

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ФГБОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

О. В. Шаляпин

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТА

Утверждено Ученым Советом Института искусств НГПУ
в качестве учебного пособие

Новосибирск – 2014

УДК 757.1(077.3)

ББК 8. 147р30

Ш 189

Р е ц е н з е н т ы :

член-корреспондент Российской академии образования,
заслуженный деятель искусств РФ,
доктор педагогических наук, профессор
Л. Г. Медведев.

Шаляпин, О.В.

Ш 189 Методические рекомендации к живописи портрета: учебное пособие /
О.В. Шаляпин. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2014. – 122 с.

ISBN 978-5-8119-0579-9

Учебное пособие посвящено обучению живописи портрета – одной из важнейших проблем профессионального становления художника-педагога, сочетающего в себе высокое профессиональное мастерство и творческую продуктивность.

Автор в доступной форме рассматривает процесс постижения живописной техники и формирования живописного мастерства через понимание художником сущности образного замысла в портрете, анализирует различные композиционные принципы в портретной живописи. Предлагает научно обоснованные методические рекомендации для работы над живописным портретом.

Учебное пособие представляет интерес для специалистов, исследующих различные проблемы портретной живописи, студентов художественных факультетов педагогических вузов и для учащихся средних профессиональных учебных заведений художественного профиля.

УДК 757.1(077.3)

ББК 8. 147р30

ISBN 978-5-8119-0579-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ФОРМИРОВАНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТНОГО МАСТЕРСТВА	7
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ	26
МЕТОДЫ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА.....	50
ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	74
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	78
ПРИЛОЖЕНИЕ № 1.....	89
ПРИЛОЖЕНИЕ № 2.....	97

ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день имеется достаточное количество методической литературы по самым различным проблемам освоения живописного мастерства. Однако вся эта методическая литература не дает возможности разобраться в самой сути живописи, так как в большей степени посвящена многочисленным техническим проблемам живописи и технологии живописных материалов, а также цветоведению и методике поэтапной работы. И совсем не объясняет изобразительные и выразительные принципы, а также сам процесс формирования гармонического восприятия, позволяющий воспринимать своеобразный язык живописи, образно передающий эстетическую сущность изображаемой природы [32].

Как показывает практика, освоение живописной техники - это сложный и длительный процесс, требующий специальных, многократных упражнений, усвоения теоретических наработок, а также вдумчивого анализа закономерностей различных способов изображения. Однако нужно хорошо себе представлять, что художник-натуралист, превращая в самоцель изображение реального мира, доводит весь процесс изображения, как правило, до абсурда, так как у него нет никакой художественной задачи, он пытается передать, скопировать с предельной точностью все, на чем останавливается его глаз. Портрет, написанный так, производит впечатление зеркального отражения, в котором есть все, вплоть до мельчайших морщинок лица, но нет главного – постижения характера, внутреннего мира человека.

Такое случается из-за отсутствия четкого понимания творческого начала в изобразительной практике, которое базируется на принципах гармонии и включает в себя целый ряд факторов: целостность восприятия, эмоциональность, выразительность, образность – словом, все то, чему невозможно научить, но можно воспитывать и развивать. Таким образом, наиболее сложное и противоречивое понимание содержательного аспекта портретной живописи остается до сих пор не достаточно исследованным.

В педагогической практике этой проблеме, как правило, не уделяется должного внимания, поскольку многое здесь зиждется на тонких, не поддающихся прямому измерению, нюансах восприятия, так как любое живописное произведение основано на чувственном восприятии, которое не всегда поддается анализу.

Важнейшей составляющей процесса художественно-творческой деятельности художника являются понимание им сущности гармонии и стремление её постигнуть. Сформированное чувство гармонии проявляется у художника, как в избирательности восприятия, так и в умении выразить основные смысловые и образные идеи, а также в необходимости добиваться эмоционального звучания своего произведения, что закономерно является залогом успешного творческого процесса в живописи.

Чем меньше у художника развито чувство гармонии, тем он менее требователен к своей работе, довольствуется заученными техническими умениями и знаниями, а также придерживается фотографически точной передачи натуры, считая это главнейшей задачей своего «творчества».

Однако известно, что техника в изобразительном искусстве не представляет самостоятельной эстетической и художественной ценности, пока не связана с эмоционально-образным замыслом и эстетическим вкусом художника. Только тогда, когда техника становится проводником эстетических чувств и важнейшим фактором постижения гармонии, техника обретает творческий характер, она передает эстетическую сущность замысла художника [32].

Эта проблема требует основательных, комплексных подходов, поскольку очевидна её востребованность в динамике непрерывного художественного образования и эстетического воспитания учащихся средних профессиональных учебных заведений художественного профиля и студентов художественных факультетов педагогических вузов.

ФОРМИРОВАНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТНОГО МАСТЕРСТВА

Мастерство – признак художественности - это естественная основа профессионализма художника, которая складывается в процессе воспитания художественного вкуса при последовательном наращивании профессиональных навыков.

Художник для совершенствования своего живописного мастерства должен учиться постоянно, целенаправленно формулируя задачи изучения окружающего мира, служащего источником вдохновения для профессиональной творческой работы. Кроме того, живописное мастерство художника формируется на базе знаний истории и теории живописи, которые постоянно развиваются и дополняются новыми знаниями, часто почерпнутыми из самой практики живописи. Иногда художник осознает это, а иногда это происходит интуитивно и бессознательно, но всегда это длительный практический опыт, в котором новые качественные этапы развития немислимы без предварительных трудовых количественных накоплений.

В освоении профессии живописца многое приходится принимать и заучивать с самых «азов», это и вопросы элементарной технологии ремесла, и целесообразная, выверенная система, и последовательность действий в живописной работе. Практические навыки овладения живописным мастерством усваиваются постепенно, начиная с простых элементарных заданий через решение и усложнение многозначных задач, от задания к заданию, среди которых есть и собственно творческие, и профессионально-технические.

Живопись и как искусство, и как ремесло требует высокой культуры в области профессиональных материалов: следует позаботиться о том, чтобы подрамник был добротным, холст натянут равномерно, грунт был соответствующим живописной задаче, палитра должна быть всегда чистой, а кисти тщательно вымыты, так как без профессиональной добросовестности не может быть и подлинного искусства.

Проблема палитры – тоже не последнее дело в формировании живописного мастерства, нужно предостеречь учащихся от излишне многокрасочной палитры, к которой обычно прибегают малоопытные художники, и напомнить им о традициях старых мастеров, которые всегда исходили из поставленной живописной задачи. Учащийся должен внимательно посмотреть на модель, проанализировать ее цветовой строй (по частям и вместе с фоном) и убедиться, что данную живописную задачу можно решить красочно и цельно при помощи шести-семи красок.

При этом учащемуся мало знать свойства красок и теорию цвета, только на практике он поймет, что яркие краски (кадмий желтый, красный краплак, кобальты синие и зеленые), особенно, в неумелых руках дают резкие и грубые сочетания, которые очень далеки от гармоничной природы. Поэтому рекомендуется использовать для изображения головы человека охры, сиены, английскую красную, умбры, зеленую землю, из синих – кобальт или ультрамарин, черную жженую кость, марс коричневый. Разумеется, этот набор не является универсальным для решения всех задач.

Любая постановка, любое задание служат не только чисто учебным целям, но и участвуют в воспитании художников, формируют их эстетические вкусы и живописное мастерство, вырабатывают интерес к определенному кругу явлений. Поэтому, придавая большое воспитательное значение постановкам, следует выбор модели производить особенно тщательно. Натурные постановки должны отвечать образу нашего времени, т.е. быть разнообразными как по типу и характеристике, так и по полу и возрасту. Важно найти и подчеркнуть в модели характерные черты нашего современника, более точно выявить профессию портретируемого, его характер. Для этого в качестве модели будут наиболее полезны типажи с ярко выраженными характерными чертами лица, четкой пластикой головы и рук, выразительные по колориту.

В портретной постановке надо отбрасывать все лишнее, все, что может отвлечь от основной задачи, так как лаконичность и простота постановки — основное ее достоинство. Следует детально продумать позу, поворот головы,

положение рук, освещение, а также цветовое решение постановки, чтобы все это наиболее остро выявляло особенности портретируемого, обогащало замысел и дополняло его.

Всякой работе с натуры, в том числе и над портретом, предшествует его замысел, в основу которого ложатся авторские переживания и соображения, навеянные натурной постановкой, этот замысел ищется и фиксируется в краткосрочных натурных живописных набросках (форэскизы), которые имеют важное значение в формировании живописного портретного мастерства.

В живописи мы встречаем разные подходы к восприятию природы и к способам ее выражения, так как реализм располагает огромным арсеналом средств и предполагает субъективный аспект творчества. Поэтому в соответствии с поставленной задачей возникает потребность всякий раз задуматься над тем, каким живописным и техническим приемом лучше всего воспользоваться для наибольшей выразительности и верности того, что пишешь. Живописный прием во многом определяет ту меру условности живописного языка, которая делает искусство живописи наиболее выразительным и правдивым. Точно и в меру найденная условность при обязательной достоверности – это вопрос принципиальный в критериях оценок и самостоятельного творчества, и тем более, учебной натурной постановки.

Тому, кто хочет приобрести определенные навыки в живописи и вооружиться некоторым мастерством, нужно внушить правильное понимание техники как суммы навыков профессиональной умелости и свободного владения живописными приемами; техники как фактора художественной выразительности. В этой связи необходима дисциплина учащегося, дисциплина его мыслей, чувств, его поведения и поступков, а также нужно выработать некую систему работы над натурой, чтобы рука ученика не опережала его мысль и, тем более, чувства.

Обучение живописи в аудиторных условиях включает: работу над живописными набросками (форэскизами); работу над живописными этюдами с природы, по памяти, представлению и воображению; изучение наследия и опыта

мастеров изобразительного искусства в музеях и на выставках; самостоятельную работу с литературой и самостоятельную творческую работу по живописи. Все эти формы и разновидности работы взаимодействуют и обогащают друг друга, формируя творчески мыслящего художника и его профессиональное живописное мастерство.

Краткосрочных заданий, или форэскизов (ф/э), которые мы часто называем «набросками» или «нашлепками», надо написать много. Но смысл заключен не в том, чтобы как можно больше наделать таких эскизов или успеть закончить голову до степени завершенности портрета, а в том, чтобы этими постоянными упражнениями натренировать глаз на ощущение тона и цвета или почувствовать в натуре и суметь решить композиционное и общее колористическое состояния модели.

Форэскизы служат как бы предвосхищением художественной выразительности будущих живописных работ и в то же время воспитывают у студентов активное начало и творческий азарт, напряженную сосредоточенность и прививают способность цельно видеть, быстро соображать, сразу схватывать отношения, тут же определять и уточнять художественный замысел в портрете. Они позволяют делать полезные акценты, допустим, на цвет, характер, на подчеркнутую живописно-пластическую выразительность формы. Причем уже на этом этапе важны эмоциональный настрой и целенаправленность в работе, формирование художественного вкуса и чувство меры.

Начинающему художнику в форэскизах удобно решать конкретные задачи, они помогают не только осмыслить и осознать художественный уровень натурной постановки, но и определиться в размере и пропорциях холста, найти композиционный строй и художественность изображения, а также избавиться от приблизительной раскраски, от черноты и разбеливания. Одним словом, краткосрочные, но постоянные упражнения (ф/э) помогут начинающему художнику приобрести знания, развить и воспитать глаз, правда, для этого учащийся должен собраться, напрячь все свое внимание и энергию.

В форэскизах полезно изображать сразу несколько голов, например, три разные головы на одном холсте. Так учащийся яснее заметит, что, несмотря на объективно существующий «телесный» цвет человеческого тела, нет двух лиц, одинаковых по цвету, по характеру форм и пропорций тела. Это заставит учащегося каждый раз внимательно анализировать и изучать цвет тела человека, исходя из ощущения данной модели в конкретных условиях расположения, освещения и цветового сочетания с фоном, подскажет учащемуся колористическое решение. Такой метод поможет перейти к продолжительным заданиям, где полезно чередовать этюды с быстрыми «нашлепками», чтобы освежить свое восприятие природы и лучше понять изображаемую форму, благодаря этому изучение природы будет более углубленным, что потребует дополнительных знаний методики последовательного ведения работы.

Основной вид учебных работ по живописи – этюд с натуры (etude – изучение), который существенно влияет на формирование живописного портретного мастерства. Этюд с натуры по времени исполнения может быть кратковременным (1 учебный час), односеансным (4 учебных часа) или многосеансным, выполненным за несколько занятий по 4 часа.

В этюдной работе по-особому остро встает проблема традиций. Вероятно, в школе не страшны «старомодность» письма и традиционные методы работы, если они служат делу изучения и наращивания профессионального опыта и мастерства. Однако не следует игнорировать и современные способы живописи, отвечающие требованиям нашей школы, чтобы учебную работу приблизить к жизни и искусству наших дней.

Традиционная методика ведения этюда головы человека четко определяет начало и конец работы, вырабатывает систему последовательности. Мы рекомендуем работу над длительным этюдом головы условно расчленить для себя на три этапа, которые связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга:

1. Первый этап – подготовительный рисунок головы под живопись и первая ее прописка.

2. Второй – изучение деталей головы с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей.

3. Третий – обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному единству – колориту.

Эти этапы, если их придерживаться, дадут возможность художнику более последовательно и сознательно вести живописный этюд от начала до конца по принципу «от общего к частному и от частного к общему» и помогут ему избавиться от множества ненужных, а подчас и вредных бесконечных переписок.

Начинающий художник должен овладеть методом работы отношениями, то есть научиться сравнивать. Так, всегда при работе с натуры сравнивайте как можно больше и чаще: например, когда пишете щеку, сравнивайте не только освещенную часть щеки с теневой частью, но и щеку со лбом, и с шеей, и с фоном, и с волосами и т.д., так как, весь процесс живописи состоит в сравнении. Сравнить необходимо не только с точки зрения формы, пропорций и характера, а и с точки зрения цветовых отношений, что позволяет воссоздать форму и пространство. Такой метод живописи должен стать основным в практике, учащихся, так как он позволяет им не только точно подобрать тон и цвет того или иного места формы, но и учитывать действие и взаимодействие соседних цветов на этот цвет и влияние данного цвета на соседние и т.д.

При этом каждая новая живописная задача должна быть посильна для учащихся или на пределе их возможностей. Чтобы успешно написать этюд, ученик внутренне, то есть психологически, должен быть готовым к решению усложненной задачи и, тем самым, встать на качественно новую ступень в профессиональном развитии. Принципиально важно, чтобы будущий художник понимал, что задача на строгое изучение и штудирование модели необходима

как исключительно важная предпосылка к последующему свободному владению живописной формой.

Поэтому, прежде чем приступить к более сложной задаче – живописи головы в цвете, начинающему художнику полезно сделать один или несколько этюдов тоном (гризайль), для того чтобы научиться передавать форму головы с помощью светотеневых отношений. Эти упражнения являются как бы переходными от тонального рисунка к живописи, так как они несут в себе элементы и того, и другого.

Лучше всего поставить мужскую модель, у которой анатомическое строение головы читалось бы четко на фоне гладкой драпировки серого цвета. Легче почувствовать форму и передать ее, если голова освещена сбоку или сверху, когда свет активно освещает левую часть головы, скользит по уходящим формам, оставляя правую часть лица в тени. При этом ее светлые места (например, лоб) были бы светлее фона, а темные (например, уходящая вглубь щека) – темнее фона. Глазничные впадины модели погружены в полутон, веки тоже в полутоне, поэтому свет на них темнее света на лбу.

Композиционное размещение головы на холсте (30х40 см) начинается с определения точки зрения – места, с которого художник будет писать свою модель, при этом старайтесь не брать профильное положение, так как профиль трудно решить объемно, не имея опыта.

Сначала нужно нарисовать голову на холсте уделив особое внимание построению головы, ее конструкции и наиболее точному определению её пропорций. Подробная детализировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке под живопись не обязательны, все это появится позднее, когда кистью будет лепиться конкретно каждая деталь головы. Важно, чтобы рисунок под живопись был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее отдельных форм.

Всмотритесь в натуру, сравните освещенную часть головы с теневой, сопоставьте их с фоном и определите, что самое темное и что самое светлое. Мысленно проанализировав эти крупные тональные отношения, составьте на

палитре несколько смесей умбры натуральной с белилами (умбра жженая с белилами или марс коричневый и белила) для освещенных частей головы (например, лба) и фона, а также нужно приготовить их для среднего тона света и для среднего тона тени.

Сделав на палитре смеси, возьмите крупные кисти и начинайте с прокладки теневой части головы. С теней начинать целесообразнее потому, что они сразу определяют форму головы и дадут некий тональный камертон. Когда вы проложите теневые места, у вас появится необходимость в решении фона, так как без фона трудно угадать на белом холсте теневую часть: она будет казаться излишне темной. После того как проложили фон с одной стороны, сразу же проложите его и с другой стороны головы, - тогда вы почувствуете пространство за головой и пролепите её еще более объёмно. Теперь прокладывайте световую часть головы, все время сравнивая ее с теневой частью и с фоном. Делайте это смело и свободно, не останавливаясь надолго над отдельными деталями.

Краску для первой прописки берите негустую, чтобы она не мешала следующим, более пастозным пропискам, но старайтесь возможно точнее передать освещенность головы, ее положение в пространстве. Во время работы над этюдом советуем не совсем удавшиеся места и участки, перегруженные краской, снимать мастихином. Например, если не удался мазок, если он не выражает формы или не передает нужный тон, его надо снять мастихином и снова добиваться более точной передачи данного куска природы.

Когда вам удалось определить теневую часть головы по отношению к освещенной, выявить конструкцию головы и ее характер, можно переходить к конкретизации и уточнению общей формы головы, что составляет задачу второго этапа работы. Переходя к деталям лица, берите кисти помельче и «лепите» форму кистью, при этом следите за тем, чтобы они смотрелись не отдельно от общего строения головы, а органично и слаженно показывали бы ее конструкцию.

Когда перейдете к глазам, не стремитесь прорисовывать мелкой кистью веки, а определите сначала верным тоном глазничные впадины, все время сверяясь с теми местами головы, которые вами уже прорисованы. Только тогда, когда найдено место и определен характер глазничных впадин, приступайте к самим глазам. Начиная один глаз, сразу же напишите и второй, все время заботясь об их правильном построении. Губы тоже не прочерчивайте одной линией, так как и они имеют свой объем, а следовательно, и плоскости. Поэтому их тоже надо «лепить» кистью по форме, находя, где они четко и резко очерчиваются, а где моделируются мягко.

Теперь, когда формы отдельных деталей изучены и «пролеплены» в соответствии с общей формой головы, надо внимательно посмотреть, не потерялось ли целостное восприятие натуры. Например: отдельные детали, сами по себе выполненные неплохо, оказываются разобщенными, пропадает связь между ними, от этого этюд становится более дробным. Все эти недостатки появляются оттого, что у учащегося притупился взгляд, работа над деталями головы отвлекла автора от целостного видения.

Чтобы избежать подобных ошибок, учащийся должен помнить, что, работая над деталью, надо все время следить за общим, неустанно проводя сравнения. Например, учащийся начинает писать нос, внимательно смотрит на него и старается передать его тон и объемную форму. Нос имеет свои грани света, полутени, тени, и вот тут-то и подстерегает начинающего художника опасность: он «уперся» взглядом в нос, забыл, что нос — это только деталь общей формы головы, утратил цельное видение, и в результате — деталь написана или нарисована отдельно. И если отдельно будет отработана каждая деталь головы, впечатление цельного, общего будет нарушено.

Нужно смотреть на ту или иную деталь, но одновременно видеть и всю форму, не выпуская ее из поля вашего зрения. Это не так просто, как кажется, и такое именно целостное видение натуры достигается путем известного напряжения и прежде всего желанием воспитать в себе это необходимое художнику качество. Тут нужно постоянно следить за собой: чуть увлеклись

отделкой детали – сейчас же «расширяйте» свой взгляд, охватывайте взглядом всю модель, тогда и деталь найдет свой настоящий вид и связи с общей формой, частью которой она является. Деталь тогда хороша, когда она гармонирует с другими деталями и не мешает общему.

Для исправления погрешностей, которые вы заметили в своей работе, надо заняться обобщением этюда. В этом состоит третий этап работы, когда вы смело, свободно, широкой кистью снова перепишете некоторые места вашего этюда с тем, чтобы вновь восстановить конструкцию головы, исправить те ошибки, которые были допущены и насколько возможно отказаться от ненужных деталей. Добейтесь, чтобы самое светлое пятно было в одном месте, самые темные удары тоже не повторялись, и тени не смотрелись бы глухими и черными. Для обобщения резко проработанных деталей и соподчиненных отношений в вашем этюде не обязательно весь этюд переписывать корпусной пастозной краской, можно использовать прием лессировки, нанося прозрачные и полупрозрачные красочные слои.

После того как сделаны этюды головы одним тоном (гризайль), начинающий художник может переходить к живописи цветом. Человек с нормальным зрением отчетливо воспринимает различие цвета в природе, но чтобы обучить академической живописи, недостаточно только видеть разницу цветов, надо еще обладать воспитанным, «поставленным глазом». Под «постановкой глаза» мы подразумеваем развитие чувства колористического целого, когда художник учится видеть сложный цвет в отношениях, то есть в совокупности всех составляющих его цветов – это один из наиболее важных и сложных этапов формирования живописного мастерства.

Для решения задачи живописи головы необходим опыт живописной работы, нужно чувствовать, как форма головы строится цветовыми отношениями. В результате работы над живописным этюдом учащийся должен научиться решать в цвете общую конструкцию головы и ее частей, «лепить» кистью детали головы: глаза, нос, губы, уши. Задача здесь состоит в том, чтобы

не раскрашивать голову каким-то «телесным» цветом, а писать ее во всем богатстве и цветовой сложности.

Поставленная натурная постановка должна отчетливо выявлять основные живописные особенности головы человека. Освещенная прямым светом голова требует более темного фона, подобранного по цвету так, чтобы фон был не только в тональном, но и в цветовом контрасте с головой.

На первом этапе работы (рис. 1) сделайте хорошо закомпонованный, основательно построенный и проработанный рисунок с характеристикой основных тональных градаций формы головы. Прежде чем начать писать, художник должен мысленно как бы увидеть ее уже написанной, проанализировать модель в зависимости от задач, понять ее колористический строй и решить, какие, примерно, красочные сочетания он обнаружил в модели, и как передать основную цветовую характеристику головы: цвет лба, щек, подбородка, носа.

Итак, художник практически должен каждую плоскость – грань объемной формы, найденную в натуре, - решить в цвете, то есть цветом построить форму, передать ее освещение и найти положение головы в пространстве. Для этого нужно из имеющихся красок средней ширины кистью составлять смеси на палитре, которые воспроизводили бы цвет каждой плоскости формы головы натурщика.

Составляя смеси, старайтесь не к белилам прибавлять ту или иную краску, а к краскам прибавлять белила. Это предостережет от разбеленности и от излишнего расхода красок. При этом чтобы не впасть в белесость и добиться насыщенного колорита, лучше начинать с самых темных мест, например, составьте смесь для тени темного пиджака и положите мазок на холст. Не пугайтесь, если он покажется слишком темным в окружении белого холста: когда запишете холст вокруг пиджака, он будет как раз таким, каким должен быть – тональным «камертоном». Положив несколько широких пятен на темные места этюда, тут же на палитре рядом составьте смеси для теневых мест головы и для фона.

Взять в цвете теневую часть лица составляет основную трудность данной постановки, даже опытные художники, много писавшие с натуры, знают, как сложно бывает взять звучно цвет теневой части головы, так как обычно она выходит грязной по цвету или вялой по тону. Имейте в виду, что тень – это не просто утемненная черной краской смесь, заготовленная для светлой части головы, она должна быть прозрачной, чтобы сквозь положенные на холст краски слегка просвечивал холст.

Когда нашли теневые места и сделали первую прокладку тени головы, то тут же на палитре, в окружении этих тонов постарайтесь составить смеси для световых масс головы, найти светлую часть лба, щек, подбородка и положите уверенно на те места, где они должны быть.

Положив по фону несколько крупных планов, угаданных в тоне и цвете, вы почувствуете, что фон, находящийся за головой, нарушил плоскость холста и создал для головы пространство. Не старайтесь фон выкрашивать ровно, с педантичной аккуратностью, пусть в нем также сочетаются холодные и теплые оттенки, даже если фон и решен почти одним цветом.



Рис. 1



Рис. 2

После того, как сделана прописка и пролеплена форма головы, можно переходить ко *второму этапу*, то есть к решению основных масс в полную силу натуры (рис. 2).

По легкой прописи художнику впоследствии легче определить правильный тон и цвет, тогда как по чистому холсту это сделать труднее. Начинать писать в полную силу лучше всего с того куса, который наиболее ясен автору. Например, художник почувствовал силу тона и цвета лба вместе с волосами и по подмалевку начал брать цвет «в упор». Начав писать лоб во всю силу, он берет и волосы, и фон, приводя все это в гармонию. Затем в ту же силу будет брать и остальные части головы, все время сравнивая между собой цветовые отношения.

Таким образом, после первой прописки автор переходит к лепке головы как бы по частям, все время сравнивая их друг с другом. Составляйте смеси для световой части лба, для тени на лице, для фона; начинайте прокладку, стремясь точнее попасть в тон и цвет природы, кладите мазок к мазку: мазок на лоб, мазок на щеку, мазок на полутон носа, не забывая и фон. Например, для световой части лба, возможно, подойдет охра с белилами, для розовых щек в этот охристый тон добавьте английской красной и т.д. Но в цветовых отношениях, прежде всего, руководствуйтесь своим ощущением природы; дать точный рецепт, сколько и каких красок надо вам взять для того или иного места, теоретически невозможно. Сама натура, её цветовая особенность, условия света и окружающая модель среда, - только они и глаз художника могут вам подсказать, какими красками надо воспользоваться, а не теоретические рассуждения.

Для светлых частей головы составляйте смеси из густой краски, кладите ее более пастозно, как бы передавая рельеф головы. Если некоторые мазки оказались неверными в тоне или цвете, то не перекрывайте их новыми мазками, а снимайте мастихином и кладите новые.

В результате такой прописки у вас получится нечто вроде мозаики крупных пятен, которые пусть грубовато, но верно строят цветом форму головы в пространстве. Некоторым из вас такая прописка покажется грубой, не выражающей мягких форм головы, и захочется взять сухую широкую кисть и стусевать резкие грани вашей «мозаики». Если вы так поступите, то сделаете

громадную методическую ошибку и испортите правильно начатый этюд. Не ступшевывать надо получившуюся «мозаику», а находить промежуточные тона, которыми лепить более мелкие формы головы.

Пролепив кистью всю голову, старайтесь не сбивать форму, которую вы нашли в рисунке, а при проработке формы деталей каждым мазком кисти выявляйте определенную часть формы и обязательно отличайте по цвету один мазок от других и не стремитесь скорее выписать мелкие детали.

Также мазками, но при помощи более мелких кистей, определите глазничные впадины, характер их тона и цвета, намечайте форму бровей, а потом, лучше по сырой краске, все время сравнивая с окружающим, «лепите» и сами глаза. Именно «лепите», так как глаза, веки тоже имеют свою форму, свои объемы, поэтому их тоже надо воспринимать не как линии, а как объемные формы, состоящие из нескольких планов. Никогда не пишите сначала один глаз, затем другой, а делайте их оба вместе: мазок на левое веко и тут же мазок на правое, все время следя за их построением, за тем, чтобы взгляд одного глаза соответствовал взгляду другого.

Старайтесь угадать тон носа по отношению к щекам, лбу, подбородку. Часто у мужчин нос бывает темным и другого цвета, чем щеки; чтобы передать мясистость кончика носа, иногда приходится пастозные мазки краски, положенные кистью, смягчить прикосновением пальца, а сверху, опять-таки по сырому, класть блик, но не белилами, а цветом. Губы «лепите» мягко. Между губами в натуре вы никогда не увидите линию, поэтому и разделять верхнюю губу от нижней надо не линией, а тоже планами и мягко, как в натуре.

Проработав форму в течение нескольких сеансов, вы увидите, что достаточно приблизились к натуре, голова на этюде стала похожа на модель. Но на расстоянии пяти-шести метров ваш этюд стал каким-то вялым, невыразительным, несмотря на выписанность деталей голова не очень-то объемна, губы тоже куда-то поехали в сторону и т.д. Все это произошло оттого, что в процессе работы над деталями вы перестали смотреть целно, погоня за передачей деталей отвлекла вас от целостного восприятия модели.

Наступил *третий этап* работы над этюдом (рис. 3). Цель этого этапа заключается в том, чтобы раздробленную деталями голову привести снова к обобщению, снова укрепить конструкцию головы, привести к синтезу тот анализ форм, который был проделан раньше.

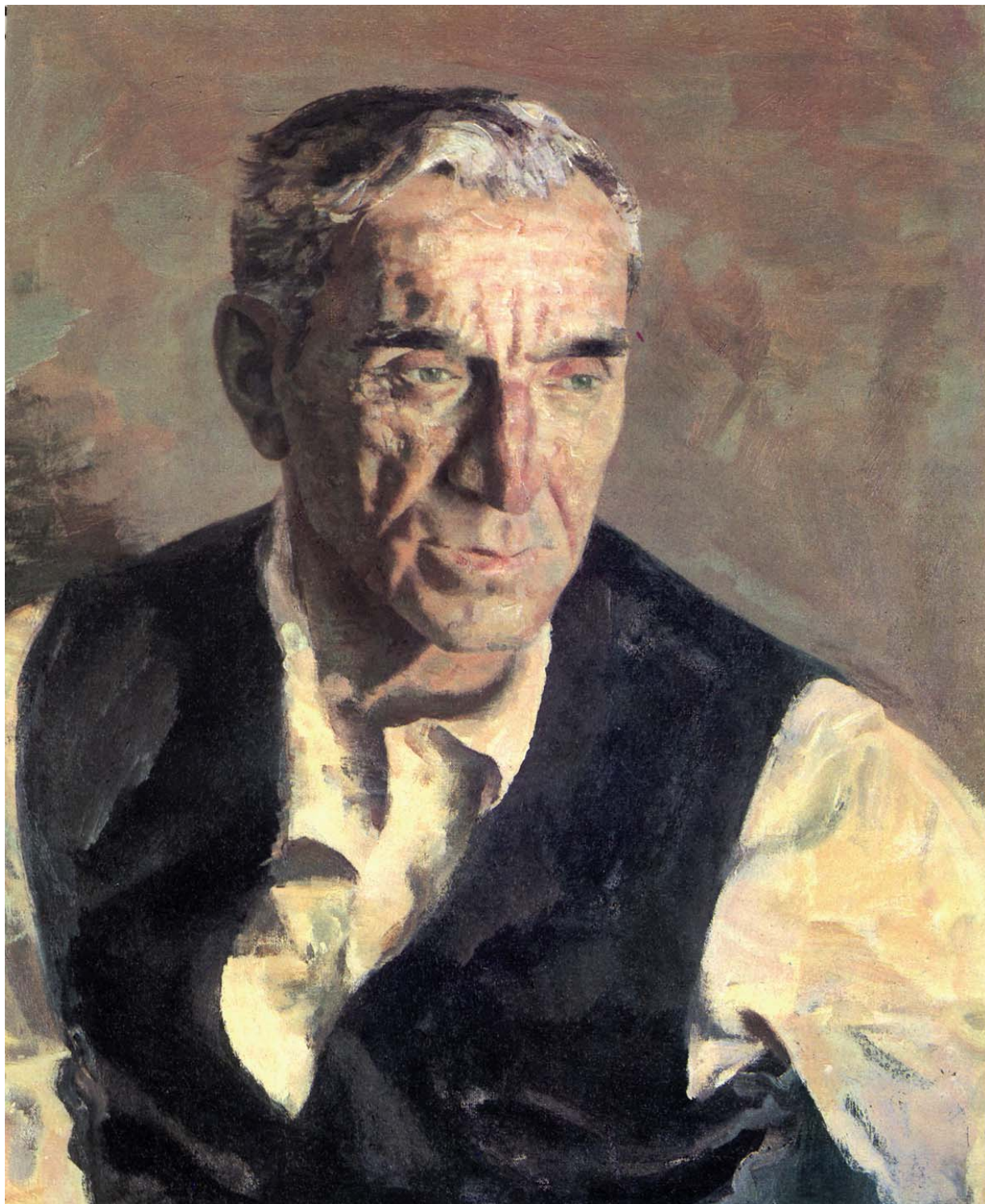


Рис. 3

Таким образом, ведя этюд от очень крупных цветовых пятен к более мелким формам, все время сравнивая цвет, тональность, пропорции и заботясь о целостности, можно довести этюд до полной завершенности формы, до передачи материальности натуры. Чтобы добиться цельного живописного решения, художнику нужно собрать всю волю ради того, чтобы отказаться порой от многих найденных деталей ради цельного и наиболее художественного решения. В эти последние сеансы художник переводит этюд в новое, высшее качество, делая его цельным, обобщенным, высокохудожественным произведением.

Старайтесь всегда писать по сырой краске, так лучше «лепить» форму кистью, легче «плавить» один тон с другим, добиваясь органичности формы. Не удавшиеся места в этюде не оставляйте до следующего сеанса, а соскабливайте мастихином, иногда даже вытирайте тряпкой, с тем, чтобы излишне не перегружать холст краской. По подготовленной, прочищенной мастихином или тряпкой поверхности на следующем сеансе будет приятней работать, и можно вернее угадать нужные цвет и тон. После того как вы сделаете несколько этюдов таким методом, вы добьетесь положительных результатов, приобретете опыт и уверенность.

Вместе с тем, формирование живописного портретного мастерства требует длительной аналитической работы, долгих размышлений в процессе творчества и опыта обобщений. Поэтому после того как вы путем серьезной и вдумчивой работы над рисунком, тональными и живописными этюдами приобрели достаточный опыт в изображении головы, можно попробовать свои силы и в работе над портретом.

Создание портрета – дело сложное и ответственное, тут нужно видеть больше того, что может дать модель. В живописном решении портрета художник должен средствами своего искусства передать сходство и вместе с тем угадать то неповторимое, что составляет психологическую характеристику изображаемого человека. Именно эта способность понять сущность

изображаемого человека, а не просто верно передать его внешние черты, и отличает работы настоящих портретистов.

При этом нужно иметь в виду следующее: внешнего сходства, внешней характеристики недостаточно; необходимо передать особенности внутреннего мира портретируемого, то есть не только скопировать внешние черты, но и заглянуть в глубь его души, как говорится, «прочитать» содержание человека, показать богатое и многостороннее представление о его характере. Художник может передать в портрете одну какую-либо черту характера портретируемого, но с такой силой и полнотой, что и одна эта черта раскроет образ человека, его профессию и даже расскажет о времени, когда жил этот человек. Все это требует серьезного вдумчивого изучения жизни людей, упорной работы и больших профессиональных навыков.

Задумав чей-либо портрет, не стремитесь сразу писать его, а изучите портретируемого, сделайте несколько набросков с этого человека, подыщите характерную для него позу, состояние. Наблюдайте, какие движения, повороты наиболее свойственны портретируемому. В набросках же изучите его жесты, уясните обстановку, в которой будете его изображать и постарайтесь сделать небольшого размера живописный фрескиз портрета, где найдете общую цветовую гамму – колорит.

В этих же набросках с натуры и в фрескизах постарайтесь выразить главную идею вашего портрета, вы должны выяснить для себя и представить, каким по настроению будет ваш портрет: лирическим, героическим или задумчиво-сосредоточенным и т.д. Одним словом, вы должны «прочесть» модель, она должна вам подсказать живописно-пластическое и композиционное решение, то есть, в какой обстановке и на каком фоне будет изображен портретируемый и т.д.

Дать какие-то определенные рецепты невозможно, можно лишь посоветовать, что аксессуары окружения имеют только второстепенное, подчиненное значение, и вводить их в портрет нужно для того, чтобы они

помогли раскрытию образа и той идеи портрета, которую вы в него вкладываете. Когда решение будет ясно и в вашем воображении начнет рисоваться будущий портрет как уже написанный, приступайте к работе.

Рисунок делайте так же, как вы делали в этюдах головы, - углем, слегка определяя света и тени. В рисунке обращайтесь внимание на пропорции, характеристику фигуры, на движение и повороты головы по отношению к торсу. Старайтесь острее и точнее выявить позу, движение головы и той части фигуры, которая входит в композицию. Если портрет задуман с руками, то уделите им большое внимание, ибо руки, порой, расскажут вам о человеке не меньше, чем лицо. Жесты и движения рук должны быть жизненными, характерными именно для этого человека, причем в том состоянии, в каком он изображается, т.е. жест есть не движение тела или части его, а движение души.

Особо займитесь поисками силуэта фигуры и головы по отношению к фону, потому что точно и выразительно найденный силуэт придаст нашему портрету большую выразительность. Старайтесь передать неповторимое выражение лица и через это выражение, присущее только данному человеку, покажите внутреннее, душевное его состояние. В процессе работы над портретом максимум внимания уделяйте глазам портретируемого, пытайтесь через выражение глаз глубже проникнуть в душу человека. Поэтому, если хотите передать душевный мир портретируемого, внимательно относитесь к «характеру» глаз, к их выражению и не стесняйтесь глаза писать во всю силу вашей кисти. Это не значит, что надо глаза делать скрупулезно, подробно, со всеми прожилками и бликами в зрачке. Но пишите внимательно и точно, так, чтобы глаза смотрели, и через этот взгляд передавалось бы душевное состояние человека.

Начинающим художникам необходимо в работе над портретами выработать такой метод, такой подход к портрету, при котором человек и лицо его не стали бы простым объектом чисто формальных экспериментов. Главное состоит в том, чтобы лицо человеческое на портрете не превратилось в

холодное изображение, написанное равнодушно и бездумно. Добивайтесь в портрете раскрытия души человека, его внутренних качеств, выискивайте красоту в его глазах, улыбке, напряжении мысли и действий, т.е. ищите правду во всем, в чем отражается эта подлинная красота.

При выполнении портретной постановки к учащимся должны быть предъявлены высокие требования в отношении профессионального живописного портретного мастерства, реалистической законченности работы как в деталях, так и в соподчинении их целому. Начинаящий художник должен творчески подходить к решению композиционного замысла постановки и колористического строя группового портрета, так как работа над портретом приближает художника к задачам, которые в будущем встанут перед ним в работе над картиной.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Композиция в живописи является важной составляющей убедительности изображения человека и включает в себя не только смысловое и идейное построение произведения, но и организацию восприятия в процессе творческого поиска композиционных средств и других правил и приемов.

В образе портретируемого наиболее активно запечатлеваются типичные позы, осанка и жесты, характерные для человека, которые играют большую роль в решении композиционной структуры портрета и обязаны находиться в полной согласованности с выражением лица изображаемого человека.

Совершенно понятно, что при этом необходимо свободно владеть рисунком и живописью, так как основой всякой творческой работы является комплексное владение всеми изобразительными и выразительными средствами, то есть профессиональное мастерство.

В становлении и существовании портретного образа специалисты обычно выделяют следующие этапы:

- 1) период первоначального художественного накопления;
- 2) формирование замысла, предполагающее два различных подхода художника к модели: от оригинала; от заранее выстроенного в сознании умозрительного образа;
- 3) реализация замысла, исходя из выразительных возможностей выбранных изобразительных средств до окончательного завершения произведения;
- 4) существование законченного произведения (образа), созданного художником для процесса восприятия;
- 5) художественное восприятие зрителем, в котором осуществляется индивидуальное переосмысление художественного образа.

Первый этап творческого процесса - это *период «первоначальных художественных накоплений»*. Он предшествует созданию портрета и

характеризуется произвольностью и разнонаправленностью поисков – все, что привлекает внимание художника, воспринимается им и композиционно перерабатывается.

Поэтому период «первоначальных художественных накоплений» зиждется на системе зрительных восприятий и памяти, обладающих при этом определенной закономерной композиционной структурой. Эта «композиционность» восприятия направляет и организует процесс восприятия природы, способствует целостному воспроизведению модели в форме идеального образа и мгновенной эмоциональной его оценке.

Следующий этап в динамике творческого процесса при решении конкретной творческой задачи предстает в качестве особого идеального феномена - *художественного замысла*.

Здесь мы имеем дело с умозрительным процессом, не поддающимся внешнему наблюдению и не находящим абсолютно адекватного воплощения в материале. Сформировавшись в сознании художника, претерпев ряд изменений, замысел в различных вариантах композиционных эскизов раскрывает движение мысли на стадии воплощения.

С точки зрения раскрытия механизма творческого мышления и воображения, для нас особый интерес представляет *период первичной композиционной деятельности*, который оставляет реальные следы в виде эскизов, композиционных набросков, раскрывающих движение мысли от замысла к исполнению.

Итак, замысел - результат творческой и композиционной работы, который в период разработки и материализации нуждается во всестороннем осмыслении и конкретизируется в процессе его реализации в материале. То есть, замысел включает в себя план, который является структурным стержнем композиционной стороны изображения. По-видимому, возникновение плана связано с деятельностью воображения, в котором происходят развитие и конкретизация замысла реализуемого в целостный образ.

Уже на стадии формирования замысла происходит проверка различных композиционных решений при помощи логического осмысления сюжета и возможных способов изображения, таким образом, то, что в первичном замысле возникло интуитивно, подлежит логической (композиционной) доработке.

В результате этой композиционной деятельности перестраивается и формируется образ, фиксируется уже осознанный компонент композиционной структуры, что дает возможность получить новый материал для дальнейших умозрительных построений. На данном уровне замысел уже сыграл свою роль, определив цель и направление всей работы художника, а также сориентировал художника в выборе композиционных средств и художественного материала. На этом этапе художник впервые сталкивается с изобразительным материалом в связи с задачами своей работы.

Условно период вынашивания замысла исследователи делят на ряд творческих фаз, имеющих определенные композиционные задачи:

первая - дальнейшая разработка эскиза-идеи как нового уровня раскрытия темы;

вторая - фаза первичного эскизирования, в процессе которого происходит уточнение композиционной цели замысла;

третья - стадия завершения разработки эскиза, то есть обобщение всех предыдущих действий.

Эскиз - это итог творческого поиска, где художник в своей работе сочетает чувственное и логическое, следует объективным законам искусства, используя разнообразные композиционные приемы, средства и материалы.

Завершающая стадия творческого процесса - окончательная правка, уточнение и обобщение деталей произведения.

Считается, что у художника, прошедшего такой путь первоначальных художественных накоплений, созревает замысел как единство увиденного, продуманного и прочувствованного, как результат его особого творческого воображения. Вместе с тем, дальнейшая работа над портретом и его

композиционной стороной, весь ход композиционной деятельности, уточняет и проверяет этот первоначальный замысел, осуществляя коррекцию главных сторон портрета в соответствии с общими фазами творческого процесса.

Создание портрета является качественно новым этапом в становлении художника и представляет собой целостный процесс, обладающий определенными закономерностями построения и развития.

Общие структурные принципы создания живописного портрета определяются:

1. Тематическим отбором: темой портрета является человек, так как значительные портретные образы всегда являются тематическими.

2. Жанровой принадлежностью: жанр портрета разграничивает его на виды и формы: *то есть подгрудный, поясной, поколенный и одиночный, парный или групповой портрет*. Суть этих портретов различна, например, в подгрудном портрете модель максимально приближена к зрителю, чтобы показать её характер и индивидуальность, где чувства и мысли прочитываются в глазах портретируемого. Для группового портрета, наоборот, характерна передача духовного родства и смысловой взаимосвязи, объединяющей всех изображенных людей.

3. Разграничением форм портрета на определенные типы: *интимно-камерный, психологический, парадный и т.д.* (аксиологический аспект). Каждый тип портрета имеет свои композиционные особенности. Например, в портрете *интимно-камерного* характера размер изображения головы может не превышать натуральную величину головы портретируемого, то есть ее объем выполняется немного меньше и т.д. А для *парадного портрета* характерен показ лица, фигуры в увеличенном виде, то есть превышающем истинные размеры модели.

В любом портретном образе всегда ярче выступает начало типическое, затем персонаж конкретизируется. В процессе создания портрета сознательно идет работа по индивидуализации изображения человека и лишь потом, на базе

определенных ассоциаций, сообщаются портретному образу определенные типические черты.

Первым, необходимым, требованием всякого портретного задания является передача внешнего индивидуального портретного сходства, степень которого прямо зависит от степени точности рисунка и лепки формы.

Если *внешнее сходство в портрете* – это выявление характерных индивидуальных признаков модели, способствующих узнаванию модели по изображению, то передача *внутреннего сходства* проходит обязательно через воспроизведение внешнего облика человека, так как оно есть проявление внутренних свойств личности, ее характера, темперамента, манеры поведения и т.д. Этот физический облик человека всегда очевиден, но не в любой момент в нем отражаются грани характера, они-то и подлежат творческому обнаружению и выражению изобразительными средствами.

Эти факторы необходимо учитывать при работе над портретом и учиться умению выбрать наиболее выразительный момент, уловить настроение, внутреннее состояние, что в конечном итоге и характеризует образное сходство.

Решение проблемы внешнего и внутреннего сходства в творческой практике художников-портретистов достигается по-разному и решается на следующих уровнях:

1. Обстоятельным, точным воспроизведением внешних примет портретируемого и передачей его характера. Такого взгляда и творческого метода в искусстве придерживается И.Н. Крамской, который писал: «Портретист обязан ничего не вносить своего в портрет, а должен как строгий ученый объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были...» [26].

2. Раскрытием лишь некоторых черт личности, но зато существенных, главных, определяющих. Этот творческий прием был наиболее характерен для В.А. Серова.

3. Выделением путем «извлечения» из облика оригинала одного – двух характерных признаков внешности или доминирующих черт, определяющих поразительность внешнего сходства и характера изображаемого. Подтверждением наличия этого приема могут быть замечания художника Су Ши, который писал: «Если в глазах вместе со скулами и щеками есть сходство, то тогда и во всем остальном будет сходство» [29].

4. Сознательным преувеличением некоторых характерных черт изображаемого (гротеск, карикатура, дружеский шарж), где пропорции лица нарушаются не произвольно, а так, чтобы только усилить их характерность и изобразить легко узнаваемыми и смешными. Изображаемый в данном случае узнается не по точному его изображению, а по изображению характерного в нем.

Искусство портрета нельзя понимать как простое изображение человека и выражение человеческих чувств или как изображение социальных и профессиональных сторон человеческой индивидуальности. На этот момент обратил внимание еще К.А. Ситник, который отметил: «Портрет и образ человека в искусстве — далеко не одно и то же. Понятие «образ человека» - шире, чем портрет» [44, с. 14].

Художник может создать образ натуры по памяти, по представлению и по воображению. Именно воображение привлекает материал из памяти, мышления, чувства и строит образ без помощи натурного наблюдения.

Значение зрительной памяти и воображения обусловлено тем, что на ее основе формируются вторичные образы действительности - представления. «Если не уметь писать по памяти, то вообще не нужно заниматься живописью, - говорил Макс Либерманн. - Мы не пишем природу такой, какая она есть, а такую, какой она нам кажется: это значит, что мы работаем по памяти» [15, т.5, с.46].

Умение рисовать и писать натуру, основываясь на представлениях памяти и воображения, открывает возможность работы с непозирующей модели, обостряет чувство характера, способствует развитию образного восприятия.

Степень развития воображения и интуиции у художника играет большую роль в понимании психологического состояния изображаемого человека.

Именно внешняя конструктивная и композиционная организация портрета выражает внутреннюю структуру образа и отличает портрет от других произведений. Целью и формообразующим принципом композиции портрета является не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет функцию подачи смысла. Композиция портрета всегда есть конструкция для понимания смысла, где внутренние смысловые связи базируются на конструктивных связях и без них не были бы выражены, но в них главная суть (прочность) композиционной целостности. Отсюда вполне очевидно, что целостность, обобщенность и образность замысла позволяют художнику в работе над композицией уточнять, обогащать, наполнять логическими связями, реализовать первоначальную идею, которая направляет логику восприятия зрителя на понимание целостного эмоционального и образного смысла произведения. Цветовая композиция не только направляет последовательность восприятия зрителя, но и обеспечивает колористическое единство живописного полотна. Поскольку любое композиционное решение предполагает определенную систему, основанную на соподчиненности одних элементов другим, имеющим главенствующее значение. Вместе с тем все эти живописные элементы могут существовать только в контексте целостного композиционного решения.

Поэтому организация этих структурных связей оказывает решающее влияние на конструктивный замысел портрета и сам композиционный прием в целом.

Композиционными приемами, связанными с внешним строением портрета, являются различные способы организации изобразительного материала, порядок расположения отдельных элементов, а также целый ряд композиционных категорий - *симметрия и асимметрия, пропорциональность, равновесие, ритм, контраст, колорит, силуэт, движение и т.д.*, которые организуют с помощью определенной группировки образ. В этих категориях

портретного жанра отражаются основные качества и закономерности, которые неразрывно связаны с его спецификой и содержанием. При этом каждая категория отражает лишь одну сторону общей взаимосвязи, одну сторону организации его формы. Например, Р. Арнхейм в свое время предпринял попытку анализа композиции картины П. Сезанна «Мадам Сезанн в желтом кресле» (рис. 22).

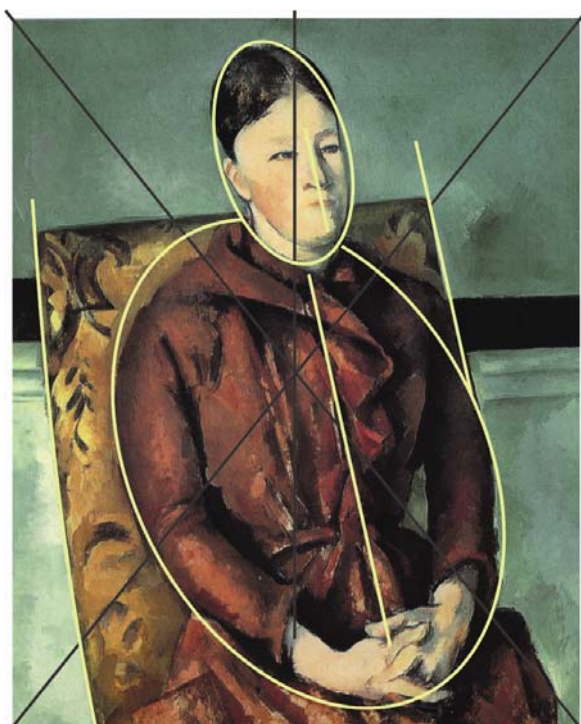


Рис. 22

Он обратил внимание на то, что фигура женщины в кресле полна энергии, выглядит прочно и стабильно, но в то же время легка и как будто висит в воздухе. Это сочетание внешнего спокойствия с внутренней активностью достигается благодаря специфическому соотношению сил, составляющему тему этого произведения [3, с. 59].

Техническая сторона достижения этого эффекта описывается Р. Арнхеймом очень подробно, приведем его описание практически полностью, так как это исследование составляет весьма показательный случай композиционного анализа картины. «Картина имеет вертикальное расположение с приблизительными пропорциями 5:4. Такой формат способствует удлинению целого по вертикали и

усиливает удлинённый характер фигуры, кресла, головы. Кресло выглядит стройнее и тоньше, чем рама картины, а фигура стройнее, чем кресло. Таким образом, создается шкала увеличения стройности, которая идет от заднего плана картины через кресло к фигуре, расположенной на переднем плане. В то же время плечи и руки образуют вокруг средней точки картины овал, центральное устойчивое ядро, противодействующее модели прямоугольника и повторяющееся в меньших масштабах в очертаниях головы.

Задний план делится пояском темного цвета на два прямоугольника. Оба они более растянуты, чем рамка в целом. Пропорции нижнего прямоугольника равны 3:2, а верхнего – 2:1. Это означает, что эти прямоугольники подчеркивают значение горизонтальной линии более энергично, чем рама картины вертикальной. Хотя прямоугольники представляют для вертикали контрапункт, они также усиливают движение всего произведения вверх, потому, что высота нижнего прямоугольника несколько больше верхнего... О шкале усиления стройности, которая простирается от заднего плана картины в сторону зрителя, уже говорилось выше. Этот нарастающий эффект усиливается целым рядом других особенностей. Три главных элемента картины перекрывают в пространственном отношении друг друга: шкала трех плоскостей ведет от заднего плана через кресло к самой фигуре. Эта трехмерная шкала поддерживается двухмерной – серией ступенек, которая возникает от небольшого преломления темного пояса слева через угол кресла в направлении к голове. Подобным образом увеличение яркости ведет от темного пояса к светлому лицу и ладоням, которые представляют собой два композиционных центра, два композиционных фокуса... Все эти факторы комбинируются в мощное, расширяющееся движение вперед.

Три основных плана перекрываются в направлении от дальней левой стороны к ближней правой. Это вторичное движение вправо нейтрализуется расположением

кресла, которое в основном находится в левой половине картины и, следовательно, создает тормозящее дополнительное движение влево. Но доминирующее движение вправо усиливается ассиметричным по отношению к креслу расположением фигуры, так как фигура находится в правой половине кресла. Общее направление вправо усиливается в дальнейшем неравным делением фигуры, большая часть которой находится на левой стороне. (Нос делит лицо приблизительно в пропорции 5:2). И снова глаз движется в направлении уменьшающихся интервалов, то есть слева направо. Клинообразный воротничок в свою очередь также увлекает наш взгляд в правую сторону.

Фигура женщины и кресло наклонены примерно под одним углом относительно рамы. Напомним, что сами по себе все направления довольно неопределенны, поэтому данное направление наклона может быть влево вверх, вправо вниз или в обе стороны одновременно. Однако композиция целого помогает определить направления. Как верхняя часть фигуры, так и центр нижней части кресла находится на центральной вертикальной оси картины. Данное расположение устанавливает в нижней части кресла точку опоры, относительно которой оно наклонено влево. Голова женщины, дважды стабилизированная своим положением – расположением на средней вертикали и в центре прямоугольника на заднем плане, – есть основание, относительно которого тело фигуры наклонено вперед и вправо. Таким образом, два композиционных центра расположены друг против друга» [3, с. 49-52].

Примечательно такое замечание, которое Арнхейм делает при завершении своего анализа: «Если данный анализ является правильным, то он не только раскроет богатство динамичных связей, содержащихся в произведении искусства, но и наглядно покажет, что эти связи создают особое равновесие покоя и действия, которое было ранее описано как тема, или содержание, картины. Только когда осознаешь, каким образом эти связи истолковывают содержание, только тогда можно понять и оценить их художественное достоинство» [3, с. 52].

Такое раздельное рассмотрение отдельных сторон произведения часто производится в целях более глубокого анализа, а затем и синтеза. В действительности же все эти качества произведения неотделимы друг от друга, так как только взаимосвязь и единство всех категорий композиции портрета позволяют понять композицию произведения, внутренние и внешние закономерности его построения, которые связаны и с его содержанием, т.е. «...содержание картины является неотъемлемой составной частью ее замысла» [3, с. 53].

Таким образом, понятие о композиции портрета необходимо рассматривать как сложное образование, включающее в себя различные «уровни» - внешнего и внутреннего строения художественного произведения.

Остановим внимание на общих и специфических закономерностях композиции, свойственных портретному жанру. Создание образа портретируемого проходит через весь процесс композиционной деятельности (от выбора модели, определения точки и уровня зрения, позы, жеста, аксессуаров, формата и размера, распределения акцентов света, цвета, тона и т.д.), до выражения душевного состояния, вызывающего ассоциативное сопереживание или размышление. При всех условиях - образ в портрете - это всегда конкретный реальный человек, его эмоционально-эстетическая оценка и обобщение.

В портрете мы имеем дело с сюжетом как с конкретным художественным воплощением человека, но сюжет в более широком понимании предполагает и изображение человека в действии. Введение в портрет действия придает ему большую смысловую убедительность и композиционную выразительность.

Сложно построенные портреты, в которых простое стремление разместить изображение модели на изобразительной плоскости заменяется координацией смысловых и формальных элементов в единое гармоническое целое, называют «сюжетными».

Определяющими чертами «сюжетного» портрета могут быть: неожиданное движение фигуры или жест, необычное отношение фигуры к

пространству и предметам окружения, остро индивидуальная завязка, изображение модели в каком-либо действии с введением в портрет сюжетного начала и мотивированной ситуации и т.д.

Повышение содержательной активности в портрете, совмещение изображения с широким изобразительным фоном, раскрывающим индивидуальность, в соединении с внешним и внутренним образом человека открывают дополнительные возможности его образной характеристики.

Выразительность композиционного решения невозможна без остроты самой композиционной схемы. Известно, что реализм признает, нельзя пренебрегать «геометрической» основой построения, когда это способствует созданию определенного впечатления, необходимого в соответствии с творческим замыслом. Спокойная ритмичность горизонтальных линий или круговое расположение главных предметов, симметрия и асимметрия имеют свои преимущества и особые закономерности.

Сказанное позволяет утверждать, что сюжетный портрет отличается своими внешними признаками от традиционного бессюжетного портрета, где внутренняя жизнь портретируемого отражается в его лице и не мотивирована внешней ситуацией.

Подчеркивая в сюжетном портрете моменты построения, аксессуары, жесты, ракурсы, срезы, художник лишает модель того состояния естественности, которое преобладает в психологическом портрете. Привычная портретная субординация отношения человека и среды заменяется координацией, где возникает острая композиционная система «фигура-фон», имеющая в данной ситуации не только формальный, но и смысловой «статус».

Для сюжетного портрета характерно некоторое уменьшение объема информации о внешнем облике и внутреннем мире изображаемого, но психологизм не исчезает, он дополняется новыми качествами, которые открывают дополнительные возможности построения образа.

Сюжетный портрет – это результат художественного осмысления и сознательного отбора художником композиционно-изобразительных средств и приемов, то есть художник что-то отбросил, что-то подчеркнул и заострил.

Тем самым, «сюжетный» портрет по содержанию оказывается не только эмоционально-характеристическим, но и оценочно-избирательным. Воспроизводимые материально-вещественные (объем, фактура и т.д.) и экспрессивные признаки (поза, жест, мимика, взгляд) натуры в процессе композиционной деятельности превращаются в композиционно-изобразительные формы художественного образа (силуэт, линию, цветовые пятна, светотеневое распределение) и создают основную конструктивную схему композиции портрета, его конструктивно-пластическое решение.

Данное внимательное рассмотрение некоторых сторон композиционного портрета предназначено для более глубокого понимания того, что это не просто еще одна форма портрета, а выяснение в нем таких свойств, которые характерны для всех видов и форм портрета, но в более открытом виде.

Как было отмечено выше, одной из основных композиционных категорий является ритм. Нам представляется необходимым остановиться на его характеристике подробнее, так как ритмическая организация изобразительной плоскости является признаком действительно художественного произведения. Понятие «гармония» не может существовать без «ритма», так как ритм является основой гармонии и понимается в искусстве как равномерное, стройное, последовательное чередование различных соизмеримых элементов в произведениях искусства, отражающих ритмические процессы природы. В живописи проявляется в закономерном чередовании цветовых пятен, определенном порядке сочетания в пространстве всех живописных элементов, выражает эмоциональное состояние автора. Ритмическая соразмерность всех факторов, составляющих живописную композицию, является важнейшей составляющей живописного произведения и неотъемлемой частью гармоничности, придает эмоциональность и динамичность живописной

композиции и подчеркивает выразительность замысла художника, позволяет уловить, прочувствовать музыкальность и поэтичность живописного образа.

В результате осмысленного изложения природы языком живописи возникает замкнутая структура с фиксированными элементами, которую можно выделить в три слоя:

1) отношения линейных очертаний изображаемых предметов (рисунок в живописи);

2) отношения цветовых пятен (колорит);

3) отношения предметно-пространственных связей (натурный сюжет), который представляет собой органическое единство колорита и рисунка в живописи.

В живописи одни слои строят композицию, другие, оставаясь обязательными компонентами живописной структуры, относительно нейтральны, причем каждый слой живописной композиции состоит из однородных и в то же время противоположных элементов-знаков.

Однородные элементы состоят в различных видах отношений. В процессе движения глаз по плоскости картины зритель ощущает чередование однородных, но в то же время различных элементов. В основе этого ощущения лежат акценты ритма, то есть контрастные соотношения элементов формы (закономерное чередование плоского и объемного, светлого и темного, большого и малого и т.п.), а также нюансные отличия, где чередование выражено неярко.

Повторы аналогичных элементов («ударов») через интервалы («пропуски») называют ритмическими рядами. В живописной композиции можно наблюдать много различных ритмических рядов, ощущать много ритмов, это явление носит название полиритмии.

Ритмические ряды в зависимости от выполняемых ими функций объединяются в группы – *ритмические уровни*:

первый ритмический уровень лежит в основе ощущения изменений рисунка в живописи;

второй ритмический уровень лежит в основе ощущения изменений цветового строя (колорит);

третий ритмический уровень – уровень сюжета, вбирает в себя первые два уровня, через повторы изображенных предметов, их частей или групп вызывает в сознании зрителя ощущение целостного живописного пространства.

Ритмический уровень рисунка в живописи строится ритмическими рядами доминирующих направлений силуэтов изображенных объемных тел, их конфигурации, величины и т.д.

Ритмический уровень цветового строя – ритмическими рядами цветовых оттенков, светлоты цвета, насыщенности и т.д.

Эти ритмические уровни взаимосвязаны между собой, причем если доминирующим слоем является цветовой строй, то художник больше ощущает изменения качеств цвета, и наоборот, если доминирует рисунок, то при восприятии больше ощущается «движение» силуэтов изображенных предметов.

В живописной структуре ритмические ряды, образующие разные ритмические уровни, накладываются друг на друга. Поэтому зритель их не замечает, а видит лишь сюжет.

Конечно, в каждой конкретной живописной композиции свой ритмический строй сюжета, который представляет собой повторность изображений объемных тел через интервалы пространственных пауз. Это и есть тождественная (метрическая) основа любого сюжета.

Метрическая основа ритма цветовых оттенков ощущается как некоторое «усредненное» значение в чередовании «теплых» и «холодных» цветов. Когда художник вспоминает цветовой строй картины как оранжево-синий, он вспоминает, в сущности, его идеальный метрический цветовой строй, т.к. цветовых оттенков намного больше и все они различны.

В декоративной живописи отсутствуют некоторые ритмические ряды, поэтому оставшиеся вынуждены нести большую смысловую нагрузку, а в теоретическом анализе легче выделить регулярные ритмы. Например, в работе

М. Нестерова «Портрет художников П.Д. и А.Д. Кориных» два довольно «строгих» регулярных ритмических ряда: ритмический ряд цветовых тонов и светлоты цвета. Повторы эти метрические. Они вызывают при восприятии произведения ощущение монотонности, равномерности движения (рис. 22).



Рис. 22

Регулярные ритмические ряды можно наблюдать и в композициях с реалистическим живописным пространством. Наиболее часто применяемый прием – тождественные направления линий контуров силуэтов изображений объемных тел или их частей. Например, «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» П. Рубенса (рис. 23).

Контурные линии изображения лица, воротничка, плеч и т.д. округлые. Они лишь то увеличиваются, то уменьшаются в размерах, но постоянно составляют противоположность прямым линиям силуэта рамы картины.

В композициях с реалистическим живописным пространством достаточно часто используются регулярные ритмические ряды доминирующих направлений изображений объемных тел, их групп или частей, а также способа взаимосвязи между цветовыми пятнами.

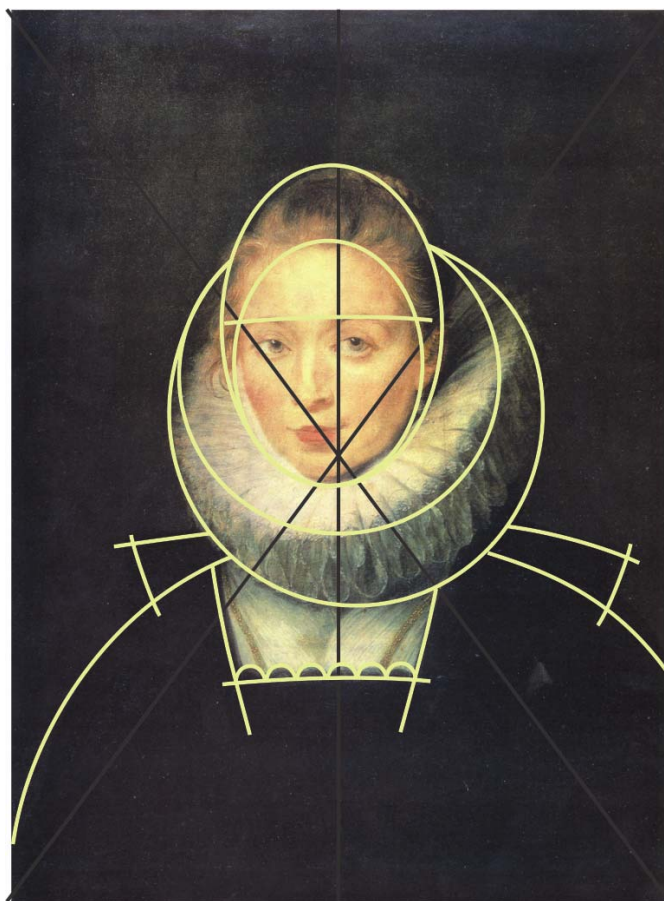


Рис. 23

Любой ритмический ряд выражает движение. Движение же, пусть даже только выраженное, как это имеет место в живописи, предполагает наличие направления этого движения, что обуславливает направление перемещения взгляда зрителя по плоскости картины.

В частности, ритм акцентирует внимание зрителя на важных частях и моментах, он заставляет его взгляд скользить по незначительным и подчиненным деталям и задерживаться на основных частях художественного организма.

Восприятие ритмического ряда происходит от больших элементов к меньшим, от темных цветов к светлым, от малых интервалов к большим.

Если несколько ритмических рядов «шли» в одном направлении, то общий эффект впечатления направленности движения усиливался. В случае их разной направленности один из них либо преодолевал влияние другого, либо они полностью нейтрализовывали друг друга. В последнем случае взор человека останавливался на моменте фиксации ряда.

Направление изменения ритмического ряда зависит от взаимоположения (компоновки) его аналогичных повторов: взгляд зрителя следует вслед за преимущественным изменением ритмического ряда к его наиболее мощному «удару».

Если рассматривать расположение портрета и пространственных пауз в глубину живописного пространства, то и здесь существует направленность ритмического движения. В портретах, уравновешенных в глубину акцентом ритмического изменения живописного пространства, оказывается средний пространственный план, будь то изображение портретируемого (или группы), или пространственная пауза между изображениями на первом и третьем планах. Восприятие сюжета, уравновешенного в глубину, таково: первый план, средний план, третий план и опять средний план.

Не случайно, старые мастера советовали портретное изображение делать несколько меньше натуральной величины. Нужно это для того, чтобы сохранить относительное равновесие живописного пространства в глубину, а для этого, естественно, создать ощущение пространственной паузы на первом плане (от границ рамы до изображенного лица или фигуры).

Направление изменения ритмических рядов заставляет взор перемещаться не хаотично, а строго определенным образом. Это дает зрителю возможность осознавать основные мысли художника, заражаться его переживаниями.

Наличие направления является закономерностью любого ритмического ряда, так как разную направленность ритмических рядов можно ощущать, воспринимая любое произведение живописи. Живописное пространство, образованное различными ритмическими рядами, изменяется в разных направлениях.

Важно то обстоятельство, что от последовательности восприятия произведения живописи зависит эмоциональное воздействие этого произведения на зрителя. Ритмический ряд может также восприниматься как замедленный, быстрый, умеренный, бурный и т.д.

Степень скорости (быстроты) изменений элементов того или иного ритма – это темп ритма. Темп присущ и ритмическим рядам, и ритмическим уровням живописной структуры. Темп зависит от пропорциональных соотношений элементов данного ритмического ряда. Наиболее эстетически привлекательными считаются соотношения элементов, соответствующие пропорции так называемого «золотого сечения», то есть непрерывного движения. В этом случае ритм помогает художнику передать стройность и непрерывность движения.

Пропорциональные соотношения элементов в различных ритмических рядах могут быть разными, но в любом случае они выражают темп переживаний художника и определяют скорость восприятия того или иного ритма зрителем.

Кроме того, пропорциональность в живописной композиции существует не только в каждом ритмическом ряду, но и в отношениях наиболее мощных акцентов различных ритмических рядов, а также в отношениях ритмических уровней.

Быстрота восприятия ритмических уровней рисунка в живописи и цветового строя зависит от способа взаимосвязи цветовых пятен. Зритель быстро схватывает глазом изменения в цветовом строе композиции, если границы взаимодействующих световых пятен нечеткие, т.е. имеют плавную переходную зону. В этом случае силуэты и рисунок в целом будут «размыты». При увеличении определенности границ силуэтов, вплоть до обводки их контурной линией, зритель быстрее ощущает ритмический уровень рисунка в живописи.

Различные художники в процессе создания живописной композиции, как правило, опираются или на рисунок в живописи, или на цветовой строй. Это их индивидуальная особенность, один из аспектов стиля их живописи.

Важно другое: в живописной композиции всегда должно быть соблюдено пропорциональное соответствие между ритмическим уровнем рисунка в живописи и колоритом, и художник, создавая живописную композицию и зная

особенности своего творческого «подхода», всегда должен стремиться соблюдать определенное пропорциональное соотношение между колористическим и «геометрическим» слоями. Эстетический вкус должен подсказать ему, насколько можно «пожертвовать» колоритом в пользу рисунка или, наоборот, – рисунком в пользу привлекательности цветовой завязки.

Совокупность ощущений многих ритмов, их акцентов, их количества, направления и темпа их «движения» вызывает в сознании зрителя видимость живописного пространства. Ритм, таким образом, оказывается центральным аспектом проблемы передачи движения в живописи.

Мера ритма определяет пространственно-временную организацию произведения. В проблеме меры ритма можно выделить количественную и качественную стороны.

Количественная сторона меры ритма проявляется в количестве ритмических рядов, создающих тот или иной тип живописного пространства, и в количестве элементов, участвующих в создании ритмического строя сюжета картины.

Качественная сторона меры ритма проявляется как зависимость пространственно-временной организации произведения и проявления других закономерностей живописной композиции.

Способность видеть и «узнавать» живописное пространство по ряду признаков в соответствии со спецификой языка живописи зависит от зрительной культуры человека.

От количества ритмических рядов, участвующих в создании пространства в живописи, зависит тип этого пространства, который может быть относительно «глубоким» (реалистическим) и достаточно «плоским» («декоративным»). Эти различия не влияют на достоинства композиции: художественными произведениями являются и портреты с плоским живописным пространством, и с реалистическим пространством.

Художник в зависимости от стоящих перед ним задач должен уметь создавать различные типы живописного пространства. В конечном счете, мера

количества ритма проявляется в количестве противоположных частей живописного пространства (изображений объемных тел и пространственных пауз). Три элемента содержат многие центробежные композиции портрета: пространственная пауза слева и справа, изображение фигуры человека в центре. Если рассматривать эти композиции с точки зрения количества элементов, образующих в сознании зрителя ощущение глубины живописного пространства, то их во многих случаях тоже три – пространственная пауза на переднем и третьем планах, фигура человека на среднем плане.

В ритмическом строе частей портретного изображения очень часто можно наблюдать три акцента: изображение головы и кистей рук. Каждый акцент состоит из некоторого количества мелких частей. Изображение туловища, предплечий и плечевых частей рук при этом воспринимаются как интервалы.

«Движение» зритель ощущает и при восприятии частей, например, лица – как правило, главного акцента в портрете. Нужно отметить, что и здесь три элемента, так как традиционно считается, что расстояние между глазами равняется длине глаз, – необходимое их количество для передачи ритма.

Три элемента – это наименьшее их число в любом ритмическом ряде, необходимое для передачи ощущения его «движения». Когда это необходимо художнику для выражения содержания, то сюжет может строиться из большего количества элементов, однако слишком «перегруженные» сюжеты зрительно воспринимаются плохо.

Одна из целей, которые художник должен преследовать в процессе работы, - выразить свои переживания и свои представления о мире лаконично. В живописи каждый элемент ритмического ряда повторяется в изображениях объемных тел и присутствует в пространственных паузах. Этот фактор служит условием объединения живописного пространства.

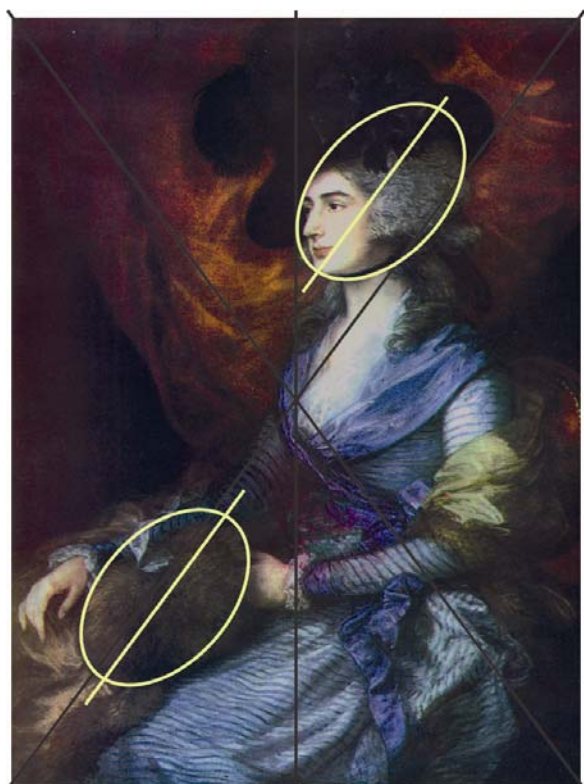
Ритм, являясь фактором целостности изображенного пространства, в то же время выполняет роль его членения, является фактором «индивидуализации» его частей.

Одним из определений ритма в живописи может быть следующее – это закономерное членение живописного пространства на группы изображенных объемных тел, каждая из которых объединяется телом, выделяющимся в каком-либо отношении и поэтому имеющим особое содержательное значение.

Так и в живописи, художник, располагая мощные акценты различных ритмических рядов в том или ином месте картинной плоскости, создает относительное или зрительное равновесие: геометрические, но с необходимой поправкой на психологические особенности восприятия.

Ритмическое членение живописного пространства на части предполагает:

1) прием создания зрительного равновесия этих частей живописной структуры, – симметрия ритмического строя сюжета и одновременная асимметрия более формальных ритмических рядов, в границах рамы картины (рис. 24 а, б);



а



б

Рис. 24

2) выделение главной части этого пространства (центра композиции), а также наличие определенных пропорциональных соотношений частей и целого, так как пропорциональность – обязательный спутник и условие ритмичности композиции (рис. 25);

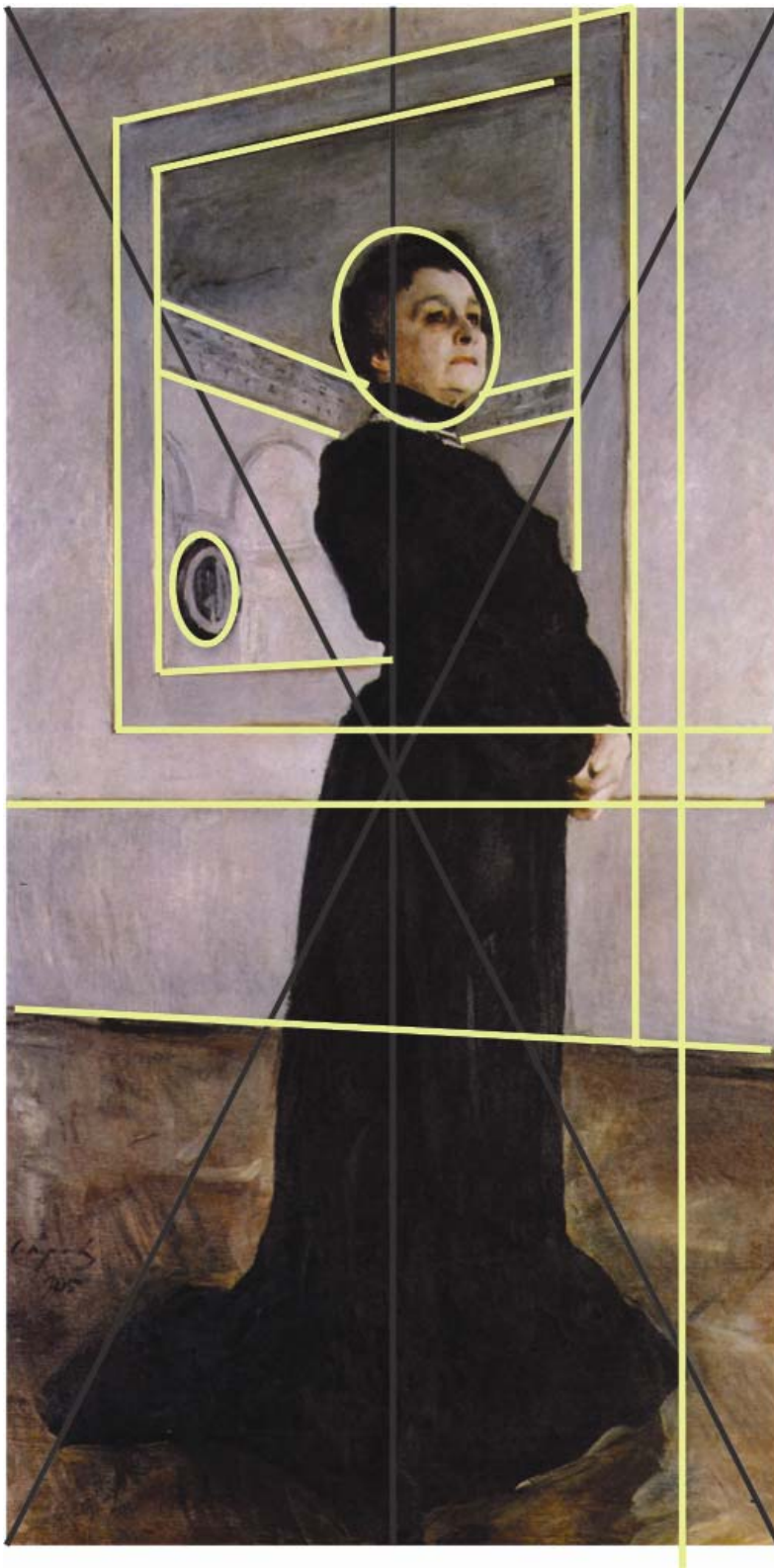


Рис. 25

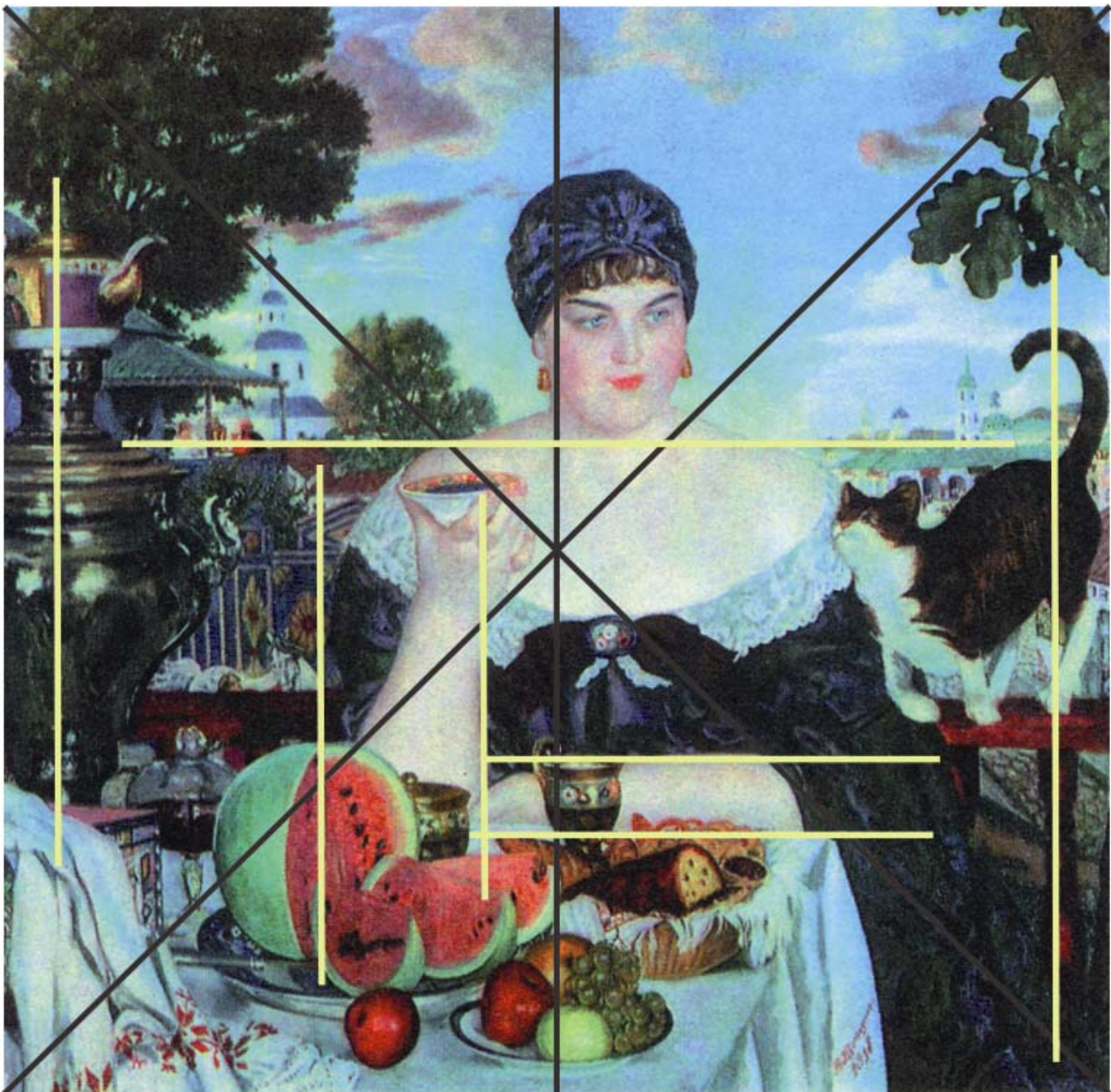


Рис. 26

3) наличие одного или нескольких регулярных ритмических рядов, которые в композиции передают определенный спектр впечатлений при восприятии произведения. Например, ритмический ряд доминирующих вертикальных направлений передает впечатление величия и приподнятости, а если акцентами являются горизонтали – то впечатление относительного спокойствия и тишины (рис. 26).

МЕТОДЫ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА

В профессиональном образовании художника-педагога работа над живописным портретом нередко сводится к изображению, основанному на простейшем сходстве с натурой, т.е. к техническому мастерству. Вместе с тем, ошибочно полагать, что реалистический образ в портрете выражается только тогда, когда художник пытается передать, скопировать все с предельной точностью.

Задача художника и состоит в том, чтобы, используя особые выразительные средства, создать художественный образ в портрете, который возникает лишь тогда, когда натура пропущена через творческую фантазию художника и преобразована в ней в соответствии с его замыслом.

Поэтому многие художники исключительное значение придают художественному замыслу, так как содержательная часть живописного портрета во многом определяется емкостью и образностью первоначального замысла, который нередко является следствием эмоционального восприятия и воображения художника.

Портрет сам несет в себе объединяющую идею, которая в конечном итоге формирует художественное произведение. Чем глубже эта идея и разнообразнее художественное использование средств живописи, тем больше возможность свободного отхода от натуры, что означает не отрицание натуры, а лишь следующий за «натурным периодом» этап, который дает художнику свободу самостоятельно мыслить.

Начинающему художнику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс проблем, обуславливающих успешное изображение портрета, поэтому, прежде всего, необходимо последовательно выделять главные задачи и на их решении сосредоточить внимание.

В первую очередь, крайне важно понять, что цвет в живописи является важнейшим изобразительным и выразительным средством. Его экспрессия, способность вызывать различные чувства и эмоции, ассоциации усиливают

эмоциональность изображения, а целостность цветовой системы образует колорит, который является основой художественности и образности.

Поэтому умения воспринимать гармоничные цветовые и тоновые отношения в природе и определять различие цветов и оттенков пропорционально цветовым возможностям красок на холсте являются необходимым условием для становления художника.

Для выявления цветовых и тоновых отношений существует целый ряд предварительных заданий, которые объединяются в три основные группы и направлены на изучение:

- 1) организации цветовых масс на изобразительной поверхности (плоскость);
- 2) цвета на отдельной объёмной форме (объём);
- 3) взаимодействия цветовых объёмов в пространстве (пространство).

Причем каждое последующее задание развивает и усложняет предыдущее.

1. Композиционная функция цвета заключается в способности акцентировать внимание зрителя на наиболее важных для понимания образного содержания картины местах; участвовать в организации пространства; определять последовательность зрительного восприятия и т.д. Поэтому при выполнении первой группы заданий – *расположение и гармонизация цветовых пятен на картинной плоскости* – анализируются свойства изобразительной плоскости, вопросы цветовой композиции как единой целостной системы построения картинной поверхности.

Цветовая композиция есть организация цвета соответственно логике изображаемой природы, смыслу её образного содержания и требует особого внимания к качеству цветовых сочетаний и их расположению на изобразительной плоскости, так как неуравновешенность или однообразие их ритмического расположения будут производить разное впечатление.

В теории живописи пытаются выявить цветовую гармонию, принимая за основу построений, главным образом, отношения по цветовому тону. Этот путь

нам кажется вполне логичным и естественным; если речь идет о гармонии цветов, то и следует начинать с главного - цветового пятна.

Цветовая гармония – не случайное нагромождение окрашенных пятен, она имеет свои внутренние закономерности, подчинена строгому сопоставлению цветов на плоскости и определяет размер площади, занимаемой цветом. Чем больше его площадь, тем сильнее он воздействует на наше восприятие. Между различными цветами картины существует очевидная взаимосвязь, каждый цвет уравнивает или выявляет другой, и два цвета вместе влияют на третий. Изменение одного цвета приводит к разрушению цветовой гармонии художественного произведения и вызывает необходимость изменять все остальные цвета. Поэтому знание и усвоение теорий цветовой гармонии художниками способствуют более рациональному подходу к цветовым решениям картины, а также влияют на развитие чувства цвета и эстетического вкуса.

До настоящего времени проблема гармонии цветовых сочетаний еще не решена, так как наукой пока не разработаны единые принципы, благодаря которым можно создавать и верно оценивать гармоничные сочетания цветов. Человеческий глаз остается единственным критерием цветовой гармонии, которая, на наш взгляд, не может быть регламентирована никакими правилами, так как не существует недопустимых комбинаций цветов. Однако это не значит, что не следует изучать классические принципы гармонизации цветов.

Известно, что формальным принципом построения гармонических композиций, сочетаний цветов придавали большое значение многие художники. Например, Ван Гог не отрицал научного подхода к решению цветовых и колористических задач в живописи. В частности, он писал: «... Я совершенно уверен, что цвет, светотень, перспектива, тон и рисунок – короче, все, что имеет определенные законы, которые должно и можно изучать, как химию и алгебру. Это далеко не самый удобный взгляд на вещи, и тот, кто говорит: «Ах, всем этим надо обладать от природы!» - сильно облегчает себе задачу. Если бы дарования было достаточно! Но его недостаточно: именно тот,

кто многое постигает интуитивно, должен, по-моему, прилагать вдвое, втрое больше усилий для того, чтобы от интуиции перейти к разуму ...» [1]. Ван Гог, познакомившись с законами цвета, нашел в них разгадку многих тайн колорита выдающихся мастеров живописи и понял, что эти законы не случайны, а внутренне обусловлены.

Поэтому одной из важных проблем в изучении цветовой гармонии является классификация возможных типов гармонии. С классификации начинается и ею же заканчивается всякое научное исследование, она дает возможность обобщить, привести в систему и изучить посредством сравнения многообразные явления. Необходимость классификации цветовых гармоний как различных форм использования цвета очевидна и для художественной практики, и для науки.

Так, четыре типа цветовой гармонии выделяют в своей классификации ученые Б.М. Теплов и П.А. Шеваров:

- однотонная, построенная на одном главном цвете или группе близко родственных цветов;
- полярная, построенная на противопоставлении двух противоположных цветов, как бы образующих две однотонные гармонии;
- трехцветная, построенная на противопоставлении трех основных цветов, лежащих в пределах интервалов, или построенные вокруг них три цветовые гармонии;
- многоцветная, в которой при большом разнообразии цветов нельзя выделить главные.

Комбинация цветовых пятен, построенная с учетом всех рассмотренных закономерностей цветовой гармонии, будет все же ограничена в ее эстетической значимости и эмоциональной содержательности, если она не подчинена творческой задаче более высокого порядка, если не служит раскрытию образного содержания.

Еще более сложными будут роль, смысл и выразительность цветовых сочетаний в живописи, где цвет подчинен принципам светотени, обладает

пространственно-фактурными качествами. Влияние на цветовую гармонию светотени, фактуры, пространства, предметной формы и т.д. удаляет от цветовой гармонии в ее чистом виде. Однако за этими средствами художественной выразительности гармония не утрачивается совсем, а приобретает новое качество или новый уровень, который мы называем цветовой композицией.

История мировой живописи свидетельствует о том, что единого закона цветовой гармонии нет и не может быть. Однако существуют определенные излюбленные сочетания или принципы гармонизации, типичные для отдельных периодов, школ, направлений и даже для отдельных мастеров.

Все цветовые гармонии можно разделить на две большие группы – контрастные и нюансные.

Нюансные гармонии состоят из родственных цветов, которые всегда гармоничны, так как близко расположены в цветовом круге и часто воспринимаются как разные оттенки одного цвета. Живопись, построенная на основе нюансной гармонии, называют однотонной или монохромной.

Контрастные гармонии представляют собой сочетания цветов, которые не имеют родственных качеств и находятся друг от друга в цветовом круге через большие интервалы. При гармонизации контрастных цветов нужно иметь в виду, что цвета могут сопоставляться не только по цветовому тону, но и по светлоте и насыщенности. Для контрастных гармоний свойственно: отсутствие общей тональности и разнообразие цветовой гаммы, большая мера различения цветов, подчеркивание их несходства по всему диапазону свойств, активность психофизиологического воздействия, единство взаимоотношений друг друга противоположностей.

Взаимовлияние соприкасающихся цветных пятен на основе контраста является характерной особенностью функционирования цветовой системы в произведении живописи, которая часто превышает по уровню воздействия на восприятие зрителя возможности отдельно взятого цвета. Поэтому и широко

применяется художниками как одно из средств достижения выразительности художественного образа.

Таким образом, контраст в живописи – это метод достижений максимальной эффективности воздействия на зрительное восприятие одного элемента цветовой системы путем его сопоставления с другим, обладающим противоположными хроматическими качествами. Это ставит перед художником ряд условий в процессе конструирования им цвето-тональной системы живописного полотна.

Взаимосвязь размеров соприкасающихся пятен и дистанция, отделяющая зрителя от картины прямо пропорциональна, то есть мелкие цветные пятна требуют небольшого расстояния, в то же время большие цветные площади потребуют и увеличения дистанции восприятия. Это связано с целостностью живописи, злоупотребление маленькими цветовыми пятнами и неумение согласовать их между собой (объединять в группы) приводят к раздробленности цвето-тональной живописной системы.

Взаимосвязь площадей цветных пятен и дистанции восприятия может быть использована в целях выделения наиболее существенного, главного в содержании картины. Например, метод выделения лица в портретной живописи, суть которого заключается в том, что теневая часть лица модели граничит с высветленной частью фона, а освещенная – с темной, а также как вспомогательный метод при создании впечатления трехмерности: сочетание более крупных пятен (следовательно, более эффективный контраст) на переднем плане и сочетание мелких (соответственно, менее осязаемый контраст) – на заднем плане, что даст эффект пространственной глубины.

Таким образом, верно рассчитанное соотношение площадей контрастных цветных пятен с дистанцией восприятия является одним из наиболее важных факторов, оказывающих самое непосредственное влияние и на степень эффективности контраста, и на уровень целостности всей цвето-тональной системы, и, наконец, на результат воздействия этой системы на зрителя. Кроме

того, цветовые или тоновые контрастные сочетания являются неотъемлемой частью процесса создания цветовой гармонии произведения, или его колорита.

Знание закономерностей построения цветовой гармонии особенно необходимо для постижения проблемы колорита в живописи. Колорит и цветовая гармония – это разные виды, хотя в них есть общее – цвет. Цветовая гармония может существовать самостоятельно, без колорита, а колорит без цветовой гармонии – нет. Поэтому в беспредметной живописи, скорее всего, – гармония цветов, а не колорит, так как цвета в ней обладают лишь внешней привлекательностью и не несут предметного смысла, т.е. не выполняют изобразительную функцию. Цветовая гармония эмоционально содержательна, а колорит кроме этого имеет нечто большее – содержательность художественную.

Поэтому при выполнении первой группы заданий следует обращать всё внимание на цветовую композицию и колорит, то есть можно не слишком заботиться, например, о чёткости рисунка в этюде. Главное – цвет и только цвет, «строгость формы потом вернётся» [48, с. 164]. Это своеобразная «постановка глаза» и «настройка ума» перед глубокой и планомерной работой с цветовой формой.

2. Основная тема второй группы заданий – *изучение изображения сложной формы в цвете*. Художника, прежде всего, должны интересовать цветовая масса и форма, то есть цвет должен ясно выражать модель, выявлять её удалённость от глаза художника, освещённость, фактурность. Для этого необходимо за огромным количеством отвлекающих мелочей не утратить понимание слияния цвета с формой. Простое сочетание чередующихся цветовых пятен всегда будет менее выразительным, чем сочетание тех же цветов и в том же количестве, но заключенное в предметно-изобразительную форму и имеющее свой внутренний ритмический строй, обладающий дополнительной выразительностью.

В. Кандинский высказал ряд интересных наблюдений в этой области: «Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над

воздействиями, которые форма причиняет краске... Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого и т.д. Все это совершенно различно действующие существа» [37, с.103].

Таким образом, каждая объёмная форма имеет свой цвет, существует взаимодействие между очертанием цветового пятна (силуэт), его формой и самим цветом, но как бы ни влиял цвет на форму пятна, он не может разрушить впечатления основной формы, он может лишь придать ей больше экспрессивности.

Цвет проявляет свое значение совместно с формой, одновременно с ней он зрительно и воспринимается. Существует две проблемы, вокруг которых группируются все остальные практические проблемы создания художественного произведения. Это – проблемы формы и цвета предметов, которые изначально несут в себе смысловое художественное начало. Восприятие формы и цвета предмета может происходить независимо от его бытовой функции и способствовать рождению в сознании человека самых неожиданных ассоциаций. Цвет сам по себе, совершенно независимо от предметов и явлений природы, обладает силой воздействия на чувства зрителя.

Можно привести множество примеров, доказывающих, что цвет в живописи воздействует на чувства людей до тех пор, пока он сохраняет связь с формой. Так, немецкий психолог Г. Фехнер, остроумно заметил, что красный цвет на щеках девушки может быть очень красив, но он станет безобразным, едва мы передвинем его всего на несколько сантиметров – на ее нос.

Следовательно, восприятие цвета неразрывно связано с восприятием формы, именно ассоциативная природа впечатлений, рождаемых живописью, лежит в основе того, что только заключенный в предметно-изобразительную форму цвет становится могучим средством выразительности.

Кроме этого цвета форм взаимодействуют между собой в пространстве, и это взаимодействие имеет свою иерархию. Изучение иерархии форм в цветовой среде и закономерностей их взаимодействия обеспечивает в дальнейшем правильную оценку художественных вещей.

Итак, живописность проявляется в различном отношении к средству выражения объемной формы и ее положению в пространстве. С живописностью имеет тесную связь такое понятие, как «пластичность», с которой прежде всего соотносится представление об объемности, рельефности изображения.

Пластическая выразительность – это качество живописи, которое достигается, прежде всего, посредством света и цвета; и это говорит о том, что изобразительное искусство пространственно и объемно в своей первооснове. Известное выражение «Лепить форму цветом» обращает внимание на способность цвета обладать пластической выразительностью, которая проявляется, прежде всего, в том, что каждый цвет имеет свою собственную светлоту, благодаря чему он способен создать впечатление объема.

Живописная объемная форма всегда является следствием выявления художником единства во всем многообразии и сложности цветовых, световых и тональных взаимодействий. Именно тон в живописи создает иллюзию объемности, передает степень освещенности предметов и создает впечатление движения света и тени. Поэтому тон является важнейшим изобразительным и выразительным средством живописи.

Таким образом, гармоничность живописи зависит не только от выразительности цвета, но и во многом от тоновых контрастов, определяющих многообразие градаций света и тени вообще, а также глубину композиционного хода. При живописном изображении важно уметь гармонизировать общие тоновые и цветовые отношения больших пятен, а также определить их силуэтное отношение к фону, к окружающей среде, где первостепенное значение имеют отношения цветовых пятен по светлоте. Передача общего тона в живописи во многом определяет гармоничность цветов и создают колористическую целостность изображения, которое может быть обусловлено и направленностью творческого замысла художника.

2. Цель третьей группы заданий – *выражение пространства на изобразительной плоскости, освоение методов изображения декоративно-живописной композиции*. Особенности профессиональной работы художника

над портретным образом человека, его характером, психологическим состоянием требуют несколько иной, чем в традиционной методике, порядок работы. Это относительная плоскостность решения в живописи и цветовая выразительность портрета, которая превалирует над всем остальным. При этом краска становится цветом, т.е. элементом языка картины, она органически входит в общий цветовой строй (колорит) картины, становится звучной по отношению к соседнему цвету (контраст) и несет в себе ясную или скрытую (в декоративной живописи) изобразительную и выразительную функции. Такой переход к декоративной живописи вызван необходимостью научиться «говорить» в живописи «языком» цвета.

Воспитать у будущего художника обостренное чувство декоративности, способность увидеть эту декоративность (ритмическую и цветовую выразительность, высокую степень обобщения при разнообразии решений) в окружающем мире и отразить ее в живописи – вот конечная цель данного подхода.

Развитием последней группы заданий является живописная работа над портретным образом. Сложность задач портрета требует постепенности в постановке их перед художниками. Первым, необходимым, требованием всякого портретного задания является передача внешнего индивидуального портретного сходства, степень которого прямо зависит от точности рисунка и передачи характерного цвета кожи, глаз и волос модели. Но для решения психологических задач портрета этого мало, требуется особое усилие, которое заключается в обобщении деталей, в усилении цветовой выразительности и колористического решения образа в портрете.

В процессе художественного восприятия раскрывается содержание образа, которое оказывается иногда отличным от первоначального замысла художника. Однако образ как таковой входит неотъемлемой частью в процесс образования замысла. Образ в замысле присутствует как предвидение всей живописно-материальной концепции произведения, как представление о самом

техническом процессе выполнения портрета.

Один из видов представления об изображении – это представление о нем как о прямом отражении природы, т.е. изображении, основанном на простейшем сходстве с предметом. Однако широкое разнообразное и художественное использование средств живописи возможно лишь в результате свободного отхода от природы. Это означает не отрицание природы, а лишь следующий за «натурным периодом» этап, который дает художнику свободу самостоятельно мыслить.

Из вышеизложенного следует, что творчество художника в области цвета рождается из углубленного проникновения в сложные, бесконечные связи и закономерности на основе приобретенного опыта в создании живописного образа в портрете, задуманного художником.

Живописец может и должен передавать в портрете обобщенный образ человека, выражать свое представление о нем, используя для этой цели и композицию, и рисунок, и колорит. «...Вместо того чтобы попытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя, - пишет художник Ван Гог и тут же раскрывает секрет такого метода изображения человека. - Допустим, мне хочется написать портрет моего друга-художника, и я хотел бы вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему. Следовательно, для начала я пишу его со всей точностью, на какую способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом. Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного. Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатки, а бесконечность - создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я только способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба» [14, с. 379-380].

Итак, сначала Ван Гог пишет модель «со всей точностью, на какую способен». Затем он дает волю кисти, волю краскам, волю воображению, чтобы передать, выразить в портрете свое чувство, свое отношение к модели. Он пишет ее не столько, как видит, сколько так, как понимает [1, с. 384-386].

Ошибочно полагать, что реалистический образ выражается только в определенном роде изображении, так как, во-первых, в реалистическом искусстве объем и пространство не мыслятся как самостоятельные категории вне представления о предметах и конкретных явлениях. Объем и пространство для художника – атрибуты бытия предмета, его свойства, среда, конкретность существования.

Во-вторых, необходимо различать процессы восприятия и процессы изображения - признаки реалистического искусства возникают перед нами дважды в этих двух процессах. Эти соображения необходимо иметь в виду в педагогической работе и главным образом в оценке учебных работ.

Поэтому нетрудно понять, что мы здесь уже недалеко от понимания живописного образа, так как изображение зрительно преходящего явления всегда будет в той или иной мере «отстранением предмета», показом его свойств, качеств и характера с новой и неожиданной стороны, так, как это и нужно художнику.

Цвет в этом смысле не является сферой «чистого» творчества художника, т.е. продуктом его свободного и произвольного воображения, обусловленного лишь законами творчества. Цвет – результат сложных и тонких наблюдений и размышлений над закономерностями цветовых явлений в действительности, взятыми не в отдельности, не отвлеченно (цвет сам по себе), но осложненными познанием (восприятием) модели, его качеств и свойств. Восприятие цвета осложнено восприятием модели, а модель воспринимается нами в совокупности её формы, цвета, фактуры, назначения и содержания, вызывая к себе тем самым определенное отношение (восхищение, отвращение и более сложные, подчас, неизъяснимые чувства). К тому же каждое отдельное цветовое явление есть процесс, а не некая неподвижность. Для живописца цвет как неотъемлемое

качество модели находится в той или другой определенной световоздушной среде.

Кроме того, при воплощении цветовых явлений на полотне в красочном материале закономерности природы переводятся на язык закономерностей и явлений данного материала. Из вышеизложенного следует, что творчество художника в области цвета рождается из углубленного проникновения в сложные, бесконечные связи и закономерности на основе приобретенного опыта создания художественного образа в портрете. Живописная закономерность живописного явления в природе – это закономерность связанных между собою цветовых пятен, масс, которые соотносятся друг с другом по формам, количеству и цвету.

Итак, колористическая композиция в узком смысле этого слова – это установленный порядок. В широком смысле – это идеология художника, положенная в основание произведения. Поэтому, воспринимая сложный образ человека как объект для изображения, художник обращается не просто к внешнему облику человека, а стремится увидеть и выразить определенный замысел, что в конечном итоге и приводит его к конкретному образному решению портрета.

В портрете существует бесконечное множество композиционных, колористических решений с большим разнообразием смысловых акцентировок.

Это многообразие вариантов объясняется тем, что в каждом случае художник обращается не просто к внешнему облику человека, а стремится выразить определенный замысел. Стремление увидеть и выразить этот замысел и приводит его к конкретному образному решению портрета.

Поэтому на лекционных занятиях необходимо раскрывать способы интерпретации личности по внешности и характеристикам в портретном жанре, определять множество четких аспектов изучения живой природы, которые во время практических занятий сформируются в конкретные задачи; способствовать познанию закономерностей гармонического цветовосприятия и психологии цвета, колорита как основного выразительного средства в

живописи, а также знакомить с конкретными задачами в изобразительной деятельности. В первую очередь необходимо познакомиться с понятием «живописный образ» в портрете, выяснив специфику и раскрыв особенности восприятия для изображения и выявления характерного и существенного во внешнем облике портретируемого по основным его аспектам, необходимым для формирования живописного образа и представления о его внешних и внутренних свойствах: физический аспект, предметный вид, функциональные признаки, реактивные особенности.

В живописной практике распространено мнение, что создание живописной композиции возможно только на классическом пути становления: эскиз – этюд – картина. В эскизе материализуется первоначальный замысел, уточняется композиционная форма его воплощения. В этюдах конкретизируются отдельные представления, сопоставляются с реальной действительностью не до конца сформированные образы, выявляются наиболее эффективные художественные формы реализации замысла. А работа над портретом сводится не только к техническому мастерству по переводу окончательного эскиза в формат картины, но и к созданию художественного образа портретируемого.

Поэтому разработанный нами практический курс состоит из академических часов по живописи и включает в себя:

1. Специальные подготовительные упражнения (форэскизы), которые позволяют выполнять колористические композиции, направленные на передачу настроения, эмоционального состояния. Умение фиксировать в форэскизе общее цветовое и тоновое состояние натуры дает возможность сознательно использовать приобретенные умения в последующей длительной работе над портретом.

2. Кратковременно-тренировочные упражнения (этюды), призванные активизировать внимание художников к той или иной цветовой закономерности живописной грамоты. Их цель – дать начинающим художникам сумму

конкретных знаний, а также практических умений, научить их правильно видеть и передавать цветовое состояние модели и эмоциональное состояние.

3. Длительные творческие задания (портрет) дают возможность подробно проанализировать модель и решить все учебно-творческие задачи в полном объеме, вплоть до создания живописного образа.

В процессе изобразительной деятельности познаются две области: техники, или ремесла искусства, и область творческая. Овладение техническим и технологическим процессом работы вытекает из основной линии развития как решение тех трудностей, которые встают на пути студентов. Оно становится возможным лишь как разрешение возникающих конфликтов между созревшим в сознании начинающего художника живописным образом и степенью владения художественным материалом, посредством чего умозрительный образ находит свое реальное воплощение и становится доступным для восприятия и оценки его живописных достоинств.

Важно подчеркнуть, что предлагаемый исследовательский метод способен играть решающую роль в развитии творческих возможностей начинающих художников до уровня, обеспечивающего дальнейшее саморазвитие каждого художника. Исследовательский метод предполагает готовность художников к целостному решению проблемной задачи, к самостоятельному прохождению необходимых этапов.

1. Мы предлагаем систему специальных подготовительных упражнений (форэскизов) по выполнению колористических композиций, которые выполняются в цвете, небольшого размера перед каждым длительным заданием и направлены на передачу эмоционального состояния живописного образа в портрете.

Форэскиз - это творческий поиск, развивающий воображение, формирующий живописное мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, тональное и колористическое решение будущей живописной работы.

Поэтому в содержание учебной живописи необходимо включать обязательные практические приемы работы с цветом, направленные на более углубленное изучение цвета, что предусматривает: анализ характера цветосочетаний по производимому впечатлению и выявление их эмоционально-психологического воздействия; составление цветовых комбинаций и колористических композиций с заданным эффектом.

Их цель - организация поиска конкретного цветового решения и быстрая фиксация первоначального впечатления, при этом воспринимается цветовая гармония, выстраивается колорит.

Задачей работы над форэскизами является поиск композиционной, тональной и колористической организации элементов изображения в соответствии с конкретным замыслом.

Необходимо выполнить условные схемы по цветоведению и колористические композиции, которые обращают внимание на такие стороны работы (ритм, силуэт и т.д.), которые при восприятии, как правило, остаются без внимания. При этом цветовой материал необходимо использовать в процессе творческих заданий и непосредственно применять в разработке живописного образа.

Данное задание предполагает изучение психологической выразительности цвета, направленной на передачу колористического настроения в портрете. Проблема выявления психологических особенностей цвета и составление колористической композиции, направленной на создание живописного образа, являются первостепенными в процессе обучения живописи портрета.

Плодотворным представляется поиск различных композиционно-колористических вариантов одной и той же постановки. Это развивает композиционно-живописное мышление пластическими образами, творческую фантазию, позволяет преодолеть однообразие в учебных работах.

Успех работы зависит также в значительной мере от выбора оптимальной точки зрения на постановку, которая диктует ракурс изображения и выбор формата листа. Размер и формат определяются для каждого конкретного

случая, выполнение должно быть предельно лаконичным, определяющим лишь самые основные формы фигуры и обобщенно решающим большие цветовые отношения фигуры и фона.

Изменяя масштабность изображения, мы даем возможность по-новому воспринимать объект изображения. Разнообразные трактовки портретной постановки должны быть подкреплены соответствующим перенесением цветовых, светлотных, пластических акцентировок, согласно намеченному в эскизе композиционному строю. Кроме таких подходов к работе над форэскизом, как выбор масштаба листа и изображения, угла зрения на постановку, следует особо обратить внимание на необходимость нахождения общего колорита постановки, ее светлотных отношений. Разнообразие постановок по цвету и характеру изображаемой модели вводит в широкий, практически неисчерпаемый круг композиционных решений.

При решении колористической композиции в форэскизе необходимо учитывать важнейшие ее составляющие: равновесие, доминирование, акцентировка и др., а также характер цветовой контрастности, содержащий в себе динамичные или статические цветовые пары по тональному отношению. Количественные соотношения образуются из цветового веса и площадей цветовых пятен, которые строятся сообразно пропорциям их величин и организуются ритмически.

Отработав таким образом принципы цветовой организации, следует перейти к конкретному цветовому образу, для этого при работе над форэскизами поиск цвета необходимо связывать с замыслом и образами задуманной портретной композиции, а выявление тональных отношений необходимо обеспечить общим впечатлением, которое формируется как слитное цветовое сочетание, и им руководствоваться.

То есть, «цветовая схема» форэскиза должна быть приближена к задуманному и выявленному психологическому эффекту и разобранной композиционной схеме. Это придаст форэскизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает восприятие живописного произведения, «собирает»

композицию изображения. При этом отдельные упражнения могут повторяться вплоть до свободного овладения начинающими художниками необходимыми умениями.

Практические приемы работы в области цветового решения состоят из следующих предложенных действий:

- выбор исходных цветов;
- поиск колористического построения для организации цветовой композиции;
- нахождение в форе́скизах колорита в пределах своего красочного диапазона;
- перевод условных «цветовых схем» форе́скиза с языка цветоведения на язык художественной живописной композиции и установление цветовых отношений в портрете.

2. Переход от форе́скиза к этюду портрета неоднозначен. Целесообразно наиболее точное перенесение положительных качеств форе́скиза в этюд, то есть должна быть сохранена пропорция площадей тонов, их ритмическая организация и т.д., найденная в форе́скизе. Рисунок на холсте делается сразу кистью и плавно переходит в подмалевок. Намечаются основные пропорциональные отношения, движение фигуры и положение рук, акцентируется внимание на поиске силуэта головы и фигуры по отношению к фону, на выразительном ракурсе и жесте. Особо следует обратить внимание на разнообразие решений рук модели, которые должны помочь выявлению общего образного начала этюда.

При работе над живописным этюдом портрета целесообразно изучать различные ступени творческой сложности, т.е. методически обозначить композиционные, цветовые, ритмические и другие задачи. Далее возможен переход к передаче большой формы и конструкции фигуры на холсте (формате). Разрабатываются большие тоновые и цветовые отношения, уточняется рисунок, пропорции и характер.

Необходимо, чтобы и при работе с натуры ряд заданий были направлены на воспроизведение характера модели, что настраивает художника на познание портретируемого образа и рождение замысла. Так намечается логически выстроенный переход от простого портрета (индивидуального типажа) к более широкому художественному обобщению. В процессе работы происходит определенное абстрагирование от постановки, то есть создание на ее основе живописного этюда, отмеченного усилением декоративности и значительной обобщенностью форм.

Воспринимая сложный образ человека как объект для изображения, необходимо упрощать «технический» процесс реализации этого образа на холсте, т.е. прежде всего приводить сложную модель к простейшим пропорциональным отношениям, ясным цветовым характеристикам, и на этом уровне решать композиционные, цветовые, колористические проблемы, а затем уже пространственные задачи. Именно для этого предлагаются специальные задания в качестве предварительных, подготовительных упражнений (см. Приложение).

3. От форэскиза и этюда переходим к работе над задуманным живописным образом портретируемого, учитывая его природные и эмоционально-психологические особенности. Проблема воплощения замысла форэскиза в окончательный портрет слишком серьезна, чтобы ее можно было раскрыть в достаточно сжатой форме, однако на практике возможна некоторая корректировка уже найденного решения в разумных пределах.

То есть, порядок работы над портретом может быть несколько иной, чем в предыдущих постановках, основные направления работы могут быть сформулированы следующим образом:

1. Композиционно-пластическое решение.
2. Композиционный принцип силуэтности, определяющий соотношение и контраст на уровне «фигура-фон».

3. Система перспективно-ракурсных размещений головы, фигуры и рук, определяющих статичность изображения или направление движения в картинной плоскости.

4. Экспрессия жеста и позы.

5. Живописное решение портрета и выразительный, напряженный колорит.

6. Портретное изображение головы и фигуры человека.

7. Передача портретного сходства.

8. Выражение лица, мимика, движение рук.

9. Направление взгляда.

10. Завершенность работы.

Дальнейший процесс работы над портретом состоит в решении образной стороны натурной постановки, что предполагает работу над содержательным образом человека, его характером, психологическим состоянием и т.д. В связи с этим многие художники исключительное значение придают замыслу, поскольку замысел является не только необходимым фактором осмысленного и последовательного решения технических живописных задач, но всегда связан с представлением и воображением, являющимся необходимым условием творческого процесса. То есть, содержательная часть живописного произведения во многом определяется емкостью и образностью первоначального замысла, который нередко является следствием эмоционального восприятия, сопоставления, наблюдения, воображения художника.

Восприятие модели связано с определенным отношением художника к данному человеку не только с точки зрения пластики его формы и цветового облика, но и с позиции психологической его характеристики. Поэтому, задумав портрет, не следует стремиться сразу писать его, а необходимо наблюдать и изучать портретируемого.

Важно найти в модели необходимые характерные черты, позволяющие более точно выявить характер портретируемого. Для этого следует детально проанализировать позу, движение, наиболее свойственные повороты головы, освещение, а также цвет одежды и фона, чтобы все это наиболее остро выявляло особенности портретируемого.

Метод выполнения портрета в основном тот же, что и для других учебных заданий по живописи. Перед началом работы над основным холстом необходимо сделать ряд набросков с портретируемого, небольшого размера живописные фрэскизы и короткосрочные живописные этюды, в которых было бы найдено предварительное композиционно-цветовое решение модели и определен колорит будущего портрета.

Когда решение будет ясно, и в вашем воображении начнет рисоваться будущий портрет, как бы уже написанный, приступайте к работе над самим холстом, которая должна начинаться с рисунка сразу кистью и плавно переходить в подмалевок. В рисунке на холсте необходимо окончательно установить композицию портрета, основные пропорциональные отношения и движение фигуры. Следует акцентировать внимание на поиске силуэта головы и фигуры по отношению к фону и на выразительном ракурсе, добиваясь передачи характера модели и портретного сходства. Особо следует обратить внимание на положение и разнообразие решений рук моделей, которые должны помочь выявлению общего образного начала.

Сложность задач портрета требует постепенности в постановке их перед художниками. Первым, необходимым требованием всякого портретного задания является передача внешнего индивидуального портретного сходства, степень которого прямо зависит от степени точности рисунка и передачи характерного цвета кожи, глаз и волос модели. Но для решения психологических задач портрета этого мало, требуется особое усилие, которое заключается в обобщении деталей, в усилении цветовой выразительности и колористического решения образа в портрете. Лаконичность и простота портретной постановки - основное ее достоинство, необходимо отбрасывать

все лишнее, так как все элементы постановки должны обогащать замысел, дополнять его, но ни в коем случае не отвлекать от основной, главной задачи, то есть относительной плоскостности решения, декоративного звучания цвета, которое превалирует над всем остальным. Таким образом, декоративное звучание всего живописного листа превращается в самоцель.

Условия освещения в разной мере выявляют форму модели, так, при слабом освещении, когда отношения света и тени сближаются, объемность модели несколько теряется, происходит плоскостная передача формы и конструкции фигуры на холсте. При этом разрабатываются большие тоновые и цветовые отношения, уточняются рисунок, пропорции и характер, необходимо отказаться от всех второстепенных деталей, то есть происходят определенное абстрагирование от постановки и создание на ее основе плоскостного живописного изображения, отмеченного усилением декоративности и значительной обобщенностью форм. Необходимо учитывать особенности пространственных изменений цвета и другие цветовые явления, специфичные для конкретного типа построения произведения.

Хотя вопросы пространственности и «лепки» формы отодвинулись на второй план, тем не менее, значительное внимание должно быть уделено поискам силуэта фигуры и головы по отношению к фону и работе над лицом и кистями рук, потому что точно и выразительно найденный силуэт придаст вашему портрету большую художественную выразительность.

В процессе работы над портретом максимум внимания уделяйте характеру глаз, их выражению, пытайтесь глубже проникнуть в душу человека. Это не значит, что надо глаза делать скрупулезно, но пишите внимательно и точно, так чтобы глаза смотрели, и через этот взгляд передавалось бы душевное состояние человека. Появление у студентов вопросов такого рода в работе над портретом неизбежно.

В цвете портрет должен получиться цельным, звучным и гармоничным, благодаря удачному решению больших декоративно-цветовых отношений.

Тонкие цветовые отношения человеческого тела, которые необходимо передать в условиях определенного освещения, общее колористическое состояние модели представляют для художников значительные трудности.

Дальнейший процесс ведения портрета предполагает работу над образом человека, его характером, психологическим состоянием. Колористическое восприятие облика натуры, будучи органически связанным с образным восприятием, представляет собой единый процесс творческого отражения наблюдаемого человека.

Поэтому процесс образования колористического представления о модели является важнейшим фактором в формировании живописца. С точки зрения П.П. Чистякова, изучение колорита и составляет изучение живописи. На первом месте оказывается умение художника понять цвет не как статичную окраску предмета, а как движение цвета в картинной плоскости.

Колорит характеризуется как некое оптическое целое, как совокупность всех цветов, рассматриваемых с некоторого расстояния, именно в этом смысле принято говорить о холодном, теплом, серебристом или каком-то другом подобном колорите.

Если локальный цвет всецело обусловлен его связью с предметом, то живописно-колористическая трактовка цвета предполагает конкретно-чувственное его восприятие и эмоциональное переживание. При колористическом решении цвет, разделяя свою выразительную и изобразительную функции с другими средствами художественной выразительности, несколько ступшевывается, становится менее заметным и броским.

Немецкий исследователь Ф. Еннике, понимая колорит как цветовой строй картины, выделяет три вида: абсолютный колорит, который правдиво передает все модификации цвета на изображаемых предметах; преувеличенный колорит, в котором все цвета преувеличены по насыщенности; тональный колорит, передающий все цвета и тени не соответствующими реальным и имеющий четко выраженный общий цветовой тон [48, с. 129].

Лишь благодаря богатому колориту достигается весь спектр эмоционально-чувственного содержания изображения, поэтому очень важно сразу установить в воспринимаемом явлении наиболее характерное в колорите учебной постановки для выделения художественного образа.

При этом необходимо писать широко и свободно, добиваясь наиболее сильного и точного звучания цвета, направленного на выявление гармонического цветового единства и колористической напряженности. Целесообразно передать внутреннее напряжение, настроение портретируемого в живописном образе путем ослабления или усиления цвета, контрастов, цветовых ритмов, подчиняя отдельные сочетания общему колориту.

Когда весь холст написан, остается лишь внести небольшие коррективы, исправить отдельные недостатки, которые вносили ненужную дробность и нарушали цельность живописного решения, для этого следует чаще отходить от холста. Обобщение, поиски единого выразительного колорита и общей цветовой гаммы, выражающей настроение природы, целесообразно вести методом последовательного ведения работы с учетом технологических правил. В работе над холстом важно, чтобы не происходила ежедневная переписка всего холста или одного и того же участка. Это вредит работе, особенно с точки зрения технологии, и приводит к потускнению и загрязнению живописи.

Предложенный метод обучения позволяет устранить те пробелы в изобразительной деятельности, которые типичны для большинства живописных работ.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Основным методом обучения живописи является исследовательский метод, который формирует изобразительную деятельность, организует творческое усвоение знаний и обеспечивает овладение методами научного и образного познания, что конкретизирует знания о художественной выразительности цвета и разработке колористического замысла в авторской композиции.

2. Необходимо вводить обязательные практические задания на работу с цветом, направленные на более углубленное изучение его выразительных и изобразительных возможностей, обеспечивающих грамотное колористическое решение разнообразных учебно-творческих задач.

3. Целесообразно использовать кратковременные упражнения, которые направлены на анализ характера цветосочетаний по производимому впечатлению, выявление их эмоционально-психологического воздействия, составление цветовых комбинаций и колористических композиций с заданным эффектом.

4. Следует активизировать внимание начинающих художников на методически последовательную организацию восприятия природы и изображения, анализа и выявления основных закономерностей и особенностей модели головы для решения различных задач портретной живописи:

- сформированный умозрительный замысел значительно актуализирует прошлый изобразительный опыт, стимулирует углубленный поиск достижения колористической выразительности образа;

- реализация замысла на изобразительной плоскости происходит в тесном взаимодействии процесса сличения этого образа с моделью на совершенно новом уровне восприятия, обогащенного образами представления, воображения. Решение же технических задач неизбежно приведет к перестройке и уточнению образа, который требует все более совершенного художественного воплощения.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М.В. Очерки по истории портрета / М.В. Алпатов. – М.; Л.: Искусство, 1937. – 59 с.
2. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М.И. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 422 с., ил.
3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. - М.: Изд-во Прогресс, 1974. – 392 с.
4. Артомонов, И.Д. Иллюзия зрения / И.Д. Артомонов. – М.: Наука, 1969. – 223 с.
5. Бартенев, И.А. О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях / И.А. Бартенев. – М.: Просвещение, 1974.
6. Беда, В.Г. Живопись и ее изобразительные средства / В.Г. Беда. – М.: Просвещение, 1977. – 188 с.
7. Бодалев, А.А. Восприятие и понимание человека человеком / А.А. Бодалев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 200 с.
8. Виппер, Б.Р. Проблемы сходства в портрете / Б.Р. Виппер // Статьи об искусстве. - М.: Искусство, 1970. – С. 342-351.
9. Владимиров, И. Трактат об искусстве. Мастера об искусстве / И. Владимиров. - М.: Искусство, 1978. Т.6. – С. 40.
10. Волков, Н.Н. Восприятие предмета и рисунка / Н.Н. Волков. – М.: Издательство АПН РСФСР, 1950. – 508 с.
11. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – С. 320., ил.
12. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1972. – 163 с., ил.
13. Габричевский, А.Г. Портрет как проблема изображения / А.Г. Габричевский // Искусство портрета. – М.: ГАХН, 1928. – 110 с.
14. Гильденбранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильденбранд. – М., 1914. – 196 с.

15. Даниэль, С.М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство. Ленинградское отд., 1990. – 224 с.
16. Евреинов, Н.Н. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве / Н.Н. Евреинов. – М.: Гос. издательство, 1922. –110 с.
17. Ельшевская, Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русской и советской живописи / Г.В. Ельшевская. - М.: Сов. художник, 1984.- 216 с.
18. Жегин, Л.Ф. Язык живописного произведения / Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 124 с., 50 л. ил.
19. Жинкин, Н.И. Портретные формы / Н.И. Жинкин // Искусство портрета. – М.:, ГАХН, 1968. – 7 с.
20. Зименко, В.М. Станковый портрет / В.М. Зименко // Советское станковое искусство. – М., 1974. – С. 53-69.
21. Зингер, Л.С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л.С. Зингер. – М.: Сов. художник, 1969. – 464 с., ил.
22. Зинченко, В.П. Творческие проблемы психологии восприятия / В.П. Зинченко // Инженерная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1964. – С. 231-262.
23. Зинченко, В.П. Движение глаз и формирование образа / В.П. Зинченко // Вопросы психологии.- 1958. - №5. – С. 63-76.
24. Искусство портрета / под ред. А.Г. Габричевского. – М.: ГАХН, 1928.- Вып. 3. – 193 с., ил.
25. Котова, Е. Глаз и законы красоты / Е. Котова // Искусство. – 1966. - № 12. – 9 с.
26. Крамской, И.П. Письма и статьи: в 2 т. / И.П. Крамской. – М.: Искусство, 1965-66. - Т.1. – 627 с.
27. Кузин, В.С. Психология живописи: учебное пособие для вузов. – 4-е изд., испр. / В.С. Кузин. - М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с.: ил.
28. Леняшин, В.А. Проблемы портрета / В.А. Леняшин // Художник. – 1976. - № 3. – С. 39-41.

29. Лубо-Лесниченко, Е.И. Китайские трактаты о портрете / Е.И. Лубо-Лесниченко, К.И. Разумовский, М.Л. Рудовая. – Л.: Аврора, 1971. - С. 73, ил.
30. Лук, А.Н. Психология творчества / А.Н. Лук. – М.: Наука, 1978. –127 с.
31. Максимов, К.М. Живопись головы / К.М. Максимов // Школа изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1965. – Вып. 3. – С. 51- 86.
32. Медведев, Л.Г. Живопись. Гармония чувства, мысли, цвета: альбом-монография / Л.Г. Медведев. – СПб.: ЗАО «Мультипринт Северо-Запад»; Омск: Изд-во ОмГПУ, 2009. – 152 с.
33. Молева, Н.М. Педагогическая система Академии Художеств 18 века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Искусство, 1956. – 520 с.
34. Молева, Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Просвещение, 1991. – С. 5-14; С. 346-363; С. 251-284; С. 285-306.
35. Педагогика. Большая современная энциклопедия / сост. Е.С. Рацевич – Мн.: «Соврем. Слово», 2005. – 720 с.
36. Рок, И. Введение в зрительное восприятие / И. Рок. – М.: Педагогика, 1980. – 312 с., ил.
37. Ростовцев, Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н.Н. Ростовцев. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 286 с.
38. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. - Т.1. – 488 с.; Т.2. – 328 с.
39. Сапожников, А.П. Курс рисования / А.П. Сапожников. – СПб., 1875-78. – Т.1. – С. 23; Т.2. – С. 107.
40. Смирнов, Г.Б. Живопись / Г.Б. Смирнов. – М.: Просвещение, 1975.
41. Тома, Л.А. К вопросу о дифференциации портрета как жанра живописи / Л.А. Тома // Советское искусствознание – 77. Вып.1. - М.: Советский художник, 1978. – С. 233-247.
42. Тарабукин, Н.М. Опыт теории живописи / Н.М. Тарабукин. – М.: Всероссийский пролеткульт, 1923. – 69 с.

43. Тугенхольд, Я.А. О портрете / Я.А. Тугенхольд // Проблемы и характер истории. – Петроград, 1915. – С. 55-86.
44. Шапошников, Б.В. Портрет и его оригинал / Б.В. Шапошников // Искусство портрета. - М.: ГАХН, 1928. – С. 76-85.
45. Юон, К.Ф. Об искусстве / К.Ф. Юон. – М.: Искусство, 1957. – 333 с.
46. Яковлев, В.Н. О живописи / В.Н. Яковлев. – М.: Изд-во АХ СССР, 1951. – 8 с.
47. Яшухин, А.П. Живопись: учебное пособие для учащихся педагогических училищ по спец. 2003 / А.П. Яшухин. - М.: Просвещение, 1985.
48. Jannicke, Fr. Die Farbenhar – monie / Fr. Jannicke. - Stuttgart, 1902. – S. 37-152.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аксенов, Ю. И. Цвет и линия. Изд-е 2-е, испр., доп. / Ю. И. Аксенов, М. Левидова. – М. : Совет. художник, 1986 – 326 с.
2. Алпатов, М. В. Очерки по истории портрета / М. В. Алпатов. – М. ; Л. Искусство, 1937. – 59 с.
3. Алпатов, М. В. Композиция в живописи. Исторический очерк / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1940. – 132 с. : ил.
4. Ананьев, Б. Г. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия / АПН СССР; Б. Г. Ананьев, М. Д. Дворяшина, Н. А. Кудрявцева. – М. : Просвещение, 1968. – 335 с.
5. Андреев, А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства / А. Л. Андреев. – М. : Наука, 1981. – 192 с.
6. Андроникова, М. И. Об искусстве портрета / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1975. – 326 с. : ил.
7. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1980. – 422 с. : ил.
8. Анохин, П. К. О творческом процессе с точки зрения физиологии / П. К. Анохин // Художественное творчество. – Л. : Наука, 1983. – С. 259–262.
9. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс. – 1974. – 392 с.
10. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства. Перевод с англ. / Р. Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
11. Бартенев, И. А. О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях / И. А. Бартенев. – М. : Педагогика, 1974.
12. Беда, Г.В. Введение в теорию живописи: – учеб. пособие / Г. В. Беда. – Краснодар. : Кубан. ун-т, 1987. – 89 с.
13. Беда, В. Г. Живопись и ее изобразительные средства / Г. В. Беда. – М. : Просвещение. 1977. – 188 с.

14. Богоявленская, Д. Б. О диагностике художественного творчества / Д. Б. Богоявленская // Художественное искусство. – Л. : Наука, 1983. – С. 220–224.
15. Брунер, Дж. Процесс обучения / Дж. Брунер. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1962. – 84 с.
16. Брунер, Ф. Х. Психология познания / пер. К. Н. Бабанского // под ред. А. Р. Лурия. – М. : Прогресс, 1977. – 411 с.
17. Брушлинский, А. В. Психология мышления и проблемное обучение / А. В. Брушлинский. – М. : Знание, 1983. – 96 с.
18. Василев, С. И. Теория отражения и художественное творчество / С. И. Василев. – М. : Прогресс, 1970. – 496 с.
19. Величковский, Б. М. Психология восприятия / Б. М. Величковский, В. П. Зинченко, А. Р. Дурия. – М. : Изд-во МГУ, 1973. – 245 с. : ил.
20. Ветцольд, В. Искусство портрета / В. Ветцольд. – М. : Просвещение, 1908. – 240 с.
21. Виппер, Б. Р. Проблемы сходства в портрете – Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство. 1970. – С. 342–351.
22. Волков, Н. Н. Геометрия и композиция картины / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, – 1974. – № 6. – С. 49–55.
23. Волков, Н. Н. Восприятие картины / Н. Н. Волков. – М. : Просвещение, 1976. – 32 с. : ил.
24. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1984. – 320 с. : ил.
25. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
26. Выготский, Л. С. Психология искусства. 2-е изд. / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
27. Высогина, Е. И. Художественное мышление как комплексная проблема / Е. И. Высогина // Художественное творчество. – Л. : Наука, 1983. – 25 с.

28. Габричевский, А. Г. Портрет как проблема изображения / А. Г. Габричевский // Искусство портрета. – М. : ГАХН. 1928. – 110 с.
29. Ганзен, В. А. Восприятие целостных объектов / В. А. Ганзен. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1974. – 152 с.
30. Гачев, Г. Л. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа / Г. Л. Гачев. – М. : Искусство, 1972. – Ч. 1. – 200 с.
31. Гильденбранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильденбрандт. – М. : Мусагет, 1914. – 193 с.
32. Гиппенрейтер, Ю. Б. Движение человеческого глаза / Ю. Б. Гиппенрейтер. – М. : МГУ, 1978. – 256 с. : ил.
33. Гончаров, А. О композиции / А. Гончаров // Художник. – 1981. – № 6. – С. 34–37.
34. Горанов, К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – М. : Искусство, 1970. – 519 с.
35. Грегори, Р. Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Р. Л. Грегори. – М. : Прогресс, 1970. – 271 с.
36. Грегори, Р. Л. Разумный глаз / Р. Л. Грегори. – М : Мир, 1972– 290 с.
37. Григорьев, С. А. О композиции в живописи / С. А. Григорьев. – // Школа изобразительного искусства : в 10 вып. – М. : Искусство, АХ СССР, – Вып. 6, 1963. – 39 с.
38. Гризова, А. И. Художественный образ как система / А. И. Гризова. – Одесса, 1970. – 282 с.
39. Грицай, А. М. Дипломная работа – завершённое художественное произведение / А. М. Грицай // Искусство. – 1978. – № 2. – 45 с.
40. Громов, Е. С. Природа художественного творчества / Е. С. Громов. – М. : Просвещение, 1986. – 239 с.
41. Даниэль, С. Н. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Н. Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 221 с. : ил.
42. Дремов, А. К. Художественный образ. 2-е изд. / А. К. Дремов. – М. :

Совет. писатель, 1961. – 406 с.

43. Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве / Н. Н. Евреинов. – М. : Гос. издательство, 1922. – 110 с.

44. Ельшевская, Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советской живописи / Г. В. Ельшевская. – М. : Совет. художник, 1984. – 216 с.

45. Ермаш, Г. Л. Искусство и мышление / Г. Л. Ермаш. – М. : Искусство, 1982. – 277 с.

46. Ермолаева-Томина, Г. Б. Психология художественного творчества / Г. Б. Ермолаева-Томина. – М. : Академ. проект, 2003. – 302 с.

47. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. – М. : Искусство, 1970. – 124 с. : 50 л. ил.

48. Жинкин, Н. И. Портретные формы / Н. И. Жинкин // Искусство портрета. – М. : ГАХН. – С. 7–52.

49. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с. : ил.

50. Затуленьев, И. А. Законы творчества / И. А. Затуленьев. – Херсон: – 1915. – 30 с.

51. Зименко, В. М. Станковый портрет / В. М. Зименко // Советское станковое искусство. – М., 1974. – С. 53–69.

52. Зингер, Л. С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л. С. Зингер. – М. : Совет. художник, 1969. – 464 с. : ил.

53. Зиновьев, С. И. Учебный процесс в советской высшей школе / С. И. Зиновьев. – М. : Высш. школа, 1975. – 314 с.

54. Зинченко, В. П. Порождение образа // Искусство и научно-технический прогресс / В. П. Зинченко, Г. Г. Вучетич, В. М. Гордон. – М. : 1973. – С. 429–461.

55. Игнатъев, Е. И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека / Е. И. Игнатъев. – М. : Знание, 1968. – 32 с.

56. Илиади. Практическая природа человеческого познания / Илиади. –

М. : Высш. школа, 1962. – 168 с.

57. Иогансон, Б. В. Молодым художникам о живописи / Б. В. Иогансон. – М. : Изд-во АХ СССР. 1959. – 248 с.

58. Исаев, И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя высшей школы / И. Ф. Исаев // Формирование профессиональной культуры учителя / под ред. В. А. Сластенина. – М. : Просвещение, 1993. – 145 с.

59. Искусство портрета / под ред. А. Г. Габричевского. – М. : ГАХН, Вып. 3, 1928. – 193 с. : ил.

60. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 107 с.

61. Капланова, С. Г. От замысла и натуры к законченному произведению / С. Г. Капланова. – М. : Изобразит. искусство, 1981. – 216 с. : ил.

62. Кершенштейнер, Г. Развитие художественного творчества / Г. Кершенштейнер. – М. : Изд. Сытина, 1914. – 214 с. : ил.

63. Кириллов, С. Руководство к познанию живописи, изданное для юношества, обучающегося сему предмету, надворным советником С. Кирилловым. – СПб. : Типография департамента нар. просвещения, 1819–103 с.

64. Княжин, Я. Б. Послание к российским питомцам свободных художеств / Я. Б. Княжин. – СПб. : изд. Смирдина. – т. 2: – 184 с.

65. Корчажинская, В. И. Мозг и пространственное восприятие. Односторонняя пространственная агнозия / В. И. Корчажинская, Л. Т. Попова. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 87 с.

66. Коршунова, Л. С. Воображение и его роль в познании / Л. С. Коршунова. – М. : МГУ, 1979. – 144 с.

67. Костин, В. И. Что такое художественный образ / В. И. Костин. – М. : Совет. художник, 1962. – 60 с.

68. Кузин, В. С. Психология живописи : учеб. пособие для вузов. – 4-е изд., испр. / В. С. Кузин. – М. : Издат. дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с. : ил.

69. Кузин, В. С. Вопросы изобразительного творчества / В. С. Кузин. – М. : Просвещение, 1971. – 144 с.
70. Кустодиев, Б. М. Образ и цвет. / Б. М. Кустодиев. – М. : Просвещение, 1971. – 122 с.
71. Лапшин, И. Н. Художественное творчество / И. Н. Лапшин. – СПб. : Мысль, 1922. – 332 с.
72. Лейзеров, Н. Л. Образность в искусстве / Н. Л. Лейзеров. – М. : Наука, 1974. – 207 с.
73. Лентяшин, В. А. Проблемы портрета / В. А. Лентяшин // Художник. – 1976. № 3. – С. 39–41.
74. Лентяшин, В. А. «Композиционный» портрет сегодня / В. А. Лентяшин // Творчество 1974. – № 4. – С. 16–17.
75. Лернер, И. Я. Процесс обучения и его закономерности / И. Я. Лернер. – М. : Знание, 1980. – 96 с. : ил.
76. Лилов, А. Природа художественного творчества / А. Лилов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.
77. Линдсей, П. Переработка информации у человека / П. Линдсей, Д. Норман. Пер. с англ. – М. : Мир, 1974. – 550 с.
78. Ломов, С. П. Система оптимальной живописной подготовки учителей декоративно-прикладного искусства и народных промыслов : дисс... д-ра пед. наук / С. П. Ломов. – М. : 2000. – 403 с.
79. Ломов, С. П. Живопись : Учебник. 3-е изд., перераб. и доп. / С. П. Ломов. – М. : АГАР, 2008. – 232 с. : ил.
80. Максимов, К. М. Живопись головы / К. М. Максимов // Школа изобразительного искусства. – М. : Искусство, 1965. – Вып. 3. – С. 51–86.
81. Мантатов, В. В. Образ, знак, условность / В. В. Мантанов. – М. : Высш. школа, 1980. – 156 с.
82. Матисс, А. Сборник статей о творчестве / А. Матисс. – М. : Изд. иностран. лит., 1958. – 126 с. : ил.

83. Медведев, Л. Г. Живопись. Гармония чувства, мысли, цвета / Л. Г. Медведев. – СПб. : МУЛЬТПРИНТ СЕВЕРО-ЗАПАД, 2009. – 152 с. : ил.
84. Мелик-Пашаев, А. А. Способность детей пользоваться цветом как выразительным средством и возможности ее развития / А. А. Мелик-Пашаев // Тез. докл. к Всесоюз. съезду психологов СССР. – М., 1977. – Ч. 1. – 38 с.
85. Методические и творческие задачи при выполнении дипломных работ по изобразительному искусству / под ред. Н. С. Боголюбова. – М. : Просвещение, 1982. – 46 с.
86. Мигунов, А. С. Художественный образ. Эстетический анализ. (Материалы к спецкурсу) / А. С. Мигунов. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 96 с.
87. Михайлова, А. О. О художественной условности. 2-е изд. / А. О. Михайлова. – М. : Мысль, 1970. – 300 с.
88. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины : очерки о языке живописи. Искусство: Проблемы. История. Практика / Л. А. Мочалов. – М. : Совет. художник, 1983. – 375 с. : ил.
89. Наливина, Т. И. Практическое цветоведение. Методические указания / Т. И. Наливина. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. – 87 с.
90. Недошивин, Г. А. Беседы о живописи / Г. А. Недошивин. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 144 с.
91. Никифорова, О. И. Исследование по психологии художественного творчества / О. И. Никифорова. – М. : МГУ, 1972. – 155 с. : ил.
92. Очерки по истории русского портрета первой половины 19 века / под ред. И. М. Шмидта. – М. : Искусство, 1966. – 350 с. : ил.
93. Очерки по истории русского портрета конца 19 – начала 20 века / под ред. Н. Г. Машковцева и Н. Н. Соколовой. – М. : Искусство, 1964. – 471 с. : ил.
94. Песиков, В. С. Методика преподавания специальных дисциплин в художественных вузах (рисунок, живопись) / В. С. Песиков. – М. : Высш. школа, 1988. – 225 с.

95. Петров-Водкин, К. С. Наука видеть / К. С. Петров-Водкин // Совет. искусствознание. – М. : Совет. художник, 1991. – Вып. 27. – С. 449–471.
96. Претте, М. К. Творчество и выражение. Курс художественного воспитания / М. К. Претте, А. Капальдо. – М. : Совет. художник, 1981. – 113 с. : ил.
97. Праздников, Г. А. Процесс художественного творчества / Г. А. Праздников. – Л. : Знание, 1972. – 39 с.
98. Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). – М. : Совет. художник, 1974, – 328 с.
99. Программы педагогических институтов. Рисунок. Живопись, Пленер, Композиция. – М. : 1983, – 10 с.
100. Разумный, В. А. О хорошем художественном вкусе / В. А. Разумный. – М. : Госполитиздат, 1961. – 64 с.
101. Раппопорт, С. Х. От художника к зрителю / С. Х. Раппопорт. – М. : Совет. художник, 1978. – 227 с.
102. Раушенбах, Б. В. Пространственное построение в живописи. Очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980, – 288 с.
103. Ренчлер, И. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики (перевод с англ. М. А. Ситникова) / И. Ренчлер, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. – М. : «Мир» 1995, – 335 с.
104. Рибо, Т. Творческое воображение / перевод с франц. / Т. Рибо. – СПб. : тип. Ю. Н. Эрлих, 1901. – 318 с.
105. Роже де Пиль. Понятие о современном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев; и примечание о портретах; Переведены: первое с итальянского, а второе с французского коллежским ассесором Архипом Ивановым. – СПб. 1789. – 168 с.
106. Савостьянов, Е. И. Изобразительность и выразительность в искусстве / Е. И. Савостьянов. – М. : Изобраз. искусство, 1970. – 247 с.

107. Сапего, И. Г. Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы / И. Г. Сапего. – М. : Совет. художник, 1984. – 304 с. : ил.
108. Сарабьянов, Д. В. К концепции русского автопортрета / Д. В. Сарабьянов. // – М. : Совет. искусствознание. – 1977. – № 1. – С. 194–209 с.
109. Сидоров, А. А. Портрет как проблема социологии искусства / А. А. Сидоров // – М. : Искусство, 1927. – С. 5–15.
110. Симонов, П. В. Мозг и творчество / П. В. Симонов // Вопросы философии. – М., 1992. – С. 3–25.
111. Ситник, К. А. Портрет в живописи и его особенности / К. А. Ситник. Искусство. – 1956. – № 4. – С. 12–15.
112. Смирнов, Г. Б. Живопись : учеб. пособие для студентов худож.-граф. факультетов педин-тов / Г. Б. Смирнов. – М. : Просвещение, 1975. – 143 с. : ил.
113. Современное состояние и перспективы развивающего обучения : материалы конф. / под. ред. А. И. Аронова, Б. И. Хасана. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1990. – 104 с.
114. Стасевич, В. Н. Искусство портрета / В. Н. Стасевич. – М. : Просвещение. 1972. – 80 с.
115. Тарабукин, Н. М. Опыт теории живописи / Н. М. Тарабукин. – М. : Всерос. пролеткульт. 1923. – 69 с.
116. Тарабукин, Н. М. Портрет как проблема стиля / Н. М. Тарабукин // Искусство портрета. – М. : ГАХН, 1928. – С. 159–193.
117. Творческие проблемы современного портрета в станковой живописи. (Стенографический отчет о состоявшемся 8 апреля 1974 года обсуждении) // Художник. – 1974. – № 10. – С. 27–35.
118. Тома, Л. А. К вопросу о дифференциации портрета как жанра живописи / Л. А. Тома // Совет. искусствознание. 77. – М. : Совет. художник, 1978. Вып.1. С. 233–247.

119. Торшилова, Е. М. Художественное восприятие живописи и структура личности / Е. М. Торшилова, М. Э. Дукаревич // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л., 1978. – С. 174–190.
120. Тюхтин, В. С. О природе образа : психическое отражение в свете идей кибернетики. – М. : Высш. школа, 1963. – 123 с.
121. Тугенхольд, Я. А. О портрете / Я. А. Тугенхольд // Проблемы и характер истории. – Петроград. 1915. – С. 55–86.
122. Унковский, А. А. Живопись. Вопросы колорита / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1980. – 128 с.
123. Унковский, А. А. Живопись. Изображение фигуры. Портрет / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1983. – 48 с.
124. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Творчество. – 1967. – № 1. – С. 19–21.
125. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
126. Фрейд, З. Психология бессознательного. Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.
127. Храпченко, М. В. Художественное творчество, действительность, человек / М. В. Храпченко. – М. : Совет. писатель, 1977. – 366 с.
128. Храпченко, М. В. Горизонты художественного образа / М. В. Храпченко. – М. : Худ. литература, 1982. – 334 с.
129. Хьюбел, Д. Глаз, мозг, зрение. Перевод с англ. / Д. Хьюбел. – М. : Мир, 1990. – 239 с.
130. Цирес, А. Г. Язык портретного изображения / А. Г. Цирес // Искусство портрета. – М. : ГАХН, 1928. – Вып. 3. – С. 86–159.
131. Ченнини Ченнино, Книга об искусстве, или трактат о живописи. – Перевод А. Лушницкой, под ред. А. Рыбниковой. – М. : ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. – 138 с. : ил.

132. Шабоук, С. Искусство - система - отражение. Перевод с чешского / С. Шабоук. – М. : Прогресс, 1976. – 224 с.
133. Шапошников, Б. В. Портрет и его оригинал / Б. В. Шапошников // Искусство портрета. – М. : ГАХН, 1928. – С. 76–85.
134. Шепетис, Л. К. Искусство и среда. Место искусства в современной эстетической среде / Л. К. Шепетис. – М. : Совет. художник, 1978. – 266 с.
135. Шитов, Л. А. Живопись / Л. А. Шитов, В. Н. Ларионов. – М. : Просвещение : АО «Учебная литература», 1995. – 120 с.
136. Ягодовская, А. Г. От реальности к образу / А. Г. Ягодовская. – М. : Совет. художник, 1985. – 23 с.
137. Якобсон, П. М. Психология художественного творчества / П. М. Якобсон. – М. : Знание, 1971. – 48 с.
138. Ярбус, А. Л. Движение глаз при восприятии сложных объектов / А. Л. Ярбус // Хрестоматия по ощущению и восприятию. – М. : Изд-во МГУ, 1975. – С. 361–367.
139. Яшухин, А. П. Живопись : учеб. пособие для учащихся пед. училищ по специальности № 2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства / А. П. Яшухин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с. : ил.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Общей задачей работы над форэскизом (ф/э) является поиск композиционной, тональной и колористической организации элементов изображения на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом.

Серия форэскизов № 1

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в выборе точки и уровня зрения на модель, разрабатывается несколько различных вариантов для определения лучших композиционных решений, что обусловлено творческим замыслом.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 2

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в выборе характерного формата и в организации изобразительной плоскости. Определяется соотношение масштаба изобразительных элементов с масштабом выбранного формата.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 3

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в том, чтобы наметить иллюзорное пространство на изобразительной плоскости, которое, как правило, трактуется уплощенным или может практически отсутствовать.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 4

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в расположении композиционного центра (к/ц) изображения, а также в нахождении конструктивных пластических связей, соединяющих к/ц и второстепенные детали изображения в единое целое. Выстраивается конструктивно-пластическая структура живописной работы на основе использования законов ритма.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 5

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в нахождении тональной и цветовой организации живописной работы.

При работе с цветом необходимо проанализировать основной цветовой строй постановки, определить тоновые и цветовые контрасты. Организация изображения по тону должна быть приведена в систему и «собрать» композицию изображения. При этом не требуется детальной проработки форм элементов изображения, однако принципиальное деление на освещенные и затемненные участки допускается.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 6, 7, 8

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в создании гармоничных сочетаний различных групп цветов для определения лучших колористических решений.

Цель этого подготовительного упражнения направлена на поиск гармоничных сочетаний двух-трех родственных цветов и организацию цветом изобразительной плоскости.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 9

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в том, чтобы определить тип колористической гармонии, проследить, как развиваются отдельные колористические «темы», например, «тема красного цвета» или «тема синего цвета» и т.д. Необходимо выполнить ф/э в теплой или холодной гамме, на контрасты, колорит и угадать при этом количество каждого цвета так, чтобы все цвета дополняли и уравнивали друг друга. Для этого необходимо выстроить их цветовой и тональный ритм и баланс на изобразительной плоскости, так как это важно для организации цветового равновесия холста.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 10

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в выявлении гармоничного цветового единства и колористической напряженности. Для

этого требуется усиление в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции. Необходимо научиться «говорить» в живописи «языком» цвета, эта способность заключается в умении увидеть декоративность цвета (ритмическую и цветовую выразительность, высокую степень обобщения, относительную плоскостность решения).

Кроме того, передается общее цветовое впечатление от природы и характерное живописное состояние, настроение образа с учетом найденного колористического решения, путем ослабления или усиления цвета, контрастов, цветовых ритмов.

Цель этого подготовительного упражнения направлена на гармонизацию цветовых и тоновых отношений. Выстраивается единый цветовой строй – колорит, обостряется воспроизведение характера модели за счет усиления декоративности цвета и значительной обобщенности формы, которая эмоционально передает настроение, состояние образа.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 1

Этюд головы натурщика. Модель ставят так, чтобы она освещалась спереди, без резких контрастов светотени. Предлагаемое кратковременно-тренировочное упражнение является начальной стадией изображения природы.

Приступая к работе над этюдом, студент прежде всего должен выполнить подготовительные упражнения (ф/э), целью которых являются поиск наиболее удачных композиционных, тональных и колористических решений и организация изобразительной плоскости, за счет расположения больших тоновых и цветовых пятен определяется силуэтное пятно модели, находится отношение природы к фону.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что студенты осуществляют на практике творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, тональное и колористическое решение будущей живописной работы. От правильного решения в ф/э этих основных для первого этапа решений зависит в дальнейшем успех в работе над этюдом.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 2

Этюд головы натурщика. Натурщик находится вблизи окна, освещен резким боковым дневным светом, студенты располагаются так, чтобы в их поле зрения попала большая часть теневой стороны головы. Внимание студентов направляется на передачу контрастных тональных и цветовых различий, зависящих от окружающей световой среды.

Цель подготовительных упражнений (ф/э) направлена на определение типа колористической гармонии, передачу контрастности освещения и на нахождение тональной и цветовой организации живописной работы.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что студенты на примере конкретной натурной постановки анализируют ее единый цветовой строй, развивают отдельные колористические «темы», разрабатывая гармонические сочетания различных групп цветов: родственные, родственно-контрастные, контрастные отношения, для определения лучших колористических решений.

Это не значит, что ф/э и этюды выполняются только синей или красной красками. Синие и красные остаются только в ведущем тоне, проработка же

формы и цвета модели может иметь и другие характеристики, но их надо увидеть так, чтобы они создавали гармоническую голубую или розовую гамму.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 3

Этюд головы натурщика, расположенного против света. Изображение природы, поставленной против света, представляет значительную трудность в плане восприятия формы и передачи цветовой характеристики. При таком освещении модель воспринимается темным силуэтом и в значительно измененном локальном свете.

Цель подготовительных упражнений (ф/э) направлена на передачу контрастности силуэтной формы за счет колористического напряжения. Необходимо передать через общее цветовое впечатление и характер живописи эмоциональное настроение образа.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что данная задача требует усиления в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции. Знание студентом закономерностей передачи данного эмоционального живописного состояния за счет ритмической и цветовой выразительности, высокой степени обобщения, относительной плоскостности решения имеет важное значение для передачи эмоционального колористического образа модели.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 4

Гармония *контрастных* композиций в портретной живописи может строиться художником на принципе доминирования. Доминировать может любой цвет, причем преобладание цвета может достигаться путем примеси или добавления этого основного цвета во все локальные пятна портрета.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 5

Когда портрет построен *на паре* дополнительных цветов, то тогда цветовая гармония достигается по принципу подчинения одного цвета другому – доминирующему. Это происходит за счет добавления доминирующего цвета во все остальные цвета, или доминирование может быть достигнуто большим размером одного или нескольких локальных пятен, часто при большей их насыщенности.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 6

Портрет может быть построен на контрастной группе *из трех* цветов. Если в нем доминирует один цвет, то во все цвета также добавляется примесь доминирующего для объединения. Если доминируют два сравнительно близких цвета, то тогда третий цвет триады подчиняется двум доминирующим

путем добавления к нему некоторого количества цвета, представляющего собой оптическую смесь двух доминирующих.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 7

В портрете, построенном на контрастной группе *из четырех* основных цветов, например, из двух пар дополнительных, может преобладать один или два цвета. В первом случае доминирует любой из четверки, во втором – соседние из четырех цветов, но не два дополнительных цвета. Цветовая гармония может достигаться путем резкого уменьшения насыщенности всех цветов композиции за счет разбела или прибавления во все цвета серой краски. Роль доминанты играют белый и серые цвета.

Форэскизы

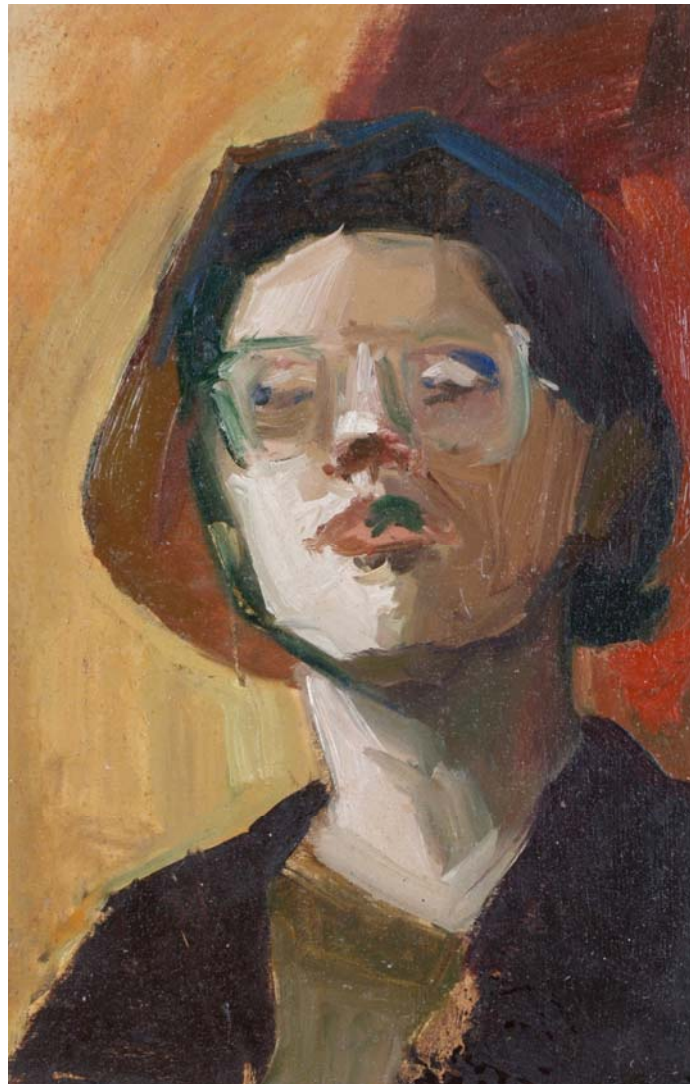
Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

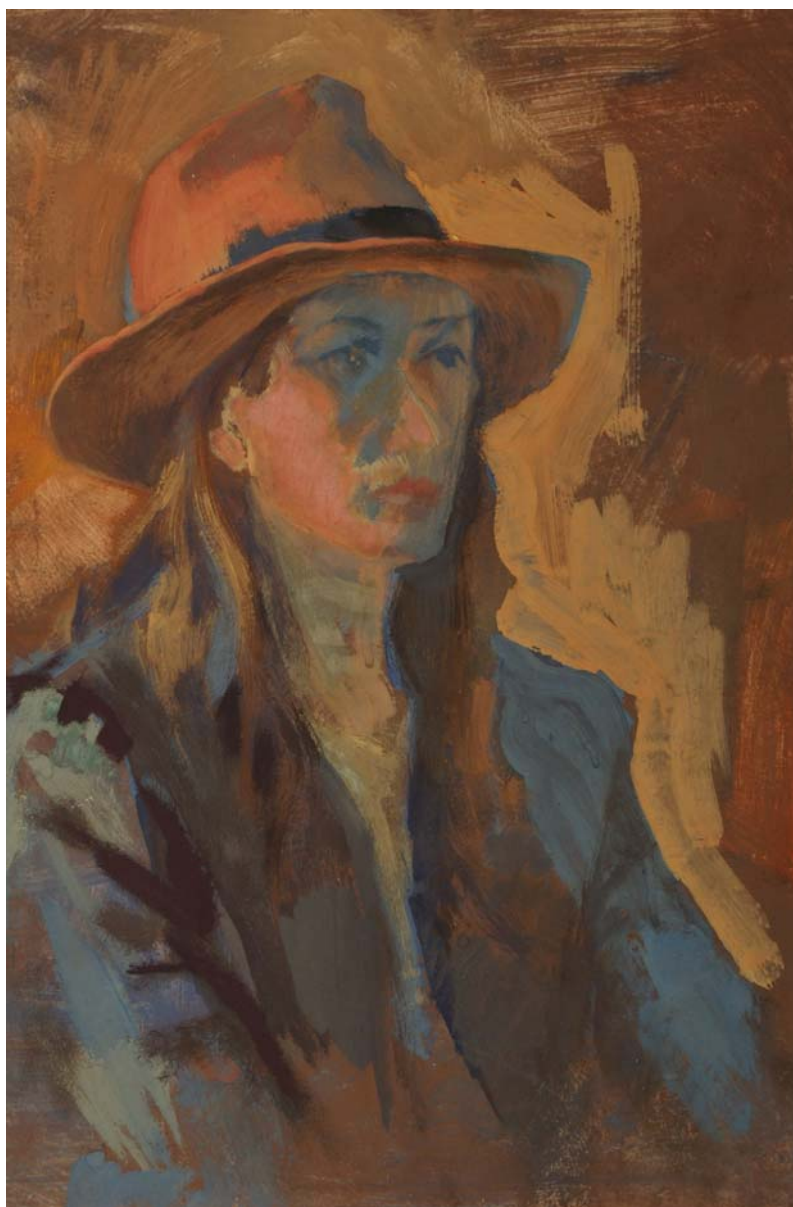
Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

Академические работы по живописи
студентов художественного факультета Института искусств
Новосибирского государственного педагогического университета



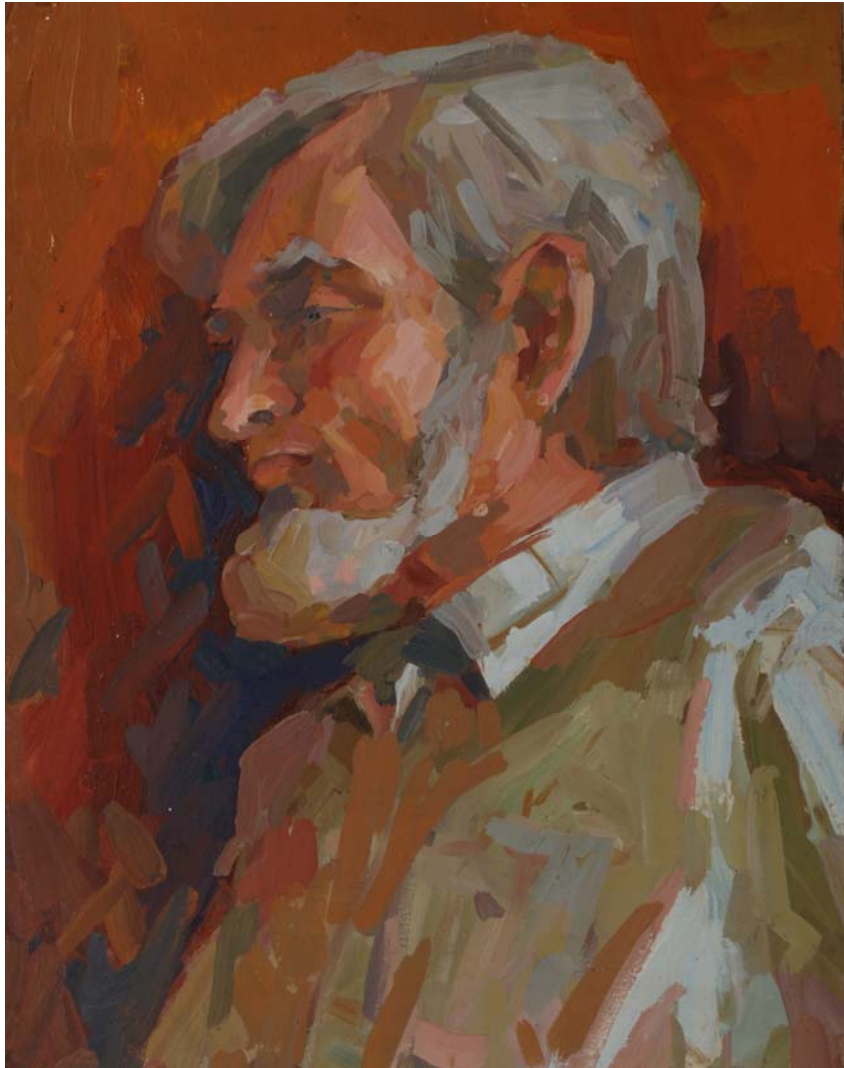
Форэскиз
х. м. 10 x 20 см



Форэскиз
х. м. 10 х 20 см



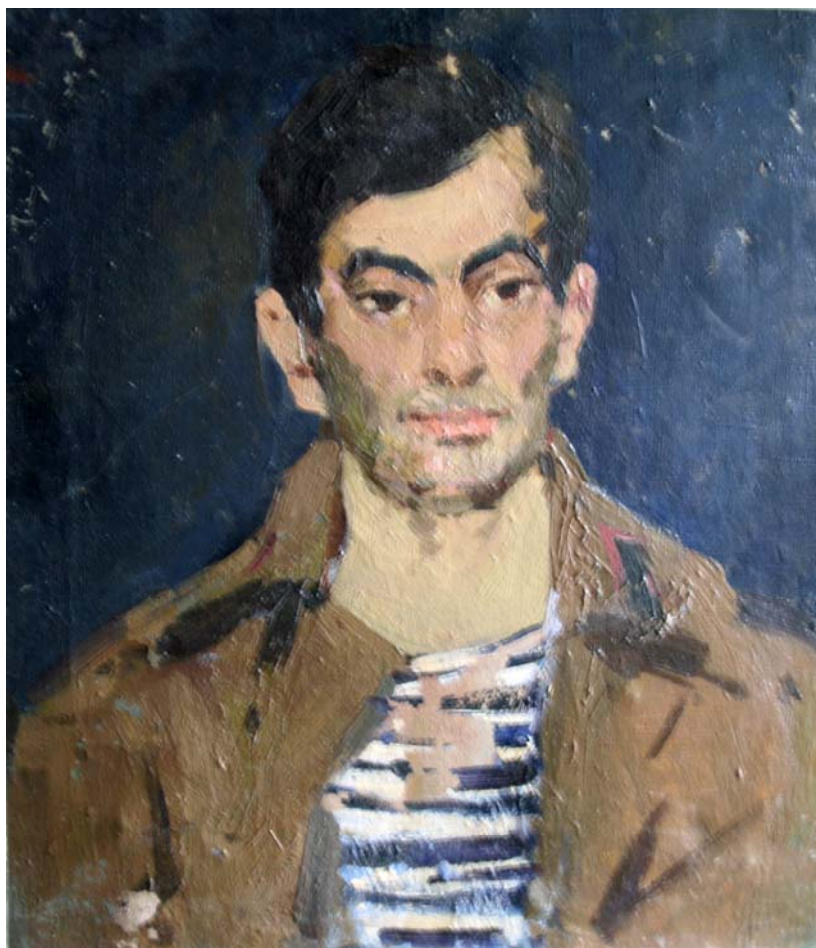
Форэскиз
х. м. 10 х 20 см



Этюд головы
х. м. 40 x 50 см



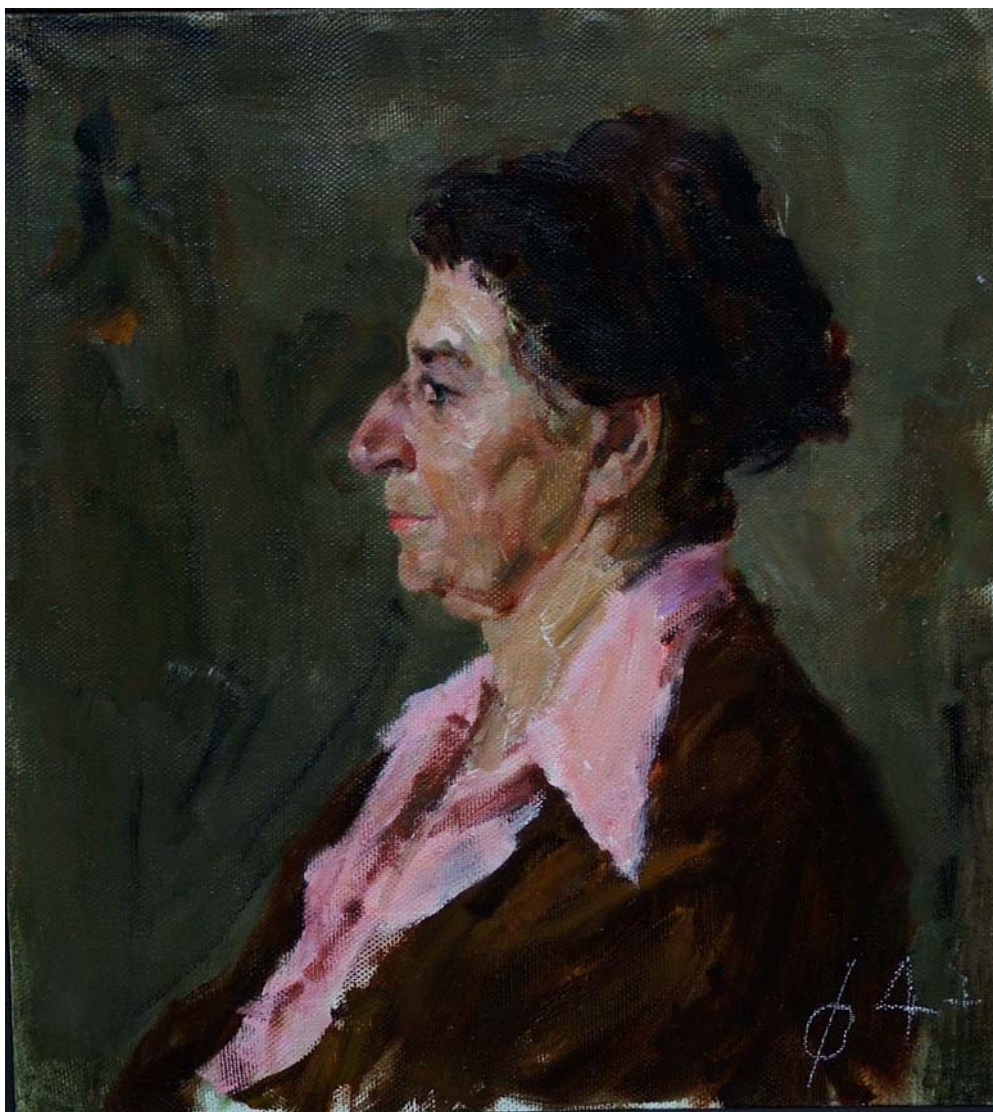
ЭТЮД ГОЛОВЫ
Х. М. 40 x 55 см



Этюд головы
х. м. 40 x 50 см



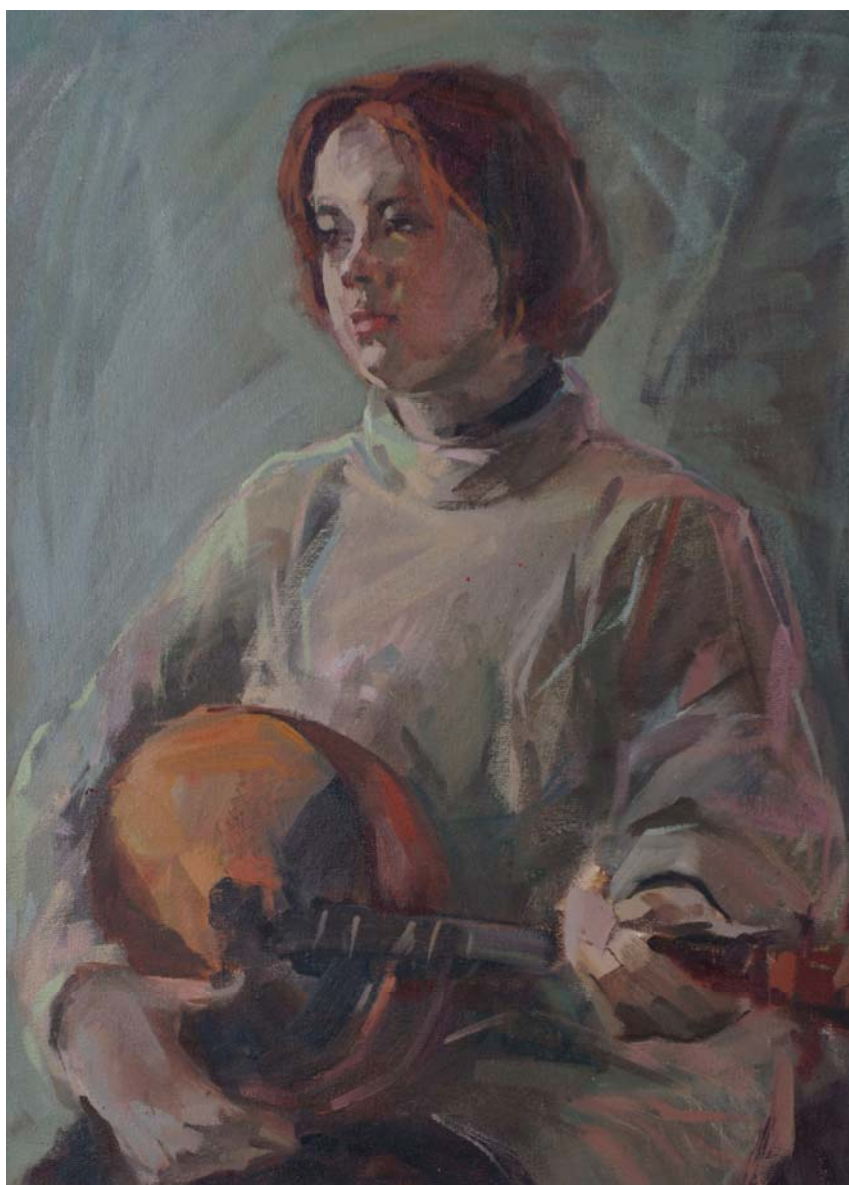
ЭТЮД ГОЛОВЫ



Этюд головы



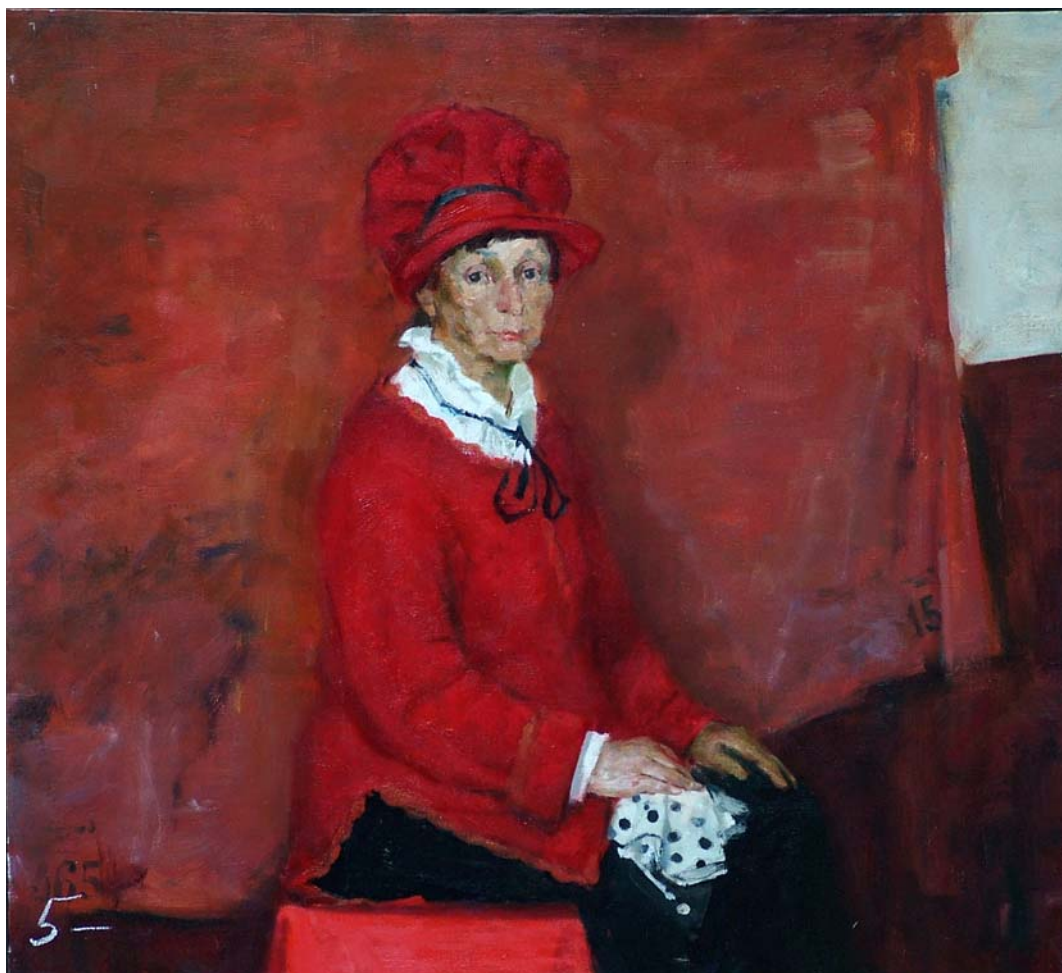
Портрет с руками
х. м. 60 х 80 см



Портрет с руками
х. м. 60 x 80 см



Портрет с руками
х. м. 60 х 80 см



Портрет с руками



Портрет с руками



Портрет с руками
х. м. 60 x 80 см
(тематическая постановка)



Портрет с руками
х. м. 60 x 80 см
(тематическая постановка)



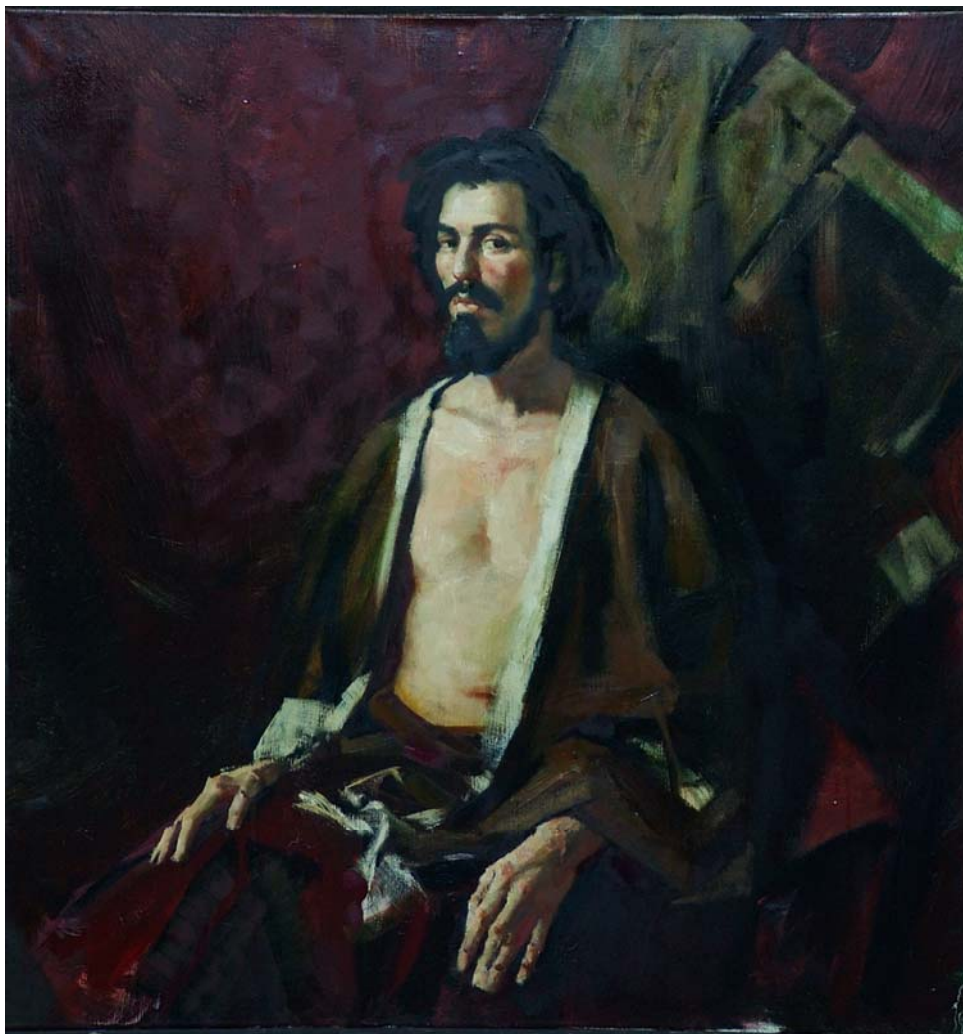
Портрет с руками
х. м. 60 x 100 см
(декоративное решение)



Портрет с руками
х. м. 60 х 100 см
(декоративное решение)



Портрет с руками
х. м. 60 x 100 см



Портрет с руками
х. м. 60 x 100 см



Портрет с руками
х. м. 80 х 80 см



Портрет с руками
х. м. 75 x 80 см



Портрет (фигура)
х. м. 90 х 90 см



Портрет (фигура)
х. м. 100 х 120 см



Портрет (фигура)
х. м. 40 x 80 см



Портрет (фигура)
х. м. 100 x 110 см

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Шаляпин Олег Васильевич

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТА

Учебное пособие

Подписано в печать 15.09.2014 с оригинал-макета

Бумага офсетная, № 1, формат 60x84 1/16, печать трафаретная RISO

Усл. печ. л. 6,9, тираж 300 экз., заказ № 60. Цена договорная.

Отпечатано: в издательстве ФБОУ ВПО «НГАВТ»,
630099, г. Новосибирск, ул. Щетинкина, 33