

Макушина І. В.

заслужений художник України, старший викладач кафедри дизайну,
Навчально-науковий гуманітарний інститут Національного університету
кораблебудування імені адмірала Макарова (Україна, м.
Миколаїв), sergey.pyshnev@nuos.edu.ua

МЕТОДИКА ЗАСВОЄННЯ РИСУНКА ЗА ДОПОМОГОЮ КАНОНІВ І ПРОПОРЦІЙ

У статті зроблена спроба розглянути методику засвоєння рисунка за допомогою канонів і пропорцій, які використовувалися у різні історичні епохи – у Стародавньому Єгипті, Греції, добі Відродження, Класицизмі та сучасності.

Ключові слова: канон, мистецтво, зображення, навчання, перспектива, контур, об'ємність зображення, пропорція, Стародавній Єгипет, Стародавня Греція, доба Відродження, Класицизм.

Уміння малювати фігуру людини – неодмінна складова класичної освіти будь-якого художника, дизайнера. Без набуття правильних навичок у зображенні людського тіла не варто й мріяти про художнє зростання в будь-якій сфері образотворчого мистецтва та замислюватися про вибір власної манери і стилю. Дорога в мистецтво нелегка, і, щоб досягти навіть перших успіхів, потрібно довго вчитися, поступово опановуючи тим колом знань і практичних навичок, без яких немислима ніяка творчість. І лише люди, що володіють поверхневим уявленням про працю художника, можуть думати, що в творчій роботі головне – талант і натхнення, що у художника немає копіткої і трудомісткої роботи і ніяких особливих знань [1, с. 5].

Володіння рисунком – необхідна умова професійної майстерності і для графіка, і для скульптора, і для архітектора, і для дизайнера. Малюючи з натури, художник вчиться розуміти красу форм і ліній об'єктів, їх взаємозв'язок, взаємозумовленість.

Початок придбання образотворчих навичок людиною, прагнення передати навколишній світ засобами малюнку сходять до глибокої давнини. Деякі вчені припускають, що образотворче мистецтво первісної людини виникло на основі наслідування природі, багаторазового повторення її форм. Навчання малюванню носило характер безпосереднього, живого спостереження за роботою художника. У пізній період варварства навчання образотворчому мистецтву стало носити більш організований характер. Строго дотримувалися відомих принципів і прийомів зображення. Проте чітко розроблених методів навчання ще не було. Справжнє ж навчання мистецтвам з організацією шкіл та інститутів виникло тільки в період цивілізації [2, с. 27].

Культура Стародавнього Єгипту – одна з найбільш давніх і високорозвинених, в ній закладені основи теоретичного обґрунтування практики малювання і всього образотворчого мистецтва. Реальне зображення життя не було завданням художника Стародавнього Єгипту. Життя на землі єгиптяни розглядали як тимчасове явище, основне існування починалося після смерті. Від художника було потрібно лише розповідь про життя фараона, найважливіших історичних подій при оздобленні інтер'єрів, пірамід. Культ богів і померлих вимагав релігійних ритуалів. Оскільки протягом всієї історії Стародавнього Єгипту пам'ятники мистецтва у своїй переважній більшості мали релігійно-культове призначення, творці цих пам'яток були зобов'язані слідувати усталеним канонам.

Канон в перекладі з грецької – зразок, правило. Зразок в образотворчому мистецтві – це малюнок або живописний твір, з якого робиться копія. Канон – це пам'ять мистецтва, закріплений в цій пам'яті досвід сприйняття і уяви багатьох поколінь минулого, і разом з тим – фундамент майбутнього розвитку. І не тільки пам'ять мистецтва, але й пам'ять художників і глядачів, частина їх індивідуальної свідомості [2, с. 32].

Необхідність слідувати канонам викликала створення письмових посібників для художників. Хоча вони до нас не дійшли, але ми знаємо про існування рукопису пізнього часу «Приписів щодо настінного живопису і канону пропорцій», так само як і про наявність відповідних керівництв і для

скульпторів. Навчання малюванню будувалося не на основі вивчення натури, а на заучуванні вироблених школою правил. В основу навчання малюнку був покладений метод пасивного копіювання. Згідно з вимогами площинного рішення композиції, художник повинен був добре знати закони фронтального розвороту, тобто ті принципи побудови зображення предметів, які зберігають площину стіни і не припускають ілюзорності. Всі малюнки носять лінійний характер. Дотримання канонів зумовило і технічні особливості роботи єгипетських майстрів, які застосовували сітку для точного перенесення на стіну потрібного зразка. Постать людини малювалася наступним чином: голова в профіль, очі в фас, руки і ноги в профіль, торс в фас, однак живіт слід було зображати у повороті на три чверті. У відповідності до вимог замовників і релігійних догм у розписах застосовувалися розроблені канони людини, що стоїть, йде, що сидить, уклінного, який присів навшпочіпки і т. ін. Збереглися дерев'яні дошки, на яких по розграфленому сіткою тлі нанесені малюнки окремих фігур, які художники потім переносили на розграфлені більшими сітками поверхні стін. Сліди таких сіток на стінах також збереглися. Вдалося встановити, що в Стародавньому царстві людська фігура, що стоїть, ділилася на шість кліток, в Середньому та Новому царстві – на вісім, в пізній час – на двадцять шість, причому на кожну частину тіла відводилося певну кількість кліток.

Канони не допускали ніяких змін ані у виборі предметів для малювання, ані у формах їх зображення. Фігури дітей і підлітків зображувалися без урахування характерних особливостей. Один і той же канон вживався для дорослих і дітей. Дорослу людину малювали великих розмірів, дітей – меншого розміру. Фігура фараона або знатної людини малювалася в кілька разів крупніше наближеного або простого раба. За всю історію Стародавнього царства жодне зображення бога чи царя не було зображено інакше, ніж за правилами цього канону, за його нормами виконувалися і майже всі зображення вельмож. Але ми можемо зустріти відступи від цих норм при зображенні хліборобів, ремісників і інших рядових трудящих людей, воїнів, які борються, але особливо ворогів держави.

Жінки зображувалися набагато менше, ніж їхні чоловіки (чоловік був власником гробниці). Є винятки і в цьому каноні, особливо серед цариць, які через їх царський статус домоглися однакового розміру зображення з чоловіком. Наочним способом передачі нижчого статусу дружини було її місце розташування: в групових скульптурах, малюнках, рельєфах де вона сидить від чоловіка з лівої сторони, яка в Єгипті вважалася підпорядкованої правої. У збережених текстах Єгипту права сторона завжди пов'язувалася з заходом, а ліва відповідно – зі сходом. Права сторона пов'язувалася з благом, міцністю, істинністю, а ліва, вторинна по відношенню до правої, ототожнювалася з брехнею, слабкістю і усілякими бідами.

Незважаючи на властивий єгипетському мистецтву формалізм, обумовлений наявністю строгих канонів, зображення подружніх пар передають неприховані ніжні і теплі взаємини між чоловіком і дружиною. Коли б жінка не зображувалася поруч зі своїм чоловіком, в статуях або на рельєфах, вона завжди тримає свою руку на його талії або плечі. Цей жест був показником того, що її роллю було надихати і підтримувати чоловіка. Композиції, що були зображені на стінах, розташовувалися «поясами», одна над іншою, маючи свою закінченість і в той же час будучи частиною загального задуму пам'ятника. Фігури чоловіків і жінок малювалися різними фарбами. Контур чоловічих фігур – чорний, жінок – червоний. Одна з традицій єгипетського образотворчого мистецтва полягала в тому, що жіноче обличчя мало бути кремово-жовтого кольору, в той же час як у чоловіків він повинен бути червоно-коричневим. Кремовий колір жіночої особи, можливо, був обраний для того, щоб показати, що жінки менше випробовували на собі вплив сонячних променів, оскільки більше часу проводили вдома або під навісом. Елемент переваги м'якої шкірі більш ніж огрубілою від сонця цілком очевидний.

Спеціальний канон людської фігури, що стоїть прямо, обличчям вперед був розроблений на основі ретельного вивчення і вимірювання як всієї фігури, так і кожної його частини. Одиницею виміру слугувала довжина середнього пальця руки, витягнутої уздовж стегна. Вимірювання фігури відбувалося знизу вгору. Фігура поділялася на $21\frac{1}{4}$ рівних частин, з них $2\frac{1}{4}$ частини припадає на

традиційний головний убір. На шістнадцятому розподілі знаходиться кадик, на сімнадцятому діленні знизу розташовується кінчик носа, на вісімнадцятому – лобові горби.

Канон давав можливість скульптору при зображенні фігури дуже великих розмірів (колоса) за величиною цілого судити про розміри окремих частин і, навпаки, за розмірами будь-якої частини – про розміри всієї фігури. Відомо, що єгипетські скульптори ліпили колосів по частинам, тобто кожен частину однієї і тієї ж фігури виконували кілька майстрів порізно. Були випадки, коли кілька художників виконували фігуру в різних місцях проживання або один майстер виконував праву половину фігури, а інший – ліву. Цей канон фігури людини характерний для часу Стародавнього царства Єгипту. Строгі фронтальні пози заупокійних статуй знаті одноманітні, розфарбування цих скульптур умовне.

Статуї зображають померлих або стоячих, або сидячих на кубоподібних тронах або на землі, підібгавши схрещені ноги, в позі єгипетських переписувачів. Тіла чоловічих фігур пофарбовані в цегляно-коричневий колір, жіночих – в жовтий, волосся у всіх чорні, одяг білий.

Статуя повинна була передати схожість з померлим чоловіком, тіло якого вона заміняла (звідси раннє виникнення єгипетського скульптурного портрета), урочиста ж піднесеність образу викликана прагненням підкреслити високе соціальне становище померлого. Статуї зберігали скутість пози, як того вимагає канон, безпристрасний спокій особи, надмірно розвинену мускулатуру підкреслено кремезних тіл створюють враження урочистої монументальності і суворого спокою. Окремо розташовані статуї жінок порівняно рідкісні, особливо на початку єгипетської історії. Це може свідчити про те, що в архаїчні часи жінка не мислилася окремо від чоловіка або родича чоловічої статі.

Але життя було сильніше, ніж вимоги релігії, які не змогли повністю затримати творче зростання єгипетського мистецтва. Як підсумок його розвитку, вже в першій половині XIV століття до н. е. в часи Ехнатона майстра Ахетатона виконали розфарбовану голову цариці Нефертіті з вапняку, і не менш чудові не цілком закінчені її ж портретні голови з піщанику. Це

вражаючи твори великого реалістичного мистецтва, створені за тисячу років до розквіту мистецтва Греції.

Хоча канони і полегшували вивчення прийомів малювання, вони само і сковували художника, не давали йому можливості зобразити світ таким, яким він його бачив. У цьому полягає певна історична обмеженість давньоєгипетської методики навчання образотворчому мистецтву [8,с. 21].

Знайомство з художніми скарбами Єгипту особливо розвинулося, коли через засновану в IV столітті до н.е. Олександром Македонським нову столицю Єгипту Олександрію, що стала в короткий термін одним з найвизначніших центрів Середземномор'я, почалася тривала плідна взаємодія мистецтва Єгипту з мистецтвом інших народів Заходу і Сходу. Більшість грецьких художників, що побували в Єгипті, вказували, що основна перевага творів художників Стародавнього Єгипту – виняткова відповідність частин людської фігури, прекрасне знання і вміння користуватися канонами. Але для греків прекрасним стало земне життя, а не загробний світ. Вивчаючи природу, спостерігаючи красу оголеного людського тіла, вони знаходили в ньому так багато принади й краси, що не випадково і богів стали зображувати за образом і подобою людей. Вони стверджували, що у світі панує сувора закономірність і що сутність прекрасного полягає в стрункому порядку, в симетрії, в гармонії частин і цілого, пропорційна закономірність людського тіла у своїй єдності створює гармонію краси. Мистецтво класичної Греції – реалістично, реальність лежить в основі зображення людини, й слугує приводом для розробки своїх канонів. Одним з перших в 432 році до н.е. скульптор Поліклет написав твір про пропорційні закономірності частин людського тіла. Поліклет встановив нові пропорційні членування людської фігури. До сучасності дійшли суперечливі відомості про канон Поліклета. Одні стверджують, що за одиницю виміру він брав розмір долоні, інші – ступні, а то й висоту голови. Поліклет вперше в історії образотворчого мистецтва порушив проблему «*contraposto*», тобто внутрішню рухливість постаті, що стоїть з упором на одну ногу. Цим він позбавив зображення фігури людини скутості і скам'янілості, вдихнув життя. Для ілюстрації своїх теоретичних положень Поліклет виліпив статую

«Дорифора» (списника), яка служила зразком для художників. З цього приводу Пліній у своїй «Природній історії» пише, що з цієї статуї художники витягували, як ніби з книги, тверді правила і закони.

Епоха Стародавнього Риму та Римської імперії не приносить цікавих наукових розробок канонів. У цей період поступово втрачається інтерес до грецьких досягнень в образотворчому мистецтві. Суспільству потрібна велика кількість художників-ремісників для оформлення житлових і громадських будівель. Основою навчання стає механічне копіювання зразків, повторення прийомів роботи давніх греків.

В епоху середньовіччя досягнення реалістичного мистецтва були відкинуті, реалістичне зображення світу вважалося справою гріховною. Реалістично передана натура викликає «земне» почуття у глядача, вселяє радість в душу – ось це і суперечить релігійної філософії. Коли ж реальне трактування форми, доходило іноді до натуралістичної ілюзорності, відповідало релігійному сюжету, тільки тоді вона була прийнята церквою прихильно.

Щоб забезпечити стабільність іконографії, мистецтво Західної Європи, Візантії та її послідовники розробляють канони, створюється особлива методика художнього твору. Канони малювання фігури людини, пейзажу, предметів побуту в мистецтві Візантії та її послідовників своєрідні, пов'язані зі зворотною перспективою.

Епоха Відродження відкриває нову еру не тільки в історії розвитку образотворчого мистецтва, а й в області методів навчання малюванню.

Після майже тисячолітньої перерви антична культура Стародавньої Греції захопила і надихнула художників, їй поклонялися і брали за зразок, прокинувся інтерес до наукових знань, до розробки проблем мистецтва. У цей період було відновлено високу повагу до малюнка – основі всіх мистецтв, так як до цього він не був самоціллю при навчанні малювання, а був основою в композиціях, носячи прикладний характер. Розробляючи правила зображення людської фігури, намагалися відновити «квадрат древніх». На підставі літературних

даних розроблено малюнок-схему, на якій наочно показано пропорційну закономірність у співвідношеннях частин людського тіла.

Прагнення художників теоретично обґрунтувати результати практики було характерно для всіх майстрів епохи Відродження. Мікеланджело пропонує канон ділення фігури людини, що стоїть на 8 голів (частин), С. Ботічеллі ділить фігуру на 9 частин, де на 4,5 поділу – середина фігури .

Серед художників епохи Відродження, що займалися проблемами навчання, німецькому художнику Альбрехту Дюреру належить чільне місце. Його теоретичні праці представляють велику цінність. Наукові знання, стверджує Дюрер, забезпечують художникові твердий і надійний успіх у роботі замість випадкових успіхів і злетів. Одне з найбільш значних творів Дюрера – «Вчення про пропорції людини», де він узагальнив всі відомі дані з цього питання і дав їм наукову розробку, приклавши величезну кількість малюнків, схем, креслень. Художник пропонує наступний пропорційний поділ людської фігури: якщо позначити довжину людського тіла буквою «L», то довжина голови буде дорівнювати $\frac{1}{8}L$, тулуба – $\frac{1}{4}L$, руки (до ліктя) – $\frac{1}{4}L$, ширина грудей – $\frac{1}{6}L$, плечей – $\frac{1}{4}L$, довжина кисті – $\frac{1}{10}L$, ступні – $\frac{1}{6}L$ [8, с. 108].

«Вчення про пропорції» А. Дюрера включає чотири книги. У першій викладаються п'ять варіантів пропорційного членування фігур на частини, де одиницею виміру є яка-не будь частина тіла – як у стародавніх греків. У другій книзі описується спосіб вимірювання людської фігури по методу Альберті. Одиницею виміру служить числова величина. Вимірювання фігури відбувається по методиці Альберті – шкалою, яка розділена на 600 частин. Дюрер пропонує свою шкалу, що має 1800 частин. Дюрер чудовий рисувальник. Особливої уваги заслуговує малюнок жіночої фігури. Тут художник не тільки прагне знайти пропорційну закономірність поділу фігури на частини, а й використовувати лінії членування як допоміжні при побудові зображення. Вся фігура розділена на три частини лініями, які одночасно є лінією плечового пояса, лініями кульшового та колінного суглобів. Дюрер і в інших малюнках також показує спрямування цих ліній при упорі фігури на одну ногу.

Праці Альберті, Дюрера та інших майстрів лягли в основу методики викладання малювання пізніших педагогів як А. Лосенка, П. Чістякова, Д. Кардовського та багатьох інших. Правила, схеми, закони, встановлені великими майстрами минулого на основі уважного спостереження і вивчення природи, залишаються для нас таким же цінним матеріалом, яким залишаються досягнення минулого в будь-якій іншій науці, будучи базою для побудови нового. Російська Академія мистецтв першої половини XIX століття була однією з кращих шкіл рисунка. На допомогу учням Академії мистецтв А. Лосенком було складено посібник по зображенню анатомічної фігури, альбом оригіналів (малюнки для копіювання), навчальний посібник для художників, керівництво, як збільшувати або зменшувати фігури людини.

У 1834 році відомий російський художник-аматор А. Сапожников видав «Курс малювання». Це був перший підручник з малювання для загальноосвітніх навчальних закладів, складений російським художником. Дизайнерам краще за інших відомий канон А. Сапожникова, який, у суті, відноситься до тієї серії канонів, де модулем служить голова. Побудований цей канон на підставі іншого модуля, а саме $\frac{1}{30}$ частини людського зросту. Фігура людини ділиться на 30 рівних частин. Голова дорівнює чотирьом розподілам: від підборіддя до ключиць – одну поділку, від ключиць до кінця грудини – три, від грудини до кінця ребер – три, від ребер до пупка – одне, від пупка до лобкової кістки – три, від лобка до колінної чашечки – сім, від колінної чашечки до початку слідка – сім поділок. Висота слідка дорівнює одному поділу. Довжина обох ключиць становить шість поділів, відстань між грудними сосками – чотири, довжина плечової кістки – шість, передпліччя – п'ять, довжина кисті – три, ширина таза – п'ять і довжина лопатки – три поділки [12, с. 24].

У наш час пропорційне членування фігури людини ми розглядаємо як умовну елементарність членування. Малюючи людину, можна вловити схожість і без знання анатомії, проте розуміння будови кістяка і функціонального значення м'язів покращує якість роботи. Досвід підказує, що знання анатомії швидше звільняє, ніж обмежує свободу вираження. При

достатніх навичках технічна сторона стає все менш усвідомленою, і малювання перетворюється в творчий процес.

При малюванні живої моделі в основу одиниці виміру береться висота голови натурника. Можна простежити пропорційні відносини висоти голови до фігури і окремим частинам. Якщо ми поділимо тіло чоловіка на 8 голів, то верхня кінцівка від пахвової западини до кінця середнього пальця дорівнює трьом головам. Від ліктя до кінця середнього пальця укладається дві голови. Ширина плечей дорівнює двом головам. Існують різні канони, що мають своїми модулями довжину стопи, голову, кисть руки або особа із зазначенням кількості разів, яке вони укладаються по довжині людського тіла. Вивчивши співвідношення модуля до окремих частин тіла, ви можете простежити ставлення різних частин тіла один до одного. Великий інтерес представляє канон, заснований на правилах «Золотого перетину». Термін «золотий перетин» введений Леонардо да Вінчі. У творах образотворчого мистецтва художник або скульптор усвідомлено чи підсвідомо, в архітектурі, звичайно, спираючись на точне знання – застосовується співвідношення розмірів в золотій пропорції. Принцип золотої пропорції або динамічної симетрії полягає в тому, що «ставлення між двома частинами єдиного цілого дорівнює відношенню її більшої частини до цілого (або відповідно цілого до здебільшого)». Це число дорівнює 1,62, що є наближеним значенням відношення більшої величини в пропорції до її меншою величиною. Це відношення може бути виражено: 5:3, 8:5, 13:8 і т. п., де $5+3=8$, $8+5=13$.

Побудоване Цезінгом з прикладу попереднього канону членування людської фігури показало, що всі межі членування проходять в природних з'єднаннях людського тіла. Наприклад, відстань від тім'я до кінця кисті дорівнює відстані від підшви до пупка, або відстань від тім'я до пупка дорівнює відстані від підшви до кисті руки і т. п. Відношення відстані $M_1+M_2:M_2$, $M_2+M_3:M_3$ і буде пропорція «золотого перетину» фігури гармонійно розвиненої людини [5, с. 13].

У основної пропорції чоловічої та жіночої фігур, модулем служить голова та вкладається 8 разів. Уважно порівнюючи середні дані для розвиненої фігури

бачимо: ширина плечей жіночої фігури на $\frac{1}{2}$ голови менше чоловічий; ширина тазу жіночої фігури більше чоловічого. Розташування пупка у жіночої та чоловічої фігур до лінії, що розділяє фігури на дві рівні частини (район великого вертіла), різні. Вивчаючи пропорції з'ясовується наступне: рука, зігнута в лікті у жіночої фігури, лежить вище рівня пупка; у чоловічої – на рівні пупка, і майже на рівні клубових кісток. Також помітна різниця в довжині рук від верхівки голови до середнього пальця витягнутої уздовж тіла руки. Добре простежується різниця в довжині стегнових і гомілкових кісток чоловічий і жіночої фігур. Насправді рідко трапляється у людей такі пропорції, але знати їх необхідно, щоб бачити відхилення від них і краще розуміти індивідуальні пропорції живої натури.

Висновки

Курс академічного малювання ставить завдання перед студентами – знання об'єктивних законів малювання фігури людини, знання основних правил образотворчого мистецтва. Глибоке знання пластичної анатомії фігури людини виключає багато безглуздостей, що підстерігають студентів у роботі. Наприклад, якщо при малюванні людини в одязі немає достатнього знання форми оголеного тіла, то на малюнку виходить зображення не одягненої людини, а порожнього одягу, подібно тому, як незнання елементарної анатомії (скелета), при малюванні тварини призводить до створення малюнка шкіри тварини, а не її самої.

Література

1. Алпатов, М. В. Композиция в живописи / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1940.
2. Алпатов, М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1976.
3. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев / Дж. Вазари. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2010.
4. Вопросы художественного образования // Вопросы методики преподавания композиции : темат. сб. науч. тр. – Л. : Акад. художеств СССР : Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1972.– Вып. 3.

5. Все о технике: рисунок / пер. А. И. Ильф. – М. : АРТ-Родник, 2000. – 144 с.
6. Грюнбаум, А. Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум. – М. : Наука, 1969.
7. Дейнека, А. А. Учись рисовать / А. А. Дейнека. – М. : Акад. художеств СССР, 1961.
8. Костин, В. Язык изобразительного искусства / В. Костин, В. Юматов. – М. : Знание, 1978.
9. Макушин, В. Ю. Рисунок у просторі й часі : навч. посібник / В. Ю. Макушин. – Миколаїв : НУК, 2008.
10. Макушин, Ю. А. Рисунок і час : навч. посібник / Ю. А. Макушин. – Миколаїв : НУК, 2008.
11. Лаптев, А. М. Рисунок пером / А. М. Лаптев. – М. : Акад. художеств СССР, 1962.
12. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, 1973.

References

1. Alpatov M. V. Kompozitsiya v zhivopisi [Composition in painting]. Moscow. Iskustvo Publ., 1940.
2. Alpatov M. V. Rhudozhestvennye problem italyanskogo Vozrozhdeniya [Artistic issues of the Italian Renaissance]. Moscow, Iskustvo Publ., 1976.
3. Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev [Biographies of the most famous painters]. Saint-Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2010.
4. Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniya [Questions of art education]. Tematicheskii zbornik nauchnykh trudov [Themed collection of scientific papers]. Voprosy metodiki prepodovaniya kompozitsii [Issues of teaching composition]. Leningrad. Academy of Arts of the USSR. Institute of painting, sculpture and architecture named after Ilya Repin Publ., No 3. 1972.
5. Vse o tekhnike: risunok [Everything about the technique: drawing]. Translate A.I. Ilf. Moscow. Art-rodnik Publ., 2000.

6. Gryunbaum A. Filosofskie problemy prostranstva i vremeni [Philosophical problems of space and time]. Moscow, Nauka Publ., 1969.
7. Deyneka A.A. Uchites rysovat [Learn to draw]. Moscow, Akademiya Publ.
8. Kostin V. Yazyk izobrazitelnogo iskusstva [Language of fine art]. Moscow, Znanie Publ., 1978.
9. Makushin Yu. A. Rysonok u prostori y chasi [The drawing in space and time]. Tutorial. Mykolaiv, NUK Publ., 2008.
10. Makushin Yu. A. Rysonok i chas [The drawing and the time]. Tutorial. Mykolaiv, NUK Publ., 2008.
11. Laptev A.M. Risunok perom [Pen and ink drawing]. Moscow, Academy of ArtsUSSR Publ., 1962.
12. Rostovtsev N.N. Akademicheskii risunok [Academic drawing]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1973.

Makushina I. V., Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Department of Design, Educational and Research Institute of Humanities National University of Shipbuilding after Admiral Makarov (Ukraine, Mykolaiv), sergey.pyshnev@nuos.edu.ua

The method of learning drawing with canons and proportions

This article attempts to describe the technique of drawing using canons and proportions used in different historical periods – in ancient Egypt, Greece, Renaissance, classicism and modernity.

Keywords: canon, art, image, education, perspective, contour, depth image, proportion, Ancient Egypt, Ancient Greece, renaissance, classicism.

Макушина И. В., заслуженный художник Украины, старший преподаватель кафедры дизайна, Учебно-научный гуманитарный институт Национального университета кораблестроения имени адмирала Макарова (Украина, Николаев), sergey.pyshnev@nuos.edu.ua

Методика усвоения рисунка с помощью канонов и пропорций

В данной статье сделана попытка рассмотреть методику усвоения рисунка с помощью канонов и пропорций, которые использовались в разные исторические эпохи – в Древнем Египте, Греции, эпоху Возрождения, Классицизма и современности.

Ключевые слова: канон, искусство, изображение, обучение, перспектива, контур, объемность изображения, пропорция, Древний Египет, Древняя Греция, эпоха Возрождения, Классицизм.