

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

О. В. ШАЛЯПИН

**ОСОБЕННОСТИ
ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ
ПОРТРЕТА**

Утверждено Редакционно-издательским советом НГПУ
в качестве учебно-методического пособия для студентов
художественно-графических факультетов педагогических вузов

НОВОСИБИРСК 2003

УДК 757.1(077.3)
ББК 85.147р30
Ш 189

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, профессор

Л. Г. Медведев

Доктор педагогических наук, профессор

Н. В. Силкина

Кандидат педагогических наук, доцент

Е. В. Лисецкая

Шаляпин О. В.

Ш 189 Особенности живописного изображения портрета: Учебно-методическое пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов. – Новосибирск, – 2003. 58 с.
ISBN 5-85921-449-9

В методическом пособии предлагается научно обоснованная система обучения студентов академической живописи, учитывающей особенности изображения портрета и включающей последовательную разработку заданий и упражнений на практических занятиях, необходимых для совершенствования процесса подготовки будущих художников-педагогов.

ISBN 5-85921-449-9

© Новосибирский государственный педагогический университет, 2003

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
1. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ	5
1.1. Специфика формирования живописного восприятия	5
1.2. Педагогические особенности обучения портретной живописи	15
1.3. Основные критерии оценки портретной живописи	17
2. МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ	23
2.1. Типичные пробелы в изобразительной деятельности студентов при изображении портрета	23
2.2. Активизация творческой деятельности студентов при изображении портрета	25
2.3. Методические особенности портретной живописи	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	46
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	48
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	54
ПРИЛОЖЕНИЕ	55

ВВЕДЕНИЕ

Предмет „Живопись” занимает особое место среди специальных учебных дисциплин и представляет собой сложную и недостаточно исследованную область художественно-педагогического образования.

В художественной практике до сих пор существуют различные подходы к процессу развития творческих способностей на занятиях по живописи. Одни исследователи всю природу творческой деятельности сводят к спонтанному, интуитивному моменту, проявляют мистифицированное, иррациональное понимание сущности живописи. Другие рассматривают возможность развития творческих способностей в условиях целенаправленного педагогического руководства, что предполагает научно-методическое изучение процесса изображения натуры, развитие сознательного отношения студентов к выбору изобразительных и выразительных живописных средств.

Цель данного пособия – на основе анализа психолого-педагогических исследований современной художественной практики дать научно-педагогическое обоснование содержания, форм и методов обучения раздела „Живопись портрета” в курсе учебной живописи; выявить при этом особенности обучения этому жанру; разработать систему специальных упражнений, способствующих эффективному освоению специфических черт обучения изображения портрета, формированию профессиональных умений, а также активизации творческой деятельности студентов. Качественным показателем проявления творческой активности студентов при изображении портрета считается осмысление и осознание особенностей живописного восприятия колористического единства и представления о выразительных возможностях конкретного живописного материала.

В пособии, прежде всего, раскрывается специфика формирования живописного восприятия и представления о колористическом единстве воспринимаемой модели, а также описываются способы освоения изобразительных и выразительных возможностей живописных материалов. На основе теоретической разработки, особенностей обучения живописи портрета предложена система конкретных методических рекомендаций по обучению студентов академической живописи с постепенным техническим и художественным усложнением этого процесса.

1. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

1.1. Специфика формирования живописного восприятия

Известно, что всякое познание начинается с восприятия предметного мира, представляющего собой не что иное, как „живое созерцание”, органически связанное с осмыслением воспринимаемого. Восприятие в художественной деятельности рассматривается как метод познания сущности предметов и явлений окружающей жизни.

В психологической литературе нередко определяют восприятие как процесс отражения предметов и явлений действительности в многообразии их свойств и сторон, непосредственно действующих на органы чувств, и указывают, что, помимо восприятия как процесса, этим термином психологи обозначают восприятие как результат, т.е. как образ восприятия. Нередко термином „восприятие” в психологии обозначается „система действий, направленных на ознакомление с предметом, воздействующим на органы чувств, т.е. чувственно-исследовательская деятельность” [62, с.204].

Восприятие осуществляет чувственное познание предметов (величина, удаленность, пропорции и т.д.), пространственных свойств, времени, движения. Сущность восприятия состоит в том, что в сознании воспринимающего отражаются и фиксируются состояния и изменения изучаемого объекта, его количественные, качественные, структурные, признаковые перемены. Содержание восприятия предполагает осознание целей, задач и способов их осуществления, умение распланировать свои действия в пространстве и времени, вычленение существенных свойств.

В творческой практике эти виды деятельности человеческого сознания находятся во взаимодействии и представляют собой органическую целостность, так как художник одновременно познает (воспринимает, изучает), оценивает (определяет свое отношение к объекту изображения в момент восприятия) и создает художественный образ (изображает предмет, передавая, прежде всего, личное отношение к нему). Поэтому главным фактором и условием формирования творческой индивидуальности является художественно-практическая деятельность, которая, будучи видом человеческой деятельности, имеет свою специфическую природу.

В академической живописи последовательность восприятия модели и формирования образа необходимо регулировать и процессами наблюде-

ния и познания объективной действительности, и закономерностями построения изображения этого образа на плоскости. Для того чтобы сформировать в сознании образ, пригодный для изображения на уровне восприятия, необходимо существование перцептивной деятельности, т.е. активного восприятия модели.

Психологами установлено, что активное восприятие не может проходить без мыслительного процесса. В процессе мыслительной деятельности человек устанавливает правильность, точность и истинность своих восприятий, их соответствие или несоответствие действительности. Поэтому восприятие тесно связано с различными способами мышления. Это выражается в том, что образы, формирующиеся в процессе восприятия, осмысливаются, конкретизируются и обобщаются посредством понятий, мыслительных операций, суждений и умозаключений. Если при первом восприятии создается яркий эмоциональный образ, еще не связанный с процессом перевода его в материал, то затем восприятие дополняется аналитическими представлениями о характере объемной формы, конструктивной основе, индивидуальных и типичных особенностях, а также о цвете и выразительных возможностях конкретного материала. Поэтому совершенно справедливо положение о том, что „процесс восприятия начинается как чувственное познание и продолжается как мыслительный процесс, который выходит далеко за пределы чувственного, но нигде не отрывается от него” [21, с.180].

В психологии определены основные мыслительные операции: анализ, синтез, отвлечение (абстрагирование) и обобщение, конкретизация и систематизация. В изобразительной деятельности эти операции проявляются достаточно четко. На первом этапе художник, сравнивая предметы между собой, проводит аналогии с ранее изученными формами, затем, в процессе изображения, анализирует, изучает конструктивную основу предметов, определяет цвет, соединяя при помощи светотени в единый цветовой строй (колорит), и обобщает, конкретизируя отдельные детали,ставляя акценты, выявляя главное.

Таким образом, в процессе восприятия происходит сложный анализ, который совершенствуется в многократных упражнениях, что в конечном счете приводит к полному познанию воспринимаемого. Кроме этого, у человека вырабатывается потребность к активной перцептивной деятельности, которая переходит в свойство личности. В подобном случае мы уже говорим о формировании умений анализировать воспринимаемое (сравнивать, выделять главное и т.д.) как о приобретаемом в процессе жизни

свойстве личности. Восприятие, развитое в „видение”, перестает в этом случае быть только ситуативным.

Механизм проявления восприятия заключается в том, что при наличии конкретной цели и задачи в сознании постоянно находится установка на поиск материала для возможности решения этой задачи. Из такой психологической особенности вытекают педагогические закономерности процесса развития восприятия в процессе обучения. В изобразительной деятельности возможно говорить о целенаправленном восприятии, которое управляемо и подчиняется конкретно поставленным задачам.

Существуют способы управления зрительным восприятием: к ним прежде всего относится установка, которая предопределяет направление изобразительных действий художника. „Установка, – пишет Д.Н. Узнадзе, – это состояние субъекта, меняющееся в зависимости от задач, которые он себе ставит, и условий, в которых он их разрешает” [33, с.48]. Обучаемый, в первую очередь, усваивает ту информацию, которая необходима для его деятельности в настоящее время. Отсюда и активность восприятия, его мобильность и избирательность. Именно целевая установка выражает подвижность восприятия, активность формирования изобразительных представлений.

Известно, что деятельность целенаправленного восприятия выступает как цепь последовательных суждений о тех или иных свойствах воспринимаемой природы. В одной и той же модели (в зависимости от установки) можно выделить разные свойства и признаки для восприятия. Более или менее полное представление о модели формируется в зависимости от последовательности ее восприятия. Воспринимаемая модель для изображения, глаз как бы „ощупывает” предметы, пытаясь получить всю возможную зрительную информацию о них. Это подтверждают психологические исследования Б.Ф. Ломова, который выделяет три пространственных порога видения:

- 1) объект воспринимается как пятно;
- 2) в восприятии вычлняются отдельные детали объекта;
- 3) узнается форма объекта.

Значительный вклад в изучение процессов восприятия внесли ученые гештальтпсихологии, которые выявили ряд закономерностей, демонстрирующих ясно выраженную „тенденциозность” нашего восприятия. Прежде всего установлено, что восприятие – это активный процесс отыскания порядка, сортировки и истолкования. Психологи Верггеймер, Фехнер, Зандер и др. [66, с.31] обнаружили, что особенностями нашего восприятия являются:

1. Склонность замечать темные фигуры, выделяющиеся на светлом фоне, т.е. силуэт – это первое, что различает наш глаз при восприятии натуры.

2. Активность создания контрастов: при повторных предъявлениях объекта одни его особенности выделяются и усиливаются, а другие ступиваются как несущественные. Такая тенденция свойственна не только зрительному, но и вообще всякому восприятию.

3. Склонность видеть „хорошие”, правильные формы при беглом осмотре различных фигур – квадратов, треугольников, кругов – с небольшими изъянами, разрывами или слегка асимметричными. Несмотря на эти искажения, фигуры видятся совершенно целыми, правильными и симметричными. Мы „обобщаем” сходные формы и „затираем” изъяны, воспринимая их цельно. Чувство целого – одно из основных свойств восприятия.

4. Привлекательность прямоугольников с соотношениями сторон, близкими так называемому „золотому сечению”, принцип „хорошей формы”.

Поэтому восприятие, являясь познавательным процессом, характеризуется рядом закономерностей, основными из которых считаются: *целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность.*

В период „первоначальных художественных накоплений”, с первых дней учебы целесообразно акцентировать профессиональную „постановку глаза” студентов. Это методическое требование отстаивали все выдающиеся художники и педагоги. В частности, П.П. Чистяков утверждал: „Понастоящему, прежде всего, надо научить глядеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное” [53, с.134 – 135].

Восприятие начинающего художника мало чем отличается от обычного житейского восприятия, переработка зрительной информации начинается в сетчатке глаза, где происходит распределение света как на „экране”. Глаз, таким образом, не просто передатчик, а как бы часть мозга, корковые нейроны, которые кодируют эту информацию и подготавливают мозг к восприятию и анализу форм.

При восприятии конкретной модели глаза очень быстро настраиваются на четкость силуэта так, что все детали модели видны со всеми подробностями, по сравнению с другими предметами, которые не находятся в центре сфокусированного изображения, а все остальное в этот момент как бы обобщается, воспринимается расплывчато и неопределенно. Поэтому при изображении с натуры, особенно при попеременном рассматривании объектов, мы получаем на плоскости холста пест-

рый набор отдельных предметов. В результате такое изображение отличается четкостью силуэтов, жесткостью контуров, наличие множества деталей, одинаковая сила тона и цвета на предметах, расположенных вблизи и на втором плане, как на свету, так и в тени. Работа в целом не соответствует действительности. Следует отметить, что для обычного житейского восприятия глаз достаточно совершенен, но для профессионального видения он недостаточно развит, и это мешает целостному восприятию природы и, следовательно, профессиональному изображению ее на плоскости.

Именно „постановка глаза” на целостность восприятия природы отличает профессиональный подход от дилетантского копирования природы „в упор” со всеми подробностями. Следовательно, для профессиональной постановки глаза необходимо в процессе восприятия модели для изображения целостно воспринимать все предметы одновременно, не выпуская из поля зрения всю натурную постановку.

Художники накопили целый ряд практических советов целостного видения природы: они рекомендуют „смотреть мимо и быстро”, как бы охватить взглядом всю природу („распустить глаз”) или прищуриться, так как прищуривание уменьшает количество света, падающего в глаза. В результате перестают различаться второстепенные детали, появляется возможность целостного восприятия природы.

Целостность восприятия, умение одновременно видеть различные элементы природы и воспроизводить их согласно цельному видению – первоочередная задача обучения живописи. Если студент не овладеет целостным видением, дальнейшее обучение будет затруднительно. Другими словами, у студентов в большинстве случаев не формируется образ, пригодный для изображения, который интегрирует множество частных признаков модели в целое и дает художнику возможность вместо нескольких разрозненных признаков модели фиксировать движение.

Осмысленность является характерной чертой любого восприятия человека. С самого начала восприятия предмета изображения художник стремится, опираясь на свои знания и практический опыт, определить, что это такое и как это можно изобразить и т.д.

Психологи считают, что в структуре любой деятельности в качестве главного звена выделяется ее мотив, осознанное побуждение для определенного действия. Мотив организует динамику восприятия, направленность и ее содержание, а также обеспечивает осмысленную структуру процесса. Следовательно, художественное восприятие, определяемое за-

дачами изобразительной деятельности, обусловлено спецификой установки, мотивов, интересов личности.

Рассматривая предметы в пространстве, мы видим объекты, которые предстают перед нами как качества, свойства формы (целостность, константность величины и цвета и т.д.). Однако ни одно из перечисленных свойств не описывает предмет полностью. Эти закономерности в восприятии представляют собой организацию периферийных сенсорных событий и являются фундаментальным свойством восприятия. Мир представляется нам упорядоченным благодаря связи между восприятием и значением. Значение – это не только то, что связано с конфигурацией, или величиной, или целостностью, это также опыт по отношению к данному объекту. Восприятие художника, следовательно, является не только чувственным образом, но это одновременно и понимание, осознание конкретного предмета или явления, выделенного из ряда других.

Рассматривая общие закономерности процесса восприятия и их значение в изобразительной деятельности, необходимо выделить в этой связи свойство восприятия, которое связано с различными состояниями индивида. Внутренняя картина мира для каждого человека не просто образ окружающего, но и субъективный образ. Этот образ зависит от знаний, опыта, интересов, умений и навыков, чувств, потребностей каждой конкретной личности. Зависимость восприятия от указанных факторов называется *апперцепцией*. Явление апперцепции в процессе изобразительной деятельности имеет большое значение в работе над портретом. В каждый момент в психику художника проникает из окружающей среды и переживается им с достаточной ясностью лишь то, что существует в русле его активной установки.

Художественная деятельность предполагает *избирательность*, т.е. выделение из множества качеств изображаемого предмета лишь существенных, актуальных задач изображения, основанных на более высоком, активном, творческом уровне восприятия. Все остальные свойства и качества являются для данного момента наблюдения фоном восприятия. Закономерности создания художественного произведения определяют специфику восприятия в художественном творчестве, требующую профессионального „взгляда” на окружающий мир, отношения к объекту восприятия. Итак, художественная деятельность нуждается в необходимой целенаправленной избирательности восприятия действительности в образах.

Перед художником стоит задача – раскрыть, с одной стороны, типичные признаки, с другой – выявить наиболее характерные свойства и каче-

ства модели, что и составляет целостность информации о человеке. Поэтому внешний облик, стиль одежды, поведение, манеры человека воспринимаются с точки зрения существенности, характерности для художественных и изобразительных задач портретного жанра. Конечная цель „работы” портретиста заключается в нахождении „говорящей позы” [46, с.19] портретируемого. Художник ищет это выразительное положение модели в таких жизненных ситуациях и условиях, через такую обстановку, посадку, одежду, особый жест, в которых проявляется скрытый в обычной обстановке повседневности характер модели. Художественное восприятие раскрывает своеобразие сущности человека через внешнюю выразительность, способствуя тем самым более полному и подлинному ее познанию.

В повседневной жизни восприятие людей чисто информативное, причем ограничено оно лишь суммарными оценками качеств человека. Так возникает обыденное представление о внешнем и внутреннем мире человека. Считается, что человек на первое место среди этих особенностей ставит профессиональную характеристику личности как наиболее значимую в социальном отношении для любого человека. Художнику же при изучении модели приходится из множества альтернативных ее свойств аконстантно, осмысленно отбирать особо важные свойства и плюс к этому дополнять их художественным вымыслом. Поэтому создание живописного образа требует сформированности художественного восприятия как способности различать семантико-выразительные особенности оригинала. Условиями, обеспечивающими восприятие природы адекватно задачам изображения, являются выбор существенного, характерного, типического и индивидуального и умение декодировать внутренний мир воспринимаемой природы по его внешним признакам. Особенности художественного восприятия необходимо рассматривать через специфику творческой деятельности, в которой они формируются и развиваются.

Восприятие человека в процессе художественной деятельности выходит за пределы обыденного восприятия. Поэтому не удивительно, что „люди, не являющиеся профессиональными рисовальщиками и живописцами, даже не подозревают, насколько неточно они знают формы и цвета вещей” [38, с.95]. Мы не осознаем, что цвет – не объективная категория, а элемент наших ощущений, восприятий и переживаний. Это одна из главных причин, затрудняющих понимание природы цвета. Мы испытываем цветовые ощущения лишь в конечном итоге невероятно сложной цепи физических, химических, нейрофизиологических и психических процессов.

Особенностью зрительного восприятия, которая не позволяет добиться целостного изображения, является *константность*. Она заключается в тенденции воспринимать форму, светлоту, цвет предметов устойчивыми независимо от происходящих с ними изменений.

Константность восприятия является одной из главных причин погрешностей начинающих художников в определении видимого цвета предметов, измененного условиями освещения или удаления. Знание о действительном цвете предмета присутствует в памяти в каждый момент зрительного восприятия, и мы как бы не замечаем той трансформации в окраске зримых предметов, которая происходит от воздействия силы света и цвета, среды. Иными словами, начинающий живописец воссоздает на холсте то, что соответствует его привычному представлению о цвете природы, а не то, что наблюдается в действительности в данный момент времени, при определенных условиях освещенности, на том или ином расстоянии. Задача формирования профессионального восприятия у начинающего художника заключается в том, чтобы с самого начала обучения научить видеть аконстантно, т. е. улавливать изменения формы, величины, светлоты, насыщенности цвета предмета в зависимости от его освещения и удаления.

Преодолеть константность восприятия помогут теоретические знания, включающие такое понятие, как линейная и воздушная перспектива, при которой удаленные в глубину предметы уменьшаются и приобретают холодные оттенки, предметы светлого тона становятся темнее и, наоборот, темные предметы высветляются. Это связано с тем, что воздушная среда имеет тоновую плотность и цветовой оттенок. Изучив законы перспективы, можно правильно построить предметы в пространственном удалении в глубину на картинной плоскости. Знание законов контрастного взаимодействия дает возможность увидеть в природе контраст теплого и холодного, светлого и темного и т. д. Таким образом художник встречает поток чувственных данных с конкретной установкой, высокой готовностью к восприятию и именно поэтому более чуток к неожиданностям чувственных впечатлений и способен собрать более „богатую жатву информации” [27, с.110].

Тем не менее представление о модели, полученное при ее восприятии, оказывается недостаточно полным без изобразительной фиксации адекватного образа на изобразительной плоскости. Это становится вполне очевидным, если проследить за процессом изображения, опираясь на выводы Н.Н. Волкова о принципиальной разнице между восприятием модели и восприятием ее изображения. Она заключается в том, что восприятие есть прямой результат воздействия природы на органы чувств. Богатство образа

модели определяется разнообразием ощущений, получаемых от его восприятия, анализа всей системы, на основе ощущений происходит управление процессом восприятия. Модель, изображенная на бумаге (холсте), сама не действует на наш взгляд, воздействует именно изображение модели, т.е. отражение натуры. На восприятие изображения оказывают влияние плоские линии и цветовые пятна, поэтому восприятие объема и пространства в работе не может опираться на ощущение глубины, значит, образ изображенной натуры базируется не на полной совокупности ощущений. Следовательно, восприятие объемной формы должно проходить не само по себе, а в соответствии с законами языка изображения.

Значение этого вывода очень велико, так как художник, воспринимая модель, прежде всего, переводит ее объемные формы в проекционное изображение. После того как уточнятся пропорциональные отношения, ее расположение на плоскости и характер пятна модели, проекционную форму переводят в объемную. На этом этапе принципиально важны знания в области построения объемной формы на изобразительной плоскости. Поэтому большое значение имеет уровень подготовки студентов. Студенты с различным уровнем подготовки по-разному воспринимают натурную постановку, так как образное восприятие модели зависит от умения организовывать активный мыслительный процесс и от полноты впечатления, производимого моделью на студентов.

Если на первом этапе изображения с натуры восприятием руководит образное мышление – эмоциональный образ, то на втором этапе восприятие создаваемого на плоскости объемного изображения оказывает существенное влияние на восприятие модели с новых позиций, где вносятся существенные коррективы в изображение.

Благодаря тому что умозрительный образ предмета является связующим звеном между восприятием предмета и восприятием его живописного изображения, он может быть разным в зависимости от установки, от индивидуальных суждений, от полноты представления о предмете, от знания технических возможностей материала, от умений и навыков владения ими.

Процесс практической реализации результатов восприятия предполагает оформление зрительных впечатлений средствами изображения. Специфика живописного языка определяет одну из существенных сторон восприятия живописца, суть которой заключается в ее условности. В живописи ощущение объема предмета, протяженного пространства достигается условными приемами создания „иллюзии” пространства цветными красками.

Материализованный образ строится на основе восприятия и знаковых систем, которыми владеет человек. Эта условность направляет восприятие художника на более дифференцированную цветовую характеристику восприятия объекта. Художник учитывает, какой облик примет образ в живописном преобразовании, и сообразно этому определяет пути раскрытия образа выразительными и изобразительными средствами живописи.

На взаимообусловленность развития художественного восприятия и повышения уровня знаний и умений в живописи портрета указывают многие художники-педагоги, которые связывают недостатки работ студентов с натуры с неумением организовать свое восприятие. В процессе обучения живописи портрета важно научиться дифференцировать линию, цвет, развивать цветовую чувствительность, требующую чуткость к изменениям цветовой насыщенности, тонкости восприятия как можно большего количества оттенков одного цвета.

Необходимо выделить следующие особенности восприятия, являющиеся ведущими для развития художественно-творческих способностей: образность, разносторонность, масштаб знаний об объекте, эмоциональность впечатлений.

Организация восприятия для последующего выражения впечатлений живописными средствами направляет на „схватывание” выразительных для живописи сторон. Художник определяет в модели не привычную схему, а индивидуальные возможности раскрытия образа средствами живописи. Степень воздействия материалом и техникой устанавливает не только границы восприятия, но и в некоторой степени влияет на их характер: воспринимающий формирует умозрительный живописный образ, исходя из своих возможностей и понимания процесса технического воплощения в конкретном материале.

1.2. Педагогические особенности обучения портретной живописи

Живопись опирается на исторически сформировавшиеся и объективно существующие закономерности построения изобразительного процесса и принципы организации творческой деятельности. В связи с этим выделяют четко выраженные специфические стороны:

– своеобразный комплекс живописных изобразительных средств, основанный на знаниях художника конкретных закономерностей и приемов

изображения, что служит наиболее полному, целостному и выразительно-му воплощению замысла;

– творческий процесс создания живописного произведения.

Специфика преподавания живописи в педагогическом вузе определяется общей профессиональной направленностью обучения. Поэтому здесь необходимо обращать внимание прежде всего на формирование принципов изображения, так как при подготовке педагога-художника важно, чтобы он не только овладевал практическими умениями живописного мастерства, но, в первую очередь, ясно понимал суть творческого акта и возможности самовыражения в процессе обучения детей. Для этого необходимо знать рациональную методику поэтапной работы и владеть основными способами достижения необходимой выразительности изображения.

Существуют довольно подробные методические рекомендации последовательного ведения работы над живописью портрета, однако особенности обучения живописи в процессе создания образа в портрете еще не определены, и об этом говорят известные художники-практики и педагоги. Незавершенность вопросов теории – причина многих отрицательных явлений в методике обучения живописи, что обуславливает слабую теоретическую подготовку, которую студенты получают в стенах художественных учебных заведений.

Особенностью обучения живописи на художественно-графическом факультете педвузов является прежде всего то, что основное внимание уделяется активизации творческой деятельности студентов. Опыт показывает, что целенаправленное выполнение заданий, основанных на многократно повторяемых, однообразных практических действиях студентов, ослабляет интерес к поставленной задаче, снижает умственную активность, не способствует активности и подвижности восприятия. В результате подобной организации учебной деятельности студентов многие важные закономерности и особенности живописного мастерства осваиваются ими не в период обучения, а уже впоследствии – в процессе длительного накопления эмпирического материала.

Изучение особенностей обучения живописи портрета связано с определенными трудностями, обусловленными прежде всего его спецификой (индивидуальность, влияние ее внешних черт, выразительных жестов и характерных действий человека), а также разработкой художественного образа в портрете. В процессе же хода творческой мысли художника-портретиста сознательно идет работа по индивидуализации изображения че-

ловека как данной конкретной и реально видимой личности, и лишь потом, на базе определенных ассоциаций, основанных на жизненном и профессиональном опыте, сообщаются портретному образу определенные типические черты.

Итак, о портретной установке художника, очевидно, необходимо судить в том случае, когда предметом его художественного познания становится целостная индивидуальность портретируемого, в органическом единстве ее общественно значимых качеств личности и неповторимых внешних черт и свойств. На основании этого первым и ключевым вопросом оценки портрета считают вопрос о сходстве изображения с моделью, в чем и усматривают специфическую проблему этого жанра.

Внешнее сходство в портрете – это выявление характерных данных модели, способствующих узнаванию модели по изображению. При этом узнавание есть первоначальная форма осмысления предмета изображения. Осознание внешнего сходства происходит в процессе сопоставления индивидуальных и типических признаков. Причем найти внешнее сходство – значит выделить среди совокупности разнообразных индивидуальных и типических признаков сравниваемых элементов индивидуальные признаки и передать их в контексте типических черт определенного времени.

Решение задачи *внутреннего сходства* проходит обязательно через воспроизведение индивидуальных внешних черт. Физический облик человека формируется на основе определенной наследственности, в результате воздействия конкретной среды и конкретного исторического времени. Эти факторы необходимо учитывать при работе над портретом. Поэтому с первых шагов постижения портретируемого необходимо учиться умению выбрать наиболее выразительный момент, наиболее острую, типическую для данного явления ситуацию, увидеть в каждой модели не только внешние данные, но и уловить настроение, внутреннее состояние, что в конечном итоге и характеризует образное сходство. В этом контексте необходимо сочетать логический анализ в отборе фактов и типических характеров с первоначальным эмоциональным образом.

Обычно выделяют три основных направления в рассмотрении внешнего облика человека: физический аспект, функциональные признаки, реактивные особенности.

Физический облик человека определяется его анатомическими признаками и характеризуется: типом телосложения, половыми, возрастными особенностями и расовой принадлежностью. Здесь же рассматриваются

и элементы внешнего облика (рост, лицо, лоб, глаза, нос, торс и т.д.). Помимо признаков, образующих физический облик человека, компонентами внешнего предметного вида человека является его одежда, украшения, прическа и прочие предметы и признаки, которые дают информацию воспринимающему о национальной принадлежности, профессии человека, обобщают впечатления о вкусах, привычках и т.д.

Для создания более полного и глубокого образа необходимо восприятие направлять на *функциональные признаки портретируемого*, которые являются важным элементом внешнего облика и включают в себя мимику, жестикуляцию, походку, осанку, позу, голос, а также речь. Все это может войти в образ, формирующийся у художника при восприятии и отражении портретируемого.

Структура портрета, наряду с диалектически емкими по глубине понимания вопросами образа и сходства в портрете, должна включать в себя и *реактивные особенности*, присущие человеку в каждый момент внутренние психологические состояния, которые динамично выражаются во внешнем облике и поведении человека. Это – совокупность мимических и пантомимических особенностей, соответствующих состояниям грусти, радости, гнева, спокойствия, иронии, сомнения, сочувствия и т.д., которые являются сигналами этих психических состояний и дают представление о характере человеческой, жизненной позиции портретируемого. Через освоение этих направлений и возможен выход к пониманию оценки личности портретируемого и цельности художественного образа.

1.3. Основные критерии оценки портретной живописи

Исходя из теоретических выводов, анализа существующей практики преподавания живописи в педагогических вузах и опыта работы, художественную деятельность можно условно разделить на: восприятие, представление и собственно изображение, которые рассматриваются как единый процесс работы над созданием портрета. Следовательно, при разработке основных критериев оценки необходимо учитывать следующие особенности изобразительной деятельности студентов на занятиях живописью портрета:

1. Специфику живописного восприятия студентов.
2. Специфику формирования живописного представления.
3. Специфику непосредственного живописного воплощения образа – представления.

Умение методически верно, последовательно (от общего к частному, подчинение второстепенного главному) воспринимать изображаемые стороны и качества модели – необходимое условие развития художественного восприятия студентов. Уровень восприятия проявляется не только в выделении существенных признаков модели, но и в умении завершать работу, т.е. в подчинении всех изобразительных средств главному – созданию достоверного образа. Для объективного выявления степени развития художественного восприятия обучаемого необходимо анализировать и характер самого процесса изображения (начальный этап, методы ведения живописного образа, завершение работы и т.д.).

На этапе предварительного восприятия модели осознанный выбор точки зрения играет важную роль. В этом процессе активно работает изобразительный опыт восприятия. Целенаправленное восприятие природы начинается именно с *выбора точки и уровня зрения*, что позволяет видеть наиболее выразительный силуэт.

Нижняя точка зрения по отношению к натуре применяется художниками, когда изображению нужно придать величественный характер. *Верхняя точка зрения* расширяет пространство изображения, а *боковая* – заставляет строить изображение на силуэте.

При передаче *движения головы в пространстве* рассматривается выбор ракурса изображения, использование приема контрапост, наличие поворота корпуса или головы. Через соотношение света и тени, человека и фона, цветов возможно проникновение в движение, в пространство изображения. Правильная передача движения в пространстве свидетельствует о целенаправленном наблюдении и анализе природы; об умении подмечать характерные движения головы, тела, рук портретируемого, поскольку каждому человеку свойственна своя манера наклонять голову, держать руки, сидеть.

Освещение позволяет более четко видеть объемную форму. Свет может быть по-разному направлен к изображаемому: прямой, сбоку, сзади, сверху, снизу. Боковой свет считается наиболее удачным для выявления характерной объемной формы изображаемого. По своей силе свет может быть ярким, ударным, слабым. Освещение должно наблюдаться не только с точки зрения выразительности, выгодности для передачи его направления, характерной формы, цвета, но и степени удаленности от каждой изображаемой части. Передача удаленности от источника освещения каждой части портрета четче обозначает пространственное расположение головы, фигуры, их рельефность.

Уровень развития цветового восприятия в решении живописных задач имеет большое значение. *Цвет* обуславливает широкие изобразительные

и выразительные возможности живописи портрета. Цвет и свет не только передают объем изображаемой модели, но и создают эмоциональную атмосферу работы. Основное выразительное средство в живописи – цвет, вызывает своей экспрессией различные чувственные ассоциации, что усиливает эмоциональность изображения. Художественное восприятие для более содержательного истолкования особенностей, нахождения новых эстетических сторон предмета использует эмоциональную память, чувственный опыт, несущий определенную смысловую нагрузку. Воздействие рассматриваемых несобственных качеств цвета на образную характеристику портрета велико.

Цвет, колорит становятся выразительными, если этому способствует замысел работы. Колористическое решение изображения выделяется нами как главный критерий, так как мы имеем в виду обогащение образа портретируемого через эмоциональную, эстетическую трактовку колорита. Если звучание колорита ассоциируется с содержанием, то некоторые цвета сами по себе способствуют чувственному восприятию и вызывают конкретные эмоциональные реакции. Лишь благодаря точному и богатому колориту достигается весь спектр эмоционально-чувственного содержания изображения. При восприятии очень важно сразу установить в воспринимаемом объекте наиболее характерный целостный колорит. Анализ работ по колористическому решению портрета дает возможность выявить индивидуальные особенности восприятия, вызванные спецификой отношения художника к определенному цвету или сочетанию цветов.

Выявление характерного (индивидуального), т.е. отличительного, может выражаться в жестах, мимике, форме носа, в манере сидеть и т.д., дает портрету эффект мгновенного узнавания. В большинстве случаев именно какая-либо особенность человека подталкивает художника на создание его портрета и только потом – на поиск его типических черт. Благодаря внимательному, осмысленному восприятию, в портретируемом можно увидеть черты типического образа, очищенного от случайных деталей. Психологические особенности обучения живописи при изображении портрета дают возможность определить ряд опорных точек в учебной живописи, которые позволяют сопоставить полученные законченные изображения с требованиями грамотного живописного решения постановки.

В любом изображении, прежде всего, выявляется цветовая характеристика природы, а затем выстраивается объемно-пространственная конструкция головы изображаемого, и только потом „проявляются” части лица, и условная форма головы развивается до „живой”. Передача точности конструктивного построения формы и индивидуальных особенностей про-

порций требует от студентов проведения логического анализа. *Передача портретного сходства* всегда связана не только с характерной формой, индивидуальными особенностями пропорции головы и частей лица, но и цветовой нюансировкой. При этом, как показывает практика, необходимо решать задачи по передаче особенностей цвета лица, рук, глаз, отобразить их оттенки на свету и в тени, цвета рефлексов, не сбивая общий предметный цвет. Именно от тонкости живых наблюдений и конкретных умений во многом зависит уровень решения поставленной задачи.

Часто решение цветowych задач уводит начинающих художников от выявления тональных отношений. Цветовой тон ложится на светотеневую лепку формы, поэтому решение формы цветом целиком и полностью связано с освещением. *Цветовой объем* сложнее передать, чем светотеневой, поскольку возникает задача наложения тональной и цветовой характеристики изображаемого.

Тональность нами рассматривается не только как степень освещенности поверхности предмета, но и как характерное качество модели (смуглость, светлота кожи изображаемого). Определение тона требует выявления общей тональной характеристики конкретного лица.

Решение фона подчиняется задачам передачи световоздушной среды и глубины изобразительного пространства. Следовательно, успешное решение фона предполагает обязательный сравнительный анализ и организацию встречи фона и соприкасаемой с ним части модели, по закону краевого контраста, тем самым организуя пространство. Научно обоснованные знания подобных явлений в натурной постановке позволяют передавать цветовую, тональную перспективу фона и пространства в портрете.

Итак, *колористическое решение портрета* возможно оценить по следующим критериям:

- восприятие общих цветowych отношений;
- восприятие тональных отношений;
- взаимодействие цветowych пятен;
- передача индивидуального цвета портретируемого;
- выявление цветовой сложности, рефлексов;
- степень нюансировки основных и дополнительных цветов;
- целостность живописных обобщений;
- гармоничность цветowych отношений;
- эмоциональность цветовой гаммы, колорит.

Наблюдая в процессе педагогической работы за художественным развитием студентов, можно выделить две тенденции композиционного мышления. С одной стороны, стремление найти ясный, отчетливый порядок в

воспринимаемых объектах; создать композиционную схему, обнаружить архитектурную сторону портрета – тектонику построения форм, линий, пятен, всех композиционных элементов портрета; построить колористическую композицию, силой цветового строя воздействовать на зрителя. С другой стороны, стремление как можно свободнее выразить явление, спрятать схему за живописный облик.

Обе эти тенденции могут проявляться очень разнообразно – от классического строя до глубокого погружения схемы в живописный образ.

Об основных выразительных качествах композиционного построения принято судить по *целостности композиции*. Красота в портрете есть гармония целого, которая рождается по мере гармонического сочетания цветового содержания и смыслового изображения. Композиция, означающая соединение частей в единое целое, применительно к портретному жанру приобретает определенную специфику, поскольку роль определенных элементов композиции в зависимости от выбираемого объекта или явления окружающей действительности может измениться в ту или иную сторону.

Композиционное решение в живописи возможно оценить по следующим критериям:

- выбор точки и уровня зрения на модель;
- выбор формата;
- оригинальность, новизна композиционного размещения;
- передача движения головы в пространстве;
- характерная выразительность цвета;
- баланс и ритм цветовых пятен, способствующих организации и равновесию композиционного поля;
- распространение света и тени как композиционный фактор;
- выразительность и ясность композиции;
- целостность живописного решения.

Важнейшим параметром оценки учебно-творческих работ является техника исполнения. Проблема освоения мастерства касается и выбора необходимой техники письма. Без наличия определенных умений в работе красками нельзя передать результаты любых натуральных наблюдений, так как именно живописное мастерство содействует развитию познавательной ценности портрета.

Последовательность живописного процесса имеет важное значение в формировании изобразительной грамоты студентов, по нему можно следить за ходом работы мысли художника, поскольку за этим обязательно следует адекватное логическое действие. Обучение рациональному поэтапному ведению живописи воздействует на развитие мыслительной актив-

ности и логики. Последовательность выполнения работы от целого к частностям свидетельствует о логически обоснованном изобразительном действии, направленном на полное постижение модели. Обучение живописи определяет основные этапы работы в соответствии с логикой последовательной организации изобразительной деятельности, что способствует успешности живописного процесса.

Уровень **технического живописного мастерства** достаточно полно отражают следующие критерии:

- гармоничное цветовое построение изображения;
- рациональное владение техникой живописных материалов;
- использование разных образных живописных приемов в зависимости от поставленной задачи;
- поэтапное и последовательное решение изобразительных и выразительных задач;
- дифференцированная передача нюансировки цвета, по мере проработанности больших плоскостей;
- разнообразная техника изображения (аля прима, лессировка, движение кисти и т.д.);
- передача характерных цветотоновых особенностей модели;
- подчинение второстепенного главному;
- степень законченности, обобщение.

Описанные критерии оценки живописных работ, несмотря на частные особенности, позволяют выявить динамику живописного процесса на различных стадиях обучения и уровнях исполнения.

2. МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

2.1. Типичные пробелы в изобразительной деятельности студентов при изображении портрета

Портрет является качественно новым этапом в становлении живописца и представляет собой целостный процесс, обладающий определенными закономерностями построения и развития. Здесь необходимо вырабатывать умения проводить аналогии с уже изученными более простыми формами, что способствует выявлению общих закономерностей изображения, и одновременно активизировать поиски цветовой нюансировки основного колористического решения портрета.

Следует отметить, что на первоначальном этапе происходит активное формирование мыслительных процессов у студентов, поскольку профессиональное обучение изменяет характер и направление их восприятия. Сам процесс восприятия определяется той установкой, которая ставится перед ними и обозначает учебно-творческие задачи.

В методическом отношении необходимо выяснить, насколько готовы студенты перейти на более сложный этап обучения живописи, так как работа с образом человека требует более глубоких колористических знаний, изобразительной грамоты и соответствующих практических умений, владения изобразительным мастерством. На этом этапе необходимо уметь использовать уже познанные принципы изображения натюрморта и головы в качественно новых условиях. Практическое освоение новых изобразительных знаний всегда требует больших умственных усилий, серьезной работы, даже в тех случаях, когда теоретически все кажется простым и известным. Изображение портрета содержит в себе как широкие возможности формирования умений реалистического изображения и постижения изобразительной грамоты, так и определенного уровня образного обобщения.

Работа с образом человека требует от студентов умения оперировать „техническими” средствами живописи для передачи определенного образа, хотя очевидно, что художественно-образные компоненты изображения занимают здесь ведущее место, а учебно-аналитические – вспомогательное.

Если первые занятия по живописи ограничиваются изучением различных особенностей головы, то последующие ставят перед студентами за-

дачи не только передачи портретного сходства и характерных особенностей портретируемого, но и более глубокого образного изучения модели. Конечно, на данном этапе нельзя ожидать исчерпывающего решения этой сложной темы, ибо портрет, в полном его понимании, требует большей подготовки, чем та, которую имеют студенты педвуза. Однако целенаправленная работа над портретом позволяет им раскрывать характер портретируемого и даже образность.

Первым, необходимым, требованием всякого портретного задания является передача внешнего, индивидуального портретного сходства, степень которого прямо зависит от степени точности рисунка и лепки формы. Кроме этого, большую роль играет передача особенностей строения, цвета, характера рук в натуре, показ формы, объема руки, а также соответствующий цвет кожи, глаз и волос модели.

Работа над созданием образа в портрете показала, что большинство студентов не могут гибко использовать имеющиеся знания в области изобразительной грамоты, зачастую ограничиваются задачами только аналитического характера, свойственные начальному этапу обучения. Многие в процессе изображения незаметно отходят от непривычных задач создания портрета к более привычным „техническим” вопросам изображения.

Вместе с тем студенты 5-го курса имеют достаточную технико-аналитическую подготовку для работы над портретом, однако выход на создание живописного образа затруднителен, так как они еще не обладают достаточной образностью мышления. Вследствие этого в изобразительной деятельности просматриваются следующие пробелы:

- у большинства студентов недостаточно развито целостное восприятие натуры и не формируются образы представления;
- в основной массе работ не передается объемная форма и объемно-пространственная конструкция головы, характерный цвет лица и осанка портретируемого;
- студенты не выявляют существенные черты портретируемого, отображают зачастую случайные черты, увлекаются передачей второстепенных деталей;
- восприятие модели и изображения осуществляется по частям, студенты не умеют целенаправленно и последовательно воспринимать модель и ее изображение на холсте;
- визуальное восприятие ограничивается функциями распознавания модели и ее измерения;

- студенты не анализируют натуру на предмет выявления ее оптимальных цветовых, композиционных и объемно-конструктивных особенностей;
- не выявляются объемно-пространственные и колористические особенности модели головы, не определяются основные цветовые и тоновые контрасты;
- как правило, обучение живописи портрета осуществляется опосредованно, через учебно-аналитическое штудирование головы;
- проблемы психологического порядка, связанные с особенностями восприятия живой модели;
- практические трудности, связанные с недостаточным владением академическим рисунком и новым художественным материалом – маслом;
- студенты пишут голову, не акцентируя внимание на главных особенностях и закономерностях изображения ее объемной формы, не анализируют их и не проводят аналогии с более простыми формами, познанными при изображении портрета;
- пробелы в изобразительной деятельности студентов связаны с определенными ошибками, допущенными в процессе восприятия и формирования образов представления.

2.2. Активизация творческой деятельности студентов при изображении портрета

Переход от изображения натюрморта к изображению портрета – важнейший этап в художественном обучении. Портрет не случайно считается самым трудным и вместе с тем значительным звеном в обучении художника, так как он требует образного решения поставленных задач и осознания, что живописный образ – это не только систематизация живописцем того, что он видит, но прежде всего выражение собственного отношения к модели.

В любой методике есть две области, которые развиваются в процессе изобразительной деятельности: область техники, или ремесла искусства, и область творческая. Точное разграничение этих областей немислимо, так как построение объемно-пространственной формы, перспектива, анатомия, технический и технологический процесс – это вопросы ремесла. Но в то же время они являются и основой для творчества.

Формирование живописного восприятия и колористического представления – единый процесс, гармонически развивающий творческие способ-

ности студентов. Овладение же техническим и технологическим процессом работы вытекает из основной линии развития как решение тех трудностей, которые возникают у студентов. Оно становится возможным лишь как разрешение появившихся конфликтов между созревшим в сознании студента 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.

Для успешного изображения портрета недостаточно усвоить теоретические положения и аналитические особенности изображения натюрморта или головы. Здесь необходимо, наряду с требованиями технико-аналитического порядка, передать живописно-образные начала.

На первоначальном этапе живописи портрета аналитические начала еще активно не участвуют, эмоционально-образное восприятие модели диктует пока свой эмоциональный образ, который, как правило, фиксируется на холсте.

Вполне очевидно, что в процессе изображения начинающему трудно провести яркие образные аналогии, помогающие выявлению образной сути модели. Поэтому необходимо активизировать возникновение самых неожиданных ассоциаций и сопоставление изображаемого с чем-то ясным и знакомым. Например, В.Серов, увидев натурщика, сразу дал ему образную характеристику: „Это лиса”. Данное определение формирует достаточно выразительный эмоциональный образ человека. Художнику остается только реализовать его в материале.

Процесс образования ассоциаций прежде всего тесно связан с анализом деятельности, так как человек всегда оперирует предварительно организованными ассоциативными системами, которые предопределяют сам процесс умственной деятельности на каждом уровне. Многочисленные ассоциативные эксперименты психологов [48; 64; 66; 67 и др.] убедительно доказывают, что ассоциативные заготовки (ассоциативный фонд), используемые в процессе умственной деятельности человека, эти предварительно образованные ассоциативные связи, готовые ассоциативные шаблоны, организованные по принципам смежности, сходства и контраста, лежащие в основе свободного ассоциирования, как бы „экономят” мышление, способствуя быстрому образованию преимущественно простых связей между явлениями, наиболее часто повторяющимися в творческом опыте человека.

Целью всех учебных постановок в академической живописи (натюрморт, голова человека, портрет и т.д.) является не изучение средств изоб-

ражения, а овладение системой построения художественной формы. На занятиях по живописи цвет рассматривается в неразрывной связи с реальной формой на конкретных натуральных объектах или постановках (неживая и живая натура). На начальной стадии основное внимание уделяется натурным цветотональным отношениям, в дальнейшем возможно колористическое развитие цвета. При этом появляется возможность более свободно и индивидуально использовать цвет в работе, что открывает пути для решения специальных живописных задач. При этом за огромным количеством отвлекающих мелочей необходимо не утратить понимание слияния цвета с формой, чтобы в конечном итоге не разрушить цветовую композицию этюда. Изображая, важно не только воспроизвести подобие изображаемого, но и установить тончайшие связи модели с окружающим пространством, создать живописно-техническими средствами адекватную цветовую среду в самой ткани произведения.

Восприятие цвета – сложный процесс, обусловленный не только физическими, но и психологическими стимулами, в частности важным для художника чувством цвета. *Под чувством цвета* понимается сложное, обогащенное восприятие цветового единства, когда возникают живописные представления, образы, ассоциации, связанные с колористическим решением композиции.

Эмоционально-психологическое воздействие цвета сознательно используют многие художники. Например, Ван Гог так объяснял свой замысел: „В картине „Ночное кафе” я пытался показать, что кафе – это место, где можно сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, ставкая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвета бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни” [14, с.393].

Цвет способен не только передавать важную информацию о предмете, но и вызывать определенные мысли и чувства через образное воздействие в реальных условиях освещения, воздушно-пространственной и окружающей цветовой среды. Психологи связывают это с историческим опытом человечества: в течение длительного времени исторического развития в сознании людей закреплялись определенные ассоциативные связи различных цветов или цветовых сочетаний с разными жизненными явлениями.

В теории живописи и живописной практике изучаются главным образом художественные, эстетические свойства цвета; закономерности созда-

ния цветового строя, колорита картины; различные приемы использования контрастов, соотношения цвета с другими компонентами художественной формы, такими, как линия, пластика, светотень, роль цвета в композиции живописного произведения.

Однако для художников-живописцев большое значение имеет также знание психофизиологического воздействия цвета на человека, обусловленного законами его восприятия.

Психология воздействия цвета возникает как сумма впечатлений от тона, светлоты, насыщенности, яркости, тяжести, теплоты. Воспринимаемая цвет предмета, человек получает сопутствующее ему настроение. Известно, что красный цвет возбуждает, зеленый – успокаивает, черный – угнетает и т.д. Наиболее общее деление цвета по качеству воздействия на нервную систему – это параллель „активные – пассивные”. К активным относятся яркие цвета теплой группы, а к пассивным – цвета холодной группы.

Свойства цвета воздействовать на психику, вызывая у человека то или иное чувство и состояние, называются **психологическими качествами цвета**. Их можно подразделить следующим образом:

- характеристика по физическим аналогиям (теплые – холодные, легкие – тяжелые, близкие – отдаленные, тихие – шумные, замедляющие – ускоряющие, сухие – влажные);
- характеристика по воздействию на нервную систему (активные – пассивные, бодрящие – утомляющие, успокаивающие – возбуждающие);
- характеристика по эмоциональному настрою (праздничные – будничные, веселые – грустные, спокойные – беспокойные и др.).

Существует также разница в оценке цвета из-за пристрастного отношения к нему, однако при всей субъективности ощущений общность восприятия цвета существует, иначе цвет как язык общения был бы невозможен. Основные цвета наиболее определенно выражают следующие признаки: рубиновый – мужество, торжество; красный – возбуждение, тревога; оранжевый – энергия, энтузиазм; желтый – сила, радость; зеленый – надежда, ровность чувств; голубой – возвышенность чувств, устремленность; синий – тишина, успокоение; фиолетовый – величавость, спокойная торжественность. Приведенные характеристики – это лишь указания направлений, по которым можно выявить наиболее сильные свойства данного цвета.

Следует помнить, что не нужно пользоваться стандартными определениями или уже сделанными описаниями цветов, художнику необходимо

увидеть цвет самому и заново понять, какое именно чувство вызывает созерцание этого цвета.

Композиционная функция цвета заключается в его способности акцентировать внимание зрителя на наиболее важных для понимания образного содержания картины местах; участвовать в организации пространства; определять последовательность зрительного восприятия. Цветовая композиция есть организация цвета, в первую очередь, соответственно логике изображаемых предметов, смыслу образного содержания и требует ритмичного расположения цветовых пятен на плоскости. Для качества цветовых сочетаний небезразлично, как будут располагаться цветовые пятна на изобразительной плоскости: неуравновешенность или однообразие их ритмического расположения будет производить разное впечатление.

В теории живописи пытаются выявить цветовую гармонию, принимая за основу построений прежде всего 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 колористической, цветовой гармонии художественного произведения и вызывает необходимость изменять все остальные цвета.

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 выделяет в своей классификации советский ученый Б.М. Теплов [80, с.203]:

- 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 сложной будет 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.

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” [32, с.103].

Таким образом, 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.

Видеть цвет – значит воспринимать цветовые свойства определенных вещей. Цвет проявляет свое значение совместно с формой, одновременно

с ней он зрительно и воспринимается. Существует две проблемы, вокруг которых группируются все остальные практические вопросы создания художественного произведения. Это – **форма и цвет**.

Все, что мы видим, мы воспринимаем исключительно в цвете. Сама форма предмета выражается зрительно в цвете. Наконец, восприятие цвета (точнее, ощущение) неизбежно окрашивается в тот или иной чувственный тон, что вызывает у нас удовольствие или неудовольствие, тревогу, страх, радость и т.д. В этом – существенное противоречие, лежащее в природе наших зрительных восприятий, т.е. психических процессов, связанных с познанием мира посредством зрительных органов; противоречие, порождающее богатство художественного мышления, основанное на способности к абстрагированию и образованию представлений.

Безусловно, искусство не может оперировать только функциональными представлениями о предметах, и взгляд художника на мир отличается от практического взгляда именно тем, что он охватывает явления в целом, рассматривает связи между предметами, а не членит действительность на бессвязные предметы; устанавливает порядок, вносит закономерность в случайное и случайное в постоянное, воспринимаемое как закономерность. Каждый человек способен в тот или иной момент сознательно или непроизвольно охватить именно цветовой образ предмета в полной мере – организовать свое восприятие так, что основным компонентом воспринимаемого образа будет именно цветовой. Но это уже не функциональное восприятие предмета, а скорее эстетическая оценка его.

Можно привести множество примеров, доказывающих, что цвет в живописи воздействует на чувства людей до тех пор, пока он сохраняет связь с формой. Г. Фехнер, немецкий психолог, 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.

Итак, живописность проявляется в различном отношении к средству выражения объемной формы и ее положения 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, а также цвета могут восприниматься как расположенные ближе и дальше, выступающие и отступающие. Наконец, явление пограничного контраста также может служить средством пластической выразительности формы, при помощи которого художник не только создает образ реальной действительности, но и выражает свое отношение к натуре.

Таким образом, цвет и свет не только передают объем изображаемой модели, но и создают эмоциональный настрой образа.

Процесс образования *колористического представления о модели* является важнейшим фактором в становлении живописца. На протяжении веков, начиная с XVI в., среди художников шел спор о примате формы или цвета, рисунка (линии) или колорита в живописи, который решался в основном идеалистически в поисках абсолюта, в отрыве одного понятия от другого.

Художники эпохи Возрождения оценивали рисунок как первооснову живописи, но в эту же эпоху, наряду с линейной школой флорентийцев, возникла живописно-колористическая школа венецианцев.

История искусства дает нам многочисленные примеры использования цвета и колорита в живописи как активного средства в построении художественного образа. В произведениях Тициана и Веронезе, Рембрандта и Рубенса, русских художников В. Сурикова, В. Серова, К. Коровина, М. Врубеля и многих других активно применяется колорит для выражения художественно-образного содержания творческого замысла.

С точки зрения П.П. Чистякова [53, с.16], 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-колорис-

тическая 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 ступеневывается, 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 [94, 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.

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. 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 [32, с.95].

Живописец может и должен передавать в портрете обобщенный образ человека, выражать свои чувства к нему, 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 комнатухи, 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 [4, с.384-386].

Ошибочно полагать, что реалистический образ выражается только в определенном роде изображении, так как, в о - п е р в ы х , 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. В о - в т о р ы х , 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.

Итак, проблема образования представлений об изображении в настоящее время является объектом изучения и требует самых разноплановых исследований (психологических, педагогических, методических). Задача художника и состоит как раз в воспроизведении представлений через зрительные образы, и нетрудно понять, что мы здесь уже недалеки 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 ее 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 цветное 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 натуры 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 натуре – 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.

Главным методом обучения живописной грамоте является исследовательский метод, сущность которого обусловлена его функциями:

В о - п е р в ы х, он формирует живописную деятельность.

В о - в т о р ы х, организует творческое усвоение знаний, то есть учит применять известные знания, приобретенные на ранних этапах обучения, для решения живописных задач и в результате такого решения добывать новые.

В т р е т ь и х, обеспечивает овладение методами научного и художественного познания в процессе живописной деятельности, то есть получение конкретных знаний о художественной выразительности цвета и разработке колористического замысла в авторской композиции.

Поставленные задачи эффективно решаются посредством специальных кратковременных упражнений (форэскизы), содержание которых предусматривает следующие задания:

- анализ характера цветосочетаний по производимому впечатлению и выявление их эмоционально-психологического воздействия;
- составление цветовых комбинаций и колористических композиций с заданным эффектом.

Важно подчеркнуть, что этот метод способен играть решающую роль в развитии творческих возможностей студентов до уровня, обеспечивающего дальнейшее саморазвитие каждого студента в зависимости от его природных задатков и усердия. Исследовательский метод предполагает готовность студентов к целостному решению проблемной задачи, к самостоятельному прохождению необходимых этапов.

1. Специальные подготовительные упражнения 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) призваны активизировать внимание студентов к той или иной цветовой закономерности живописной грамоты. Их цель – дать студентам сумму конкретных знаний, а также практических умений, научить их правильно видеть и передавать цветовое состояние модели, эмоциональное состояние.

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

Именно поэтому в содержание учебной живописи необходимо включать обязательные практические приемы работы с цветом, направленные на более углубленное изучение цвета и обеспечивающие цветоведчески грамотное колористическое решение разнообразных учебно-творческих задач.

Проблема выявления психологических особенностей цвета и составление колористической композиции, направленной на создание живописного образа, является одной из первостепенных в процессе обучения живописи портрета. Для достижения положительных результатов необходимо решение следующих задач на занятиях живописью:

- обеспечить на занятиях последовательное восприятие и колористический анализ модели, в процессе которого формируется первоначальный живописный образ модели;
- в процессе восприятия обогатить образными сопоставлениями и ассоциациями, направленными на познание внутреннего мира портретируемого и передачи сходства;
- сформировать способность выстраивать логические аналогии и выявлять закономерности при изображении головы;

- научить использовать изобразительные и выразительные возможности цвета и колорита для передачи эмоционального состояния в портрете и выявления убедительного колористического решения в создании художественного образа;

- обеспечить знанием и умением владения техникой и технологией живописных материалов.

В данном пособии мы предлагаем систему специальных подготовительных упражнений (форэскизов) по выполнению колористических композиций, направленных на передачу эмоционального состояния живописного образа в портрете. Отдельные упражнения могут повторяться вплоть до свободного овладения студентами необходимыми умениями (см. приложение).

Перед каждым длительным заданием выполняются подготовительные упражнения – форэскизы – предварительные эскизы в цвете небольшого размера. 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, колористической и тональной организации элементов изображения в соответствии с конкретным замыслом.

При работе над форэскизами необходимо решить основные задачи:

- обеспечить восприятие учебной постановки с нескольких точек зрения, отличающихся друг от друга, на этой основе определить композиционно-пластическую структуру живописной работы с использованием закономерностей ритма, симметрии и асимметрии и т.д.;

- выявить тональные взаимоотношения изображения основных объемных и пластических форм и привести их в четкую систему – это придает форэскизу ясность, хорошую „читаемость”, облегчает восприятие живописного произведения, „собирает” композицию изображения;

- развивать умение видеть целостную колористическую систему, познавать суть взаимодействия цветотоновых отношений в этой системе;

- выявить основные соотношения освещенных и затемненных плоскостей и степень их цветотонального взаимодействия.

Форэскиз не должен выглядеть миниатюрной живописью. Это творческий поиск, развивающий воображение, формирующий живописное мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, колористическое и тональное решение будущей живописной работы.

При работе над форэскизами поиск цвета необходимо связывать с замыслом и образами задуманной композиции. Поэтому указанные задачи дают такой цветовой материал, который можно использовать в процессе

творческих заданий и непосредственно применять в разработке живописного образа.

Выявление тональных отношений необходимо обеспечить общим впечатлением, которое формируется как слияние цветового сочетания, и руководствоваться этим чувством цвета. Например, известно, что и без фигуративного изображения возможно передать состояние природы, впечатление праздника, карнавала и т.д.

Рассмотрим комплекс цветовых отношений, создающих колористическую композицию, которая образуется определенной взаимосвязанностью цветовых пятен. Эти связи состоят из хроматических и количественных соотношений, что обеспечивает объединение цветовых частей в одно целое, или тип композиции.

При решении колористической композиции в форэскизе необходимо учитывать важнейшие ее составляющие: равновесие, доминирование, акцентировка и др., а также характер цветовой контрастности, содержащий в себе или статику, или динамику по тональному отношению цветовых пар. Так, для композиции, которая должна выразить движение, выбираются динамичные цветовые пары, а для уравновешенной композиции – статические цветовые пары и т.д.

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 „цветовая схема” форэскиза должна быть приближена к задуманному и выявленному психологическому эффекту и разобранной композиционной схеме. При прорисовке должна быть сохранена пропорция площадей тонов, их ритмическая организация и т.д., найденная в форэскизе. Необходимо учитывать появление светотени и ее связь с цветом, особенности пространственных изменений цвета и другие цветовые явления, специфичные для конкретного типа построения произведения.

Итак, практические приемы работы в области цветового решения состоят из следующих предложенных действий:

- выбор исходных цветов;
- поиск колористического построения для организации цветовой композиции;
- нахождение в форэскизах колорита в пределах своего красочного диапазона;

– перевод условных „цветовых схем” фэрэскиза с языка цветоведения на язык художественной живописной композиции и установление цветовых отношений в портрете.

От фэрэскиза переходим к работе над задуманным живописным образом портретируемого, учитывая его природные и эмоционально-психологические особенности.

2.3. Методические особенности портретной живописи

Методические особенности портретной живописи научно-теоретически обосновывают специфику воспроизведения ее на изобразительной плоскости, а также определяют особенности обучения живописи портрета. Динамическая преемственность в обучении выражается в следующем:

– живописные знания, умения, полученные студентами на начальном этапе обучения, должны обеспечить понимание конструктивных, тоновых, колористических особенностей построения головы человека;

– в области восприятия и распознавания геометрических фигур установлено, что лучше познаются фигуры с резкими переходами контура, прежде всего треугольник, ромб, прямоугольник, круг, квадрат; вместе с тем остаются в памяти наиболее контрастные цветовые пятна: красно-зеленое, сине-желтое, черно-белое изображение и т.д.; неуравновешенность, размер и баланс или однообразие их ритмического распределения будут производить разное впечатление;

– благодаря колориту достигается весь спектр эмоционально-цветового содержания живописного образа, поэтому образ присутствует в замысле как предвиденье всей живописной материальной концепции произведения и как представление о самом техническом процессе выполнения портрета.

Таким образом, если на начальном этапе изображения портрета целесообразно уделить время изображению головы модели с плечевым поясом, где внимание должно быть обращено на общий силуэт, целостность изображения, даже при определенной схематичности, нивелировке сугубо портретного, физиономического, то после освоения первоначальных умений стоит следующая задача – передать сам живописный образ человека с его внутренним эмоциональным состоянием, характером, манерой держаться, т.е. выявить его образную суть.

Конечно, невозможно требовать в непродолжительной по времени постановке решения глубоких образных задач, но, тем не менее, необходи-

мо ориентироваться на образное решение портретируемого, что направляет усилия художника на решение более общих пластических и колористических задач.

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 определенную образную идею. Стремление увидеть и суметь выразить эту идею 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 натуры, 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, нужно ознакомить студентов с понятием „живописный образ” в портрете, объяснив 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.

Обсуждая вопросы внешности и профессии, внешности и возраста, проводятся различные аналогии и ассоциации, а также анализируются произведения великих художников, где прежде всего уделяется внимание выразительным особенностям цвета и колористической композиции, направленной на выявление эмоционального образа в портрете.

Так, во время бесед и лекционных занятий студент получает конкретные теоретические знания основных свойств живописного образа и возможностей нахождения выразительных средств его реализации.

Практический курс состоит из 20 академических часов по живописи и включает в себя:

- подготовительные упражнения (форэскизы) – 2 часа;
- кратковременно-тренировочные упражнения (этюды головы) или длительное задание (портрет) – 18 часов (см. приложение).

Кроме того, студенты выполняют условные схемы по цветоведению и колористические композиции. При создании колористических компози-

ций студент обращает внимание на такие стороны работы, которые при простом восприятии остаются без внимания. Данное задание направляет внимание студентов на изучение психологической выразительности цвета, на передачу колористического настроения в портрете.

Необходимо, чтобы и при работе с натуры ряд заданий был направлен на обостренное воспроизведение характера модели. Подобные упражнения настраивают художника на созерцание, „вчувствование” образа. Так намечается логически выстроенный переход от простого портрета (индивидуального типажа) к более широкому художественному обобщению. В процессе работы происходит определенное абстрагирование от постановки, т.е. создание на ее основе живописного этюда, отмеченного усилением декоративности и значительной обобщенностью форм.

Особенности профессиональной работы художника требуют активизации в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции. Переход к декоративной живописи вызван необходимостью научиться „говорить” в живописи „языком” цвета. Однако это не значит, что художники должны отказываться от пластических возможностей, таящихся в облике модели. Хотя вопросы пространственности и „лепки” формы отодвинулись на второй план, тем не менее значительное внимание должно быть уделено работе над лицом и кистями рук. Задачи, с одной стороны, несколько сузились, а с другой – приобрели более целенаправленный характер. Основными стали относительная плоскостность решения, но при этом повышенный интерес к декоративному звучанию цвета превалирует над всем остальным. Таким образом, все должно быть направлено на то, чтобы не помешать выявлению главного, а главное – это декоративное звучание всего живописного листа.

Будущий художник учится мыслить конкретными художественными образами, а не отвлеченными формальными схемами. Не следует в работе над живописью вообще и над портретом в частности переносить центр тяжести на излишние логические построения, так как невозможно переоценить роль эмоционального подхода. Поэтому любые поиски всегда должны быть направлены на эмоционально-образное раскрытие изображаемого. Формальные упражнения, присутствующие в любой художественной школе, – только путь к поиску новых средств выражения натуры.

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 „форэскизы” в качестве предварительных, подготовительных упражнений.

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 определяется для каждого конкретного случая, выполнение должно быть предельно лаконичным, намечающим лишь самые основные формы фигуры и обобщенно решающим большие цветовые отношения фигуры и фона.

Изменяя масштабность изображения, мы даем возможность по-новому воспринимать образ человека. Фигура рассматривается как определенный смысловой знак для постижения образной сути будущего этюда. Разнообразные трактовки постановки должны быть подкреплены соответствующим перенесением цветовых, светлотных, пластических акцентов 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.

Основные направления работы могут быть представлены 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.

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 в изображении рук моделей. В каждом случае экспрессивная поза модели не несет в себе ненужной надуманности, неестественности. Руки модели должны помочь выявлению общего образного начала этюда.

Переход от форэскиза к этюду портрета неоднозначен. Целесообразно наиболее точное перенесение положительных качеств форэскиза в этюд, однако на практике возможна некоторая корректировка уже найденного решения в разумных пределах. Проблема воплощения замысла форэскиза в окончательный портрет слишком серьезна, чтобы ее можно было раскрыть в достаточно сжатой форме.

При работе над живописным этюдом портрета целесообразно и очень важно изучать различные ступени творческой сложности, т.е. методически ограничить локальные пластические и другие задачи, для постепенного перехода от более простых постановок к сложным.

Далее возможен переход к передаче объемной формы и конструкции фигуры на холсте (формате). Разрабатываются большие тоновые и цветовые отношения, уточняется рисунок, пропорции и характер. Для выявления существенного и характерного изображаемой модели необходимо отказать от всех второстепенных деталей.

Основные усилия следует направлять на выявление гармонического цветового единства и колористической напряженности. Целесообразно передать внутреннее состояние, настроение портретируемого в живописном образе путем ослабления или усиления цвета, контрастов, цветовых ритмов.

Умелое использование приемов сравнения, анализа и синтеза, аналогии и обобщения, знание студентами содержания понятий „характерное” и „существенное” применительно к модели как объекту изображения помогают устранить такие типичные пробелы, как чрезмерная детализация портрета, путаница главного с второстепенным, незавершенность работы, неумение обобщать и т.д. Обобщение, поиски единого выразительного колорита и общей цветовой гаммы, выражающей настроение природы, целесообразно вести лиссеровками, что придает живописи цельность, прозрачность и легкость, избавляет от черноты и серости.

Предложенные методы обучения позволяют устранить те пробелы в изобразительной деятельности, которые были типичны для большинства живописных работ.

Таким образом, можно сделать следующие выводы :

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

2. Необходимо вводить обязательные практические задания для работы 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 студентов на методически последовательную организацию восприятия природы и изображения, анализа и выявления основных закономерностей и особенностей модели головы для решения различных задач портретной живописи.

5. Аудиторные и домашние задания заметно дополняют существующую программу. Разнообразие предлагаемых методов и приемов изобразительной деятельности способствует эффективному и непрерывному развитию художественного восприятия.

– сформированный умозрительный образ постановки значительно актуализирует прошлый изобразительный опыт, стимулирующий углубленный поиск достижения колористической выразительности образа;

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

Правильное восприятие портретируемого, опираясь на систему аналогий и ассоциаций, определяет в значительной степени оптимальные технические средства живописи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В связи с многообразием требований к профессии учителя изобразительного искусства и с усложнением учебно-воспитательных задач перед системой художественного образования встает задача повышения качества и эффективности подготовок художественно-педагогических кадров. Эта задача может быть решена путем реализации в учебном процессе системы комплексного формирования художника-педагога, обеспечивающей синтез научно-теоретического и художественного образования на общей основе развития творческих способностей.

Важнейшая педагогическая проблема заключается в том, чтобы в процессе обучения живописи не только дать обучаемым определенную сумму знаний по предмету, но и активизировать скрытые резервы творческих возможностей человека.

Раскрытые в данном пособии методические особенности живописного изображения портрета указывают на то, что качественным показателем выражения творческой активности студентов в процессе обучения живописи на академических занятиях является осмысление и осознание особенностей живописного восприятия и представления о колористическом единстве. В учебной живописи правильная организация восприятия модели, формирование колористического представления и последовательное направление изобразительных действий приобретают важное значение.

Для формирования полноценного колористического представления об изображаемом необходимо длительное целенаправленное восприятие предложенной модели, изучение ее с возможных точек зрения с обязательным выполнением кратковременных цветовых зарисовок и этюдов. Образ представления может формироваться достаточно полно только в процессе фиксации адекватного образа на изобразительной плоскости, что оказывает решающее влияние на восприятие модели с новых позиций.

Для сравнительно объективной оценки живописных качеств учебных и творческих работ студентов необходимо использовать критерии, которые позволяют оценить работу на уровне восприятия, представления о колористическом решении и техническом воплощении умозрительного образа в материале.

На первоначальном этапе живописи портрета аналитические начала еще активно не участвуют, эмоционально-образное восприятие модели диктует пока свой эмоциональный образ, который, как правило, фиксируется на холсте. Поэтому педагогу необходимо акцентировать внимание на

формировании образных ассоциаций и направлять их на создание живописного образа.

Умение фиксировать в форэскизе общее цветовое и тоновое состояние модели дает возможность сознательно использовать приобретенные умения в последующей длительной работе над портретом.

Кратковременно-тренировочные упражнения (этюды) или длительные задания (портрет) призваны активизировать образное восприятие и сформировать общее колористическое представление о модели и последовательности выявления живописной нюансировки портретируемого.

Особенности профессиональной работы художника требуют усиления в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции. Переход к декоративной живописи вызван необходимостью научиться „говорить” в живописи „языком” цвета.

Воспитать у будущего художника обостренное чувство декоративности, способности 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алпатов М.В.** Очерки по истории портрета. – М.;Л.:Искусство, 1937. – С.59.
2. **Ананьев Б.Г., Дворяшина М.Д., Кудрявцева Н.А.** Индивидуальное развитие человека и константность восприятия. – М.:Просвещение, 1968. – С. 335.
3. **Ананьев Б.Г.** Развитие психофизиологических функций взрослых людей. – М.: Педагогика, 1972. – С. 246, с черт.
4. **Андроникова М. И.** Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 1980. – С. 422, ил.
5. **Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. – М.: Изд-во Прогресс, 1974. – С. 392.
6. **Артомонов И.Д.** Иллюзия зрения. – М.: Наука, 1969. – С. 223.
7. **Архангельский С.И.** Лекции по теории обучения в высшей школе. – М.: Высшая школа, 1974. – С. 384.
8. **Архангельский С.И.** Лекции по научной организации учебного процесса в высшей школе. – М.: Высшая школа, 1976. – С. 200.
9. **Бартенев И.А.** О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях. – М.: Просвещение, 1974. – С.90.
10. **Басин Е.** К критике теории художественного творчества в эстетике Б.Кроче // Проблемы художественного творчества. Критический анализ. – М.: Наука, 1975. – С. 62-77.
11. **Беда В.Г.** Цветовые отношения и колорит. – М.: Просвещение, 1963.
12. **Беда В.Г.** Живопись и ее изобразительные средства. – М.: Просвещение, 1977. – С.188.
13. **Бодалев А.А.** Восприятие и понимание человека человеком. – М., 1982. – С. 200.
14. **Ван Гог.** Письма. – Л.; М., 1966. – С. 379-380.
15. **Ветцольд В.** Искусство портрета. – СПб., 1908. – С.70.
16. **Виппер Б.Р.** Проблемы сходства в портрете // Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – С.342-351.
17. **Волков Н.Н.** Восприятие предмета и рисунка. – М.: Издательство АПН РСФСР, 1950. – С. 508.
18. **Волков Н.Н.** Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – С. 320, ил.
19. **Волков Н.Н.** О константности восприятия величины и формы // Исследования по психологии восприятия. – М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 201-254.
20. **Волкова Е.Ф.** Формирование зрительного образа восприятия в условиях риска: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. – Новосибирск, 1981. – С. 128.
21. Восприятие и воображение (экспериментальные исследования) // Ученые записки МПГИ им. Ленина / Под ред. **Е.И. Игнатьева.** – М.: Красная звезда, 1963. – С. 368, ил.
22. **Выготский Л.С.** Психология искусства. – М.: Искусство, 1972. – С. 163., ил.

23. **Габричевский А.Г.** Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. – М.: ГАХН, 1928. – С. 110.
24. **Гальперин П.Я.** Основные результаты исследований по проблеме формирования умственных действий и понятий. – М., 1965. – С. 92.
25. **Гильденбранд А.** Проблема формы в изобразительном искусстве. – М., 1914. – С. 196.
26. **Грегори Р.** Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. – М.: Прогресс, 1970. –С. 271.
27. **Даниэль С.М.** Искусство видеть. – Л.: Искусство, 1990. – С. 224.
28. **Евреинов Н.Н.** Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве. – М.: Гос. издательство, 1922. – С. 110.
29. **Ельшеская Г.В.** Модель и образ. Концепция личности в русской и советской живописи. – М.: Сов. художник, 1984.- С. 216.
30. **Жегин Л.Ф.** Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – С. 124, 50 л. ил.
31. **Жинкин Н.И.** Портретные формы // Искусство портрета. – М., 1974. – С.7-52.
32. **Зайцев А.С.** Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – С. 158.
33. **Зименко В.М.** Станковый портрет // Советское станковое искусство. – М., 1974. – С. 53-69.
34. **Зингер Л.С.** О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. – М.: Сов. художник, 1969. – С. 464, ил.
35. **Зиновьев С.И.** Учебный процесс в советской высшей школе. – М.: Высшая школа, 1975. – С. 314.
36. **Зинченко В.П.** Творческие проблемы психологии восприятия // Инженерная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1964. – С.231-262.
37. **Зинченко В.П.** Движение глаз и формирование образа // Вопросы психологии.- 1958. – №5. – С.63-76.
38. **Игнатъев Е.И.** Психология изобразительной деятельности детей. – М.: Учпедгиз, 1961. – С. 223.
39. Искусство портрета /Под ред. **А.Г. Габричевского**. – М.: ГАХН, 1928. – Вып. 3. – С. 193, ил.
40. **Кибрик Е.А.** Работа и мысли художника. – М.: Искусство, 1984. – С. 255.
41. **Климович В.П.** Научно-педагогическое исследование методов обучения композиции на художественно-графических факультетах педвузов (раздел „Композиция портрета”). – М., 1985.
42. **Котова Е.** Глаз и законы красоты // Искусство. – 1966. – № 12. – С. 9.
43. **Колчина Д.З.** Развитие художественной наблюдательности студентов 3-4-х курсов художественно-графических факультетов педвузов на занятиях живописью портрета. – М., 1999.
44. **Коротков Н.А.** Проблемы и методы развития познавательных способностей студентов художественно-графических факультетов педвузов в процессе преподавания композиции: Автореф. дис... канд. пед. наук. – М., 1978. – 16 с.

45. **Кузин В.С.** Психология: Учебник. – М.: Агар, 1997. – С. 304, ил.
46. **Лабунская Г.В.** Изобразительное творчество детей. – М.: Просвещение, 1965. – С. 207.
47. **Леняшин В.А.** Проблемы портрета // Художник. – 1976. – № 3. – С. 39-41.
48. **Ломов Б.Ф.** Психология восприятия. – М.: Наука, 1989. – 194 с.
49. **Лук А.Н.** Психология творчества. – М.: Наука, 1978. – 127 с.
50. **Лунина И.Т.** Особенности зрительного восприятия в изобразительной деятельности // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. Межвузовский сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1990.
51. **Луничкина В.В.** Константность и аконстантность зрительного восприятия формы и цвета предметов в практике художника // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин: Межвузовский сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1990.
52. **Медведев Л.Г.** Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку. – М.: Просвещение, 1986. – С. 159, ил.
53. **Молева Н.М., Белюгин Э.М.** П.П.Чистяков – теоретик и педагог. – М.: Изд-во АХ СССР, 1953. – С.16-40.
54. **Молева Н.М., Белюгин Э.М.** Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – М.:Искусство, 1956. – С. 520.
55. **Молева Н.М., Белюгин Э.М.** Выдающиеся русские художники-педагоги. – М.: Просвещение, 1991. – С. 285-306.
56. **Наливина Т.И.** Практическое цветоведение: Методические указания. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – С. 87.
57. **Песиков В.С.** Методика преподавания специальных дисциплин в художественных вузах (рисунок, живопись). – М., 1988.
58. **Петровский А.В., Ярошевский М.Г.** Психология: Словарь. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
59. **Пикалова В.В.** Некоторые особенности зрительного восприятия начинающих художников // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин: Межвузовский сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1990.
60. Портрет // Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – Т. 20. – С. 382-386.
61. Проблемы портрета: Материалы научной конференции (1972). – М.: Советский художник, 1974. – С. 328.
62. Психологический словарь / Под ред. **В.В. Давыдова, А.В. Запорожца, Б.Ф.Ломова.** – М.: Педагогика, 1983. – С. 448.
63. Психология рисунка и живописи: Сб. статей /Отв. ред. **Е.И. Игнатьев.** – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1954. – С. 232, ил.
64. **Разумный В.** Ленинская теория отражения и некоторые теоретические вопросы изобразительного искусства. – М.: Сов. художник, 1963. – С. 119.

65. **Ратонова Т.А.** Экспериментальное исследование условий возникновения установки в зрительном восприятии. Новые исследования в педагогических науках. – М.: Просвещение, 1965. – С. 19-123.
66. **Ренчлер И., Херибергер Б., Эпстайна Д.** Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Пер. с англ. Ситникова М.А. – М.: Мир, 1995. – С.335.
67. **Рок И.** Введение в зрительное восприятие / Пер. с англ. – М.: Педагогика, 1980. – С. 312, ил.
68. **Рубинштейн С.Л.** Основы общей психологии. В 2 т. – М.: Педагогика, 1989. – Т.1. – 488 с.; Т.2. – 328 с.
69. **Руднев В.В.** Живопись. – М., 1985.
70. **Рындина Л.И.** Научно-теоретическое обоснование системы упражнений в обучении живописи при подготовке художника-педагога (на примере живописи головы): Дис. ... канд. пед. наук. – М., 1980.
71. **Рындина Л.И.** Живопись головы // Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин: Межвузовский сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1990.
72. **Ситник К.А.** Портрет в живописи и его особенности // Искусство. – 1956. – № 4. – С. 12-15.
73. **Скаткин М.Н.** Проблемы современной дидактики. – М.: Педагогика, 1984. – С. 94.
74. Современное состояние и перспективы развивающего обучения: Материалы конференции / Под ред. **А.И. Аронова, Б.И. Хасана.** – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1990. – С. 104.
75. **Сокольников Н.М.** Развитие художественно-творческой активности школьников в системе эстетического воспитания. – М., 1997. – С. 242.
76. **Стасевич В.Н.** Искусство портрета. – М.: Просвещение, 1972. – С. 80.
77. **Тальзина Н.Ф.** Управление процессом усвоения знаний. – М.: Изд-во МГУ, 1975. – С. 343.
78. Творческие проблемы современного портрета в станковой живописи (Стенографический отчет о состоявшемся 8 апреля 1974 года обсуждении) // Художник. – 1974. – №10. – С. 27-35.
79. **Тарабукин Н.М.** Опыт теории живописи. – М.: Всероссийский пролеткульт, 1923. – С. 69.
80. **Теплов Б.М.** Проблемы индивидуальных различий. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1961. – С. 563.
81. **Тугенхольд Я.А.** О портрете // Проблемы и характер истории. – Петроград, 1915. – С.55-86.
82. **Узнадзе Д.Н.** Экспериментальные основы психологии установки. – Тбилиси, 1961. – С. 186.
83. **Унковский А.А.** Живопись. Вопросы колорита. – М.: Просвещение, 1980. – С. 128.

84. **Художественное творчество и психология / Отв. ред. А.Я. Зись, М.Г. Ярошевский.** – М.: Наука, 1991. – С. 189.
85. **Цирес А.Г.** Язык портретного изображения // Искусство портрета. – М.: ГАХН, 1928. – Вып. 3. – С.86-159.
86. **Шапошников Б.В.** Портрет и его оригинал // Искусство портрета.- М.: ГАХН, 1928. – С.76-85.
87. **Шевцов П.А.** О роли ассоциаций в процессах мышления // Исследование мышления в советской психологии. – М.: Наука, 1966. – С.388-436.
88. **Шехтер М.С.** Об участии второй сигнальной системы в процессах образования условных связей // Вопросы психологии. – 1956. – №1. – С. 42-51.
89. **Щербаков В.С.** Изобразительное искусство. Обучение и творчество. – М.: Просвещение, 1969. – С. 272, ил.
90. **Эсаулов А.Ф.** Активизация учебно-познавательной деятельности студентов. – М.: Высшая школа, 1982. –223 с.
91. **Якобсон П.М.** Психология художественного восприятия. – М.: Искусство, 1964. – С. 86.
92. **Яковлев В.Н.** О живописи. – М.: Изд-во АХ СССР, 1951. – С. 8.
93. **Ярбус А.Л.** Роль движения глаз в процессе зрения. – М.: Наука, 1965.–166 с.
94. **Jannicke Fr.** Die Farbenhar – monie. – Stuttgart, 1902. – S. 137-152.
95. **Wilhelm Waetzoldt.** Die Kunst das Portrats. – Leipzig, 1908. – 273 s.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Изд-во „Прогресс”, 1974. – С. 392.

Беда В.Г. Цветовые отношения и колорит. – М.: Просвещение, 1963.

Беда В.Г. Живопись и ее изобразительные средства. – М.: Просвещение, 1977. – С.188.

Бесчастнов Н.П., Кулаков В.Я., Стор И.Н., Авдеев Ю.С., Гусейнов Г.М., Дыминский В.Б., Шеболаев А.С. Живопись: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: 2001. – 224 с., ил.

Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – С. 320, ил.

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

Кузин В.С. Психология: Учебник. – М.: Агар, 1997. – С. 304, ил.

Наливина Т.И. Практическое цветоведение: Методические указания. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – С. 87.

Руднев В.В. Живопись. – М., 1985.

Ситник К.А. Портрет в живописи и его особенности // Искусство. – 1956. – № 4. – С. 12-15.

Стасевич В.Н. Искусство портрета. – М. Просвещение, 1972. – С. 80.

Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. – М.: Просвещение, 1980. – С. 128.

Щербаков В.С. Изобразительное искусство. Обучение и творчество. – М.: Просвещение, 1969. – С. 272, ил.

Якобсон П.М. Психология художественного восприятия. – М.: Искусство, 1964. – С. 86.

Яковлев В.Н. О живописи. – М.: Изд-во АХ СССР, 1951. – С. 8.

Общей задачей работы над 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: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
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: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
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: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов №4

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в расположении композиционного центра 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: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
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 цвето-тоновой 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 допускаются.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 6, 7, 8

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в разработке гармоничных сочетаний различных групп родственных 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: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
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 уравновешивали 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: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
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 значительную обобщенность формы, которая эмоционально передает настроение, состояние образа.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 1/8 – 1/16 листа бумаги;
количество: 5-6 вариантов.

Кратковременно-тренировочное упражнения №1

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

Приступая к работе над этюдом, студент прежде всего должен выполнить подготовительные упражнения (ф/э), целью которых является 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 натуры 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: – 1/8 листа бумаги;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м;
размер: 30х40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочные упражнения №2

Этюд головы натурщика. Натурщик находится вблизи окна, освещен резким боковым дневным светом, студенты располагаются так, чтобы в поле их 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, на передачу контрастности освещения и в нахождении тональной и цветовой организации живописной работы.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что студенты на примере конкретной натурной постановки анализируют единый цветовой строй постановки, развивают отдельные колористические «темы», разрабатывая гармонические сочетания различ-

ных 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: 1/8 листа бумаги;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочные упражнения №3

Этюд головы натурщика, расположенного против света. Изображение натуры, 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 цвете.

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: 1/8 листа бумаги;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Учебное издание

ШАЛЯПИН ОЛЕГ ВАСИБЛЬЕВИЧ

ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА

Учебно-методическое пособие

Редактор *О.В. Ильиных*
Компьютерная верстка *Д.В. Кокиаров*

Лицензия ЛР 020059 от 24.03.97

Подписано в печать . Формат бумаги 60x84/16.
Печать RISO. Усл. печ. л. 3,49. Уч.-изд. л. 3,75. Тираж экз.
Заказ №

Педуниверситет, Новосибирск, 126, Виллойская, 28