



УРОКИ КЛАССИЧЕСКОГО РИСУНКА

Джульетта Аристид

ТЕХНИКИ И ПРИЕМЫ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ

IZALINGEROB



УРОКИ КЛАССИЧЕСКОГО РИСУНКА *Джульетта Аристид*

ТЕХНИКИ И ПРИЕМЫ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ

Перевод с английского Екатерины Петровой

МОСКВА

«МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР»

2017

УДК 741.021.2
ББК 88.154.0,80
А81

Juliette Aristides
Lessons in Classical Drawing: Essential Techniques from Inside the Atelier

Научный редактор Юлия Ованесян

На русском языке публикуется впервые

Издано с разрешения Watson-Guptill Publications, an imprint of the Crown Publishing Group,
a division of Penguin Random House LLC и Synopsis Literary Agency

Книга рекомендована к изданию Натали Ратковски

Иллюстрации на обложке: Элизабет Зэнзингер. Отдыхающая Сара. 2008.

Пол Маккормак. Эбигейл Роуз (портрет дочери художника). 2007. Амайя Гүрипид. Падение. 2009.

Элизабет Зэнзингер. Окружность. 2008

Иллюстрации тушью и кистью Дженнифер Бейкер

Аристид, Джульетта

А81 Уроки классического рисунка. Техники и приемы из художественной мастерской / Джульетта Аристид ; пер. с англ. Екатерины Петровой. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2017. — 208 с. : илл.

ISBN 978-5-00100-718-0

В книге известной современной художницы Джульетты Аристид подробно описаны процесс работы над рисунком и все необходимые материалы и инструменты для его начала. Проанализировав общие составляющие всех гениальных рисунков, автор делится формулой успеха и рассказывает о методах и техниках, ведущих к мастерству. В конце каждой главы есть практический урок, который поможет закрепить полученные знания.

УДК 741.021.2
ББК 88.154.0,80

Издание для досуга

Джульетта Аристид

УРОКИ КЛАССИЧЕСКОГО РИСУНКА

Техники и приемы из художественной мастерской

Главный редактор *Артем Степанов*

Руководитель направления *Вера Ежкина*

Ответственный редактор *Анна Кузьмина*

Арт-директор *Алексей Богомолов*

Редактор *Ольга Свицова*

Верстка *Надежда Кудрякова*

Обложка *Наталья Майкова*

Корректоры *Мария Кантурова, Надежда Болотина*

ООО «Манн, Иванов и Фербер»

www.mann-ivanov-ferber.ru

www.facebook.com/mifbooks

www.vk.com/mifbooks

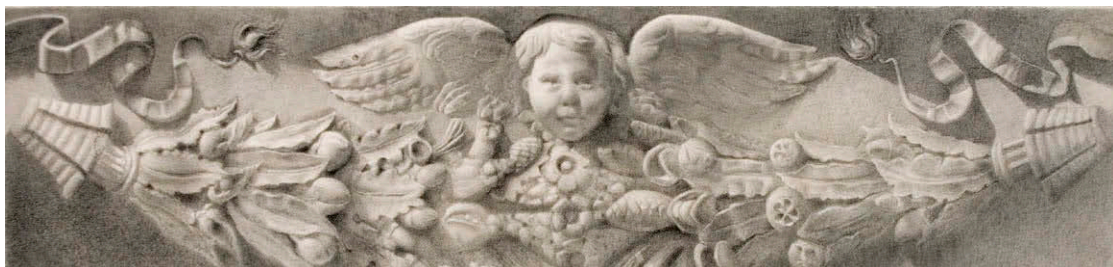
Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Copyright © 2011 by Juliette Aristides

This translation published by arrangement with Watson-Guptill Publications, an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC

© Перевод на русский язык, издание на русском языке, оформление. ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2017

ISBN 978-5-00100-718-0



Всем, кто любит рисовать

Многие помогли мне создать эту книгу. Я не начала бы и не закончила ее без Джордана Парьетти. Спасибо двум чудесным кинематографистам, Дону Портеру и Бобу Кэмпбеллу, за воображение и чувство юмора. Особая благодарность Фреду и Шерри Росс: их Центр возрождения — мощная поддержка классическому искусству. Огромное спасибо Элизабет Зэнзингер за макет и верстку и неповторимой Дженнифер Бейкер, создавшей иллюстрации для этой книги, используя маленькую кисть и бутылочку с тушью. Спасибо Саре Говард за запуск проекта и первые правки, а также редактору Элисон Хейг за оптимизм и поддержку. Благодарю Лорин Чанг за помощь и исследовательскую работу. Ким Бендхайм и Сьюзен Торренс, ваша помощь была бесценной. Спасибо вам. Особая благодарность Барбаре Катус за возможность использовать рисунки из архива Пенсильванской академии изобразительных искусств. Спасибо фотографу Андрею Орлано, выразившему свое восприятие мира через объектив камеры. Спасибо Кэндис Рэйни, ответственному редактору Watson-Guptill, за веру в эту книгу. Памела Бэлия, исполнительный директор академии изобразительных искусств Гейдж, всегда поддерживала художников. Я особенно благодарна своей семье: Фрэнсис Бендхайм и Барри Бабу, Дино, Наталье, Джейсону и Саймону Аристидам, которые щедро дарили мне свои любовь и поддержку. Глубочайшая признательность всем художникам, предоставившим свои работы для книги. Вы несете красоту в мир, и он нуждается в вас. Спасибо всем и каждому.



ОГЛАВЛЕНИЕ

9	Предисловие	98	Использование простых геометрических форм
10	От автора	100	Введение третьего измерения
13	ГЛАВА 1 ПЕРВЫЕ ЛИНИИ	104	Использование линейной перспективы
	<i>МИР ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА</i>	108	Важная роль эллипса
16	Теория прежде практики	110	Как нарисовать эллипс
16	Семь раз отмерь	111	Рисование трехмерных объектов
17	Формирование целостного образа	112	Рисование трехмерной фигуры
22	Язык линий	115	Рисование трех основных масс
23	Расположение основных линий	121	Рисование мелких элементов фигуры
26	Типы линий	122	УРОК 4. Объемный рисунок
29	Гибкость и легкость		
31	Выбор материалов	127	ГЛАВА 5 ТОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ
32	УРОК 1. Копирование наброска великого мастера		<i>ПАЛИТРА ОТТЕНКОВ СЕРОГО</i>
37	ГЛАВА 2 ГАРМОНИЧНЫЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ	129	Чередование тонов
	<i>ИЗУЧЕНИЕ ПРОПОРЦИЙ</i>	130	Обобщение тоном
39	Учитесь у природы	132	Создание тональной шкалы
41	Схема художника	134	Применение тональной композиции
46	Поиск визуальных ориентиров	140	Понимание относительной яркости
48	Способы измерения	142	Определение формы теней
54	Понимание метода визуального измерения	146	Выбор композиционного центра
56	Внесение исправлений	149	Поиск тонального баланса
58	Освежите взгляд	152	Композиция рисунка
60	УРОК 2. Конструктивный рисунок	154	УРОК 5. Тональный набросок
65	ГЛАВА 3 ЭЛЕГАНТНЫЙ КОНТУР	159	ГЛАВА 6 СВЕТ И ТЕНЬ
	<i>К ВОПРОСУ О ЛИНИИ</i>		<i>СОЗДАНИЕ ОБЪЕМА И РЕЛЬЕФА</i>
66	Сила скромной линии	160	Создание объема светотенью
68	Формирование фигур	161	Классический закон распределения света
70	Использование схем	166	Освещение объекта
72	Определение негативного пространства	170	Работа от теней
74	Оттачивание контура	172	Два вида теней
78	Создание ритма	174	Анатомия теней
80	Определение плотности линии	176	Слом формы
83	Передача воздушной перспективы с помощью линии	178	Полутона
86	УРОК 3. Ритм в линейном рисунке	180	Рефлекс
91	ГЛАВА 4 ИЛЛЮЗИЯ ОБЪЕМА	182	Блики
	<i>ТРЕТЬЕ ИЗМЕРЕНИЕ</i>	184	Практические советы по рисованию формы
92	Определение геометрических тел	198	Итоги
		200	УРОК 6. Рисование формы
		204	Послесловие. Дерзайте!
		206	Библиография
		207	Алфавитный указатель



ПРЕДИСЛОВИЕ

Зачем учиться рисовать? Коротко говоря — потому что в рисунке есть сила. Это первая ступенька на пути к умению выражать глубокие, вечные мысли, чувства, убеждения и истины при помощи искусства.

Бетховен начал с гамм. Шекспир выучил алфавит. И вам тоже лучше начать с основ. Понимание элементов композиции, пропорций, линии, тона, формы и объема дает художнику ключ к успешному воплощению почти любых идей. Эта базовая практическая информация будет изложена ниже. Нельзя стать хорошим художником, не научившись рисовать. В наши дни многие совершают роковую ошибку — начинают творить, не освоив элементарные навыки. А они необходимы.

Ваша работа — рисунок, живопись или скульптура — может уверенно стоять только на прочном фундаменте. Без основ невозможно самовыражаться в искусстве. Они крайне важны для начинающих художников и помогают создать прочное основание из конкретных знаний, полученных от квалифицированного преподавателя. Только уверенное владение материалом даст свободу самовыражения и поможет достичь совершенства в изобразительном искусстве.

В искусстве есть свое волшебство. А в творческом созидательном процессе магии нет. Великие произведения искусства вдохновляются и воплощаются не непостижимыми силами. Многие столетия художники использовали конкретные методы и техники художественного воплощения. О них вы и узнаете из этой книги.

Новичкам, которые прочтут эту книгу, стоит перенять то рвение к учебе и стремление к дисциплине, которое многие столетия отличало великих художников. Если вы получите хорошее образование, то сможете выразить в живописи любой свой замысел.

*Фред Росс,
председатель Центра возрождения искусства*

НАПРОТИВ. ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Има.* 2010, Тонированная бумага, уголь, мел. 63,5×47 см

Штрихи на бумаге — визуальный язык, роднящий нас с художниками всех поколений. Рисунок порождает эмоциональное и концептуальное единение художника и зрителя.

НА С. 1. АЛЬФОНС МУХА. *Портрет дочери художника Ярослав.* 1922.

Тонированная бумага, пастель и гуашь. 39×32,5 см. В частной коллекции. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

НА С. 2. ДЖОН САРДЖЕНТ. *Венецианский канал.* Ок. 1905. Белая веленевая бумага, акварель, гуашь и графит. 53,8×36,8 см. Из собрания Метрополитен-музея, Нью-Йорк. Дар миссис Фрэнсис Ормонд

Image copyright © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, New York, NY

НА С. 5. ВИКТОРИЯ ЭРРЕРА. *Серафим, украшенный гирляндами.* 2009. Бумага, графит. 12,7×53,3 см

НА С. 6. БЕННЕТ ВЕДНЭ. *Берега.* 2008. Бумага, графит и мел. 40,6×30,5 см

ОТ АВТОРА

Главным стимулом к созданию всех великих произведений искусства была любовь к ним.

ДЖОН ЧАПМЕН. Американская книга по рисунку

НАПРОТИВ. ДЖОРИ ГЛЕЙЗНЕР.
Городские ворота Везле. 2005. Тряпичная
бумага, бистр*. 30,5×30,5 см

Крошечная фигура в проеме
«переводит» взгляд зрителя
с переднего плана на задний.

На уроках творчества в старших классах я оказалась отстающей. Отчасти проблема была в том, что мне хотелось рисовать, а нам больше преподавали рукоделие. Пытаясь подружиться с клеевым пистолетом, я так и не научилась рисовать и не стала более наблюдательной.

Но я упорно стремилась изучать искусство. Рисование в скетчбуке стало для меня тихой гаванью и постоянным увлечением. В нем я воплощала свои мысли, он был моей путеводной звездой в темные времена. И все же, несмотря на затраченное время и силы, я не могла преодолеть свою планку, выйти за границы врожденных способностей.

Мне было семнадцать, когда я впервые услышала о преподавателе, который обучал секретам старых мастеров в маленьком пенсильванском городке Коплей. Я не знала, что именно это значит, но ощутила трепет: будто давно спавший во мне ген был потревожен и проснулся.

Мы с отцом решили съездить к Майрону Барнстоуну. Как-то вечером мы миновали два пролета и поднялись по лестнице в его мастерскую. Майрон сам открыл дверь и сразу порадовал нас своей властью. Сам его вид пугал меня до смерти: из уголка рта свисала сигарета, бровь была грозно приподнята над бифокальными очками. Он взглянул на меня так, будто оценивал мои способности. Потом он посмотрел на отца и сказал: «Вы можете потратить 100 000 долларов на образование Джульетты, но она всю жизнь будет работать официанткой».

Не угадал, Майрон.

Учеба в мастерской Барнстоуна стала для меня сложнейшим испытанием. Я наверстывала упущенное. Процесс рисования, который всегда был для меня естественным, вдруг стал непонятным и неудобным. Поначалу казалось, что я разучилась рисовать. Но, кроме отчаяния, была и радость погружения в творчество. Казалось, мне дали новую пару глаз. Я увидела связи, закономерности и отношения, о существовании которых даже не догадывалась.

* Бистр (от фр. *bistre*) — краска из сажи специально обработанной древесины в смеси со связующим веществом (клеем).
Прим. ред.



Я полюбила учиться и следующие десять лет получала знания от лучших людей, которых смогла найти: в Пенсильванской академии изобразительных искусств, Национальной академии дизайна и разных мастерских.

За эти годы я многому научилась. В первую очередь я поняла, что изучение искусства — дорога длиною в жизнь, бесконечно сложная, но приятная. Еще я узнала, что рисованию можно научить, как и математике, музыке или грамоте. Секрет создания великих произведений искусства — в соединении базовых навыков и тонкого понимания приемов. Нужно только усвоить проверенную временем информацию и последовательно дополнять ее, посвящая как можно больше времени практике.

Я расскажу вам, как научиться рисовать, шаг за шагом. Процесс будет разбит на простые задания. Так у вас сформируется прочный фундамент, на котором вы сможете развивать навыки в любых художественных направлениях по своему вкусу. Книга позволит вам самостоятельно освоить приемы мастеров. Нужно только не жалеть времени и практиковаться.

Миру нужно больше красоты. Учитесь рисовать — и получайте от процесса как можно больше удовольствия.

Джульетта Аристид



Внимательно глядя на структуру цветка яблони, ракушки или качающегося маятника, мы открываем для себя совершенство, невероятную упорядоченность, которые пробуждают в нас ощущение благоговейного трепета, знакомое с детства. Приоткрывается нечто бесконечно большее, чем мы сами, — но это часть нас; бесконечное растет из конечного.

ДЬЁРДЬ ДОЖА. Власть пределов

Несколько лет назад я отправилась из дома в короткую поездку в Нью-Йорк. Поскольку у меня было всего два дня, после ночного перелета я решила как можно раньше перейти к делу — изучению произведений искусства.

Мой отец прибыл из Филадельфии, чтобы провести со мной один день. Пока мы шли к музею, он не спеша изучал витрины, рекламные щиты и необычные наряды прохожих, приговаривая: «Искусство есть во всем, если присмотреться». Меня раздражала его неспешность, и я была не согласна с его философией. Ведь именно «благодаря» ей я так и не получила приличного художественного образования.

Мы давно уже спорили на эту тему, но я хотела в музей и потому промолчала. Мы брели не спеша, пока наконец-то не показался музей. Как только я ускорила шаг, папа устремился к очередной витрине.

На сей раз на пути возник магазин, где продавались камни, минералы и окаменелости. Я мельком взглянула туда, не ожидая увидеть ничего нового. Но в глаза сразу бросилось нечто необычное. Все выставленные в витрине образцы были явно извлечены из земли, кроме одной диковины — практически идеального блестящего металлического куба. Я поинтересовалась, зачем нужно помещать рукотворный объект среди природных.

Владелец магазина подошел ко мне и с сильным греческим акцентом заявил:

НАПРОТИВ. МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ. *Набросок к картине «Святое семейство с младенцем»*. Ок. 1505. Бумага, перо и коричневая тушь. 28,7×20,9 см. Из собрания Гравюрного кабинета Государственного музея (Берлин). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Микеланджело делал наброски Мадонны с младенцем, чтобы подробно изучить объекты и показать свое художественное видение. Обычно результатом такой трудоемкой работы становится более сложный и красивый рисунок, чем тот, что получается «с ходу».



Испанский пирит — почти идеальный куб, — купленный в Нью-Йорке. Его стенки такие гладкие, что я вижу в нем свое отражение, как в зеркале.

Фотография: Андрей Козлов

НАПРОТИВ. УИНСЛОУ ХОМЕР.
Девушки-рыбачки на берегу,
Тайнмаут. 1884. Бумага, итальянский карандаш и белый тон. 52,7×43,8 см. Из собрания музея искусств Уодсворт Атенеум (Хартфорд)

*Источник фотографии: Wadsworth
Atheneum Museum of Art / Art Resource,
New York, NY*

Для американского художника Уинслоу Хомера природа была постоянным источником вдохновения.

— Здесь нет ничего искусственного. Это нашли в шахте в Испании. Мы его даже не полировали.

Я была ошеломлена.

— Это же чудо! — воскликнула я, когда он положил камень мне в руку.

— Нет, — ответил он. — Чудо — это вы. Вы можете слышать, ходить, говорить. А это просто камень.

Я была шокирована. Сомневаюсь, что даже появление из-под пола древней статуи могло бы привести меня в большее изумление. Совершенство металлического куба сокрушило все мои устои. Я знала, что в природе есть порядок, но в такой неожиданной форме он поражал. Этот крошечный, почти идеальный куб наполнил меня благоговением — а я очень редко испытываю это чувство, и то только перед самыми потрясающими творениями природы и искусства.

Следующий час я провела в магазине. Сначала мои глаза привыкали к явным узорам, потом хозяин магазина дал мне увеличительное стекло, чтобы я могла разглядеть менее четкие закономерности. В итоге я купила испанский пирит. Я заплатила за него больше, чем отдала бы за пару превосходных тувель. Но я приобрела его с надеждой, что каждый раз, глядя на него, я снова смогу ощутить благоговейный трепет перед чудом жизни. В общем, я купила простейший минерал с той же целью, с которой приобрела бы произведение искусства.

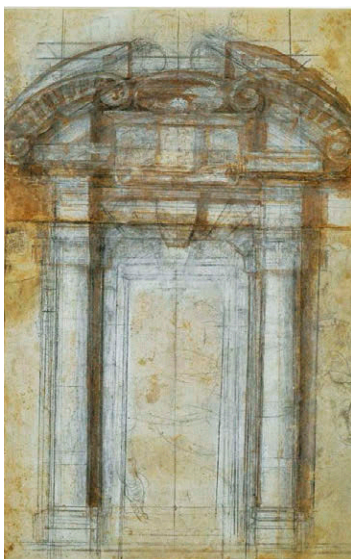
Покинув магазин, мы сразу отправились в музей. Но в тот день больше ничто из увиденного не тронуло меня хотя бы так же сильно. Я не говорю, что минерал — это искусство. Но я научилась уважительнее относиться к стремлению отца везде искать красоту.

*Самыми плодотворными будут усилия, затраченные
на изучение неподвластных времени правил,
до освоения конкретных техник.*

Следующие главы помогут вам понять важность внутренней структуры рисунка. Вы будете наблюдать величие окружающего мира, научитесь видеть разницу между основными и необязательными линиями и вычленять емкие образы, на основе которых можно создавать свои произведения. Чем четче вы увидите структуру объекта, тем проще его будет нарисовать и тем больше удовольствия вы получите от его созерцания в других произведениях искусства.



James McNeill Whistler



МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ. *Штудия ворот Porta-Pisa*. Ок. 1561. Бумага, мел и тушь. 44,2×28,1 см. Из собрания Дома Буонарроти (Флоренция). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Обратите внимание, что горизонтальные и вертикальные линии построения, которые Микеланджело использовал для оптимального расположения объекта, остались видны по завершении рисунка.

Теория прежде практики

Есть много способов научиться рисовать. Теория важнее, чем техника. Под поверхностью шедевров скрыты замечательные непреходящие истины. Например, очень хороший рисунок демонстрирует понимание тона, пропорций, гармонии и композиции и управление ими. Изучение простой техники может принести миг удовлетворения, но лучше потратить время на исследование теоретических основ, даже если поначалу этот процесс покажется слишком долгим. Они обеспечат прочный фундамент, на котором вы сможете возвести все что пожелаете. Чтобы лучше понять сложный процесс работы над рисунком, предлагаю разбить его на части. К концу книги вы сможете распознавать элементы рисунка и критически анализировать все этапы работы.

Семь раз отмерь

Великие рисунки начинаются задолго до того, как карандаш коснется бумаги. Ваша главная задача — внимательно наблюдать. Если вы потратите пару минут на изучение объекта, прежде чем приступить к рисованию, то вы мысленно сформируете его визуальный образ.

Я поняла, что предварительное наблюдение добавляет осознанности в процесс. Я могу выбрать те черты объекта, которые кажутся интересными или волнующими, и лучше понять важные элементы лежащей в его основе закономерности или структуры. Много раз я делала удивительные открытия, не спеша и внимательно рассматривая объект и подвергая сомнению свои предположения — как в случае с испанским пиритом. Я ожидала увидеть красоту в одном месте, а находила в другом.

Приступая к рисованию, вы не всегда уверены в том, что ищете. Считайте это исследовательской работой, где нет правильных ответов. Формулируя свои мысли и эмоции по поводу объекта, вы сможете поддержать энтузиазм на протяжении всей работы. Также это поможет понять, удалось ли вам достичь цели.

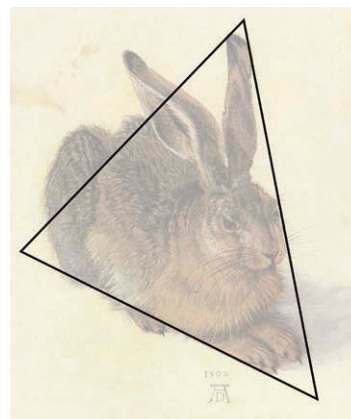
Глядя на объект, я часто задаю себе вопрос: «Что красивого в том, что я вижу? Необычное освещение? Повторение форм или линий?» Часто ответы начинают появляться после нескольких секунд созерцания. Развить художественное видение — непростая задача, на одной интуиции тут далеко не уедешь. Нужны невероятная концентрация и воля.

Хорошие привычки непосредственно влияют на результат. Уделите некоторое время созерцанию, прежде чем рисовать.

Попытка посмотреть *физически* иным способом тоже помогает преодолеть стереотипы восприятия. Один из приемов — прищуриться. Так вы увидите объект не обычным, а художественным взглядом. Через полуприкрытые глаза на сетчатку попадает меньше света, и визуальное восприятие упрощается. Так вы отделяете отвлекающие внимание детали от главного. Самое существенное содержится в крупных формах, и, прищурившись, вы увидите их четче. Но независимо от того, какой способ вы используете, надо понаблюдать, прежде чем начать рисовать.

Формирование целостного образа

Великий художник способен самый прозаичный предмет превратить в чудо — но не тщательно срисовав все детали, а обдуманно выбрав элементы, направляющие взгляд зрителя. Сила искусства заключается не в очевидном содержании, а в менее явном впечатлении от гармонии линий, тонов и цвета. Именно оно лежит в основе всех шедевров искусства.



Простую фигуру, такую как этот треугольник, проще выхватить взглядом и запомнить.

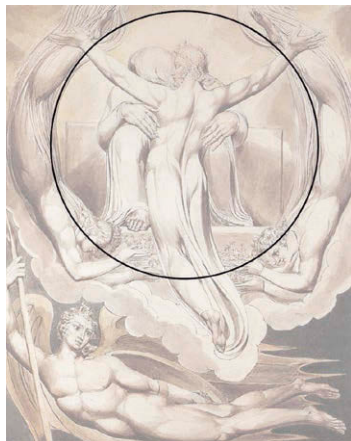
АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Заяц. 1502.

Бумага, акварель и гуашь. 25,1×22,6 см. Альбертина, Государственное графическое собрание (Вена). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Каркас Дюрера — сильная, чистая геометрическая форма. Термин применяется только для обозначения упрощенного контура. Это несколько линий, которые обрисовывают предмет.

СПРАВА. Круг предполагает идеальную цельность и часто используется в искусстве для гармоничного объединения разных частей изображения. В природе он встречается повсеместно — от капель воды до планет и щупалец этого осьминога.

Фотография: Джеффри Лейзавиц



Центральные персонажи окаймлены перевернутыми фигурами, которые, изгибаясь дугой по обе стороны, формируют круг.

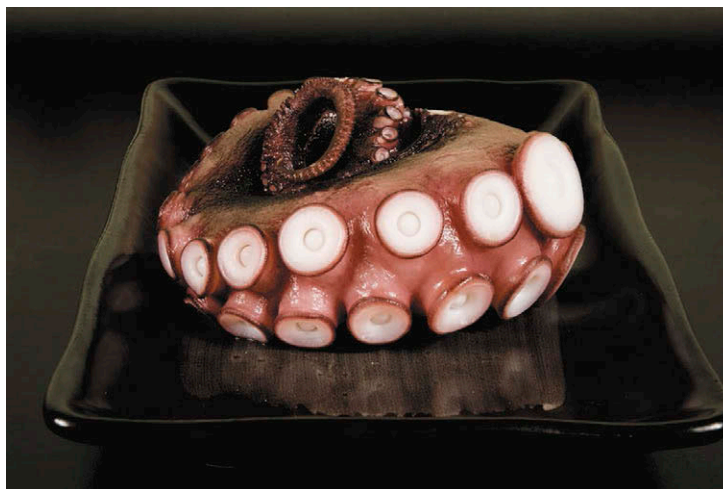
НАПРОТИВ. УИЛЬЯМ БЛЕЙК.

Христос как искупитель человека. 1808. Бумага, акварель. 50×38,9 см.

Из собрания Бостонского музея изобразительных искусств.

Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Композиция Блейка основана на круге, геометрия которого символизирует Бога: круг не имеет ни начала, ни конца.



Способность фильтровать информацию и вычленять главное — отличительная черта умелого художника. Я посвящаю начальный этап работы над рисунком определению структуры. Писатели, прежде чем приступать к проекту, как правило, составляют план — несколько предложений, обобщающих замысел всей работы.

Это помогает им не упустить изначальную идею, пока она «обрастает плотью». В рисовании работает та же логика. Если вы сможете выделить суть замысла и в первую очередь именно ее изобразить на бумаге, то она станет фундаментом, поддерживающим идею в процессе детализации. Работу делает успешной не количество нарисованных линий, а их точность и соответствие поставленной цели.

Посвятите начальный этап рисования объединению линий и форм.

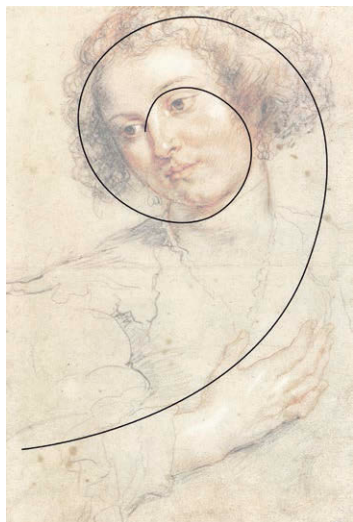
Начинающие художники нередко работают фрагментами, прилежно приступая к рисованию в определенной части листа, и, двигаясь дальше, решают, где разместить остальное. У них нет ни плана, ни общей структуры будущего рисунка. Я каждый год слышу о туристах, отправляющихся в лес в шлепанцах и с бутылкой газировки. Через три дня к ним на выручку приходят поисково-спасательные группы. Результат рисунка, создаваемого без структуры, не настолько плачевен; но всего несколько композиционных линий, выполненных в начале, отделяют удачную работу от разочарования.

Отметьте на листе размеры будущего рисунка (тогда вы не забудете, что нужно работать над всеми частями



СПРАВА. Спираль в природе ассоциируется с ростом и движением. Здесь она присутствует в структуре ракушки.

Фотография: Грег Ниссен



Спираль используется во многих произведениях романтического искусства, особенно в тех, где хотели передать эмоции и движение.

НАПРОТИВ. ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС. *Молодая женщина, смотрящая вниз* (штудия к голове святой Аполлонии). 1628. Итальянский карандаш, сангина, мел. 41,4×28,7 см. Коллекция галереи Уффици (Флоренция). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

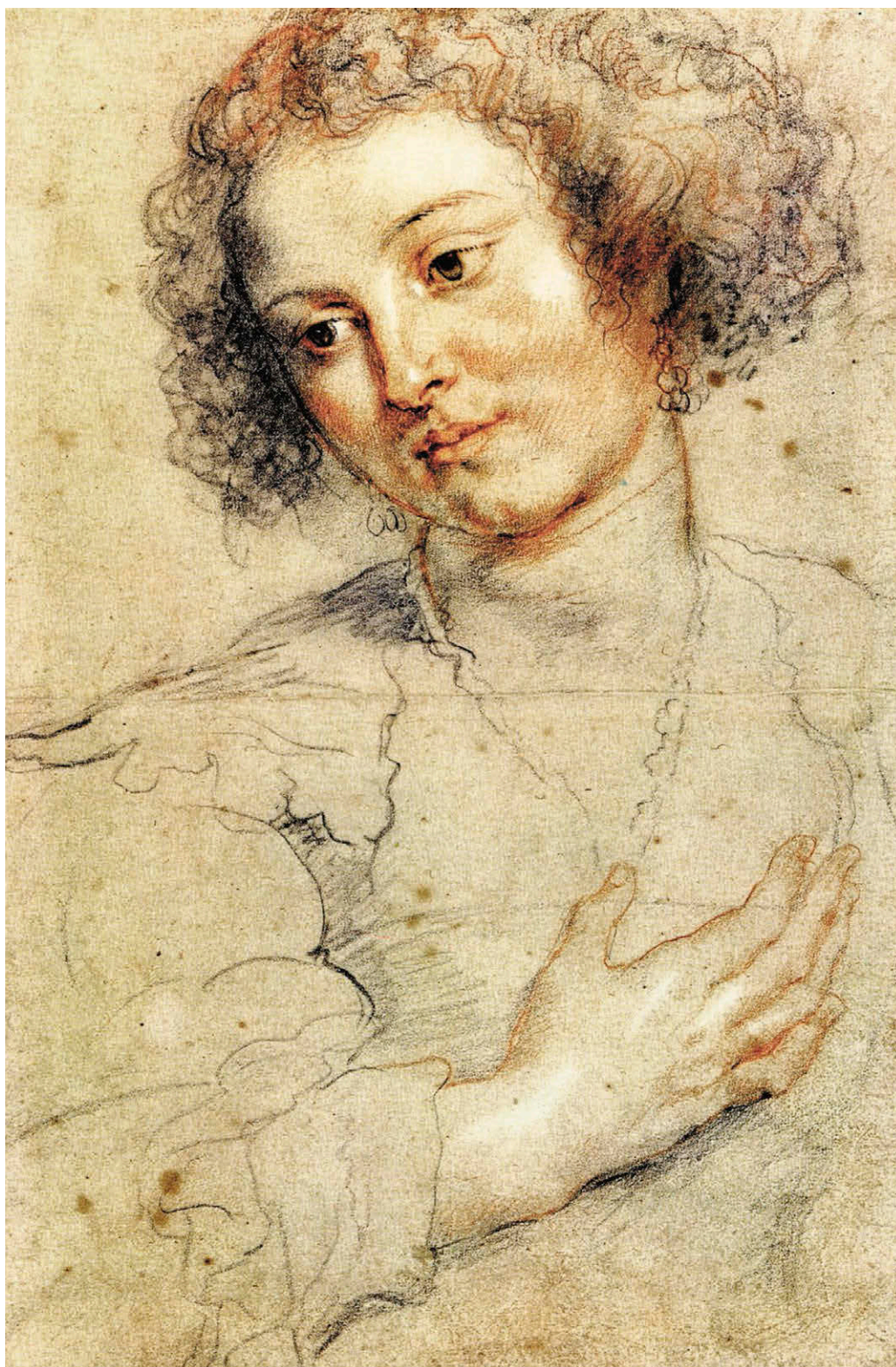
Рубенс, мастер жестов и выразительности эпохи барокко, в основном известен своими монументальными портретами. В этом более интимном портрете взгляд зрителя переходит по спирали от руки к лицу.

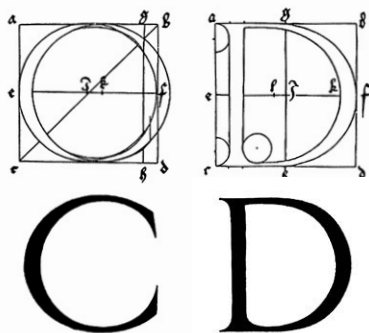


одновременно). Определите, какой результат вам нужен: каждая линия должна ему соответствовать. Для начала сосредоточьтесь на общих элементах. Линии должны быть максимально свободными и длинными, чтобы создать основу для дальнейшей проработки деталей. Помните: не только вы творите рисунок, но и он творит вас.

На начальном этапе сформируйте целостный образ, который останется очевидным к завершению работы.

Первые несколько линий, обозначающие расположение основных композиционных элементов или позы, проводите легко и уверенно, чтобы они оставались невредимыми до окончания работы. Это поможет вам избежать художественной энтропии, которая развивается от долгой работы. В процессе поиска деталей и нюансов есть вероятность потерять линии позы и остроту восприятия. Рисунок, который вначале был динамичным и полным жизни, выйдет неуверенным, если постоянно не освежать в памяти первое впечатление и не следить за тем, чтобы основные линии оставались видны.

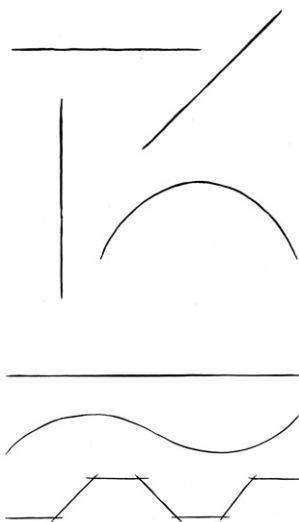




АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР.

Из «Трактата об искусстве измерения». 1525. Бумага, перо и тушь. Размер оригинала неизвестен

Контролируемое использование диагонали, вертикали, горизонтали и дуг реализовано в бесконечных вариациях всего, что только можно себе вообразить, — от букв С и D до лодки в океане и даже больше.



Вертикали, горизонтали, диагонали и дуги — основные составляющие других, более сложных форм.

Язык линий

Все дети, которых я знаю, рисуют увлеченно. Малыши выводят каракули ради чистого удовольствия. Когда дети становятся старше, в их манере рисования может возникнуть закономерность. Например, многие изображают дерево как овал на длинном прямоугольнике, а автомобиль — как коробку на нескольких кругах. Имея в распоряжении несколько простых линий с разными направлениями — вертикалей, горизонталей, диагоналей и дуг, — дети учатся писать. Сначала линии превращаются в буквы, затем — в слова, и наконец — в предложения. Этими линиями дети могут написать что-нибудь на столе, и тот, кто сидит за него следующим, поймет, что там написано. Так рождается волшебство коммуникации.

В нескольких искусно проведенных под разными углами линиях есть элегантность и сдержанность.

Навыки письма — тренировка мелкой моторики, чувство пропорций и желание обмениваться информацией — нужны и в обучении рисованию. Дети начинают с нескольких простых угловатых линий, которые позже складываются в буквы. А из букв состоит множество слов, которые составляют бесконечное количество предложений. Многие прекрасные преподаватели рисования начинают с тех же простых линий, которые превращаются в фигуры, а те — в изображения. И хотя самые сложные рисунки выходят далеко за границы этих основ, каждый из них должен с чего-то начинаться.

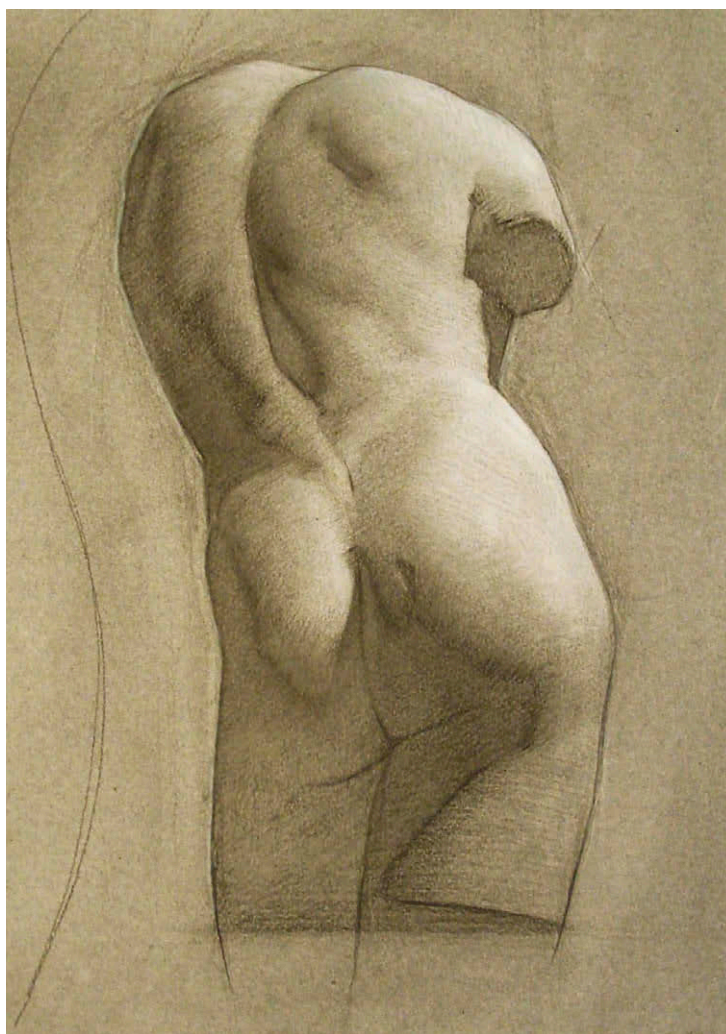
Когда ребенок научается писать буквы и слова, у него появляется стремление расширить возможности коммуникации с помощью выразительных средств. Написанное выглядело бы сухо и невразумительно, если бы не использовались прилагательные и пунктуация. Они помогают точнее передать смысл. А художник должен разнообразить и украшать свои линии, использовать свои «знаки пунктуации». Чтобы создать осмысленный рисунок, нужно научиться тому, когда и как сокращать информацию, когда преувеличивать и как вплетать детали в единое, продуманное целое.

Расположение основных линий

Человеческий разум воспринимает объект, в первую очередь замечая очевидное (как я в магазине камней). Как художник определяет, какая линия самая важная? Какая лучше всего передаст образы объектов и помогает установить между ними связь?

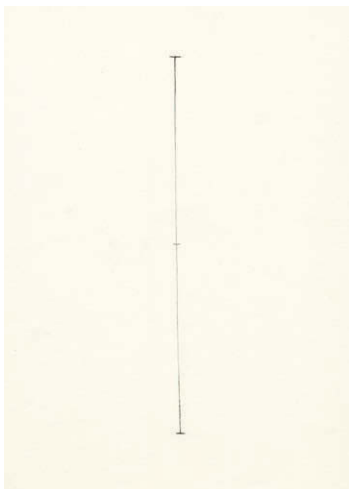
Начинайте с линии, которая наиболее полно описывает действие.

Я определяю, какие линии главные, задавая себе вопрос: «Если бы я могла нарисовать только одну линию, как ее расположить, чтобы передать движение или действие на рисунке?» Эту линию часто называют линией действия.



КОЛЛИН БЭРРИ. Рисунок
гипсовой фигуры Эроса. 2009. Бумага,
уголь. 33×27,9 см

Линия позы, или линия действия,
видна в левой части листа
и передает движение, содержащееся
в законченном рисунке.

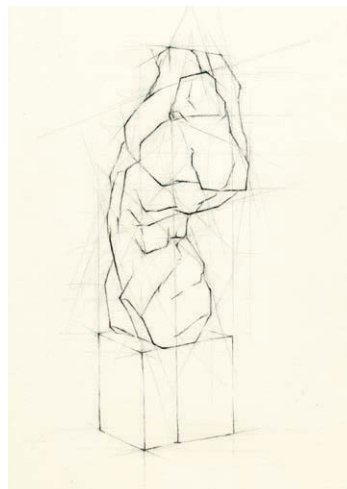
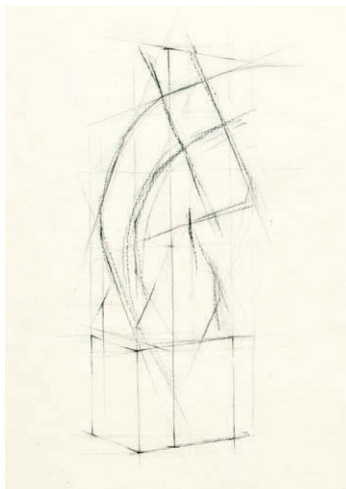


ВВЕРХУ СЛЕВА: первый из нескольких этапов работы над рисунком моя ученица Кэтрин Лидс начала с одной вертикальной линии. Она описывает расположение скульптуры и соотносится с центральной осью равновесия. Чтобы провести эту линию, Кэтрин использовала отвес.

ВВЕРХУ В ЦЕНТРЕ: затем Кэтрин нарисовала несколько основных линий, показывающих движение фигуры. Они ощущаются в процессе восприятия, но на самом деле не существуют. Вдобавок Кэтрин визуально усилила центральную линию симметрии вдоль основания гипсовой фигуры и короткую линию спины.

ВВЕРХУ СПРАВА. КЭТРИН ЛИДС.
Мужской торс. 2010. Бумага, уголь. 40,6×30,5 см. Изображение представлено мастерской Аристид

В финале Кэтрин изменила направления сегментов основных линий. Посмотрите, как они соотносятся с направлениями длинных линий на предыдущем этапе. Этими изначальными линиями во многом продиктованы поза и впечатление от изображения.



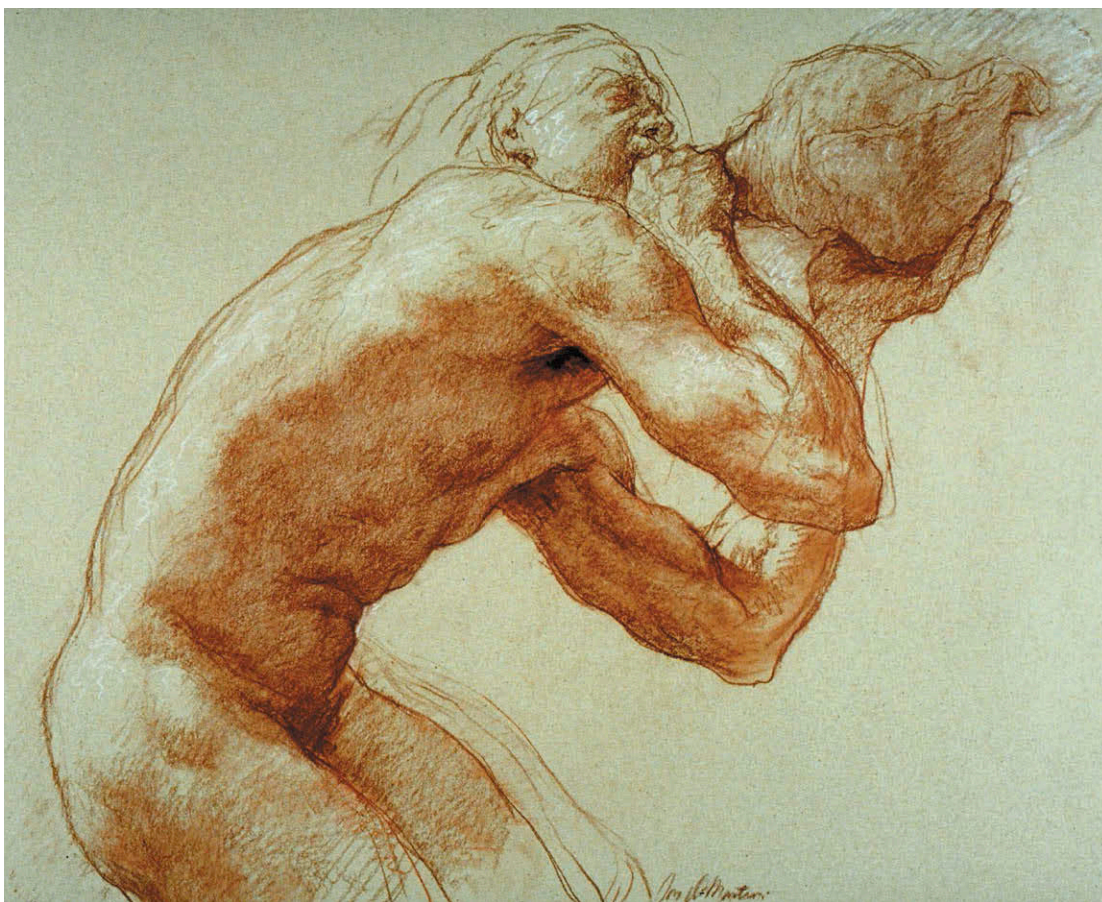
Она — аналог краткого содержания книги. Линия действия задаст тему рисунка. Простейшими линиями и дугами описывается большинство действий, и первая доминирующая линия с определенным направлением станет солирующим голосом, объединив все изображение.

Она не обязательно должна быть расположена идеально. Когда вы добавляете дополнительные линии, повторяющие ее направление, рисунок становится сильным и цельным. Эти линии дают выразительность, фокус и ритм. Четкость групп однонаправленных линий становится мощным визуальным посылом.

Тщательно обдумайте расположение начальных линий: весь остальной рисунок будет зависеть от их структуры.

Повторяющиеся элементы выглядят монотонно. Задав основную тему и развивая ее, вы должны вводить противодействующие линии и дуги, выстраивая рисунок. Пересекающиеся линии обычно расширяют возможности выразительности. Введение линий с новым направлением дополнительно описывает объект, не преуменьшая силу линий действия.

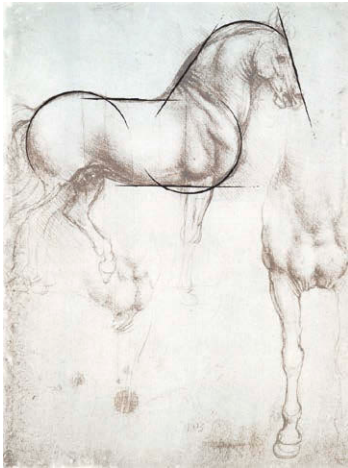
Для создания гармонии в рисунке нужны и единообразие, и различия. Повторяющиеся темы с вариациями сделают изображение живым.



Художник Джейкоб Коллинз говорил: «Набросок мастера выглядит законченным на каждом этапе». Начинающие часто неверно подходят к процессу, сосредоточенно работая над одним фрагментом и забывая об остальных. Например, они рисуют голову и грудь фигуры, забывая о руках и ногах. Внятная линия позы и разметка композиции помогают бороться с этим. Отталкиваясь от общей динамики прямых и изогнутых линий, вы с самого начала застрахуетесь от того, что какая-то часть окажется более проработанной, чем остальные.

ДЖОН ДЕМАРТИН. *Тритон*.
2002. Бумага, сангина, мел.
45,7×61 см

Демартин передал движение фигуры изогнутыми линиями, которые будто вибрируют от избытка энергии.



Изогнутые линии да Винчи очень сдержанны. Они выдаются вперед, заключая в себе объем мышечной массы.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.

Штудия лошади. 1490. Грунтованная бумага, серебряная игла. 25×18,7 см. Из собрания Королевской библиотеки Виндзорского замка (Лондон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Чередующиеся прямые и изогнутые линии по контуру спины и живота лошади создают уверенное ощущение ритма.

НАПРОТИВ. КРИСТИАН

ШУССЕЛЬ. *Металлургический завод.* Дата неизвестна. Зелено-серая веленевая бумага, графит и отмывка черной тушью. 15,2×32,8 см. Пенсильванская академия изобразительных искусств (Филадельфия), коллекция Джона Филиппа

Рисунок художника XIX века состоит в основном из линий. Прямая символична для техногенного мира и идеально подходит для этого сюжета с рабочими у станка.

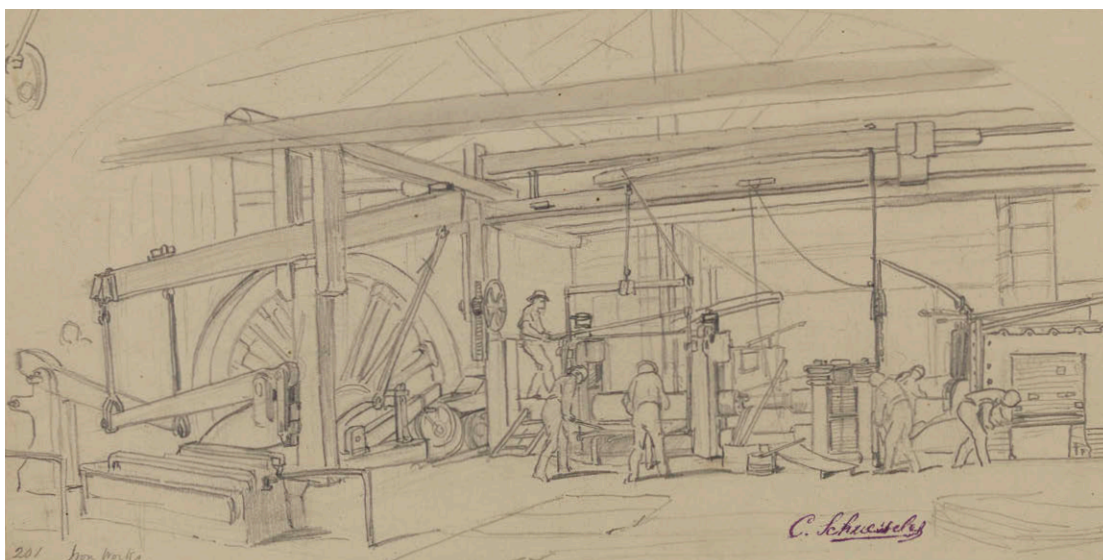


Типы линий

Невозможно запечатлеть всю информацию, которую мы воспринимаем глазами, даже если поставить такую цель. Рисуя, мы вынуждены отфильтровывать несущественное. И линии — лучший инструмент для этого.

Используйте прямые, чтобы объединить отдельные элементы в визуальное целое.

Линия, по сути, это ряд точек, расположенных в определенном направлении, но она может вести за собой взгляд и разум по определенному пути. Прямые и изогнутые линии играют разные, но одинаково важные роли в передаче визуальной информации.



Прямые линии

Прямые линии служат для условного обозначения композиции и помогают рассмотреть суть до того, как перейти к деталям. Прямые расположены под определенным углом и точно передают много общей информации. В прямой линии есть незаконченность; она воспринимается как первая попытка, напоминание, что позже ее нужно уточнить. Но эти незаконченные линии могут объединить элементы в визуальное целое. Сила композиции определяется взаимодействием форм и линий.

Изогнутые линии

В отличие от прямых, изогнутые линии символизируют рост, непредсказуемость и изменчивость природы и в произведении искусства отвечают за живость изображения. Множество хаотичных изогнутых линий создают впечатление бьющих ключом эмоций и чаще служат для передачи движения, чем для точности.

Изогнутые линии отражают рост и изменчивость в природе.

Изогнутая линия кажется законченной, даже если она неаккуратна. Потому-то при рисовании так сложно находить и исправлять ошибки. Такие линии необходимы, но работать с ними сложно. Поэтому я использую их осторожно, особенно в начале работы над рисунком.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. *Жена Дюрера, Агнес Фрей*. Ок. 1494.
Бумага, перо. 15,6×9,8 см.

Альбертина, Государственное графическое собрание (Вена). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Среди работ художника, одержимого аналитика, приятно увидеть такой несерьезный портрет его жены. Здесь нет ни одной прямой линии.



Гибкость и легкость

На начальной стадии работы самое главное — гибкость.

Первые несколько линий на рисунке очень часто общие, приблизительные. Тем не менее это не значит, что они неточные.

Сначала рисуйте медленно и легко, растягивая первый этап насколько возможно.

Если вы спросите меня, как попасть из Нью-Йорка в Сиэтл, то я буду права, если скажу: «Направляйтесь на запад». Но если бы я старалась быть конкретнее, не имея исходных данных, и сказала: «Сначала поверните направо, а потом два раза налево», это было бы неверно. Лучше рисовать приблизительные линии, которые будут верными, пусть даже неточными. Подробности добавите позже. Проще всего сразу рисовать светлыми линиями. Темные создают впечатление навязчивости: «Я знаю, что прав». Такая самонадеянность не пойдет на пользу работе. Художник, который начинает с темных и четких линий, закончит рисунок гораздо раньше, чем хотел, и не будет знать, как сделать шаг назад. Более того, жирные линии иногда трудно стереть без следа.

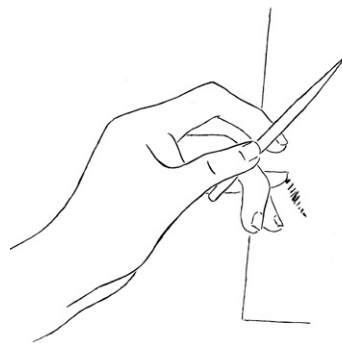
Чем дольше рисунок остается незаконченным, тем более точным он будет.

Как правило, чем больше опыта у художника, тем светлее его линии на начальной стадии и тем медленнее он работает. Искусный мастер знает, что чем дольше рисунок остается незаконченным, тем большей точности можно добиться, работая постепенно. А значит, линии должны быть тонкими и светлыми. Лучше оставить пустое место, чем заполнить его наобум. Если вы рисуете светлыми линиями, целенаправленно и продуманно, то будете довольны результатом. Со временем рука станет сама находить удачные художественные решения, и вы непринужденно и инстинктивно будете начинать рисунок светлыми, аккуратными линиями.

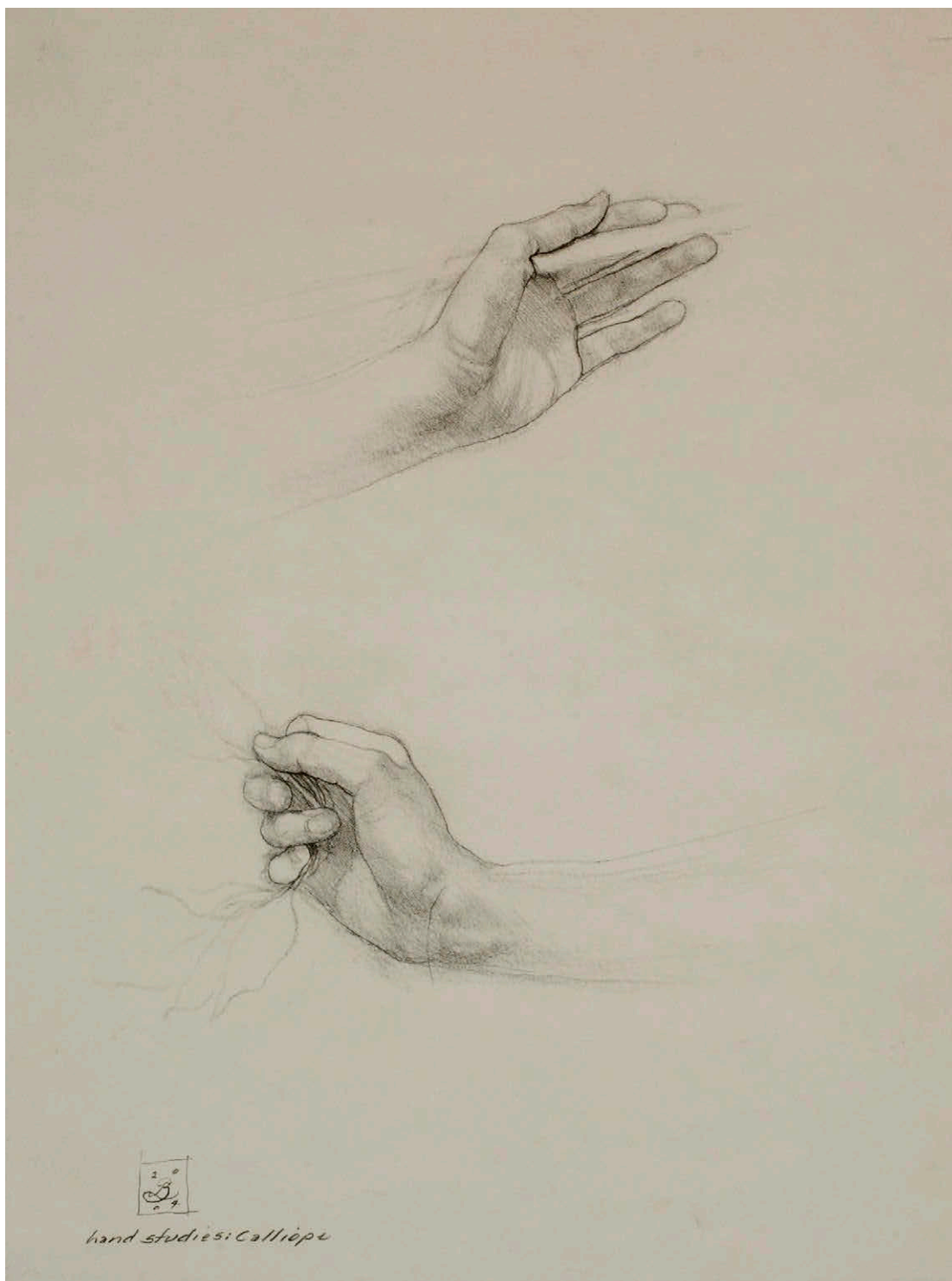
НАПРОТИВ. АЛЬФОНС МУХА.

Портрет девочки. 1913. Материалы неизвестны. Размер неизвестен. Частная коллекция, изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Муха известен своей выразительной графикой. Его нежная и чувственная манера идеально подошла для изображения маленькой девочки.



Кончик карандаша едва касается бумаги. Для устойчивости рука опирается на мизинец. Некоторые художники для этого используют муштабель (палочку с мягкой подушечкой на одном конце).





МАТЕРИАЛЫ НУЖНЫ ПРОСТЫЕ И НЕДОРОГИЕ: что-нибудь, чем рисовать, и что-нибудь, на чем рисовать. В любом магазине для творчества продается множество художественных товаров. Есть риск купить слишком много или растеряться и уйти с пустыми руками. Пусть обилие вас не остановит: для любого урока из этой книги достаточно карандаша и бумаги. Главная цель художественного образования — понять основы и научиться воплощать идеи.

Вот минимум, который я рекомендую использовать: очень острый карандаш (лучше всего графитовый твердо-мягкий, HB), белая бумага для рисования стандартного формата и ластик. Потом можно будет поэкспериментировать и подобрать наиболее подходящие материалы. Лучше не использовать карандаши, которые дают темную и жирную линию: ее будет трудно стереть. Каждый урок в книге начинается со списка материалов. По желанию их можно заменить другими аналогичными. Не откладывайте начало работы из-за отсутствия идеальных принадлежностей. Гениальный рисунок можно сделать и шариковой ручкой на клочке бумаги, сидя за кухонным столом.

Пенал художника, заточенные графитовые карандаши, лезвие и наждачная бумага.

НАПРОТИВ. БЕН ЛОНГ. *Штудия рук Каллиопы*. 2003. Бумага, графит. 38,1×27,9 см. Изображение предоставлено галереей Энн Лонг, Чарльстон

На рисунке видно, сколько теплоты и индивидуальности можно передать пробными линиями карандаша. Изображение манит тихим шепотом.

УРОК 1 КОПИРОВАНИЕ НАБРОСКА ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

ЦЕЛЬ УПРАЖНЕНИЯ — познакомиться с основными линиями и их направлением. Копирование шедевров мастеров помогало в обучении величайшим художникам всех времен. Вам нужно ответить на следующие вопросы: «Какие линии необходимы для цельности изображения? Какие делают рисунок динамичнее?» Упражняйте глаз в поиске главных линий в законченном рисунке, и вы научитесь видеть их в жизни.

МАТЕРИАЛЫ

Для подготовки к копированию наброска великого мастера понадобятся следующие материалы.

- Рисунок мастера*
- Калька
- Бумажный скотч
- Простой карандаш
- Планшет для рисования
- Бумага для рисования
- Точилка для карандашей
- Обычный ластик или клячка

* Изображение можно найти в книге или на сайте, например онлайн-музея Центра возрождения искусства (artrenewal.com).

ВЫБОР РИСУНКА МАСТЕРА

При выборе рисунка я исхожу из определенных критериев. Во-первых, он должен мне очень нравиться. Во-вторых, я выбираю работу, которая является шедевром, и уверена, что чему-то научусь в процессе ее копирования. Наконец, я стараюсь найти изображение с явными линиями позы или другими сильными линиями. Рисунок Микеланджело, который я взяла для примера, соответствует всем трем параметрам (оригинал приведен на с. 116). Если шедевр пережил века, обычно в нем есть чему поучиться.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ЛИНИЙ

Прикрепите кальку к копии или распечатке бумажным скотчем и убедитесь, что листы неподвижны друг относительно друга. Карандашом на кальке повторите линию позы и направления основных линий. Пример приведен на с. 24–25.

КРЕПЛЕНИЕ БУМАГИ ДЛЯ РИСОВАНИЯ

Прикрепите скотчем копию или распечатку на жесткую поверхность планшета, а рядом — бумагу для рисования. В идеале рисунок должен быть такого же размера, что и оригинал, чтобы можно было легко и быстро перемещать взгляд между двумя изображениями, а также проверять соответствие пропорций. Можно смягчить поверхность планшета под бумагой для рисования, проложив между ними еще несколько листов.

ВЫПОЛНЕНИЕ КОПИИ

Прищурьтесь и определите основную линию позы. Иногда нужно рассматривать рисунок минуту или две, чтобы ее увидеть. Вы сможете понять, правильно ли определили расположение фигуры, судя по тому, насколько результат будет соответствовать оригиналу. Учтите, если ваш вариант некрасив, скорее всего, он неточен. При удачном результате простота и красота видны даже в нескольких линиях.



ПЕРВЫЙ ЭТАП: обозначьте линиями верхнюю и нижнюю границы изображения на листе. Затем нарисуйте линию действия. В данном случае это вертикальная ось равновесия и несколько дуг.

ПЕРВЫЙ ЭТАП: *определение линии действия*

Проведите линию и посмотрите, хорошо ли она передает движение. Она может проходить по центру или описывать форму фигуры сверху вниз. Сейчас вы детектив в поиске улики и пробуете разные предположения, чтобы проверить, какое из них работает. Иногда невозможно определить единственную направляющую. Тогда используйте необходимый минимум.



ВТОРОЙ ЭТАП: нарисуйте несколько главных линий, описывающих общую форму позы. На иллюстрации намечены овал грудной клетки и дуга, начинающаяся от головы.

ВТОРОЙ ЭТАП: *размещение повторяющихся линий*

Нарисовав одну верную линию, поищите, где она повторяется (целиком или отдельными фрагментами). Посмотрите, сколько линий с одним углом наклона. Проследите, где они начинаются, исчезают и появляются снова. Не все линии повторяются. Некоторые выходят из одной точки, как на рисунке выше. Рекомендую проанализировать для начала как можно больше рисунков, чтобы получить как можно больше информации.



ТРЕТИЙ ЭТАП: продлите линии до получения нужных форм, чтобы привести рисунок в соответствие с оригиналом.

ТРЕТИЙ ЭТАП: *воспроизведение цельной формы*
Приступайте к созданию форм из отдельных линий. На этом этапе рисунок может сложиться, если первоначальные линии расположены верно. Изобразив форму, будет легко определить, насколько хорошо выходит рисунок и не искажены ли пропорции и поза. Изначальные линии построения и линии позы придают рисунку силу и формируют его костяк. Не спеша приступайте к теням и в соответствии с формой тела размечайте его основные плоскости, исправляя неточности в процессе.

ВВЕРХУ. ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. Копия наброска Микеланджело Буонарроти «Штудия для битвы при Кашине». 2011. Бумага, карандаш Конте*. 61×45,7 см



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: тонируйте крупные области теней, чтобы отделить их от света. Акцентируйте некоторые края, чтобы подчеркнуть их.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: *проработка основной позы*
Когда вы научитесь уверенно определять основные линии, потренируйтесь в проработке рисунка. Применяйте полученные знания для работы с натуры — изображения живой модели или натюрморта. Важно перекинуть мостик от теории, усвоенной во время копирования шедевра, к ее реализации в своих работах.

Для дальнейшего обучения этим способом обратитесь к «Курсу обучения рисунку» Шарля Барга и Жана-Леона Жерома. Это толковое пособие по копированию, и в нем много цветных иллюстраций, которые можно использовать для тренировок.

* Карандаши Конте — материалы для графики и живописи на основе искусственного графита, чаще всего в виде мелков и карандашей; тверже пастели, но мягче графита. Используются обычно на шероховатом картоне. *Прим. ред.*





Никто не рождается гением, который по наитию сразу же овладевает основами искусства. Все учились — и должны учиться — рисовать.

ДЖОН ЧАПМЕН. Американская книга по рисованию

В искусстве гармонию обеспечивают пропорциональные взаимоотношения между отдельными частями — идеальный баланс элементов. У большинства людей без образования в этой области есть врожденное чувство гармонии. Оно заложено в нас природой, ведь мы существуем в упорядоченной среде и привычно распознаем, например, симметрию человеческого лица или ритм смены сезонов. Мы ощущаем порядок в строении нашего тела, в том, как соотносятся пальцы рук и кисть, кисть и рука и т. д. Часто мы инстинктивно чувствуем эту правильность, без участия сознания.

Гармония возникает, когда элементы разных размеров уравнивают друг друга и целое. Поскольку правильные пропорции воспринимаются как данность, мы обращаем внимание на них только тогда, когда возникает проблема. Например, мой брат — который никогда не изучал искусство и ни за что по своей воле не провел бы день в музее — может легко раскритиковать мои рисунки с изображением фигур, особенно если из-за нечаянного искажения пропорций они выглядят неестественно.

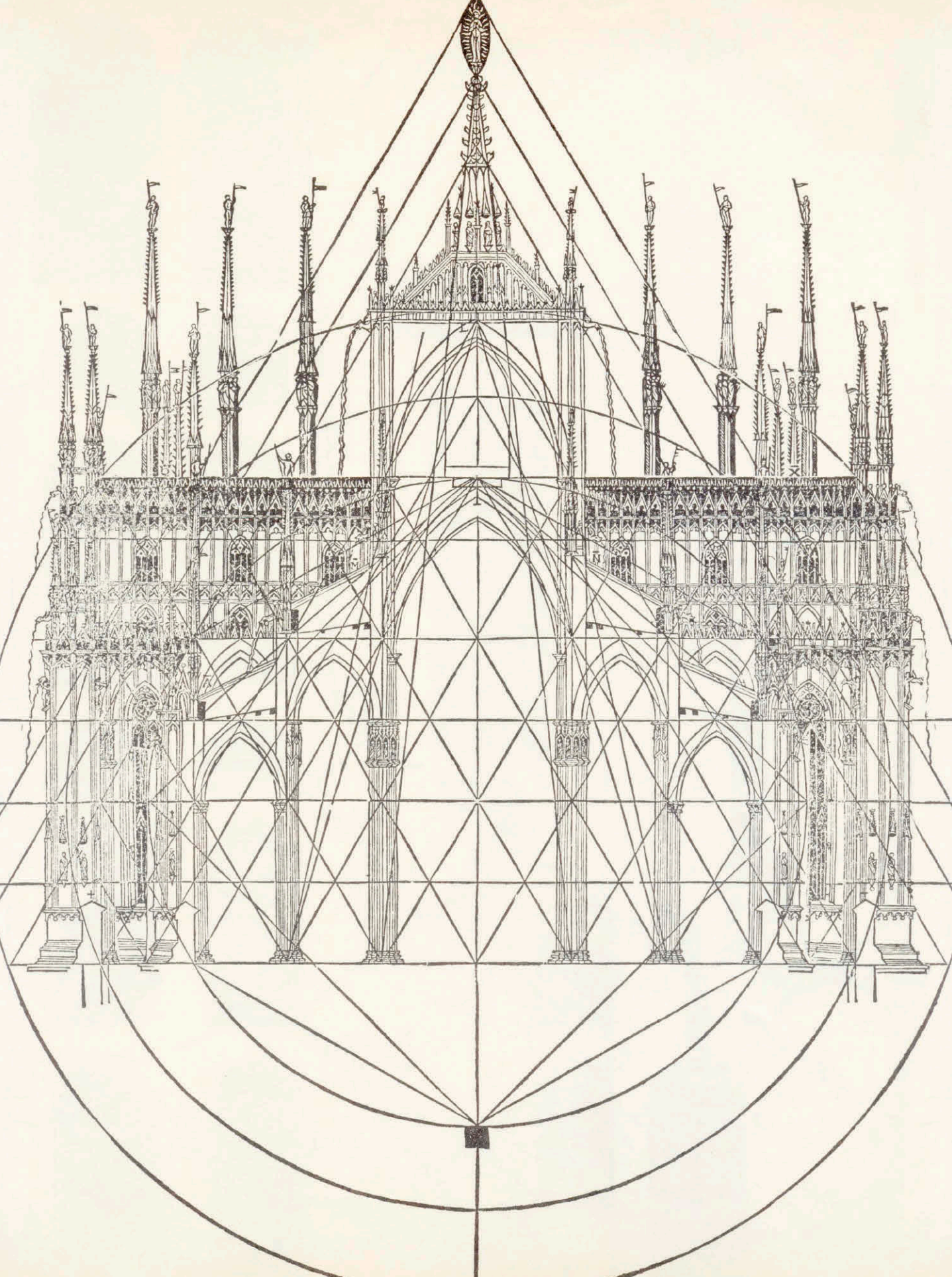
Но одно дело — хорошо видеть пропорции, и совсем другое — создавать великие произведения искусства. Даже самым грамотным художникам нужно много практики, чтобы добиться точности. К счастью, не нужно изобретать велосипед. Многие художественные дисциплины, от архитектуры до фэшн-иллюстрации, включают изучение пропорций. Ведь это залог успеха любого произведения искусства. Есть два способа изучения пропорций: внимательное изучение натуры или исследование схем, созданных практикующими профессионалами.

НАПРОТИВ. КЛОДИЯ РИЛЛИНГ.
Автопортрет. 2003. Бумага,
угольный карандаш. 40,6×30,4 см.
Изображение предоставлено студией
Барнстоуна

Художница провела линии
на изображении головы, чтобы
проверить соотношение отдельных
элементов рисунка. Сколько
повторяющихся линий с одинаковым
наклоном вы сможете найти?

НА С. 35. ДЖЕННИФЕР БЕЙКЕР.
Копия рисунка Шарля Барга «*Молодая
итальянка*». 2009. Бумага, сепия.
34,3×25,4 см

Это пример законченной копии
рисунка мастера, часть программы
первого года обучения в моей
мастерской.



Учитесь у природы

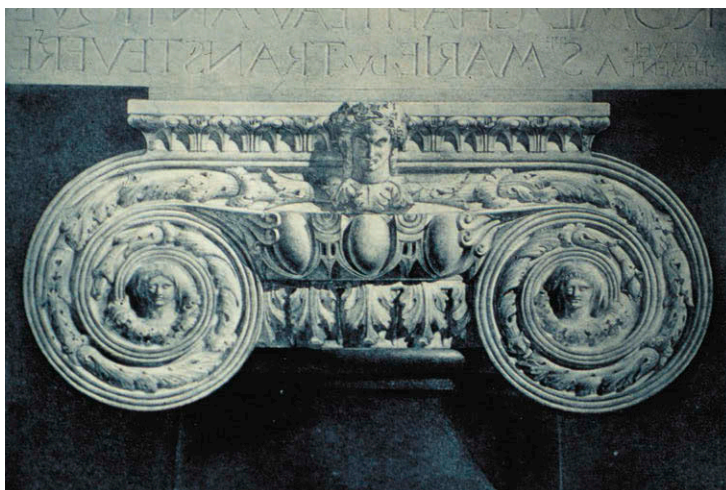
Уже тысячу лет художники изучают гармонию, наблюдая за природой и по крупицам накапливая знания.

Древнегреческие архитекторы использовали в своих зданиях соотношение элементов, характерное для человеческого тела. Каждая часть имеет свою индивидуальность, но идеально соотносится с целым. Альбрехт Дюрер, Филиппо Брунеллески и Пьеро делла Франческа изучали природу так тщательно, что им удалось раздвинуть границы знаний и усовершенствовать многие области. Путем внимательного изучения природы художники открыли, что все в ней подчинено определенным правилам и закономерностям, которые можно сформулировать и с пользой применить в искусстве, науке и конструировании.

Природа — величайший учитель и источник познаний для художника.

Ученые заметили, что Леонардо да Винчи пользовался одной и той же системой пропорций для анатомических и архитектурных рисунков. Пьетро Марани, автор книги «Леонардо да Винчи: полное собрание картин», писал: «Леонардо сформулировал определение человеческого тела в системе пропорциональных отношений, и это дало ему математически измеримый, прочный фундамент, чтобы перевести фигуру в художественное воплощение, основываясь не только на наблюдениях, но и на основополагающих законах гармонии и красоты».

В эпоху Возрождения произошло слияние аналитического наблюдения за окружающим миром и изучения его устройства, как в классическом искусстве. Эта традиция



СЛЕВА. НЕИЗВЕСТНЫЙ СТУДЕНТ-АРХИТЕКТОР, лауреат Римской премии. *Античная капитель в Риме*. 1903. Бумага, карандаш. Размер неизвестен

Природные структуры внедрились в художественную систему пропорций и остаются бесценным источником информации для архитекторов и конструкторов.

НАПРОТИВ. ДИН СНАЙДЕР. *Собор*. 1972. Бумага, тушь. 27,9×21,6 см

Художник анализирует фасад собора с помощью кругов и треугольников. Организованный геометрический базис придает единообразие и единство частям и целому.



сохраняется по сей день. Многие современные художники ценят красоту и рациональное устройство природы и используют их в своих работах. Из них мы можем узнать очень многое о западной художественной традиции.

Схема художника

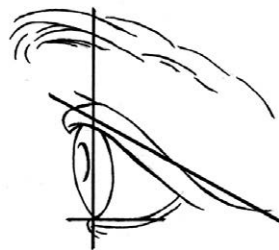
Раньше все старались рисовать по правилам. Были распространены шаблоны животных, растений и фигуры человека. Художники учились копировать идеальный объект и после этого могли совершенствовать рисунок, руководствуясь наблюдениями.

Запомните несколько простых правил пропорций для изображения фигуры и головы человека.

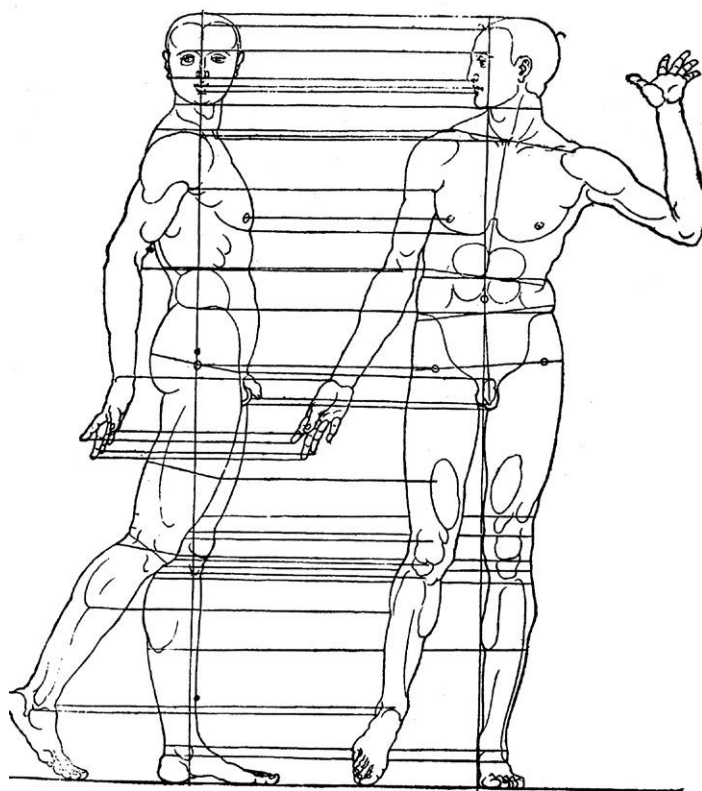
На заре истории искусств, в Викторианскую эпоху, начинающие художники практиковались в изображении отдельных элементов, например ушей и глаз, по классическим канонам, пока не заучивали их наизусть (нарисуйте по одной линии сверху и снизу, добавьте круг, нанесите тон штрихом, и вот она — правдоподобная часть тела). Сейчас этот вариант

НАПРОТИВ. БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ. *Пять штудий*. Дата неизвестна. Бумага, карандаш. Размер неизвестен

В прошлом художники частенько проводили немало времени за изучением каждого отдельного элемента фигуры для его полного понимания. Это было принято в эпоху Возрождения, когда Челлини стал совершеннолетним.



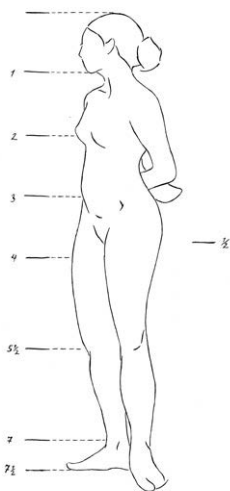
Копия иллюстрации из детской книги по рисованию, США, колониальный период. Конструкция глаза объясняется с помощью треугольника.



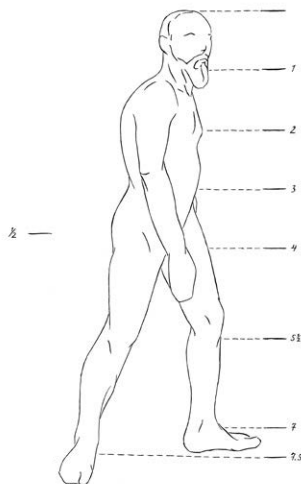
СЛЕВА. АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР.

Из «Четырех книг о человеческих пропорциях». Опубликовано в 1528. Бумага, перо и тушь. Размер оригинального изображения неизвестен

Альбрехт Дюрер, со своей типичной для эпохи Возрождения любовью к знаниям, делал бесконечные наброски с идеальными пропорциями, которые использовал как основу для своих шедевров.



Высота головы 7,5 раз укладывается в высоту фигуры. Конец каждого сегмента соответствует определенной части тела. Эти пропорции верны только для фигуры, наблюдаемой во фронтальном ракурсе, не под углом.



Это золотое правило задает точки, расположение которых можно проверить на живой модели. Не стоит всегда подгонять изображение под них, но они поразительно точны.

исключен. Прошли времена, когда в школах учили рисовать по памяти. Почему такой подход впал в немилость — тема для сложной дискуссии. Но факт прост: вкусы изменились.

Многие величайшие художники прошлого и настоящего досконально исследовали правила пропорций. Некоторые представители эпох Возрождения и барокко не только заучивали формулы, записанные предшественниками, но и постоянно изучали живую натуру в поисках логичных универсальных правил. Да Винчи, Дюрер, Никола Пуссен, Рубенс и многие другие составляли целые альбомы, посвященные изображению человеческих пропорций, изучая античные традиции. Изображения в альбомах и сами по себе прекрасны, как видно на странице напротив. Они показывают, как учились великие художники.

Изучив правила, вы сможете быстро решать художественные задачи, делать правдоподобные наброски и понимать, чем результат отличается от ожиданий. Эти схемы дают мощный базис, на котором вы сможете «возводить» свои работы. Со временем вы заметите, как некоторые схемы работают на деле. Будут и отклонения, но правила задают превосходную отправную точку.

Минусы использования формул очевидны: если слишком полагаться на них, рисунок будет непримечательным и стереотипным. Но при этом вы чаще будете получать точное изображение. К тому же при внимательном и вдумчивом использовании формул вам проще будет научиться исследовать натуру. Художественные каноны идеально соединяют мир разума — универсум — и мир реальный, наблюдаемый. Слева показаны несколько общепринятых формул пропорций человеческой фигуры.

Помните: нужно адаптировать схему под натуру, а не подгонять модель под идеал.

Стандартное деление пропорций фигуры и головы человека освещено в большинстве книг по рисованию. Общепринятая единица для измерения фигуры — высота (или ширина) головы. Обычно, если от подбородка вниз отложить еще одну высоту головы, отрезок закончится на уровне сосков, а следующий — на уровне пупка. Середина фигуры обычно находится на уровне лобковой кости. Как правило, высота головы укладывается в высоту всей фигуры 7,5 раз. Нормальная длина плечевой кости — полторы головы. Длина бедренной кости — две высоты головы, а берцовой — почти полторы.



Рисование портрета показывает еще одно преимущество использования линий построения. Как и в случае с фигурой, устойчивые взаимоотношения между частями лица помогут точно измерить целое.

Например, на половине высоты головы расположены глаза. Лицевая часть делится на три равных части: от подбородка до основания носа, от основания носа до линии бровей и от линии бровей до линии роста волос. Расстояние между глазами приблизительно равно ширине глаза.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.

Мужская голова в профиль с пропорциями. Ок. 1490. Бумага, перо и тушь. 27,9×22,2 см. Из собрания галереи Академии (Венеция)

Да Винчи точно встроил голову в квадрат и использовал ее как единицу измерения. Он установил закономерность соотношения частей головы внутри квадрата с помощью аналитических линий.



Во фронтальном ракурсе ширина лица в области лба обычно составляет пятикратную ширину глаза, а ширина основания носа равна ширине глаза. Чтобы эти пропорции соответствовали истине, ваши глаза должны находиться на одном уровне с глазами модели. Если голова модели повернута так, что лицо оказывается в перспективном сокращении, они не работают.

Разумеется, эти общие параметры не исключают индивидуальные особенностей. Идеальные пропорции нужны только для проверки. Они помогают определить, где модель отклоняется от нормы: если неизвестно, чего ожидать, невозможно определить индивидуальные особенности.

НАПРОТИВ. КОЛЛИН БЭРРИ.
Обнаженная женщина со скелетом.
2009. Тонированная бумага, графит.
61 × 45,7 см

Художница демонстрирует необходимость понимания основ анатомии и динамики позы для передачи ощущений живости и движения.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Копия рисунков Питера Пауля
Рубенса и пояснений из «Теории
фигуры человека». 2010. Бумага,
чернила из кожуры грецкого ореха.
30,5 × 22,9 см

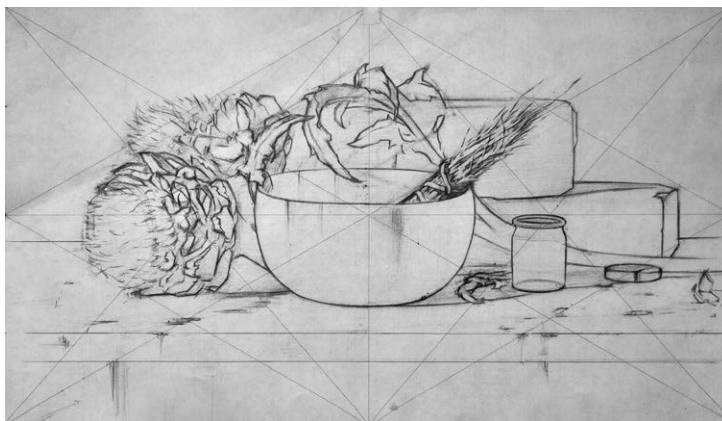
Потрясающая страница из книги Рубенса приоткрывает окно в мир этого возвышенного гения. Он не просто копировал увиденное, он объединил голову человека с головой лошади, чтобы с помощью человеческого профиля передать благородство коня.

ТЕНАЙЯ СИМС. Композиционное построение к рисунку «*Цветы артишока и латунная миска*». 2010. Бумага, графит. 34,3×58,4 см. Из коллекции Тима Росса

Выверенный натюрморт можно разбить на основные ориентиры, например по контурам объектов или резких светотеневых переходов.

НАПРОТИВ. МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ. *Штудия обнаженного юноши для Сикстинской капеллы*. Дата неизвестна. Бумага, сангина. 27,9×21,6 см. Из собрания музея Тейлора (Харлем, Нидерланды). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Для создания этого рисунка Микеланджело пригодились наблюдательность, знания анатомии и фантазия. Он мог дополнять натуру воображаемыми деталями, потому что знал, как это сделать.



Поиск визуальных ориентиров

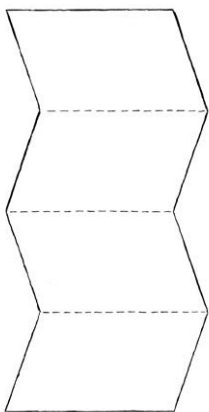
Ориентиры — узнаваемые элементы, которые помогают управлять положением в пространстве или в изображении: во время вождения автомобиля или рисования. С помощью этих четких областей вы можете определить, где вы находитесь относительно места, куда направляетесь. Ориентиры могут быть общепринятыми (глаза, бедра и плечи в анатомии) или частными (например, сучок в середине поверхности деревянного стола).

Мы вынуждены фильтровать сложную информацию, поступающую из окружающего мира, оставляя то, за что можно надежно ухватиться. Поскольку нам необходимо присваивать названия всему, что мы видим, наше восприятие стало объектно ориентированным. Зачем говорить «Пожалуйста, принеси мне черный блестящий твердый предмет с сине-фиолетовым отражением на верхнем крае и четырьмя ногами, которые сейчас выглядят как буква X из-за перспективного сокращения», если проще сказать «Пожалуйста, принеси мне стул»? Но большинство визуальных ориентиров не объекты с известными нам названиями. Это выделяющиеся переходы тона, цвета, текстур или контура.

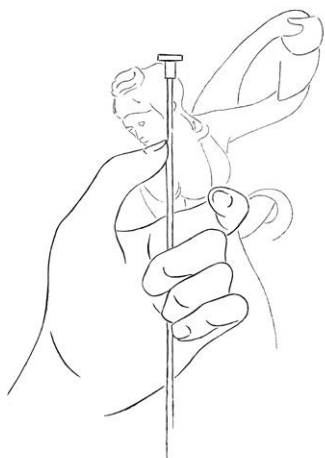
Рисуйте по книгам анатомии для художников, осваивая приемы изображения универсальных форм.

В качестве визуальных ориентиров можно использовать что угодно. И процесс их обнаружения легко систематизировать, особенно если известно, где их искать. Художники изучают анатомию, чтобы схематизировать человеческое тело для удобства восприятия и упростить выявление ориентиров (несколько прекрасных книг на эту тему перечислены в библиографическом разделе). Ориентирами в других сюжетах, например пейзаже или натюрморте, может быть все, что





Сложив лист бумаги вчетверо, можно поднести его к изображаемому объекту или человеку для сравнения.



Художник держит вязальную спицу, чтобы измерить размер головы скульптуры и отобразить его на рисунке.

заслуживает внимания. Любая четко выделяющаяся часть объекта может стать точкой отсчета.

Способы измерения

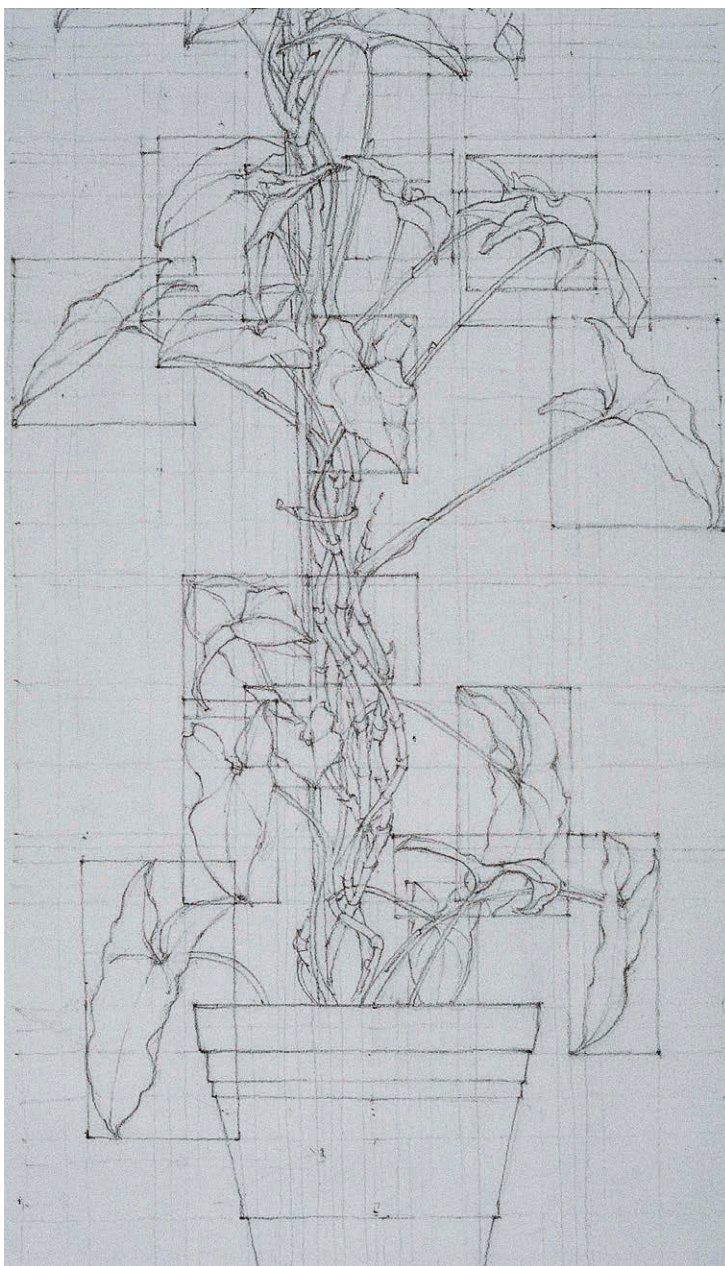
Системы измерения, открытые великими художниками, помогают нам разбить на составляющие то, что мы видим, изучить формы, на которые делится пространство, и отточить остроту восприятия. Измерения — способ проверить свои предположения. Они отправляют эмоции под холодные прожекторы рассудка и заставляют вывести точность за пределы врожденных способностей.

Стремитесь к точности: определите несколько главных контрольных величин рисунка с самого начала.

Традиционные способы измерения — с использованием тонкой вязальной спицы, отвеса или углов отклонения — будут описаны ниже. Я постоянно собираю новую информацию на эту тему. Несколько месяцев назад я была в архиве Пенсильванской академии изобразительных искусств вместе с ее куратором Барбарой Катус. Изучая произведения искусства, мы вели беседу. Барбара упомянула показавшийся мне простым способ точного измерения, которому ее научил ее преподаватель. Возьмите достаточно большой лист бумаги, который полностью скроет за собой объект, и сложите его вчетверо, как показано на иллюстрации слева. Держа лист так, чтобы его высота совпадала с высотой объекта, для совмещения с верхней и нижней границей перемещайте к себе или от себя. Запомните точки, которые разделяют его на четыре части. Затем тонкими линиями разметьте эти четыре части на бумаге и в процессе работы сравнивайте их между собой. Раньше я не слышала о таком легком и точном способе измерений. Но он напомнил мне, что есть много полезных приемов и лучшие основаны на надежной системе сравнения.

Измерения с помощью вязальной спицы

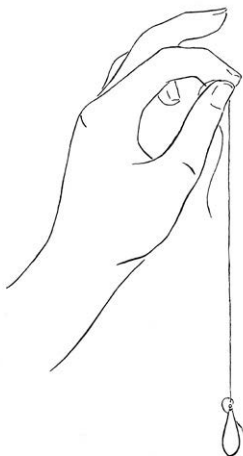
Художники используют разные методы самопроверки. Для метода, которым я пользуюсь в своей мастерской, нужна вязальная спица (подойдут шпатель или карандаш): чем тоньше и прямее, тем лучше. Вытяните руку вперед, выпрямите локоть, закройте один глаз и прижмите к спице большой палец, чтобы отметить конец первого отрезка. Затем, оставив туловище и большой палец в прежнем положении, поверните спицу



РУДИ ЭЛЕРТ. *Конструктивный рисунок растения*. 2003. Бумага, карандаш Конте. 43,2×22,9 см. Изображение предоставлено студией Барнстоуна

На этом рисунке гипотетическое пространство каждого листа было определено с помощью измерений, а относительное расположение горизонталей и вертикалей тщательно выверено. Получилась отличная студия. Точно измерьте один элемент и используйте его параметры как эталон во время работы.

на 90°, чтобы сравнить отрезок с горизонтальными величинами, или сместите, чтобы сравнить с вертикальными. Вам нужно определить точку в середине объекта или выяснить, сколько раз отрезок укладывается в горизонтальную или вертикальную линию. Например, расстояние между плечами фигуры человека во фронтальном ракурсе обычно составляет примерно две высоты головы. Этот метод хорош для длинных горизонтальных объектов, когда сложно оценить пропорции на глаз.



Отвес художника — тонкая нить, к концу которой привязан груз. Он используется для проверки вертикалей.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. Копия рисунков Питера Пауля Рубенса и комментариев из «Теории фигуры человека» (деталь). 2010. Бумага, чернила из кожуры грецкого ореха. 30,5×22,9 см

На многих рисунках в альбомах Рубенса и Пуссена есть вертикальная линия, проходящая через фигуру. Она помогает определить центр тяжести фигуры человека.

Проверка элементов относительно горизонталей и вертикалей может выявить многие скрытые ошибки. Измерения полезны, но не страхуют от недочетов. Повлиять на их точность может очень многое. Если вы по неосмотрительности согнете руку в локте или отклоните верхний кончик спицы от/на себя, результаты будут неточными. Смена положения тела тоже повлияет на результат, как и смена глаза. Поэтому стойте неподвижно, полностью разгибайте руку в локте и держите спицу под углом 90° к ней.

Вы должны стоять достаточно далеко от объекта: на близком расстоянии возможность оценить взаимоотношения между элементами ограничена (расстояние до объекта должно быть втрое больше высоты рисунка). Помните: на большие размеры (сердину объекта или четверти) опираться лучше, чем на маленькие (ширина глаза): ниже вероятность ошибиться.

Но здесь есть опасность принять результат за несомненный факт. Понадеявшись на точность своих измерений, ученик может не исправить очевидную ошибку. Доверяйте интуиции. Если что-то выглядит неправильно — обычно так и есть. Исправляйте неточности. Помните, что при измерении можно и ошибиться. Не настаивайте, что вы правы, лучше все перепроверьте. Ведь нахождение и исправление ошибок — путь к росту.

Использование отвеса

Известный со времен Древнего Египта отвес — нить с утяжелителем для точной проверки вертикальных линий. В своей мастерской я пользуюсь отвесом из тонкой черной швейной нити, к которой прикреплен утяжелитель. Им может стать любой предмет: художники используют рыболовные грузила, болты и даже резиновых уточек. Но он должен быть достаточно тяжел для того, чтобы не раскачиваться постоянно и хорошо натянуть нить. Некоторые подвешивают отвес на верхнюю планку мольберта (параллельную полу), цепляя за петлю на другом конце нити, чтобы он висел строго вертикально и его не нужно было держать.

Измерения — перепроверка своих предположений и возможность понять, что можно улучшить.

Для использования отвеса закройте один глаз и посмотрите, какие линии пересекают его. Например, если я подношу отвес к одной стороне головы модели, то вижу, что он пересекает подмышку и внутреннюю сторону ступни.

Чем больше элементов на рисунке правильно выровнено, тем вероятнее они составят единое целое.

Этот способ проверки использовали многие великие художники. Однажды во время посещения Королевской академии в Лондоне я заметила металлическую сетку на потолке. Мой гид пояснил, что художник Джон Сарджент* подвешивал на нее отвесы так, чтобы они были рядом с моделью (и ему не нужно было держать отвес в руке). Я видела и ось равновесия, предназначенную для определения центра тяжести позы.

В альбомах Пуссена и Рубенса на многих рисунках можно заметить вертикальную линию, проходящую от верха до низа. Она показывает, что фигура корректно расположена относительно воображаемой оси равновесия и выглядит вертикальной и сбалансированной.

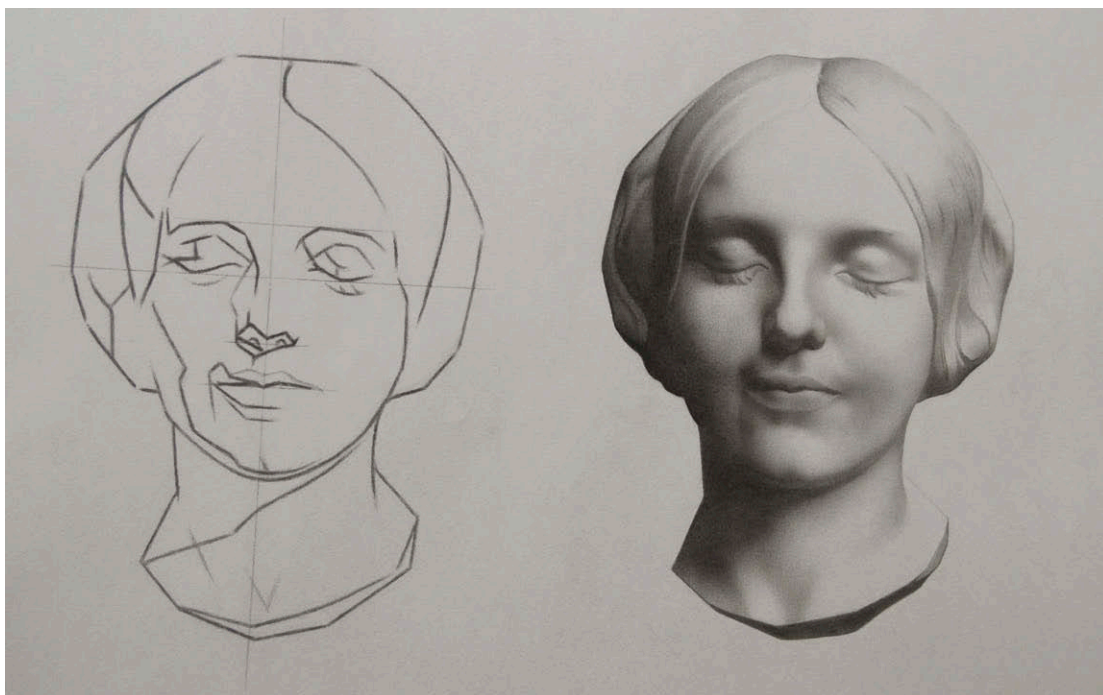
Углы отклонения диагоналей

Мы обсудили важность использования вертикальных отвесов для правильного расположения и выравнивания элементов. Горизонтальные линии (которые можно определить с помощью вязальной спицы или другого длинного прямого предмета) не менее важны. Посмотрим на углы и точки пересечения.

БРЕТТ ДАУНИ. Копия

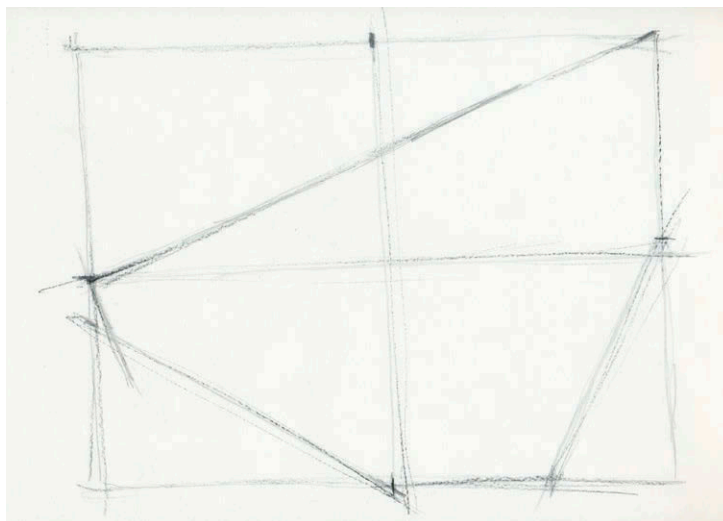
«Прижизненной маски молодой женщины» Шарля Барга. 2008. Бумага, уголь. 40,6×71,1 см

Эта мастерская копия вкладки из пособия Барга, разработанного для тренировки обучающихся изобразительному искусству студентов XIX века, показывает, как простые прямые линии задают основу для рисунка.

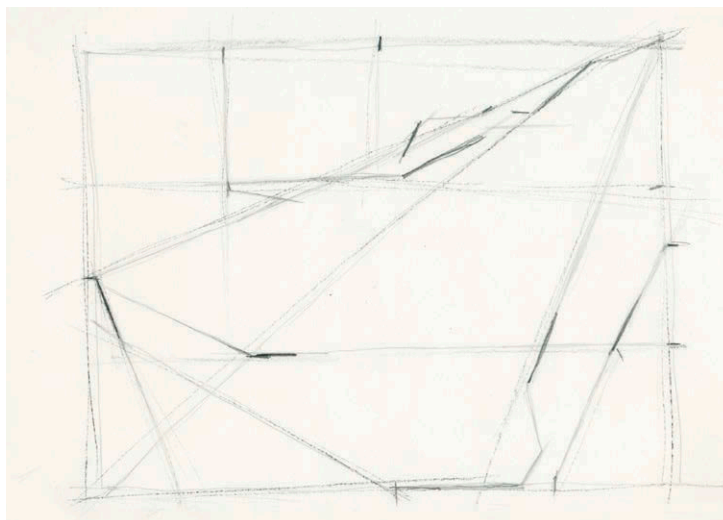


* Джон Сарджент (1856–1925) — американский художник-космополит, один из самых успешных живописцев Прекрасной эпохи (часто причисляется к импрессионистам; более всего известен своими портретами). Прим. ред.

Этапы работы над рисунком ученика мастерской Бобби Дитрани демонстрируют определение параметров черепа. Сначала выполнена композиционная разметка светлыми линиями с отмеченной серединой объекта. Для упрощения контуров черепа Бобби использовал вязальную спицу. Гипотетическое пространство — прямоугольник, в который вписан объект; его высота и ширина определяются соответствующими параметрами объекта. Предположите, что гипотетическое пространство — прозрачный стеклянный короб, идеально соответствующий размерам объекта.



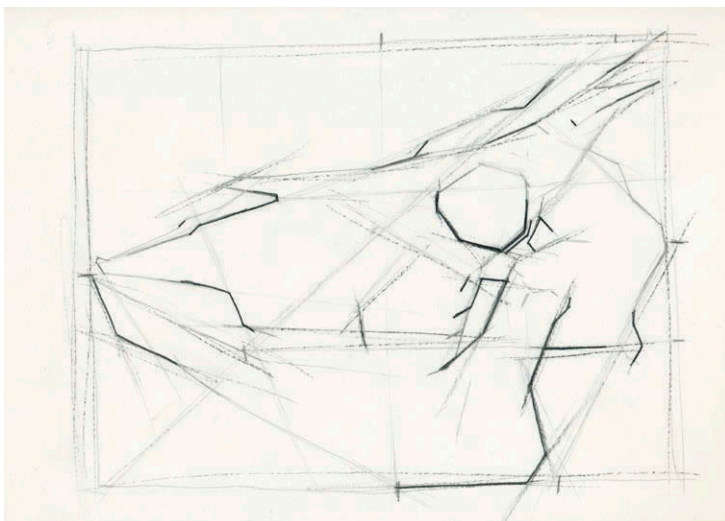
Затем Бобби преобразовал диагонали в несколько плавных дуг, акцентируя ключевые линии, чтобы они вышли на передний план, и разбил крупные диагонали на несколько сегментов.



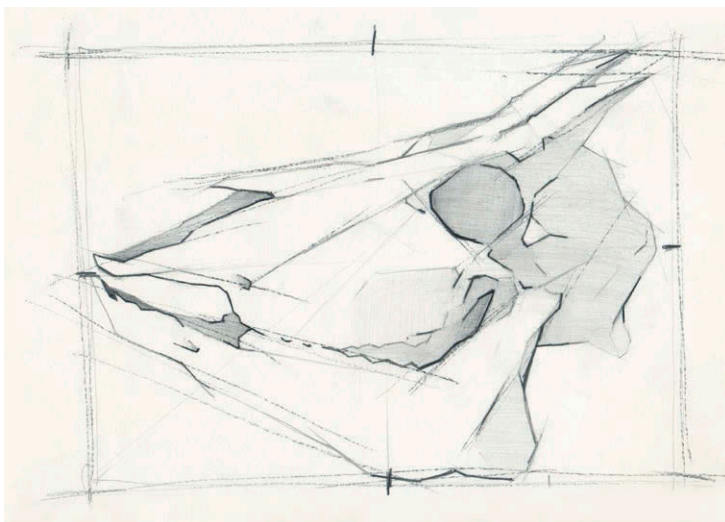
Применяйте надежные приемы рисования, например измерение и проверку диагоналей, вертикалей и горизонталей, пока не добьетесь такой точности, что утратите необходимость в них.

Проверив взаимное расположение элементов относительно вертикали и проконтролировав выравнивание по горизонтали, уточните углы отклонения — и можете быть уверены, что вы на верном пути.

Углы отклонения помогают определить угол наклона отдельной линии. Удивительно, как незначительные отклонения в совокупности искажают результаты измерений



Далее он определил главные диагонали, общее расположение и пропорции. Диагонали он продолжил через весь объект, чтобы точно определить расположение остальных элементов черепа.



БОББИ ДИТРАНИ.

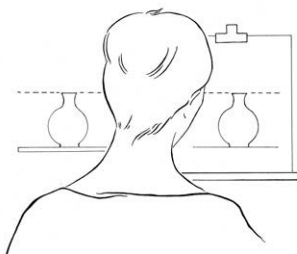
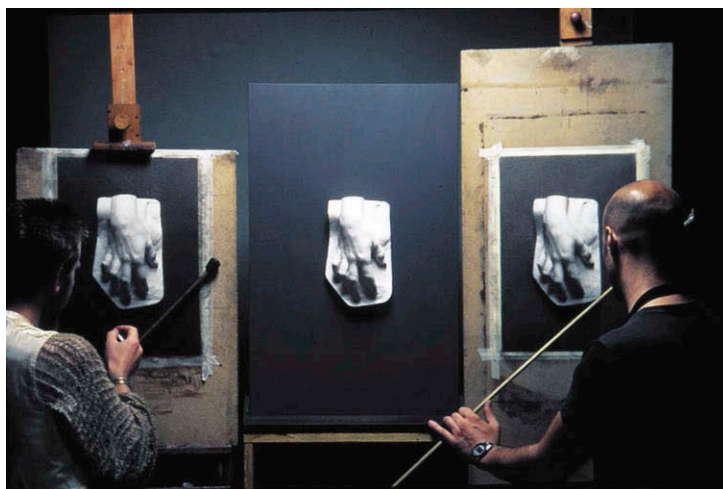
Композиционное построение черепа.
2010. Бумага, уголь. 45,7×61 см.
Изображение предоставлено мастерской Аристид

В завершение Бобби стер линии построения и добавил однородный тон, чтобы отделить свет от тени.

и пропорции. Истинная вертикаль помогает определить, на какую величину отклоняется исходящая из этой же точки диагональ. Например, сравнивая углы внутри объекта с истинной вертикалью отвеса, можно понять, в какую сторону и на какой угол от нее отклоняется диагональ.

Измерение углов отклонения включает поиск триангулярных точек на объекте. Триангуляция — термин, используемый в геодезии и математике. Он означает определение положения точки по двум другим, уже известным. Задав положение одной точки, можно предполагать, что оно верно, пока не доказано обратное. Задав положение второй точки, вы создадите взаимосвязь. Задав расположение третьей точки, вы создадите геометрическую фигуру.

Два студента рисуют одну и ту же гипсовую модель в академии Энджела во Флоренции. Рисунки закреплены на том же уровне, что и модель: художники отходят назад, чтобы уточнить детали, и возвращаются к мольберту.



Для визуального измерения нужно встать так, чтобы не менять местоположение и одновременно видеть объект и мольберт. Художница может сравнивать объект и рисунок, быстро переводя взгляд с одного на другой.

В процессе рисования мы движемся от заданных элементов к неизвестным. Важно различать, что уже подтверждено, а что еще нет, чтобы рисунок развивался верно. Помните: правильность или неправильность расположения точки определяется только относительно других точек.

Умение видеть соотношения элементов помогает выстроить их в убедительное целое.

Если все точки заданы корректно относительно окружающего пространства, то получается точное изображение. Продвигайтесь медленно и скрупулезно проверяйте взаиморасположение точек. Посмотрите, какой треугольник получится, если мысленно соединить три точки. Это хороший способ избежать ошибок на раннем этапе.

Понимание метода визуального измерения

Я училась в мастерской-студии с программой обучения изобразительному искусству в Миннеаполисе, где преподавали Сид Викир и Дейл Редпат. Они рассказывали студентам о проверенном способе — визуальном измерении. Он обеспечивает прямое сравнение объекта с рисунком. Студия устроена так, что для художника объект и рисунок оказываются одинакового размера.

Легко забыть, что объект из-за расстояния часто кажется гораздо меньше, чем он есть на самом деле. Возьмите вязальную спицу и, держа ее перед объектом, находящимся в отдалении, проведите измерения. Я сейчас делаю то же, измеряя высоту стакана, стоящего на противоположном от меня краю стола. Она составляет примерно 4 см. Я знаю, что на самом

деле его высота примерно 20 см, но на вид она 4 см. Это и будет его визуальный размер.

Обычно, когда я использую сравнительные результаты измерений, я изображаю объект в несколько раз больше истинного размера. Это усложняет процесс, потому что я пытаюсь точно воспроизвести его, одновременно увеличивая. Преимущество рисования объектов в соответствии с их визуальным размером в том, что не нужно учитывать масштаб. Это позволяет избежать неточности и искажений, которые легко допустить из-за возможности прямого сравнения. Вспомните детские задачи из серии «Найди пять различий в двух картинках».

Метод визуального измерения можно адаптировать к любому размеру рисунка.

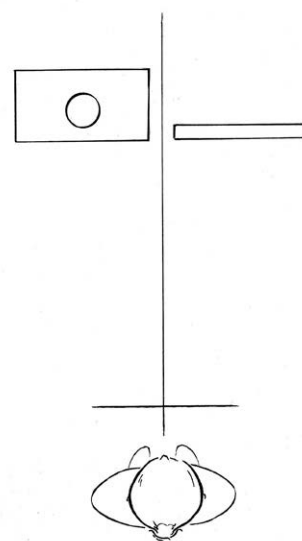
Если вы хотите, чтобы рисунок был того же размера, что и объект, поставьте мольберт рядом с ним, как на иллюстрации справа.

Рекомендуемая дистанция до объекта для рисования методом визуального измерения должна составлять примерно три его высоты. С этой точки удобно смотреть на объект, не отворачивая голову от рисунка. Определив место, где вы будете стоять, пометьте его скотчем на полу так, чтобы он проходил под пальцами обеих ног и между ступней (метка будет в форме буквы Т). Вы сможете вставать на нее, чтобы посмотреть на объект, и возвращаться к мольберту для рисования. Никогда не рисуйте, глядя на объект из позиции у мольберта: так вы получите совсем другой ракурс. Сначала вам будет неудобно, но через несколько часов все пойдет как по маслу.

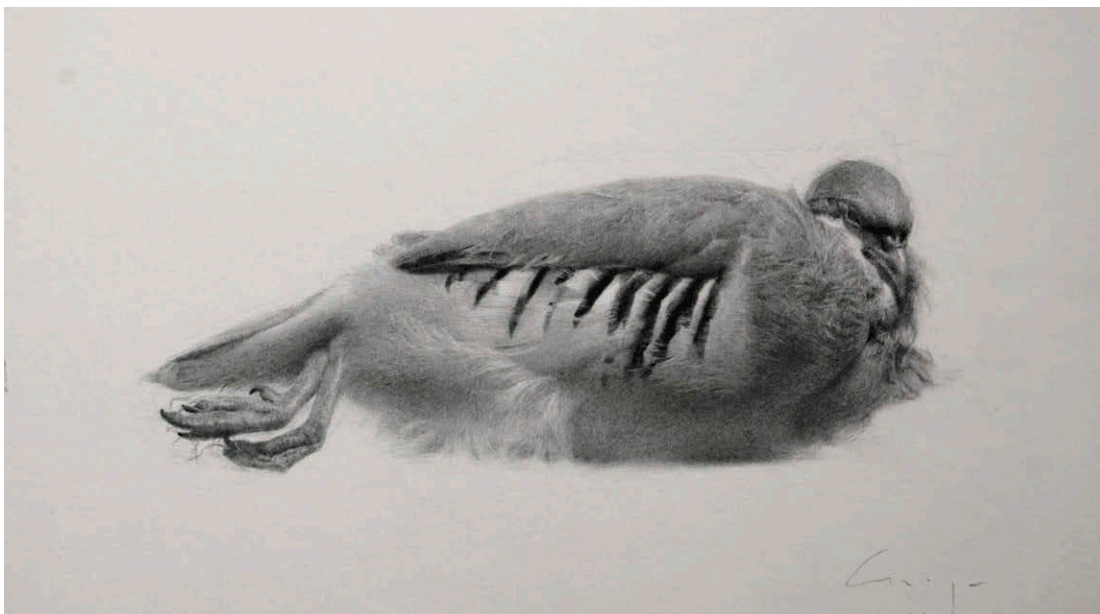
Если вы собираетесь воспользоваться методом визуального измерения, но хотите, чтобы размер рисунка отличался от размера объекта, попробуйте такой вариант (он особенно пригодится для рисования фигуры: немногим нравится рисовать на полотне больше метра в высоту). Отодвигайте мольберт от объекта в сторону метки, пока не получите желаемый размер. Рисунок должен находиться не рядом с объектом, а где-то между вами и объектом. Чтобы уточнить детали, вставайте на метку, а потом возвращайтесь к мольберту для продолжения работы.

Метод визуального измерения предполагает буквальное сравнение объекта и рисунка.

Трудно понять суть процесса из краткого описания. Больше информации вы найдете в учебниках на соответствующую тему, например в упомянутом ранее пособии Шарля



Вид сверху на рабочее место художника. Нужно отходить назад, чтобы посмотреть на объект, а для рисования возвращаться к мольберту.



АМАЙЯ ГУРИПИД. *Падение*.
2009. Бумага, графит. 25,4×35,6 см.
Из коллекции Кейт Леман и Тревиса
Шлахта

В этом рисунке художница преодолела ограничения материала. Мы видим только мягкую текстуру перьев, а не жесткий графит, которым они нарисованы.

Барга и Жан-Леона Жерома (и в книгах, перечисленных в библиографическом разделе). Пошаговая демонстрация процесса преподавателем Академии изящных искусств Флоренции приводится на с. 188–189.

Преимущество метода визуального измерения в том, что он позволяет получить правдоподобный результат. Сразу видно, чем рисунок отличается от объекта, поэтому ошибки легче исправить. Минусы в том, что вы привязаны к расположению мольберта. Объект также должен оставаться неподвижным во время работы, чтобы результаты измерений были неизменными.

Внесение исправлений

Непросто научиться исправлять свои ошибки, причем в любой области. Это умение свойственно гениям. Пользуясь для измерения спицей, отвесом и диагоналями, вы тренируете взгляд. Постепенно вы приобретете достаточную уверенность, чтобы для создания точного рисунка обходиться без этих приспособлений. Со временем благодаря внимательной проверке начнет вырисовываться закономерность, и вы поймете свои типичные ошибки (например, у меня во время рисования фигуры талия часто выходит слишком длинной).

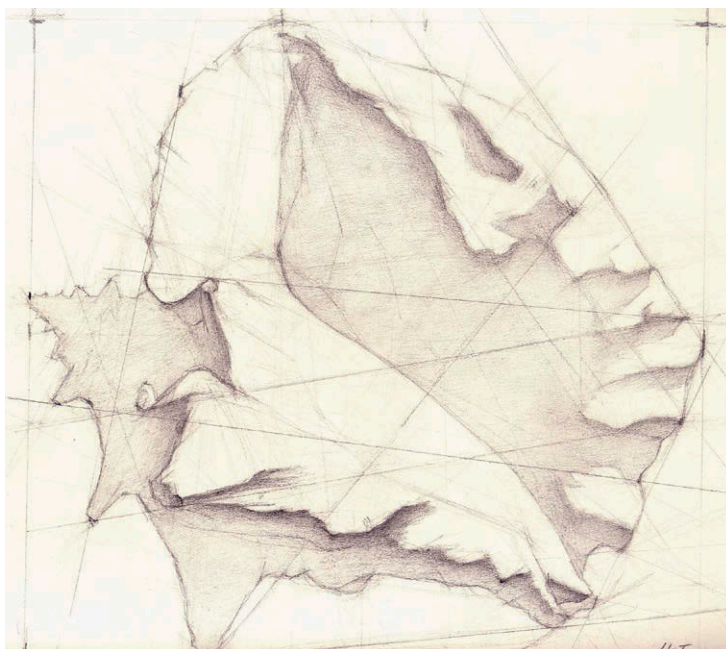
Джейкоб Коллинз, у которого я училась в Нью-Йорке, часто говорил о том, что важно исправлять самые слабые или непроработанные части рисунка. Желание бесконечно улучшать удачные фрагменты в надежде, что они затмят собой остальное, естественно. Но такой подход редко срабатывает.

Лучший способ улучшить рисунок — сделать так, чтобы каждая его часть максимально отражала ваши возможности как художника.

Однажды я работала над портретом. Результат вышел катастрофичным. Я была в полном отчаянии и собиралась начать заново. Джейкоб посоветовал мне успокоиться и проработать фрагменты по одному, начиная с самого неудачного, доводя каждый до совершенства. Я отнеслась к этой идее скептически, но доверяла Джейкобу и решила попробовать. Я обнаружила, что, методично работая над грубыми ошибками, я привела всю работу к одному качественному уровню. В итоге этот портрет стал лучшей моей работой на тот момент.

*Оценивайте свою работу критически.
Проверка — часть процесса. Рисунок постепенно
обретает точность благодаря скрупулезным
измерениям.*

Я часто пытаюсь брать за топор там, где достаточно скальпеля. Но я поняла: рисунок может казаться ужасным, даже неисправимым, однако на самом деле это общее впечатление, создаваемое множеством незначительных неточностей, каждая из которых может быть исправлена.



СТЕФАНИ ДЖОНСОН. *Рапан*.
2010. Бумага, графит. 27,9×35,6 см

Линии построения видны на завершающей стадии рисунка, мы можем проследить ход мыслей художницы. Четко видна взаимосвязь между элементами, и все части составляют единое целое.

НАПРОТИВ. ДЖОН РЁСКИН.
Кафедра в церкви Св. Амброджии.
Ок. 1860. Бумага, акварель.
Размер неизвестен. Из собрания
Национальной галереи искусств
(Вашингтон, округ Колумбия).
Изображение предоставлено Центром
возрождения искусства

Рёскин, художник и критик, был
сторонником внимательного
изучения природы наряду с теорией
рисования. Его акварели сочетают
профессионализм и натурализм.

Освежите взгляд

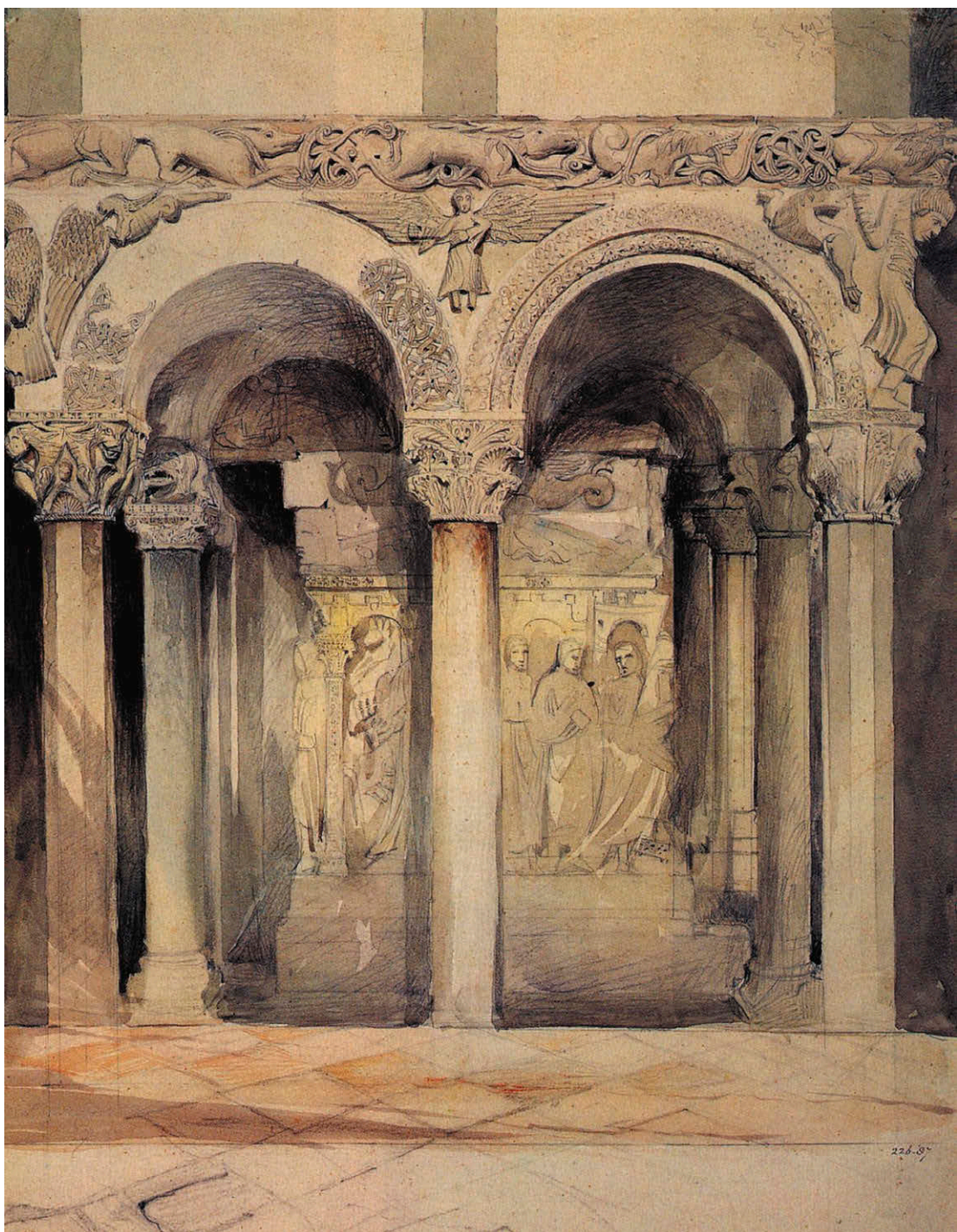
Время на исправление ошибок ограничено. Постепенно глаз привыкает к ним, и мы перестаем смотреть на них объективно. Неестественные или искаженные элементы кажутся нормальными. Есть одно простое решение: периодически делать перерывы и почаще оценивать работу на расстоянии.

Через некоторое время вы сможете увидеть рисунок свежим взглядом, и вам проще будет определить, что делать дальше. Но по опыту я знаю, что ясность видения может привести к панике и поспешным исправлениям. Чтобы обуздать этот порыв, рекомендую взять лист писчей бумаги. Составьте список всего, что на данный момент видится неправильным: «Голова кажется слишком узкой, линии слишком темные, некоторые диагонали неверны, тон на фоне пятнистый и т. д.». Вместо того чтобы вносить изменения впопыхах, можно воспользоваться списком и методично, рационально подойти к улучшению.

*Научитесь аккуратности. Время
на исправление ошибок ограничено, усталый
взгляд не замечает их.*

Еще один способ освежить взгляд — попросить друзей оценить работу. У многих есть неприятная способность верно подмечать ошибки. Тут нужна смелость, но риск обратиться с такой просьбой к члену семьи или другу почти всегда оправдан. Им проще будет высказаться честно, если вы не займете оборонительную позицию, а поблагодарите их за помощь, даже если ваша гордость будет уязвлена. Как сказал мне один ученик, разработчик программного обеспечения: «В своем коде багов не увидишь».

Есть хорошо зарекомендовавший себя способ — посмотреть на перевернутый или отраженный в зеркале рисунок. Это помогает освежить взгляд и увидеть свою работу с новой точки зрения. Это очень важно: в большинстве случаев рисунок становится лучше не по волшебству или усилием воли, а благодаря продуманному анализу, внесению улучшений и исправлению ошибок на всем протяжении работы.



УРОК 2 КОНСТРУКТИВНЫЙ РИСУНОК

одна из самых сложных составляющих процесса рисования — понимание, с чего начать. В этом уроке я покажу, как приступаю к рисунку и довожу его до приемлемого вида. Постоянное применение основных правил необходимо для творческого роста. Вам нужны не ответы, а хорошие вопросы. Вы узнаете, что нужно искать и какие вопросы задавать. Вы поймете, какие линии главные, попрактикуетесь в измерениях и осознаете преимущества работы от общего к частному. Как гласит поговорка, повторение — мать учения и прибежище для лентяев. Поэтому повторять нужно осмысленно. Если учиться на своих ошибках, то каждый следующий рисунок будет получаться лучше всех предыдущих.

МАТЕРИАЛЫ

Для подготовки к конструктивному рисунку вам понадобятся следующие материалы.

Предметы для натюрморта
Натуральный уголь, карандаш Конте или графитовый карандаш
Точилка для карандаша или наждачная бумага
Бумага для рисования
Планшет для рисования
Ластик-клячка
Скотч
Отвес
Тонкая вязальная спица или шпажка
Бумага для эскизов (по желанию)

ПОСТАНОВКА

Выберите несколько не слишком сложных предметов. Подойдут любые, но старайтесь не брать много прозрачных (а лучше покройте их белой матовой краской). Стоит остановиться на предметах с хорошо выраженной формой, не слишком детализированных, чтобы их не нужно было долго рассматривать.

Я выбрала для примера простую постановку из металлического кувшина и лампочки, расположив их на столе так, чтобы они находились почти на уровне моих глаз. Свет я направила слева. Поскольку у меня в комнате темно, я прикрепила лампу на мольберт струбциной, чтобы бумага была хорошо освещена.

РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА

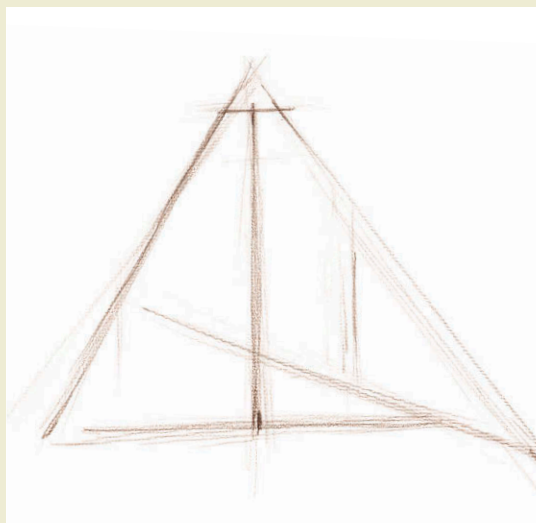
С натюрмортом редко у кого случается любовь с первого взгляда. Люди начинают увлекаться им постепенно, когда результат шаг за шагом улучшается. Работа над натюрмортом — прекрасная практика для любого (даже для портретистов), кто хочет отточить наблюдательность. Чтобы скоординировать глаза и руку, нужны время и труд. Вдобавок натюрморт поможет освоить способы измерения с помощью отвеса и углов отклонения и в дальнейшем применять эти навыки по своему усмотрению.



ПЕРВЫЙ ЭТАП: нарисуйте верхнюю и нижнюю границы самого высокого предмета и его ось равновесия, пользуясь отвесом.

ПЕРВЫЙ ЭТАП: измерения

Проведите верхнюю и нижнюю линии, ограничивающие композицию на листе. Между ними может быть любое расстояние, но я не рекомендую изображать предмет больше его натуральной величины. Так проще контролировать размер рисунка. Потом определите вертикальную линию (если в вашей постановке, как в моей, есть вертикальный предмет), которая показывает ориентацию объекта в пространстве. Это может быть ось равновесия или линия, разделяющая предмет пополам. Эти несколько меток дают вам единицу измерения для сравнения в дальнейшем. Я решила нарисовать вертикальную линию кувшина: это самый большой, доминирующий предмет в моей постановке.



ВТОРОЙ ЭТАП: тонкими линиями обозначьте гипотетическое пространство каждого предмета, а затем нарисуйте основные диагонали.

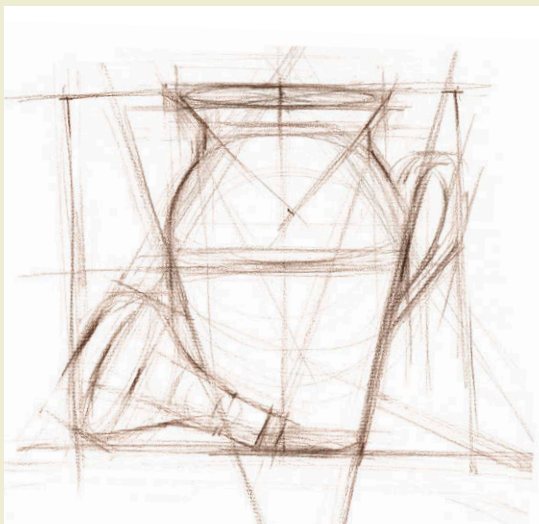
ВТОРОЙ ЭТАП:

изображение доминирующих диагоналей

Тонко наметьте несколько основных диагоналей, чтобы обозначить главные линии. Процесс обманчиво прост. Суть понятна, но на практике требуется тщательное обдумывание.

Лучшая рекомендация по поводу углов отклонения: чтобы определить их, нужно представить, что их стороны — стрелки часов. Закройте один глаз, вытяните вперед руку со спицей и наклоните ее в соответствии с определяемой диагональю. Чтобы точно запомнить угол отклонения, представьте себе часы (например, спица указывает на 11 часов). А теперь попробуйте воспроизвести этот угол на рисунке.

Здесь я нарисовала плоскость опоры и основные направляющие линии: угол наклона карандаша, правую сторону кувшина и диагональ, определяющую расположение лампочки относительно кувшина. Это сразу дало мне приблизительное расположение предметов постановки.



ТРЕТИЙ ЭТАП: определите углы расположения линий, формирующих контуры предметов. Не забывайте продлевать линии построения: они обеспечивают правильное расположение предметов друг относительно друга.

ТРЕТИЙ ЭТАП: *композиционное построение*

Выполните композиционное построение натюрморта. Это важный начальный этап работы над рисунком, который задает пропорции предметов. Пора приступить к измерениям и зорко следить за неточностями. На этом этапе рисунок может выглядеть замусоренным и нечетким. Не волнуйтесь, если поначалу вам покажется, что вы захлебываетесь в линиях: очень скоро вы научитесь разбирать собственный художественный концепт.

Чтобы отобразить формы предметов, сначала определите углы отклонения диагоналей внешних контуров. Правильно расположив основные элементы, вы получите основу для проработки второстепенных (на моем рисунке это ручка кувшина). Важно не приступать к рисованию мелких несущественных деталей слишком рано.

НАПРОТИВ. ДЭВИД ДВАЙЕР. *Конструктивный рисунок гипсовой головы*. 2011. Бумага, графитовый карандаш. 33×22,9 см

Этот рисунок гипсовой головы построен с помощью измерений. Художник выполнил его как пример для новых учеников мастерской.



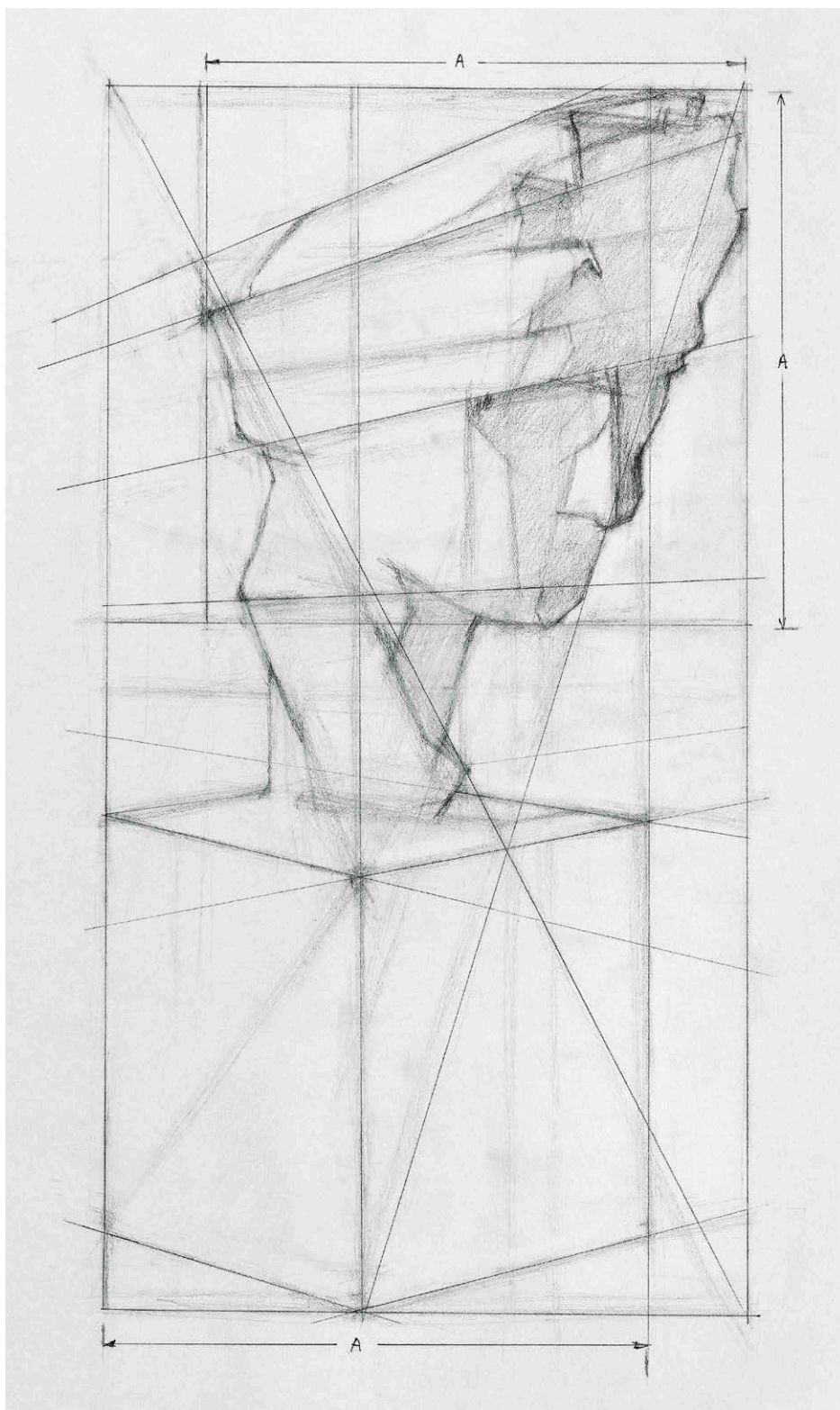
ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: разместив основные элементы, можно начинать проработку их деталей. На моем рисунке это эллипсы.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:

завершение композиционного построения

Детали предметов прорабатывайте так же, как рисуете крупные формы. Обозначайте их общие контуры четкими, прямыми линиями (например, ручка и носик кувшина состоят из изогнутых линий, но я изобразила их прямыми. Позже я объединила прямые сегменты в одну изогнутую линию). Затем определите рисунок светотени на предметах. Начните с разметки теней, обозначив их контуры условными линиями. Отделите свет от тени. Считайте все линии, даже контуры собственных теней, важными структурными элементами. Можно оставить рисунок линейным и нанести очень легкий тон на затененные поверхности предметов, чтобы показать направление света.

ВВЕРХУ. ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Конструктивный рисунок натюрморта*. 2011. Бумага, карандаш сепия. 30,3×25,4 см





L.
C.

Контуры тела малозаметны и сложны для точного воспроизведения, но невероятно прекрасны. Возможно, поэтому исследование контура можно считать отдельным, самостоятельным предметом.

ТОНИ РАЙДЕР. Полное руководство по рисованию фигуры для художников

Много лет назад я вместе с мамой отправилась на праздничный обед в Нью-Йорке. Она заказала нам суп с трюфелями. Видимо, до того как я сделала первый глоток, ее посетила мысль, что она потратила 30 долларов на тарелку супа размером с наперсток ради того, кто вряд ли способен заметить в нем трюфели или оценить их. Пытаясь дать мне почву для положительной реакции, она использовала прием творческой визуализации: «Представь себе, что ты в лесу. Здесь влажно. Принюхайся, ты почувствуешь запах грибов. А теперь закрой глаза и попробуй суп». Это сработало. Я почувствовала и грибы, и лес. Позже это стало моим определением гастрономического рая на земле. У трюфелей был уникальный вкус, который я ни за что не смогла бы ни определить, ни запомнить без сопутствующего визуального образа.

Если поставить линейный рисунок рядом с большой яркой картиной, мало кто его заметит, даже если он будет превосходным. Без соответствующих знаний некоторые могут счесть его не более чем супом по завышенной цене. Люди, не имеющие представления об искусстве, часто не понимают, что делает один рисунок лучше, чем другой, и почему одни идут на все, чтобы овладеть мастерством в этой области, а другие готовы выложить кругленькую сумму за результат.

В шедевре нет места ошибкам — каждая линия ценна. Он не может и ничего скрыть, выставляя на всеобщее обозрение уровень мастерства художника. Чем больше я узнаю о рисовании, тем сильнее поражаюсь таланту, который замечен даже в простейших набросках великих рисовальщиков. Как вкусовые рецепторы учатся оценивать тонкости изысканных блюд, так и начинающие художники смогут понять ценность линии как «ингредиента» великолепного рисунка.

НАПРОТИВ. ЛОРД ФРЕДЕРИК ЛЕЙТОН. *Штудия лимонного дерева*. 1858. Белая бумага, серебряная игла. 53,3×39,4 см. Частная коллекция. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Лейтон работал над этим рисунком с утра до вечера целую неделю. Он говорил, что рисование растений можно сравнить с рисованием головы, если подойти к делу добросовестно.

Сила скромной линии

В юности я думала, что для выполнения рисунка нужно много линий, с полным диапазоном тонов от черного до белого, чтобы он производил сильное впечатление. Сейчас же я считаю иначе: красивый рисунок должен оставлять простор для воображения. Он требует неспешного рассматривания, его ценность раскрывается постепенно.

Создание самого простого линейного рисунка может стать сложной и индивидуальной задачей.

Линии свойственны сдержанность и рассудочность, она мягко подчиняет себе. Ее шепот слышен только тем, кто ей внимлет. В мире, где столько шума, созерцание скромной утонченности линий может придать сил.

ПИТЕР ВАН ДЕЙК.

Автопортрет. 2006. Бумага, уголь.
61×45,7 см

Энергичные линии передают скорее ощущение процесса, чем результат. Это подходящая визуальная метафора художника за работой.

НАПРОТИВ. ЛЕОНАРДО

ДА ВИНЧИ. *Голова женщины в профиль.* Ок. 1480. Подготовленная бумага, серебряная игла, белый тон. 17,9×16,8 см. Из собрания Лувра (Париж). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

В этом изысканном портрете всего одной линией изображен профиль и передан объем. Художник оставил много пространства в направлении взгляда.

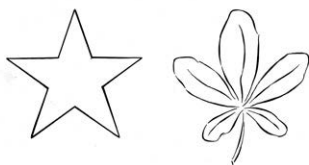




УИЛЬЯМ КРЕССОН. Альбом
(штудии двух стульев с драпировкой
и три наброска графитом).

1861–1863. Кремовая веленевая
бумага, графит, перо, наброски
кистью: сепия, коричневая и черная
тушь и акварель. 22,9×30,5 см.
Из собрания Пенсильванской
академии изобразительных искусств
(Филадельфия)

Замысловатые складки драпировки
дают много возможностей для
тренировки в точном изображении
фигур.



Эти две фигуры — геометрическая
и природная — перекликаются.
Природные формы вызывают
ассоциации с их схематичными
вариантами: в данном случае лист
похож на звезду.



Формирование фигур

Одно из моих первых воспоминаний из подготовительной школы Монтессори — удовольствие от развивающей игрушки с простыми фигурами из дерева. Круги, квадраты и треугольники встречаются в искусстве разных культур во всем мире. Когда я слышу слово «фигура», то сразу вспоминаю простейшие формы. Но наш визуальный мир не настолько явно очерчен и четко организован.

Термин *фигура* в искусстве означает контур или параметры объекта. Также он может обозначать более абстрактную концепцию разделения пространства. По сути, искусство — совокупность фигур, различающихся формой и цветом.

В искусстве, в отличие от начальной школы, фигуры почти никогда не бывают геометрическими. Скорее, они неопределенные и естественные. Человеку свойственно оптимизировать визуальную информацию и объединять ее части в более доступную для восприятия форму (например, 50 яблок, увиденные одновременно, могут быть восприняты как пирамида). Фигуры, которые мы видим, часто не совпадают с контурами объектов.

Узнавание фигур важно для выживания. Оно помогает различать друзей и удостовериться, что мы направляемся домой по нужной дороге. Без усилий и, как правило, бессознательно глаза работают в паре с мозгом над редактированием, упрощением и воспроизведением окружающего мира. А еще они расшифровывают неполную информацию и воссоздают ее значение.

Геометрические фигуры имеют названия: треугольник, квадрат, круг и т. д. Но художественные и природные



фигуры не содержат в себе конкретного значения, если мы не пытаемся найти их сходство с чем-нибудь еще (например, облаков с животными). Сознательное освобождение себя от необходимости называть объект поможет принять его неоднозначность и воспроизвести фигуры, из которых он состоит.

Примите визуальную неоднозначность и рисуйте то, что видите, а не то, что знаете.

Прежде чем приступить к рисованию, учтите: сложно не поддаться искушению изобразить то, что вы ожидаете увидеть, вместо туманных реальных форм. Непросто согласиться с тем, что если вы будете следовать условиям, задаваемым объектом (тому, что видите, а не тому, что знаете), то в результате все получится. Чтобы свыкнуться с этим, полезно изображать объекты, не похожие ни на что, например мягкий кусок ткани или шишковатые корни старого дерева. По завершении композиционного построения сразу начинайте рисовать тени. Они сформируют визуальный якорь, на котором можно построить всю работу.

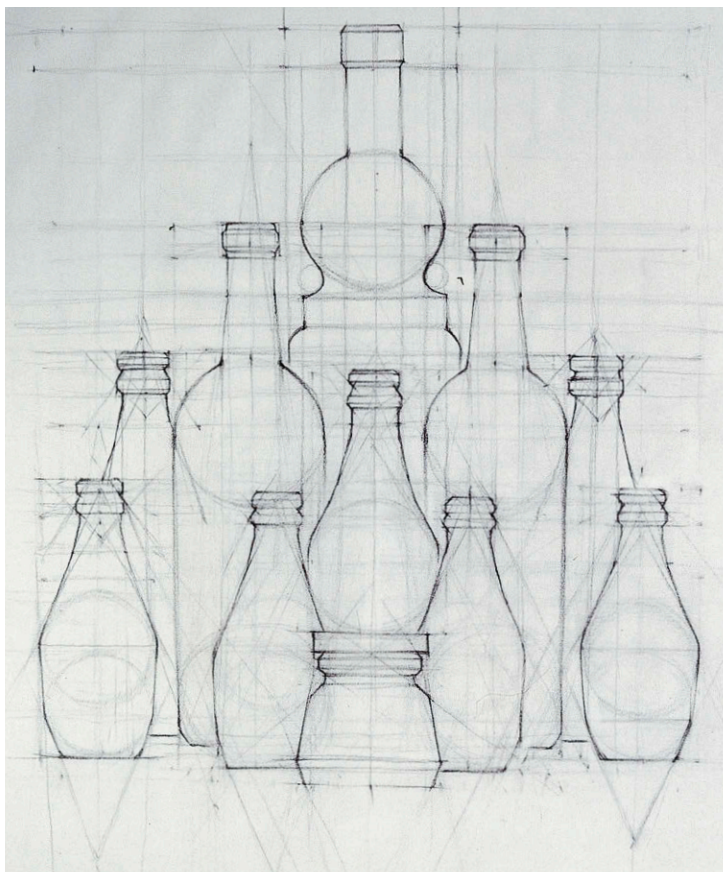
ДЖОРДАН ПАРЬЕТТИ. *Старые заросли в Каркик-парке*. 2010. Тонированная бумага, карандаш. 30,5×45,7 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Переплетенные корни деревьев располагают к долгим и внимательным линейным штудиям. В деревьях часто есть ритм, создающий движение. Как и натюрморт, деревья неподвижны, но могут выражать ритм, как живые существа.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК.

*Конструктивный рисунок
бутылок.* Дата неизвестна. Бумага,
карандаш Конте. Размер неизвестен.
Изображение предоставлено студией
Барнстоуна

Обратите внимание, как скрупулезно
художник проверил взаимоотношения
элементов. Горизонталь, вертикаль
и диагональ каждого элемента
прочерчены через весь рисунок.



Использование схем

Обсуждение фигур подводит нас к понятию схемы (или схематического плана, или шаблона), с помощью которой упрощаются сложные объекты. Например, модель Солнечной системы — схема. Здесь упрощенная модель — бесценный способ понять сложную концепцию. В искусстве тоже с первого взгляда часто сложно понять, что мы видим. Схема дает нам упрощенный ориентир, который можно использовать для сравнения с визуальным миром.

Большинство изучаемых предметов требует разделения сложных теорий на простые составляющие. Вы могли наблюдать этот подход в действии на примере детских обучающих книг по рисованию, где круги и треугольники используются при пошаговом изображении птицы.

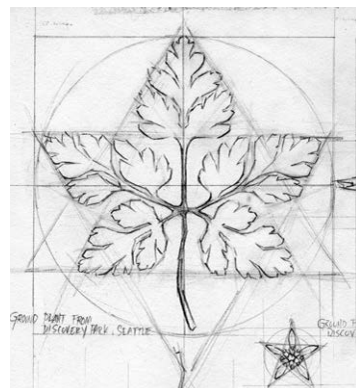
Этот прием не только дает ученику возможность создать правдоподобное изображение, но и показывает, как воспроизвести сложную конструкцию с помощью небольших фигур. У него есть очевидные недостатки, но упрощение может оказаться очень полезным, если используется как средство, а не цель.

Лично я считаю схемы необходимыми: при правильном применении они научат смотреть внимательнее. Если определить и встроить маленький сегмент линии в большую фигуру, ее контекст углубится. В поиске кругов, треугольников, квадратов и других фигур вы вынуждены уйти от «словесной картины» или пиктографического восприятия и внимательно наблюдать. Считайте схему своим учителем. Разделение мира на мелкие абстрактные фигуры — эффективный способ организации обширной визуальной информации на начальном этапе работы.

Схема или упрощенная модель — бесценный способ объять разумом сложную концепцию.

Когда я училась у Майрона Барнстоуна, одним из первых упражнений был анализ бутылок. Мы разбивали контур на линии и продлевали их до образования фигуры. Вертикальные стороны превращались в прямоугольники, а дуги — в круги. Так мы не просто копировали линии объектов, а строили их задом наперед. Люди рисуют бутылки быстро, почти механически, а рассматривание фигур замедляет темп, вынуждая смотреть более внимательно, с пониманием. Одно задание научило нас тому, что необходимо для хорошего рисунка: как измерять и интерпретировать видимое.

Во время рисования нужно держать в голове шаблон. В прошлом эту модель «спускали сверху» в жесткой, неизменной форме. И нам до сих пор нужны ориентиры, но схематичные фигуры или пропорции — только отправные точки, которые можно вывести из непосредственных наблюдений за натурой. Мы рисуем свое представление о том, что видим, но руководствуемся несколькими ориентирами. Ваша работа в любом случае только выиграет от четкого плана или структуры, которые дополнены результатами наблюдений.



ЭЛИЗАБЕТ ЗЭНСИНГЕР.

Анализ природных объектов (деталь). 2007. Бумага Bristol, карандаш. 20,3×25,4 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Пятиугольная конструкция листа и цветка примулы встречается во многих плодовых завязях. Привычка искать структурные закономерности поможет найти простое решение для сложной художественной задачи.



РОН ЧИК. *Изабелла*. 2006.
Тонированная бумага, уголь и мел.
38,1 × 48,3 см

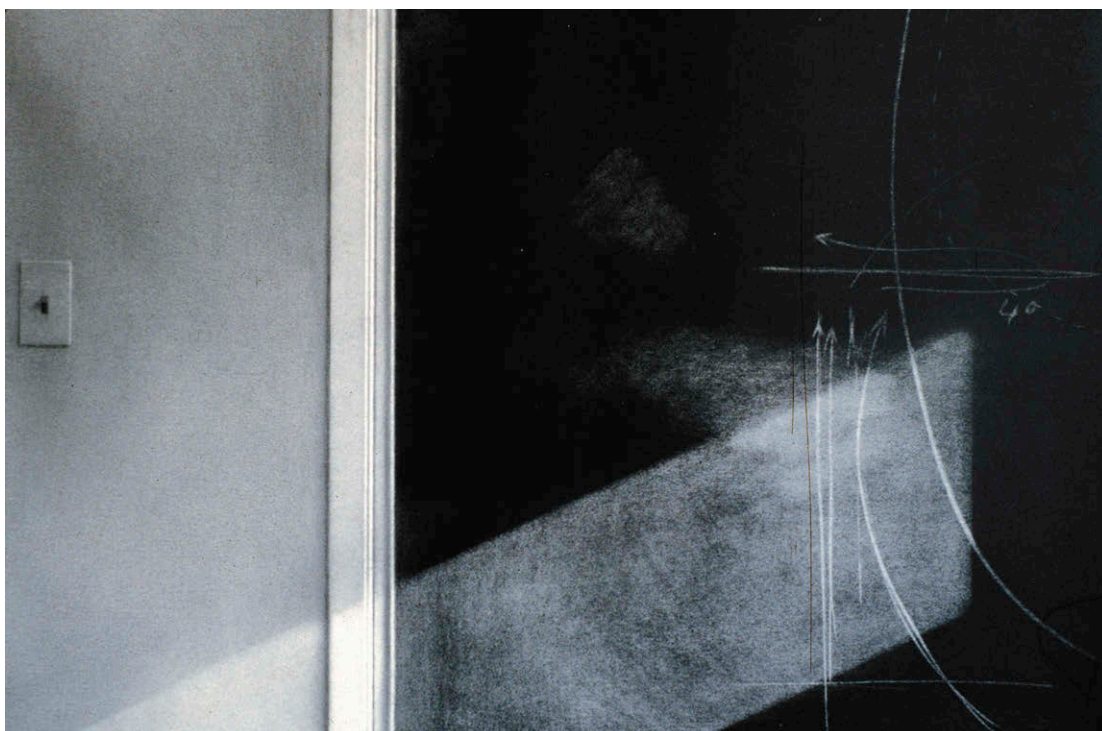
Продуманное использование линий помогло художнику передать весомую материальность ребенка и безмятежность его сна. Маленькие треугольные области негативного пространства, окружающие руки, определили расположение элементов рисунка и угол наклона контурных линий.

Определение негативного пространства

Негативное пространство — все, что окружает объект. Мы обычно сосредоточиваемся на предмете, который рисуем (например, кувшине), и забываем о его окружении (пространстве, где он расположен). Мне тоже доводилось заставлять себя работать над всеми частями рисунка одновременно.

Негативное пространство — область, окружающая объект, — поможет проверить точность изображения диагоналей.

Научившись изображать негативное пространство, вы заметите улучшение результатов. Оно позволяет увидеть объект другими глазами. К тому же небольшие области между объектами, например пальцами руки или листьями на ветке, помогают контролировать точность изображения.



Некоторые художники, например Норман Лундин, основное внимание в своих работах уделяют негативному пространству. Лундин однажды сказал: «Как невозможно считать что-то „длинным“, не имея ничего „короткого“ для сравнения, так и существование „объекта“ невозможно без „пустоты“. Меня интересует именно пустота».

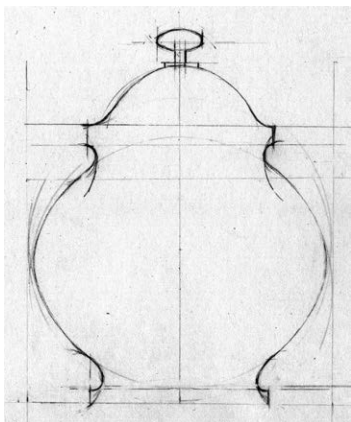
Но негативное пространство нестабильно. Если у художника недостаточно навыков, пространство между объектами или вокруг них может затмить их. Пространство, окружающее голову в портрете, важный элемент, но сама голова формируется не воздухом, а структурой черепа. Одно точное воспроизведение очертаний не поможет воссоздать мощь и форму черепа. Учитесь замечать негативное пространство, но используйте его с умом.

НОРМАН ЛУНДИН. *Меловая доска и выключатель.* 1974. Бумага, уголь. 71,1×111,8 см. Из собрания Музея современного искусства (Нью-Йорк)

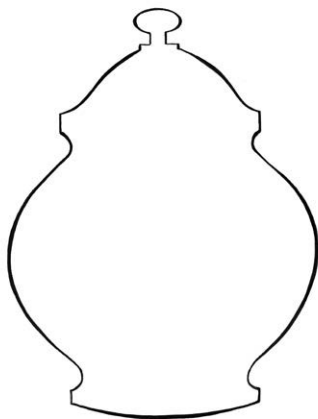
Лундин добился славы, рисуя объекты, которые большинство людей не замечает, например луч света на стене. В его рисунках каждый фрагмент имеет собственную форму, даже если сюжет состоит лишь из воздуха и света.



Рассмотрите черную форму кувшина справа и зафиксируйте ее в уме. Затем сравните ее с черной формой вокруг кувшина слева, чтобы увидеть негативное пространство.



Непрерывная линия контура горшка разбита на прямые линии и дуги, что способствует вдумчивому изучению контура.



Продуманный контур полностью описывает силуэт объекта, характеризуя его параметры и позволяя примерно очертить его конструкцию.

НАПРОТИВ. РОБЕРТ АРМЕТТА.
Портрет юноши. 2001. Бумага, графит. 31,8×29,7 см. Из коллекции Теодора и Кэтрин Прескотт

Четкость красивой линии контура привлекает внимание к точному рельефу профиля, выделяющемуся на фоне.

Оттачивание контура

Один из признаков новичка — чрезмерное увлечение границами объекта, или «линиями контура». Начинающие художники тяготеют к нему, потому что с его помощью можно получить узнаваемую простейшую форму. И в самом деле, силуэт максимально соответствует нашему мысленному образу объекта. Но в природе нет линий. То, что мы воспринимаем как линию, скорее переход между цветами, или тонами, или границами объектов, например темный край ствола дерева на фоне светлого неба.

Помните, что контуры объекта — художественный прием.

Линии контура незаменимы для художника. В первых двух главах этой книги описано, как определять главные линии и делать измерения. Вы работали над рисунком и получили черновое, но пропорционально точное композиционное построение. Изучение линии контура приведет вас к следующему шагу: вы сосредоточитесь на небольших постепенных изменениях, которые заметите, внимательно следуя взглядом по основным линиям.

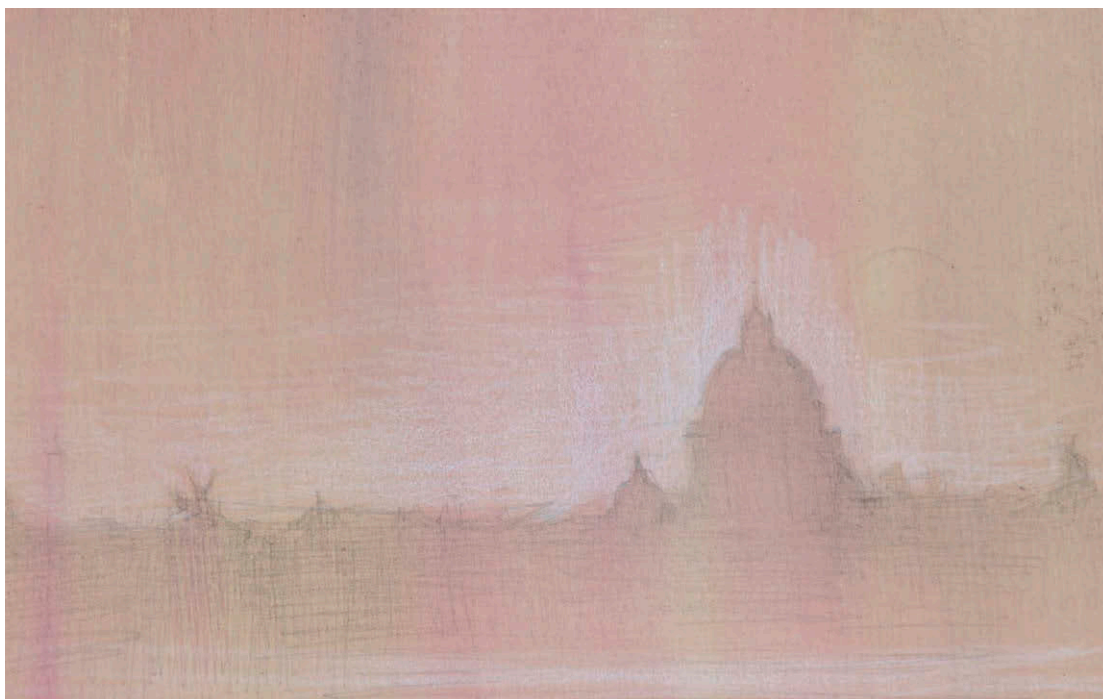
На начальных этапах работы не заканчивайте линии. И ищите верхние и нижние точки каждого сегмента.

Линии контуров уточняются после проверки. Вы смотрели на общую картину и установили, как каждый элемент относится к целому, и сейчас можете погрузиться в детальное изучение отличительных свойств объекта. Так же, как вы определяли углы отклонения линий объекта, сейчас можно повторить процесс в уменьшенном масштабе. Рассматривайте и оценивайте размеры каждой ямки и выпуклости.

Логический подход к процессу поможет все упростить. Я беру диагональ и делю ее на сегменты. Я оцениваю, как проще разделить линию на отдельные части. Каждый сегмент будет отклоняться выше или ниже основного направления линии. Для этого этапа у меня есть набор вопросов, которые помогают мне углубиться в нюансы (например, «Где верхняя







и нижняя точка этого сегмента?»). Оценка негативного пространства тоже поможет легче разглядеть смены направления линии контура.

Разделив контур на очень мелкие, точные сегменты, я могу сосредоточиться на поиске мельчайших подробностей, не боясь исказить целое.

При точном расположении замкнутая непрерывная линия прекрасна. Но если она неточна, ее трудно исправить.

Работая над отдельными изменениями контура, полезно обращать внимание на перемены тона, которые добавят рисунку убедительности. Ищите фрагменты, где линия становится светлее или исчезает, заслоняемая другой формой. Эти нюансы придают работе содержательность и точность. Глаз наслаждается контуром, миллиметр за миллиметром. Такой подход поможет передать индивидуальность каждого объекта.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Вид из Французской академии в Риме.* 2009. Тонированная бумага, карандаш. 15,2×27,3 см

Одна карандашная линия, очерчивающая силуэты на фоне неба, дает достаточно информации. Меня вдохновил пейзаж с этим же видом, который можно увидеть в интерьере Французской академии в Риме.

НАПРОТИВ. ЖАН ОГИЮСТ ДОМИНИК ЭНГР, *набросок для «Рафаэля и Фориарини».* Ок. 1814. Бумага, графит. Размер неизвестен. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Энгр знаменит карандашными рисунками. Его деликатную и эмоциональную линию стоит увидеть в оригинале, чтобы оценить ее величие. Он умел превзойти возможности любого материала.



Повторяющиеся одинаковые формы кажутся механическими и искусственными.



Линия из повторяющихся точек прервана одним подпрыгнувшим элементом. И единичное событие становится композиционным центром.

Создание ритма

Природа — лучший учитель. Можно узнать многое, исследуя то, что видишь. Когда я впервые увидела томаты старинного сорта, то не могла поверить своим глазам. Они были очень странной формы: ребристые, кривые и пузатые. На некоторых красовались полосы разных цветов: фиолетовые, оранжевые, желтые. Ни один из них не напоминал привычные красные шары, продающиеся в магазинах. Один из основных принципов искусства — взаимодействие темы и вариации, единства и разнообразия. Как доказали томаты, в природе достаточно курьезов, чтобы мы не переставали удивляться. В своей книге «Полное руководство по рисованию фигуры для художников» Тони Райдер писал: «Закономерности упорядоченных форм, существующие в природе, всегда содержат какой-нибудь изъян, и он усиливает, а не умаляет, таинственную красоту природы».

Если любой интервал, или ритм, повторяется на рисунке слишком монотонно или многократно, то он кажется механическим и неестественным. А когда работа выглядит стилизованной (или формализованной до скупой, обобщенной интерпретации), значит, художник перестал думать — или смотреть. Это типичная проблема начинающих, но и со мной такое происходит постоянно. Всегда ищите различия, чтобы создать ощущение разнообразия и живости. Сосредоточивайтесь на мелких штрихах. Отличия помогают взгляду легко перемещаться по картине.

В искусстве линейный ритм играет важную роль в создании иерархии информации, которую зритель сможет толковать легко и естественно. Отсутствие разнообразия приведет к тому, что рисунок сольется со стеной и не привлечет к себе интереса, как бесконечные столбы ограды или биение сердца, которые мы не замечаем и не удостоиваем вниманием.

Чередуйте прямые и волнистые линии, четкие и бледные контуры, темные и светлые области.

Но повторение не всегда плохо. Разнообразие делает работу интересной и правдоподобной, но предсказуемый ритм создает цельность. Чрезмерное разнообразие сбивает с толку. Спросите любого новоиспеченного родителя, страдающего недосыпанием, и он вам уши прожужжит о том, как важно уважать биологические ритмы.

Каждое решение, которое вы принимаете, поднося карандаш к бумаге, будет иметь визуальные последствия. Если недостаточно единства, то выйдет хаос. Слишком много — станет скучно. Найдите несколько ключевых точек для создания ритма на рисунке. Старайтесь чередовать



КАМИЛЛА КОРРИ. *Руки*
художницы. 2006. Бумага,
уголь и карандаш. 30,5×17,8 см.
Изображение предоставлено галереей
Энн Лонг (Чарльстон)

Взгляд следует по рисунку
за динамичным ритмом рук,
чередующих действия и покой.

изогнутые и прямые линии: они создают волнообразный эффект действий, перемежающихся паузой.

Ищите четкие и бледные контуры, с помощью которых одни части можно отодвинуть дальше в пространстве, а другие перенести вперед. Варьируйте плотность линии, чтобы выделить отдельные элементы в соответствии со степенью их важности для сюжета. Играйте штрихами, чередуя их толщину: это создает оживление. Этими и другими способами вы сможете внести жизнь и движение в свою работу, копируя не детали натуры, а ее суть.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Ивовая ветвь. 2010. Бумага,
чернила из кожуры грецкого ореха.
25,4×20,3 см

Природная форма растений, например этой ивовой ветки, дает широкие возможности для изучения негативного пространства, линии контура, ритма и плотности линии.

Определение плотности линии

Понятие плотности линии происходит из принципов единства и разнообразия. Старые мастера чередовали насыщенность линии от светлого до темного, чтобы создать ощущение удаления или приближения в пространстве, передать иллюзию движения и заложить композиционный центр. Если линия на рисунке не варьируется, можно сказать, что художник говорит монотонным голосом.

У новичков, увлеченных правильностью пропорций, выходят жирные и темные контуры. А потом, стремясь уже к правдоподобию, они делают линии еще толще и темнее. Иногда вплоть до того, что пропорции нарушаются. Не нужно много сил, чтобы исказить объект, в котором важен каждый нюанс. В рисунке фигуры всего пара сантиметров отделяют точность от уродства.

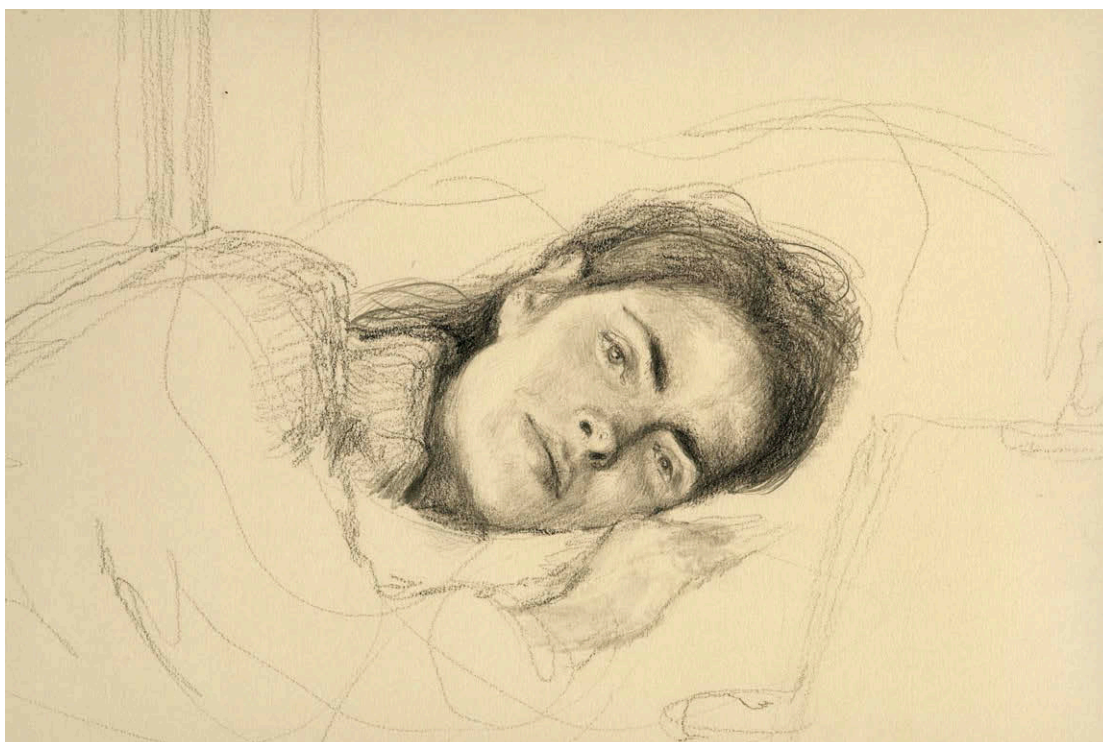
Как и темную линию, замкнутый непрерывный контур исправить сложно. В них есть выразительный посыл — уверенность. Они сообщают зрителю, что рисунок закончен и точен. Он застывает в одном моменте. Есть много красивых рисунков, выполненных таким способом, но для успешного использования подобных линий требуется необыкновенная точность (если, конечно, вы сознательно не стремитесь к эксцентричности и манерности).

Самые темные и четкие штрихи — акценты, привлекающие внимание.

Ломаная приблизительная линия уже «движется», помогая и художнику, и зрителю увидеть пути к улучшению. Она разбита на сегменты, которые можно рассматривать и уточнять по отдельности. Но даже верный с технической точки зрения рисунок может выглядеть неправдоподобно. Например, правильно размещенная линия не будет убедительной, если она слишком темная. Стремитесь уравнивать замысел и воплощение.

Рекомендую на первом этапе рисовать тонкими светлыми линиями. Если это сложно, переключитесь на более твердый карандаш или уголь. Для поиска верного расположения линии лучше провести много тонких, чем одну толстую. Привыкайте к неопределенности. Оставьте в контурах пробелы, если не уверены, как их соединить. Не нужно полностью прорисовывать все линии, особенно пока в рисунке нет четкости. Убедившись, что все элементы точно в нужных местах, усильте линии там, где нужны выразительность, четкие края или широкие линии.

Принцип мягких и резких контуров непосредственно связан с плотностью линии. Представляйте себе спектр



мягких и резких контуров так же, как диапазон тонов от белого до черного. Самый четкий или темный фрагмент рисунка привлекает к себе внимание. Он становится композиционным центром, или акцентом, а мягкие контуры создают атмосферу и неопределенность. Они уходят на задний план. И рисунок становится многогранным и интересным.

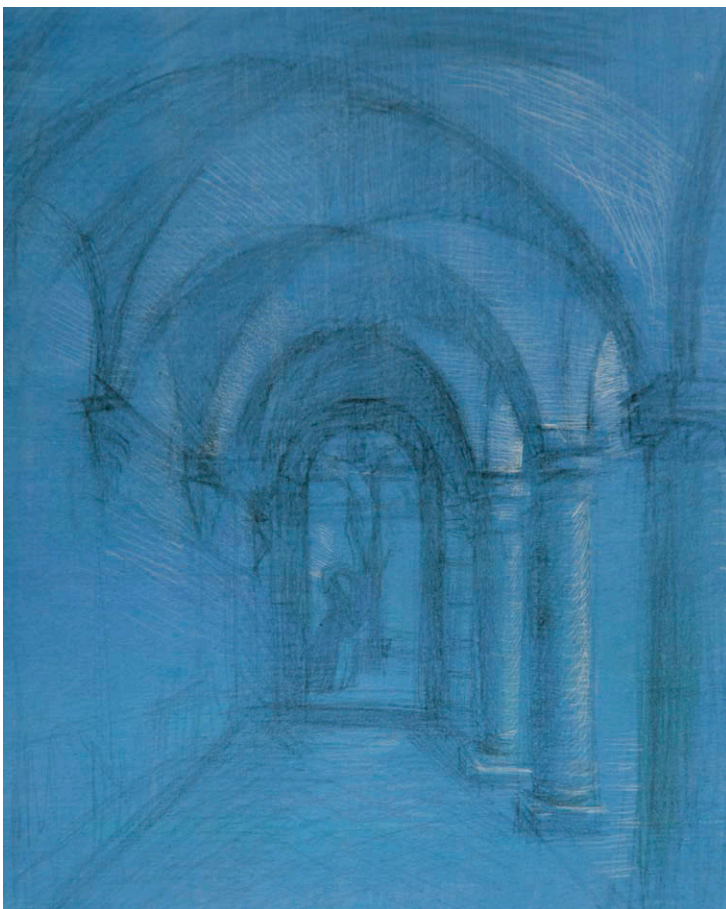
Рисунок Пола Маккормака на с. 82, где художник изобразил свою дочь, — прекрасный пример того, как плотность линии и мягкие и резкие контуры могут управлять взглядом зрителя. Здесь удалось максимально использовать ограниченные возможности простой линии. Композиционный центр создают темные акценты на лице. Если пройти взглядом от глаз девочки до уха, а затем дальше к затылку, можно заметить, что линии становятся все тоньше и светлее. Опускаясь по одежде, мы видим, что линия полностью исчезает, сливаясь с тоном бумаги. И мы точно знаем, куда смотреть.

Рекомендую задать два типа контура — очень резкий и очень мягкий — для сравнения с ними остальных контуров рисунка. Постепенно глаза привыкают к изображению, и заметить разницу становится все сложнее. Для точной оценки нужно сравнивать один контур с другим. Я быстро перемещаю взгляд между контуром, который рисую, и тем, что выбрала для сравнения. Так я обеспечиваю согласованность изображения.

БО БАРТЛЕТТ. *Без названия*
(Бетси, 3 августа 2008). 2008. Бумага,
графит. 38,1×57,1 см

Энергия линии передает близость
мужа и жены (художницы Бетси Иби).
Вот тайна искусства: как в руках
мастера маленький кусочек графита
может выразить все богатство
человеческого опыта.





Передача воздушной перспективы с помощью линии

Перспектива — наука о восприятии человеческим глазом объектов, удаленных в пространстве. Воздушная перспектива (атмосферная) — способ изображения глубины пространства с помощью градаций цвета и тона. В линейном рисунке ее можно передать варьированием плотности линии.

Недавно одна художница принесла мне свою работу для разбора. Она была разочарована результатом и не знала точно, где ошибка. Технически рисунок был верен (неудивительно для копии с фотографии). Но в нем ощущалась неточность. На поиск проблемы ушла пара минут: вместо того чтобы окружить основной объект воздухом, художница сделала задний план таким же темным, четким и ярким, как центральные фигуры на переднем. Глаз попросту не может видеть так. Ему нужна градация интенсивности по всем параметрам — в тоне, линии и цвете, — чтобы предметы казались отдаленными. В линейном рисунке воздушную перспективу можно создать линиями, контраст которых снижается по мере отдаления.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Сан-Марко*. 2009. Подготовленная бумага, графит и белый тон. 25,4×20,3 см

Архитектура дает безграничные возможности для набросков. Обратите внимание, какой потенциал для передачи глубины пространства с помощью линий содержится в этом цилиндрическом сводчатом потолке.

НАПРОТИВ. ПОЛ МАККОРМАК. *Эбигейл Роуз (портрет дочери художника)*. 2007. Тонированная бумага, карандаш и белый уголь. 50,8×40,6 см

Чувственность линии передает нежную эмоциональную связь между художником и его дочерью.



Одинаковая плотность контуров обеих чашек означает их конкуренцию за композиционный центр. Чашка позади из-за своего расположения должна казаться дальше, но пытается «бодаться» с первой.



На этом рисунке визуальная иерархия очевидна. Передняя чашка выходит вперед, а задняя отступает благодаря разнице в плотности линий.



ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ. *Скалы в Истхолм*. 2007. Бумага, карандаш. 25,4×34,3 см

Взгляд сразу падает на самый темный и проработанный участок рисунка.

НАПРОТИВ. ЖАН ОГЮСТ ДОМИНИК ЭНГР. *Андре-Бенуа Барро по прозвищу Торрель*. 1819. Бумага, графит. 28,8×20,4 см. Частная коллекция. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Известный своей способностью передать характер в портрете модели, Энгр мог сказать многое несколькими карандашными линиями.

Изучим рисунок Энгра на странице напротив и определим приемы, использованные художником для помощи зрителю в восприятии. Линии на рисунке становятся светлее по мере удаления. Самые темные пятна Энгр расположил на голове и шее, наметив композиционный центр. Тон линий рубашки и брюк светлее, чем контуры пальто: понятно, что они находятся дальше. Очертания города за мужчиной заметно светлее, чем его фигура, и это подчеркивает расстояние между ними. Вдобавок Энгр сильно уменьшил размер зданий, создав впечатление большого расстояния между объектом и фоном (эти свойства перспективы будут описаны в главе 4).

Для передачи воздушной перспективы нужно снижать тональный и цветовой контраст объектов по мере их удаления.

Энгр сознательно использовал художественные приемы для создания цельного и красивого произведения искусства. И мы можем изучать его — не только без помех, но и с удовольствием. Имея в своем распоряжении ограниченное количество компонентов, как в рисовании, важно максимально использовать возможности каждого. Энгр задействовал каждый доступный ему прием максимально эффективно.



УРОК 3 РИТМ В ЛИНЕЙНОМ РИСУНКЕ

В ПРИРОДНОЙ ФОРМЕ РАСТЕНИЙ заложен чудесный художественный потенциал. Ритм листьев на ветвях и ветвей на стволе создают визуальное эссе с сюжетом. Даже в одинаковых элементах можно найти много удивительных различий — часто непохожих на все, что можно себе вообразить. Поскольку листья не соответствуют привычным стилизованным формам, они требуют подробного изучения. Это упражнение даст два полезных результата. Во-первых, вы научитесь изображать продуманные кривые, схожие с контурами человеческого тела. Во-вторых, вы сможете внимательно изучить негативное пространство и линии контуров, которые частично отвечают за красоту природных форм.

МАТЕРИАЛЫ

Для подготовки к линейному рисунку понадобятся следующие материалы.

- Красивая ветка с листьями, фруктами и/или цветами
- Графитовый карандаш или палочка прессованного угля
- Точилка для карандаша или наждачная бумага
- Бумага для рисования
- Планшет для рисования
- Ластик-клячка или твердый ластик
- Бумажный скотч
- Отвес
- Тонкая вязальная спица или шпажка

ПОДГОТОВКА

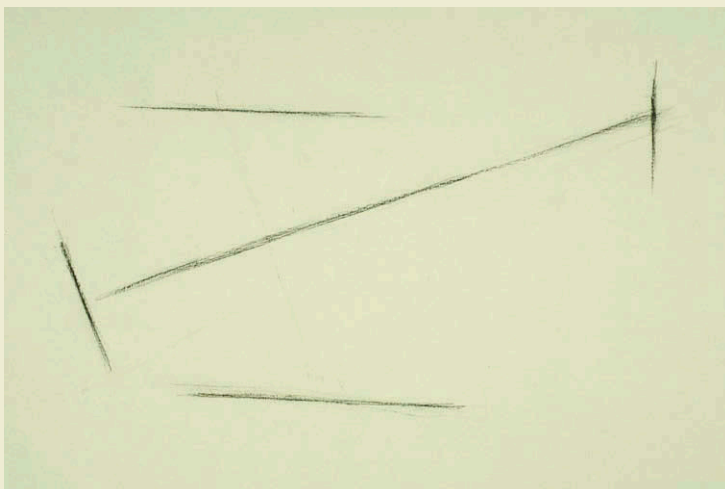
Положите ветку на удобное расстояние перед собой. Если она тонкая, лучше поставить ее в маленькую вазу. Если фон натюрморта кажется отвлекающим, можно заслонить его листом белой или серой бумаги. Для рисунка не понадобится специальное освещение, разве что оно вам нужно, чтобы четко видеть форму листьев.

РАБОТА НАД РИСУНКОМ ВЕТКИ

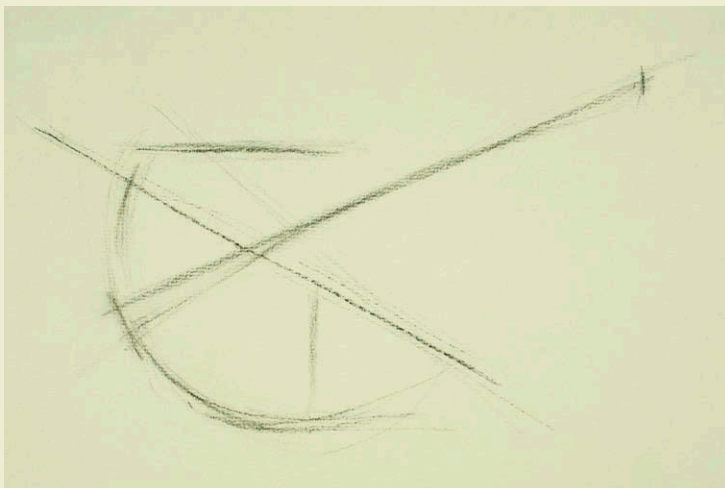
Рисунок поможет играючи изучить контуры и пространство. Скорее всего, никто из зрителей не узнает, насколько похожим вышло изображение растения. Это не ботаническая иллюстрация, но изображение должно казаться точным, правдоподобным. В рисунке нужно передать неуловимое ощущение жизни. Не старайтесь создать шедевр. Стремитесь к точности.

ПЕРВЫЙ ЭТАП: *поиск направляющих линий*

Начните с определения одной линии, которая может передать общую динамику растения (мою ветку уверенная диагональ описывает лучше, чем любая горизонтальная или вертикальная линия). Затем определите плоскость опоры объекта: это поможет сориентировать его в пространстве и установить расположение теней (на с. 80 есть пример рисунка ветки без плоскости опоры). Задайте верхнюю и нижнюю границы ветки и отметьте другие определяющие диагонали (например, я провела самую длинную линию на своей ветке по направлению роста листьев).



ПЕРВЫЙ ЭТАП: изобразите основную динамику объекта. Затем отметьте верхнюю и нижнюю границы, чтобы задать размер.

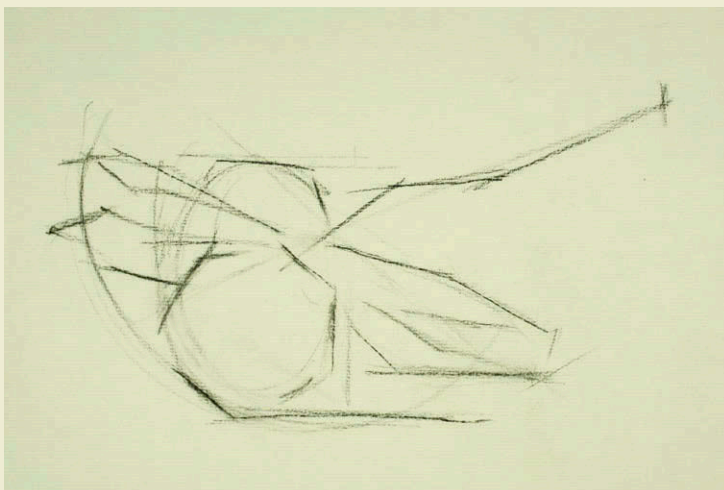


ВТОРОЙ ЭТАП: разделите ориентировочные линии на более подробные описательные линии.

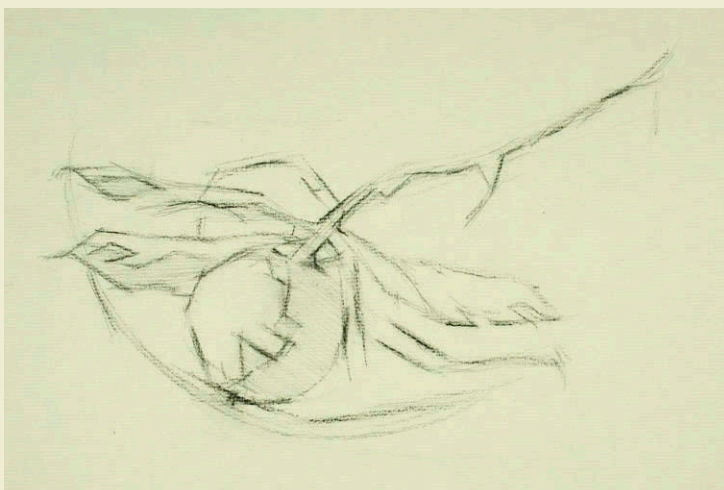
ВТОРОЙ ЭТАП: *разделение первоначальных линий*

Разделите упрощенные направляющие на фрагменты, больше напоминающие натуру (я отобразила изменение направления стебля и наметила расположение яблок и листьев). Линии должны быть прямыми и незамкнутыми. Не заключайте объект в идеальный контур, проводите прямые линии, чтобы получить измеряемые

сегменты, которые можно использовать для сравнения. Промежутки между линиями дают возможность легко менять положение элементов, пока оно не закреплено. При необходимости можно немного сместить каждый из них. Прямые линии, незамкнутый контур и светлые штрихи помогут создать продуманную композицию.



ТРЕТИЙ ЭТАП: измерьте отдельные линии, чтобы от стадии композиционного построения перейти к точному конструктивному рисунку.



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: уточнив общую форму, разметьте тени и нанесите на них легкий тон.

ТРЕТИЙ ЭТАП: *расположение теней*

Пора перейти на следующий уровень, изобразив формы конкретнее (на моем рисунке они уже приобретают очертания веток, листьев и яблок). Вводите тени в структуру рисунка. Сохраняйте общее направление линий и не замыкайте контуры, чтобы отдельные элементы до финального этапа не приобрели форму, которая не будет

идеально точной. Нанесите на тени очень легкий тон, чтобы визуально отделить их от освещенных областей. Это называется светотеневой схемой. Она позволяет сравнивать формы, а не линии, и приближать рисунок к более точному соответствию с натурой. Добившись убедительного сходства, вы будете готовы перейти к следующему этапу.



ПЯТЫЙ ЭТАП: акцентируйте некоторые элементы, чтобы визуально выделить их и лучше изучить сломы формы.

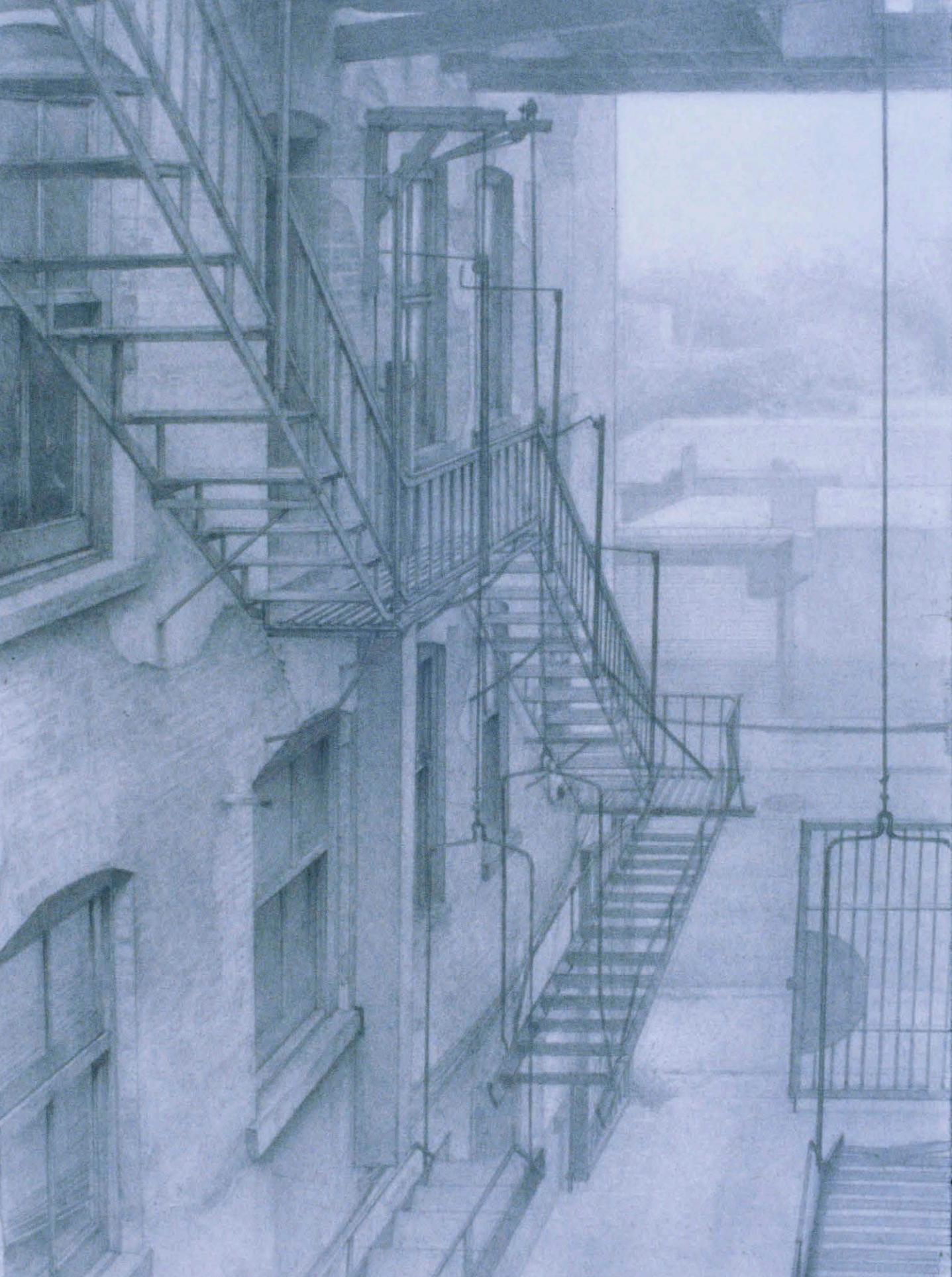
ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Ветка яблони. 2010. Бумага, уголь.
 22,9×30,5 см

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: *поиск малых форм*

Выберите одну линию и уточните мелкие визуальные стакато — незначительные изменения направления ее сегментов и формы теней. Вскоре вы заметите многократное изменение направления сегментов, ранее составлявших одну линию. Повторите то же с другими линиями. На этом этапе сохраняйте общую форму теней. Обозначьте несколько темных деталей, которые зададут расположение будущих контуров, привлекающих внимание. Это поможет сохранить баланс между резкими и мягкими контурами даже на начальной стадии работы.

ПЯТЫЙ ЭТАП: *проверка сходства*

Первоначальные линии полностью затеряются, хотя общая структура сохранится. Объем в тенях прорабатывать пока не нужно. Не беспокойтесь о тени и свете: настоящему линейному рисунку не нужен тон. Сосредоточьтесь на характере и выразительности контуров. Уточняйте короткие линии и акценты, пока не почувствуете, что вам удалось передать сходство с натурой. Этот урок поможет вам добиться не фотографической точности, а скорее художественной.



ГЛАВА 4 ИЛЛЮЗИЯ ОБЪЕМА

ТРЕТЬЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Обычно художник не стремится сделать точную копию. Он интерпретирует, указывает и порой преувеличивает. Он обращается за вдохновением к Природе, но его работы несут отпечаток его индивидуальности. Он скорее толкователь, чем копировщик.

АРТУР ГАПТИЛЛ. Самоучитель рисования

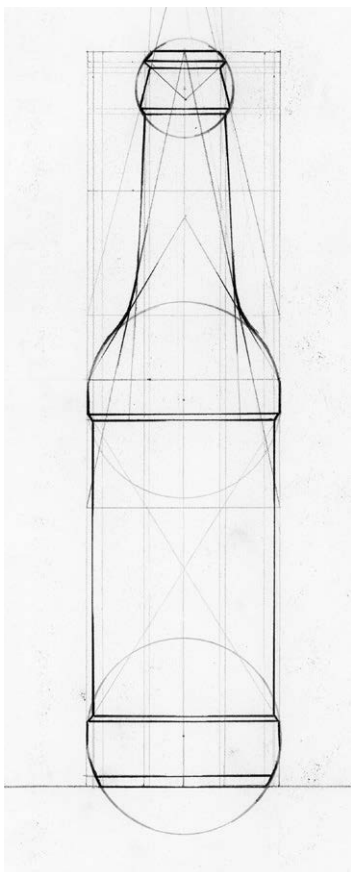
Однажды я сидела в студии Барнстоуна со студентом, учившимся там уже давно, когда появился Майрон. Он принес репродукцию картины Караваджо «Ужин в Эммаусе» (см. с. 92). Майрон положил ее перед нами и спросил, что, по нашему мнению, делает композицию такой цельной и мощной.

Я знала, что он не ждал ответа от меня, потому что я училась у него всего полгода и пока не могла в его присутствии вымолвить ни слова. Опытный ученик долго сидел, уставившись на картину, а потом признался, что не знает. Тогда Майрон объяснил нам, что сидящие за столом фигуры образуют круг: они занимают одну сторону, а мы (зрители) замыкаем его. Это создает эффект сильного притяжения. На этой картине Караваджо стремился не к фотографической точности, а к абсолютной взаимосвязи между искусством, художником и зрителем. Я была так потрясена, что навсегда запомнила тот урок: простые геометрические фигуры можно включать в произведение искусства, чтобы усилить эмоциональный отклик зрителя, хотя он может никогда не узнать, в чем именно дело.

Искусство не просто копирование окружающего мира. Если хотите проверить это на личном опыте, попробуйте обвести фотографию. Копия получится точной, но на удивление неубедительной: ей будет не хватать и жизни, и художественности. Искусство начинается с замысла. Трансформация обычной жизни в произведение искусства требует тонкой наблюдательности. Объем плоского изображения может объединить разрозненные элементы, создав единое целое. В этой главе мы определим способы изучения объема и возможности его воплощения.

НАПРОТИВ. НИКОЛАС РЕЙНОЛЬДС. *Пожарный выход*. 2009. Бумага, карандаш и гуашь. 52,1 × 34,9 см

Использование перспективы и снижение интенсивности тона создает убедительную иллюзию большой глубины пространства.



ЮЛАН МУР. *Аналитический рисунок бутылок (деталь).* 2011. Бумага, графит. 45,7×61 см

Простой объект может оказаться крайне сложным для изображения, потому что на нем заметны все искажения. Этот рисунок выполнен по теме первого занятия в студии Барнстоуна.

МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО. *Ужин в Эммаусе.* 1601–1602. Холст, масло. 139×135 см. Из собрания Национальной галереи (Лондон). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Для передачи смысла художники используют конструктивные элементы. Караваджо включает нас в круг сидящих за столом с помощью эллипса, который начинают сидящие фигуры, а мы замыкаем.

Определение геометрических тел

Я получила представление о концепции геометрических фигур в искусстве на первом занятии у Майрона. Держа винную бутылку на уровне наших глаз (никаких эллипсов, только плоское пространство, окруженное контуром), он спросил: «Сколько двумерных фигур — квадратов, треугольников и кругов — вы видите в этой бутылке?» Сначала никто не понял, о чем он говорит: мы видели только форму бутылки. Через несколько минут я поняла, что раздутая форма в середине, напоминающая змею, которая проглотила мяч, скорее всего, круг. Затем кто-то увидел прямоугольник — тело бутылки. Кто-то еще заметил треугольник, переходящий в круг, на прямоугольной шее (см. с. 70).

Потом Майрон спросил, может ли кто-нибудь найти шесть треугольников. Сначала воцарилась тишина. Но потом мы начали замечать, что каждый угол был частью треугольника. И вот через час мы были на пути к тому, чтобы научиться видеть.

Способность вычленять простые двумерные фигуры, составляющие объект, необходима. Следующий шаг — добавить третье измерение. Круг станет сферой,





треугольник — конусом, прямоугольник — кубом (или цилиндром) и т. д.

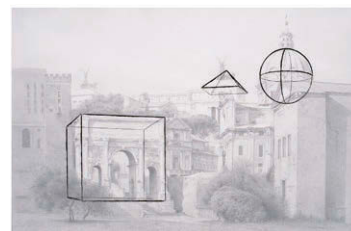
Все объекты в природе существуют в трех измерениях — имеют высоту, ширину и глубину. Глубина в каждый момент определяется точкой, с которой вы наблюдаете объект.

Сложные объекты, окружающие нас, можно упростить, если считать, что они состоят из базовых геометрических тел.

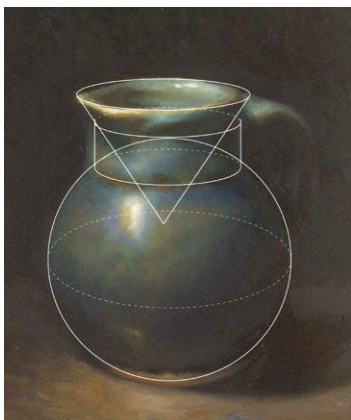
Бесконечное множество сложных форм, созданных руками человека или природой, можно воспроизвести при помощи нескольких структурных элементов. Понимание объема поможет проникнуть в наш трехмерный мир.

БЕННЕТ ВЕДНЭ. Римский форум.
2004. Бумага, графит. 25,4×38,7 см

Все, что создано руками человека, обычно сконструировано и воплощено с помощью геометрических форм, изготовленных по архитектурным планам и дизайнерским чертежам.



Я вычленила из рисунка Веднэ несколько скрытых геометрических тел. А сколько еще сможете найти вы?



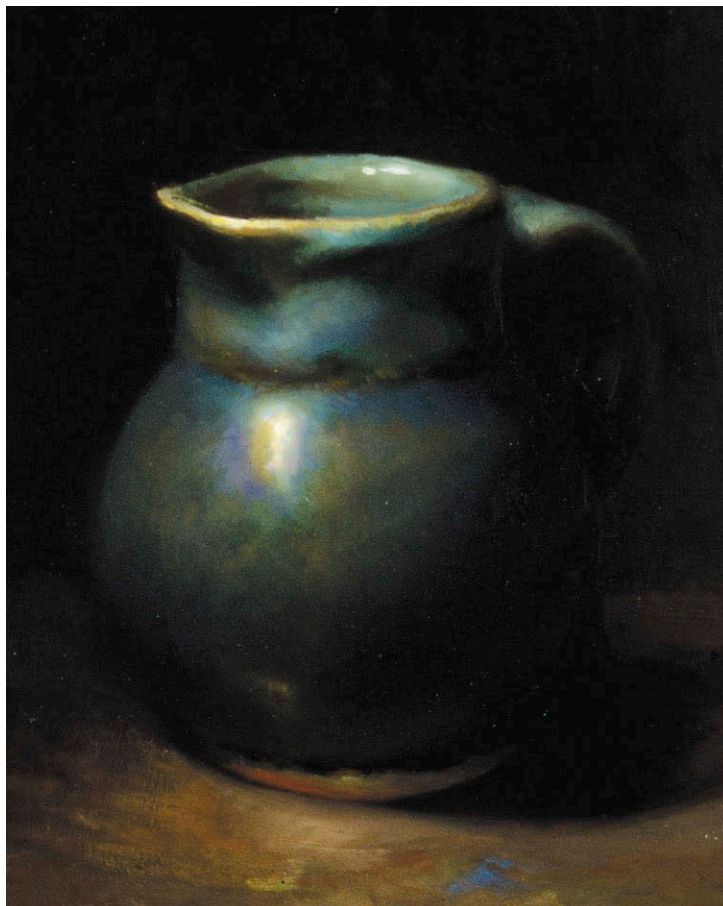
Для убедительного воспроизведения объема нужно уметь визуализировать геометрические тела, лежащие в основе структуры объекта.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Крынка. 2003. Дерево, масло.
25,4 × 20,3 см

Предметы повседневного обихода, вроде этой крынки, — драгоценный кладезь для изучения геометрических тел.

**НАПРОТИВ. РЕМБРАНДТ
ВАН РЕЙН.** *Раковина конуса*
(*Conus Marmoreus*). 1650.
Офорт. 9,7 × 13,2 см. Из собрания
Рейксмюсеума (Амстердам).
Изображение предоставлено Центром
возрождения искусства

Геометрию этой емкой формы всегда легко узнать. Рисунок отразил все несовершенства, которые делают ее красивой, неповторимой и говорят о тщательной подготовке.



Сфера

Сфера — это поверхность шара. Это универсальная форма, встречающаяся повсюду. Сфера состоит из нескольких основных эллипсов, которые создают ее объем и не дают принять форму круга. Сферы проще всего заметить в архитектуре, например в куполе. Если зайти в апсиду церкви и взглянуть вверх, то можно заметить, что пространство организовано на основе сферы. Все арки тоже напоминают круг или сферу. Например, плоскую форму глаза можно образно дополнить, вообразив, что это шар, расположенный во впадине, а веки как полные эллипсы обернуты вокруг глазного яблока. Апельсин — тоже сфера, как и донышко графина для воды, чайника или силуэт рельефной мышцы.

Цилиндр

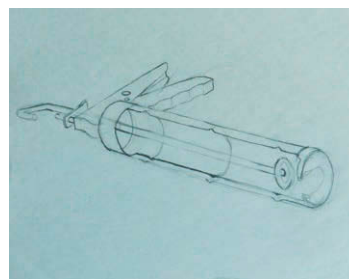
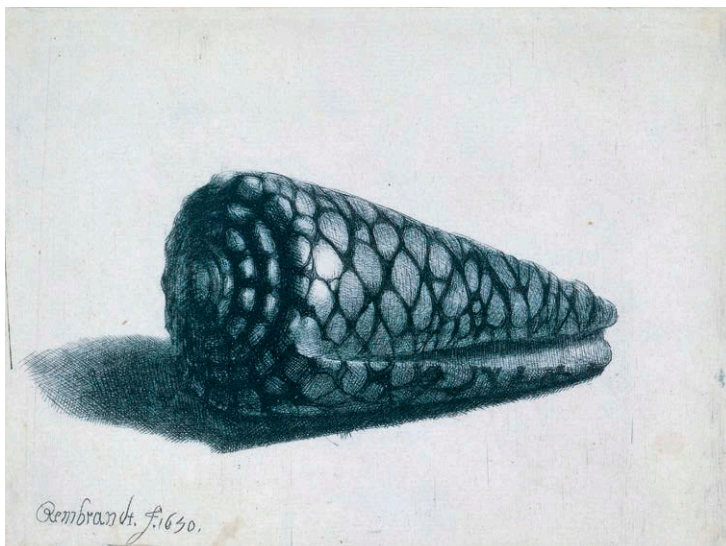
Цилиндр можно заметить в форме огнетушителя, свечи, силосной башни и др. Если с фронтального ракурса объект похож на прямоугольник, а в виде сверху — на круг, то это цилиндр. Стороны этого геометрического тела состоят из прямых линий, а ширина лучше всего описывается дугами. Вместе эти составляющие — сильные прямые линии и плавный изгиб поверхности — дают исчерпывающую информацию.

Куб

Любая прямоугольная форма может быть кубом или параллелепипедом. Коробки, дома, книги и системные блоки компьютеров — очевидные примеры таких тел. Они присутствуют и в природных формах: коленях, запястьях и лодыжках. Как показано на с. 117, торс, таз и голову также можно представить в виде куба. Грани кубов придают объекту ориентацию, позволяющую понять, куда они направлены.

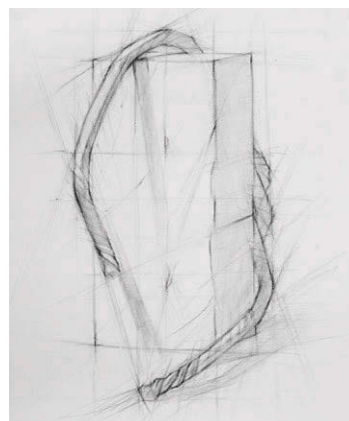
Конус

Двумерный треугольник можно превратить в несколько разных трехмерных тел. Конус, пожалуй, самое распространенное. Он имеет круглое основание, сужающееся к верхней точке — вершине.



ДЕРЕК ГАНДИ. *Конструктивный рисунок шприца*. 2009. Бумага, карандаш. 45,7×61 см

Основное геометрическое тело здесь — цилиндр, он имеет параллельные стороны и эллиптические основания.



КЭТРИН ЛИДС. *Набросок натюрморта*. 2010. Бумага, уголь. 25,4×20,3 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Три плоскости кирпича дают зрителю понимание высоты, ширины и глубины, и каждый из этих параметров необходим, чтобы объект был устойчиво расположен в пространстве.

УИЛЬЯМ БЛЕЙК. *Иов и его дочери*. 1825. Гравюра (тушь на бумаге). 15,1×19,9 см. Из собрания галереи Тейт. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

В искусстве геометрия присутствует не только в отдельных объектах, но и в композиции. Здесь Блейк расположил фигуры в узнаваемой форме пирамиды, создав единство и понятную зрителю иерархию.

НАПРОТИВ. КРИСТИАН ШУССЕЛЬ. *Хлопковый пресс*. Дата неизвестна. Веленевая бумага цвета слоновой кости, отмытка коричневой и черной тушью по графиту. 25,2×17,6 см. Пенсильванская академия изобразительных искусств (Филадельфия). Из коллекции Джона Филлипса

Этот художник XIX века воспроизвел изображение пресса в виде геометрического тела. Оно разделено на множество мелких форм, но оставляет впечатление уверенного единства.



Любой объект с прямыми, но не параллельными сторонами предполагает коническую форму. Рожок для мороженого или типи индейцев — очевидные примеры; бумажный стакан для кофе или горлышко винной бутылки тоже напоминают ее: их можно изобразить с помощью конуса. Некоторые деревья тоже выглядят как конусы. Посмотрите, например, на вечнозеленые растения. Вы увидите на основании раскидистые ветви, которые становятся все короче кверху. Некоторые тыквы — необычные природные примеры конуса.

Пирамида

Пирамида и тетраэдр (трехсторонняя пирамида) напоминают конус с квадратным или треугольным основанием. Если вы видите, что края сходятся к конусу, но вместо эллипсов и дуг между ними лежит плоскость, берите за основу пирамидальную форму. В основном она встречается в архитектурных элементах, например островерхих крышах башен (вспомните Биг-Бен).

Пирамида — очень устойчивое тело, как физически, так и визуально. Большая часть ее массы лежит на опоре.

Любое тело с квадратным основанием и сужающимися сторонами образует сегмент пирамиды. У моей солонки граненное основание переходит в округлую серебристую крышку, и переходная часть между ними схожа с пирамидой.



НАПРОТИВ. МАЙКЛ МЕНТЛЕР.
Штудии рук. 2009. Тонированная
бумага, ручка и белый пастельный
карандаш. 33×25,4 см

Рисование рук всегда вызывает
у студентов ступор. Понимание
того, как преобразовать плавные
анатомические изгибы в плоскости
и объемные формы, — верный путь
к началу работы.

Использование простых геометрических форм

Оттачивание способности определять внутреннюю структуру видимых объектов упрощает процесс рисования по двум причинам. Во-первых, можно использовать большие объемы, чтобы определить, на что вы смотрите. Во-вторых, четкое воспроизведение трехмерных форм на рисунке поможет ориентировать их в пространстве.

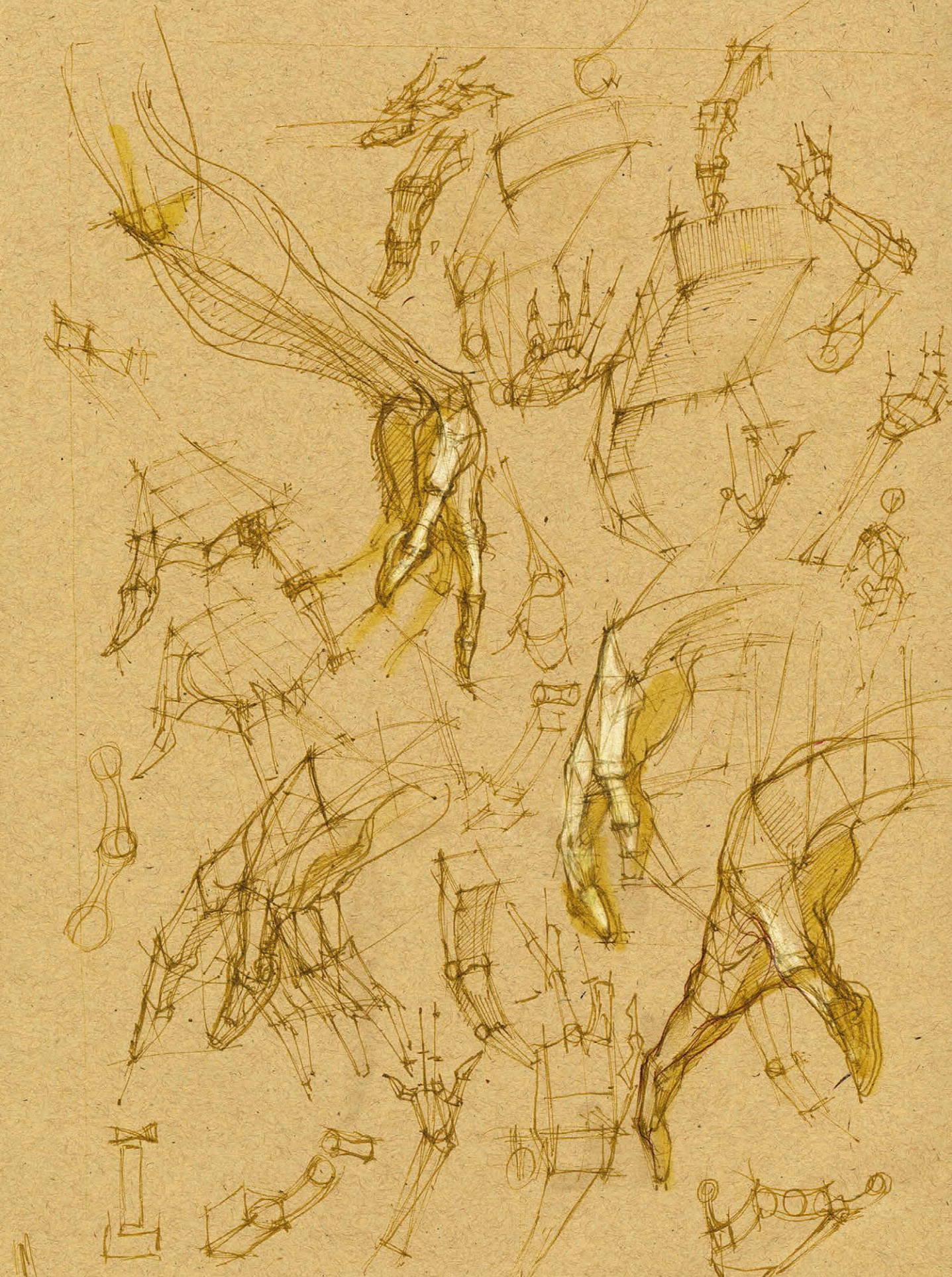
Когда начинаешь воспринимать внутренние формы объектов таким образом, часто происходит незаметный, но важный сдвиг: объем объектов становится неопровержимым. Проступает их сущность, обладающая комплексией и полнотой. Визуализируя внутренние формы, вы оставляете больше простора для объекта. Кроме того, выстраивая тело объекта из объемных форм, вы придаете ему целостность. Такой образ мышления не дает возможности сделать контурный рисунок (в котором обводится контур объекта), не задумавшись, что происходит на другой (невидимой) стороне.

В главе 2 вы научились точно определять относительное расположение линий объекта, обращая внимание на изменение их направления относительно спицы или отвеса. Крупные формы тоже можно определять с помощью спицы при условии, что каждый раз, когда направление линии отклоняется от нее, это говорит об изменении формы и переходе в новую плоскость. Изменение направления линии — надежный признак того, что объект представляет собой комбинацию разных форм. Постепенно вы так привыкнете к этому, что, глядя на перемену направления линии, автоматически будете учитывать, что это также переход в новую плоскость, даже не зная ее точного расположения.

Запомните анатомию геометрических тел: это структурные составляющие сложных форм.

Потренируйтесь в определении геометрических форм, которые видите вокруг. Постарайтесь увидеть их в знакомых объектах и сделать наброски в скетчбуке. Например, как видно в студии Ментлера на противоположной странице, человеческую руку можно представить как совокупность прямоугольных тел. Такие рисунки помогут вам развить восприимчивость к универсальной природе объема. Начните с простых искусственных предметов и постепенно переходите к природным формам.

Разобравшись в теории, вы не будете просто копировать то, что видите. Вы разовьете понимание объекта, которое поможет вам мысленно разобрать его на части

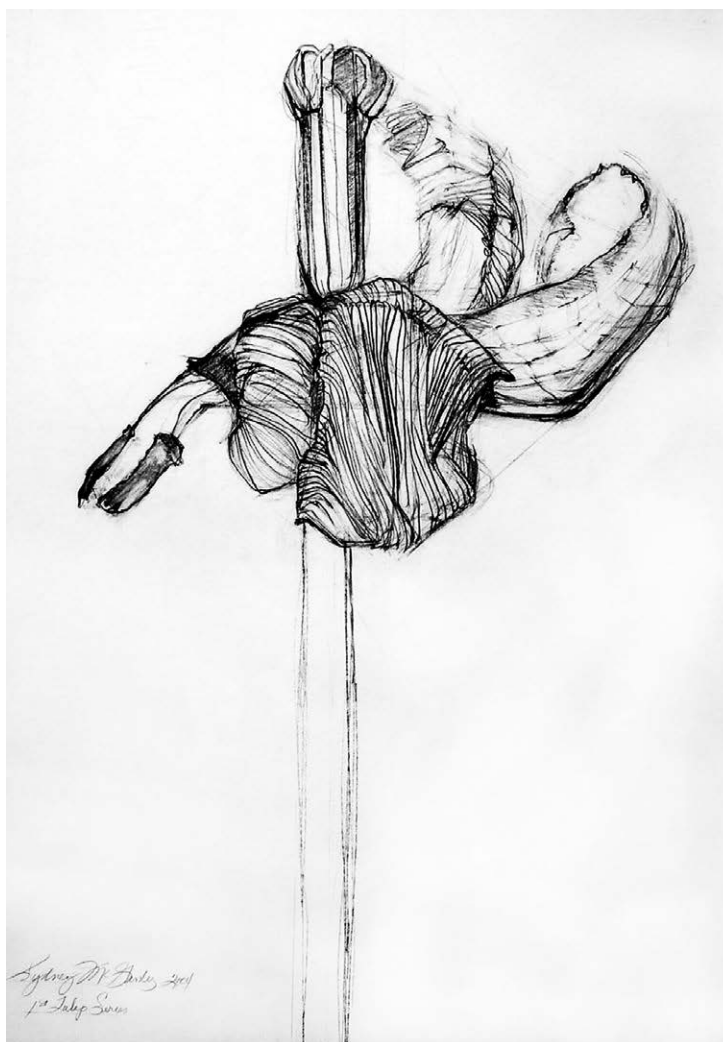


СИДНИ МАКГИНЛИ. Серия
«Первый тюльпан» № 1. 2004.
Бумага, карандаш Конте. 76,2×50,8 см

На этом рисунке давняя ученица
Майрона Барнстоуна, Макгинли,
линиями, повторяющими фактуру
лепестков, описала рельеф цветка.
Она выявила в его плавных изгибах
геометрическую структуру, например
цилиндр стебля и пирамидальную
общую форму.



Линии, касающиеся друг друга,
создают неопределенность. Правая
птица на рисунке кажется дальше,
чем левая, потому что она меньше.
Но поскольку их формы явно
не накладываются друг на друга, их
относительное расположение неясно.

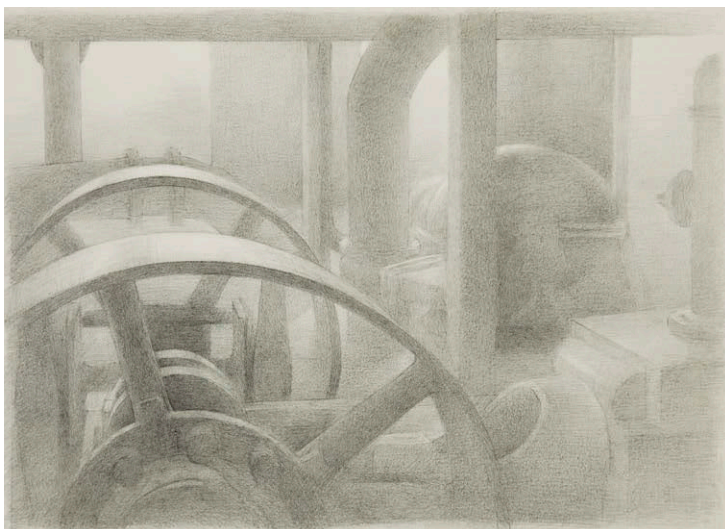


и реконструировать на бумаге. Более того, вы сможете усилить
значимость формы на рисунке с помощью иллюзии объема.

Введение третьего измерения

До того как в эпоху Возрождения была открыта линейная
перспектива (возможно, и заново), у художников уже было
много эффективных приемов создания на изображении иллю-
зии глубины, или третьего измерения. Они могли создавать
видимость, что объекты расположены на разных расстояниях.
Сейчас мы можем использовать такие же способы в комбина-
ции с линейной перспективой для создания убедительного
трехмерного пространства.

Например, чем ближе объект к переднему плану, тем он
кажется больше. И если вы изображаете один объект больше,



ЭЛИЗАБЕТ ЗЭНЗИНГЕР.

Газовая станция. 2009. Бумага, карандаш. 22,9×30,5 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Художнице удалось передать убедительную глубину пространства, затемнив элементы на переднем плане и заострив внимание на близко расположенных объектах.

НА СЛЕДУЮЩИХ СТРАНИЦАХ.

ДЖОРДЖ ФЕННЕЛ РОБСОН.

Вид из окна замка Пенрин на Нант-Франкон. Дата неизвестна. Бумага, акварель. Размер неизвестен. Из коллекции замка Пенрин (Гвинед, Уэльс)

Фотография: Джон Хаммонд

Источник фотографии: National Trust Photo Library / Art Resource, New York, NY

Эта картина идеально показывает возможности воздушной перспективы. Большие горы на заднем плане кажутся блеклыми, а передний план выступает к зрителю.

чем другой, он кажется ближе. Поскольку объект с непрерывной линией контура кажется расположенным ближе, чем объекты с прерывистой линией контура, наложение одной формы на другую сразу задает их относительные позиции.

Например, если я вижу чьи-то голову и плечи на фоне линий дверного проема, то понимаю, что человек находится перед ним.

Расстояние в искусстве может быть передано разными способами, например варьированием контуров, тона, расположения и масштаба.

Как вы узнали на с. 83–85, с помощью контуров тоже можно задать расположение: резкий выдвигает объект вперед, а мягкий отодвигает назад. Исчезающая линия отодвигает объект далеко назад, что бы ни находилось перед ним. Согласно закону воздушной или атмосферной перспективы, чем дальше объект от наблюдателя, тем больше он обволакивается воздухом и тем менее различим. Темные объекты по мере удаления становятся светлее и наоборот. Цвета отдаленных объектов становятся приглушенными и серыми. Реализация этой закономерности в линии и тоне выявит организацию пространства на рисунке.

Глубину пространства также можно подчеркнуть относительным расположением объектов на картине. Объекты, расположенные ниже, будут казаться приближенными, а расположенные выше, ближе к линии горизонта, — отдаленными. Глядя из окна своей студии на третьем этаже, например,





НАПРОТИВ. ДЖОРИ ГЛЕЙЗНЕР.
Средневековая Франция. 2006.
Тряпичная бумага, бистр. 27,9×20,3 см

Способ отображения перспективы
«вводит» нас в картину. Линии вдоль
дороги направляют взгляд к линии
горизонта.

я вижу, что земля низко. Для меня она визуально лежит на подоконнике, а здания, озеро и лес поднимаются выше, отступая все дальше. Я могла бы взять маркер и обвести контуры на стекле, чтобы запечатлеть, как они шаг за шагом поднимаются в оконном проеме. Если у вас есть возможность, так и сделайте: это отличный способ подтвердить теорию.

Использование линейной перспективы

В произведениях искусства, созданных до эпохи Возрождения, часто противоречивая перспектива. Например, на одном изображении могут быть вид стола сверху, вид стула сбоку и фигура, возвышающаяся над ними, без учета пропорций и масштаба. Такие несоответствия считались приемлемыми из-за религиозного мировоззрения тех времен. Если, как верили тогда, Бог может видеть одновременно во всех ракурсах, то в таком изображении объектов есть философский смысл. С появлением линейной перспективы в эпоху Возрождения стало привычнее использовать один ракурс. В наше время нестыковки в рисунке обусловлены не философией, а неумением.

Многие ошибки на рисунке можно предотвратить, уделив должное внимание перспективе. Она дает подсказки для визуального восприятия и помогает осознать моменты, понятные интуитивно, но не всегда доходящие до сознания. Чем точнее мы воспроизводим три плоскости (высоту, ширину и глубину) в изображении формы, тем увереннее она расположена в пространстве. К счастью, подсказки, которые помогут улучшить рисунок, всегда рядом; достаточно знать, что искать. Запомнив несколько простых правил, вы сможете принимать обдуманные решения. Даже если вы не собираетесь выполнять полностью проработанный перспективный рисунок, интерес к этим элементам сделает вас более внимательным и прилежным наблюдателем. Три основные вводные — уровень глаз, линия горизонта и точка схода.

Прежде чем приступить к рисунку, определите уровень глаз и точку схода.

Многие детали рисунка предполагают фиксированную точку наблюдения. Это положение, из которого вы определяете углы наклона линий и изображаете вид, на который смотрите. Даже если вы не ставите себе задачу проработки линейной перспективы, способность учитывать уровень глаз важна для единообразия. Чтобы определить его, спросите себя, видите вы объект сверху или снизу. Если сверху (например, вам видна внутренняя поверхность чашки), глаза выше объекта. Если





ИДА БЕНДХАЙМ. *Кимберли-род*. Ок. 1929. Бумага, акварель 30,5×47 см. Из коллекции Джульетты Аристид

В этом африканском пейзаже художнице удалось естественно создать ощущение правильной перспективы с помощью внимательного наблюдения и тщательного выполнения.



Проследите за линиями дороги, и вы увидите, как они сходятся в одной точке, называемой точкой схода. Линия горизонта разделяет землю и небо и задает уровень глаз на этой картине.

вы прилегли и кто-то принес вам чашку, вы видите ее дно, и ваш уровень глаз ниже чашки. Если вы не видите ни ее дно, ни внутреннюю поверхность, а только профиль или силуэт сбоку, значит, чашка находится на уровне глаз.

Линия горизонта — это линия (реальная или воображаемая), которая совпадает с уровнем глаз. Проще всего представить себе прямую линию горизонта, вспомнив океан или бескрайнее поле: она проходит там, где они граничат с небом. Линия горизонта всегда на уровне глаз, где бы вы ни находились: на земле, в море или в небе.

Точка схода — это точка, в которой встречаются видимые линии. Она всегда находится на линии горизонта. Самый простой способ увидеть линии, сходящиеся в одной точке, — встать между железнодорожными рельсами и посмотреть, где они исчезают. Воображение здесь не понадобится: можно на самом деле заметить две прямые линии, заканчивающиеся в одной точке вдаль.

Перспектива превращает двумерный мир рисунка в убедительную иллюзию трехмерного пространства.

Железнодорожные рельсы — пример прямой линейной перспективы с одной точкой схода. Но в большинстве случаев

для точного воспроизведения требуется две или больше таких точек (угловая перспектива). Поскольку здесь дан только обзорный курс, мы можем кратко коснуться этой темы. Законам перспективы посвящены целые книги. И учиться тут нужно поэтапно.

Можно избежать многих неточностей в рисунке, зная основные правила перспективы и тщательно определяя угол наклона основных линий.

Большинство проблем перспективы в натюрморте и изображении фигуры можно решить за счет внимательности. Но понимание перспективы поможет осознать, что вы видите, и повысить чувствительность к ошибкам. У Гари Фейгина, художественного директора академии изобразительных искусств Гейдж, есть свое правило перспективы, которое он называет «законом Фейгина»: «Если это выглядит правильно, то это правильно». Многие ошибки могут сойти вам с рук, но знание элементарных правил перспективы поможет импровизировать, когда это необходимо.

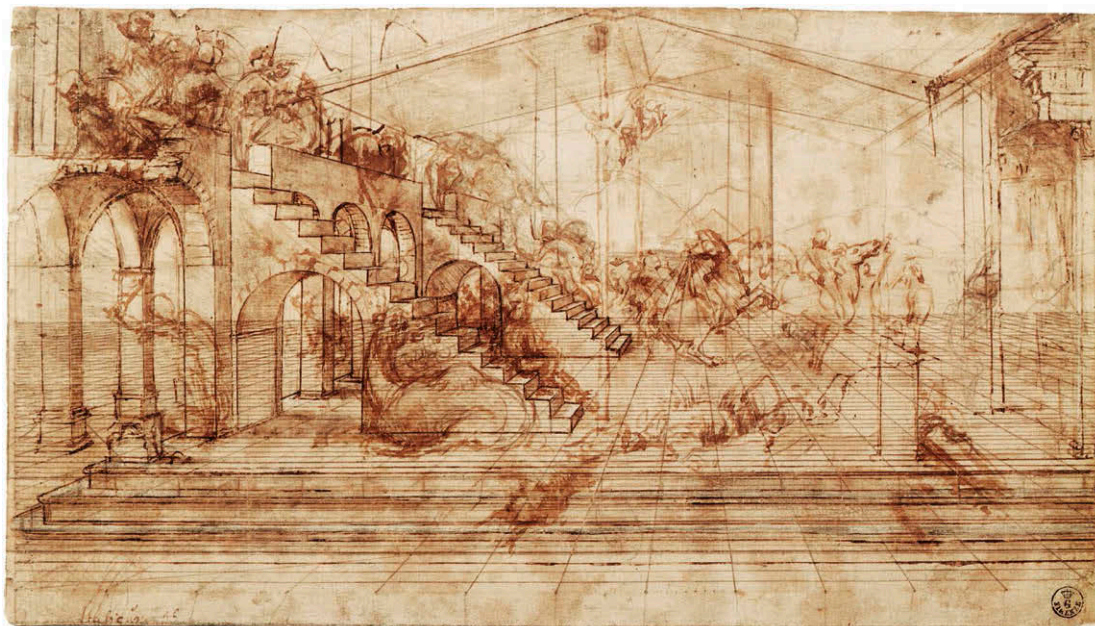
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.

Штудия перспективы

к «Поклонению волхвов». Ок. 1481.

Перо и тушь, следы серебряной иглы. 16,3×29 см. Из собрания галереи Уффици (Флоренция). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

В этом замечательном подготовительном рисунке да Винчи проработал перспективу и поверх сделал наброски фигур и лошадей.



АЛЕКС КЕРТИС. *Без названия*.
2005. Бумага, графитовый карандаш.
20,3×25,4 см. Изображение
предоставлено студией Барнстоуна

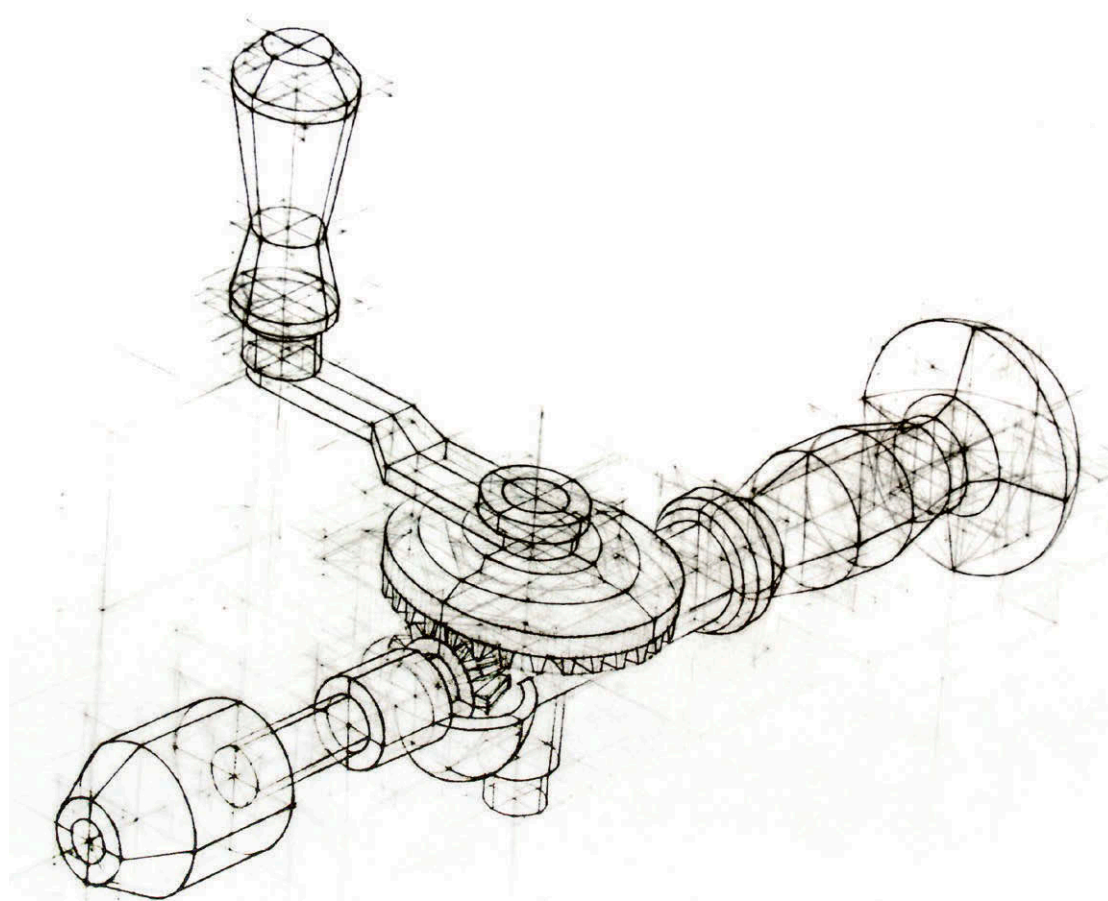
Здесь художник подробно отобразил
каждый элемент объекта. Благодаря
правильному расположению
эллипсов рисунок создает ощущение
трехмерности объекта, изображенного
только линиями.

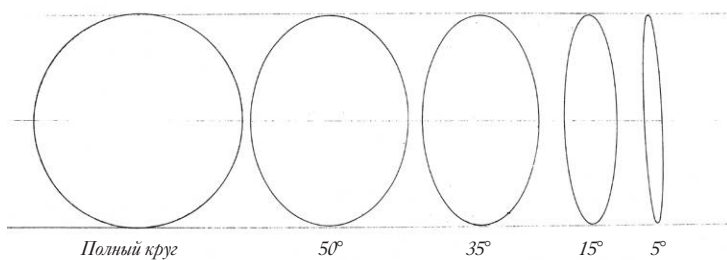
Важная роль эллипса

Эллипсы очень важны для рисунка: они везде. От этой формы можно убежать, но нельзя скрыться. Эллипс можно увидеть, держа монету между большим и указательным пальцами и постепенно поворачивая ее. В зависимости от ракурса это может быть круг, очень узкий эллипс и нечто среднее.

Неверно изображенный эллипс всегда обращает на себя внимание. Он стал причиной краха многих рисунков. Эллипс не обязательно должен выглядеть так, будто вычерчен с помощью инструментов. Достаточно, чтобы он был убедительным.

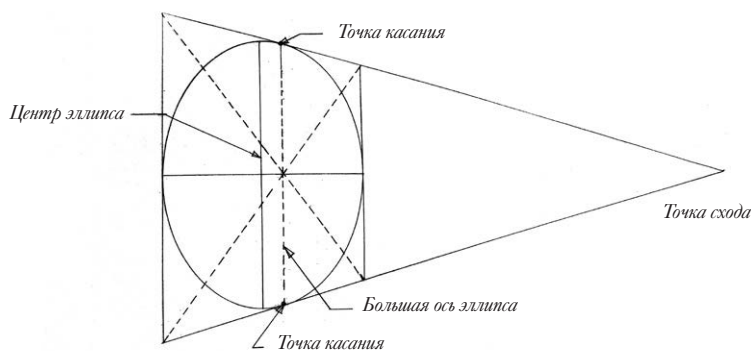
Эллипс — равномерно сплюснутый сверху или с боков круг. Он имеет две оси: длинная называется большой, а короткая — малой. Длинная ось имеет постоянный размер, а короткая, по мере того как объект поворачивается, становится меньше.





Поворачивающийся плоский круг образует эллипс. В последовательности фаз на иллюстрации можно заметить, что высота не изменяется, а ширина существенно уменьшается. Также обратите внимание, что эллипс описывает непрерывная кривая, без прямых участков или углов.

Диаграмма Джона Кларка



Здесь показан круг в перспективе, на нем отмечены важные большая и малая оси. Обратите внимание на несовпадение визуального центра и истинной средней линии.

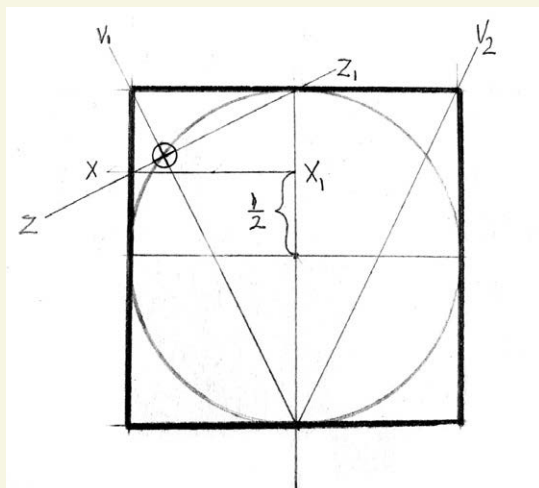
Диаграмма Джона Кларка

Истинная средняя линия эллипса в перспективном сокращении не совпадает с визуальным центром объекта. Визуальный центр находится напротив вычисленной средней точки. Эллипс расширяется в пространстве, и его передняя дуга выступает по направлению к зрителю, скрывая среднюю точку. Частая ошибка начинающих — изображать эллипсы с заостренными концами вместо плавных дуг. Еще одна серьезная ошибка — пользоваться несколькими точками наблюдения для одного рисунка. Например, сам того не заметив, начинающий может нарисовать чашку в разных ракурсах, получив в итоге округлый верх и плоское дно. Очень часто это происходит потому, что художник находится слишком близко к объекту или рисует так, как привык.

Неверные нарисованные эллипсы снижают качество работы.

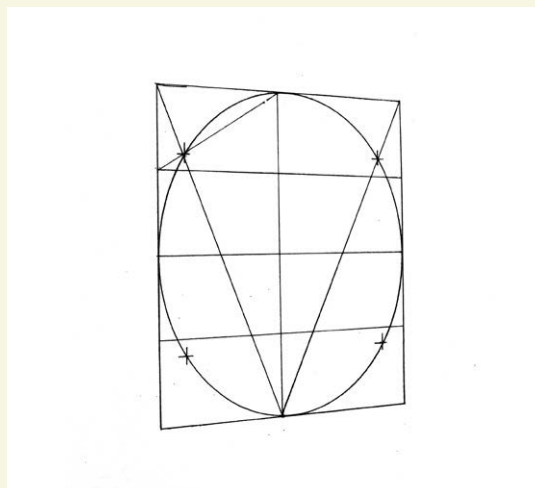
Отсутствие закономерного изменения параметров эллипсов на всей протяженности объекта в пространстве приводит к тому, что объект как будто повисает в воздухе. Иногда две стороны эллипса не совпадают, и его окружность кажется кривой. Нелогичные эллипсы и линии дают противоречивую информацию о точке наблюдения и сути происходящего.

КАК НАРИСОВАТЬ ЭЛЛИПС



Здесь показано, как вписать круг (частный случай эллипса) в квадрат. С помощью геометрии можно задать ключевые точки изгиба дуги. Их же можно определить для изображения эллипса (соседняя диаграмма), который на самом деле является кругом в перспективном сокращении.

Диаграмма Джона Кларка



Обычно художники не пользуются математическим способом построения для эллипса, изображаемого от руки. Но это поможет понять, как должен выглядеть правильно нарисованный эллипс.

Диаграмма Джона Кларка

С ОЧЕНЬ ТОЧНЫМ СПОСОБОМ РИСОВАНИЯ ЭЛЛИПСОВ МЕНЯ ПОЗНАКОМИЛ ХУДОЖНИК ДЖОН КЛАРК, ОДНАЖДЫ ПОСЕТИВШИЙ МОЮ МАСТЕРСКУЮ. НАРИСУЙТЕ КВАДРАТ И ОТМЕЙТЕ СЕРЕДИНУ КАЖДОЙ СТОРОНЫ. СОЕДИНИТЕ ТОЧКИ НА ПРОТИВПОЛОЖНЫХ СТОРОНАХ — ПОЛУЧАТСЯ ОСНОВНЫЕ ОСИ И ЧЕТЫРЕ КВАДРАНТА. ЗАТЕМ НАРИСУЙТЕ БУКВУ V, СОЕДИНИВ СЕРЕДИНУ НИЖНЕЙ СТОРОНЫ С ВЕРХНИМИ УГЛАМИ. РАЗДЕЛИТЕ ВЕРХНИЙ ЛЕВЫЙ КВАДРАТ ПО ГОРИЗОНТАЛИ ПОПОЛАМ. ПРОВЕДИТЕ ДИАГОНАЛЬ ИЗ ЦЕНТРА ЛЕВОЙ ВЕРТИКАЛЬНОЙ СТОРОНЫ В ЦЕНТР ВЕРХНЕЙ СТОРОНЫ КВАДРАТА. ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ЭТОЙ ДИАГОНАЛИ И ДИАГОНАЛИ БУКВЫ V ДАЕТ ПЕРЕЛОМНУЮ ТОЧКУ ЭЛЛИПСА. ПОВТОРИТЕ НА ВСЕХ ЧЕТЫРЕХ СТОРОНАХ, И ВЫ ПОЛУЧИТЕ ЧЕТЫРЕ ТОЧКИ, ЧЕРЕЗ КОТОРЫЕ БУДЕТ ПРОХОДИТЬ ДУГА ЭЛЛИПСА.

ЭТОТ ЖЕ СПОСОБ ПОДойДЕТ И ДЛЯ ЭЛЛИПСА В ПЕРСПЕКТИВНОМ СОКРАЩЕНИИ. ОТЛОЖИТЕ СРЕДНЮЮ ТОЧКУ НА ПЛОСКОСТИ, УХОДЯЩЕЙ В ПЕРСПЕКТИВУ (НА РИСУНКЕ НЕ ПОКАЗАНО), НАРИСОВАВ ОСНОВНЫЕ ДИАГОНАЛИ ИЗ УГЛА В УГОЛ И ОТМЕТИВ МЕСТО ИХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ.

Рисование трехмерных объектов

К рисованию симметричных предметов натюрморта приступайте так же, как к линейному рисунку (с. 52). Отметьте верхнюю и нижнюю границы и середину предмета на листе. Затем определите отношение общей ширины к общей высоте. Так обозначаются основные пропорции предмета.

Следующий этап — переход от двух измерений к трем — очень короткий. Например, рисуя грушу, я определила, что ее высота составляет приблизительно две ее ширины. В эту общую форму я вписываю круг нижней части груши, переходящий в треугольный верх. Благодаря этим геометрическим подсказкам легко представить себе объект в трех измерениях — со сферическим основанием и коническим верхом. Рисуя, представляйте себе, что касаетесь предмета по окружности, сзади, сверху и внутри. Так вы сможете передать его осязательные свойства.



МАРК ГУЧЧАРДИ. *Гейзерная кофеварка*. 2008. Тонированная бумага, карандаш и мел. 24×15 см

Изображение этой кофеварки поразительно. Плоскости нарисованы верно, и добавление света и теней создает убедительную иллюзию массы и объема.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Подход к изображению фигуры*. 2010. Бумага, карандаш сепия. 61×45,7 см

Представление фигуры в виде трех основных масс (головы, торса и таза) и верное их расположение относительно основной линии действия задает сильное начало изображению фигуры.

НАПРОТИВ. МАЙКЛ МЕНТЛЕР. *Пять набросков фигуры*. 2009.

Тонированная бумага, карандаш и белый тон пастелью. 33×25,4 см

Художник разделил фигуру на три основных структурных элемента: голову, торс и таз. Обратите внимание, как линии этих элементов согласуются с ключевыми анатомическими формами.

Рисование трехмерной фигуры

Рисунок фигуры заметно улучшится, если вы будете понимать, из каких форм она состоит. Такие художники, как Роберт Хейл и Джордж Бриджмен, которые преподавали в Студенческой лиге искусств в Нью-Йорке, своими трудами и лекциями по конструктивной анатомии преподнесли ученикам чудесный дар. Бриджмен объединил мышцы в группы, которые можно воспроизвести массами определенной формы. Я очень рекомендую его книги на эту тему.

Пластическая анатомия позволит заглянуть в устройство человеческого тела. Эти знания помогут вам внести ясность в непонятные части.

Устройство тела трудно понять, если просто рассматривать его. Большинство моделей не обладает точеной фигурой, на которой хорошо просматриваются мышцы и кости. Нужны подсказки. Книги по пластической анатомии — быстрый, эффективный и грамотный способ получить эту информацию.

Обычное упражнение на рисование фигуры предполагает разделение тела на простые массы. Череп можно свести до шара, а его лицевую часть изобразить в форме овала. Шею можно считать цилиндром. Грудная клетка может быть овалом или кубом, запястье — кубом, предплечья — овалами и т. д.

Многие художники оспаривают такую трактовку человеческого тела, потому что она не основана на непосредственном наблюдении. Скорее, это аналитические образы, извлеченные из художественных правил. Я поощряю изучение этого подхода, потому что он работает. Глядя на фигуру, вы сможете лучше понять ее устройство.

Рудольф Арнхейм, блестящий специалист по психологии восприятия, в своей книге «Искусство и визуальное восприятие» писал: «Любое восприятие есть одновременно мышление, любое логическое суждение есть одновременно интуиция, любое наблюдение есть одновременно созидание». Но такое обобщенное изображение фигуры подходит только для набросков, а не для законченной работы. Изобразив голову в виде куба, вы сможете проработать наклон лица, линии черепа и ориентировать ее в пространстве относительно источника света. Но если вы нарисуете коробку вместо головы, темными линиями, то получится квадратная голова, и никакие уточнения ее не спасут.



Рисование трех основных масс

Иногда мне нравится рассматривать супергероев и злодеев в комиксах. Они кажутся неправдоподобно большими и мощными и походят на гибрид робота и бодибилдера. Мы не стремимся рисовать фигуры похожими на Супермена, но не отказались бы позаимствовать его чувство объема и, возможно, рентгеновское зрение. Несколько подсказок из пластической анатомии помогут представить части тела в виде геометрических форм. Мне особенно удобно разделять фигуру на три основные массы: торс, таз и голову.

Торс

Изогнутые формы сложнее расположить в пространстве. Создание каркаса, который поможет ориентировать торс, — удобный способ показать массу грудной клетки, скрытую под плечевым поясом. Я предпочитаю очертить грудную клетку до того, как нарисую голову и таз: крупная центральная форма сразу же создает основу фигуры. Я представляю себе три основные массы — торс, таз и голову — нанизанными на одну линию (линию центра тяжести) и распределенными по высоте фигуры.

Всегда рисуйте симметричные части тела одновременно. Наметив расположение одной стороны грудной клетки, тут же переключайтесь на другую.

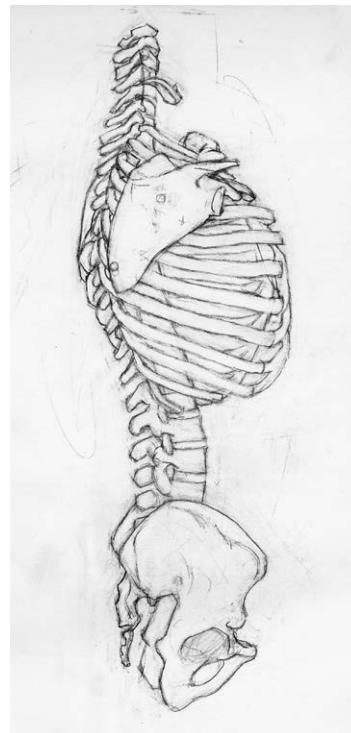
Чтобы определить расположение грудной клетки, начните рисовать ключицу — парную кость, которая находится на передней части фигуры между плечами. Вы сможете нащупать ее на себе, если приложите руку к яремной ямке и проведете пальцами по направлению к плечам. Ключица всегда перпендикулярна груди, которая проходит посередине грудной клетки.

Плечи сложнее расположить, поскольку они имеют округлую форму (круг не имеет ориентации в пространстве: как его ни поворачивай, он останется неизменным). А перпендикулярное расположение ключицы по отношению к груди создает надежную точку, относительно которой можно изобразить угол поворота плеча. Нарисуйте линию, проходящую через плечи, чтобы показать их наклон в пространстве относительно грудины.

Затем определите две стороны грудной клетки, которые можно описать как две параллельные линии или две дуги овала. Найдите самую узкую часть талии, чтобы определить, где будет заканчиваться куб или овал. Иллюстрация к этому этапу показана на с. 112.

НАПРОТИВ. ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Солдат*. 2010. Бумага, уголь и карандаш сепия. 61×45,7 см

Представление торса в виде трехмерного структурного элемента помогает изобразить его. Оно также задает логическую основу, на которой можно располагать более мелкие формы.



ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ. *Грудная клетка и таз*. 2010. Бумага, графит и карандаш. 35,5×27,9 см

Скетчбуки Коллинза заполнены набросками человеческого скелета. Можно заметить, что таз слегка выступает вперед относительно прогиба спины в области грудной клетки.



Для создания убедительного объема нужны три измерения: высота, ширина и глубина. Раньше мы определяли высоту и ширину. Чтобы задать глубину, обозначьте плоскости по бокам фигуры, от подмышек до талии. Если фигура не находится во фронтальном ракурсе, одна плоскость будет видна лучше, чем другая. Объем верхней части куба будет ограничен шириной плечевого пояса.

Обязательно определите, видите ли вы куб грудной клетки на уровне глаз, сверху или снизу. Создайте акценты, затемнив расположенные ближе к вам углы, чтобы куб был правильно ориентирован в пространстве.

Рисуя фигуру со спины, полезно задать несколько ориентиров. Наклон грудной клетки сзади можно определить, если задать точки на лопатках и провести между ними прямую линию. Она позволит ориентировать грудную клетку в пространстве так же, как ключица во фронтальном ракурсе. Среднюю линию спины поможет определить позвоночник. Измерьте ширину спины слева и справа от позвоночника, и вы узнаете, находится он в середине или одна сторона спины видна больше, чем другая. Так будет понятно, в какую сторону наклонена грудная клетка. И наконец, нарисуйте две дуги по сторонам грудной клетки.

Таз

Таз имеет три основные точки. Сначала найдите гребни подвздошной кости (рекомендую нащупать эти костистые выступы на своем теле: один раз почувствовав, будет проще их увидеть). Добрые и понимающие модели иногда разрешают наклеить полоски цветного скотча на выступающие кости: это наглядно продемонстрирует, как они соединяются, образуя сильную диагональ, которая меняется, когда модель принимает новую позу. Третья точка треугольника таза расположена между ног. Изображение треугольника таза удобно для ориентирования в пространстве всей массы таза.

Квадратная структура таза — сильный визуальный якорь изгибов тела.

Для изображения массы таза сначала я рисую линию, соединяющую тазовые кости. Далее провожу две параллельные линии по обеим сторонам фигуры, от тазовых костей до воображаемых точек и немного ниже. Затем я определяю нижнюю линию прямоугольника, приблизительно располагая ее в самой широкой части бедер. После этого стоит выяснить уровень глаз. Вы видите куб таза сверху, как у сидящей

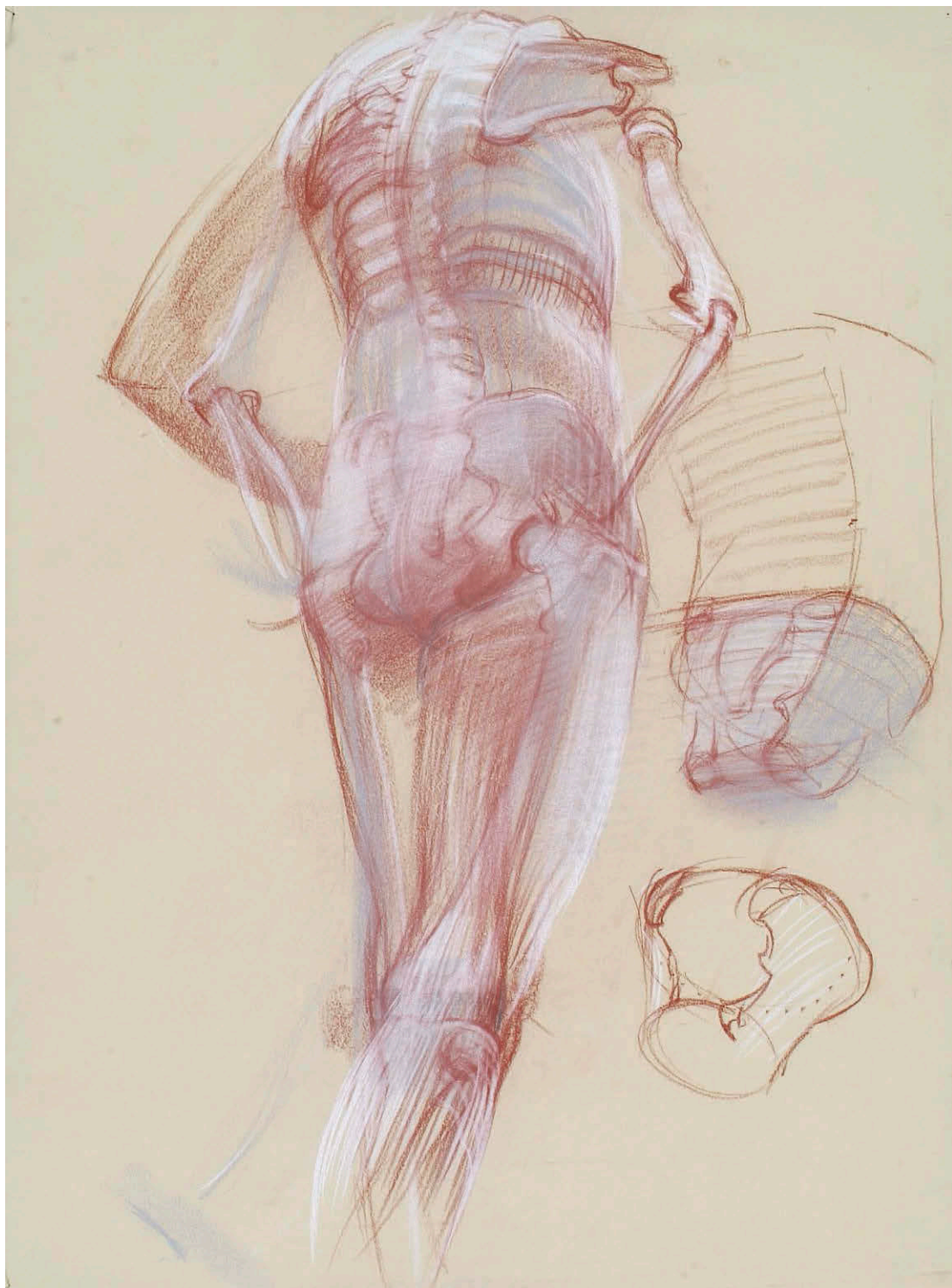


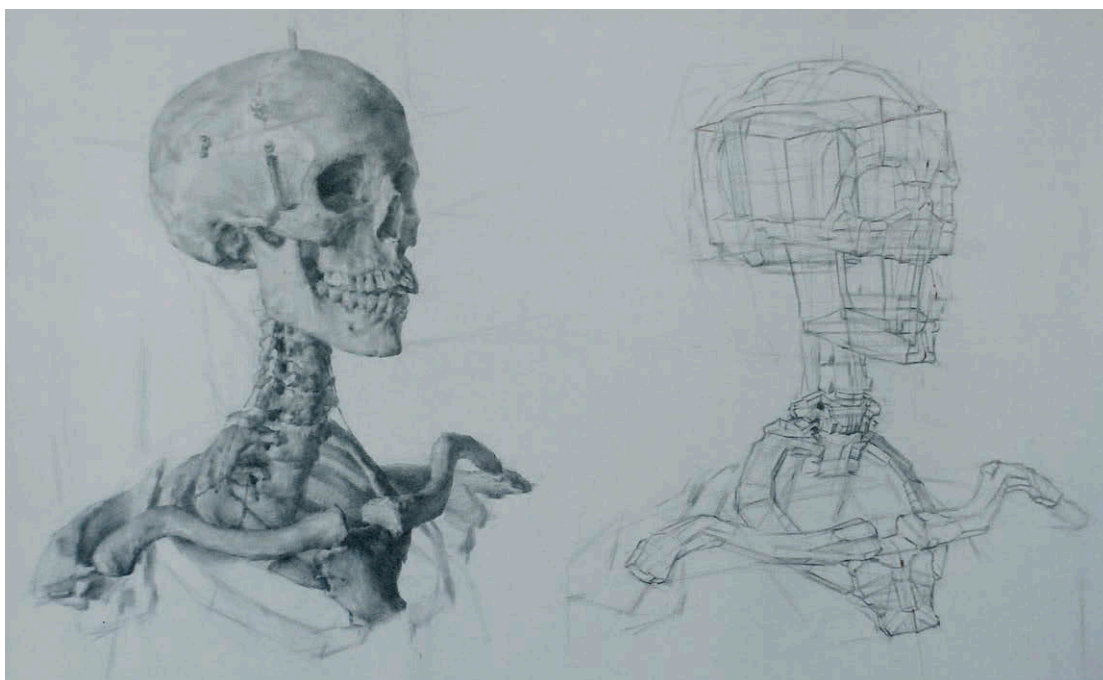
Обводите на кальке контуры работ великих мастеров. Это чудесная возможность потренироваться в определении основных масс тела. На этой фигуре я обвела три основных массы и положение конечностей.

НАПРОТИВ, МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ. *Набросок к «Битве при Кашине»*. 1504.

Бумага, мел и серебряная игла. 35,6×23,5 см. Из собрания галереи Уффици (Флоренция). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Микеланджело был мастером обобщения человеческого тела до хорошо согласующихся между собой масс, создающих иллюзию трехмерности.





фигуры, или снизу, как у поднимающейся по лестнице? Если одна сторона фигуры визуально больше, чем другая, то грань куба на этом боку будет видна.

На задней части таза есть две ямочки, расположенные по обеим сторонам копчика. Задайте третью точку наверху ягодичной борозды, чтобы получить треугольник. Он показывает угол наклона таза в разных плоскостях. Не забывайте, что при нормальном положении тела таз слегка выдается вперед, а грудная клетка отклоняется назад для распределения веса между двумя массами. Нижняя линия куба таза проходит по линии складки под ягодицами (пример — на странице напротив).

Голова

На голове есть явные верхняя, передняя, задняя и боковые плоскости. На передней расположена лицевая часть. Средняя линия, которая проходит между глазами к подбородку, сообщает, наблюдаем мы голову во фронтальном ракурсе или она повернута. Во фронтальном ракурсе черты лица — глаза, основание носа и центр губ — лежат на перпендикулярных к средней линиях и помогают определить угол наклона головы в разных плоскостях.

Боковые плоскости лица начинаются у висков и продолжаются до задней плоскости головы. Чтобы нащупать их на своей голове, положите руки на уши и почувствуйте плоскую часть. Теперь медленно покрутите головой.

ДЭН ТОМПСОН.

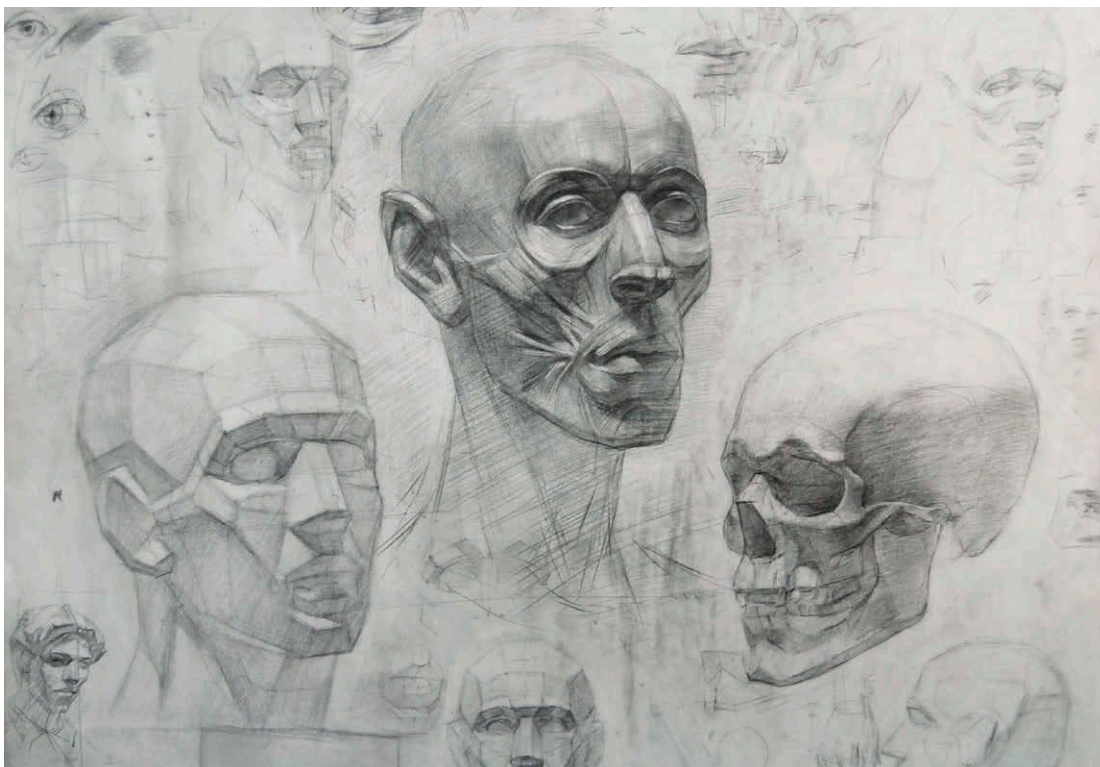
Конструктивный рисунок. 2010.
Бумага, графит и цветной карандаш.
48,3×63,5 см

На этом замечательном рисунке запечатлен процесс исследования черепа путем внимательного изучения, а не абстрактно или в теории. В правой части листа Томпсон демонстрирует уверенное понимание относительных размеров человеческого скелета.

НАПРОТИВ. СКОТТ НОЭЛЬ.

Преподавание рисунка: эволюция фигуры от скелетного каркаса. 2007.
Бумага, карандаш Конте и пастель.
76,2×55,8 см

Нозль строит фигуры, начиная изнутри. Поразительное знание анатомии позволяет ему видеть скелет и мышечную массу сквозь кожу. На диаграмме справа показано правильное изображение таза — в виде ведра, наклоненного вперед.



ФАРИХ ГАДЕРИ. Препарирование головы. 2005. Бумага, карандаш. 49,5×59 см

Интересная комбинация воплощения знаний художника. Череп справа, обобщенные плоскости лица слева, а в середине — некоторые основные группы лицевых мышц. Эти теоретические знания важны для понимания изображения головы.

Вы почувствуете, как изменяется угол наклона боковых плоскостей.

Задняя плоскость головы совпадает с задней частью черепа. Она меньше, чем передняя, и часто изображается в виде куба или сферы. Нижнюю плоскость лицевой части можно заметить под линией челюсти. Как правило, она хорошо видна при нормальном освещении в тени под челюстью.

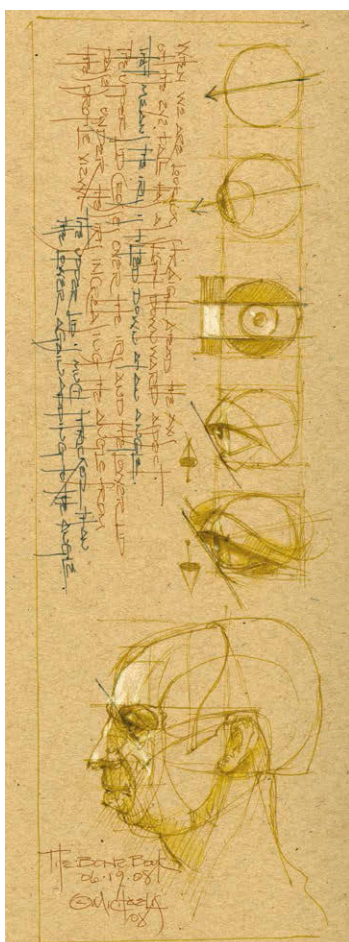
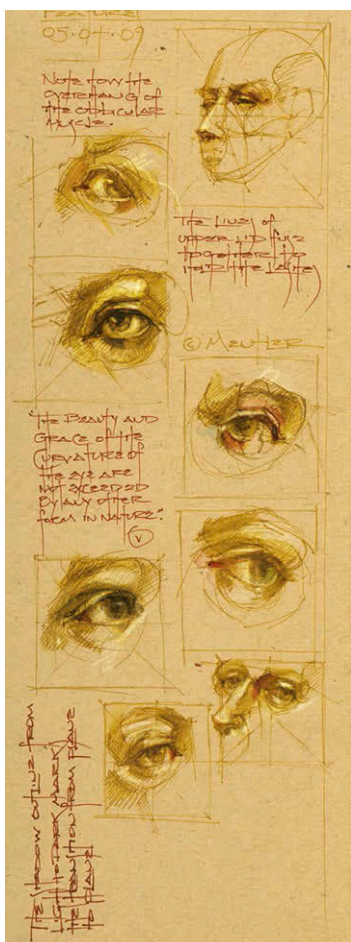
Черты лица настолько важны для нас, что нарисовать правдоподобную голову сложно. Представляйте ее как объем: это поможет передать структуру черепа.

В продолжение изучения основных масс фигуры я рекомендую обводить их, положив кальку на рисунок или картину фигуры, — так же я анализировала рисунок Микеланджело на с. 117. Если у вас есть возможность рисовать скелет или гипсовую фигуру, вы сможете закрепить свои навыки. И наконец, полезно расширить свои знания с помощью подробной книги по анатомии, например «Анатомии человека для художников» Элиота Голдфингера.

Рисование мелких элементов фигуры

Способ, использованный для композиционного размещения трех основных масс тела, может быть применен и к мелким элементам. Если вы рисуете, например, предплечье, представляйте себе основную мышечную массу как последовательность овальных форм, которые, сужаясь, переходят в цилиндр и оканчиваются кубом запястья. Большинство объектов, рукотворных и природных, поначалу кажутся непреодолимо сложными. Но если разбить их на составляющие простой формы, которые можно изучить по отдельности, с ними вполне можно справиться.

Опытный рисовальщик понимает, почему важно тратить время на изучение способов создания иллюзии трехмерной формы. Нужно дать ощущение объема и веса объекта, тогда рисунок будет правдоподобным. Необходимы время и практика, чтобы научиться видеть и изображать объем, а также расшифровывать визуальные подсказки. Но постепенно это войдет в привычку.



ПЕРВЫЙ СЛЕВА. МАЙКЛ МЕНТЛЕР.
Штудии глаза. 2009. Тонированная бумага, ручка, белый тон пастелью.
33×12,7 см

Общее понимание Ментлером устройства глаза помогло ему создать законченный рисунок. Обратите внимание, как веки оборачивают глазное яблоко.

ВТОРОЙ СЛЕВА. МАЙКЛ МЕНТЛЕР.
Штудии глаза. 2009. Тонированная бумага, ручка, белый тон пастелью.
33×12,7 см

Ментлер изучает направление взгляда и переходит от двух измерений к трем, начав с круга и превратив его в узнаваемое глазное яблоко.

УРОК 4 ОБЪЕМНЫЙ РИСУНОК

некоторые предпочитают натюрморты или пейзажи и не жаждут работать с живой моделью. Но немногие смогут вечно избегать рисования фигуры. Способность воспроизвести форму человеческого тела считается высшим достижением для художника. Хотя иерархия сюжетов претерпела изменения, и сегодня мы считаем, что человеческая природа лучше всего отражается в изображении фигуры.

Однако фигура — сложный для изображения объект. Предлагаю оценить все предстоящие трудности и отбросить волнение. Сосредоточьтесь на основополагающих принципах: передаче правдоподобной позы, точности измерений, прочерчивании линий по всей площади рисунка, определении и воспроизведении геометрических форм. Спокойно и неторопливо разделите процесс на стадии, от начала до конца. И наконец, запланируйте побольше сеансов рисования с натуры. Время и практика помогут вам приобрести уверенность и навыки.

МАТЕРИАЛЫ

Для подготовки к рисованию фигуры вам понадобятся следующие материалы.

- Бумага для рисования
- Планшет для рисования
- Натуральный уголь или графитовый карандаш
- Точилка для карандаша или наждачная бумага
- Клячка или обычный ластик
- Скотч
- Отвес
- Тонкая вязальная спица или шпажка

ПОДГОТОВКА

Надежно прикрепите бумагу к планшету. Проанализируйте расположение объекта, чтобы определить формат рисунка. Помните, что нужно встать на удобное для обзора расстояние, достаточно далеко от модели, чтобы видеть ее целиком, не поворачивая голову. Если ширина объекта больше высоты, лучше развернуть бумагу горизонтально. Если же высота больше ширины, подойдет вертикальный формат.

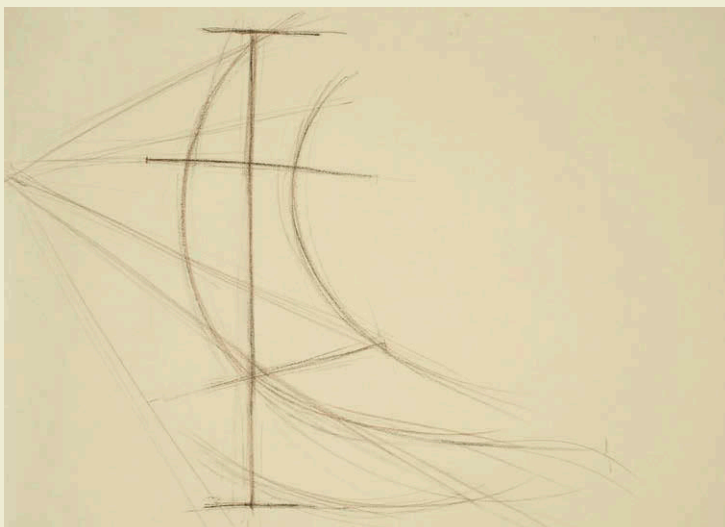
РИСОВАНИЕ ФИГУРЫ

Удачный рисунок чаще всего движется от общего к частному. Рекомендую наметить несколько основных линий, приблизительно

описывающих позу, прежде чем определять расположение основных масс фигуры. Этот урок основан на визуализации геометрических форм, из которых состоит человеческое тело. Если тщательно продумать эти объемы на начальном этапе, фигура обретет вес и будет логично расположена в пространстве. Контуры можно уточнять во время работы. В то же время нужно стремиться к убедительному рисунку, а не внешнему сходству.

ПЕРВЫЙ ЭТАП: разметка позы и пропорций

Начните с определения пропорций и обобщенной позы фигуры (я всегда сначала отмечаю верхнюю и нижнюю границы формы, а затем с помощью отвеса определяю центр тяжести). Линии на этом этапе должны быть очень светлыми. Удобно наметить линии плечевого пояса и бедер. Горизонтальной линией в верхней части (рядом с вертикальной линией отвеса) отмечены крайние точки плеч. Диагональ в нижней части имеет более выраженное отклонение. От задней части головы до бедер я нарисовала дугу в форме буквы С и повторила ее ближе к передней части фигуры. Для каждого рисунка нужна своя последовательность линий, отвечающих за цельность и силу. Чтобы определить, какие линии самые важные, прищурьтесь и найдите доминирующие линии в позе модели.



ПЕРВЫЙ ЭТАП: сосредоточьтесь на явной направляющей линии, например длине фигуры. Затем в общих чертах наметьте позу или другие сильные элементы композиции.



ВТОРОЙ ЭТАП: задайте форму и ракурс торса, таза и головы. Ищите простые плоскости, например боковые и фронтальную плоскость головы, плоскость спины и т. д.

ВТОРОЙ ЭТАП: *композиционное расположение фигуры*
Уделите внимание более явным элементам фигуры. Определите геометрические формы, которые помогут изобразить торс, таз и голову. Представьте себе, как они расположены в пространстве, как их плоскости соотносятся с фигурой модели.

Наметив торс, переходите к тазу и голове. Убедитесь, что верно поместили голову, а руки и ноги правильно расположены друг относительно друга. Старайтесь создавать цельное произведение, работая над всеми элементами одновременно. Многие сильные решения приходят в самом начале.



ТРЕТИЙ ЭТАП: нанесите общий тон на плоскости тела, находящиеся в тени, чтобы выявить их расположение относительно источника света. Поначалу они должны быть обобщенными и упрощенными.

ТРЕТИЙ ЭТАП: *уточнение*

Теперь определите некоторые из трехмерных конструктивных элементов, которые дадут фигуре массу и объем. Мыслите категориями не только линии, но и объема. Советую выполнить маленький набросок, чтобы определить дальнейшее направление действий. (Справа от своего рисунка я изобразила небольшую диаграмму, в которой с помощью простых геометрических форм сориентировала основные массы фигуры и дополнительно бедро и верхнюю часть

голени.) Обратите внимание, как эти плоскости используются для организации структуры фигуры в процессе работы.

Когда основные геометрические формы окажутся на своих местах, начинайте соединять области более плавными линиями контура. Изначально вы руководствовались общими линиями. Приближаясь к завершению рисунка, старайтесь уточнять отдельные маленькие сегменты линий, формы и другие подробности.



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: наблюдая, дополняйте большие плоскости тени и света мелкими подробностями. Смягчайте прямые линии, уточняйте контуры и вводите полутона.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Изабелла. 2011. Бумага, карандаш
сепия и уголь. 45,7×61 см

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП:

введение полутонов и акцентов

На предыдущем этапе я наметила большую тень (провела линию, отделяющую ее от большого света) и нанесла на нее легкий тон. Он дал мне возможность проверить точность изображения. В начале этого этапа я старалась определить, насколько хорошо большие плоскости расположены в пространстве и держатся ли они вместе как единая структура.

Ваша дальнейшая цель — завершить работу, не потеряв конструктивную основу. Проработать мелкие формы, не повлияв на большие, непросто. Я старалась выполнить обе задачи, держа в уме обобщенные объемы, изображенные на тональном наброске. Для этого нужно снизить темп и постепенно прорабатывать переходные тона между отдельными областями.



Слово «красивый» определяется как «очень приятный для чувств и разума». Оно кажется уместным, когда последовательность элементов образует запоминающийся орнамент, сплоченное целое, физическое или умозрительное единство.

КРОУМ БАРРАТ. Логика и дизайн в искусстве, науке и математике

Визуальные образы сыплются на нас отовсюду. Среднестатистический человек видит тысячи изображений в день. В какой-то момент они начинают сливаться в море картин, которые забываются так же быстро, как мелькают. Чтобы ваша работа выделялась, нужно усвоить основы тональной композиции. Она заставит зрителя задержать взгляд и рассмотреть ваше произведение подробно.

Недавно я была членом жюри художественного конкурса, в котором участвовало более тысячи художников. Чтобы получить первое впечатление, я просмотрела распечатки с изображениями миниатюр присланных работ. Когда изображение сжато до размеров большой почтовой марки, мелкие детали и несущественные элементы исчезают: сюжет становится вторичным после тональной композиции. Я отметила те, что привлекли мое внимание. Позже я увидела эти работы в оригинальном размере. И этот отбор некоторые из первоначально выбранных изображений не прошли. Но большинство работ, которые показались мне сильными в миниатюре, остались самыми привлекательными и после увеличения.

Под тоном подразумевается диапазон оттенков от черного до белого, лежащий в основе нашего разноцветного мира. Когда я только начала изучать искусство, мне трудно было разобраться в этой теории, пока я не провела параллель с черно-белой фотографией. Цвет в ней отсутствует, но большая часть того, что делает сюжет узнаваемым, остается неизменным. Рисунок светотени на объекте может дать нам больше информации о том, как он выглядит, чем любой цвет. Тон рассказывает об источнике света, времени суток, форме объекта и глубине пространства.

НАПРОТИВ. ЖОРЖ СЕРА. *Аман-Жан*. 1883. Бумага, карандаш Конте. 64,8×48 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Посмертный дар Стивена Кларка

Источник фотографии: Image copyright © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, New York, NY

Крупные четкие тональные формы создают в этом рисунке мощный эффект присутствия. Обратите внимание на светлый ореол вокруг головы мужчины: он усиливает контуры лица и головы до жесткого рельефа.

МАРК ГУЧЧАРДИ. *Штудия драпировки*. 2007. Бумага, карандаш. 58,4×35,5 см

Гуччарди воплотил свое видение в сильном тональном рисунке. Несмотря на аскетичность сюжета, он кажется наполненным теплотой и чувственностью.



При умелом подходе тон в произведении искусства может стать визуальной поэзией. Удачная тональная схема привлечет взгляд зрителя. Когда аудитория обратит внимание на вашу картину, только от вас зависит, сможете ли вы его удержать, и не только сюжетом, но и мастерством воплощения. В этой главе обсуждаются различные аспекты тона, которые влияют на первое впечатление от вашей работы.

Чередование тонов

В начале XX века преподаватель и художник Артур Доу пропагандировал японскую концепцию «нотан»: чередование темных и светлых тонов в искусстве создает орнамент. Плоскость пространства и контраст тонов сформировали ключевой принцип искусства и дизайна. Как художник, на которого повлияла восточная графическая традиция, Доу был уверен, что сосредоточенность западноевропейского искусства XIX века на объектах и сюжете затмила основополагающий декоративный аспект искусства.

Создание визуального интереса с помощью абстрактного орнамента — одна из основных функций тона. Его можно использовать для воспроизведения богатых узоров, таких как на персидском ковре с геометрическими мотивами. Он также необходим для изображения реалистичных сюжетов, например отражения на серебристой вазе. Чтобы увидеть детали, нам необходим хотя бы небольшой диапазон тонального контраста.

Тональная схема задает визуальную структуру, на основе которой выстраивается рисунок. Такие схемы иногда называют тональными пятнами. Тональный контраст может быть высоким, как черный значок пиковой масти на белых игральных картах, или низким, как водяная рябь. От расположения пятен тона во многом зависит, будет ли



Чередование темных и светлых тонов на этом рисунке ландышей создает простой орнамент. Такое использование тона на двумерной плоскости — основной структурный элемент языка искусства.

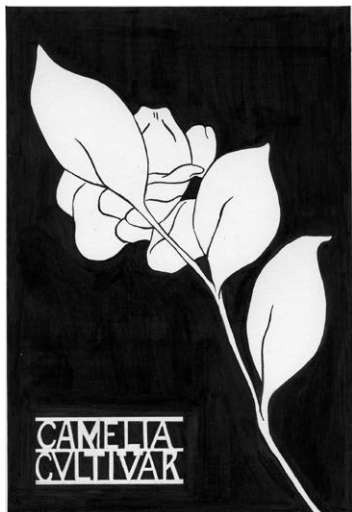
СКОТТ БЕРДИК. *Человек*
из Катманду. 2001. Бумага, карандаш.
30,5×30,5 см. Частная коллекция

Продуманное размещение темных и светлых тонов показывает главенство абстрактных элементов, лежащих в основе реализма.





Высокий тональный контраст превращает этот рисунок камелии, выполненный пером и тушью, в графический орнамент.



Если поменять тона местами, общее настроение существенно меняется.

изображение приятным или хаотичным. Если тональная композиция хорошо спланирована, изображение выглядит цельным и продуманным. Если же вы не уделили должного внимания распределению тонов, изображение может казаться беспорядочным.

Обобщение тоном

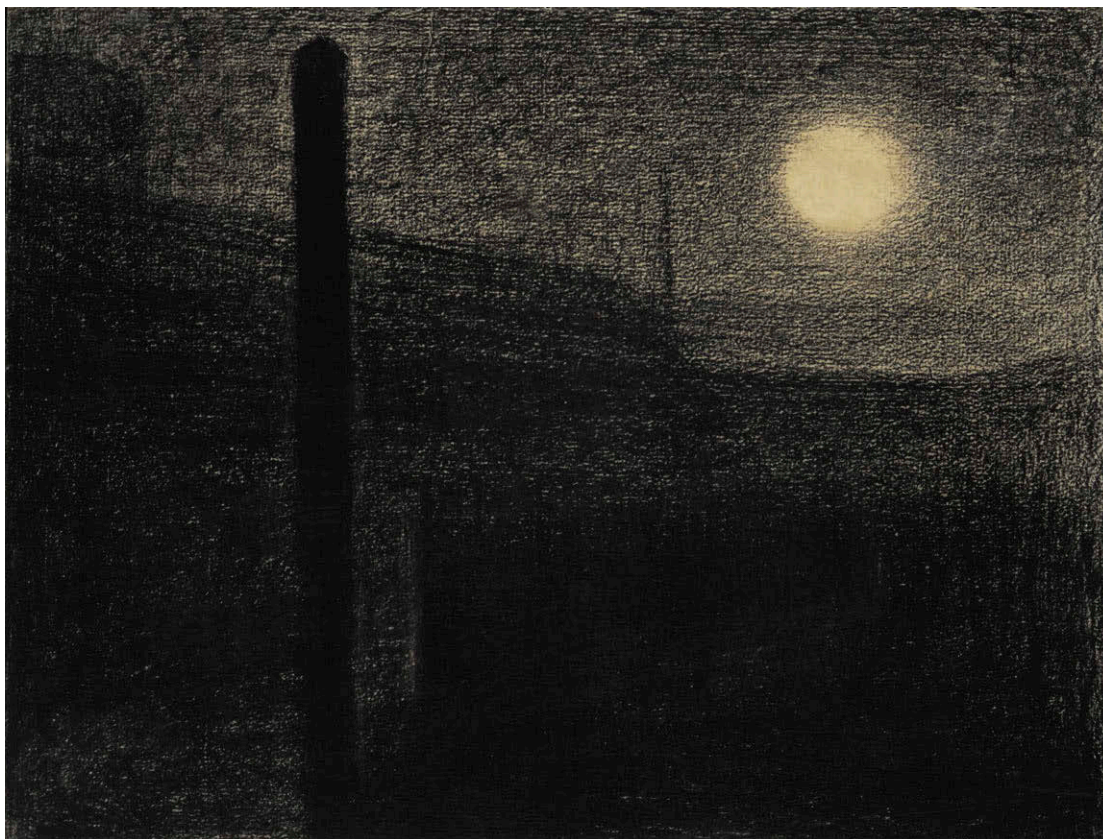
Хорошее художественное образование начинается с многолетнего внимательного изучения натуры. Проблемы возникают, когда мы пытаемся воспроизвести точно то, что видим. В окружающем мире содержится бесконечное количество информации, но в рисовании используется конечное число средств. Создать точную копию натуры невозможно. Мы не можем передать, например, излучение естественного источника света. Повторить яркость включенной лампочки нельзя, ведь самый яркий белый, который у нас есть, — цвет бумаги.

К счастью, целью искусства всегда было не копирование натуры, а ее интерпретация. Натура фильтруется личностью, опытом и эмоциями художника. Каждый наблюдал кастрюли и сковородки, но никому не удалось увидеть их так, как великому французскому мастеру натюрморта Жану Батисту Симеону Шардену, пока он не воплотил свое восприятие в картинах.

В искусстве труднее добиться простоты, чем сложности. Если решить запутанную проблему несколькими внятными тонами, получится прекрасный результат, который принесет удовлетворение. Меньший диапазон тонов диктует художнику необходимость организовать большие области тона в красивую композицию. Результат может стать важным визуальным опытом: многогранность натуры, воплощенная в нескольких крупных областях тонов.

Привлекательная тональная композиция формирует эстетическое переживание. Здесь лаконичностью можно добиться лучшего эффекта, чем сложностью. Сильная тональная композиция несет на себе печать великого художника.

Сила большинства произведений искусства заключается в организованности крупных тональных форм. Многие великие художники занимались и печатной графикой. Узкие возможности техник печати давали им блестящий опыт



дизайна. Работая в условиях ограничений материала, они использовали для создания сильных образов в основном черную тушь и белую бумагу. Узкая тональная палитра вынуждала творчески подходить к работе. В результате художники осваивали искусство обобщения тонов, учились выражать многое скудными средствами и использовать несколько тонов максимально эффективно.

Когда художники уровня Сёра рисуют, они «работают массами» — используют тональные формы, а не линии, для создания гармоничной композиции. Каждый тон совпадает с соответствующим тоном объекта, но главное — они формируют привлекательное общее целое. Я предлагаю своим ученикам прищуриваться, чтобы увидеть эту обобщенную структуру. Они также выполняют задания, используя только черную тушь и белую бумагу (примеры можно увидеть на с. 134, 136 и 138). Так художник вынужден решать, как объединить тона, чтобы полученные светлые и темные формы сложились в цельное изображение. Это не самая простая задача, но в итоге может выйти красивый рисунок. Ограничения на благо художнику. Избыток возможностей может привести в растерянность,

ЖОРЖ СЁРА. *Курбевуа: заводы в лунном свете.* 1882–1883. Бумага, карандаш Конте. 23,5×31,1 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Дар Александра и Грегуара Тарнополей

Источник фотографии: Image copyright © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, New York, NY

Луна на этом рисунке образует аномалию, называемую доминированием меньшинства. Она выделяется формой, тоном и размером. Взгляд сразу же обращается в этот угол.

НАПРОТИВ. СЬЮЗАН ЛАЙОН.
Девушка с горы Килиманджаро.
2007. Кремовая бумага, пастельный
карандаш. 50,8×40,6 см

Когда художник в совершенстве освоит язык изобразительных средств, его искусство выйдет за рамки возможностей карандаша, бумаги и элементов художественного произведения. Оно станет «средством передвижения» человеческих эмоций.

а упрощенный тональный диапазон — создать необходимый костяк для будущей работы.

Создание тональной шкалы

Мой цифровой фотоаппарат способен воспроизвести 256 тонов. Меня учили использовать 9. Одним художникам достаточно 6, а другие предпочитают 22. Суть не в количестве, а в том, чтобы мыслить категориями ясных, простых тонов, которые можно организовать для создания разных образов. Если вы не можете справиться с 6 тонами, маловероятно, что 50 дадут лучший результат.

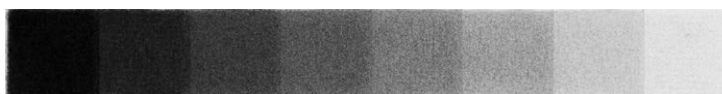
Ограниченная тональная палитра создает изящный костяк для великого произведения.

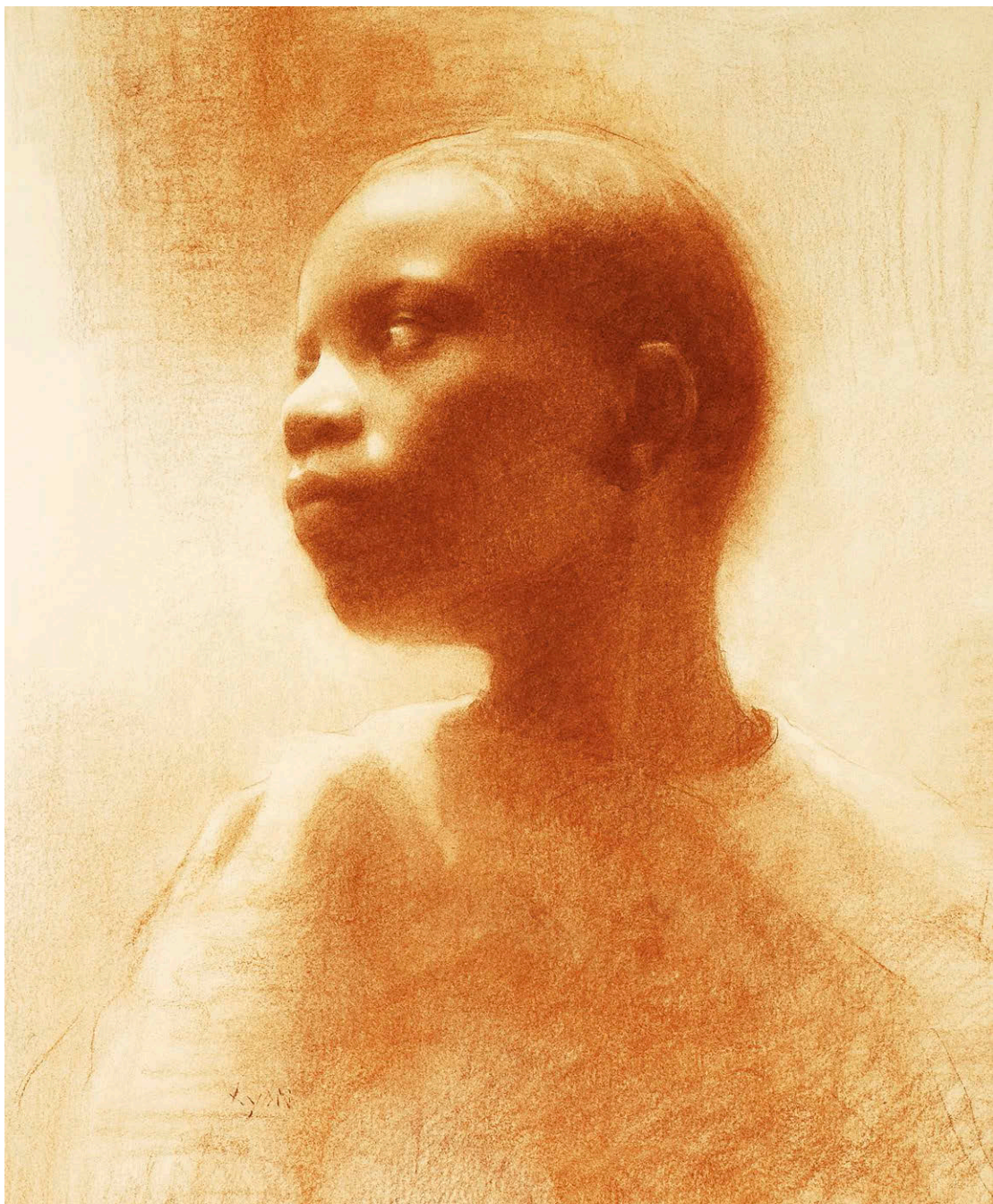
Идеальная тональная шкала — последовательность одинаковых блоков с изменяющимися от начала до конца тонами. В промежуточных шагах не должно быть белого и явных линий, которые нарушают хрупкую эволюцию тона. Когда она выполнена правильно, появится оптическая иллюзия «одновременного контраста»: каждый квадрат может быть как светлым, так и темным, в зависимости от того, с каким его сравнить. Один квадрат тона будет казаться темным на стороне, соседней с более светлым, и светлым на стороне, соседней с более темным. Благодаря этой иллюзии каждый тон обладает большей изменчивостью, чем на самом деле, что существенно расширяет возможности палитры.

При любой возможности вводите тональное разнообразие в большие области тона.

В упражнениях на рисование тональной шкалы есть технический плюс: они дают возможность освоить материал, будь то уголь или графит. А использование шкалы поможет лучше проанализировать тона и даст вам широкий диапазон выразительных средств. Сравнивайте ее с тем, что видите. Некоторые художники в каждом блоке тона проделывают отверстия, чтобы, глядя сквозь них на предмет, проверить, насколько тона совпадают.

В этой шкале восемь градаций. В самой эффективной содержатся равномерно заполненные тоном блоки, один за другим, без намека на белую границу между ними.







СТЕФАНИ ДЖОНСОН. *Эскиз воображаемого пейзажа.* 2010. Бумага, перо и тушь. 17,8×12,7 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

В этом рисунке гораздо больше белого, чем черного. Поэтому взгляд фокусируется на темных акцентах (деревьях) как аномалии и композиционном центре.

НАПРОТИВ. ПАТРИЦИЯ ВАТВУД. *Лица Архус.* 1999. Бумага, карандаш и акварель медного цвета. 40×29,2 см

Девушка на этом рисунке как будто излучает свет. Композиционный центр — темные акценты на чертах лица и за ушами.

Применение тональной композиции

Начинающие легко погружаются в мысли об объекте до такой степени, что забывают о важной роли света в создании успешного рисунка. Атмосфера, окружающая объект, будет меняться в зависимости от источника света. Яркий дневной свет выявляет все цветовые и тональные нюансы, а вечерний и ночной скрывают и смягчают тона.

Художник Клод Моне писал одни и те же сюжеты в разное время суток. В своих картинах со стогами сена, например, он старался передать мельчайшие изменения не самих стогов, а освещения, преобразующего их. На картинах изображен один и тот же сюжет, но каждая из них уникальна.

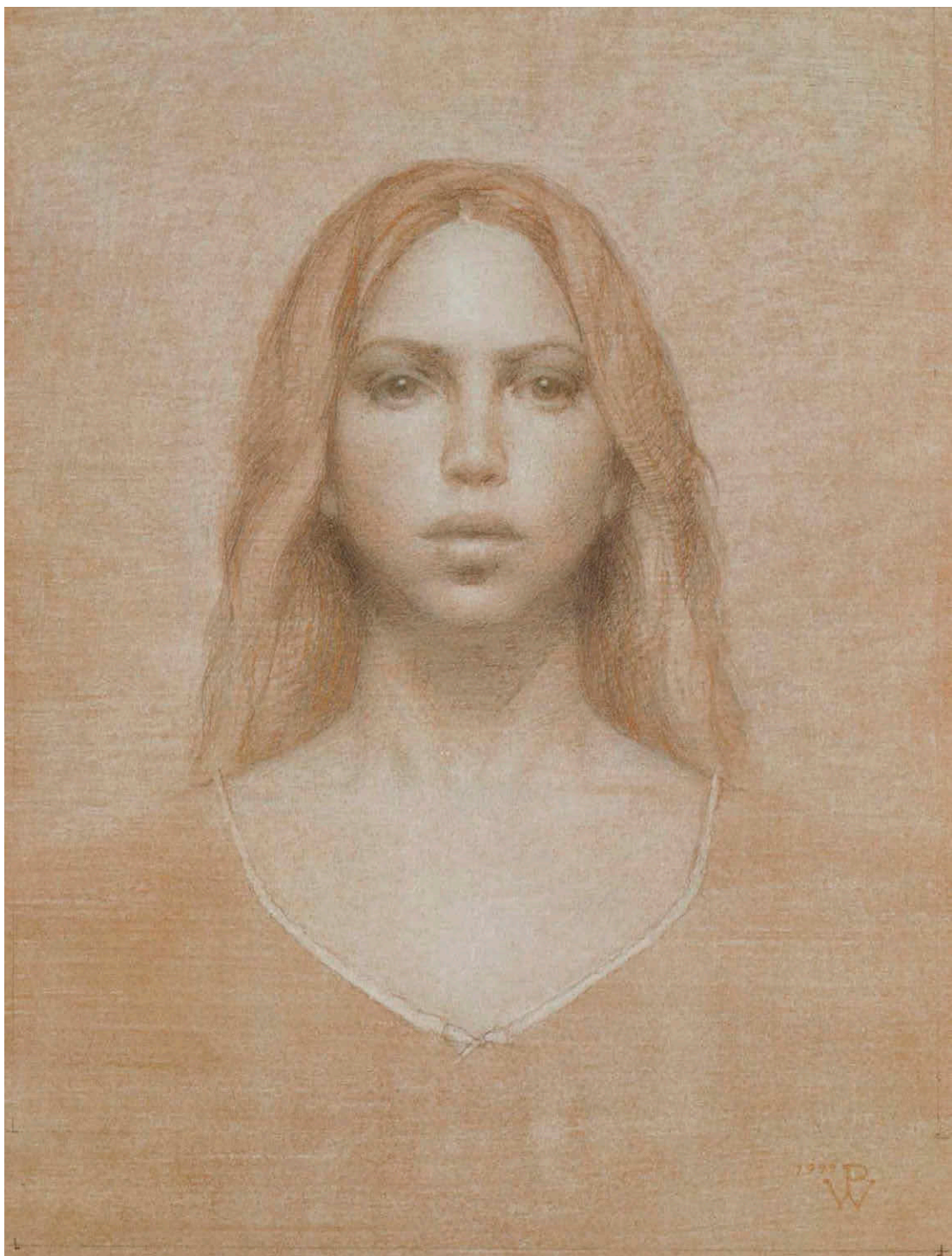
Учитывать освещенность и отразить ее в работе сложно, поэтому полезно заранее определить для себя тональные правила перед началом рисунка. Если руководствоваться одним из трех тональных сценариев, или схем, вы сможете не только улучшить работу, но и продумать тональную композицию. Свои лучшие работы вы создадите не по случайности, а благодаря продумыванию и планированию. Даже если позже вы откажетесь от такого подхода, уроки, которые вы получите в экспериментах с ним, повлияют на ваши будущие решения.

Светлая тональная схема

Для создания рисунка в светлых тонах используйте светлую часть тональной шкалы. Тогда работа выйдет утонченной. Самые темные тона можно взять из середины шкалы: истинный черный будет слишком контрастным. В любом случае присутствие темных тонов, скорее всего, будет несущественным, но вносящим заметный вклад в иерархию изображения. Светлая тональная схема («высокий ключ») легка по форме, но не по содержанию.

Гениальный пример линейного рисунка Энгра в высоком ключе показан на с. 85. Художник работал с натуры, и ему был доступен тот же спектр цветов и тонов, что и нам. Но он намеренно ограничил диапазон, чтобы воплотить свой замысел в этом поэтичном художественном произведении. Темные тона он использовал только на ключевых элементах, например глазах. Это изображение далеко от фотографической точности, но очень правдоподобно.

На странице напротив показана композиция в высоком ключе нью-йоркской художницы Патриции Ватвуд. Прозрачность рисунка, создаваемая бледной тональной схемой и мягкими краями, отражает невинную одухотворенность. Взгляд притягивают несколько ключевых темных акцентов в этом наполненном светом пространстве.





БОББИ ДИТРАНИ. Копия
фрагмента картины Караваджо
«Положение во гроб». Бумага, перо
и тушь. 22,9×12,7 см. Изображение
предоставлено мастерской Аристид

Двухтоновый анализ фрагмента
полотна Караваджо показывает
равное соотношение белого и черного.

ДЖЕЙКОБ КОЛЛИНЗ.
Веймутские сосны. 2007. Бумага,
графит и мел. 24,1×30,5 см.
Из собрания музея Хадсон-ривер

Графичные темные и светлые формы
переплетаются в интересный рисунок,
направляя взгляд зрителя от одной
области тона к другой.

Средняя тональная схема

В средней тональной схеме сбалансировано соотношение тона светлой и темной частей шкалы. Метафору этой схемы можно представить как период времени от полудня до «золотого часа» вечера, когда объекты отбрасывают глубокие тени от яркого солнца. На рисунке Дэниела Гарбера на странице напротив есть это ясное чередование тонов. Яркость освещенных участков противостоит темной области, и палитра дает изображению ясность и гармонию. Еще один пример — рисунок Пьера Поля Прюдона на с. 164. Темные плотные тени и яркие области света выражают уверенность. Все тональные области эффективно объединяются, как элементы паззла.

Чередование светлых и темных тонов создает тональный ритм, руководящий перемещением взгляда зрителя по рисунку.

Обычно на таком изображении области контраста управляют взглядом зрителя. Рисунки со средней тональной схемой характеризуются волнообразной последовательностью тонов, постоянно переключающихся от света к тени и наоборот, позволяя взгляду зрителя легко перемещаться по нему. Обычно средняя тональная схема заметна с большого расстояния, ее тональный ритм очевиден, и нет необходимости подходить ближе.





ДЭНИЕЛ ГАРБЕР. *Зимний вечер*. Дата неизвестна. Кремовая бумага, уголь. 45,7 × 83,8 см.
Из собрания Пенсильванской академии изобразительных искусств (Филадельфия)

Взгляд легко перемещается по рисунку. Овцы, сено и гуси направляют его к темной массе дома пенсильванского фермера.



ВАЛЕНСИЯ КЭРРОЛЛ. *Копия картины Бернардо Каваллино «Дева Аннунциата»*. Бумага, перо и тушь. 25,4×20,3 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Тьма на изображении не поглощает девушку, а наоборот, выделяет, приподнимая над собой. Она кажется крошечным пламенем в море темноты, и от нее трудно отвести взгляд.

СПРАВА. НИКОЛАС РЕЙНОЛЬДС. *Пустая комната 1*. 2007. Бумага, карандаш и карандаш Конте. 24,1×21,6 см

Пустая темная комната с единственным ярким окном — пример изображения в низком ключе. Мелкие элементы приобретают больший визуальный вес из-за окружающей их темноты.

НАПРОТИВ. РЕМБРАНДТ ВАН РЕЙН. *Штудия головы пожилого мужчины*. Дата неизвестна. Гравюра. 24,8×17,8 см. Из коллекции Джульетты Аристид

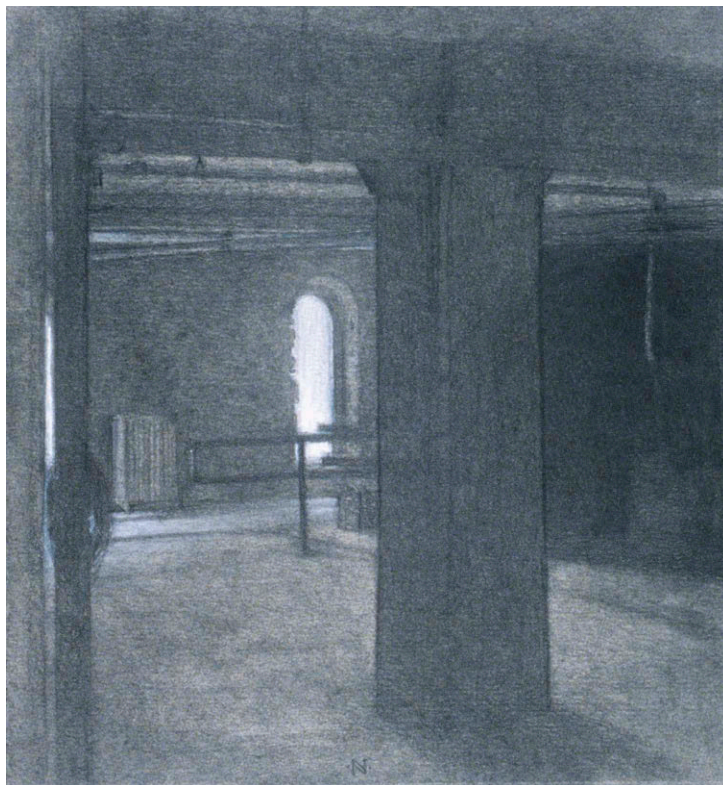
На этом потрясающем изображении все наше внимание благодаря тональной композиции сосредоточено на изможденном лице пожилого мужчины. Самый яркий свет сконцентрирован в одной маленькой области на лбу.

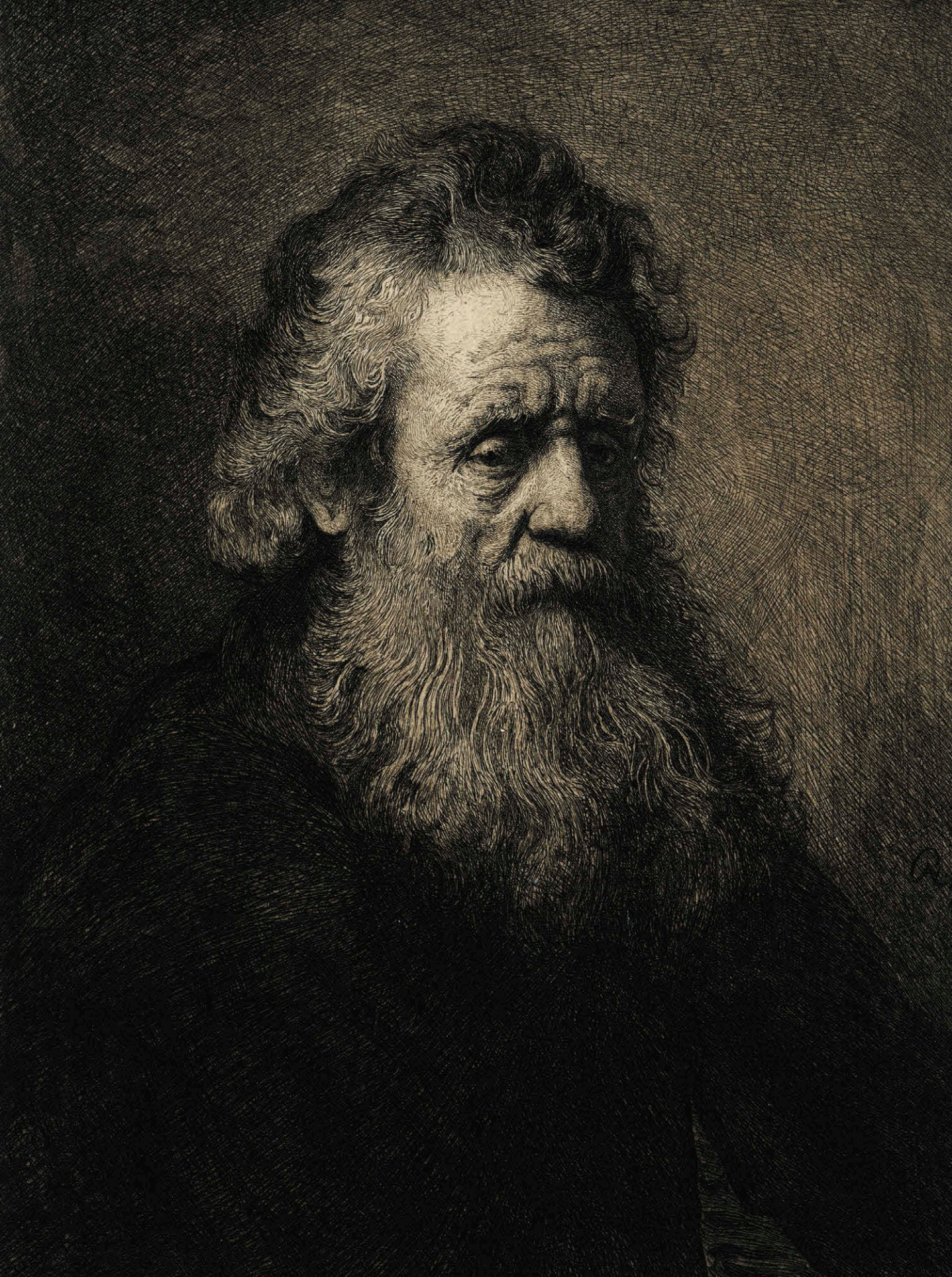
Темная тональная схема

Темная тональная схема, или изображение в низком ключе, наполнена мраком. Большая часть изображения состоит из средних и темных тонов, и немногочисленные светлые вкрапления формируют композиционный центр. Эту схему предпочитал Рембрандт. Его темные, глухие пространства меланхоличны и загадочны. Светлые элементы интригующе выделяются на таком фоне, и именно они обычно являются повествовательными элементами на его полотнах.

Чем плотнее тьма, тем ярче свет. Это истина искусства и мощная метафора духовной мудрости. Зная об этом, Рембрандт намеренно сужал тональный диапазон своих изображений. Он не видел свои сюжеты такими буквально, как и Энгр не видел светлые линии своих фигур. Рембрандт использовал это как прием. Он дал нам информацию, основанную на законах зрительного восприятия, но утрировал ее, чтобы подчеркнуть ее значение.

Темная тональная композиция — отличный вариант, если вы хотите создать мрачное и драматичное произведение. Она идеально подходит для рисунков, где нужно выделить форму светлого тона, интересную и объемную, например морщинки





ДЭНИЕЛ ГРЕЙВЗ. *Оливковые деревья*. 1990. Офорт. 12,1×11,4 см. Изображение предоставлено галереей Энн Лонг (Северная Каролина)

Художник передал ощущение леса, купающегося в солнечных лучах. Он снизил яркость освещенных участков там, где мы визуальнo углубляемся в чащу.



вокруг глаз пожилого мужчины на странице напротив. В тональной схеме в низком ключе нужно принести в жертву все ради одной-двух деталей.

Понимание относительной яркости

От окружения объекта зависит, насколько светлым или темным он покажется. Сюжет дает контекст и подсказки, как интерпретировать тон объекта. Поскольку зрительное восприятие устроено рационально и учитывает условия окружающей среды, белые чайная чашка и соусник, стоящие на моем кухонном столе, покажутся белыми и в лунном свете, даже если на самом деле будут иметь средний серый тон.

Тон любого объекта определяется его окружением — тоном того, что находится рядом.

Правильная оценка тонов в произведении искусства — важнейшая задача художника. Неверное распределение тонов доставит много проблем. Оценить тона друг относительно друга непросто из-за искушения присвоить объекту тон, который мы считаем присущим ему, вместо того, что есть

на самом деле: например, нарисовать чашку в лунном свете белой, а не серой.

Тон реального объекта в нормальных условиях дневного освещения называется локальным. Локальным тоном белой чашки может быть тон 1, но если она окажется в тени, это будет тон 4 или 5.

Локальным тоном мореного под орех стула может быть тон 5, но он будет казаться черным в определенном положении относительно источника света.

Леонардо да Винчи и многие другие считали правильное обращение с тонами одним из критериев мастерства художника. В своих блокнотах он описывает метод сравнения для правильной оценки тонов: найдите доминирующие светлый и темный и используйте их как эталон для сравнения со всеми остальными. Тома Кутюр, академист и художник XIX века, писал: «Внимательно посмотрите на модель и спросите себя, где расположен самый светлый тон. На своем рисунке повторите расположение тонов, которое видите на натуре». Доминирующий свет должен оставаться самым светлым на рисунке, все остальные светлые тона определяются относительно его. Это же правило может быть использовано и для теней.

Но бывает так, что не нужно строить тональную композицию, отталкиваясь только от природы. Один из художественных приемов — изображение фигуры, более интенсивно

НОРМАН ЛУНДИН. *Сельская дорога ночью.* 2009. Бумага, уголь. 35,5×55,8 см. Частная коллекция

Узкий тональный диапазон этого темного пейзажа будит воображение зрителя атмосферой таинственности и предчувствия беды.

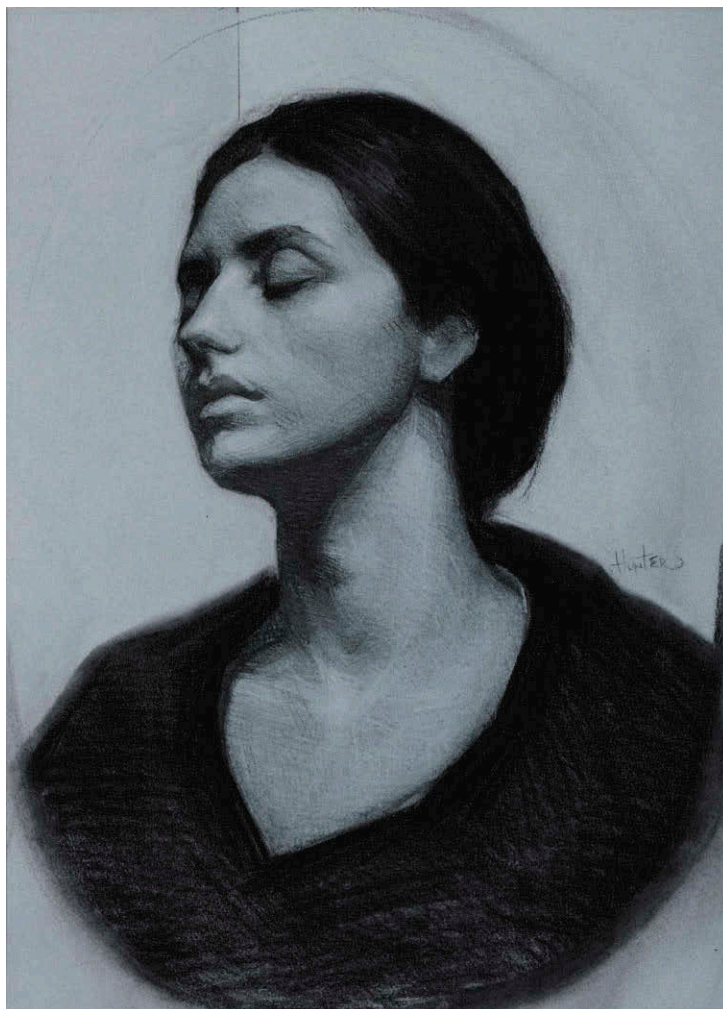




Это изображение состоит из нескольких обобщенных масс теней, сообщающих о направлении света и структуре головы. Тени падают на лицо и шею и поглощаются темным локальным тоном волос и блузки.

ХАНТЕР ЭДДИ. *Элиза*. 2008.
Бумага, уголь. 48×35 см

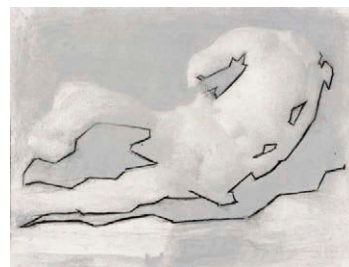
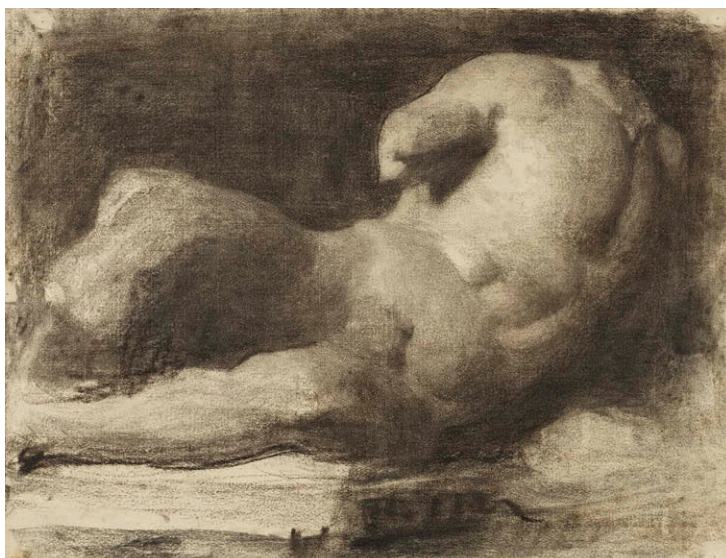
На этом царственном портрете изображена утонченная голова, созданная несколькими явными, непрерывными областями тона.



освещенной, чем можно предполагать, отталкиваясь от изображенного за ней (небо на фоне может показывать, что стоит облачный день, а человек изображен ярко освещенным). Когда вы овладеете приемами работы с тоном, то сможете пренебрегать натурой ради создания нужной композиции. Но четкое понимание относительной яркости будет очень полезным, пока вы не выберете свой путь.

Определение формы теней

В искусстве термин *тон* имеет разные значения. В этой главе мы в основном обсуждаем абстрактное или декоративное использование тона: у нас свет и тень образуют плоский рисунок. Тон нужен для деления пространства, создания художественного баланса и привлечения интереса. Его также можно применять для описания объема и свойств поверхности,



На этом плане видно расположение форм теней, которые не следует объединять с темным тоном фона.

ТОМАС АНШУТЦ. *Рисунок гипсовой фигуры Кефисса неизвестного скульптора. Дата неизвестна. Кремовая бумага верже, уголь. 47,3×61,9 см. Из собрания Пенсильванской академии изобразительных искусств (Филадельфия)*

Этот рисунок производит сильное впечатление благодаря крупным массам тона. Обратите внимание на большие упрощенные формы теней, являющиеся неотъемлемой частью структуры.

на которую падает свет. Следующая глава полностью посвящена созданию объема с помощью света и тени. Разбив обсуждение тона на две главы, одна из которых рассказывает о его двумерных качествах, а другая — о трехмерных, я помогу вам лучше понять силу и широту его возможностей.

Недавно я с учениками посетила выставку японской ксилографии XVII века. Художники того времени для творческого самовыражения предпочитали использовать традиционные каллиграфические линии и плоские формы тона.

Изучая их работы, мы с трудом верили, что можно передать столько эмоций такими ограниченными средствами. Простые блоки тонов делают изображение объектов изящным. Не заботясь о воспроизведении света и теней, граверы используют возможности ограниченной палитры по максимуму и создают убедительный и цельный мир.

Научиться разделять формы света и тени нужно до того, как сосредоточиться на передаче объема. Процесс определения темных тонов на изображении называется «разметкой теней светотени». Как картограф размечает топографию местности, создавая двумерную схему трехмерного мира, так и художник изображает не отмеченную на картах «береговую линию» теней. Такой упрощенный подход очень эффективен для передачи рельефа поверхности объекта и дает детальную информацию, которая может быть открыта после внимательного изучения.

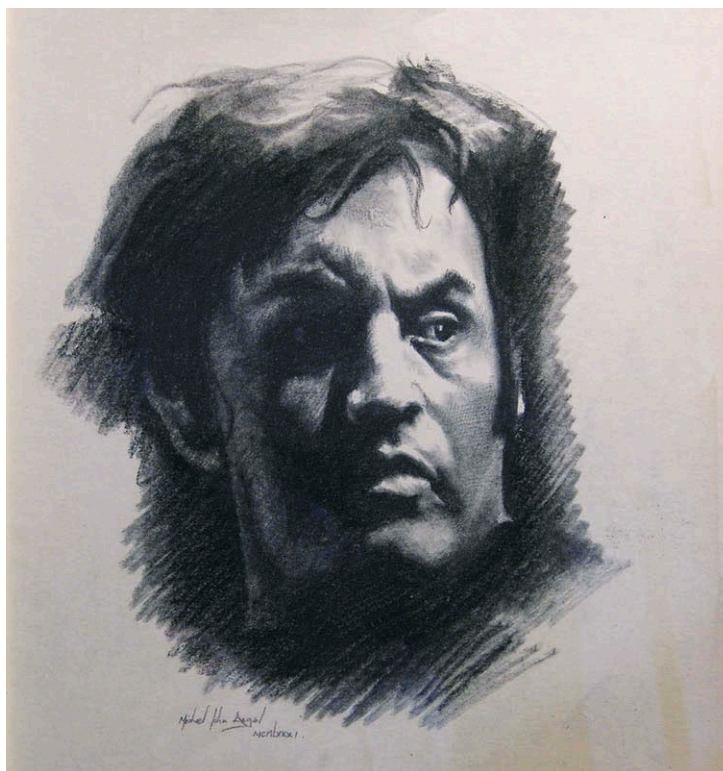
Размечая форму тени, лучше всего сохранять ее общей и простой. Вместо того чтобы искать нюансы, прищурьтесь и постарайтесь увидеть и изобразить точную форму теней максимальной площади. При этом контуры должны быть

МАЙКЛ ЭНДЖЕЛ. *Кон Брио, портрет музыканта.* 1981. Бумага, карандаш Конте и графит. 28×25 см. Из коллекции Нэнси и Томаса Галди

Выразительный взгляд музыканта поддерживает великолепная тональная композиция. Сюжет и материал вместе посылают мощный сигнал.

НАПРОТИВ: ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Джеймс.* Тонированная бумага, уголь и мел. 63,5×45,7 см

На этом наброске углем видно тщательное размещение темных форм теней по всей длине тела.

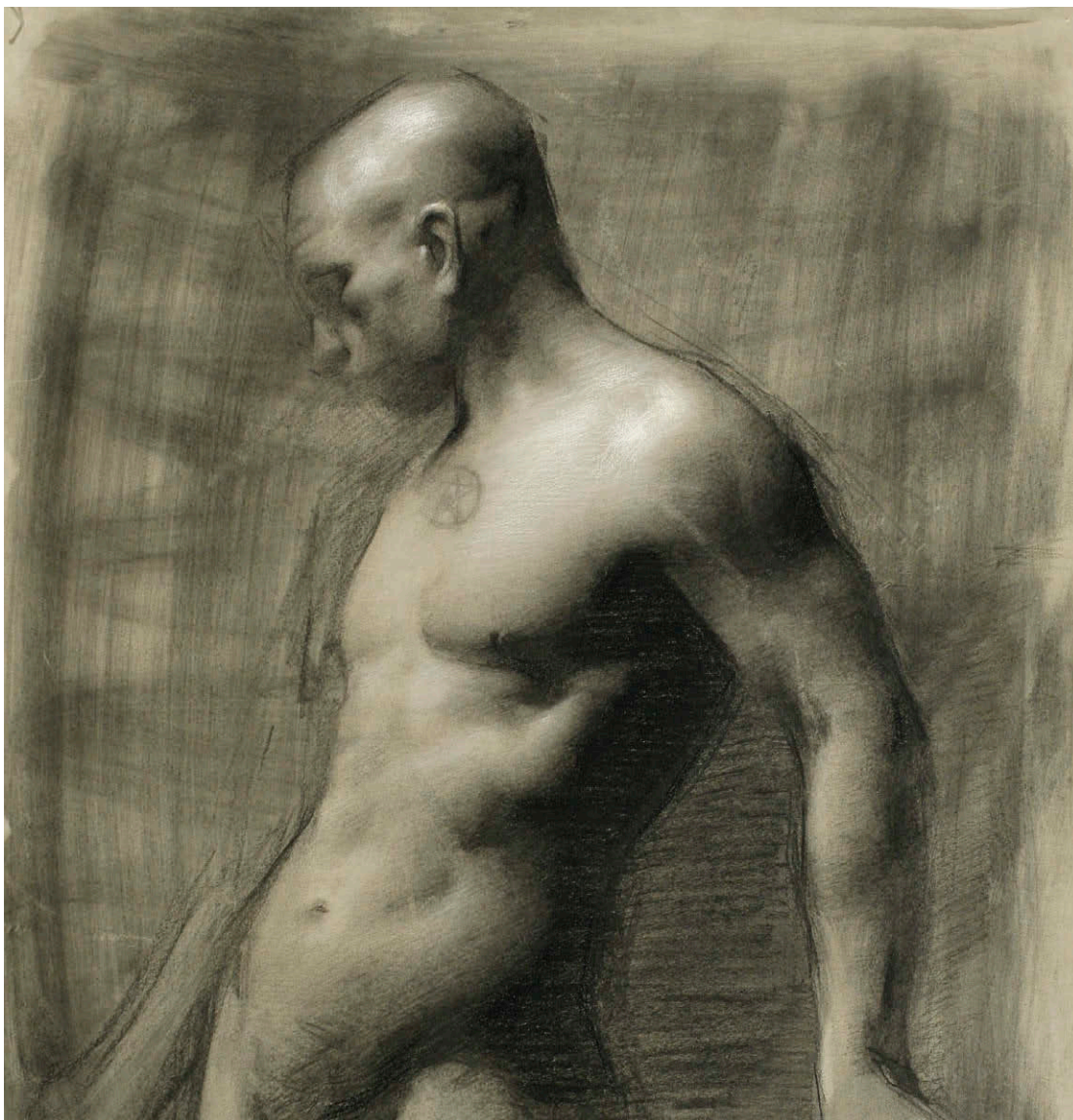


максимально детализированы. Выразительность изолированных форм света и тени создает сильное впечатление. Формы, образуемые светом и тенью, существенно отличаются от формы, на которой они расположены. Мы внимательно изучали необычную форму линий и будем работать над тоном исходя из тех же критериев.

Процесс деления рисунка на формы света и тени — важный этап работы. Мы начнем с нескольких простых линий, приблизительно описывающих сюжет. Благодаря измерениям с использованием отвеса и углов отклонения мы приблизимся к внешнему сходству.

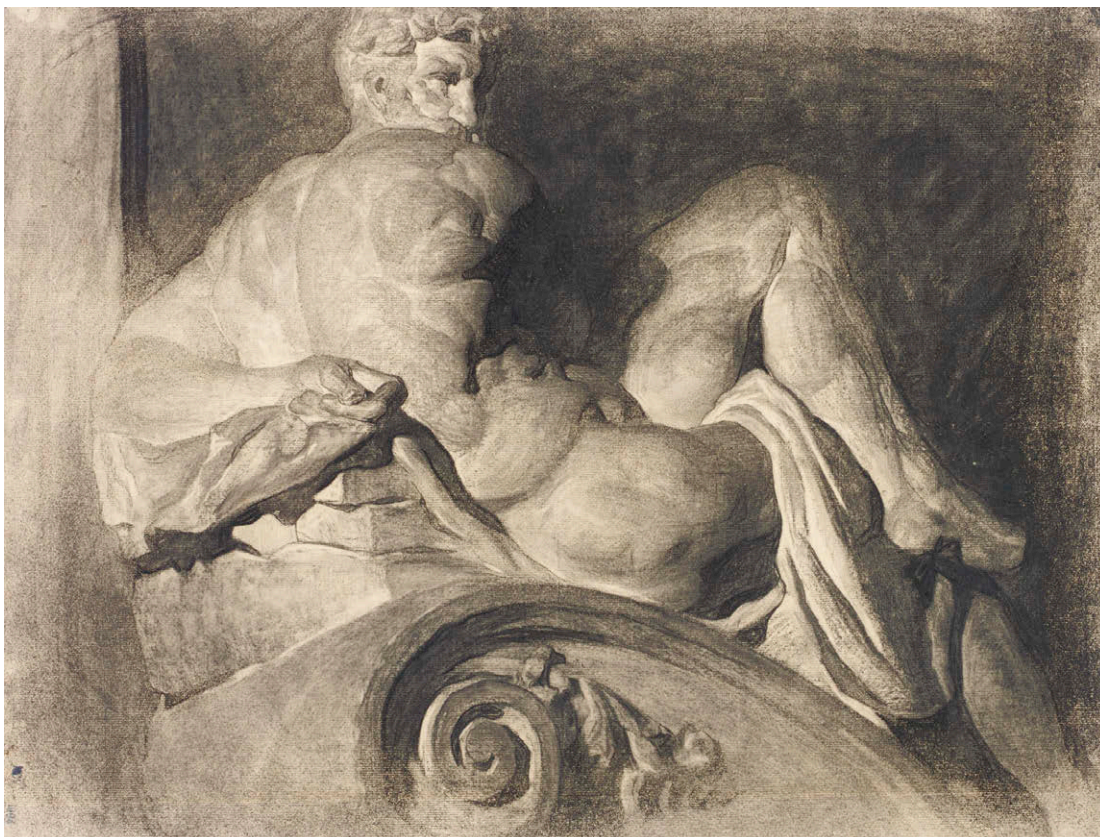
Постепенно вырисовывается более конкретное изображение. Оно проходит стадии от идеи до собственной жизни. Я вижу этот этап как подростковый возраст рисунка — со всеми неизбежными осложнениями. Хотя в нем уже нет бесконечных возможностей детства, он более развит. Но на следующих этапах многое может измениться.

Умение отделять свет от тени — первый решающий навык в создании сильного изображения.



Максимально уточнив изображение на этапе линейного рисунка, я наношу плоский светлый тон на формы теней. Обычно при этом я обнаруживаю несоответствия. Проще быстро переключать взгляд туда-сюда и замечать искажения. Когда рисунок становится максимально точным, я готова двигаться дальше.

Определение формы теней объекта прокладывает надежный путь в мир тона и формы. Они дают последнюю возможность внести важные коррективы, отследив неточности в массе, а не в линиях. Формы теней задают основу для удачной завершающей стадии, позволяя точно проработать детали.



ДЭНИЕЛ ГАРБЕР. Рисунок
фрагмента скульптуры
Микеланджело «День» из композиции
надгробия Медичи церкви Сан-
Лоренцо. 1904. Желтая бумага
верже, уголь. 47,3×61,9 см.
Из собрания Пенсильванской
академии изобразительных искусств
(Филадельфия)

На этом рисунке можно увидеть
пример хорошо размеченных форм
теней. Посмотрите на бок и живот
и попробуйте скопировать сложный
рисунок тонов, колеблющийся
от выпуклостей к ямкам.

Выбор композиционного центра

Как-то я писала картину с фруктами. С самого начала
я знала, что у меня есть две конкурирующие формы.
Рядом с главной грушей лежала еще одна, почти такого
же размера, формы и цвета, — близнец. Я подумала, что
на сей раз можно оставить спорный композиционный
центр. Но я боролась с этой второй грушей все время, пока
работала над картиной.

*Размечая формы теней, лучше всего делать их
крупными и упрощенными.*

Я испробовала все, чтобы выиграть сражение: затемняла
ее, смягчала края, снижала насыщенность цвета, делала ее
меньше. В итоге повторение формы оказалось слишком силь-
ным: ее оказалось невозможно подчинить. В конце концов
я назвала картину «Дуальность» в память о проигранной
битве и усвоила важный урок: нужно было решить проблему
на этапе постановки, с реальными грушами, а не стараться
исправить уже на холсте.

На рисунке Сёра ниже видно, как он пытался справиться с похожей проблемой, но вышел победителем. Он взял несколько элементов — дом, лошадь с фермером и бескрайнее поле с идущими по нему фигурами — и создал цельный образ. Люди, земля и даже часть неба слились в одно целое. Сёра подчеркнул визуальную иерархию, позволив светлой части неба очертить две фигуры на переднем плане. Взгляд замирает между этими фигурами по двум причинам. Во-первых, небо создает с ними максимальный контраст. Во-вторых, люди на картине почти всегда привлекают больше внимания, чем предметы. Теперь сравните этот рисунок Сёра с другим на с. 131 и увидите еще один — совсем другой, но столь же эффективный — пример использования одного композиционного центра.

Зрителю для восприятия изображения нужна визуальная иерархия тонов и композиционный центр. На рисунке Томаса Аншутца на с. 151 треугольник, образованный женской шляпой и головой, создает явный композиционный центр. Это не только самая темная форма на рисунке. У нее

ЖОРЖ СЁРА. *Пахота*. 1882–1883.
Бумага, карандаш Конте. 27,5×32 см.
Из собрания Лувра (Париж)

Фотография: Мишель Белло

Источник фотографии: Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, New York, NY

В таком гармоничном рисунке, как этот, важен каждый элемент. Дом, фигуры и лошадь кажутся единым целым с землей: Сёра объединил их в одну большую форму. Взгляд обращается к контрасту тонов, туда, где встречаются тень и свет.



и самые четкие контуры. Более того, поскольку этот элемент расположен точно в середине изображения, он и определяет сюжет.

Майрон Барнстоун говорил, что точка изображения, где граничат самый светлый свет и самая темная тень, становится главным центром тональной композиции. Именно она привлекает внимание в первую очередь. Этот композиционный центр может быть расположен не там же, где и главный объект, но именно он притянет к себе взгляд. Например, было принято делать белый четкий акцент на воротнике рубашки на портрете (в частности, на рисунке на с. 126 Сёра использовал этот прием). Никто бы не подумал, что рубашка — главный объект изображения, но она приводит взгляд к голове и создает эффектный контраст с мягкими чертами лица.

*Визуальная иерархия, заданная тоном,
управляет движением взгляда по изображению.*

В процессе создания произведения искусства восприятие объекта меняется. Это может сбить с толку: мы видим его по-разному в течение одного сеанса. Глаза воспринимают объект мгновенно. Например, когда модель принимает позу, я вижу ее одним взглядом. Поскольку я работаю от общего к частному, я начинаю с общей разметки композиции. По мере приближения к финишу мое внимание фокусируется на отдельных областях или деталях. Это позволяет глазам привыкнуть к тому, что происходит в небольшой области, но разрушает восприятие целого, включая тональную иерархию. Следовательно, мне важно определить расположение визуального центра композиции на начальной стадии. Это обеспечивает важный якорь для последующих этапов.

ЗОУИ ФРАНК. *Сады Медичи*.
2009. Карандаш, чернила из кожуры
грецкого ореха и белый тон.
15,2×22,9 см

Художница объединила элементы
этого итальянского пейзажа
в несколько групп разного тона.
Светлая дорога приводит взгляд
зрителя к композиционному центру
изображения.





Поиск тонального баланса

Некоторым художникам нравится абсолютная четкость всех форм. Тени темные, но в них сохранены детали. Свет воспроизведен, но имеет границы. Такие работы могут быть прекрасными, если выполнены с натуры, но казаться неестественными, если все изображение проработано одинаково, без учета естественной человеческой склонности фокусировать взгляд на одном элементе. При таком способе все детали скрупулезно фиксируются до достижения точности. Но это не всегда приводит к более выразительному результату или большему соответствию истине.

Когда тень соседствует со светом, создается естественный композиционный центр или акцент.

Но есть и другая крайность — художники, которые готовы пренебречь всем ради общего эффекта. Большую часть изображения они оставляют туманной по краям или незаконченной, а отдельный элемент доводят до идеала, усиливая композиционный центр. Если зайти слишком далеко, результат становится похож на рекламную уловку. Да, это эффективно, но это путь наименьшего сопротивления, если он всегда используется для создания композиционного центра.

ТОБИ РАЙТ. *Штудия мертвого воробья*. 2007. Бумага, уголь. 20×30 см. Из личной коллекции художника

Этот набросок крошечной птички на столе — сбалансированная тональная композиция, обманчиво простая. Здесь лишь несколько крупных форм и намек на детали, но сюжет кажется внимательно изученным — искренняя констатация печального факта.

ЯН ВЕРМЕЕР. *Спящая горничная.* Ок. 1656–1657. Холст, масло. 76,5×87,6 см. Из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Вермеер мастерски управляет тоном на этой картине: взгляд следует от горничной, задремавшей за столом, через приоткрытую дверь к выходу. Основной тональный контраст художник расположил на фигуре.

НАПРОТИВ. ТОМАС АНШУТЦ. *Рисующая женщина.* Ок. 1895. Бумага, уголь. 64×46,4 см. Из собрания Пенсильванской академии изобразительных искусств (Филадельфия)

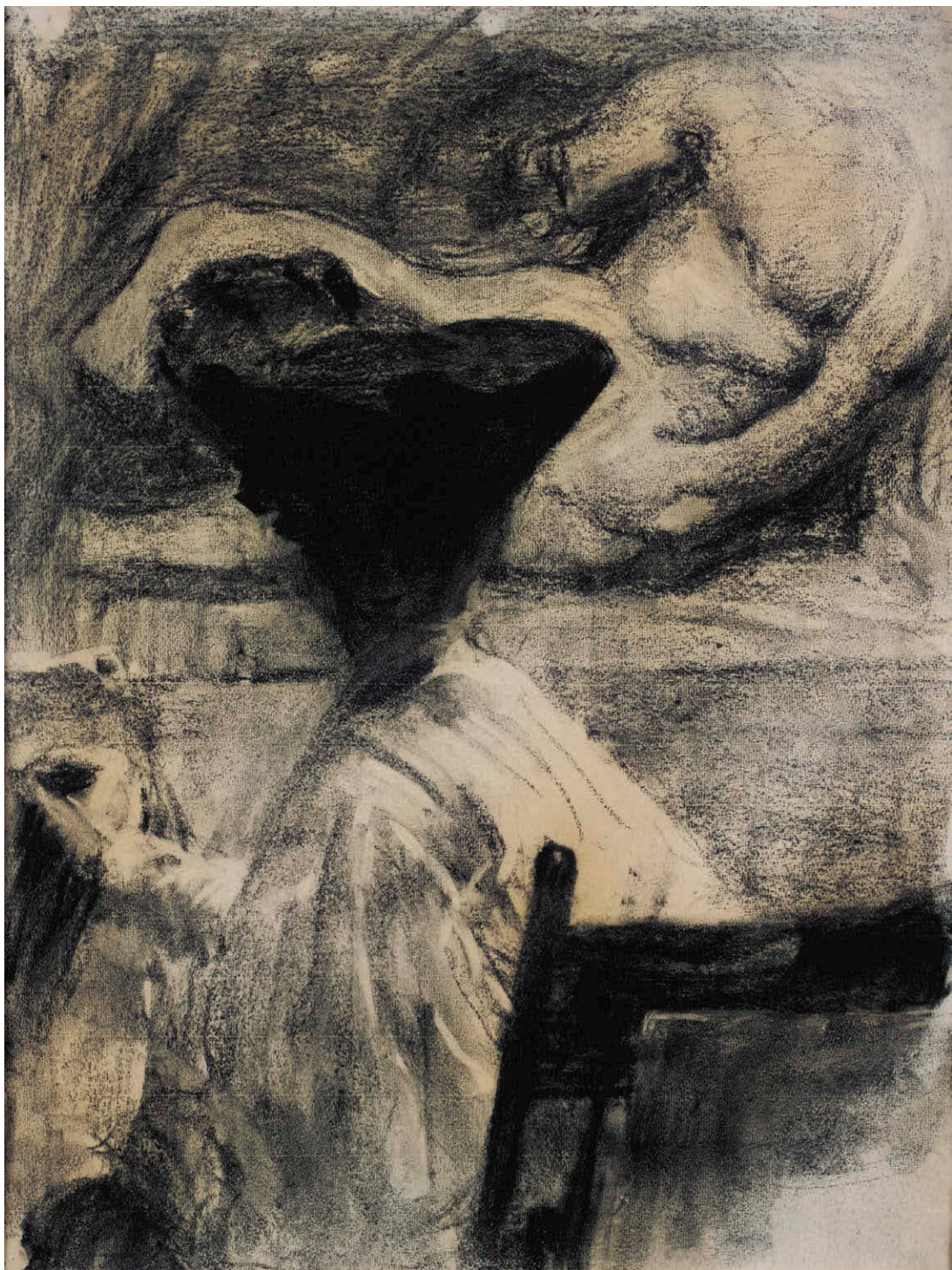
Художник выбрал эффективные способы привлечения внимания к треугольнику шляпы — расположив его в центре, задав сильный тональный контраст и сделав некоторые его контуры очень четкими. На этой картине студентка работает над рисунком гипсовой фигуры в Пенсильванской академии изобразительных искусств.



Полотна художника Яна Вермеера популярны спустя столетия после их создания благодаря точному соответствию натуре. Кроме мастерского исполнения, в них есть ощущение, что мастер посвятил исследованиям много времени. Это кульминация единства натурализма и художественного замысла. Взгляд легко перемещается по изображению, как если бы он исследовал реальный мир. Здесь есть четкая иерархия и ясность сюжета. Как идеально выращенный сад, картина Вермеера дает зрителю возможность самостоятельно выбирать маршрут без риска заблудиться. Нет ни одного фрагмента, который кажется не заслуживающим внимания.

Особенное всегда привлекает взгляд, и даже крошечный элемент способен задать композицию благодаря тону и расположению.

Работая над тональным балансом, важно понимать, что даже маленькая деталь определенного тона способна визуальнo превзойти большую всего лишь благодаря своей специфике. Как мы видели на с. 131, яркая луна в темном небе может стать главным элементом композиции. А маленькая темная деревяшка приобретет сильную визуальную притягательность, если будет расположена на широком туманном утреннем пляже.





ДЖОН САРДЖЕНТ.

*Мариристические рисунки
из альбома для набросков.*

Ок. 1874–1880. Бумага, карандаш.
Размер неизвестен. Из собрания
Метрополитен-музея (Нью-Йорк).
Дар миссис Фрэнсис Ормонд

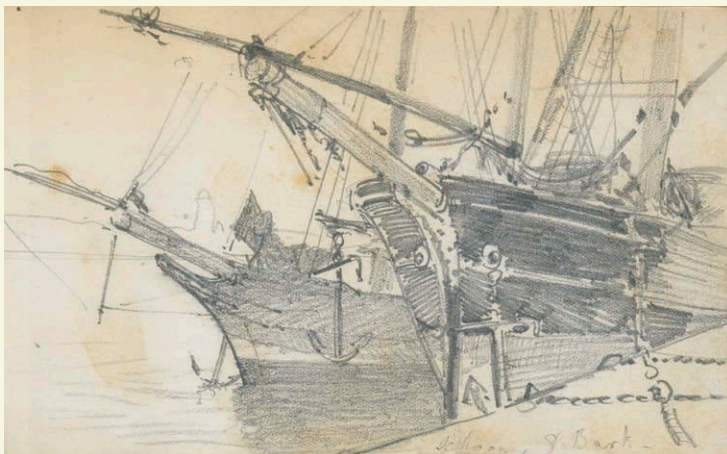
*Источник фотографии: Image copyright
© The Metropolitan Museum of Art /
Art Resource, New York, NY*

На этих тональных эскизах показаны
пробы композиции, предшествующие
работе над картиной.

В БОЛЬШИНСТВЕ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ — от архитектуры до музыки — лучший результат достигается за счет удачного взаимного расположения объектов (или нот) и пространства (или тишины). В изобразительном искусстве пространство, окружающее объект, влияет не только на его восприятие, но и на общее впечатление. Расположение объекта в заданной (как правило, прямоугольной) области и организация пространства в ней называются композицией.

Даже на чистом листе есть главные линии, продиктованные его форматом (вертикальные и горизонтальные края, ограничивающие его сверху, снизу и по бокам). Они привлекают взгляд к своему направлению. Композиционные силы вступают в действие еще до того, как вы возьметесь за карандаш.

Некоторые предпочитают не задумываться о композиции, потому что она кажется им слишком сложной и ограничивающей. Нужно выбрать нечто умоуздительное и сознательно воспроизвести его. Но все же я рекомендую изучить этот предмет. Тренируйтесь в выполнении маленьких общих набросков, чтобы вы, как и Сёра, могли фиксировать свои идеи и приобретать опыт.



Эти небольшие тональные эскизы — фрагменты страницы из альбома Джона Сарджента, полностью приведенной напротив. Художник пробует разные маринистические темы в одном и том же прямоугольном формате.



УРОК 5 ТОНАЛЬНЫЙ НАБРОСОК

Тональный набросок обычно выполняется для подготовки к работе большого формата. Этот способ «рассуждать вслух» помогает художнику проанализировать свои мысли о сюжете, поиграть с вариантами композиции, объектами и освещением. Работа над картиной или рисунком требует больших вложений времени, а создание набросков — быстрый способ оценить достоинства замысла и понять, насколько он интересен. В процессе художник может рисковать, потому что терять особенно нечего.

В противоположность рисунку, где линии обычно доминируют и отвечают за разнообразие и привлекательность работы, тональный набросок помогает задействовать и проанализировать тональные массы. Можно его представить как мозаику из многоугольников, вырезанных из цветного картона: в разных оттенках белого, серого и черного. Объединяясь, тона формируют изображение.

МАТЕРИАЛЫ

Для подготовки к выполнению тонального наброска понадобятся следующие материалы.

Предметы для натюрморта
Графитовый карандаш или натуральный уголь*
Бумага для рисования**
Планшет для рисования
Ластик-клячка
Скотч
Отвес
Тонкая вязальная спица или шпажка
Тортиллон/растущевка
Бумага для эскизов (по желанию)

* Если собираетесь использовать карандаш, попробуйте разную твердость, от 2H до 3B, или средний и твердый уголь.

** Для графита возьмите бумагу с гладкой поверхностью, для угля — с легкой фактурой.

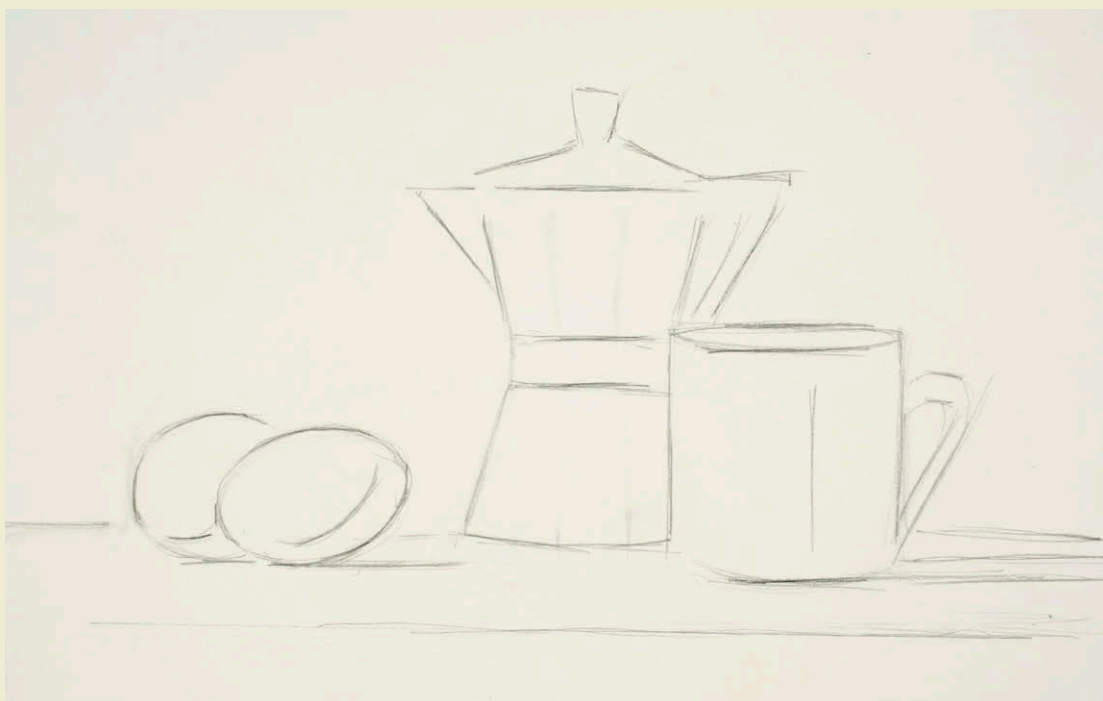
ПОСТАНОВКА

Подберите побольше предметов с четким разделением тонов и не слишком сложных. Красиво расставьте их и осветите одним источником. Прищуривайтесь, изучая постановку. Если все предметы сливаются,

измените освещение, чтобы получить композицию с четкими светом и тенями. В предметах, которые выбрал Дэвид Двайер, содержится широкий диапазон тонов — от белого на ярко освещенных яйцах до темных теней и фона. На стену за постановкой он прикрепил скотчем лист темно-коричневой бумаги для рисования, чтобы создать контраст с ярко освещенными предметами. Чаще всего ключ к удачной композиции — простота. Старайтесь не захламлять постановку предметами и продумайте, как объединить их в группу.

РАБОТА НАД НАБРОСКОМ

Тональный набросок можно выполнять не только в скетчбуке, но и на бумаге, прикрепленной к планшету на мольберте. Дэвид подложил несколько листов бумаги для эскизов под бумагу для рисования и скрепил их зажимами. Не используйте бумагу с шершавой поверхностью: вам нужно получить области сплошного равномерного тона. Набросок должен быть маленьким, не более 15 см по длинной стороне. Это позволит сосредоточиться на крупных формах и быстро покрыть тоном нужную площадь.

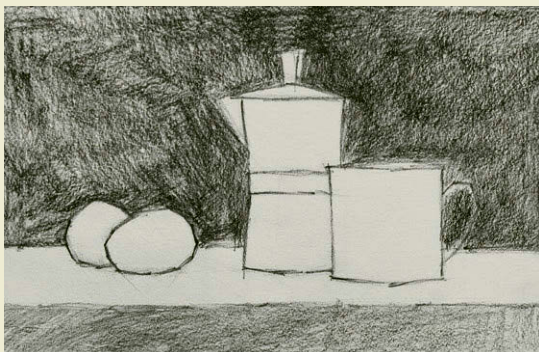


ПЕРВЫЙ ЭТАП: выполните линейный рисунок с учетом пропорций предметов и композиционного расположения.

ПЕРВЫЙ ЭТАП:

композиционное расположение предметов

В первую очередь ограничьте линиями размер композиции, оставив достаточные поля в своем квадрате (или прямоугольнике). Тональный набросок — отличный способ исследовать пропорции композиции, и в процессе работы над ним вы можете захотеть расширить ее (или сузить) с какой-то стороны. Главная задача при выполнении наброска — сосредоточиться на крупных тональных формах. Но сначала разметьте объекты основными линиями. Чтобы проанализировать относительную ширину и высоту предметов и их расположение, используйте вязальную спицу или шпажку. Рисуйте светлыми, свободными линиями. Дэвид ввел линию горизонта, передний край стола и приблизительный размер и расположение яиц, кофеварки и чашки.



ВТОРОЙ ЭТАП: нанесите тон на самые большие области, двигаясь от заднего плана к переднему, вводя общий тон вокруг постановки.



ТРЕТИЙ ЭТАП: определите формы теней и обозначьте переходные области (с размытым контуром между предметами) на рисунке.

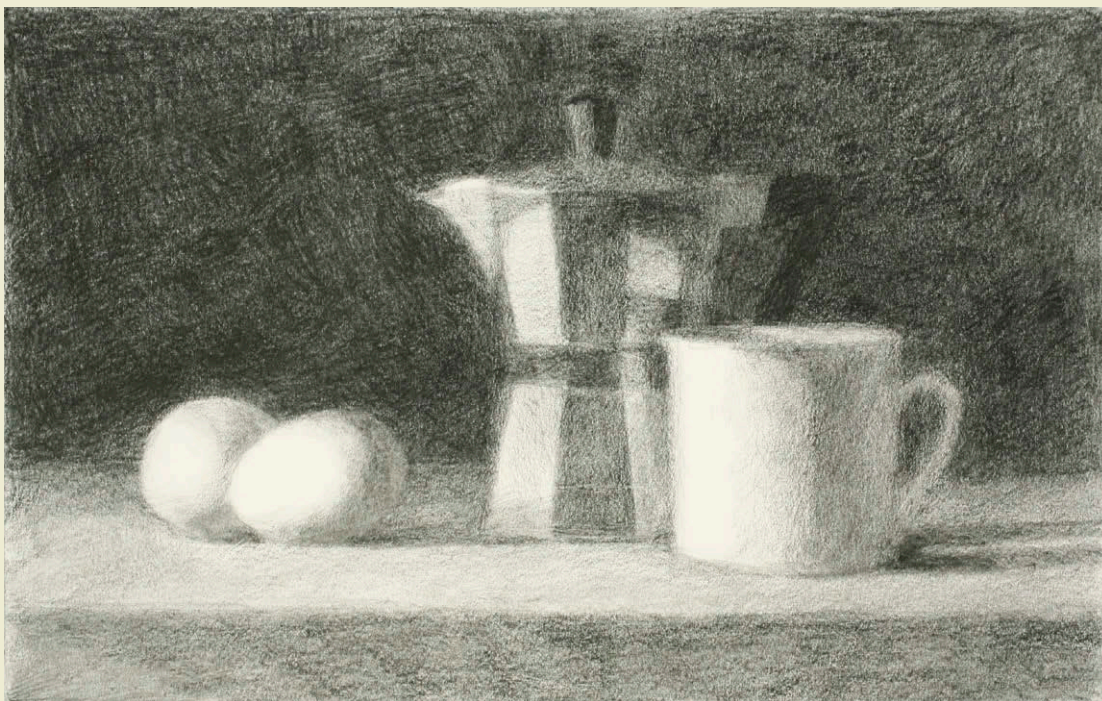
ВТОРОЙ ЭТАП: *предварительное нанесение тона*

Нанесите на крупные области равномерный тон. Проще всего начать с самой большой и темной части рисунка. Это приглушает большую часть площади яркой белой бумаги и упрощает оценку относительной интенсивности тона. Не пытайтесь сразу добиться желаемой интенсивности тона, набирайте его постепенно.

Попробуйте карандаши разной твердости и определите, какой подходит вам лучше всего. Дэвид на этом этапе использовал 2В. Мягкие карандаши 2В или 3В позволяют быстрее добиться темного тона, но усложняют процесс постепенного и равномерного усиления. Более твердые карандаши, например 2Н или НВ, позволяют набирать тон постепенно, но могут так отполировать поверхность бумаги, что ей сложно будет удержать дополнительный слой графита, если потом нужно будет сделать тон темнее. Нанеся равномерный тон на нужную область, кончиком растушевки вотрите графит в поверхность бумаги.

ТРЕТИЙ ЭТАП: *уточнение тона*

Нанесите средний тон на нужные области рисунка. На этом этапе уже важно сравнивать области разного тона. Переводите взгляд с одного участка на другой, анализируя, какой из них темнее. Возможно, вы обнаружите, что участки соседних предметов имеют одинаковый тон (например, сторона чашки в тени на рисунке Дэвида почти совпадает по тону с соприкасающейся с ней областью на поверхности стола). Это возможность создать «переходные» области на рисунке, объединяющие предметы и придающие цельность и единообразие. Забудьте об отдельных предметах и мыслите тонами. Если прищуриваться, глядя на постановку, будет удобнее анализировать тональные соотношения и определять переходные области.



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: найдите остальные формы теней и объедините их с фоном. На этом этапе взгляд уже должен легко перемещаться по изображению.

ДЭВИД ДВАЙЕР. *Эскиз завтрака.*
2010. Бумага, графитовый карандаш.
17,8×29,2 см

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: *завершение наброска*

Работая над тональным наброском, помните, что это предварительный эскиз. Не поддавайтесь соблазну изобразить мелкие детали, воспроизводите крупные тональные области и общие формы. Рисунки (и картины), в которых доминируют общие формы, чаще пробуждают интерес у зрителя и демонстрируют целостность восприятия.

Когда набросок приближается к завершению, отступите назад и оцените, насколько хорошо крупные области тона выглядят на своих местах и насколько вы довольны тональной композицией в целом (Дэвид спросил: не лучше ли добавить немного пространства к теням справа? Не подавляет ли темный передний край стола все остальное своим размером?). Плюсы тонального наброска в том, что эти изменения легко внести до начала работы над рисунком.



Главное качество хорошей работы — цельность: все разнообразие создается в согласии с общей идеей, которая проявляется даже в мельчайших деталях.

ГАРОЛЬД СПИД. Практика и наука рисования

Обучаясь у Майрона Барнстоуна, я впервые познакомилась с теорией создания иллюзии объема с помощью светотени. На поверхности среднего тона Майрон нарисовал простой круг. С восхищенным вниманием класс наблюдал, как учитель медленно превращал его в трехмерную сферу, выступающую вперед, в объемное пространство. Майрон умел создать полноценный, убедительный объект, пользуясь только воображением. Это казалось волшебством.

Майрон использовал простую, но эффективную последовательность действий. Сначала он отметил на круге область теней в форме лунного серпа. Затем нарисовал эллипс (чтобы обозначить форму тени на плоскости опоры) и нанес темный тон на обе формы. Потом взял белый мел и закрасил светлую часть круга и более яркий блик на ней. И в завершение растушевывал края для получения основного полутона.

Каждое действие Майрона описывает конкретные, уникальные качества света и тени. Все эти элементы имеют названия, с которыми вы часто будете встречаться: блик, свет, локальный свет, полусвет, полутень, слом формы, собственная тень, рефлекс и темный акцент. В этой главе будет обсуждаться рисунок, в котором светотень используется для создания иллюзии объема. В основе работы лежит любовь к обстоятельному, детальному восприятию подробностей. Изучение формы помогает глубже понять натуру, заметить мелкие структурные элементы, почти невидимые случайному взгляду. И это определяет хорошего художника.

НАПРОТИВ. ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Надя*. 2010.

Тонированная бумага, уголь и мел.
63,5×47 см. Из коллекции Джордана Сокола

Изучение света, падающего на форму, необходимо художнику для создания иллюзии объема.

Создание объема светотенью

Одно из самых приятных открытий для начинающих состоит в том, что для убедительного изображения падающего на объект света нужны минимальные знания. Если вы усвоите основные принципы, то сэкономите время и сможете избежать элементарных ошибок. Визуальная реальность, с которой мы сталкиваемся ежедневно, иногда неуловима и противоречива.

Законы распределения света неизменны, их знание помогает понимать и интерпретировать увиденное.

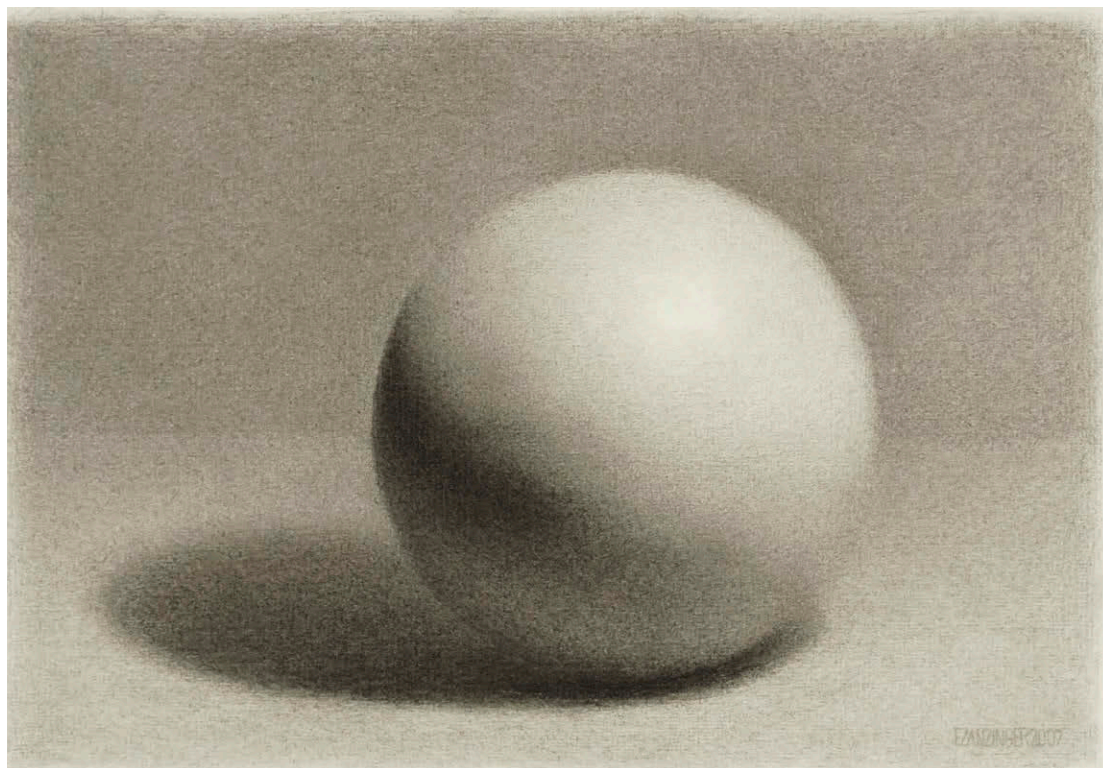
ЭЛИЗАБЕТ ЗЭНЗИНГЕР.

Окружность. 2008. Бумага, уголь. 16,5×24,1 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Натуральный уголь отлично перевоплотился в массу и воздух. В этом изображении задействованы многие важные принципы, включая тщательную проработку границ, множество полутонов и тщательно продуманный диапазон тонов в тенях.

Чтобы разобраться в любом из этих фундаментальных правил самостоятельно, понадобится время. К счастью, художники много столетий пользуются законом распределения света, продемонстрированным Майроном на рисунке сферы. Информация, приведенная на странице напротив, поможет вам понять, что вы видите, когда рисуете объект.

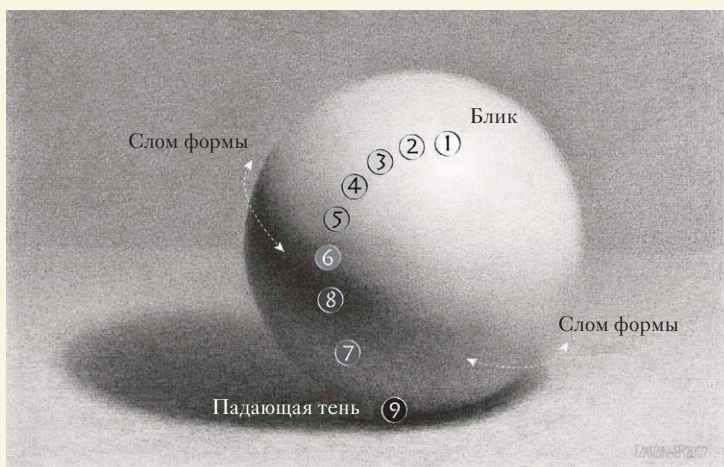
Четкость нюансов освещенных участков объекта зависит от его физических характеристик, направления и мощности источника света. Форма некоторых объектов,



то, что классический закон распределения света взаимосвязан с тональной шкалой, которая обсуждалась в главе 5, не совпадение. Стоит учитывать их одновременно. Посмотрите на сферу ниже. Вы увидите, что тон 1 соответствует блику, тон 2 — свету, тон 3 — локальному свету, тон 4 — полусвету, тон 5 — среднему полутону, тон 6 — полутени, тон 7 — собственной тени, тон 8 — слому формы, тон 9 — темному акценту. Разумеется, это визуализация идеальных условий освещения. В реальности не всегда присутствует весь диапазон тонов. Например, если я положу яйцо на лист белой бумаги и освещу его, собственная тень может быть очень бледной, возможно, соответствующей тону 4. Но закономерность сохранится.



В мире десятки тысяч тонов. Великому художнику для самовыражения нужно всего несколько.



Девять составляющих светотени, отмеченных на иллюстрации и перечисленных ниже, помогут понять, что вы видите, изображая объект. Классическое изображение сферы содержит следующие элементы.

СВЕТ:

- 1) блик;
- 2) свет (ореол, окружающий блик);
- 3) локальный свет (локальный тон).

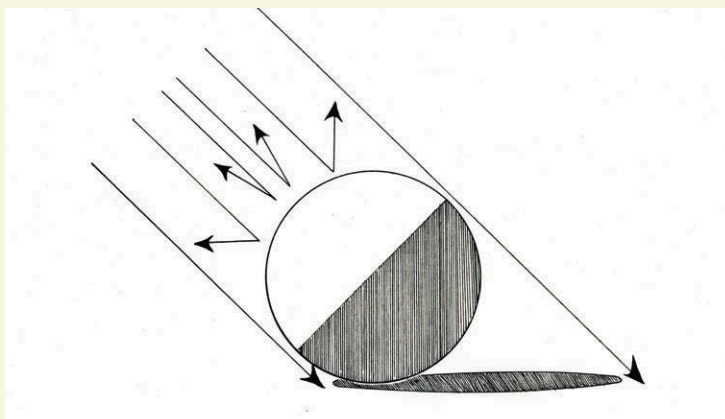
СРЕДНИЕ ТОНА:

- 4) полусвет;
- 5) средний полутон;
- 6) полутень (также может применяться для рефлекса).

ТЕМНЫЕ ТОНА:

- 7) собственная тень (включает рефлекс);
- 8) слом формы;
- 9) темный акцент (падающая тень).

Художники традиционно направляют источник освещения сверху слева, создавая так называемую барочную диагональ (свет, направленный справа налево, как на иллюстрации здесь, называют «зловещей диагональю»). Вы можете заметить, как свет проходит по касательной, создавая слом формы. Все, что находится выше его, повернуто к источнику света.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Демонстрация объемного рисунка.
2008. Бумага, уголь. 30,5×35,5 см.
Частная коллекция

Справа изображено композиционное построение мужского торса. В левой части показано, на какие части разбиты крупные формы для получения объема.

НАПРОТИВ. ЭДВАРД МИНОФФ.
Сантьяго. 2009. Подготовленная бумага, карандаш. 27,9×25,4 см

Этот рисунок объединил тщательные измерения и изучение натуры с интуитивным восприятием художника. Крупные и малые формы согласованно обеспечивают гармонию изображения.

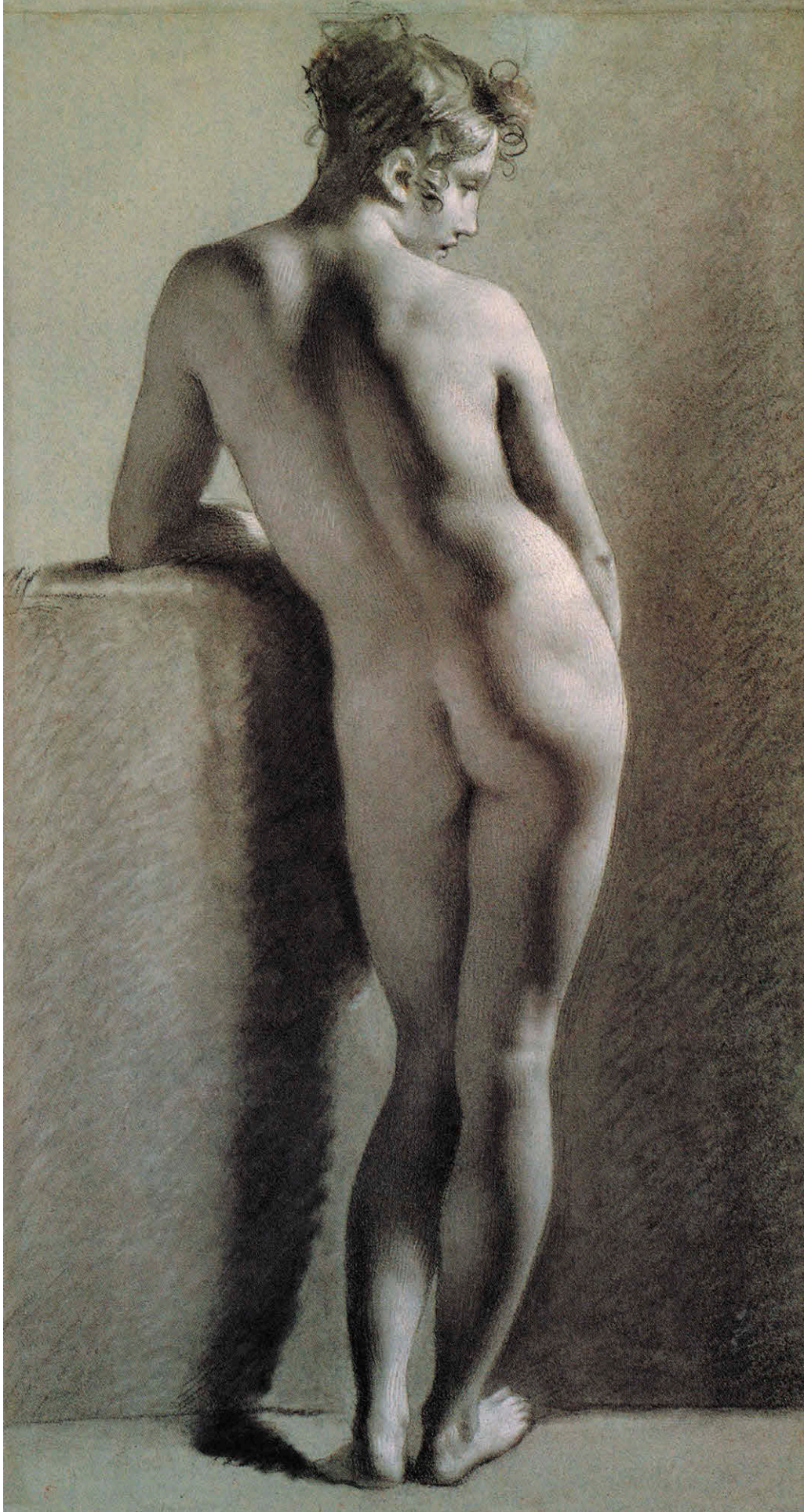


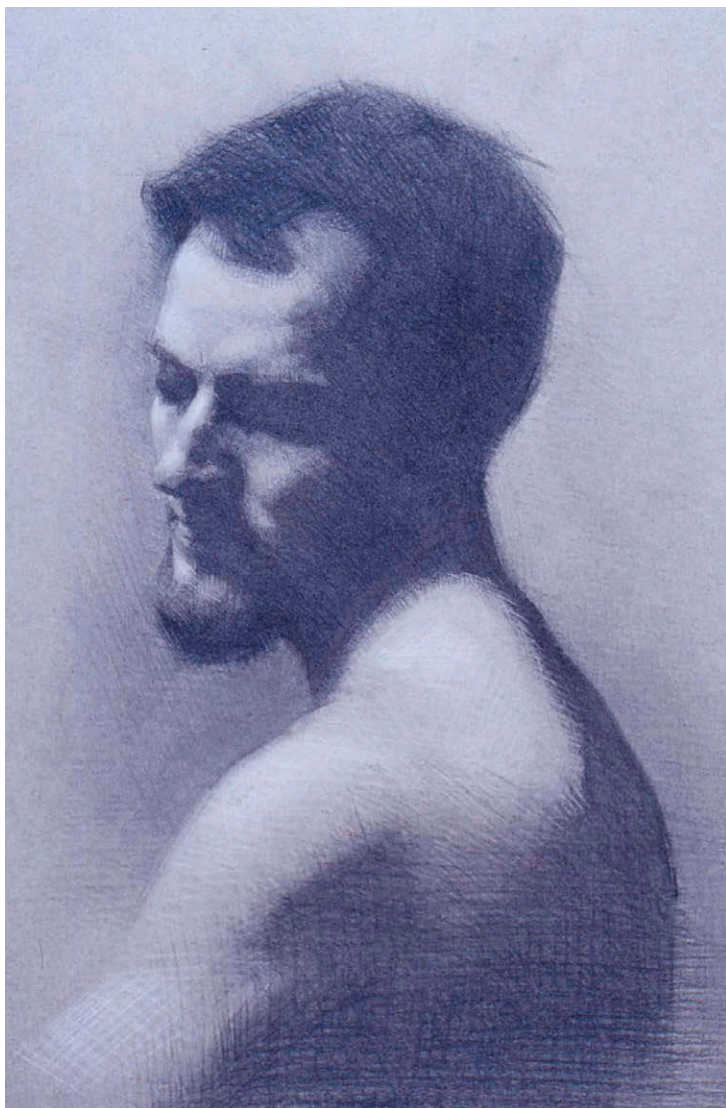
например из металла, стекла и черного бархата, не проста для восприятия: их поверхность слишком сильно отражает свет, прозрачная или полностью поглощает свет, что затрудняет выявление слабых полутонов. Но чаще элементы светотени будут служить вам картой, помогающей понять и реализовать эти принципы.

Впечатление объема и реалистичности на рисунке создается скромными полутонами, соединяющими тень и свет.

Взаимосвязь между классическим законом распределения света и тональной шкалой поможет воспроизводить тона логично и последовательно. Всякий раз, рисуя светлые тона, вы описываете сторону, повернутую к свету. Вы воспроизводите светлую часть тональной шкалы. Работая над темными тонами, вы описываете часть объекта, скрытую от света. Они соответствуют темной части тональной шкалы. Шкала становится аналогией последовательности процесса. Когда вы прорабатываете область теней на рисунке и вам кажется, что нужно использовать тон из светлой части шкалы, можете быть уверены, что это разрушит целостность изображения. А слишком темный тон на освещенной части объекта будет восприниматься как тень и нарушит порядок.







ЮРА БЕДИЧ. *Портрет Тима*.
2003. Тонированная бумага, уголь
и мел. 35×45 см

Бедич применил художественные традиции в современном портрете. Его работа на грани абстракционизма и реализма сочетает уверенный тональный рисунок и уникальное сходство с моделью.

НАПРОТИВ. ПЬЕР ПОЛЬ
ПРЮДОН. *Стоящая обнаженная
со спины*. Ок. 1800. Синяя бумага,
уголь и мел. 61×34,9 см. Из собрания
Бостонского музея изобразительных
искусств. Изображение предоставлено
Центром возрождения искусства

Превосходно изображенная фигура демонстрирует отличный пример объемного рисунка: Прюдон превратил академическую студию обнаженной натуры в форму искусства. Обратите внимание, как четкий слом формы со светящимся рефлексом задает общую форму тени.

Закономерность расположения тонов и то, как они создают убедительный объем и форму, — краеугольный камень изобразительного искусства. Практика поможет вам запомнить последовательность работы от тени к свету. Скоро она уже станет неотъемлемой частью ваших навыков. Вы крепко усвоите ее, и она будет даваться так легко, что не придется даже думать о ней. Это будет так же просто, как ездить на велосипеде.

Тональная шкала упрощает сложный мир тонов. Художники применяют ее для создания правдоподобной визуальной вселенной.

Освещение объекта

Свет для искусства — то же, что воздух для жизни. Сам по себе он может не представлять особого интереса, но он жизненно необходим для всего, что от него зависит. Пренебрежение светом погубило многие произведения искусства.

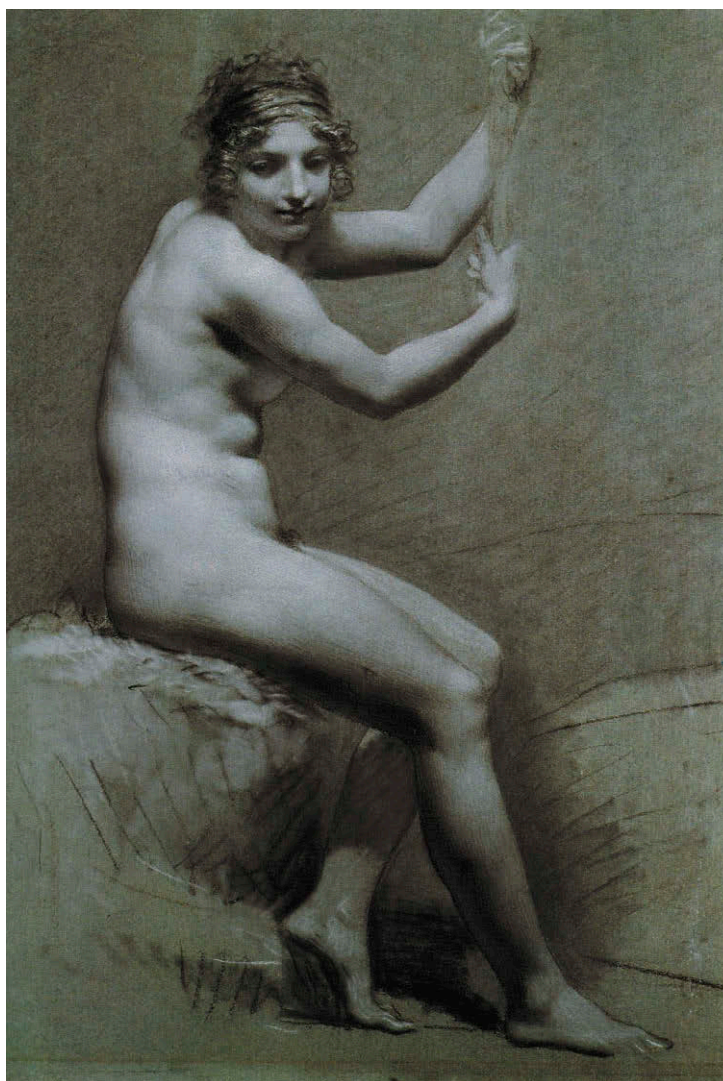
Свет обладает собственной красотой. Его часто считают первичным объектом в искусстве, независимо от того, на что он падает. Я писала картины с изображением скомканных листов белой бумаги, потому что свет на них был прекрасен. Хороший свет может превратить модель с посредственными данными в богиню, а плохой — безжалостно сбросить ее с вершин Олимпа. Продуманное освещение дает вам козырь и делает работу над рисунком более приятной.

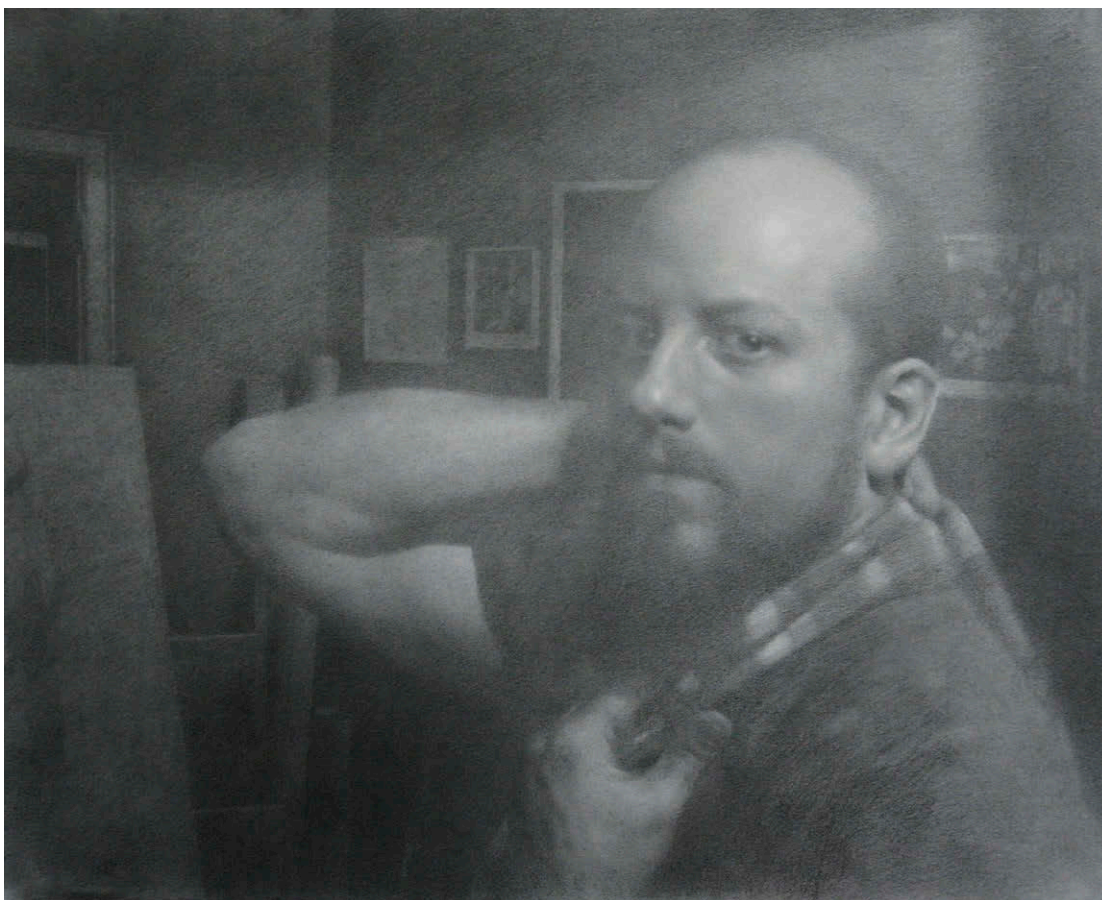
ПЬЕР ПОЛЬ ПРЮДОН.

Академический рисунок сидящей женщины с поднятыми руками.

Ок. 1800. Синяя бумага, итальянский карандаш, мел и растушевка. 59,2×41,4 см. Изображение предоставлено Центром возрождения искусства

Прюдон считается одним из мастеров объемного рисунка. Источник света направлен сверху на левую фронтальную часть фигуры.





Недостаточное освещение может сделать формы плоскими и скрыть индивидуальные черты объекта. Избыточное освещение, скорее всего, доставит столько же проблем. Однажды я давала мастер-класс, во время которого учебное заведение не смогло обеспечить направленный свет для модели. Я вошла в комнату с ослепительным флуоресцентным освещением сверху, стирающим все тени и формы. Даже для опытных художников такие условия были бы очень сложными. Для новичков же они просто невозможны. Неудивительно, что процесс давался всем с трудом.

Плохое освещение создает беспорядок. Свет падает со всех сторон, либо не создавая теней, либо образуя такие, которые скорее сбивают с толку, чем дают информацию. Неудачный свет искажает форму, скрывая важные ориентиры, которые в других условиях помогают спланировать рисунок. Обычно, если вы тщательно не продумали освещение своего объекта, это непременно проявится в законченной работе. К счастью, освещая объект, вы можете выбирать.

ДАРРЕН КИНГСЛИ.

Автопортрет, зима 2007. 2007.
Бумага, карандаш. 30,5×43,2 см

Четкое понимание того, как работает приглушенное освещение, дало художнику возможность сосредоточить все внимание зрителя на доминирующем глазе, а комната тускнеет позади него.



КЭРОЛИН ПАЙФРОМ. *Портрет Питера*. 2000. Бумага, уголь. 58,4 × 45,7 см. Из коллекции Памелы Тримингем

Художница нарисовала своего мужа, Питера ван Дейка, наполовину освещенного и наполовину в тени. Чем более заметно равенство соотношения света и тени, тем более графичным и абстрактным становится изображение.

Разными вариантами расположения источника света можно задать характеристики и настроение объекту — а следовательно, и рисунку.

Освещение сверху слева

В прошлом художники чаще всего освещали свои объекты сверху слева. Это помогает зрителю рассматривать изображение слева направо. Такая схема освещения — которую часто называют «рембрандтовским светом», поскольку он тоже предпочитал именно ее, — кажется мне самой простой для начинающих (см. с. 139). Источник света располагается немного ближе, выше и левее модели так, чтобы свет был направлен под углом 45°. При таком освещении две трети объекта находятся на свету, а одна треть в тени. Узкая форма тени, возникающая на объекте, идеально подходит для выявления его формы и свойств. При удачном воспроизведении эти четкие тени превращают двумерное изображение в трехмерное.

Как можно лучше ознакомьтесь с составляющими света и формы, чтобы, даже если вы не можете ясно видеть их, дополнить отсутствующую информацию.

Боковое освещение

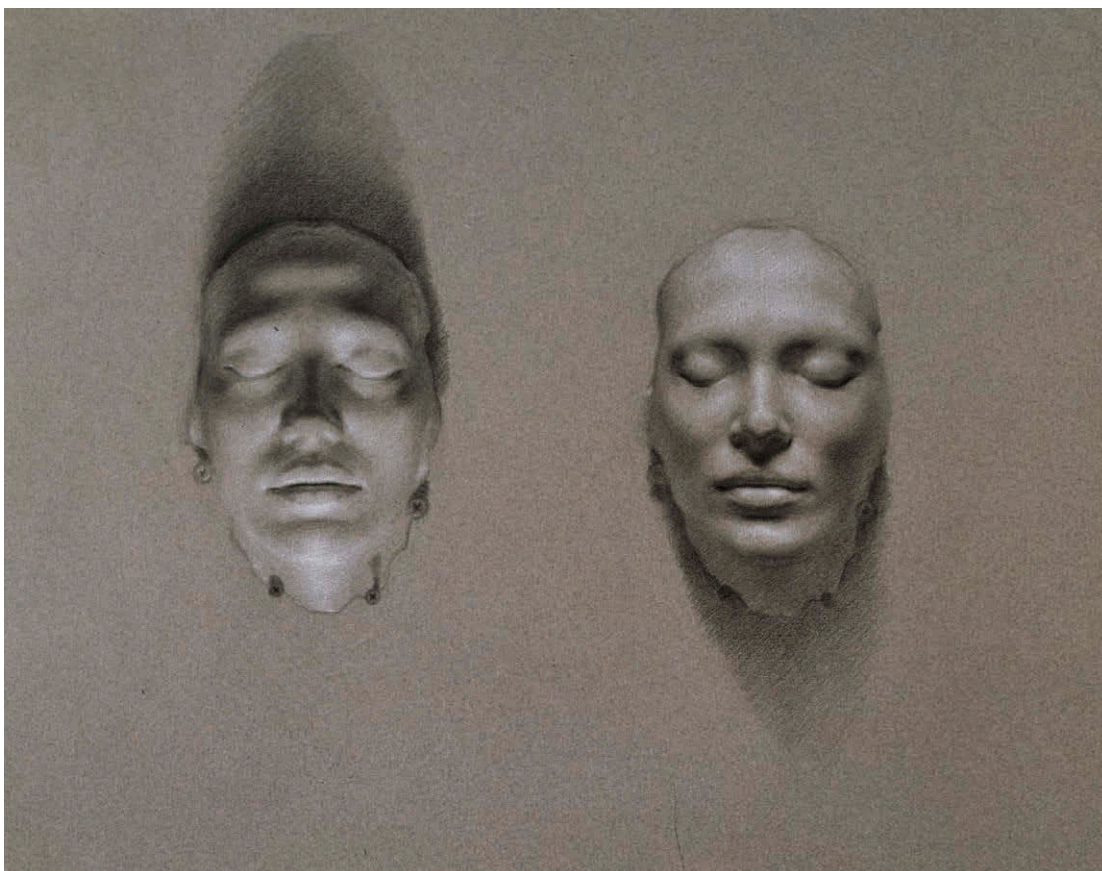
Свет, падающий на объект сбоку, разделит его на две равные части: половина будет освещена, а половина в тени. Эта схема уплощает форму. Представьте себе сферу, разделенную линиями точно посередине: хотя она и выразительна, изгиб поверхности не виден. Такой способ освещения пригодится, если вы намеренно хотите изобразить более плоскую форму.

Освещение снизу

Свет, падающий на объект снизу, делает его таинственным и призрачным. Такое направление света встречается редко: только если он падает от свечей, костра или фонарика. Нижний свет отбрасывает тени вверх, изменяя порядок, к которому мы привыкли в мире, освещенном солнцем.

Свет сзади

Свет, направленный преимущественно сзади, помещает в тень большую часть объекта, за исключением выразительно освещенных контуров. Вы сможете представить себе это, если когда-нибудь наблюдали затмение. Освещенная форма постепенно становится темной массой с мерцающей каймой



света, падающего на нее сзади. Это создает эффект ореола — сверхъестественного божественного света.

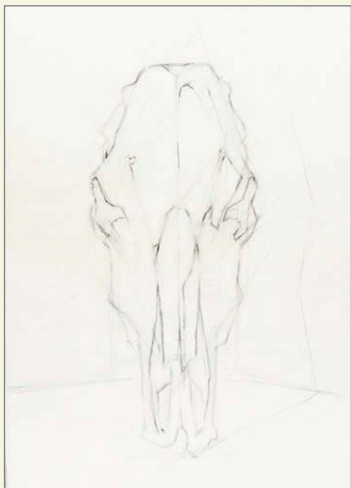
Фронтальное освещение

Расположение источника света точно напротив объекта избавит его от всех характерных для его формы теней (сфера, освещенная фронтально, будет выглядеть как круг, а конус — как треугольник). Некоторые художники используют эту схему, чтобы подчеркнуть линии позы. Художник Вильям Бугро написал множество прекрасных фигур, залитых фронтальным светом. У такого мастера результат может выглядеть деликатным и утонченным. Трудно найти применение этому способу освещения, но иногда он отлично подходит — все зависит от изображения.

Неудачное освещение скроет форму и свойства объекта — выбирайте свет так, чтобы подчеркнуть его структуру.

КЕЙТ ЛЕМАН. *Маски*. 1999. Серая бумага, карандаш и мел. 50,8×58,4 см

Этот рисунок дает возможность сопоставить две схемы освещения — снизу и сверху.



Подробный конструктивный рисунок с правильными пропорциями создает прочную основу для тональной проработки.



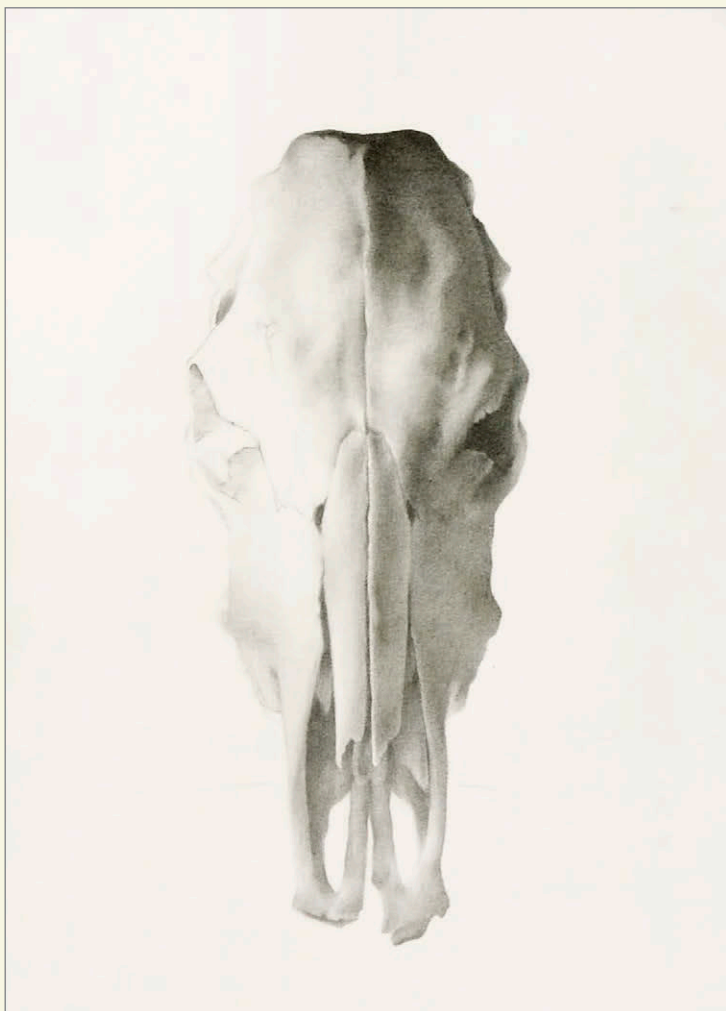
Равномерный тон на тенях отделяет их от света и дает дополнительную возможность для сравнительного анализа.

любая ПРАКТИЧЕСКАЯ дискуссия на тему формы должна включать подробный обзор теней: впечатление освещенности создается только за счет их отсутствия. Тени и полутона отвечают за создание иллюзии падающего на форму света. Иначе получалась бы плоская фигура. Чем больше на рисунке полутонов и теней, тем лучше свет «вылепит» форму. Внимательно посмотрим на работу одного художника, чтобы понять, как это происходит на практике.

Процесс изображения формы состоит из последовательных этапов: сначала намечается композиционное расположение, затем рисуется линия слома формы, а потом расположение теней. Закончив последний этап, большинство художников наносят легкий общий тон. Форма тени заполняется плоским, однородным тоном, который сразу отделяет свет от тени. Выглядит она как причудливая, еще не открытая страна на карте. Возможно, поэтому художники и называют этот процесс разметкой. Его эффективность в том, что он дает возможность внесения мелких исправлений: ошибки в пропорциях проявляются мгновенно. Если формы теней максимально соответствуют натуре, пора переходить к превращению формы в объемную, или воспроизведению полутонов.

В мире классического рисунка не утихают споры о том, сколько информации должно содержаться в тенях. Нужно ли оставить тон плоским или выявить форму? Прежде чем вы ответите, обсудим преимущества каждого подхода.

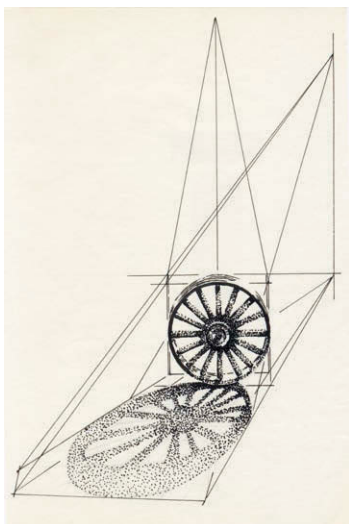
Тон на объекте не будет меняться только в одном случае: если он совершенно плоский и равномерно залит светом. Когда свет падает на объект, каждая его часть освещена больше или меньше, в зависимости от того, насколько он повернут к свету и насколько близко расположен к источнику света. Это означает, что даже на плоском листе бумаги можно заметить изменение тона, если только он не освещен строго фронтально. В реальности такое встречается очень редко, но плоский тон на форме тени используется для быстрого наглядного эффекта и обобщения тонов, помогая сохранять иерархию между ними.



Обычно тень оживляют рефлексами и обозначениями слома формы. Топография холмов и долин этого сумрачного мира может дать важную информацию об объекте. Изучение этих форм станет хорошей тренировкой способности к распознаванию. Ведь затененная сторона объекта не всегда исчезает, если посмотреть на нее: все остается на своих местах, готовое для изучения. Сложность в том, чтобы изобразить некоторые из этих тональных переходов, не упуская из виду общую тональную композицию работы.

БОББИ ДИТРАНИ. *Череп коровы.*
2010. Бумага, уголь. 61×45,7 см.
Изображение предоставлено
мастерской Аристид

Художник не обошел вниманием ни один едва заметный полутон на границе между освещенной и затененной частями черепа.



ДИН СНАЙДЕР. *Штудия падающей тени*. 1972. Бумага, тушь. 24,5×15,2 см

В этой аналитической штудии можно наблюдать, как изменяется тон тени по мере удаления от колеса. Тень сохраняет форму, потому что поверхность, на которую она падает, плоская и гладкая.

Два вида теней

Часто люди, которые кажутся мне интересными, пережили трудные времена. Глубина, объективность восприятия и жизненная стойкость приобретаются через страдания. То же и в искусстве. В самых интересных работах обязательно есть темная сторона. Сияние света зависит от теней.

Большинству людей при слове «тень» сразу приходит на ум темная фигура на земле, незаметно следующая за ними на улице. Но на самом деле есть два вида теней: падающие и собственные. Вместе они задают структуру произведения искусства и влияют на создаваемое им впечатление.

Падающие тени

Два года назад я общалась в Риме с подругой, которая была гидом на экскурсии по истории искусства. Мы стояли на раскаленной площади, скрыться от солнца было негде. Она огляделась и увидела на мостовой тонкую длинную тень от обелиска высотой в два этажа. «Смотри! — доложила она. — Луч тени». Мы побежали и нашли в нем убежище.

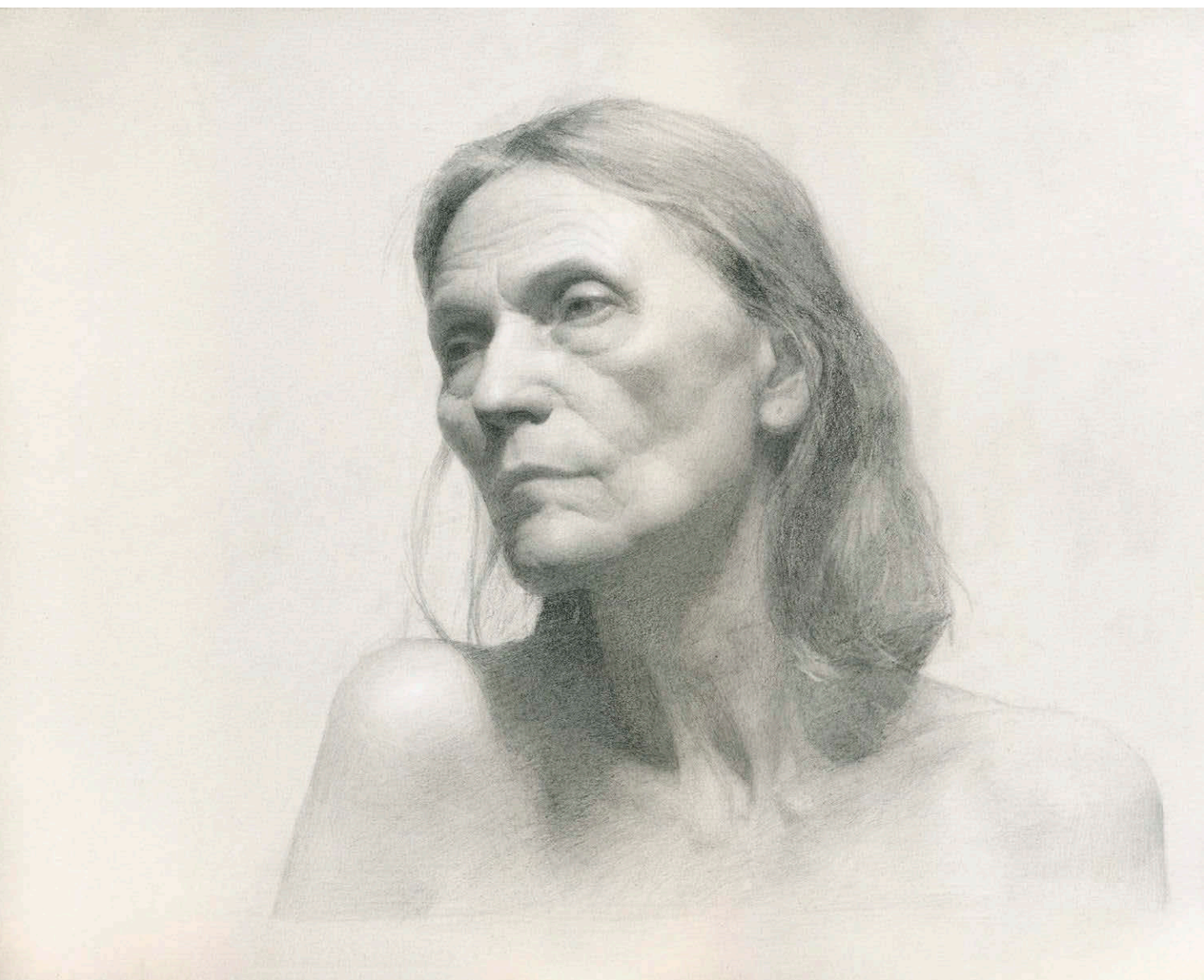
Падающая тень закрепляет объект на плоскости опоры, благодаря чему он обретает вес и устойчивость.

Тени, которые называют падающими, источник — в данном случае обелиск — отбрасывает на что-либо. Поскольку поверхность площади плоская, тень точно повторяла форму монумента. Если бы она падала, например, на скамейки и мусорные баки, они исказили бы ее форму до неузнаваемости.

Падающие тени обычно имеют резкие очертания. В искусстве они оказываются важным визуальным элементом, прикрепляющим объект к плоскости опоры, а также придают ему вес и устойчивость.

Собственные тени

Тени другого вида, называемые собственными, расположены непосредственно на объекте и являются его неотъемлемой частью. Это, например, неосвещенная грань обелиска на площади, темный серп на нижней части сферы или часть носа, оказывающаяся в тени, когда свет падает на другую сторону лица.



Эти тени почти всегда подробно описывают форму, на которой лежат, благодаря чему и получили свое название.

Подробные тени — основополагающий элемент создания объема с помощью тона.

ГРЕГОРИ МОРТЕНСОН. *Анна*. 2008. Бумага, графит и белый уголь. 30,5×35,5 см

Собственные тени, например под скулами и носом, помогают описать плоскости лица. Образ модели передан с повышенным вниманием к мелким теням и полутонам.



ЭЛИЗАБЕТ ЗЭНЗИНГЕР.
Стеклянная чашка. 2006. Бумага,
уголь и мел. 12,7×12,7 см

Несмотря на свет, льющийся сквозь чашку, можно наблюдать большинство характерных особенностей падающей тени.

Анатомия теней

Длина теней — как падающих, так и собственных — определяется расположением источника света. Чем он ниже, тем длиннее тень, а чем выше — тем короче. Если свет падает точно сверху вниз, падающей тени может и не быть.

Интенсивность источника света влияет на насыщенность тени. Чем он сильнее, тем четче ее очертания. И чем ближе края тени к объекту, который ее отбрасывает, тем они резче, а чем дальше от него, тем больше они смягчаются и сама тень становится более рассеянной.

Помимо формы и степени насыщенности, тени — и падающие, и собственные — имеют тональные переходы. Описанные ниже термины помогут вам лучше оценить нюансы в них.

Изображение падающих теней стоит затраченного на них времени: они создают впечатление, что объект имеет опору, и помещают его в естественную среду.

Темный акцент

Если внимательно посмотреть на падающую от сферы на плоскость опоры тень, вы заметите, что ее самая темная область расположена прямо под сферой. Это точка, где тень граничит со сферой. Темный акцент — часть тени, куда вообще не попадает свет.

Тело тени

Это общая форма тени, например эллипс, которую сфера отбрасывает на плоскость опоры. Часто в теле тени есть рефлексы; имейте в виду, что оно обычно не настолько темное, как кажется на первый взгляд. Телом тени называется форма и падающей, и собственной тени.

Рефлекс

Свет, отраженный окружающими объектами, попадает в тень и наполняет ее свечением. Обычно это лучше всего заметно рядом с краями объекта (вдалеке от слома формы и темных акцентов). Включая рефлексы в собственную тень, можно усилить иллюзию объема.



МАЙКЛ ГРИМАЛЬДИ. *Суд Париса*. 2007. Бумага, графит. 61 × 45,7 см

Падающая тень проецируется в сторону от объекта. В данном случае бюст отбрасывает тень на фигуры позади себя, затеняя их ноги. В необычном освещении тени от экорше Гудона падают на стену и потолок.

Край тени

Это граница тела тени. По ее краям часто рисуют контурную линию, но на деле это, как правило, единая форма — с более или менее четкими краями, в зависимости от условий.

Каждый вид тени имеет свой характерный край. Край собственной тени называется сломом формы.

Пенумбра

Рассеянная полутьма между светом и краем тени. Пенумбру можно увидеть на падающей тени. На рисунке сферы на с. 160 это область, создающая мягкий переход от края тени к тону плоскости опоры.

Формы теней дают полную информацию о происхождении источника света.

ДЖОРДАН ПАРЬЕТТИ. *Рисунок гипсового экорше лошади Жан-Антуана Гудона*. 2008. Бумага, уголь. 73,7 × 76,2 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Мощный источник света создал четкие тени и интенсивный, чеканный слом формы. Она дает зрителю много информации о рельефе объекта.



Слом формы

Это линия, отделяющая собственную тень от света. Если хотите, можете придумать свое название. Ни одна линия не играет такой важной роли в объемном рисунке, как эта: она описывает рельеф объекта, подсказывает, в каких областях есть объем, и служит основным ориентиром. Слом формы задает отправную точку изменения объема и должен быть сильным и точным.

Слом формы не всегда легко заметить. Чтобы определить его местонахождение, посмотрите на форму света на объекте и постепенно перемещайте взгляд к тени. Самая темная область между ними будет переломом формы.

Линия слома формы скорее прямая или угловатая, чем кривая. Тони Райдер писал: «Среди всех ориентиров этот — самый важный. Каждый нюанс его переломов

служит отправной точкой градации тонов, берущей на ней свое начало — к свету с одной стороны, к тени с другой, — и постепенно уточняющей отдельные черты объекта».

Слом формы темнее и четче, чем общая форма тени. Это акцент, привлекающий взгляд зрителя и обращающий внимание на выпуклость формы. Это важно: в большинстве случаев контуры объекта расположены дальше от зрителя, чем выпуклые части. Понятно, что сначала зритель должен посмотреть в центр и уже потом переключить внимание на края.

В процессе работы слом формы превращается из стены в мост, соединяющий тень и свет на объекте.

Слом формы сначала может показаться преградой между тенью и светом, но на самом деле это мост. Тон окружает и минует линию, соединяя освещенную и затененную части объекта. Часто при внимательном рассмотрении можно заметить крошечные перпендикулярные прорезы на форме, обращенные к свету. Четкое понимание этих нюансов поможет описать поверхность, которую вы видите. Эти прорезы на переломе формы описывают объем объекта, его рельеф.

«Линия» слома формы редко бывает одиночной, непрерывной и темной. Иногда на объекте больше одного слома формы, его линия ломаная или едва заметная. Даже светлый или изгибистый перелом очень важно найти и показать.

Никогда не рисуйте ненатуральную, единственную линию слома формы, проходящую через весь объект. Она редко бывает непрерывной. Лучше намечайте незаконченную, приблизительную линию, которую можно легко исправить и усовершенствовать в процессе рисования. Может показаться, что на белом объекте при интенсивном освещении она непрерывна. Но даже тогда важно найти и отобразить промежутки в ее длине, чтобы передать изменения поверхности формы.



ТЕНАЙЯ СИМС. Композиционная студия Хольгера. 2010. Бумага, карандаш Конте. 25,4×20,3 см

Это промежуточная стадия работы над рисунком. Линия перелома четко очерчивает формы света и теней.

Полутона

Однажды подруга позвала меня в лес собирать вместе с ней лисички в северо-западном регионе. Когда мы добрались до места, я видела только деревья и ковер из листьев. Но через некоторое время глаза привыкли. Когда я поняла, как искать, оказалось, что вокруг полно грибов. Я бывала в этих лесах много раз, но не видела и половины того, что там есть.

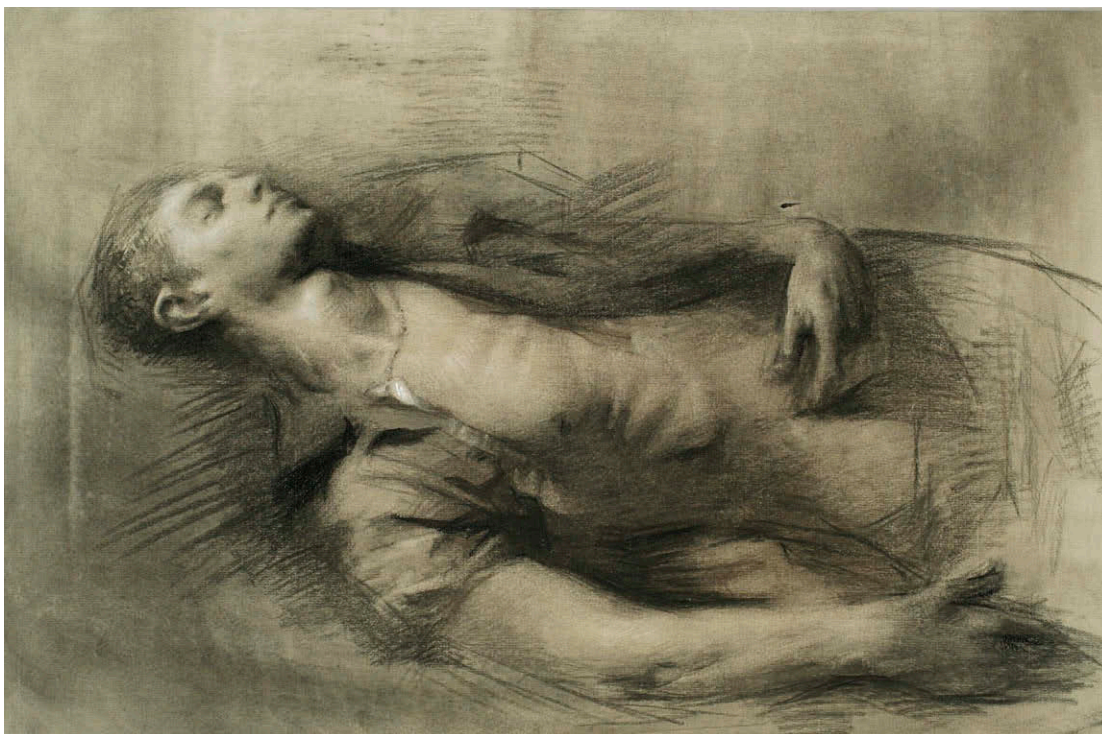
Представьте, что вы находитесь на поверхности изображаемого объекта. Прочувствуйте неровности поверхности, переходящей от тенистых долин к освещенным вершинам.

Полутона — очень важные элементы в создании убедительной иллюзии объема, но, как и лисички, они прячутся на видных местах. Они везде, но чтобы увидеть их, понадобится проводник. Раньше студенты художественных заведений проводили много времени за изображением белых гипсовых копий знаменитых скульптур (примеры рисунков с гипсовых фигур можно увидеть на с. 181, 184, 185, 188, 189 и 194). Гипсовые фигуры были — и остаются — полезными по многим причинам: они неподвижны, позволяют подробно изучить фигуру и дают ценные уроки ее строения. Но, возможно, основная польза рисования гипсовых фигур в том, что они дают хорошую возможность изучить малозаметные средние тона. Эти нежные области проще

ЭДВАРД МИНОФФ. *Волны*. 2009.
Подготовленная бумага, карандаш
и гуашь. 22,9×55,8 см

Плавной градацией узкого диапазона тонов Минофф создал изображение песка, воды и неба.





воспринимать, если они лежат на белой поверхности, где цвета не усложняют процесс.

Полутона — мост, соединяющий на объекте форму тени с формой света. Некоторые художники уверены, что широта тонального диапазона дает изображению толчок к смещению в третье измерение, но дело не обязательно в нем. Скорее, последовательность плавных тональных переходов, правильно расположенных на поверхности, эффективно показывает направление света и объем. Средние тона описывают выступы и отклонения плоскостей в пространстве. Они помещают объект в третье измерение.

В наше время возрождается интерес к созданию досконально изученной и воплощенной формы. Для этого требуется глубокое исследование тонов. Профессор Тед Джейкобс понимает суть рельефного воплощения формы лучше, чем кто-либо. Он и нам помог лучше узнать, как свет распространяется по объекту. Такая сосредоточенность на быстро изменяющихся формах требует очень педантичного и глубокого изучения натуры.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.

Панихида. 2010. Тонированная бумага, уголь и мел. 46,4×63,5 см

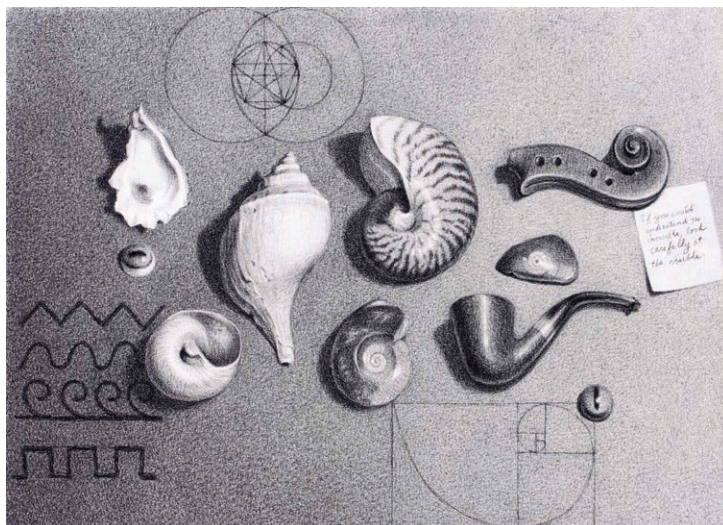
На этом рисунке в основном присутствуют средние тона. Большинство акцентов сформировано переходом между резким и мягким краями.

БАРБАРА КАТУС. *Греческий ключ.*
1999. Бумага, уголь и карандаш Конте.
55,8×76,2 см

Эта оптическая иллюзия основана на точности воспроизведения света, создающего убедительную обманку. Едва заметные рефлекс в области теней усиливают иллюзию объема. Обратите внимание, как Катус обыгрывает идеальные геометрические формы, сравнивая их с природными.

НАПРОТИВ. КОЛЛИН БЭРРИ.
Рисунок гипсовой головы Лаокоона (деталь). 2010. Бумага, графит.
50,8×40,6 см

Прекрасно выполненный рисунок гипсовой головы содержит скрытые элементы. Стрелка в верхней части листа показывает направление падения света, куб под ней соответствует ориентации головы, а измерения сбоку обозначают пропорции головы. В светлом тоне теней позади слома формы есть рефлекс.



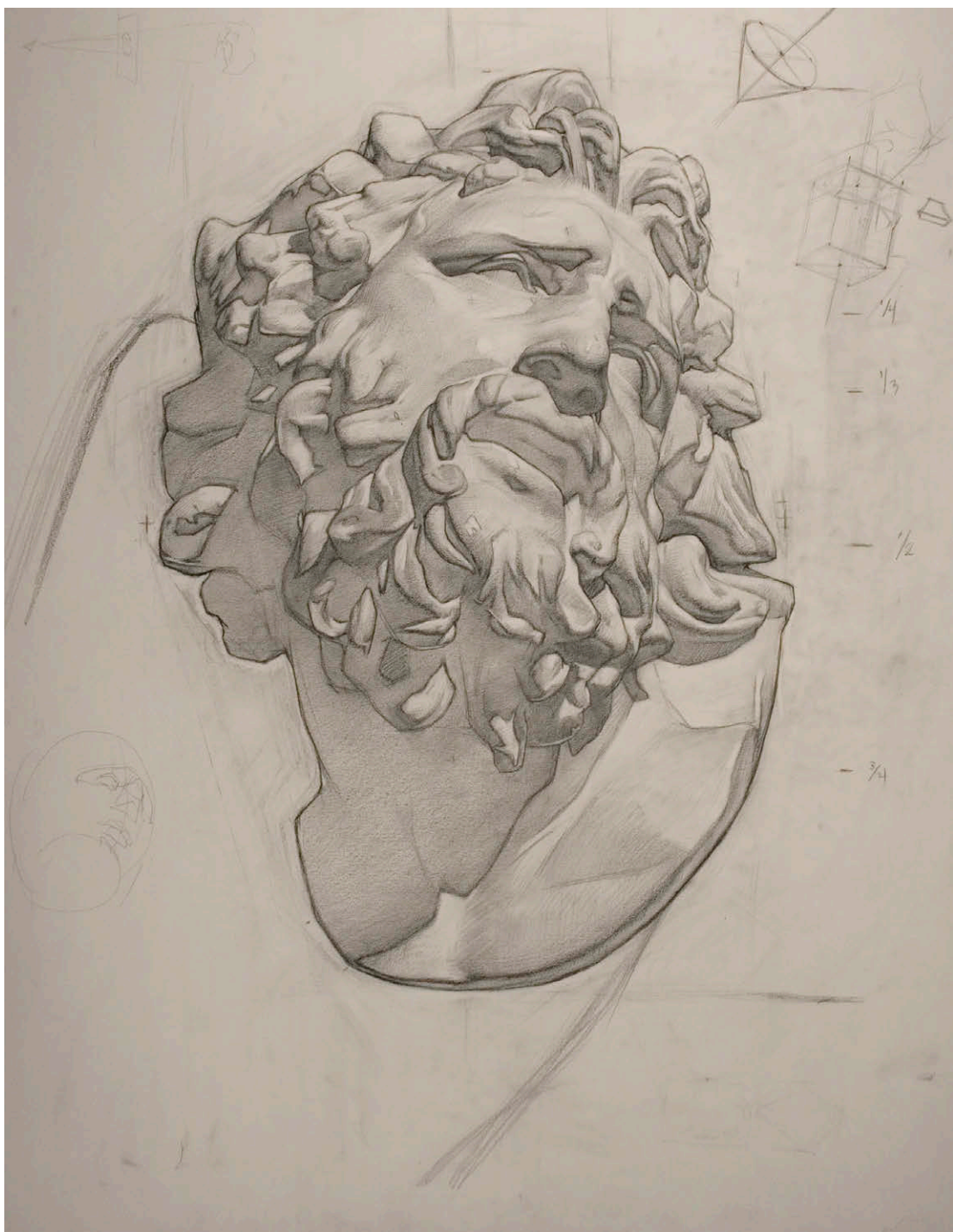
Рефлекс

Рефлекс — свет, отражающийся на область тени от окружающих объектов. Он может быть сильным или слабым, в зависимости от отражающей поверхности. Например, если поднести кусочек фольги к темному тону на гипсовой фигуре и повернуть его так, чтобы он поймал свет, тон станет несравнимо светлее. А кусок бархата, например, может вовсе не отразить свет.

Представьте, что вы входите в комнату, дверь которой находится напротив окна, а навстречу выступает друг, чтобы поздороваться. В первую секунду вы увидите только освещенную сзади фигуру, силуэт. Постепенно, пока вы фокусируете взгляд на лице друга, глаза адаптируются к освещению, и внутри силуэта проступает рельеф. Отраженный свет в комнате поможет увидеть все подробно.

В жизни этот процесс происходит гладко, но в искусстве порой создает проблемы. Чем дольше смотришь на объект, тем больше видишь. Тени выступают вперед, а свет уходит — хотя на самом деле все происходит наоборот. В этом вкратце состоит дилемма рефлексов.

При правильном применении рефлекс подчеркнет объем изображения и сделает его привлекательнее. Но если его слишком много или он чересчур интенсивный, пострадает замысел. Во избежание проблем во время работы над рисунком воспроизводите визуальную информацию от общего к частному. Анализируйте маленькие области тона и их соответствие большим. Обычно в процессе обнаруживается, что рефлекс темнее, чем кажется. Закончив тональную проработку, еще раз проверьте, насколько точно изображены рефлекс. Постоянно сравнивайте их с общим тоном.





ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Серебристый чайник. 2010. Бумага, тушь из кожуры грецкого ореха и уголь. 25,4×25,4 см

Одно из свойств металлических поверхностей — узкий диапазон полутонов. Они будто нанизаны на объект. Здесь блик создает сильный контраст с окружающими тонами.

НАПРОТИВ. МАРИО РОБИНСОН.
Уединение. Дата неизвестна. Бумага, пастель. 21,6×19,7 см. Изображение предоставлено галереей Энн Лонг (Чарльстон)

Робинсон использовал все возможные варианты бликов в одном портрете — от рассеянного света на лбу до пучков блестящих вертикальных черточек на нижней губе.

Блики

Блики — светлые акценты, которые при верном расположении добавляют эффект законченности и блеска. Поэтому многие художники слишком торопятся изобразить их. Иногда это срывает. Если рисунок выполнен правильно и приближается к завершению, правильно размещенные блики внесут в него ощущение законченности. Но если нарисовать их на раннем этапе, то они будут сигнализировать зрителю о том, что рисунок пока не получился таким, как задуман.

Я, как и многие преподаватели, рекомендую отложить нанесение бликов до финальной стадии работы. На красивом рисунке самая освещенная точка иногда создается в процессе нанесения тона вокруг нее. Форма прорабатывается постепенно, внося ощущения света и блеска. Блик — последнее, на чем нужно сосредоточиться в почти законченном произведении.

На самом деле — хотя это может показаться кощунством — порой блики вовсе не нужны. Крупные формы иногда выглядят живо и мощно, а пестрота бликов может разрушить это впечатление. Иногда лучше сохранить на больших светлых формах общий локальный тон. Правильнее всего определять необходимость и характер бликов относительно цели рисунка. Выбирайте те, которые помогут добиться лучшего результата.

Наносите блики как можно позже.

Какой бы подход вы ни выбрали, помните: блик — сияющая точка. Она не описывает форму объекта, а находится на нем. Это особенно касается блестящих, отражающих и металлических предметов. Здесь блики выглядят частью поверхности не больше, чем магниты на холодильнике: будто можно легко снять блик и унести с собой. А чем мягче фактура поверхности объекта, тем сильнее впечатление, что блик — неотъемлемая часть освещенной области. Например, «блик» на ноге ребенка воспроизводится плавной градацией светлеющего тона. Если неверно расположить его, зритель останется в недоумении: поверхность кажется металлической, хотя она мягкая, и наоборот.

При проработке бликов не забывайте о законе распределения света и личных предпочтениях. Тут помогут подсказки. Оценивайте небольшие области тона, окружающие блик и стыкующиеся с другими тонами, которые находятся рядом с ними. Определяйте характер контуров вокруг блика. Применяйте блики так, чтобы они подчеркивали общий объем объекта.





ИРВИН РОДРИГЕС. *Рисунок
гипсовой копии конной статуи
неизвестного скульптора
(незаконченный)*. 2010. Бумага, графит.
55,8×55,8 см

Используя способ под названием «жалюзи», художник начал проработку с верхней части изображения и постепенно продвигается ниже и правее. Когда он дойдет до низа, рисунок будет закончен.

Практические советы по рисованию формы

При рисовании формы на выразительность результата влияют технические приемы. Конечно, рука и глаз должны быть натренированы, но и другие (в основном практические) аспекты дают дополнительный козырь. Большим преимуществом станет свой способ работы, который избавит от необходимости каждый раз, садясь за мольберт, заново все продумывать. Цель — найти идеальный способ объединить мысли, руку и глаза.

В процессе становления как художника я поняла, что мне удобно следовать рекомендованным методам, которые

одновременно подсказывают, что искать, и помогают распознать найденное. Сначала я брала на вооружение рекомендованный способ, а полное понимание его сути приходило позже. Систематизация в искусстве дает возможность открыть двери восприятия, пока вы находитесь в творческом симбиозе с рукой и глазами. Ниже освещены несколько испытанных способов приступить к объемному рисунку.

Последовательная работа от края до края

Будучи студенткой в Нью-Йорке, я взяла мастер-класс у Тони Райдера (бывшего ученика Теда Джейкобса). Он сказал, что я прыгаю по листу, и предложил работать над формой методично, от одного края к другому. Тони посоветовал мне перемещаться в пункт назначения «наземным транспортом», а не «по воздуху». Я спорила с ним, пока осваивала новый способ восприятия формы.

Порой нужные слова в правильное время могут изменить жизнь. Я действительно прыгала по рисунку. Мне необходимо было подойти к работе с тоном более продуманно. Кожу объекта надо в буквальном смысле натягивать на изображение. Это требует предельной концентрации: надо внимательно смотреть и по максимуму использовать все детали.

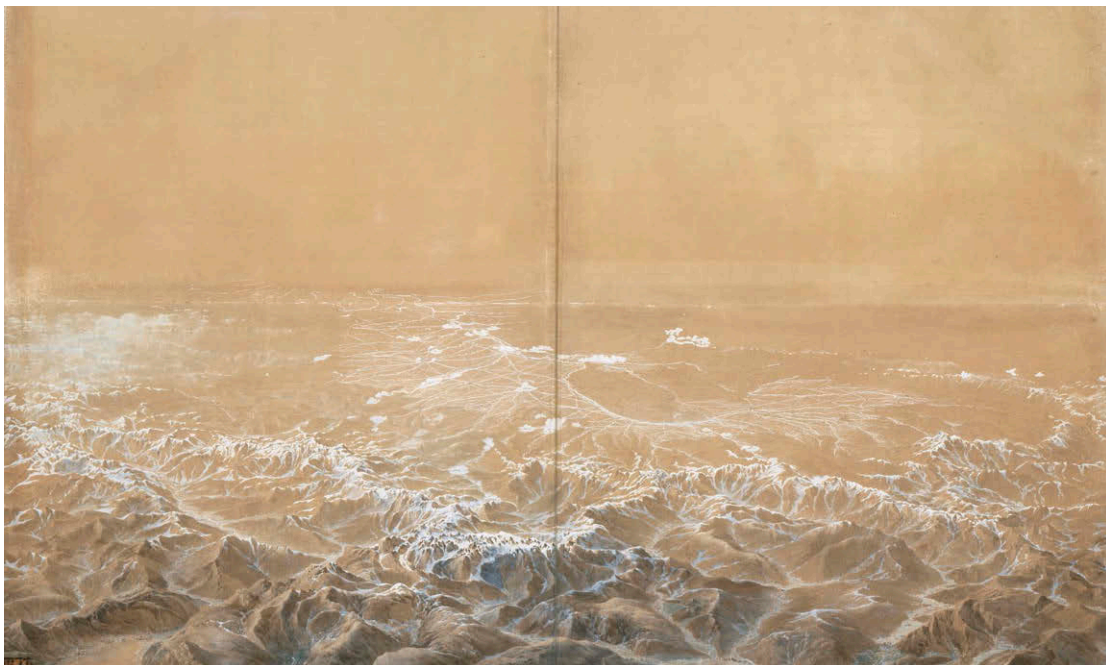
Чтобы начать работу этим способом, выберите область, близко расположенную к слову формы, и нанесите на нее приблизительно соответствующий тон. Ищите незаметные переходы в мельчайших изменениях, формирующих миниатюрную тональную шкалу от тени к свету. Удобно держать под рукой тональную шкалу и отмечать на ней тон, наиболее близкий к тону слома формы. Затем определите тон бликов. Для правильного воспроизведения объекта нужно попасть в промежуточные тона. Постепенно прорабатывайте тона рядом с первым в систематическом соответствии с тональной шкалой. Помните: шкала содержит всего 9 тонов, но вам понадобится гораздо больше.

Прорабатывайте одну область за раз. Вы можете скривиться, как и я, от мысли о скрупулезной работе над маленькими областями. Возможно, вам захочется использовать время более продуктивно и нанести общий тон на большую область. Но не советую делать так нигде, за исключением теней: потом сложнее будет уточнить нюансы тонального перехода и структуру. Запоздалые попытки — какими бы усердными они ни были — не смогут существенно изменить то, что было упрощено изначально.



ИРВИН РОДРИГЕС. Рисунок гипсовой копии конной статуи неизвестного скульптора. 2010. Бумага, графит. 55,8×55,8 см

В последовательной работе графитом создан убедительный тон. Художник полностью сосредоточивается на каждом фрагменте, доводя его до блеска, прежде чем перейти к следующему.



ДЖУЗЕППЕ БАГЕТТИ. *Общий вид части Италии*, ставшей театром военных действий во время Итальянской кампании 1800 года. Дата неизвестна. Бумага, акварель. 120×19 см. Из собрания Версальского дворца и Большого Трианона (Версаль)

Фотография: Фрэнк Ро
Источник фотографии: Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, New York, NY

Солнечный свет заливает горные хребты, цепляясь за вершины и просачиваясь в долины так же, как падает на выпуклости и впадины форм тела человека.

НАПРОТИВ. ЛИЗА ДЖОЗЕФ. Копия студии Марко д'Оджоно к «*Одеянию Христа, поднимающегося из могилы*». 2010. Подготовленная синяя бумага, серебряная игла и белый тон. 27,9×23,5 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Драпировка дает прекрасную возможность изучить рельеф и ритм. Это также хорошее упражнение для определения углов отклонения и измерений.

Начало работы с детализированной области

Работа над объемным рисунком требует терпения. Это медленный и методичный процесс, для которого нужен новый взгляд на мир. Не удивляйтесь, если поначалу вы ничего не увидите. Здесь, как при входе из ярко освещенной комнаты в помещение с приглушенным светом, глазам нужно время, чтобы адаптироваться.

У любого объекта есть средние тона, расположенные между переломом формы и светом. Единственный случай, когда не нужен тональный переход, — граница между плоскостями, расположенными под углом 90°, с острым ребром. На одних областях объем лучше виден, чем на других. Поскольку тональный переход на плоскости едва заметен (как на большой плоскости бедра, освещенного фронтально), передать объем здесь непросто. Некоторые объекты, например драпировку со складками, рисовать проще: детали видны, а следовательно, и могут быть воспроизведены точнее.

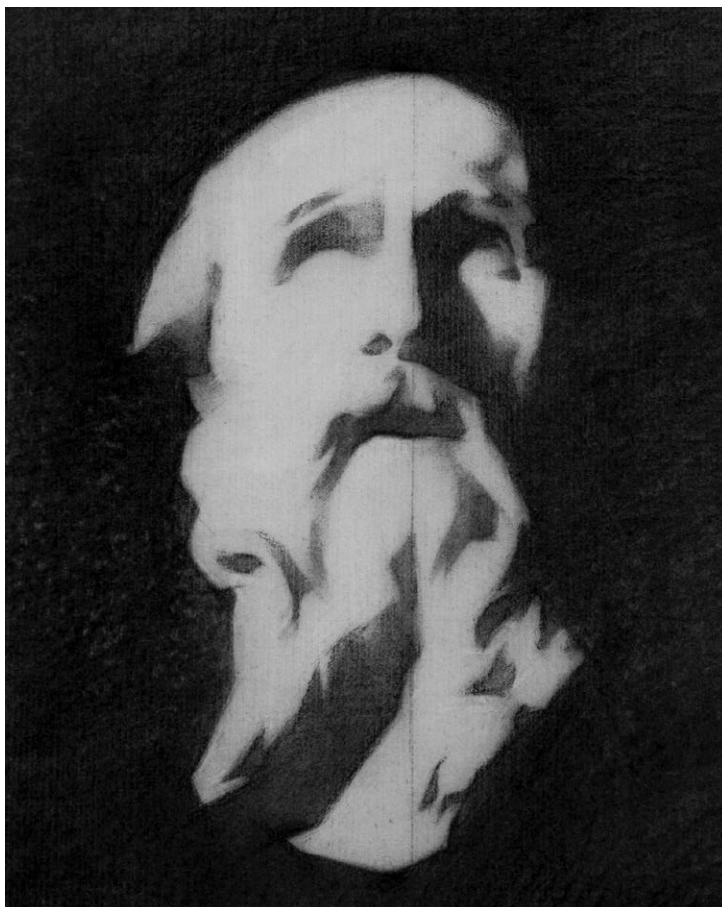
Поэтому рекомендую начинать работу над объемом с детализированной области. Так глазам будет проще адаптироваться при переключении на более плоскую поверхность или область со слабо выраженным тоном. Особенно удобно начинать со слома формы, имеющего неровности или несколько сопутствующих рельефных элементов. Легко наметьте формы, образуемые полутонами, которые отходят от слома формы.





Эта серия рисунков гипсовой головы выполнена преподавателем Академии изящных искусств Флоренции Стивенсом Боманом с использованием метода визуального измерения, описанного на с. 54–55. Сначала Боман воспроизвел упрощенные линии, создав композиционную основу, задающую одновременно пропорции изображения и основные области тени и света.

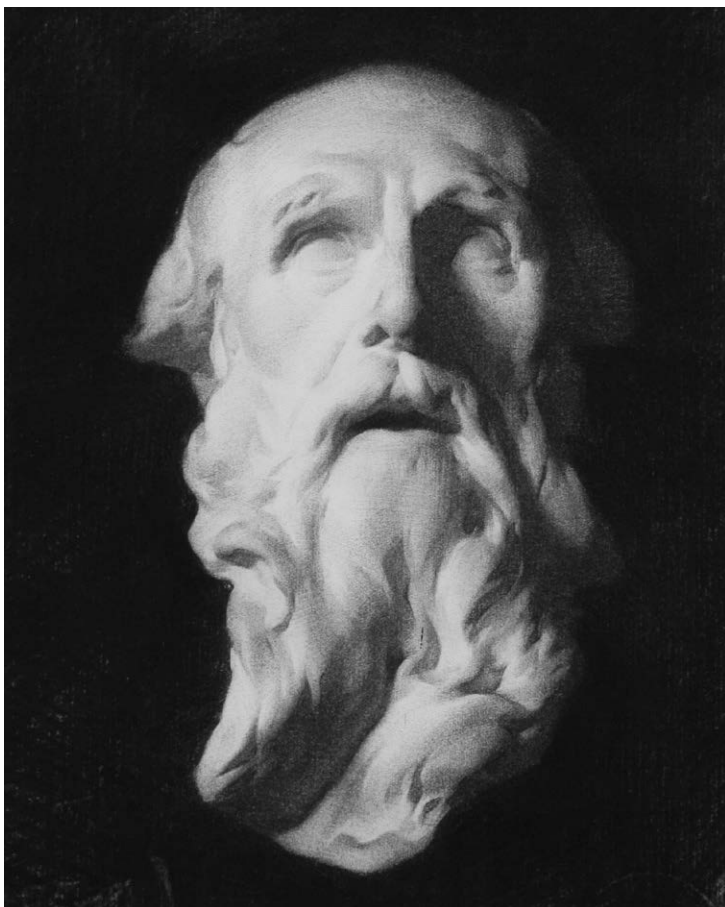
Затем он нанес фон, слившийся с тенями на лице. Он сохранил общую форму света, привлекающую внимание к слою формы. Тона плоские: на этом этапе они рассматриваются скорее как орнамент, чем как объем.



От тени к свету (или наоборот)

Преподаватель Джейкоб Коллинз всегда делал акцент на том, что нужно придерживаться последовательности работы от тени к свету. Я помню первый раз, когда он демонстрировал свой подход. Он начал наносить тон, осторожно продвигаясь от слома формы. Мне казалось, что он слишком темный. Я смотрела на модель и нигде не видела такого интенсивного тона. Но когда он закончил, работа была прекрасной, точной и убедительной. Чтобы усвоить этот порядок, понадобилось много времени: я наблюдала за работой Джейкоба и задавала ему вопросы о способе работы от теней. Он объяснял, что полутона трудно уловить. Для этих незаметных, непостоянных товарищей наверняка останется достаточно места, если двигаться от теней, а не наоборот.

Материалы для рисования могут передать ограниченный диапазон тонов. Если расположить тон точно так, как его видишь, можно заметить, что он бледнеет к краям. Для получения полной иллюзии объема может понадобиться сделать тон темнее, чем он кажется, в случае работы от области слома



СТИВЕН БОМАН. *Рисунок гипсовой головы пожилого мужчины с бородой неизвестного скульптора.* 2008. Бумага, графит. 55×40 см. Из собрания Академии изящных искусств Флоренции

В завершение Боман осторожно откорректировал тона, создав убедительную иллюзию падающего на объемную форму света. Сильная изначальная композиция и цельность передачи тонов сохранились до финального этапа. Такая последовательность демонстрирует, что в первую очередь именно полутона доносят до зрителя информацию о характере освещения и объекте.

формы, как действовал Джейкоб во время демонстрации. Расширение области полутонов создает телескопический эффект света. Сжатая форма области света обманывает глаза: они воспринимают его как свечение. Так мы выходим за пределы возможностей художественного материала.

Для выполнения объемного рисунка нужно поверить, прежде чем вы увидите. Придется наносить более глубокий тон, чем кажется. Поначалу вы будете это делать только потому, что так надо, но постепенно сможете сами убедиться в верности этого подхода.

Порой нужно свести полутона к минимуму, и тогда есть смысл пойти иным путем — работать от света к тени. Уже в XVII веке сэр Джошуа Рейнольдс упоминал в своих «Лекциях» этот способ работы: «Наносите тени от света, затемняя все в надлежащем соответствии, пока доступный диапазон не подойдет к концу и большая часть картины не потеряется в тени». Возможно, стоит выполнить один рисунок обоими способами и сравнить результаты.





Анализ разницы тонов

Обучение объемному рисунку строится на любви к незаметным тональным переходам, описывающим рельеф объекта. Даже для тех, кто уже занимается рисованием, увидеть и воспроизвести эти области непросто. Нужно разыскивать крошечные речушки света и тени, струящиеся по коже объекта.

Задача объемного рисунка — изображение реального объекта, а не воображаемого или идеального. Он увековечивает мимолетное.

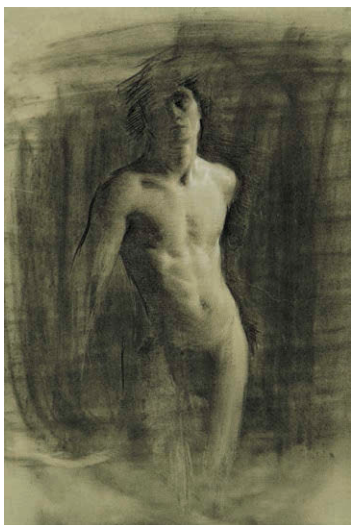
Если вы когда-нибудь наблюдали быструю смену кадров, когда первый сделан из космоса, следующий приближается к Земле, затем фокусируется на континенте, штате, городе, районе и, в конце концов, на здании, то можете представить себе такое изменение масштаба. Забудьте обо всем, что знаете, и станьте исследователем, рисующим топографическую

СТИВЕН ЭРЛИ. *Оценщица*. 2009. Бумага, графит. 27,9×35,6 см

Тщательно проработанный портрет контрастирует с темной массой волос и фоном. Далее художник обращает наше внимание на твердый взгляд объекта.

НАПРОТИВ. ДЖОН ДЕМАРТИН. *Штудия головы к «Забвению веры»*. 2006. Тонированная бумага, итальянский карандаш, мел. 50,8×38,1 см

Этот изумительный автопортрет — подготовительный рисунок к картине. Каждая мельчайшая черта лица передает характер и решимость художника.



ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД.
Аполлон. 2010. Тонированная бумага,
уголь и белый тон. 61×45,7 см

Свет заливает объект справа налево, теряя интенсивность по мере удаления от источника. Сложность рисования фигуры — в сохранении единства потока света и тщательном воспроизведении мелких структурных элементов.

НАПРОТИВ. ЭЛИЗАБЕТ
ЗЭНЗИНГЕР. *Отдыхающая Сара*.
2008. Бумага, уголь. 52,1×45,7 см.
Изображение предоставлено
мастерской Аристид

Художница, ученица второго года из моей мастерской, всегда помнит об источнике света, который падает на фронтальную часть фигуры. Все тона по нарастающей светлеют к самой яркой области, освещенной контражуром, и белому блику на плече.

* Долгое путешествие, включавшее поездку по Франции, Нидерландам и Италии. Общепринятая составная часть образования английского джентльмена в XVIII веке. *Прим. пер.*

карту поверхности. Следуйте за каждой мельчайшей тенью, ведущей к маленькому холму света. Карабкайтесь на вершины и спускайтесь в долины. К завершению Гран-тура* все это будет зафиксировано вами.

Учитывайте источник освещения

Работая над объемом, важно помнить о взаимоотношениях между объектом и источником света. Смена положения объекта влечет соответствующие изменения светотени рельефа его поверхности. Каждая точка объекта получает определенное количество света в зависимости от мощности и характера его источника. Если свет падает сбоку, каждый элемент формы, находящийся ближе к источнику, будет светлее, чем расположенные дальше. Двигаясь ближе к источнику света, объект становится светлее (но если он очень темный, это может быть не так очевидно). А чем дальше объект от источника света, тем он темнее.

На портретах Рембрандта свет, падающий на лицо, давал самое сильное освещение на лбу. Заканчивая проработку светлых плоскостей в нижней части лица и на подбородке, художник учитывал разницу между тонами. Рембрандт понимал, что нужно обращать внимание на снижение яркости тона по мере удаления плоскостей от источника света, даже если расстояние составляло около 10 см. На первый взгляд вся светлая сторона лица казалась ему одинаково ярко освещенной, но Рембрандт знал, что нужно затенять тона в этой области для создания объема. Ему было заранее известно, что искать.

Учитывайте источник освещения: угол падения света и расстояние до объекта. Тогда вы сможете выстраивать, а не копировать градацию тонов.

Это хорошо сформулировал Тони Райдер: «Легко упустить из вида характер освещения, если копируешь тона. На рисунке свет должен сиять. Нужно придать ему форму, вылепливая каждый элемент из определенного количества света, добавляя последний в одном месте и приглушая в другом».

Не копируйте то, что видите, а используйте свои знания для пополнения визуальной информации. Конечное суждение о работе будет зависеть не от сходства с объектом, а от того, насколько изображение прекрасно само по себе.





Маленький эскиз иллюстрирует первичный замысел тональной композиции. Он служит планом общего распределения тонов на рисунке.

КЭТРИН ЛИДС. *Рисунок бюста «Искательница разума» скульптора Клода Франсуа Аттире.* 2010. Бумага, уголь. 45,7×30,5 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Кэтрин, ученица первого года в мастерской, методично подошла к процессу, работая над рисунком от тонального эскиза до измерения соотношений. Задав пропорции, она тщательно воспроизвела каждый участок формы без боязни потерять общую картину.



Держите в голове общую картину

Если долго сосредоточиваться на деталях, можно потерять из виду общую картину. Я видела прекрасно выполненные рисунки с элементарными ошибками как в пропорциях, так и в распределении тонов. Когда рисунок уже закончен вместе с подобными огрехами, его почти невозможно спасти.

К счастью, этого можно избежать, проделав небольшую предварительную работу. Маленький эскиз послужит планом тональной композиции. Жестовый рисунок поможет убедиться, что уверенный поток движения объединяет разрозненные части рисунка.

Тщательные измерения помогут определить все пропорции. Естественная последовательность процесса рисования создает прочный фундамент для нанесения тона. Тогда уже можно сосредоточиться на мелких подробностях, не боясь сбиться с курса.

Расположение деталей зависит от общей структуры. Мы разработали план, который поможет убедиться, что рисунок целостен. Сейчас мы работаем над балансом, или, точнее, примиряем две крайности. Рисунок должен оставаться единым, но не упрощенным, будто модель сделана из пластмассы. Поэтому нужно постоянно проверять цельность изображения. При выполнении объемного рисунка один из фрагментов всегда будет выходить вперед в плане законченности и контраста. Следующий фрагмент должен объединяться с соседними с помощью тщательно выполненного и незаметного перехода.

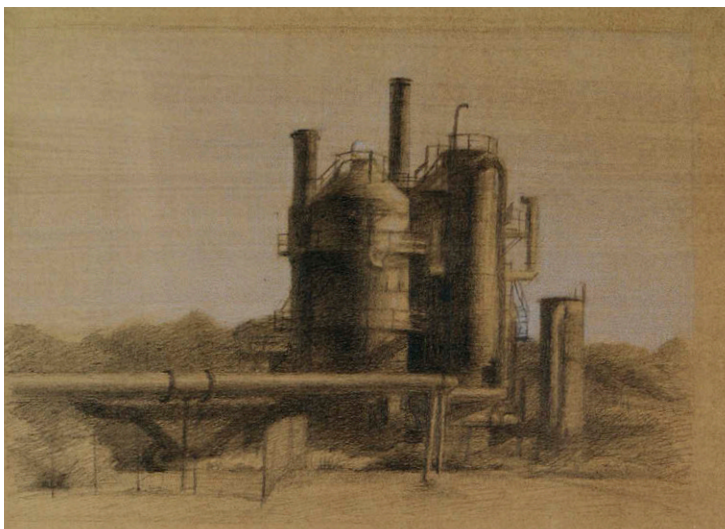
Работая над объемом, продолжайте корректировать изображение. На этапе финальных уточнений вы «причесываете рисунок частым гребнем». Пока вы тонируете, уточняете и объединяете области рисунка, могут проявиться небольшие погрешности формы. И чем более реалистичным становится рисунок, тем более очевидными они оказываются. Множество мелких исправлений на финальном этапе работы сможет заметно улучшить общее впечатление.

ДЭВИД ДВАЙЕР. Тональный эскиз для работы «Лук-порей и тыква». 2007. Бумага, графит. 7,6×17,8 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Дэвид выполняет тональный эскиз для каждой картины, которую планирует (демонстрация процесса его работы приведена на с. 155–157). Продуманное расположение областей тона на этом этапе помогает ухватить многое из того, что сделает привлекательной законченную работу.







ЗОУИ ФРАНК. *Газовое сооружение*. 2010. Тонированная бумага, карандаш и мел. 20,3×25,4 см. Изображение предоставлено мастерской Аристид

Приемы, используемые в студии для работы над натюрмортом или фигурой, применимы в любой ситуации, как это сделала ученица мастерской третьего года обучения на пленэре, рисуя заброшенное газовое сооружение.

НАПРОТИВ. ВАЙОЛЕТ ОУКЛИ.

Церковь всех ангелов: стоящий ангел мужского пола с мечом. Бежевая бумага верже, уголь и пастель. 45×25,4 см. Из собрания Пенсильванской академии изобразительных искусств (Филадельфия). Дар сообщества памяти Вайолет Оукли

Трудные годы обучения и освоения азов, тренировок глаза и руки дают возможность самовыражаться и самосовершенствоваться всю жизнь.

Используйте подходящие материалы и приемы

Есть чисто технический аспект создания объема, основанный на вашей манере работы с материалом. Отчасти успех работы зависит от вида бумаги, материалов и темперамента. Постарайтесь учитывать свои индивидуальные черты. Нет правильного или неправильного способа нанесения тона на бумагу: если конечный результат хорош, то и способ подходящий.

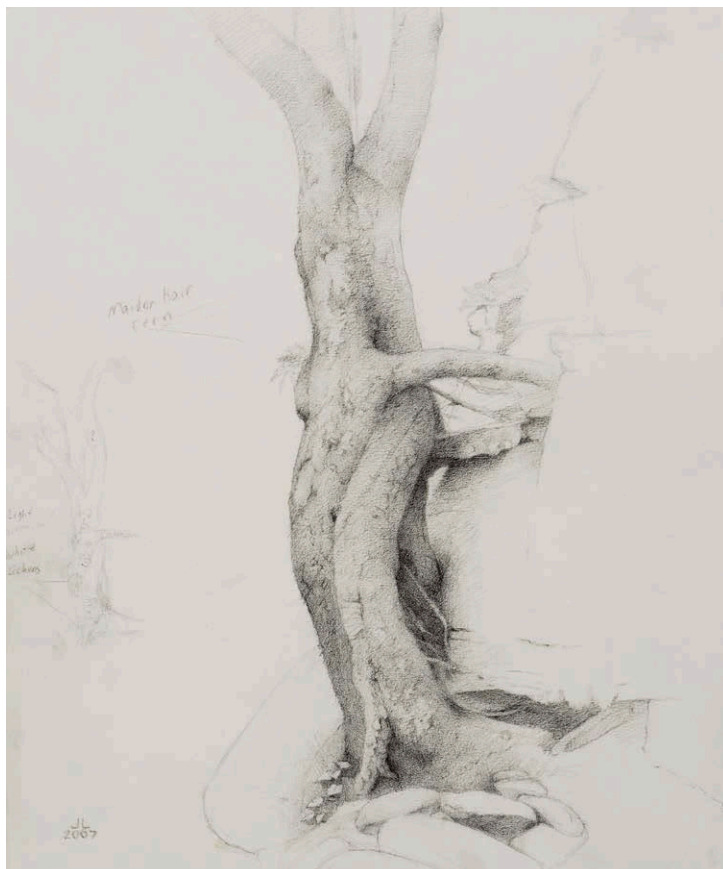
На результат может заметно повлиять восприятие бумагой материала. Фактура бумаги порой становится препятствием, если она слишком грубая, а вы, например, работаете углем. Экспериментируйте с разными видами и выберите те, что вас устраивают.

Если у вас мало опыта и вам пока сложно рисовать светлыми линиями, вам подойдет графитовый карандаш. И он должен быть остро заточенным, чтобы постепенно усиливать тон.

Для проработки тонов есть много путей: поменять материал и выбрать более твердый или мягкий, варьировать силу нажима. Если вы используете уголь, рекомендую начать с очень остро заточенного среднего или твердого натурального (проще контролировать нажим). Начните с общего легкого тона и постепенно затемняйте, усиливая глубину. Тени прощают больше ошибок, чем мягкий свет, поэтому работайте медленно и аккуратно. Можно взять твердый карандаш для света, а затем переключиться на мягкий или уголь, когда нужно будет углубить тон. Работая над объемом, старайтесь добиваться наилучшего результата и не смотрите на часы. В искусстве, как гласит поговорка, за скорость призы не выдают.

ДЖОШУА ЛЭНГСТАФФ.
*Штудия искривленного ствола
березы желтой*. 2007. Бумага, графит.
35,6×27,9 см

Лэнгстафф, выпускник мастерской
Аристид, увидел в искривленном
стволе этого дерева возможность
понять, как свет обтекает форму.



Итоги

Необходимость управлять светом, тенью, тоном и формой поначалу пугает. Определять тональные составляющие уже в процессе работы над пропорциями и позой сложно. Когда в юности я училась водить автомобиль с механической коробкой передач, мне трудно было представить, что можно смотреть на дорогу, нажимать на педали, переключать передачи и рулить одновременно. Сейчас, конечно, я делаю все это не задумываясь — а параллельно могу разговаривать, пить кофе и завтракать. С практикой приобретается привычка. Через некоторое время все будет происходить без усилий.

Первые несколько рисунков, которые вы выполните с применением всех этих правил, дадутся тяжело. Возможно, процесс и не доставит радости. Может, вы, как и я, почувствуете, что у вас получается еще хуже, прежде чем выйдет хорошо. Естественную манеру рисования придется контролировать, и она начнет казаться неудобной. Так и должно быть. Навыки в каждом выполненном с трудом рисунке можно реализовать в следующем. Вы научитесь сокращать и упрощать процесс.



ДЖОШУА ЛЭНГСТАФФ.

Голубка. 2006. Бумага, карандаш.
35,5×27,9 см

Незаконченный рисунок — настоящий кладёз информации о художественных приемах автора. Здесь видно, что Лэнгстафф, выпускник мастерской, начинает работу с линейного рисунка и только потом переходит к созданию объема.

На примере своих учеников я снова убеждаюсь, что упорство и сосредоточенность позволяют освоить материал очень быстро.

Мои ученики первые несколько месяцев проводят в борьбе, без заметного прогресса. А затем внезапно у них выходит рисунок, говорящий об огромном прорыве. Часто за этим следует разочаровывающий откат назад примерно на неделю. Но уже вскоре ученики обретают уверенную опору из твердо усвоенных навыков, и такой надежный старт — скорее правило, чем исключение. Ожидайте, что повторите этот цикл. Если вы осознаете, что он настал, вам будет легче его переждать.

Я много лет училась четко видеть форму, и сейчас это кажется мне бездонным источником удовольствия и восторга. Мои вкусы изменились: мне до сих пор нравятся сильные, уверенные штрихи в композиции, но моя искренняя любовь принадлежит утонченным рисункам. Они показывают глубокое понимание объекта. Изучение формы немыслимо без изучения деталей. Все это требует наблюдений. Это воспевание конкретного, осязаемого и индивидуального. Так можно охватить абсолютную неповторимость и особенности объекта, а не его общеизвестные универсальные свойства.

УРОК 6 РИСОВАНИЕ ФОРМЫ

ЭФФЕКТ ПАДАЮЩЕГО НА ФОРМУ СВЕТА — занимательный феномен независимо от объекта, поскольку свет прекрасен. Логике и законы света и объема можно применить для воспроизведения чего угодно — от сложного пейзажа до простого натюрморта. Но изучение формы во время работы над портретом создает дополнительную сложность: необходимо верно передать пропорции, и результат принесет гораздо большее удовлетворение, если они будут правильными.

Цель этого урока не только создать ощущение объема и массы «вылепливанием» света и теней, но и задокументировать рассуждения о человеческой природе. Внимательный, аналитический подход, проиллюстрированный ниже, остается классическим в лучшем смысле этого слова. Французский живописец Эжен Делакруа в своем журнале писал: «Я охотно применил бы термин „классический“ ко всем упорядоченным произведениям, которые удовлетворяют ум не только точным, величественным или живым воплощением чувств или объектов, но и цельностью и логичной организованностью, — в общем, обладают всеми теми качествами, которые усиливают впечатление своей очевидной простотой».

МАТЕРИАЛЫ

Для подготовки к светотеневому рисунку понадобятся следующие материалы.

- Натуральный уголь
- Белый меловой карандаш
- Наждачная бумага
- Бумага для рисования углем
- Планшет для рисования
- Ластик-клячка
- Бумажный скотч
- Отвес
- Тонкая вязальная спица или шпажка

ПОДГОТОВКА

Для этого урока можно выбрать любой объект, включая натюрморт, живую модель или гипсовую голову в студии. Еще один вариант — пойти в музей с хорошей коллекцией скульптур (работать можно прямо там). В большинстве мест разрешается рисовать карандашом, а в особо гостеприимных вам предложат стул. Можно выполнить небольшую штудию за день или законченный рисунок за несколько месяцев — на ваш выбор.

Для полной реализации своих способностей организуйте правильное освещение,

сверху слева, если это возможно. Можно использовать свет из окна или от настольной лампы с поворачивающейся головкой, направив его так, чтобы создать интересные формы теней на натюрморте, модели или гипсе. Устанавливайте объекты так, чтобы они были хорошо видны без необходимости поднимать и опускать голову. Можно воспользоваться методом визуального измерения, который применяется здесь, или методом сравнений со с. 48–51. Не забывайте о главном: расстояние до объекта должно составлять три его высоты. Расположите бумагу под удобным углом, чтобы одновременно видеть рисунок и объект.

РАБОТА НАД РИСУНКОМ

Портрет как отдельный жанр существует тысячи лет. Он позволяет зафиксировать одну человеческую жизнь и передать скрытые психологические нюансы. Художник и преподаватель Ричард Лэк не советовал своим ученикам приступать к портретам, поскольку это связано со многими сложностями. Он предлагал сосредоточиться на получении «хорошей штудии головы». Такой подход может частично облегчить переживания, вызванные желанием добиться сходства.



ПЕРВЫЙ ЭТАП: определите контуры и пропорции головы. На этой композиционной схеме понятны масштаб и пропорции, присутствует гипотетическое пространство.



ВТОРОЙ ЭТАП: с помощью формы теней проверьте правильность расположения черт. Особое внимание уделяйте идеальному соотношению сторон лица, разделенных воображаемой линией симметрии.

ПЕРВЫЙ ЭТАП:

определение размера и расположения

Начните с определения масштаба. Насколько большим должно быть изображение на листе? Если вы собираетесь воспользоваться методом визуального измерения, то все зависит от размера объекта и расстояния до него. Если же вы предпочитаете метод сравнения, то можете выбрать масштаб сами. В любом случае, рекомендуется, чтобы рисунок не превышал натуральной величины. Наметьте верх, низ и ширину головы. Это формирует гипотетическое пространство и задает композицию. Джордан с самого начала наметил шею и быстро определил основные области, например локоны. Он также обозначил области тона, чтобы уточнить расположение черт лица, используя их массы вместо линий. Заметьте, какими светлыми линиями он рисует.

ВТОРОЙ ЭТАП: *поиск ориентиров*

На этой стадии удобно провести среднюю линию через середину лба, между глазами и вниз до основания носа (на рисунке Джордана средняя линия скорее подразумевается, чем присутствует, а лицо модели слегка повернуто вправо). Это поможет ориентировать направление головы и определить расположение черт лица (которые всегда будут перпендикулярны средней линии).

Наметив несколько основных ориентиров, вы зададите ключевые пропорции. Джордан работает от общего к частному. Он наметил расположение черт лица областями тона, а детали уточнит позже.



ТРЕТИЙ ЭТАП: добавьте темные акценты и прямые контуры, уточняя тональные области и черты лица.

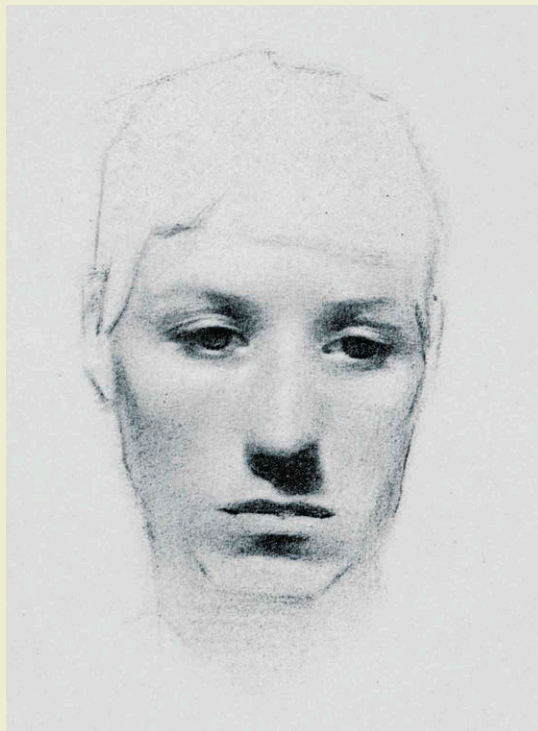
ТРЕТИЙ ЭТАП: *определение формы теней*

Здесь очень важно не отвлекаться на черты лица. Заметьте, как Джордан работает над тенями. Чем дольше вы не будете рисовать «глаза», «нос» и «рот», тем лучше. Сосредоточьтесь на абстрактных формах, изучайте объект и старайтесь передать его объем.

Легкими штрихами нанесите тон на тени. Джордан относительно прямой линии, перпендикулярной центральной оси, определил расположение ломаных линий бровей, области рта и других сложных контуров. Уже можно заметить сходство с моделью, поэтому измерения второстепенны: можно быстро переключать взгляд между рисунком и моделью, чтобы проверить точность.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: *тональная проработка*

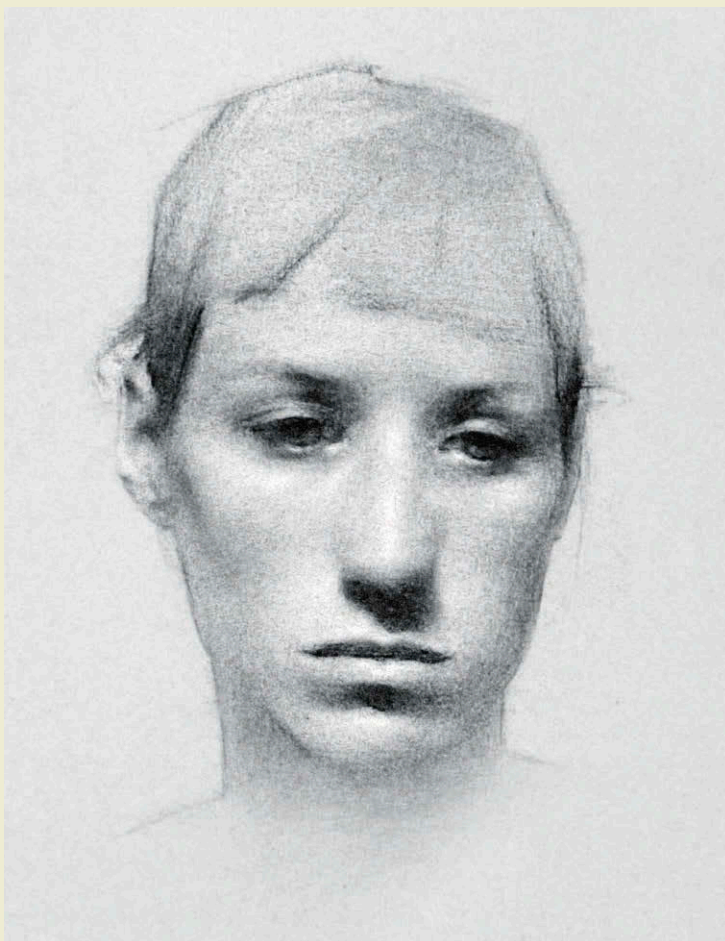
Работа над тоном на рисунке начинается с определения областей ключевых — самого темного и самого светлого — тонов.



ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП: проработайте рельефные формы, расположенные ближе к источнику света.

На Костанзу падает мягкий свет, создавая неконтрастное освещение с общим светлым локальным тоном. Обратите внимание, как аккуратно Джордан прорабатывает линию слома формы, очертания которой то четкие, то плавные. Темные места в области слома формы задают ключевые акценты. Ломаными линиями показано, где полутона рассеянные и имеют мягкие очертания.

При использовании тонированной бумаги (как в демонстрации) важно помнить о ее роли в передаче тона (будет ли она соответствовать тону теней, среднему или локальному тону объекта). Бумага, которую выбрал Джордан, задает локальный тон кожи, а для светлых областей он использовал белый меловой карандаш. Белый нужно вводить, как соль — умеренно. Джордану удалось создать объем носа белым тоном, придав ему правильную форму без дополнительного использования угля.



ДЖОРДАН СОКОЛ. *Костанза*.
2009. Тонированная бумага, уголь
и мел. 78,7×43,2 см. Из коллекции
Розмари Гэлли

Несколько темных акцентов
на волосах и у висков придают работе
завершенность. Законченный рисунок
скрывает секрет своего создания.

ПЯТЫЙ ЭТАП: переходы между полутонами должны быть рассеянными, как дым, описывающими рельеф поверхности объекта.

ПЯТЫЙ ЭТАП: *воспроизведение формы*

При рисовании лица допуск на ошибки очень мал. Незначительные несоответствия могут сильно повлиять на внешнее сходство. Стремитесь точнее изображать каждую маленькую область тона, не теряя из виду общую картину. В совокупности они повлияют на четкость воспроизведения черт лица. Рисование формы предполагает изучение абстрактных тональных областей и понимания ее ориентации в пространстве. Завершающий этап рисунка потребует всепоглощающей любви к мелким деталям. Нюансы крайне

важны. В процессе рисования формы рассматривается отклонение плоскостей в пространстве к свету и от него. Почти незаметные изменения тонального перехода вдоль слома формы отвечают за иллюзию объема. Прорабатывая тона от слома формы, учитывайте рельеф поверхности (например, насколько он плавный или резкий? И как передать свойства градацией тонов?). Каждый элемент формы следует считать отдельным объемом и прорабатывать его форму, слом формы и тональную градацию.

Серьезному начинающему художнику я скажу: поставьте высокую цель, подпоясайтесь в дорогу — и с Богом! И если в пути вы упадете, то пусть лицом вперед. И желаю вам достичь цели. И пусть вы тоже в конце концов найдете себя в тесной, но выдающейся компании тех, чьи работы мир будет лелеять и кого не предаст забвению.

КЕНЬОН КОКС. Классическая точка зрения

У БИРЖЕВЫХ БРОКЕРОВ ЕСТЬ ПОГОВОРКА: «Всего одна сделка отделяет нас от ощущения собственной заурядности». То же я могла бы сказать и о художниках. Большинство из них считает, что последняя работа — лучшее, что им удалось создать. А следующая и вовсе будет шедевром. Я ни разу не встретила художника, которому не приходилось бы бороться с неверием в свои силы. Все мы время от времени терпим крах.

Я беседовала с опытным художником Дэвидом Леффелем о его преподавательской работе в Студенческой лиге искусств в Нью-Йорке. Он спрашивал у каждого нового ученика, считает ли тот себя хорошим рисовальщиком (это обязательное условие для занятий живописью). Если человек отвечал утвердительно, Дэвид отправлял его осваивать азы, зная, что такое невозможно. Рисунок — слишком сложная дисциплина для новичка, чтобы быстро добиться совершенства. Когда кто-то из студентов демонстрировал такую гордыню, это было несомненным признаком, что он не осознаёт масштабов стоящей перед ним задачи. Рисование — это труд.

В искусстве сложно избежать эмоциональных взлетов и падений. Честно говоря, я переживаю их в процессе создания большинства своих работ. Порой я почти решала все бросить. Внутреннее самобичевание (*Я должна бы уже научиться делать это гораздо лучше. И зачем я теряю время? Я вложила столько времени и денег, а у меня так плохо получается. Все видят, что я ничего не умею. Почему бы мне не распорядиться своим временем более разумно? Столько людей могут делать это гораздо лучше, а что же я способна дать миру?*) может уничтожить художника.

Художники, которым удастся внести свой вклад в искусство, не всегда выходят из лучших, молодых и многообещающих.



Это те, кто не сдается. Большинство ничего не добились, потому что решили бросить. Борьба, сомнения, неудачи... Но нужно встать и идти дальше.

Сомнения в своих силах не всегда плохи. Недостаток уверенности заставляет учиться и расти всю жизнь, побуждая совершенствоваться в стремлении к выдающемуся мастерству. Ощущение своей заурядности важно для формирования художника. Но нужно обладать достаточной уверенностью в своих силах, чтобы не свернуть с пути и выдержать неизбежные удары. Порой самые интересные работы создаются в поиске и упорной борьбе. Если полностью выкладываться на каждом этапе работы, результат будет лучшим, на какой вы способны. У вас есть свой неповторимый голос, и вы можете обращаться к миру. Есть то, что вы можете видеть яснее, чем кто-либо. Нужно только выбрать подходящее средство выражения. Помните, ваша цель не фотографическое сходство, а эмоциональная достоверность. Рисунок должен не в точности повторять объект, а быть искренним и цельным.

ДЖУЛЬЕТТА АРИСТИД. *Горе*.
2009. Бумага, карандаш сепия.
35,5 × 48,3 см. Частная коллекция

Самый высокий контраст находится между ключевыми областями, привлекая внимание зрителя к рукам и лицу.

БИБЛИОГРАФИЯ

- АРНХЕЙМ Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974.
- БРИДЖМЕН ДЖ. Полное руководство по рисунку с натуры. М. : АСТ, Астрель, Времена 2, 2005.
- ГОМБРИХ Э. История искусства. М. : АСТ, 1998.
- РАЙДЕР Э. Полное руководство по рисованию фигуры человека. Минск : Попурри, 2004.
- РЕСКИН ДЖ. Лекции об искусстве. М. : Б.С.Г.-Пресс, 2011.
- ХЕЙЛ Р. Б. Уроки рисования от великих мастеров. М. : Эксмо, 2005.
- ARISTIDES J. Classical Drawing Atelier: A Contemporary Guide to Traditional Studio Practice. New York: Watson-Guptill Publications, 2006.
- BARGUE C., GÉRÔME J.-L. Drawing Course. Paris: Art Creation Realisation, 2007.
- BARRATT K. Logic and Design: In Art, Science, and Mathematics. New York: Design Press, 1980.
- CHAPMAN J. G. The American Drawing Book. New York: A. S. Barnes & Company, 1873.
- CHING F. Design Drawing. New York: John Wiley, 2010.
- CURTIS B. Drawing from Observation. New York: McGraw-Hill, 2002.
- DONDIS D. A. Primer of Visual Literacy. Cambridge, MA: MIT Press, 1973.
- GOLDFINGER E. Human Anatomy for Artists: The Elements of Form. New York: Oxford University Press, 1991.
- HARDING J. D. Harding's Lessons on Drawing: A Classic Approach. London: Frederick Warne and Company, 1849.
- JACOBS T. S. Drawing with an Open Mind. New York: Watson-Guptill Publications, 1991.
- KELLER D. G. Draftsman's Handbook. Old Lyme, CT: Lyme Academy College of Fine Arts, 2003.
- RUSKIN J. The Elements of Drawing. New York: Dover Publications, 1971.
- SPEED H. The Practice and Science of Drawing. New York: Dover Publications, 1972.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

ПРИМЕЧАНИЕ: номера страниц курсивом отсылают к иллюстрациям и подписям. Для иллюстраций, подпись к которым находится на странице напротив, указаны номера страниц с подписями.

Аншутц, Томас *143, 147, 150*
Аристид, Джульетта (рисунки) *9, 34, 45, 50, 62, 77, 80, 83, 89, 94, 112, 115, 125, 144, 159, 162, 179, 182, 192, 205*
Арметта, Роберт *74*
Арихейм, Рудольф *112*

Багетти, Джузеппе Пьетро *186*
Баланс, тональный *149–151*
Барнстоун, Майрон *10, 71, 91, 92, 148, 159, 160*
Баррат, Кроум *127*
Бартлетт, Бо *81*
Бедич, Юра *165*
Бейкер, Дженнифер *37*
Бендхайм, Ида *106*
Бердик, Скотт *129*
Блейк, Уильям *18, 96*
Блики *182–183*
Боман, Стивен *188–189*
Буонарроти, Микеланджело
см. Микеланджело
Бэрри, Коллин *23, 45, 180*

Ван Дейк, Питер *66*
Ван Рейн, Рембрандт *см. Рембрандт*
Ватвуд, Патриция *134*
Веднэ, Беннет *9, 93*
Вермеер, Ян *150*
Визуальные ориентиры *46*
Викер, Сид *54*
Воздушная перспектива *83–85, 101*
Выбор композиционного центра
146–148
Вязальная спица для измерения *48–51, 60–61*

Гадери, Фарих *120*
Ганди, Дерек *95*
Гапсилл, Артур *91*
Гарбер, Дэниел *136, 137, 146*
Гармония. *См. также* Пропорции
определение *37*
природа как учитель *39*
сходство и различия *24*
Геометрические тела. *См. также*
Геометрические фигуры
двумерные, определение *92*
конус *95–96*
куб *95*
определение тел *92–97*
пирамида *96*
простые, для создания объема *98–99*
сфера *94*
цилиндр *95*
эллипс *108–110*
Гибкость *29*
Глаза *см. Черты лица*
Глейзер, Джори *10, 104*
Глубина *91–125. См. также* Фигуры,
трехмерные эллипсы *108–110*
введение третьего измерения
100–104
добавление к плоскому изображению *91*

использование простых
геометрических форм *98–99*
линейная перспектива *104–107*
трехмерные объекты *111*
урок объемного рисунка *122–125*
Голова, рисование *119–120*
Грейвз, Дэниел *140*
Гримальди, Майкл *175*
Гурипид, Амайя *56*
Гуччарди, Марк *111, 128*

Да Винчи, Леонардо *26, 39, 43, 66, 107, 141*
Дауни, Бретт *51*
Двайер, Дэвид *62, 157, 195*
Демартин, Джон *25, 191*
Джозеф, Лиза *186*
Джонсон, Стефани *57, 134*
Дитрани, Бобби *52–53, 136, 171*
Дожа, Дьердь *13*
Дюрер, Альбрехт *17, 22, 27, 41*

Зэнзингер, Элизабет *9, 71, 101, 160, 174, 192*

Изогнутые линии. *См. также* Контур
воспроизведение природы *27*
сравнение с прямыми линиями *27*
Исправление работы *56–57, 195*

Караваджо, Микеланджело Меризи
да *91, 92, 136*
Карандаши для рисования *31*
Катус, Барбара *48, 180*
Кертис, Алекс *108*
Кингсли, Даррен *167*
Кларк, Джон, *109, 110*
Кокс, Кенъон *204*
Коллинз, Джейкоб *25, 56, 84, 115, 136, 188*
Композиция объекта *152–153. См. также*
Тональная композиция, Тон
Контур *65–89*
и воздушная перспектива *83–85, 101*
и негативные формы *72–73*
и плотность линии *80–81, 83–84*
и формирование фигур *68–69*
и определение частных изменений *77*
оттачивание контура *74–77*
разделение на сегменты *74–77*
ритм рисунка *78–79, 86–89*
сила скромной линии *66*
схема *70–71*

Конус *95–96*
Копирование наброска великого
мастера *32–35*
Корри, Камилла *79*
Края
как художественный прием *74*
мягкие и резкие *78–79, 80–81, 89, 202*
разметка расположения *83–85, 101*
сравнительные *81*
тени *174–175*
тяготение *74*
Крессон, Уильям *68*
Куб *95*
Кэрролл, Валенсия *138*

Лайон, Сюзан *132*
Лейтон, Фредерик *65*
Леман, Кейт *169*
Леффель, Дэвид *204*
Лидс, Кэтрин *24, 95, 194*
Линии

важность *65*
важность расположения *23–25*
виды *26–27*
воздушная перспектива *83–85, 101*
действия *23–24, 33*
дополнительные *24*
избегание монотонности *24*
изогнутые *27*
как основа рисунка *22*
контура *см. Контур*
определение угла наклона *24–25, 32*
плотность *80–81, 83–84*
повторение *33*
прямые *27*
ритм *78–79, 86–89*
сила *66*
создание формы *68–69. См. также*
Формы

Лонг, Бен *31*
Лундин, Норман *73, 141*
Лэнгстафф, Джошуа *198, 199*

Макгинли, Сидни *100*
Макормак, Пол *81, 83*
Материалы для рисования *31, 197*
Материалы *31*
Ментлер, Майкл *98, 112, 121*
Метод визуального измерения *54–56*
Микеланджело *13, 16, 32, 46, 117, 146*
Минофф, Эдвард *162, 178*
Мортенсон, Грегори *173*
Мур, Юлан *92*
Муха, Альфонс *9, 29*

Негативное пространство и форма *72–73*
Ноэль, Скотт *119*

Объем с помощью светотени *160–165, 192–193*
Объемный рисунок, урок *122–125*
Освежить взгляд *58*
Освещение объекта *166–169*
боковое *168*
недостаточное или плохое *167*
сверху слева *168*
снизу и сзади *168*
фронтальное *169*
Освещение объекта
блики *182–183*
и полутона *178–179*
источник света *192–193*
и тональная шкала *161, 162*
классический закон распределения
света *161*
обзор рисования формы *170*
объем *160–165, 192–193*
описание *159*
рефлексы *174, 180–181*

- Отвесы 50–51, 60–61
Относительная яркость 140–142
Оукли, Вайолет 197
- Пайфром, Кэролин 168
Парьетти, Джордан 69, 176
Пенумбра 175
Перспектива
воздушная 83–85, 101
и точка схода 104, 106–107, 109
линейная, и глубина 104–107
Пирамида 96
Пиритовый куб 13–14
Полутона 178–179
Практика. *См. также* Уроки
и теория 16
первые шаги 16
Природа
изогнутые линии 27
как учитель 39
Пропорции
визуальные ориентиры 46
запоминание расположения черт 41–42
и гармония 37, 39
измерения 48–54
исправление 56–57
метод визуального измерения 54–56
описание 37
освежить взгляд 58
природа как учитель 39
система да Винчи 39
схема 41–45
урок конструктивного рисунка 60–63
Процесс рисования. *См. также*
Рисование формы, Линии и объем,
Глубина
важность каждой линии 65
важность основ 14
вопросы для себя 16
гармония 24
гибкость 29
легкость 29
первые шаги 16
разметка на странице 18
семь раз отмерь 16
схема 41–45, 70–71
уроки *см.* Уроки
формирование видения/структуры
17–20
Прюдон, Пьер Поль 136, 165, 166
Райдер, Тони 65, 78, 176–177, 185, 192
Райт, Тоби 149
Рейнгольдс, Николас 91, 138
Рейнгольдс, Джошуа 189
Рембрандт 94, 138, 192
«Рембрантовский свет» 168, 192
Рефлекс, 174, 180–181
Рёскин, Джон 58
Риллинг, Клодия 37
Рисование формы
взгляд на общую картину 194–195
исправления 195
источник света, 192–193
итоги 198–199
материалы и приемы 197
начинать с детализированной
области 186–187
описание 184–185
поиск разницы в тонах 191
последовательная проработка 185
урок 200–203
- Ритм рисунка 78–79, 86–89
Робинсон, Марио 182
Робсон, Джордж 101
Родригес, Ирвин 184, 185
Рубенс, Питер Пауль 20
Редпат, Дейл 54
- Сарджент, Джон 4, 51, 152
Светлая тональная схема 134–135
Светотень. *См. также* Рисование формы
Сёра, Жорж 127, 131, 147
Симс, Тенайя 46, 177
Слом формы 176–177
Снайдер, Дин 39, 172
Сокол, Джордан 203
Спид, Гарольд 159
Способы измерения 48–54
вязальная спица 48–51, 60–61
отвес 50–51, 60–61
триангуляция 52–53
углы отклонения 51–53, 61
урок 60–63
Средняя тональная схема 136–137
Сфера 94
Схемы 41–45, 70–71
- Таз, рисование 117–119
Темная тональная схема 138–140
Тени формы 172–173
Тени. *См. также* Рисование формы,
Светотень
анатомия 174–175
виды 172–173
и рефлекс 174, 180–181
количество информации 170
края 175
падающие 172
пенумбра 175
работа от 170–171
слом формы 176–177
создание иллюзии падающего света
170
тело 174
темный акцент 174
форма 172–173
форма, определение 142–145
Теория, важность 14
Томпсон, Дэн 119
Тон
визуальная иерархия 147–148, 150
и выбор композиционного центра
146–148
использование в композиции
134–140
и форма тени 142–145
обобщение 130–131
описание 127–128
определение 127
относительная яркость 140–142
поиск разницы 191–192
«работа массами» 131
схема светлых 134–135
схема средних, 136–137
схема темных 138–140
тональный набросок, урок 154–157
чередование 129–130
шкала 132, 161, 162
Тональная композиция 127–157. *См.*
также Тон
баланс 149–151
выбор центра 146–148
и форма теней 142–145
- материалы и приемы 197
набросок, урок 154–157
организация крупных форм 130
относительная яркость 140–142
«работа массами» 131
расположение объектов 152–153
Торс, рисование 115–116
Точка схода 104, 106, 109
Третье измерение. *См.* Глубина;
Фигуры, трехмерные
Триангуляция 52–53
- Углы отклонения 51–53, 61
Уроки
конструктивный рисунок 60–63
копия наброска великого мастера
32–35
объемный рисунок 122–125
описание: материалы 31, 197.
См. также конкретные уроки
рисование формы 200–203
ритм в линейном рисунке 86–89
тональный набросок 154–157
- Фигура, объемная
голова 119–120
детали 121
общее упражнение 112
рисование 112–121
таз 117–119
торс 115–116
урок объемного рисунка 122–125
Фигуры. *См. также* Геометрические
фигуры
восприятие в составе объекта 17–20,
34, 91
композиционное построение,
урок 62
негативные формы, определение
72–73
определение 68
схема 70–71
тень 142–145
форма 68–69
Франк, Зоуи 148, 197
- Хомер, Уинслоу 14
Цилиндр 95
- Чапмен, Джон 10, 37
Челлини, Бенвенуто 41
Чередование тонов
в объектах 17–20, 34
создание визуального интереса 129
Черты лица
определение и изображение 121
схема 41–45
форма глаз 94, 121
Чик, Рон 72
- Шуссель, Кристиан 26, 96
- Эдди, Хантер 142
Элерт, Руди 49
Эллипсы 108–110
Энгр, Жан Огюст Доминик 77, 84–85,
134
Энджел, Майкл 144
Эрли, Стивсн 191
Эррера, Виктория 9
- Яркость, относительная 140–142

Максимально полезные книги от издательства «Манн, Иванов и Фербер»

Заходите в гости:

<http://www.mann-ivanov-ferber.ru/>

Наш блог:

<http://blog.mann-ivanov-ferber.ru/>

Мы в Facebook:

<http://www.facebook.com/mifbooks>

Мы ВКонтакте:

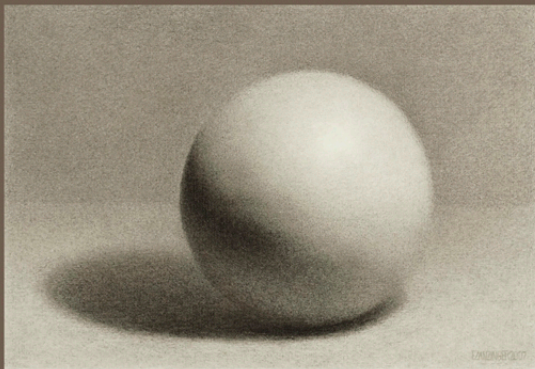
<http://vk.com/mifbooks>

Предложите нам книгу:

<http://www.mann-ivanov-ferber.ru/about/predlojite-nam-knigu/>

Ищем правильных коллег:

<http://www.mann-ivanov-ferber.ru/about/job/>



Как научиться создавать великолепные рисунки? Есть ли техники и приемы, проверенные временем? Существуют ли «лучшие практики» и «формулы успеха»?

Занятие искусством — искание длиною в жизнь, бесконечно сложное, но приносящее невероятное удовольствие. Рисованию можно научиться так же, как математике, музыке или грамоте. Самое главное — усвоить базовую информацию, все время дополнять ее и как можно больше практиковаться. Руководство художницы и преподавателя Джульетты Аристид состоит из восьми простых и доступных уроков, все методы и техники проверены временем и поданы так, что ими легко овладеть. Книга позволит приоткрыть завесу тайны над приемами мастеров и поможет самостоятельно их освоить.

Живой и актуальный текст для всех, кто учится и учит классическому рисунку. Книга показалась мне весьма интересной: во многом автор просто озвучивал мои мысли, а порой хотелось и подискутировать! Отрадно и то, что в издании много прекрасных иллюстраций, и в основном это рисунки старых мастеров.

*Елизавета Залегина, художник, блогер,
преподаватель академического рисунка
в Московском академическом
художественном лицее*

*Ставьте хештег
#урокиклассическогорисунка и делитесь
своими рисунками с друзьями*

ISBN 978-5-00100-718-0



9 785001 007180 >

Максимально
полезные книги на сайте
mann-ivanov-ferber.ru

издательство
МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР



facebook.com/miftvorchestvo



vk.com/miftvorchestvo



instagram.com/miftvorchestvo