чтобы не разрывать цельность написания, например: А.С. Пушкин, 1998 г., т. д., т. е.;

6) основной текст выравнивается по ширине, с отступом первой строки *1,25 см*;

7) точка в конце заголовка не ставится; рекомендуется смысловое деление заголовка по строкам;

8) шрифтовые выделения внутри текста должны соответствовать следующей иерархии: **строчной полужирный прямой** – ***строчной полужирный курсив*** *– строчной светлый курсив;*

9) таблицы набираются кеглем 12 и помещаются в основной текст;

10) цитаты, прямую речь, иносказательные выражения лучше помещать в двойные кавычки;

11) при трехуровневой рубрикации (главы – параграфы – пункты) заголовки первого уровня (**ВВЕДЕНИЕ, СОДЕРЖАНИЕ, НАЗВАНИЯ ГЛАВ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ПРИЛОЖЕНИЯ**) набираются прописными полужирными буквами (шрифт 14), второго (**названия параграфов**) – строчными полужирными (шрифт 14), третьего (***названия в пунктах параграфа***) –

строчным полужирным курсивом (шрифт 14). При двухуровневой рубрикации заголовки первого уровня (названия глав и пр.) – строчными полужирными (шрифт 14), второго (названия параграфов) – полужирным курсивом (шрифт 14). Выравнивание заголовков – по центру. Нумеровать параграфы, пункты в тексте работы следует арабскими цифрами, а главы - римскими.

Не допускаются:

- интервалы между абзацами в основном тексте;
- перенос слов в заголовках, а также отрыв предлога или союза от относящегося к нему слова.
- формирование отступов с помощью пробелов;
- «ручной» перенос слов с помощью дефиса;
- внутритекстовые выделения подчеркиванием и прописными буквами;
- использование разрывов разделов (глав), кроме случаев смешанных (книжных и альбомных) ориентаций листов;
- выделение текста подчеркиванием.

6. ПОРЯДОК ВЫПОЛНЕНИЯ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА)

Начальным этапом выполнения курсовой работы (проекта) является обоснование актуальности выбора темы. На этом этапе студентом определяется выбор темы работы. Осуществляется согласование темы с научным руководителем и составляется план курсовой работы (проекта) и сроки его реализации. План является предварительным и по мере написания работы может меняться.

Затем происходит поиск и выбор источников и литературы по теме.

На этом этапе осуществляется самостоятельный поиск первичного материала по теме, проводится его систематизация, обобщение, анализ с точки зрения полноты изложения, теоретической и методической новизны. При изучении литературы студент должен отбирать и осмысливать необходимый для курсовой работы (проекта) материал, исходя из намеченных разделов будущей работы. Рекомендуется сразу отмечать, в какой части работы будет использован тот или иной материал.

Результаты проведенного анализа источников и литературы и собственные выводы приводятся в виде текста. На этом этапе происходит раскрытие темы, в текстовой форме излагаются полученные результаты согласно разработанному плану. Курсовую работу необходимо дополнить таблицами и рисунками, приложениями, конкретизирующими, обобщающими, систематизирующими предлагаемый материал.

В конце производится оформление результатов проведенного исследования, необходимых по тексту вставок, ссылок и приложений; составление списка использованных источников; окончательное оформление курсовой работы и представление ее на рецензирование и оценку научному руководителю.

7. ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫПОЛНЕНИЯ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ЗАЩИТЫ КУРСОВОЙ РАБОТЫ (ПРОЕКТА)

Общее руководство и контроль за ходом выполнения курсовой работы (проекта) осуществляет научный руководитель – преподаватель соответствующей дисциплины.

Основными функциями руководителя курсовой работы (проекта) являются:

- консультирование по вопросам содержания и последовательности выполнения курсовой работы (проекта);
- оказание помощи студенту в подборе необходимой литературы;
- контроль хода выполнения курсовой работы (проекта);
- подготовка письменного отзыва на курсовую работу (проект).

Студент обязан регулярно информировать научного руководителя о ходе выполнения курсовой работы (проекта), представляя ему для ознакомления и проверки текста отдельные разделы и подразделы в рамках утвержденной программы выполнения работы и выполняя своевременную корректировку.

Оформленная и подписанная студентом на титульном листе курсовая работа (проект) за три недели до защиты должна быть сдана научному руководителю. Преподаватель может рассматривать курсовую работу в течение 5 дней с момента ее сдачи. Руководитель подписывает ее и вместе с письменным отзывом передает студенту для ознакомления.

Письменный отзыв должен включать:

- заключение о соответствии курсовой работы (проекта) заявленной теме;
- оценку качества выполнения курсовой работы (проекта);
- оценку полноты разработки поставленных вопросов, теоретической и практической значимости курсовой работы (проекта);
- итоговую оценку курсовой работы (проекта).

Работа, получившая положительную оценку, допускается к защите и возвращается студенту для подготовки к защите. При подготовке к защите курсовой работы студент должен внимательно ознакомиться со всеми замечаниями, отмеченными в рецензии, и устранить недостатки.

Отрицательный отзыв предполагает полную или частичную переработку курсовой работы, ее повторное рецензирование и (в случае положительной оценки) ее защиту.

В случае положительного отзыва курсовая работа (проект) может быть передана на рецензию квалифицированному специалисту. Рецензия может быть внутренней или внешней. Автором внутренней рецензии может быть квалифицированный сотрудник кафедры. Внешняя рецензия пишется преподавателем из другого вуза или специалистом с предприятия.

Рецензия должна включать:

- заключение об актуальности темы;

- краткое содержание работы;
- положительные стороны работы;
- недостатки работы и их анализ;
- заключение.

Примерный шаблон рецензии на курсовую работу (проект) приведен в Приложении 2.

Руководитель курсовой работы по дисциплине организует защиту курсовой работы (проекта). Защита курсовой работы проводится в форме собеседования, в ходе которого студент обосновывает выбор темы курсовой работы и ее актуальность, указывает цель и основные задачи исследования, приводит общую характеристику объекта исследования, кратко излагает основные выводы и результаты работы и отвечает на замечания, отмеченные в рецензии.

Общая оценка курсовой работы складывается из двух оценок: оценки качества самой работы и оценки защиты курсовой работы студентом. При оценке работы учитываются степень изученности и раскрытия темы курсовой работы, достижение цели и задач исследования; умение анализировать собранный материал; грамотность изложения; правильность оформления, качество доклада студента, аргументированность его ответов на вопросы, а также самостоятельность и инициативность студента при выполнении исследования.

По результатам защиты выставляется окончательная оценка, которая учитывает степень устранения указанных недостатков и качество ответов студента при собеседовании.

Курсовая работа (проект) оценивается по четырехбалльной шкале: «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно».

Оценку *«отлично»* получает студент, который показал в курсовой работе и при ее защите глубокие знания по теме, творчески использовал их для анализа современного состояния проблемы, смог обобщить фактический материал и сделал выводы и внес предложения по результатам исследования. Данная работа не должна иметь существенных недостатков.

Оценку *«хорошо»* получает студент, который показал в курсовой работе и при ее защите достаточные знания по теме, осветил все вопросы, устранил выявленные недостатки, но не проявил творческого отношения к работе.

Оценку *«удовлетворительно»* получает студент, который не полностью раскрыл основные вопросы курсовой работы, либо изложил их недостаточно логично, не в полной мере устранил выявленные недостатки и неуверенно отвечал при защите работы.

Оценку *«неудовлетворительно»* получает студент, который не раскрыл тему курсовой работы, допустил грубые ошибки и неточности при ее написании. Такая работа не допускается к защите и подлежит переработке.

Студентам, получившим неудовлетворительную оценку по курсовой работе (проекту), предоставляется право выбора новой темы курсовой работы (проекта) или, по решению преподавателя (и по согласованию с

руководством кафедры), доработки прежней темы, и определяется новый срок для ее выполнения и защиты.

Положительная оценка по той дисциплине, по которой предусматривается курсовая работа (проект), выставляется только при условии успешной сдачи и защиты курсовой работы (проекта) на оценку не ниже «удовлетворительно».

Выполненные студентами курсовые работы (проекты) хранятся 1 год в кабинетах соответствующих дисциплин или учебной части. По истечении указанного срока все курсовые работы (проекты), не представляющие для кабинета интереса, списываются по акту.

Лучшие курсовые работы (проекты), представляющие учебно-методическую ценность, могут быть использованы в качестве учебных пособий в кабинетах и лабораториях кафедры.

Образец оформления титульного листа курсовой работы

МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. АКМУЛЛЫ»

Художественно-графический факультет
Кафедра изобразительного искусства

Направление 54.05.03 Графика
Специализация: Графика (искусство книги),
курс 4 ОДО

ФИО

ТЕМА

КУРСОВАЯ РАБОТА

Научный руководитель:
доцент, к.п.н._____.

Дата защиты _____
Оценка _____

Подпись руководителя_____

Уфа 202_

Образец оформления рецензии на курсовую работу

РЕЦЕНЗИЯ
на курсовую работу (проект)

по специальности_____

студента(ки) БГПУ им. М. Акмуллы_____

_____
(Ф.И.О. студента)

на тему: _____

_____

1. Актуальность исследования_____

_____

_____

2. Характеристика структуры работы _____

_____

_____

_____

_____

3. Положительные стороны работы_____

_____

_____

_____

_____

_____

4. Недостатки работы (по содержанию и оформлению) _____

_____

_____

_____

_____

5. Замечания, пожелания и предложения_____

_____

_____

6. Рекомендуемая оценка_____

Рецензент:_____ _____
подпись, печать Ф.И.О.

_____
ученая степень, звание, должность, место работы
«_____»_____20 г.