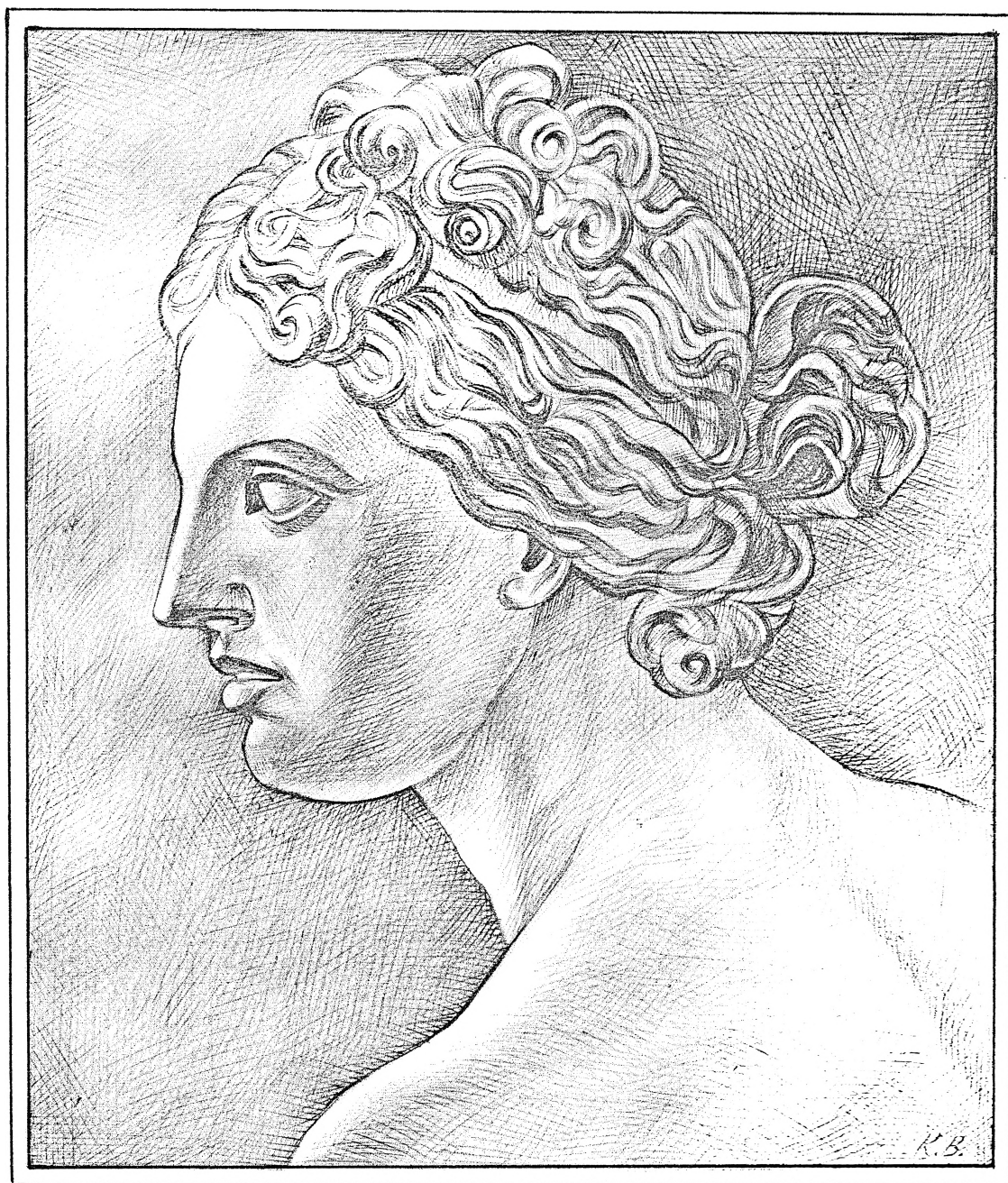


МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ
ВЕНЕРЫ МЕДИЦЕЙСКОЙ»



085.154.7P30
M54

КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРЫ

ПРОВЕРКА ФОРМ
02 ЯНВ 2018

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ
ВЕНЕРЫ МЕДИЦЕЙСКОЙ»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1- 69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
III КУРС

УДК 741.021.(07)

883.21
+ 24410 (02)

В методических указаниях изложены основные вопросы теории и практики выполнения программного задания учебного рисунка – гипсовой фигуры Венеры Медицинской.

В указаниях приведена теоретическая основа для практических навыков рисунка гипсовой модели фигуры человека, ее изучения и изображения с помощью линии и тона. Приведены примеры с пояснениями, этапы рисунка, способствующие формированию и развитию пространственных представлений с целью выразить теоретическую мысль при помощи рисунка. Учебное пособие поможет студенту в изображении гипсовой модели фигуры человека, а также расширит познания в области композиции и рисунка.

Указания содержат исторические сведения, практические рекомендации этапов рисования, технические приемы, а так же примеры студенческих работ.

Составитель: В.Е. Ковальчук, старший преподаватель кафедры
«Архитектура», член Союза художников Республики Беларусь

Рецензент: П.А. Рябов, председатель Брестского областного общественного объединения Союза художников Республики Беларусь

ПРЕДИСЛОВИЕ

Во всех академиях художеств, вплоть до XX века, придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся со слепков, сделанных как с античных скульптур, так и с произведений мастеров Возрождения.

Тот высокий уровень, который мы находим в русском искусстве в области рисунка, в большей мере обязан серьезной постановке этой дисциплины в Академии художеств в XVIII и XIX веках. В программе старой академии рисунок с гипсов был существенной составной частью обучения.

Существует мнение, что рисунок с гипса, так же как знания по анатомии, «засушивают» художника, заслоняют живое, эмоциональное восприятие природы. Но, обращаясь к творчеству художников, воспитанников Академии художеств, таких как А. Иванов, К. Брюллов, О. Кипренский, И. Репин, В. Суриков, М. Врубель, В. Серов, Ф. Малявин, не чувствуешь, чтобы развитию их помешало то, что им пришлось пройти в свое время серьезную «школу гипса».

Если во времена классицизма антики служили идеалами, по которым стремились исправлять «несовершенную» природу, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

В античных скульптурах мы встречаемся с высокохудожественной обобщенной формой трактовки человеческого тела и его отдельных частей. Изучение антиков помогает понять конструкцию, которая лежит в основе той или иной части живой модели.

Античная скульптура создавалась на основе строго соблюдения канонических норм, которые явились результатом обобщения наблюдения природы.

Так, например, середина мужской фигуры располагается на лобке, а женской фигуры — несколько выше; голова по высоте равна одной восьмой части фигуры и служит модулем, благодаря которому легко устанавливаются все дальнейшие пропорции и членения фигуры.

Эти общие пропорции первоначально легче объяснить учащимся на неподвижной модели (гипсовой фигуре).

Рисуя в дальнейшем с живой модели и зная твердо классические пропорции, легко установить, насколько отличаются пропорции данной модели от классических, что значительно упрощает задачу выявления характера живой модели в каждом конкретном случае.

На гипсовой фигуре также благодаря неподвижности объекта можно доступно объяснить общие принципы постановки фигуры и ее пространственно-перспективное построение.

Однотонность и неподвижность гипсовой модели дает возможность студентам изучить форму очень точно. Работа с гипса помогает овладеть техническими средствами выполнения рисунка, построением формы тоном при помощи основных элементов, передающих объем: свет, полутон, собственная тень, рефлекс, падающая тень, блик. При этом следует заострять внимание учащихся на выборе тональных средств для передачи материала самого гипса и избегать неоправданных чернот [10].

ИЗ ИСТОРИИ

Венера Медицейская или Венера Медичи

"Венера Скромная", застывшая в мимолетном испуге красавица, впервые ступающая на берег из пены морской. Застенчивая юная богиня, которой еще только предстоит покорить красотой Олимп и растоптать сердца великих небожителей, начиная с самого Юпитера. Неизвестный античный скульптор создал удивительную статую, которой восхищаются не меньше, чем Венерой Милосской.

Кто создал, когда и где Венеру Медицейскую, точно сказать невозможно. Существует несколько теорий, каждая из которых кажется вполне достоверной, но из-за малого количества фактов так и остается предположительной. Версия первая и самая академическая: Венера Медицейская - это римская копия более древней греческой статуи, созданная неизвестным автором в I веке до н.э., по классификации принадлежит к типу Афродита Книдская. Версия вторая - на основании статуи есть надпись о том, что создатель мраморной прелестницы скульптор Клеомен из Афин, живший в III веке до н.э., но большинство современных исследователей античного искусства отрицают подлинность указания авторства. Версия третья - одновременно и самая неправдоподобная, и самая романтическая - говорит о том, что автором Венеры Медицейской является сам великий Пракситель.

Обнаружили статую на руинах виллы императора Адриана в Тибуре близ Рима. Несколько десятилетий скульптура находилась в собрании древностей Ватикана, поражая гостей Папы Римского изящностью линий и легкостью белопенного мрамора. Семейство Медичи выкупило уникальный образец античного искусства, и с тех пор Венера Медицейская не покидает знаменитую флорентийскую галерею Уффици.

Самой точной копией Венеры Медицейской в России является слепок, сделанный в 50—60-х гг. XVIII века во Флоренции непосредственно с самой статуи (впоследствии исполнение подобных слепков с антиков уже не допускалось) и находящийся в музее слепков Академии художеств (Академия художеств СССР. Научно-исследовательский музей. Отдел слепков с античной и западноевропейской скульптуры. Каталог. Л., 1939).

Ей посвящали строки Тургенев и Байрон, создатели культового сериала "Твин Пикс" сделали Венеру Медицейскую обязательным атрибутом загадочной Красной комнаты. Она пленяет сердца и взоры, она очаровывает грациозностью и женственностью, она идеальна, впрочем, как и все статуи богини любви и красоты Венеры. С нее Сандро Боттичелли взял позу своей рождающейся Афродиты. В Энциклопедии Дидро мы находим разбор пропорций этой женской фигуры. В период итальянских войн в числе прочих трофеев она была вывезена Наполеоном в Париж, по этому случаю даже была отчеканена медаль. Но в 1815 г. Венеру Медичи пришлось вернуть в Италию, и все восторги французских ученых переключились на Венеру Милосскую, которую никому возвращать не надо было. Для описания типа также используется эпитет "Venus pudica" - Венера Стыдливая, поскольку богиня в застенчивости пытается прикрыться - мастера Возрождения будут изображать так Еву

Ученые итальянского Университета Модены и Реджио, а также Галереи Уффици после химического анализа скульптуры Венеры Медицейской, которая датируется I веком до нашей эры, пришли к выводу, что изначально памятник выглядел иначе. Как пишет портал Live Science, они нашли на губах скульптуры красный пигмент, что позволило им предположить, что раньше ее губы были покрыты красной краской.

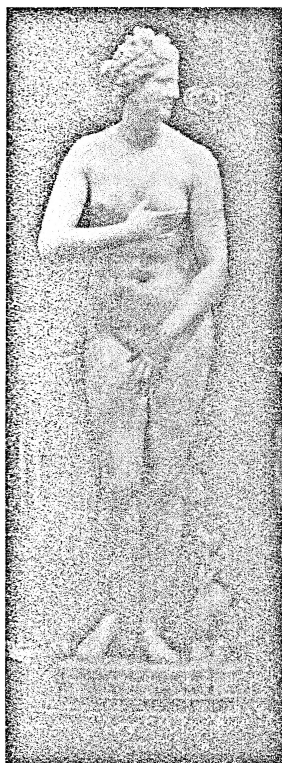
Кроме того, ученые предполагают, что на волосы богини любви было нанесено сусальное золото. Таким образом, как отмечает Фабрицио Паолуччи, глава античного отдела в галерее, авторы скульптуры хотели сделать ее образ максимально реалистичным.

В мочках ушей статуи были обнаружены дырки, что свидетельствует о том, что Венера "носила" сережки. Открытие ученых подтверждают воспоминания, оставленные молодыми людьми, путешествовавшими в самом начале XIX века по Европе ("Большое путешествие"). Они, в частности, утверждали, что у Венеры Медицейской были золотые локоны.

Предположительно, скульптура из белого мрамора лишилась красного и золотого цветов в 1815 году в ходе сильной реставрации. Тогда Венера вернулась в Италию из Франции, где она более десяти лет хранилась в Лувре.

В собрании галереи Уффици статуя находится с 1677 года; она является самым древним памятником в коллекции музея. Происхождение скульптуры неизвестно. Первые упоминания о ней относятся к 1638 году - памятник нашли на вилле Медичи,

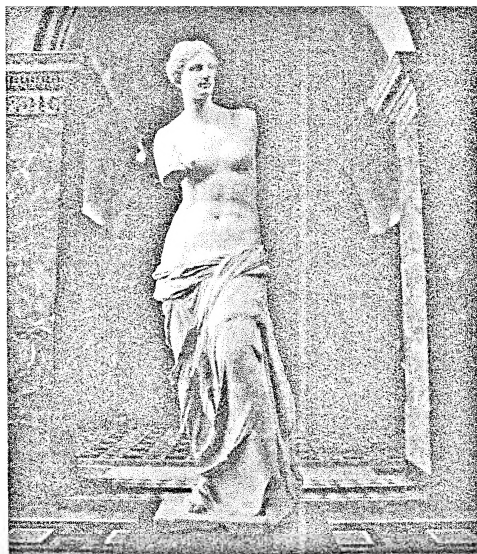
после чего статуя начала носить их имя. Венера Медицейская является копией утраченного греческого оригинала.



*Венера Медичи (Медицейская).
Фото в интерьере Уффици.*

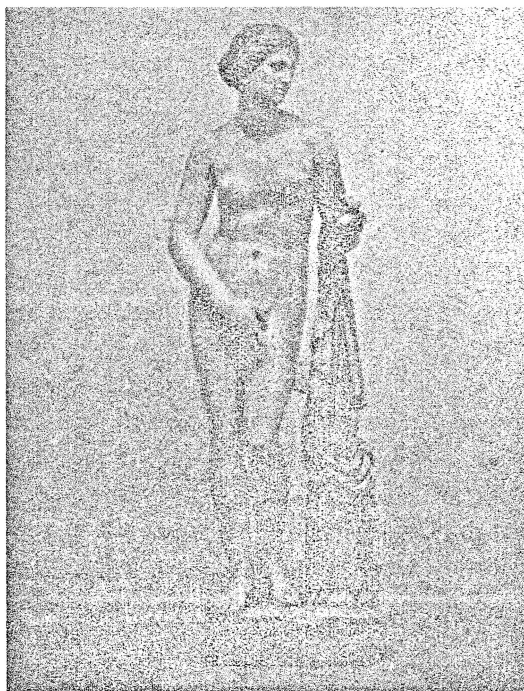
КЛАССИЧЕСКИЕ СТАТУИ ВЕНЕРЫ

Венера Милосская была найдена в 1820 г. на Милосе, одном из Кикладских островов Эгейского моря, от которого получила свое название. Руки ее были утрачены уже после находки, в момент конфликта между французами, которые хотели отвезти ее в свою страну, и турками, которые имели то же намерение. Венера Милосская — самая известная из всех статуй в мире, равно как и самая известная из всех картин — Мона Лиза, хранится в Лувре, и точно также своей известностью она обязана не одним своим художественным достоинствам, а мнению, можно сказать, пропаганде, французских авторитетов XIX в. Надпись гласит, что сделал ее Александр - или Агесандр, разборчиво, ок. 130-120 г. до н.э. Пропорции Венеры Милосской - 86х69х93 при коэффициенте 164 (в пересчете на рост 175 пропорции 93х74х99).



Венера Милосская

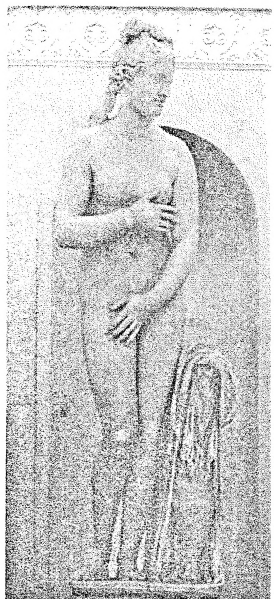
Афродита Книдская была статуей богини, наиболее прославленной в античные времена. Многочисленные восторги по ее поводу мы находим в литературе древности. Ее создал Пракситель, лучший из ваятелей, впервые дерзнув изобразить богиню полностью обнаженной (350-330 гг. до н. э.). Согласно легенде, натурой мастеру послужила его возлюбленная гетера Фрина, что вызвало большой скандал. До настоящего времени скульптура не сохранилась, дойдя до нас только в повторях и копиях (около пятидесяти), ни одна из которых не способна передать того впечатления, которое вызывал оригинал. Лучше всего сохранность реплик в Мюнхенской Глиптотеке и Ватиканских музеях, однако считается, что торс из Лувра, несмотря на все утраты, лучше передает все ее обаяние. Так называемая "Голова Кауфмана" так же является повторением этой статуи. Прозвание "Книдская" статуя получила от острова Книд, на котором она находилась, пока во время Византийской империи не была увезена в Константинополь, где и погибла.



Афродита Книдская

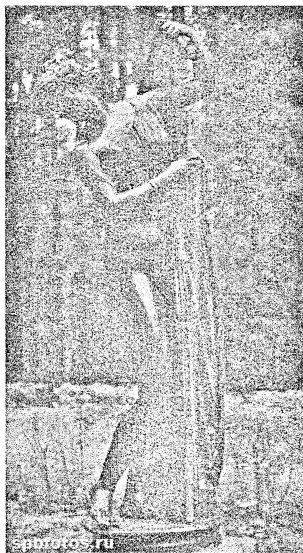
Венера Капитолийская — тип Афродиты Книдской, имя получила от места своего местонахождения - Капитолийских музеев (Палаццо Нуово). Прекрасный кусок из воспоминаний Репина о том, как великий русский критик Стасов целовал эту статую: «Этот мрамор имеет тон бледного женского тела, и, как в истинных шедеврах, во всех формах богини есть живой реализм. На первых порах вскоре после объединения Италии парламент, за неимением другого места, заседал в Капитолии. Члены парламента во время отдыха приходили полюбоваться Афродитой. Вечером и ночью на статую был наведен большой сильный рефлектор. Разумеется, рефлектор доводил и цвет тела до полной жизни; иллюзия живого тела была так велика, что зрители были совсем очарованы... Статуя поворачивалась кругом в нише, и публика особенно долго останавливалась над ее спиною - это было живое, живое тело.

Так и мы с Владимиром Васильевичем застали Капитолийскую в том же повороте. Владимир Васильевич пришел в такой восторг, что сейчас же подхватил стоявший табурет кустода и, воспользовавшись его отсутствием, поставил близко к богине табурет, вскочил на него и вlepил Афродите страстный поцелуй.» (И. Е. Репин. Далекое близкое). Статую нашли в Риме, на Виминальском холме. Дар Папы Бенедикта XIV (1754). Фото в интерьере цветных мраморов, залитом светом.



Венера Капитолийская

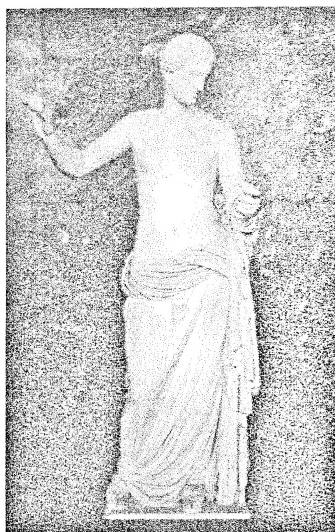
Венера Каллипига — означает "обладающая прекрасными ягодицами". Статуя богини, несущая на себе отпечаток эпохи эллинизма (оригинал ок. 225 г. до н. э.), приподнимает одежду, демонстрируя свои красоты. Спиралеобразное построение композиции позволяет фигуре выглядеть одинаково выигрышно с любой точки. Хранится в Неаполитанском Национальном Археологическом Музее с 1802 г., дар Папы Бенедикта XVII. В период викторианский считалась крайне неприличной (одному английскому художнику потребовалось специальное разрешение на то, чтобы ему позволили ее зарисовать в альбом); с периодом же рококо близка тематически: см. фото "Венера Каллипига в Версальских садах".



Венера Каллипига

Венера из Арля — еще одна из статуй, которые можно увидеть в Лувре, была найдена в 1651 г. на развалинах античного театра Арля (Франция) в виде трех разрозненных фрагментов. Голова была отделена от тела, а руки утрачены. В нынешний вид ее привел Франсуа Жирардон и, глядя на гравюру XVII века, мы видим, что если бы он этого не сделал, Франция могла бы иметь целых двух "Венер Милосских". По-видимому, "Венера из Арля" восходит ко второй знаменитой Афродите работы Праксителя - Афродите Косской. История гласит, что по заказу именно жителей Коса была создана величайшая Афродита Книдская, но, испугавшиеся слишком вольного решения скульптора, заказчики попросили сделать им более целомудрен-

ный вариант. На Кос отправилась Афродита Косская, а на Книд - Афродита Книдская, слава, а также огромный поток любивших прекрасное эллинов, что заставило коссцев весьма пожалеть о своей ошибке.



Венера из Арля

Афродита в садах (Aphrodite I en Kipois) - дошла до нас только в не всегда внятных репликах. Работа ученика Фидия - Алкамена представляла собой спокойно стоящую богиню, слегка склонившую голову и изящным движением руки откидывающую с лица покрывало; в другой руке она держала яблоко, дар Париса. Тонкое длинное одеяние облегалo ее тело. Время создания статуи - 2-я пол. V в. до н. э., древность ощущается и в том, что богиня не разоблачена окончательно, пусть одеяния и облегают ее достаточно откровенно.



Афродита в садах

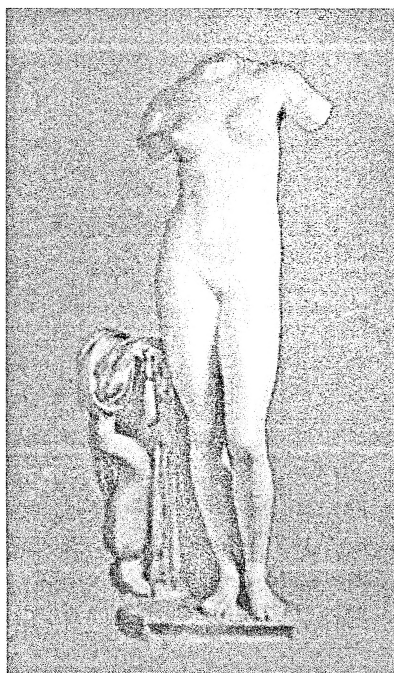
Венера-родоначальница — (Venus Genetrix) богиня выступает здесь как прародительница правящего рода Юлиев. Именно ей Цезарь поставил храм на форуме своего имени. Иногда также по месту находки называется "Aphrodite Frejus". Относится к типу "Афродиты в садах", избранного, видимо, благодаря заметной скромности и

целомудрию, отличавших статую V века от изображений богини в другой функции. Хорошо сохранившийся вариант ее мы видим в Лувре.



Венера-родоначальница

Венера Киренская — найденная на территории Северной Африки, представляет собой богиню, выходящую из воды и выжимающую волосы, так, как она была изображена на прославленной картине Апеллеса - Афродита Анадиомена (Выходящая из воды). Множество утрат все же позволяют увидеть ее прелесть. Около 310 г. до н.э. хранилась в Риме, президент Италии Берлускони отдал эту прекрасную вещь по месту находки - в Ливию, так как этого требовал Каддафи.



Венера Киренская

Венера Капуанская являет нам вариант того, как могла бы выглядеть Венера Милосская до своих приключений. Одной ногой богиня в этом варианте опирается на шлем, что, видимо, должно выразить идею об ее победоносном могуществе - идею о том, что против ее власти ничто не может устоять (Афродита-Никифорос, т. е. Побе-

дательница). В руке, предположительно, она держала полированный щит, в который смотрелась, как в зеркало — типичное для женщины использование смертоубийственного оружия. Хранится в Неаполе. Считается, что эта статуя может быть копией произведения Лисиппа 330 - 320 гг. до н. э.



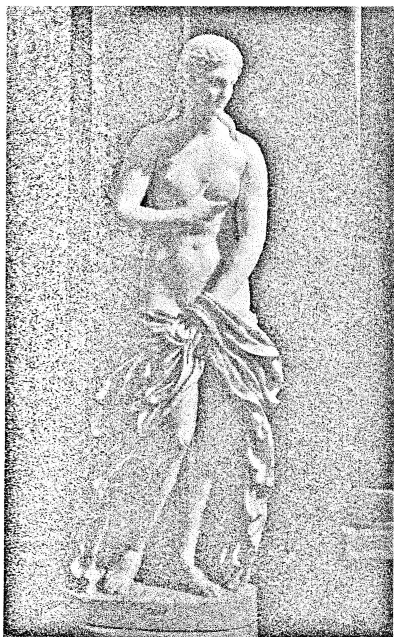
Венера Капуанская

Венера Мазарини — богиню сопровождает дельфин, один из ее атрибутов, существо, которое помогло ей выйти из бездн моря. Относящаяся примерно к 100-200 гг. г. э. эта римская копия была найдена на территории Рима около 1509 г. (спорно). Точно так же спорен тот факт, что когда-то эта скульптура принадлежала знаменитому кардиналу Мазарини, что не помешало ей получить подобное прозвание. Выделяется, пожалуй, тем, что она - одна из немногих, обладающих именем и находящихся на территории США. Музей Гетти.



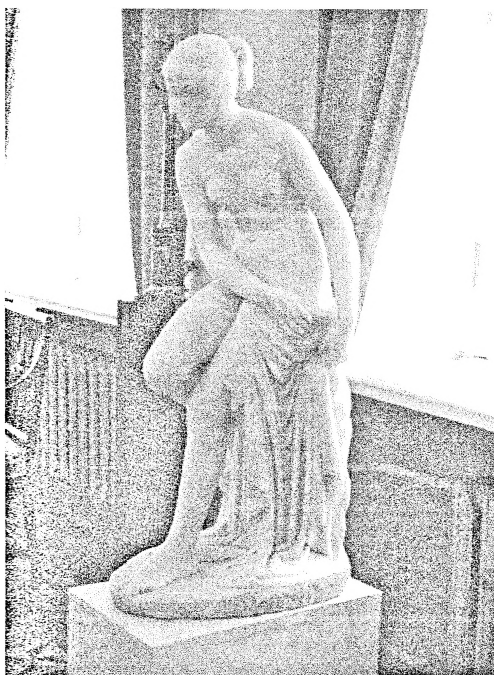
Венера Мазарини

Венера Сиракузская — статуя, представляющая богиню, выходящую из воды (Анадиомена), хранится в Сиракузском Археологическом музее. Венеру сопровождает дельфин, а складки одежд подобны раковине. Иногда статую также называют Venus Landolina по имени обнаружившего ее в развалинах сицилийского нимфея археолога Saverio Landolina. II в. н.э.



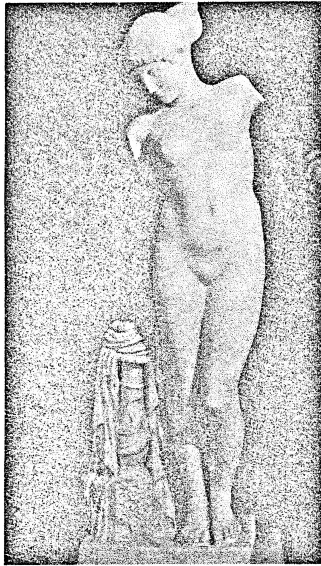
Венера Сиракузская

Купающаяся Афродита — она же "Венера Дойдалсаса" по имени создавшего ее скульптора Дойдалсаса из Вифинии, соотечественника прекрасного Антиноя. Дошла во множестве копий различной сохранности, лучшие из которых представлены в Ватикане, Неаполе, Уффици. Оригинал был создан во 2-й пол. III в. до н. э., явный отпечаток эллинистической вздыбленности чувствуется. Иногда дополняется различными фигурами — маленьким Эротом, дельфином.



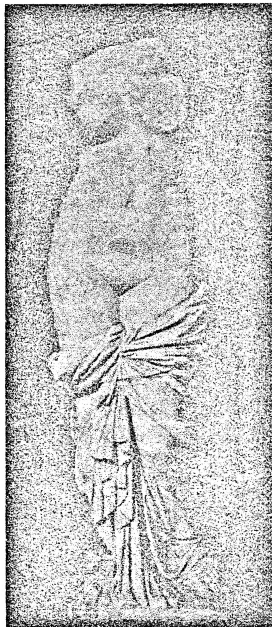
Купающаяся Афродита

Венера Эсквилинская (Venus Esquilina) — была откопана в Риме в 1874 г., и с того момента находится в Капитолийских музеях (I в. до н.э.). Есть вариант и в Лувре. Руки ей восстанавливать не стали. Английский художник Edward Poynter попытался реконструировать их хотя бы визуально в своей картине "Diadumene", предположив, что статуя изображала женщину, подбирающую волосы перед купанием. Предположение основывается на том, что сзади на голове богини виден остаток от руки - мизинец. Следует также упомянуть версию, что эта статуя является изображением Клеопатры - поскольку на вазе, на которую накинута драпировка, изображена кобра — атрибут египетской царицы.



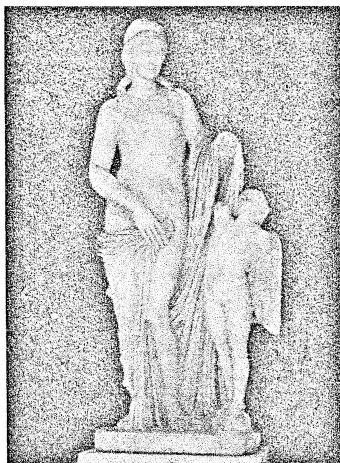
Венера Эсквилинская

Афродита Синуэсса. Найденная в 1911 г. в местечке Мондрагоне (античный город Синуэсса) при возделывании виноградника, эта статуя, которую относят к IV в. до н.э. в настоящий момент находится в Неаполе, в Национальном музее.



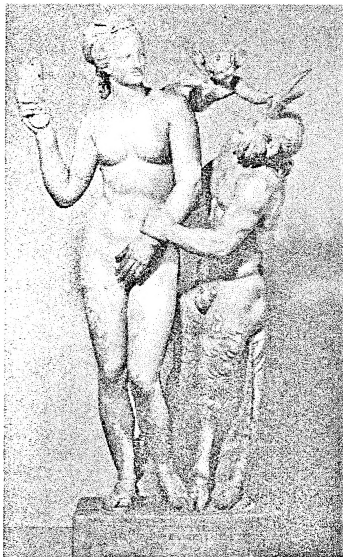
Афродита Синуэсса

Венера Феликс — эпитет *Felix* богиня Венера приобрела в Риме, как покровительница Суллы, считавшего, что эта богиня приносит ему удачу, и принявшего прозвище "Эпафродит". Музей Пио-Клементино, Ватикан.



Венера Феликс

Афродита, Пан и Эрос - скульптура с острова Делос. Ок. 100 г. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.



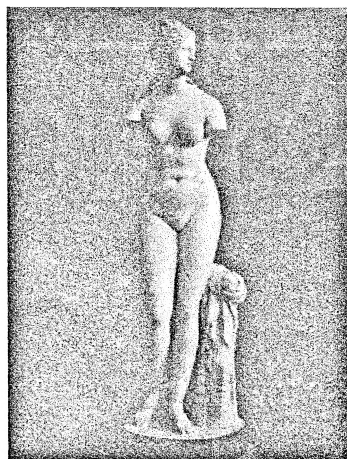
Афродита, Пан и Эрос



Афродита Родосская

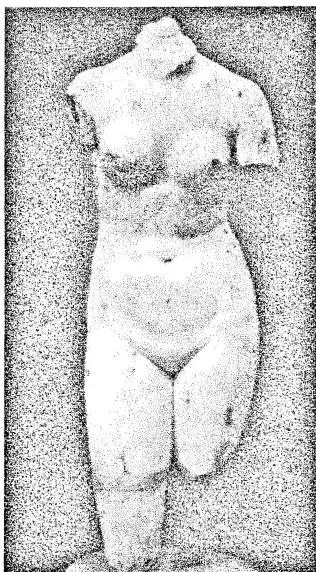
ВЕНЕРЫ В РОССИИ

Венера Таврическая — статуя, найденная в окрестностях Рима в 1718 г. и приобретенная Петром I, экспонируется в Эрмитаже и представляет собой переработанный тип Афродиты Книдской. Согласно письменным источникам, Папа, который запретил вывозить древности из Италии, в конце концов обменял ее на мощи св. Бригитты, возвращенные Петром. Имя "Таврическая" статуя приобрела от названия Таврического сада, в котором по прибытии была выставлена.



Венера Таврическая

Венера Хвощинского — вторая из находящихся в России Венер хранится на Волхонке, в ГМИИ им. Пушкина и также восходит к праксителевской Афродите Книдской. Свое прозвание она получила по имени приобретшего ее собирателя.



Венера Хвощинского

РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ ВЕНЕРЫ

Ставить гипс нужно при искусственном свете таким образом, чтобы тени не дробили и не перебивали форму, а наоборот, наиболее выразительно подчеркивали характер и гармонически-пластическое начало античных фигур.

На практике наиболее выгодно освещение, когда источник света располагается сверху и несколько сбоку, что позволяет поставить перед студентами задачу проследить постепенное угасание освещенности при удалении от источника света и смягчение контраста между светом и тенью.

Ставить гипс лучше всего на нейтральном сером фоне так, чтобы свет на фигуре был светлее освещенной части фона, тени темнее освещенного фона, а рефлекс — светлее тона падающей от фигуры на фон тени. Это дает возможность обратить внимание учащихся на наиболее общий закон восприятия предметов и изображения их при помощи силуэта светлого на темном и темного на светлом.

Приступая к исполнению рисунка с гипсовой модели, рисующий должен иметь лист бумаги прямоугольной формы. Это требование, на первый взгляд несущественное, имеет серьезное значение, так как помогает постоянно ощущать вертикальное направление в рисунке, относительно которого определяется движение и постановка фигуры.

Размер в пол-листа ватмана нужно считать наиболее удобным для выполнения классного рисунка.

Материал, как и при выполнении любого рисунка, может быть различным, но при рисовании с гипсовых фигур наиболее целесообразно взять графитный карандаш. Остро отточенный графитный карандаш стимулирует точность и расчет, а тональной растяжкой нежно-серебристых тонов наилучшим образом позволяет выразить фактуру и достичь ощущения, которое производит на нас гипс.

Рисующий должен иметь под руками еще один инструмент — отвес. Вертикаль и горизонталь — это два направления, благодаря которым можно определить и проверить местонахождение любого пункта относительно других мест при рисовании с гипсового слепка. Если вертикальное направление дает отвес, то горизонталь приходится определять при помощи карандаша, руководствуясь чувством горизонтального направления, которое рисовальщик должен постоянно развивать.

Леонардо да Винчи рекомендует располагаться от модели на тройном расстоянии. Действительно, чем дальше находишься от предмета, который наблюдаешь, тем легче воспринять его истинные пропорции.

Вполне допустимо двойное расстояние от модели, так как она охватывается целиком, без перевода зрачка рисующего вследствие того, что предмет попадает в угол ясного зрения.

Перед тем как начать рисовать, прежде всего, нужно позаботиться о размещении фигуры на листе бумаги, то есть о композиции рисунка. Она определяется, в данном случае, наиболее целесообразным и естественным использованием поля листа бумаги. Для этого полезно перед началом работы над основным рисунком сделать композиционные наброски, в которых учитывается формат будущего рисунка, размер изображаемого предмета и местоположение его в данном формате.

Композиционный строй также зависит от движения фигуры, точки зрения, с которой исполняется рисунок, и от положения, в котором находится объект длительной постановки.

Найденное композиционное решение переносится на основной рисунок и в дальнейшем ни размер, ни местоположение в листе уже не меняются, а пропорции устанавливаются внутри этих композиционных границ.

ПЕРВАЯ СТАДИЯ

Рисунок начинают с ограничения места фигуры в листе двумя горизонтальными линиями, определяющими в нашем композиционном наброске верх и низ. В этих пределах и идет размещение частей фигуры. Если фигура не уместится в намеченных границах, лучше начать работу сначала. Это важно, чтобы приучиться, работая над эскизом, картиной, ставить фигуры в нужном месте и нужного размера.

Всматриваясь в фигуру, важно проследить то состояние, которое характерно для различных частей тела при опоре на одну ногу. Найти их положение помогает представление о вертикальной и горизонтальной осях тела, о плоскости, на которой стоит фигура, касается ее следками опорной и свободной ног.

Надо определить центр тяжести рисуемой модели и установить вертикальную линию, которая, проходя через этот центр, падает на постамент. Центр тяжести чаще всего проходит через стопу опорной ноги или около нее и наверху через яремную ямку (дужку) плечевого пояса.

От большого вертела бедренной кости к середине следка наносится линия, определяющая направление общей формы ноги, на которой стоит модель. К этой линии, которую наносят по видимому краю подвздошной кости, намечается направление наклона таза.

К линии наклона таза наносят среднюю линию торса от лобка к пупку и дальше, через мечевидный отросток — к дужке. При этом заметно, что общий наклон торса идет в сторону опорной ноги.

Наклон плечевого пояса противоположен наклону таза. От плечевого пояса наносится линия наклона шеи и наклона головы.

Средняя линия головы, торса, таза — отправная при рисовании симметричных парных форм.

После выяснения наклона торса наносятся основные членения по вертикали. Следующая задача, которую надо решить, — это выяснение расположения осей в пространстве и в первую очередь оси, проходящей между плечевыми суставами, и оси, проходящей по передним осям подвздошных костей таза или по тазобедренным суставам, а также оси, проведенной по верхним краям коленных чашечек.

Все эти оси должны быть почувствованы по отношению друг к другу и по отношению к горизонтальному направлению. Если рисовать прямо в фас, то найти эти направления довольно просто. Значительно усложняется этот процесс, если форма от рисующего повернута в три четверти или почти в профиль, так как оси уходят от него в глубину пространства и на них начинают действовать законы перспективных сокращений.

Для того чтобы их точно ориентировать, нужно, чтобы рисующий четко и ясно понимал, где проходит горизонт.

Наиболее интересные и выразительные рисунки получаются, на наш взгляд, когда горизонт проходит по фигуре низко. Античные скульптуры в большинстве своем имеют монументальное звучание, и этот характер их легче выразить, когда рисунок ведется с низкого горизонта.

Следующий этап — нахождение взаимного расположения опорных точек построения. Если смотреть на фигуру спереди, то это следующие точки: яремная ямка, пупок, середина лонного сращения и стопа опорной ноги. По этим точкам намечается средняя линия, которая по торсу проходит от яремной ямки по грудной кости, по белой линии на прямом мускуле живота, через пупок и середину лобка.

От средней линии в обе стороны намечается ширина плеч, расстояние между сосками. Месторасположение всех этих пунктов находят и проверяют отвесом и размером величины головы по вертикали. Обычно рисунок выполняют в фас или в три четверти спереди, но можно его исполнить и со спины. В таком случае линия симметрии или средняя линия по торсу прослеживается по ходу спинного хребта через седьмой шейный позвонок и крестец.

В том случае, когда форма рисуется не в фас, важно обратить внимание на отношение боковой стороны к передней и в связи с этим, где проходит основной перелом форм, как на торсе, так и на бедрах и голених, а в дальнейшем на всех частях и деталях тела.

Дальнейшую работу по построению торса нужно вести на отсчетах в обе стороны от средней линии: если изображается какая-либо деталь с одной стороны, сразу же нужно отмечать ее с другой стороны.

Очень важно, чтобы все эти линии построения наносились на бумагу легкими прикосновениями карандаша, чтобы в дальнейшем их не нужно было удалять при помощи резинки. Они должны естественно войти в дальнейшую работу по выполнению рисунка. Хочется привести совет, который давал Леонардо да Винчи молодым художникам: «Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько их содержит первую степень светлоты, и подобным же образом из теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом и каковы их размеры; сравнивать одну с другой; в какую сторону направляются линейные очертания, и какая часть линии изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки или тонки. Напоследок, чтобы твои тени и света были объединены без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника придет к тебе так быстро, что ты этого и не заметишь».

ВТОРАЯ СТАДИЯ

Поставив фигуру, то есть найдя центр тяжести, определив осевые положения всей фигуры, торса, рук, шеи с головой, необходимо думать об основании, на котором находится постановка. Надо правильно определить горизонт, перспективно верно построить следки ног.

Во время работы уточняются пропорции, при этом желательно не пользоваться подсобными измерениями, сопоставляя части тела: торс — ноги, длина рук — высота фигуры и т. д. Необходимо следить за главными продольными и поперечными делениями, что очень важно при определении поворотов, наклонов, ракурсов форм. Этот этап работы требует большого внимания, надо охватывать всю фигуру в пространстве, определять ее движения и постановку.

Следующий этап — выявление характера, взаимосвязи между частями тела с насыщением их деталями и моделировкой.

В рисунке необходимо отразить те характерные особенности строения и пропорции, которые присущи каждому человеку.

Часто бывает трудно связать шею с плечевым поясом. Чтобы справиться с этой задачей, необходимо ясно представить схему конструктивного построения плечевого пояса. Найдя верхнюю плоскость плечевого пояса, образованную трапециевидным мускулом (нисходящими краями) и ключицами, определяем основание шеи по средней линии между яремной ямкой и серединой верхнего края плечевого пояса, которая находится у седьмого шейного позвонка.

Определив положение и наклон шеи, увязываем голову с плечевым поясом, следя за ее поворотом и наклоном. В решении проблемы связи головы с плечевым поясом очень помогает определение правильного угла, образуемого скуловой костью и грудинно-ключично-сосковым мускулом. Всегда нужно учитывать роль этого мускула в повороте головы.

В верхней части торса находится грудная клетка, необходимо проследить ее наружные, четко читаемые формы. Определяя ширину плеч по наружным концам ключиц, надо обратить внимание на большие надключичные и подключичные ямки, на соединение ключицы и лопатки — место прикрепления верхних конечностей. Необходимо проследить за акромиальным отростком лопатки, за соединением большого грудного и дельтовидного мускулов, придавая большое значение дельтовидной грудной борозде.

Определяем местоположение и общую форму больших грудных мышц, поверхность грудины и ее нижний конец — мечевидный отросток, форму передне-зубчатых мышц и широчайшую мышцу спины.

На передней части торса надо обратить внимание на белую линию живота, на сухожильные перемычки прямых мышц и пупок.

ТРЕТЬЯ СТАДИЯ

Форму таза определяет местоположение и форма гребней подвздошных костей. В ориентировке здесь важна средняя линия, начинающаяся от лонного сращения. Надо обратить внимание на паховую и брюшную складки, мышечный угол наружного косоного мускула.

Построение верхних конечностей необходимо вести параллельно, сравнивая их, обращая внимание на характеристики, направление и движение форм.

Рисуя руки, надо проследить внутренний и наружный мышцелок плечевой кости, локтевой отросток и нижний конец локтевой кости, особое внимание следует обратить на соединение кисти с предплечьем через лучезапястное сочленение, надо понять его конструкцию, а также конструкцию пястных костей, пястно-фаланговых и межфаланговых суставов. Необходимо определить длину отдельных пальцев, а также утолщения в области межфаланговых сочленений. Большое значение при рисовании кисти имеет определение сухожилий разгибателей пальцев, проходящих по головкам пястных костей и фалангам пальцев. Следует обратить внимание на анатомическую табакерку, на углубленную часть ладонной поверхности кисти.

При рисовании тазобедренного сустава важно проследить вертельную ямку, наружный вертел бедренной кости. Линия между вертелами левого и правого бедер намечается параллельно линии верхнего края таза. При определении формы бедра надо обратить внимание на четырехглавую мышцу бедра, проследить портняжную мышцу, мышцу, напрягающую широкую фасцию бедра, среднюю ягодичную и группу приводящих мышц.

Очень важно понять конструкцию и уметь построить коленный сустав. При работе над коленным суставом необходимо заострить внимание на надколеннике (коленной чашке), внутреннем и наружном мышцелках бедренной кости, на головке малой берцовой кости.

При построении голени надо придерживаться направления переднего гребня большой берцовой кости. Намечая наружную и внутреннюю лодыжки, следует проследить, чтобы внутренняя лодыжка была намечена выше наружной.

От головки малоберцовой кости определяем форму малоберцовой мышцы, намечаем видимые икроножную и камбаловидную мышцы.

При построении стопы особое внимание надо обратить на голеностопный сустав, где нижние концы костей голени (внутренней и наружной) лодыжками в виде вилки охватывают блок таранной кости, проследить за направлением оси стопы, за внутренним и наружными сводами. Сложный момент — строение пятки основания пальцев [5, с.328-352].

ЧЕТВЕРТАЯ СТАДИЯ

Рисуя, необходимо чувствовать конструкцию форм, представлять себе, как одна форма возникает из другой, как другая переходит в третью и т. д. Чтобы разобраться в сложной форме, надо ее строить, сначала намечая в виде упрощенной схемы, постепенно в ходе работы усложняя ее.

Приведение фигуры человека к простейшим геометрическим формам помогает понять большую форму тела и изображать его в перспективе. Важно попытаться представить форму как бы прозрачной и рисовать видимую и невидимую части. Поняв форму и убедившись, что она намечена правильно, можно стирать невидимые линии.

Во время работы надо сохранить одну точку зрения, с которой начали рисовать, но нельзя стоять долго на одном месте. Следует всматриваться в модель со всех сторон, тогда можно лучше понять ту форму, которую надо отобразить.

Необходимо постоянно анатомически анализировать форму, это поможет преодолеть поверхностное копирование модели, даст возможность осознать реальную пластическую форму, подчеркнуть характеристику основных масс.

В начале работы большое значение имеют линии как границы форм и как вспомогательный этап при построении формы. Нужно стремиться к максимальной пространственности, глубине, объемности модели. Только в тоновом объемном рисунке можно правильно передать пропорции и характер модели, добиться материальности пластической формы, пространственности и глубины частей тела.

Нельзя разделять работу над рисунком на какие-то замкнутые этапы, как построение, постановка, пропорции, моделировка тоном и т. д. В процессе всей работы от начала до конца эти этапы тесно переплетаются и требуют постоянного напряжения и работы разума.

ПЯТАЯ СТАДИЯ

Следующий этап — это прокладка теней и в первую очередь собственных теней как основного элемента, которым можно выразить объем.

Потом приступают к проработке света полутонами различной силы в соответствии с освещенностью формы. Следует иметь в виду, что всякое изменение освещенности на гипсе — это сигнал, что плоскость находится под другим углом к источнику света.

Объем — это пространство, ограниченное со всех сторон плоскостями; во время лепки формы тоном видно, что все плоскости, повернутые к свету, ярче освещены, чем плоскости, на которые падает скользящий свет. Этот принцип лепки формы тоном относится как к большим массам, так и к мелким формам.

Разрабатывая отдельные куски, нельзя забывать о целом. Поэтому, работая над отдельными частями, приходится все время возвращаться к уточнению движения и пропорций изображаемого объекта. Иногда студенты срисовывают контур и потом заполняют его приблизительной затушевкой. Этого делать нельзя. Границы формы должны возникать только в результате построения объема и рассматриваться как захождение одной формы за другую.

В целом рисунок с гипса ведется по тому же плану, как всякий другой: от общего к деталям и на последнем этапе возвращение, снова к общему — то есть к обобщению и подчинению всех элементов, чтобы частности не мешали образной стороне рисунка.

Все время необходимо думать о сохранении цельности света и тени, следить за изменением силы светотеневых контрастов. Они, как правило, сильнее вблизи от ис-

точника света и убывают по мере удаления от него. Снижают контрасты и на формах, наиболее удаленных от глаза рисующего. Надо следить за светораздельной линией, которая выявляет строение формы.

Рисунок может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем не обязательно достигать тех отношений, которые существуют в натуре. Но необходимо выдерживать отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы.

В зависимости от характера объема меняется ширина и сила контурной линии: она то исчезает, то усиливается. Человеческое тело не имеет ни одной прямой и геометрически правильной плоскости, поэтому линия меняется в зависимости от величины составляющих ее плоскостей, характера их движения и положения по отношению к источнику света. Линия должна помогать выявлению границ костей, мышц, сухожилий. Линия и тон должны быть тесно связаны друг с другом, как дополняющие друг друга способы передачи пластической формы [2, с.9-36].

ШЕСТАЯ СТАДИЯ

Последний этап работы требует охвата всего в целом, подчинения второстепенного главному, отдельных деталей большой форме.

При рисовании необходимо приучаться ясно представлять себе форму в целом, иметь в виду и те части, которых не видно с данного места. Все части рисунка, все детали должны жить только в связи со всеми другими, с общим. Сумма частей в искусстве не равна целому, так как целое — это сумма частей плюс целостность, единство, собранность и соподчиненность этих частей.

При работе немаловажное значение приобретает задача решения фона. Им нужно пользоваться очень осторожно, чтобы он действительно помогал выявлению формы модели. Надо учесть, что отношения в фоне около освещенных и теневых мест формы различны.

Во время работы следует собирать дополнительный материал, делать дополнительные зарисовки и подробные рисунки частей фигуры человека, полезно выполнять рисунки с анатомических экорше к отдельным узлам и частям тела, пользоваться альбомами анатомических рисунков и, конечно, необходимо изучать рисунки мастеров искусства, по возможности постоянно выполнять копии с их работ. Хорошие результаты дает выполнение вспомогательных рисунков к основному, который выполняется с натуры, можно сделать рисунок скелета — в той же позе, затем выполнить рисунок мышечного покрова, учитывая характер модели. Со временем приходит умение работать, опуская предварительное построение, держа его в уме, ориентируясь на основные опорные пункты. Появится возможность отойти от строгой дисциплины, сухости, которые так необходимы в процессе изучения, но навсегда должно остаться стремление анализировать и точно передавать натуру [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дайнека, А.А. Учись рисовать. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. — 224 с.
2. Королев, В.А. Учебный рисунок. — М.: Изобразительное искусство, 1981. — 126 с.
3. Колосенцева, Н.Н. Основы рисования. — М.: Стройиздат. 1974 — 156 с.
4. Чегодаев, А.Д. Всеобщая история искусств. — М.: Искусство, 1959.
5. Ли, Н.Г. Основы учебного академического рисунка. — М.: Издательство «Эксмо», 2004. — 480 с.
6. Паррамон, Хосе М. Как рисовать. — Санкт-Петербург: Аврора, 1996. — 112 с.
7. Дмитриева, Н.А. Античное искусство: очерки / Н.А. Дмитриева, Л.И. Акинова. — М., 1988.
8. История искусства зарубежных стран. — М., 1962. — Том I.
9. <http://bpk.ucoz.ru/publ/22-1-0-69>
10. <http://www.4eka.ru/content/view/34/85/>



Рисунок с натуры гипсовой фигуры Венеры Медицейской. Вторая стадия.



Рисунок с натуры гипсовой фигуры Венеры Медичейской. Третья стадия.



Рисунок с натуры гипсовой фигуры Венеры Медицейской. Четвёртая стадия.

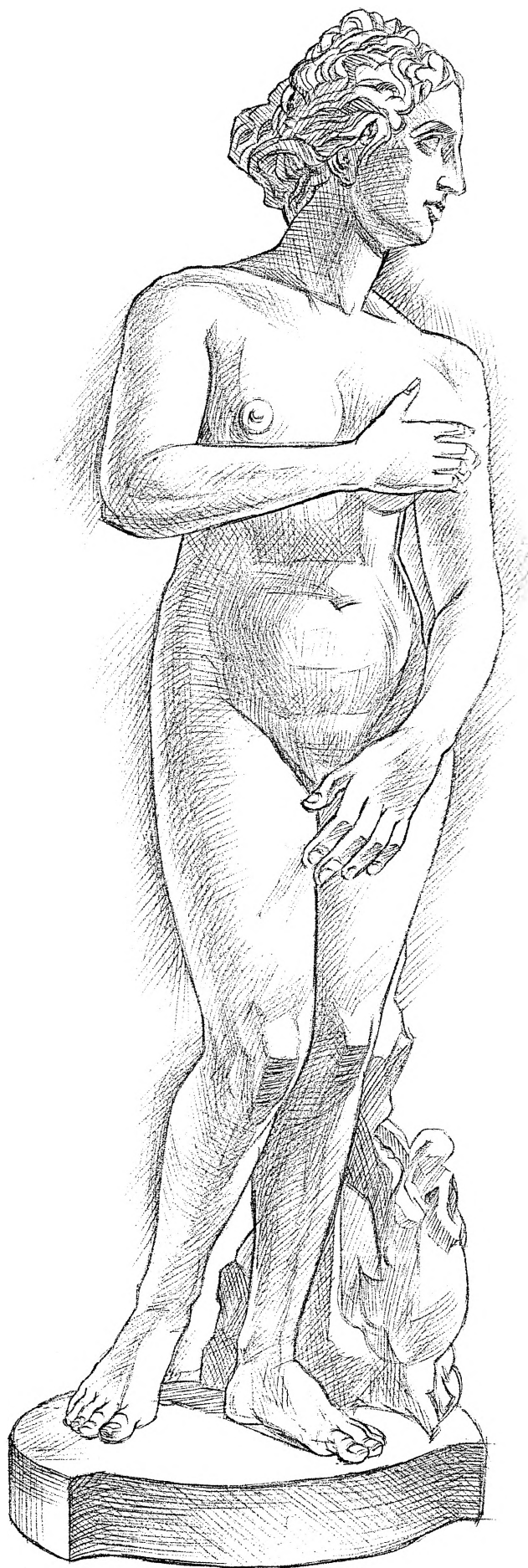


Рисунок с натуры гипсовой фигуры Венеры Медицейской. Пятая стадия.

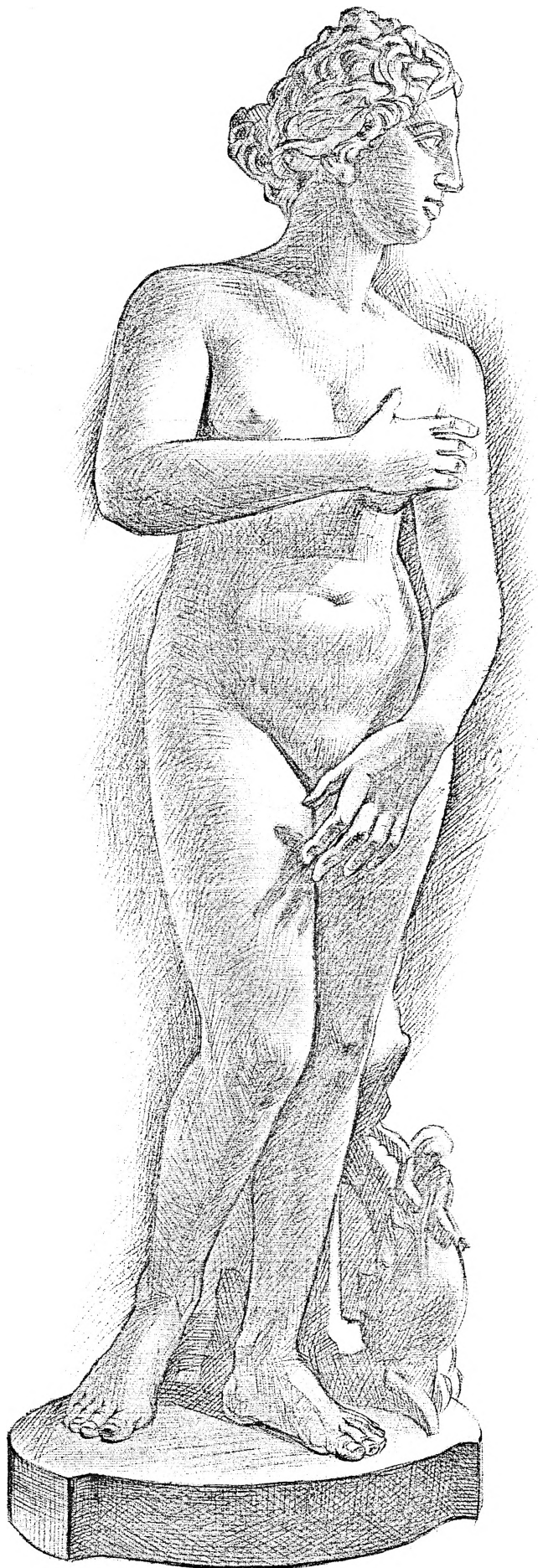
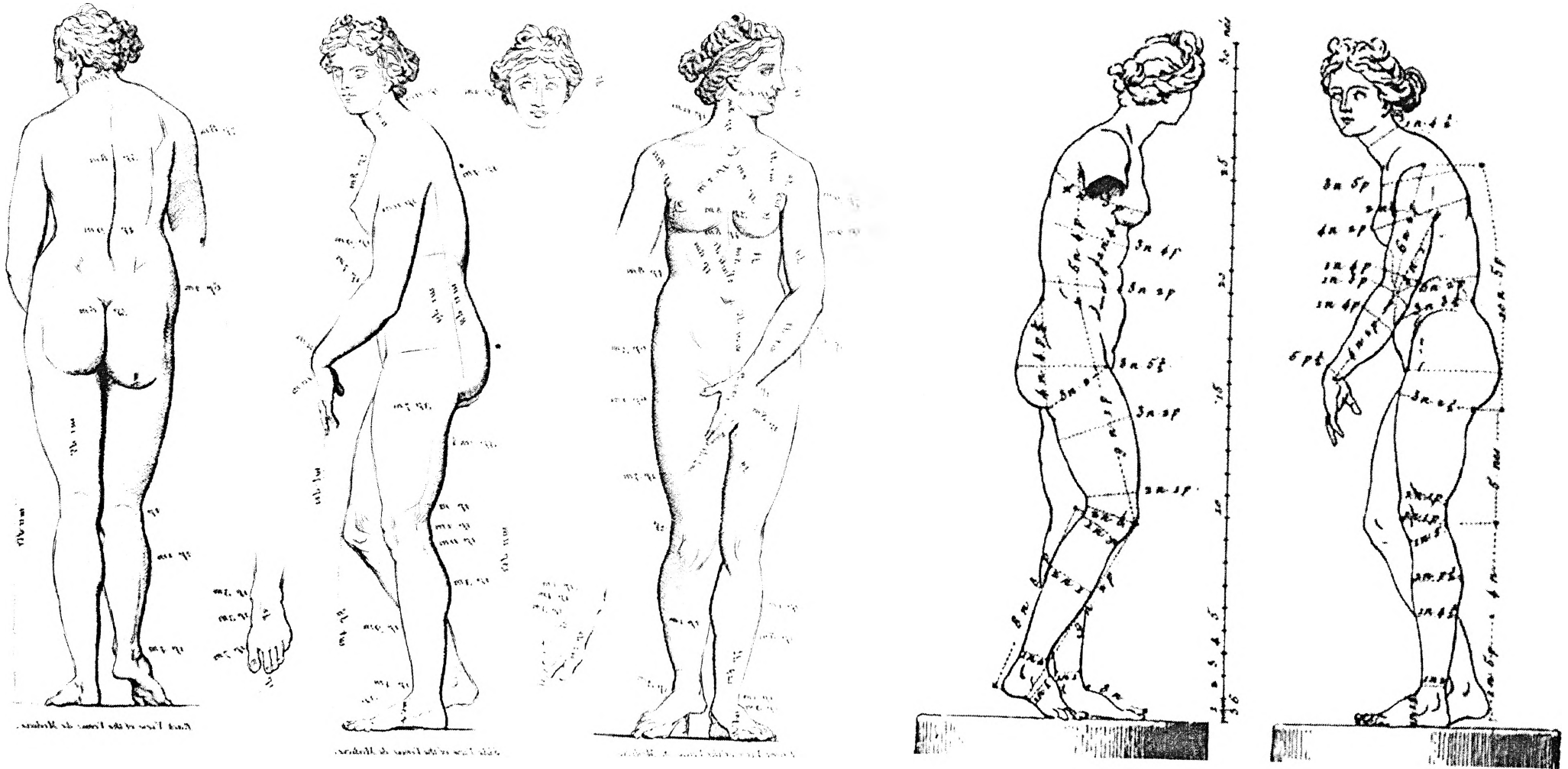
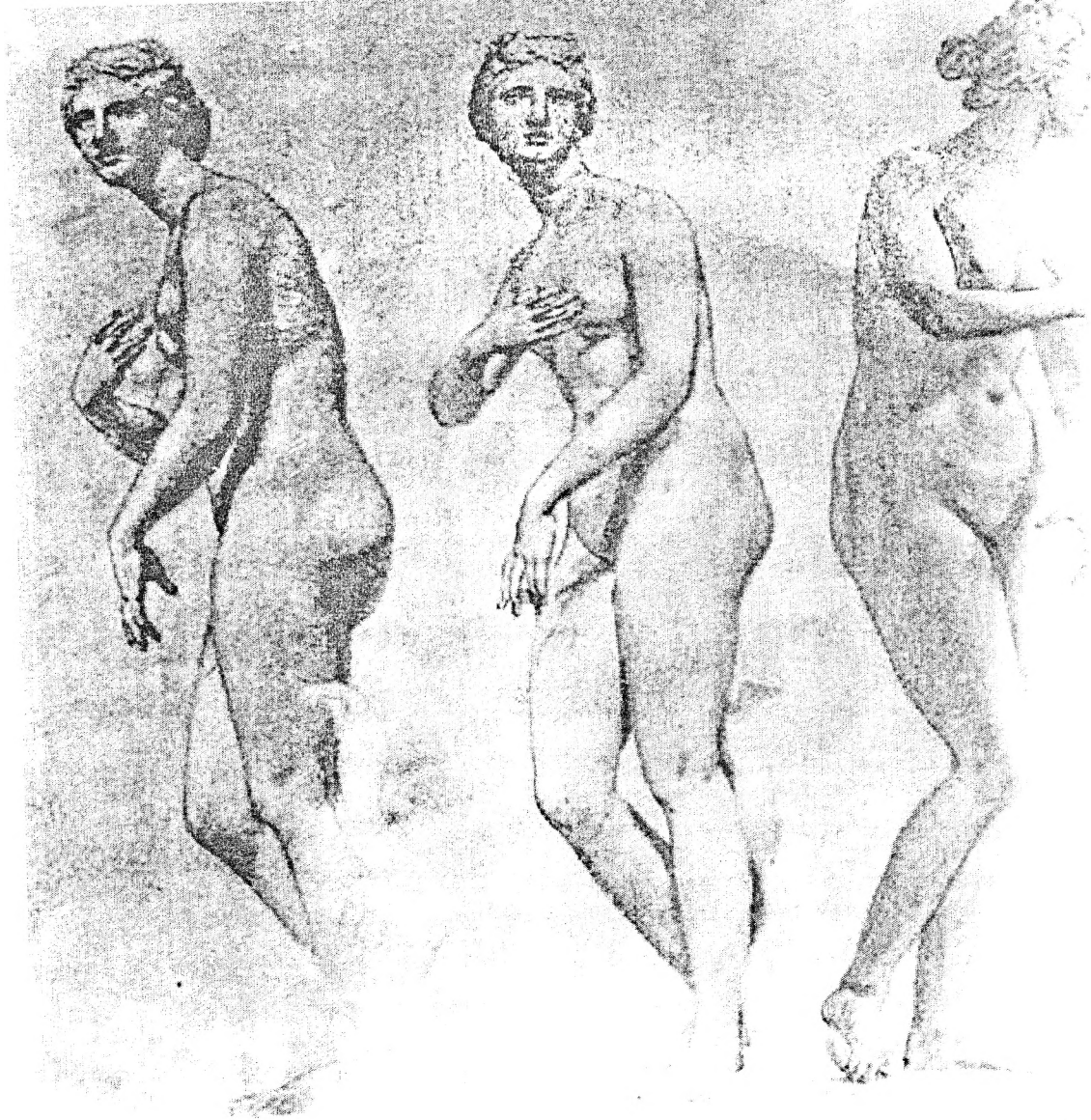


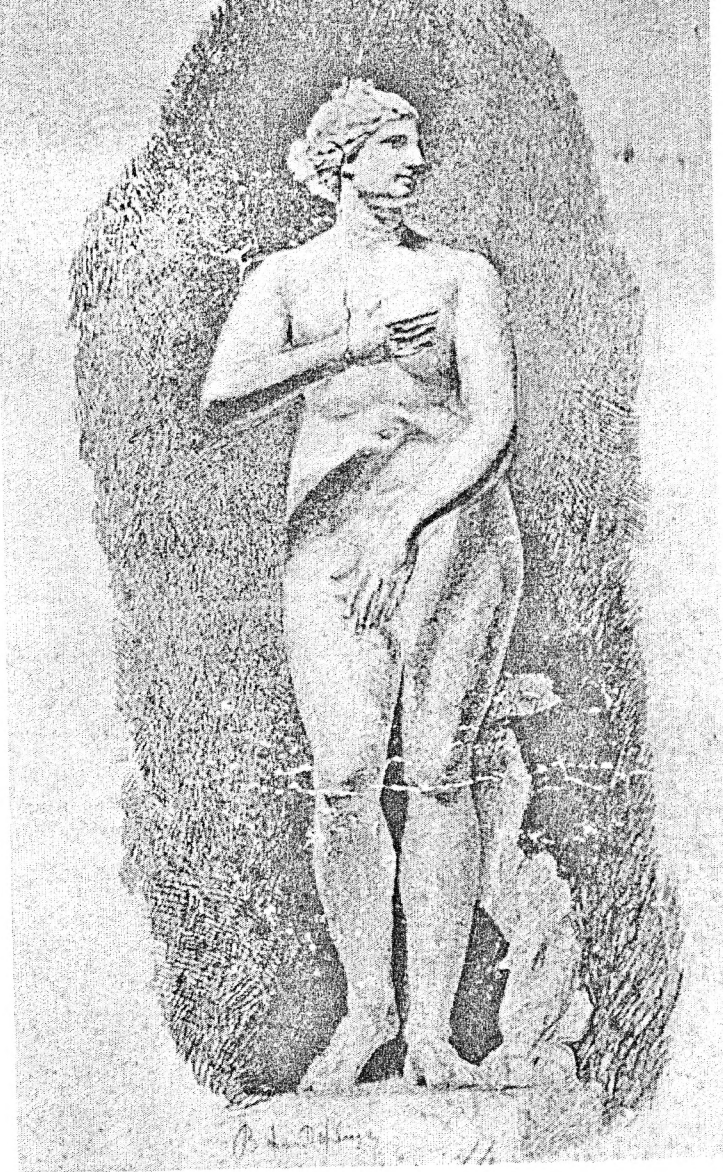
Рисунок с натуры гипсовой фигуры Венеры Медицейской. Шестая стадия.



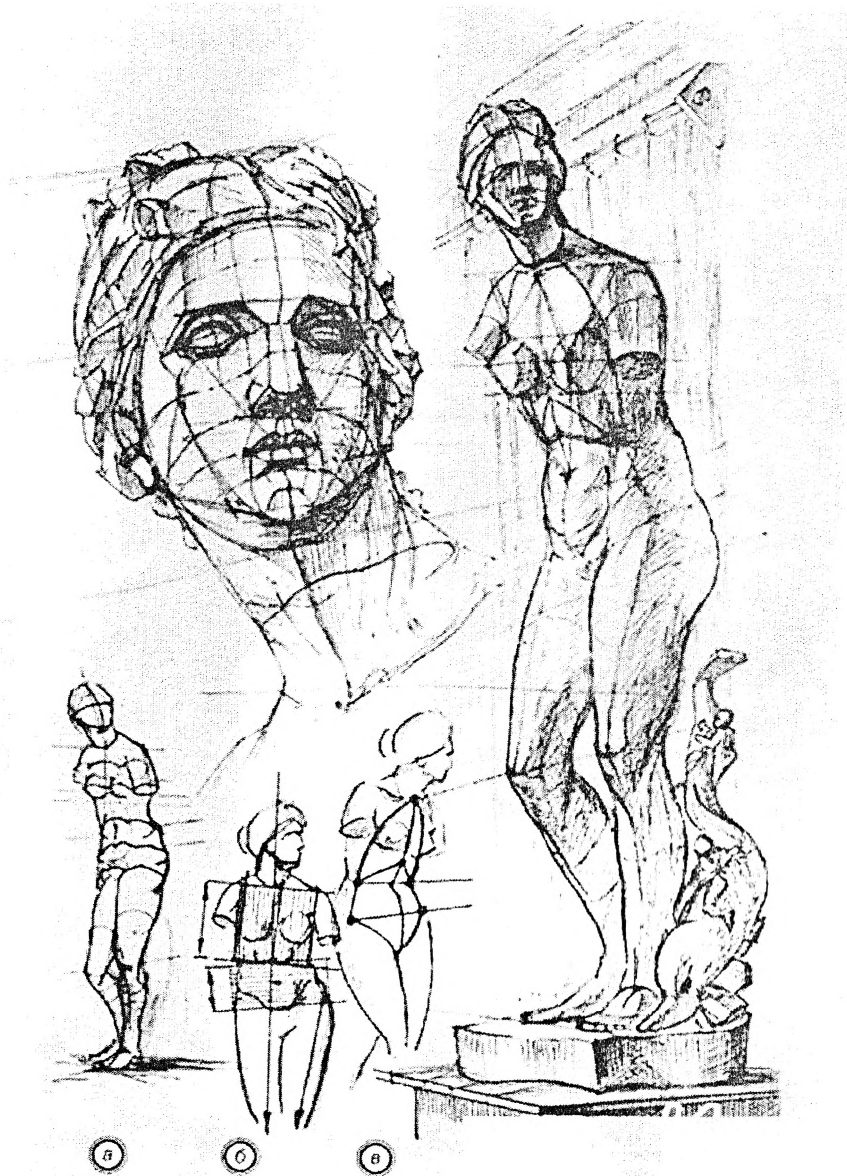
Дени Дидро. Изображение Венеры Медицинской из энциклопедии.



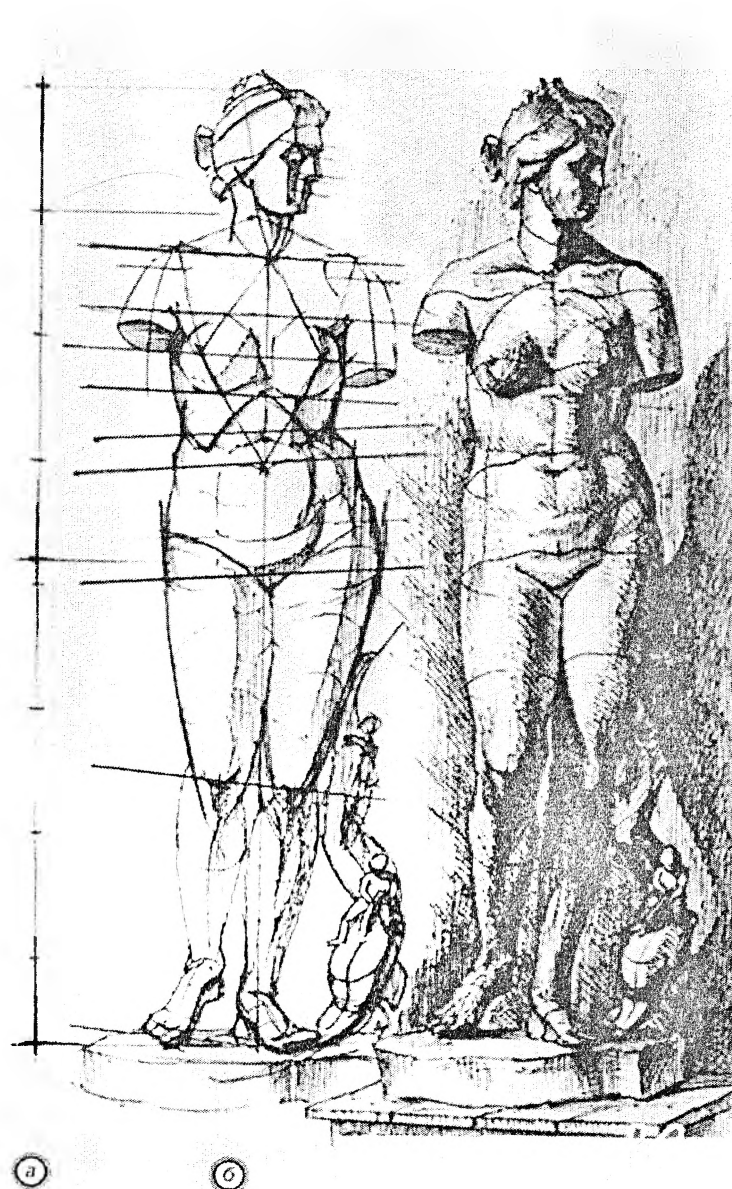
А.А. Иванов. Учебный рисунок 1827 г.



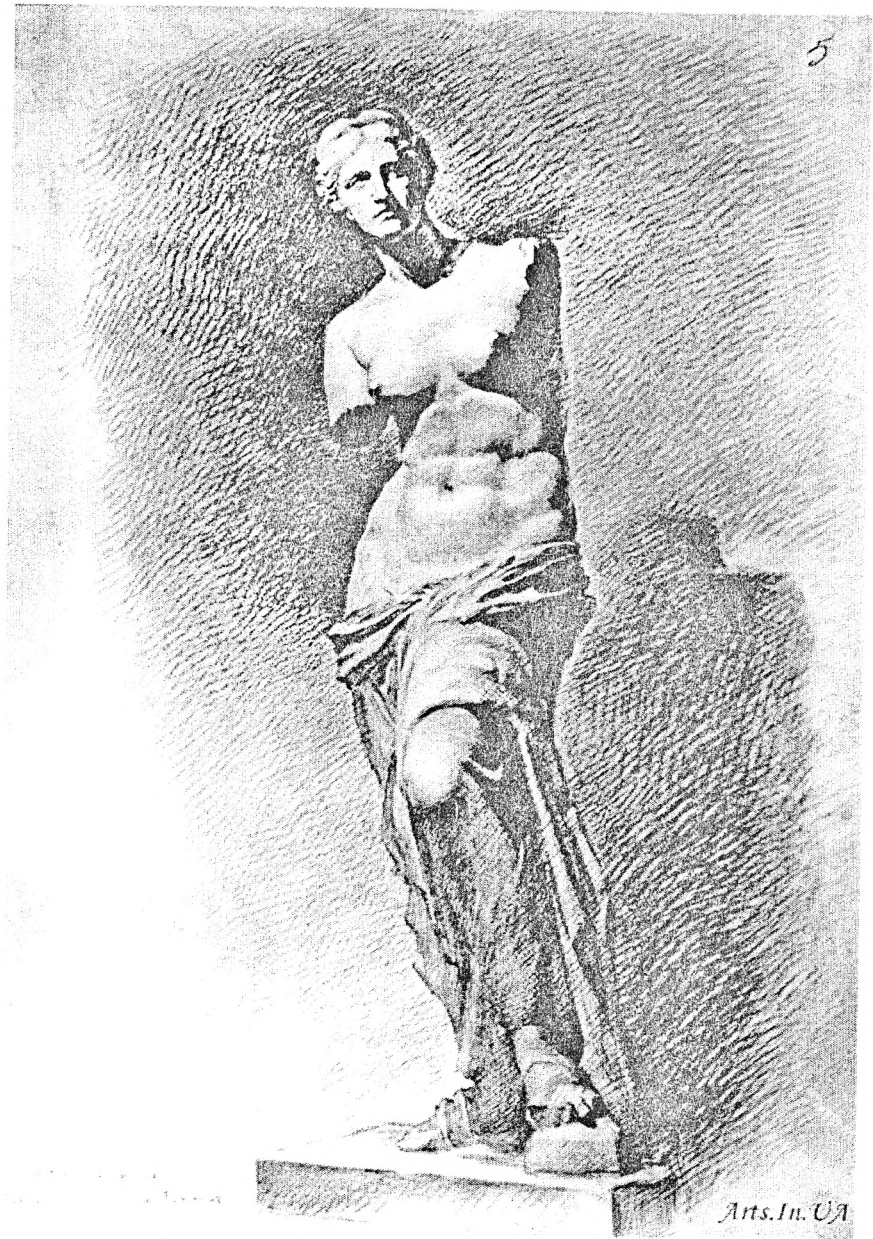
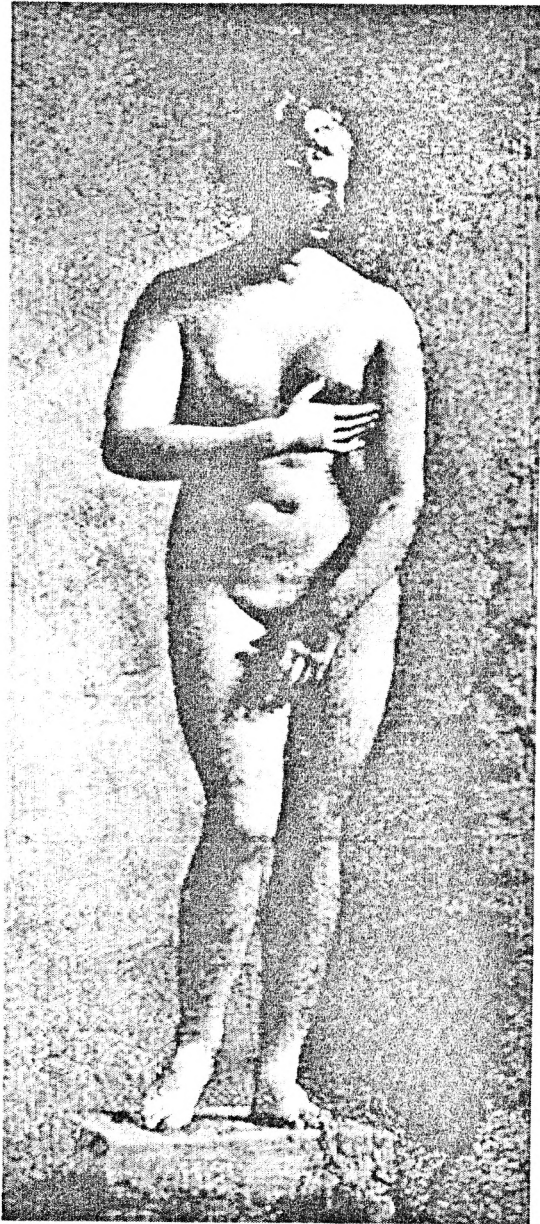
В.Д. Дерзиз. Учебный рисунок 1884 г.



Учебные зарисовки студентов.



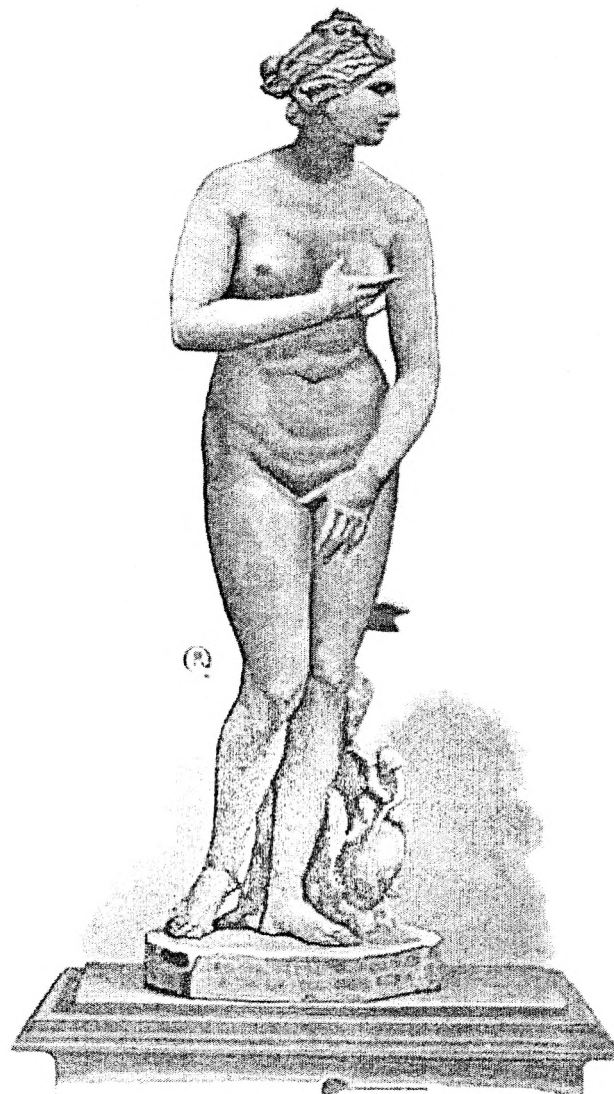
Учебные зарисовки студентов.

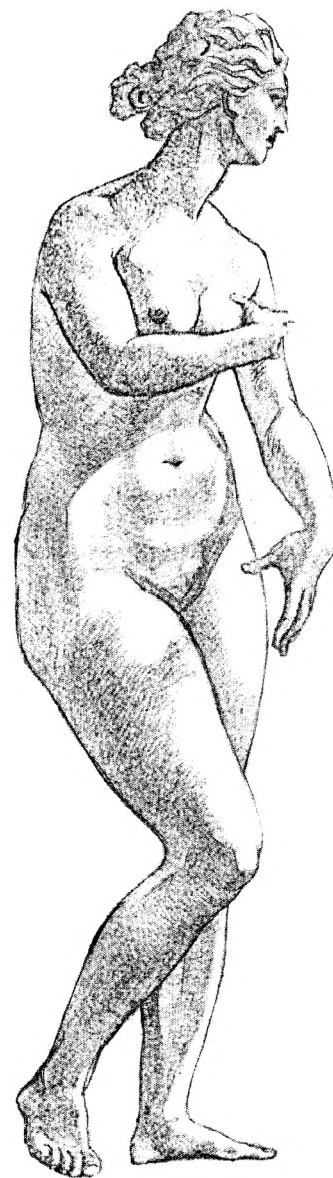
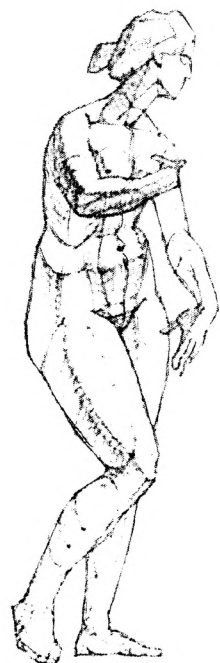
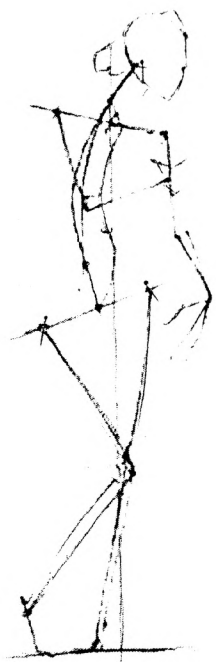


Рисунки старых мастеров из академии художеств.



VENUS *secundum* DR. MEDICUS.





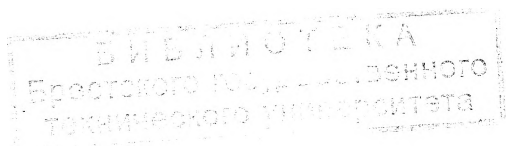
Н. Ли. Учебный рисунок с построением фигуры Венеры Медицейской 2003 г.

Составитель:
Ковальчук Валерий Евгеньевич

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ
ВЕНЕРЫ МЕДИЦЕЙСКОЙ»**

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1- 69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
III КУРС**



Ответственный за выпуск: Ковальчук В.Е.
Редактор: Боровикова Е.А.
Компьютерная вёрстка: Соколюк А.П.
Корректор: Никитчик Е.В.

Подписано в печать 17.01.2018 г. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага «Performer».
Гарнитура «Arial». Усл. печ. л. 3,72. Уч. изд. л. 4,0. Заказ № 1282. Тираж 50 экз.
Отпечатано на ризографе учреждения образования «Брестский государственный
технический университет». 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.