

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

до практичних занять і самостійної роботи з дисципліни

«Рисунок, живопис, скульптура»

ЗАГАЛЬНИЙ КУРС
АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ

*(для студентів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти)*



Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2021

Методичні рекомендації до практичних занять і самостійної роботи з дисципліни «Рисунок, живопис, скульптура». Загальний курс академічного рисунку (для студентів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування першого (бакалаврського) рівня вищої освіти) / Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова ; уклад.: П. В. МIRONчик, В. П. Манохін, Н. С. ВІнтаєва; – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 222 с.

Укладачі: П. В. МIRONчик,
В. П. Манохін,
Н. С. ВІнтаєва.

Рецензент

Г. В. Тіщенко, професор Харківської державної академії дизайну та мистецтва

Рекомендовано кафедрою дизайну та образотворчого мистецтва, протокол № 3 від 22.09.2020.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1 Основні закономірності сприйняття і побудови форми предметів та застосування їх у рисуванні.....	5
Перша вправа – «лінія в просторі».....	5
Постановка ока.....	6
Рисунок рамки.....	7
Цілісність бачення.....	7
Розділ 2 Рисунок геометричних тіл.....	9
Розділ 3 Рисування предметів побуту, праці, культури.....	10
Натюрморт.....	11
Розділ 4 Рисунок інтер'єра і пейзажу.....	14
Рисунок інтер'єра.....	14
Рисунок пейзажу.....	15
Розділ 5 Рисунок голови людини.....	18
Перший етап – композиційне розміщення.....	18
Другий етап – визначення характеру форми голови, пропорцій і нахилу..	18
Третій етап – об'ємно-конструктивна будова форми голови.....	19
Четвертий етап – пластичне моделювання форми голови.....	22
П'ятий етап – перехід від загального до частки і прорисовування деталей....	23
Шостий етап – підпорядкування деталей цілому, узагальнення.....	25
Розділ 6 Рисунок фігури людини.....	26
Кістки кістяка тулуба.....	26
Мускулатура людського тіла.....	28
Рисунок півфігури людини	31
Рисунок оголеної людської фігури.....	31
ГРАФІЧНИЙ ДОДАТОК.....	34

ВСТУП

Сучасна вища школа дає знання та уявлення про навколишній світ. Той, хто навчається рисунку, повинен використовувати ці знання в рисунку.

Людині властиво представляти багато об'єктів об'ємно й у просторі. **Мета навчального рисунка** полягає в тому, щоб розвинути зорове сприйняття й об'ємно-просторове мислення й навчити за допомогою рисунка, образотворчої графіки передавати ті чи інші сторони навколишнього світу, а, саме головне, в подальшому – мислити й міркувати за допомогою рисунка, вирішуючи різноманітні матеріально-практичні та художні задачі.

Архітектор, який не пройшов ґрунтовної школи рисунка, може механічно копіювати, зрисувати з натури простий за формою предмет, допускаючи при цьому ряд графічних помилок, але він заплутається при зображенні об'єктів складної форми. Для впевненого володіння рисунком необхідна свідомо поставлена задача натури й умінь логічно, послідовно зображати її на аркуші паперу.

котрі рисунок вирішує. Відношення рисунка до натури й тлумачення в ньому останньої. Навчальний рисунок включає багато питань і завдань, які при зображенні складних форм, створених природою чи людиною, повинні вирішуватися взаємозв'язано і, по можливості, одночасно (це питання конструкції, руху, пропорцій, перспективи, світлотіні, кольору та фактури і, нарешті, композиції), які повинні як у процесі навчання, так і в професійній діяльності бути підпорядкованими тій чи іншій конкретній задачі. Зазначені питання досягають найбільшої складності й глибини при розв'язуванні творчих задач, однак в елементарному вигляді з ними приходиться зустрічатися тому, хто вперше почав освоєння навчального рисунка.

Початок занять над рисунком буває нелегким. І це відбувається не тільки тому, що зображення будь-якого предмета за допомогою фарб здається більш зрозумілим, ніж зображення того ж предмета засобами рисунка, але головним чином у силу специфіки тих задач, ґрунтується не на передачі безпосереднього зорового враження від вигляду предмета, а на відомому доборі, свого роду раціональному підході до натури. Рисунок скоріше вивчає форму, аніж безпосередньо її передає: він менше, ніж живопис, зображає, але більше виражає ті чи інші якості предмета. У рисунку начебто поєднуються науковий підхід з художніми задачами. Тому, коли студент робить спробу рисувати, розглядаючи засоби рисунка як такі, які дозволяють зобразити натуру тільки гранично, схоже, він вступає в протиріччя з самим методом рисунка, задача якого – передавати натуру не стільки подібно, скільки доказово.

Подібне розуміння рисунка виникло біля п'яти сторіч тому назад і, власне кажучи, визначило весь наступний його розвиток. Майстри епохи Відродження в пошуках шляхів точної передачі натури звернулися до рисунка як до методу, що давав можливість вивчати окремі якості останньої. Користуючись рисунком, можна зосередженіше та повніше вивчати форму реальних предметів.

Коли ми дивимось на начерк, на якому декількома олівцевими штрихами помічено будинок, що стоїть, то як глядачі вступаємо в більш активне творче спілкування з нарисованим зображенням, ніж з написаним фарбами. Інакше кажучи, ми починаємо мислити більш образно, доповнюючи за допомогою уяви зображення натури, і це поряд з тим, що рисунок своїми засобами дозволяє глибше вивчити об'єктивне упорядкування предметів.

Розуміння всіх цих моментів надзвичайно важливе для студента-архітектора.

Зображення в рисунку створюється одноколірними матеріалами (олівцем, вугіллям, сангіною, тушшю). Образотворчі засоби відрізняються певною самостійністю в тому смислі, що ні ліній, ні плям тону, ні самої чорно-білої тональності в тім вигляді, в якому ними оперує той, хто рисує, в натурі не існує. Не ставлячи перед собою задачі безпосереднього відтворення колірної картини предмета, рисунок має великі можливості у відношенні передачі окремих якостей предметів. За допомогою рисунка можна вивчити конструкцію предмета, його форму, характер висвітлення і т.п. Крім того, володіючи певною самостійністю образотворчих засобів, рисунок дає можливість архітектору краще сформулювати свою думку й точніше її намітити в образотворчих образах на папері.

Дослідницький характер рисунка обумовлює те велике значення, яке йому надається в процесі навчання. Перший помічник пізнання будови реальних предметів – рисунок – є фундаментом майстерності.

РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ СПРИЙНЯТТЯ І ПОБУДОВИ ФОРМИ ПРЕДМЕТІВ ТА ЗАСТОСУВАННЯ ЇХ У РИСУВАННІ

Приступаючи до роботи з натури, той, хто рисує, має перед собою аркуш паперу, олівець і річ, котру він збирається рисувати. Але, перш ніж почати рисунок, йому необхідно ознайомитися з особливостями матеріалу, яким доведеться працювати, а також з основними правилами роботи. Постановка руки, вміння правильно сидіти, вірно тримати олівець – здавалося б, зовсім не істотні технічні навички – в дійсності значно полегшують складний шлях набуття майстерності.

Аркуш необхідно тримати перпендикулярно до променя зору, для чого рисувальнику треба мати спеціальну дошку-планшет, на який прикріплюється папір. Планшет притуляють до столу чи встановлюють на мольберт, і тоді аркуш виявляється в потрібному положенні. Таке положення паперу обумовлює й позу того, хто рисує. Студент не повинен спиратися: це йому буде заважати в роботі. Руці варто надати повну свободу, тому що їй треба буде робити широкі рухи, вибудовуючи зображення не на якійсь частині аркуша, а на всій його поверхні одночасно. У вільно висячій руці безглуздо тримати олівець так, як ми звикли тримати його при письмі. До того ж рука у висячому положенні швидко втомлюється від такого повороту. Найбільш зручно і правильно – покласти олівець на чотири пальці й злегка притиснути його зверху великим пальцем.

Для того щоб звикнути до правильної посадки, вірному положенню олівця і навчитися працювати цим олівцем, необхідно проробити декілька нескладних вправ.

Закріпивши папір і прийнявши правильне положення (світло повинно падати на рисунок зліва), потрібно взяти олівець так, як було зазначено вище, і в лівій верхній частині аркуша нарисувати лінію, перпендикулярну його нижньому краю. Задача полягає в тім, щоб повторити таку ж лінію поруч. Для цього спочатку легко проводять кілька разів олівцем, намічаючи потрібний напрямок, а потім, весь час порівнюючи лінію, що рисується, з лінією-оригіналом, зображують її однією рисою. Таку вправу повторюють кілька разів, після чого пробують тим же шляхом нарисувати горизонтальну лінію, лінію під кутом у 45 градусів і коло.

Незважаючи на удавану простоту завдання, воно представляє певні труднощі. Спочатку буде незручно сидіти, тримати олівець, лінії вийдуть нерівні, не паралельні. Але потрібно пам'ятати, що твердість руки необхідна тому, хто рисує, не менше, ніж музиканту, тому варто домагатися того, щоб ці утруднення зникли. Вправи бажано проробляти протягом декількох днів, довівши час занять з півгодини до години і навіть до півтора годин.

Для того, хто пише, аркуш паперу – це простий білий аркуш, на якому зручно писати слова; для того ж, хто рисує, – це площина, яку він зусиллям уяви наділяє глибиною й усередині якої йому треба буде будувати зображення окремих предметів. Як аркуш паперу перетворюється в зображуваний простір, так лінії і плями тону повинні з'явитися для нього не умовними засобами зображення форми, а вираженням окремих її частин.

Подивіться на навколишні речі. Книга, яку ви читаєте, олівець, що лежить на ній, стіл, стільці – в усіх цих предметах ви не знайдете ні ліній, ні плям тону. Кожен предмет володіє певною об'ємною формою, межа цієї форми – край книги, столу, олівця... – може бути виражена лінією; точно так же і пляма тону є частиною форми того чи іншого предмета, який знаходиться, наприклад, у тіні.

Перша вправа – «лінія в просторі»

Спробуємо тепер закріпити всі ці положення в першій практичній вправі. Вправа, якою починається робота над рисунком, зветься «рисунок лінії в просторі» на відміну від розібраного вище завдання копіювання ліній, котре називалося «рисунок ліній на площині». У результаті простого й безпосереднього порівняння вдавалося помістити другу лінію, причому робота носила, власне кажучи, механічний характер.

У мистецтві не може бути подібної задачі дублювання оригіналу, оскільки всяке копіювання має на увазі якісне й формальне повторення того чи іншого предмета (другий стіл, другий стілець і т.д.). Образотворче мистецтво не може представити буквального дубліката натури. Воно звертається і до ока глядача, і до його уяви одночасно, створюючи не ілюзію навколишньої нас природи, а її образ – саме образ, і не тільки завдяки добору характерних рис натури, а насамперед, у силу самого методу мистецтва, його образної мови. І якщо зображуваний предмет утрачає властиву йому матеріальність, то характер цієї матеріальності виражається зображальними засобами не шляхом копіювання – скопіювати матеріальність неможливо, – а шляхом відтворення на папері істотних проявів останньої в реальному предметі. Тут використовується й образне мислення рисувальника, і його вміння передавати за допомогою образотворчих засобів вагу предмета, ті чи інші якості речі і т.п.

Образне уявлення, образне зображення реальної форми складають основу методу образотворчого мистецтва. Трактуючи аркуш паперу як деякий простір, змушуючи себе рисувати в цьому просторі певну форму, студент-архітектор уже починає працювати творчо. Різниця між студентом і професіоналом визначається тут тільки ступенем підготовки і ступенем складності розв'язуваних задач.

Візьміть один із олівців і покладіть його на стіл тильним боком вперед, додавши йому поворот приблизно в 45 градусів щодо напрямку вашого погляду. Предмет, який знаходиться перед вами, вимагає незмінної точки зору. Спробуйте, стоячи біля вікна, почати змінювати своє положення, переходячи вліво, вправо, в глибину кімнати, і ви побачите, як відповідно почне змінюватися пейзаж за вікном. Те ж відбувається й при рисуванні олівцем. Відхилившись трохи вправо, ви його побачите більше з правої сторони, ніж з лівої, і навпаки. Разом зі зміною нахилу голови зміниться і кут, утворений олівцем і краєм столу: то він буде здаватися більш гострим, то більш тупим. Тому можна приступати до роботи, тільки точно установивши й зайнявши те положення, в якому збираєшся рисувати. Отже, задача полягає в тім, щоб нарисувати одну грань лежачого перед нами олівця, чи, вірніше, не грань, а одне ребро, на якому він лежить на столі. Насамперед, треба знайти на папері те місце, де повинен розташуватися олівець. Для цього на аркуші паперу варто провести горизонтальну лінію. Вона допоможе не тільки точніше визначити кут олівця відносно променя зору (як допоміжний засіб можна навіть покласти біля олівця лінійку паралельно нижньому краю аркуша паперу), але й буде служити позначенням на папері того місця, відкідля варто рисувати грань олівця. Ця лінія створює свого роду просторову границю зображуваного предмета. На ній знаходиться найближча до нас частина форми олівця, що на аркуші позначається крапкою **К**. Від цієї крапки і треба починати рисунок. Спочатку дуже легко, без натиску, кілька разів по одному місці проводяться лінії, які з'ясовують напрямок грані олівця, що рисується. Напрямок грані повинен йти від крапки К в уявлювану глибину аркуша паперу. Рисувати потрібно, різко проводячи штрихи зліва направо.

Постановка ока

Необхідність вироблення на цих вправах відчуття просторовості пов'язана з вирішенням однієї з найважливіших у професійній підготовці задач – виховання ока. Постановка ока – це в першу чергу наука бачити предмет тривимірно й у картинній площині і, головне, – в натурі. Подивіться на стілець, що стоїть поруч з вами, а потім спробуйте побачити його мимохіть, дивлячись на речі, що знаходяться навколо нього. Ви відразу відчуєте ту принципову різницю, що існує між цими двома прийомами бачення предмета. В другому випадку ви майже фізично могли відчутти просторову довжину форми стільця. Коли ми розглядаємо який-небудь предмет, наші очі в силу своєї будови зосереджуються, умовно говорячи, в межах однієї невеликої ділянки, і людина бачить плоско.

Тому студенту необхідне певне тренування, в результаті якого він навчиться не зводити око в одну крапку, як це робиться при звичайному розгляді предмета. Студенту-архітектору необхідно спеціально тренувати своє око в просторовому чи об'ємному баченні.

Отже, починаючи рисунок олівцем, відразу ж постарайтеся побачити зображуване ребро в глибині, дивитися «мимо», викликаючи в себе відчуття просторовості. Щоб домогтися цього, важливо не тільки весь час порівнювати свій рисунок з натурою, а й з першого ж моменту визначити кут, утворений лінійкою (тобто горизонтальною лінією) і намічуваним ребром. Коли кут у рисунку буде точно відповідати натурі, а напрямок – грані олівця, швидко й рішуче проводиться лінія, що і позначає ребро.

Рисунок рамки

Як продовження попереднього завдання – потрібно нарисувати яку-небудь прямокутну рамку, покладену під приблизно тим же кутом, що й олівець. Рамка повинна бути плоскою, невеликою за розміром, простою за формою і без усяких прикрас. Для першого рисунка її краще замінити вирізаним з картону прямокутником. Починати рисунок рамки потрібно так само, як і рисунок грані олівця, з проведення горизонтальної лінії і з визначення дотику рамки з цією лінією – крапки **К**. Визначивши напрямок однієї зі сторін рамки, потрібно аналогічним шляхом із крапки К відшукати другу, меншу сторону, а потім і всі інші, звертаючи при цьому увагу на те, що в натурі ближні до ока сторони завжди здаються значно більшими за розміром, ніж далекі.

Коли напрямки з'ясовані і рамка, таким чином, виявляється побудованою, рисувальник може приступити до конкретизації її форми, тобто знайти характерні риси цієї рамки, як, наприклад, нерівний обріз сторін, і ін. Таких рамок чи прямокутників треба нарисувати 2 – 3, домагаючись того, щоб вони «лягли» на зображуваний стіл. Бажано в перших рисунках передавати тільки зовнішню межу полів рамки, в наступних же – рисувати і внутрішній її пристрій (рис. 1).

Цілісність бачення

Завжди, розглядаючи предмет, людина сприймає спочатку загальну форму, а потім уже деталі. Тому зображення предмета повинно вестися від загального до частки. Зверніть увагу, як ви розглядаєте, наприклад, березу чи будь-яке інше дерево. Насамперед, ви охоплюєте поглядом усе дерево відразу, любуетесь його силуетом, потім починаєте розрізняти великі маси листя, стовбур, сучки, не упускаючи з виду всієї берези. Приблизно така послідовність існує й у баченні рисунка. Тому, визначивши найближчі до очей зовнішні границі поля рамки, потрібно відразу визначити й найближчу до рисувальника межу внутрішнього прорізу. Потім позначається довжина полів, причому в найбільш віддалених від ока частинах полів варто рисувати одночасно і зовнішню, і внутрішню границі, весь час порівнюючи їх з натурою і нарисованими вже полями, намагаючись якомога більш точно встановити ширину та довжину полів відносно загального абрису. Остаточна обробка рисунка зводиться до уточнення форми і визначення тонального характеру рамки (темніше вона столу чи світліше).

Розглядаючи рамку, ми помічаємо, що її найближча до нас грань здається більшою від інших. Тут ми вперше стикаємося з **законами перспективи** – науки, що допомагає зображувати навколишні нас предмети так, як ми їх бачимо в просторі.

Людина, що знаходиться поруч з нами, і людина, що йде в кінці вулиці, сприймаються нашим оком по-різному. Та, що стоїть поруч, буде здаватися в багато разів більшою від тієї, яка йде вдалині. Інший приклад: дивлячись на книгу зверху, ми бачимо однаково з усіх боків прямокутну форму її обкладинки з рівними буквами напису. Якщо сісти на стілець, книга покажеться іншою: стане помітним її корінець, у той час як площа обкладинки скоротиться, найближчі букви напису будуть виглядати більшими за інші. Поступово піднімаючи книгу, можна спостерігати подальші зміни її форми. На рівні очей буде видимим один лише корінець, вище стане видною нижня частина обкладинки. Виходить, положення ока відносно книги визначає, що саме ми в ній бачимо: тільки обкладинку, обкладинку і корінець чи один

корінець. *Нескінченна горизонтальна площина, яку можна думкою помістити на рівні очей того, хто рисує, і яку він бачить як горизонтальну лінію, називається перспективним обрієм. Місце перетинання цієї площини з картинною площиною називається лінією обрію. Усе, що знаходиться вище від неї, ми бачимо знизу вгору (тильна сторона книги), усе, що нижче, – зверху вниз (верхня обкладинка) (рис. 88).*

Місцезнаходження лінії обрію цілком залежить від точки зору того, хто рисує; по ній можна безпомилково визначити, яке положення займав рисувальник, роблячи рисунок. Так, якщо дивитися на рейки залізниці, що ідуть вдалину, то лінія обрію виявиться значно ближче, ніж при погляді на нього з пагорка і тим більше з гори, тобто, інакше кажучи, знаходячись поблизу, ми побачимо менший шматок полотна. Уявимо собі, що між нашим оком і залізничним полотном поставлене скло. На склі нанесена лінія обрію АВ. Наше око знаходиться в крапці О (О – точка зору). Спробуємо одержати зображення рейок на цьому склі. Почнемо з відрізка ТК. Насамперед, намітимо промінь зору лініями ОТ і ОК, тобто простежимо, як наше око бачить цей відрізок. Потім постає інша задача – зобразити цей відрізок на склі. Очевидно, що його зображення буде знаходитися між променями зору ОТ і ОК, які проходять крізь скло. Щоб знайти крапку перетинання променя зору зі склом, спробуємо відшукати проекцію його на горизонтальній площині. Крапка О1 буде проекцією точки зору О. Знаходимо проекцію О1Т і О1К, тобто з'єднаємо крапку О1 з крапками Т і К. Лінії О1Т і О1К перетинають наше скло в крапках С і Д. Відновлюємо з цих крапок перпендикуляри до перетинання з променями зору і знаходимо шуканий відрізок Т1 і К1, котрий і буде зображувати на картинній площині рейку, яку ми бачимо в натурі (рис. 89).

Якщо ми точно таким же способом знайдемо на картинній площині зображення всього залізничного полотна, то побачимо, що рейки зійдуться на лінії обрію в одну крапку Р, звану крапкою сходу. Місце розташування крапки Р збігається з точкою зору О і визначається напрямком ліній рейок, перпендикулярним у даному випадку до картинної площини. В інших випадках крапка сходу не збіжиться з точкою зору, але буде знаходитися обов'язково на лінії обрію. У будь-якому рисунку мається стільки крапок сходу, скільки зображено предметів (для кожного предмета своя крапка сходу). Якщо, засвоївши всі ці правила, замінити рейки кубом, то буде легко домогтися правильного його зображення.

Ми вже говорили про те, на якій відстані від очей варто тримати рисунок. Таке ж правило існує й по відношенню відстані від ока до зображуваного предмета. Воно повинно приблизно дорівнювати потрібній величині сприйманої моделі (не менше), тобто потрібній величині стільця, дерева, людини.

РОЗДІЛ 2. РИСУВАННЯ ГЕОМЕТРИЧНИХ ТІЛ

Школа конструктивного рисування ґрунтується на послідовності навчання – від простого до складного. Освоєння принципів рисунка найкраще починати з вправ у рисуванні простих просторових форм. Для цієї мети більше підходять геометричні тіла, що мають ясну конструктивну будову. На них легше за все простежити, зрозуміти й засвоїти основи просторової побудови конструкції, перспективного її зображення і закономірностей світлотіні. Увага рисувальника цілком зосереджується на головних елементах грамоти рисування, він не відволікається на розмаїття завдань, пов'язаних з рисуванням більш складних форм, таких, як тіло людини чи архітектура. Закономірності, зрозумілі й засвоєні при рисуванні простих форм, допомагають потім у вивченні більш складних форм і усвідомленому їхньому зображенні.

Рисування геометричних форм має безпосереднє практичне значення, тому що в своїй діяльності архітектор використовує форми, близькі, як правило, до геометричних. Такі базові геометричні тіла, як куб, призма, піраміда, конус, циліндр і куля, найчастіше вживаються в навчальному рисуванні.

Учень сам може виготовити з дроту, дерев'яних рейок, аркуша ватману, картону чи пінопласту найпростіші геометричні тіла. Розміри тіл повинні бути взяті в межах 15 – 20 см. Добре зробити каркаси простих геометричних тіл з дроту чи дерев'яних рейок (куб, призми, піраміди тощо). Конструктивні вузли в дровових моделях можуть бути з'єднані за допомогою пайки чи дерев'яних кульок із просвердленими отворами. Дерев'яні рейки можна склеїти, додатково зміцнивши накладками з жерсті.

«Прозорість» каркасних моделей дозволяє бачити відразу всі основні вузли їхньої конструкції, не видимі на звичайних предметах. Це в значній мірі полегшує побудову рисунка: той, хто рисує, ясно розуміє, як розташовуються в просторі «видимі» і «невидимі» кути, ребра і грані тіла в різних поворотах. Рисування каркасів уже на початку навчання допомагає розвитку об'ємно-просторового мислення (рис. 2,2 а, 3).

У подальшій роботі для засвоєння закономірностей розподілу світлотіні варто використовувати моделі, зроблені з аркуша чи ватману картону: куб, призми і піраміди з різним числом граней, циліндр і конус. Для цього необхідно вичертити відповідні розгорнення, вирізати їх і, зігнувши належним чином, склеїти (рис. 4, 5, 6.).

Повертаючи ці тіла стосовно точки зору й джерела світла, ставлячи їх у нескладних комбінаціях один з одним, можна одержати цілий ряд цікавих для рисування постановок, що охоплюють усі принципові задачі конструктивного рисунка: побудова конструкції, пропорції, закономірності перспективи та світлотіні й тональні відносини.

Сам процес, при якому учень своїми руками виготовляє об'ємний предмет і потім рисує його на аркуші паперу, значною мірою допомагає усвідомити будову форми, особливості її бачення і зображення.

Розглянемо зображення куба з повним світлотіньовим проробленням і основні послідовні стадії його рисування.

1-я стадія – позначка композиційного розміщення на аркуші крайніми крапками, визначення центра розміщення зображення і знаходження основних крапок вершин кутів куба з урахуванням руху, пропорцій і перспективи при даній точці зору.

2-я стадія – прорисовування конструкцій куба легкими тонкими лініями по позначених вузлових пунктах з урахуванням обрію і крапок сходу.

3-я стадія – уточнення пропорцій і перспективної побудови більш сильними лініями. Знаходження характерних пунктів власної тіні і визначення відповідних їм пунктів падаючої тіні.

4-я стадія – вирішення великих тональних відносин: нанесення власної тіні, що падає, і визначення тла.

5-я стадія – повне тональне пророблення всього рисунка: передача відносин у тінях і світлах до виявлення рефлексів і відблисків; перебування узагальнюючих тональних відносин для додання цілісності рисунка (рис. 2 а).

Така ж послідовність стадій і при рисуванні циліндра, кулі відповідно з повним світлотіньовим проробленням (рис. 7, 7а.).

Рисування геометричних тіл, проілюстроване на (рис. 3, 4, 4а, 4б, 4в, 5, 6), обґрунтоване на тих же принципах і в тій же послідовності і може бути засвоєне без додаткового опису. Варто лише нагадати, що при практичному навчальному рисуванні з натури для придбання твердих знань і навичок потрібно постійно звертатися до теоретичної частини різних посібників з архітектурного рисунку, в якому подані поняття про конструкцію, рух, пропорції, перспективу, світлотіні і композиції.

РОЗДІЛ 3 РИСУВАННЯ ПРЕДМЕТІВ ПОБУТУ, ПРАЦІ, КУЛЬТУРИ

Постійно і щодня необхідно рисувати не тільки в навчальній аудиторії зі спеціально підготовлених моделей, але й у домашніх умовах, зображуючи побутові предмети, предмети культури, праці.

Принципи і методика рисунка з успіхом можуть освоюватися на таких предметах, як меблі, посуд, кухонне начиння, тому що всі вони мають у більшості випадків геометричну основу конструкції і разом з тим різноманітні за формою і пластикою. Серед предметів домашнього побуту зустрічаються прекрасні зразки народної творчості або зразки декоративно-прикладного мистецтва того чи іншого стилю, у створенні яких часом брали участь художники чи архітектори. Художня виразність цих предметів заснована на єдності матеріалу та конструкції, фактури і кольору.

Починати рисування потрібно з більш простих предметів, що мають в основі одну геометричну форму, і переходити потім до більш складних форм, що складаються зі сполучень декількох геометричних форм. Предмети побуту дуже різноманітні за формою, фактурою та кольором. На початку навчального рисування основну увагу варто звертати на конструктивну побудову форми, не захоплюючись спочатку надмірно мальовничим боком фактури і кольору. Предмети побуту для рисування спочатку варто вибирати більш простої форми – близької до куба чи паралелепіпеда, наприклад шухляду, коробку, скриньку тощо. Рисувати потрібно як зовнішній вигляд предмета, так і внутрішній, висуваючи середню частину сірникової коробочки чи відкриваючи кришку скриньки і неодмінно в різних поворотах. Потім можна перейти до рисування предметів, що включають у себе циліндричні та конічні форми – кухля, бідона, цебра, знов-таки вивчаючи особливості їхньої побудови з усіх точок зору (рис. 8 а. б. в., рис. 9).

Освоївши побудову простих предметів, можна брати для рисування більш складні, поверхні яких утворені вигнутими лініями, наприклад глечик, чайник, вазу, музичні інструменти, а надалі – і предмети, поверхні яких прикрашені орнаментами. Наприкінці варто попрацювати над натюрмортом, складеним із продумано підібраних за формою, кольором і словесним значенням, а також таких предметів побуту, які добре komponуються один з одним. Ці вправи допоможуть розвинути почуття відносних співвідношень одного предмета до іншого, вміння підкорити перспективну побудову цілого ряду предметів з однієї точки зору і передати єдині умови їхнього висвітлення. Робота над натюрмортом з побутових предметів ставить перед рисувальником питання впливу кольору і фактури на світлотіньові відносини і на сприйняття розмірів форми.

При рисуванні предметів, форму яких утворюють тіла обертання, після позначки загальних розмірів потрібно провести основну вісь обертання, симетрично якій будуються усі форми. Цю вісь потрібно відчувати й позначати не тільки при фронтальному положенні предмета, але й при будь-якому його повороті щодо точки зору.

При рисуванні складних предметів, створених рядом геометричних форм, необхідно проаналізувати всі складові їхні частини й позначити характерні крапки ліній перетинання чи сполучення. Цей аналіз дасть можливість точніше визначити характер конструкції, вірніше побудувати перспективу рисунка, враховуючи просторове скорочення форм, видиме з даної точки зору, свідомо побудувати елементи світлотіні (рис. 10.).

Форми багатьох предметів побутового вжитку, наприклад табуретка, стілець, стіл тощо, дозволяють бачити аналогічно дротовим моделям одночасно багато складових елементів. Рисування цих предметів має велике значення, тому що дає можливість більш свідомо будувати всі конструктивні вузли, видимі в просторі, і розуміти їхній взаємозв'язок між собою і з загальною формою. Насамперед потрібно побачити цю загальну велику форму, в яку вписуються всі елементи конструкції, наприклад паралелепіпед табуретки, а потім у ній позначати вже більш дрібні форми окремих деталей, весь час стежачи за правильністю побудови конструкції, пропорцій, перспективи і зв'язком деталей і загального. Побудова світлотіні на цих предметах допомагає зрозуміти і закріпити на практиці побудову тіней у просторі, що безпосередньо підводить до розуміння теорії тіней в архітектурі (рис. 11).

Особливий інтерес становлять музичні інструменти. Їх складна та витончена форма вироблялася століттями. Форма, конструкція і функціональність інструмента настільки чудові, що по відношенню до нього цілком доречно сказати, що він є твором мистецтва. Наприклад, скрипка. Це дивний витвір людини, гідний не тільки милування, а й вивчення. Справді, гармонійність цього маленького, легкого, витонченого інструмента ідеальна. Це відноситься до всіх музичних інструментів. Імовірно, таке досягається не тільки якістю матеріалу й майстерністю виконання, а й відпрацюванням форм, конструкцій і пропорцій, тому при їхньому рисуванні неприпустиме найменше відхилення від пропорцій. На рисуванні музичних інструментів виховується почуття тонких пропорцій, краси ліній і форм, а в остаточному підсумку – і смаку.

Музичні інструменти потрібно не тільки рисувати чи писати як натюрморт, але й вивчати їх, рисуючи в різних положеннях. При цьому треба строго стежити за пропорціями, аналізувати конструкції, супроводжуючи рисунок розрізами в характерних перетинах і деталями.

Послідовність ведення рисунка звичайна. Рекомендується починати з основних видів (положень), потім переходити до розрізів і деталей, а потім – до рисування загального вигляду в різних ракурсах, одним із яких повинне бути «робоче» положення в руках людини, характерне для даного інструмента.

Натюрморт

Компонуючи натюрморт на аркуші паперу, треба враховувати і тональні відношення. Уже в попередніх начерках цього предмета треба простежити, щоб за тоном одна частина картинної площини не переважувала іншу, щоб тональні відносини не створювали хаосу і строкатості. Для цього, намічаючи характер форми предметів у начерку, варто відразу ж прокласти штрихами й тональні відношення. Тут треба простежити, як розподіляються світлі і темні плями площини, яке їхнє композиційне розташування. Тут враховуються світла і тіні на предметах, тональне фарбування предметів (світлі за тоном і темні) і явища перспективи.

Коли композиція натюрмарту знайдена, можна приступати до рисунка.

Рисунок варто починати з зображення всієї групи предметів, одночасно відзначаючи місце розташування кожного з них. Потім треба знайти характер форми предметів і їхні пропорції, тобто намітити конфігурацію предметів, їхню висоту і ширину, а також розташування в просторі. Усе це робиться швидко, ледь торкаючись олівцем паперу. Коли характер форми предметів і їхні розміри будуть намічені, варто переходити до конструктивного аналізу форми. Це найбільш напружений і відповідальний етап роботи, він потребує від рисувальника чіткого логічного судження про форму, абстрагування, образного уявлення. Якщо на попередніх етапах роботи студент обмежувався поверхневим спостереженням і фіксував результати роботи тільки оком, то тепер йому необхідно зафіксувати в рисунку результати свого судження про особливості побудови форми, тобто передати її конструктивну основу (Рис.9. 9 а).

Аналізуючи конструкцію форми, студент повинен чітко уявити собі побудову предмета в усіх його складових частинах – видимих і не видимих оком. Для створення об'ємного реалістичного рисунка на площині необхідно правильно зрозуміти, як розташовуються в просторі поверхні предмета, яким чином вони відокремлюються від навколишнього простору, тобто як утворюється об'єм.

При виконанні завдань на лінійно-конструктивну побудову вся увага студента зосереджується на особливостях форми предметів. Конструктивний аналіз він веде тим же способом, про який ми говорили в попередніх розділах. У рисунку намічаються поверхні кожного предмета – як видимі, так і невидимі. Виходить ніби зображення дротових моделей, що дає можливість тому, хто рисує, простежити за розміщенням предметів у просторі.

Лінійна конструкція в рисунку – це система ліній, яка скріплює окремі частини форми предмета в єдине ціле, не дозволяючи йому «розвалитися» і розсіпатися на частини. Конструктивна побудова полягає в тім, що студент лаконічними лініями виражає на площині об'ємний зміст форми.

Щоб знайти правильне розміщення поверхонь предмета в просторі, необхідно дати точне розташування всіх його граней, що утворюють форму. Об'єм форми повинен мислитися як сума поверхонь. При проходженні цього розділу навчального рисунка студент повинен навчитися спостерігати, як сполучаються численні поверхні тіла в єдине ціле, як утворюється об'єм. Альберті писав: «Бачачи яку-небудь річ, ми насамперед говоримо, що це – річ, котра займає певне місце. Тут живописець, який окреслює цей простір, скаже, що зроблене ним обведення краю за допомогою ліній є обрис».

Студент повинен розкрити в рисунку найсуттєвіші ознаки форми предмета й особливості його конструктивної будови. Натуру треба бачити з усіх боків. Це привчить рисувальника свідомо підходити і до натури, і до рисунка. Дуже добре з цього приводу сказав Й. В. Гете: «Він повинен розчленовувати ціле, проникати під поверхню, руйнувати красу, пізнавати необхідне, і, якщо це в його силах, постійно тримати перед своєю уявою лабіринт органічної будови».

Намічаючи конструктивну основу форми предметів, необхідно враховувати закони перспективи. Особливу увагу треба звернути на перспективне зображення основ предметів. Не можна допускати, щоб у рисунку слід одного предмета «наступав» на слід іншого або один предмет «налазив» на інший; інакше кажучи, студент повинен простежити, який предмет знаходиться на першому плані і який – на другому. Початківці звичайно не стежать за цим, і в їхніх рисунках не відчувається простір між предметами. Тоді вони починають вводити тон у рисунок, думаючи, що цей дефект можна виправити таким чином, однак справа тут в іншому. Треба правильно розмістити сліди предметів на площині столу. Метод лінійно-конструктивної побудови зображення допомагає вирішити цю задачу. Для цього студент повинен чітко уявити собі розташування предметів на площині столу і відстань між ними. Потім він повинен уявити собі цю площину зі слідами, зображену в перспективі.

При розподілі світлотіні на формі рисувальник уважно стежить, щоб площини, розташовані в просторі під різними кутами до променів світла, не були покриті тоном однієї сили. Для цього студенти повинні спочатку прокласти тіні, потім перейти до півтіні і, нарешті, до світла. Такий метод роботи художники епохи Відродження вважали обов'язковим. Леонардо да Вінчі в розділі «Про накладення світла» у «Книзі про живопис» писав: «Наклади спочатку загальну тінь на всю ту заповнену (нею) частину (тіла), котра не бачить світла, потім поклади півтіні і головні тіні, порівнюючи їх один з одним. І в такий же спосіб наклади (все) світло, що заповнює (свою частину), витримане у напівсвітлі, а потім поклади середні і головні світла, також їх порівнюючи» (рис. 12, 12а, 13, 14, 15, 16).

У міру видалення предметів від джерела світла контрастність світлотіньових відносин слабшає, чіткість рисунка форми губиться. На передньому плані деталі предметів видні добре, обсяг кожного предмета чітко буде ліпитися світлотінню. В міру ж видалення деталі на предметах будуть зникати.

Особливо уважним треба бути при моделюванні форми світлотінню предметів з різною фактурою – з блискучою поверхнею (стекло, метал, кераміка тощо) і з матовою. Предмети з глянцевою поверхнею мають яскраві відблиски і сильні рефлекси. У предметів з матовою поверхнею світлотіньові контрасти, переходи від світла до тіні слабкі й ледве помітні.

Коли всі предмети зображені правильно, можна переходити до детальної обробки форми. Працюючи над деталлю, не слід забувати про загальний стан рисунка. П. П. Чистяков рекомендував: «Працювати над деталлю довго не треба, тому що пропаде гострота сприйняття, краще перейти до іншої частини, що знаходиться поруч. Коли повернешся до роботи, зробленої спочатку, легко побачити недоробки. Отже, в процесі всієї роботи, переходячи з одного місця на інше... не прагни відразу до загального, а вникай у деталі, не бійся первісної строкатості, узагальнити її не так важко, було б що узагальнювати» (рис. 9.в, 9.г.).

Щоб рисунок був витриманий у тоні, при детальному проробленні форми знайдіть на предметі найсвітліше і найтемніше місця і відзначте їх у своєму рисунку. Щоб їх було легше знайти, варто прищупити очі, коли будете дивитися на натуру. Потім, установивши на рисунку ці два полюси, можна приступити до тонального пророблення кожного предмета – від

найсвітлішого через суму півтонів до самого темного. При проробленні окремих предметів світлотінню треба уважно стежити за особливостями освітлення і намагатися правильно передавати об'єм. Показуючи рефлекси на предметах, не слід робити їх дуже світлими – вони повинні бути темніше освітлених частин предметів.

Під час детального пророблення загальна тональна гармонія рисунка може бути порушена, що не повинно бентежити студента. Треба знову подивитися на натуру в цілому, визначити можливості виправлення рисунка. Цілісне сприйняття натурної постановки дасть можливість відокремити головне від другорядного, відчутти різницю між ближнім і дальнім планами. Але не поспішайте відразу вносити виправлення, а подумайте, як це краще зробити. В одному випадку вигідніше підсилити тон на передньому плані, а в іншому, навпаки, весь дальній план покрити легким тоном рис. 9.г, 9.і).

Закінчуючи роботу над рисунком натюрморту, треба уважно перевірити загальне враження від зображення. Коли чітко прорисована форма кожного предмета, варто подивитися на рисунок здалеку і перевірити, як узгоджуються між собою предмети за тоном, чи не «лізуть» за тоном предмети далекого плану, чи рефлекси не такої ж сили, як і світла. Для цього варто знову подивитися на рисунок здалеку прищуленими очима і порівняти силу рефлексів з натурою. У цілому рисунок повинен відповідати цілісності зорового сприйняття. Закони психології зорового сприйняття говорять про те, що не всі предмети, які оточують людину, сприймаються однаково. Предмети, що знаходяться в центрі поля зору, ми бачимо більш чітко і яскраво, замічаємо всі подробиці та деталі. Предмети, що попадають у поле нашого зору поза зоровим центром, уже сприймаються не так яскраво і чітко, багато деталей приховується, причому, чим далі від зорового центра знаходяться предмети, тим більш узагальнено вони сприймаються. Отже, враховуючи закономірності сприйняття, ми повинні й у рисунку допомогти глядачу виділити головне, пом'якшити другорядне. Особливо це важливо при зображенні складних натюрмортів з великою кількістю предметів. Тут треба бути дуже уважним і вміло «примирити» зоровий центр із композиційним, тобто урівноважити їх (рис. 9в, 9а, 9в).

РОЗДІЛ 4 РИСУНОК ІНТЕР'ЄРА І ПЕЙЗАЖУ

Рисунок інтер'єра

Рисування групи предметів включає й інтер'єр. Різниця тут буде тільки у величині предметів і відстані між ними. Принципи побудови зображення залишаються і для натюрморту, і для інтер'єра одні і ті ж. Перехідним завданням від рисунка натюрморту до рисунка інтер'єра може служити натюрморт, що складається з великих предметів (рис. 17, 18, 19).

Рисунок інтер'єра як навчальне завдання має на меті подальшого поглиблення знань і навичок у рисуванні. Особливого значення тут набуває метод лінійно-конструктивної побудови зображення. Рисуючи інтер'єр звичайним методом, студент робить багато помилок у перспективі – йому важко розібратися в розмаїтості форм. Рисуючи всі предмети мов би прозорими, він має можливість точно визначити положення кожного предмета в просторі. Наприклад, зображуючи кут кімнати, студент чітко бачить, як розташовуються на підлозі сліди окремих предметів, яка між ними відстань (рис. 20, 21).

Перші навчальні завдання на рисунок інтер'єра повинні включати нескладні об'єкти й у невеликій кількості.

Коли студент добре засвоїть метод побудови зображення, завдання можна ускладнити і перейти до рисунка інтер'єра архітектурних споруд. Однак і при рисуванні архітектурних об'єктів повинна дотримуватися послідовність ускладнення завдань.

На початку розділу ми говорили, що рисунок групи предметів сприяє розвитку творчих здібностей кожного студента, удосконалюванню його майстерності. Це особливо відноситься до рисунка інтер'єра. Якщо в навчальній постановці натюрморту педагог допомагає студенту вирішити і композиційну, і навчально-аналітичну задачу, то в рисунку інтер'єра ці задачі прийдеться вирішувати студенту-архітектору самостійно. При постановці натюрморту педагог вирішував композицію і виділяв композиційний центр натюрморту, розставляв предмети так, щоб легше було вести побудову зображення. Тут треба самим вибрати і композицію, і бажану точку зору, і ті предмети, які прийдеться зрисувати. Тому, приступаючи до рисунка інтер'єра, треба все заздалегідь продумати (рис. 21, 22).

Насамперед, треба почати з загального знайомства з інтер'єром, з того першого враження, що було ним викликане. Кожен інтер'єр, як і натюрморт, несе в собі певний ідейний зміст, естетичний настрій. Парадні кімнати стародавнього палацу викликають у нас одні почуття, внутрішній вигляд селянської хати – інші: різним буде враження, скажімо, від приміщення бібліотеки і від приміщення кухні і т. ін. Зуміти відчувати, зрозуміти й донести до глядача характерні риси інтер'єра і ті почуття, що він викликав у того, що рисує, – складна задача. Щоб вирішити її успішно, треба оглянути приміщення з усіх боків, а можливо, і в різних умовах. Так, наприклад, та сама кімната сприймається нами по-різному при денному висвітленні і при електричному.

Потім варто вибрати найбільш вдалу точку зору на інтер'єр – чи взяти частину кімнати, чи всю цілком, як показати вигляд інтер'єра – знизу чи зверху, тобто з якого погляду інтер'єр виглядає найбільше ефектно і краще виражає загальний настрій.

Вибравши найбільш удалий вид інтер'єра, можна переходити до композиційного рішення зображення на папері. Тут виникає нове завдання. Те, що ми побачили в натурі, не завжди можна вмістити в рисунок. Якусь частину інтер'єра, наприклад стелю, треба вилучити зовсім, а це спричинить зміну всієї задуманої композиції.

Щоб починаючому рисувальнику було легше вирішувати задачу, варто зробити невеликий видошукач. Виготовляється він дуже просто: у невеликому клаптику паперу вирізується прямокутний отвір, відношення сторін якого відповідають пропорціям аркуша паперу майбутнього рисунка. Потім в віконці видошукача спостерігають різні вигляди інтер'єра (наближаючи і видаляючи при цьому віконце від ока, зміщуючи його то вправо, то вліво) і зупиняються на найбільш удалій точці зору.

Не можна відразу приступати до рисунка, не зробивши попередньо на окремому аркуші паперу тональний начерк. Це необхідно для того, щоб краще вирішити в рисунку композиційне завдання. У закінченому рисунку важливу роль відіграє не тільки лінія, а й тон, тональна задача може потребувати трохи змінити композицію – трохи зрушити рисунок вправо чи вліво.

Як у рисунку натюрморту, так і в рисунку інтер'єра повинен бути виявлений композиційний центр. В інтер'єрі його звичайно виділяють контрастним тоном, що створює і певний емоційний настрій у глядача. У той же час, виділяючи головне тоном, треба стежити, щоб контраст його з усім іншим не був надмірним. У композицію інтер'єра входять не тільки предмети обстановки, але й навколишнє середовище. Тому вона повинна бути не просто нейтральним тлом, а активним учасником, що діє, композиційним елементом. Це зобов'язує рисувальника правильно знайти тонове співвідношення тла з предметами інтер'єра, наприклад: у кабінеті проти світлого вікна темний силует письмового столу, у галереї – стільці і напіввідчинені двері. Зробивши швидкий тоновий начерк, можна побачити, наскільки композиційну рамку треба зрушити вправо чи вліво, трохи підняти чи опустити (рис. 21, 23, 17).

Вирішивши остаточно композиційну задачу, можна приступати до рисунка. Спочатку швидкими рухами олівця чи вугілля намічають загальний вигляд інтер'єра. Потім перевіряють рисунок за перспективою: установлюють точно лінію обрію, крапку (крапки) сходу рівнобіжних ліній, що йдуть у глибину, правильність розташування слідів предметів на полу і конструктивну злагодженість рисунка кожного об'єкта інтер'єра (рис. 18, 19).

Відразу вичерчувати перспективу інтер'єра не завжди доцільно. По-перше, втратиться гострота бачення, перше, живе, безпосереднє сприйняття натури; по-друге, це відніме багато часу. Починаючи рисунок із накреслення перспективи, ми мимоволі повинні будемо стежити тільки за правильністю й акуратністю проведення ліній. Перспективне креслення (особливо в живописі) нам потрібне лише для перевірки, а не як самоціль.

Рисунок інтер'єра доцільніше починати з легкого зображення всього вигляду, а потім переходити до аналітичної частини роботи. Перше живе, безпосереднє сприйняття натури допоможе правильно встановити взаємозв'язок усіх компонентів інтер'єра: об'єму і характеру форми предмета, тонові відносини світла і тіні.

Намітивши в легких лініях і тональних відносинах рисунок інтер'єра, перевіривши його за перспективою, можна переходити до детального прорисовування кожного предмета окремо.

При прорисовуванні деталей предметів не треба квапитися сильно натискати олівцем на папір, особливо при рисуванні предметів далекого плану. Це може призвести до порушення тональних відносин, а, отже, – до непереконливості в передачі простору. Лінійна перспектива допомагає художнику правильно розташувати предмети в просторі і виразити характерні риси їхньої форми. Повітряна перспектива допомагає правильно вирішувати тональну задачу рисунка. Тому, рисуєчи інтер'єр, де обсяг простору не такий великий і різниця в планах майже непомітна, потрібно умовно розбити рисунок на 2 – 3 плани і вирішувати кожен відповідно до його характеру. Розбивка рисунка на плани допоможе студенту краще справитися з повітряною перспективою. Вихідним моментом (відправною точкою) повинен служити середній план, що допомагає знайти тональну різницю між першим (ближнім) і далеким планом, перевірити перспективну закономірність у побудові зображення.

Рисунок пейзажу

Рисунок інтер'єра дає гарну підготовку для переходу до рисунка пейзажу – міського і сільського.

Для архітектурно-містобудівних і ландшафтних навчальних закладів рисунок пейзажу повинен мати особливе значення, тому що в цих завданнях вирішуються не тільки науково-аналітичні, але й художньо-творчі задачі.

Приступаючи до рисунка пейзажу, студенту-архітектору необхідно насамперед вирішити сюжет і композицію. Тут важливо правильно визначити тему, яка дасть вірну характе-

ристику пейзажу. Студент повинен зосередити увагу на найхарактерніших рисах місцевості, залучити до композиційного вирішення найбільш типові деталі пейзажу.

Композиційне рішення пейзажу варто починати з невеликих підготовчих начерків. У цих начерках рисувальник повинен зосередити увагу на головному, виділити основну ідею композиції, не прорисовуючи поки що окремих деталей. Прикладом подібних начерків можуть служити рисунки В. Серова. На цих рисунках ми бачимо лише першу зав'язку композиційного рішення. Художник поки що вибирає найбільш удачу точку зору: встановлює лінію обрію, дуже загальною намічає основні деталі пейзажу.

На композиційне рішення пейзажу, на його виразність великий вплив робить вдало обрана точка зору. Низький обрій допомагає художнику підкреслити монументальність пейзажу, високий – дозволить дати більш широку його панораму.

Найбільші труднощі при композиційному вирішенні пейзажу полягають у тому, щоб дати вірне відображення місцевості. Для цього студенти повинні так ув'язати всі деталі пейзажу між собою, щоб вони допомогли виразити загальну ідею композиції. Рисунок пейзажу буде млявим, невиразним, фотографічним, якщо буде являти собою перерахування дерев, будинків та інших предметів без усякого зв'язку. Значеннєвий зміст пейзажу повинен бути виражений яскраво й емоційно. Слід зазначити, що вимоги, які ставляться до рисунка натюрморту, відносяться й до композиції пейзажу. У природі ми завжди відчуваємо єдиний зв'язок між предметами; це виражається в їхньому розташуванні та загальній гамі, колірному колориті, а також в ідейному, значеннєвому змісті.

Вирішуючи композиційну ідею рисунка пейзажу, студент повинен відзначити найхарактерніше, найбільш типове. Крім того, він повинен виразити і своє відношення до побаченого. Естетично закінченим, емоційним і виразним рисунком пейзажу буде такий, котрий яскраво передає думки і почуття художника.

Знайшовши найбільш удачу композиційне рішення пейзажу в підготовчому (попередньому) малюнку, студент приступає до рисунка. Спочатку, ледве доторкуючись олівцем до паперу, він намічає загальну схему розташування предметів. Потім, також ледве помітними лініями, схематично просліджується характер форми предметів і їхні пропорції (розміри). Після цього можна приступити до правильної (грамотної) побудови перспективи.

Щоб переконливо й виразно передати глибину (простір) у рисунку, студент повинен установити обрій, крапку (чи крапки) сходу на лінії обрію і точно передати масштаб предметів. Потім потрібно, легко торкаючись олівцем аркуша паперу, намітити перспективний вигляд кожного предмета, враховуючи характер форми, а також межі падаючих тіней. Усе це намічається одними лініями, без якої-небудь прокладки тіней. І необхідно це для того, щоб не забруднювати рисунок та ясніше бачити допущені помилки. Коли побудова перспективи буде виконана правильно, можна, знову ж таки легко торкаючись олівцем аркуша, прокласти основні тіні і знову перевірити правильність вираження форми, пропорцій і перспективи. Тільки після всього цього можна приступати до прорисовування форми і тонального моделювання. Методичний хід роботи над пейзажем наочно показаний на .

Намічаючи перспективу пейзажу і стежачи за точністю перспективних явищ, не слід перетворювати рисунок у креслення. Явища перспективи потрібно передавати так, щоб не втратити виразності та життєвості. Яскравим і наочним прикладом грамотного й у той же час виразного побудування перспективи може служити рисунок В. Баженова «Італійський пейзаж».

Леонардо да Вінчі вказував: «За межами відомої відстані дерева здаються тим більше світлими, чим більше вони віддаляються від ока, (причому) настільки, що зрештою володіють світлістю повітря на обрії. Це походить від повітря, що розташовується між цими деревами й оком» .

Одночасно з цим необхідно стежити і за технікою роботи. Рисуєчи предмети на першому плані, учень натискає олівцем на папір у повну силу; на другому плані предмети прорисовуються більш м'яко, а на далекому зображуються легким дотиком олівця до паперу. Цим самим художник домагається передачі повітряної перспективи.

Щоб рисунок пейзажу був переконливим у висвітленні, необхідно звернути увагу на правильну побудову падаючих тіней від предметів.

При бічному висвітленні променями сонця тіні від предметів кладуться просто. Потрібно встановити напрямок променів світла і відповідно до цього напрямку паралельно провести дотичні від вершин поверхонь предметів до перетинання з лініями основ предметів.

Якщо сонце знаходиться позад того, хто рисує, то поступають таким способом: на площину, на якій лежить предмет, проєктують точку джерела світла і від неї проводять дотичні промені до поверхні предмета; потім точку джерела світла, що перебуває за межами картинної площини, проєктують на лінію обрію і від неї проводять дотичні прямі до основи предмета. Точки перетину променів світла з прямими, які ідуть всередину, утворюють контур падаючої тіні (рис. 28, 32).

Якщо конфігурація об'єкта спостереження дуже складна, її можна узагальнити і задачу спростити.

Якщо предмет знаходиться проти сонця, то від джерела світла проводимо дотичні промені до площини, на якій знаходиться предмет, потім проєктуюмо точку джерела світла на лінію обрію і від неї проводимо прямі через крайні точки основи предметів до перетинання з променями світла (рис. 33, 29).

Моделюючи форму предметів світлотінню, студент не повинен прорисовувати їх з однаковою силою. Форма предметів першого плану прорисовується дуже чітко і з усіма деталями. Предмети на другому плані рисуються більш узагальнено; рисувальник зосереджує увагу на загальній формі і передає тільки світло і тіні, без півтонів.

Варто звернути увагу починаючого рисувальника і на те, що, хоча передній план і представляє широке поле для найбільш сильних тонових контрастів (ударів), зловживати цим не треба, інакше буде порушена загальна тональність рисунка.

Розкриваючи систему послідовного ускладнення навчальних задач, необхідно кілька слів сказати і про їхню виразність, про використання ефектів висвітлення, про передачу емоційного стану.

РОЗДІЛ 5 РИСУНОК ГОЛОВИ ЛЮДИНИ

Під час рисування з натури людської голови студент повинен проробити дуже складну роботу: дати конструктивний аналіз форми, простежити за анатомічною будовою голови, дати її правильне перспективне зображення на площині, витримати рисунок у тоні. Щоб студенти могли добре засвоїти систему, принципи й методи побудови реалістичного зображення на площині, складний комплекс роботи над рисунком ми розбиваємо на окремі етапи. Щоб студент одержав більш повне уявлення про навчальні задачі рисунка, розглянемо їх на прикладі рисування гіпсової голови Антиноя (рис. 39, 39 а).

Перший етап – композиційне розміщення

Перш ніж приступити до рисунка, студент повинен подивитися на натуру з усіх боків, щоб правильно зрозуміти загальний характер форми і положення голови в просторі. Увага рисувальників повинна бути звернена на поворот голови, тому що її нахил впливає на композиційне рішення. На композицію рисунка впливає також і ефект висвітлення.

Розмір зображення визначається пропорціями голови – відношенням висоти до широти. Той, хто рисує, повинен навчитися красиво заповнювати площину аркуша паперу. Однак не слід думати, що в композиції потрібно дотримуватись якогось шаблону. Наприклад, деякі педагоги вважають, що, рисуючи голову в тричвертному повороті чи в профіль, потрібно обов'язково залишати більше поле перед лицевою частиною. Однак у творах великих майстрів ми не знайдемо прикладів дотримання такого правила. Більшість портретів komponується в середині картинної площини. У художників епохи Відродження є цілий ряд портретів, де перед лицевою частиною залишено менше місця.

У навчальному рисунку композиція повинна допомагати вирішенню навчальної задачі, а не ускладнювати її. Наприклад, студенту потрібно нарисувати голову, освітлену спереду на нейтральному тлі (тобто без тла). Відповідно до вказівки педагога він повинен залишити більше поле перед обличчям. Приступаючи до тонового пророблення рисунка, він побачить, що тінь порушила композицію, зникла рівновага (у тоні). Щоб уникнути цього, тому, хто рисує, прийдеться біля лицевої частини вводити тон, який ускладнить роботу, а саме головне – буде відволікати студента від рішення основних навчальних задач (рис. 38, 37).

Другий етап – визначення характеру форми голови, пропорцій і нахилу

Щоб правильно знайти нахил голови, треба з'єднати в думці прямою лінією перебіс і середину підборіддя й уявити собі, який кут утвориться між цією лінією й уявлюваною вертикаллю. Визначивши правильно кут нахилу профільної лінії з вертикаллю, рисувальник правильно визначить і нахил голови. При цьому варто пам'ятати про дотримання перспективи і точно встановити обрій.

При уточненні характеру форми голови і пропорцій корисне знайомство з анатомічною будовою голови (рис. 43, 43а, 41, 41 а).

Характер форми голови визначається особливостями будови кісток черепа, тому в першу чергу потрібно вивчити ті кістки, які добре видні на людській голові. Основна увага повинна бути звернена на кістки черепної коробки і лицюві.

Черепна коробка складається з шести основних кісток: лобової, двох тім'яних, двох скроневих і потиличної. Ці кістки з'єднані між собою швами і складають єдину форму. Від будови цих кісток залежить і характер форми голови. Наприклад, характер розвитку кісток черепа в молодій і старій людини істотно відбивається на характеристиці форми голови.

Передаючи характер форми голови тієї чи іншої людини, ми насамперед звертаємо увагу на кістки черепа. В одних людей ми помічаємо дуже велику лобову частину і маленьку потиличну; в інших, навпаки, дуже велика потилиця і маленьке чоло. В одних людей дуже сильно виступають лобові бугри, в інших – скроневі кістки (рис. 87).

На обличчі звичайно звертається увага на корінь носа (горбину), на лобові бугри, на краї очниць і місця кріплення скроневих кісток з виличними, на виличні кістки і виличні відростки, на нижню щелепу. Усі ці кістки добре видні на обличчі і також допомагають правильно визначити характер голови. Наприклад, форма нижньої щелепи впливає на характер форми підборіддя. Нижня частина щелепної кістки складається з центральної площинки – підборідного узвишся – і двох гілок, що зчленовуються зі скроневиими кістками. Якщо підборідне узвишся сильно згинається і видається вперед, то на підборідді в людини утвориться ямочка. Таким чином, на даному етапі роботи студент повинен серйозно вивчити відповідний розділ анатомії (рис. 35, 35.а, 35.б).

Зображення спочатку дають дуже легке, ледве торкаючись олівцем паперу. Таке бліде зображення ми даємо для того, щоб мати можливість надалі, не застосовуючи гумки, вносити виправлення й уточнення в характер рисунка.

У пошуках характеру голови студенту-архітектору допомагає також знання пропорційних відносин, з якими можна ознайомитися по канону древніх.

Лицьова частина голови поділяється на три рівні частини: від лінії покриву волосся до надбрівних дуг, від надбрівних дуг до основи (кореня) носа і від основи носа до основи підборіддя.

Відрізок від надбрівних дуг до основи носа в свою чергу поділяється на три рівні частини: між першою (від надбрівних дуг) і другою частиною проходить лінія розрізу очей, яка перетинає шов виличної кістки, куточки очей і слізники. Відрізок між основою носа і основою підборіддя теж поділяється на три рівні частини: між першою і другою частиною проходить середня лінія рота, яку часто називають лінією розрізу губ. Відстань між очима дорівнює довжині ока. Висота вуха дорівнює довжині носа.

Знаючи ці закономірності, студент має можливість швидко розібратися в характерних особливостях будови форми голови і її положенні в просторі. Так, при рисуванні гіпсової голови Аполлона чи Антиноя, що мають дуже складний нахил і поворот, починаючий рисувальник звичайно утрудняється визначити, чи має голова нахил вниз, а чи вона закинута вгору. Знаючи ж особливості будови конструктивної основи форми голови, рисувальник без труда визначить положення голови в просторі, варто тільки глянути на положення вуха по відношенню до основи носа: якщо вухо нижче основи носа, виходить, що голова відкинута вгору; якщо ж вухо вище кінчика носа, то виходить, що голова має нахил униз.

При рисуванні живої голови потрібно розділити профільну лінію на три рівні частини і стежити за відхиленнями натури від норми: якщо людина лисувата, то покрив волосся в неї буде вище наміченої лінії, густі звисаючі брови будуть нижче надбрівних дуг, так само і гострі за формою (мефістофельські) ніс і підборіддя.

У Леонардо да Вінчі є рисунок, на якому проведені чотири горизонтальні лінії і між ними зображені голови виродків. Цим Леонардо да Вінчі доводив, що при рисуванні навіть самих характерних голів художник може скористатися класичним каноном (членуванням голови на три рівні частини). Щоб навчитися легко вирішувати подібні задачі, студенту треба добре засвоїти принципи і методи лінійно-конструктивного зображення форми голови при основних її положеннях, про що мова йтиме трохи нижче.

Третій етап – об'ємно-конструктивна будова форми голови

На цій стадії роботи студенти знайомляться з особливостями конструктивної будови форми людської голови і переходять до більш глибокого вивчення пластичної анатомії.

Виявлення конструктивних особливостей будови форми допомагає студенту правильно передавати в рисунку об'єм і положення голови в просторі. Щоб студент вільно справлявся з цією роботою, його необхідно ознайомити з конструктивною схемою голови.

Поверхні, що утворюють об'єм, виражаються в рисунку лінійно. Лінії як би розкреслюють форму голови на плани, розкриваючи конструктивну сутність об'єму.

Лінійно-конструктивна схема форми людської голови добре показана на рисунку А. Дюрера. На цьому рисунку-схемі видна загальна закономірність не тільки конструктивної

будови голови, а й пропорційного членування голови на частині анатомічної будови (рис. 79.).

Побудова зображення голови за лінійно-конструктивною схемою змушує студента рисувати свідомо, відучує від пасивного копіювання натури. Конструктивна схема допомагає правильно побудувати зображення форми голови в будь-якому повороті і ракурсі.

Основні конструктивні лінії членують форму голови на пропорційні частини. Цей умовний розподіл визначається будовою черепа.

Лінія волосяного покриву проходить через слід коренів волосся (луски). Іноді в цьому місці на лобовій кістці мається невелике узвишся .

Лінія надбрівних дуг проходить по виступі надбрів'я через точки отвору над оком .

Лінія розрізу очей проходить через перенісся і шви скроневих і виличних кісток . Лінія основи носа проходить біля основи виличних кісток і кореня носа .

Лінія основи підборіддя йде по виступі нижньої щелепи (рис. 44. 44 а. 44 б.) .

Місце розташування лінії розрізу рота й очей визначається також відповідно до закономірності анатомічної будови форми голови. Якщо відстань від лінії надбрівних дуг до основи носа розділити на три рівні частини, то друга лінія зверху буде відповідати лінії розрізу очей. Якщо нижню частину обличчя від підборіддя до основи носа розділити на три рівні частини, то верхня частина буде дорівнювати відстані від основи носа до лінії розрізу рота.

Відстань між очима дорівнює ширині ока, тобто лінію розрізу ока від одного куточка ока до іншого також можна розділити на три рівні частини. Це особливо корисно знати, тому що наше око часто обманюється (наприклад, при рисуванні голови Юлія Цезаря багатьом здається, що в нього відстань між очима набагато вужча ширини ока. Вимірювши циркулем відстань між очима, виявляємо, що вона дорівнює ширині ока).

Усі конструктивні лінії – надбрівних дуг, основи носа і підборіддя, розріз очей і рота – паралельні. Ця закономірність членування голови допомагає рисувальнику правильно схоплювати основні пропорції і характер моделі, яка рисується.

Щоб відчутти, наскільки схема допомагає побудові зображення форми голови, необхідно частіше змінювати положення натури в просторі й умови висвітлення. Тоді студент почне розуміти, що ефект рисунка залежить не від тушування (світлотіні), а від грамотної побудови форми голови, від правильного вираження її конструктивних особливостей. Приклад подібних вправ показаний на рисунку 46.

Розберемо схему конструктивної будови форми людської голови і розкриємо зміст і значення кожної лінії.

Конструктивна схема форми голови і її пропорцій обумовлені кістковою основою – черепом. Тому місце розташування конструктивних ліній на натурі треба шукати не на поверхні обличчя, а потрібно мати на увазі, що вони лежать в основі кістяка черепа. Наприклад, якщо ми будемо шукати в натурі конструктивну лінію основи підборіддя, то її варто уявляти не на поверхні обличчя, а на середині щелепної кістки. Лінія основи носа проходить не біля кінчика носа, а біля основи ніздрів; кінчик же носа може бути розташований у рисунку нижче або вище лінії основи носа, що залежить від положення голови в просторі. Знання конструктивної схеми людської голови допомагає рисувальнику правильно будувати зображення, дотримуватись законів перспективи, відучує його від пасивного копіювання натури. Як уже повідомлялося, дуже часто при незначних поворотах буває важко визначити: нахилена голова вниз чи, навпаки, закинута вверху, особливо при рисуванні голови Аполлона чи Антиноя. У цих випадках знання схеми конструктивної будови вкрай необхідне (рис. 44, 44.а, 44.б).

Щоб правильно виразити конструктивну основу форми при будь-якій положенні голови в просторі, рисувальнику треба запам'ятати ряд особливостей перспективного зображення конструктивної схеми. При навчанні рисуванню з натури велике значення має точка зору, тобто місце, відкідля рисувальник спостерігає природу. Вигляд натури сильно змінюється в залежності від того, відкідля дивиться той, що рисує.

Розглянемо основні положення (повороти) голови й розберемо особливості побудови їхнього зображення.

Положення голови у фас – фронтально.

1. Положення голови на рівні очей того, який рисує. Профільна лінія пряма і поділяє голову на дві рівні і симетричні частини. Тому, зображуючи симетричні форми голови – чоло, овал обличчя, ніс, губи, підборіддя, студент повинен рисувати одночасно праву і ліву частини.

Лінії надбрівних дуг, основи носа та підборіддя, а також лінії розрізу очей і рота будуть прямими й горизонтальними.

Лінія розрізу очей проходить через слізники і куточки (зовнішні краї) очей, а точніше – по шву, що з'єднує виличну і скроневу кістки. Лінія розрізу рота проходить по межі верхньої і нижньої губ, торкаючись їх куточків (рис. 4.).

2. Положення голови у фас, вид знизу. При побудові зображення голови в ракурсі (у скороченні) конструктивні лінії надбрівних дуг, основи носа і підборіддя повинні бути округлими і своїми вершинами звернені вгору. Низ вушної раковини опуститься нижче основи носа. Відкриваються (будуть видні) нижні площини надбрівних дуг, нижні площини носа і підборіддя. Лінія розрізу очей опуститься до горбочка носа. Профільна лінія, як і раніше, залишається прямою.

3. Голова у фас, вид зверху. При побудові зображення голови в ракурсі (вид зверху) конструктивні лінії – надбрівних дуг, підстави носа, підборіддя, розрізу очей і рота – будуть округлими і своїми вершинами звернені донизу. Низ вушної раковини буде вище підстави носа. Нижні площини носа, надбрів'я і підборіддя сховаються. Профільна лінія, як і раніше, залишається прямою.

Зображення голови в тричетвертному повороті

1. Голова на рівні очей того, який рисує. При тричетвертному повороті лицьова частина голови повинна бути зображена в перспективі – одна половина в більшому скороченні, інша – в меншому. Однак лицьову частину голови треба зображувати одночасно (праву і ліву половини) і симетрично. Наприклад, намічаючи абрис подальшої від нас щоки, одночасно намічаємо лінію і форму ближньої щоки, тобто повторюємо в дзеркальному відображенні лінію абрису далекої щоки (рис. 39.а, 38, 37, 40).

При тричетвертному повороті профільна лінія вже буде трохи вигнутою. Конструктивні лінії надбрівних дуг, розрізу очей, основи носа, розрізу рота і основи підборіддя зображаються прямими і горизонтальними.

2. Голова вище рівня очей того, який рисує. При такому положенні голови конструктивні лінії – лінії надбрівних дуг, розрізу очей, основи носа, розрізу рота і основи підборіддя будуть видні трохи вигнутими – вершинами вгору. Рисуючи голову в такому положенні, студенти часто порушують закони перспективи і зображають її в зворотній перспективі.

При даному положенні голови око, котре ближче до нас, завжди буде вище віддаленого, а лінії надбрівних дуг, розрізу очей, основи носа і розрізу рота в міру віддалення від нас будуть опускатися. Це дуже легко довести. Уявимо собі, що замість голови перед нами знаходиться шухляда. На «лицьовій» стороні намітимо нашу схему голови (рис. 77) відповідно до законів перспективи. Так можна побачити, що око, віддалене від нас, розташовується нижче.

Профільна лінія буде вигнутою. Нижні площадки надбрів'я, носа і підборіддя добре видні. Кінчик носа буде вище лінії основи носа.

3. Положення голови нижче рівня очей рисувальника (рис. 80.в). При такому положенні конструктивні лінії надбрівних дуг, розрізу очей, основи носа, губ і підборіддя будуть округлої форми і своїми вершинами звернені донизу.

Кінчик носа при такому положенні буде нижче основи носа. Лінія розрізу очей наблизиться до лінії надбрівних дуг. Лицьова частина голови значно скоротиться, а верхня частина черепної коробки збільшиться.

Профільна лінія залишається трохи вигнутою.

Зображення голови в профіль. (рис. 40.а).

1. Положення голови на рівні очей того, який рисує. При рисуванні голови в профіль недосвідчений рисувальник узагалі перестає думати про конструкцію і про об'єм і зви-

чайно дає плоске зображення – силует. Він сумлінно зрисує абрис голови і забуває про об'єм, про черепну коробку. Лінійно-конструктивна схема допомагає уникнути цього. Намітивши лицьову частину голови і відокремивши її лінією від іншої форми рисувальник змушений думати про ту частину голови, яку не видно. Таким чином, він розглядає голову не як плоский рельєф, а як об'ємну реальну форму.

2. Положення голови вище рівня очей. Зображення голови в такому положенні не являє особливих труднощів. Стежачи за лінією надбрівних дуг студент-рисувальник легко зможе помітити, що око, звернене до нього, буде вище невидимого. Те ж виявляється і при зображенні ніздрів, куточків губ, щелепної кістки. Нижні площадки надбрів'я, носа, підборіддя треба підкреслити в рисунку.

3. Положення голови нижче рівня очей того, який рисує. У цьому положенні конструктивні лінії надбрівних дуг, основи носа, розрізу рота звернені своїми вершинами вниз.

Намічаючи деталі голови, студент повинен стежити, де розташуються куточки губ, очей, вуха і т. ін. Щоб добре запам'ятати схему конструктивної будови форми людської голови і вміти користатися нею на практиці, йому необхідно зробити ряд начерків голови з різних точок зору. Подібні вправи треба розглядати не як побічні, а як основні і вкрай необхідні. Дана робота студента повинна розглядатися, як робота музиканта, коли він, розучуючи складний твір, завчає окремі фрагменти і пасажі.

Четвертий етап – пластичне моделювання форми

Намітивши конструктивну основу зображення голови, студент повинен перейти до виявлення об'єму засобами світлотіні. Тут дуже важливо простежити за взаємозв'язком конструкції зі світлотінню, правильно розібратися в пластичній формі голови і зрозуміти її об'єм.

Щоб полегшити початківцю цю задачу, варто скористатися методом узагальнення форми. Цей метод допомагає знайти та вірно виразити в рисунку велику форму (рис. 44).

Під поняттям «велика форма» ми маємо на увазі зображення форми якого-небудь предмета без деталей.

Педагогічною практикою художньої школи вироблений методичний прийом, що пропонує спочатку розглядати живу форму голови як суму геометричних форм. Наприклад, голова – яйцеподібна форма, ніс – призма, око – куля. Інакше кажучи, на початку побудови зображення легким торканням олівця до паперу намічається яйцеподібна форма голови, призма носа, кулясті форми очей. Потім у ці форми вписується (врисовується) жива форма голови і її деталей (рис. 45.).

Щоб освоїти цей прийом побудови зображення, корисно виконати ряд спеціальних вправ. Варто додати, що такі завдання краще виконувати з живої моделі (наприклад, рисувати себе в дзеркало), а не з гіпсу. На гіпсовому зліпку голови простіше побачити велику форму.

Великі майстри прекрасно володіли великою формою. Так, велика форма дуже добре виражена в голові мадонни в Ж. Енгра. Тут ми ясно бачимо кулясті форми очних яблук, призматичну форму носа, яйцеподібну форму голови (рис. 86.).

Цього ж принципу необхідно дотримуватися при рисуванні деталей. Щоб у рисунку не виходила абстрактна форма, намічаючи, наприклад, форму носа, необхідно звернути увагу на його характер (ніс прямий, кирпатий, горбоносий). У процесі уточнення студент повинен звернути увагу на поверхні, які утворюють об'єм носа, котрі визначаються анатомічною структурою кісточок і хрящів. Зрозуміти структурну будову форми носа допомагає пропонувані рисунки частин голови людини (рис. 48, 48.а, 48.б.).

Передня площина носа від лінії надбрівних дуг до горбини утворить трапецієподібну фігуру перенісся; далі від перенісся до середини горбини носа утвориться ще одна подовжена трапеція; від неї до кінця горбини – третя, але в переверненому вигляді. І, нарешті, остання трапеція – мигдалини. Такий характер передньої площини носа. В залежності від індивідуальних особливостей буде змінюватися і рисунок передньої площини: горбоносий буде

мати маленьке перенісся і сильно подовжену горбину; у кирпатого, навпаки, розтягнуті в ширину перенісся і мигдалини, маленька коротенька горбина.

Пристаючи вперше до рисунка голови, студент повинен особливо уважно стежити за правильністю розподілу парних і симетричних форм. Для цього ми йому рекомендуємо: парні і симетричні форми рисувати одночасно, тобто, намітивши праву виличну кістку, відразу ж намічати і ліву; проводити паралельні лінії від краю кожної парної і симетричної форми до іншої.

Особливу увагу варто звертати на конструктивний аналіз форми деталей (очей, носа, вух).

Рисуючи око, студент повинен пам'ятати, що в його основі куляста форма, яка знаходиться в очноямковій западині. Тому, рисуючи повіки, студент повинен стежити, щоб вони облягали форму очного яблука, і враховували товщину повік. Початківці звичайно рисують віко однією лінією.

У старих художніх школах цьому приділяли серйозної уваги, і не випадково майже всі посібники по рисунку починалися з рисування деталей голови. Великий інтерес у цьому плані представляє посібник А. Т. Скіно (рис. 80.).

Необхідно також уважно стежити за перспективою. Початківці-рисувальники часто при тричетвертному повороті голови рисують око у фас. Варто запам'ятати, що при цьому положенні око будується за формою ромба, а при тричетвертному і в профіль – за формою трикутника.

Неправильно початківці зображають і форму губ. Недосвідчений рисувальник губи рисують лінією і залишає її до кінця. Губи треба рисувати м'яко, не робити різких начерків бантика губ. У тім місці, де ми спочатку намічаємо лінією рисунок бантика губ, у натурі буде найвипукліша частина; отже, на рисунку треба передавати по крайці губи світлу, а не чорну лінію. Корисно копіювати рисунки губ з таблиць Жюльєна, Скіно, Пукірьова і Саврасова (рис. 77, 77.а).

На цьому етапі роботи студент поглиблює свої знання з пластичної анатомії, вчиться розбиратися в пластичній формі голови, закріплює свої знання з перспективи. Для більш поглибленого вивчення форм людської голови студентам рекомендується під час занять перевіряти місце розташування кісток і м'язів по таблицях анатомічного атласу.

При роботі над тривалим рисунком точка зору повинна залишатися незмінною протягом усього процесу зображення. Щоб після перерви можна було знайти колишню точку зору, рекомендується наступний прийом: нехай студент зверне увагу на перенісся і слізник дальшого від нього ока (якщо голова знаходиться в тричетвертному повороті). При тричетвертному повороті голови горбина носа закрий собою далеке око, і треба відзначити, наскільки око закрите, тобто слізник або видимий, або він сховався за перенісся і наскільки.

П'ятий етап – перехід від загального до частки і прорисовування деталей

На цій стадії роботи відбувається поступове насичення великої форми деталями. Той, хто рисує, переходить від аналізу великої форми до аналізу малих форм (вух, носа, очей, губ), постійно порівнюючи їх з загальною масою голови. Студент продовжує вивчати анатомію, правила перспективи, теорію тіней.

Рисуючи вухо, рисувальник повинен уміти його «прив'язати», щоб воно не було нарисоване на щоці чи на потилиці. Для цього потрібно знати, що низ вуха (мочка) розташовується не біля краю щелепи, а трохи вище щелепи, причому передній край мочки накриває кістка щелепи. Виличний відросток завжди розташовується в середині вушної раковини і козелька. Це кожен студент легко може перевірити на собі, починаючи прощупувати відросток, упирається в козельок. Для правильного визначення місця розташування вушної раковини треба стежити, щоб вісь вушної раковини була паралельною гілці щелепної кістки. На рисунку напрямки осей показаний стрілками.

Особлива увага звертається на характер форми. Вуха кожної людини мають свій рисунок, свої характерні риси. Знаючи загальну закономірність будови форми вуха, художник-початківець зможе легко вловити індивідуальні особливості моделі. Вухо людини складається з п'яти основних частин: завитка, протозавитка, козелька, протокозелька і мочки.

Особливо серйозно треба відноситися до зображення основних деталей форми голови – носу, губам, очам. Від їхнього характеру залежить і характер самої голови. А. Дюрер у своєму трактаті писав: «Наприклад, коли говорять: це занадто довге чи занадто коротке обличчя; те ж може відноситися і до частин: це занадто високе, низьке, шишкувате чи порите чоло. Подібне може відноситися і до носів (рис. 47.). Тому що деякі мають великі гачкуваті, довгі і звисаючі носи. Інші ж, навпроти, мають носи зовсім короткі, підійняті, товсті, шишкуваті, глибоко втиснені між очима або виступаючі вперед від лінії чола. Також деякі мають глибоко сидячі маленькі вічка чи опуклі великі витрішкуваті очі. Деякі відкривають ока вузько, як свині, і нижнє віко підняте в них більше, ніж опущене верхнє; інші ж відкривають очі округло, так що видно всю зіницю. Далі, в деякого брови високо підняті над очима, в інших же вони лежать зовсім на них або нависають над ними, і в одних брови бувають тонкими, в інших – широкими.

Далі. Деякі мають товсті, виступаючі, вивернуті губи, в інших же губи закушені і тонкі; у деяких верхня губа виступає над нижньою чи навпаки, і нерідко одна буває товстішою за іншу; в одного губа під носом довга, в іншого коротка. Також у одних буває товсте, широке, велике підборіддя, у інших же маленьке і гостре; іноді воно відступає назад і зрізане до шиї, інші ж сильно виступають уперед від шиї. Інколи вони бувають довгими, іноді короткими, що, як, говорилося вище, визначається поперечними лініями».

Пристаючи до детального пророблення форми, студент повинен дотримуватися відомого порядку, щоб не перескакувати з одного місця на друге. Визначаючи місце положення й величину однієї деталі, студент повинен погоджувати її з іншою. Наприклад, рисує ніс, треба стежити, як він розташовується стосовно слізників, виличних кісток, вуха, куточків губ.

«Рисувати – це значить міркувати», – любив говорити своїм учням П. П. Чистяков. Як же вести міркування? П. П. Чистяков пояснював: «Починати просто, міркуючи, припустимо, так. Площина знайдена, тепер око знаходиться на висоті такої-то, перевірити висоту знизу і зверху відстань. Відразу око тонко не вичерчувати, а просто так шукати його місце. Положення по прямовисній лінії знайдено, піти по горизонталі; від перенісся на стільки-то від другого перенісся, перевірити, дивлячись навколо, швидко, кілька разів. Потім раптом глянути і визначити положення ока від слізника до зовнішнього краю відносно горизонту, потім потрібно рисувати повіку, наприклад, верхнього ока. Від зовнішнього краю ока повіка йде вверх – до сих пір, тут перелом і лінія йде вниз до слізника. Нижнє віко також. Потім перекинути пряму від точки перенісся верхньої повіки на точку перенісся нижньої повіки. Варто відчувати форму між носом і слізником».

Рисує пасма волосся, учень повинен стежити за тим, щоб вони розташувалися за формою голови. Проробляючи окремі локони, студент не повинен пасивно змальовувати їх, не думаючи про форму. Спочатку треба намітити загальну форму локона, а потім переходити до його уточнення.

Отже, саме головне, треба стежити за анатомічною закономірністю будови форми кісток, м'язів і сухожиль, особливо при рисуванні живої голови, тому що детальне моделювання форми вимагає напрямком штрихів підкреслювати пластику форми. Наприклад, при моделюванні форми щоки і підборіддя починаючий рисувальник зовсім не бачить нюансів переходу однієї поверхні в іншу. Коли ж він ознайомиться з закономірністю розташування м'язів – лобових, круглих м'язів очей і рота, жувальних, шийних, виличної і власної, він уже починає уловлювати і пластику форми.

Для більш яскравої і переконливої передачі душевних переживань студенту необхідно знати, які мускули беруть участь у русі при тому чи іншому стані людини. Наприклад, студент бажає передати здивування. Він повинен знати, що при цьому стані брови людини біля перенісся підняті, рот напіввідкритий, очі теж широко розкриті. Бере участь у цьому, головним чином, лобовий мускул.

Ці знання особливо необхідні при роботі над портретом, тематичною картиною, де передаються душевні переживання людей. Даючи такі повідомлення художникам, І. І. Вієн писав: «У жалі, радості, любові, соромливості і співчутванні очі наші миттєво стають сумними і випускають сльози, які завжди супроводяться напругою лицьових м'язів і відкриттям рота; у сумі обидва кути рота опускаються, віка наполовину замкнуті і верхня губа піднята; так само як і зіниці очей, а

як наслідок цього – відстань між ними і ротом стає набагато більше звичайної, то й обличчя приймають довгасті вирази; в боязні страху, переляку і огиди бліднуть обличчя, чола наморщені, брови підняті, повіки сильно розкриті, білки очей надміру зримі, зіниці заковані трохи вниз, роззявляється рот і розтягуються губи настільки далеко, що і верхні, і нижні зуби від того обнажаються; у зневазі верхня губа, піднімаючись з одного боку, оголює зуби, зморщує ніс, і око з того боку майже закривається; зіниці ж опускаються вниз; при ревності брови насуплені, повіки підняті, зіниці очей опущені, верхня губа піднята, тим часом як кути рота трохи опущені, так що середина нижньої губи з верхньою з'єднується; при сміху кути рота подаються назад і трохи вгору, щоки надуваються, очі більш-менш стуляються в міру причини, що призвела до сміху, і понад це зморщуються ще і ніс та відкривається рот, виключаючи зайві сили накреслень, що зображають і виявляють душевні наші відчуття, усі та інші члени людського тіла входять у вираження наших пристрастей, так що всі його рухи взагалі і, одним словом сказати, зовнішній вигляд людини відповідають надто душевному його положенню».

Шостий етап – підпорядкування деталей цілому, узагальнення (рис. 96)

На останньому етапі студент підводить підсумки зробленої роботи, перевіряє загальний стан рисунка. Підведення підсумків починається з перевірки й уточнення пропорцій голови, характеру форми, переконливості вираження об'єму. Потім уточнюються тональні рішення. Тут необхідно ще раз відзначити найтемніше та найсвітліше місця в натурі, і від них, зіставляючи півтони, привести рисунок до загальної цілісності.

Потім звертається увага на ступінь пророблення деталей. По чіткості рисунка деталі подальшого плану повинні бути менш проробленими, ніж деталі переднього.

Студент повинен простежити, щоб рефлексії на предметах не виявилися в такій же силі як світло, перекреслені тіні не давали «дір», контрасти світла і тіні на далекому плані не виступали вперед. Щоб легше було побачити всі ці недоліки, студент може відставити рисунок на відстань (бажано поруч з натурою) і, прищуплюючи, дивитися і на натуру, і на свій рисунок. У старій художній школі ці академічні завдання вирішувалися успішно (рис. 97).

У роботі над рисунком повинна чітко дотримуватися методична послідовність: порушення її сповільнює засвоєння навчального матеріалу. Рисування, що проходить безладно, поза всякою системою, не дає тому, хто рисує, можливості зрозуміти основний зміст побудови реалістичного рисунка і правила побудови зображення. Студент зобов'язаний послідовно закріплювати окремі етапи і розділи навчального рисунка, тому що кожен попередній розділ є основою і складовою частиною наступного. Послідовність аналізу і виконання рисунка привчає студента до міркування, до осмисленої побудови зображення на площині.

Разом з тим унаслідок послідовної звички, що виробилася, кількість етапів роботи починає скорочуватися, студент привчається до самостійності.

Кожен етап побудови зображення студенти-художники повинні розглядати не ізольовано один від одного, а в тісному зв'язку і взаємодії, щоб один етап логічно впливав з іншого. Тому, акцентуючи їх увагу на якому-небудь етапі побудови зображення, необхідно вказувати на його зв'язок з попереднім і наступним.

Слід також зазначити, що членування процесу роботи над рисунком на окремі етапи умовне. Практично чіткі межі між окремими етапами провести важко. Рисувальник завжди може знайти не досить точне чи просто помилкове вирішення задач попереднього етапу, а тому повернеться до того, що здавалося уже вирішеним.

РОЗДІЛ 6 РИСУНОК ФІГУРИ ЛЮДИНИ

Робота над фігурою людини завжди вважалася завершальним етапом навчання студента-архітектора курсу рисунка. Це обумовлюється труднощами задач, котрі виникають перед ним. Зображення фігури людини, складної за характером і сполученням форм, за рухом, потребує від студента великої професійної майстерності. Він повинен не тільки розбиратися в конструкції тіла людини, але, головне, навчитися мислити формою, тобто вільно уявляти собі фігуру на аркуші паперу в певному пластичному русі. Для цього необхідно глибоко засвоїти всі попередні завдання й проробити ряд спеціальних попередніх вправ. Так само, як і при переході до рисунка живої голови, для засвоєння правильного методу зображення людської фігури краще почати з рисунка якої-небудь гіпсової фігури, переважно античної.

Перші рисунки з фігури людини найкраще робити як начерки, без особливих подробиць, намагаючись тільки розібратися в загальній конструкції людського тіла. Увесь час варто йти від великих форм до дрібниць. Так, намічаючи тіло, не слід рисувати крупні грудні м'язи чи з'ясовувати форму живота, а постаратися побачити тулуб як деяку цілну геометричну форму (рис. 49, 49.а, 49.б, 49.в, 49.г).

Фігура людини є дуже складним комплексом різних взаємозалежних і взаємообумовлених форм. Зміна однієї групи м'язів спричиняє зміну іншої і таким способом визначає рух усього людського тіла. Наприклад, людина сильно підняла руку вгору (в метро, трамваї, автобусі); разом з рукою піднялося одне плече, інше ж, навпаки, опустилося. Голова відхилилася в бік піднятої руки, в той же бік перемістився таз, причому положення осі тазостегнового суглоба вже стало паралельним плечовому поясу; хребет прийняв змієподібну форму; ноги також змінили своє положення – одна нога виявилася в напівзігнутому положенні, інша витягнулася в пряму лінію.

Знаючи будову людського тіла, студент може ясно уявити собі роботу м'язів і положення кісток при тому чи іншому повороті. Він ясно може бачити, як деякі м'язи розтягуються, напружуються, в той час як інші, навпаки, скорочуються (розслабляються).

Академічні рисунки старих майстрів дають уявлення про величезну аналітичну роботу, яку вони проробляли, зображаючи оголену людську фігуру. Усе зображене ясне й переконливе, відчувається, що художник уміє розібратися в тій складній формі натури, яка знаходиться перед його очима (рис. 56, 57, 58, 59).

Кістки кістяка тулуба (рис. 41)

Хребет – основа нашого тулуба складається з п'яти різних за своїми функціями відділів хребців: шийного, грудного, поперекового, крижового і куприкового. Шийних хребців, грудних, поперекових, крижові і куприкові зрослись разом, складають мов би єдине ціле і мають по п'ять зрослих хребців. Хребці схожі на невеликі усічені циліндри, як би накладені один на одного. Кілька хребців відіграють велику роль у русі людського тіла. В основному це хребці, з якими зчленовуються ті чи інші частини тулуба. Перший шийний хребець безпосередньо підтримує голову; за аналогією з міфологічним гігантом, що тримав на своїх плечах небесний звід, його часто називають «атлантом». Велике значення має і другий хребець; у сполученні з «атлантом» він бере участь у повороті голови праворуч і ліворуч. Останній, сьомий шийний хребець, легко намацується рукою; він буває звичайно добре видимий і тому зветься виступаючим хребцем і стає особливо помітним при нахилі голови вперед. Цей хребець останній у тій частині хребта, що не оточена іншими кістковими конструкціями і з'єднує шию з хребцями грудної порожнини.

Починаючи з першого грудного хребця, до всіх хребців за допомогою голівки кріпляться ребра грудної клітки. Голівка кожного ребра має невеликий скіс, уклинюючись яким у проміжок двох хребців, ребро міцно закріплюється. Від хребта ребра йдуть вперед і прикріплюються спереду до грудини – середньої непарної кістки; посередині грудної клітки її легко можна прощупати. Ця слабко покрита мускулами кістка важлива для побудови форми людського тіла. Грудина складається з декількох частин. Верхня її частина має три вирізки – дві бічні, в які вста-

вляються ключиці, і верхню, добре видиму, так звану яремну. Художники звичайно називають її душкою. Вона служить опорною точкою в зображенні всього плечового пояса. До грудини сходяться ребра, по дванадцять з кожного боку. Так звані істинні ребра (сім перших) безпосередньо з'єднуються з грудиною, п'ять останніх ребер (помилкових) із грудиною не з'єднані. Тільки три з них косо йдуть на з'єднання з хрящем сьомого ребра. Якщо ми видихнемо повітря, то, провівши рукою по нижньому краю грудної клітки, відчуємо це з'єднання.

Дві кістки, які спираються на грудину, що йдуть убік від неї зліва направо і справа наліво, називаються ключицями. Ключицям із заднього боку відповідні симетричні плоскі трикутні кістки – лопатки. Ключиця і лопатка, з'єднуючись, є опорою верхніх кінцівок людського тіла, утворюючи так званий плечовий суглоб. Лопатка за формою нагадує трикутник, вершина (чи зовнішній кут) якого зчленовується з голівкою плечової кістки. Це місце лопатки називається зчленованою западиною; вона злегка увігнута й оточена хрящами. У неї вставляється верхня частина плечової кістки.

Плечова кістка складається з тіла і двох стовщених кінців, що беруть участь в утворенні ліктьового і верхнього плечового суглобів. Голівка верхнього кінця вставляється в зчленовану западину лопатки. На плечовій кістці мають великий і малий горбки, що прикріплюють суглобну сумку плечового пояса і регулюють рухи руки. Коли ми пробуємо відвести руку назад, то горбок, упираючись у звід, не дає цього зробити. Лопатка при цьому рухається, піднімаючись і опускаючись разом із плечовим поясом, навколо кінця ключиці. Нижній кінець ключової кістки складається ніби з двох блоків, що так і зветься – блоки. Бічні частини кістки, до яких прикріплюються мускули і зв'язки, називаються внутрішнім і зовнішнім мищелком. Зовнішній мищелок, як і внутрішній, добре видимий.

Блок нижньої частини плечової кістки вставляється в свого роду втулку, утворену двома кістками передпліччя – ліктьовою та променевою. Тіло ліктьової кістки трохи довше, ніж променевої, на її верхньому кінці знаходиться велика півмісячна вирізка, а на верхній частині променевої кістки – півмісячна вирізка; ними і зчленовуються ці кістки з блоками нижнього кінця плечової кістки. Під час згинання і розгинання передпліччя блок плечової кістки вільно обертається в півмісячній ямці. Рухи руки обмежуються формою цієї ямки, котра не дає передпліччю відходити назад, упираючись у шийку, в тіло плечової кістки. Кістки передпліччя не завжди знаходяться в однаковому положенні. Зчленовуючись у нижній частині з зап'ястям – з кісткою кисті руки, вони своїм рухом дають рух кисті. Так, коли рука знаходиться в горизонтальній площині долонею нагору, кістки розташовуються паралельно одна одній; коли рука перевернена, то в нижній половині одна кістка знаходить на другу.

Нижня частина передпліччя, головним чином широкий кінець променевої кістки, що має суглобну поверхню, з'єднуються з кістками зап'ястя. Кінець ліктьової частини малий і прямої участі в зчленуванні передпліччя з кистю не приймає. Кисть складається з трьох частин – зап'ястя, п'ястка і пальців. Зап'ястя – окремі дрібні кістки, розташовані в два поперечних рядки, з яких верхній зв'язаний з передпліччям, нижній – з п'ястком. Ці кістки забезпечують рухливість кисті. П'ясток – кістяк долоні – складається з п'яти кісток, розташованих майже паралельно один до одного. Незважаючи на невеликі розміри, ці кістки мають тіло і два кінці. З зап'ястям вони зчленовуються верхніми кінцями, так званими основами, і нижніми кінцями – з фалангами пальців. Кістяк пальця складається з трьох фаланг (за винятком великого, у якого їх тільки дві). Фаланги являють собою маленькі довгі кістки, мов би насаджені одна на одну. Рух і розгинання фаланг обмежені формою їхніх голівок, так само як у зчленуванні ліктьового суглоба.

Познайомившись з кісткою верхньої половини тулуба, перейдемо до аналізу будови таза і нижніх кінцівок. Роль таза дуже значна в конструкції всього людського тіла. Таз підтримує всю масу тулуба, розподіляючи вагу тіла на ноги.

Таз складається з чотирьох з'єднаних кісткових частин. Дві задні кістки таза – хрестець і куприк – є продовженням хребта. Дві інші кістки розташовані по обидва боки таза. Хрестець, що складається з п'яти хребців, пірамідою йде звверху вниз і спереду назад, переходячи в куприк. Тазові кістки, з якими зчленовується хрестець і які як би приймають на себе навантаження всього хребта, спереду з'єднуються між собою в місці, яке називається лобком. Кожна з цих кісток має

кілька частин, і всі вони відіграють велику роль у формі людського тіла. Верхня частина тазової кістки, котру легко знайти на власному тілі, називається здухвинною кісткою. Вона охоплює нижню частину живота. Для рисунка також дуже важливо знати, де знаходяться верхня здухвинна кістка і гребінь здухвинної кістки. Нижня частина тазової кістки, яка йде до лобка, називається лобковою кісткою, розташована позаду – сідничною кісткою. Ці три кістки, з'єднуючись, утворюють вертлужну западину, в яку вставляється голівка стегна.

Стегнова кістка – найбільша кістка кістяка, – як усі довгі кістки, має два кінці. Верхній її кінець, що складається з голівки, шийки і бугрів, зчленовується з тазом, у місці зчленування шийки кістки з її тілом знаходяться великий і малий вертел. Великий вертел служить місцем прикріплення м'язів сідниці. Нижній кінець стегнової кістки стовщений. Він утворений двома буграми – мищелками стегна (зовнішній і внутрішній мищелок). Між ними знаходиться міжмищелкова виїмка. У міжмищелкову виїмку входить конусоподібний виступ гомілки – міжмищелкове узвишся.

Гомілка складається з двох кіст – великої гомілкової і малої гомілкової. На верхній основі великої гомілкової кістки знаходяться увігнуті виїмки – зчленовані западини. Кожна з них відповідає мищелку стегнової кістки. З ними і зчленовуються стегнова кістка. Зверху колінний суглоб сухожиллями прикріплений до надколінка, трикутному за формою і злегка опуклому. Він захищає колінний суглоб від ударів та ушкоджень. Нижній кінець гомілки має два виступи: на малій гомілковій – зовнішню щиколотку і на великій гомілковій кістці – внутрішню щиколотку. Ці виступи добре видимі на тілі людини. З'єднуючись, кінці малої і великої стегнової кістки утворюють западину, в котру входить верхня кістка стопи, названа надп'яtkовою кісткою.

Стопа складається з трьох основних частин – передплюсни, плюсни і пальців. Конструкція кістяка стопи нагадує конструкцію кисті. Так, передплюсна, як і зап'ястя, має два ряди дрібних кісток – п'яtkова кістка знаходиться внизу. Плюсна, як і п'ясток руки, складається з ряду паралельних кісток. Пальці, що не відіграють на нозі тієї ролі, яку вони відіграють у кисті, розвинуті слабо (рис. 60, 61, 66).

Мускулатура людського тіла

Кістяк людини схований від наших очей. Зовнішній рельєф форми тіла творять м'язи. Прикріплюючись до кістяка, вони приводять його в рух, а скорочуючи, змінюють зовнішню форму людського тіла. На кістяку, як і на черепі, маютьс'я внутрішні і зовнішні м'язи. А тому, що основне значення для пластики тіла мають зовнішні м'язи, ми звернемо переважну увагу саме на них.

М'язи тулуба творять мускулатуру плечового пояса, таза, грудної клітки. Майже всю поверхню грудної клітки займає великий м'яз. Він починається від переднього краю ключиці, від усієї поверхні грудини і від сухожильної піхви прямого м'яза живота і йде до плеча, де складові його м'язи, накладаючись один на одного, створюють широку масу, що кріпиться до гребеня великого горбка плечової кістки (див. кістяк). Нижче великого грудного м'яза розташований зовнішній косий м'яз живота – широкий шар, який складається із сухожил'я і м'язів, що покривають передню та бічну поверхню живота. Його м'язова частина починається від семи останніх ребер і йде вниз, перехреснюючись з пучками широкого спинного м'яза і переднього зубцюватого м'яза. Зовнішній косий м'яз живота притягує ребра вниз, роблячи цим згинання тулуба вперед, причому, якщо відбувається скорочення м'яза з лівого боку, то тулуб повертається вправо, і навпаки. Форму живота в основному утворює прямий м'яз живота – довга широка стрічка, розташована по обидва боки від середньої лінії живота. Цей м'яз своєю широкою частиною кріпиться до ребер грудної клітки (п'ятого, шостого і сьомого), до мечоподібного відростка грудини і внизу – до верхнього краю лобкової кістки (див. кістяк). Ніде не прикріплюючись більше до кісток, він укладений у сухожильну сумку, яка ніби прив'язана сухожиллями до інших м'язів і сухожильними перемичками до тулуба. Цей м'яз згинає тулуб вперед і розгинає його.

М'язи спини відрізняються великими розмірами. Вони відіграють значну роль у згинанні і розгинанні тулуба, в поворотах голови, у русі рук. Трапецієподібний мускул починається від внутрішньої частини потиличної кістки, а також від дванадцяти грудних хребців. Зверху м'язи трапецієподібного мускула прикріплюються до кісток плечового пояса – до заднього краю ключиці і до лопатки. Скорочуючись, трапецієподібний мускул відводить плечі назад; окремі його пучки відіграють також роль і в русі голови, і в повороті руки, і т.д. Другий мускул спини, так званий широкий мускул, прикріплюючись трикутним сухожильним розтяганням до грудних і поперекових хребців, а також до гребеня здухвинної кістки, йде вгору, до верхньої частини тіла плечової кістки (див. кістяк). На своєму протязі він з'єднується з новими м'язовими пучками, що йдуть від останніх трьох ребер, і утворюють покриття нижнього кута лопатки і задньої стінки пахвової западини. Цей мускул рухає лопатку і плечову кістку. Він добре видимий, коли людина підтягується на руках чи тягне мотузку.

Форма плеча твориться великим і дуже сильним дельтоподібним мускулом, який закриває плечовий суглоб. Починаючи від зовнішньої третини переднього краю ключиці, цей мускул прикріплюється потім до сумки ключичного зчленування, до заднього краю лопаткової кістки, відкля йде вниз, прикріплюючись на зовнішній поверхні тіла плечової кістки (див. кістяк). Він добре помітний у кожної людини й в основному бере участь у підніманні руки вперед і відведенні її назад.

Від грудини і ключиці починаються два мускули, що йдуть по обидва боки шиї й утворюють її форму, – грудинно-ключично-соскові мускули. Нижня частина кожного з них за допомогою сухожилля кріпиться до передньої поверхні грудини (до її рукоятки) і до заднього краю ключиці, а верхня – до основи соскоподібного відростка скроневої кістки, а також біля потиличної кістки (див. череп). При скороченні цього мускула голова закидається назад; бере участь він також і в пригинанні шиї до тулуба, і в поворотах обличчя. Інші мускули не відіграють такої великої ролі в утворенні форми шиї.

Познайомимось далі з мускулами плеча. Двоголовий мускул плеча складається з двох частин, одна з яких, названа довгою голівкою, прикріплюється до зчленованої западини лопатки і до кістки плеча (див. кістяк), інша – коротка голівка – йде до верхівки дзьобоподібного відростка. Обидва ці мускули, з'єднуючись, охоплюють задню частину променевої кістки, прикріплюючись до неї довгим сухожиллям. Двоголовий мускул є одним із основних, які дозволяють згинати передпліччя. У цьому русі бере участь також плечовий мускул, що знаходиться під двоголовим, прикріплюючись до верхньої поверхні променевої кістки, і спускається вниз до вінцевого відростка ліктьової кістки.

Триглавий мускул складає мускулатуру задньої поверхні плеча. Верхня його частина складається з трьох голівок. Довга голівка кріпиться до пахвового краю лопатки, зовнішня голівка – до верхньої задньої частини плечової кістки. З'єднуючись, ці три мускули переходять до середини плеча в широке сухожилля, що закінчується біля ліктьового відростка ліктьової кістки. Скорочуючись, вони розгинають передпліччя.

Мускули передпліччя складаються з багатьох м'язів, що розділяються на передні, задні та зовнішні. Не всі вони, однак, грають скільки-небудь значну роль у формоутворенні. Поворот кістки, а тим самим і кисті, робить круглий проніруючий мускул, звичайно добре видний на руці. Він починається від внутрішнього мищелка і, йдучи косо вниз, досягає середньої частини променевої кістки і до неї прикріплюється. Променевий згинач кістки також йде від внутрішнього мищелка і, пройшовши усе передпліччя, прикріплюється до другої п'ясткової кістки. Його функція – згинання кістки. До поверхневих мускулів передпліччя відносяться також довгий долонний мускул і ліктьовий згинач кисті. Зовнішні мускули передпліччя – плечо-променевий мускул, або так званий довгий супінатор, а також довгий і короткий променеві розгиначі кисті. Перший йде від зовнішнього краю плечової кістки до променевої кістки, до шилоподібного відростка, до якого він і прикріплений, він згинає передпліччя до плеча. Променеві розгиначі кисті починаються від зовнішнього мищелка і нижнього краю плечової кістки і кріпляться до тильної поверхні зап'ястя. Чотири задніх поверхневих мускули передпліччя називаються: загальний розгинач пальців,

власний розгинач мізинця, ліктьовий розгинач кисті і ліктьовий м'яз. Самі назви говорять про їхні функції. Усі вони кріпляться в основному в нижній частині плеча.

Мускули кисті численні, мають різноманітну форму, але деталі їхні через складне розташування слабо виражені в зовнішньому рельєфі, а тому можуть нами не згадуватися.

Мускули таза зв'язують тулуб з тазом і відіграють велику роль у русі ніг. Вони добре проглядаються на поверхні людського тіла. Великий сідничний мускул – найтовстіший із усіх мускулів тіла. Починається він від заднього гребеня і зовнішньої поверхні здухвинної кістки, а також від задньої поверхні хрестця і куприка. Звідси м'язи йдуть до стегна, переходячи в сухожилля, що частково влітається в широку фасцію стегна, і в основному кріпляться до стегнової кістки. Великий сідничний мускул розгинає стегно, завдяки чому фігура людини розпрямляється. Цей мускул допомагає також зберегти вертикальне положення тіла. Середній сідничний мускул у задній і нижній своїй частині схований великим сідничним. Він кріпиться до гребеня здухвинної кістки і йде вниз до великого вертела, до поверхні якого і прикріплюється. Дія його аналогічна дії великого сідничного мускула.

Мускули, стегна, великі і сильні м'язи визначають рух ноги. Мускул, що напружує широку фасцію стегна, починається від гребеня здухвинної кістки і йде до зовнішньої поверхні стегна, влітаючись в широке сухожилля – широку фасцію стегна, що йде до гомілки. Кравецький мускул, один із самих довгих у людському тілі, починається від здухвинної кістки, йде вниз і всередину, описуючи дугу, обходить стегнову кістку і закінчується біля верхньої частини внутрішньої поверхні гомілки (див. кістяк). Він згинає стегно до таза і гомілку до стегна. Чотириглавий мускул стегна в найважливішій для нас частині називається прямим мускулом стегна. Він починається від здухвинної кістки, йде вниз і за допомогою сухожилля приєднується до верхнього краю надколінка (з іншого боку широке зв'язування прикріплює надколінок до великої гомілкової кістки). Внутрішній широкий мускул охоплює всю стегнову кістку, беручи початок від внутрішньої її частини і йдучи до сухожилля, розташованого над надколінком. Зовнішній широкий мускул починається від основи великого вертела і йде до зовнішнього краю трикутного сухожилля в області надколінка.

При його скороченні гомілка розгинається по відношенні до стегна (рух футболіста при ударі по м'ячу). З розташованих позад мускулів стегна варто запам'ятати двоголовий мускул стегна, що згинає гомілку по відношенню до стегна. Він починається від сідничного бугра і стегнової кістки двома голівками, які, з'єднуючись у загальне сухожилля, кріпляться до зовнішньо-бічної поверхні коліна. Півсухожильний мускул починається від сідничної кістки і йде майже паралельно двоголовому мускулу, прикріплюючись до верхньої частини великої гомілкової кістки. Він згинає гомілку.

Мускули гомілки дуже численні, але ми розберемо з них тільки декілька. Передній великогомілковий мускул кріпиться до зовнішньої поверхні великої гомілкової кістки і йде вниз, переходячи потім у сухожилля, що доходить до внутрішньої частини стопи, де й прикріплюється. Цей мускул розгинає стопу і повертає носок стопи всередину. Довгий розгинач пальців іде від зовнішнього мищелка великої гомілкової кістки, спускається вниз і за допомогою сухожиль прикріплюється до пальців. Сама назва говорить про характер його дії. Довгий гомілковий мускул починається від голівки малої гомілкової кістки і, переходячи в сухожилля, прикріплюється до зовнішнього краю стопи і до підошовної її частини. Він повертає носок стопи всередину, одночасно піднімаючи її.

Поверхневий шар задньої частини гомілки утворений триглавим мускулом ікри і підошовним мускулом. Триглавий мускул ікри складається з литкового і камбалоподібного мускулів. Литковий мускул бере початок від внутрішнього мищелка стегнової кістки і сумки колінного суглоба. Обидві його голівки йдуть униз, прикріплюючись до ахіллесового сухожилля. Цей мускул дозволяє, наприклад, людині ходити навшпиньках. Підошовний мускул починається від зовнішнього мищелка стегнової кістки і також кріпиться до ахіллесового сухожилля. Мускули стопи численні, але форма їх слабо позначається на її зовнішній поверхні (рис. 68, 69, 70).

Рисунок півфігури людини

Познайомившись з анатомією людського тіла, варто спробувати нарисувати півфігуру людини. Оголену по пояс модель добре освітіть верхнім світлом зліва і збоку і сядьте на відстані півтора метрів від неї. Найкраще дати натурщику легкий поворот. Основна задача, яку тут необхідно дозволити художнику, полягає в тім, щоб опанувати методом зображення живого людського тіла й навчитися практично застосовувати свої знання анатомії.

Пристаючи до визначення місця розташування півфігури на аркуші паперу, той, що рисує, зустрічається з питанням, як зображати її форму. Насамперед, фігура рухлива. Крім того, в даному випадку вона позбавлена основи, оскільки зображення людини зрізується рамкою біля таза. Отже, необхідно звернутися до принципу рисунка «в собі», яким ми вже користувалися в роботі над головою. У пошуках місця голови, повороту тулуба, положення рук художнику треба орієнтуватися на середину фігури, в даному випадку на грудну клітку. Коли композиція вирішена і загальна маса півфігури позначена, починайте легкими штрихами олівця, без натиску уточнювати пропорції й одночасно виявляти характер положення форм: у якому положенні знаходяться руки відносно тулуба тощо. При цьому намічаються основні мускули. Рисуючи руки, голову, шию, живіт, студент-художник повинен враховувати правильне співвідношення між грудною кліткою і зображуваною частиною тулуба. Рисуючи, намагайтеся відчувати кістки кістяка. Це допоможе краще розібратися в конструкції фігури та вірно прокласти основні напрямки.

Однак у міру уточнення форми художник зіткнеться з тим, що, порівнюючи всі частини тіла тільки з грудною кліткою, він опиниться не в змозі перейти до конкретизації форми. Для рисунка голови і плечового пояса, так само, як і для зображення тулуба і рук, потрібний більш точний орієнтир. Такими опорними точками для побудови можуть служити місця тіла, які знаходяться біля серединної лінії тулуба, і менш усього такі, котрі змінюються при русі. Художники користуються декількома такими точками. Це яремна западина, або душка, – для плечового пояса і голови, грудина – для грудної клітки, пупок – для живота. За допомогою цих орієнтирів можна набагато точніше й чіткіше побудувати форму людського тіла. Тому, визначаючи пропорції людського тіла, з'ясовуючи характер його форми, намагайтеся як можна точніше відзначити його душку, грудину та середину живота і потім уже побудову форми тіла ведіть від них. Так, вимірюючи відстань від душки до перенісся, що, як і раніше, залишається основою в зображенні голови, а потім від душки до краю великого грудного м'язу, потрібно рисувати цей м'яз, або, вимірюючи відстань від душки до краю шиї, позначати потім дельтоподібний м'яз і т.д. Порівнюючи одну частину тіла з іншою, не упускаючи з виду всієї півфігури, і треба вести рисунок. Тепер уже необхідно прагнути рисувати не по кістках, а по м'язах, пам'ятаючи про внутрішню конструкцію тіла людини (рис. 69). Заключний етап рисунка – узагальнення, знаходження більшої тональної цілісності (рис. 71, 72, 73ю).

Рисунок оголеної людської фігури

Рисунок, як звичайно, починається з композиційного розміщення зображення на аркуші паперу. Одночасно охоплюється загальний характер форми і рух мас. Як тільки з'явився легкий натяк на натуру, відразу ж приступаємо до побудови рисунка фігури людини згідно з анатомічними законами. Тут перед студентом постають одночасно дві задачі: правильно поставити фігуру, щоб вона міцно стояла на ногах і не завалювалася в будь-який бік; правильно встановити пропорційні співвідношення між частинами людського тіла. Рішення цих задач допоможе досвідченому рисувальнику добре справитися з композицією рисунка. Як правило, у початківців рисунок не вміщається на аркуші паперу – то голова частково зрізана, то ніде рисувати ступні ніг. Це відбувається тому, що вони не знають закономірностей пропорційного членування фігури на частини.

Одна з перших задач, яка стоїть перед студентами, – це правильно поставити фігуру, знайти стійке її положення. Так як положення людського тіла обумовлене певною закономірністю розташування частин, студент повинен обов'язково знати, в яких випадках фігура буде стійкою.

Положення осі центра ваги людської фігури визначається за допомогою вертикальної прямої, опущеної від яремної ямки або сьомого шийного хребця до п'яти. При кожному положенні людського тіла вертикальна пряма проходить через визначені опорні точки.

Якщо людина стоїть на двох ногах, то стрімка лінія від яремної ямки пройде через середину торса й зупиниться між п'ятами.

Стійкість рівноваги будь-якої людської фігури, що стоїть з упором на одну ногу, визначається стрімкою (вертикальною) прямою, опущеною від яремної ямки до п'яти ноги, на якій стоїть людина, а позаду – від сьомого шийного хребця.

Якщо людина стоїть прямо (ноги разом або нарізно), то осі тазового і плечового пояса горизонтальні і паралельні. Якщо людина стоїть з упором на одну ногу, то вісь плечового пояса прийме рух, протилежний тазостегновому.

Фігура людини являє собою гармонійне сполучення різних форм, тому знання пропорцій дає можливість рисувальнику точно знаходити розміри окремих частин. На основі вивчення багатьох літературних джерел ми пропонуємо схему-рисунок закономірностей будови людської фігури і її пропорцій.

Показуючи пропорційне членування фігури на частини, ми виходимо з закономірності анатомічної будови людського тіла і відзначаємо на рисунку, в яких місцях фігура членується на частини. Насамперед фігуру людини можна розділити на дві рівні частини по лобковій кістці. Знаючи цю закономірність, початківець уже на самому початку побудови може точно визначити розміри свого рисунка на аркуші паперу, а надалі вести роботу від загального до деталей. З методичної точки зору це дуже важливий і серйозний момент у побудові зображення. Звичайно студент починає рисунок фігури з голови, потім підрисовує торс, руки і ноги. Починаючи перевіряти пропорції, він раптом бачить, що ноги по відношенні до торса дуже довгі; він починає стирати рисунок – укорочує ноги, але надалі дійде висновку, що, мабуть, і голова трохи завелика і її треба зменшити, – стирає голову і рисує її меншою. У результаті студент порушує композицію рисунка і мучиться у визначенні пропорцій. Голова людини по довжині усієї фігури вкладається від семи до восьми разів, у даному випадку ми визначаємо 7,5.

Фігуру людини можна розділити і на три рівні частини за наступними місцями: від осі плечового пояса до осі тазостегнового суглоба; від осі тазостегнового суглоба до колінного; від колінного суглоба до основи стопи. Показуючи на кістяку ці місця, ми точно вказуємо, де проходить лінія плечового пояса, тазостегнового і колінного. Орієнтирами основних осей є вісі кістяка. Лінія осі плечового пояса проходить у місцях зіткнення ключиць і кістки плеча; тазостегнова вісь проходить біля верхнього краю виступу зовнішнього вертїла, а лінія осі колінного суглоба проходить між кістками стегна і великої гомілкової. Цю закономірність відзначав у своєму трактаті й А. Дюрер.

Зображуючи деталі фігури, студент повинен також звертати увагу на лінійно-конструктивну побудову. При лінійно-конструктивній побудові зображення форми на площині рисувальник повинен думати про об'єм, про світлотінь; намічаючи лінією межу поверхні форми, він у той же час намічає і межу світлотіні, тобто йде від лінійно-конструктивного рисунка до світлотіньового.

Особливе значення в навчанні рисуванню з натури приділяється великій формі, умінню виявляти головне. Тут необхідні спеціальні завдання.

Метод узагальнення особливо важливий при поясненні закономірностей перспективного зображення форми на площині. Такий метод дозволяє студенту швидше й легше засвоювати закони перспективи. Звичайно при зображенні людської фігури студент узагалі не думає про перспективу навіть тоді, коли рисує фігуру в ракурсі. Художник ніби рубає форму, він іде методом скульптора, намічаючи спочатку велику форму, а потім приступає до деталей. Те ж ми бачимо і на рисунку А. Іванова (рис. 83.), де навіть накладення штриха йде за великою формою.

Педагогічна практика показує, що не завжди навчальний матеріал засвоюється студентами досить глибоко. Іноді буває так. Викладач докладно пояснював закономірності конструктивної й анатомічної будови форми, показував схеми, креслення та репродукції, вичерчував на окремих аркушах схеми будови вузлів (ліктьового, колінного, зап'ястя). На питання педагога студенти давали цілком правильні відповіді. Може показатися, що навчальний матеріал засвоєний добре. Однак, коли вони приступають до рисунка, виявляється, що дуже багато студентів не справляються з роботою, не можуть застосувати отримані знання на практиці. І тут на допомогу початківцям повинні прийти спеціальні вправи, мета яких – не тільки зрозуміти зміст, а й засвоїти на той чи інший момент побудови форми, як це роблять (ми уже зверталися до цього досить переконливого прикладу) музиканти, вивчаючи той чи інший пасаж. Ось чому студентам необхідно спочатку виконати ряд завдань тільки на лінійно-конструктивну побудову.

Зрозумівши метод побудови лінійно-конструктивного зображення форми голови, студент продовжує дотримуватися цього принципу і при зображенні всієї фігури. Тут він на початку побудови зображення зосереджує увагу на виявленні великої форми згідно з законами перспективи. Зображення наноситься легкими лініями, виявляється узагальнена форма основних мас.

Приступаючи до тонального пророблення форми, учень повинен по можливості точно передати анатомічну будову форми, щоб «світець не марно» був «покладений, а за формою кістки і свідомо», як писав П. П. Чистяков.

Нерідко рисунки, в яких робився упор на аналітичний бік, виходять сухими, схематичними, в них мало життя, немає експресії. А для художника важливо дати не протокольне зображення, наприклад руки, а живий, натхненний образ. Тут плутаються задачі творчого і навчального рисунка. Якщо студент правильно зрозумів те, що йому пояснював педагог, то можна рисувати форму без перебільшеного показу анатомічних особливостей. Однак студент повинен, рисує живу форму руки, лініями вказувати ті найменші вигини форми, що читаються з натури, підкреслювати конструктивну структуру форми, яка характерна для даної моделі (рис. 74, 75).

Як уже відзначалося, *студент повинен насамперед добре засвоїти академічний бік справи*. Творчий бік не пізно буде розвинути і після закінчення навчального закладу. Якщо ж студент вийде з вузу без твердих знань, без школи, то згодом одержати знання буде набагато складніше. Тому, рисує фігуру людини, *студенти повинні не тільки вивчати натуру, що знаходиться перед ними, але й користатися анатомічними таблицями, рисунками, муляжами, перевіряти, як даний м'яз розташовується на тілі в стані тієї або іншої напруги, якою повинна бути її форма і т. ін.*

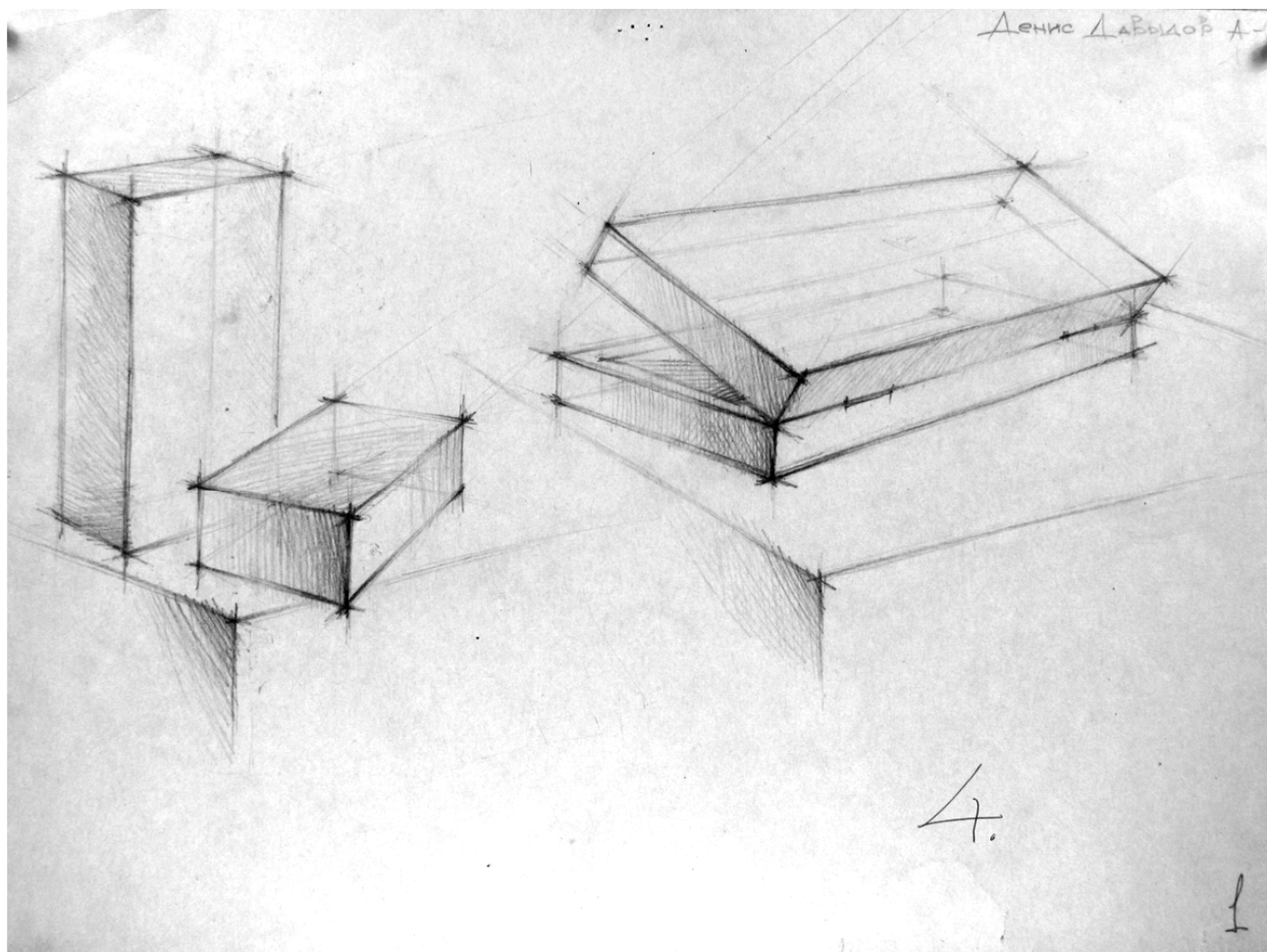
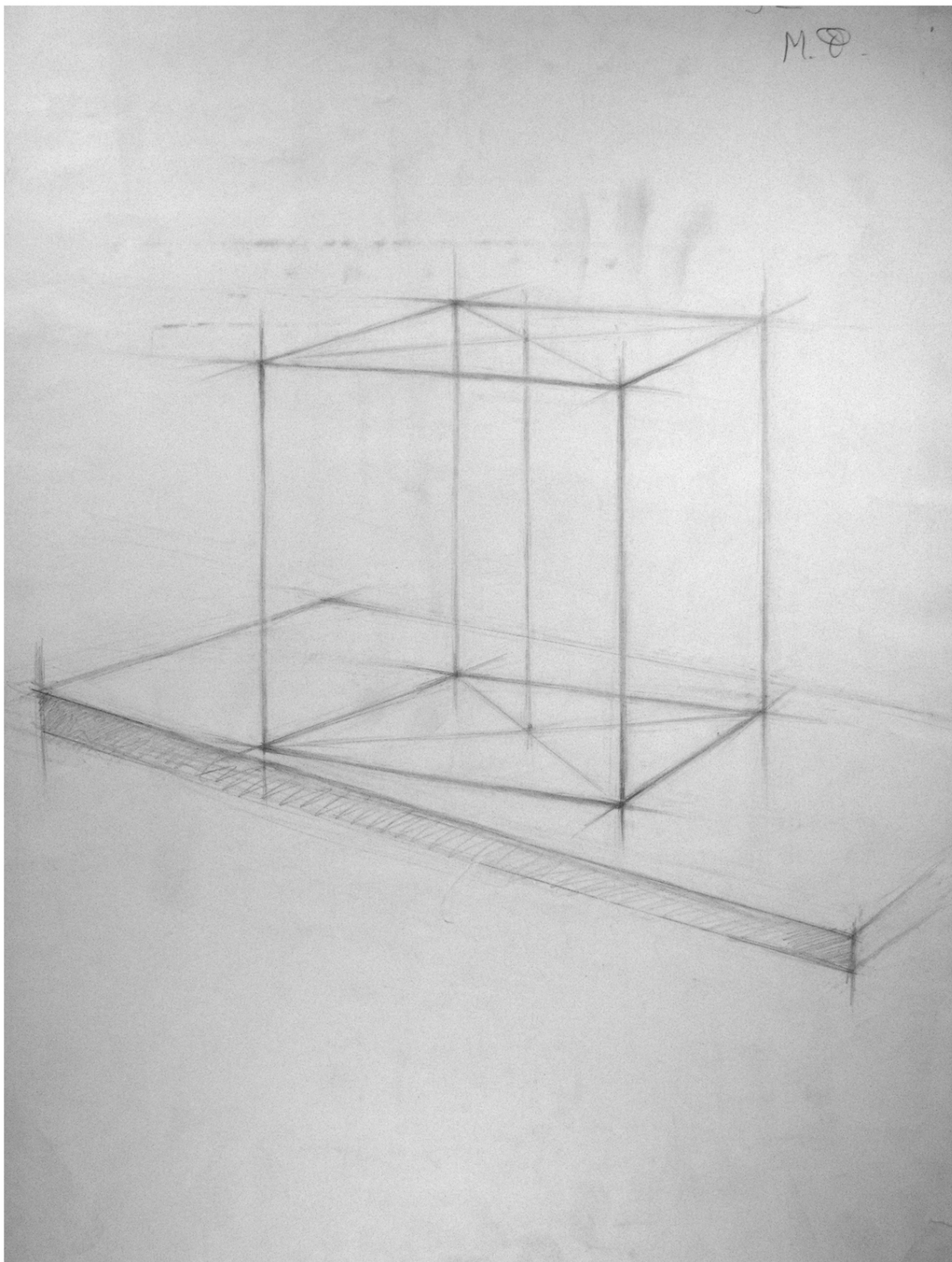
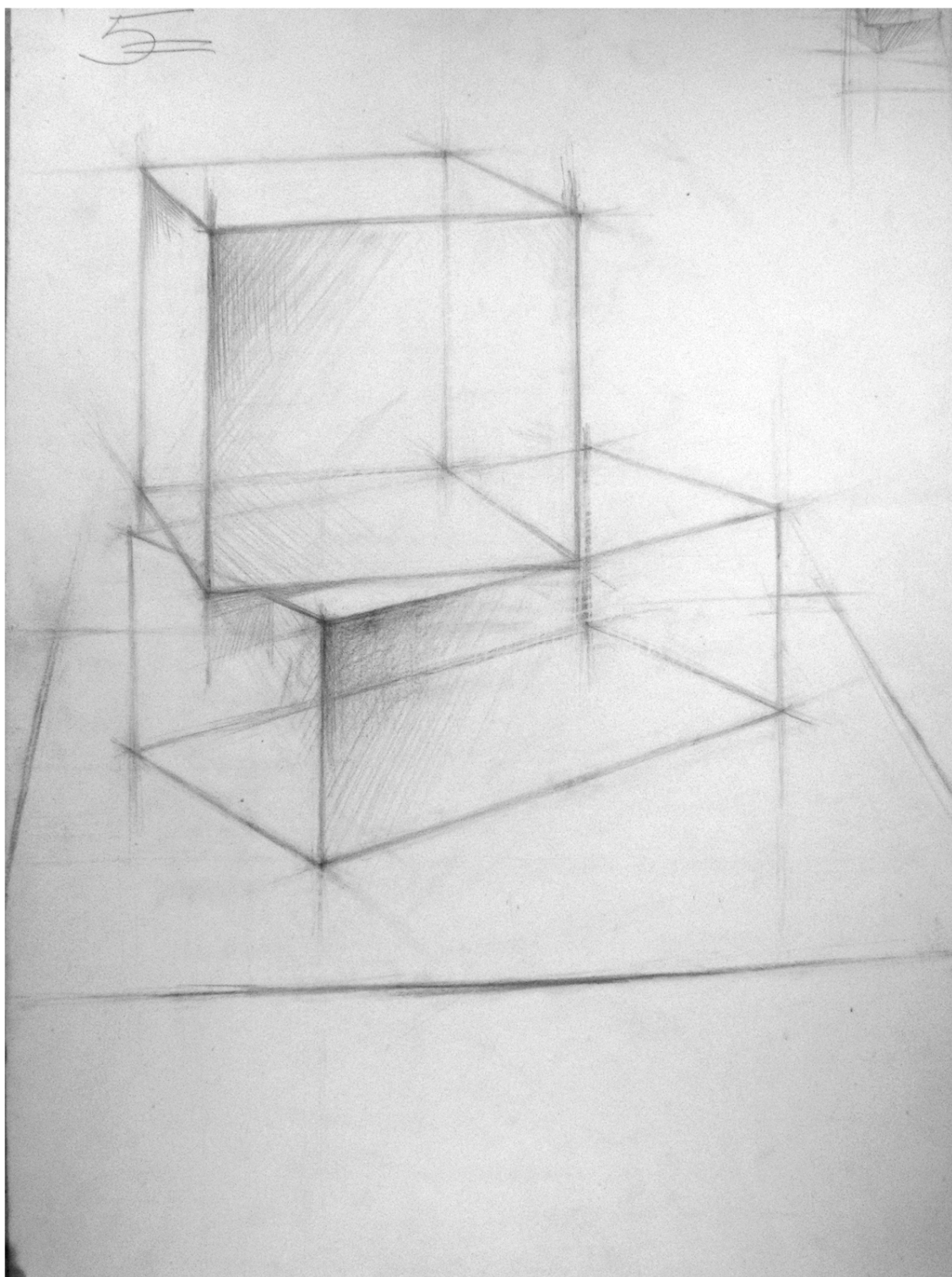


Рисунок 1 – Прямокутна рамка на площині



**Рисунок 2 – Рисунок куба.
Студентська робота**



**Рисунок 2.а – Рисунок куба.
Студентська робота**

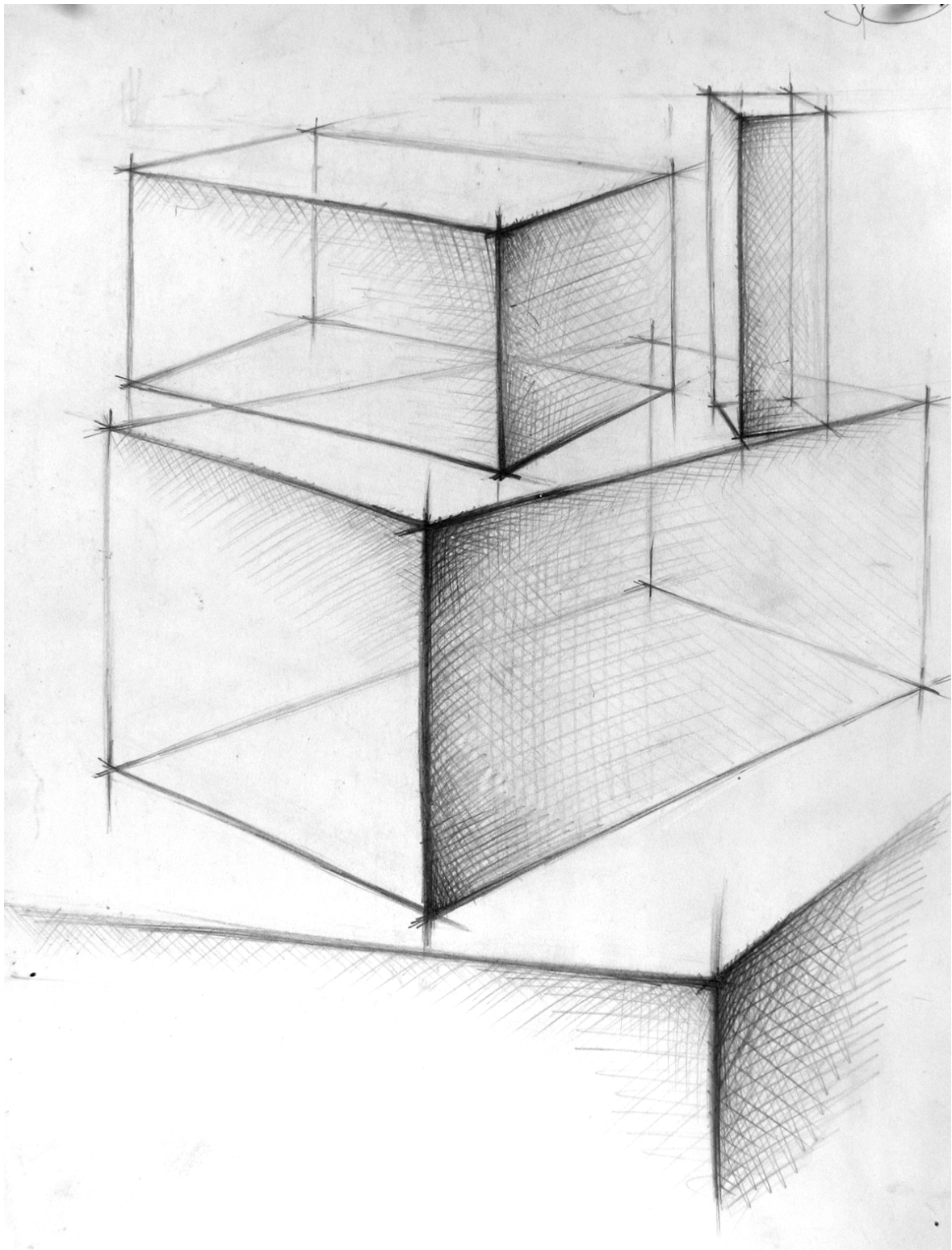


Рисунок 3 – Рисунок прямокутних тіл

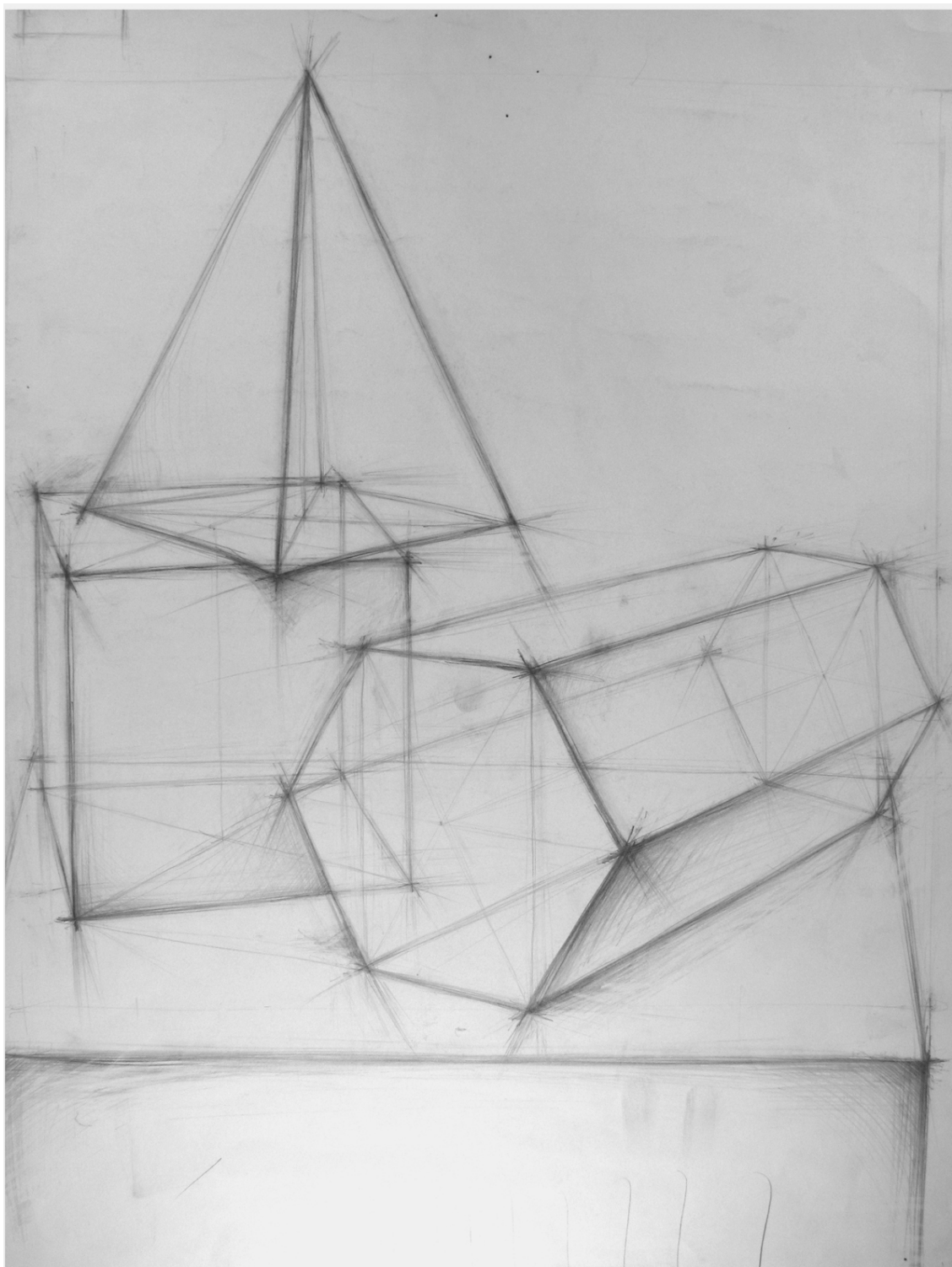
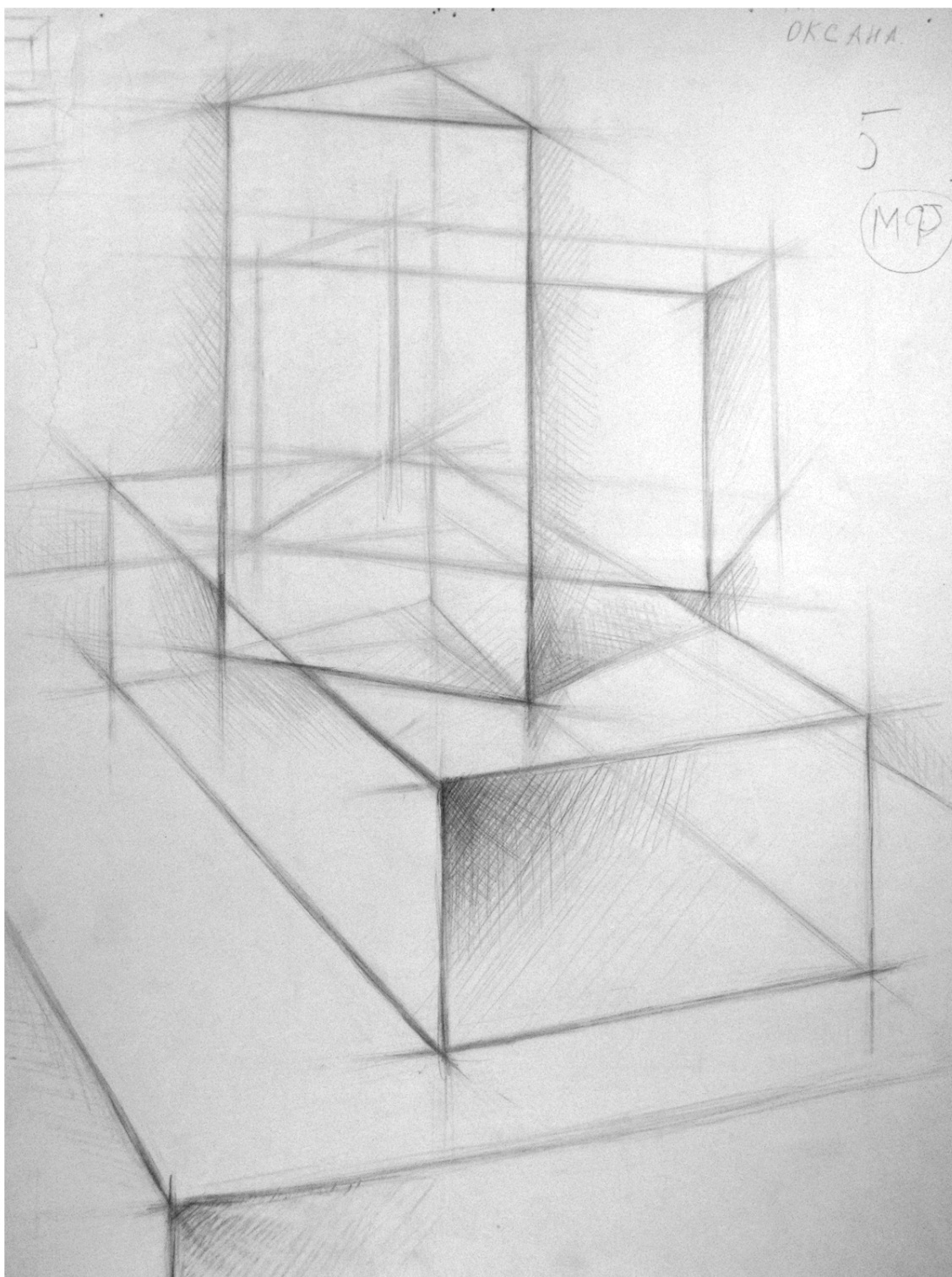


Рисунок 4 – Рисунок шестикутної призми



**Рисунок 4.а – Натюрморт з простих геометричних форм.
Студентська робота**

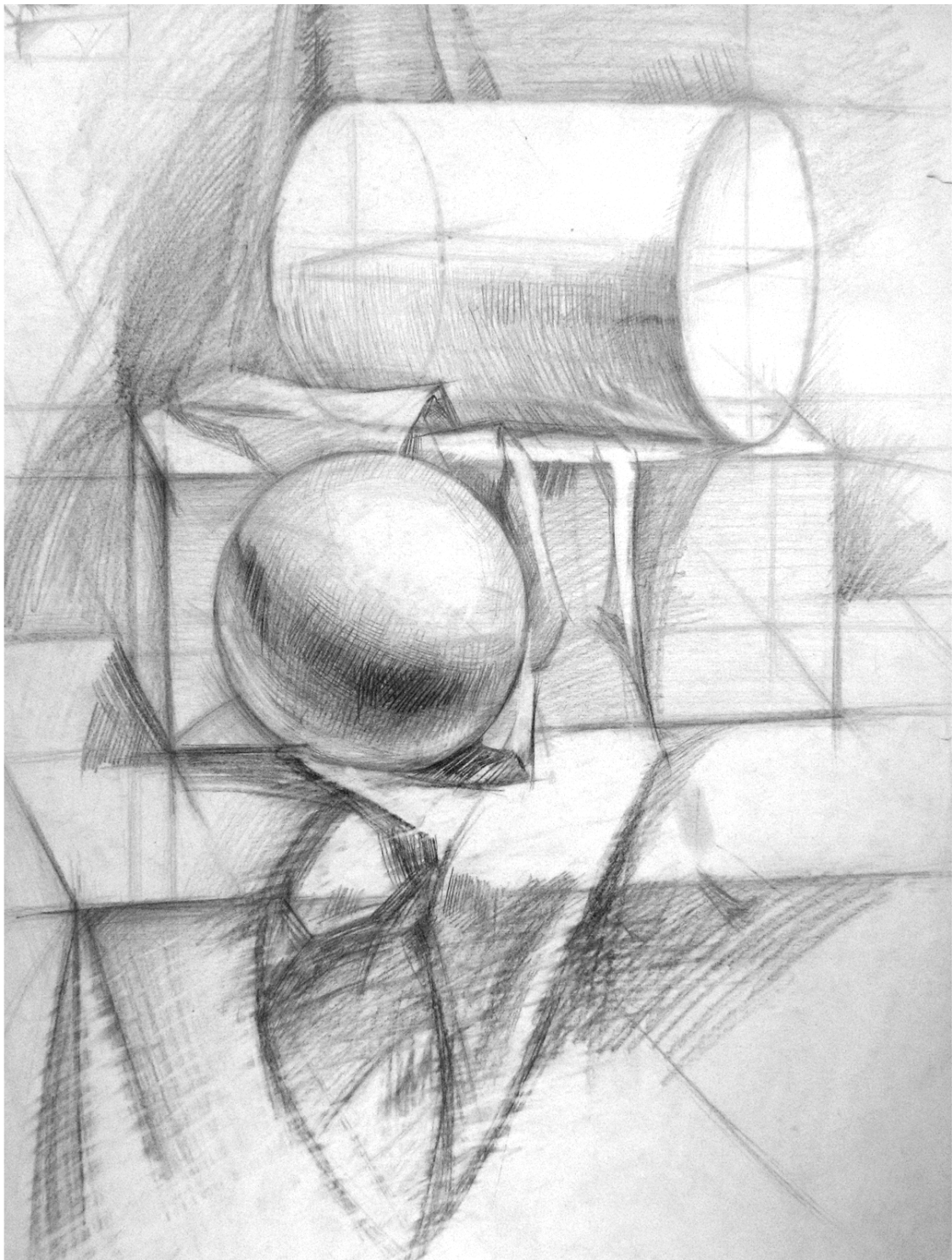
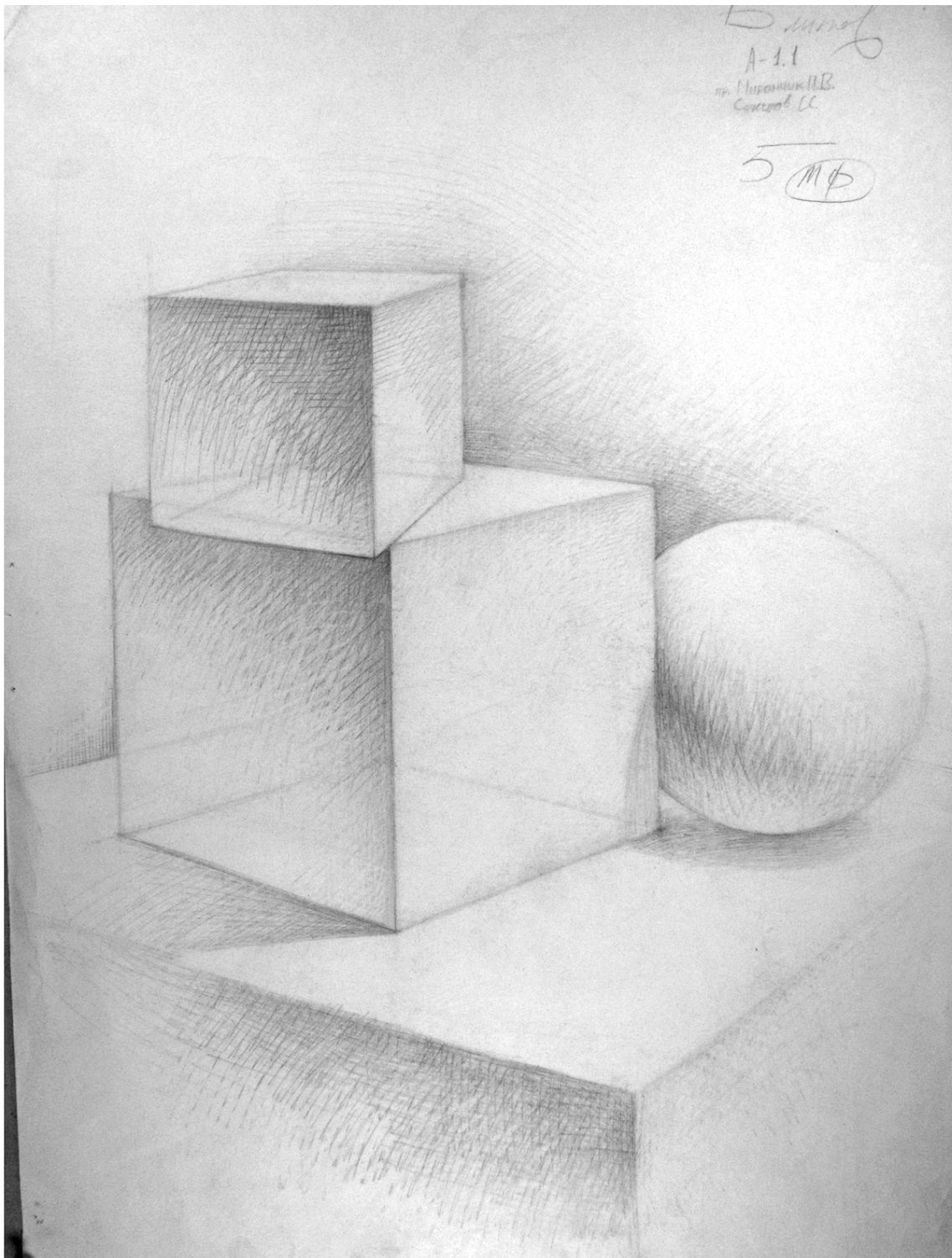


Рисунок 4.6 – Натюрморт з тілами обертання



**Рисунок 4.в – Натюрморт простых геометрических тел.
Студентська робота**

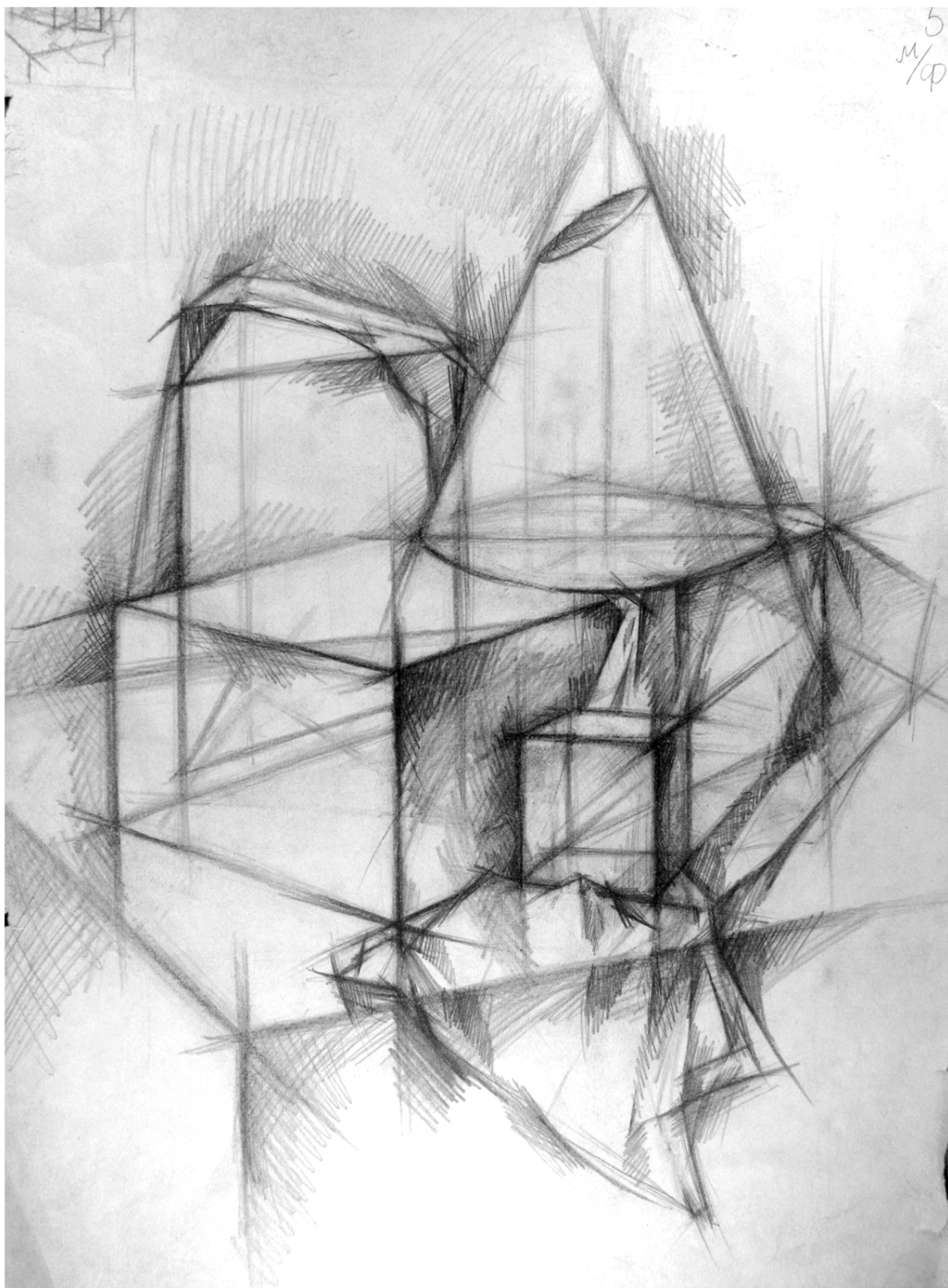


Рисунок 5 – Лінійна композиція з геометричних тіл

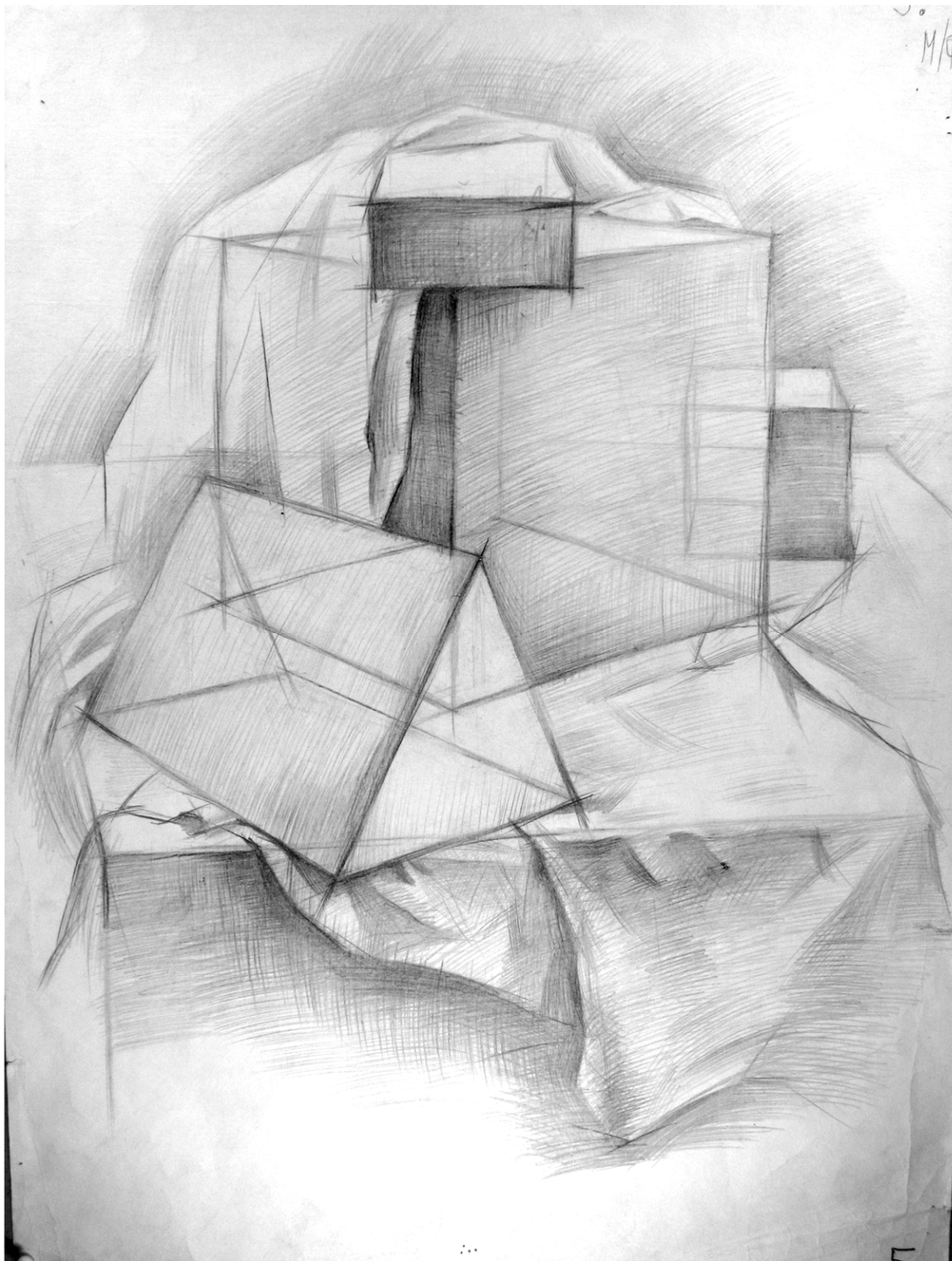


Рисунок 6 – Тональна композиція з геометричних тіл

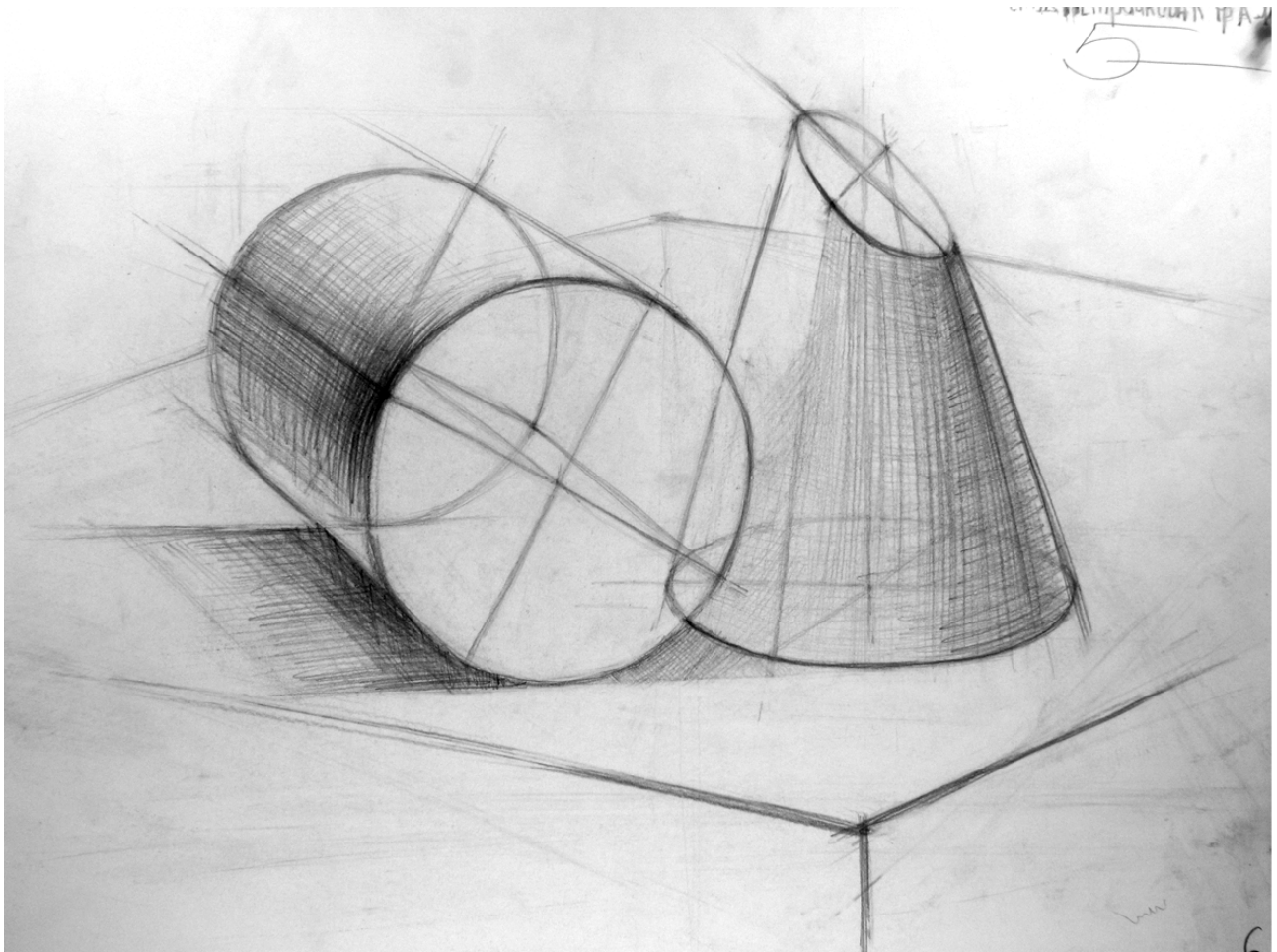


Рисунок 7 – Рисунок тіл обертання

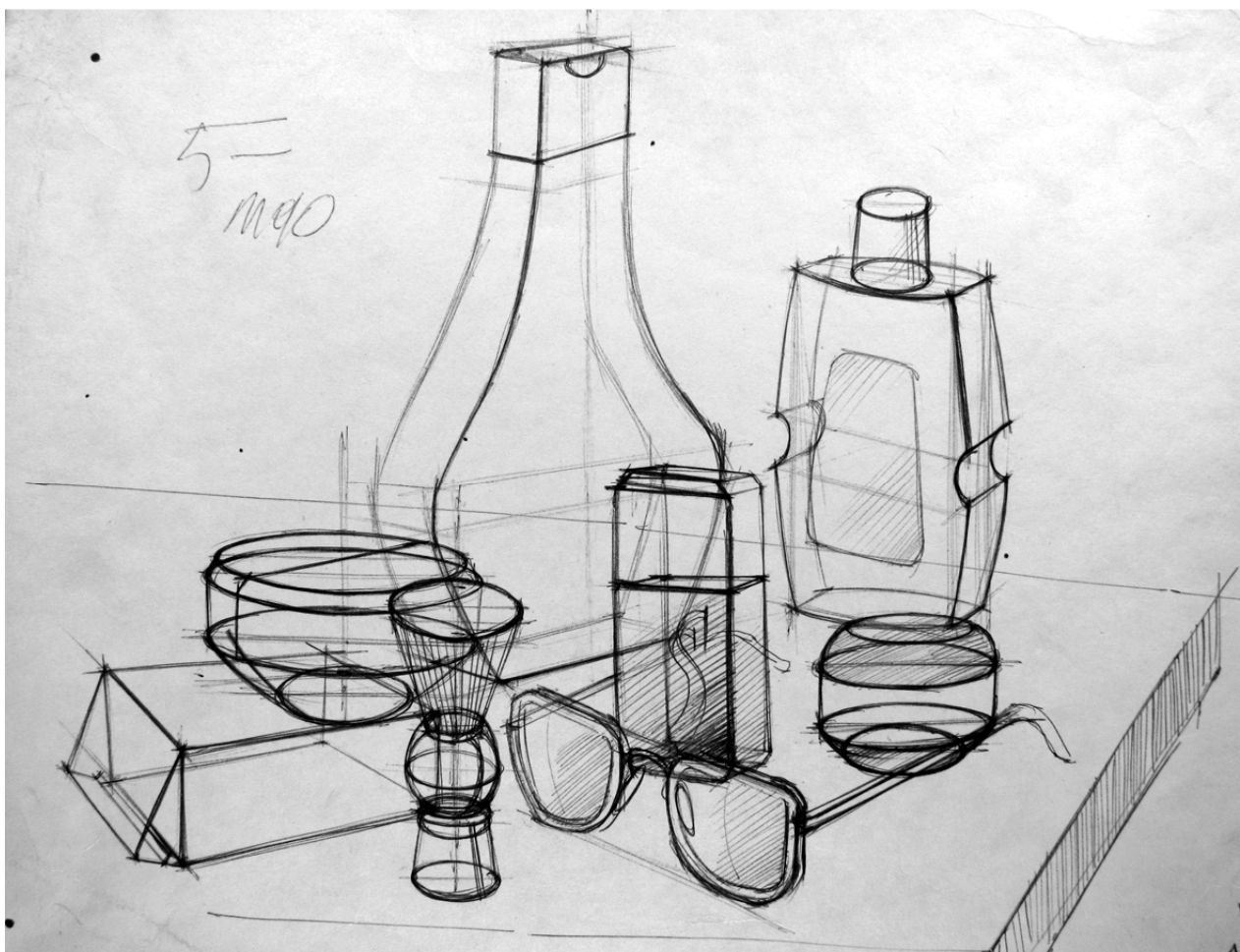


Рисунок 8 – Лінійний рисунок побутових тіл

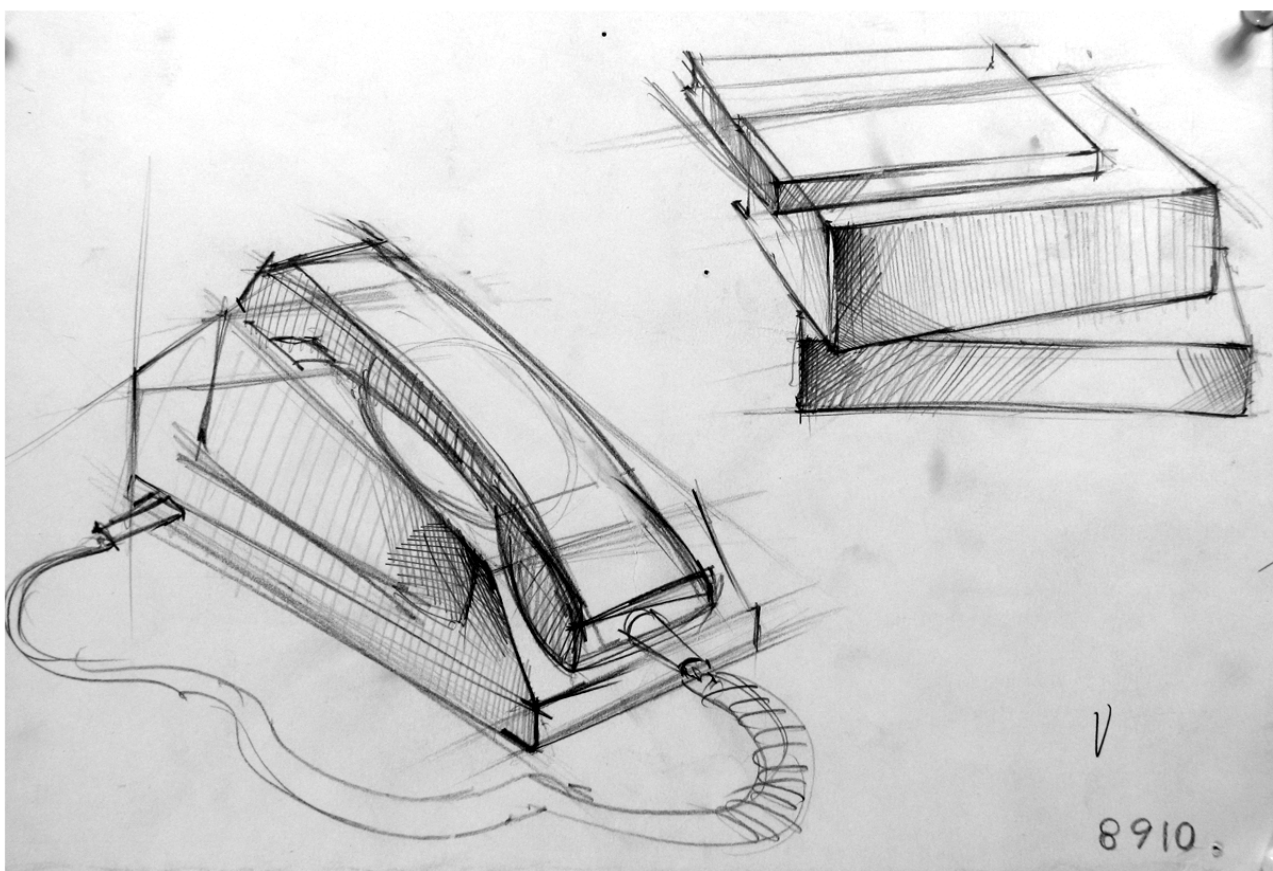


Рисунок 8.а – Лінійний рисунок побутових тіл

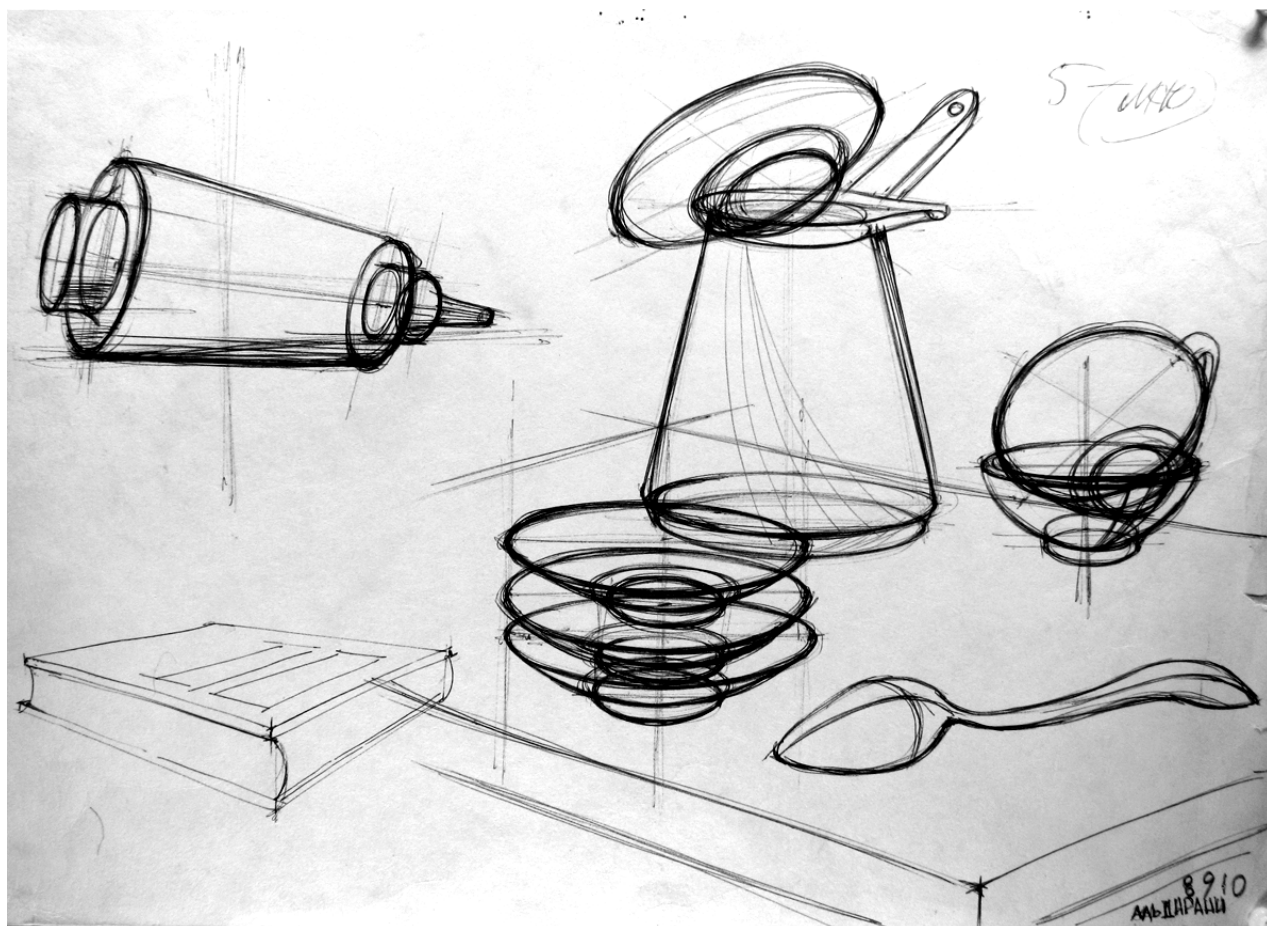


Рисунок 8.6 – Лінійний рисунок побутових тіл

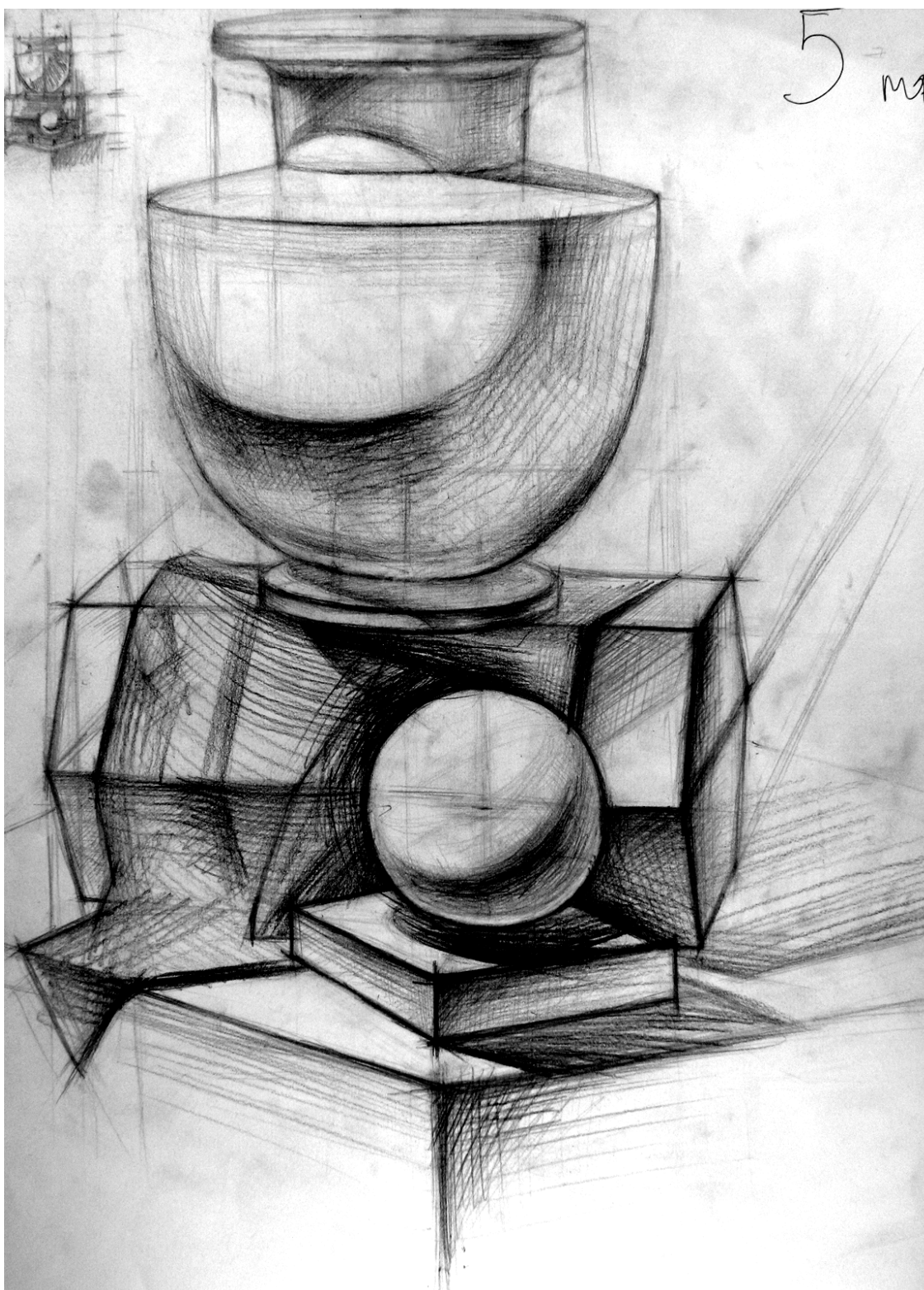


Рисунок 8.в – Рисунок складного натюрморта

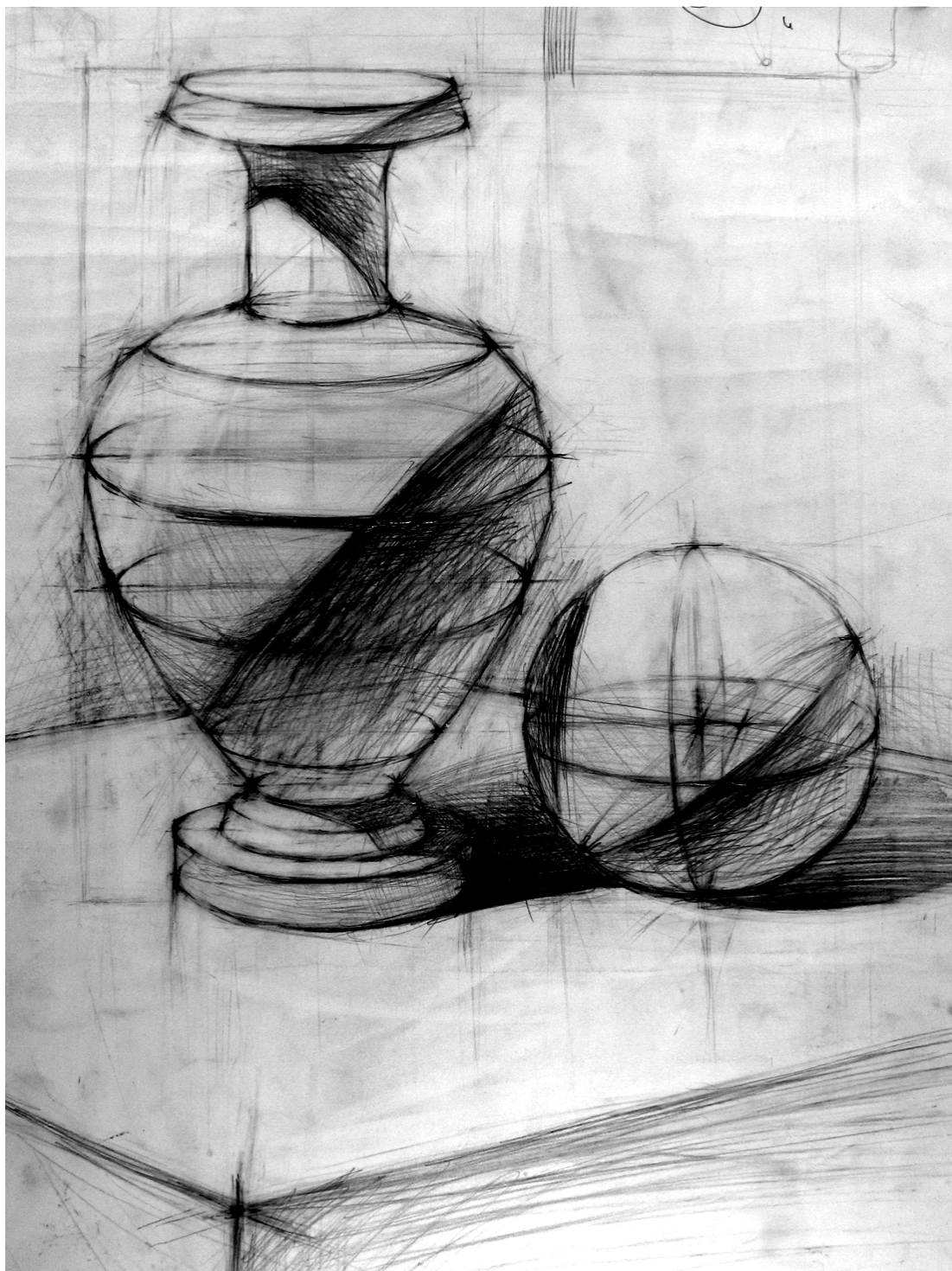


Рисунок 8.г – Рисунок натюрморту з тіл обертання

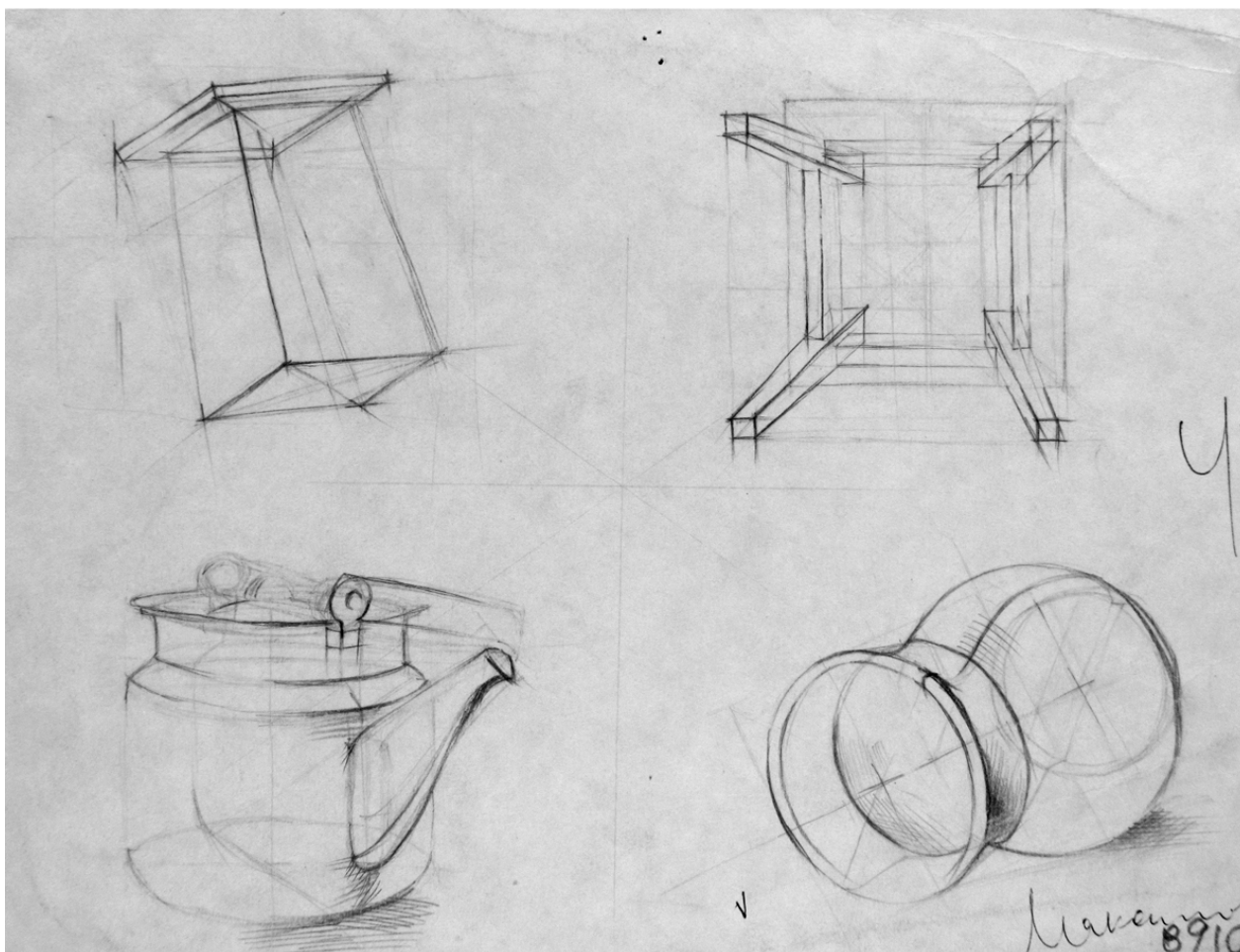


Рисунок 8.ж – Лінійно-конструктивні замальовки побутових тіл



Рисунок 9 – Тональний рисунок побутових тіл

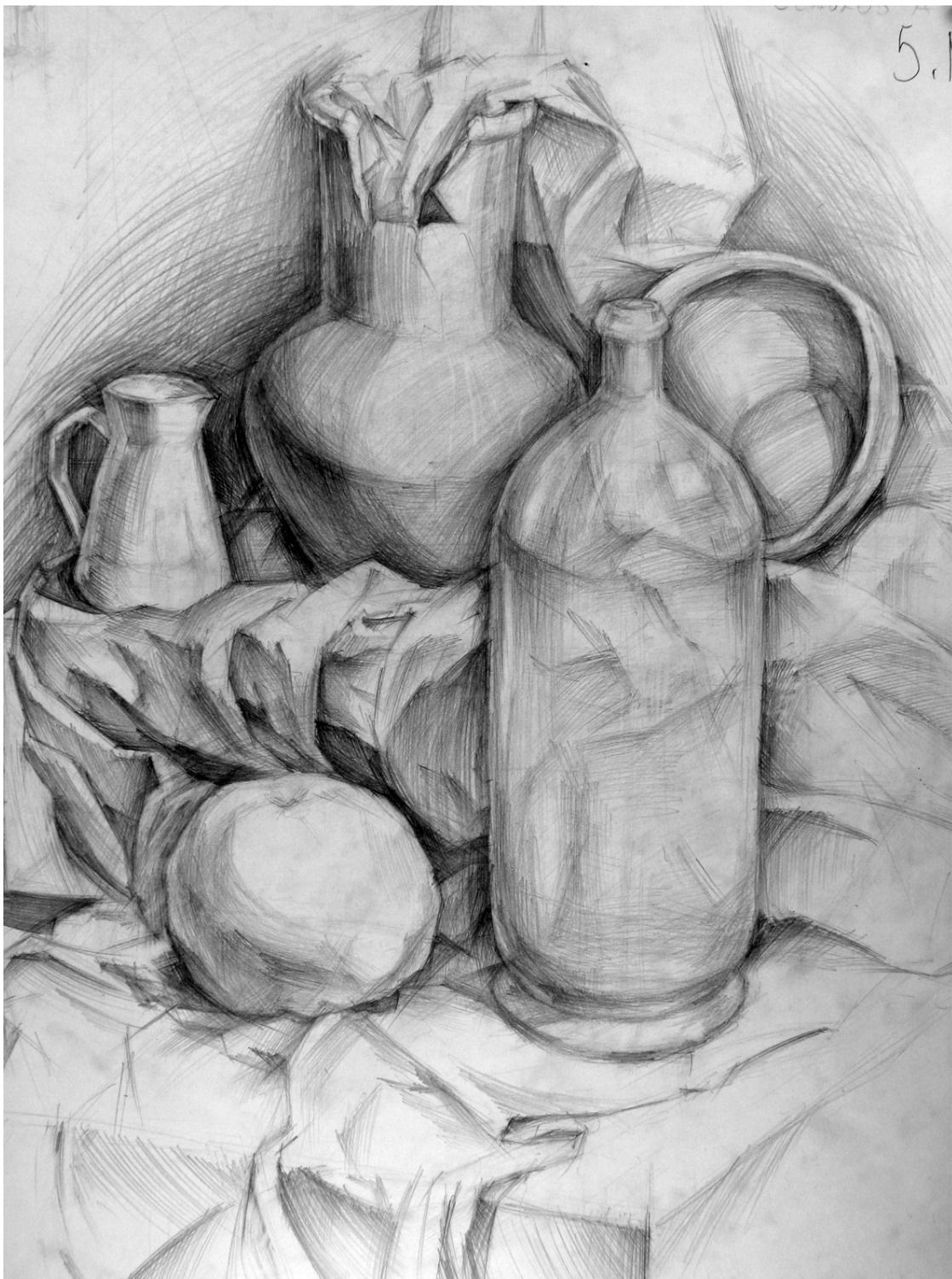


Рисунок 9.а – Тональний рисунок побутових тіл

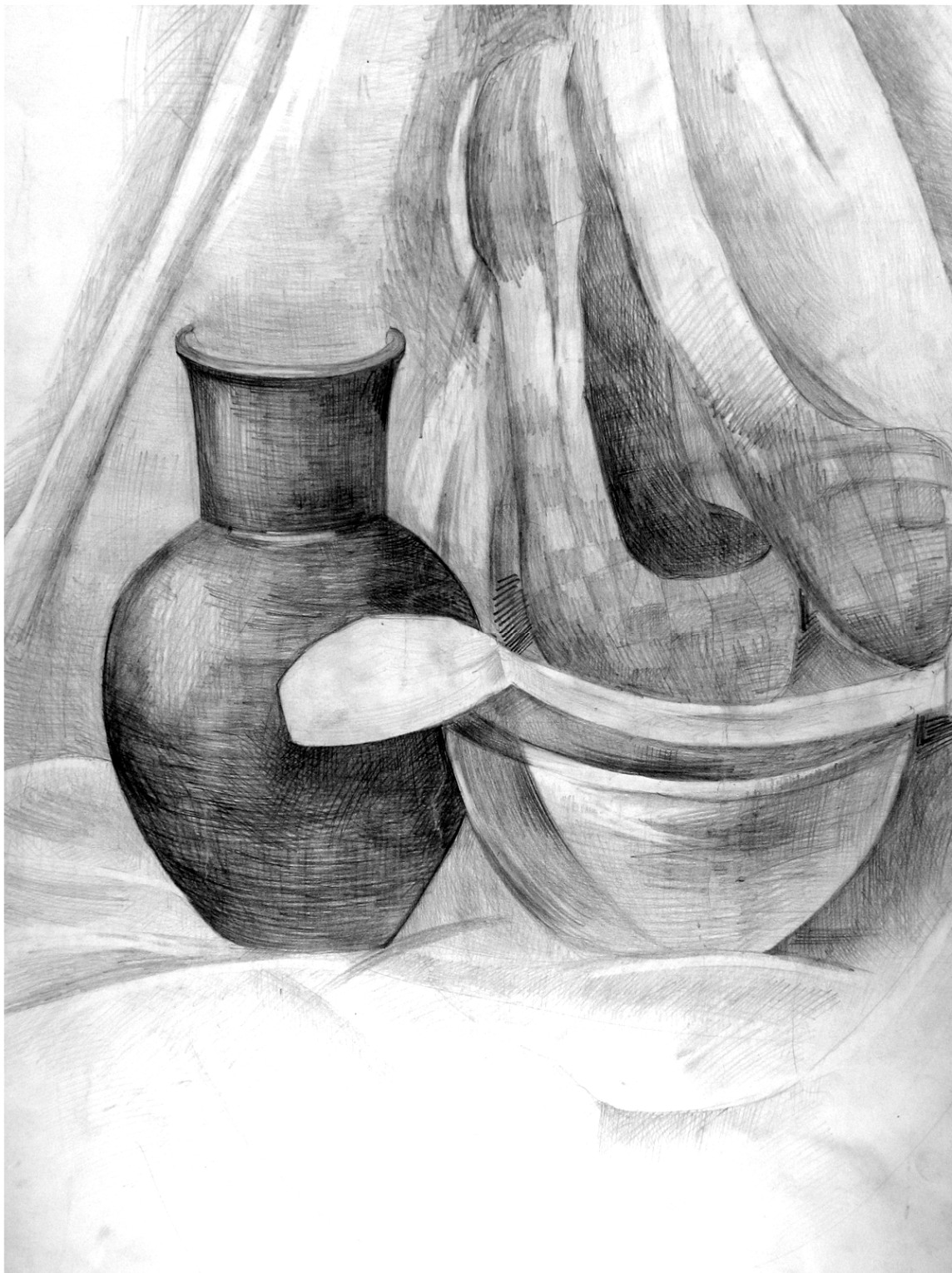


Рисунок 9.6 – Тональний рисунок побутових тіл

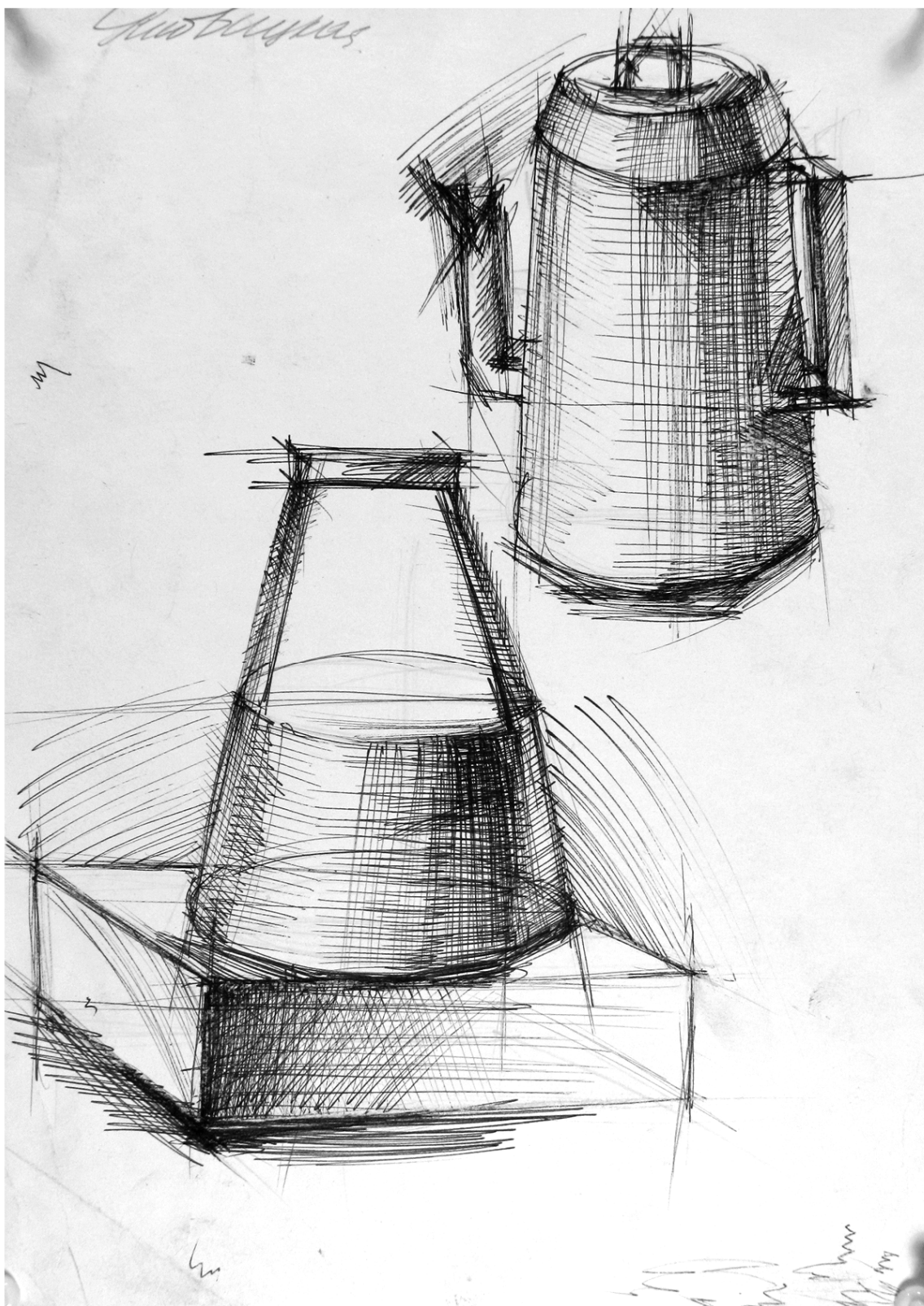


Рисунок 9.в – тональні нариси побутових тіл



Рисунок 9.г – Тональний рисунок побутових тіл

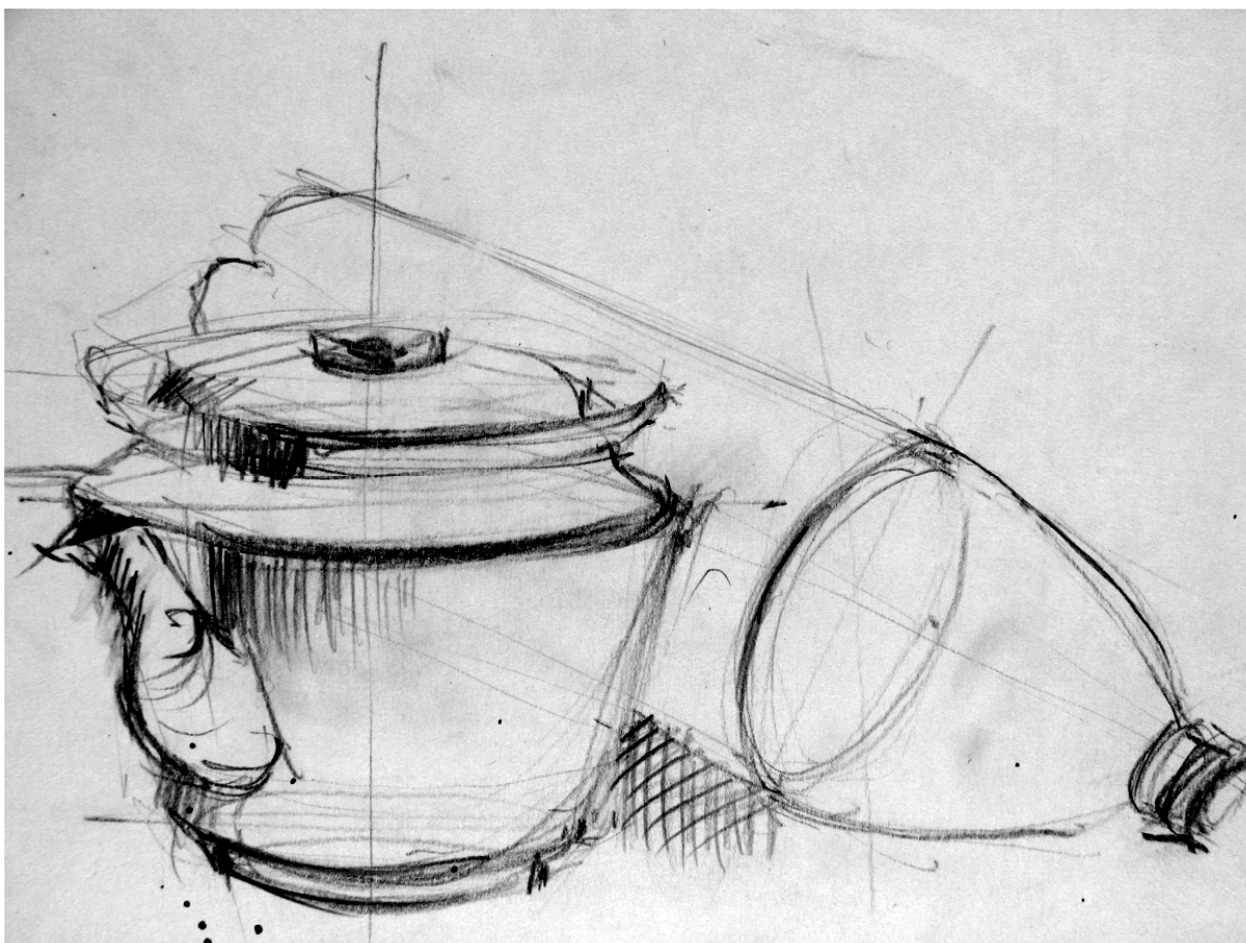


Рисунок 9.д – Тональні нариси побутових тіл

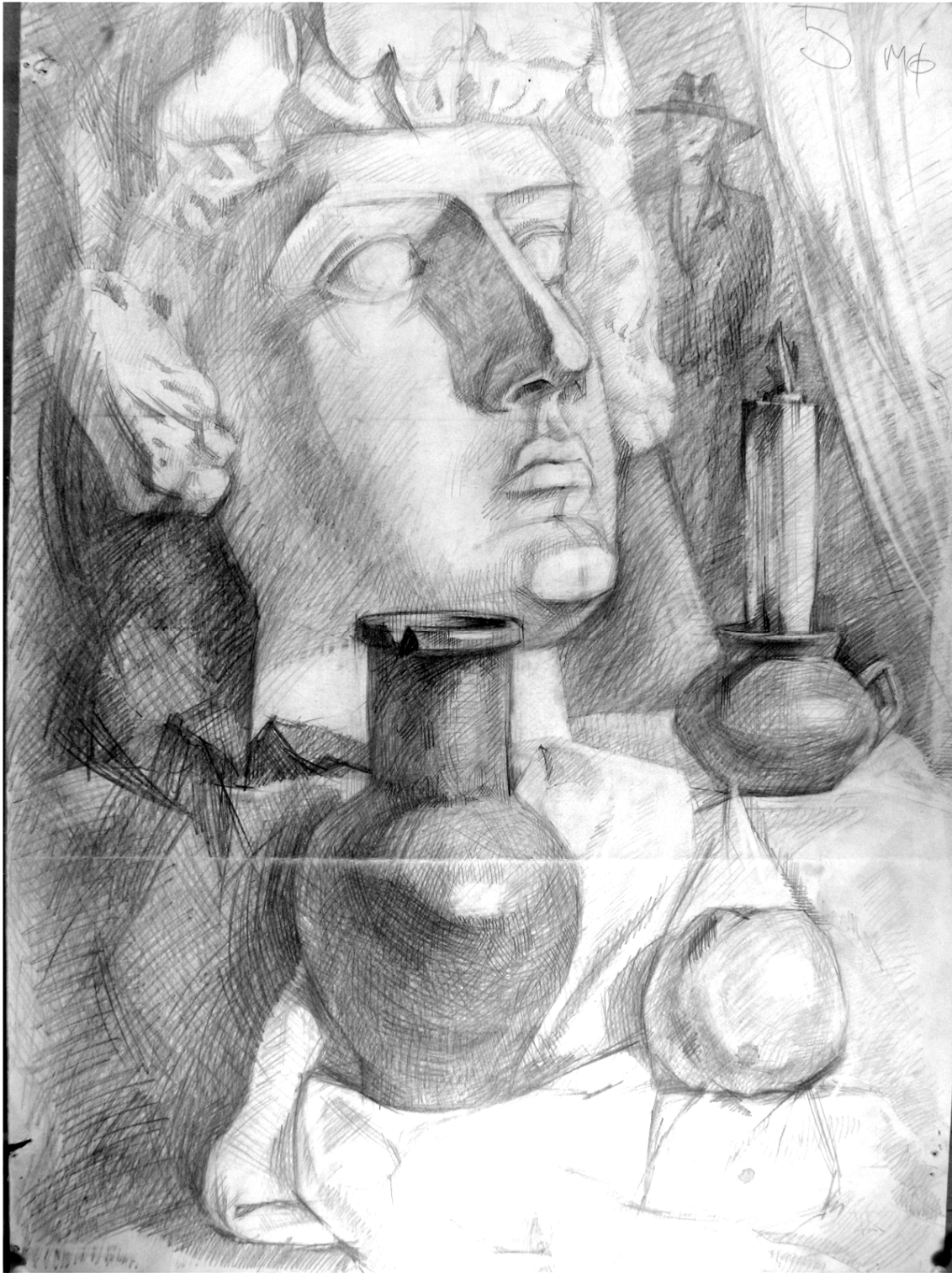


Рисунок 9.ж – Тональний рисунок побутових тіл



Рисунок 10 – Тональний рисунок – матеріальність зображення

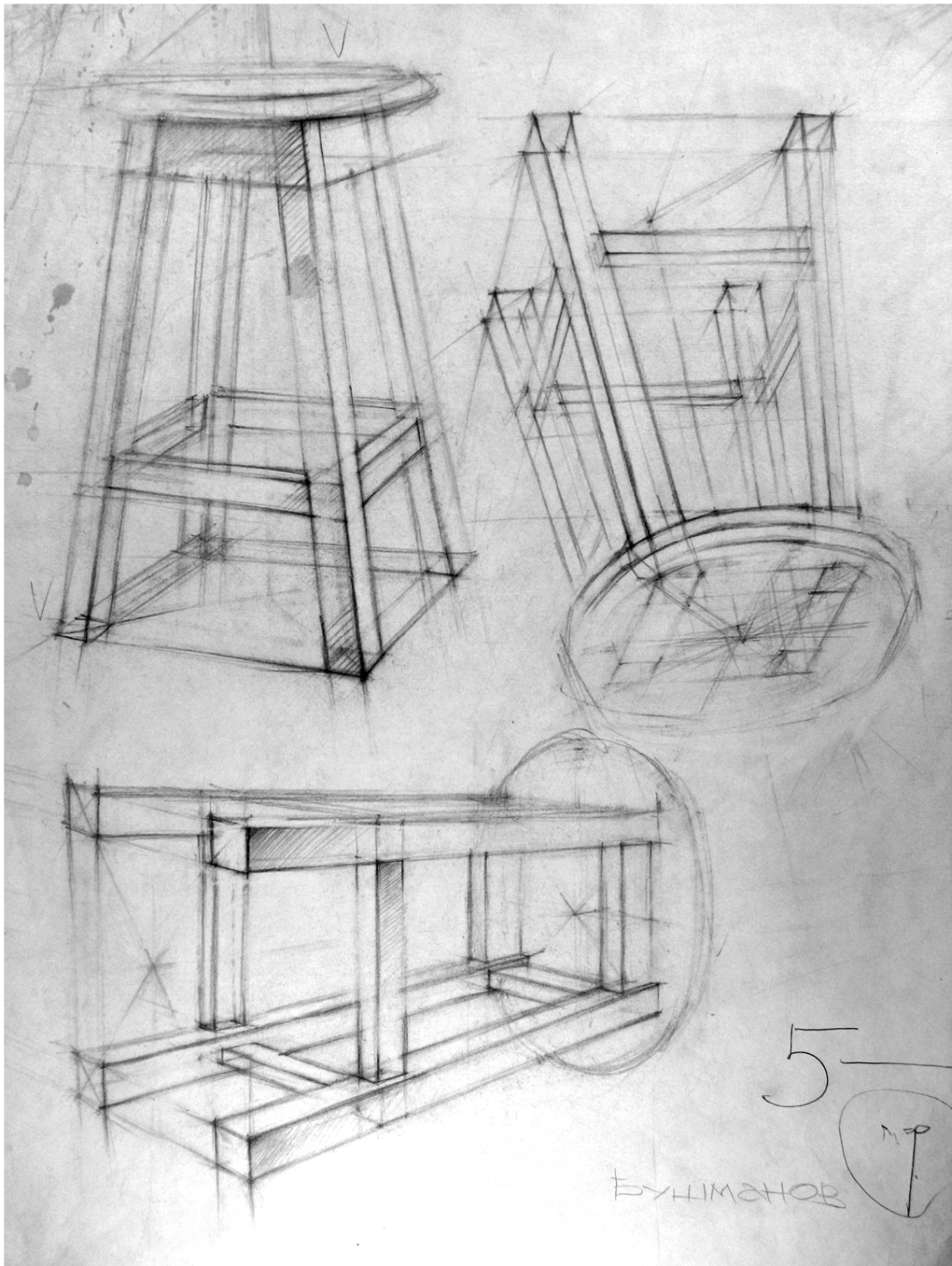


Рисунок 11 – Рисунок табуретів у різних ракурсах

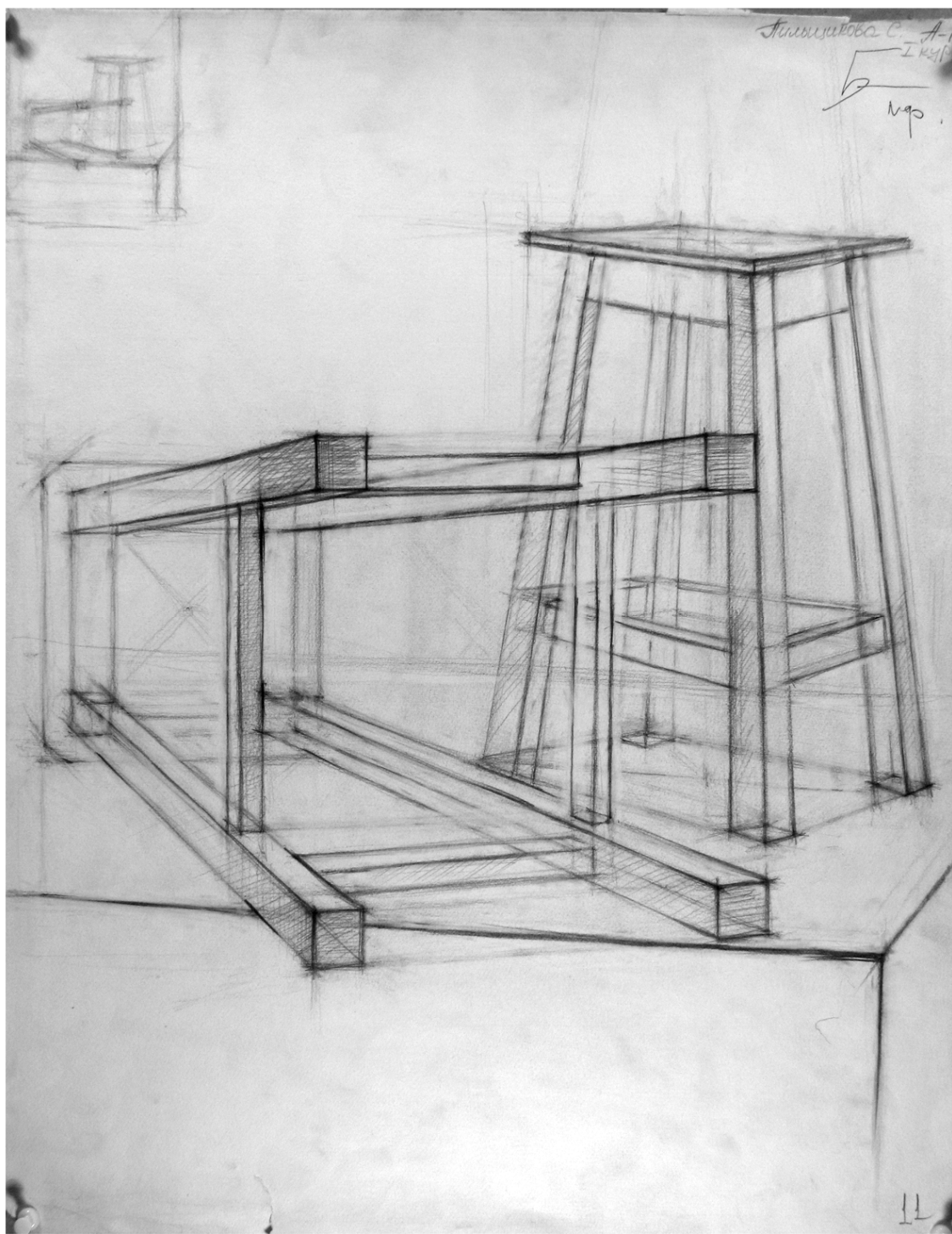


Рисунок 11 – Лінійно-конструктивний рисунок табуретів

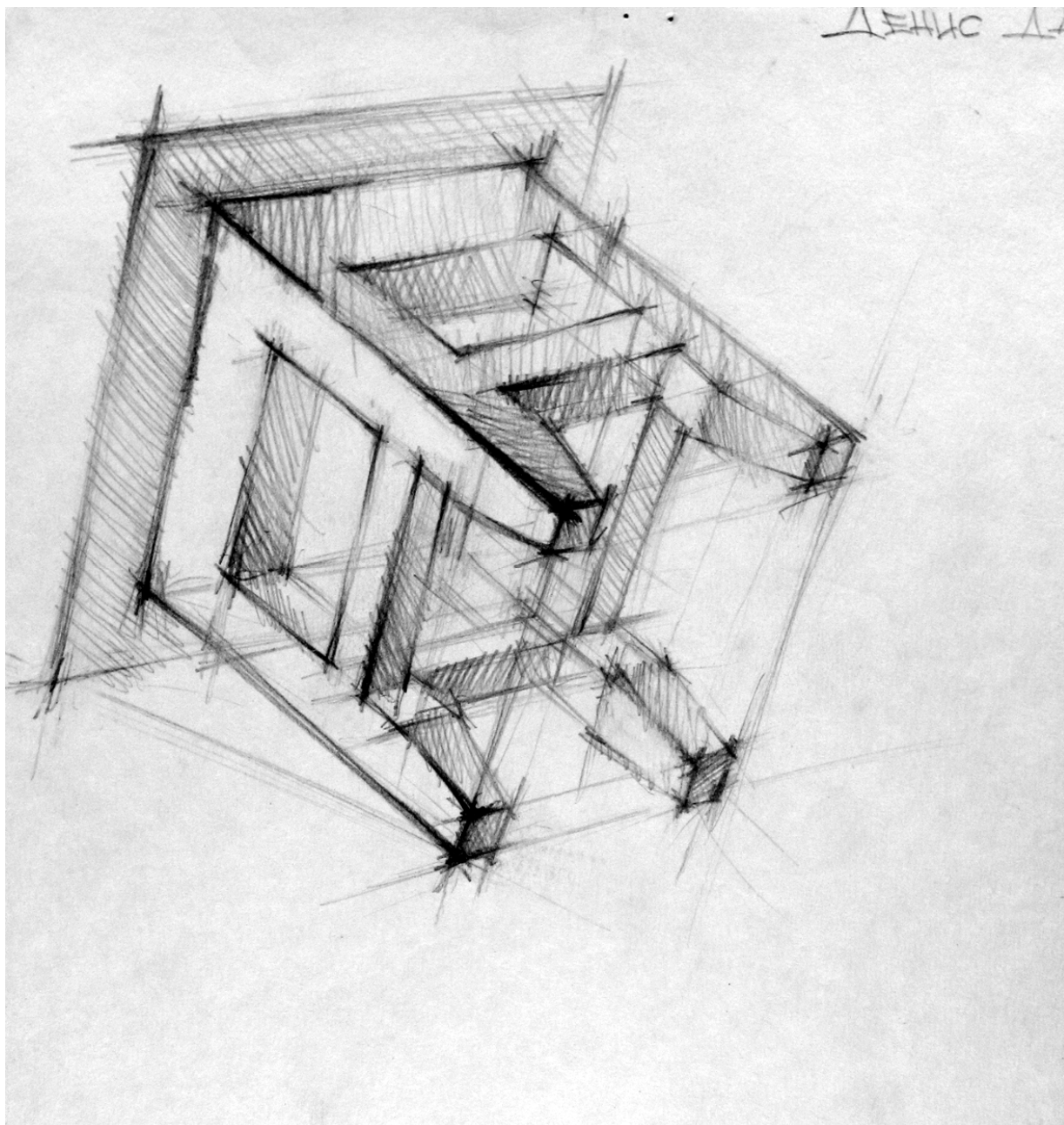


Рисунок 11 – Нарис табурету

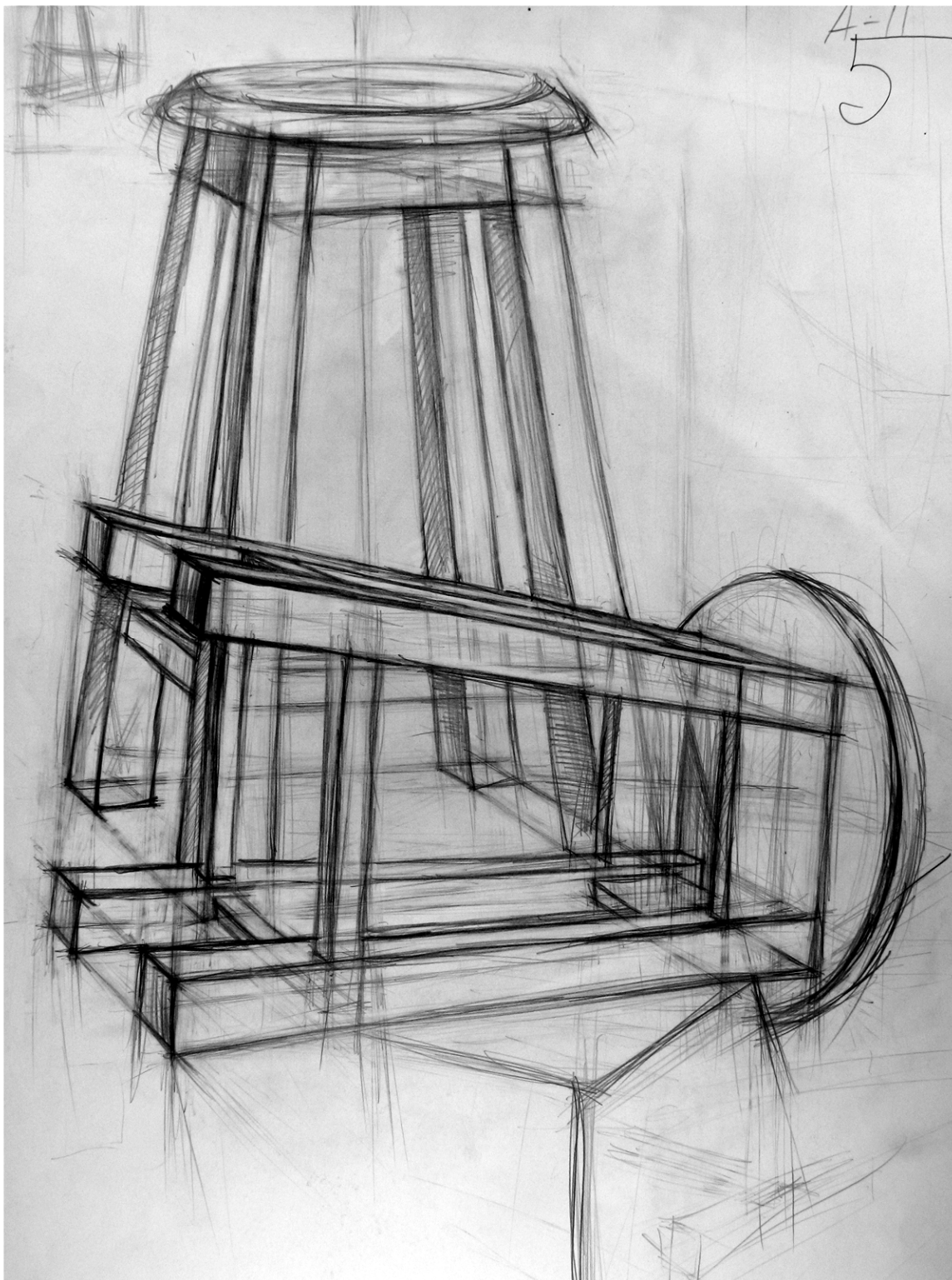


Рисунок 11.в – Рисунок табуретів



Рисунок 12 – Рисунок античної розетки



Рисунок 12.а – Рисунок античної розетки



Рисунок 13 – Рисунок розетки

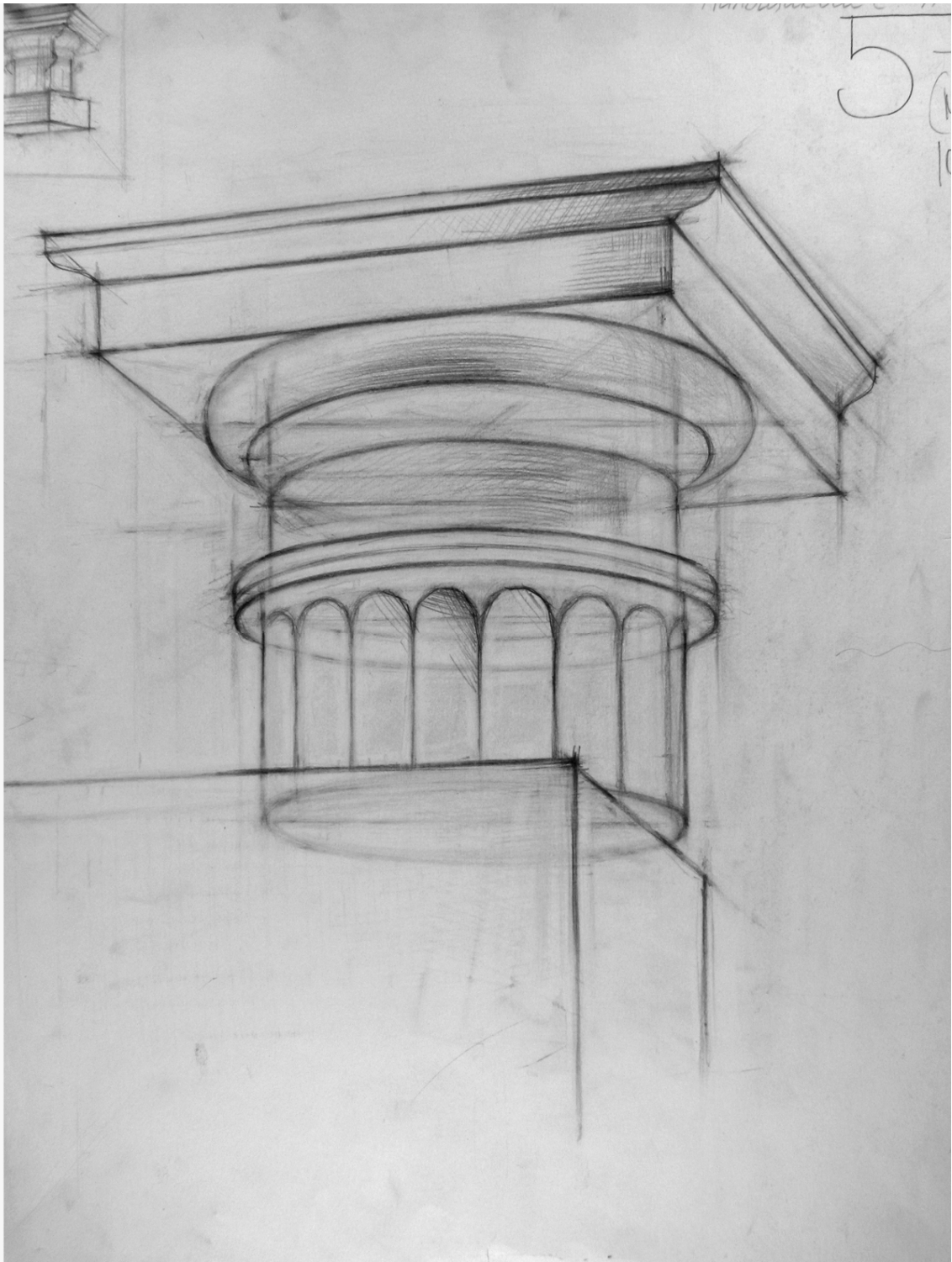


Рисунок 14 – Лінійний рисунок античної капітелі



Рисунок 15 – Тональний рисунок античної капітелі

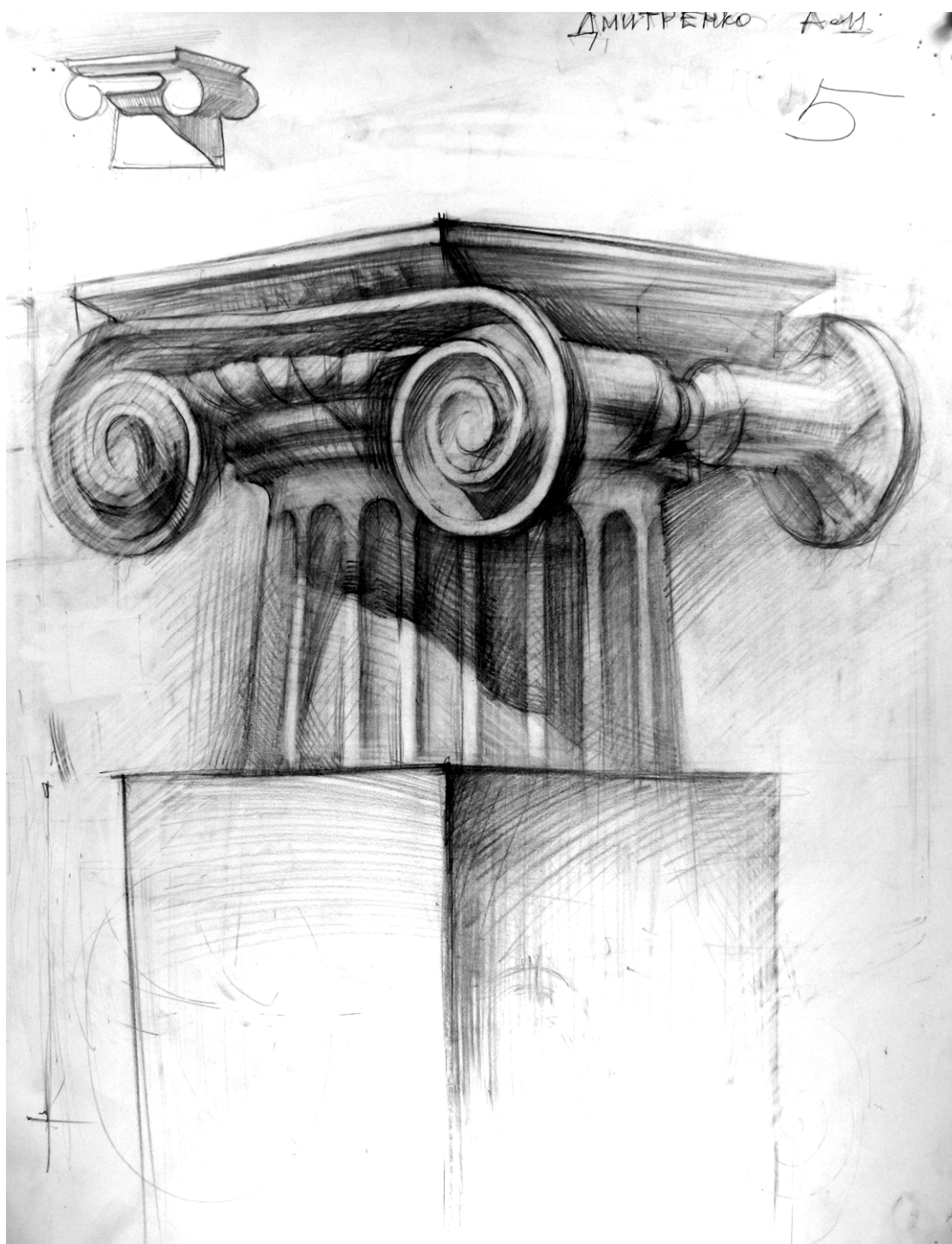


Рисунок 15.а – Тональний рисунок античної капітелі



Рисунок 16 – Рисунок складного натюрморту



Рисунок 17 – Лінійний рисунок інтер'єру



Рисунок 17.а – Лінійний рисунок інтер'єру



Рисунок 18 – Лінійний рисунок інтер'єру



Рисунок 19 – Тональний рисунок внутрішнього простору



Рисунок 19.а – Тональний рисунок інтер'єру

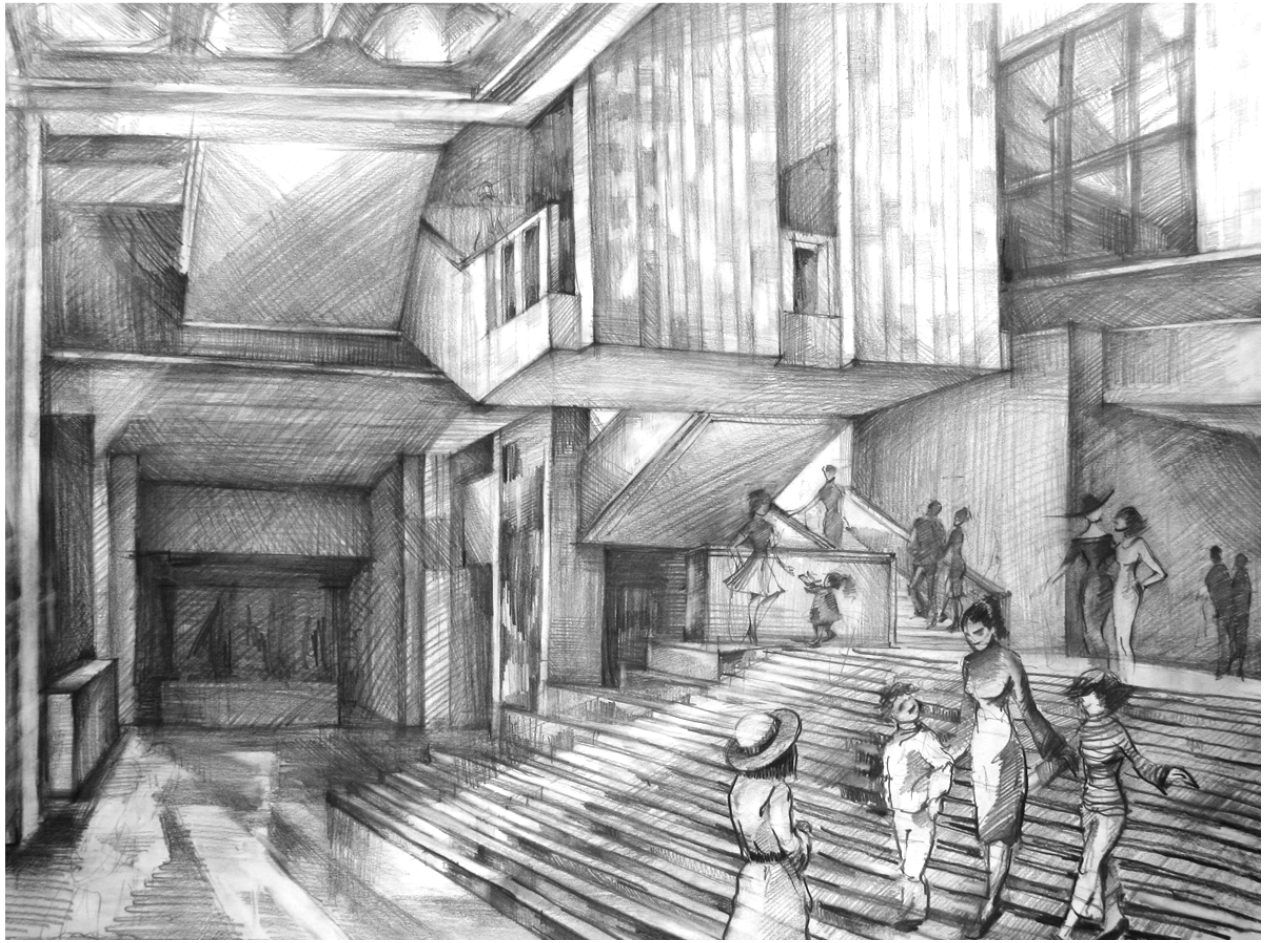


Рисунок 19.6 – Тональний рисунок внутрішнього простору

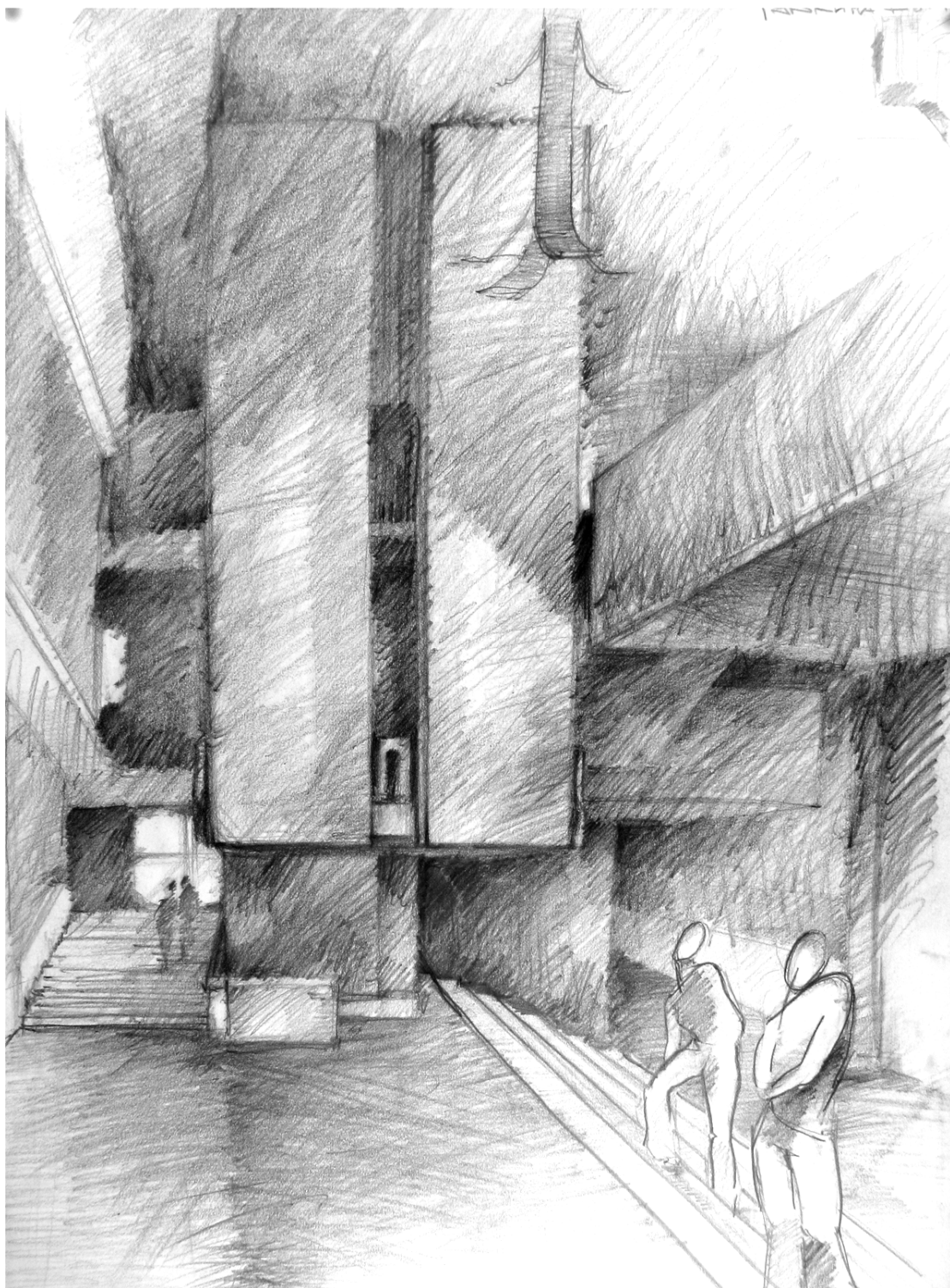


Рисунок 19.в – Тональний рисунок внутрішнього простору



Рисунок 20 – Складний натюрморт в інтер'єрі



Рисунок 21 – Тональний рисунок людини в інтер'єрі



Рисунок 22 – Тональний рисунок внутрішнього простору споруди

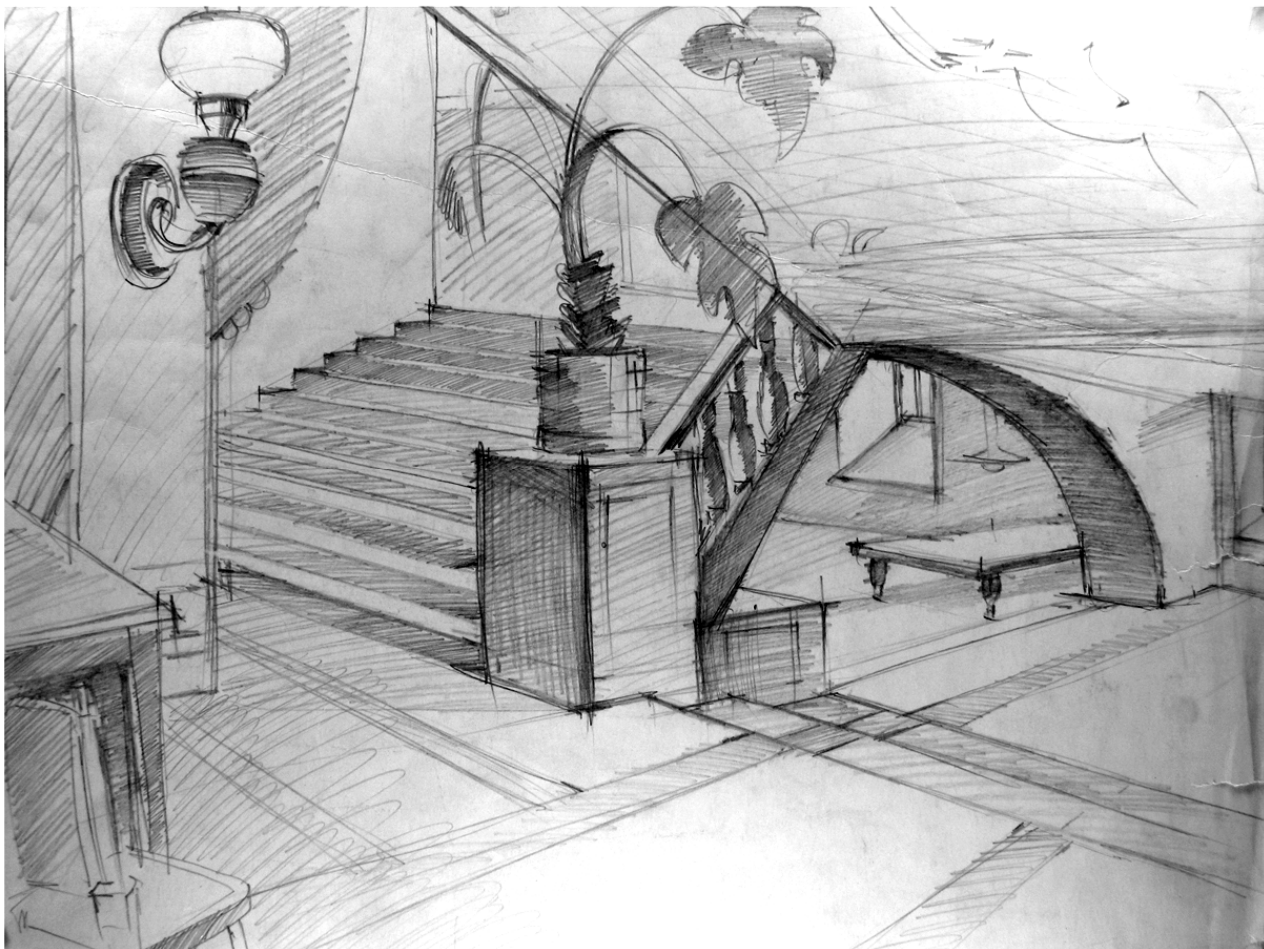


Рисунок 23 - Краткостроковий рисунок інтер'єру



Рисунок 23.а – Краткостроковий начерк інтер'єру

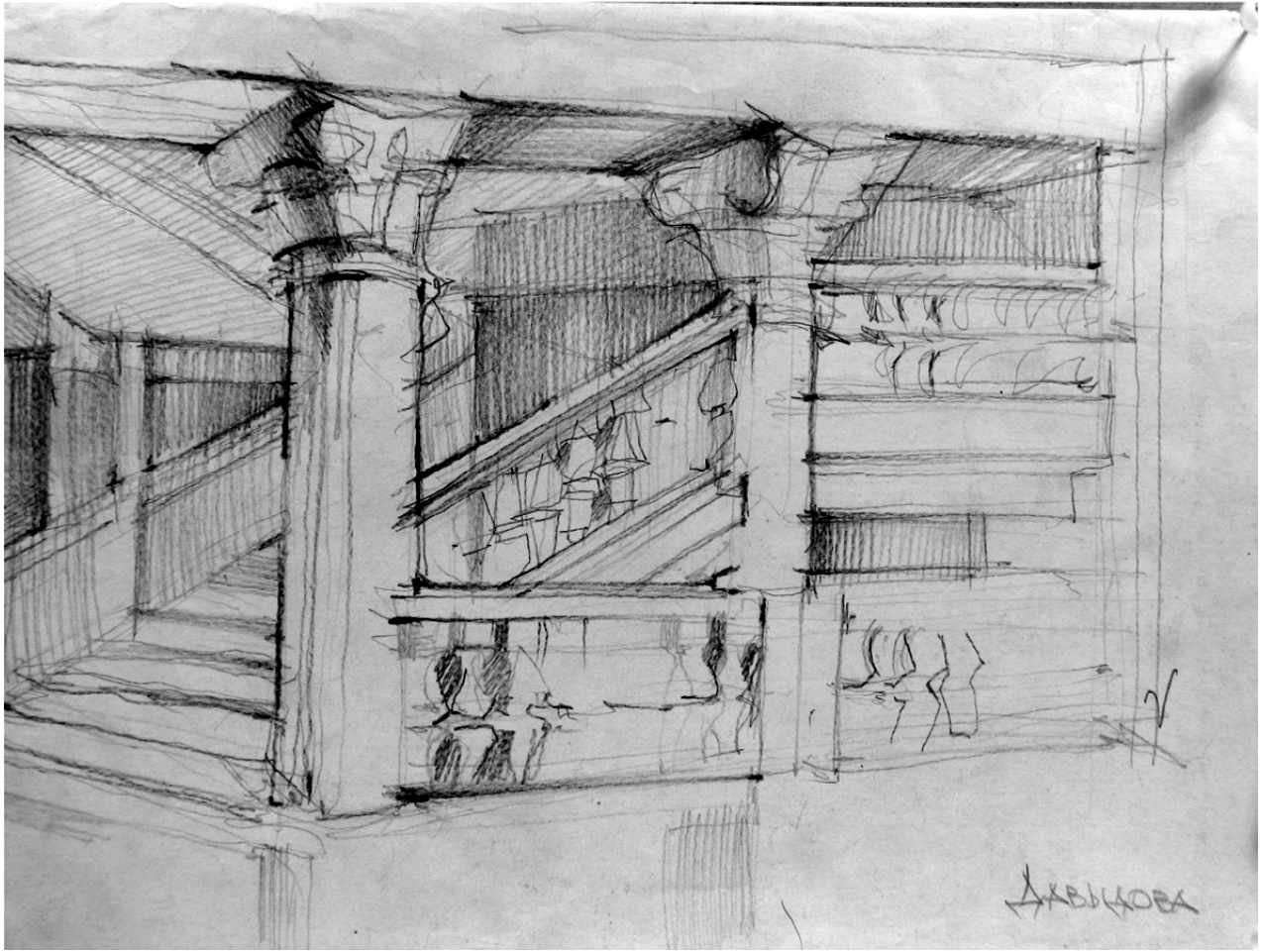


Рисунок 23.6 – Начерк фрагменту внутрішнього простору

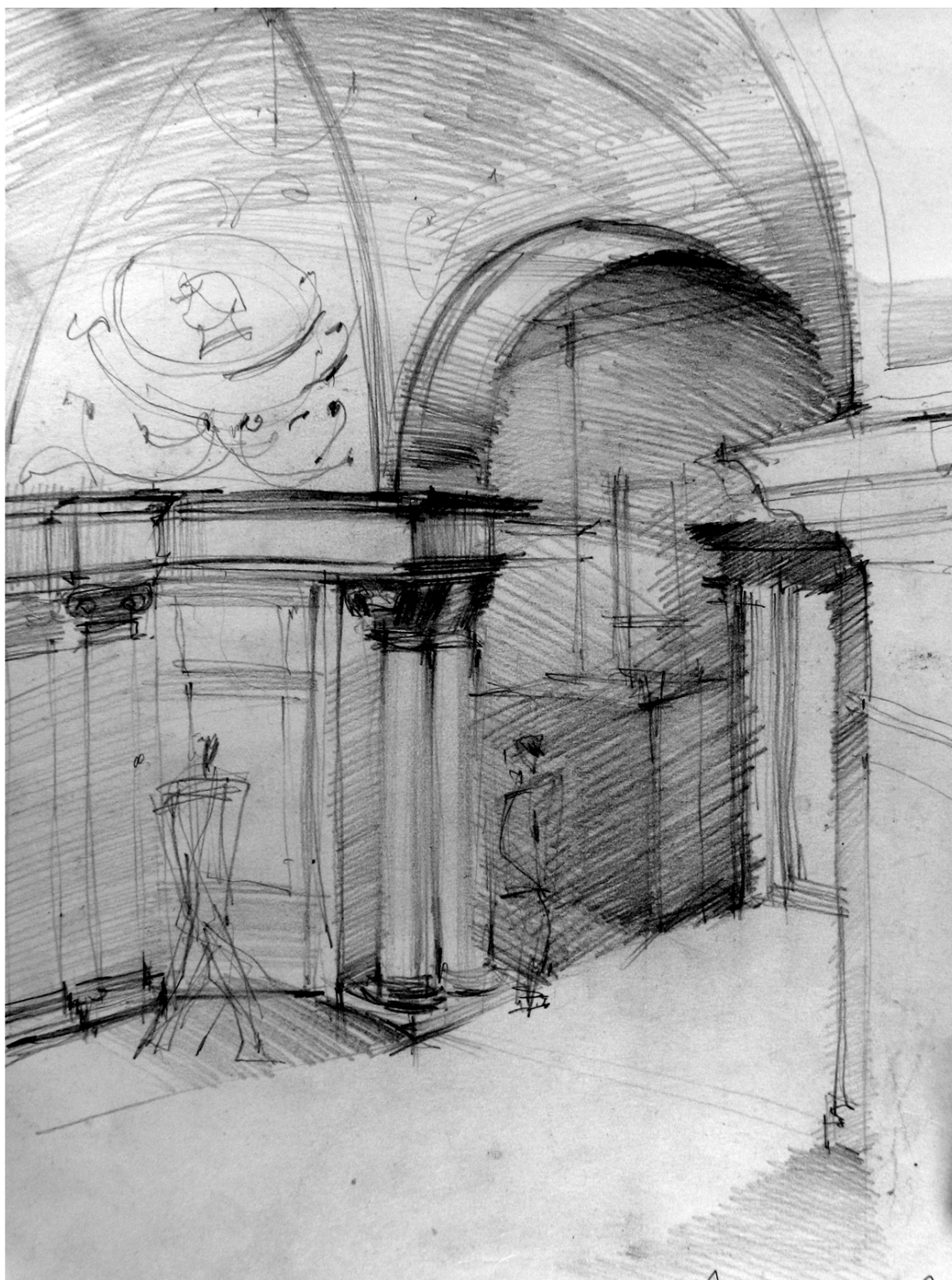


Рисунок 23.в – Начерк частини внутрішнього простору будівлі

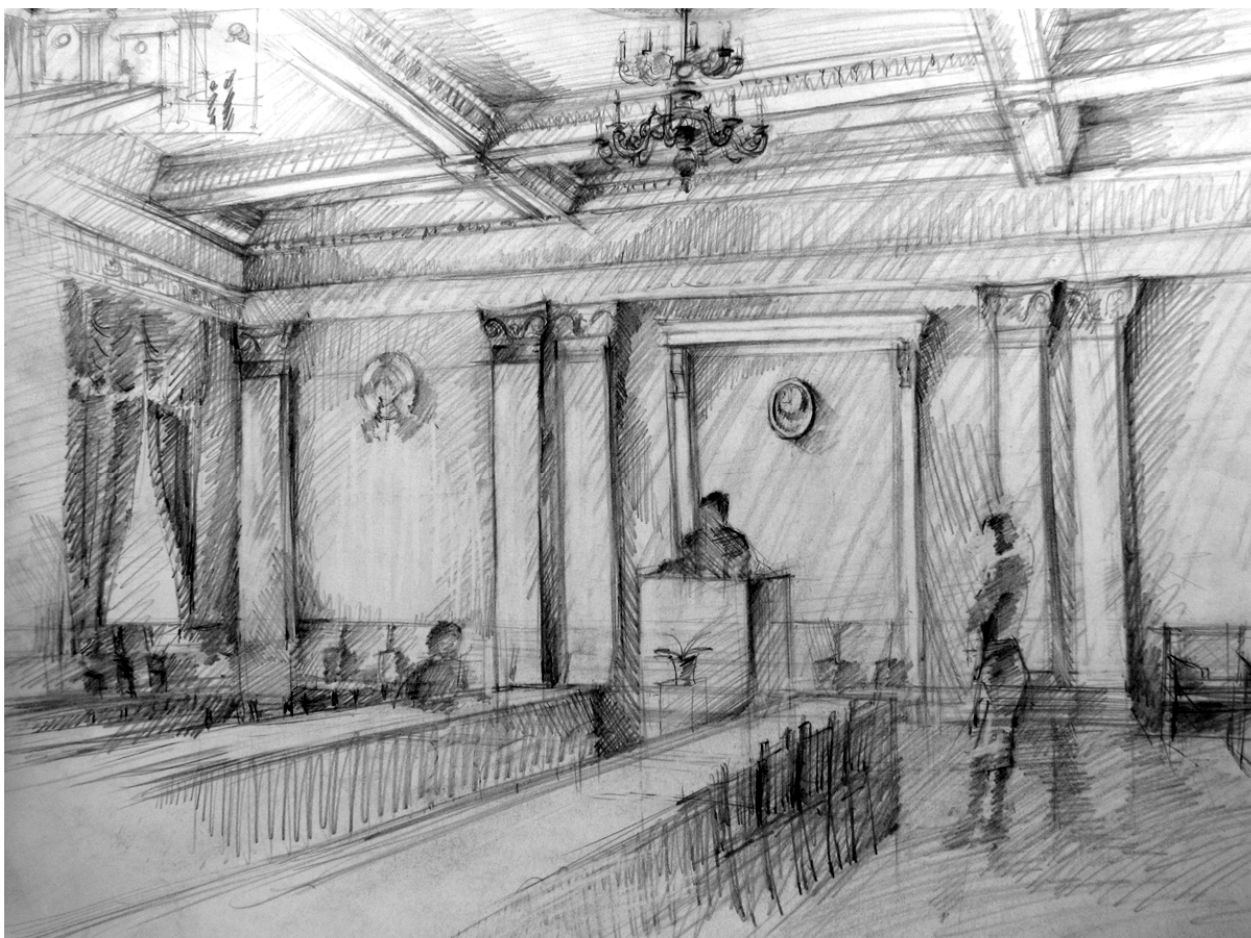


Рисунок 23.г – Начерк внутрішнього простору конференцзалу



Рисунок 24 – Короткостроковий рисунок інтер'єру

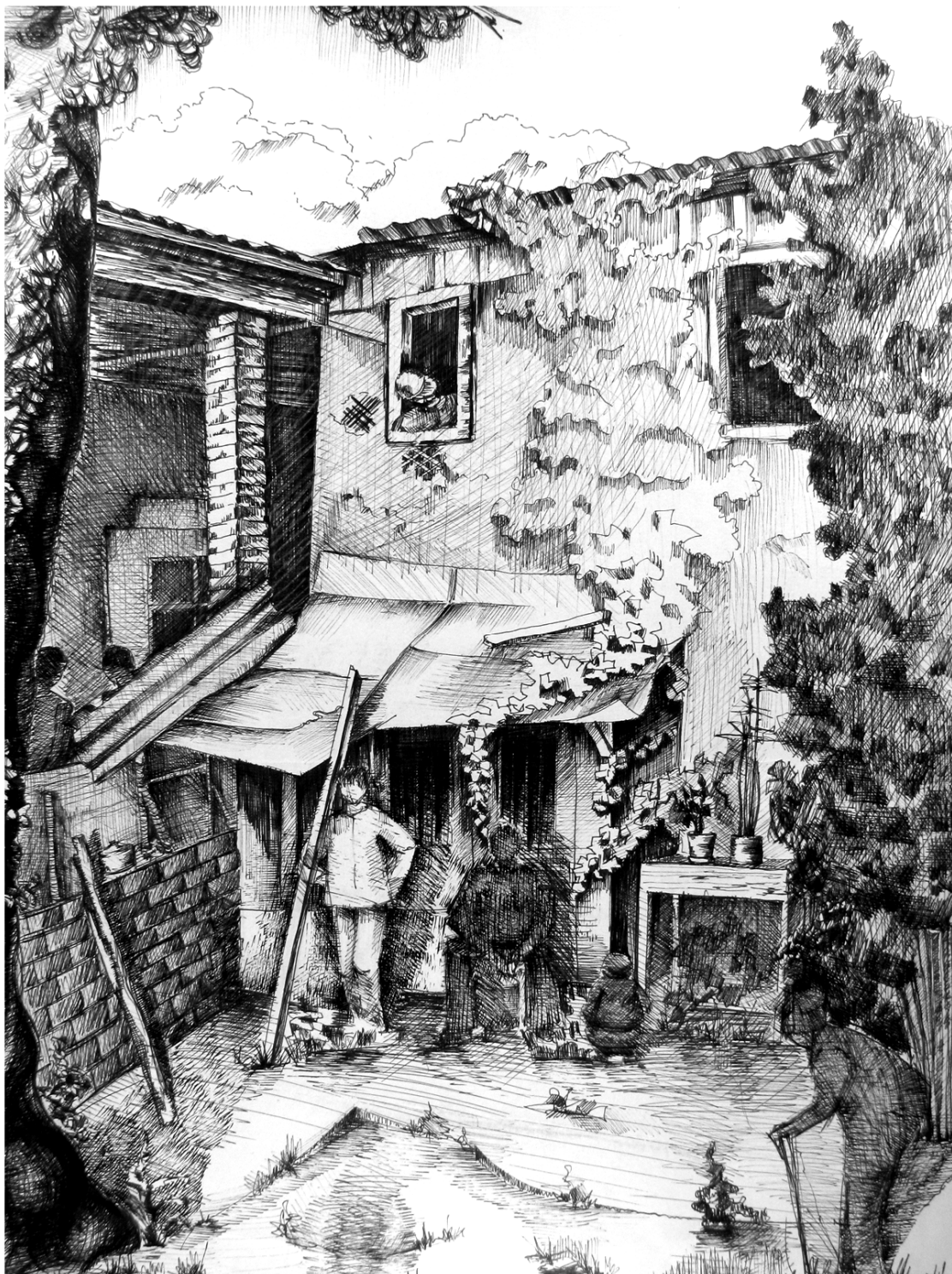


Рисунок 25 – Рисунок міського середовища



Рисунок 25.а – Рисунок міського середовища



Рисунок 25.6 – Рисунок міського середовища



Рисунок 25.в – Рисунок будівлі



Рисунок 25.г – Рисунок старої споруди

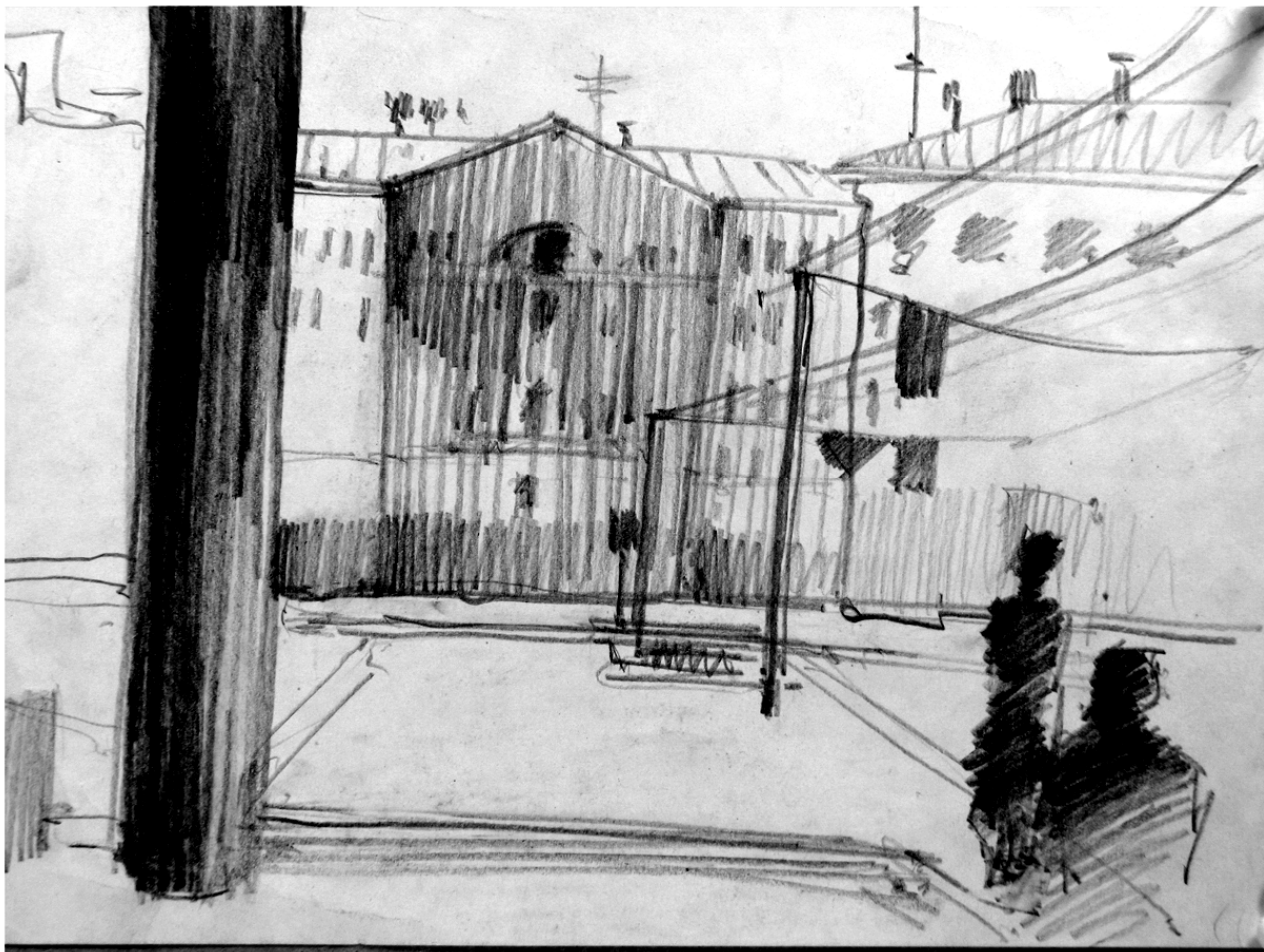


Рисунок 25.ж – Пейзажный нарис



Рисунок 25.і – Пейзажный нарис



Рисунок 25.ж – Начерк вулиці



Рисунок 25.л – Начерк вулиці



Рисунок 25.м – Начерк старої вулиці



Рисунок 25.н – Начерк вулиці



Рисунок 25.п – Рисунок споруди



Рисунок 25.р – Рисунок міського середовища



Рисунок 25.с – Рисунок міського мередовища

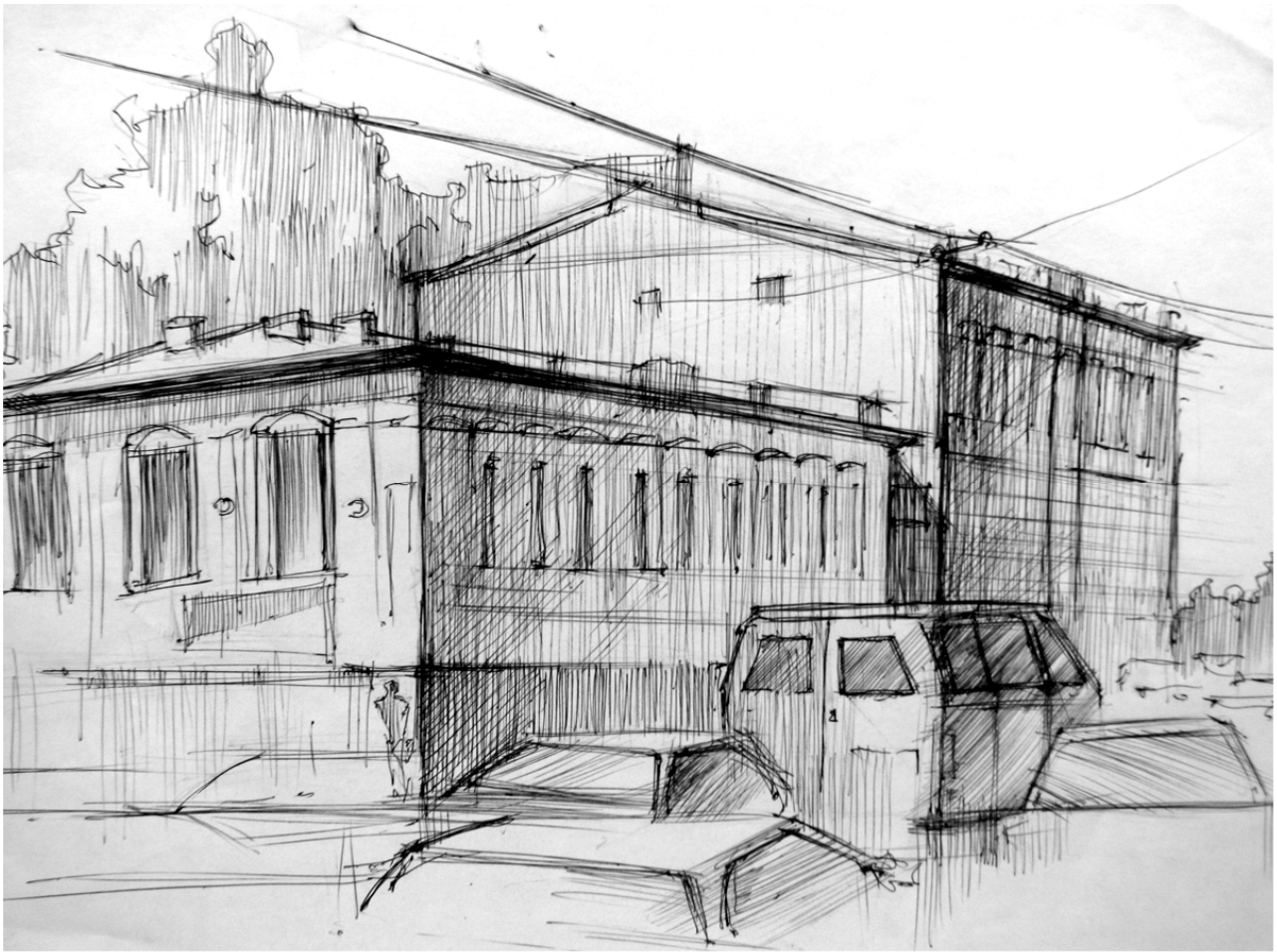


Рисунок 25.у – Рисунок вулиці

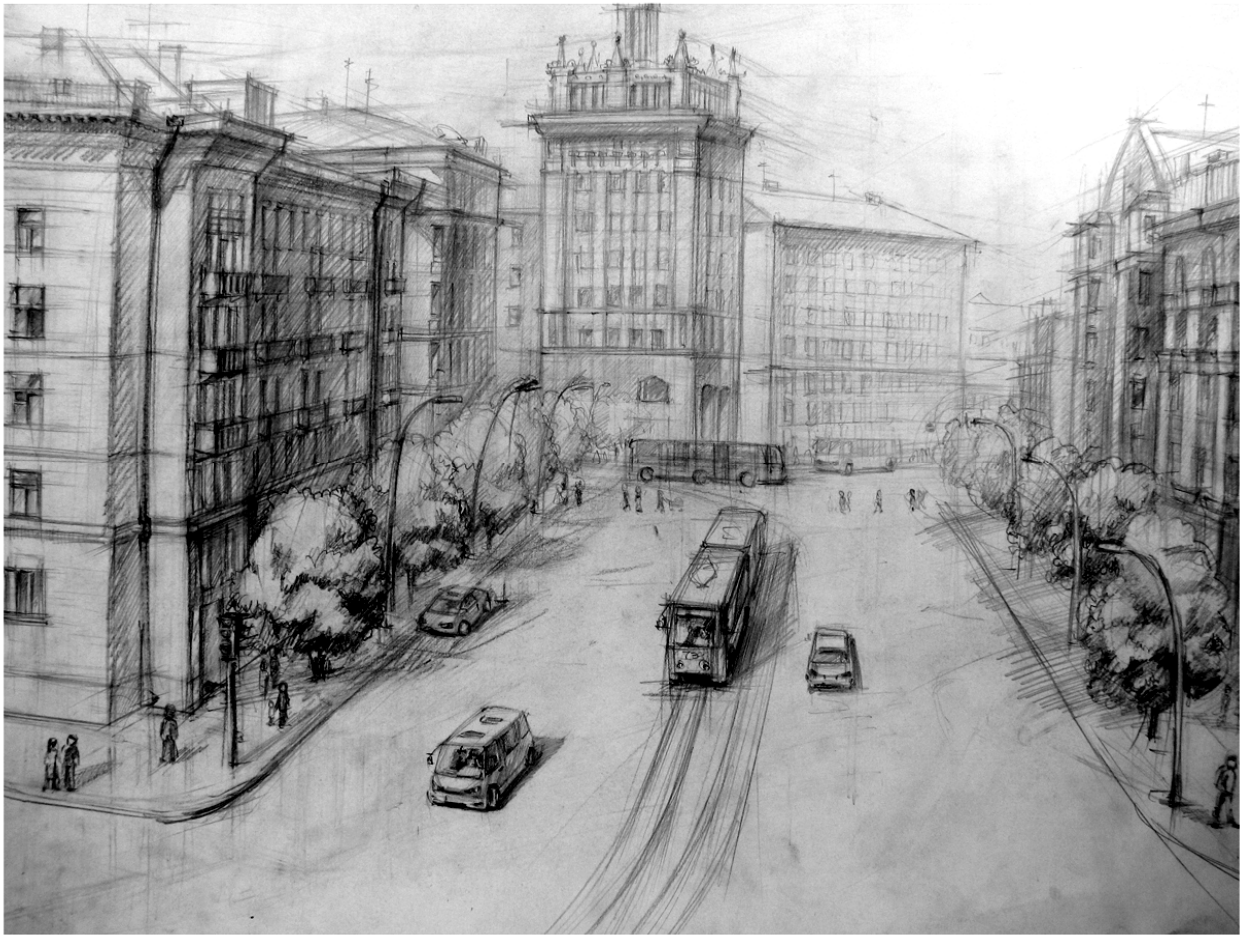


Рисунок 26 – Рисунок міського пейзажу



Рисунок 27 – Рисунок міського куточка



Рисунок 28 – Зображення перспективи вулиці



Рисунок 29 – Парковый пейзажный нарис



Рисунок 29.а – Парковый пейзажный рисунок

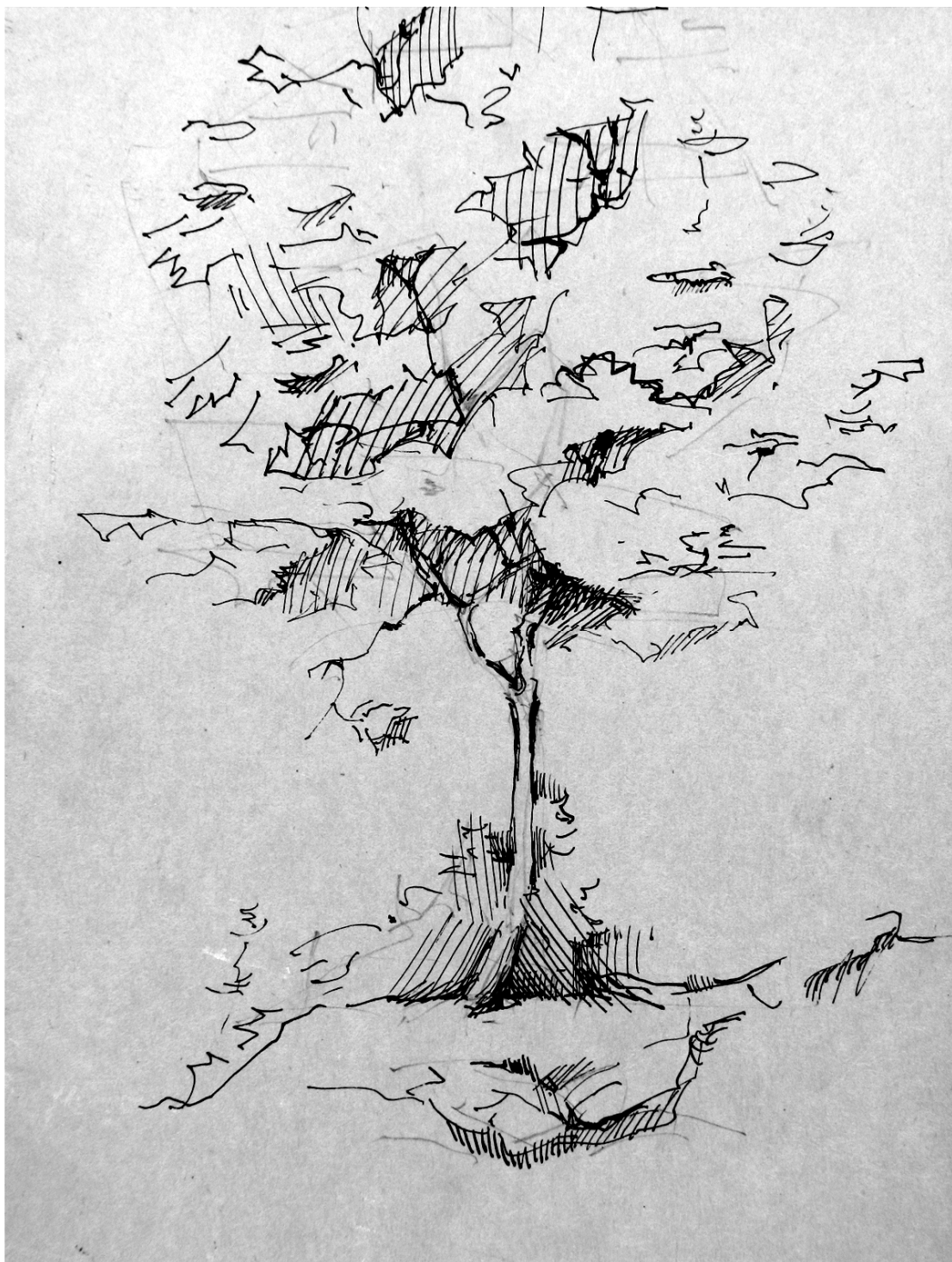


Рисунок 30 – Начерк дерева



Рисунок 30 а – Начерки деревьев



Рисунок 31 – Швидкий вуличний начерк



Рисунок 32 – Тональний рисунок міського пейзажу



Рисунок 33 – Рисунок вулиці

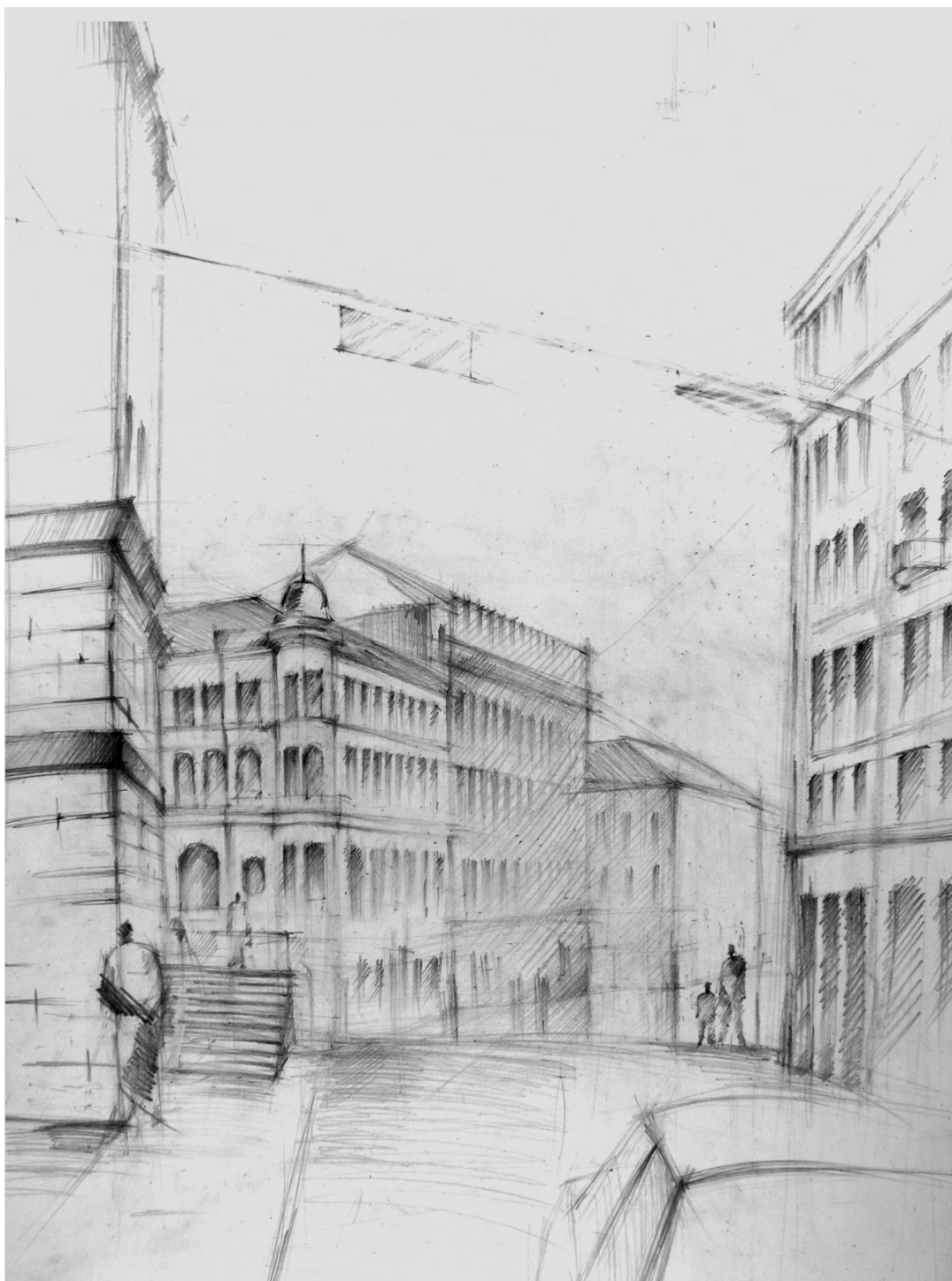


Рисунок 33 а – Рисунок вулиці



Рисунок 33 б – Пейзажний рисунок вулиці



Рисунок 34 – Старий куточок міста

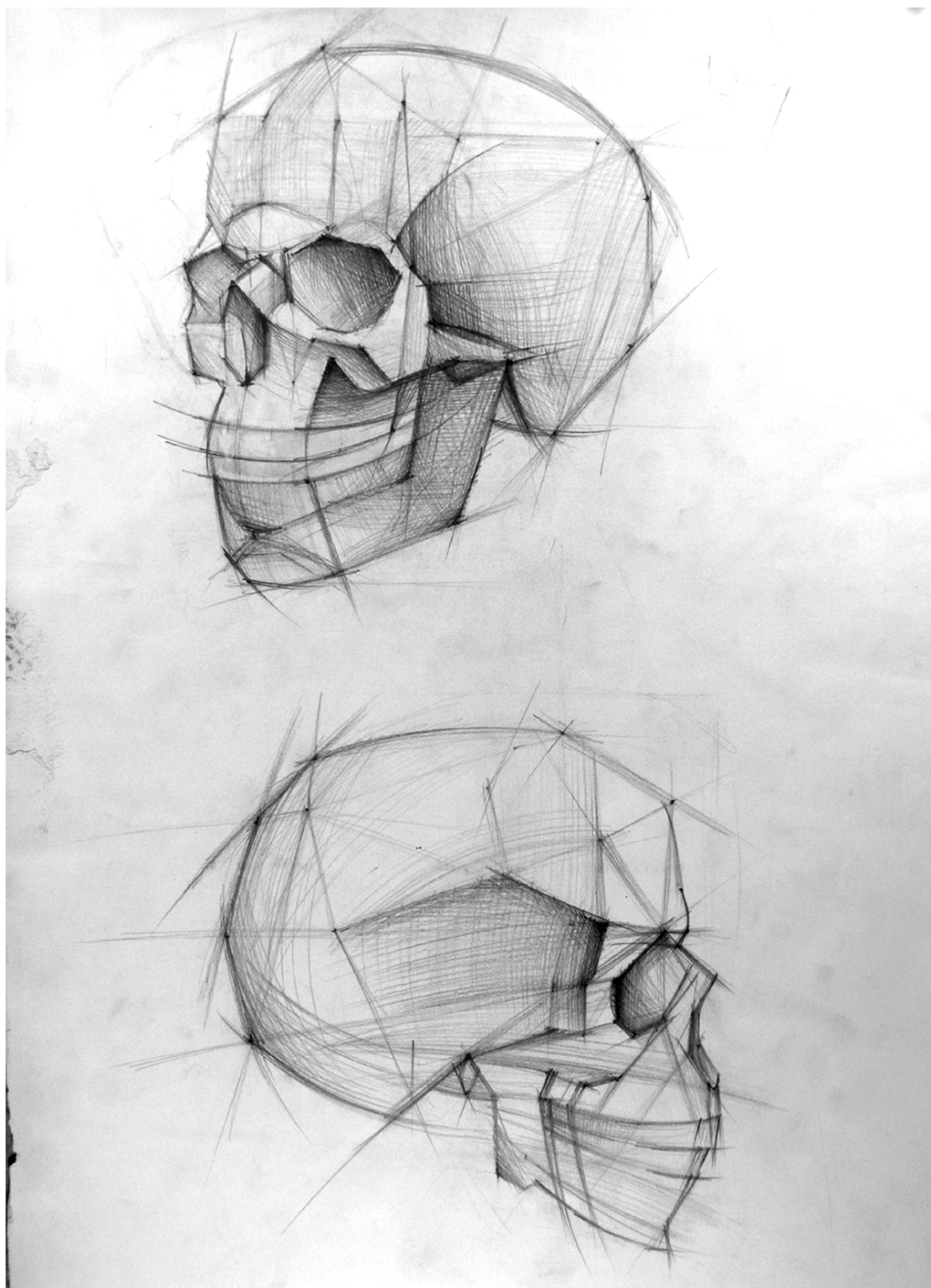


Рисунок 35 – Конструктивный рисунок черепа людини

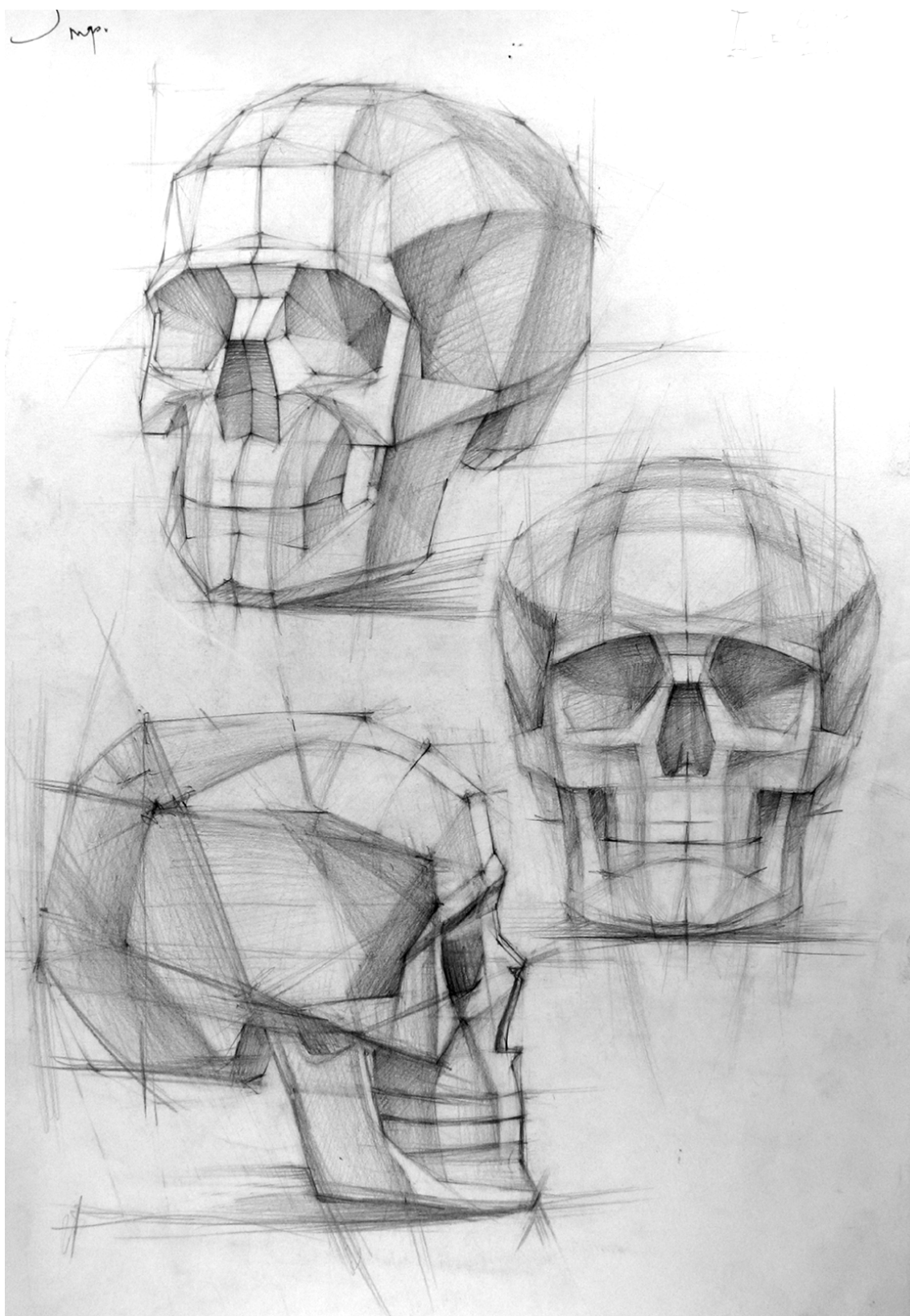


Рисунок 35 а – Рисунок черепа у різних ракурсах

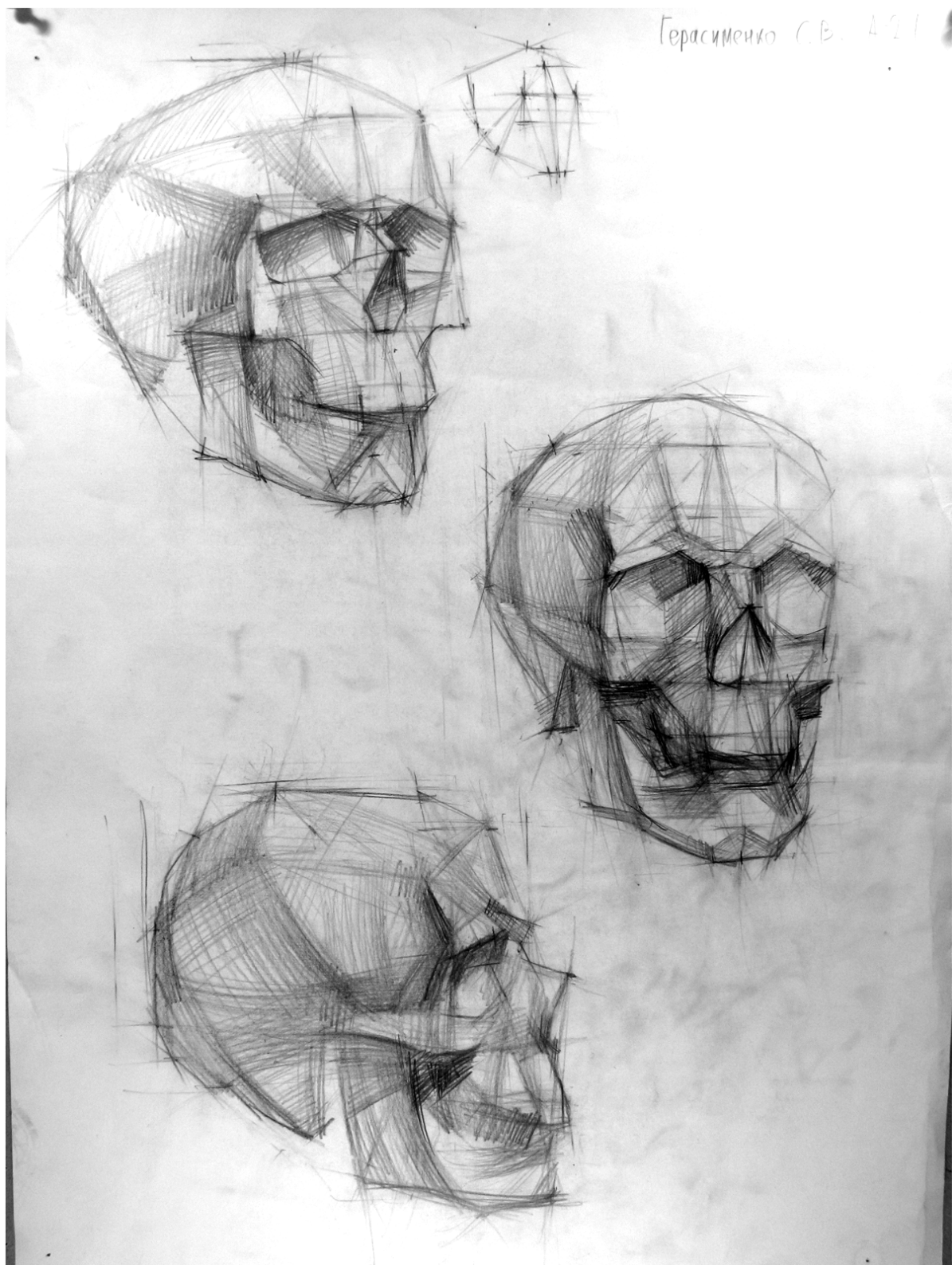


Рисунок 35 б – Рисунок черепа у різних ракурсах



Рисунок 36 – Конструктивна побудова голови



Рисунок 36.а – Конструктивна побудова голови

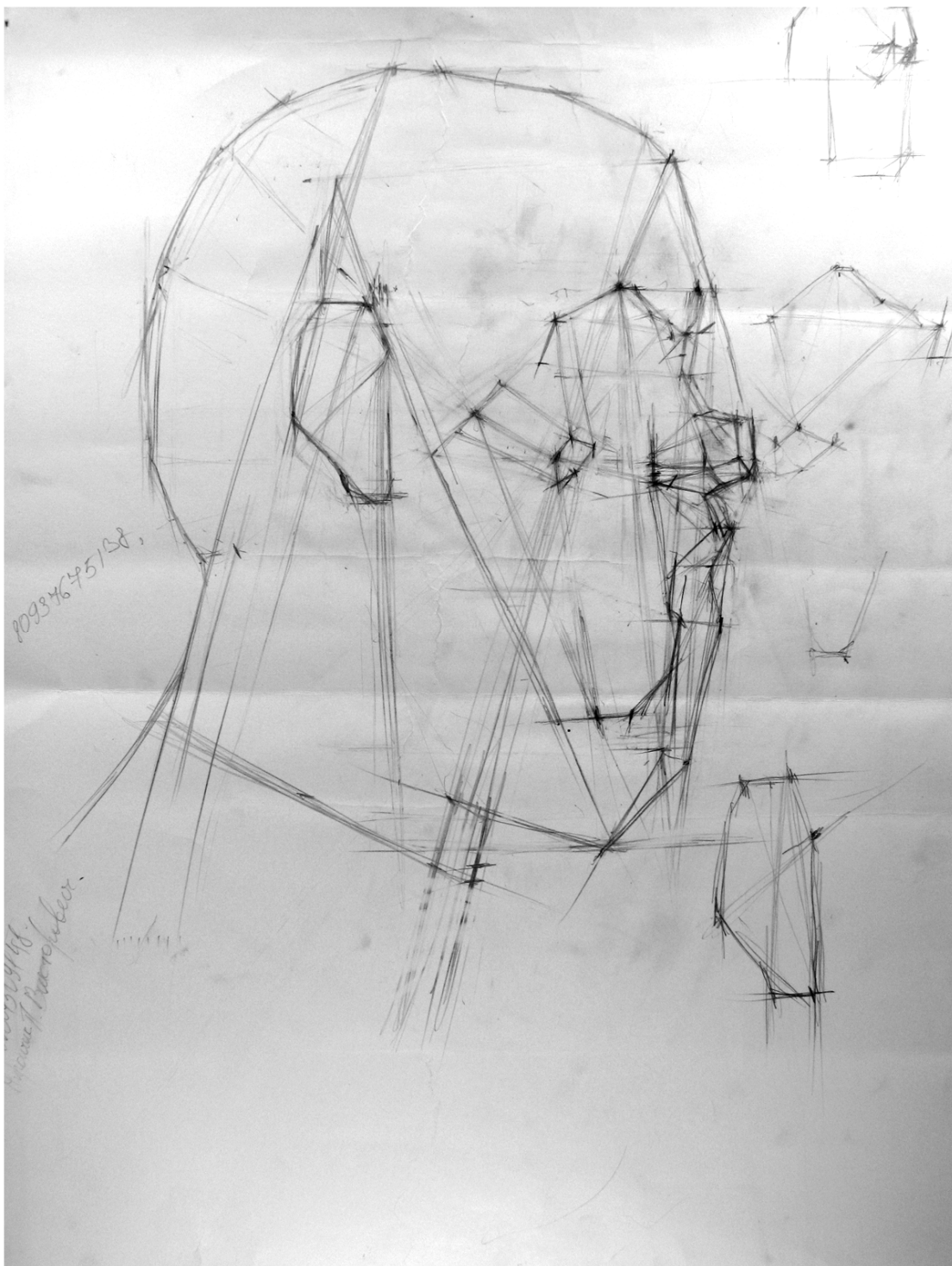


Рисунок 37 – Конструктивна побудова голови Сократа



Рисунок 37.а – Конструктивна побудова голови Гаттамелата



Рисунок 37.6 – Конструктивна побудова голови Гаттамелата



Рисунок 37 в – Конструктивна побудова голови Гаттамелата

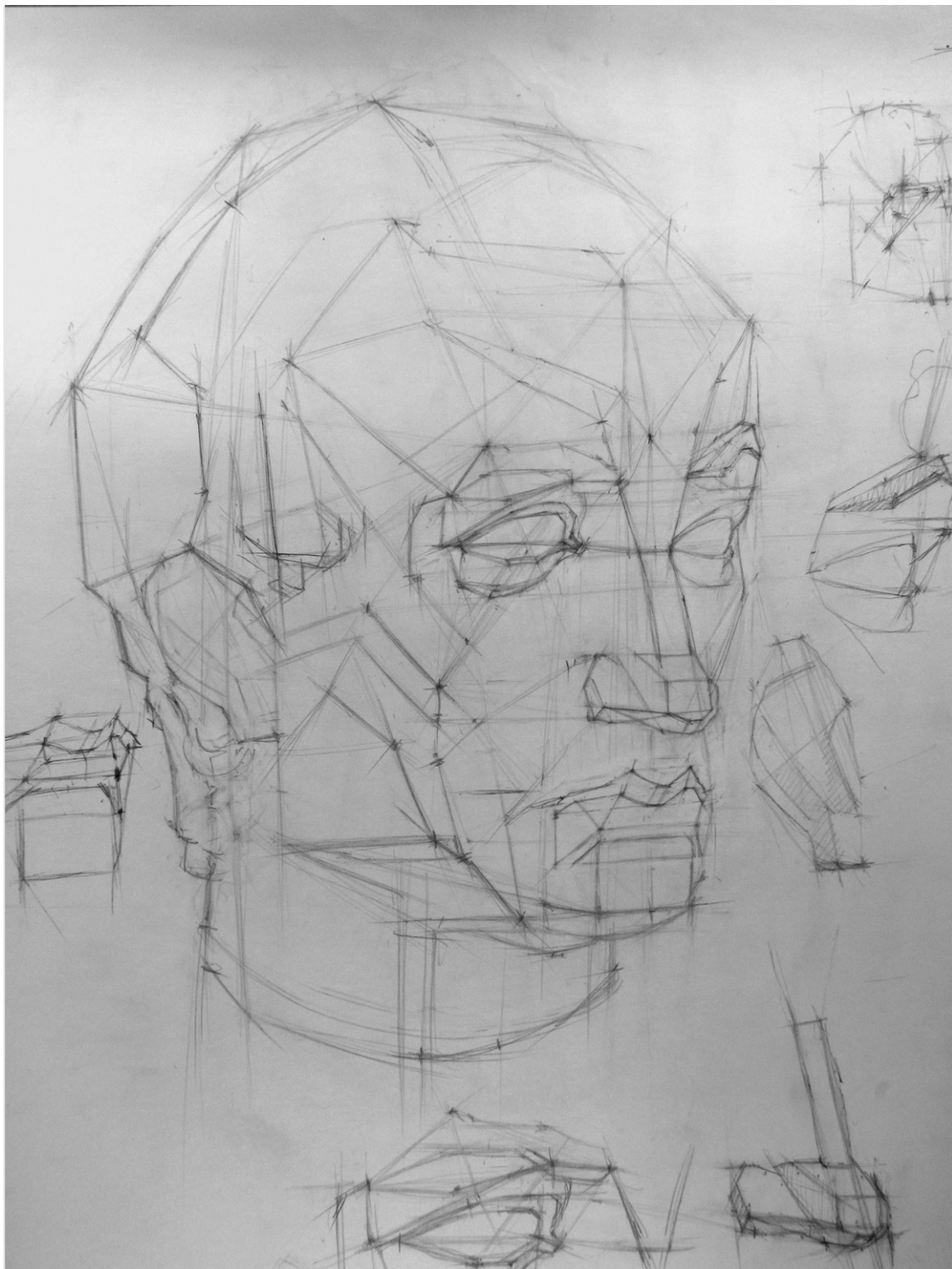


Рисунок 37 г – Лінійно-конструктивний рисунок Гаттамелати.

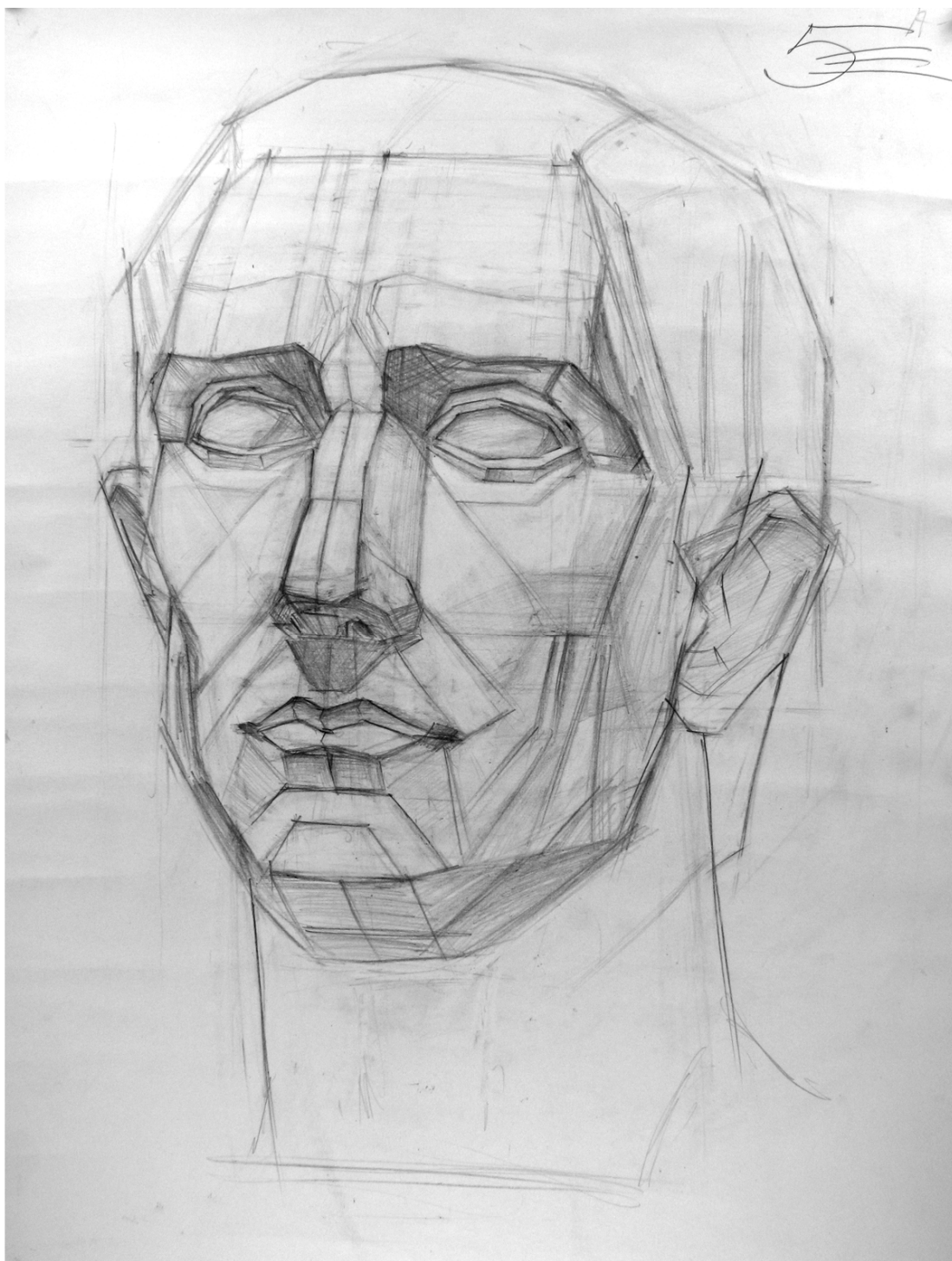


Рисунок 38 – Лінійно-конструктивний рисунок голови Германіка



Рисунок 39 – Рисунок голови антіноя



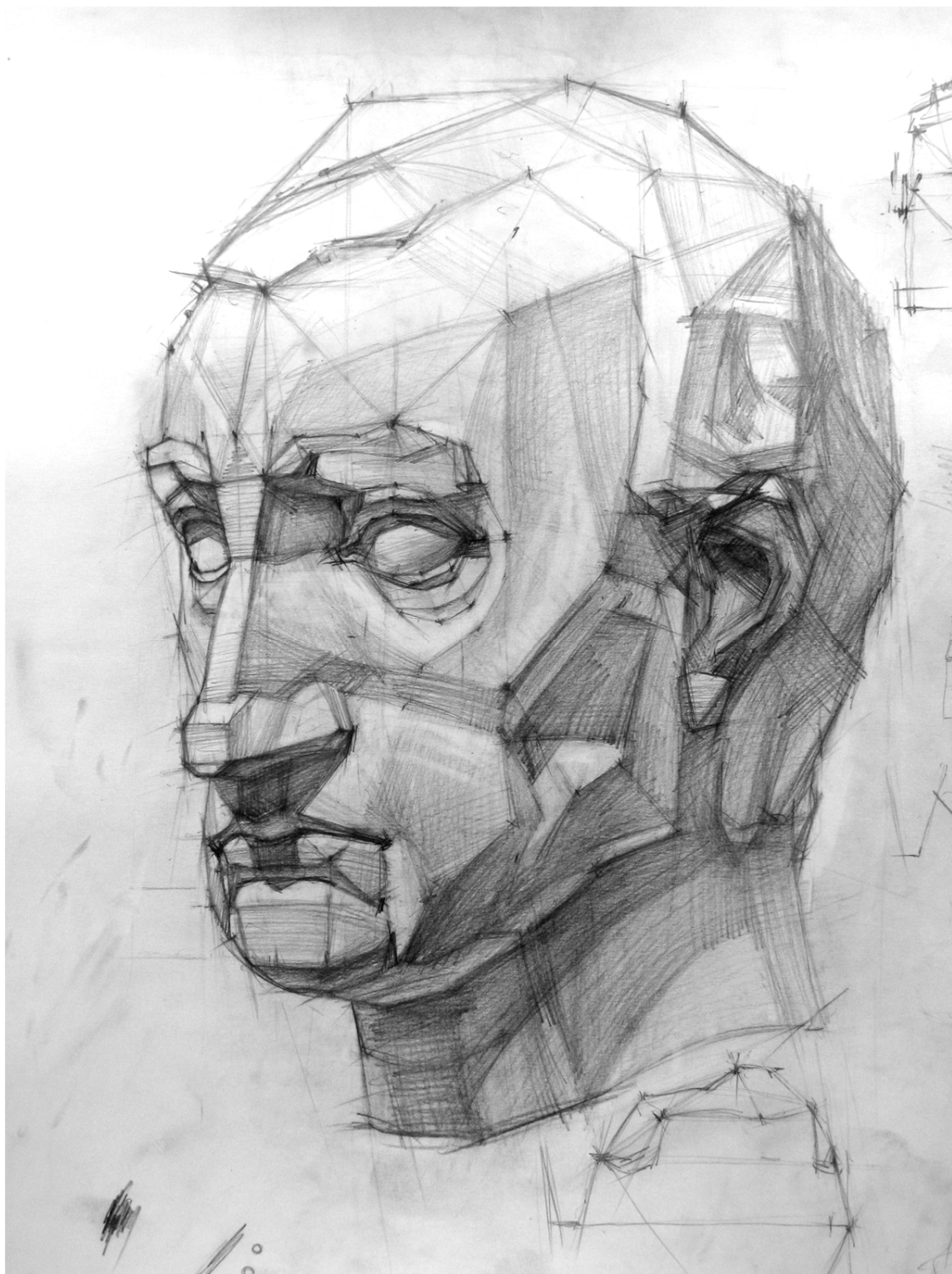
Рисунок 39.а – Рисунок головы Антіноя



Рисунок 40 – Рисунок головы Зевса



Рисунок 40.а – Рисунок головы Зевса



**Рисунок 41 – Конструктивно-тональный
рисунок головы Гаттамелати**



**Рисунок 41 – Тонально-конструктивний рисунок голови
Гаттамелати з профільного ракурсу**

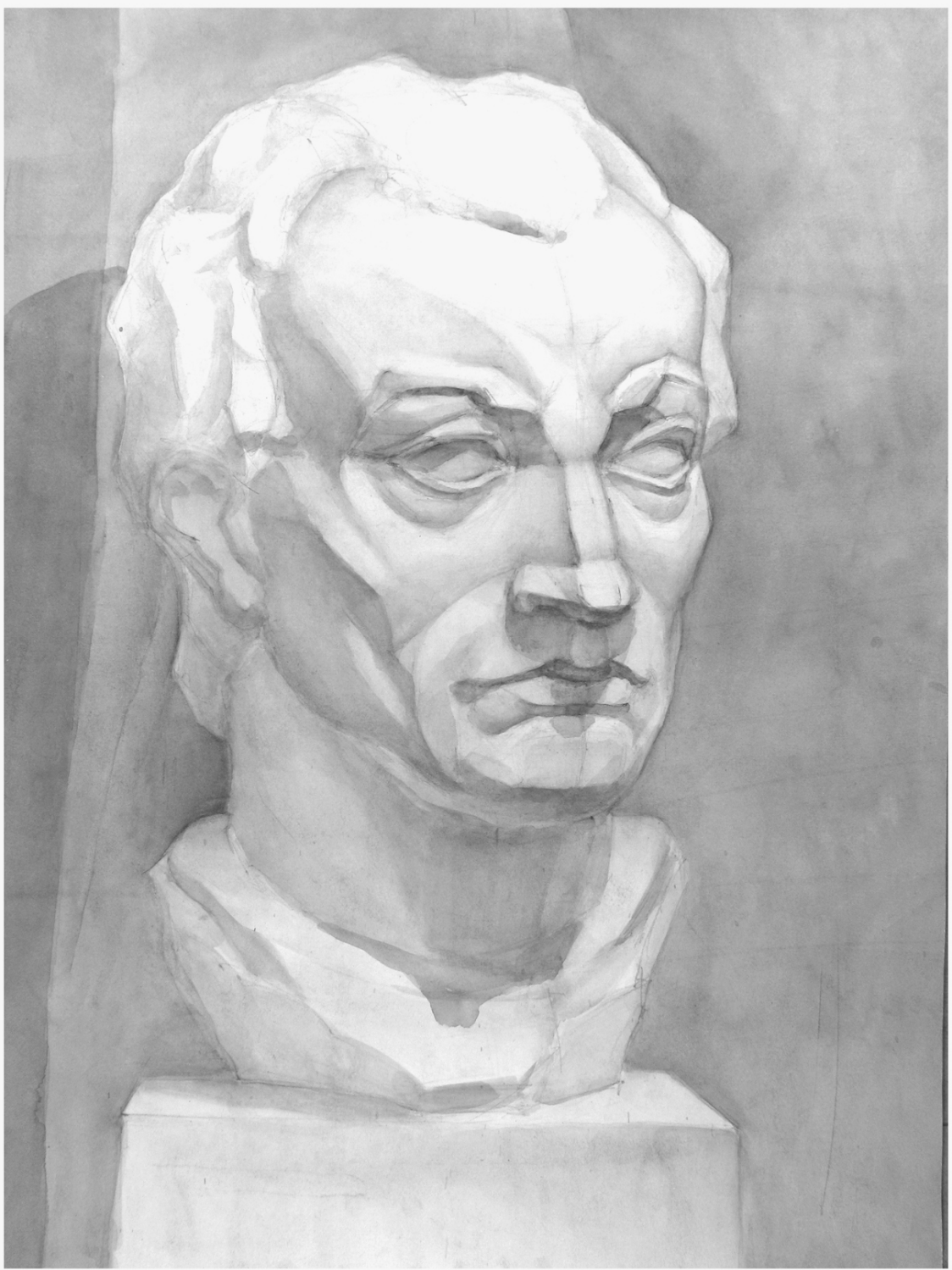


Рисунок 41.6 – Тональный рисунок Гаттамелати



Рисунок 42 – Шарж голови Гаттамелати – загострення характеру



Рисунок 43 – Конструктивный рисунок головы Сократа

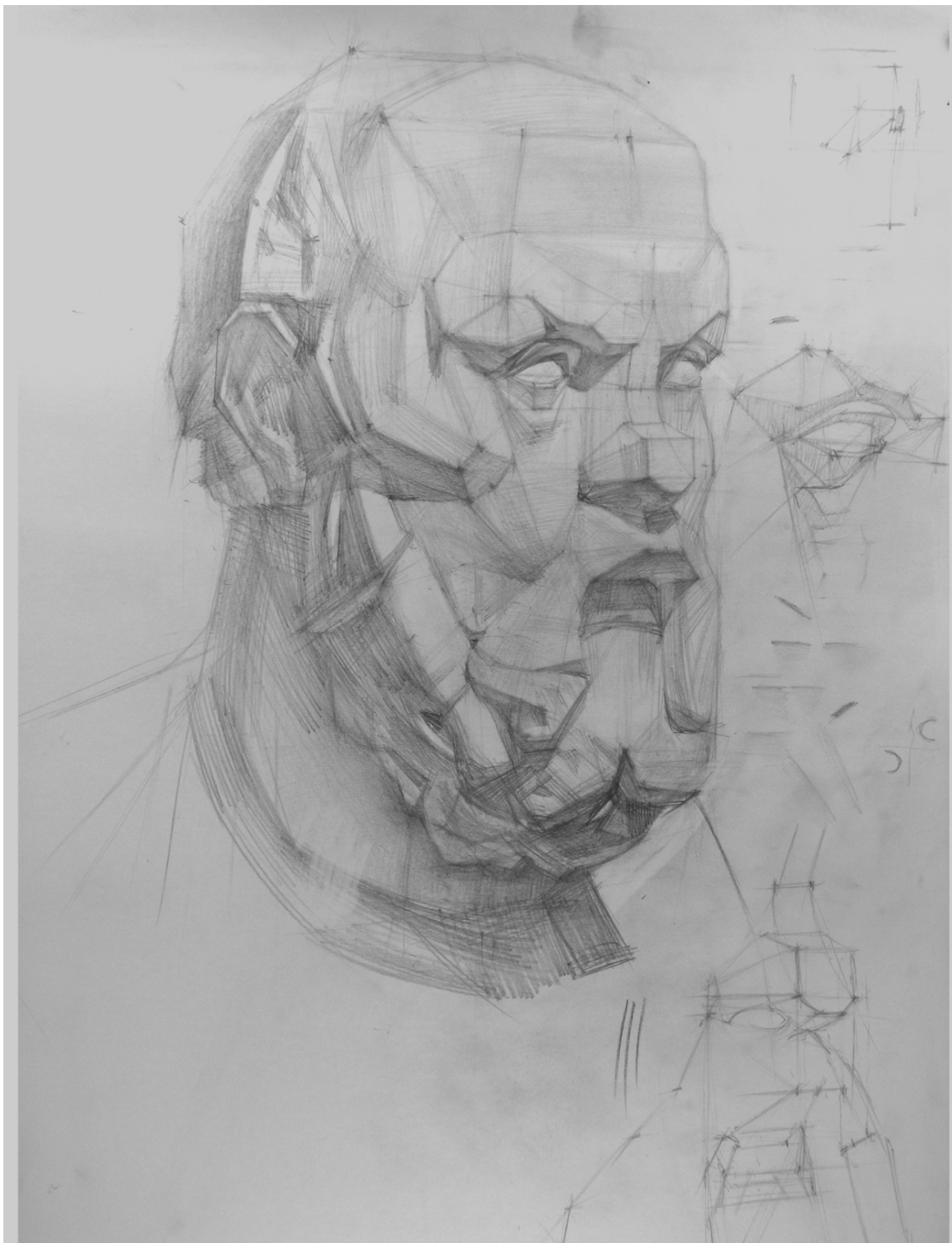


Рисунок 43.а – Рисунок голови Сократа



Рисунок 43.6 – Конструктивный рисунок головы Сократа



Рисунок 44 – Рисунок живої голови людини



Рисунок 44.а – Тональний рисунок живої голови людини



Рисунок 44.б – Тональний рисунок живої голови людини



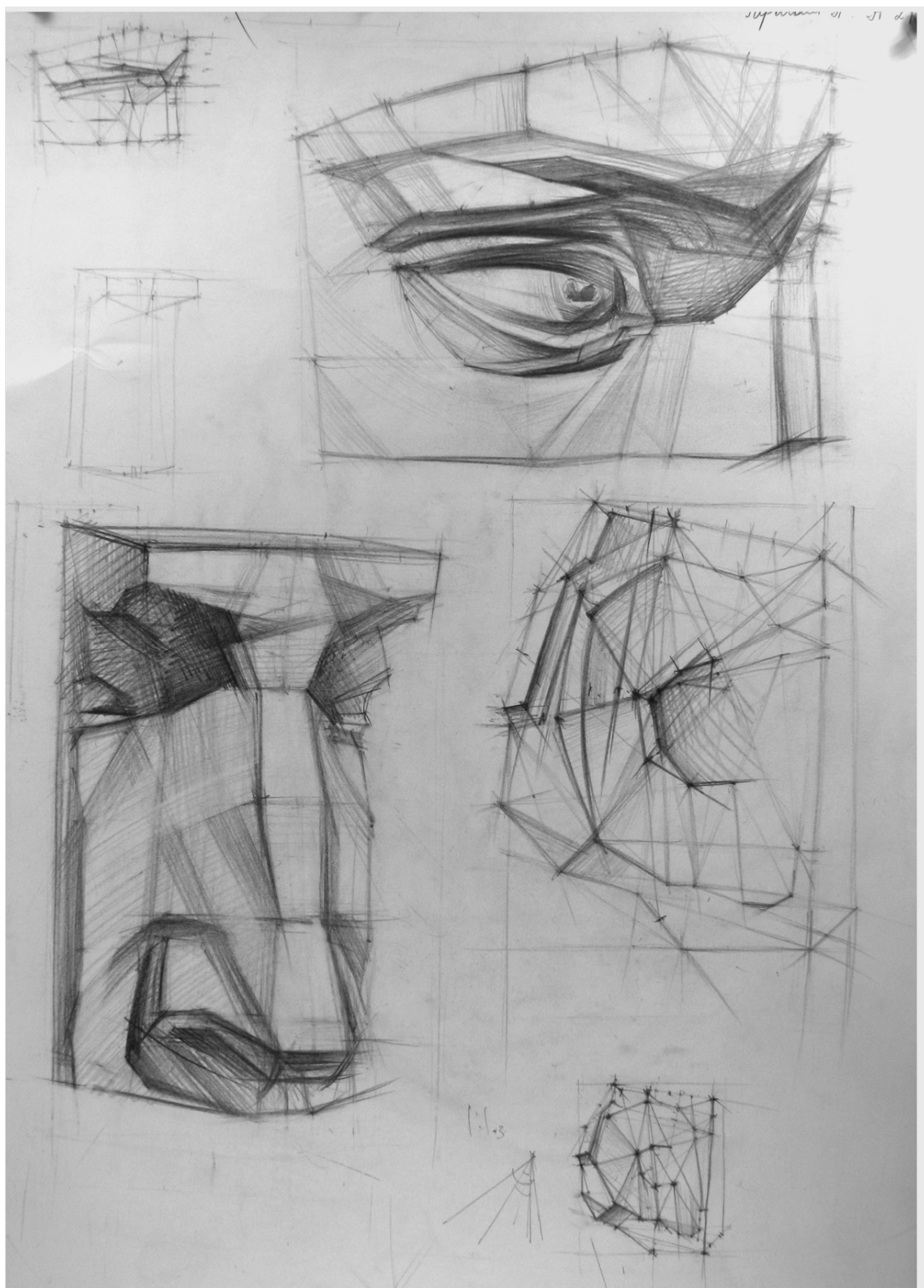
Рисунок 45 – Голова живої людини, виконана у графічній техніці



Рисунок 46 – Начерки живої голови людини



Рисунок 47 – Рисунок живої голови людини. А.Дюрер



**Рисунок 48 – Рисунок частин обличчя людини.
Студентська робота**



**Рисунок 49 – Начарки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 49 а – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 49 б – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 49 в – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 49 г – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



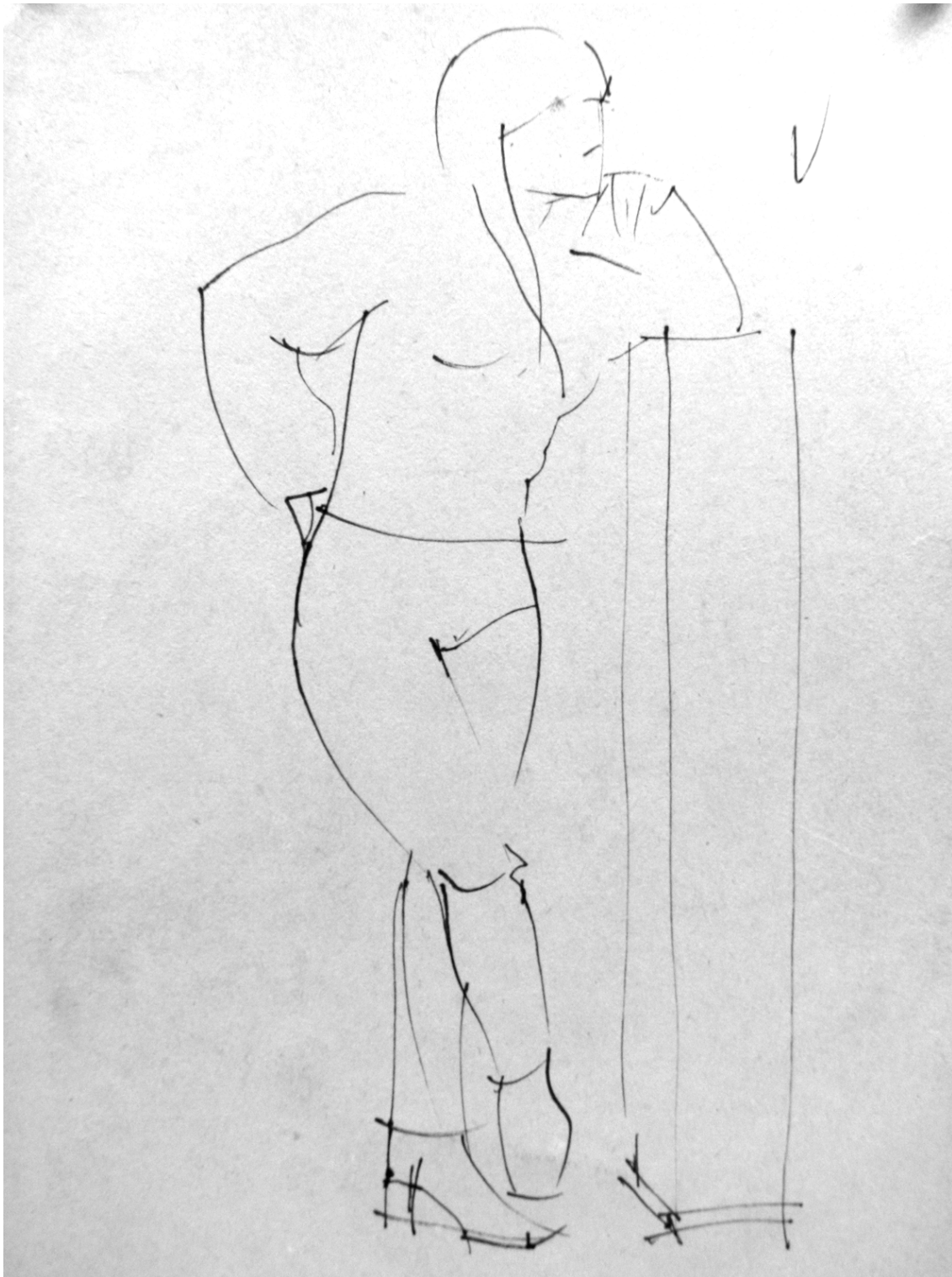
**Рисунок 49 ж. – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 49.і – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 50 – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 50 а – Начерки фігури людини.
Студентська робота.**



**Рисунок 50 б – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 51 – Короткостроковий рисунок фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 51 а – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 51 б – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 51 в – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 51 г – Начерки фігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 52 – Начерки фігури людини. Вільна техніка.
Студентська робота**



Рисунок 53 – Начерки оголеної постаті людин

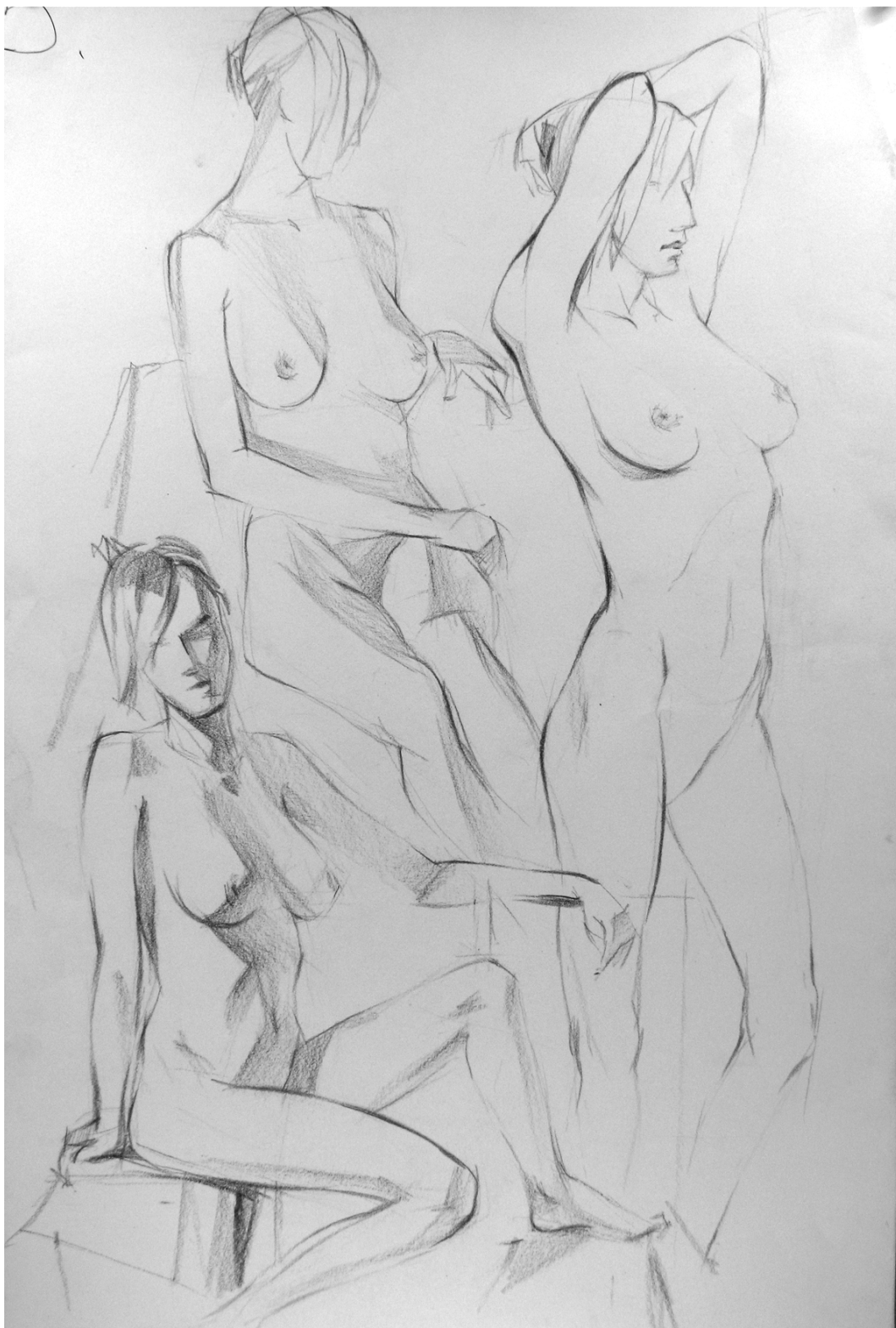


Рисунок 53.а – Короткострокові рисунки оголеної постаті людини. Студентська робота



**Рисунок 53 б – Короткострокові рисунки тіла.
Студентська робота**



**Рисунок 53 в – Короткострокові рисунки постаті людини.
Студентська робота**



**Рисунок 53 г – Нариси постаті людини.
Студентська робота**



**Рисунок 54 – Рисунок групи фігур.
Студентська робота**



**Рисунок 55 – Начерк оголеної постаті людини.
Студентська робота**



**Рисунок 55 а – Начерки оголеної постаті людини.
Студентська робота. Пензлик, туш**



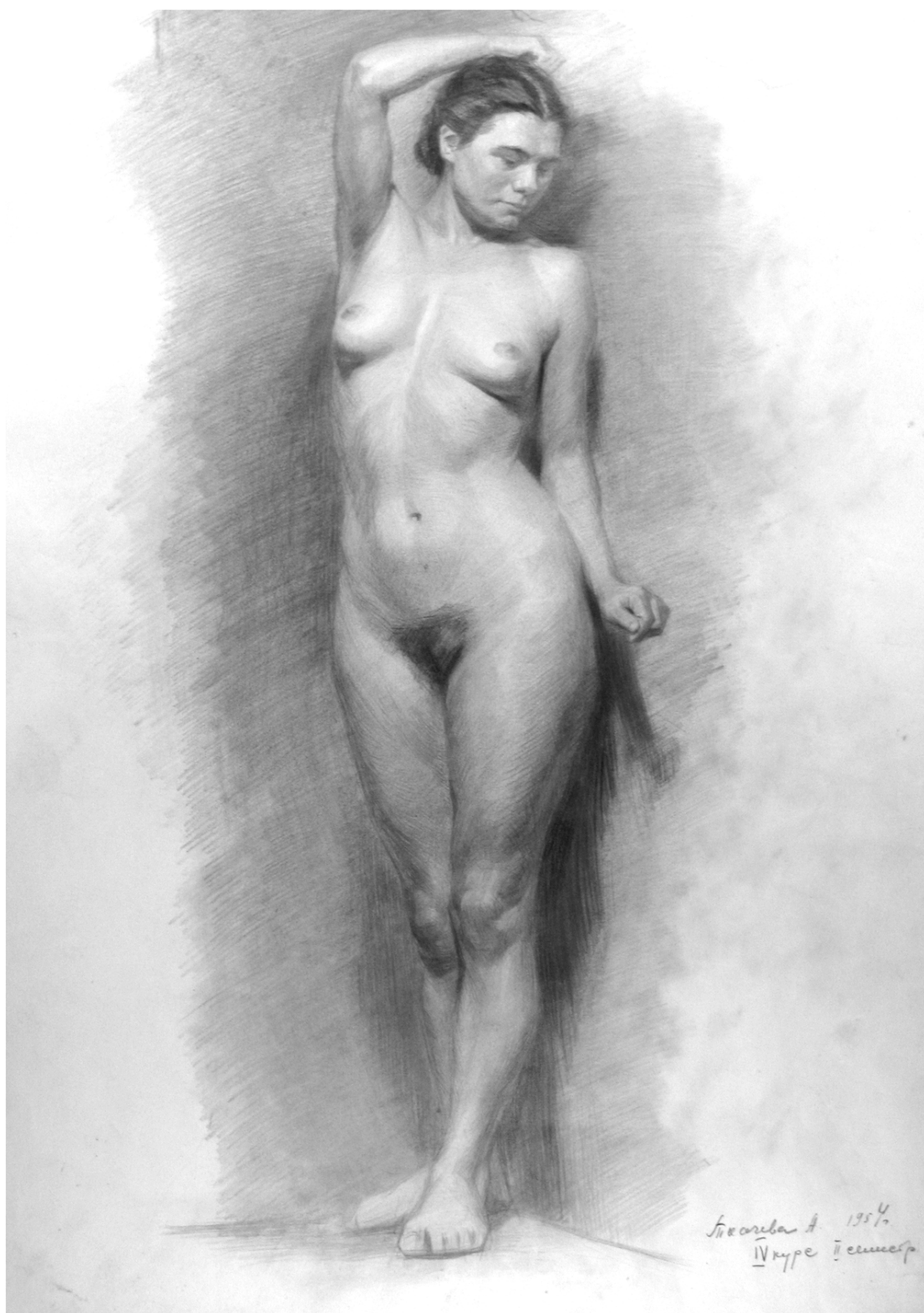
**Рисунок 55 б – Начерк оголеної постаті людини.
Студентська робота. Пензлик, туш**



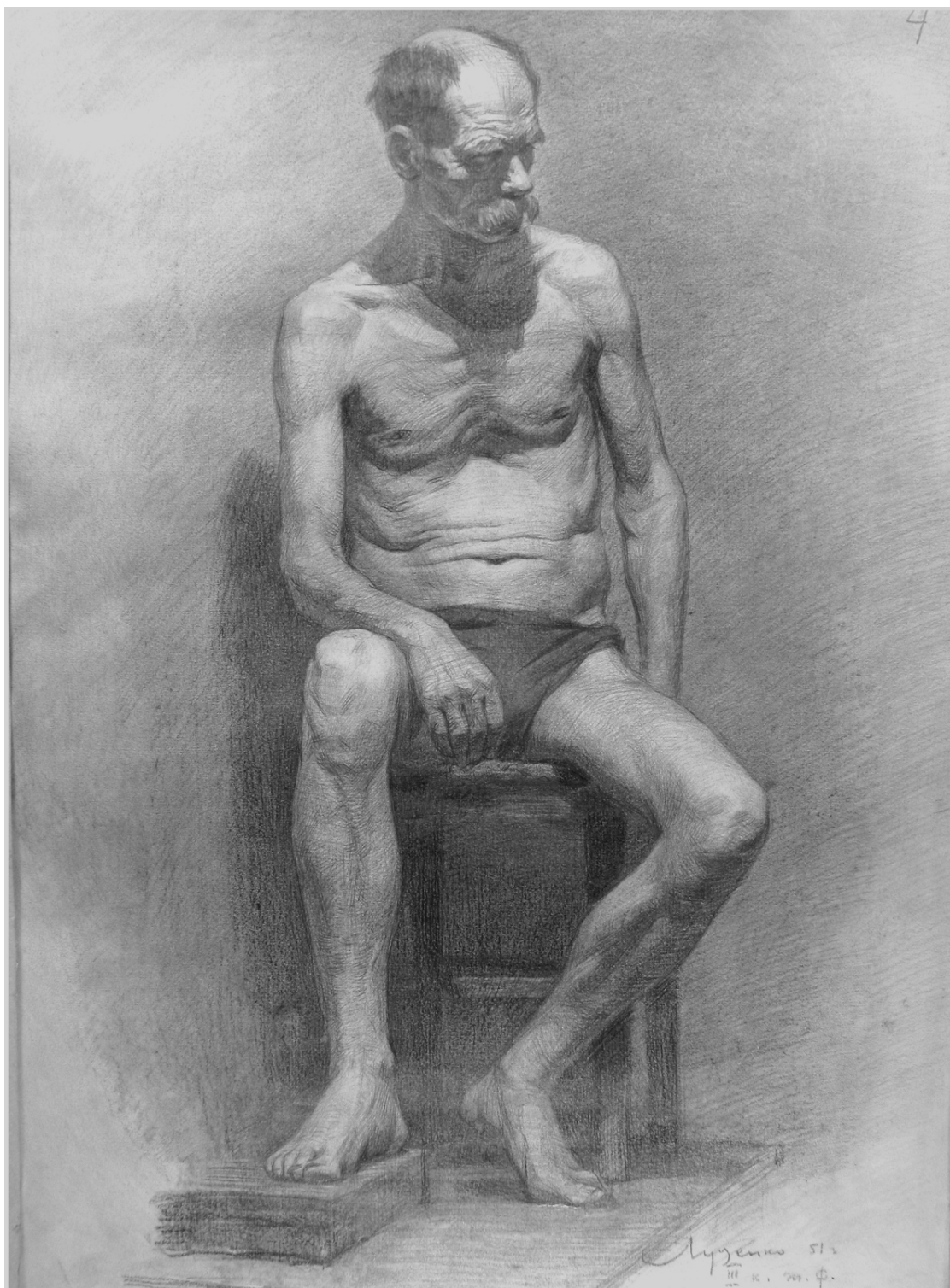
**Рисунок 56 – Зображення оголеної постаті людини.
Рисунки старих майстрів**



**Рисунок 56 а – Зображення людини.
Рисунок старих майстрів**



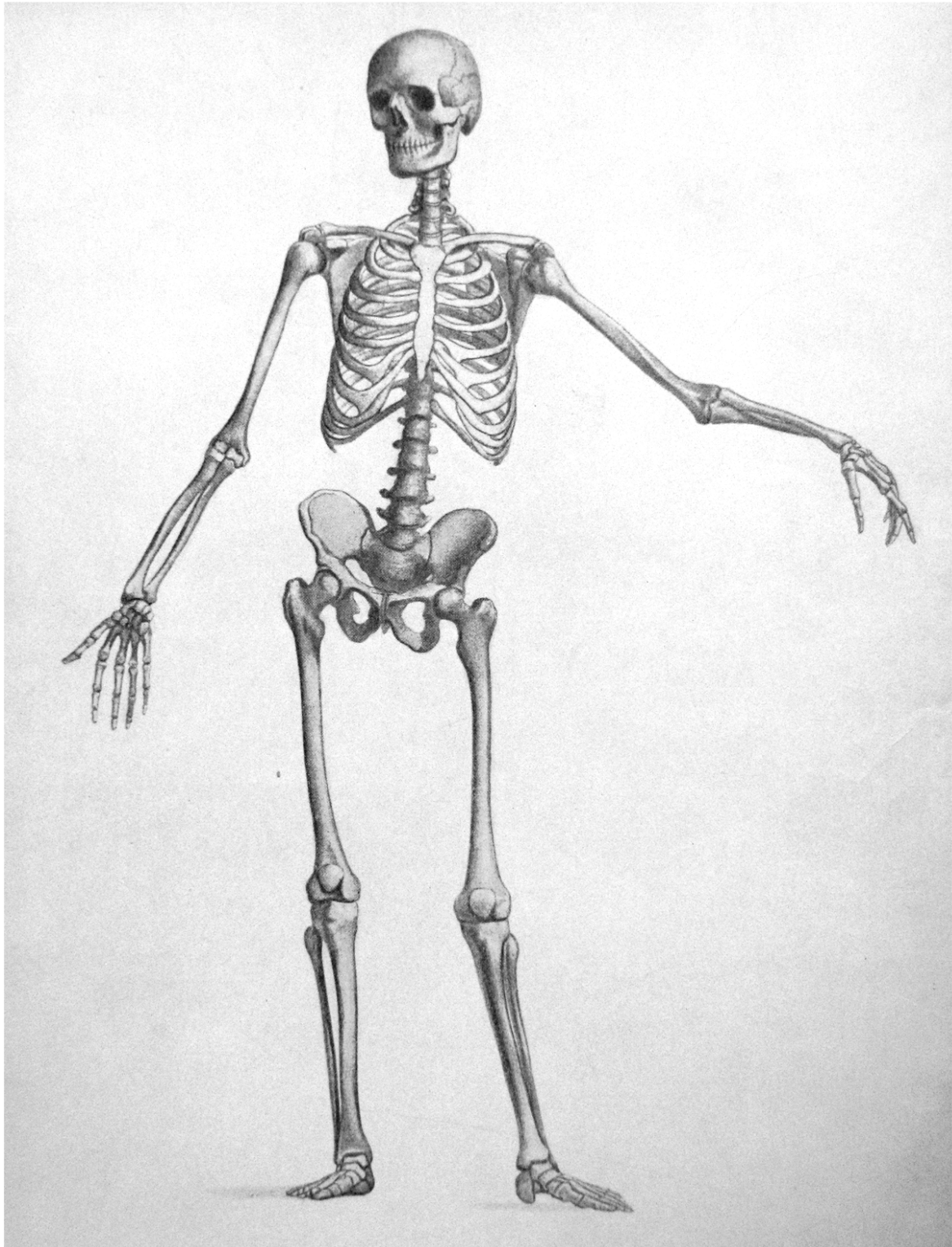
**Рисунок 57 – Зображення оголеної постаті людини.
Рисунки старих майстрів. Робота Ткачовой А.Я.**



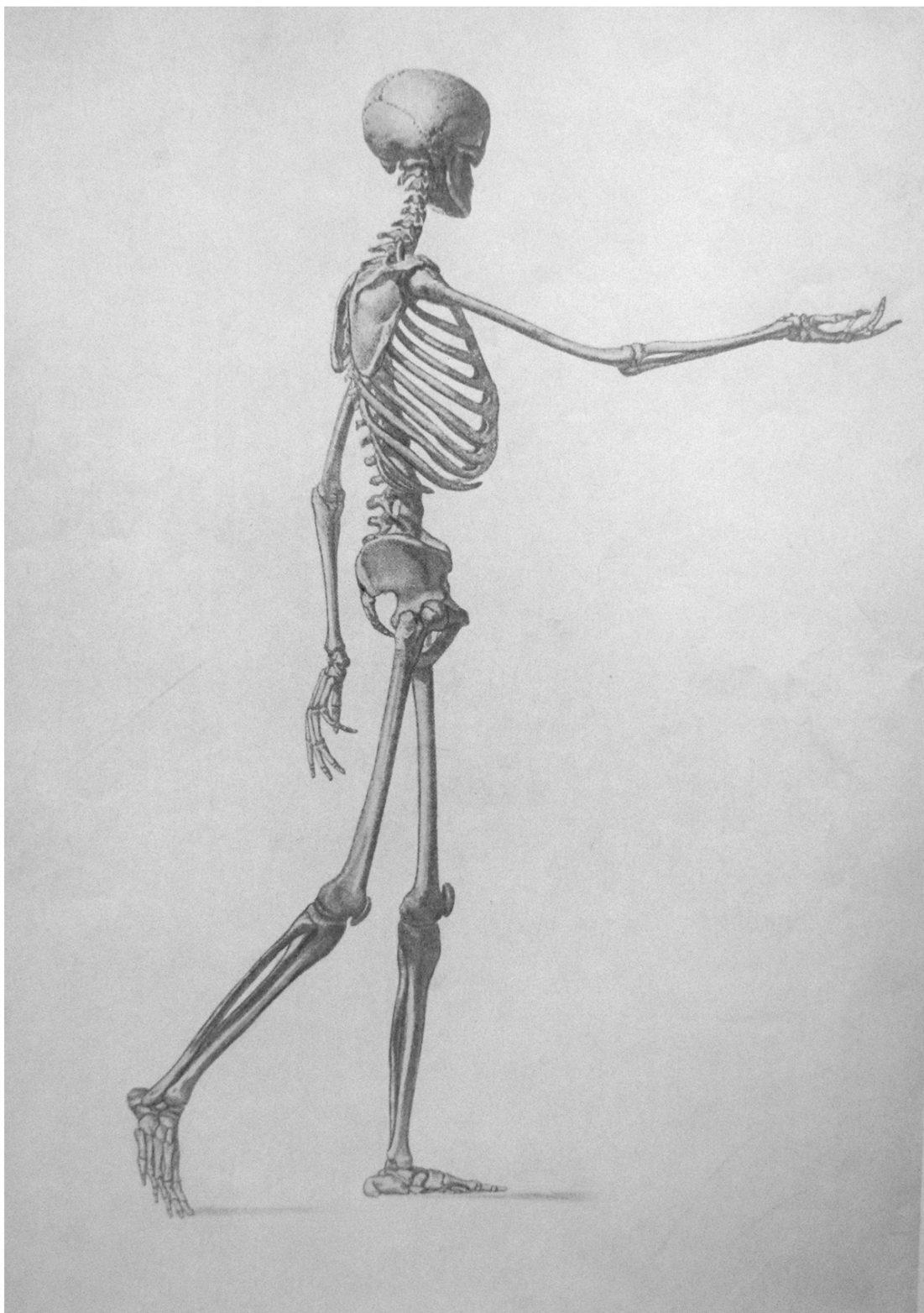
**Рисунок 58 – Зображення оголеної постаті людини.
Рисунки старих майстрів. Робота Луценко А.П.**



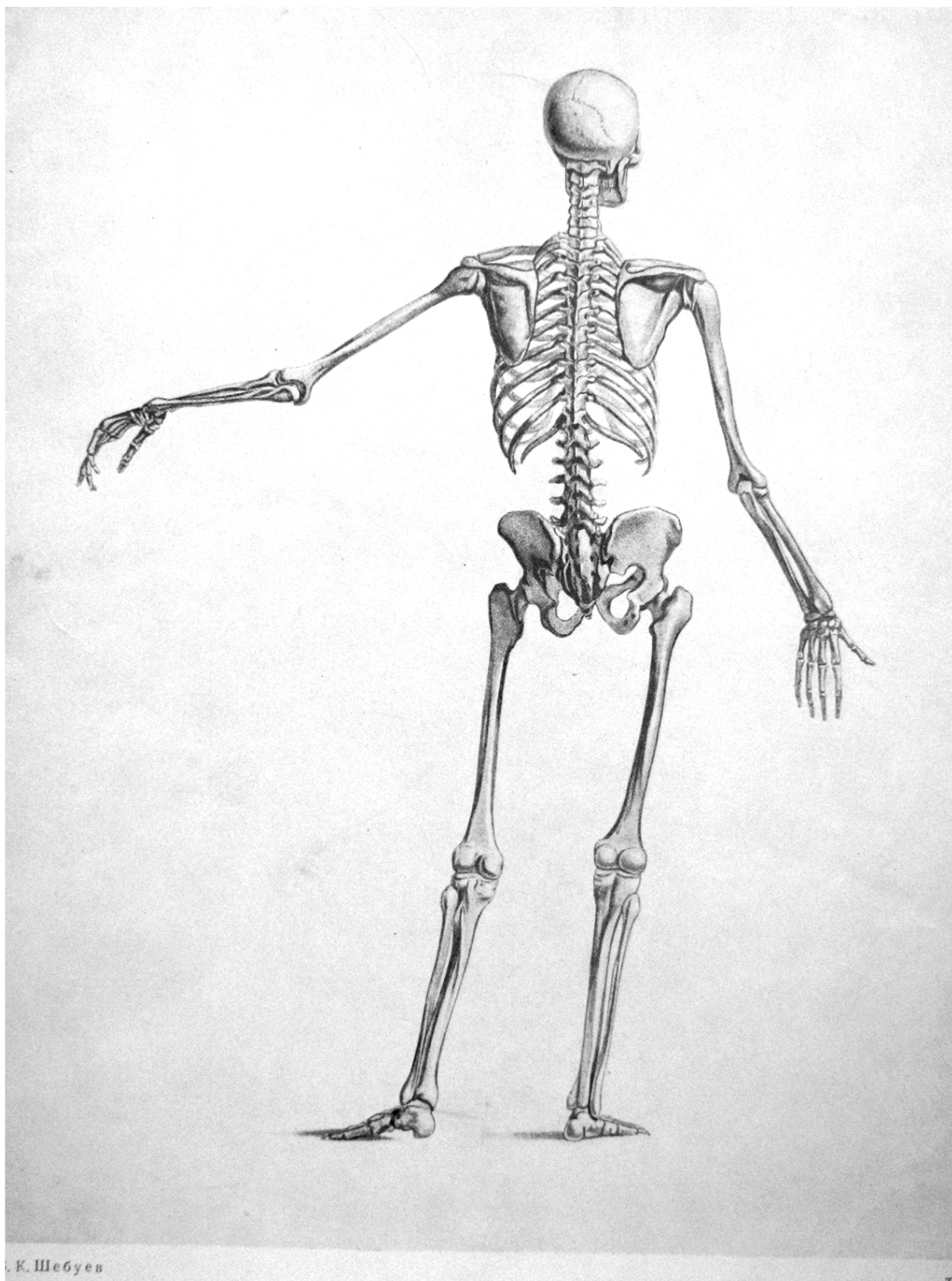
**Рисунок 59 – Тональний рисунок гіпсової скульптури.
Рисунки старих майстрів.
Студентська робота 50-х років**



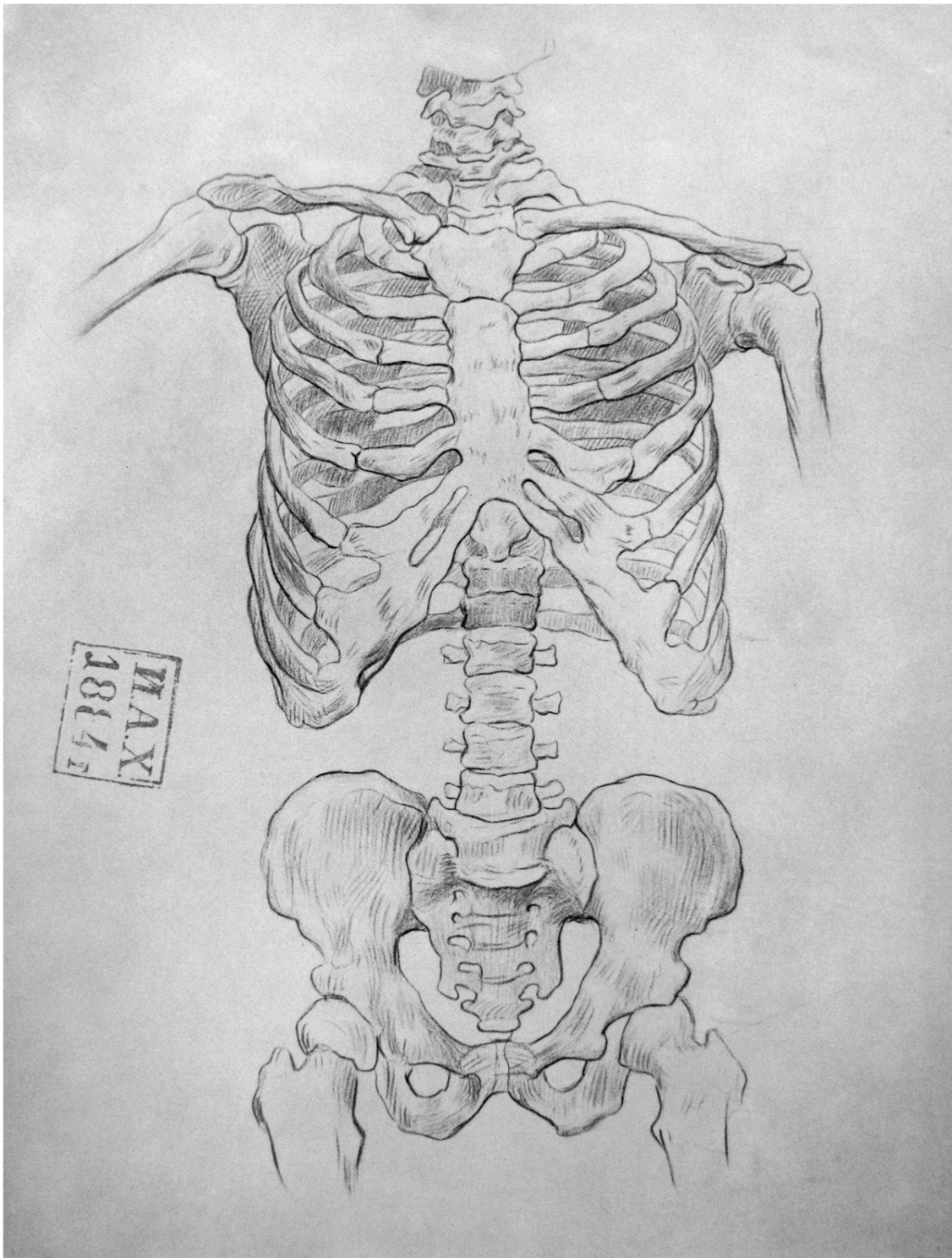
**Рисунок 60 – Рисунок скелету людини.
Академія мистецтва, Санкт-Петербург**



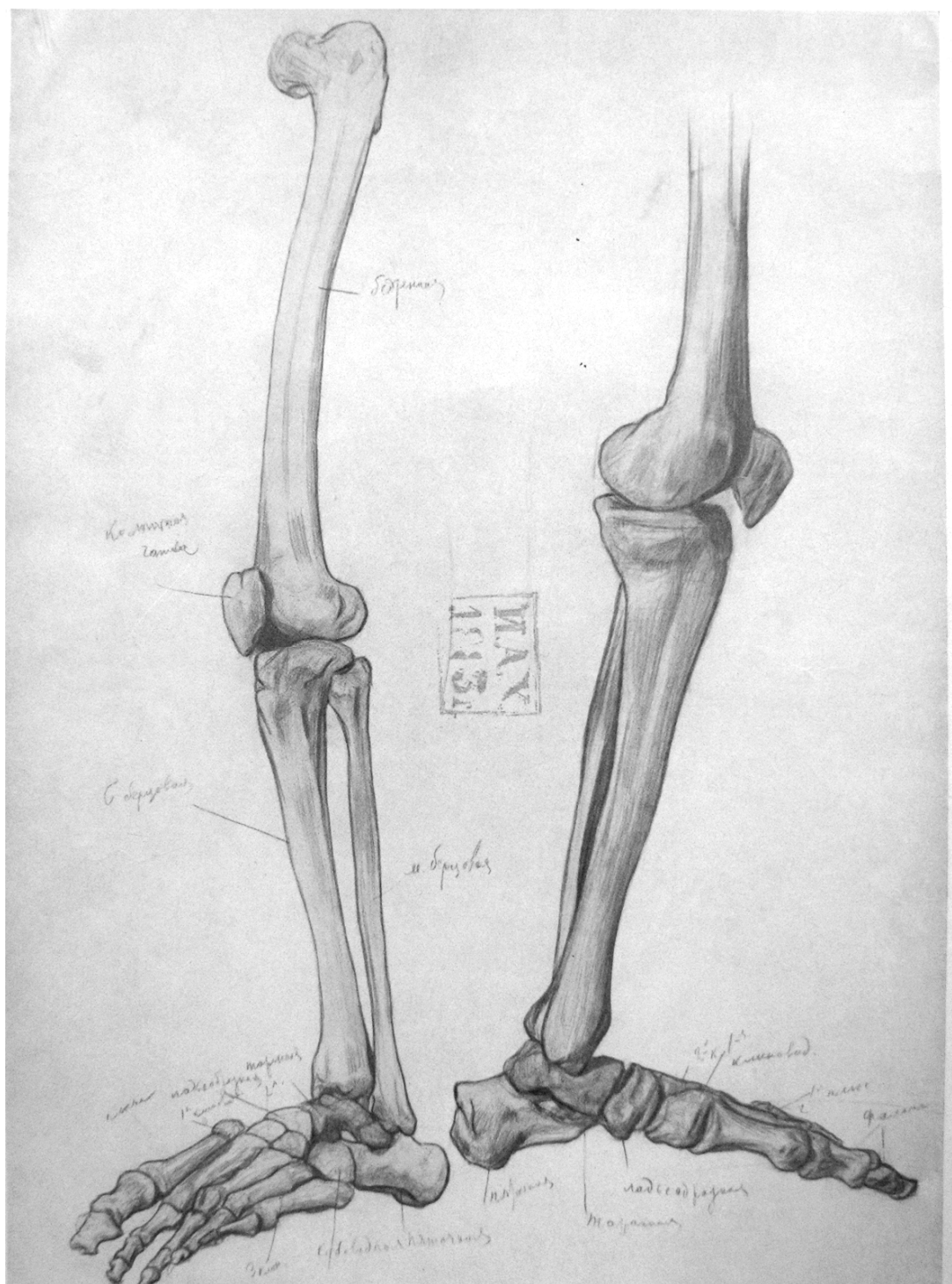
**Рисунок 60 а – Рисунок скелету людини.
Академія мистецтва, Санкт-Петербург**



**Рисунок 60 б – Рисунок скелету людини.
Академія мистецтва. Санкт-Петербург**



**Рисунок 61 – Рисунок фрагменту скелету людини.
Академія мистецтва, Санкт-Петербург**



**Рисунок 61 а – Рисунок фрагменту скелету людини.
Рисунки старих майстрів.
Академія мистецтва, Санкт-Петербург**

СКЕЛЕТ. ВИД СПЕРЕДИ

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. КЛЮИЦА | 30. НАРУЖНЫЙ МЫШЕЛОК |
| 2. КЛЮКОВИДНЫЙ ОТРОСТОК | БОЛЬШОЙ БЕРЦОВОЙ К. |
| 3. АКРОМИОН | 31. ГОЛОВКА МАЛОБЕРЦОВОЙ |
| 4. ПЛАЧЕВАЯ КОСТЬ | КОСТИ |
| 5. ВНУТРЕННИЙ НАДМЫШЕ- | 32. ТЕЛО МАЛОБЕРЦОВОЙ |
| ЛОК | КОСТИ |
| 6. ЛОКТЕВАЯ КОСТЬ | 33. БОЛЬШАЯ БЕРЦОВАЯ |
| 7. ГОЛОВКА ЛОКТЕВОЙ КОСТИ | КОСТЬ |
| 8. ГОРЮКОВИДНАЯ КОСТЯЧКА | 34. НАРУЖНАЯ ЛОДЫЖКА |
| 9. ПЯСТНЫЕ КОСТИ | 35. ФАЛАНГИ ПАЛЬЦЕВ |
| 10. ФАЛАНГИ ПАЛЬЦЕВ | 36. ГОЛОВКИ ПЛОСЦЕВЫХ К. |
| 11. ГОЛОВКИ ПЯСТНЫХ | 37. ПЛОСЦЕВЫЕ КОСТИ |
| КОСТЕЙ | 38. ТЯГОВИДНАЯ КОСТЬ |
| 12. ЛУЧЕВАЯ КОСТЬ | 39. ТЯГОВИДНАЯ КОСТЬ |
| 13. ЛОКТЕВОЙ ОТРОСТОК | 40. ВНУТРЕННЯЯ ЛОДЫЖКА |
| 14. РУКОЯТКА ГРУДИНЫ | 41. БУГРИСТОСТЬ БОЛЬШОЙ |
| 15. ТЕЛО ГРУДИНЫ | БЕРЦОВОЙ КОСТИ |
| 16. РЕБРА | 42. ВНУТРЕННИЙ МЫШЕЛОК |
| 17. МАЧЕВИДНЫЙ | БОЛЬШОЙ БЕРЦОВОЙ КОСТИ |
| ОТРОСТОК | 43. ВНУТРЕННИЙ МЫШЕЛОК |
| 18. НАДУРЕВЩИЙ УГОЛ | БЕДРА |
| 19. ПОЯСНИЧНЫЕ | 44. ЛАДВЕВИДНАЯ КОСТЬ |
| ПОЗВОНОКИ | 45. КЛИНОВИДНАЯ КОСТЬ |
| 20. ПОДВОЗОШНИЙ ПРЕСЯЧЬ | 46. СЕДАЛИЩНЫЙ БУТОР |
| 21. ПЕРЕДНЯЯ ВЕРХНЯЯ | 47. ЛОЧНОЕ СРАЩЕНИЕ |
| ПОДВОЗОШНЯЯ ОСТЬ | 48. КРЕСТЕЦ |
| 22. ПЕРЕДНЯЯ НИЖНЯЯ | 49. НАРУЖНЫЙ КРАЙ |
| ПОДВОЗОШНЯЯ ОСТЬ | ЛОПАТКИ |
| 23. ГОЛОВКА БЕДРЕННОЙ К. | 50. НАРУЖНЫЙ НАДМЫШЕ- |
| 24. БОЛЬШОЙ ВЕРТЕЛ | ЛОК ПЛЕЧА |
| 25. ШЕДКА БЕДРА | 51. ГОЛОВКА ЛУЧЕВОЙ КОСТИ |
| 26. МАЛЫЙ ВЕРТЕЛ | 52. ЗАПЯСТЬЕ |
| 27. БЕДРЕННАЯ КОСТЬ | 53. СКУЛОВАЯ ДУГА |
| 28. НАДКОЛЕННИК | 54. СОСЦЕВИДНЫЙ ОТРОСТОК |
| 29. НАРУЖНЫЙ МЫШЕЛОК | 55. НАРУЖНОЕ ЗАТЫЛОЧНОЕ |
| БЕДРА | ВОЗВЫШЕНИЕ |
| | 56. ШЕЙНЫЕ ПОЗВОНОКИ |
| | 57. ЯРЕМНАЯ ОПАДИНА |

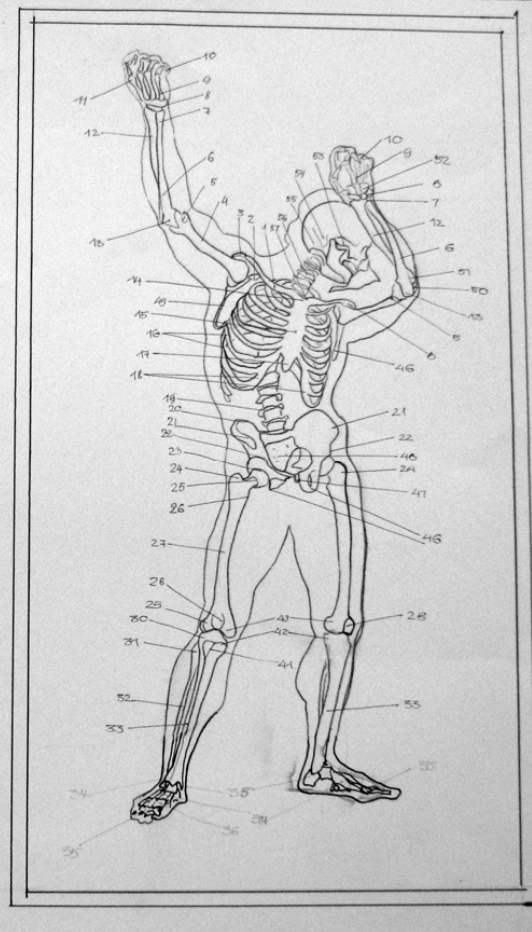
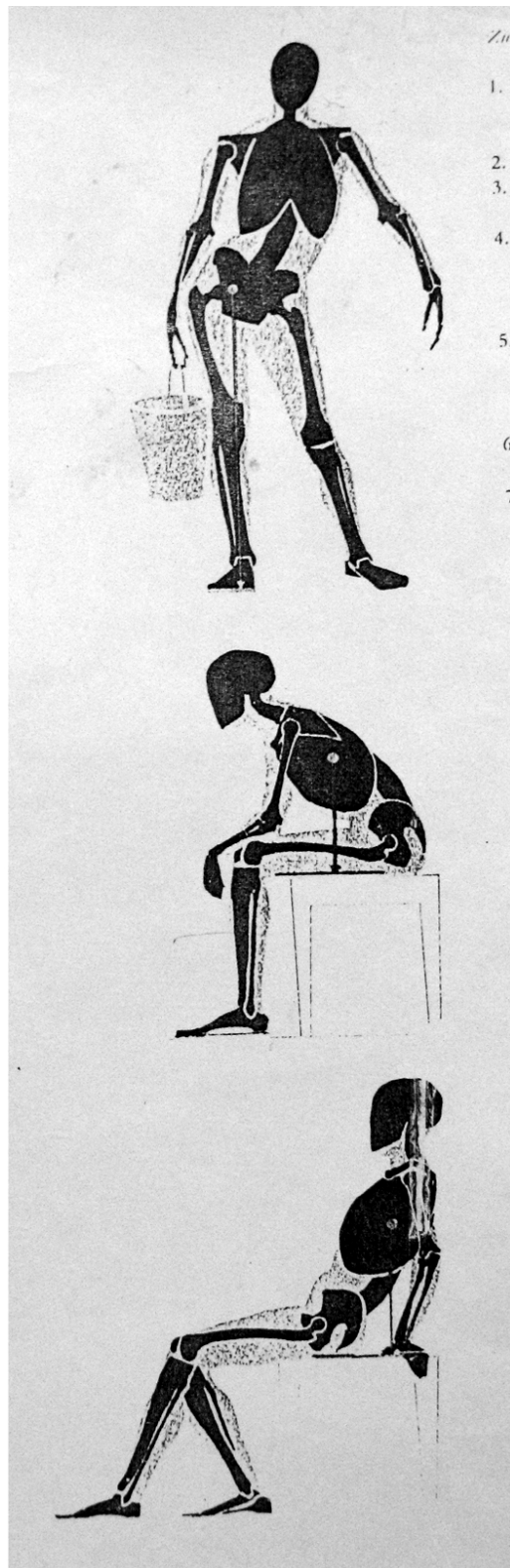
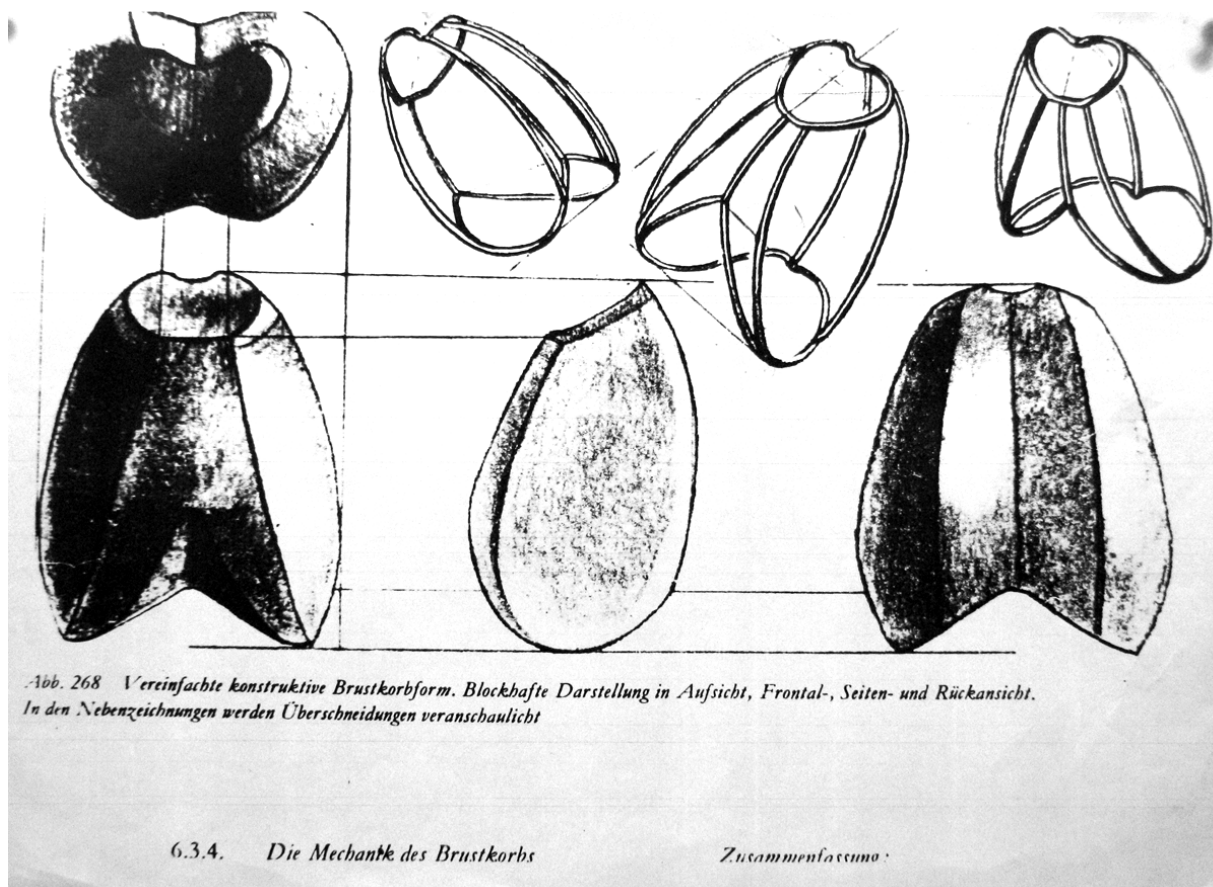


Рисунок 62 – Посібник до скелету людини.
Студентська робота



**Рисунок 63 – Посібник до скелету людини.
Анатомія людини. Г.Баммес**



**Рисунок 63 а – Конструктивний аналіз побудови грудної клітини.
Анатомія людини. Г.Баммес**

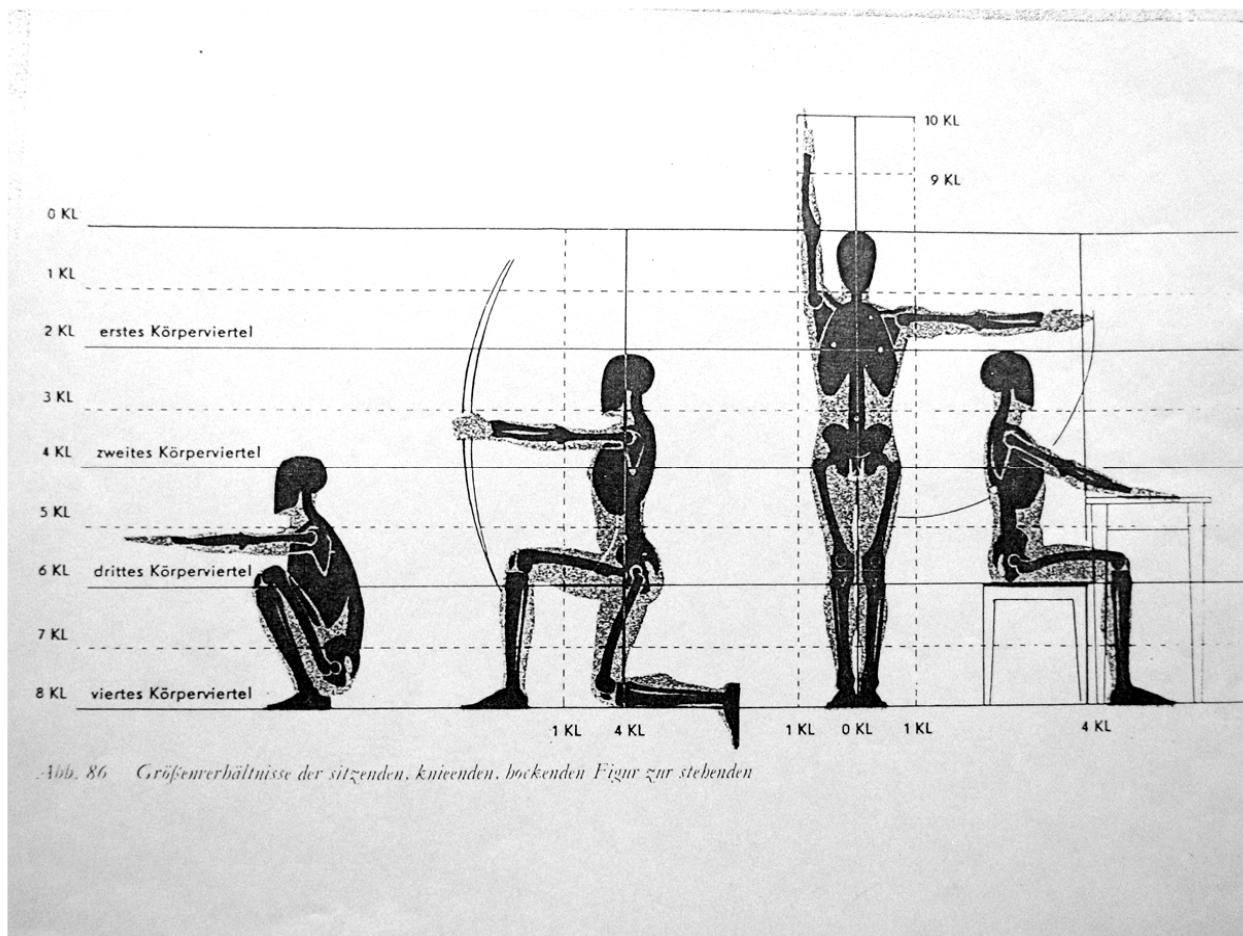
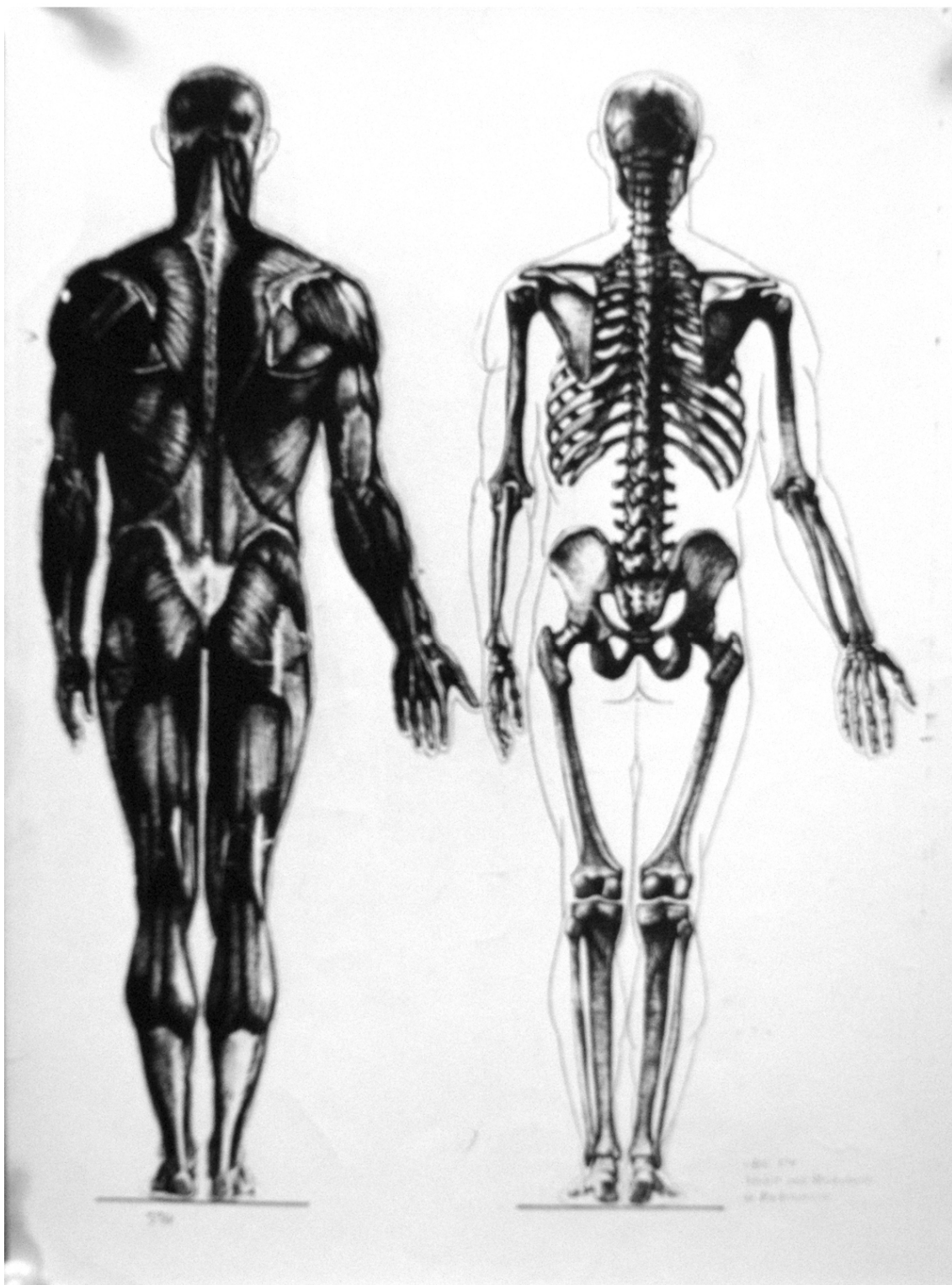
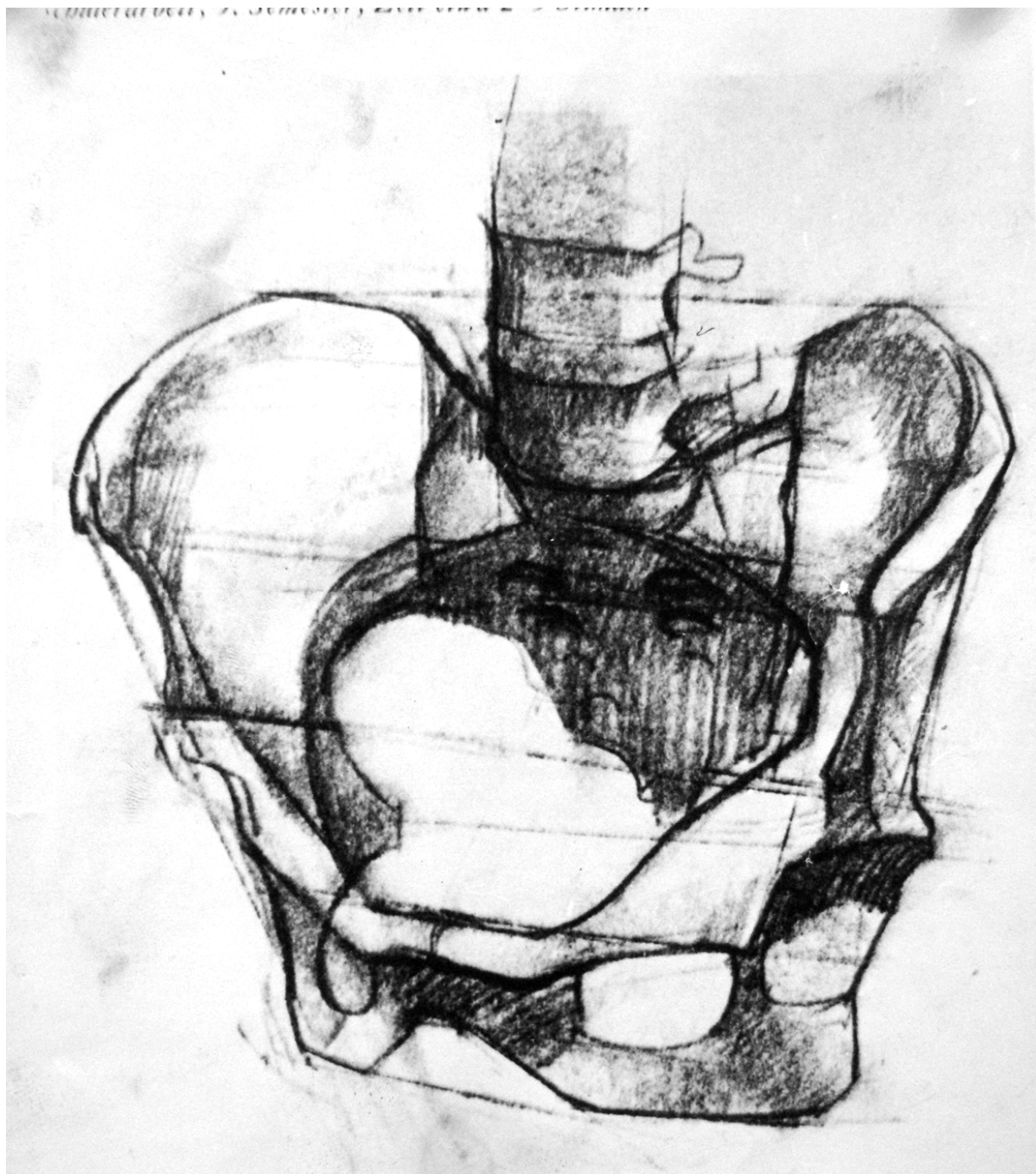


Abb. 86 Größenverhältnisse der sitzenden, knieenden, hockenden Figur zur stehenden

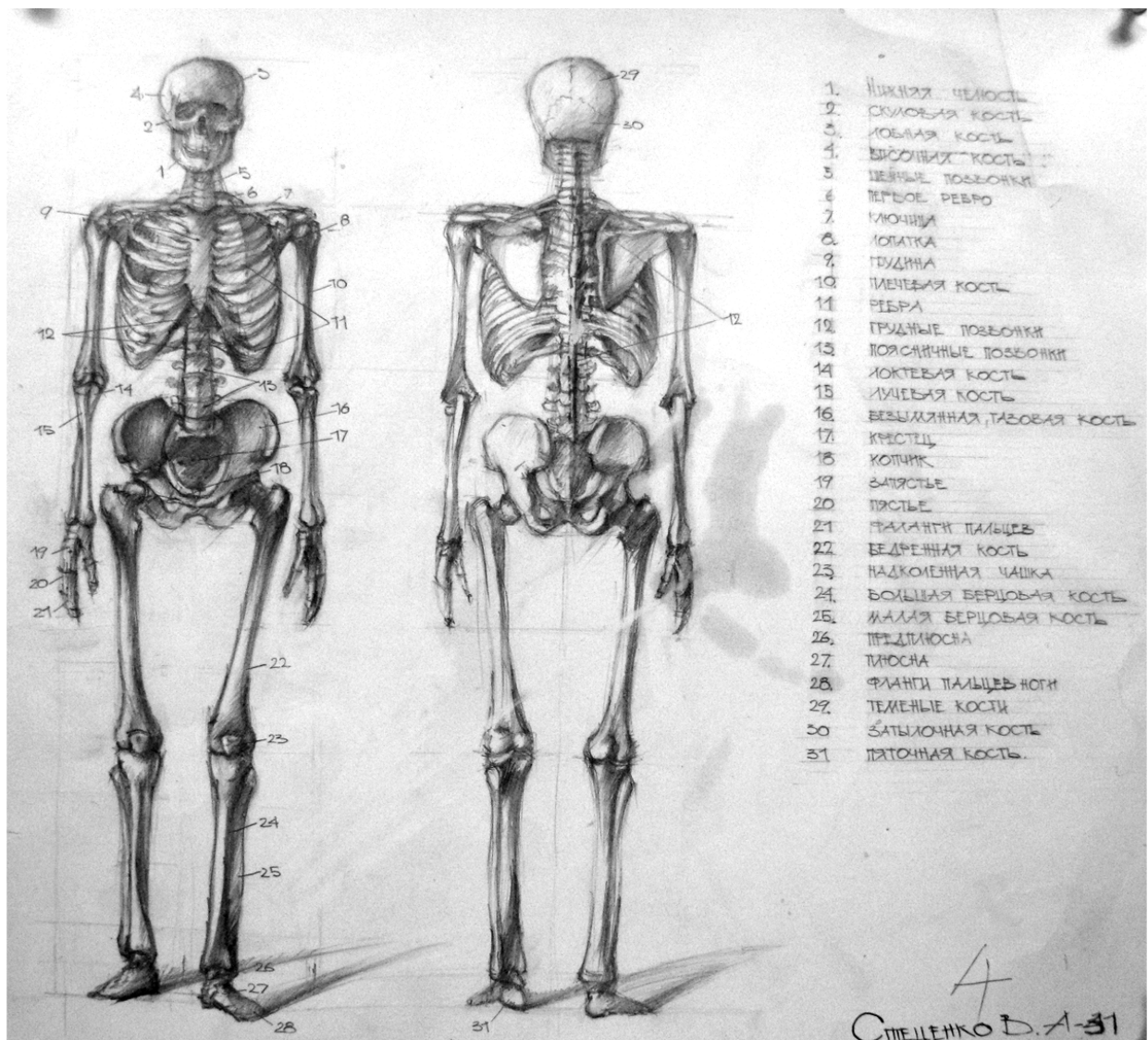
**Рисунок 63 б – Пропорційні параметри людини.
Анатомія людини. Г.Баммес**



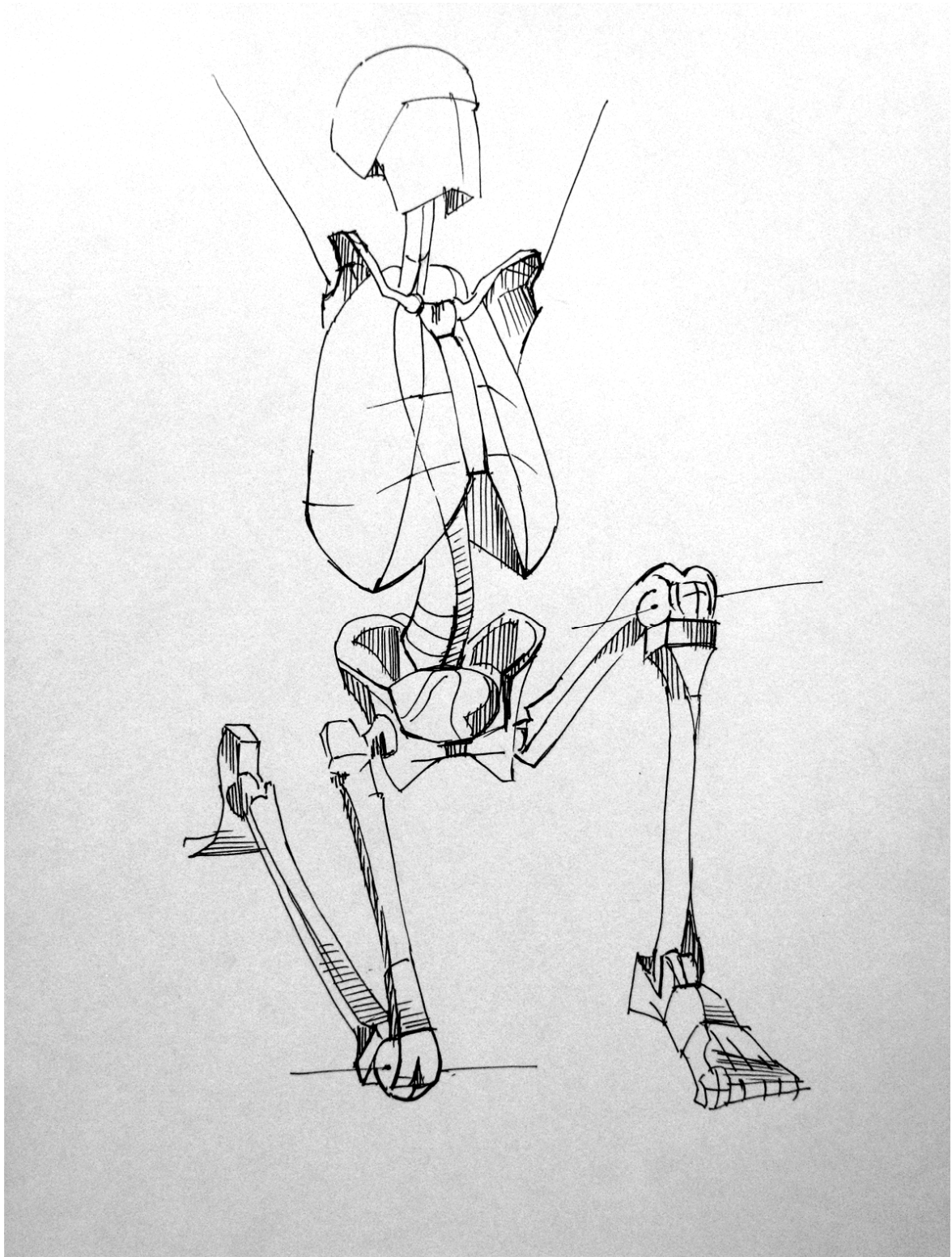
**Рисунок 63 в – Порівнянний аналіз людини.
Анатомія людини. Г.Баммес**



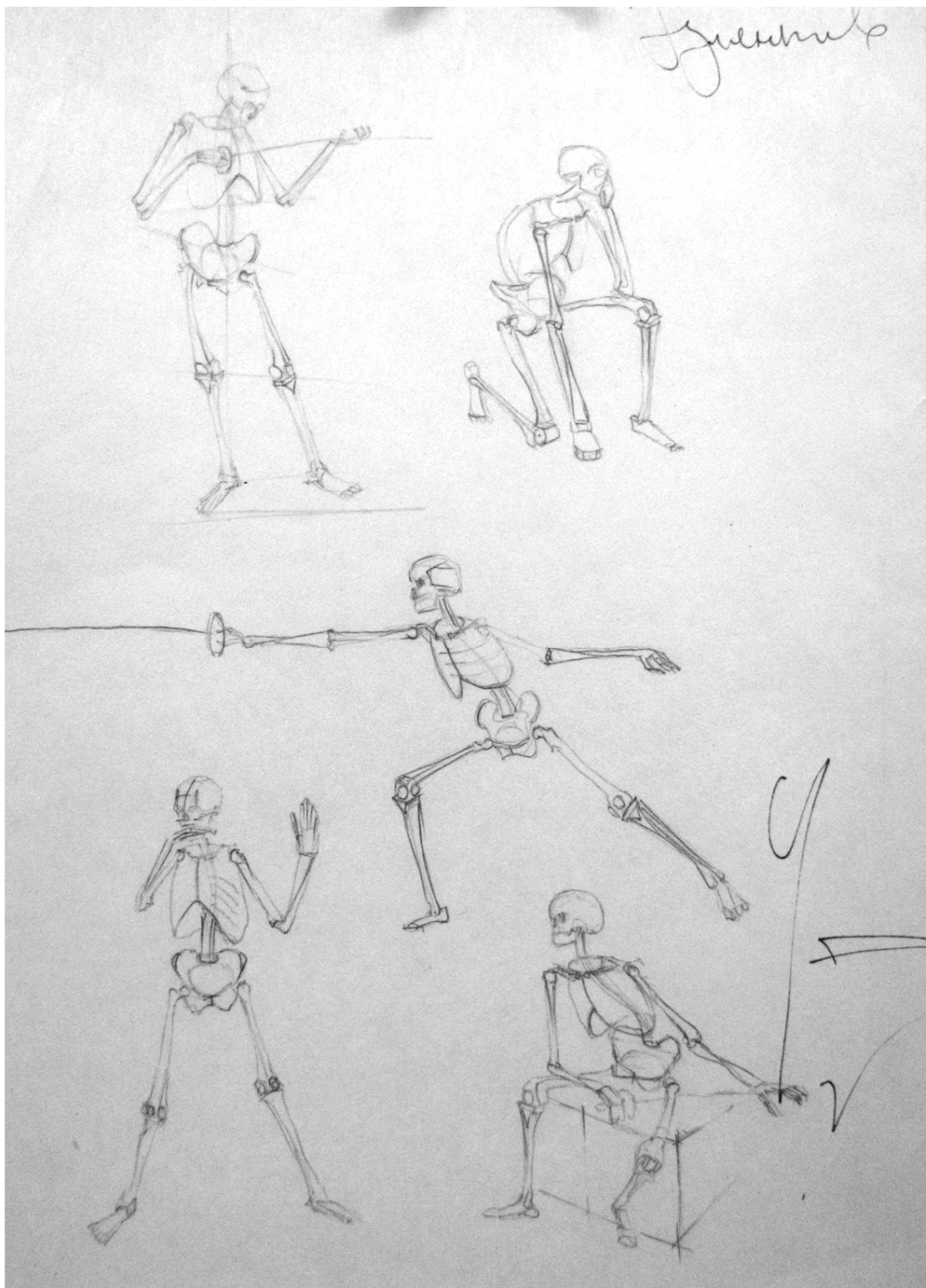
**Рисунок 63 г – Аналітичний рисунок тазу людини.
Анатомія людини. Г.Баммес**



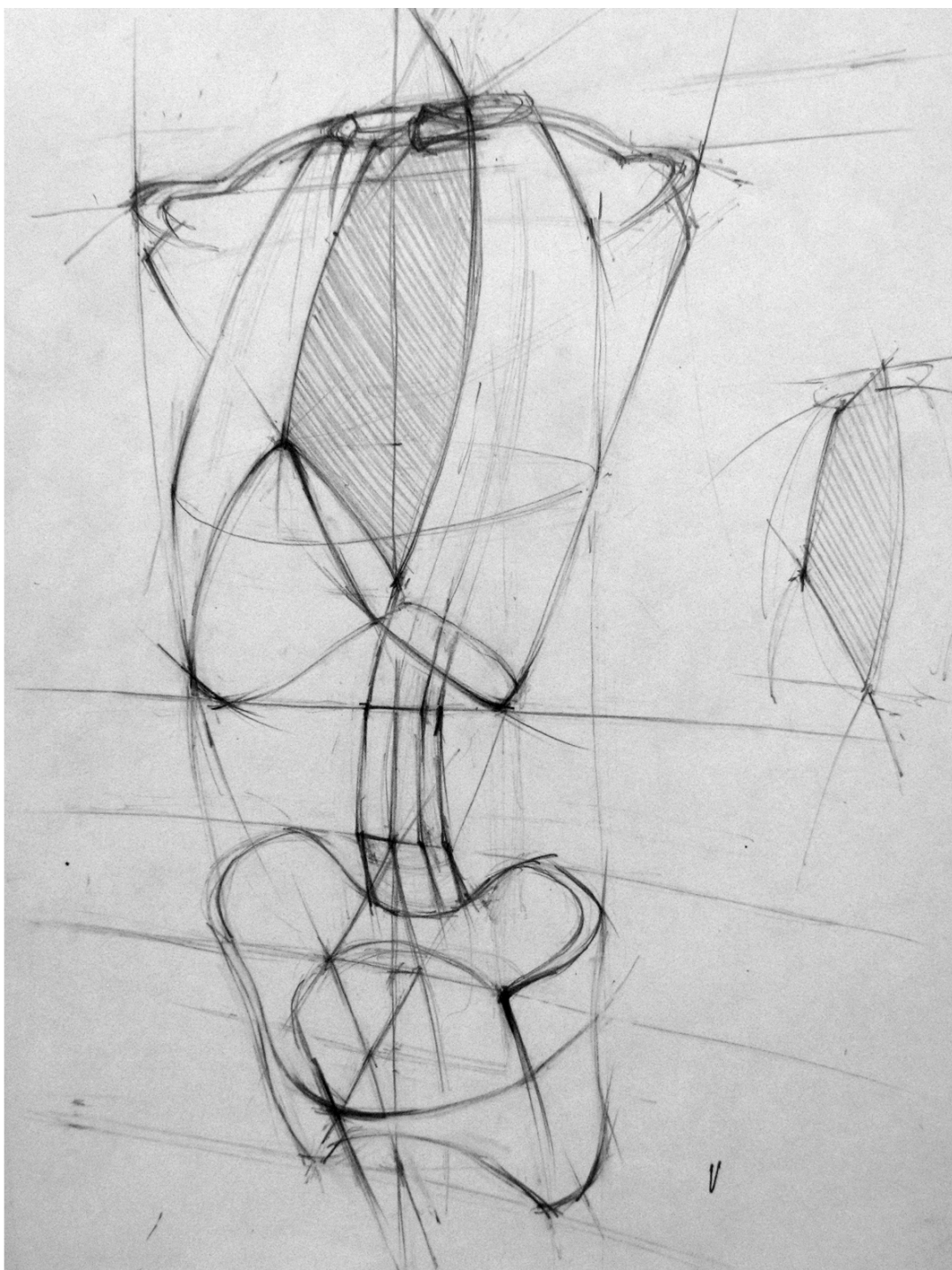
**Рисунок 64 – Посібник до скелету людини.
 Студентська робота**



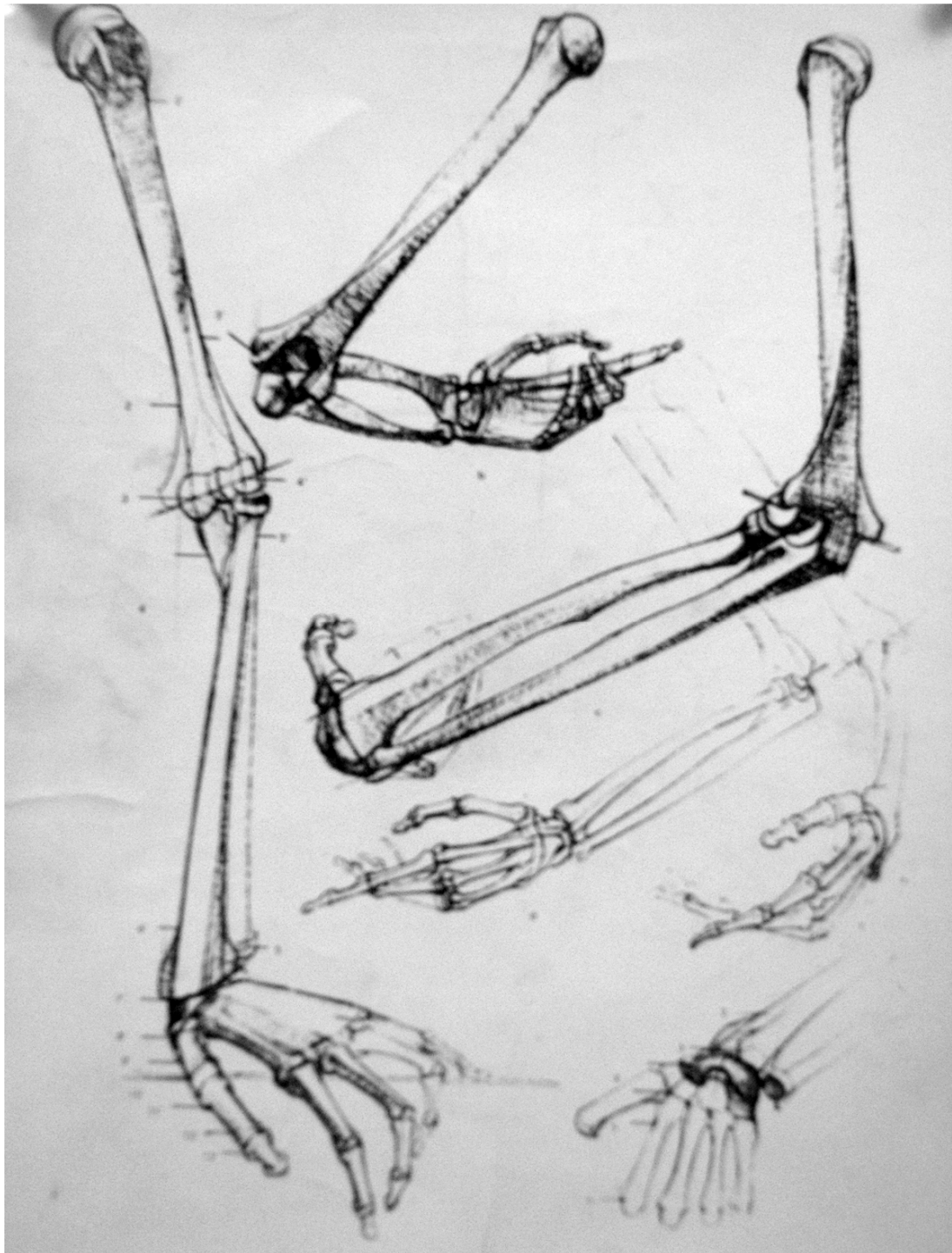
**Рисунок 65 – Конструктивні нариси скелету людини.
Студентська робота**



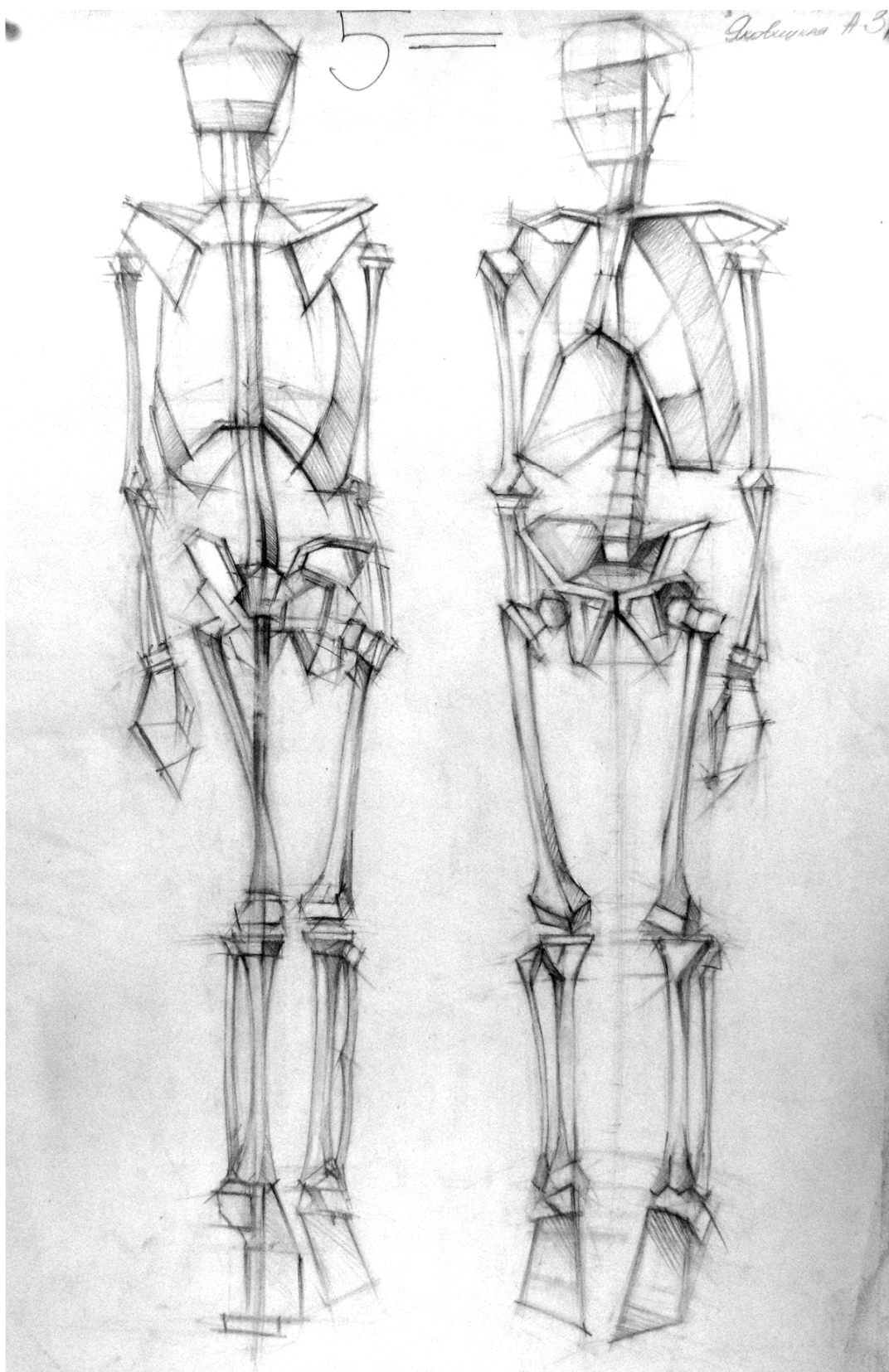
**Рисунок 65 а – Начерки скелетів людини у різних положеннях.
Студентська робота**



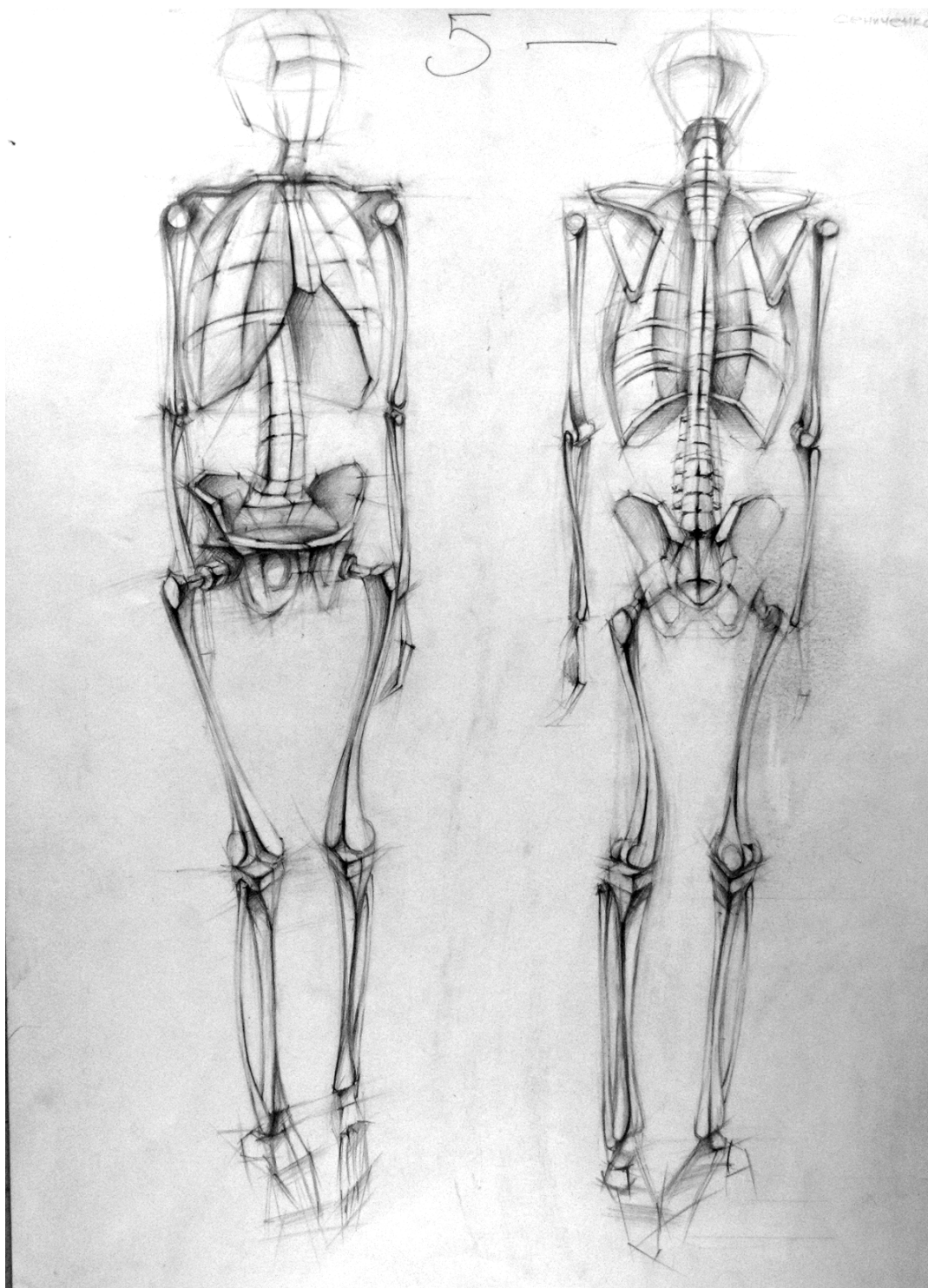
**Рисунок 65 б – Конструктивний начерк скелету людини.
Студентська робота**



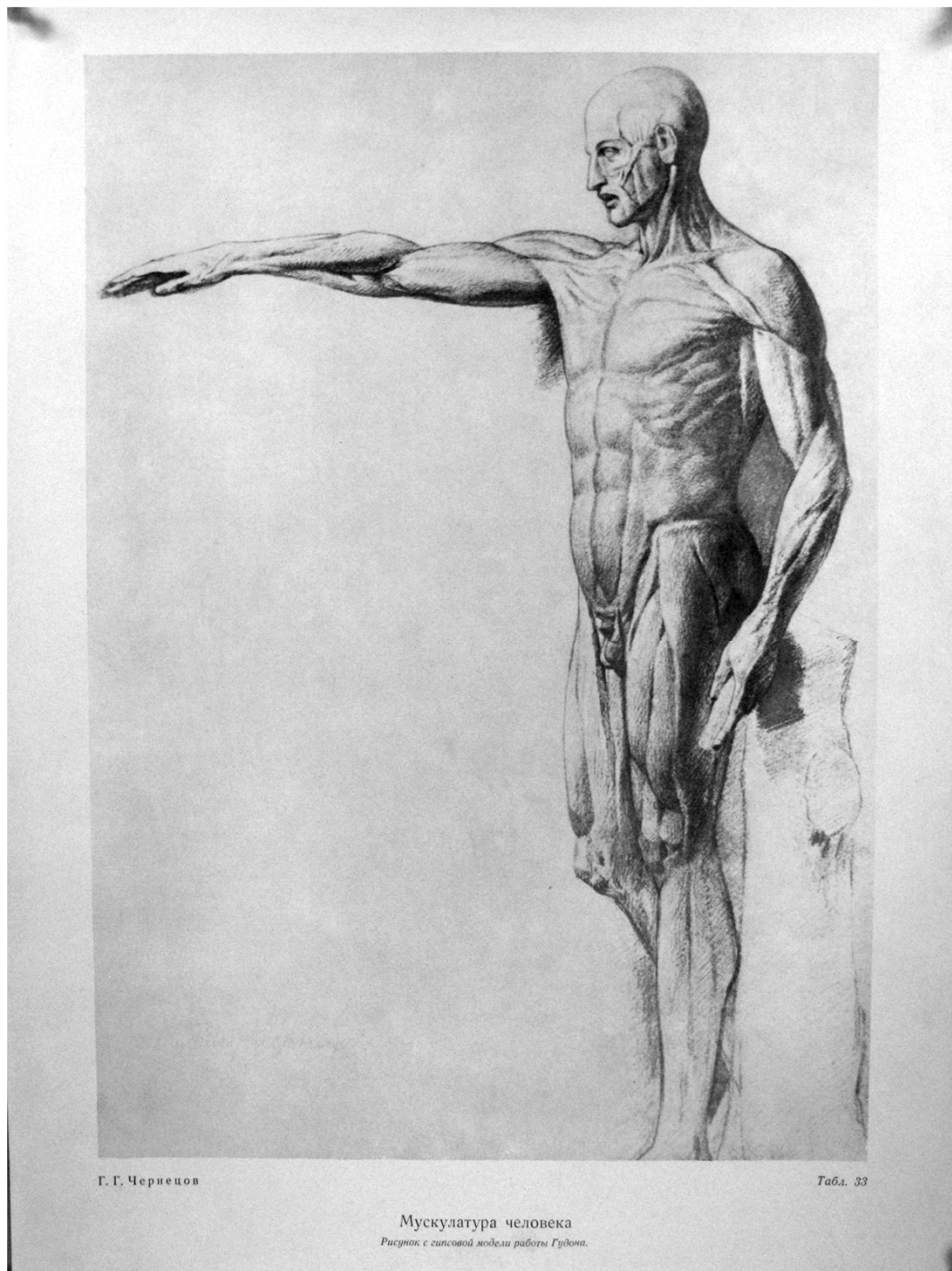
**Рисунок 66 – Конструктивні рисунки частин скелету людини.
Анатомія людини. Г.Баммес**



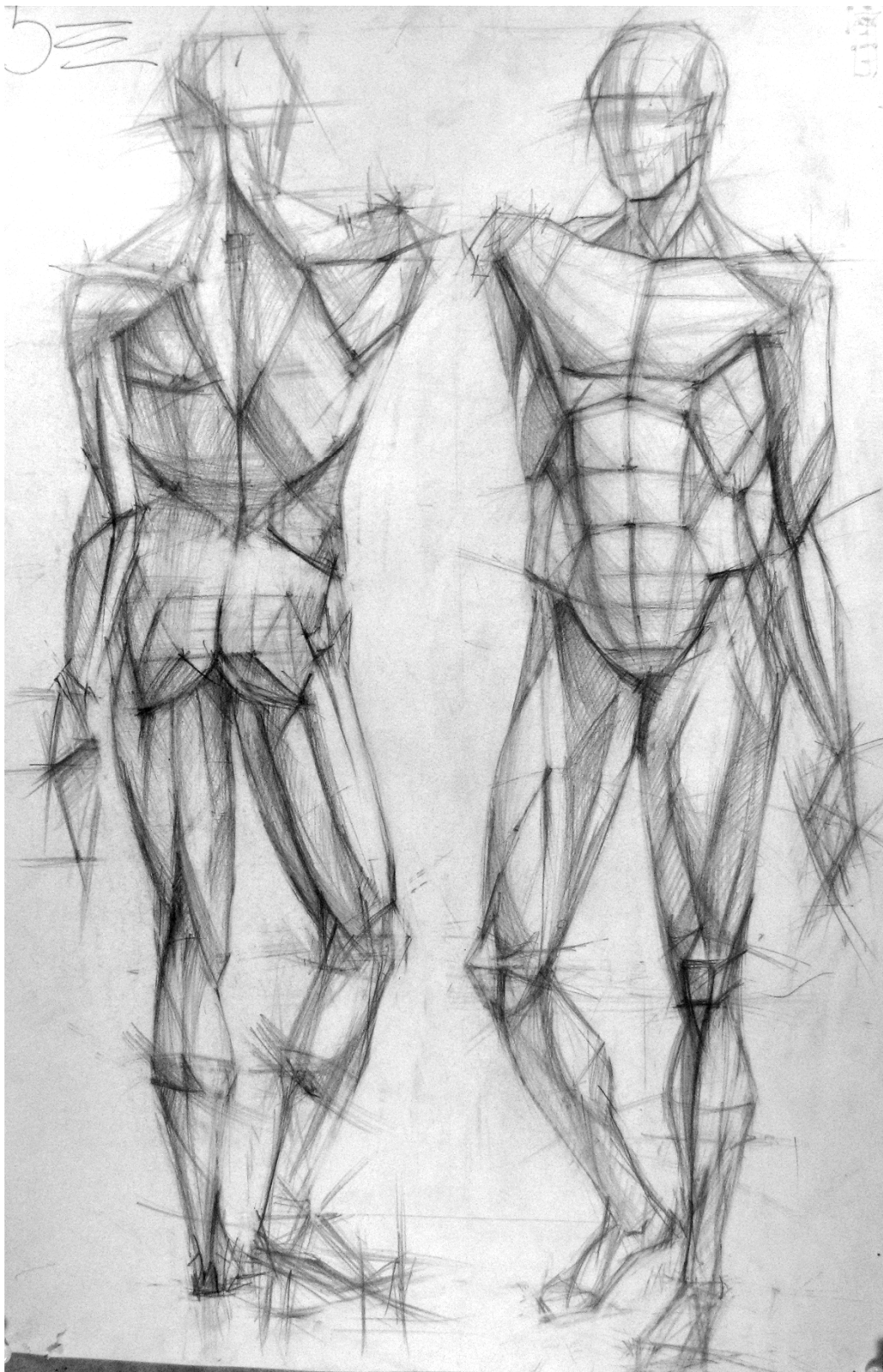
**Рисунок 67 – Рисунок скелету людини.
Студентська робота**



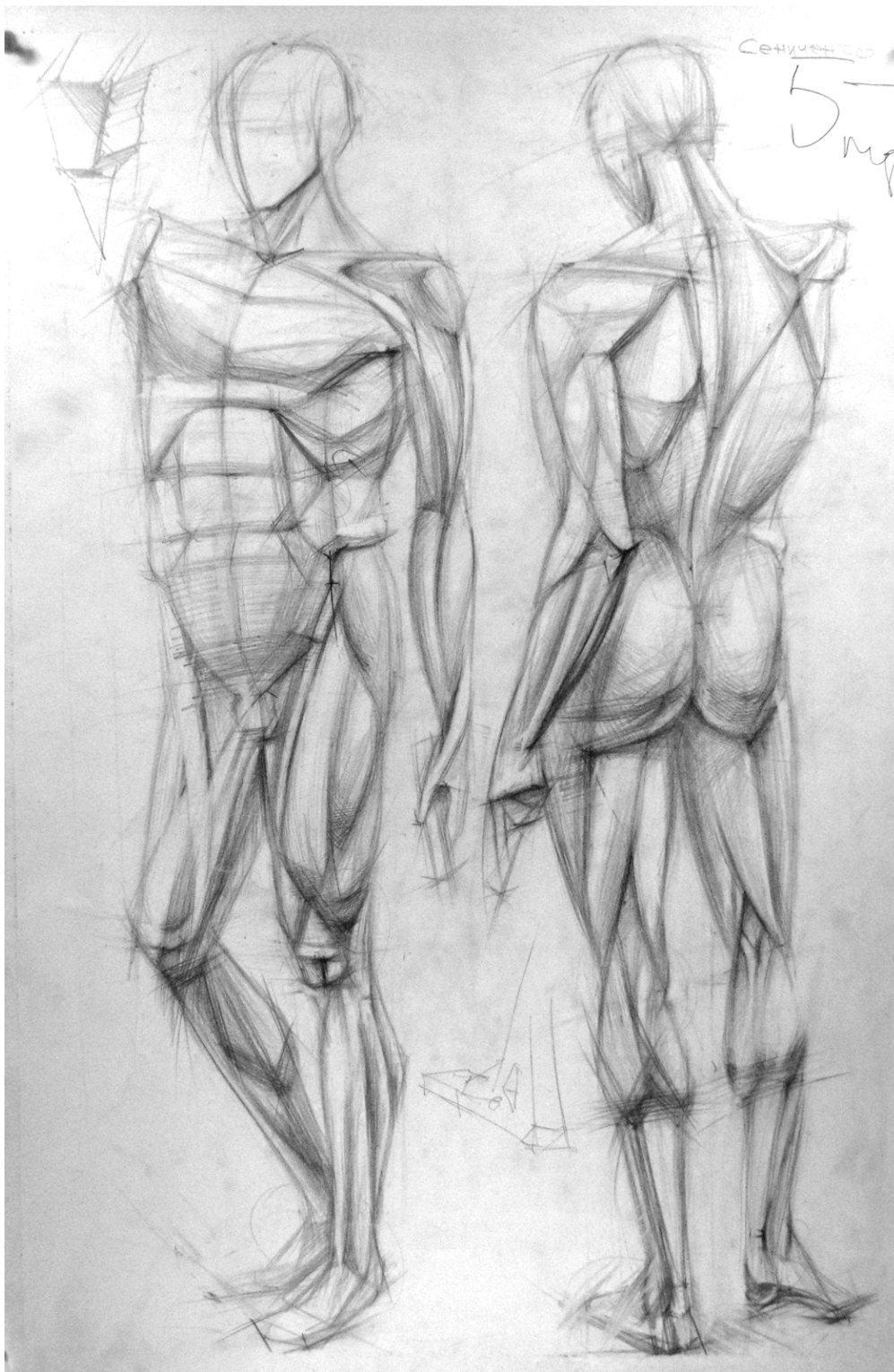
**Рисунок 67 а – Рисунок скелету людини.
Студентська робота**



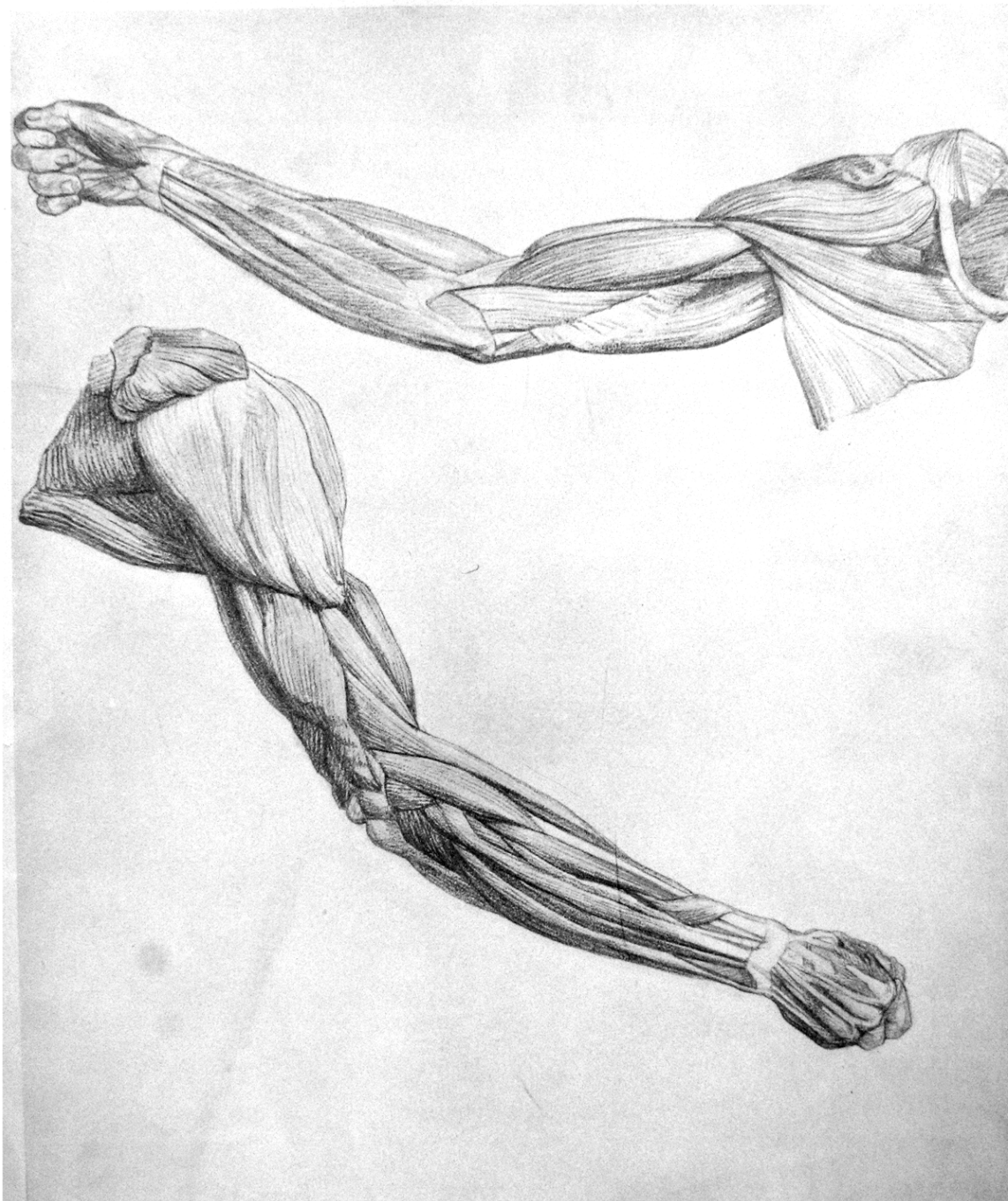
**Рисунок 68 – Рисунок екорше людини.
Рисунки старих майстрів.
Академія мистецтва, Санкт-Петербург**



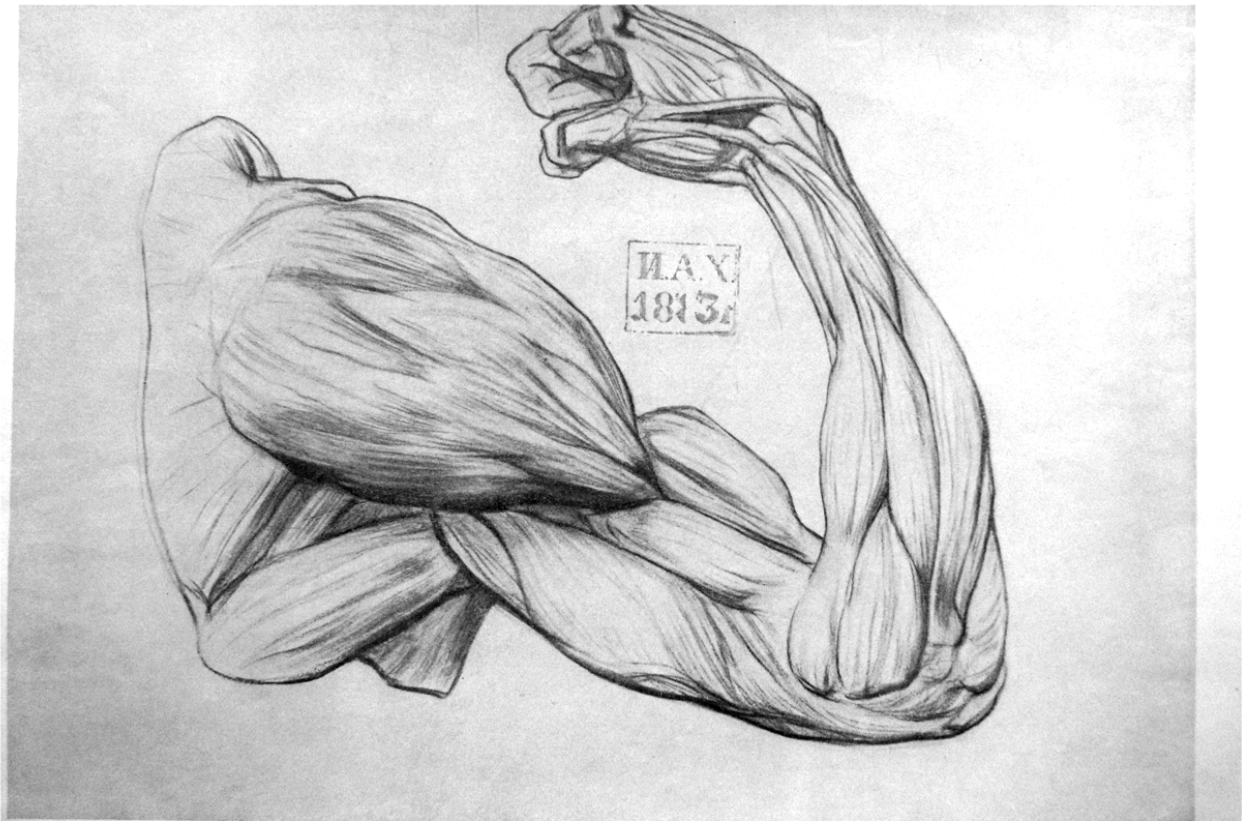
**Рисунок 69 – Рисунок екорше людини.
Студентська робота**



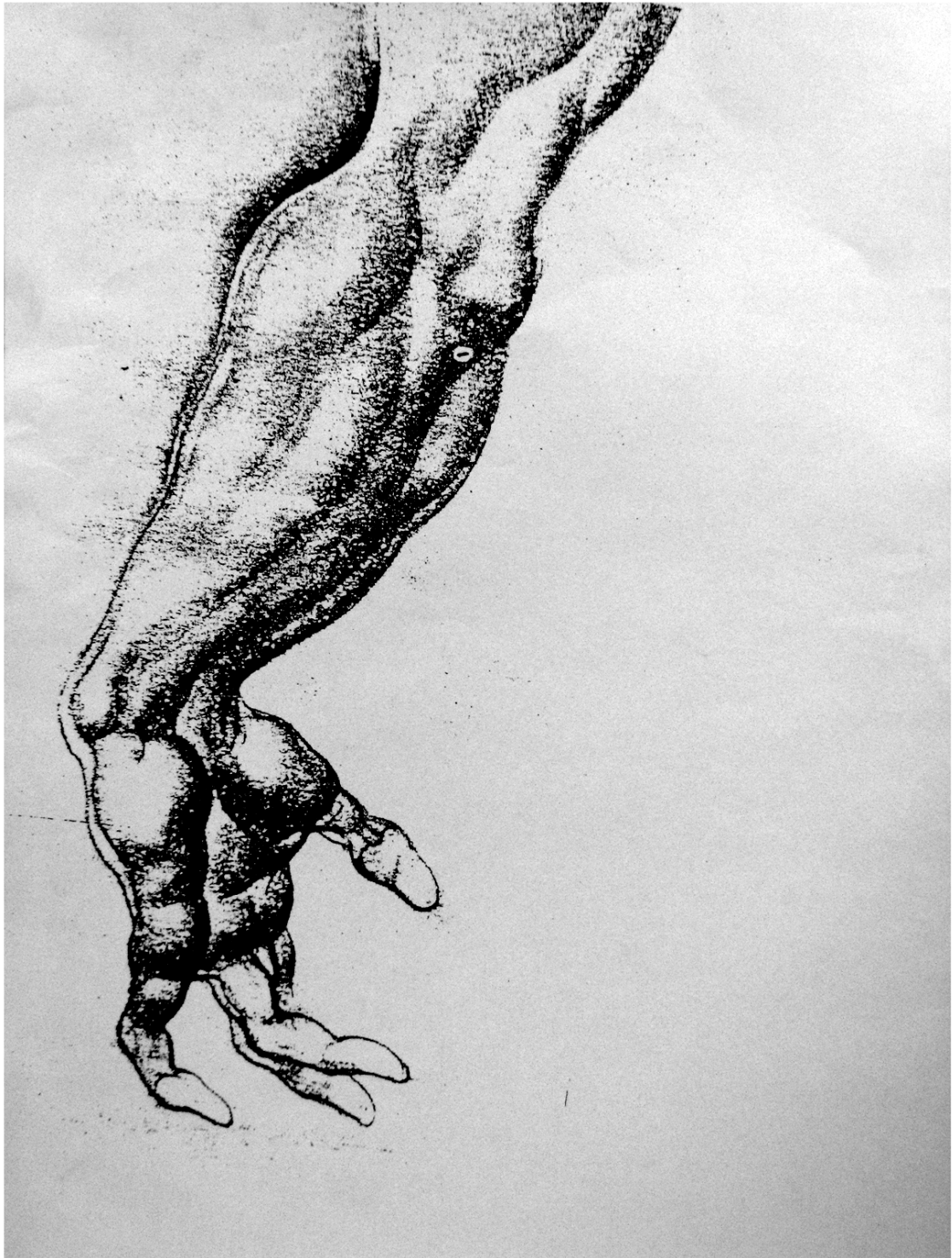
**Рисунок 69 а – Рисунок екорше людини.
Студентська робота**



**Рисунок 70 – Рисунок частин людини.
Рисунки старих майстрів
Академія мистецтва, Санкт-Петербург**



**Рисунок 70 а – Рисунки частин тіла людини.
Рисунки старих майстрів.
Академія мистецтв, Санкт-Петербург**



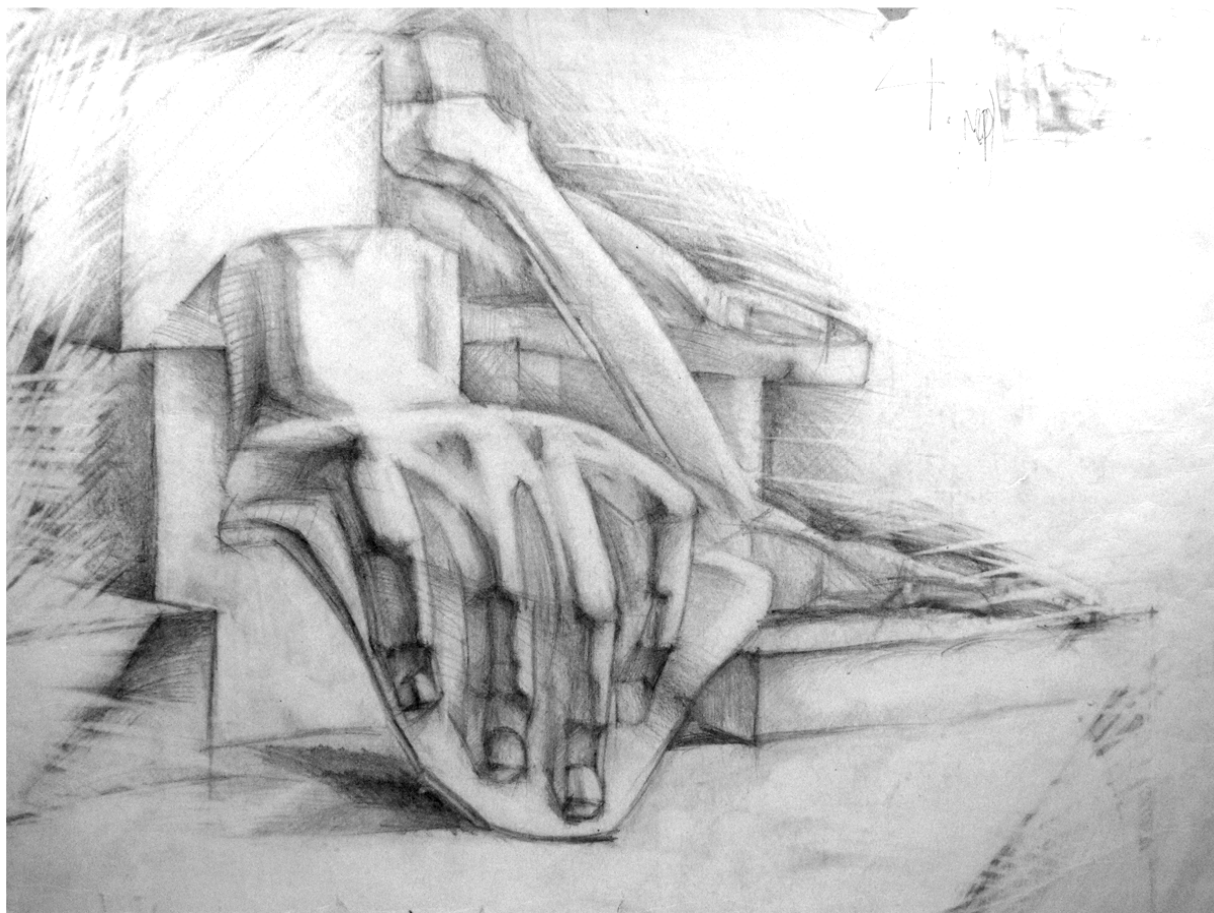
**Рисунок 70 б – Рисунок частин тіла людини.
Анатомія людини**



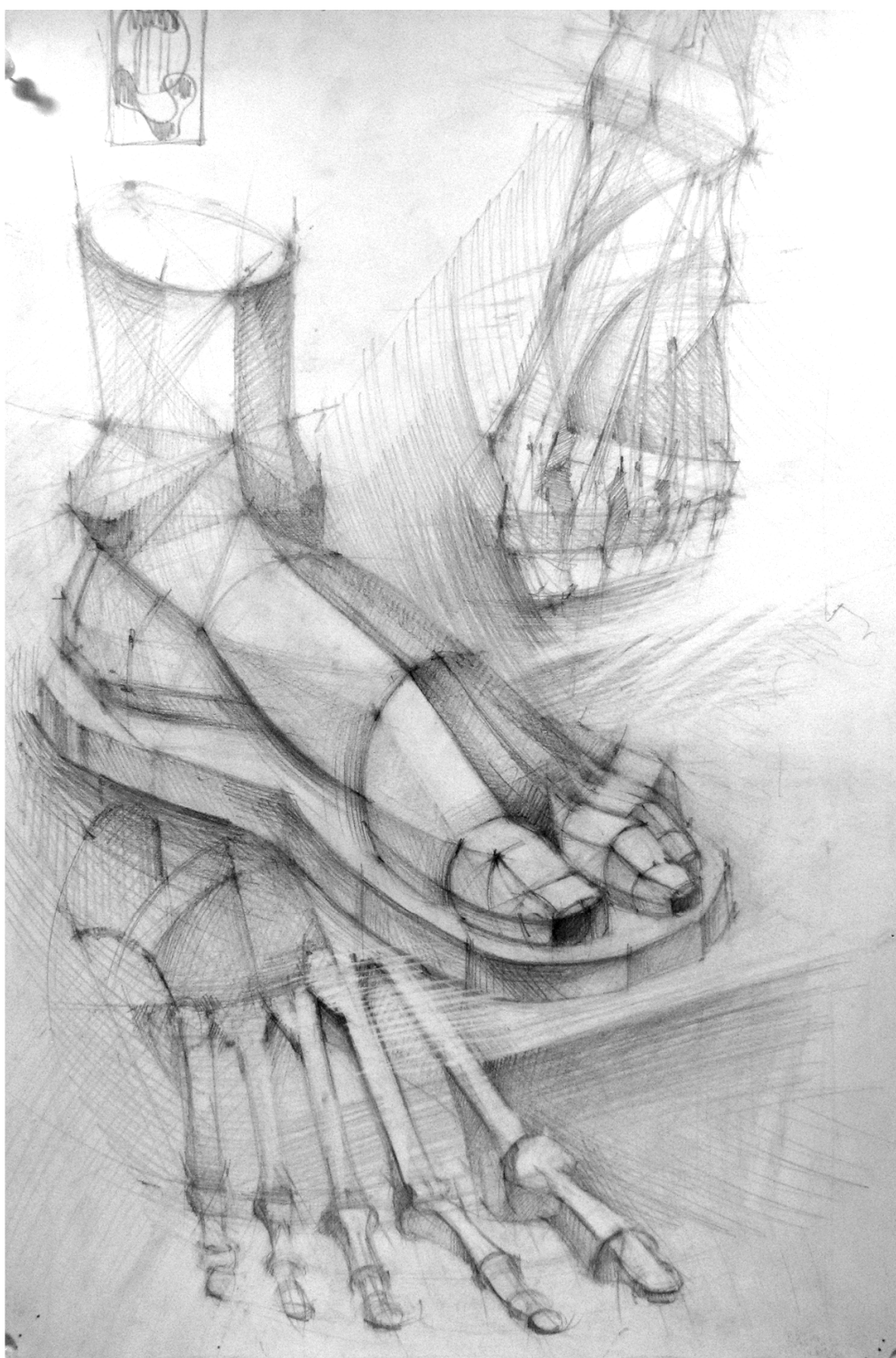
**Рисунок 70 – Рисунок частин тіла людини.
Рисунки старих майстрів**



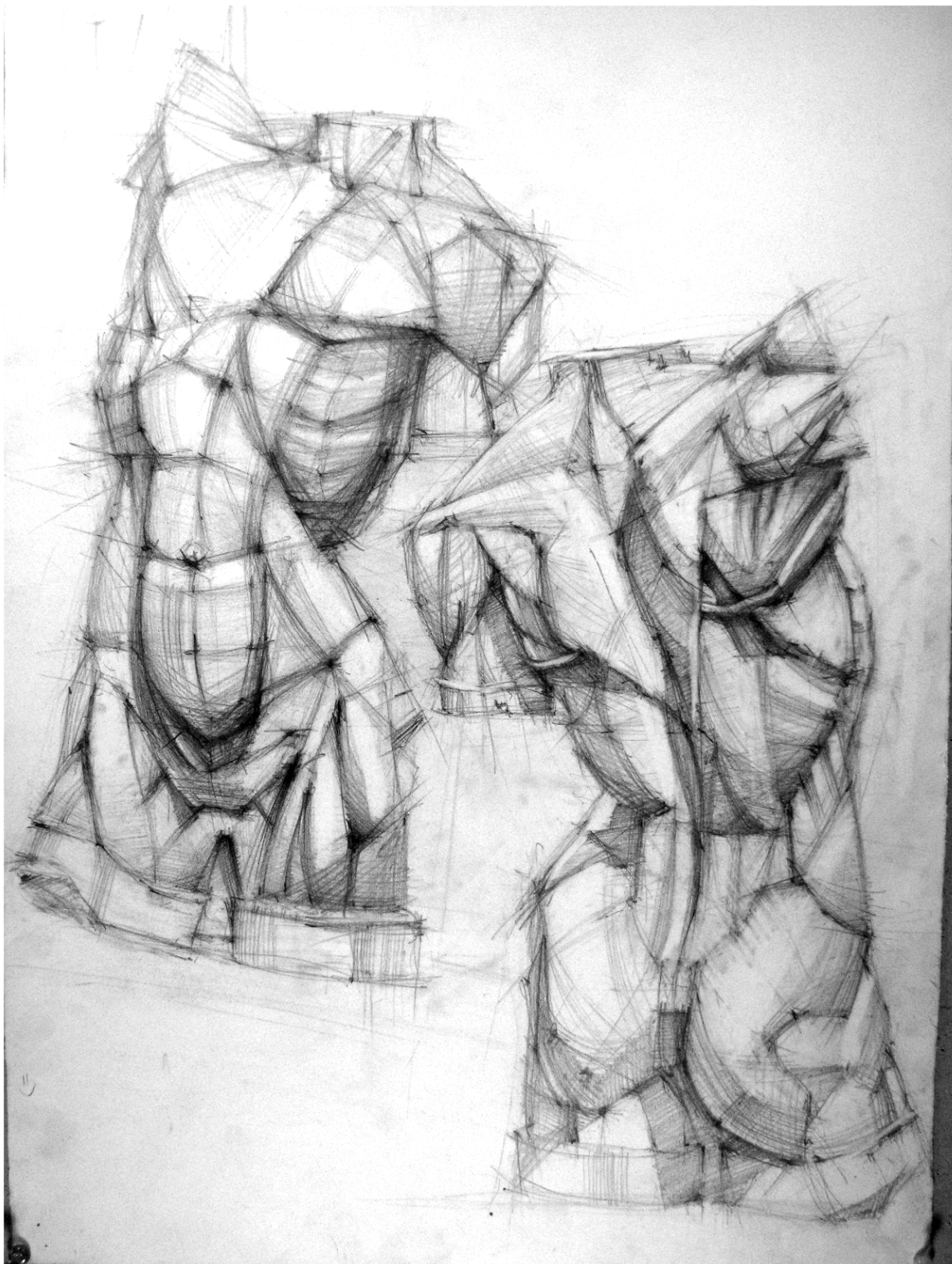
Рисунок 70 г – Рисунок частин тіла людини



**Рисунок 70 д – Рисунок частин тіла людини.
Студентська робота**



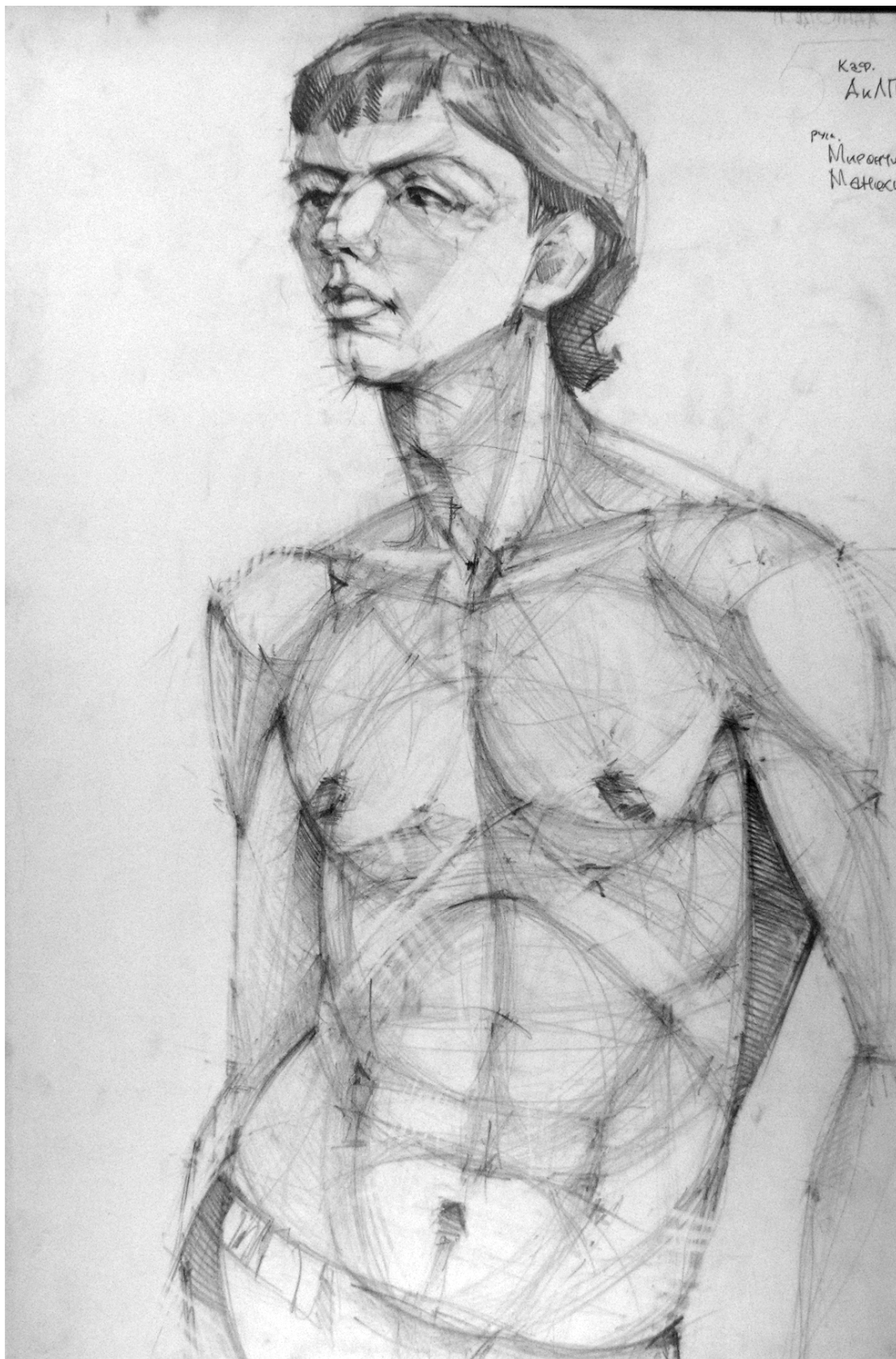
**Рисунок 70 ж – Рисунок частин тіла людини.
Студентська робота**



**Рисунок 71 – Рисунок екорше півфігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 72 – Начерк людини у складному ракурсі.
Студентська робота**



**Рисунок 73 – Рисунок півфігури людини.
Студентська робота**



**Рисунок 74 – Рисунок фігури людини.
Студентська робота**



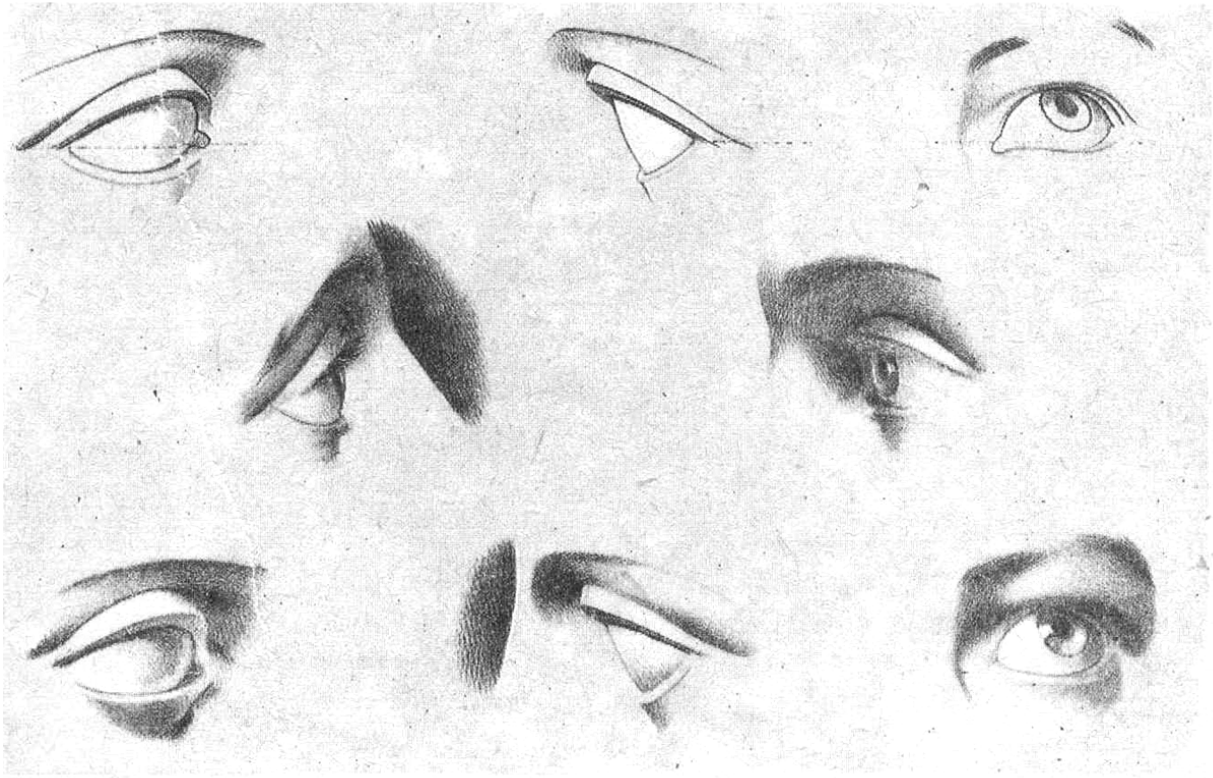
**Рисунок 74 а – Рисунок фігурки людини.
Студентська робота**



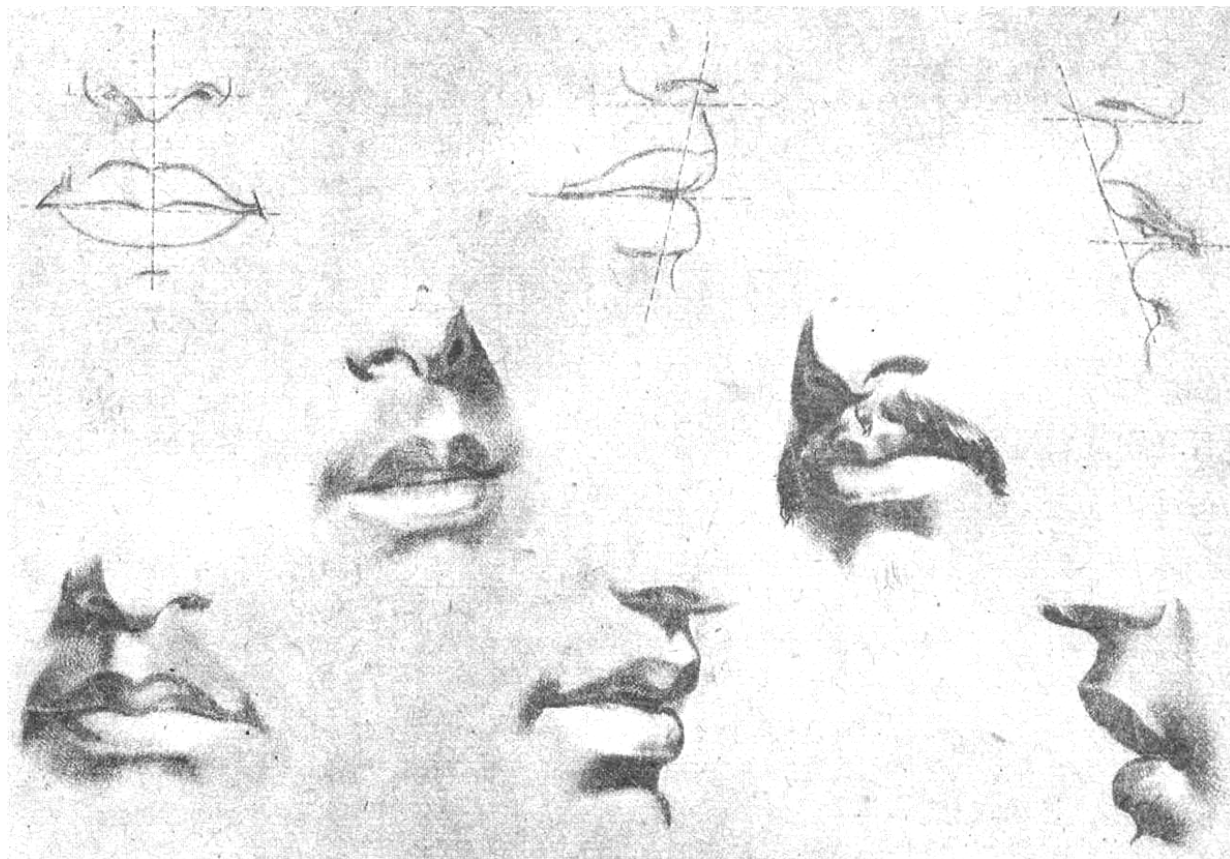
**Рисунок 75 – Рисунок фігури людини у складному ракурсі.
Студентська робота**



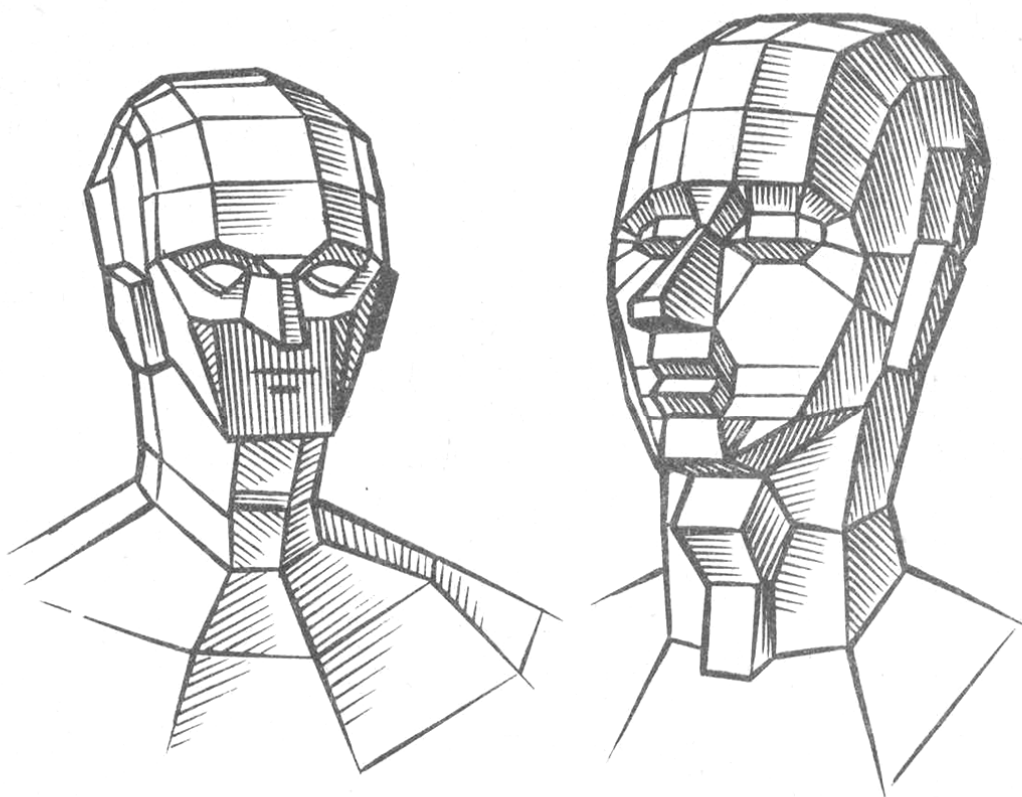
Рисунок 76 – Рисунки старих майстрів



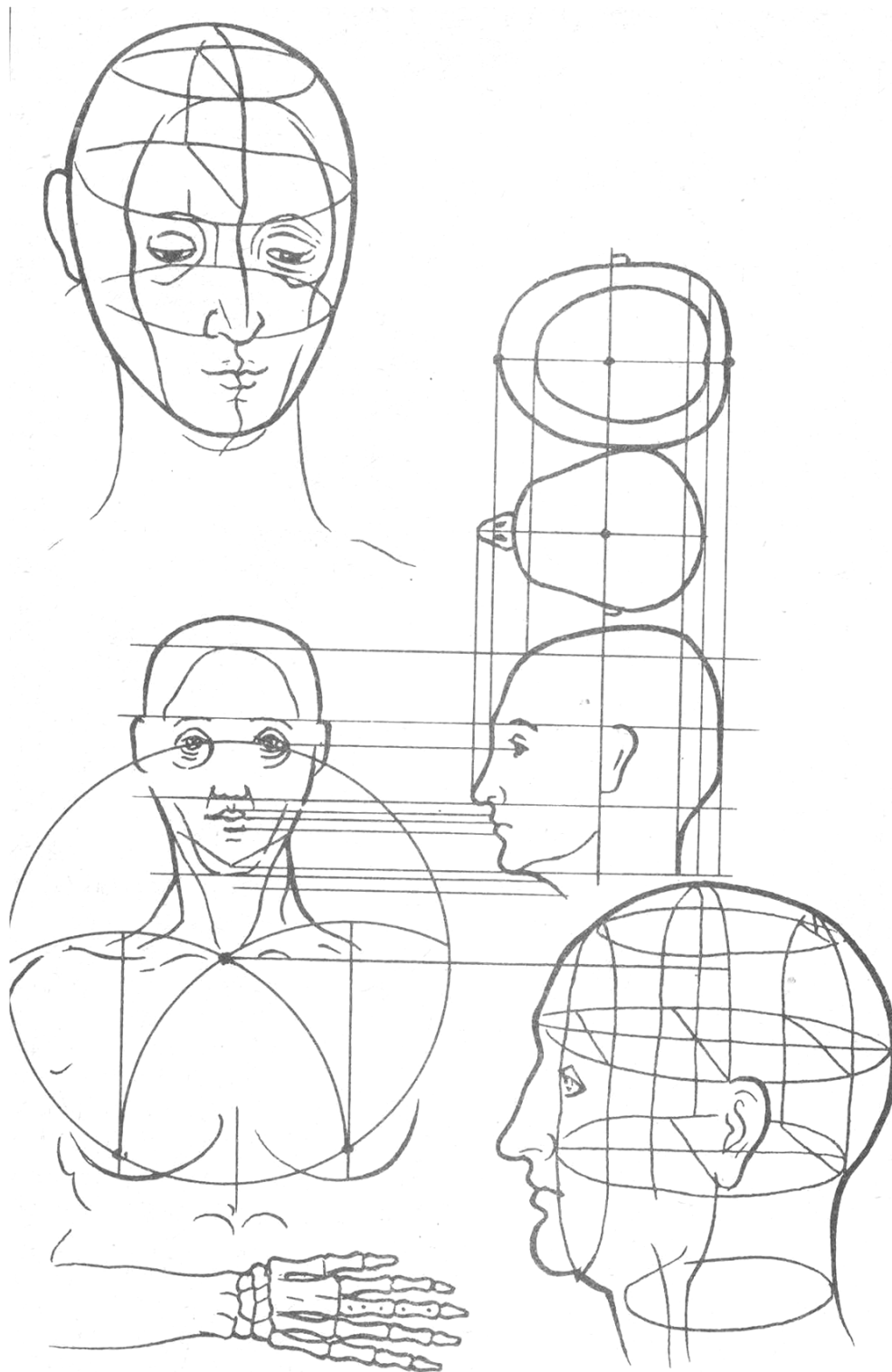
**Рисунок 77 – Частина обличчя.
Робота старих майстрів**



**Рисунок 77 а – Рисунок частин обличчя.
Робота старих майстрів**



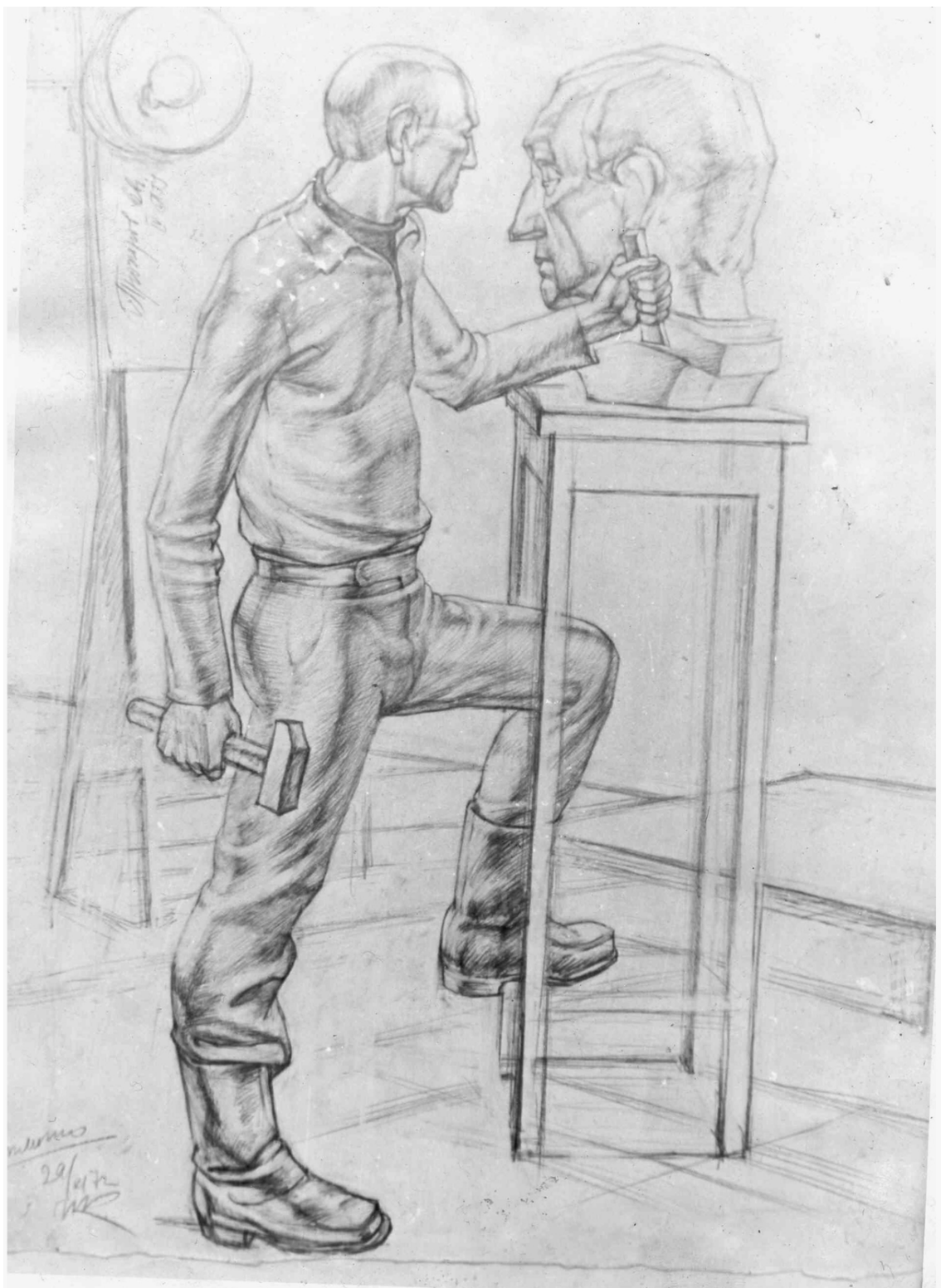
**Рисунок 78 – Рисунок А.Дюрера.
Конструктивный анализ головы людини**



**Рисунок 79 – Рисунок А.Дюрера.
Лінійно-конструктивна схема форми людської голови**



Рисунок 80 – Рисунок старих майстрів. А.Т. Скіно



**Рисунок 81 – Одягнена фігура людини.
Студентська робота**



Рисунок 82 – Рисунок жіночої постаті

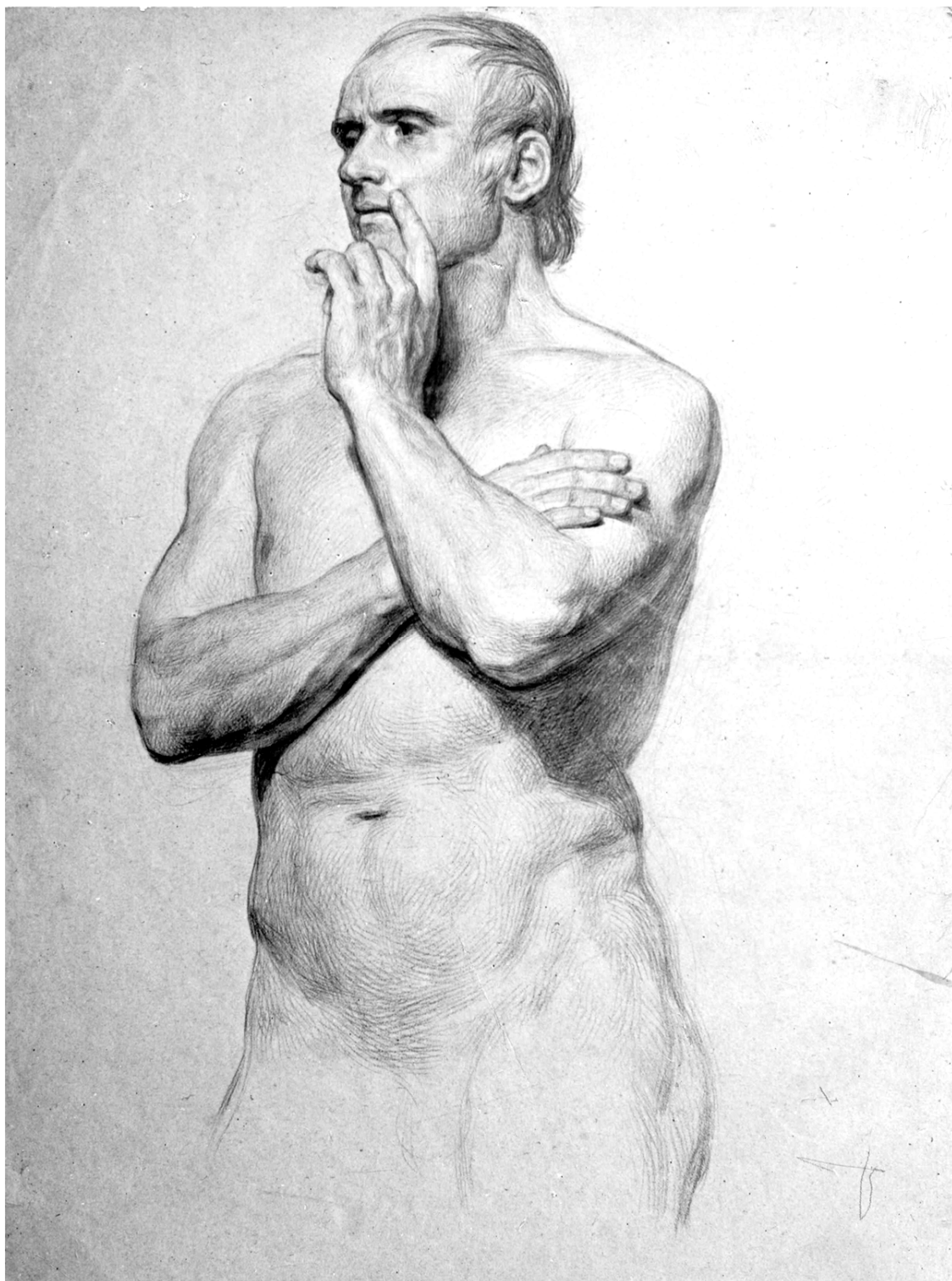


Рисунок 83 – Півфігура. Рисунок А. Іванова

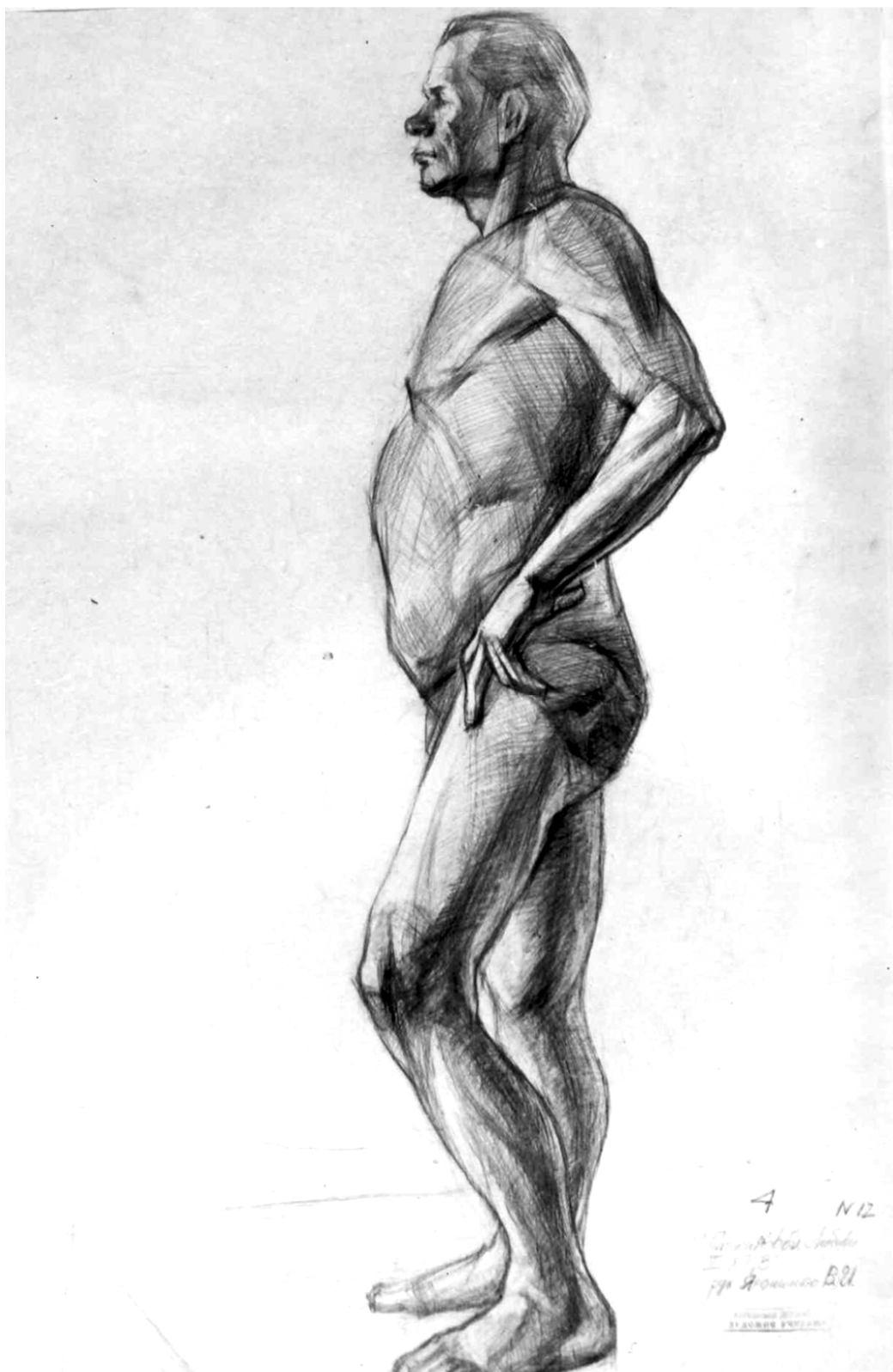


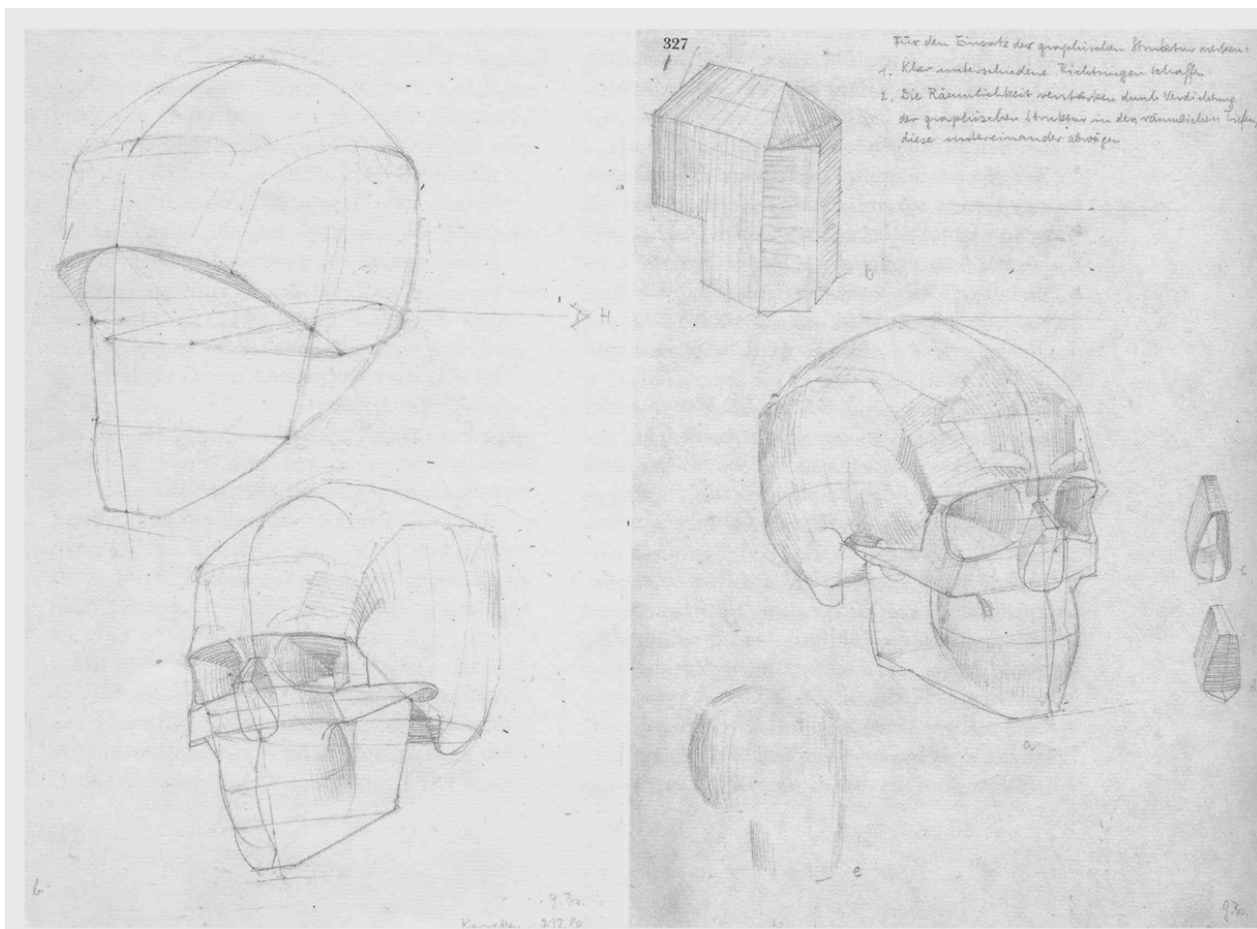
Рисунок 84 – Рисунок чоловічої постаті



**Рисунок 85 – Рисунок Енгара.
Рисунки старих майстрів**



Рисунок 86 – Оголена жіноча постать



**Рисунок 87 – Конструктивно-лінійний
аналіз побудови черепа людини.
Анатомія людини. Г. Баммес.**

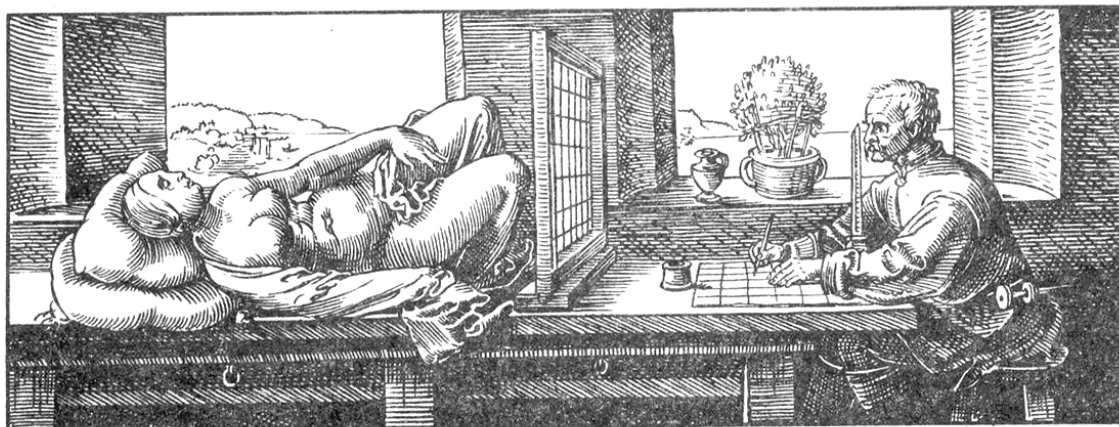
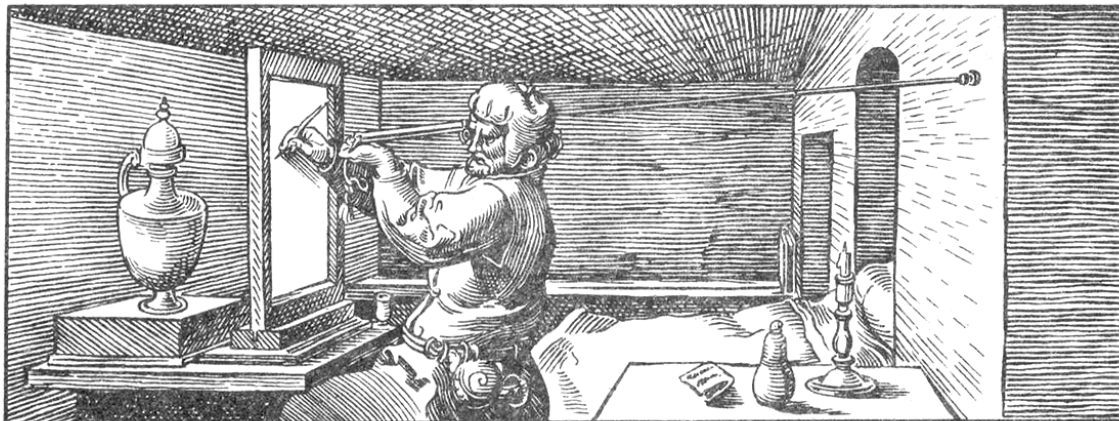


Рисунок 88 – Вивчення перспективи. А.Дюрер

Виробничо-практичне видання

Методичні рекомендації

до практичних занять і самостійної роботи з дисципліни

«РИСУНОК, ЖИВОПИС, СКУЛЬПТУРА»

**ЗАГАЛЬНИЙ КУРС
АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ**

*(для студентів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти)*

Укладачі: **Мирончик** Петро Вікторович,
Манохін Володимир Петрович,
Вінтаєва Наталя Сергіївна

Відповідальний за випуск *О. Ч. Чірва*
За авторською редакцією
Комп'ютерне верстання *П. В. Мирончик*

План 2021, поз. 457М.

Підп. до друку 01.03.2021. Формат 60 × 90/8.

Друк на ризографі. Ум. друк. арк. 27,9.

Тираж 50 пр. Зам. № .

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.

Електронна адреса: rectorat@kname.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 5328 від 11.04.2017