А.В. МИШИНА
Преподаватель кафедры академического рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: mirdyn.ann@gmail.com

А.В. ВАСИЛЬЕВ
Кандидат искусствоведения. Доцент кафедры академического рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: uchiharus@gmail.com

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой академического рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: mg-1968@yandex.ru

A.V. MISHINA
Lecturer at the Department of academic drawing. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: mirdyn.ann@gmail.com

A.V. VASILIEV
Ph.D. in History of Arts, assistant professor at the Department of academic Drawing. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: uchiharus@gmail.com

M.V. GORELOV
Ph.D. in History of Arts, professor, Head of the Department of Academic Drawing. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: mg-1968@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_2_214_233

МОДУЛЬНЫЙ ПОДХОД В ОРГАНИЗАЦИИ АУДИТОРИЙ ДЛЯ ЗАНЯТИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК» В КРЕАТИВНЫХ КЛАСТЕРАХ. МЕТОДОЛОГИЯ ВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ С ПРИМЕНЕНИЕМ ИНСТРУМЕНТОВ ЦИФРОВОЙ ГРАФИКИ

A MODULAR APPROACH TO ORGANIZING CLASSROOMS FOR “ACADEMIC DRAWING” IN CREATIVE CLUSTERS. A METHODOLOGY FOR TEACHING CLASSES USING DIGITAL GRAPHICS TOOLS

Статья посвящена исследованию трансформации методики преподавания академического рисунка в условиях интеграции цифровых технологий и развития креативных индустрий. Рассматриваются принципы формирования гибридной образовательной среды, сочетающей традиционные художественные практики и цифровые инструменты, а также предлагается модульный подход к проектированию учебных пространств, обеспечивающий их масштабируемость в рамках креативных кластеров. На примере программы первого семестра по направлению «Дизайн» анализируется поэтапная структура обучения и раскрываются методические особенности выполнения заданий.

The article examines the transformation of academic drawing pedagogy in the context of digital integration and the development of creative industries. It explores the principles of forming a hybrid educational environment that combines traditional artistic practices with digital tools, and proposes a modular approach to the design of learning spaces, ensuring their scalability within creative clusters. Using the example of a first-semester design program, the study analyzes the step-by-step structure of training and highlights methodological features of the assignments.

Ключевые слова: академический рисунок, художественное образование, цифровая среда, гибридное обучение, креативные индустрии, креативные кластеры, модульное проектирование, образовательное пространство, дизайн-образование, конструктивное мышление

Keywords: academic drawing, art education, digital environment, hybrid learning, creative industries, creative clusters, modular design, educational space, design education, constructive thinking

Трансформация профессиональной практики закономерно ведет к пересмотру методологии преподавания и реорганизации самой художественно-образовательной среды. Как было показано в предыдущих статьях [7, с. 167; 8, с. 126–129], интеграция цифрового поля в образовательный процесс формирует специфические требования к помещениям и кабинетам, которые должны проектироваться с учетом эргономики работы за компьютером. Однако обновление материально-технической базы является лишь частью процесса: для полноценной цифровизации и внедрения новой методики принципиальное значение приобретает способность образовательной модели к масштабированию. Унификация методических решений позволяет транслировать их в региональные центры креативных индустрий, сохраняя единство стандартов подготовки. Исходя из этого, дальнейший анализ требует перехода от общих принципов к конкретным планировочным решениям, что делает необходимым вывод формулы модуля пространства с расчетом состава и количества оборудования на одного студента.

В качестве базового элемента организации учебного пространства принимается модуль индивидуального рабочего места, компонуемый из мольберта с возможностью трансформации в горизонтальную поверхность для размещения ноутбука (рабочий габарит 60 х 70 см), стула (45 х 45 см) и дополнительной плоскости для материалов и личных вещей (45 х 45 см). Комфортное размещение этих элементов укладывается в границы рабочей зоны порядка 1,3–1,4 м^2 без учета прохода. Это соответствует минимально необходимым габаритам для выполнения как академических, так и цифровых графических задач с учетом возможности отхода от работы.

При формировании пространственного модуля учитывается ширина прохода между рядами рабочих мест. В соответствии с требованиями СП 118.13330.2012 и СП 1.13130, минимальная ширина путей движения в помещениях с постоянным пребыванием людей принимается не менее 0,9–1,0 м, при этом для обеспечения нормативной эвакуации — не менее 1,2 м [1; 2]. С учетом специфики учебного процесса в аудиториях академического и цифрового рисунка (необходимость свободного перемеще-

ния, отхода от мольберта для оценки работы, работы с крупноформатными планшетами) в расчетах принимается величина прохода 1,0–1,2 м.

При добавлении указанного прохода к глубине рабочей зоны (около 1,5 м) формируется итоговый пространственный модуль глубиной 2,5–2,7 м. При ширине рабочего места порядка 0,9 м удельная площадь одного посадочного места составляет 2,25–2,43 м^2.

Для размещения натурных постановок в структуру аудитории вводится подиум. Усредненный размер базовой конфигурации предлагается принять за 0,70 х 0,70 м, высотой 0,3 м. Один такой подиум рассчитывается на группу до 15 учащихся, соответственно, доля его площади в пересчете на одного студента не превышает 0,03 м^2. На старших курсах сложность задач постановок возрастает — появляются многофигурные и ракурсные композиции, что требует увеличения площади подиума до 2,0 м^2. При сохранении прежней наполняемости группы (15 человек) удельный показатель возрастает до 0,13 м^2 на учащегося.

Под хранение материалов, планшетов, цифровой техники и мобильной мебели предполагается проектирование вертикального стеллажа габаритами 0,80 х 2,00 м при глубине 0,60 м, что позволяет вмещать крупноформатные планшеты и занимает в плане 0,48 м^2. Один стеллаж рассчитан на обслуживание группы численностью 20–25 человек. Таким образом, удельная площадь хранения в расчете на одного учащегося находится в диапазоне 0,019–0,024 м^2. При работе традиционными материалами нижняя открытая зона стеллажа используется для хранения планшетов, а верхние полки — для размещения гипсовых слепков. В условиях перехода к цифровым редакторам верхний ярус трансформируется в систему упорядоченного хранения и зарядки ноутбуков и планшетов. В Верхней части стеллажа в таком случае организовывается 15–20 индивидуальных ячеек и группа розеток для зарядных устройств. Нижняя зона отводится под складирование складных стульев или табуретов.

Суммирование основных функциональных зон — рабочего модуля с проходом, доли подиума и доли стеллажа — дает минимальную удельную площадь на одного студента порядка 2,4 м^2 (для старших курсов — около 2,5–2,6 м^2 с учетом увеличенного подиума). Полученный показатель позволяет выстраивать масштабируемую структуру аудитории, где при увеличении численности обучающихся кратными группами по 15 человек пропорционально добавляются рабочие места, подиум и один стеллаж хранения на каждые 15–25 студентов. Пространственный

модуль может рассматриваться как базовый норматив для проектирования трансформируемой многофункциональной аудитории художественно-промышленного профиля, обеспечивающий гибкую адаптацию к задачам как аналогового, так и цифрового учебного процесса.

Модульность и трансформируемость образовательной среды обеспечивают ее простое масштабирование и интеграцию в подходящие помещения креативных кластеров в регионах. Это, в свою очередь, позволяет гибко перестраивать учебные программы, сохраняя их преемственность и устойчивую методическую связь между региональными площадками и центрами профильного образования. Примером такой программы может служить методическая модель проведения аудиторных занятий по академическому рисунку в гибридном формате, сочетающем традиционные и цифровые инструменты, рассмотренная на материале первого семестра первого курса направления подготовки 54.03.01 «Дизайн» в РГХПУ им. С.Г. Строганова. Ниже приводятся рекомендации по организации занятий, их поэтапной структуре, методам и средствам выполнения заданий модуля, а также требования к самостоятельной работе обучающихся в цифровой среде.

В первом семестре первого курса основной фокус заданий направлен на изучение композиции и развитие навыка объемно-пространственного восприятия формы, а также изучению структуры и анатомии головы с плечевым поясом. В семестре два раздела: «Натюрморт» и «Человек. Голова». Первый раздел включает в себя два задания: «Сложный натюрморт с капителью, гипсовым орнаментом/телом и тканью» и «Архитектурно пластическая композиция из геометрических тел (врезка)».

При выполнении первого листа перед студентом ставится комплекс задач: корректная компоновка в формате, точное геометрическое построение, передача глубины пространства тональными средствами. Для их целостного решения перед выполнением основной работы рекомендуется выполнение серии краткосрочных цифровых и графических клаузур. В них учащийся может анализировать как объемно-пространственную структуру натюрморта, так и исследовать композиционные средства выразительности.

К композиционной организации относится поиск ракурса, позволяющий выявить различные варианты взаимодействия предметов со средой и определить главный композиционный центр. Клаузура в таком случае выполняется с упором на анализ равновесности композиции, статики и динамики, а также ритмической структуры, задаваемой повтором

элементов или их качеств, например, ритмом драпировок его повтором в рельефе розетки. Отдельное внимание уделяется соотношению контраста и нюанса, которые определяют не столько структурную, сколько интонационную характеристику изображения, и требуют от студента осознанного выбора доминирующего начала [4, с. 21–24].

Способ выполнения клаузуры должен выбираться в зависимости от специализации и направления выпускающей кафедры. Так, для направления «Графический дизайн», исследование формы и пространства в клаузурах может проводиться в технике коллажа. Они помогают сфокусироваться, например, на силуэтном объединении предметов, что помогает анализировать выразительность формы и ее взаимодействие с контрформой. При поиске силуэта натюрморта студент вынужден следить за габаритами и пересечениями предметов, эта часть анализа напрямую повлияет на процесс ведения большого листа. Коллажная техника может быть как в классическом исполнении, так и в цифровом. Во всех графических редакторах есть функции произвольного или прямолинейного выделения с заливкой получившейся формы, которые могут послужить аналогом бумажной вырезки. Цифровая графика также дает возможность более простого редактирования полученного силуэта и поиска его положения в формате. Важно заметить, что в таком варианте исполнения клаузуры нужно абстрагироваться от силуэта каждой отдельной формы и воспринимать натюрморт в целом.

Пространство в натюрморте с выбранной точки может передаваться также разделением полученного силуэта на три слоя, передающих первый, второй и третий план. Регулируя прозрачность слоев и интенсивность тона в цифровом эскизе, можно получить наглядную иллюстрацию воздушной перспективы [4, с. 33–34].

Использование пятновой графики в клаузуре может быть направлено на выявление светотеневой структуры, выявляющей объем каждого предмета и поиска главного и второстепенного. Для специальностей «Промышленный дизайн» или «Дизайн средств транспорта» часть клаузур может быть выполнена в полностью линейной графике с акцентом на конструкцию форм. Независимо от выбранного метода ключевым требованием остается четкое осознание цели каждой конкретной клаузуры, что может обсуждаться лично с преподавателем. Выявленные в процессе поиска приемы также должны положительно повлиять и на проектную графику студента.

Процесс выполнения задания на формате А1 графитным карандашом строится в русле классической методической последовательности, предполагающей поэтапное движение от общего композиционно-конструктивного анализа к детальной тональной проработке и итоговому обобщению [6, с. 7]. Длительный рисунок ведется постадийно, каждый этап фокусируется на строго определенном круге задач. Вначале студент зрительно знакомится с натурой, выявляет ее характерные пропорции, движение, освещение, после чего приступает к композиционному размещению изображения на листе, добиваясь равновесия и целостности. Общая компоновка намечается сложным силуэтом, формирующимся отрезками по точкам выступающих вершин натюрморта в целом. Затем наступает этап конструктивного построения, в ходе которого анализируются малые формы с обязательной увязкой каждой детали с остальными, легкими линиями выстраивается конструкция каждого предмета, на телах вращения намечается светотеневая граница. После рисунок моделируется тоном, первостепенна задача передачи воздуха и глубины пространства. Вопрос решения материальности может быть поставлен педагогом в зависимости от специфики выпускающей кафедры. Завершающей фазой выступает обобщение, когда студент проверяет общее состояние листа, подчиняет детали целому, выверяет соподчинение светов и теней, бликов, рефлексов и полутонов общему тону, добиваясь композиционной и тональной целостности изображения.

Задание «Архитектурно пластическая композиция из геометрических тел (врезка)» выполняется в качестве самостоятельной работы продолжительностью шесть академических часов и нацелено на контроль и развитие у студента объемно-пространственного воображения, способности аналитически представлять взаимное пересечение геометрических тел и создавать гармоничную пространственную композицию. В художественно-промышленном образовании рисунок по представлению занимает особое место. Задание служит действенным инструментом развития пространственного мышления, предельно обнажая конструктивную логику формы и приучая мыслить не внешней оболочкой, а системой пересекающихся плоскостей и поверхностей [3, с. 7–10].

Студенту предлагается выполнить линейно-конструктивный рисунок врезки трех-пяти простейших геометрических тел по представлению на листе формата А2 графитным карандашом. Состав тел, их пропорции и взаимное расположение выбираются самостоятельно при

соблюдении ряда обязательных условий: тела должны врезаться друг в друга; все тела рисуются «насквозь», с прорисовкой невидимых линий построения; линия врезки четко выделяется усилением тона или толщины; тон вводится минимально, исключительно для выявления объемов, падающие тени также изображаются едва видимыми.

Методика выполнения опирается на поэтапное ведение работы. На подготовительной стадии следует определить композиционный замысел (статику или динамику, вертикальное или горизонтальное развитие, симметрия или асимметрия), выбрать точку зрения и положение линии горизонта [11, с. 20]. Рекомендуется выполнить небольшой эскиз, фиксирующий общую идею и распределение масс. Стоит отметить, что в композиции целесообразно использовать одновременно тела с плоскими гранями и тела вращения, так можно избежать монотонности. Следует избегать врезки тел вращения в самих себя, так как в результате будет нужно выстраивать сложное криволинейное пересечение, что не практично в рамках краткосрочного задания. Важно также следить и за самим пересечением тел, во избежание пересечения объемов по крайним габаритам, врезка предметов должна быть не менее 1/4 и не более 1/2 своего объема.

Построение целесообразно начинать с куба или призмы, который выполняет роль своеобразной «трехмерной линейки»: по раскрытию его граней задаются направления всех параллельных линий, сводимых в точки схода на горизонте [11, с. 265]. После установки базового тела вводится второе и последовательно выстраивается линия врезки: для граненых форм находят точки пересечения ребер одного тела с гранями другого и соединяют их отрезками, параллельными соответствующим направлениям (сходящимися в те же точки схода). Для тел вращения применяют вспомогательные вертикальные сечения, проходящие через ось, и по найденным габаритным точкам вписывают эллипсы. На всех этапах ведется непрерывный контроль: проверяются замкнутость линии врезки, совпадение точек смены кривых с ребрами или образующими, единство перспективного схождения параллельных линий, соответствие раскрытия эллипсов их удалению от линии горизонта. Тональная доработка носит условный характер и выполняется исключительно после завершения линейно-конструктивного построения. Линии построения и невидимые ребра должны оставаться читаемыми.

Задание выполняет не только учебную, но и диагностическую функцию. В подобных композициях важно умение изображать сложные со-

ставные объекты в перспективе, знание геометрии, принципов построения сочленений, уровень развития пространственного представления, а также графическая культура [9, с. 221–222; 3, с. 50]. Врезка позволяет преподавателю объективно оценить базовый уровень подготовки студента и при необходимости своевременно скорректировать дальнейший ход обучения.

Второй раздел учебной программы «Человек. Голова» включает четыре задания, направленные на изучение объемно-пространственных и конструктивных характеристик головы. Работа ведется на основе изображения черепа, «Экорше» Гудона, античной головы («Диана Версальская», «Афродита Книдская», «Диадумен» и др.), итальянской головы с плечевым поясом («Никкола да Уццано», бюст «Неаполитанская принцесса» и др.) или живой модели, а также слепков статуи Аполлона Бельведерского или бюста императора Каракаллы.

В процессе изучения головы человека студенты выполняют серию листов с различных слепков. Хоть каждое задание носит свой индивидуальный характер и нацелено на изучение определенных тем раздела, в процессе рисунка любой головы есть ряд повторяющихся пропорциональных закономерностей, которые помогут студентам в практическом освоении заданий раздела:

1. Общие пропорции головы в профиль приближены к квадрату. При повороте головы ширина сокращается относительно высоты.

2. Осевая линия расположения глаз находится по центру вертикальной линии головы.

3. Голову человека можно разделить на два условных объема: «Лицевая маска» описывает часть головы по высоте от края подбородка до линии роста волос (края лобной кости) и по ширине по ¾ повороту скулы (височный отросток скуловой кости). «Черепная коробка» — кости черепа, образующие емкость для головного мозга. Состоит из лобной, теменных, височных, затылочной, клиновидных и решетчатой кости. Теменные бугры — самая широкая часть головы и видны со всех ракурсов. Визуально нижний край черепной коробки располагается на уровне 1/3 лицевой маски.

4. Лицевую маску можно разделить на 3 равных пропорции:

— Расстояние от основания подбородка до основания носа.

— От основания носа до линии надбровных дуг (линия бровей).

— От линии надбровных дуг до линии роста волос (края лобной кости).

5. При положении головы в профиль или близкому к нему расстояние от края глазницы до козелка уха равно 1/3 лицевой маски.

6. Нижняя граница скуловой кости стоит на том же уровне, что основание носа.

7. Усредненно ширина площадки носа равна размеру глазного яблока.

8. Расстояние между глазами равно размеру глазного яблока и ширине носа.

9. Ширина рта обычно равна двум размерам глаз, то есть уголки рта в состоянии покоя расположены по центру глаз.

10. Размер подбородка — ½ от нижней трети лицевой маски.

11. Размер ушной раковины равен 1/3 лицевой маски.

Все вышеперечисленные пропорции в голове человека не являются аксиомой и могут видоизменяться в зависимости от натуры. Даны общие закономерности, призванные помочь студенту в начале изучения устройства головы человека.

Первым и ключевым этапом является изучение черепа как объемно-пространственного каркаса головы. На этом этапе формируется понимание пропорций, принципов конструктивного построения и объемно-пространственной организации формы в соответствии с законами перспективы. После освоения простых геометрических тел череп становится первой по-настоящему сложной формой, с которой сталкивается студент. Его сложность определяется характером сочленения объемов и разнообразием их сечений.

Работа с черепом имеет принципиальное значение для формирования аналитического подхода к рисунку. Внимание сосредотачивается не столько на внешнем правдоподобии, сколько на выявлении взаимосвязей между формами и поиске выразительности крупной структуры. В образовательной практике, особенно при подготовке дизайнеров, череп рассматривается прежде всего как конструктивная модель, позволяющая осмыслить голову как целостную систему, где части соотносятся друг с другом и с целым [5, с. 15–17]. Такой подход предполагает анализ не только анатомических деталей, но и основных направляющих, сечений и закономерностей формообразования.

Композиционно на листе размещаются два изображения — череп и голова Экорше, что позволяет рассматривать внутреннюю костную структуру и внешнюю мышечную форму в их взаимосвязи. Построение

черепа начинается с поиска общего силуэта и его постепенного уточнения, по аналогии с заданиями на врезку и натюрморт. На этом этапе намечаются основные ориентиры: теменные и лобные бугры, выйная линия, макушка, характер перелома подбородка.

Для уточнения ракурса определяется соотношение ширины надбровной дуги и черепной коробки. Дальнейшая работа направлена на выявление системы взаимосвязей и конструктивных направляющих, а не на детальную проработку. Анализируются основные движения форм: от подбородка к скуловой области, височной кости и теменным буграм; от области венечного отростка к надбровным дугам; от выйной линии к скулам. Важно выявлять пространственные связи как внутри лицевой части, так и между передней и затылочной поверхностями головы.

При выполнении задания рекомендуется избегать излишней детализации. Особенно если натурой выступает «живой» череп, на котором, как правило, очень много маленьких рельефов, за которые легко зацепиться. При этом нельзя его и чрезмерно упрощать, задача состоит в рассмотрении состыковок всех имеющихся форм.

В работе над черепом важно следить за симметрией, особенно при переходе к разбору детального построения лицевой маски. От найденного центра надбровной дуги до подбородка проводится вертикальная ось симметрии. Части намечаются парными движениями, между точками проводятся горизонтальные оси для соблюдения единой перспективы.

Тональная проработка также не является приоритетной: предпочтение отдается ясному линейному построению с минимальной моделировкой формы.

Таким образом, череп рассматривается как объемная структура, воспринимаемая целостно, «насквозь», даже в тех случаях, когда часть формы остается невидимой. Такой способ работы формирует у студента способность осмысливать форму как систему взаимосвязанных объемов.

На том же листе, в композиционной связи с изображением черепа, выполняется рисунок головы Экорше Гудона. Этот слепок, получивший название по имени автора, представляет собой изображение головы с обнаженной мышечной системой, лишенной кожного покрова. В учебной практике он используется как самостоятельное пособие, позволяющее детально изучать строение мышц лица и их пластическую организацию [5, с. 24].

Работа с Экорше направлена на понимание того, каким образом мышечная система формирует внешнюю поверхность головы. В сочетании

с теоретическими знаниями, полученными в курсе анатомии, это задание позволяет проследить функционирование лицевых мышц, их участие в движении нижней челюсти и формировании мимики [10, с. 121]. При этом важно учитывать, что конструктивная основа, выявленная при изучении черепа, сохраняется и в Экорше: мышечный слой не заменяет костную структуру, а накладывается на нее, подчиняясь ее закономерностям.

В связи с этим оба изображения следует рассматривать как единое исследование, демонстрирующее соотношение костной и мышечной систем. Основные конструктивные направляющие, найденные при анализе черепа, сохраняют свою значимость и в Экорше, проявляясь через мышечную форму. Такой подход формирует представление о стабильности внутренней структуры и ее роли в организации внешнего объема. В дальнейшем данный принцип переносится на изучение торса и конечностей.

Построение Экорше осуществляется по аналогии с построением черепа. На начальном этапе целесообразно воспроизвести основные конструктивные этапы, а затем последовательно «наложить» мышечную систему, анализируя места крепления мышц и направления их натяжения.

В отличие от черепа, в Экорше появляются более маленькие формы губ, глаз, носа и уха. Подход к ним должен быть постепенным, детализация может появляться на листе только после того, как ее размеры оказываются обусловлены окружающей костной и мышечной структурой. Так, размер глаз появляется в работе автоматически после точного построения валика надпереносья, края надбровной дуги, перетянутого объемом круговой мышцы глаза, и верхней плоскости скулы. В подробном разборе части лица не нуждаются, так как у Экорше они достаточно условны, но симметрия и пространственные завороты проверяются отдельно.

В качестве самостоятельного задания для анализа соподчиненности форм студентам предлагается выполнить совмещение изображений в цифровой среде: череп следует врисовать поверх изображения Экорше. В таком случае на слое с головой уменьшается прозрачность, а череп рисуется на отдельном слое сверху. По опорным точкам головы реконструируется его положение и пропорции. В традиционном (аналоговом) рисунке работа, как правило, строится от черепа к мышечной форме, без прямого наложения, но с сохранением логики последовательного анализа. В цифровом эквиваленте рисунок Экорше может быть также выполнен поверх рисунка черепа. В таком случае задание становится по своей сути приближено к анатомическому рисунку, где главной задачей явля-

ется объемно-пространственный анализ крепления мышц лица и головы поверх костей черепа.

Четвертый лист семестра — рисунок гипсовой античной головы — предлагается рассмотреть на примере рисунка гипсовой головы «Дианы Версальской». Процесс, как и в предыдущих работах, условно делится на два взаимосвязанных этапа: линейно-конструктивный и светотеневой. Каждый из них включает последовательные стадии, обеспечивающие поэтапное формирование изображения — от общего к частному и от конструкции к пластической завершенности.

Линейно-конструктивный этап начинается с определения габаритов и пропорций изображения. На этом этапе задается размер рисунка (как правило, близкий к натуральной величине головы) и его размещение на листе формата А2. Сначала намечается ширина изображения с последующей проверкой соотношения высоты и ширины. Засечки выполняются легкими и краткими, что позволяет гибко уточнять композицию в процессе работы.

Далее формируется абрис головы — обобщенный контур, выполненный широкими, легкими линиями. Уже на этом этапе должно возникать первичное сходство с натурой. Внутри абриса намечаются основные конструктивные ориентиры: лобные и теменные бугры, линия затылка, характер перелома подбородка. Эти точки, ранее изученные на черепе и Экорше, сохраняют свое значение и в гипсовой голове, однако проявляются более мягко и обобщенно.

Следующий этап связан с выделением крупных объемов: массы головы, шеи, лицевой и мозговой частей, а также волос и дополнительных элементов (в случае Дианы — пучка волос и диадемы). Важно не только зафиксировать их соотношение, но и проанализировать взаимное положение и движение в пространстве. Так, в голове Дианы наблюдается легкий наклон шеи при относительно устойчивом положении головы. В других античных образцах возможны более сложные повороты и наклоны, как у Афродиты или Диадумена. Это требует индивидуального анализа.

При уточнении пропорций лицевой маски необходимо опираться на ключевые анатомические ориентиры, выявленные при изучении черепа, однако без их жесткой фиксации. Конструктивная основа должна присутствовать в рисунке как скрытая система, а не как явно прорисованная схема. Например, хотя надбровная дуга в античных головах как правило выглядит резким переломом, намечать ее жесткой линией будет

неверно. Эта информация о разнице формы валика надпереносья и скулового отростка лобной кости, формирующих надбровную дугу, должна быть усвоена еще из построения черепа и отражена в построении античной головы легким наклонным штрихом. В цифровой среде этот процесс может быть облегчен за счет использования вспомогательных слоев с направляющими, которые находятся на слоях с пониженной прозрачностью и служат подложкой для основного изображения.

После выявления общей структуры осуществляется переход к проработке деталей. В отличие от Экорше, где форма обобщена, античная голова позволяет более точно анализировать строение глаз, носа и губ. У Дианы крупные миндалевидные глаза со слегка опущенным внешним уголком, в них на повороте видна немаленькая толщина верхнего века. У верхней губы мягко очерчен объем, разделяется сам «край» губы и основной заворот формы во внутрь. Детали греческого портрета хоть и идеализированы, но имеют свой нюансный характер. При этом сохраняется взаимосвязь части и целого: каждая деталь рассматривается как элемент общей конструктивной системы. Например, форма глаза и размеры века подчинены направлению силовых линий, идущих от лобных бугров через надпереносье к скуловой области.

Светотеневой этап начинается с легкого разделения формы на освещенные и теневые участки. Первичные слои штриха задают общее распределение света и тени, после чего следует последовательная тональная проработка формы. Она ведется поэтапно, с постепенным уточнением объема и пространственных отношений. Завершающая стадия предполагает обобщение изображения, подчинение деталей целому и достижение цельности тонального решения. Рисунок может быть выполнен и в линейно-конструктивной манере, в таком случае светотень вводится формально.

В качестве дополнения к основному заданию рекомендуется выполнение цифровых упражнений, которые направлены на анализ конструктивных и ритмических особенностей формы. В частности, в голове Дианы представляет интерес взаимосвязь массы волос и лицевой части. Возможны линейно-конструктивные эскизы, исследующие ритмы локонов и их соотнесенность с формами лица, а также обрубовочные схемы, выявляющие взаимодействие диадемы, волос и объема лба. Дополнительно анализируется объем волос над ухом и его связь с общей конструкцией головы.

Пятым заданием является изображение итальянской головы с плечевым поясом. Вариация задания — портрет живой модели с плече-

вым поясом. В отличие от предыдущих этапов, здесь к задачам компоновки добавляется анализ пропорциональных соотношений головы и плеч и их движение в пространстве.

Прежде чем перейти к разбору последовательности выполнения задания, стоит дать определение плечевому поясу и описать ряд пропорциональных анатомических закономерностей, характерных для плечевого пояса фигуры человека.

Плечевым поясом принято называть совокупность костей в теле человека (пара лопаток, ключиц, а также кости грудной клетки: ребра, позвонки и грудина) и мышц, обеспечивающих опору и движение верхних конечностей. При работе над рисунком с плечевым поясом принято изображать фигуру по окончание грудины (мечевидный отросток).

Представленные ниже пропорциональные закономерности также могут помочь в первичном изучении конструкции плечевого пояса (могут быть отличия, в зависимости от модели):

1. Длина шейного отдела (от основания нижней челюсти до яремной ямки) равна 1/3 лицевой маски.

2. Размер грудины равен размеру лицевой маски.

3. Грудина разделяется на два объема: рукоятка грудины равна 1/3 длины грудины и вместе с ключицами формирует основание яремной ямки.

4. Длина ключицы равна размеру лицевой маски.

5. Высота грудных мышца равна высоте головы.

6. Складка подмышки располагается по вертикали по центру между яремной ямкой и краем грудных мышц.

7. Ключица имеет изогнутую форму, которую можно разделить на три равных сегмента. По центру среднего сегмента за счет дельтовидной и грудной мышц формируется подключичная ямка.

8. Высота лопатки равна высоте грудной мышцы.

9. Основание шеи представлено спереди яремной ямкой и сзади выступом седьмого шейного позвонка.

10. Внешний край плеча формируется за счет суставного сочленения ключицы и лопатки

11. Основные мышечные группы в плечевом поясе: трапецевидные мышцы, дельтовидные мышцы, грудные мышцы и грудино-ключично-сосцевидные мышцы (характер крепления головы к шее).

Работа начинается с определения посадки головы относительно плечевого пояса. Сразу намечаются габариты шеи, степень ее изгиба

(лордоза), а также общее движение торса. Конструкция выстраивается как система трех взаимосвязанных и противопоставленных по наклону объемов. На раннем этапе важно задать наклон грудины относительно яремной ямки и определить ширину плеч с учетом перспективного сокращения, зависящего от ракурса.

Особое внимание уделяется соразмерности ключевых анатомических ориентиров: ключиц, лицевой части, грудины, расстояния между сосками и подключичными ямками. Направление от плеча к соску помогает установить положение подмышечной области. Существенным элементом построения является выявление «вставки» шеи в плечевой пояс: определяется выступ надключичной ямки относительно шеи и характерный поворот трапециевидной мышцы за нее. Понимание ступенчатой трехчастной структуры позволяет убедительно передать объем плечевого пояса.

В работе с гипсовыми слепками римских голов плечевой пояс трактован более обобщенно, однако основные пропорции и конструктивные точки могут быть выявлены через анализ складок драпировки. В случае портрета с натуры эта часть требует более точного анатомического осмысления.

Значимой задачей является передача индивидуальных характеристик модели. В отличие от античных голов, где черты во многом обобщены, портрет предполагает выявление особенностей внешности, возраста и мимики. При этом все частные признаки следует рассматривать как проявление конструктивных закономерностей формы. По возможности рекомендуется выбирать модель с выраженной пластикой лица, возможно возрастную, что позволяет глубже проанализировать рельеф и структуру.

В качестве дополнительных упражнений могут быть представлены конструктивные штудии: построение головы из простых геометрических объемов (в том числе в трехмерной среде) или выполнение подобных упрощенных схем в графическом редакторе. Для плечевого пояса полезен анализ симметрии и зеркального крепления мышечных групп к ключицам, что помогает выявить систему силовых направлений формы. К такому линейному анализу также может выполняться и дополнительный тональный план разбора рисунка. Изображение портрета постепенно подводит к рисунку, который может выйти за грань учебного в выразительной способности, поэтому по согласованию удачного решения на эскизе с педагогом в лист может вводиться легкий фон.

Заключительным заданием раздела является «Гипсовая голова с плечевым поясом» («Аполлон Бельведерский» или «Каракалла»). Этот

лист подводит итог всем предыдущим этапам и предполагает синтез конструктивных, анатомических и пластических задач, освоенных в течение семестра. Работа выполняется на формате А1, что позволяет крупно скомпоновать изображение и детально проработать форму. Рассмотрим процесс выполнения этого листа на примере бюста Аполлона.

Начальный этап сохраняет логику построения, выработанную в предыдущих заданиях. Особое внимание уделяется общей композиции и динамике: определяется вынос головы и шеи относительно торса, выявляется движение формы. Важную роль играет ритм складок драпировки, который соотносится с плоскостями плечевого пояса и грудной клетки и участвует в организации общего силуэта.

Абрис, заложенный «на глаз», можно сразу уточнить, пользуясь основными пропорциями, характерными для данного гипса:

1. Размер головы, взятый до основания зоба, делит всю высоту бюста пополам.

2. Лицевая маска соответствует греческим канонам и делится по вертикали на три равные части.

3. Масса волос, включая бант, по вертикали центральной осевой равна 1/3 лицевой маски.

4. Высота банта равна ½ высоты волос (на уровне виска размер увеличивается, но пропорция сохраняется).

5. Осевая глаз спущена вниз, на уровне ½ высоты головы располагается надбровная дуга.

6. Длина шеи (от подбородка до яремной ямки) равна расстоянию от подбородка до слезника.

7. Расстояние от основания бюста до яремной ямки укладывается дважды до нижнего края надбровной дуги.

8. Драпировка спускается чуть ниже середины грудины.

9. Расположение соска по высоте от уровня подбородка соответствует размеру головы без массы банта.

В построении головы принципиально важно изначально воспринимать лицевую часть и декоративные элементы (например, бант у Аполлона) как единую форму. При разметке пропорций устанавливается их соразмерность с основными частями лица, а также выявляется общая система осей: горизонтальные направления банта согласуются с линиями лобных бугров, надбровных дуг, губ и подбородка, формируя единую конструктивную структуру.

Отдельного анализа требует трактовка волос. Локоны Аполлона обладают четко организованной системой: они сгруппированы в вертикальные ряды с выраженной геометрией передних, боковых и нижних плоскостей и располагаются в ключевых зонах — над лобными буграми, висками и ушами. Характерной особенностью является вынос «карниза» волос, усиливающийся по направлению от центра лба к периферии. Каждая группа локонов имеет собственное направление, включающее повороты как в вертикальной, так и в горизонтальной плоскости. Анализ этих направлений позволяет выявить взаимосвязь между отдельными группами волос и между волосами и формами лицевой части. Четкая конструктивная организация локонов усиливает архитектурную выразительность всей головы.

После освоения конструктивного этапа особую значимость приобретает художественная интерпретация изображения. В зависимости от выбранного ракурса и задач постановки, рисунок может решаться преимущественно в линейно-графической манере или с акцентом на развитую светотеневую моделировку. Тональная проработка позволяет выявить иерархию формы: объединение крупных теневых масс подчеркивает главное и подчиняет второстепенные элементы, продолжая принципы обобщения, отработанные в самых первых упражнениях на натюрморте.

Дополнительные цифровые эскизы могут быть направлены на исследование двух аспектов: точности конструктивной системы и вариативности художественного решения. В графическом редакторе конструктивная схема сохраняется на отдельном слое для контроля, а тональное решение выполняется на слое поверх нее. Расширенные возможности цифровой среды позволяют работать с более широкой градацией тонов и варьировать степень детализации. Поиск меры проработки становится важной частью задания: определяется, какие элементы требуют акцента, а какие могут быть обобщены. Такой отбор формирует навыки художественного обобщения, имеющие прямое значение для проектной практики дизайнера, где выразительность решения достигается не за счет избыточной детализации, а через точность и осмысленность визуального языка.

Таким образом, предложенная методика демонстрирует, что обновление преподавания академического рисунка связано не только с включением цифровых инструментов, но и с переосмыслением самой логики учебного процесса. Последовательное движение от натюрморта к изображению головы, от конструктивного анализа к светотональной моделировке формирует у студентов устойчивое понимание объема, про-

странства и взаимосвязи частей с целым. Включение цифровой среды не отменяет традиционных принципов обучения, а расширяет их, делая методику более гибкой, наглядной и приспособленной к современным профессиональным задачам.

Рассмотренная модель первого семестра показывает, что гибридный формат способен сохранять преемственность академической школы и одновременно отвечать требованиям цифровой эпохи. При такой организации обучения важнейшими остаются ясность методики, поэтапность освоения материала и связь между аналитическим рисунком и проектным мышлением. Именно эти качества делают учебный курс не только средством художественной подготовки, но и основой формирования компетенций, необходимых будущему дизайнеру.

Список литературы:

1. СП 118.13330.2012. Общественные здания и сооружения: актуализированная редакция СНиП 31-06-2009. — Москва: Минрегион России, 2012. — 76 с.

2. СП 1.13130.2020. Системы противопожарной защиты. Эвакуационные пути и выходы. — Москва: МЧС России, 2020. — 52 с.

3. *Горелов М.В.* Архитектурно-пластическая композиция из геометрических тел: пропедевтический курс: учебно-методическое пособие. — Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2018. — 122 с.: ил.

4. *Горелышев Д.* Простое рисование: упражнения для развития и поддержания самостоятельной рисовальной практики. — 2-е изд. — Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2023. — 192 с.: ил.

5. *Лукшт И.В., Горелов М.В., Лукшт Т.В.* Рисунок головы человека: учебно-методическое пособие. — Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2020. — 110 с.: ил.

6. *Мартынова Н.С.* Натюрморт из геометрических тел. Учебное пособие. — Москва, 2011. — 40 с.

7. *Мишина А.В., Васильев А.В., Горелов М.В.* Концептуально-теоретические и учебно-методические основы организации пространств для цифрового рисунка и живописи на базе креативных кластеров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 2–2. — С. 159–173.

8. *Мишина А.В., Васильев А.В., Горелов М.В.* Методические рекомендации по организации образовательных творческих пространств на базе художественных вузов, училищ и школ по академическому рисунку и живописи с применени-

ем мультимедиа технологий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 4–2. — С. 117–135.

9. *Осмоловская О.В.* Композиция на вступительных экзаменах по рисунку // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов Международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов (Москва, 6–10 апреля 2015 г.). — Москва: Московский архитектурный институт (государственная академия), 2015. — С. 221–222.

10. *Осмоловская О.В., Мусатов А.А.* Архитектурный рисунок гипсовой головы: в истории, теории и практике. Базовый курс: учебное пособие. — 2-е изд., исп. и доп. — Москва: Архитектура-С, 2018. — 432 с.: ил.

11. *Осмоловская О.В., Мусатов А.А.* Рисунок по представлению: учебное пособие. — 4-е изд. — Москва: Архитектура-С, 2018. — 412 с.: ил.