

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Кафедра архитектурного проектирования и рисунка

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К ЗАДАНИЮ
«РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
III КУРСА



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

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

Кафедра архитектурного проектирования и рисунка

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ

«РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА»

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»**

III КУРСА

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 живой головы человека.

Данные указания рассматривают: основы композиции, перспективы, пропорции, практические рекомендации по построению, законы светотени, а также схему последовательного поэтапного рисунка живой головы человека.

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

Основные принципы учебного рисунка с натуры, приведенные в пособии, способствуют формированию и развитию объемно – пространственных представлений и совершенствованию графических навыков у студентов кафедры архитектуры.

Обложка: рисунок П.П. Рубенса. Портрет камеристки Инфанта Изабеллы.

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

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

Рисунок головы человека

Голова – наиболее сложный в рисовании фрагмент человеческого тела. Бесконечное разнообразие форм, индивидуальных особенностей, структурность делают ее чрезвычайно интересным и важным объектом учебной работы, на котором совершенствуется мастерство рисунка, развиваются видение, мышление, вкус.

Рисунок головы имеет не только большое практическое значение в приобретении графических навыков при работе со сложной пространственной формой, но и теоретическое значение в развитии общих представлений учащихся архитектурной специальности о закономерностях формообразования в живой природе.

Особенности и задачи рисунка головы человека

С рисунка человека начинается качественно новый этап, непосредственно связанный с изучением очень сложных природных структур, познание которых требует творческого напряжения и большой работы мысли. Чем сложнее объект изображения, тем больший удельный вес в работе занимает изучение его строения. Есть предметы, например, простые геометрические тела, структура которых видна сразу и при известном навыке легко воспроизводится в рисунке. При изображении форм человеческого тела трудно бывает отделить изучение от самого изображения, и поэтому процесс рисунка всегда превращается в исследование формы.

С этим приходится сталкиваться, когда мы обращаемся к бесконечно разнообразным живым формам, к различным поворотам природы, неожиданным точкам зрения, всегда являющим что-то новое. Это наблюдается даже при изображении самых общих схем.

Приступать к рисунку головы человека можно, имея достаточно развитое пространственное представление, основательное знание общих положений рисунка и имея практику в изображении более простых форм.

Голова имеет относительно ясную структуру и очень сложную пластику.

Обычно подвижную живую модель заменяет вначале скульптура, пластика которой не менее сложна, чем живая форма. Но ввиду удобства и привычки учащихся рисовать неподвижные постановки это принято почти во всех школах рисунка. В какой-то мере здесь сыграли роль старые академические традиции, где рисование «антиков», предшествовавшее рисованию живого человека, объяснялось не только методическими соображениями, но также эстетическими задачами воспитания в духе античности с первых шагов обучения искусству. Конечно, природность, пластическое совершенство классической скульптуры, ее структурность, выявленная мастером, статичность способствуют быстрейшему освоению основной схемы строения головы. Но внутренняя пластика античной скульптуры, ее внутреннее движение могут остаться нераскрытыми при внешнем поверхностном подходе, без достаточной общей культуры и знаний.

Настоящий рисунок большой скульптуры требует острого видения, основанного на глубоком знании и понимании произведения искусства.

Поэтому, когда мы переходим к рисунку живой модели, в частности к голове человека, перед нами во всей своей сложности встает задача внутренне содержательной живой формы рисунка, который должен строиться прежде всего на хорошем видении ее соразмерности, структуры, в основном костяка, на понимании ее главных пластических планов, пространственных связей ее узлов, знании анатомии. Особенно большое значение имеют знания исходных положений головы. Эти проекции следует изучить отдельно.

Для будущего архитектора особый интерес представляет архитектура головы и в связи с этим решение проблемы обобщения и целостности формы. Когда объектом рисунка становится живой человек, то это, естественно, затрудняет анализ модели, а стремление передать характерные портретные черты природы отвлекает от решения частных учебных задач.

Учебный рисунок головы не имеет своей целью создание портрета модели во всей его полноте, но, тем не менее, внешняя характеристика формы, ее соразмерности ставятся как учебная задача, которая требует большого внимания и точности. Передача пластики конкретной модели заставит правильно выдерживать тональные отношения, следить за формой, чувствовать меру.

Искусство портрета – это проникновение в сложный внутренний мир, передача его тончайших внутренних состояний через внешнее движение форм.

Обучающийся должен вначале научиться видеть и связывать разнообразные простые движения и положения головы, шеи, глаз, то есть ограничиться решением самых доступных задач.

По мере овладения формой перед рисующим встают задачи выразительности, использования различных материалов, технических приемов, выработки манеры исполнения рисунка. Но на первых порах эти вопросы не должны волновать учащегося, и все внимание должно быть уделено построению формы и ее анализу. Учебная работа должна преследовать определенную познавательную цель. Законченным учебным рисунком можно считать такой, в котором поставлена и решена определенная учебная задача. Понятно поэтому, что формы законченности работы могут быть совершенно различными.

Вполне законченными могут быть только те произведения искусства, которые вскрывают сущность изображаемого, что не всегда подразумевает многодельность. Это по силам только мастеру, для которого вопросы формы не представляют трудностей.

Проблема выразительности и законченности – одна из важнейших эстетических проблем в творчестве. Поэтому нельзя давать безоговорочных рекомендаций по поводу характера законченности, не учитывая исторического опыта искусства, развития выразительных средств и приемов рисунка, а также индивидуальных склонностей и способностей учащегося.

Из сказанного становится ясным, что выбор графического приема, манеры исполнения, техники рисунка в учебной работе должны быть подчинены одной цели – анализу формы, ее точному построению и ясному выявлению.

Графические приемы и способы выражения формы в рисунке исторически развивались параллельно с развитием пластических искусств, которым они служили: скульптуры, живописи, архитектуры. В свое время Микеланджело определил рисунок как искусство «наброска», имея в виду его познавательное подсобное значение для всех искусств. Поэтому рисунок в ту эпоху не был самоцелью, и его форма определялась ролью в создании произведения искусства. Великолепное знание законченной формы в искусстве объясняет лаконизм и простоту рисунка мастеров Возрождения. Особый характер приобретает рисунок, когда он становится самостоятельным произведением искусства. Таковы, например, портреты работы Дюрера, Гольбейна, Клуэ и других. Нужно сказать, что в руках большого мастера набросок приобретает законченный вид, становится произведением искусства, потому что он связан с поиском образа.

Все приемы графического выражения формы так или иначе используют принцип передачи светотени, как главное условие зрительного восприятия.

Там, где главную роль играет линия, штрих и легкая светотень, рисунок будет легким, лаконичным, строгим и удобным для анализа конструкции. Этот способ близок к графическому решению формы. Его задача – понять форму, не прибегая к иллюзорности. В такой манере рисунка проявляется его познавательная природа.

Если в рисунке делается акцент на выявлении формы светотенью, на изображении условий освещения модели, то такой рисунок ближе по характеру к живописному воспроизведению формы в ее связи со средой, с тонкими градациями светотени, при большой напряженности тональных отношений.

В рисунке форма воспринимается через материал и связанный с ним способ изображения.

В учебной практике самым универсальным материалом является карандаш. Он позволяет работать как различным по форме штрихом, так и сплошным тоном, создавая богатую и разнообразную лепку. Различное использование линии, штриха, тона соответствует разной степени условности рисунка.

Но как бы ни были многочисленны способы выражения формы, всем им должны быть присущи тонкость и разнообразие, свойственные природе. В их основе всегда должно быть острое ощущение живой формы, которое мы находим и в условном лаконичном рисунке художника Древнего Египта, и в античной пластике, и в мощных образах древнерусской живописи.

Особый интерес для архитектурной школы рисунка представляет научно обоснованный рисунок мастеров Возрождения, созвучный характеру архитектурного искусства и дающий зодчему могучий инструмент познания природы.

Представление о строении головы

Сознательный рисунок опирается на верные представления об объекте. Представление имеет мало общего с теми единичными зрительными образами, которые мы получаем, наблюдая и изображая предметы с одной точки. Обычно такой односторонний взгляд начинающих страдает отсутствием объективных знаний тела человека, позволяющих воспроизводить эти формы в рисунке в любой проекции без натуры достаточно верно в пределах схемы.

Учебный рисунок головы прежде всего ставит цель выработать основательные всесторонние представления о ее строении, о ее архитектонике. Это предполагает общее знание основных масс, узлов и проекций головы (фасада, бокового вида, вида сзади, сверху, снизу), знание главных разрезов, пространственной взаимосвязи точек. Иметь представление о форме – это значит уметь нарисовать схему основных масс головы в любой проекции. Чем полнее представление, тем детальнее и точнее рисунок.

Остановимся на основных моментах устройства головы, которые используются непосредственно в рисунке. Это упрощенное представление должно служить основой подробного анализа конкретной формы в рисунке. Внешнюю форму головы определяет, в основном, пластика черепа.

Голова имеет мозговую и лицевую части. Форма этих частей определяется костяком. Лицевая часть более сложна и состоит из нескольких масс: объемов ротовой полости, образованной верхней и нижней челюстями, носовой полости, расположенной между глазами (так называемая метопа), объемов глазных впадин с глазными яблоками, объемов скуловых частей. Обратите внимание на дугообразное построение челюстей, о котором нужно помнить при построении лицевых частей головы.

На поверхности черепа видны характерные височные линии, скуловые дуги, линии челюстей, линии бровных дуг. Границы примыкания шеи к голове образуют ясно видимую линию (выйная линия), проходящую через затылочный выступ.

Отметим ряд выступающих парных бугров: надбровные, лобные, теменные, затылочные, подбородочные, скуловые.

Ряд парных точек: слезники, носовые кости, наружные слуховые отверстия, сосцевидные отростки.

Лицевая часть головы похожа по внешней форме на обращенную вершиной вниз пирамиду. Характерны углы, образованные нижней челюстью.

Особо нужно отметить точки опоры черепа на позвоночник. Они не видны снаружи, как многие пункты в рисунке, но имеют важное конструктивное значение для ощущения опоры и движения головы и понимания ее как первого элемента позвоночника.

Основные разрезы головы, образующие ее пространственную схему

1. Большое значение имеет разрез по плоскости симметрии (сагиттальный) – средней линии, которая является основанием профильной линии лица. Характер основного излома средней линии лицевой части зависит от относительного положения масс мозгового и лицевого отделов черепа, от направления лба и направления лицевого отдела.

2. Важное конструктивное значение имеет разрез на уровне верхнего края глазных впадин (уровень бровей). Его, как основное горизонтальное сечение головы, нужно хорошо изучить.

3. Фронтальный разрез по голове, проходящий через опору. Часто для уяснения внешних пространственных связей точек черепа пользуются упрощенной схемой головы, представляющей ее структуру в виде многогранника, вершинами которого являются выступы черепа. Это как бы «пространственный футляр». Использование подобной упрощенной геометрической аналогии «кубистической схемы» помогает установить характер сокращений основных размеров, поверхностей и пространственную взаимосвязь главных точек черепа.

Но нельзя злоупотреблять подобными схемами в рисунке с натуры. Любые схемы имеют вспомогательное значение и служат лишь основой рассуждений при анализе рисунка. Они играют роль абстракций, частично приближающих к пониманию сложного явления, в данном случае пластики головы. Схемы представляют всегда неполную аналогию живой слож-

нейшей формы и помогают только частично решить задачу построения ее в рисунке, быстро наметить в целом ее внешнюю форму.

Рисование с натуры требует внимательного отношения к живой форме. В рисунке нужно искать и помечать именно живые характерные линии костяка, получая, таким образом, простое выражение живой формы. Пластическая схема представляет собой лаконичное построение основных анатомически обусловленных масс (планов) головы без их точной портретной характеристики. При работе необходимо связать геометрическую и пластическую схемы головы.

Восприятие, перспектива и рисунок головы

Процесс зрительного восприятия не простой оптический процесс, но сложный психический акт, в результате которого мы верно видим и представляем реальность вне нас. Восприятие изображения протекает путем установления сложных логических связей между объектом наблюдения в природе и его условной графической моделью, то есть рисунком. Нужно иметь в виду, что зрительное восприятие, например, головы, благодаря движению модели, наблюдателя (рисующего) и зрению двумя глазами, не может быть точной копией конической перспективной проекции формы головы на картинную плоскость.

Рисование в данном случае опирается на непосредственное живое наблюдение формы, учитывает знание ее строения, вид проекции.

Заметим, что перспективные закономерности хорошо заметны на статичных объектах, имеющих достаточно большой размер, простую геометрическую структуру и наблюдаемых с близкой точки, как, например, архитектурные сооружения. Перспективные искажения живых форм в природе трудно улавливаются и в искусстве используются в случаях, когда это необходимо по художественно-композиционным соображениям.

Поэтому голова человека не является тем объектом, на котором следует изучать и подчеркивать перспективу, осложняющую построение и без того очень сложной формы.

Правда, в практике мастеров мы иногда видим, как наряду с ортогональными изображениями используются едва уловимые перспективные сокращения размеров формы деталей (особенно в рисунке глаз).

Особенно часто использовалась перспектива в изображении человека в эпоху становления ее как науки и увлечения ею в эпоху Возрождения и последующие периоды. Стремление к точности воспроизведения облика человека на основе глубоких и тонких наблюдений перспективы было отражением научных и эстетических воззрений эпохи. Это можно наблюдать уже в портретах мастеров XV—XVI веков – Дюрера, Леонардо да Винчи и других. В практике рисунка головы человека происходит как бы соединении двух видов изображения – перспективного и ортогонального – которое наиболее приближается к реальной картине восприятия природы с учетом некоторого сокращения масс; головы по глубине и сознательного исправления некоторых перспективных искажений. Если говорить о точном перспективном построении головы по закону начертательной геометрии или о точной ортогональной проекции, то меньшее количество искажений будет иметь ортогональная проекция, приближающаяся к реальному наблюдению с удаленной точки. Поэтому разговор о перспективе головы, особенно в учебном рисунке, имеет больше теоретическое, чем практическое значение. Реальное наблюдение природы подсказывает более верное, правдивое решение, в котором как основу нужно принять ортогональную проекцию. Для построения общей массы головы лучше брать далекие точки наблюдения, рисовать же детали нужно с очень близкого расстояния.

Принцип обобщения

Обобщение заложено в самой природе зрительного восприятия вещей и познания вообще, которое стремится к простоте, выделению главного, большого, общего. Высшая ступень обобщения – это соединение в ансамбль множества деталей и получение целостности на основе внутренней связи. Это, во-первых, соразмерность, «симметрия» частей и целого, во-вторых, созвучие тональностей, их гармоничное построение, в результате которого возника-

ет целостность зрительного впечатления, выделяется существенное. Обобщение формы в рисунке – прием охвата сложного целого, его условное изображение с учетом некоторых конкретных черт натуры – соразмерностей, характерных пунктов, линий, масс, движений. Обобщение должно присутствовать на всех стадиях работы, обязательно чередуясь с анализом, разбором деталей. Обобщение и детализация – две дополнительные органически связанные стороны рисунка. Обобщение приобретает различные формы на отдельных этапах рисунка. Так, в начале рисунка мы стараемся не разглядывать детали, строим общую форму, опираясь на простые геометрические схемы головы и простые связи. На стадии прорисовывания подробностей определение масштаба детали происходит на основе ощущения и учета общей массы – целого. Постепенно, от общих моментов через моделировку, мы приходим к конкретности и соразмерности сложного целого.

В рисунке с натуры обобщение, наряду с анализом, играет главную роль. Оно является важным моментом правильного визуального мышления учащегося.

В практике учебного рисунка этим вопросам уделяется особое внимание, особенно когда приступают к работе со сложнейшими живыми формами. Увидеть верно модель в рисунке – это творческий момент, требующий большого напряжения, координированных действий при работе глаза, мозга, руки.

Чтобы идти от общего в рисунке, нужно научиться правильно смотреть на природу. Это значит, **нужно видеть детали через общее и общее через деталь.**

Рисование начинается с построения формы, определения основных масс, общего движения, больших размеров, определения масштаба членений.

Начинающему свойственно останавливаться на деталях, что вполне естественно. Отсюда происходит дробность формы, и не получается тот сплав и взаимосвязь форм, составляющих голову, которые в природе физически образуют сложный ансамбль, единство. Чтобы этот ансамбль передать в рисунке, нужно обнаружить прежде всего внутреннюю связь форм, подчинить их общей гармонически построенной тональности рисунка.

Существуют различные приемы светотеневого обобщения, идущие от внешнего поверхностного охвата формы. Но самым главным нужно признать внутреннюю связь между отдельными частями, на основе конструкции, тональная напряженность которых соответствует их пространственному положению в композиции головы и их значимости. Все сказанное имеет в виду так называемую «большую форму», понимаемую как сложное целое. Часто «большая форма» понимается как механическое обобщение, упрощение сложной пластики общим тоном. Но нужно иметь в виду, что упрощение – еще далеко не обобщение и соподчинение, которое мы видим в работе мастера, знающего и чувствующего форму. Не надо думать, что существуют какие-то приемы упрощения, с помощью которых можно быстро научиться рисовать живую природу. Только длительный труд, изучение композиции форм приведет к настоящему знанию, единству и простоте выражения формы. В кажущихся простыми рисунках мастеров присутствуют мельчайшие подробности строения.

Конкретно на иллюстрациях можно проследить отдельные приемы упрощения формы, применение простых геометрических аналогичных структур, упрощенных прямых связей, упрощение светотени, соединение многих планов в один и тому подобное.

Основные моменты построения головы

Для рисования головы нужно выбрать достаточно близкую точку зрения. Детали нужно рассматривать с очень близкого расстояния.

Вначале рекомендуется поупражняться в рисовании простых поворотов (исходных положений), не усложняя задачу сильными ракурсами.

Длительный рисунок головы предполагает подробную моделировку формы. Принципиальной научной основой рисунка является построение. Легкая светотень должна способствовать анализу и выявлению построенной формы.

В работе над длительным рисунком целесообразно выделить ряд моментов, имеющих методический смысл.

1. Всестороннее изучение модели – рисунок исходных положений головы, дающих пред-

ставление о ее симметрии, характере и движении основных масс, характере главных разрезов, особенно профильной линии, особенностях строения костяка, конструкции деталей.

2. Без осей ориентации невозможно сознательно строить форму в пространстве, поэтому необходимо пользоваться фронтальными (вертикальной, горизонтальной) и сагиттальной направляющими. Для определения поворота головы в пространстве пользуемся отвесной и горизонтальной линиями.

3. Очень большое значение имеет ясное представление о повороте формы по отношению к наблюдателю и, соответственно, видение разворота или сокращения проекции масс на картинную плоскость. Очень важно представить пространственное положение главного луча зрения, упирающегося в геометрический центр проекции объекта. Ощущение середины – очень важный момент в рисунке, помогающий определить довольно точно основные членения и направление основных разрезов головы.

После уяснения визуальной ситуации, графического анализа формы головы, ее поворота приступаем к построению. Определяем связи с плечевым поясом, отмечая точки грудины, ключицы, акромиальные сочленения, седьмой шейный позвонок и относительное положение фронтальной оси головы, проходящей в области слуховых отверстий.

Необходимо помнить о постоянной проверке рисунка!

4. Построение начинается с определения общих масс головы и шеи. Проследив их рисунок под волосами, определяют их движение. Для фиксации связи с торсом пользуемся маяками плечевого пояса: яремной ямкой, седьмым шейным позвонком, направлением ключиц, намечая основные связи черепа с плечевым поясом.

Наметив основное движение и характер масс, фиксируем середину собственно головы и приступаем к ее детальному построению.

5. Голова построена симметрично и делится плоскостью симметрии на две доли, поэтому нужно сразу определить на общей массе головы приблизительно основание профильной линии (так называемую среднюю линию), намечая тем самым обобщенно продольный разрез по голове. Горизонтальный разрез связан с разделением головы на мозговой и лицевой отделы. Оба сечения следует строить одновременно, не забывая сначала об их точной характеристике, стараясь правильно взять соразмерность видимых масс правой и левой частей головы. Эти сечения необходимо увязать с главными направляющими линиями (осями) головы.

6. Далее идет разбивка масс деталей, легко намечаются их основные размеры. После того, как намечены глаза, нос, уши, рот, нужно обязательно проверить их соразмерность между собой и с общей массой головы, установив как можно точнее их масштаб. При этом удобно пользоваться точкой главного луча. Вначале рисование идет от внешних характерных черт формы, от знания и ощущения основных точек и линий.

7. При дальнейшей работе над рисунком уточняется профильная линия носа, рта, подбородка. Перед этим необходимо строго проверить основание профильной линии, ее главные направления по всему черепу.

С помощью штриха и легкой светотени анализируется и моделируется форма.

Нужно отметить, что разрезы по форме дают только приблизительную поверхность, охватывают ее снаружи. Построение изнутри идет от анатомии, анализа костяка и мышц. **Точное пространственное построение узлов необходимо связать прямыми связями с плоскостью симметрии.**

Простые геометрические схемы дают только внешние связи. Переход к подробной пластической характеристике формы сопряжен с анализом сложных внутренних связей. Здесь функция схем, происходящих от простой геометризации, заканчивается. На этой стадии необходимо наблюдение живых структур. Понимание их функций, сложности пространственных движений, планов, их взаимосвязей – имеет решающее значение. Уточнение пластической роли костяка требует анатомического анализа, параллельного рисования черепа или его узлов в соответствующем повороте.

Для начинающего рисовальщика имеет большое значение целостный охват модели и рисунка на всех этапах. Поэтому очень важным условием является методичность, устанавли-

вающая логическую связь между отдельными моментами работы с натуры. Опытный рисовальщик иногда может нарушать последовательность работы, не нарушая общей ее целостности.

Нужно стремиться к тому, чтобы на каждом этапе работа имела главный акцент, была бы выразительной.

Построение деталей

Глаза – одна из наиболее сложных и существенных частей рисунка головы.

Детальное построение глаз следует начинать на первых стадиях – это придаст выразительность рисунку и поможет острее воспринимать натуру и изображение.

Глаза подвижны. Их нельзя срисовать. Глаза могут иметь бесчисленное количество оттенков выражения. Все изменения движения и выражений связаны с изменением не только внешних, но и внутренних их форм. Повороты глазного яблока определяют рисунок век, так как он связан с выпуклостью роговицы.

Рисовать оба глаза, как и все парные симметричные формы, нужно одновременно. Основной рисования глаза является очень точное построение шаровидного глазного яблока, точно поставленного на соответствующее место в пространстве по отношению к черепной коробке, и оптической оси глаза, проходящей через зрачок и показывающей направление взгляда.

Одновременно с постановкой глазных яблок намечаются границы глазных впадин (орбит), защищающих глаз структур черепа, охватывающих форму глаза. Внешние пункты орбит намечаются уже в общей структуре головы. Одновременно с постановкой глазного яблока уточняются края глазных впадин и пластическая характеристика мягких тканей вокруг глаз.

Светотень на форме глаза имеет сложное построение. Она осложняется присутствием различных фактур в структуре глаза, тончайшими изменениями формы при его работе. Живой глаз нужно очень внимательно изучить с очень близкого расстояния. В первую очередь выявлять и строить форму глаза, не отвлекаясь на передачу цвета. Намечать разрезы по глазному яблоку, помогающие осознать его пространственность. Из многих движений глазного яблока нужно выбрать определенное направление взгляда, наметив оптические оси, и построить его сознательно.

Увязывая глаза между собой, нужно пользоваться парными структурными точками глазниц: слезниками, скуловым углом глазницы, центрами глазных яблок с выявлением края глазниц.

Рисунок носа следует вести от его основных разрезов, ощущая плоскость симметрии. Необходимо предварительно изучить анатомию костной и хрящевой частей носа, обратив особенное внимание на парность его строения, выявить носовые кости, определить характер хрящей, анализируя форму штрихом по нормальным разрезам с учетом направления света.

В передаче характера модели большое значение имеет пластика рта.

Рисовать рот нужно, намечая всю массу кругового мускула (области рта), ограниченную складками угла рта, носогубной и подбородочной бороздами. Нужно следить за тем, чтобы губы ложились по дуге, соответствующей конструкции челюстей. Изучите характер соотношений парных элементов верхней и нижней губы, предварительно точно построив профиль рта.

Губы имеют закономерное парное строение и часто довольно значительную асимметрию. Очень важно понять их форму, которая состоит из ясно заметных элементов. Верхняя губа имеет в середине бугорок и боковые крылья. Нижняя губа разделена на два хорошо выявленных объема. Под самой каймой нижней губы имеется заметная бороздка.

Построение уха должно вестись от наружного слухового отверстия, прикрытого козелком, которое является главным узлом в построении ушной раковины. При постановке уха следует намечать скуловые дуги. С близкого расстояния внимательно рассматривается сложная пластика ушной раковины, намечается схематично общая масса и ее основные членения на дольку и хрящевую часть. Затем по характерным точкам строятся завиток и противозавиток, причем остро подчеркиваются переломы их форм, анализируются сечения.

Рисовать волосы нужно от определения их общих масс, движения, прослеживая их от начала и до конца. Нужно следить за тем, чтобы движение было разнообразным, а пряди располагались ритмично. Старайтесь увидеть под растительным покровом конструкцию головы.

Цвет волосяного покрова не играет той роли, какую он имеет в живописи. Рисуя пряди волос, необходимо видеть их объемность, скульптурность, что на натуре, вследствие фактуры и плотного цвета, не всегда ясно различимо. Понимание объемности даст возможность вернее показать пространственную форму волосяного покрова. Здесь уместно пользоваться упрощением, объединением и обобщением. Внимательно пронаблюдайте, каков рисунок светотени на прядях – как ритмично и закономерно рассыпаны блики по формам, как точно звучат полутона и тени.

Архитектоника головы и светотень

Светотень является основным средством выявления пространственной формы. На голове изучаются закономерности построения различных по диапазону светотеневых отношений на сложной живой поверхности единого объема, в котором пространственность проявляется очень тонко ввиду незначительных расстояний по глубине, сложности планов и условий целостного восприятия. Главная задача светотени в рисунке – показать основную структуру, конструктивность и пластическую взаимосвязь форм головы, дав характеристику различных ее фактур и цвета.

Для того чтобы разобраться в тональных отношениях, возникающих при освещении такой сложной поверхности, нужно рассмотреть закономерности взаимодействия рассматриваемой формы со световым потоком, проанализировать условия освещенности, восприятия модели. Это дает возможность сознательно использовать выявленные закономерности и воздушную перспективу для моделировки и выражения пластики модели.

В жизни мы имеем дело с очень сложной световой обстановкой, обусловленной присутствием многих источников прямого и отраженного света и движением. Благодаря этому мы привыкаем за светотенью видеть форму головы, не обращая внимания на изменение картины освещенности. Поэтому, когда мы создаем постоянную картину освещения в работе над натурой в аудитории, нужно до минимума свести все случайности освещения, которые могут помешать верно увидеть форму, ее естественные характерные повороты. Освещение модели в рисунке ставится не для того, чтобы срисовывать пятна света и тени, иногда очень эффектные, но часто случайные. Иногда в процессе рисования полезно бывает изменить направление света, что позволит увидеть форму более полно.

Большое значение имеет сила источника света, его интенсивность. Освещенность может быть сильная (яркий солнечный свет), средняя и слабая. На модели всегда присутствуют различные зоны освещенности. Самой удобной для работы и восприятия формы является средняя освещенность (дневной рассеянный свет, искусственный источник света средней силы). Сильная освещенность характеризуется резкими контрастами света и тени, не способствующими восприятию тонких отношений в свету и в тенях. Так как внимание отвлекается на восприятие пятен света и теней, резкая светотень удобна для определения границ корпусных теней. В классных условиях мы имеем возможность поставить выгодное для выявления формы освещение, способствующее хорошему ее восприятию, оптимальное по интенсивности и спокойное по рисунку.

Средняя освещенность позволяет проанализировать форму наиболее подробно как в свету, так и в тенях.

В учебных целях лучше применять наиболее полную шкалу тональных градаций. При построении градаций светотени нужно сразу задавать ее общую напряженность. Контрастность рисунка может отличаться от контрастов природы. Рисунок может быть легким или контрастным.

Освещенность распределяется на форме соответственно повороту поверхности к лучам света. При этом возникают зоны разной тональности: свет, полутон, корпусная тень, падающая тень, рефлексы. Там, где лучи света отражаются, прямо попадая в глаз, мы видим блики.

Тон, который зависит только от поворота поверхности по отношению к направлению прямого света, можно назвать основным тоном. Благодаря этому принципу можно строить светотень, используя только меру поворота формы по отношению к свету, не считаясь с различными случайными источниками света или учитывая их по своему усмотрению. Такой ар-

хитектонический принцип построения тональных отношений на форме ориентируется на главный источник света и строение формы. Большую роль играет корпусная тень, отделяющая свет от тени. (Она может не всегда совпадать с главными конструктивными поворотами поверхности). Для большей выразительности в композицию включают рефлексы, облегчающие и оживляющие тень, а также решают обусловленность тона по глубине.

Прокладка светотени должна вестись сразу по всей форме с учетом ее взаимодействия со световым потоком. Первые прокладки выявляют максимально большие повороты, определяемые костяком – его характерными ребрами. Нужно четко разделить по силе освещенные и теневые поверхности. Очень важно выдержать верные отношения света и тени. Для гармоничного построения верных тональных отношений можно ориентироваться на аналогию с освещенным шаром, имеющим тот же диапазон тональностей. Такая аналогия удобна и правильно ориентирует в выборе основного тона на поверхностях головы.

Главную роль в лепке формы играют полутона и корпусные тени. Нужно стремиться к тому, чтобы светотень соответствовала характеру пластики, то есть анализировала и подчеркивала бы форму.

Падающие тени не играют большой формообразующей роли. Они хорошо работают в глубоких местах, подчеркивая и отделяя поверхности. В рисунке головы лучше избегать тяжелых и обширных падающих теней.

Разнообразие форм, поверхностей, образующих голову, создает бесконечно сложную картину светотеневых переходов, нюансов и контрастов.

Мера пластики поверхности (то есть ее изменение) играет определяющую роль в характере лепки формы.

Здесь нужно отметить важную закономерность восприятия различных по кривизне поверхностей. Она состоит в следующем: на поверхностях малой кривизны (щека, теменные кости и т.п.) переходы тона мягче, воспринимаются более подробно, и общий тон кажется светлее. На поверхностях большой кривизны (границы носа, века и т.п.) светотень воспринимается контрастнее, четче, хотя условия освещения в обоих случаях могут быть одинаковые.

Иногда вследствие контрастной корпусной тени форма в этом месте кажется сломанной. Поэтому нужно осторожно пользоваться контрастами светотени, учитывая иллюзии восприятия (так называемый светлотный контраст).

Для передачи глубины, то есть удаленности формы от зрителя, применяют правила воздушной перспективы, хотя она проявляется и незначительно: контрастность дальних планов уменьшается, свет темнеет, тени становятся мягче и светлее. Это обуславливается воздушной средой, в которой находится изображаемая модель. В большей степени закономерности воздушной перспективы проявляются в рисунках, передающих контрастную освещенность.

Моделировка и обобщение

Определение больших масс, поворотов – первостепенная задача. К ней нужно постоянно возвращаться в процессе всей работы. Нужно искать их в костяке – сложная конструкция черепа утоплена в мягкие ткани, покрыта мышцами, нервами, сосудами, кожей. Костяк, который хорошо чувствуется при наблюдении человека в движении, делает форму содержательной, глубокой, интересной. Обострение основной внутренней структуры всегда помогает решить форму более убедительно, крупно, обще, характерно.

Моделировка – детальное выявление рельефа формы с помощью тональных градаций, создаваемых различными техническими приемами. Чем крупнее рельеф, тем четче и выпуклей градации тона. Общая форма хорошо будет разобрана и проанализирована в тоне, если она состоит из проработанных и согласованных планов (поверхностей).

Существуют различные приемы моделировки формы. Анализируя форму с помощью штриха или тона, нужно всегда иметь в виду нормальные сечения по форме – то есть линии наибольшей кривизны и линии наименьшей кривизны. Эти определяющие форму разрезы играют решающую роль в построении поверхности. Например, в цилиндрическом теле такими направляющими будут движение по окружности и движение по образующей. В сложных

криволинейных поверхностях необходимо увидеть постоянное изменение этих направлений. Ощущение кривизны поверхности нужно непременно связывать с ощущением внутренних конструктивных объемов, мысленно проникая внутрь формы

Сложная композиция поверхностей головы, пластика больших и малых форм, их сочетание, разнообразие – труднейшая задача рисунка. Она непосредственно связана и чередуется с анализом. В меру акцентируются главные повороты поверхностей, подчиняются большой форме более мелкие.

В заключение нужно сказать, что словесное описание процесса рисования сложнейших форм природы всегда будет неполным постольку, поскольку невозможно выразить словами то, что предназначено выражать в пластических образах графическим языком. Поэтому основное значение приобретает иллюстративный рассказ с помощью рисунков. В описании процесса рисования мы старались обратить внимание на то, как лучше организовать свою работу в целом, и остановились на основных принципиальных сторонах техники рисунка.

Практическая работа, конечно, протекает более сложно и требует больших творческих усилий, собственных открытий и вдохновения.

Огромную пользу приносит обращение к работам больших мастеров, в которых заложен опыт многих поколений художников, точный природный вкус, тонкое проникновение в природу, высокая законченность и мастерство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

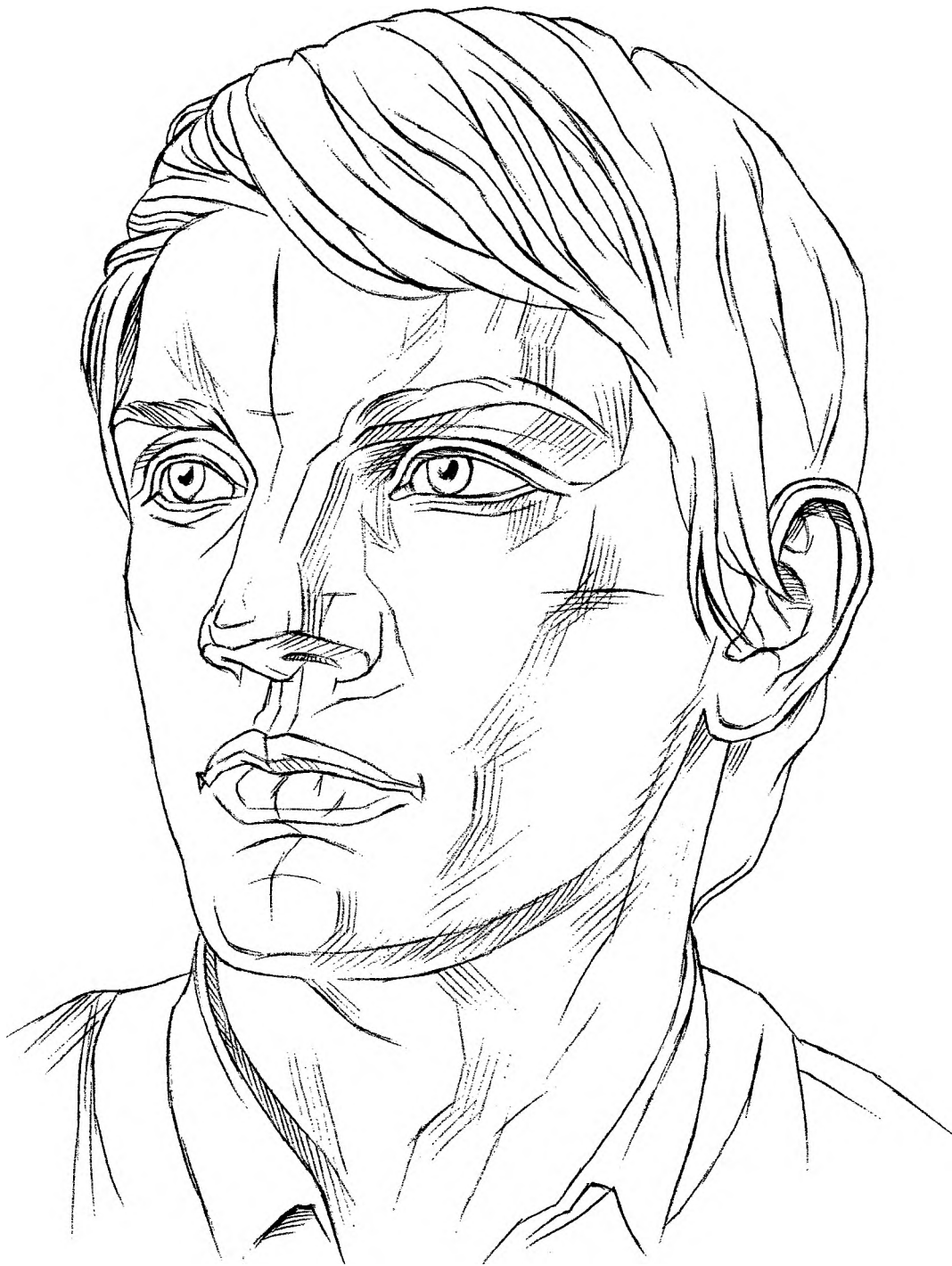
1. Кирцер М. Рисунок и живопись. - М.: Высшая школа, 1997. - 271 с.: ил.
2. Дейнека А. Учитесь рисовать. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 224 с.
3. Анисимов Н.Н. Основы рисования. – М.: Стройиздат, 1974. – 156 с.
4. Королев В.А. Учебный рисунок. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.
5. Хосе М. Паррамон. Как рисовать. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996. - 112 с.
6. Колосенцева А.Н. Учебный рисунок (интерьер, экстерьер). – Мн.: БГПА, 1998. – 108 с.
7. Лаптев А.М. Рисунок пером. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.
8. Барышников А.П. Как применять перспективы при рисовании с натуры. – М.: Искусство, 1952. – 90 с.
9. Шешко И.Б. Построение и перспектива рисунка. – Мн.: Выпэйшая школа, 1973. – 128 с.
10. Ли Н.Г. Основы учебного академического рисунка. – М.: ЭКСМО, 2005. – 480 с., ил.
11. Жилкина З.В. Кафедра рисунка – абитуриенту. – М.: Москва «Архитектура-С», 2005.



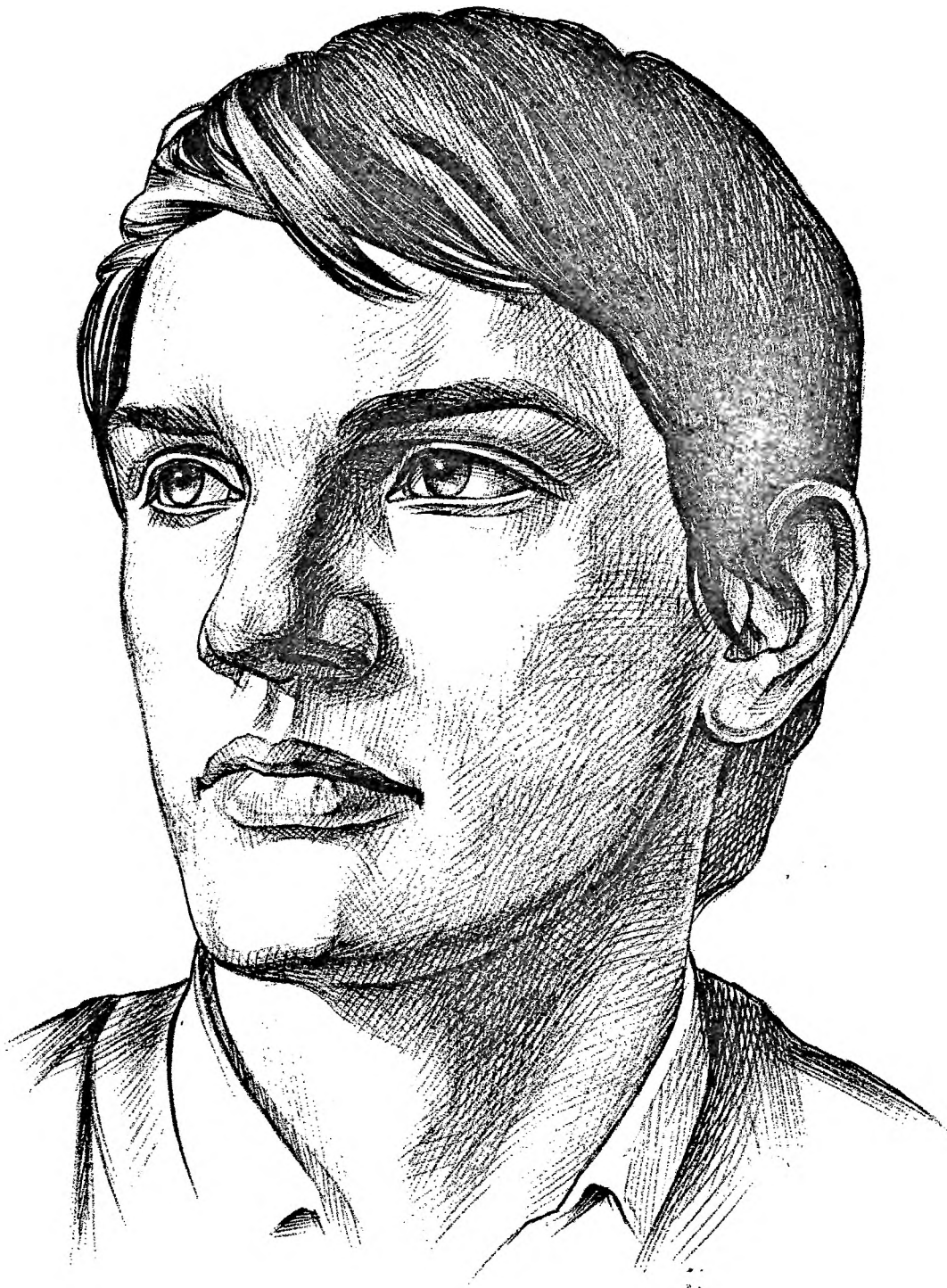
**1. Рисунок головы натурщика. Положение 50/50.
Первая стадия работы.**



**2. Рисунок головы натурщика. Положение 50/50.
Вторая стадия работы.**



**3. Рисунок головы натурщика. Положение 50/50.
Третья стадия работы.**



**4. Рисунок головы натурщика. Положение 50/50.
Четвертая стадия работы.**



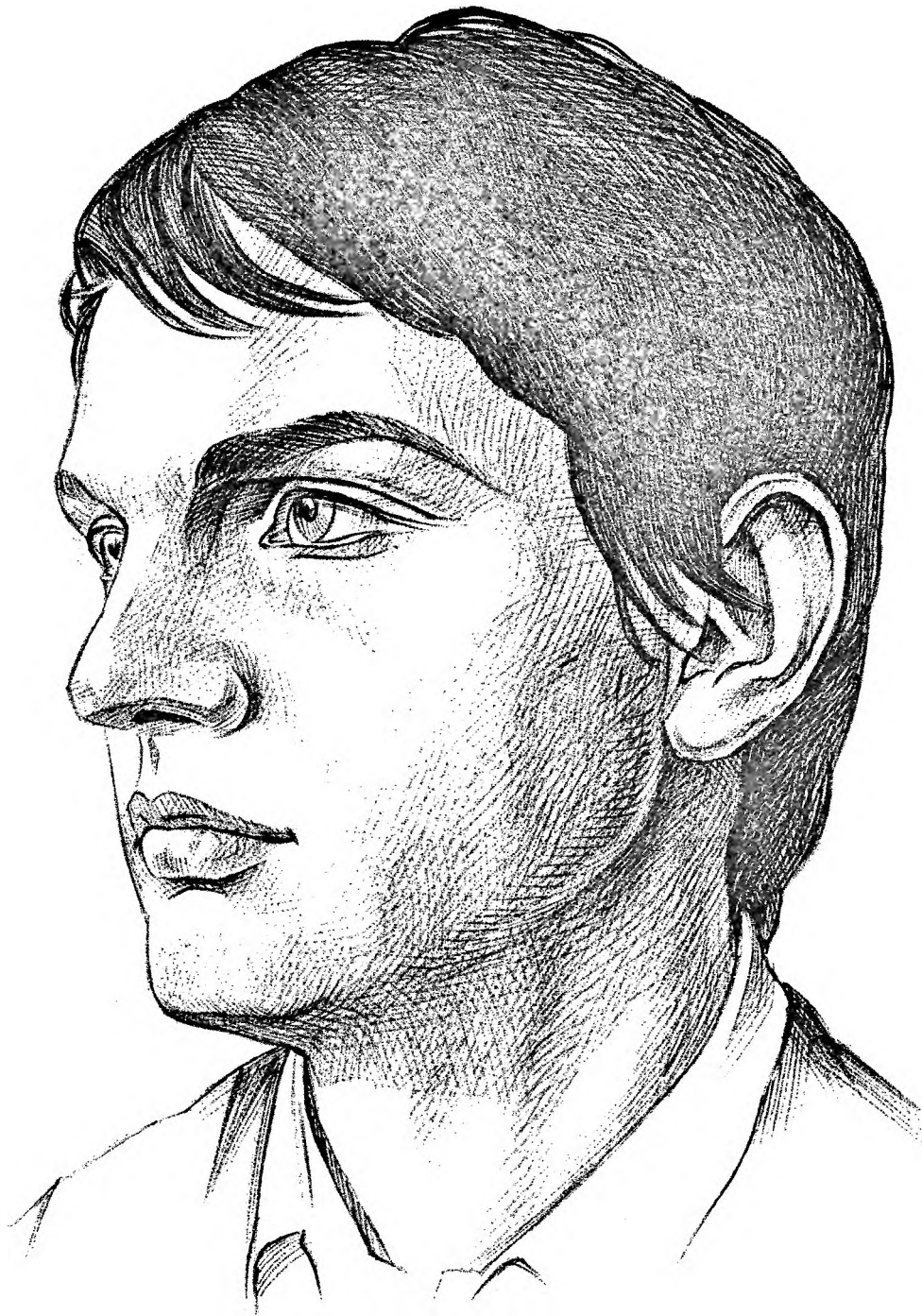
1. Рисунок головы натурщика. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю. Первая стадия работы.



2. Рисунок головы натурщика. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю.
18 Вторая стадия работы.



3. Рисунок головы натурщика. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю. Третья стадия работы.



4. Рисунок головы натурщика. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю.
20 Четвертая стадия работы.



**1. Рисунок головы натурщика. Фас.
Первая стадия работы.**

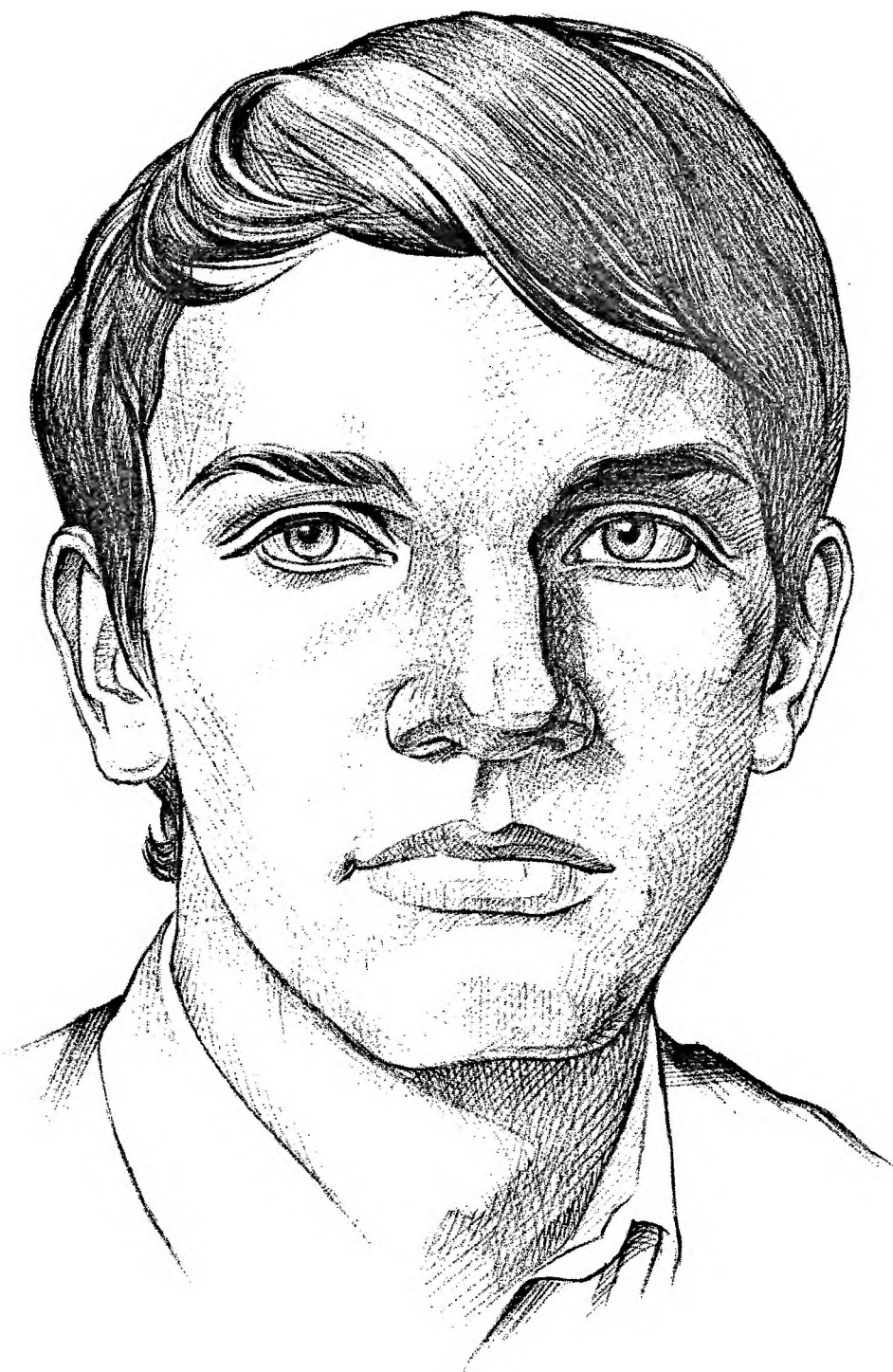


2. Рисунок головы натурщика. Фас.

22 **Вторая стадия работы.**



**3. Рисунок головы натурщика. Фас.
Третья стадия работы.**



**4. Рисунок головы натурщика. Фас.
Четвертая стадия работы.**



**1. Рисунок головы натурщика. Профиль слева.
Первая стадия работы.**



**2. Рисунок головы натурщика. Профиль слева.
Вторая стадия работы.**



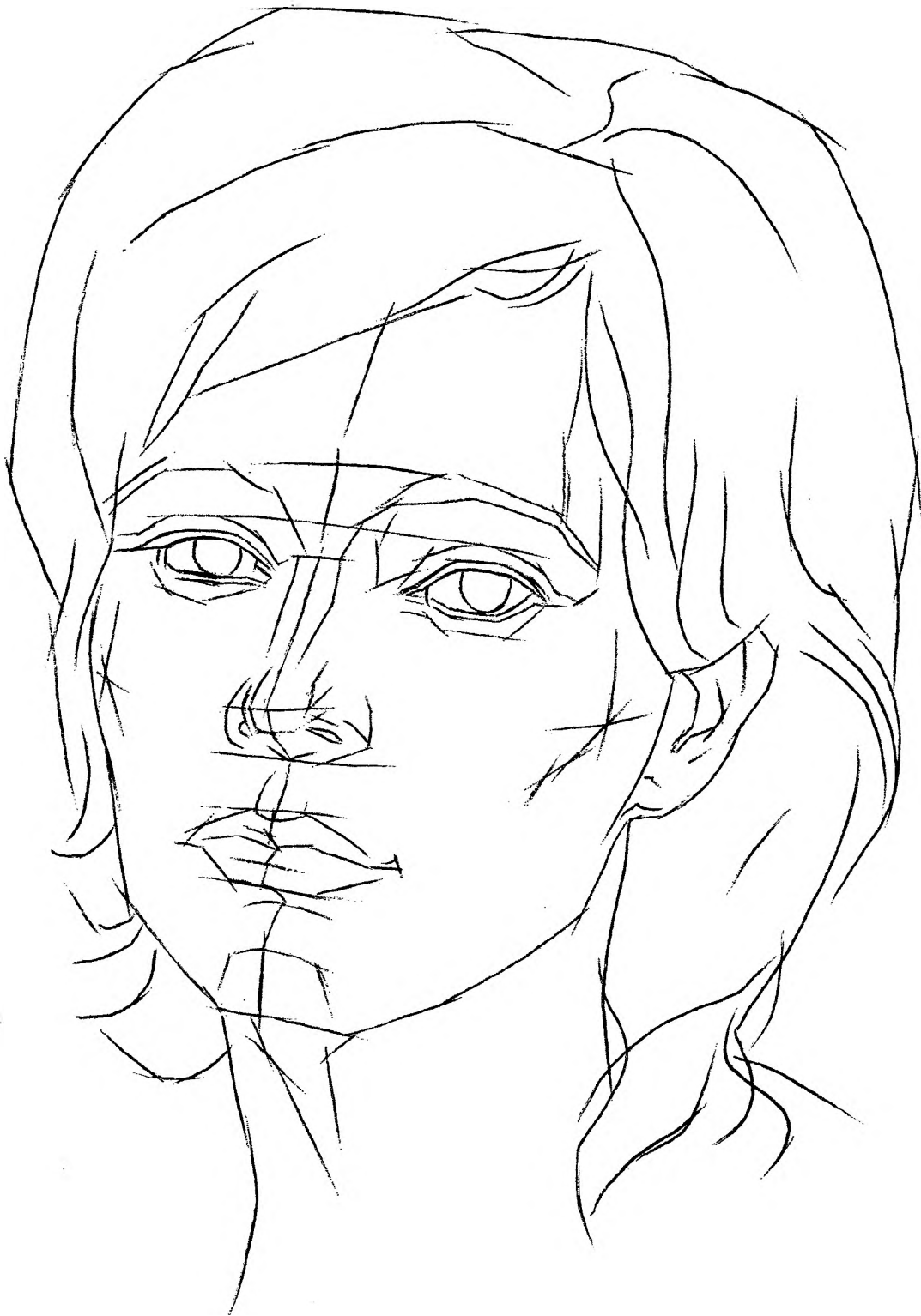
**3. Рисунок головы натурщика. Профиль слева.
Третья стадия работы.**



4. Рисунок головы натурщика. Профиль слева.
28 Четвертая стадия работы.



**1. Рисунок головы натурщицы. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу.
Первая стадия работы.**



**2. Рисунок головы натурщицы. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу.
Вторая стадия работы.**



**3. Рисунок головы натурщицы. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу.
Третья стадия работы.**



4. Рисунок головы натурщицы. $\frac{3}{4}$ положение ближе к фасу.
Четвертая стадия работы.



1. Рисунок головы натурщицы. $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю. Первая стадия работы.



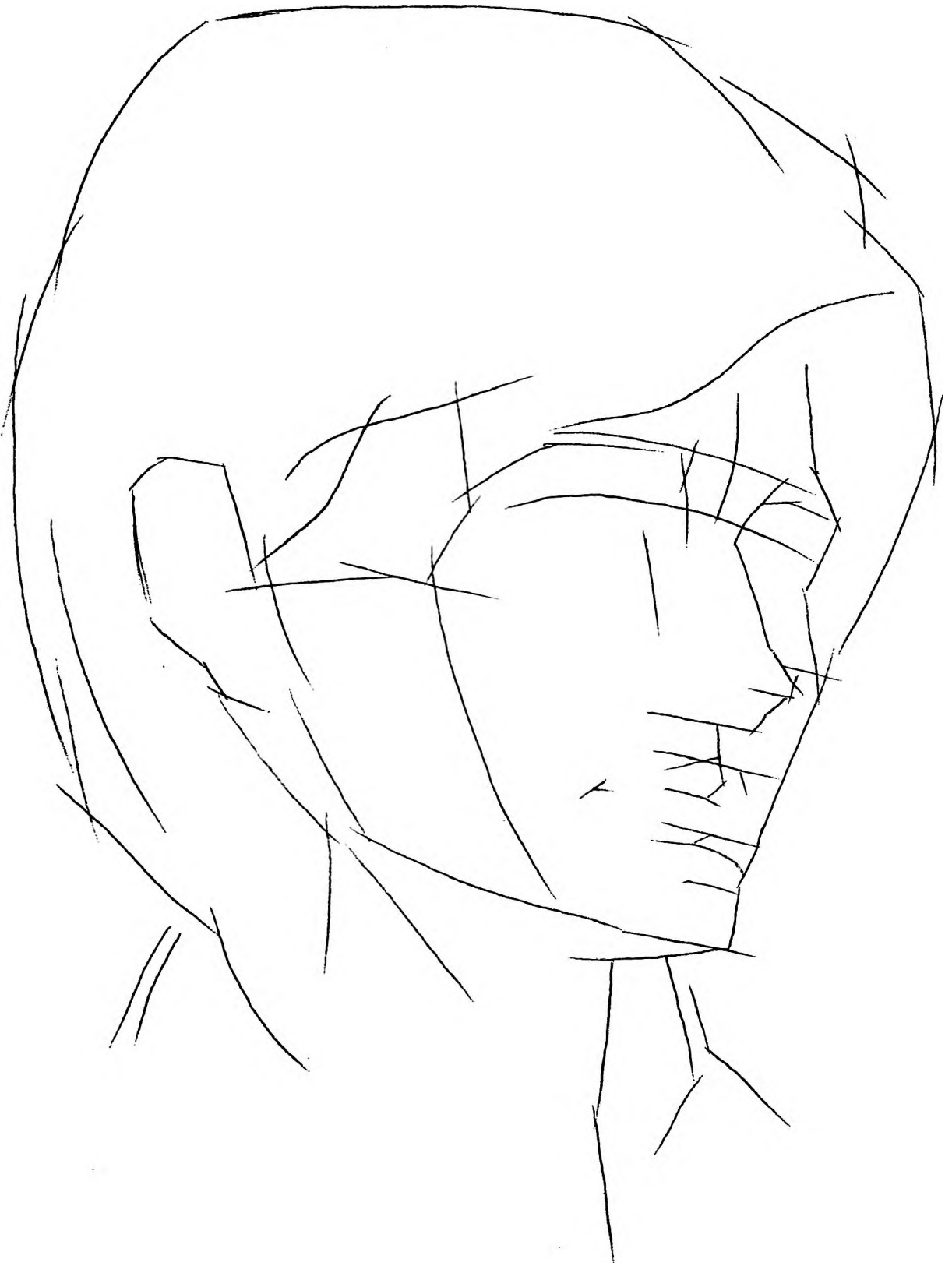
**2. Рисунок головы натурщицы $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю.
Вторая стадия работы.**



**3. Рисунок головы натурщицы $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю.
Третья стадия работы.**



4. Рисунок головы натурщи $\frac{3}{4}$ положение ближе к профилю.
36 Четвертая стадия работы.



**1. Рисунок головы натурщицы. Положение 50/50.
Первая стадия работы.**



**2. Рисунок головы натурщицы. Положение 50/50.
Вторая стадия работы.**



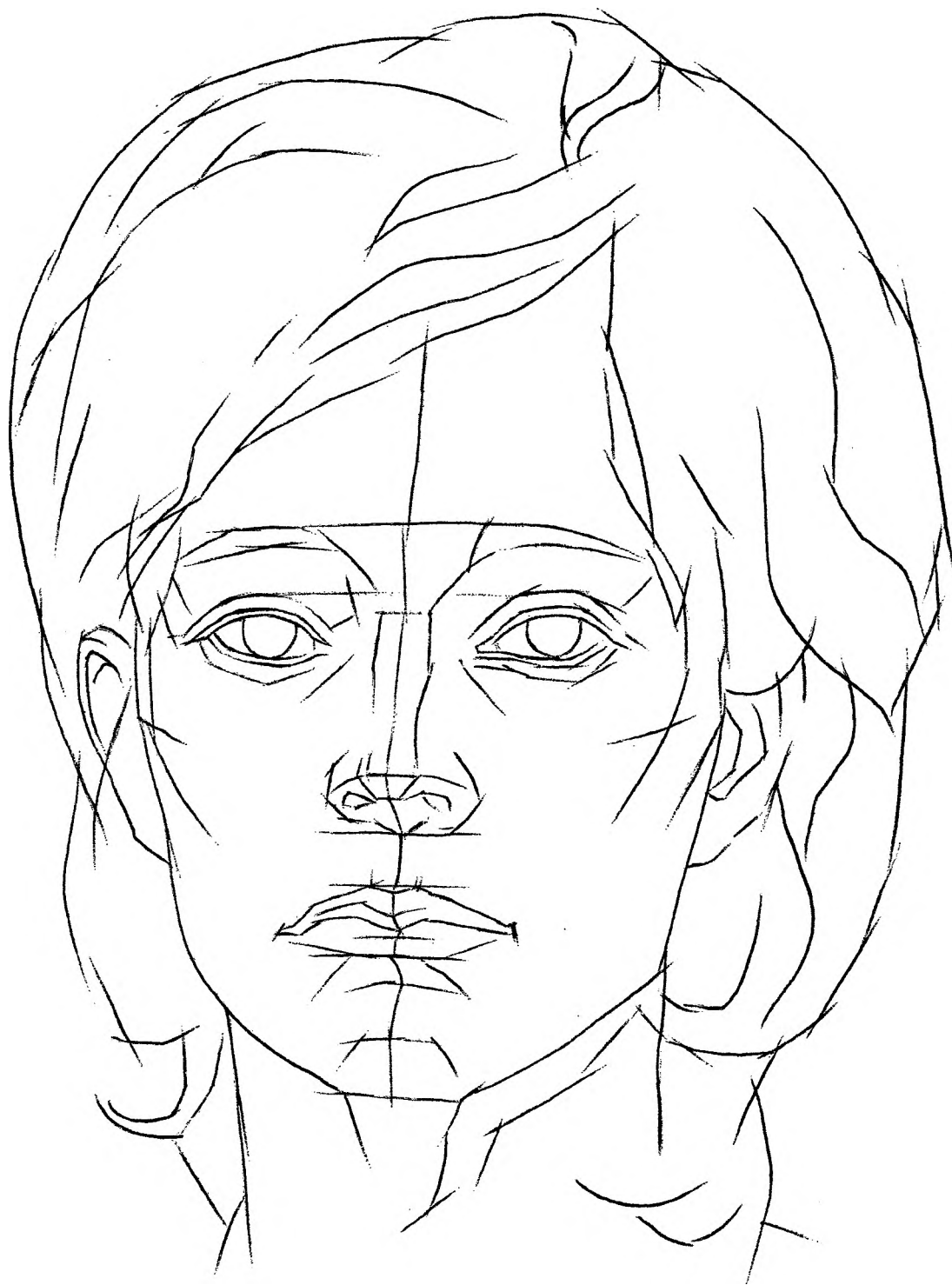
**3. Рисунок головы натурщицы. Положение 50/50.
Третья стадия работы.**



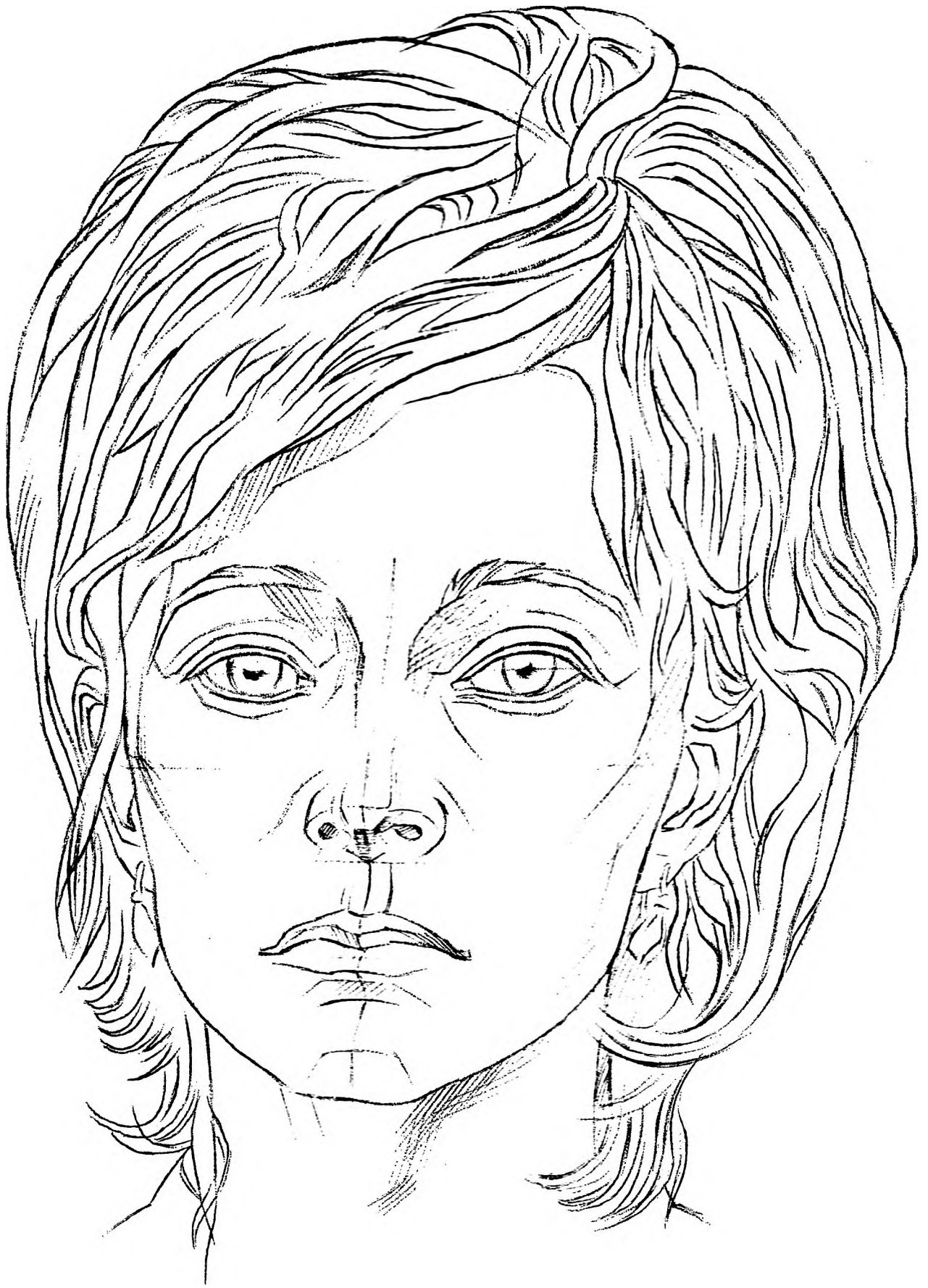
**4. Рисунок головы натурщицы. Положение 50/50.
Четвертая стадия работы.**



**1. Рисунок головы натурщицы. Фас.
Первая стадия работы.**



42 **2. Рисунок головы натурщицы. Фас.**
Вторая стадия работы.



**3. Рисунок головы натурщицы. Фас.
Третья стадия работы.**



**4. Рисунок головы натурщицы. Фас.
Четвертая стадия работы.**

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Составитель: Ковальчук Валерий Евгеньевич

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К ЗАДАНИЮ
«РИСУНОК ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
III КУРСА

Ответственный за выпуск: Ковальчук В.Е.

Редактор: Строкач Т.В.

Компьютерная верстка: Кармаш Е.Л.

Корректор: Никитчик Е.В.

Подписано к печати 19.12. 2008. Формат 60x84¹/₈. Бумага «Снегурочка». Усл. п. л. 5,1.
Уч. изд. л. 5,5. Тираж 60 экз. Заказ №1252. Отпечатано на ризографе учреждения
образования «Брестский государственный технический университет».
224017, Брест, ул. Московская, 267