



## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	5
ВВЕДЕНИЕ. ИСТОРИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ .....	7
<b>СВЕТОТЕНЬ И ПЕРСПЕКТИВА .....</b>	<b>9</b>
<b>ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА .....</b>	<b>30</b>
Скелет .....	31
Кости черепа .....	32
Позвоночный столб .....	34
Грудная клетка .....	35
Тазовый пояс .....	37
Верхняя конечность .....	38
Нижняя конечность .....	41
Мышцы .....	44
Мышцы головы .....	44
Мышцы и пластика шеи .....	51
Мышцы и пластика груди .....	53
Мышцы и пластика живота .....	54
Мышцы и пластика спины .....	55
Мышцы и пластика верхней конечности .....	57
Мышцы и пластика нижней конечности .....	64
Пропорции фигуры человека .....	69
<b>МЕТОДИКА РИСОВАНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА .....</b>	<b>72</b>
Рисунок черепа .....	72
Рисунок гипсового слепка глаза .....	76
Рисунок гипсового слепка носа .....	78
Рисунок гипсового слепка губ .....	79
Рисунок гипсового слепка уха .....	81
Рисование гипсового слепка обрубочной головы человека и экорше на одном листе бумаги .....	82
Рисунок гипсовой головы .....	84
Рисунок головы натурщика в двух поворотах .....	87
Рисунок головы натурщика в двух ракурсах .....	93
Рисунок скелета .....	97
Рисунок гипсовых слепков кисти и стопы .....	99
Рисунок гипсового слепка торса .....	101
Рисование гипсового слепка фигуры человека .....	103
Рисунок конечностей фигуры человека (кисть, стопа) .....	105

Рисунок головы с плечевым поясом . . . . .	108
Рисунок торса натурщика с руками . . . . .	110
Рисунок стоящей обнаженной фигуры натурщика с упором на одну ногу .116	
Рисунок обнаженной сидящей фигуры . . . . .	121
Рисование фигуры человека в движении . . . . .	122
Рисунок обнаженной фигуры в ракурсе . . . . .	124
Рисунок лежащей фигуры человека . . . . .	125
Рисунок фигуры в одежде . . . . .	127
Наброски и зарисовки фигуры человека . . . . .	130
Выполнение копий рисунков великих мастеров . . . . .	133
СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ . . . . .	134
ЛИТЕРАТУРА . . . . .	143

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В системе профессионального образования и подготовки специалистов художественного профиля учебный рисунок занимает ведущее место. С появлением новых специальностей, где основной дисциплиной является рисунок, возникает необходимость в различного рода методических разработках, изменяющих и дополняющих учебно-методический процесс с учетом требований времени.

Искусство рисования представляет собой единый художественно-творческий и учебно-познавательный процесс. Рисунок – не только искусство, но и наука, ориентирующая художника мыслить формой, понимать конструктивную основу предметов окружающего мира и изображать их пластическую структуру на плоскости. Основой любого рисунка являются правильные пропорции. Технические навыки, равно как и умение видеть пропорции, вырабатываются длительными тренировками. Обучение рисованию требует не только видения пропорциональных отношений и грамотного использования их в работе, но и знания таких дисциплин, как «Перспектива» и «Пластическая анатомия». Ведь рисовальщику необходимо создать на плоскости иллюзию пространства, перевести язык реалистических форм на язык линий и пятен, изобразить трехмерную форму на двумерной плоскости листа бумаги.

Основой процесса художественного освоения правил и приемов рисования является изображение с натуры. Навыки и познания, накопленные в процессе многовекового развития искусства, учат художника наблюдать, правильно определять пропорции и характерные особенности построения объектов в рисунке.

Рисунок является также средством выражения мыслей, чувств, фантазии в любой композиционной и проектной работе. Достижения прошлого и современный опыт художественной школы способствуют формированию профессиональных навыков. Не овладев техникой рисунка, невозможно добиться успехов ни в одном из видов изобразительного искусства. При обучении рисунку необходимо выработать последовательность в наблюдении и анализе формы. Анализ сложной формы предмета начинается с выявления простых геометрических форм, которые присутствуют в каждом объекте. Поэтому и обучение рисунку начинается с рисования простых геометрических форм – куба, цилиндра, шара, пирамиды, конуса и т.д.

Основной метод работы над рисунком – от общего к частному и от частного к общему. Не чувствуя пропорций, соразмерности между собой отдельных частей и целого, невозможно построить какое-либо изображение. Все, кто занимается рисованием, должны полагаться не только на свои чувства, но и на точные научные знания. Поэтому в данном учебном пособии предлагается прежде всего ознакомиться с перспективой и пластической анатомией.

Перспектива – сложная и объемная наука. О теоретических основах перспективы написано много трудов и учебников. Они доступны для всех. В настоящем пособии рассмотрены основные позиции перспективных законов, приведены многочисленные примеры их применения.

Пластическая анатомия так же, как и перспектива, является неотъемлемой частью предмета «Рисунок», без нее невозможно решение задач, связанных с обучением рисованию. Предлагаемое издание на основе различных источников знакомит читателя с систематизированным материалом, включающим только основные положения пластической анатомии, позволяющие начинающим художникам овладеть грамотой рисования головы и фигуры человека. Для более полного и углубленного познания строения мышц и костей фигуры человека следует обратиться к специальным учебникам по пластической анатомии как отечественных, так и иностранных авторов.

Программа курса «Академический рисунок» предусматривает последовательное выполнение работ для обучения изображению фигуры человека в статике и динамике. Учебное пособие содержит богатый иллюстративный материал, включающий как произведения известных художников, так и учебные рисунки, выполненные под руководством педагогов кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств.

*Автор*

## ВВЕДЕНИЕ. ИСТОРИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ

Опыт обучения рисованию совершенствовался в течение тысячелетий, со времен глубокой древности.

Первобытные люди накапливали навыки рисования путем непосредственного наблюдения и подражания. Затем эти навыки стали применяться в различных жизненных ситуациях. Рисунком украшались, например, многие предметы ремесла, главным образом гончарного производства. В определенный момент художник-ремесленник начинал беспокоиться о том, чтобы передать кому-то свое умение. Поскольку еще не было разработано четких приемов для обучения, опыт передавался по принципу «делай, как я».

Настоящие методики появляются с развитием цивилизации. В частности, в высокоразвитой культуре Древнего Египта письмо иероглифами требовало изображения всевозможных предметов. Со временем обучение оформилось в стройную систему, а не велось от случая к случаю. Были установлены определенные каноны, и требовалось неукоснительное их выполнение. Обучение строилось на заучивании этих канонов и копировании образцов.

Убеждение в том, что самым прекрасным в жизни является человек, требовало от молодых художников поисков путей к познанию прекрасного. В 432 г. до н.э. скульптор Поликлет написал трактат о пропорциях человеческого тела и как иллюстрацию своих теоретических положений создал скульптуру «Дорифор».

В разных странах и в разные периоды применялись свои подходы к обучению рисованию.

В Древней Греции основой обучения рисунку являлось рисование с натуры. Причем в задачу обучения входило не только изображение предметов реальной действительности, но и познание закономерностей их строения. В Римской империи еще использовались приемы, унаследованные от великих мастеров Греции, и преобладало копирование образцов.

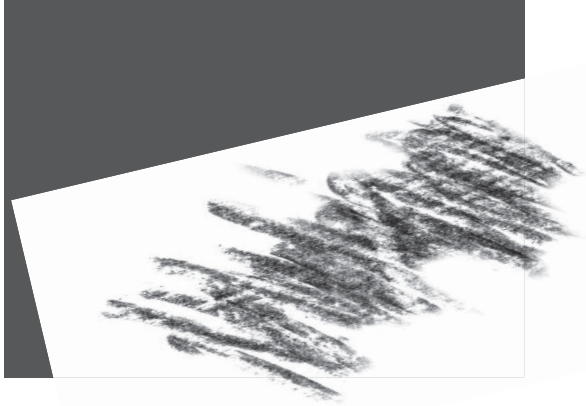
Во времена Средневековья методы преподавания и технические разработки греческих мастеров в изобразительном искусстве были забыты, но с наступлением эпохи Возрождения интерес к искусству Древней Греции возобновился. Самый яркий след оставила эта эпоха в Италии. Величайшие мастера изобразительного искусства вносят свой вклад и в развитие рисунка. Ченнино Ченнини, Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Альбрехт Дюрер, Леон Баттиста Альберти и другие гиганты эпохи Возрождения разрабатывают различные пособия о пропорциях, перспективе и анатомии, вносят свой вклад в развитие методики обучения рисованию. В основу этой методики положено рисование с натуры. Было определено одно

из основных правил: в искусстве нельзя полагаться только на чувства, необходимо опираться на точные научные знания.

Самостоятельное значение учебный рисунок получил с открытием в XVI–XVIII вв. специальных учебных заведений – художественных школ и художественных академий. Возникла новая педагогическая система – академическая. Она несла в себе такие качества, как совершенствование методики рисунка, научное просвещение, но не была лишена недостатков, связанных с зазубриванием различных схем и слепым копированием многочисленных канонов. Многие известные художники отмечали, что учащиеся академий не рисуют живые модели, которые они видят перед собой, а изображают форму согласно представлениям о красоте, основанным на канонах и схемах. Для разных школ были характерны свои методы обучения. Не все выдерживали испытание временем, но ряд из них были настолько успешными, что и по сей день используются многими при обучении рисованию. Например, метод преподавания парижских художников братьев Дюпюи предусматривал применение проволочных моделей – каркасов. Это помогало строить изображение, начиная с общего, т.е. с большой формы, а не части. Многие художники-педагоги подобный прием используют и ныне.

Значительно расширились методы преподавания и обучения рисованию с образованием в 1757 г. Российской академии художеств. Рисунок становится основой всех пластических искусств. Главные задачи в обучении – развитие у учащихся способностей находить пропорции, лепить форму, владеть знаниями анатомии и законами перспективы. При этом высшим мерилom и эстетическим идеалом остается античное искусство. Однако в определенное время, а именно с возникновением новых реалистических традиций, такая направленность привела к противоречиям в среде художников. Ряд педагогов-художников методы обучения, основанные на высоком античном искусстве, сочли догмой. По их мнению, не античное искусство (особенно при работе над картиной) должно служить основой обучения, а сама жизнь. В числе этих художников были такие известные мастера, как П.П. Чистяков, И.Н. Крамской, Н.Н. Ге, В.А. Серов, В.Д. Поленов.

В 1918 г. Академия художеств была упразднена. Понадобились годы, чтобы вновь созданная в 1933 г. Всероссийская академия художеств (с 1947 г. – Академия художеств СССР) стала художественным центром страны. Возобновилось использование реалистических традиций мирового и русского изобразительного искусства. Основой обучения рисунку вновь становится детальное изучение натуры, а особым объектом учебного рисунка является человек. Задача педагогов художественных учебных заведений – формирование у учащихся фундаментальных профессиональных знаний, основанных на углубленном познании современной действительности, развитие высокого мастерства.



## СВЕТОТЕНЬ И ПЕРСПЕКТИВА

Наше зрительное восприятие окружающего мира целиком зависит от освещенности предметов. В изобразительном искусстве свет интересует нас, прежде всего, как причина видимого проявления предметности, поскольку закономерности реального освещения природы мы переносим на плоское изображение.

Прежде чем изучать законы воздушной и линейной перспективы, падающих теней и отражений, необходимо ознакомиться с основными законами светотени.

Свет излучают различные источники: естественные (Солнце, Луна, звезды) и искусственные (электрическая лампочка, огонь, фонарь). Кроме того, источники света могут быть первичные (сам источник света) и вторичные (излучающие отраженный свет). Мощностью этих источников и их удаленностью от освещаемых объектов определяются различные условия освещенности. Освещенность оказывает влияние на наше видение предметного мира и предопределяет характер различных отношений в картине.

Яркость обусловлена количеством света, отраженного поверхностью, и в силу этого связана с освещенностью. Понятие «яркость» употребляется, как правило, для характеристики особенно светлых поверхностей (яркий снег).

Когда мы наблюдаем какое-либо тело, сетчатка наших глаз воспринимает лучи света, отраженные от его поверхности. Если тело не освещено прямыми или отраженными лучами

и не отражает свет, оно становится для нас невидимым. Чем сильнее поверхность отражает падающий на нее свет, тем лучше мы видим само тело. Поверхности отражают свет по-разному в зависимости от цвета: лучше всего – поверхности белого цвета, хуже – черного. Другие цвета занимают промежуточное положение. На силу отражения также влияет расположение поверхности объема по отношению к источнику света. Скользящий свет имеет меньшую силу отражения.

Светлота как освещенной, так и затененной части зависит от того, под каким углом падают на поверхность лучи света. Та часть поверхности, на которую лучи света падают под прямым углом, образует блик. Лучи отраженного света, падающие на затененную поверхность под прямым углом, создают рефлекс. Самое светлое место в освещенной части поверхности – *блик*. Самое светлое место в тени – *рефлекс*, который никогда не бывает светлее блика. На гладких и блестящих поверхностях блик и рефлекс резко очерчены, на матовых и шероховатых – расплывчаты и слабо выражены. *Полутень* – это зона, которая располагается между светом и тенью. Она является той частью поверхности, которая дает наиболее верную информацию о свете и цвете поверхности.

Когда источник света находится за предметом, возникает эффект, называемый *контражуром*. При контражуре предмет находится в тени и воспринимается как силуэт, а его детали слабо различимы.



Световой поток, исходящий от одного источника в каком-либо направлении, падает одновременно не на одну, а на множество разнообразных по форме и окраске поверхностей, располагающихся под разными углами по отношению к лучам света. Поэтому они оказываются по-разному освещенными. В результате распределения света и теней возникает светотень. *Светотень*, распределяющаяся по поверхности какого-либо одного предмета, служит основным средством создания представления об объеме формы. В зависимости от распространения светотени предмет может выглядеть более плоским или более объемным (рис. 1).

Чаще всего художники используют боковое освещение. Оно наиболее

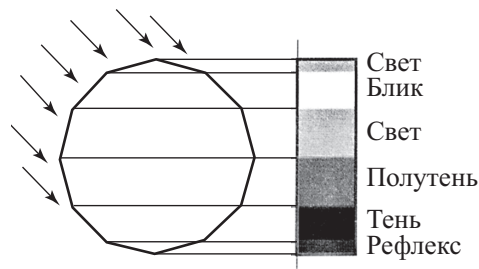


Рис. 1. Светотеневая градация на призме

более четко выявляет объемную форму предметов, а падающие тени подчеркивают пространство, тогда как при освещении лобовом снижается восприятие объема и хуже прочитывается пространственная глубина. Светотень для художника служит одним из важнейших средств выражения пространства (рис. 2, 3).

Если тень на поверхности предмета (собственная тень) – это средство его объемной моделировки, то тень, отбрасываемая предметом (падающая тень), служит дополнительным средством построения пространственной среды. Такая тень не принадлежит самому предмету, но является его обязательным и постоянным спутником в условиях направленного освещения. Расположение источника света обуславливает самую различную конфигурацию падающей тени, которая всегда темнее собственной (рис. 4). В зависимости от влияния воздушной среды и силы рассеивающего света падающая тень ослабевает по мере удаления от тела.

Зрительные ощущения равенства или неравенства отрезков, суждения



Рис. 2. Ф. Буше.  
Лежащая девушка

о конфигурации фигур могут не совпадать с реальностью (рис. 5).

Визуальный опыт художника помогает корректировать, «подправлять» неверное изображение, вызванное зрительным восприятием. Но в ряде случаев благодаря зрительным ощущениям художники создают произведения, которые очень ярко передают трехмерность пространства на двумерном листе бумаги или холста (рис. 6).

Работая над рисунком, художник подобно ученому познает окружающий мир, анализирует его, создает изображение, вкладывая в него свое миропонимание. Результаты познания реальной действительности наука воплощает в понятиях, суждениях и умозаключениях. Искусство же выражает свои представления о мире в наглядно-образной форме. Многие методы научного и художественного познания мира тесно связаны между собой. Художник, как и ученый, познавая мир, обобщает результаты своих наблюдений, ищет закономерности в природе для того, чтобы отразить их на полотне. Образцом такого подхода для нас могут являться исследования Леонардо да Винчи, Микеланджело, А. Дюрера и многих других художников (рис. 7).

Все предметы, окружающие человека, по составу и строению можно разделить на две группы – простые и сложные. Простые по форме предметы (книга, шкаф, стакан и т.д.) содержат в основе геометрические тела – куб, шар, цилиндр, пирамиду. Сложные объекты (кувшин, человек, животное) можно представить как совокупность простых геометрических тел (рис. 8).

Чтобы получить реалистическое изображение, нужно передать объемность предметов с учетом видимого изменения их форм и линейных размеров в зависимости от положения в пространстве. Видимость предметов, передача на плоскости их объемной формы, освещения и отраже-



Рис. 3. А. Дюрер. Старик

ния на них преломленного света, образование теней – все это задачи науки, называемой **перспективой**.

Перспектива является теоретической основой изобразительного искусства, поэтому параллельно с обучением рисунку необходимо изучение законов перспективы. Без знания



Рис. 4. Падающая тень

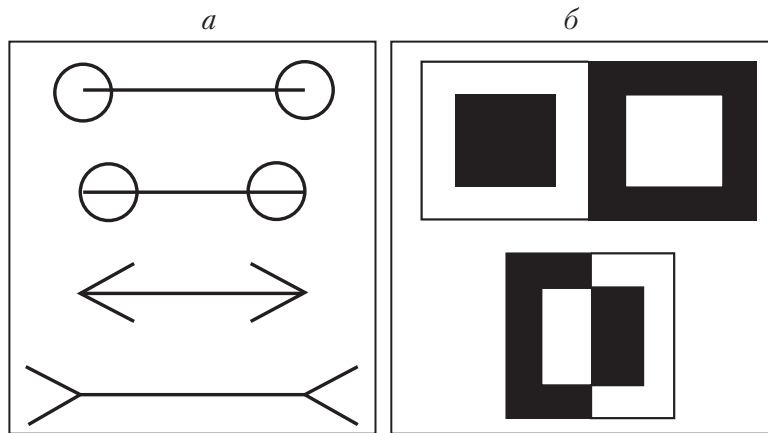
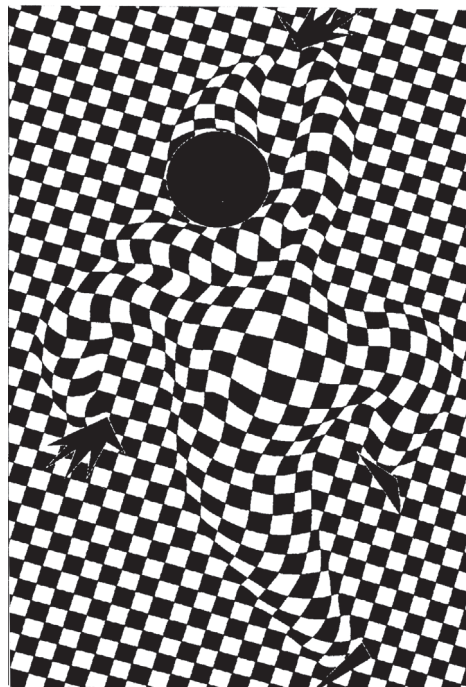


Рис. 5. Примеры ложного восприятия величины фигур:

*a* – отрезки (наше представление о неравенстве отрезков является ложным); *б* – фигуры (белый квадрат или его часть кажутся больше черных)

Рис. 6. В. Вазарели. Арлекин



этих законов нельзя создать реалистическое изображение предмета. Законы перспективы позволяют построить изображение предметов на картинной плоскости такими, какими мы воспринимаем их в пространстве. Перспектива – сложная и объемная наука. Она известна с незапамятных времен. Первыми создателями перспективы – науки о методах изображений, близких к зрительному восприятию, были художники. Постройки египетских храмов, двор-

цов, пирамид, а также величайших сооружений в Древней Греции и Риме тогда специалисты занимались разработкой проектных чертежей.

В эпоху Возрождения появилась необходимость в дальнейшем развитии перспективы. Этого требовал расцвет науки и искусства. В своем трактате о живописи гениальный итальянский художник и ученый Леонардо да Винчи (1452–1519) ввел понятия линейной и воздушной перспективы. *Линейной перспективой* он назвал законы изменения величины одинаковых фигур по мере удаления их от наблюдателя. Закономерности изменения цвета в зависимости от удаления предмета в глубину пространства, т.е. влияние на цвет изображаемых предметов слоя воздуха, ученый назвал *воздушной перспективой*.

Теоретические основы перспективы при рисовании расширил немецкий художник А. Дюрер (1471–1528). Он предложил прием рисования с натуры при использовании завесы. Название «перспектива» в переводе с латинского означает «смотреть сквозь». На гравюре А. Дюрера (рис. 9) отражен старинный методический прием рассматривания предметов через прозрачную картинную плоскость. С помощью сетки фиксируются все перспективные сокращения.

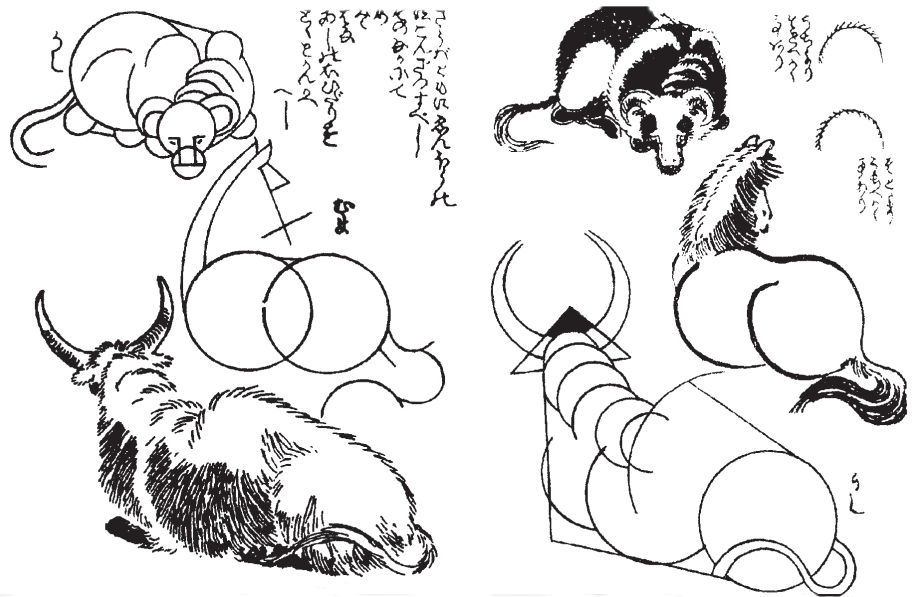
Иллюстрировать суть перспективного изображения можно на таком примере. Если подойти к окну и, не меняя положения головы, жировым грифелем или краской обвести на стекле контуры видимых за окном предметов, то рисунок, полученный на стекле, будет называться перспективным или просто перспективой.

Рисование предметов с натуры выполняется по правилам наблюдательной перспективы, основанной на линейной. Основной закон линейной перспективы заключается в том, что предметы, имеющие одинаковые



Рис. 7. Микеланджело. Этюд фигуры

Рис. 8. К. Хокусай.  
Животные



размеры и удаленные от зрителя на разное расстояние, изображаются на картине неодинаковыми: чем дальше находится предмет, тем меньше на картине его изображение.

Суть элементов перспективы более ясно можно понять, ознакомившись с так называемым проецирующим аппаратом, состоящим из систем плоскостей, линий и точек (рис. 10).

Основными элементами перспективы, которые составляют модель проецирующего аппарата, являются:

□ *предметная плоскость* – горизонтальная плоскость (бесконечная),

на которой расположены картина, художник и изображаемые предметы;

□ *картинная плоскость* – вертикальная плоскость, на которой расположено перспективное изображение; часть картинной плоскости с непосредственным перспективным изображением называется *картиной*; картинная плоскость всегда располагается перпендикулярно предметной плоскости;

□ *основание картины* – линия пересечения картинной плоскости с предметной;

□ *точка зрения, или центр проециции (S)*, – точка, указывающая ме-

Рис. 9. А. Дюрер. Перспективное рисование



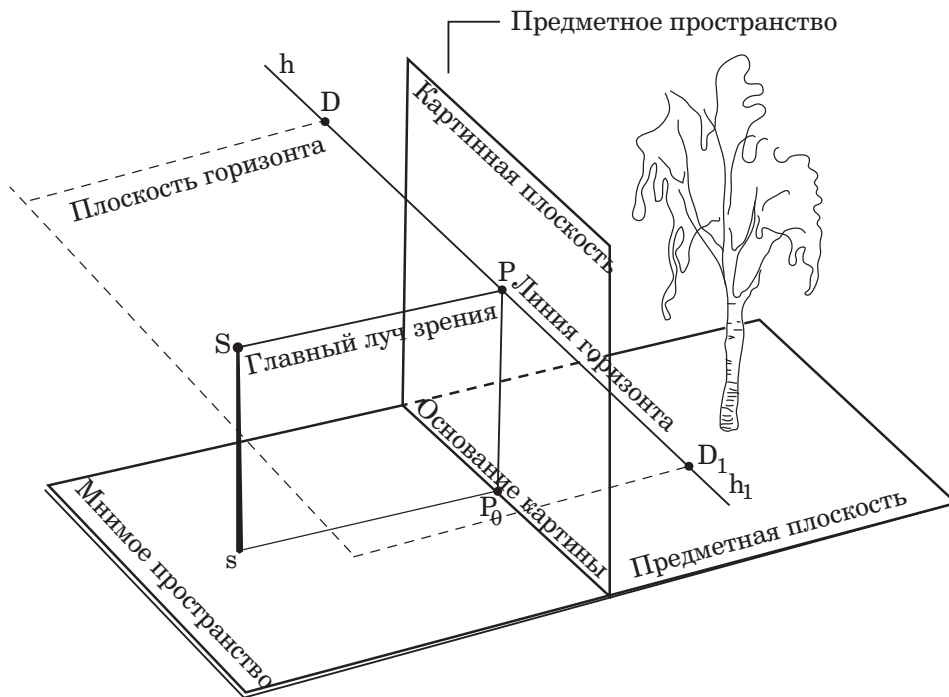


Рис. 10. Основные элементы перспективы, составляющие модель проецирующего аппарата

стоположение глаз рисующего относительно картины;

□ *точка стояния* ( $s$ ) – основание перпендикуляра, который определяет расстояние от точки зрения до предметной плоскости;

□ *главный луч зрения* ( $SP$ ) – расстояние от точки зрения до картины;

□ *главная точка схода* ( $P$ ) – прямоугольная проекция точки зрения на картинную плоскость;

□ *плоскость горизонта* – плоскость, проходящая через главный луч зрения; всегда параллельна предметной плоскости;

□ *линия горизонта* ( $hh_1$ ) – линия пересечения плоскости горизонта с картиной;

□ *дистанционные точки* ( $D, D_1$ ) – точки, расположенные на линии горизонта по обе стороны от главной точки схода на расстоянии, равном длине главного луча зрения; расстояние удаления дистанционных точек равно одной диагонали картины;

□ *главная вертикаль* ( $PP_0$ ) – прямая, образованная пересечением

плоскости главного луча зрения с картиной;

□ *предметное пространство* – пространство за картинной плоскостью, в котором располагаются изображаемые предметы;

□ *мнимое пространство* – пространство, расположенное за спиной художника.

Линейная перспектива строится на основе метода центрального проецирования, сущность которого состоит в том, что перспективное изображение получается на плоскости проведением прямых из центра проекций к предмету, а не от предмета к центру.

Линия горизонта всегда находится на уровне глаз рисующего.

При ознакомлении с фресками и мозаиками Древней Руси X–XII вв. становится очевидным то обстоятельство, что художники-иконописцы были знакомы с наблюдательной перспективой, но трактовали ее в обратной перспективе: параллельные прямые на иконах изображались не сходящимися в точке схода, а расходящимися (рис. 11, 12).



Рис. 11. Прохор с Городца. Тайная вечеря