

Ломакин М.О., кандидат педагогических наук, член Союза художников России, профессор кафедры рисунка и живописи ФГБОУ ВО «Российский университет традиционных художественных промыслов», 191186, г. Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, д. 2, лит. А; e-mail: mihail.lomakin@inbox.ru

Lomakin M.O., candidate of pedagogical sciences, member of the Union of artists of Russia, professor of the department of drawing and painting of the Russian university of traditional art crafts, 191186, Saint-Petersburg, Griboyedov canal embankment, 2, lit. A; e-mail: mihail.lomakin@inbox.ru

**Набросок, рисунок, композиция – от наблюдения природы
к творческому поиску при создании проекта
произведения лаковой миниатюрной живописи**
**Sketch, drawing, composition – from observation of nature to creative
search when creating a lacquer miniature painting project**

Аннотация. В статье рассматривается роль подготовительных этапов в процессе создания композиции и проекта произведения лаковой миниатюрной живописи – выполнение поисковых эскизов и зарисовок с натуры. На примере опыта мастеров русского и западноевропейского искусства раскрывается значение рисования с натуры для работы над картиной или проектом. Подчёркивается влияние наблюдения природы на замысел и воплощение темы проекта лаковой миниатюрной живописи.

Ключевые слова: лаковая миниатюрная живопись, композиция, набросок, поисковый эскиз, зарисовка с натуры, высшее образование.

Abstract. The article examines the role of preparatory stages in the process of creating a composition and project for lacquer miniature painting, including the execution of search sketches and drawings from life. Using the experience of great masters of Western European and Russian art as an example, the significance of drawing from life for working on a painting or project is revealed. The influence of observing nature on the conception and realization of the lacquer miniature painting project theme is emphasized.

Keywords: lacquer miniature painting, composition, sketch, search sketch, drawing from life, higher education.

Процесс создания художественного произведения – это путь от замысла, идущего от непосредственного восприятия реальности, к её глубокому осмыслению и творческой трансформации на основе опыта, впечатлений и мастерства художника. Это диалектический путь от непосредственного наблюдения действительности к её синтезу с интеллектуальным анализом. Такой путь можно представить как последовательность взаимосвязанных этапов, каждый из которых решает свои уникальные и значимые задачи.

Фундаментальными из них являются взаимосвязанные стадии творческого процесса: наблюдение, замысел, идея, эскиз (композиционный поиск), набросок с натуры, длительный рисунок (штудия). Их взаимодействие выступает основой профессионального художественного метода, где острота зрения служит раскрытию творческого замысла, а знания анатомии помогают конкретизировать образ, создаваемый воображением. История искусства выступает наглядной иллюстрацией этого непрекращающегося диалога между правдой жизни и искусства [4, с. 12].

Перейдем к рассмотрению фундаментальных этапов, являющихся основными в процессе формирования образа в изобразительном искусстве.

Первоначальным является не само создание художественного образа и даже не его идея, а наблюдение за натурой. Постепенно формируется понимание, что наблюдение за натурой в художественных целях – это всегда диалог между конкретным и общим, случайным и закономерным. В отличие от беглого взгляда, фиксирующего объект для его утилитарного опознания (дерево, человек, чашка), художественное наблюдение сразу ставит вопросы: Каков характер этой формы? Каковы ее отношения со средой? Какой принцип, какую «идею» она воплощает?

Существуют различные виды наблюдения – например, последовательное и целостное. Обычно человек (не художник) смотрит на объект последовательно, перебирая детали одну за другой, упуская из вида их взаимосвязь. Художник же, развивая профессиональное зрение, стремится охватить натуру единым, «объемным» взглядом, схватывая взаимосвязь всего со всем в поле зрения. Он видит не просто фигуру на фоне, а единое тональное и цветовое пятно, где контур фигуры «звучит» в ритме складок, а фон активно участвует в лепке формы. Умение видеть целостно – основа композиционного мышления, которое участвует в формировании художественного образа [2, с. 6].

Художественное зрение – это зрение избирательное и критическое. Натура предлагает бесконечное множество деталей, однако художник, руководствуясь замыслом (даже в самом быстром наброске), выступает в роли редактора. Он анализирует: что из увиденного существенно для передачи характера, конструкции, настроения, а что является несущественным и необязательным. В процессе размышления над образом все второстепенное – все, без чего можно обойтись – устраняется. Производится композиционный отбор, возможный лишь при работе над целой серией поисковых набросков, эскизов и вариантов решений. Избирательность, эстетическая требовательность, сформированная на данном этапе, становится одним из главных качеств будущего художника, сочетая наблюдательность со способностью к отбору.

Сложность в изображении предметного мира заключается в противоречии между зрительным и осязательным, объемным его восприятием, однако именно насмотренность помогает преодолеть данную проблему. Такое наблюдение-осязание позволяет линии в рисунке стать не контуром, а следом движения по форме, а пятну – передавать материальность.

Кроме того, развивается зрительно-моторная и образная память. Краткое, но интенсивное наблюдение за движением (жест, полет птицы) с последующей попыткой воспроизвести его по памяти в наброске тренирует способность удерживать и обобщать впечатление, что критически важно для творческой работы вне прямой зависимости от натуры.

Путь от первоначального замысла к окончательному решению может быть весьма долог, хотя порой он определяется в первом же наброске. На примере картин Ж.-Л. Давида, И.Е. Репина, С.В. Герасимова и В.Г. Перова мы рассмотрим, какими путями автор композиции приходит к воплощению своего замысла, какие трудности преодолевает на этом пути. Так, на рисунках 1²² и 2²³, на примере картины И.Е. Репина «Не ждали», показано, какой путь проходит художник в своем композиционном поиске – от первоначального замысла к окончательному решению, какая разница существует между первым наброском темы и готовой картиной.

При непосредственном наблюдении за натурой можно овладеть навыком поиска конструктивно-пластических схем. Именно при беглом взгляде на объект закладываются базовые представления о формах и принципе «от простого к сложному», вырабатывая в восприятии схемы ритмичных повторов и отношений масс.

Когда такие схемы и варианты решений становятся частью образного «багажа» художника, решение может прийти сразу, а образ сложиться мгновенно. Особенно это характерно для мастеров классицистической и академической школ, часто строивших композиции на основе готовых геометрических шаблонов.



Рис. 1. И.Е. Репин. Первый эскиз к картине «Не ждали». 1884 г. Государственная Третьяковская галерея (г. Москва)



Рис. 2. И.Е. Репин. «Не ждали». 1884-1888 гг. Государственная Третьяковская галерея (г. Москва)

²² Рис. 1. Репин. Они не ожидали, что он сначала изучит [gtg.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Repin_They_did_not_expect_him_first_study_gtg.jpg) // Wikimedia Commons : [сайт]. – URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Repin_They_did_not_expect_him_first_study_gtg.jpg (дата обращения: 09.02.2026).

²³ Рис. 2. Разбор одного шедевра: «Не ждали» Ильи Репина // Arzamas : сайт. – URL: <https://arzamas.academy/mag/1268-aspettami> (дата обращения: 09.02.2026).

Наконец, высший уровень своеобразия – это видение в природе не только физических, но и поэтических, а также мировоззренческих качеств. Пейзаж, например, наблюдается как состояние природы – лирическое, эпическое, тревожное; портретируемый человек – как личность, характер, гражданин, история. Здесь наблюдение смыкается с интуицией и чувством. Художник ищет в природе визуальные эквиваленты чувства: меланхолию – в мягкой, размытой линии, тревогу – в резком контрасте света и тени, величие – в низкой линии горизонта. Такое восприятие превращает простое изучение объекта в диалог, где натура выступает не как объект копирования, а как соавтор, источник вдохновения и откровения.

Показателен пример картины Ж.-Л. Давида «Смерть Марата» (рис. 3²⁴, 4²⁵). Композиционное решение было найдено практически мгновенно – в карандашном эскизе, куда вошло все, вплоть до посвящения («À Marat, David»). Тема задумывалась, рассматривалась и воплощалась одновременно в визуальном, чувственном и гражданственном аспектах – пример целостного (художественного), а не последовательного (обычного) восприятия.



Рис. 3. Ж.-Л. Давид. «Смерть Марата», эскиз, 1793 г., бумага, карандаш. Версаль



Рис. 4. Ж.-Л. Давид. «Смерть Марата», 1793 г., Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Эскиз – важнейший начальный этап в воплощении полноценного художественного произведения. Он представляет собой своего рода детальный план построения композиции, уточнения пятен и акцентов. В эскизе художник сталкивается с ситуацией чистого творческого выбора, не

²⁴ Рис. 3. «Смерть Марата» (этюд).jpg // Wikimedia Commons : [сайт]. – URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Death_Of_Marat_\(Study\).jpg?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera](https://commons.wikimedia.org/wiki/The_Death_Of_Marat_(Study).jpg?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera) (дата обращения: 09.02.2026).

²⁵ Рис. 4. «Смерть Марата» Давида.jpg // Wikimedia Commons : [сайт]. – URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Death_of_Marat_by_David.jpg (дата обращения: 09.02.2026).

диктуемого напрямую натурой: Как расположить фигуры? Каков источник света? Какой формат следует выбрать?

Каждый такой выбор – синтез интуиции, знания и эстетического чувства. Многовариантность эскизов на одну и ту же тему наглядно демонстрирует, что не существует единственно верного решения, но существует бесконечное поле поиска, где профессия художника проявляется как деятельность по созиданию целостного, осмысленного и выразительного визуального мира. Это и есть восприятие профессии как «значимого, цельного феномена» – не ремесла, а способа мышления и отношения к действительности.

Именно в эскизе представляется возможным рассмотреть мастерство художника: некоторые из таких краткосрочных работ по эстетической и конструктивной составляющей могут стать полноценным самостоятельным произведением. Помимо этого, по эскизам ключевых фигур в истории искусства можно проследить, как автор формирует композицию, на чём именно заостряет внимание; впоследствии эти наблюдения могут быть использованы при создании собственных работ.

Последовательное движение от этапа к этапу моделирует в учебной среде полный цикл творческой деятельности профессионального художника: от импульса и сбора материала, через его глубокое изучение, к творческой трансформации и созданию завершённого художественного высказывания. Осознание этой цикличности и внутренней связи этапов и есть основа формирования зрелого профессионального сознания.

После того как найдено условное пластическое решение композиции, наступает этап физического воплощения визуальных объектов. Конкретный образ берется из жизни и фиксируется с помощью наброска с натуры. Композиционные решения, найденные в эскизах, наполняются конкретным содержанием и образностью, а общий замысел конкретизируется.

Набросок – это быстрый черновой рисунок, в котором художник фиксирует первое впечатление от увиденного, исключая излишнюю детализацию. Изображение при этом может быть грубым и неточным, указывая на общие пропорции, динамику движения, индивидуальные особенности натуры или предмета. В условиях ограниченного времени художник физически не успевает «включить» последовательный аналитический аппарат, как в аудиторной обстановке. Его мозг вынужден работать иначе: схватывать и обобщать одновременно. В этот момент происходит синтез – линия играет роль контура, движения, характера, а пятно передает свет, массу, эмоциональную нагрузку [7, с. 113].

Таким образом, уже на стадии наброска усваивается ключевой принцип экономии и многозадачности изобразительных средств. Студент на практике понимает, что деталь не существует самостоятельно, а значима лишь в своей связи с целым, общим первым впечатлением. Это формирует установку на целостность восприятия, которую так трудно привить в длительной работе, где внимание неопытного человека дробится между деталями. Непосредственно в наброске можно рассмотреть, на чём именно автор старается

концентрироваться и какие аспекты (как материальные, так и психологические) являются ключевыми для передачи образа [6, с. 13].

Для Д.Б. Тьеполо и П.П. Рубенса наброски с натуры были полем научного и художественного исследования одновременно. И.Е. Репин и В.Г. Перов создавали в набросках коллекцию социально-психологических типажей для будущих картин. Э. Дега заполнял альбомы набросками балерин, стремясь уловить момент пластической трансформации позы, создавая своеобразную графическую хореографию. Набросок выступает как физическое выражение эмоционального отклика автора.

Чтобы увидеть, как в процессе поиска, при рисовании с натуры, образ главного героя развивается, обобщается и обретает выразительность, вернемся к истории работы И.Е. Репина над картиной «Не ждали» (рис. 5²⁶, 6²⁷). Пример показателен, поскольку фигура главного героя на картине отличается цельностью и статичностью, а ее выразительность достигается за счет точно найденного силуэта, показанного почти без полутонов – фигура стоит против света и обрисовывается контражуром. Выразительная статичность была найдена не сразу: на натурных набросках мы видим другой образ – более подвижный, с эмоциональным выражением лица, с несколько суетливыми движениями рук, головы. Образ еще слишком дробен, неточен, случаен и даже несколько театрален. Только после долгого размышления над образом и выполнения многочисленных вариантов решений в эскизах художник сумел придать натурному материалу выразительную и трагическую монументальность.



Рис. 5. И.Е. Репин. Наброски к картине «Не ждали». 1883–1884 гг.



Рис. 6. И.Е. Репин. Фрагмент картины «Не ждали»

²⁶ Рис. 5. Repin. Full figure and the head of the entering man 1883 1884 gtg.jpg // Wikimedia Commons . – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Repin_Full_figure_and_the_head_of_the_entering_man_1883_1884_gtg.jpg (дата обращения: 09.02.2026).

²⁷ Рис. 6. Илья Репин «Нежданно-негаданно» деталь4.jpg // Wikimedia Commons : [сайт]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Ilya_Repin_Unexpected_visitors_detail4.jpg?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения: 09.02.2026).

Разумеется, на этом пути необходимо чувство меры – понимание того момента, когда следует остановиться, когда образ точно найден и передает замысел с предельной выразительностью. Известно, что И.Е. Репин, который практически никогда не бывал удовлетворен достигнутым результатом, продолжал изменять фигуру и, особенно, лицо ссыльного, чем, по мнению современников, очень снизил выразительность образа [3, с. 150].

Другим примером подобной «переработки» образа является образ матери в картине С.В. Герасимова «Мать партизана» (рис. 7²⁸). Работая над головой главной героини картины, двигаясь от натуральных этюдов и зарисовок к окончательному варианту, художник достиг предельной выразительности (рис. 8²⁹, 9³⁰).

Однако уже значительно позже, желая сделать образ яснее для широкого зрителя, С.В. Герасимов переписал голову главной героини, сделав трактовку гораздо более плакатной и прямолинейной, что вызвало разочарование и критику со стороны зрителей (рис. 10).



Рис. 7. С.В. Герасимов. Картина «Мать партизана». 1943-1950 гг.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

²⁸ Рис. 7, 10. Мать Партизана 2.png // Wikimedia Commons . – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мать_Партизана_2.png (дата обращения: 14.02.2026).

²⁹ Рис. 8 Герасимов Сергей Васильевич (Художник). Голова матери. Этюд к картине «Мать партизана» // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20711359> (дата обращения: 14.02.2026).

³⁰ Рис. 9. Telegram: View @dtlive – URL: <https://t.me/dtlive/73761?single> (дата обращения: 14.02.2026).

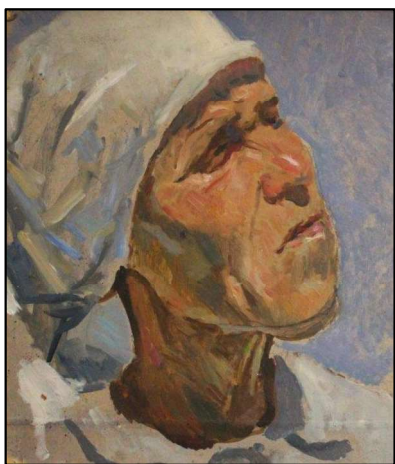


Рис. 8. С.В. Герасимов. Голова матери. Этюд к картине. 1942 г. Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник



Рис. 9. С.В. Герасимов. «Мать партизана», первый вариант образа матери



Рис. 10. С.В. Герасимов. «Мать партизана», окончательный вариант, фрагмент

Огромные возможности, которые предоставляет в поисковой работе подвижный, разнообразный, разноплановый характер натурно-эскизного рисования, его пластичность и живость, используются художниками как в композиционных поисках пластического выражения замысла, так и в конкретных зарисовках с натуры, направленных на поиск реальных образов героев композиций, которые всегда выразительнее и богаче придуманных. Взятый из жизни образ может не только направить к определенным пластическим решениям идеи, но и натолкнуть на саму идею [5, с. 32].

Картина В.Г. Перова «Гитарист-бобыль» (рис. 12³¹) показывает, как набросок с натуры может практически дословно перейти в картину, став ее идеей и сюжетом (рис. 11³²). Вероятно, идея написать картину возникла после того, как художник выполнил этот набросок. Однако увиденная художником сцена сама в себе объединила разнообразные мысли и представления об одиночестве и заброшенности человека и выразила их.

Это не означает, что художник не участвовал в создании образного строя своей картины: напротив, помимо того, что он увидел в жизни, почувствовал трагедию, зафиксировал ее при помощи своей наблюдательности и рисовального мастерства, затем придавал изображению содержательную глубину посредством тонких художественных приемов, неочевидных при поверхностном восприятии.

³¹ Рис. 11. Гитарист-бобыль. Василий Григорьевич Перов. Рисунки и иллюстрации, XIX век // Arthive, 2026 : проект. – URL: <https://arthive.ru/vasilyperov/works/32432~Gitaristbobyly> (дата обращения: 14.02.2026).

³² Рис. 12. Перов. Гитарист-бобыль.jpg // Wikimedia Commons : . – URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Перов_Гитарист-бобыль.jpg?uselang=ru (дата обращения: 14.02.2026).

На наброске изображен подвыпивший посетитель трактира – в его облике и движении есть даже что-то залихватское, кураж, заслоняющий его внутреннюю драму. В картине же образ очищен от поверхностной эмоциональной окраски и представляет собой обобщенное, напряженное размышление. Этот путь – от наблюдения к обобщению – собственно и представляет собой художественное творчество.

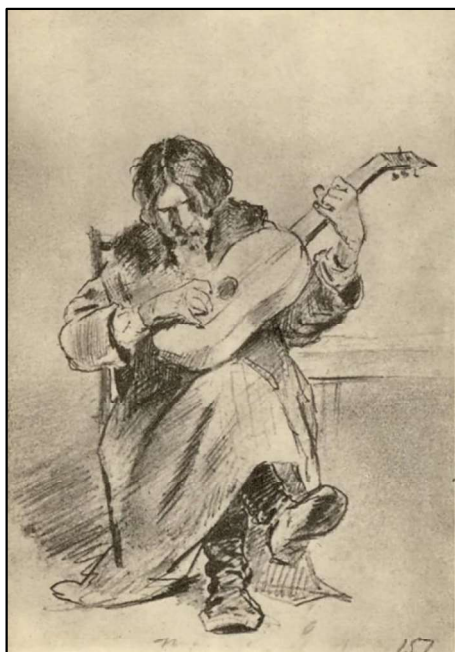


Рис. 11. В.Г. Перов. Набросок к картине
«Гитарист-бобыль». 1865 г.
Государственная Третьяковская галерея



Рис. 12. В.Г. Перов. Картина
«Гитарист-бобыль». 1865 г.
Государственный Русский музей

Смогли бы художники, о чьих творческих поисках и подготовительной работе говорилось выше, достичь подобной образной глубины, если бы они начали работу сразу набело, без эскизов и зарисовок, – в соответствии с тем беглым, первоначальным представлением, возникшим в их воображении? Разумеется, в истории искусства известны и такие примеры. Так, Ф. Буше гордился тем, что мог написать большую картину сразу набело, исключительно по воображению, а Караваджо, никогда не делая эскизов и предварительных зарисовок, создавал сложные многофигурные композиции непосредственно с натуры, прямо на картине большого формата. Однако само искусство Ф. Буше пронизано мгновенной, беглой текучестью, своеобразной эстетикой легкомыслия, при которой такой метод работы оправдан, а Караваджо обладал такой исключительной наблюдательностью, точностью восприятия и понимания формы, что встречается крайне редко – это скорее исключение, чем правило.

Кроме того, творческий и учебный процесс – вещи разного порядка. В учебном процессе существуют определенные, обязательные для всех студентов требования – в частности, соблюдение этапов выполнения учебных заданий. Сбор подготовительных материалов для композиции является одним

из важнейших этапов этой работы, а выполнение эскизов и подготовительных рисунков с натуры – её неотъемлемой частью.

Во многих направлениях художественного образования – в станковой и монументальной живописи, книжной графике и других – подготовительные рисунки с натуры составляют основу работы над композицией [1, с. 289]. В подготовке художника лаковой миниатюрной живописи эта практика также должна занять аналогичное место. Сложнейшие предметы изображения – природа, архитектура, фигура человека, группы людей – не могут быть выразительно, естественно, художественно или даже просто грамотно представлены в рисунке, живописи или в композиции без предварительного изучения натуры. Необходима не просто ежедневная практика рисования набросков и зарисовок в быту, на улице, в транспорте или на занятиях по рисунку, а именно целенаправленная работа с конкретными объектами и группами объектов, которые используются в конкретных композиционных построениях. Так, студент делает композиционную разработку определенной темы – эскиз; далее, он прорисовывает каждый элемент этого эскиза с натуры, ищет модель, которая наиболее близка его замыслу, устанавливает её в нужное положение, позу или ракурс и изображает эту модель с натуры максимально точно – и выполняет подготовительную штудию (рис. 13, 14³³).



Рис. 13. Линейный рисунок композиции



Рис. 14. Рисунок с натуры, использованный в работе по композиции

Такая практика должна стать обязательной частью учебного процесса студентов, обучающихся лаковой миниатюрной живописи. При всей очевидности того, что такая работа совершенно необходима, рисование с натуры – один из тех этапов в разработке композиций, которым

³³ Рис. 13, 14. Фото из методического фонда кафедры лаковой живописи Российского университета традиционных художественных промыслов.

пренебрегают чаще всего. Это сказывается на качестве завершенных работ. На промежуточных и итоговых аттестациях по дисциплинам «Проектирование и макетирование» и «Мастерство лаковой миниатюрной живописи», проходящих в виде демонстрационного просмотра выполненных учебных заданий, регулярно звучит справедливая критика по поводу изображения фигуры человека. Дело не только в нарушении пропорций или анатомических характеристик – нередко фигурам придается такое движение, которое в реальности невозможно, человек не способен принять такую позу, которую иногда приходится видеть на некоторых художественно-графических проектах студентов.

Причина кроется в том, что, разрабатывая свой проект, студент недостаточно наблюдал натуру, не изучал и не рисовал ее. Часто звучит оправдание, что фигура человека в лаковой миниатюре изображается условно, трансформируется в соответствии с традиционными канонами. Но трансформация и искажение – понятия принципиально разные. Необходимо глубоко изучить объект, который подвергается трансформации.

Речь здесь идет не об образности или философском содержании, о которых говорилось выше в связи с творчеством великих художников, а о художественной грамотности – базовом уровне подготовки, который должен формироваться у студентов в процессе получения профильного высшего образования.

Литература

1. Барщ А. О. Рисунок в средней художественной школе / А. О. Барщ. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Академия художеств СССР, 1963. – 299 с. – Текст : непосредственный.
2. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция : учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2109 «Черчение, рисование и труд» / Г. В. Беда. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Москва : Просвещение, 1981. – 239 с. – Текст : непосредственный.
3. Грабарь И. Э. Репин : в книге 30 иллюстраций / И. Э. Грабарь ; обложка : П. Алякринский. – Москва : Журнально-газетное обозрение, 1933. – 264 с. : ил., портр. – (Жизнь замечательных людей : серия биографий; вып. 21-22). – Текст : непосредственный.
4. Медведев Л. Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку / Л. Г. Медведев – Москва : Просвещение, 1986. – 160 с. – Текст : непосредственный.
5. Могилевцев В. А. Наброски и учебный рисунок : учебное пособие / В. А. Могилевцев. – 2-е издание, дополненное и переработанное. – Санкт-Петербург : 4арт, 2011. – 168 с. – Текст : непосредственный.
6. Наброски фигуры человека : методические указания для студентов-бакалавров направления «Искусство костюма и текстиля» / составитель А. А. Аширова ; Кыргызско-российский славянский университет. – Бишкек : КРСУ, 2017. – 32 с. – Текст : непосредственный.

7. Радлов Н. Э. Рисование с натуры / Н. Э. Радлов; [вступительная статья М. Флекеля]. – 3-е издание. – Ленинград : Художник РСФСР, 1978. – 120, [10] с. : ил. 25. – Текст : непосредственный.

References

1. Barshh A. O. Risunok v srednej xudozhestvennoj shkole / A. O. Barshh. – 2-e izdanie, dopolnennoe. – Moskva : Akademiya xudozhestv SSSR, 1963. – 299 s. – Текст : непосредственный.

2. Beda G. V. Osnovy` izobrazitel`noj gramoty`: risunok, zhivopis`, kompoziciya : uchebnoe posobie dlya studentov pedagogicheskix institutov po special`nosti № 2109 «Cherchenie, risovanie i trud» / G. V. Beda. – 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe. – Moskva : Prosveshhenie, 1981. – 239 s. – Текст : непосредственный.

3. Grabar` I. E`. Repin : v knige 30 illyustracij / I. E`. Grabar` ; oblozhka : P. Alyakrinskij. – Moskva : Zhurnal`no-gazetnoe obozrenie, 1933. – 264 s. : il., portr. – (Zhizn` zamechatel`ny`x lyudej : seriya biografij; vy`p. 21-22). – Текст : непосредственный.

4. Medvedev L. G. Formirovanie graficheskogo xudozhestvennogo obraza na zanyatiyax po risunku / L. G. Medvedev – Moskva : Prosveshhenie, 1986. – 160 s. – Текст : непосредственный.

5. Mogilevcev V. A. Nabroski i uchebny`j risunok : uchebnoe posobie / V. A. Mogil`cev. – 2-e izdanie, dopolnennoe i pererabotannoe. – Sankt-Peterburg : 4art, 2011. – 168 s. – Текст : непосредственный.

6. Nabroski figury` cheloveka : metodicheskie ukazaniya dlya studentov-bakalavrov napravleniya «Iskusstvo kostyuma i tekstilya» / sostavitel` A. A. Ashirova ; Ky`rgy`zsko-rossijskij slavyanskij universitet. – Bishkek : KRSU, 2017. – 32 s. – Текст : непосредственный.

7. Radlov N. E`. Risovanie s natury` / N. E`. Radlov; [vstupitel`naya stat`ya M. Flekelya]. – 3-e izdanie. – Leningrad : Xudozhnik RSFSR, 1978. – 120, [10] s. : il. 25. – Текст : непосредственный.