

# МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ  
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК  
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АПОЛЛОНА»



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

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

**КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА**

# **МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**

**К ЗАДАНИЮ  
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК  
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АПОЛЛОНА»**

*ДЛЯ СТУДЕНТОВ  
СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»,  
СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-69 01 02 «АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН»  
II КУРС*

Брест 2019

УДК 741.02 (072)

В методических указаниях изложены основные вопросы теории и практики выполнения программного задания учебного рисунка - гипсовой головы Аполлона.

В работе разъясняются основы метода поэтапного выполнения рисунка на примерах с различных ракурсов.

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

Составители: В. Е. Ковальчук, старший преподаватель,  
член Союза художников Республики Беларусь

В. Л. Макарук, старший преподаватель

Рецензент: П. А. Рябов, председатель Брестской областной  
организации Союза художников Республики Беларусь

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Путем внимательного изучения и рисования со слепков античных скульптур студент может значительно расширить свой технический и художественный кругозор, воспитать вкус, сделать технику и приемы своего рисунка более гибкими и совершенными.

Рисование гипсовой головы не является самоцелью, а носит подготовительный характер для перехода к овладению рисунком живой головы. Необходимость и целесообразность рисования таких голов заключается в том, что гипсовые модели способствуют изучению общей закономерности строения живой формы, здесь достаточно ясно и четко выражена конструктивно-анатомическая основа. Пластическая моделировка гипсовых голов приближена к реальным формам живой головы, что может помочь хорошо усвоить ее анатомическое строение и затем перейти к изображению живой головы.

Гипсовая голова, в отличие от живой, неподвижна, что дает возможность максимально длительное время внимательно рассматривать и изучать формы. Здесь нет отвлекающих случайных мелких деталей, как на живой голове. Белизна гипсовой формы помогает студенту правильно понять и передать ее тоном, так как на ней ясно выражена светотень, что облегчает решение задач начинающему рисовальщику.

Во всех академиях художеств, вплоть до XX века, придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся учащимися со слепков, сделанных с античных скульптур. Если во времена классицизма антики служили идеалами, по которым стремились исправлять «несовершенную» натуру, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

В античных скульптурах мы встречаемся с высокохудожественной обобщенной формой трактовки человеческого тела и его отдельных частей. Изучение антиков помогает понять конструкцию, которая лежит в основе той или иной части живой модели. Античная скульптура создавалась на основе строгого соблюдения канонических норм, которые явились результатом обобщения наблюдения природы. Эти каноны устанавливались путем выявления среднего арифметического. Благодаря этому пропорции античных скульптур близки к данным анатомии.

Гипсовые слепки с античных скульптурных произведений, дошедших до нас частью в оригиналах, а больше в римских копиях, служат образцами при обучении молодых художников. Начиная с XVII в., появляется учебное рисование с гипсовых копий.

В античный период скульптурные произведения создавались из мрамора, а копии с них отливали из довольно стойкого и прочного сплава металлов — бронзы. Римские копии с греческих оригиналов очень часто высекали также в мраморе. Лучшие сорта этого материала, обладающего прочной структурой, красивым тоном, нежнейшими переходами светотени, свойством пропускать свет и как бы растворять в воздухе очертания, позволили древнегреческим

ваятелям создать изумительные творения, вызывающие и сегодня неподдельный восторг и восхищение. Рисование с натуры не просто вводит учащегося в сферу изобразительного искусства, но дает правильное направление; стремясь точно передать в рисунке характер форм, уловить портретное сходство, рисующий становится на путь правдивого реалистического искусства. Обучение рисованию с натуры содействует развитию способности наблюдать и анализировать окружающую действительность, развивает зрительную память, создает предпосылки для развития творческого мышления и воображения.

Художественный образ формируется постепенно в процессе познания, внимательного наблюдения и изучения натуры. В этом и заключается суть художественного творчества. Художественное творчество, при всем богатстве его внутренних возможностей, с самого начала причинно обусловлено необходимостью достоверного отражения жизни и точной передачи полученной информации людям с социально значимыми целями. Оно подчинено объективным гносеологическим и психологическим законам, а также законам строения художественного образа, координируется ими и осуществляется в полном соответствии с ними.

## **ИЗ ИСТОРИИ**

Имя: Аполлон (Apollo).

Страна: Олимп.

Создатель статуи Аполлона: Леохар.

Деятельность: бог света, покровитель искусств, предводитель муз.

### **Аполлон: история персонажа**

Повелитель солнца, покровитель музыкантов, талантливый предсказатель, врачеватель, отважный герой, многодетный отец – греческий Аполлон включает в себя множество образов. Вечно молодой и амбициозный бог честно завоевал собственное место на Олимпе. Любимец женщин и смелых мужчин занимает второе место в пантеоне божественных правителей.

### **История создания**

По мнению современных исследователей, образ Аполлона зародился вовсе не на территории Греции. Мифы и легенды о лучезарном боге пришли в страну из Малой Азии. Подтверждает теорию необычное имя божества.

### **Статуя Аполлона**

Значение имени бога стало загадкой не только для современных ученых, но и для философов Древней Греции. Плутарх выдвигал версию, что «Аполлон» переводится как «собрание». Теория не имеет под собой основы, так как имя нигде не упоминается в подобном контексте.

Вторым доказательством теории о заимствовании Аполлона у Азии является сочетание в одном лице противоречивых функций. Аполлон предстает пе-

ред людьми и положительным персонажем, и карающим богом. Подобный образ не характерен для мифологии Древней Греции. В любом случае, златокудрый бог занял почетное место на Олимпе, уступив в величии только собственному отцу – Зевсу.

### **Аполлон и Зевс**

Культ Аполлона начал шествие с острова Делос и постепенно захватил всю страну, в том числе и итальянские колонии Греции. Уже оттуда власть бога Солнца распространилась на Рим. Но, несмотря на огромную территорию влияния, именно Делос и город Дельфы стали центром служения божеству. На территории последнего греки возвели Дельфийский храм, где восседал оракул, толкование снов которым открывало тайны будущего.

### **Биография и образ**

Греческий бог родился на берегу острова Делос. Одновременно с мальчиком на свет появилась сестра-близнец Артемида. Дети – плод любви Зевса-Громовержца и титаниды Лето (в другой версии Латоны). Женщине пришлось скитаться по небу и воде, так как Гера, официальная жена Зевса, запретила титаниде ступать на твердую почву.

### **Близнецы Артемида и Аполлон**

Как и все дети Зевса, Аполлон быстро вырос и возмужал. Боги Олимпа, гордые и довольные пополнением, преподнесли юному божеству и его сестре подарки. Самым запоминающимся стал дар Гефеста – серебряный лук и золотые стрелы. С помощью этого оружия Аполлон совершит немало подвигов. Описание внешности вечно юного божества своеобразно. В отличие от большинства героев Греции Аполлон не носил бороды, предпочитая открывать лицо окружающему миру. Метафора «златовласый», часто используемая в отношении бога, позволяет сделать вывод, что Аполлон – блондин. Юноша среднего роста и среднего телосложения быстро и бесшумно передвигается по свету, с легкостью догоняя спортивную сестру. Нигде не упоминается обескураживающая красота бога, но количество любовных побед подсказывает, что Аполлон излучает магнетизм и обаяние.

### **Аполлон и Дафна**

Впрочем, в жизни бога была и несчастная любовь. Дафна, миф о которой отлично характеризует юность Аполлона, стала жертвой неприятной истории. Юный бог, уверенный в собственных силах, высмеял Эроса (бога любви), за что получил в сердце любовную стрелу. А стрела отвращения полетела прямо в сердце нимфы Дафны. Влюбленный Аполлон бросился за девушкой, которая решила спрятаться от настойчивого поклонника. Бог солнца не отступал, поэтому отец нимфы, видевший мучения дочери, превратил Дафну в лавровое дерево. Юноша украсил листвой лавра собственную одежду и колчан для стрел. Свободное от подвигов и забот время юноша проводит за музыкой. Любимым

инструментом для Аполлона стала кифара. Молодой бог гордится собственными успехами в музыке и часто покровительствует талантливым музыкантам. А чего не терпит Аполлон, так это хвастовства.

### **Бог Аполлон**

Весельчак-сатир Марсий, подобравший флейту Афины, однажды вызвал юного бога на состязание. Мужчина недооценил талант сына Зевса. Марсий проиграл состязание, а гордый и своенравный Аполлон в наказание за дерзость содрал с сатира шкуру. Молодому богу бывает скучно на Олимпе, поэтому Аполлон часто спускается на землю, чтобы пообщаться с друзьями. Однажды приятельская встреча закончилась смертью. Сын Зевса и Гиацинт, сын местного царя, запускали в небо металлический диск. Аполлон не рассчитал силы, и снаряд угодил Гиацинту в голову. Любимец бога погиб, Аполлон не смог спасти друга. На месте трагедии расцвел цветок. Теперь каждую весну распускает бутон растение гиацинт, напоминающее о дружбе бога и человека.

### **Аполлон**

Отличительная характеристика Аполлона – всепоглощающая любовь к матери и сестре. Ради благополучия близких женщин герой идет наперекор грозному отцу. Вскоре после рождения Аполлон убивает Пифона – могучего змея, преследующего Лето. За несогласованный акт мести Зевс свергает бога Солнца, и Аполлон должен восемь лет прослужить пастухом, чтобы загладить вину. Второй раз Аполлон заступается за мать, когда Лето оскорбляет царица Ниоба. Подруги поспорили, кто из них более плодовит. Чтобы отстоять честь матери, Аполлон и Артемида перестреляли всех детей Ниобы.

### **Аполлон на колеснице**

Несмотря на частые стычки, за Аполлоном закрепилось звание любимчика отца. Такое расположение угнетает Геру – жену владыки Олимпа. Богиня прикладывает максимум усилий, чтобы причинить вред Аполлону. Впрочем, солнечный бог только посмеивается над проделками мачехи. На божестве лежит серьезная обязанность – Аполлон с колесницей, в которую запряжена четверка лошадей, проезжает по небу, освещая Землю. Часто в путешествии златокудрого бога сопровождают нимфы и музы. Возмужавший Аполлон часто заводит романы. В отличие от отца, мужчина предстает перед возлюбленными в истинном облике. Исключением стали Антенора (принял облик собаки) и Дриопа (приходил дважды в виде змеи и черепахи). Несмотря на внушительный любовный стаж, Аполлон так и не женился. Более того, зачастую возлюбленные бога не хранили мужчине верность.

### **Еврипид, Пифагор, Асклепий - дети Аполлона**

Зато собственных сыновей Аполлон опекает чрезмерно. Среди отпрысков бога значатся Еврипид, Пифагор, Янус, Орфей и Асклепий. Последний сильно прогневал дедушку, за что был убит Зевсом. Оскорбленный Аполлон в отместку перебил циклопов, которые создавали для владыки Олимпа волшебные молнии.

### **Интересные факты**

Ницше утверждал, что Аполлон – олицетворение порядка и света, а противоположные качества в мифологии представляет Дионис. Бог виноделия призывает сторонников нарушать правила, которые навязывает сын Зевса. Аполлон имеет хорошую физическую подготовку. Юноша с легкостью победил бога войны Ареса в кулачном бою. Писатель Рик Риордан представил собственное видение персонажа. В книге «Перси Джексон и Олимпийцы» читатель знакомится с современным бесшабашным сыном Зевса.

## **ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПОЗДНЕЙ КЛАССИКИ**

Четвертый век до н. э. явился важным этапом в развитии древнегреческого искусства. Традиции высокой классики перерабатывались в новых исторических условиях. Рост рабства, концентрация все больших богатств в руках немногих крупных рабовладельцев уже со второй половины 5 в. до н. э. мешали развитию свободного труда. К концу века, особенно в экономически развитых полисах, все яростнее выступал процесс постепенного разорения мелких свободных производителей, приводивший к падению удельного веса свободного труда.

Пелопоннесские войны, явившиеся первым симптомом начавшегося кризиса рабовладельческих полисов, чрезвычайно обострили и ускорили развитие этого кризиса. В ряде греческих полисов возникают восстания беднейшей части свободных граждан и рабов. Вместе с тем рост обмена вызывал необходимость создания единой державы, способной завоевать новые рынки, обеспечить успешное подавление восстаний эксплуатируемых масс.

Осознание культурного и этнического единства эллинов также вступало в решительное противоречие с разобщенностью и ожесточенной борьбой полисов друг с другом. В целом полис, ослабленный войнами и внутренними раздорами, становится тормозом дальнейшего развития рабовладельческого общества.

Вместе с тем драматические противоречия эпохи находили свое отражение в художественных образах, показывающих героя в напряженной трагической борьбе с враждебными ему силами, охваченного глубокими и скорбными переживаниями, раздираемого глубокими сомнениями. Таковы герои трагедий Еврипида и скульптур Скопаса.

Большое влияние на развитие искусства оказал завершившийся в 4 в. до н. э. кризис наивно-фантастической системы мифологических представлений, далекие предвестия которого уже можно увидеть в 5 в. до н. э. Но в 5 в. до н. э. народная художественная фантазия все еще черпала материал для своих возвышенных этических и эстетических представлений в искони знакомых и близких народу мифологических сказаниях и верованиях (Эсхил, Софокл, Фидий и др.). В 4 же веке художники все более интересовали такие стороны бытия человека, которые не укладывались в мифологические образы и представления прошлого. Художники стремились выразить в своих произведе-



дениях и внутренние противоречивые переживания, и порывы страсти, и утонченность и проникновенность душевной жизни человека. Зарождался интерес к быту и характерным особенностям психического склада человека, хотя и в самых еще общих чертах.

В искусстве ведущих мастеров 4 в. до н. э. — Скопаса, Праксителя, Леохара, Лисиппа была поставлена проблема передачи переживаний человека. В результате этого были достигнуты первые успехи в раскрытии духовной жизни личности. Эти тенденции сказались во всех видах искусства, в частности в литературе и драматургии. Таковы, например, «Характеры» Теофраста, посвященные анализу типических особенностей психического склада человека — наемного воина, хвастуна, парасита и т. д. Все это указывало не только на отход искусства от задач обобщенно-типического изображения совершенного гармонически развитого человека, но и на обращение к кругу проблем, которые не стояли в центре внимания художников 5 в. до н. э.

В развитии греческого искусства поздней классики явно различаются два этапа, обусловленных самим ходом общественного развития. В первые две трети века искусство еще очень органично связано с традициями высокой классики. В последнюю треть 4 в. до н. э. происходит резкий перелом в развитии искусства, перед которым новые условия общественного развития ставят новые задачи. В это время особенно обостряется борьба реалистической и антиреалистической линий в искусстве.

Греческая архитектура 4 в. до н. э. имела ряд крупных достижений, хотя ее развитие протекало очень неравномерно и противоречиво. Так, в течение первой трети 4 в. в архитектуре наблюдался известный спад строительной деятельности, отражавший экономический и социальный кризис, который охватил все греческие полисы и особенно расположенные в собственно Греции. Спад этот был, однако, далеко не повсеместный. Наиболее остро он сказался в Афинах, потерпевших поражение в Пелопоннесских войнах. В Пелопоннесе же строительство храмов не прерывалось. Со второй трети века строительство снова усилилось. В греческой Малой Азии, а отчасти и на самом полуострове были возведены многочисленные архитектурные сооружения.

Памятники 4 в. до н. э. в общем следовали принципам ордерной системы. Все же они существенно отличались по своему характеру от произведений высокой классики. Строительство храмов продолжалось, но особенно широкое развитие по сравнению с 5 в. получило строительство театров, палестр, гимнасиев, закрытых помещений для общественных собраний (булевтерий) и др.

Одним из первых архитектурных памятников, в которых сказались черты, свойственные поздней классике, был перестроенный после пожара 394 г. до н. э. храм Афины Алей в Тегее (Пелопоннес). И само здание и скульптуры, его украшавшие, были созданы Скопасом. В некоторых отношениях храм этот развивал традиции храма в Бассах. Так, в тегейском храме были применены все три ордера — дорический, ионический и коринфский. В частности, коринфский ордер применен в выступающих из стен полуколоннах, украшающих наос. Полуколонны эти были связаны между собой и стеной общей сложноп-

рофилированной базой, шедшей вдоль всех стен помещения. В целом храм отличался богатством скульптурных украшений, пышностью и многообразием архитектурного декора.

Наиболее интересным из дошедших до нас сооружений, воздвигнутых частными лицами, являются хорегический памятник Лисикрата в Афинах (334 г. до н. э.). Афинянин Лисикрат решил в этом памятнике увековечить победу, одержанную подготовленным на его средства хором. На высоком квадратном в плане цоколе, сложенном из продолговатых и безукоризненно отесанных квадратов, возвышается стройный цилиндр с изящными полуколоннами коринфского ордера. По антабменту над узким и легко профилированным архитравом протянут непрерывной лентой фриз со свободно разбросанными и полными непринужденного движения рельефными группами. Пологая конусообразная крыша венчается стройным акротерием, образующим подставку для того бронзового треножника, который и явился призом, присужденным Лисикрату за победу, одержанную его хором. Сочетание изысканной простоты и изящества, камерный характер масштабов и пропорций составляют особенность этого памятника, отличающегося тонким вкусом и изяществом. И все же появление сооружений такого рода связано с утерей архитектурой полиса общественной демократической основы искусства.

Если памятник Лисикрата предвосхищал появление произведений эллинистической архитектуры, живописи и скульптуры, посвященных частной жизни человека, то в созданном несколько ранее «Филиппейоне» нашли свое выражение другие стороны развития архитектуры второй половины 4 в. до н. э. «Филиппейон» был сооружен в 30-е годы 4 в. до н. э. в Олимпии в честь победы, одержанной в 338 г. македонским царем Филиппом над войсками Афин и Беотии, пытавшимися бороться с македонской гегемонией в Элладе. Круглый в плане наос Филиппейона был окружен колоннадой ионического ордера, а внутри украшен коринфскими колоннами. Внутри наоса стояли статуи царей Македонской династии, выполненные в хрисозлефантинной технике, до тех пор применявшейся только при изображении богов. Филиппейон должен был пропагандировать идею главенства Македонии в Греции, освятить авторитетом священного места царственный авторитет особы македонского царя и его династии.

Хотя произведения скульптуры 4 в. до н. э., как и вообще всей Древней Греции, дошли до нас главным образом в римских копиях, все же мы можем иметь о развитии скульптуры этого времени гораздо более полное представление, чем о развитии архитектуры и живописи. Переплетение и борьба реалистических и антиреалистических тенденций приобрели в искусстве 4 в. до н. э. гораздо большую остроту, чем в 5 в. В 5 в. до н. э. основным противоречием было противоречие между традициями отмирающей архаики и развивающейся классики, здесь же отчетливо определились два направления в развитии самого искусства. С одной стороны, некоторые скульпторы, формально следовавшие традициям высокой классики, создавали искусство, отвлеченное от жизни, уводившее от ее острых противоречий и конфликтов в мир бесстрастно холодных и отвлеченно прекрасных образов. Это искусство по тенденциям своего развития было враждебно реалистическому и демокра-

тическому духу искусства высокой классики. Однако не это направление, виднейшими представителями которого были Кефисодот, Тимофей, Бриаксис, Леохар, определило характер скульптуры и вообще искусства того времени.

Общий характер скульптуры и искусства поздней классики в основном определялся творческой деятельностью художников-реалистов. Ведущими и величайшими представителями этого направления были Скопас, Пракситель и Лисипп. Реалистическое направление получило широкое развитие не только в скульптуре, но и в живописи (Апеллес).

Одним из первых скульпторов, в творчестве которого сказалось новое понимание реализма, отличное от принципов реализма 5 в. до н. э., был Деметрий из Алопеки, начало деятельности которого относится еще к концу 5 в. Судя по всем данным, он был одним из самых смелых новаторов реалистического греческого искусства. Все свое внимание он уделил разработке методов правдивой передачи индивидуальных черт портретируемого лица. Мастера портрета 5 в. в своих работах опускали те детали внешнего облика человека, которые не представлялись существенными при создании героизированного изображения, Деметрий первым в истории греческого искусства встал на путь утверждения художественной ценности неповторимо личных особенностей облика человека.

Крупнейшим мастером первой половины 4 в. до н. э. был Скопас. В творчестве Скопаса нашли свое наиболее глубокое художественное выражение трагические противоречия его эпохи. Тесно связанный с традициями пелопоннесской и аттической школ, Скопас посвятил себя созданию монументально-героических образов. Этим он как бы продолжал традиции высокой классики. Творчество Скопаса поражает своей огромной содержательностью и жизненной силой. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают быть воплощением самых прекрасных качеств сильных и доблестных людей. Однако от образов высокой классики их отличает бурное драматическое напряжение всех духовных сил. Героический подвиг больше не носит характера поступка, естественного для каждого достойного гражданина полиса. Герои Скопаса находятся в необычном напряжении сил. Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания.

Вместе с тем Скопас ввел в искусство классики мотив страдания, внутреннего трагического надлома, косвенно отражающего трагический кризис этических и эстетических идеалов, созданных в эпоху расцвета полиса.

Искусство Скопаса оказало огромное влияние как на современное ему, так и на позднейшее искусство Греции. Под непосредственным влиянием Скопаса была, например, создана Пифеем (одним из строителей Галикарнасского мавзолея) монументальная скульптурная группа Мавсола и его жены Артемисии, стоявшая на квадриге на вершине мавзолея. В статуе Мавсола высотой около 3 м сочетаются подлинно греческая ясность и гармония в разработке пропорций, складок одежд и пр. с изображением не греческого по своему характеру облика Мавсола. Его широкое, строгое, немного грустное лицо, длинные волосы, длинные спадающие усы не только передают своеобразный этнический облик

представителя другого народа, но свидетельствуют также и об интересе скульпторов этого времени к изображению душевной жизни человека. К кругу искусства Скопаса могут быть отнесены прекрасные рельефы на базах колонн нового храма Артемиды в Эфесе. В особенности привлекательна нежная и задумчивая фигура крылатого гения. Из младших современников Скопаса только влияние аттического мастера Праксителя было столь же длительным и глубоким, как влияние Скопаса.

В отличие от бурного и трагического искусства Скопаса Пракситель в своем творчестве обращается к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии и спокойной задумчивости. Герои Скопаса почти всегда даны в бурном и стремительном действии, образы Праксителя обычно проникнуты настроением ясной и безмятежной созерцательности. И все же Скопас и Пракситель взаимно дополняют друг друга. Пусть по-разному, но и Скопас и Пракситель создают искусство, раскрывающее состояние человеческой души, чувства человека. Как и Скопас, Пракситель ищет путей раскрытия богатства и красоты духовной жизни человека, не выходя за пределы обобщенного образа прекрасного человека, лишённого неповторимо индивидуальных черт. В статуях Праксителя изображается человек идеально прекрасный и гармонически развитый. В этом отношении Пракситель более тесно, чем Скопас, связан с традициями высокой классики. Более того, лучшие творения Праксителя отличаются даже большей грацией, большей тонкостью в передаче оттенков душевной жизни, чем многие произведения высокой классики. Все же сравнение любого из произведений Праксителя с такими шедеврами высокой классики, как «Мойры», ясно показывает, что достижения искусства Праксителя куплены дорогой ценой утраты того духа героического жизнеутверждения, того сочетания монументального величия и естественной простоты, которое было достигнуто в произведениях эпохи расцвета.

В творчестве Скопаса, Леохара и Праксителя нашли свое наиболее яркое и полное разрешение задачи, стоявшие перед искусством первой половины 4 в. Их творчество при всем его новаторском характере было еще тесно связано с принципами искусства высокой классики. В художественной культуре второй половины века и особенно последней его трети связь с традициями высокой классики становится менее непосредственной, а частично утрачивается.

## **РИСУНОК ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АПОЛЛОНА**

Процесс создания длительного рисунка очень сложен, и учащийся, не имеющий достаточного опыта работы, часто оказывается в большом затруднении. Он не знает, на что следует прежде всего обратить внимание, как рациональнее использовать свои возможности, не умеет должным образом организовать свою работу. Такой студент обычно начинает добросовестно срисовывать все, что видит, внимательно копирует подробности внешней формы, увлекается; деталями, думая, что они дадут сходство с натурой.

Многие студенты, рисуя гипсовую голову, не соблюдают методической последовательности в работе, сразу берутся за решение сложных задач, что

приводит их к неудаче. Такие студенты считают, что раз они усвоили методическую последовательность работы над рисунком вазы, натюрморта, то повторять все это на примере рисунка головы уже не нужно. Между тем методическая последовательность работы над рисунком головы имеет свои особенности и нюансы, о которых должен знать рисующий. Для усвоения учебного материала рисующему необходимо четко представлять, что конкретно он должен сделать на данном этапе работы, на каких моментах построения изображения ему необходимо сосредоточить особое внимание.

Обратите внимания на широкое обобщение и четкие детали модели. Объем головы Аполлона, конечно, довольно сложный и будет труден для изображения, но попытайтесь добиться взаимосвязи всех частей за счет грамотного построения формы.

При рисовании гипсового слепка головы античного образца сама натура подсказывает все то, что влияет на пластику головы и организует объем.

Начиная сложную работу по рисованию с натуры, следует поставить перед собой основные учебные задачи: увидеть и передать поворот и наклон головы, построить общие пропорции и конструкцию объемной формы, выявить характер модели.

Первое важное условие любого рисунка - размещение изображения объекта рисования в формате листа бумаги. Для вас компоновка рисунка не должна представлять особой трудности, так как вы уже выполнили предварительную зарисовку головы Аполлона. Каждое новое задание, связанное с решением все более усложняющихся учебных задач, требует несколько иного подхода к размещению рисунка. На это оказывают влияние и характер натуры, и точка зрения, с которой рисуют, и новизна самого задания.

Не забудьте перед работой внимательно рассмотреть натуру с разных сторон. Изучите в течение такого наблюдения все выступающие и западающие формы, проанализируйте их во взаимосвязи, единстве, проследите все закономерности данного объема. Постарайтесь найти в модели запоминающиеся черты, образующие неповторимый облик головы Аполлона. Такое внимательное и сосредоточенное изучение объекта рисования оказывает добрую службу.

Рисовать всегда интересно, если человек знает, что и зачем он делает. Без того, чтобы больше знать, глубоко понимать предметы и явления действительности, постоянно их изучая, а в процессе рисования рассуждать, учеба окажется бесполезной.

## **1 СТАДИЯ**

### **КОМПОЗИЦИОННОЕ РАЗМЕЩЕНИЕ РИСУНКА НА ЛИСТЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ, ПЕРЕДАЧА ПРОПОРЦИЙ**

В начале работы над рисунком надо выбрать наиболее удачную точку зрения, а не садиться на первое попавшееся место, что мы часто наблюдаем у многих студентов. Более того, необходимо ясно представить, как будет выглядеть в конечном итоге его рисунок. Работа начинается с композиционного

размещения изображения на листе бумаги. В учебном рисунке композиция должна помогать учебной задаче, но не усложнять ее. Поэтому, прежде чем приступить к рисунку, необходимо сделать ряд небольших набросков, где будет решаться композиционная задача.

Предварительно надо осмотреть натуру со всех сторон, определить, как выгоднее (эффектнее) поместить изображение на плоскости, с какой точки зрения лучше будут выражены особенности строения формы. Выбор точки зрения, с которой объект изображения смотрится наиболее выразительно, помогает художнику успешнее решить композиционную задачу. Рисующий должен научиться грамотно заполнять плоскость листа бумаги. Однако не следует думать, что в композиции нужно придерживаться какого-то особого правила. Только после этого можно браться за карандаш и начинать размещать рисунок на листе бумаги.

Изображение намечается очень легко, карандашом рисуют без особого нажима, форма головы рисуется очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы - общий вид натуры.

Анализируя и передавая в рисунке форму головы, учащемуся, прежде всего, надо выявить общую массу формы, ее характер, пропорциональные отношения, наметить легкими линиями. Определяя характер формы головы в ее обобщенном виде, можно воспользоваться методом сравнения с другими предметами. В зависимости от характера строения любая человеческая голова может иметь разную форму - яйцеобразную, грушевидную, шарообразную. Поэтому при построении формы головы Аполлона следует исходить из характерного признака. У вас уже более-менее развился и устоялся глазомер. Изобразить модель как можно выразительнее - значит проникнуть в суть натуры. В соответствии с освещением натуры выявляются качества формы и подчеркиваются особенности объема головы Аполлона. При построении формы гипсовой модели постарайтесь немного отвлечься от конкретности в натуре и как бы увидеть не саму голову Аполлона, а большое шарообразное тело, обвязанное параллельными линиями ниток, одна из которых расположена поперек - вертикально. Пусть одна из нитей проходит на теле шара точно в середине по горизонтали, другая, параллельная ей, расположится по уровню нижней части носа и мочки уха, третья — по уровню рта. Вертикально расположенная нить опишет собой дугу на теле шара. Отвлекаясь таким образом от натуры, вы увидите закономерности строения деталей головы, логически подчиненные ее большой форме. Если принять такое правило построения за основу вместе с перспективными изменениями, то ошибок в передаче формы головы вы избежите. Итак, вы начинаете изображение с того, что намечаете большую форму головы, скомпоновывая рисунок в формат листа.

Рассматривая форму головы Аполлона, мы отмечаем, что она более широкая в височной части и сужена у подбородка. Если смотреть на лицевую часть головы, то можно заметить, что она близка форме треугольника: верхняя часть головы (волосы) шире скуловой части, а скуловая часть шире подбородка.

Наметив общий вид головы, надо бегло посмотреть на характер формы каждой ее части – лоб, состоящий из пяти основных плоскостей, глазничные впадины и выступающие из них шаровидные формы глаз, а также выступающую призматическую форму носа. На рисунке уточняем направления плоскостей, определяющих форму губ, подбородка, носа, щек. Но пока их не вырисовываем, а только определяем местоположение, и проверяем, как они влияют на общий характер.

Любая живая форма в своей основе понимается или рассматривается, как геометрическая сущность, т. е. имеет скрытую геометрическую форму, тем самым приближаясь к единым закономерностям перспективы и освещения, свойственным геометрическим телам. Поэтому при рисовании головы от студентов требуется знание теории перспективы, компоновки и умение пользоваться линейно-конструктивным построением рисунка.

Грамотное композиционное построение, линейно-конструктивный рисунок помогает студентам быстрее и лучше усваивать учебный материал, развивает логику мышления, учит сработать предельно рационально, скупыми средствами выразить главное, существенное и самое характерное, не заостряя излишнего внимания на подробностях. Во избежание грубейших ошибок в рисунке, студенты должны пользоваться средствами, облегчающими работу над рисунком, знать нормы, правила и законы, которые помогут им в работе. Касаясь метода линейно-конструктивного изображения, следует отметить, что линия является одним из основных изобразительных средств. Линиями определяют контуры предметов, образующих их форму, ими обозначают объемно-пространственные величины: высоту, длину, ширину, конструктивные оси, вспомогательные линии, в том числе и линии построения. Но изображение обычных форм предметов одними линиями осложняет объемно-пространственное представление. Здесь необходимо дополнительно пользоваться точками, так как точки определяют характерные пункты, узлы и конструкции предметов в изображении. Точками фиксируются узлы конструкции, легко устанавливаются взаимно-пространственные расположения узлов, характеризующих конструкцию формы. Для более точного и лаконичного определения объемно-пространственных форм пользуются точками и линиями, хотя в действительности на модели нет ни точек, ни линий, они условны. Есть только воображаемая форма с гранями и планами, находящимися в условном пространстве изображения на плоскости листа бумаги. Использование точек и линий при изображении объемных форм в пространстве - это и есть линейно-конструктивный метод изображения.

Изучение и изображение гипсовой головы Аполлона сопровождается соблюдением главного принципа «парности форм», лежащего в основе изображения человека, а также и последовательным (поэтапным) ведением рисунка.

Работу над рисунком головы следует вести с внимательным изучением натурной модели. Рассматривая ее со всех сторон, старайтесь запомнить характер формы, положение в пространстве.

## 2 СТАДИЯ

### ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА ФОРМЫ

Вы уже обратили внимание на положение головы Аполлона в пространстве. Голова откинута назад и повернута влево. Сообщите эти пространственные признаки в намечаемом рисунке легкими линиями, проведите срединную вспомогательную (**профильную**) линию, соответственно тому, как смотрится натура с вашего места: прямо или в три четверти, или под еще большим углом. Простые легкие очертания намечают первые основные массы гипсовой головы - шапку волос, лицевой части (**овал лица**), шеи. Дальше уточняют характер формы головы и ее пропорций. При этом нельзя упускать из виду анатомические особенности строения формы черепа. Анатомические особенности черепа, знакомые вам, помогут отделить передние части головы от боковых.

Проанализируйте форму, следите за наиболее характерным в массах головы тем, что влияет на внешние особенности объема. Очень важно все как следует обдумать, связать, соединить, выявить, найти и показать. Нельзя в начале рисунка с натуры поверхностно воспринимать форму и слепо копировать натуру. Правдивое реалистическое изображение можно выполнить только при условии углубленного анализа формы.

Вы уже давно убедились, что начальные очертания изображения следует делать легкими касаниями карандаша, чтобы потом можно было внести исправления. На начальных этапах рисунка, так же как и в последующих, надо все время сравнивать части головы между собой по размеру и освещенности.

Рассмотрим построение головы в наиболее сложном трехчетвертном ракурсе.

Вначале наметим профильную линию, которая должна разделить лицевую часть головы на две равные и симметричные части. Поскольку голова находится в трехчетвертном ракурсе и лицевая часть воспринимается нами в перспективе, то и профильная линия должна делить лицевую часть по законам перспективы – дальняя часть в сокращении (меньше), ближняя – больше. Однако здесь надо быть очень внимательным, не допускать искажений. В рисунке мы должны воспринимать перспективные явления правильно и видеть, что профильная линия делит лицевую часть головы на две равные части.

У студентов часто профильная линия в рисунке бывает смещена в сторону, а это влечет за собой и искажения всей формы головы, так как профильная линия для рисовальщика является главным ориентиром. Наметив профильную линию, разделим ее на три равные части, используя для этого классический канон пропорций. Напоминаем, лицевая часть головы делится 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 скуловой кости, уголки глаз и слезники.



Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит средняя линия рта, которую называют линией разреза губ. Расстояние между глазами равно величине глаза. Конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза губ и подбородка должны быть между собой параллельны. Если эту закономерность опустить, то можно допустить ошибки в перспективе. Это мы наблюдаем даже у рисовальщиков, имеющих опыт в рисовании. Ошибка заключается в том, что лицевая часть головы по мере удаления от зрителя не уменьшается, а, наоборот, увеличивается, то есть расстояние между линией надбровных дуг и основанием подбородка (челюсти), обращенной к зрителю, меньше, а удаленной больше. При положении головы выше горизонта в трехчетвертном повороте, глаз, который ближе к нам, будет выше удаленного, а линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа и рта по мере удаления будут опускаться.

Приступая к изображению основных деталей головы (глаза, носа, прядей волос и так далее), нужно исходить от основы формы: нос – это призма, глаз – шар.

При работе над длительным рисунком точка зрения должна оставаться неизменной на протяжении всего процесса рисования. Чтобы после перерыва найти прежнюю точку зрения, можно рекомендовать следующий прием: пусть рисующий обратит внимание на переносицу и слезник дальнего от него глаза (если голова находится в трехчетвертном повороте). При трехчетвертном повороте головы горбина носа закроет собой дальний глаз, и надо заметить, насколько глаз заслонен, то есть виден слезник, или он скрылся за переносицу и насколько.

В процессе построения рисунка головы ученик должен особенно внимательно следить за правильностью распределения парных и симметричных форм. Для этого мы ему рекомендуем: во-первых, парные и симметричные формы рисовать одновременно, во-вторых, проводить параллельные линии от края каждой парной и симметричной формы к другой. Например, верхний край глазного яблока справа и слева должен находиться на одной линии, намечая ширину и толщину века одного глаза, сразу же переходить к другому. Выявляя шаровидные формы глаз, веки вначале четко не прорисовывайте, намечайте только их ширину, толщину и направление каждого века. У глаза, который ближе к нам, взлет верхнего века будет ближе к слезнику, а дальнего-к уголку глаза. Нижнее веко пока можно даже не намечать.

Строя призму носа, следим, чтобы профильная линия находилась посередине переносицы и основания носа. То же и в отношении лицевой части головы. Но поскольку они воспринимаются в перспективе, середину находим зрительно. Дальняя часть лица по отношению профильной линии будет меньше, а ближняя больше.

В некоторых пособиях профильная линия проводится по кончику носа, такая линия уже не может быть ориентиром для овала лица, ибо кончик носа намного выступает вперед от поверхности лица. Профильная линия должна проводить не по передней плоскости призмы носа, а по задней. Передняя

плоскость призмы носа выступает вперед, и кончик носа смещается влево. Симметрично от профильной линии будут располагаться крылья носа. Нижняя площадка носа открывается, и ноздри хорошо видны, а поэтому намечайте и толщину ноздрей. Одновременно при данном положении головы открываются нижние площадки надбровья и подковообразная плоскость подбородка. Намечая кончик носа, уточните, насколько он выше линии основания носа. Губы рисуем в сокращении. Профильная линия проходит по середине губ, но расстояние от профильной линии до уголка губ дальней стороны маски будет чуть меньше, а ближней больше. Губы четко не прорисовывайте, а только наметьте величину нижней и верхней губы. Намечая характер и величину губ, внимательно проверьте их местоположение. Для этого пользуйтесь вспомогательными линиями и с помощью их проверяйте, как согласуются уголки губ с крыльями носа, какое расстояние от линии основания носа до кромки верхней губы, чтобы губы не оказались около ноздрей. Тут же уточните, где располагаются нижние локоны волос по отношению линии разреза губ. Легко намечаем и основные пряди волос, но все время уточняем их местоположение по отношению к глазам, носу, губам.

Всю эту работу выполняйте легким прикосновением карандаша к бумаге, чтобы замеченную ошибку можно было бы выправить, не применяя резинки (ластика).

Приступая к выявлению конструктивной основы формы, не спешите с пластической моделировкой формы и передачей эффектов освещения. Во время рисования с натуры нельзя наши наблюдения сводить только к эмоциональным восприятиям, хотя эмоциональные восприятия и играют в нашем деле большую роль. Здесь, на первоначальной стадии построения рисунка, надо все время сочетать непосредственность зрительного восприятия с переосмыслением полученной информации. В данном случае будут уместны высказывания П. Чистякова: «Предметы существуют и кажутся. Одно ли как существуют или как кажутся, или оба вместе - тогда полное рисование».

Обозначив пропорциональные отношения, уточнив характерные особенности натуры, приступайте к конкретизации изображения. Под конкретизацией формы следует понимать изображение по-настоящему реальной формы и ее деталей. Например, если глаза до этого были построены с учетом линейно-конструктивных особенностей глазного яблока, лежащего в глазнице, то на новом этапе рисования нужно переходить к выявлению конкретной характеристики формы парного органа зрения. Своей конкретности в рисунке требуют все детали головы, но вы должны здесь передать пока еще без светотеневых градаций именно глаза, нос, рот и т. д. в сходстве с этими же деталями скульптурного слепка. Напоминаем, что приступать к этапу конкретизации формы можно только при правильном линейно-конструктивном построении головы. Восприятие гипсовой модели со всеми ее подробностями в процессе отображения на изобразительной плоскости должно обязательно дополняться понятийно-логическими операциями. Уже при конкретизации формы головы не допускайте однообразия в применении технических приемов рисунка. Здесь нужно варьировать их в зависимости от формы - ее направления,

переходов от выпуклых мест к вогнутым, т. е. следить за пластической характеристикой формы.

Проверив линейно-конструктивную основу формы, можно переходить к уточнению и конкретизации рисунка. Например, вместо геометрической призмы носа, теперь надо изобразить реальную форму носа, какую мы видим в натуре. Уточняем более внимательно характер формы носа, глубину боковых плоскостей от переносицы до слезников, от кончика носа до конца крыльев носа (ноздрей), конкретизируем нижнюю плоскость, где располагаются ноздри. Можно было бы эти плоскости проложить тоном, но этого пока делать не следует, так как еще не уточнены формы соседних деталей - глаз, губ, подбородка и возможно потребуются основательные исправления.

Уточняя характер формы носа, проверьте, правильно ли призма носа располагается на поверхности лица. Призма носа должна перпендикулярно располагаться на лицевой поверхности.

Переходя к уточнению рисунка формы глаз, не забывайте об их шаровидности.

На эту форму надо наложить веки. Прежде всего надо прорисовать верхнее веко, которое должно облегать глазное яблоко, но не рисуйте веко одной линией, а старайтесь передать толщину века и проследить, как изменяется толщина века в перспективе.

Прорисовывая форму губ, уточните характер ложбинки над верхней губой и расстояние верхней кромки губы от основания носа.

Разграничивая переходы плоскостей, помните, что линии, отграничивающие форму в пространстве, в то же время будут границами тоновых отношений – света, полутени и тени. В то же время линии, отделяющие одну плоскость от другой, будут не только границами между светом и тенью, но и границами более тонких отношений на форме, находящейся в свету. Поэтому, строя линейно-конструктивное изображение формы головы, не нажимайте сильно карандашом на бумагу, линии должны быть очень легкими, чтобы по мере необходимости можно было бы вносить коррективы.

Переходя к уточнению характера формы отдельных локонов на голове, прежде всего внимательно определите их местоположение. Чтобы легче было справиться с этой задачей, пользуйтесь вспомогательными линиями. Рисуя прядь волос, учащийся должен следить за тем, чтобы они располагались по форме головы и были увязаны между собой. Передавая в рисунке форму отдельных локонов, учащийся не должен пассивно срисовывать их.

Вначале надо наметить общую форму группы локонов, а затем переходить к уточнению каждого. Затем переходите к выявлению трехмерности основных прядей волос. Многие студенты, не расположив локоны по форме головы и не установив их местоположение, сразу вырисовывают их конфигурацию. В результате локоны начинают приобретать самостоятельное значение в отрыве от формы головы и смотрятся как плоский декоративный узор. Поэтому не торопитесь вводить тон в рисунок, пока не уточните все в линейном рисунке. В «Книге о живописи» Леонардо да Винчи писал: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что

очертания не сгибающихся членов тела неизменны и всегда остаются теми же самыми, а места, количества и качества теней бесконечны... Тени образуют свои границы определенными ступеням, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными».

Прежде чем перейти к следующему этапу работы, внимательно проверьте результаты проделанной работы, заметив ошибку, тут же ее исправьте, не оставляйте на потом. Каждая ошибка рождает новую, и выправить их потом уже невозможно.

Многие учащиеся недопонимают важности первых этапов построения изображения, они торопятся пририсовывать детали, ищут внешних эффектов. Между тем прорисованная линейно-конструктивная основа формы дает возможность художнику уверенно продолжать работу над рисунком. Если форма головы хорошо построена только в линейно-конструктивном изображении, то даже в таком виде рисунок становится достаточно убедительным и выразительным, а при детальной моделировке формы художник может довести такой рисунок до высокохудожественной завершенности.

### **3 СТАДИЯ**

#### **ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ С ПОМОЩЬЮ СВЕТОТЕНИ. СОПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ. ОБОБЩЕНИЕ ФОРМЫ**

На этой стадии рисования определяется уровень проработки рисунка, что подразумевает пластическую характеристику изображения головы с помощью светотени. Благодаря освещению очень хорошо выявляется логика строения большой формы, которая распадается на несколько планов и образует ясные границы переходов света, полутонов, теней, рефлексов. Важно только уметь видеть взаимопереходы форм, выявленные светотенью, и не допускать в рисунке смазывания этих переходов, из-за чего исчезает конструктивная ясность формы.

Далее процесс рисования связан с моделировкой формы тоном. От рисовальщика здесь требуется известная деликатность. На протяжении предыдущей работы вы пользовались той техникой карандаша, которая не позволяла допускать грязь и черноту на бумаге. Рисунок нужно все время вести так, чтобы для усиления тона были определенные резервы кроющей способности карандаша. Моделируя форму тоном, следите за всеми градациями светотени, сравнивайте рефлекс с полутонами. Создавая пластику общего светотеневого состояния модели в своем рисунке, вы становитесь как бы скульпторами, преследующими одну главную цель – добиться правдивости и объемности формы головы античного образца. И как скульптур нигде не задерживается долго в одном месте на доскональной обработке объема, потому что это вредит общему характеру его работы, так и вы в рисунке тоже работаете везде, не отработывая до конца отдельный участок изображения. Такая постепенность накопления разнообразных штрихов приводит ваш рисунок в соответствующий вид.

Наметив объемно-пространственную основу формы головы, переходим к выявлению ее объема посредством светотеневых отношений. Здесь очень важно выдержать взаимосвязь линии и тона. Поверхности, образующие объем, выражаются в рисунке линейно, линии как бы расчерчивают форму головы на планы и являются границами света, тени, полутени. Вначале прокладываем только тени, это позволит увидеть общий характер формы как всей головы, так и ее составных частей, а при обнаружении неточностей, внести исправления. В линейно-конструктивном рисунке пластическая характеристика не так ясно читается, а при прокладке тона, даже легкой штриховкой, объем формы становится гораздо более ясным.

Если объемно-конструктивное построение формы намечается верно, то можно перейти к конкретизации объема с помощью основных тональных градаций – свет, полутень, тень и падающая тень. Например, разбирая форму носа, мы оставляем нетронутой переднюю плоскость носа, которая обращена к свету. Боковую плоскость носа, уходящую от света, покрываем полутенью. Нижнюю плоскость носа, находящуюся в тени, прокладываем тоном. От нижней площадки носа на верхнюю губу падает тень, которую также надо отделить тоном. Уточняя рисунок падающей тени, надо помнить, что падающая тень отражает форму как самого объекта, так и форму поверхности, на которую она ложится. Такой же метод построения формы должен быть и при изображении волос. Намечая пряди волос, прежде всего надо проследить за общей массой шапки волос, чтобы волосы лежали по форме головы, облегли ее и подчеркивали характер ее формы. Затем надо наметить общий характер локона и разбить его на основные поверхности – световую, полутеневую, теневую. Разграничив их тоном, нужно наметить и падающую тень от локона.

Далее происходит постепенное насыщение большой формы деталями. Рисующий переходит от анализа большой формы к анализу малых форм, постоянно соизмеряя их с общей массой головы.

Определяя местоположение и величину одной детали, ее нужно увязывать с другой. Например, рисуя нос, надо следить, как он располагается по отношению слезников, скуловых костей, уголков губ. Учащиеся должны придерживаться строгого правила: рисуя детали, все время проверять, как они согласуются с другими и с общим.

При моделировке формы глаза ученик должен помнить, что в основе это шарообразная форма, которая находится в глазничной впадине. Поэтому, рисуя веки, внимательно следите за нижним (внутренним) краем верхнего века, которое облегает глазное яблоко; верхний край этого же века помимо глазного яблока облегает еще и слезник. Если мы рассечем форму глаза вертикальной плоскостью, то след сечения даст линию, которая будет наглядно выражать пластическую структуру этой формы, то есть ее трехмерность. Кроме того, надо следить и за сокращением толщины века.

Детальная проработка формы в искусстве рисунка предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность. Когда рисовальщик передает кроме объема формы и материальность (фактуру поверхности) — выразительность рисунка повышается.

Продолжая детальную моделировку формы, внимательно следите за правильностью формообразования каждой детали, не отвлекайтесь на мелочи — сколы гипсов, щербинки и т. п. Будет плохо, если все щербинки, сколы и даже пятна на гипсовой поверхности будут скопированы точно, а пластика формы не будет промоделирована тоном в должной мере. Надо внимательно следить за пластической характеристикой формы, за переходом одной формы в другую, за тем, как располагается свет на поверхности формы. При этом светотеневые градации помогают рисовальщику видеть и передавать в изображении структуру формы. Рисуя детальную моделировку, штрих на бумагу кладите по направлению плоскостей (штрих по форме), не наносите лишних штрихов, не помогающих подчеркнуть форму.

Моделируя форму тоном, старайтесь кончиком карандаша как бы гладить поверхность формы, а на переходах одной формы в другую тон необходимо нарочито усиливать, как бы «обрубать», — отделять одну плоскость от другой. Например, моделируя мягкой штриховкой поверхность ноздри, уходящую в глубину, и переход к поверхности носогубной складки щеки, надо резче отделять тоном форму ноздри от щеки. Если мы будем продолжать по-прежнему штриховать мягким тоном, то объем формы не будет «читаться», рисунок получится вялым, зализанным. Если же мы будем резче отделять одну форму от другой, объем будет передан более убедительно и наглядно.

Работая тоном, не делайте бессмысленной тушевки, в особенности когда будете моделировать тоном лоб, щеки, подбородок. Еще П. Чистяков писал: «Так шар с бессмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом». Тот же П. Чистяков писал: «Чистота в тушевке, если смотреть на нее правильно, совсем не вредит, а напротив — она есть необходимость всякого осмысленного рисования». Передача материальности требует ювелирной обработки рисунка.

На последнем этапе работы над рисунком надо прежде всего проверить общее состояние рисунка — подчинить детали целому, уточнить рисунок в тоне (сравнить блик со светом, рефлекс с полутоном), так как отдельные детали не должны вырываться из общего ансамбля.

Затем еще раз уточните: все ли находится на своем месте. Во время детальной проработки формы вы могли сбить рисунок. Чтобы легче было увидеть ошибки, отставьте рисунок на расстояние и посмотрите на него издали. Особенно сложно установление верности тональных отношений. Здесь необходимо еще раз отметить самое темное и самое светлое место в натуре, и от них, сопоставляя полутона, привести рисунок к целостному решению. По четкости рисунка детали дальнего плана должны быть менее проработаны, переднего — более. Если детали дальнего плана «лезут» вперед, их надо приглушить. Методическая последовательность в работе над рисунком должна строго соблюдаться. Нарушение ее замедляет усвоение учебного материала. Рисование, проходящее беспорядочно, вне всякой системы, не дает учащемуся возможность понять основной смысл построения рисунка и правила построения изображения. Нельзя перескакивать через отдельные этапы в работе над

рисунком. Учащийся обязан последовательно закреплять отдельные этапы и разделы учебного рисунка, так как каждый предыдущий раздел является основой и составной частью последующего, без чего не может быть усвоение учебного материала. Следует при этом отметить, что членение процесса работы над рисунком (на отдельные этапы) условно. Практически ясные границы между отдельными этапами провести трудно. Рисующий всегда может обнаружить недостаточно точное или просто ошибочное решение задач предыдущего этапа, а поэтому возвратиться к тому, что казалось уже решенным.

Голова Аполлона имеет крупные и обобщенные формы, лишённые случайных, отвлекающих от целостного облика модели мелочей, которые могли бы поставить вас в затруднительное положение из-за неустойчивого восприятия, легко дробящегося под действием отдельных деталей. Кроме того, плотность тона самого гипса с его матовой поверхностью позволяет видеть благодаря освещённому нейтральному фону теневые участки не просто плоскими пятнами, но с четкими объемами. Светотеневые градации в натуре подсказывают структуру формы, и вам необходимо ее понять и передать в рисунке.

Детально прорабатывая всю форму головы, смотрите на ту или иную деталь как на совокупность поверхностей простой формы. Конечно, эту простую форму нужно уметь видеть, чтобы подчинить ей характерные особенности сложной – найти сходство. Глаза Аполлона в скульптурном обобщении без радужной оболочки и зрачка тем не менее выглядят как бы реально смотрящими. Передача этих и других признаков природы тоже входит в задание рисовальщика – вместе с грамотным построением линейно-конструктивной основы. При завершении рисунка головы Аполлона нужно, как всегда в тоновых изображениях, его обобщить. Достичь впечатления объемной формы модели в пространственной среде можно только выдержанностью пропорциональных натуре светотеневых отношений. Рисунок только тогда вызывает у зрителя иллюзию правдивого изображения, когда в нем правильно выдержаны тональные переходы, т. е. соблюдено светотеневое разнообразие деталей в единстве с общим.

Разумеется, ваши рисунки учебные, и в них будут обязательные пока недостатки, ибо вы еще не владеете достаточным профессиональным опытом и мастерством исполнения карандашных изображений. Это приходит к тому, кто упорно и много работает над рисунками и другими изображениями, ставит перед собой большие цели и добивается их. Итак, рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз. Процесс рисования нужно рассматривать как процесс активного изучения природы, как процесс познания.

Развитие объемно-пространственного мышления, как и совершенствование графических навыков, будет проходить успешно в том случае, если рисующий будет работать систематически и строго соблюдать последовательность усложнения учебных задач.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

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



# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

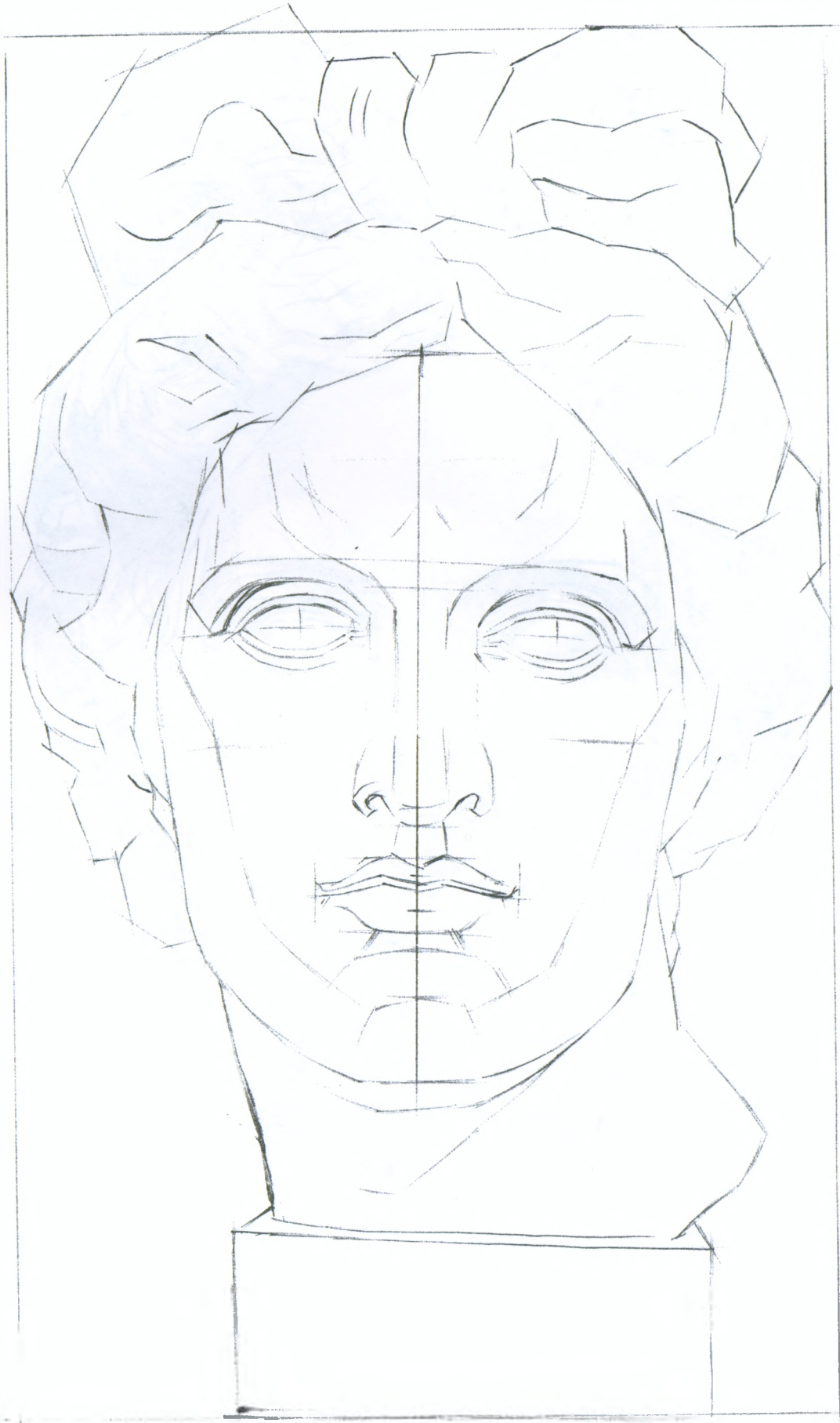


Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Фас. Первая стадия работы.

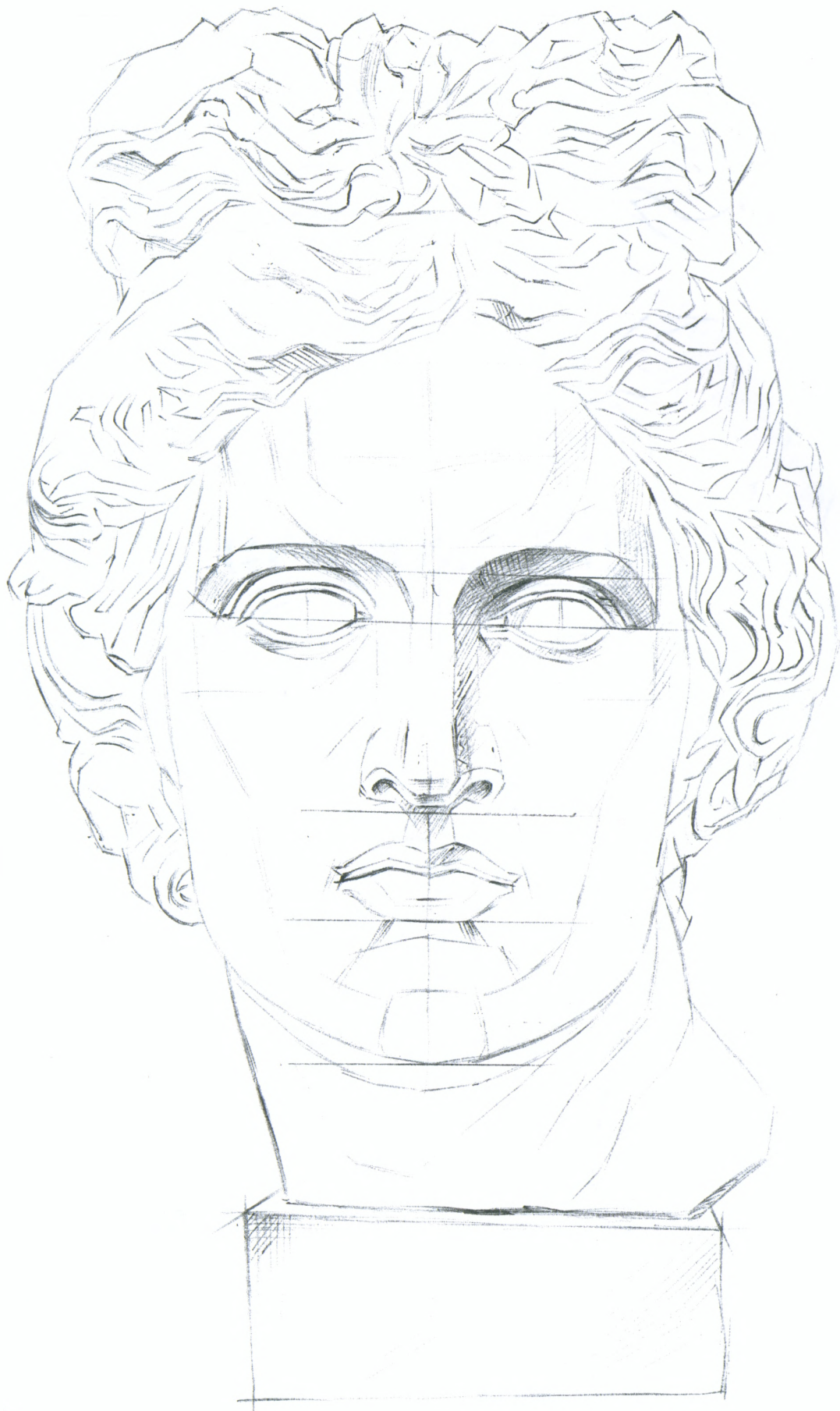


Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Фас. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Фас. Третья стадия работы.

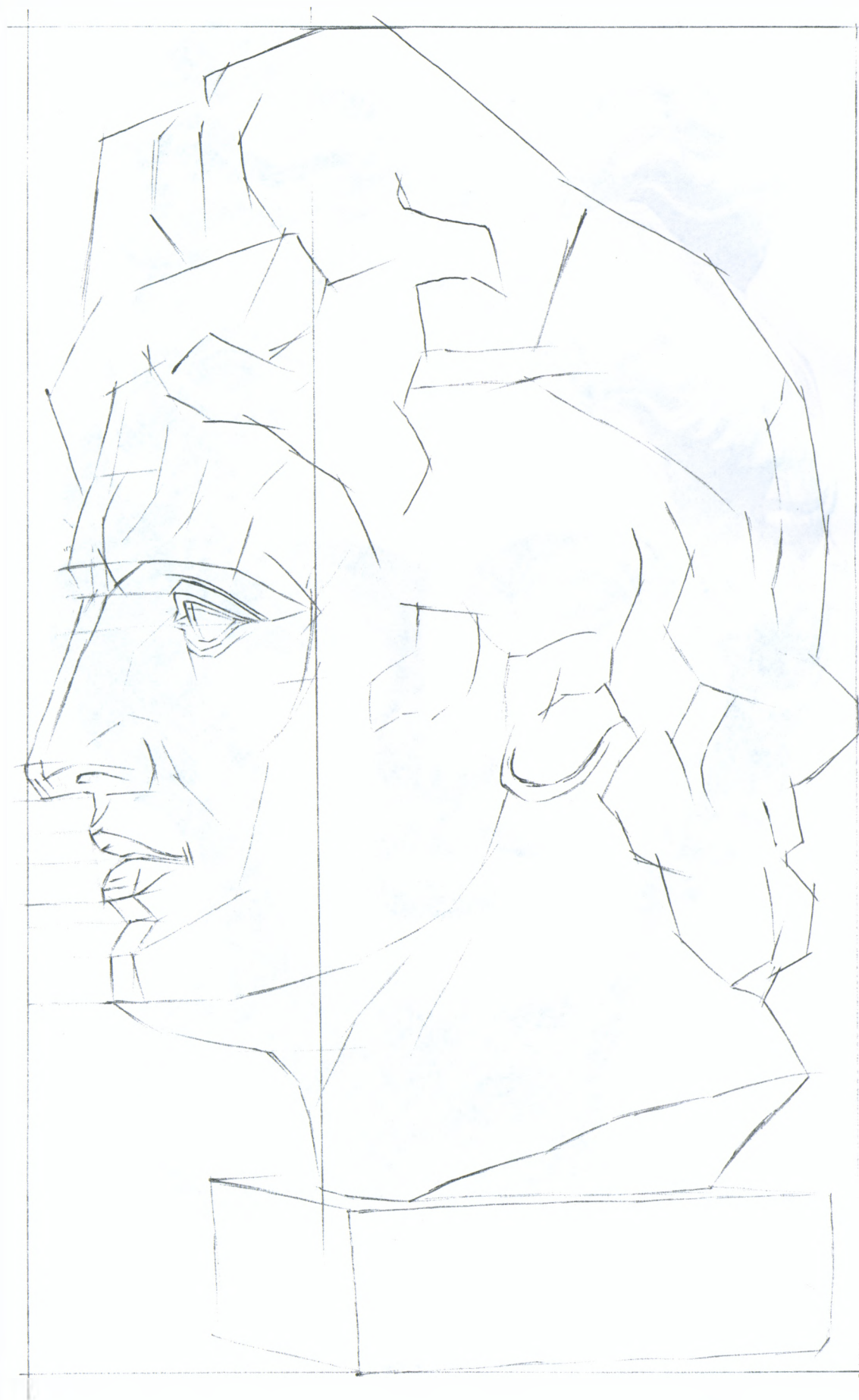


Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Профиль. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Профиль. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Профиль. Третья стадия работы.

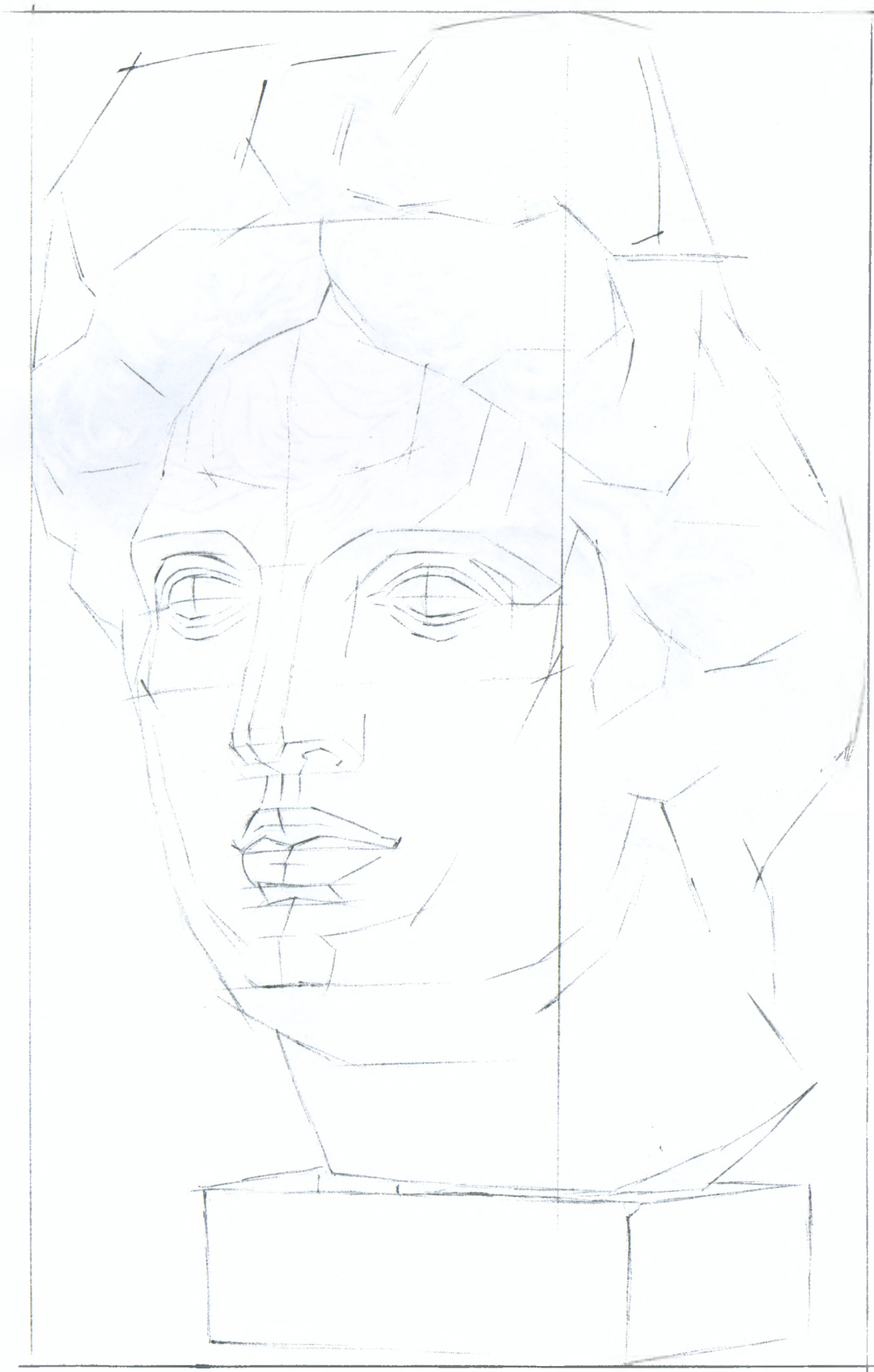


Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

3/4 положение. Вид справа. Первая стадия работы.





Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

3/4 положение. Вид справа. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

3/4 положение. Вид справа. Третья стадия работы.

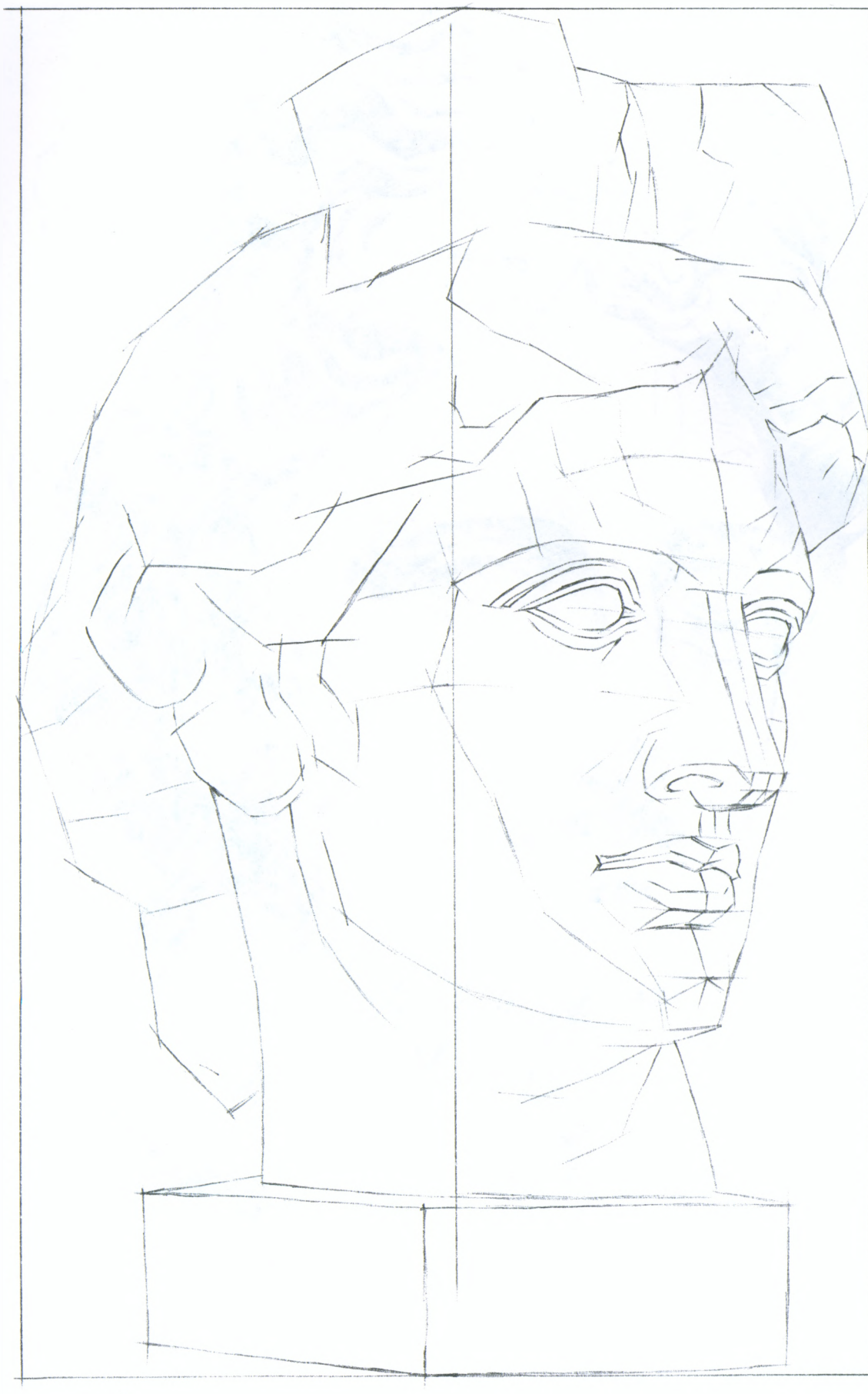


Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

*50/50* положение. Вид слева. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

50/50 положение. Вид слева. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

50/50 положение. Вид слева. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.





Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

Рисунок студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка торса Аполлона.  
Работа студента.



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

А.А. Дейнека.



*Последовательность  
рисунка с гипсового  
слепок головы Аполлона  
Бельведерского с фоном*



Рисунок с натуры гипсового слепка головы Аполлона.

5 стадий рисунка.



Учебное издание

**Составители:**

*Ковальчук Валерий Евгеньевич*

*Макарук Виталий Леонидович*

# МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ  
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК  
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ АПОЛЛОНА»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ  
СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»,  
СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-69 01 02 «АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН»  
II КУРС

Ответственный за выпуск: Макарук В.Л.

Редактор: Боровикова Е.А.

Компьютерная вёрстка: Соколюк А.П.

Корректор: Никитчик Е.В.

---

Подписано в печать 20.01.2020 г. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага «Performer».  
Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 5,58. Уч. изд. л. 6,0. Заказ № 1737. Тираж 21 экз.  
Отпечатано на ризографе учреждения образования «Брестский государственный  
технический университет». 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.