

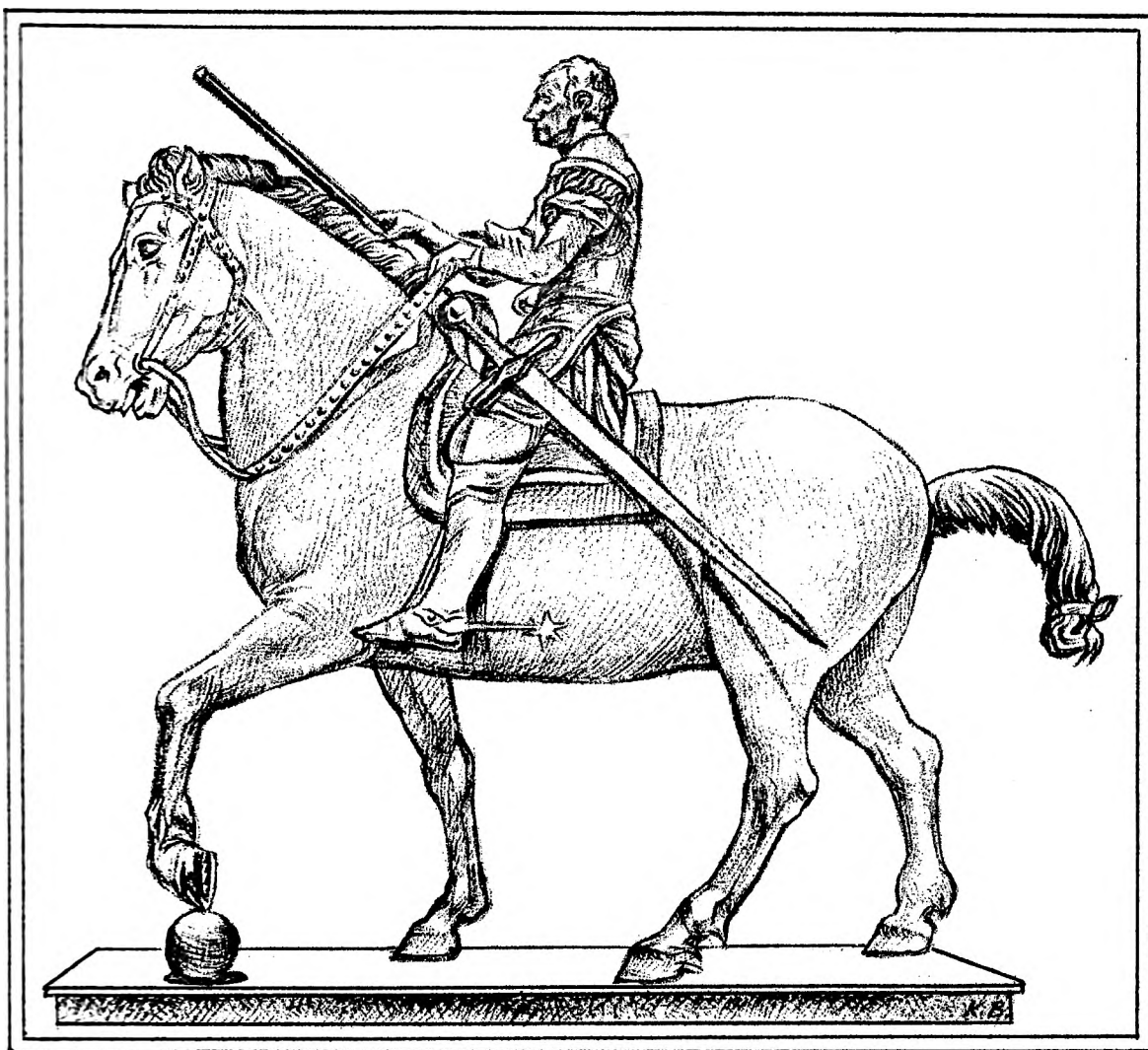
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Кафедра архитектурного проектирования и рисунка

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ГАТТАМЕЛАТЫ»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС**



БРЕСТ 2007

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Кафедра архитектурного проектирования и рисунка

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ

«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ГАТТАМЕЛАТЫ»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»

II КУРС

БРЕСТ 2007

УДК 741.02(07)

В предлагаемых методических указаниях рассматриваются теоретические и практические вопросы изобразительной грамоты.

Методические указания разработаны как пособие студентам к программе по рисунку архитектурной специальности. В работе разъясняются основы метода ведения рисунка на примерах постановки и выполнения учебных заданий, изложены основные теоретические и практические советы, рекомендации, связанные с рисованием гипсовой головы Гаттамелата.

Данные указания содержат исторические сведения, рассматриваются: основы композиции, перспективы, пропорции, практические рекомендации по построению, законы светотени, а также схема последовательного поэтапного рисунка гипсовой головы Гаттамелаты.

Теоретически сформулировать и обосновать основные закономерности, правила, технические приемы рисунка, усвоить правила компоновки, расширить свой художественный кругозор, грамотно выразить свои творческие замыслы – цель методических указаний.

Основные принципы учебного рисунка с натуры, приведенные в пособии, способствуют формированию и развитию объёмно – пространственных представлений и совершенствованию графических навыков у заинтересованных читателей.

Составитель: В. Е. Ковальчук, доцент, кафедры АПиР, член Союза художников РБ

Рецензент: Н. П. Кузьмич – заслуженный деятель искусств РБ, председатель Брестской областной организации Союза художников РБ.

Предисловие

Эволюция искусства раннего Возрождения в Италии представляет картину исключительной сложности и многообразия. Это время возникновения и подъема многих территориальных художественных школ, активного взаимодействия и борьбы различных направлений. Но в этих сложных условиях четко обрисовывается магистральная линия развития раннеренессансного искусства, представленная в первую очередь замечательными мастерами Флоренции.

Политическое управление Флоренцией в начале XV века было сосредоточено в руках крупных банкирских фамилий и подвластной им синьории, где заседали также представители от различных цехов. Демократический характер этой власти, вначале действующей в интересах довольно широких кругов горожан, с 30-х гг. XV века претерпел изменения, когда в результате переворота к фактическому управлению Флоренции пришел один из представителей буржуазной верхушки – богатый банкир Казимо Медичи. Умный политик и хитрый дипломат, Казимо Медичи продержался у власти почти 30 лет. Один из образованных людей своего времени, он был большим ценителем искусства, щедрым покровителем флорентийских художников и скульпторов.

Начиная с 1434 г. и почти до конца XV века, Флоренция оставалась под властью представителей дома Медичи, получивших наследственные права и умело действовавших для укрепления своего политического престижа не столько мечом, сколько золотом. Немалое значение в завоевании этого престижа имело просвещенное меценатство, традиции которого продолжал внук Казимо, Лоренцо Великолепный. Однако уже в 1460-х гг. характер тирании Медичи утрачивает свой замаскированный характер и становится более откровенным, а сама культура медичейского двора приобретает черты патрицианской утонченности.

С первых десятилетий XV века Флоренция заняла ведущее положение не только в социальном и политическом развитии Италии, но и в области культуры и изобразительного искусства.

Преодолевая средневековые традиции, крупнейшие флорентийские мастера совершили революционную художественную реформу, повлекшую за собой стремительное созревание нового, реалистического искусства. Флоренция XV столетия стала очагом формирования светского мировоззрения; здесь выковались новые творческие методы и навыки.

Одним из ярких выражений характерного для этого периода общего духовного подъема было широкое развитие во Флоренции гуманистической мысли. Преклоняясь перед античной культурой, собирая манускрипты с текстами древних классиков, флорентийские гуманисты XV века были широко образованными людьми, превосходно знавшими и ценившими искусство. Их главная заслуга заключалась в том, что они способствовали формированию светского мировосприятия, подрывая этим авторитет церкви. Среди блестящих представителей различных направлений флорентийского гуманизма XV столетия мы встречаем такие имена, как Колюччо Салютати, Леонардо Бруни, Никколо Никколи, зодчих и теоретиков искусства Филиппо Брунеллески и Леона Баттиста Альберти, а позднее – философов Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, поэта Анджело Полициано. Но главным проявлением мощного роста новой культуры был величайший расцвет пластических искусств.

Подлинным реформатором скульптуры явился Донателло (1386-1466), который наряду со своими друзьями Брунеллески и Мазаччо входит в число трех великих родоначальников ренессансного искусства в Италии.

Донателло (его полное имя – Донато ди Никколо ди Бетто Барди) прожил долгую жизнь, и его творчество, захватывающее также вторую половину XV века, в большей мере, чем искусство какого-либо другого мастера, знаменовало собой магистральную линию кватроченто, вобрав в себя и высший взлет новой реалистической пластики, и ее кризисные моменты. По существу, именно в его искусстве нашли свою первую и основопола-

гающую формулировку основные жанры скульптуры: монументальная свободно стоящая статуя, статуарная пластика, связанная с архитектурным сооружением, сложная алтарная композиция, конный монумент, рельефная пластика в ее разных видах. Алтари, кафедры, бронзовые двери, гробницы – нет, пожалуй, ни одной области скульптуры, в которую он не внес бы важного вклада. Привлекателен и образ самого художника, скромного бессеребряника, человека титанической трудоспособности, несмотря на всю свою огромную славу, ведущего жизнь простого ремесленника.

Донателло получил художественную подготовку в мастерской Гиберти. Однако дарование его было слишком самостоятельным, чтобы долго оставаться под воздействием готизирующих традиций, которые были еще сильны в творчестве Гиберти 1410-х гг. Об этом свидетельствует одна из ранних работ Донателло – статуя св. Марка на фасаде Ор-Сан-Микеле (1411-1412). В постановке фигуры святого еще сохранились отзвуки характерного готического изгиба; в складках одежды также ощутимы влияния готических мотивов, однако голова св. Марка обладает мощной характерной выразительностью и той степенью воплощения качеств реальной личности, которая присуща именно ренессансному искусству.

Созданная в 1416 г. статуя св. Георгия (ныне в Национальном музее во Флоренции), подобно «Св. Марку», помещена в старой готической нише. Но тем сильнее ощущается, что перед нами чисто ренессансный образ. Это первый из того ряда образов готической личности, который составляет одну из вещей линий в скульптуре итальянского Возрождения, свое высшее выражение нашедшую впоследствии в искусстве Микеланджело. В противоположность «колеблющейся» готической постановке фигуры, донателловский Георгий твердо стоит на широко расставленных ногах. Опираясь на щит, он вперяет взгляд в своего врага, и его беспредельная отвага и непоколебимая уверенность в своих силах одинаково выразительно воплощены и в его грозном взоре и в самой пластике фигуры. Мастер нашел такое композиционное решение, благодаря которому само существо образа исчерпывающе раскрывается с одного взгляда, необычная компактность композиции усиливает ту огромную энергию, которой словно заряжен этот образ.

Вместе с другими скульпторами соборной мастерской Донателло работал над статуями пророков, украшавшими ниши кампанилы собора. Среди них наиболее выразительна статуя Иова, прозванная современниками Цукконе (что означает тыква) из-за вытянутой формы лысой головы пророка. Статуя эта отличается поразительной смелостью в воплощении необычайно характерного, граничащего с гротеском внешнего облика пророка, что дало основание считать ее чуть ли не портретным изображением. Но вне зависимости от того, имелся ли для данного изображения реальный прототип или нет, Донателло придал образу такую широту, которая далеко превосходит узкопортретные задачи.

В 1427 г. Донателло вместе со своим учеником Микелоццо закончил работу над гробницей папы Иоанна XXIII во флорентийском баптистерии. Произведение это кладет начало чрезвычайно распространенному в скульптуре XV века типу надгробий, в сложной композиции которых объединялись элементы архитектуры (пилястры, люнеты, саркофаги) и пластики (статуи и рельефы). Надгробия эпохи Возрождения далеки от того прославления всепобедительной смерти, которое было характерно для средневековья, а потом, в XVII веке стало неотъемлемой особенностью искусства барокко. Гробницы XV века вызывают чувство спокойного умиротворения либо стоического принятия смерти, страх перед которой не может поколебать достоинства человека и сознание им своей значительности. Кроме статуи усопшего в этих гробницах имелись изображения ангелов и богородицы; их различное композиционное расположение и взаимное сопоставление вносили в каждый памятник смысловые и эмоциональные оттенки.

Гробница Иоанна XXIII установлена между двух колонн баптистерия. Над пьедесталом с аллегорическими фигурами Веры, Надежды и Любви высоко на консолях поднят саркофаг со статуей усопшего. Изображение богородицы в люнете венчает всю компози-

цию. Достоинством ее может считаться строго выдержанная передняя плоскость – ни одна часть гробницы не выступает за пределы толщины колонн. Но в целом место, отведенное гробнице, не было удачным, и Донателло не удалось добиться здесь такого гармоничного решения, какие станут характерными для мастеров надгробий, работавших в последующие десятилетия.

В 1420 г. Донателло увлекается проблемой рельефа. Выполненный для купели церкви Сан Джованни в Сиене рельеф с изображением танца Саломеи представляет новый шаг в сравнении с готическим рельефом. В готическом рельефе почти округлые фигуры словно приставлены к глухой поверхности фона. Донателло же углубляется в плоскость рельефа в целях создания эффекта реального пространства, окружающего фигуры. В использовании этого приема Донателло идет гораздо дальше, чем Гиберти. Фигуры в рассматриваемом рельефе изображены в свободных поворотах, но при этом сохраняется строгая последовательность пространственных планов. Широкое применение перспективы в рельефах подобного рода позволило скульпторам XV века ставить перед собой задачи, сходные с задачами живописи. Само возникновение их было результатом того подъема реалистических устремлений, которым отмечено искусство первых десятилетий XV века.

Большое значение в творческой эволюции Донателло имела предпринятая им около 1432 г. совместно с Брунеллески поездка в Рим. Изучение античных памятников помогло ему освободиться от готической угловатости, от несколько преувеличенной экспрессии движений, углубило его знание обнаженного тела, содействовало выработке новых средств художественной типизации.

Римские впечатления очень плодотворно сказались в создании им для флорентийской церкви Санта Кроче монументальном рельефе «Благовещение» (ок. 1435 г.). Образы Мари и ангела захватывают благородной одухотворенностью чувства. В линиях, в пластике их фигур много почти античной чистоты, их ритмика отличается поразительным богатством и согласованностью, особенно в движении рук. Массивное обрамление рельефа в форме своеобразной эдикулы, украшенной красивыми орнаментальными мотивами, сообщает ему особую монументальность.

Античные мотивы введены Донателло в его кантории – кафедре для певчих, созданной для Флорентийского собора (1433 – ок. 1439). Она украшена рельефными изображениями пляшущих младенцев-ангелов (так называемых «путти») – сплошной фриз с их фигурами проходит, не прерываясь, вдоль всей кантории, и в их бурном движении есть оттенок вакхического веселья, который кажется неожиданным для произведения, украшающего церковь. Отдельные мотивы фигур заимствованы Донателло из античных рельефов, но сам замысел его композиции и ее стремительная динамика, объединяющая фигуры в общий поток, – это специфические приемы самого мастера.

По-видимому, впечатления от античных памятников сказались в известной бронзовой статуе Давида (ныне в Национальном музее во Флоренции). Эта первая в ренессансной скульптуре обнаженная статуя не получила еще точной датировки; известно лишь, что после 1553 г. она была установлена во дворе палаццо Медичи. Донателло представил Давида в облике еще не вполне сложившегося юноши. Его голова покрыта войлочной шляпой, увитой листьями, правая рука опирается на меч, ногой он касается головы Голиафа. Считается, что Донателло использовал в этой скульптуре мотив античной статуи Гермеса, но в замкнутом силуэте Давида – хотя он изображен в состоянии покоя – есть ощущение такой остроты и напряжения, что глубокое отличие этого произведения от его более гармоничных по своему характеру античных прототипов совершенно очевидно.

На протяжении 1440-х гг. Донателло был занят работой над одним из главных своих произведений – сложной скульптурной композицией алтаря для церкви Сант Антонио в Падуе. Алтарь этот, состоявший из многих статуй и рельефов, дошел до нас в разрозненном виде, и пока что не имеется его убедительной реконструкции. К тому же часть работы выполнена учениками мастера, и не всегда удается точно выделить те статуи и рельефы,

которые созданы самим Донателло. В своем первоначальном виде алтарь представлял, по-видимому, композицию со статуей мадонны в центре и статуями Даниила и Антония по сторонам ее; в пределлу его входили четыре рельефа с изображением чудес, совершенных святым Антонием. Алтарные статуи – их высота около полутора метров – спокойные и выразительные, обобщенные по своему пластическому языку. Особенно же интересны рельефы, в которых Донателло выступил как смелый новатор. Необычен, прежде всего, широчайший охват явлений, до того не бывших объектами скульптуры. Донателло изображает огромные массы людей, причем участники толп собранных чудесными деяниями св. Антония, переданы в сильном движении. Подробно обрисовано место действия – огромные городские постройки, изображено даже небо с солнцем и облаками. Если в античном живописном рельефе всегда доминировала одна или несколько фигур, то у Донателло мы видим действие больших человеческих масс в реальной жизненной среде. По существу, скульптура здесь вступила на путь соперничества с живописью, и этот смелый эксперимент Донателло органично вытекает из исканий того времени.

До 1453 г. Донателло был занят работой над конным памятником кондотьеру Гаттамелате в Падуе – первым произведением этого рода в искусстве Возрождения. Собственно, это первый образ чисто светского характера, своей монументальностью не уступающий, а даже превосходящий образы культового назначения. Гаттамелата изображен свободно, без напряжения управляющий своим могучим конем, и уже в этом содержится косвенная характеристика его внутренней силы. Образ кондотьера, за спокойствием и уверенностью которого таится твердая воля, способная смести все преграды на избранном им пути, – одно из самых ярких воплощений человека того времени. Но, помимо этого, данное произведение Донателло представляет одно из замечательнейших решений проблемы постановки конного памятника в активной взаимосвязи с архитектурным ансамблем. Мастер нашел прекрасное соотношение между статуей и высоким массивным постаментом, простые лаконичные формы которого выгодно оттеняют богатство пластических нюансов самой скульптуры. Великолепен силуэт конной статуи, одинаково выразительный и гармоничный со всех точек, с которых она открывается зрителю. Монумент Гаттамелаты поставлен в профиль по отношению к западному фасаду церкви Сант Антонио, но не по оси его, а резко смещен влево, причем путь всадника направлен в сторону улицы, вливающейся в соборную площадь. Отнесение памятника в сторону от храмового фасада (на фоне которого он бы затерялся) позволяет видеть его все время либо на фоне голубого неба, либо в эффектном сопоставлении с мощными, чуть вытянутыми полусферами церковных куполов. В результате не отличающийся огромными размерами монумент не только сохраняет свою значительность в соседстве с колоссальным массивом храма, но и приобретает значение главного художественного акцента на храмовой площади, свободно властвуя над ее широкими пространствами.

В 1453 г. Донателло вернулся из Падуи во Флоренцию. Обстановка в столице Тосканы в последние годы жизни мастера отличалась от условий первых десятилетий XV века. Перемены в общественном настроении, связанные с ослаблением экономических позиций Италии, с натиском турок (в 1453 г. под их ударами пала Византийская империя и был взят Константинополь), породили волну религиозных исканий, способствуя проповеди аскетизма и отказа от жизнерадостного эпикуреистического отношения к действительности. Подобные тенденции нашли свое отражение и в искусстве. В художественной тематике особое распространение получила тема страстей и мученичества, в самих образах подчеркиваются черты религиозного исступления, в художественном языке можно наблюдать вспышку интереса к готике.

Донателло со свойственной ему обостренной чуткостью откликнулся на веяния времени. Его падуанский рельеф «Положение во гроб» – поразительное по силе трагических чувств изображение близких Христа, охваченных беспредельным отчаянием. Мария уже не плачет, а кричит, в образе Магдалины скорбь приобретает душераздирающий харак-

тер. Яркий пример его статуарной пластики этого времени – статуя Магдалины во флорентийском баптистерии (1455), где святая изображена в облике изможденной старухи. Это воплощение крайней формы аскетизма, способное вызывать содрогание и ужас.

В 1450-х гг. Донателло исполнил бронзовую группу, изображающую Юдифь и Олоферна. Первоначально она находилась во дворе палаццо Медичи; ныне она установлена у входа в Палаццо Веккьо. Идея этого произведения двойственна. Современники усматривали в нем воплощение смирения, ибо, согласно библейскому мифу, слабая женщина госпожой волей оказалась победительницей военачальника ассирийцев. Но, с другой стороны, образ Юдифи нес в себе символ тираноубийства. Донателло изобразил самый драматичный момент: Юдифь отделяет голову от тела Олоферна. Движения ее резки и решительны, лицо ее полно грозной силы – в нем есть даже нечто злое. Общее композиционное решение группы отличается некоторой угловатостью и подчас нарочитой несогласованностью в изображении отдельных частей. Менее всего в этом можно видеть неумелость Донателло, ибо в статуе Гаттамелаты он показал блестящее мастерство в создании скульптуры, рассчитанной на круговой обход. Подчеркнутая заостренность контура и отдельных мотивов движения в «Юдифи» есть результат использования – но уже на новой, ренессансной основе – некоторых элементов образного языка готической скульптуры.

В самые последние годы жизни Донателло работал над рельефами кафедры для церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Тема рельефов – эпизоды страстей Христа, сошествие в ад, воскресение и вознесение Христа. И здесь мы наблюдаем образы повышенно экспрессивного характера. Чувства и переживания героев и множества эпизодических лиц в этих рельефах, их движения, жесты, мимика – все это дано резко, предельно эмоционально, на грани исступления. Страстный порыв как бы выносит фигуры за пределы обрамления – они занимают пилястры, разделяющие отдельные сцены, словно подчиняя архитектурные формы кафедры. Подробно разработанные фоны даны в характерной для того времени технике низкого рельефа. Прежняя тщательная манера исполнения уступила место манере более эскизной, соответствующей тому впечатлению порыва, которое создают эти рельефы.

Так завершается творческий путь Донателло, художника поразительно многовеликого в своем искусстве. В его произведениях нашли наиболее яркое выражение не только основные художественные тенденции этого периода, но и их многообразные ответвления. В смысле универсальности охвата всех явлений того времени с Донателло не может конкурировать ни один скульптор или живописец.

СТАДИИ РИСОВАНИЯ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ГАТТМЕЛАТА

Для того чтобы научиться верно изображать предметы с натуры на плоскости, студентам необходимо иметь представление об их форме, объеме и конструкции. Эти сведения помогут в дальнейшем решать учебные задачи при работе над рисунком, позволят лучше понять и разобраться в строении предметных форм при изображении. В противном случае студенты могут перейти к механическому и бездумному копированию натуральных предметов.

Главная задача при обучении рисунку – научиться правильно видеть объемную форму предмета и уметь ее логически последовательно изображать на плоскости листа бумаги. Для этого рассмотрим более детально строение предметов.

Под формой предмета следует понимать геометрическую сущность поверхности предмета, характеризующую его внешний вид. Всякий предмет или объект в природе, от микрочастиц до гигантских космических тел, имеет определенную форму, и форма человеческого тела здесь не исключение. Следовательно, любой предмет есть форма, а форма подразумевает объем.

Эти два понятия – форма и объем – неразрывно взаимосвязаны, составляют единое

целое и раздельно в природе не существуют.

Объем предмета – это трехмерная величина, которая ограничена в пространстве различными по форме поверхностями (любые предметы имеют высоту, ширину и длину, даже в относительном их измерении).

Форма любого предмета в своей основе понимается или рассматривается как его геометрическая сущность, его внешний вид или внешние очертания. Известный художник и педагог Д.Н.Кардовский считал, что форма есть масса, имеющая тот или иной характер подобно геометрическим телам, таким как куб, шар, цилиндр и др. Это в равной степени относится и к живым формам, которые при всей сложности имеют в основе (схеме) скрытую геометрическую сущность. Так, например, форма туловища человека может быть представлена в виде нескольких геометрических форм: цилиндра, параллелепипеда или более приближенной к форме туловища уплощенной призмы. Однако четких очертаний названные геометрические формы в туловище человека не имеют, в нем присутствуют углубления, выступы и другие отклонения, которые мешают неискушенным рисовальщикам увидеть эти геометрические тела в живой форме. Тем не менее, при внимательном анализе форм туловища просматривается его геометрическая сущность, которая приближена к форме призмы. Применяя эти геометрические формы при построении фигуры человека, конкретизируя и обобщая имеющиеся отклонения, можно придать фигуре реальные очертания.

Осмысливая внешние очертания предметов, необходимо также осмыслить и сущность их внутреннего строения, конструкцию формы и связь отдельных элементов, составляющих ту или иную форму. Конструкция предмета, как правило, определяет характер его формы. В учебном рисунке понятие конструкции формы приобретает особое значение с точки зрения ее пространственной организации, геометрической структуры, внешнего пластического строения, материала и ее функционального назначения. Это позволяет студентам более осознанно подходить к работе над рисунком.

При внимательном анализе форм предметов, при всей их кажущейся сложности, в них всегда можно увидеть геометрическую конструктивную основу или сочетание нескольких таких основ, образующих эту форму. Для примера возьмем кувшин, в основе которого можно выделить несколько различных по форме геометрических тел в следующем сочетании: горловина – цилиндр, корпус – шар, основание – конус. Конструктивная форма двухэтажного дома – прямоугольник, его крыша – трехгранная призма.

Геометрическая основа конструкции простых предметов очевидна, сложнее разглядеть ее в живых формах. От структуры строения предмета во многом зависят приемы построения его формы на плоскости. Поэтому, анализируя форму предмета, как бы она ни была сложна на первый взгляд, прежде всего, необходимо проникнуть в сущность его внутреннего строения, не отвлекаясь на мелкие детали, мешающие понять геометрическую основу его конструкции. Это позволит студентам получить более полную информацию о предмете и осознанно выполнить рисунок. Только после этого можно приступить к решению изобразительных задач и свободно, уверенно рисовать как с натуры, так и по воображению, что чрезвычайно важно для профессиональной творческой деятельности.

Для лучшего понимания конструкции предметов и приобретения навыков грамотного изображения их формы также необходимо вспомнить полученные в школе знания по геометрии, такие, как понятия о точках, линиях и объемных формах.

1 СТАДИЯ. КОМПОЗИЦИОННОЕ РАЗМЕЩЕНИЕ РИСУНКА НА ЛИСТЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ ГОЛОВЫ И ПРОПОРЦИЙ

Работу над рисунком головы следует начать с внимательного изучения натурной модели. Рассматривая ее со всех сторон, старайтесь запомнить характер формы, положение в пространстве. Внимательно проследите за положением головы и шеи, стараясь оп-

ределить взаимное расположение их осей, по отношению друг к другу, так как от правильности определения этих осей во многом зависит пластическое композиционное решение. Также важно обратить внимание на освещение. Правильно освещенная форма головы четко выявляет характер объема, тем самым, способствуя решению задачи.

На первых рисунках, чтобы не усложнять задачу ракурсов, голова должна располагаться так, чтобы глаз модели совпадал с уровнем глаза рисующего. При выборе места не следует садиться по принципу «свободного места», что не редко бывает со студентами. Такой подход является ошибочным, надо уяснить себе, что правильный выбор места имеет такое же важное значение, как и многое другое: линия горизонта, расстояние до модели и прочее. Наилучшее положение головы по отношению к рисующему, особенно начинающему, – фас, но с некоторым отклонением либо вправо, либо влево. На трехчетвертное положение нужно переходить по мере освоения предыдущих. В принципе можно начинать рисовать с положения «три четверти», но при этом нужно исходить из своих возможностей и способностей.

Начинать рисовать голову надо с поисков композиции на листе. Контурно наметив размер головы, характер ее движения, студент уточняет пропорции. Голову следует располагать немного выше центра листа бумаги, оставляя больше места перед лицевой частью головы, перед взглядом, если ракурс рисования профиль и $\frac{3}{4}$. По вертикали массу головы и шеи следует размещать чуть выше середины листа. Не перегружайте нижнюю часть листа, это нарушает композиционное равновесие. Правильное распределение массы головы и шеи поможет рисовальщику успешно решить поставленную задачу.

Студент должен схематично легким штрихом определить в общих чертах характер движения головы как большой массы. Перед выполнением длительного задания полезно сделать набросок, в котором будет найдена композиция, что очень важно, так как часто рисунок проигрывает оттого, что голова велика по отношению к листу бумаги, слишком поднята или опущена либо слишком сдвинута в сторону.

Приступая к рисунку гипсовой головы, не следует садиться слишком далеко, как это часто делают студенты; оптимальным расстоянием является не более тройной величины вертикали модели. Это позволит следить за общим ходом построения головы и даст возможность хорошо рассматривать детали.

Определив общее расположение головы в пространстве, обратите внимание на положение осей головы и шеи, после чего определите соотношение высоты модели к ширине, легким касанием карандаша наметьте на листе общий силуэт. Время от времени нужно проверять ход рисунка, вставая со своего места, отходя на расстояние. При обнаружении пропорциональных ошибок или иных искажений, не медля, приступайте к их исправлению. Исправив ошибки, продолжайте вести рисунок. Затем наметьте общий объем головы, отделяя лицевую поверхность от поверхностей, идущих к затылку. Это две боковые, одна верхняя сводчатая теменная поверхность, и снизу – частично подбородочные площадки. Затылочная сферическая поверхность замыкает объемное пространство головы сзади. Нижнее основание головы закрывает шея. Для их правильного изображения надо знать опорные точки на форме головы, особенно на черепе, и уметь ими пользоваться. При правильном изображении общего объема головы можно будет легко и точно определить положение частей и их пропорции.

Часто при незначительных поворотах головы студенту бывает трудно определить: наклонена вниз голова или, наоборот, запрокинута вверх. В этих случаях знание схемы конструктивного строения головы и помогает правильно определить положение головы в пространстве. Когда голова находится в фасовом положении (на уровне наших глаз), то основание носа и низ ушной раковины находятся на одной горизонтали. Если голова запрокинута вверх, то уши по отношению к основанию носа и надбровным дугам как бы смещаются вниз. Если мы замечаем, что низ мочки уха выше основания носа, значит, го-

лова опущена.

Но не только положение ушной раковины определяет наклон головы. Рисующий должен знать, что в перспективе все формы сокращаются и поэтому, хотя лицо гипсовой головы по канонам делится на три равные части, при поднятой голове размеры этих частей будут уменьшаться: лоб по отношению к подбородку будет казаться тем меньше, чем больше будет запрокинута голова. При наклоне произойдет обратное - лоб будет самой большой массой, не говоря уже о том, что станет виден верх черепной коробки.

Чтобы найти правильный наклон головы, мысленно соедините прямой линией переносицу и середину подбородка и представьте себе, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Определив правильно угол наклона профильной линии с вертикалью, вы правильно определите и наклон головы. Когда профильная линия и наклон головы намечены верно, можно переходить к выявлению пропорции - характера формы головы. Следующий этап построения формы головы – это определение расположения частей на лицевой поверхности. Для их размещения необходимо провести среднюю профильную линию на лицевой поверхности, проходящую от лобной поверхности до основания подбородка. Вначале намечают общую дугообразную линию. Правильное определение средней профильной линии на лицевой поверхности даст положительные результаты в процессе построения головы. Но здесь следует отметить, что средняя линия профиля в подавляющем большинстве определяется студентами неверно, в результате дальняя половина лицевой части всегда оказывается сильно увеличенной, тем самым нарушается перспектива и общая форма головы. В дальнейшем это может повлечь за собой череду ошибок в изображении лица.

Определив вертикальную профильную линию, приступайте к определению деталей головы: глаз, носа, губ, уха. Для правильного их расположения необходимо определить пропорции головы и линию (линию глаз), разделяющую нижнюю и верхнюю половины.

Гипсовая голова делится по линии разреза глаз на две равные части, а собственно лицо – на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка. Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части; между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает шов скулой и височной кости, уголки глаз, слезники и переносицу; третья часть включает в себя основание и крылья носа.

Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит средняя линия рта, которую часто в обиходе называют линией разреза губ; линия между второй и третьей частью делит подбородок (по высоте) пополам. Расстояние между глазами равно длине глаза, т.е. линия разреза глаз также делится на три равные части. Высота уха равна длине носа.

Здесь необходимо заметить, что, намечая детали, очень важно строго проследить за пропорциональными соотношениями частей по отношению друг к другу. Нарушая пропорцию одной части, мы можем потерять контроль над остальными, что может привести к искажению всей формы головы.

С каждой вновь вводимой деталью увеличивается количество сравниваемых величин, и поэтому очень важно, чтобы первоначальные пропорции больших форм не были нарушены. В соответствии с принципом парности строения форм все части головы должны располагаться симметрично. Для уточнения расположения деталей можно воспользоваться поперечными вспомогательными линиями.

Итак, вы наметили линию глаза, основание носа, линию ротовой щели, основание кончика подбородка, переносицу, которая располагается всегда выше линии глаз, и линии параллельных им деталей форм головы, таких, как лобные бугры, граница покрова волос, надбровные дуги, скуловые выступы, уголки нижней челюсти. На боковой поверхности, на уровне скуловых отростков, наметьте уши, при этом постоянно соотнося их раз-

меры между собой и с формой головы. Наметив в общих чертах уровни расположения деталей головы, приступайте к уточнению границы лицевой поверхности на общей форме головы. Граница лицевой поверхности проходит сверху от уровня парных лобных бугров, по вискам, скуловому выступу и снизу по подбородку. Еще раз, вставая, проверьте общую форму головы и заранее определённые места для размещения деталей в соответствии с характером, пропорциональными и перспективными сокращениями и переходите к определению общей формы шеи.

Шея имеет цилиндрическую форму с двумя параллельными секущими основаниями, расположенными приблизительно под углом 35-40°. Верхнее основание шеи соединяется с основанием головы, нижнее – с верхним основанием туловища.

Установив в общих чертах объем шеи, определив места расположения деталей головы, переходим к размещению лобных бугров, надбровной дуги и ее бугров, скуловых выступов, височных костей, уха, глаза, носа, губы, подбородочного угла, подбородка и шеи. При размещении деталей головы не забывайте соотносить их размеры между собой и с общей формой. Подобные сравнения должны непременно проводиться время от времени в процессе всей работы с расстояния, так как с места рисования невозможно увидеть правильные пропорции и состояние рисунка. Поэтому, приступая к размещению отдельных частей, необходимо еще раз проверить расстояния между ними и их пропорциональные отношения.

Уточняя расположение глаз, необходимо правильно установить расстояние между слезниками, наружным и внутренним углами, а затем – расстояние между веками глаз. Размещая нос и уточняя его пропорции, обратите внимание на призматическую форму. Если призма носа располагается фронтально, то передняя плоскость будет хорошо видна, а боковые будут в перспективном сокращении. При трехчетвертном повороте видимая боковая плоскость призмы носа будет хорошо видна, а остальные плоскости будут находиться в перспективном сокращении. Уточните глубину боковых плоскостей от переносицы до слезников и от уголков кончика носа до основания крыльев носа, а также характер нижней площадки носа.

Для размещения общей формы рта необходимо определить поперечную длину ротовой щели, толщину верхней и нижней губ в целом, а затем их разницу. Наметив их, обратите внимание на характер линии рта. В большинстве случаев линия рта при положении головы на уровне вашего глаза имеет несколько выгнутую дугообразную форму. При небольшом наклоне головы вперед по отношению к рисующему линия рта выглядит прямо, а при сильном – выгнута в противоположную сторону. Намечая общую форму рта, следите за его симметричным расположением, ориентиром должна служить срединная линия головы. При трехчетвертном положении головы дальняя половина линии рта располагается в перспективном сокращении, а ближняя половина находится фронтально и не подliegt перспективному сокращению.

Нижняя челюсть имеет в своем основании подковообразную форму, уходящую своими выступами под скуловой отросток и образующую при этом характерные впадины на поверхностях щек. Нижняя челюсть определяет пластическую форму нижнего раздела головы. Форма подбородка образована шестью основными плоскостями: средней поверхностью, идущей от подбородочно-губной борозды к верхней границе подбородочного возвышения, а затем к ее нижней границе, и двух боковых плоскостей, примыкающих к средней и уходящих к нижнебоковой поверхности головы.

Рисуя нижний раздел головы Гаттамелата, учитывая вышесказанное о конструкции и общем построении, особое внимание следует уделить рисованию волосяного покрова. Так же как и при построении волос на голове, сначала нужно наметить характер основных отдельных прядей, наиболее чётче выраженных и больших по объёму. Найти их верное расположение и общую структуру. Затем можно наметить и прорисовать отдельные завитки локонов, учитывая их архитектуру, ритмы, направленность. Отдельные пряди

должны быть увязаны между собой в общий строй, структуру массы «шапки» волос.

Намечая общие формы деталей головы, одновременно уточняйте местоположение скуловых выступов. Они располагаются симметрично с двух сторон на линии границы между боковой и лицевой поверхностями головы, примерно на среднем уровне лицевой поверхности. Относительно длины носа скуловые точки располагаются на уровне его средней длины. В пластическом отношении скуловые выступы играют важную роль в формировании головы и служат опорными точками при ее построении.

Ориентируясь на скуловые точки, переходите к определению уха на боковой поверхности головы. Уши располагаются на боковой поверхности головы в области височной кости. Правильность и убедительность изображения головы человека во многом зависит от правильного расположения уха, особенно это касается рисования головы в профиль. При этом надо помнить, что скуловой отросток располагается на уровне средней части ушной раковины (козелка), что хорошо прощупывается на себе. При определении положения уха необходимо уточнить его пропорциональные отношения с частями головы, в частности с размером носа, так как размер уха приблизительно имеет равную с носом величину и располагается на одном уровне. Чтобы верно разместить ухо на боковой поверхности головы, нужно проследить за его перспективным сокращением.

Далее переходим к определению общей формы лобной поверхности головы. Форма лба ограничена четырьмя основными плоскостями, имеющими изогнутые, выпуклые поверхности (кроме двух боковых височных). Лобная и лобно-теменная поверхности разграничиваются на уровне лобных бугров. Лобная и боковые поверхности имеют границы, проходящие по линии виска. Форма лба образована тремя основными плоскостями, составляющими изогнутую выпуклую поверхность – одной фронтальной, находящейся в середине поверхности лба, и двумя крайними (промежуточными), ограниченными линиями виска и боковыми поверхностями. Сверху к этим плоскостям примыкают лобно-теменные поверхности, которые могут рассматриваться двояко: как две или четыре плоскости. Граница лобных и лобно-теменных плоскостей служит линией, отделяющей лицевую поверхность от теменной. Нижние основания лобной поверхности граничат с надглазничным краем, который является основанием надбровной дуги. Наметив общую форму поверхности лба, можно переходить к уточнению деталей: уровня расположения лобных бугров, надбровных дуг, надбровных бугров и границы волосяного покрова.

2 СТАДИЯ. ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФОРМЫ ГОЛОВЫ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА

Переходя к уточнению деталей головы, внимательно следите за общей анатомической закономерностью строения костей и мышц.

В построении реалистического рисунка Гаттамелата существенную роль играет конструктивный анализ формы и понимание законов и правил конструктивного изображения объема на плоскости. Выявление конструктивных особенностей изображаемого предмета всегда входит как главная часть в изображении объемной формы по определенным законам и требует ясного, логического суждения о форме в пространстве.

Как мы умеем представить себе линейную конструкцию предметов, так необходимо научиться представлять себе и конструктивную схему человеческой головы. Форма головы ограничивается прямыми и изогнутыми плоскостями. Перспективно сокращаясь и соприкасаясь друг с другом, они являются объемной основой рисунка, без которой всякая, даже отлично оттушеванная голова, несмотря на правильно взятые светотеневые отношения, будет казаться пухлой и плоской. Задача рисующего заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых каждая занимает только ей свойственное положение. Определение их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге – это и есть построение объема на плоскости листа. Каждую объемную форму студент должен представ-

лать в пространстве так же, как он это делает на занятиях по начертательной геометрии.

Уточнение рисунка следует начинать с формы поверхности лба и форм, граничащих с верхними краями глазничных впадин. Сложность рисования формы лба заключается в разнообразии индивидуальных особенностей строения. Если какая-либо изображаемая деталь головы выглядит недостаточно убедительно, это означает, что она недостаточно изучена и проанализирована, не говоря уже о знании анатомии, перспективы и прочих необходимых вещей. Уточнение формы лба, выступов и углублений, его размеров играет важную роль в передаче характера изображаемого объекта. Основываясь на предыдущем этапе построения формы поверхностей лба, которые образуют лишь общую его форму, перейдем к уточнению.

Всякая форма предмета состоит из многочисленных плоскостей, которые отграничивают ее от окружающего пространства. Наша задача состоит в том, чтобы понять, как образуется форма при сочетании этих поверхностей.

Независимо от разнообразия форм лба у разных людей его строение имеет единую для всех структуру. Как уже сказано выше, в образовании верхней поверхности лба участвуют три плоскости, расположенные сообразно форме свода черепа, несколько расширяющиеся к затылку. Таким образом, они, располагаясь симметрично относительно срединной линии профиля, участвуют в образовании передней и верхней поверхностей лба. Между лобной и лобно-теменной поверхностями располагаются лобные бугры и узловые точки на линии виска, которые служат границей прилегания шести плоскостей: верхних, передних и боковых. В образовании боковых поверхностей лба участвуют две плоскости, расположенные по обе стороны виска. Границы прилегания боковых и промежуточных плоскостей проходят от крайних надглазничных выступов вдоль линии виска вверх и к затылку. Височные линии служат границей разделения двух основных поверхностей головы – боковой и лицевой в ее верхнем разделе.

Для полного формирования передней поверхности лба большое значение имеет надбровная дуга. По своей форме она, так же как и вся передняя поверхность лба, имеет дугообразную выгнутую форму, напоминающую конструкцию перекрытия, выделяющуюся над нижним основанием лба и граничащую с верхним глазничным краем. Надбровная дуга, располагаясь в нижнем основании поверхности лба в средней части, занимает половину высоты, а при хорошо выраженном надбровии – более половины, тогда как края этих дуг сужаются вдвое, а то и втрое. Наибольший выступ надбровные дуги имеют в области надпереносья и называются надбровными буграми. Они располагаются симметрично по обе стороны от средней профильной линии, приблизительно на расстоянии ширины ноздрей.

Края надбровных дуг граничат с двух сторон в области виска с лобными отростками, соединяющимися с отростками скуловых костей. Чуть выше лобных отростков, над краем глазничных впадин, по обе стороны имеются надглазничные выступы, хорошо поддающиеся пальпации. Все костные выступы и их образования должны служить опорными точками для построения формы лба и последующего выявления формы тоном.

Прежде чем перейти к следующему этапу, проверьте результаты проделанной работы. Заметив ошибку, ее нужно немедленно исправить, не оставляя «на потом», так как любая ошибка порождает множество других, исправлять которые в дальнейшем будет нелегко. К тому же, не исправленные вовремя ошибки, могут привести к разочарованию, потере интереса к продолжению работы над рисунком.

Рисуя с натуры, нельзя предаваться только эмоциональному восприятию, хотя эмоциональное восприятие в рисовании играет не менее важную роль.

Нужно работать осмысленно, сочетая непосредственное восприятие с полученной информацией о модели. Наметив общее расположение глаза, можно перейти к уточнению рисунка его формы. Уточняя рисунок глаза, нельзя забывать о его шаровидности. Форма глазного яблока должна восприниматься рисующими как полушарие, это хорошо

видно при закрытых глазах. Выявляя шаровидную форму глаза, намечайте направление, ширину и толщину каждого века.

Прорисовывая верхнее веко, следите за тем, чтобы оно облегло глазное яблоко. Кроме того, одновременно определяйте его толщину, следя за изменением в перспективе.

Соблюдая методическую последовательность построения изображения, перейдем к уточнению характера формы носа. На предыдущем этапе построения мы наметили лишь общую форму призмы носа. На этом этапе следует уточнить детали носа и его характерные особенности.

При всем многообразии форм носов структурная основа форм остается неизменной.

Внешний вид формы носа продиктован особенностями строения костей и хрящевыми образованиями. Длина носа определяется двумя расстояниями у лицевого основания и длиной передней плоскости носа.

Передняя носовая плоскость разделяется на три сектора: верхний, средний и нижний. Каждый из секторов образует трапециевидные фигуры, соприкасающиеся своими основаниями. Итак, первые два сектора сверху, соприкасаясь своими широкими основаниями, образуют горбинку носа, третий снизу, расширяясь в нижнем основании сообразно формам миндалины, определяет верхнюю поверхность кончика носа. Касаясь построения формы нижнего основания носа, следует отметить, что одной из самых сложных форм в изображении носа является его нижний раздел.

Одна из наиболее выразительных частей лица – губы. Пластическая характеристика рта играет важную роль при передаче характера и выражения лица. По своим размерам, структуре, изменчивости форм рот очень разнообразен. Разнообразие форм губ обусловлено индивидуальной особенностью каждого человека. У одних губы тонкие, у других полные. Бывают губы вывернутые, закусенные, сжатые, одна толще другой и т.п. Но, несмотря на многочисленные разновидности, единой для всех людей остается структура мышечных образований рта и симметричность расположения частей. Поэтому при построении изображения нужно хорошо освоить эту закономерность.

Ведя построение рисунка рта, следуйте принципу парности расположения форм, так же как и при изображении остальных деталей головы. Этот принцип дает возможность легко определять формы в пространстве, независимо от положения формы губ. Нижняя губа определяется двумя овальными формами, расположенными по горизонтали симметрично осевой линии профиля и соприкасающимися своими внутренними краями. Завершается построение формы нижней губы соединением двух овальных форм в нижнем основании прямой или изогнутой линией, в зависимости от характера модели. Губы рисовать нужно мягко, не прочерчивая их края жесткими линиями. Весь рисунок в процессе построения должен вестись легким прикосновением карандаша к бумаге, лишь на отдельных участках для соблюдения перспективных сокращений можно подчеркнуть что-то сильнее.

Построив и уточнив основные детали формы губ, можно перейти к выявлению формы подбородка.

Основываясь на общей схеме построения формы подбородка, необходимо ее уточнить (округлить). Округление производят методом «срезания» острых углов – таким образом, чтобы углы были приближены к живой форме с анатомическим обоснованием.

Уточняя форму подбородка, проверьте еще раз все размеры, сверяя их с натурой и учитывая их характеристики.

Сравнивайте размеры всех частей головы и по отношению друг к другу, и с целым. Рисуя линиями, не забывайте о форме, которую они обозначают, вводите легкую светотень, оставляя чистую бумагу на освещенных местах.

Для начала будет достаточно легко закрыть мягким тоном теневые планы, и тем самым ограничить их от освещенных, то есть определить основные массы света и тени. Благодаря этому приему выявятся передние, боковые и нижние планы головы. Это, во-первых, поможет проверить сделанное в предыдущих стадиях работы и, во-вторых, яс-

нее (рельефнее) подчеркнет объем головы. Светотень ложится по форме предмета и тем самым выявляет его объем. Недостаточно точно скопировать светотень с натуры, - необходимо понять, осознать и прочувствовать ее взаимосвязь с конструкцией. Грани пересечения плоскостей (планов) головы образуют условную линейную конструкцию рисунка; эти грани в свою очередь являются границами света и тени.

С целью уточнения рисунка уха ещё раз проверьте правильность его расположения, размеров, уровня, перспективного сокращения, а также характер формы уха. От того, насколько правильно и точно они определены, будет зависеть правильность построения ушной раковины. Рисуя ухо, прежде всего нужно правильно определить направление эллипсоидной плоскости ушной раковины в пространстве. Определив направление плоскости ушной раковины, переходите к размещению составных частей, образующих характер ее формы. Размещая их, внимательно следите за правильностью расположения всех элементов уха по отношению друг к другу, за движением формы завитка и противозавитка, их перспективным сокращением в полости ушной раковины, расположением козелка по отношению к противокозелку, а также дольки уха по отношению к основной части раковины. Уточняя детали уха, сохраняйте целостное восприятие натуры, чтобы изображаемые части ушной раковины представляли одно целое. Для того чтобы научиться хорошо изображать форму строения уха, его следует порисовать с натуры в различных положениях и поворотах, а также по памяти и по воображению.

Для уточнения формы щеки необходимо исходить от конкретной натурной модели, так как щеки бывают разные: у полных – полные, у худощавых – впалые, у средних – средне-впалые и т.д. Чаще у людей наблюдаются средние и впалые формы щек.

Рассмотрим формообразование поверхности щеки. В образовании ее формы участвует промежуточная плоскость, расположенная клинообразно на границе перехода лицевой поверхности в боковую и имеющая форму треугольника. Треугольная площадка щеки образует промежуточное звено, таким образом, обеспечивая на этом участке сложный переход от одной поверхности к другой. Она находится между двумя основными поверхностями головы и, срезая углы, упирается своей вершиной в скуловой выступ, а основаниями примыкает к боковым краям нижней челюсти, образуя тем самым поверхность щек и промежуточную поверхность головы в ее нижнем отделе.

После того, как найдены мельчайшие детали, нужно вновь вернуться к обобщению.

Переходя к рисованию волос на голове, надо помнить, что основная масса волос должна представляться в виде шапки-парика, облегающего форму головы.

Приступая к изображению волосяного покрова, для начала уточните его местоположение по отношению к видимым частям головы: на висках, у глаз, шеи и особенно в области ушей, в зависимости от прически. После чего намечается общая масса волос. При этом проследите за характером формы и за степенью ее перспективного сокращения. После чего переходите к выявлению объема прядей волос, разбивая его на основные поверхности: средние боковые, заднюю и нижнюю.

Переходя к уточнению характера отдельных прядей или локонов на голове, внимательно определите их местоположение. Определяя положение отдельных прядей волос, следите, чтобы они не выходили за пределы намеченных больших форм, это касается и прорисовывания отдельных завитков локонов. Уточняя детали локонов, пользуйтесь вспомогательными линиями, это упростит решение данной задачи. Рисуя отдельные локоны, следите за тем, чтобы они не смотрелись отдельными, в отрыве от общей массы шапки волос. Намечать общий характер массы волос и отдельных локонов следует без особого нажима, легким прикосновением карандаша к бумаге, с таким расчетом, чтобы можно было легко исправить те или иные замеченные ошибки.

Прежде чем перейти к уточнению характера формы шеи, следует проверить правильность расположения осей шеи и головы и их пропорциональные отношения. Основываясь на первоначальной обобщенной схеме формы шеи, необходимо приступить к уточне-

нию деталей.

В формировании объема шеи участвуют две основные парные мышцы, это прежде всего две боковые, соединяющие голову с плечевым поясом грудинно-ключично-сосцевидные мышцы, и две парные трапециевидные, расположенные на задней поверхности шеи. В формировании задней поверхности шеи участвуют две параллельно идущие со спины трапециевидные мышцы, которые прикрепляются к затылочной кости.

Конструктивная основа гортани на ее передней поверхности имеет форму призмы, которая состоит из двух боковых и средней выступающей поверхности, где нижние боковые поверхности гортани постепенно скрываются под двумя грудинно-ключично-сосцевидными мышцами по всей высоте. Нижняя часть гортани располагается между двумя грудинными головками, т.е. в яремной ямке (вырезке), а верхняя часть граничит с внутренними краями подбородочных площадок. На передней поверхности гортани находится характерный заметный выступ – щитовидный хрящ, именуемый в народе «кадык», который располагается на верхнем уровне гортани, почти рядом с внутренними краями подбородочных площадок.

Таким образом, рисуя шею, все эти плоскости необходимо обосновать анатомически, приближая реальную форму к конкретной натурной модели.

Уточняя детали шеи, не забывайте о целостности формы всей головы, так как при тщательной проработке деталей часто допускают некоторую раздробленность рисунка. Основной характер шеи как бы растворяется в большом количестве вырисованных подробностей, тем самым нарушается целостность восприятия формы шеи. Наметив основные детали мышц и гортани, убедившись в их правильном построении, можно вводить легкую светотень, оставляя для светлых мест чистую бумагу.

Для того чтобы не разделять рисование головы на отдельные искусственные этапы и сохранить непрерывную последовательность в решении возникающих в процессе работы задач, переход к рисованию деталей должен быть постепенным и почти незаметным. Уточняя, например, обобщенную первоначальную форму носа, наблюдая ее в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру ее поверхности являются местом расположения более мелких форм (крыльев носа, ноздрей, кончика носа), весьма разнообразных по форме: округлых, тупых, острых.

Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема лобного отдела лица сверху переходит в овальную форму лобных костей. Такое же постепенное уточнение первоначально намеченных форм и наполнение их формами соподчиненными должно иметь место и в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка. Детали, вводимые в первоначальную форму, в своей совокупности являются как бы ее проверкой и могут способствовать взаимному уточнению.

Изображая объемную форму в пространстве, рисующий должен следить за ее перспективными сокращениями. Рассмотрим подробнее, как использовать законы перспективы в рисовании головы человека. Если мы рисуем голову на уровне наших глаз, вспомогательные конструктивные линии, которые проходят по надбровным дугам, разрезу глаз, основанию носа, разрезу рта, основанию подбородка, будут параллельны линии горизонта, т.е. будут прямыми. Если голова модели наклонена, то все эти линии или дуги своими вершинами направятся вниз. Если голова будет запрокинута вверх, то и конструктивные дуги своими вершинами будут обращены вверх. Необходимо заметить, что все эти вспомогательные линии между собой относительно параллельны.

Пластическую моделировку формы головы нужно считать наиболее трудоемким, длительным и ответственным этапом работы. Рисующий должен следить за тем, чтобы изображение было подчинено законам перспективы, голова прорисована согласно ее анатомическому строению. На этом этапе работы рисовальщик обязан разобраться в пластической форме предмета, понять анатомическую сущность видимой снаружи формы.

3 СТАДИЯ. ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ, СРАВНЕНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ ВСЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ. ПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ

Этот этап включает в себе выявление формы головы и ее деталей тоном.

Прежде чем переходить к тональной проработке форм головы и ее деталей, остановимся на тех моментах, в которых студенты столь часто испытывают затруднения при выполнении тональных рисунков. Сделав общее построение, студент обычно не знает, как вести рисунок дальше. В результате чего он теряет активность и интерес к продолжению работы.

Причиной этого является неподготовленность студентов к такой работе. В этих случаях от них требуется хорошее знание законов теории света и теней и умение работать тональными отношениями. Не зная законов распределения света, рисовальщик не сможет по-настоящему серьезно овладеть тональным рисунком. Исходя из научных наблюдений ученых-физиков, мы знаем, что свет имеет свои определенные законы распространения в пространстве и на поверхности предметов, и эти законы имеют свои точные научные определения, как и законы анатомии, перспективы, пропорции.

По мере приближения предмета к источнику света освещенность будет усиливаться и, наоборот, по мере удаления - ослабевать. Светотеневой контраст на предметах, расположенных ближе к источнику света будет сильнее, чем на предметах, удаленных от него. Соблюдая эти законы, проследите за светотеневой перспективой в рисунке. Свет и тень на переднем плане должны быть более интенсивными, чем на заднем; на среднем сильнее, чем на заднем и слабее, чем на переднем, следовательно, интенсивность света и тени плавно изменяется по всей поверхности предмета к заднему плану.

Слово «тон» происходит от греческого слова «tonos» – напряжение. Под словом «тон» понимается количественная и качественная характеристика света на поверхности того или иного предмета в зависимости от источника света и окраски (цвета) самого предмета. Мера освещенности отдельных плоскостей предмета соотносится с характером источника света (яркий или слабый), их окраской и положением в пространстве, расстоянием по отношению к источнику света.

Исполнение рисунка не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушевку. Рисую линиями, с самого начала помните о форме, которую они обозначают, намечайте легкой светотенью поверхности, образующие объем, оставляя для освещенных мест чистую бумагу и закрывая однотонной тушевкой тени. Затем, придавая тени должную глубину, осторожно введите в нее рефлексы и область света-полутона и блики, беспрестанно сравнивая и соединяя их тональные отношения, добиваясь передачи освещенной формы. Светотень помогает свободнее и убедительнее передать характер и объем головы, а также ее фактурные качества. Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы и анатомии.

Тональной проработкой объемной формы завершается работа над рисунком. Построение собственных теней. Контрастное нанесение собственных и падающих теней по отношению света с учетом сечений общей формы головы и ее частей. На этой стадии следите, как ложится светотень на выпуклые места и впадины, учитесь видеть взаимосвязь конструкции предмета с явлениями светотени, т.е. понимать, как и почему именно так, а не иначе распределяется свет на поверхности предмета. Не зная строения предмета, на который падает свет, вы не сумеете выявить и его формы. Зная же конструкцию, вы будете свободно лепить форму светотенью.

Переходя к детальной прорисовке формы, студентам следует придерживаться законов теории теней, чтобы не испытывать больших трудностей при выполнении тональных рисунков, а уметь при прорисовке формы головы и ее деталей работать тональными отношениями.

Детальная прорисовка формы в искусстве рисунка предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность всего рисунка. Приступая к детальной

прорисовке формы, проверьте, как всегда, правильность выполненной работы на предыдущем этапе. Для начала легкой штриховкой прокладываются основные тени, это позволит увидеть форму головы в целом, проследить за общим восприятием формы. Тон следует вводить в рисунок постепенно, не заостряя внимания на каком-либо одном месте. После чего переходите к деталям головы и опять – к общей форме, следуя, таким образом, методическому принципу: от частного к общему, от общего к частному. Все этапы ведения рисунка должны быть согласованы между собой и с целым, так как в процессе уточнения деталей могут быть допущены излишние проработки, которые приведут к раздробленности рисунка, нарушению тональных отношений и пространственных планов. Поэтому, прорисовывая детали, следует заканчивать их одновременно, чтобы иметь возможность работать отношениями.

Во время работы над тональным рисунком студенты сталкиваются с проблемой передачи пространственной глубины, т.е. с пространственными планами. Нередки случаи, когда в рисунке головы дальний план противоречит переднему, из-за чего голова изображается плоско, словно аппликация, наклеенная на бумагу. Для того чтобы выдержать пространственные планы, необходимо соблюдать тональную перспективу, о чем говорилось выше. По своей четкости детали дальнего плана должны быть менее проработаны, чем детали переднего. Если детали дальнего плана «лезут» вперед, их нужно смягчить, а передние – усилить. Это касается как рисунка форм деталей, так и общей формы головы. В тональном рисунке, при проработке формы головы и ее деталей, пользуются четырьмя основными тональными градациями: светом, тенью, полутенью и падающей тенью.

Рисуя глаз, нужно помнить, что его видимая поверхность имеет в основе полушарие, в середине которого находится выпуклая форма – роговица со зрачком в центре. Характер выгиба верхнего века определяется наличием этой формы и зависит от ее положения (направления взгляда). Поэтому, рисуя глаз, нужно быть чрезвычайно внимательным. Прорисовывая форму глаза, обратите внимание на освещенность поверхности век. При верхнем освещении поверхность верхнего века находится в тени, а нижнего – на свету. Это обусловлено двумя причинами: во-первых, верхнее веко, располагаясь над выпуклой формой роговицы глаза, накрывает ее на 1/3 часть, тогда как нижнее веко проходит всего лишь над ее краем, поэтому верхнее веко выступает больше, чем нижнее; во-вторых, верхнее веко находится ближе к источнику света, чем нижнее. Вот почему нижнее веко рисуется легкими касаниями карандаша, не так, как верхнее. Рисуя веко, обратите внимание на изменение его толщины.

В рисовании глаза большое значение имеет изображение надглазничных выступов с бровями. От того, как это сделано, во многом зависит рисунок глаза и характер головы. Если источник света находится сверху, надглазничные выступы, как правило, заметно выступают вперед над глазом, поэтому глазничная впадина находится в тени. В теневой зоне глазничных впадин имеются собственные и падающие тени, где падающие тени частично ложатся на поверхность верхнего века. От верхнего века падает тень на поверхность глазного яблока.

Практика показывает, что в начальной стадии моделировки формы тоном многие студенты оставляют чистый лист бумаги для рефлексов в тех местах, где должна быть наложена тень, или после наложения тени стирают ее в этом месте резинкой. При передаче объемных форм нужно пользоваться простейшими тональными средствами – светом, полутенью, тенью, после чего заняться рефлексом. В теневых участках рефлекс выявляются за счет усиления границ собственных теней.

Большие проблемы испытывают студенты при детальной моделировке формы щек, лба, подбородка, шеи, из-за их плавных светотональных переходов, когда нет отчетливых границ. В таких случаях нужно ориентироваться на симметричное строение лицевой части головы, исходя из логики ее строения, т.е. удаленная половина щеки по отношению к осевой линии профиля определит ближнюю половину поверхности щеки, обращенной к

вам. Работая над тональным рисунком, нельзя слепо ориентироваться только на светотеневые колебания для выявления формы щек, лба, подбородка, так как в силу специфики зрительного восприятия нашего глаза рисовальщик перестает думать и начинает срисовывать подряд все, что видит.

Вот что писал по этому поводу Леонардо да Винчи в своей «Книге о живописи»: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что очертания несгибающихся членов тела неизменны и всегда остаются теми же самыми, а места, количества и качества теней бесконечны... Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того всегда они не будут рельефными».

Выдержать рисунок в тоне – это, значит, передать те световые отношения от самого светлого через сумму полутонов к самому темному, которые в природе сведены в единую гармонию. Несмотря на то, что формы скульптурных голов являются более обобщенными, чем живой природы, изображение гипсовых слепков, передача цельности формы, деталей, освещения и материала требуют большого количества тональных оттенков, что обычно представляет для неопытных рисовальщиков затруднения, является причиной невыдержанности тона и раздробленности рисунка.

В результате появляются ошибки: рефлексии оказываются в одной тональности со светом, излишне затемненные поверхности как бы «проваливаются», выпадают из общей светотеневой моделировки объема, резкие контрасты дальних планов не оправдано выступают вперед.

Моделируя губы тоном, не забывайте об их форме. При обычном верхнем освещении верхняя губа будет находиться в теневой зоне, а нижняя в световой. Но иногда верхняя губа частично оказывается в световой зоне, а нижняя точно так же частично в теневой. Чтобы внимательно проследить за освещенностью формы губ, полезно иногда прищуриваться. Это позволяет студентам при необходимости сосредотачивать свое внимание на какой-либо одной детали, не отвлекаясь на другие светотеневые пятна головы. При частичной освещенности верхней губы светотеневая граница должна проходить приблизительно вдоль середины толщины верхней губы, особенно в ее средней части. Уголки губ, как правило, образуя впадины, уходят вглубь, поэтому эта область рта почти всегда будет находиться в теневой зоне. На освещенную поверхность нижней губы частично, в зависимости от ее расположения и от источника света, падает тень от верхней губы.

Ведя работу над рисунком волос, не забывайте о форме головы. Студенты, как правило, увлекшись, зачастую забывают о форме всей головы в целом, в результате чего рисунок становится дробным, нарушается пространственный план. Это связано с обилием и разнообразием локонов, скрывающих форму головы, а также невнимательностью и отсутствием своевременного контроля за ведением рисунка с расстояния. О таком контроле не забывают даже опытные художники с большим творческим стажем.

Переходя к тональной проработке лба, нужно помнить, прежде всего, о его форме и освещении. Свет, падая на поверхность лба, определяет силу тона. В зависимости от положения плоскостей по отношению к источнику света изменяется и характеристика тона. Моделируя форму лба тоном, студенты обычно не улавливают градаций светотени, а следовательно, и объема. Поэтому первоначальная схема построения лобной поверхности дает возможность, анализируя, правильно и грамотно выполнить тональный рисунок.

Приступая к детальной моделировке формы лба, внимательно следите за переходом полутонов и за общей анатомической закономерностью строения его костей.

Рисунок следует начинать с прокладки тоном теневой части лба – с боковых височных плоскостей, затем перейти к полутени, а от них к световой зоне. Работая над формой в свету, нужно быть осторожнее, постоянно соотносить ее с тенями и полутенями, умело, выявляя при этом характерные анатомические выступы и углубления. В процессе работы над рисунком лба границы примыкания плоскостей, образующих поверхность формы, должны быть сглажены и приближены к реальной живой форме, должны передавать ха-

рактер натурной модели.

Чтобы не перечернить рисунок (что очень часто бывает у малоопытных рисовальщиков), нужно, прежде всего, найти предельную силу тени на гипсе и выдерживать общий тон рисунка; при этом хорошо иметь перед глазами кусочек черного бархата или зачерненной бумаги, сравнительно с которыми самую глубокую тень на гипсе придется взять более мягкой и прозрачной.

Умение сравнивать изображение с натурой, находить и исправлять ошибки является необходимым условием для успешного выполнения рисунка. Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок прекрасно передает форму, освещение, материал и окружающую среду.

Подводя итоги, необходимо, прежде всего, проверить общее состояние рисунка, начиная с проверки характера форм, уточнения пропорций головы, объема головы и правильной передачи светотональности.

Последний этап – самый сложный и трудоемкий, и требует много сил и времени для окончательного завершения рисунка.

Приступая к завершающей фазе, проверьте общую форму и характер головы таким образом, чтобы она смотрелась цельно, без каких-либо подробностей. Целостность восприятия формы головы должна быть прослежена на протяжении всех этапов ведения рисунка, с целостности начинают, целостностью заканчивают рисунок. Такой подход к ведению рисунка считается вполне оправданным, но, вместе с тем, это не означает пренебрежения конкретными деталями в рисунке головы. Детали играют важнейшее значение в рисовании головы человека. Вот что по этому поводу говорил П.Чистяков: «Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передавать форму, ее объем сделает твою линию, штрих живым и выразительным. Рисунок должен быть тонально выдержан, а потому следует брать верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их тоном».

Весь процесс работы должен идти от общего решения к определению частных и от частных, через кропотливое изучение деталей, к раскрытию сущности природы. Внимание студента должно быть направлено на наиболее существенные детали, чтобы он сумел подчеркнуть ту деталь, которая не разрушает, а усиливает целое.

В работе над детальной проработкой формы могли быть допущены некоторые ошибки, касающиеся анатомической структуры, взаимосвязи частей деталей, перспективно-пространственного плана. Так, например, ухо по своей тональности несколько «лезет» вперед, или недостаточно выступает кончик носа, и так далее. Для того чтобы придать рисунку завершенность, необходимо привести все соответствующие части головы к единому целому. Исходя из светотональных теорий, все детали дальнего плана по контрастности и четкости рисунка должны быть проработаны менее, чем детали переднего. Если ухо, находясь на дальнем плане «лезет» вперед, следует его приглушить, а кончику носа придать четкость и контрастность, обобщить излишне проработанные детали. Студенту следует хорошо усвоить, что всякая объемная форма на свету на своей поверхности имеет освещенную и теневую область, подобно освещенному шару, где отчетливо прослеживаются световая и теневая целостность.

Итак, резюмируя все стадии развития длительного рисунка, укажем, что в начале работы, когда рисующий намечает на листе бумаги общий контур головы и схематично выявляет ее объем, он идет путем общего изображения формы, ее крупного объема. Далее рисовальщик вступает на путь анализа, переходят от общего к частному – к насыщению большой формы более мелкими формами и деталями. В конце работы, когда рисовальщик подчиняет детали целому, он вступает на путь синтеза – обобщения.

На заключительном этапе, проверяя общую тональность, не забудьте проверить реф-

лексы. Довольно часто студенты, работая над рефлексом, нарушают тональную градацию, делая силу тона рефлекса равной силе света, тем самым нарушая общую тональность и целостность в рисунке. Также обратите внимание на излишне черные тени и края их формы, чтобы они не нарушали перспективный план. При трехчетвертном положении головы нос должен быть ближе, чем скулы; ухо и локоны волос дальше скулы; края формы головы или локоны волос, расположенные за ухом, еще дальше – в глубине. Края дальней половины лицевой части не должны находиться на одном плане с ближними краями лицевой части. Если края формы волос или затылка «лезут» вперед, их следует смягчить, слегка высветляя, пока они не окажутся в пространственной глубине фона.

Вместе с тем, проверьте правильность определения светотеневого контраста на освещенной поверхности головы по ее высоте. Практика показывает, что в большинстве своем студенты нарушают закон освещения, забывая, что на части предмета, расположенной ближе к источнику света, контраст светотени будет интенсивнее, чем на той, которая находится дальше от него. В результате чего контраст акцентируют не на верхней части головы, которая наиболее освещена, а на нижней. Это происходит в тех случаях, когда линия горизонта проходит на уровне модели головы и при обычном положении источника света, т.е. несколько спереди и сверху. Поэтому на верхней части головы акцентируют наибольший тоновый контраст. По мере удаления от источника света нижняя лицевая часть головы становится менее контрастной.

Надо отметить, что рисование гипсовой головы сопровождается соблюдением закономерности тональных отношений. Гипсовую голову можно рисовать как без фона, так и с фоном, в зависимости от преследуемой цели и задачи рисунка. При рисовании гипсовой головы без фона белый лист бумаги должен быть использован в качестве условного пространства (фона). Форма головы должна быть выполнена таким образом, чтобы она была согласована с фоном белизны бумаги.

Рисую гипсовую голову с фоном, следует помнить об их тоновом различии, т.е. отношении фактуры материала гипса (белизны) к тональности фона. Для передачи материальности гипсовой головы необходимо ввести фон так, чтобы белизна гипса постепенно выявлялась все отчетливее, при этом фон нужно вводить постепенно, одновременно с линейно-конструктивным построением, выявляя самое темное и самое светлое так, чтобы голова находилась в пространственной среде и не теряла свою белизну.

При работе над фоном сила тона не должна быть в одной тональности с предметом – где-то фон будет светлее, а где-то темнее. Это зависит от тональной характеристики пространства и его освещенности. Для того чтобы лучше увидеть эти тональные колебания, нужно чаще прищуриваться. Фон – это прежде всего изображение пространства, поэтому, рисуя его, нужно хорошо чувствовать глубину пространства. По мере выявления общей формы головы и ее деталей устанавливайте тональными отношениями пластически-пространственные связи. Выявляется фактура и материальность гипса.

Для передачи освещенной поверхности гипса необходимо оставлять чистый лист бумаги, работать на этой поверхности следует осторожно, в противном случае освещенная поверхность гипса будет восприниматься серой и невзрачной.

Передавая блики на освещенной поверхности формы, следует нанести еле заметный легкий тон с тем, чтобы можно было показать уголком ластика тот необходимый блик на форме.

Чтобы научиться изображать прозрачные красивые тени, не покрывайте их тоном одной силы, а старайтесь придать контраст на границе со светом, в меру растягивая контрастную силу тона в глубину. Немаловажную роль здесь играет и техника наложения штриховки.

В тех случаях, когда освещенная часть головы недостаточно выходит на первый план, необходимо усилить тоновый контраст на границе освещенной части головы и фона, а чтобы освещенные части оказались в глубине пространства, их нужно смягчить, темный же фон ослабить. Если теневая часть головы не уходит в глубину, ее следует ослабить, а фон несколько приблизить к ней.

Таким образом, завершая работу над рисунком гипсовой головы, следует отметить значение методической последовательности. Методическая последовательность в работе над рисунком должна строго соблюдаться, ибо нарушение ее замедляет усвоение учебного процесса. Рисование, проходящее беспорядочно, вне всякой системы, не дает возможности студенту освоить навыки построения реалистического рисунка и понять те правила, которые выработала рисовальная практика больших мастеров. Повторяем, нельзя перескакивать через отдельные этапы в работе над рисунком. Например, не найдя основной массы объема, переходить к прорисовке деталей; не поняв конструкции предмета, переходить к передаче фактуры. Студент обязан закрепить последовательные стадии учебного рисунка, так как каждая предыдущая стадия входит составной частью в последующую.

Это необходимо в силу специфики учебного процесса, требующего постоянного возвращения к ранее изученному материалу (этапу) для уточнения и исправления.

Полезным заданием для лучшего усвоения учебного материала является рисование по памяти и по представлению. Практика показывает, что те студенты, которые имели возможность поупражняться в рисунке по памяти, значительно легче ориентируются, рисуя с натуры.

Во-первых, такой студент развивает зрительное восприятие и пространственное воображение, хорошо запоминает конструктивный строй формы головы.

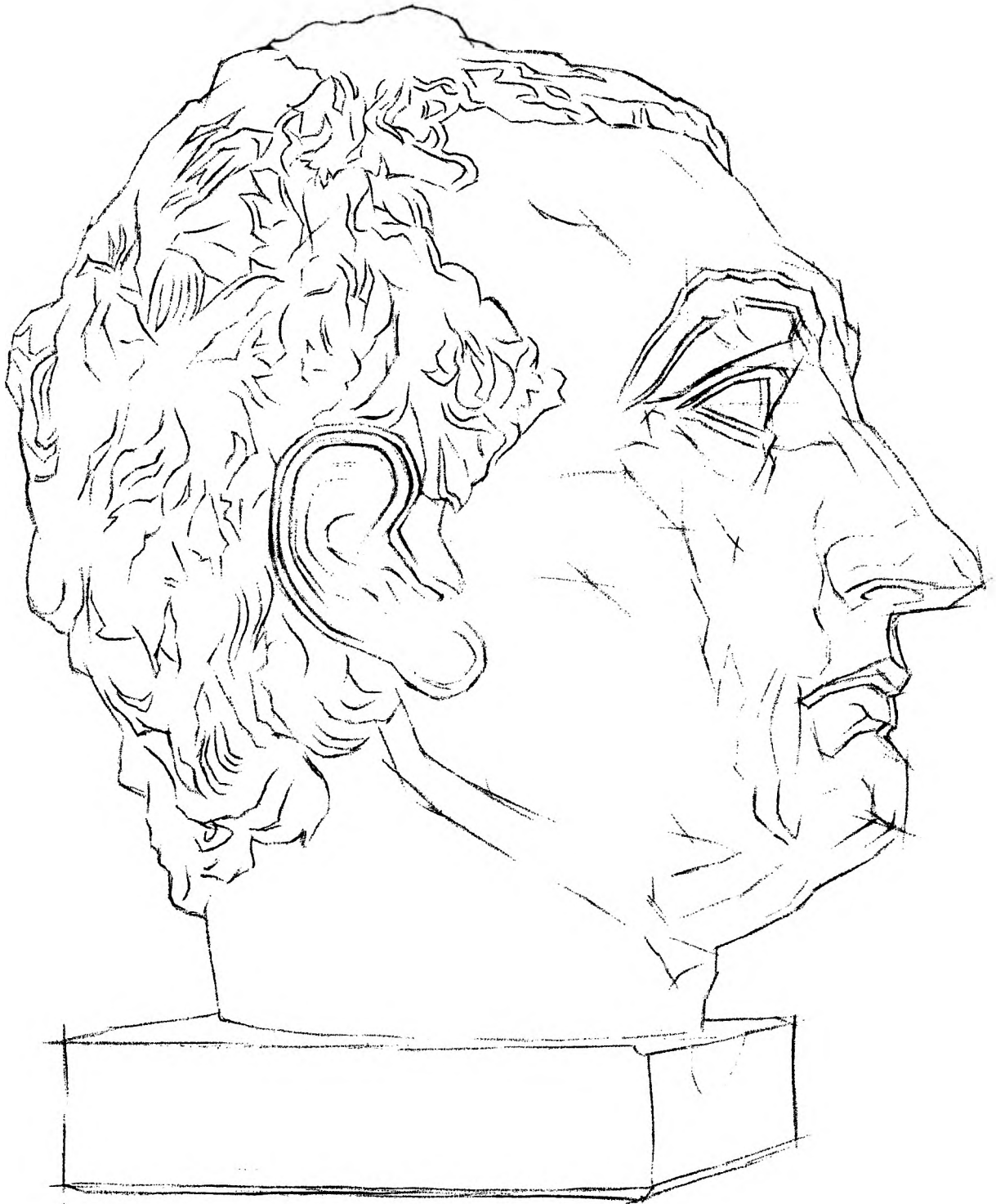
Во-вторых, он имеет возможность проверить себя, свою память и способность автономно, без натурной модели, логически мыслить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедия. Том VII. Искусство Том I. – М., 1998.
2. История зарубежного искусства. Учебник. – М., 1984.
3. История искусства зарубежных стран. Том I. – М., 1962.
4. Искусство. Книга для чтения по истории живописи, скульптуры, архитектуры. – М., 1961.
5. Н.А. Дмитриева, Л.И.Акинова. Античное искусство: очерки. – М., 1988.
6. М. Кирцер. Рисунок и живопись. – М.: Высшая школа, 1997. – 271.: ил.
7. А. Дайнека. Учись рисовать. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 224 с.
8. Н.Н. Анисимов. основы рисования. – М.: Стройиздат 1974. – 156 с.
9. В.А. Королев. Учебный рисунок. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.
10. Хосе М. Парамон. Как рисовать. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996. – 112 с.
11. А.Н. Колосенцева. Учебный рисунок (интерьер, экстерьер). – Мн.: БГПА, 1998. –108 с.
12. А.М. Лаптев. Рисунок пером. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.
13. А.П. Барышников. Как применять перспективы при рисовании с натуры. – М.: искусство, 1952. – 90 с.
14. И.Б. Шешко. Построение и перспектива рисунка. – Мн.: Вышэйшая школа, 1973. – 128 с.
15. Н.Г.Ли. Основы учебного академического рисунка. – М.: ЭКСМО, 2005. – 480 с., ил.



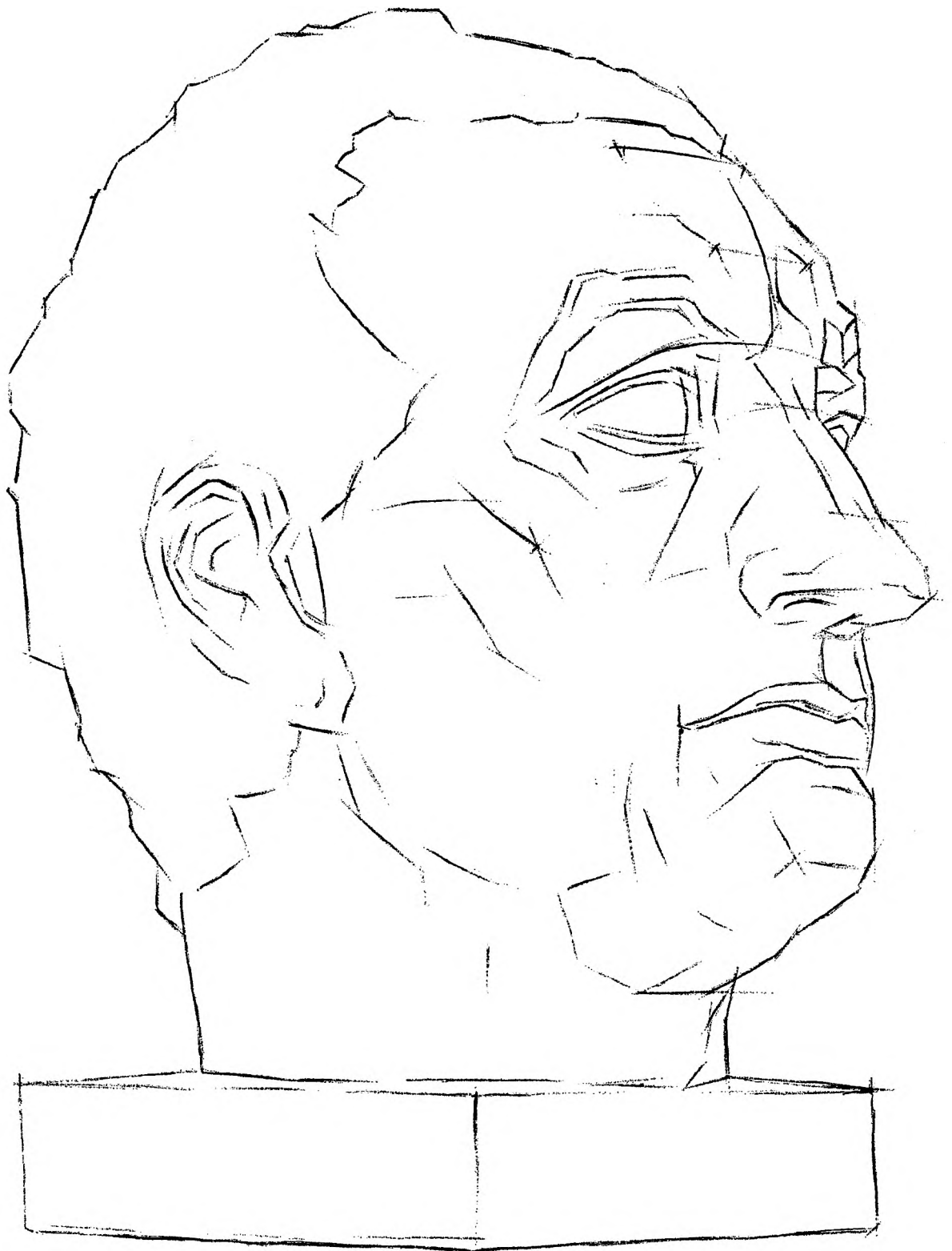
1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Профиль слева.
Первая стадия работы.



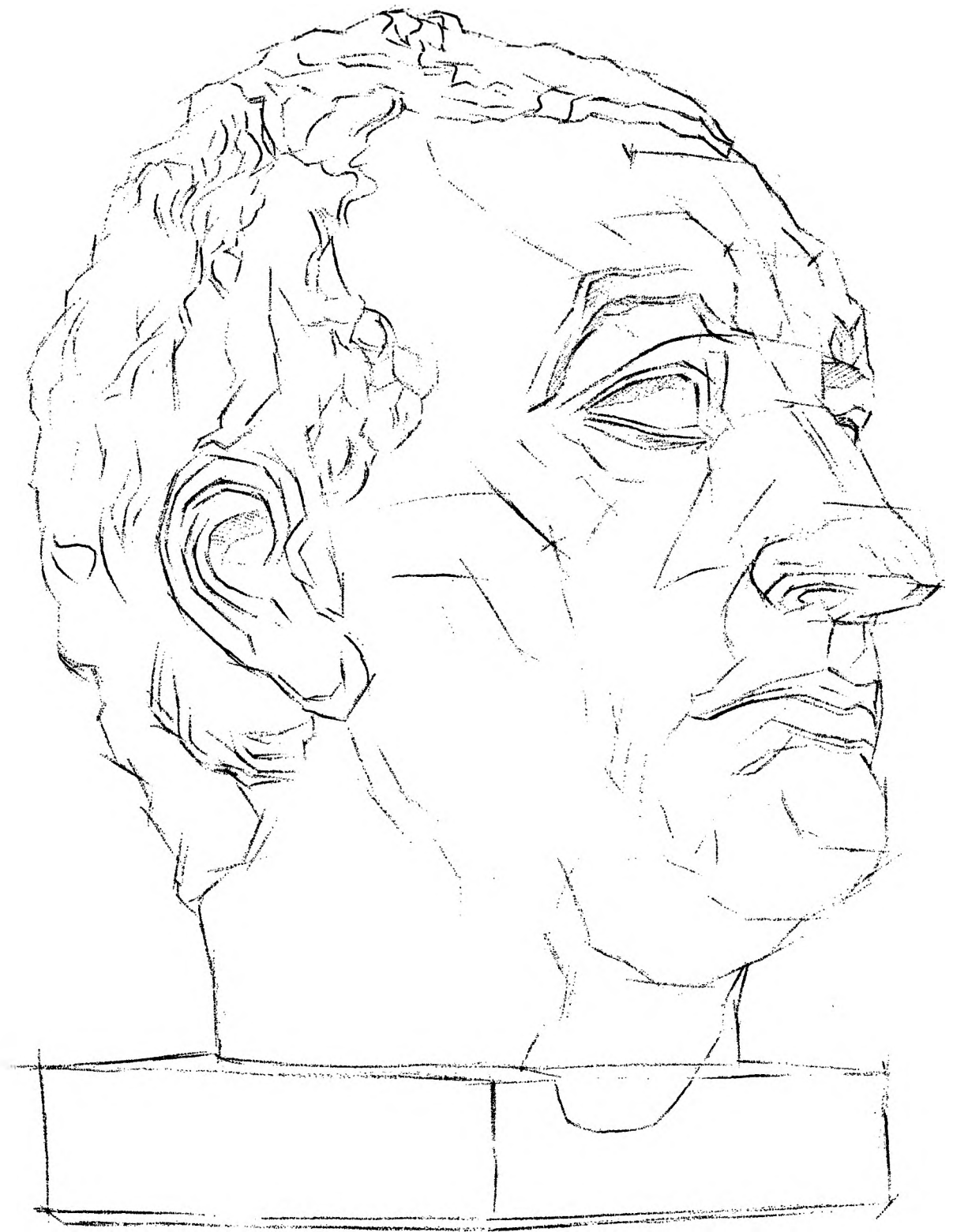
2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Профиль слева. Вторая стадия работы.



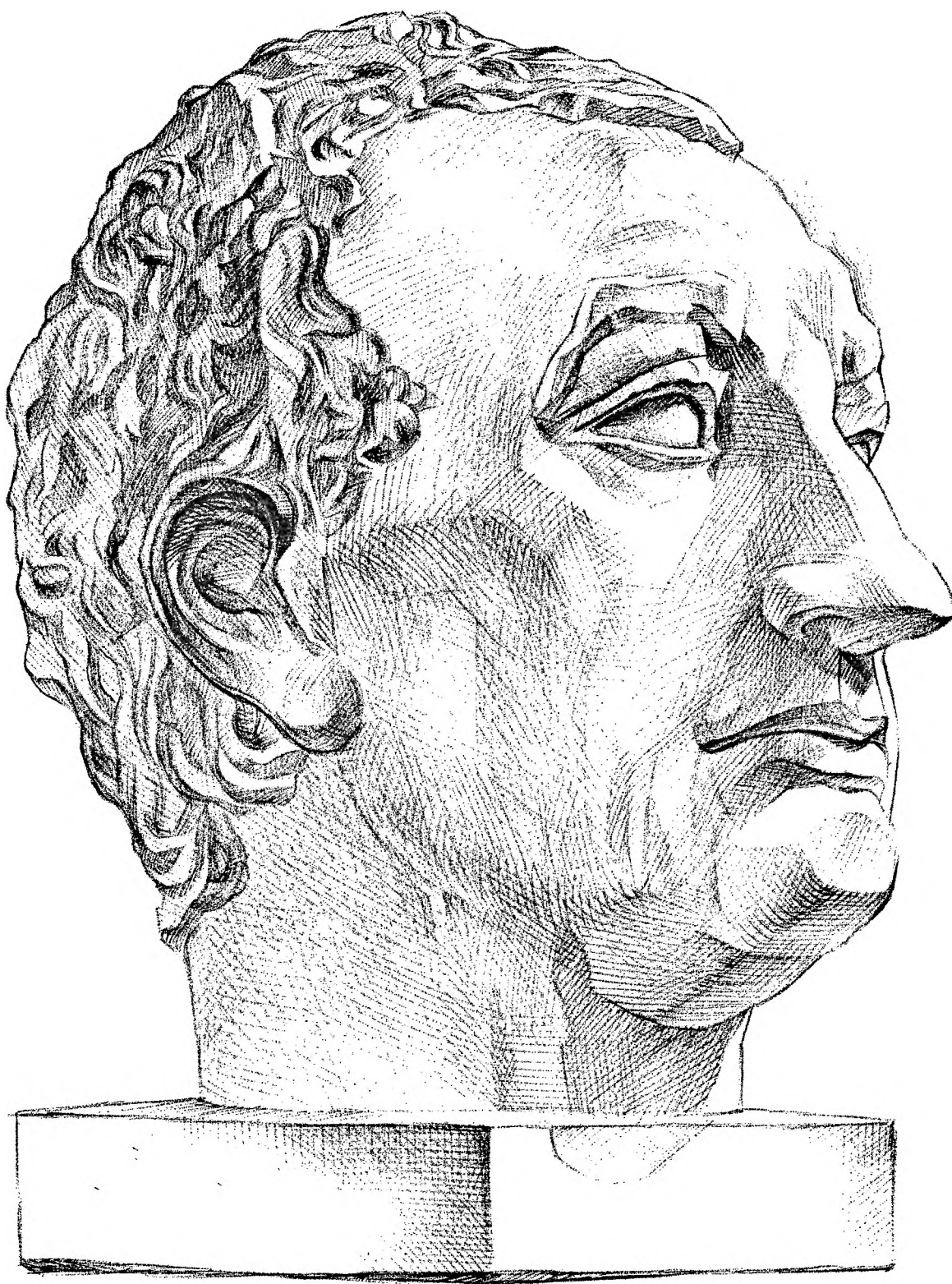
3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Профиль слева.
Третья стадия работы.



1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю слева. Первая стадия работы.



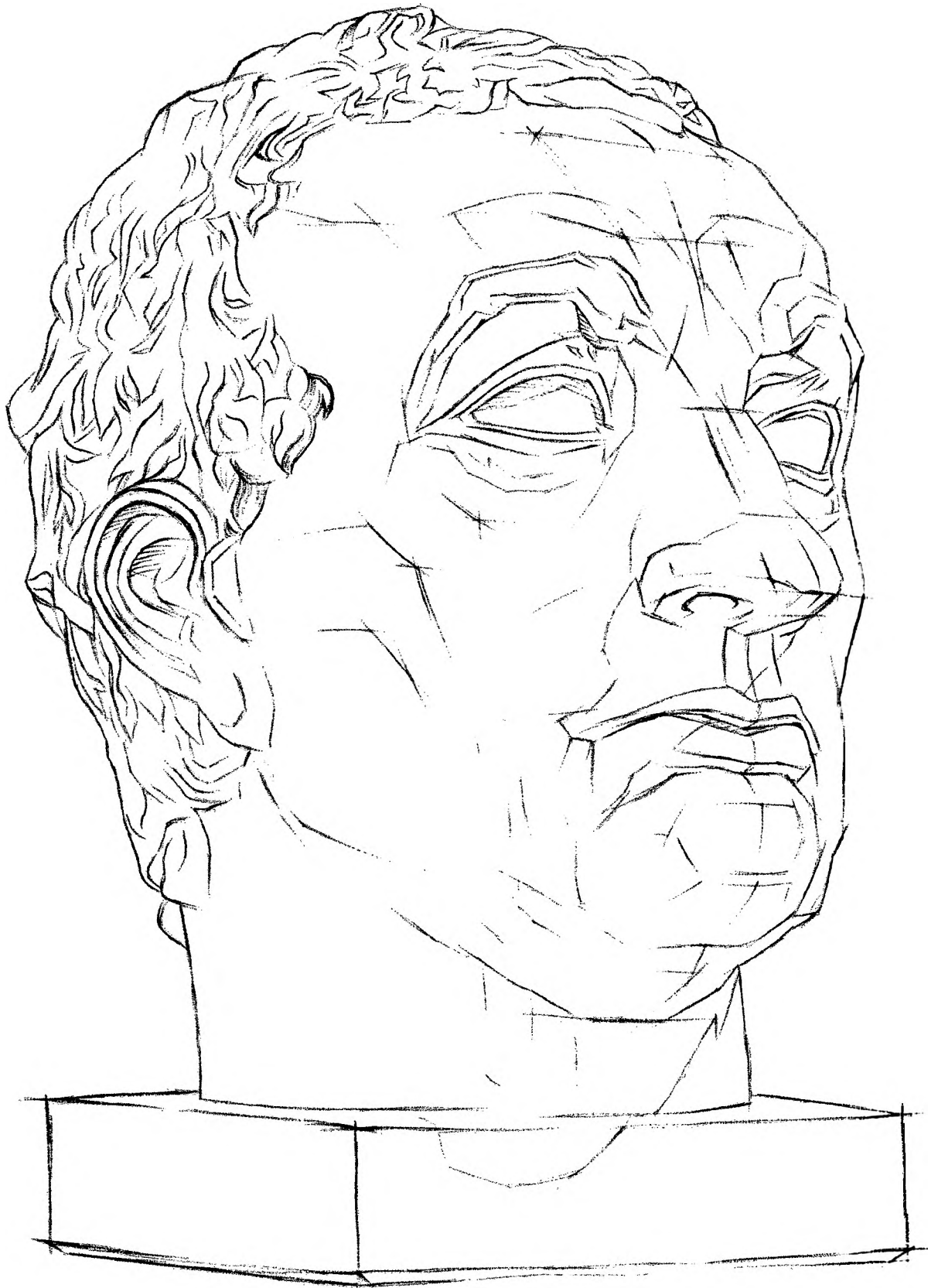
2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю слева. Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю слева. Третья стадия работы.



1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Положение 50/50.
Первая стадия работы.



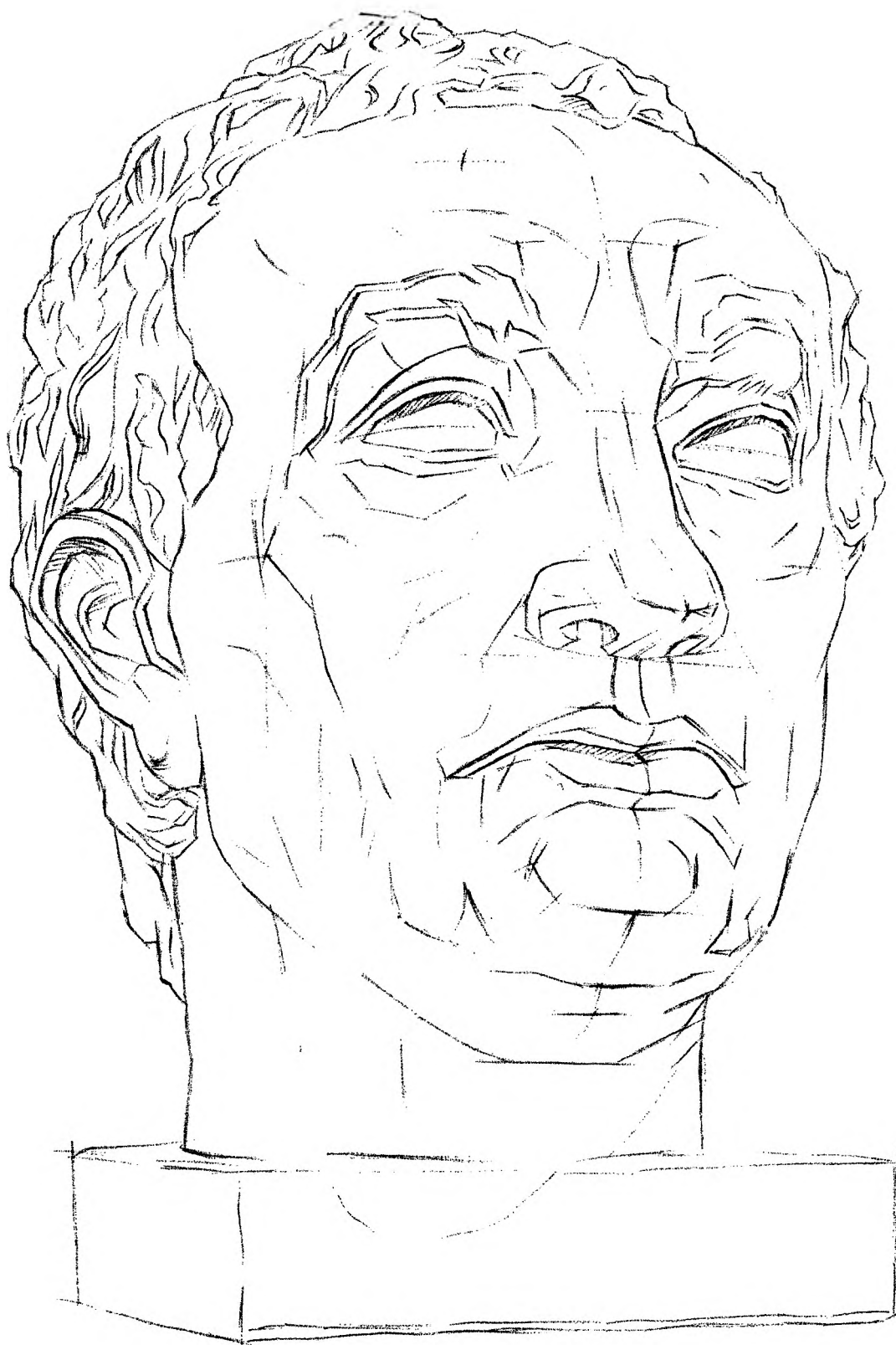
2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Положение 50/50. Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Положение 50/50.
Третья стадия работы.



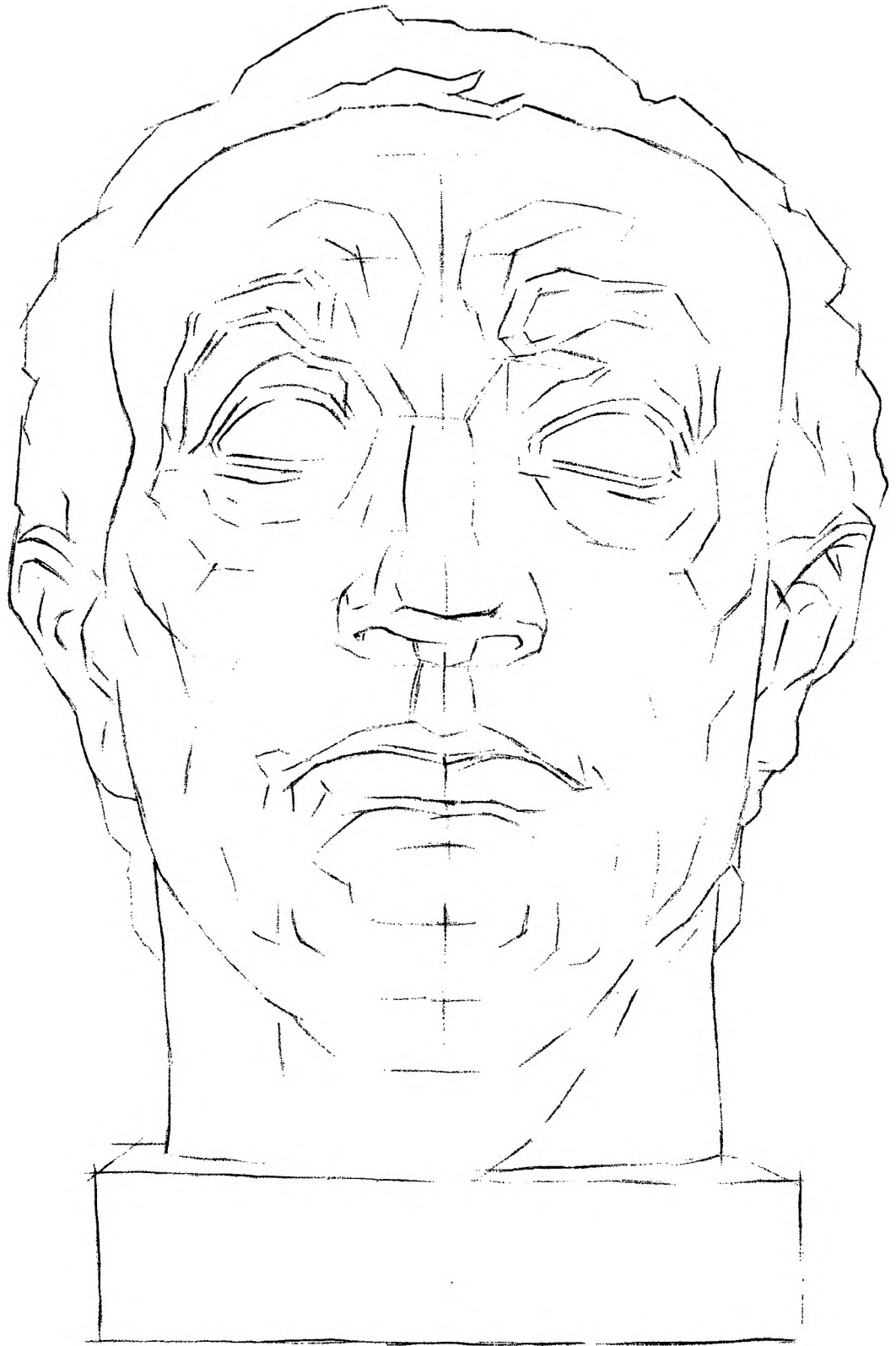
1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу. Первая стадия работы.



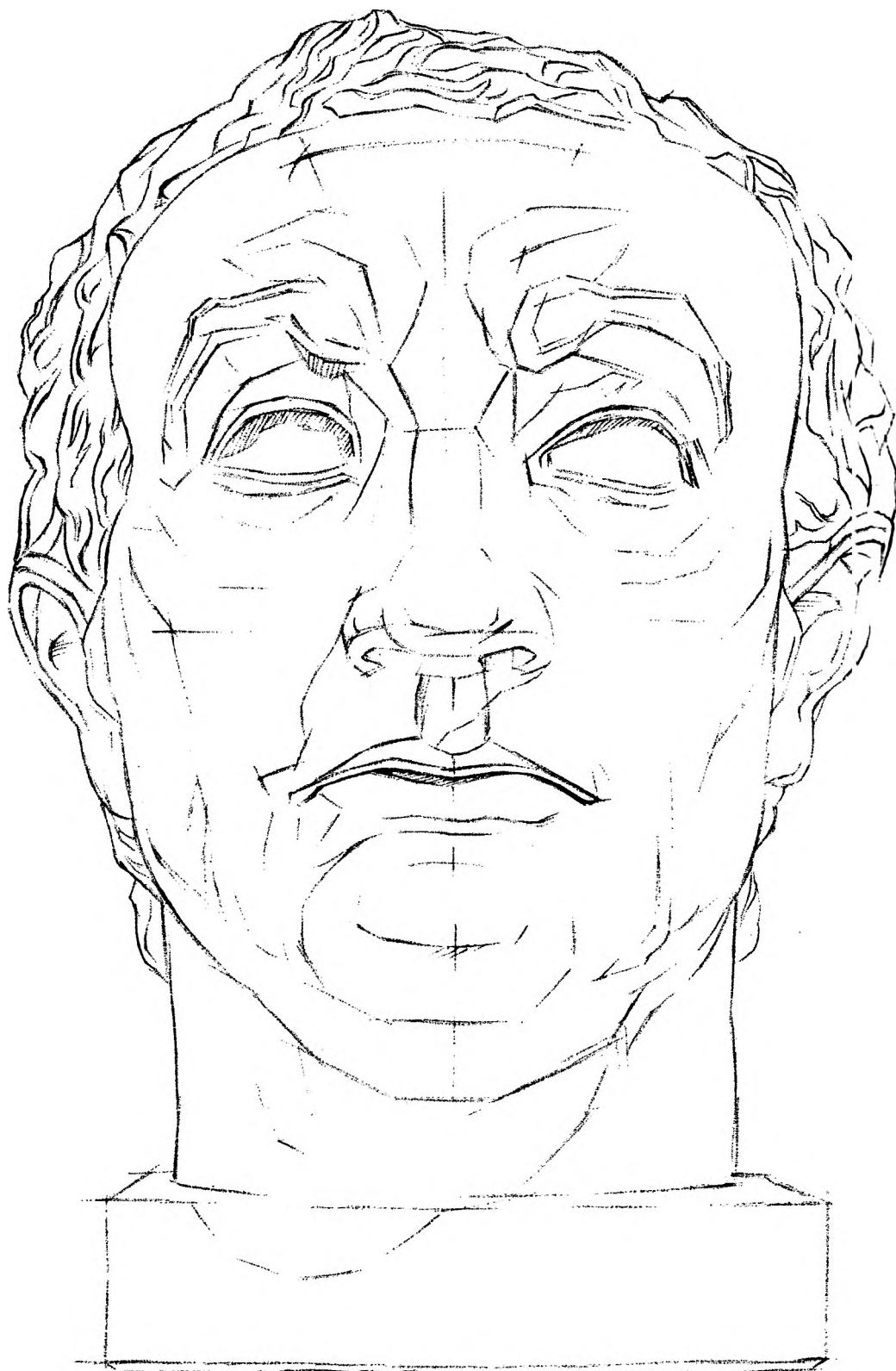
2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу. Вторая стадия работы.



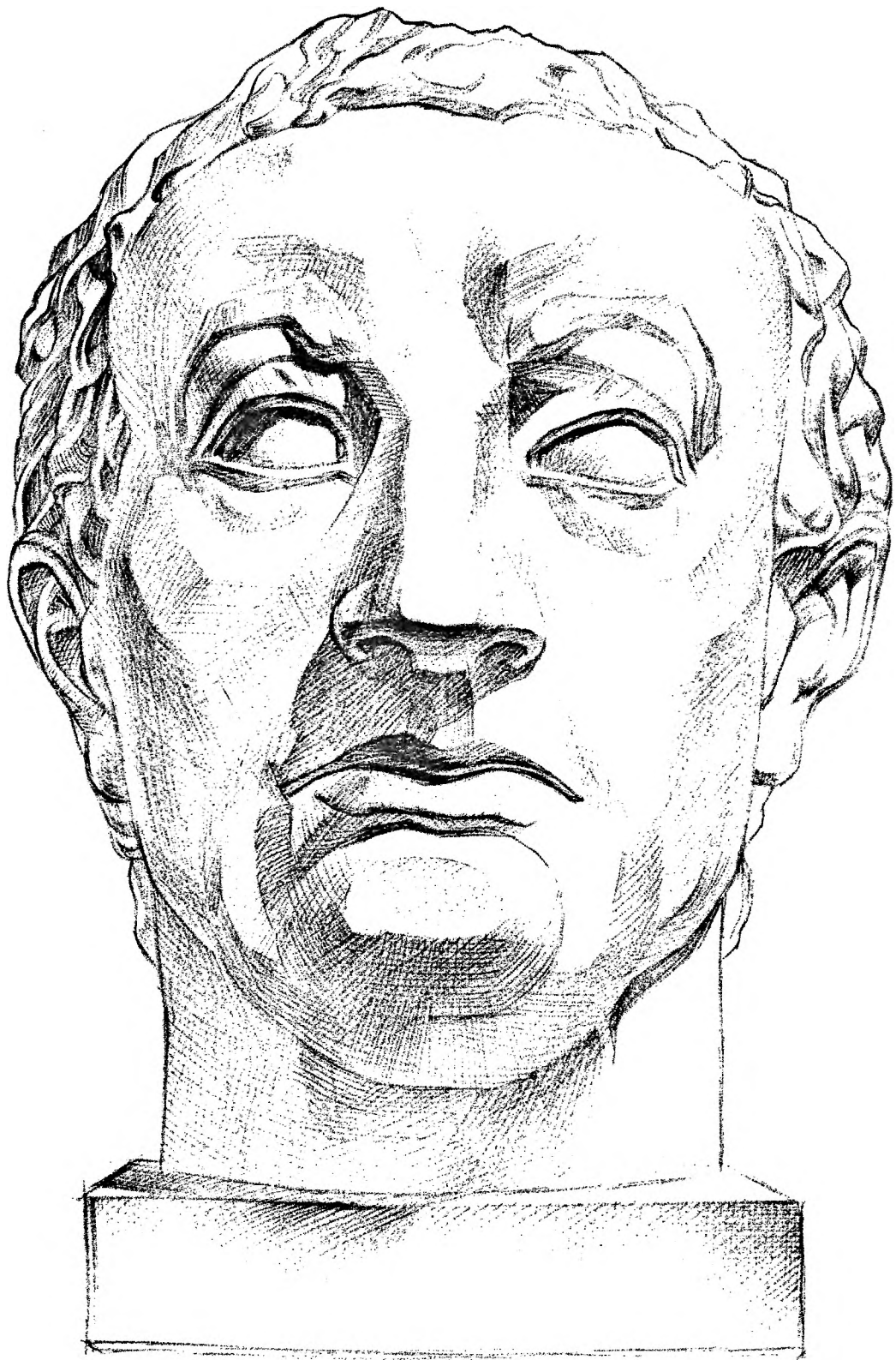
3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу. Третья стадия работы.



1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Фас.
Первая стадия работы.



2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Фас.
36 Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Фас.
Третья стадия работы.



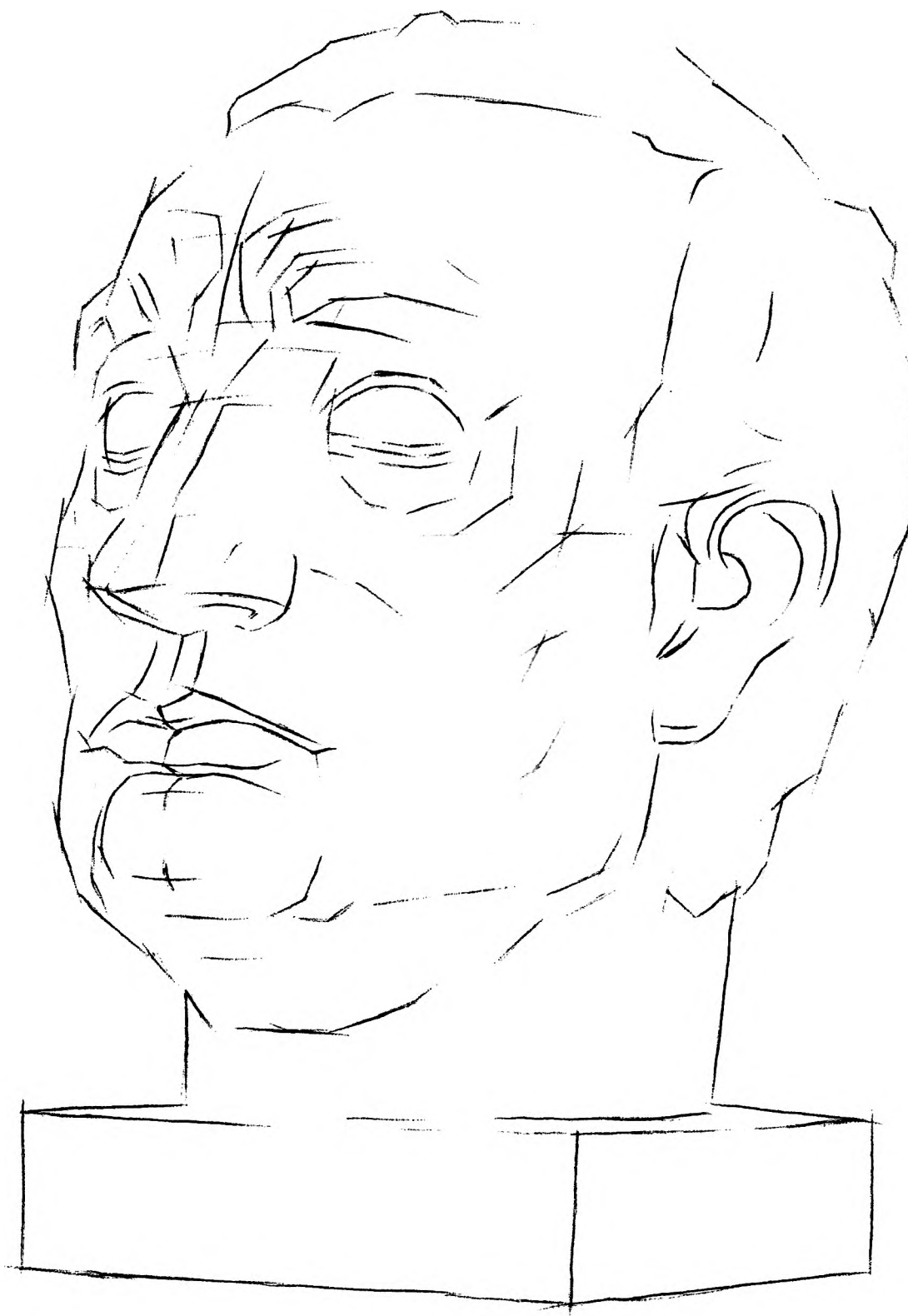
- 38 1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу справа. Первая стадия работы.



2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу справа. Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу справа. Третья стадия работы.



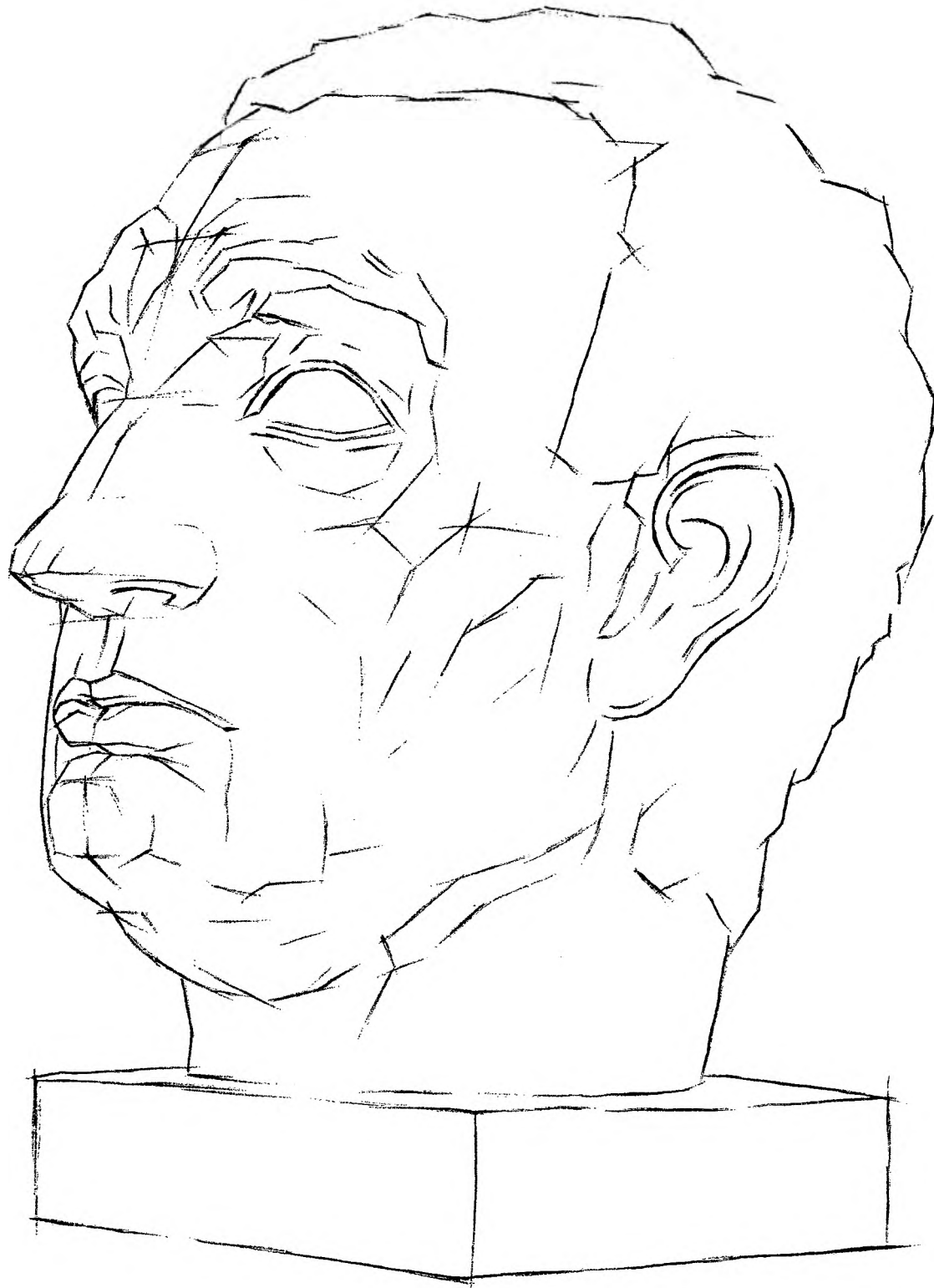
1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Положение 50/50 справа. Первая стадия работы.



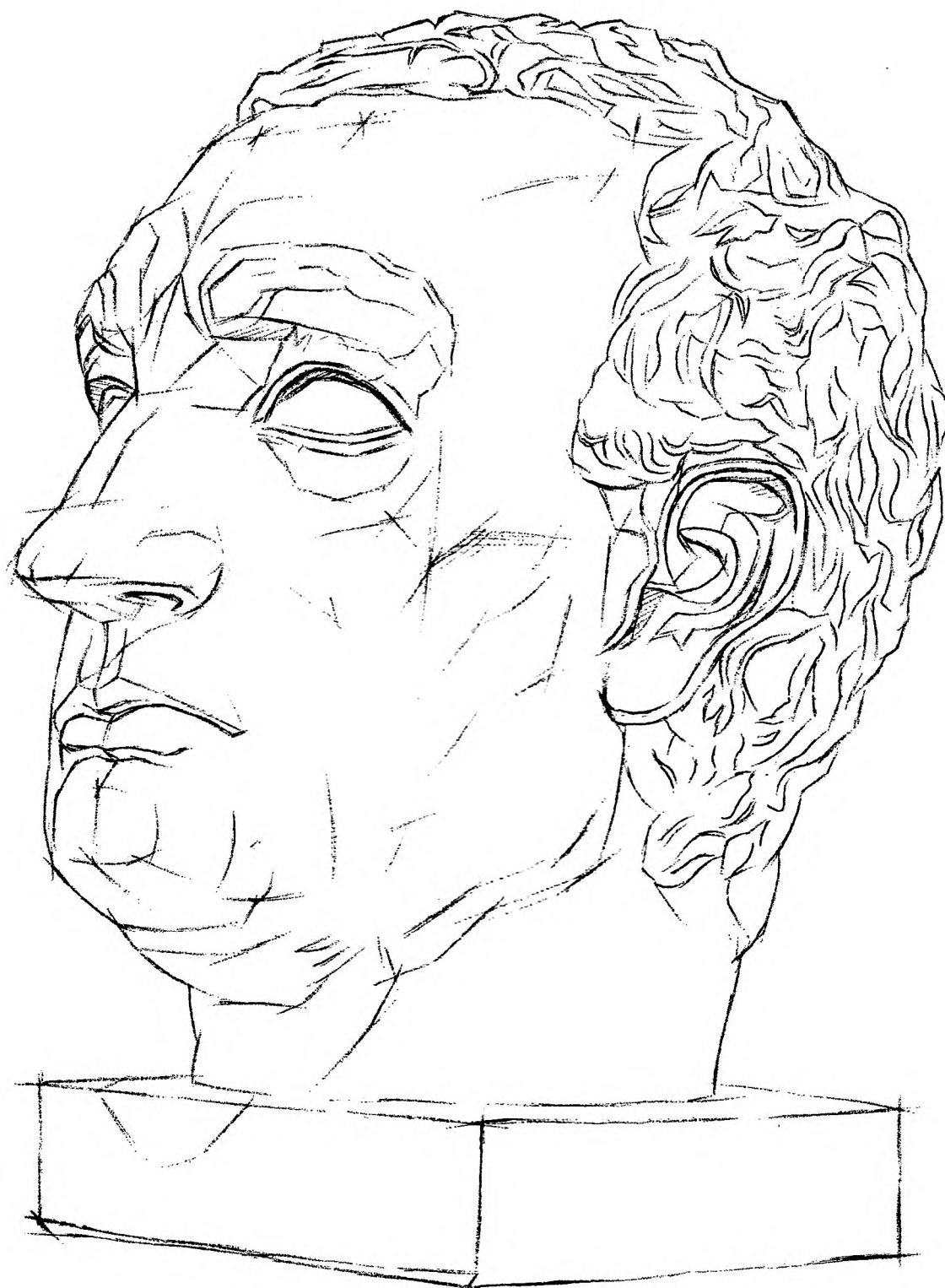
- 42 2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Положение 50/50 справа. Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Положение 50/50 справа. Третья стадия работы.



1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю справа. Первая стадия работы.



2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю справа. Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю справа. Третья стадия работы.



1. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Профиль справа. Первая стадия работы.



2. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Профиль справа.
Вторая стадия работы.



3. Рисунок с натуры гипсовой головы Гаттамелаты. Профиль справа. Третья стадия работы.

Учебное издание

Составитель: **Ковальчук Валерий Евгеньевич**

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ГАТТАМЕЛАТЫ»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

Ответственный за выпуск: Ковальчук В.Е.

Редактор: Строкач Т.В.

Компьютерная верстка: Кармаш Е.Л.

Корректор: Никитчик Е.В.

Подписано к печати 21.12.2007 г. Формат 60x84 1/8. Бумага писчая. Усл.п.л. **6,0**. Уч.-изд.л. **6,5**.
Заказ № 1340. Тираж 100 экз. Отпечатано на ризографе. Учреждения образования «Брестский государственный технический университет».
224017, г. Брест, ул. Московская, 267.