

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

**О.В. Шаляпин**

**ЖИВОПИСЬ  
НАТЮРМОРТА И ГОЛОВЫ**

Утверждено в качестве учебно-методического пособия  
редакционно-издательским советом НГПУ

Новосибирск 2004

УДК 75. 01(075.8)

ББК 85.140 я 73 – 1

Ш 189

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, профессор

*Л.Г. Медведев*

Доктор педагогических наук, профессор

*Н.В. Силкина*

Кафедра педагогики и психологии  
художественного образования НГПУ

**Шаляпин О.В.**

**Ш 189 Живопись натюрморта и головы:** Учебно-методическое пособие. –  
Новосибирск: Изд. НГПУ, 2004. – 96 с.

Пособие предназначено для студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов. В нем предлагается научно-обоснованная система обучения студентов академической живописи, учитывающая особенности переходного периода от натюрморта к голове и включающая последовательную разработку заданий и упражнений на практических занятиях, необходимых для совершенствования процесса подготовки будущих художников-педагогов.

**УДК 75.01(075.8)**

**ББК 85.140 я 73 – 1**

©Шаляпин О.В., 2004

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. Психолого-физиологические основы восприятия для изображения натуры.....	5
1.1. Специфика формирования живописного восприятия .....	5
1.2. Особенности обучения живописи натюрморта.....	26
ГЛАВА 2. Особенности живописного изображения головы .....	39
2.1. Типичные ошибки при изображении головы .....	39
2.2. Специфика живописного процесса при изображении головы ....	52
2.3. Методические особенности обучения живописи при изображении головы.....	59
2.4. Динамика формирования умений живописного изображения головы .....	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	72
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	76
ПРИЛОЖЕНИЯ: .....	77
1. Система упражнений по овладению лепкой головы тоном.....	77
2. Система упражнений по овладению живописью головы в условиях естественного освещения .....	82
3. Живопись головы в условиях пленэра .....	89
4. Особенности творческой работы .....	94

## ВВЕДЕНИЕ

Проблемы обучения живописи представляют собой сложную и достаточно исследованную область художественного образования.

Целью данного учебно-методического пособия является, прежде всего, разработка эффективной методической системы способствующей формированию живописного восприятия и профессиональных умений в процессе обучения живописи.

В пособии анализируются психологические особенности процесса образного познания объективной действительности и отражения ее живописными средствами. А также рассматривается психологическая и педагогическая этапность формирования умений и навыков в системе усвоения знаний.

На примере изображения натюрморта систематизирована и последовательно изложена теория живописной грамоты, подробно описана система решения учебных задач и упражнений, направленных на овладение живописной грамоты.

Особое внимание уделяется разделу перехода от изображения натюрморта к изображению головы, который является наиболее ответственным и менее всего разработанным в методическом плане. Кроме того, в методическом пособии подробно описаны специфика живописного процесса и методические особенности обучения живописи при изображении головы.

Предложена рациональная система упражнений, которая показывает динамику живописного изображения головы и способствует эффективному формированию художественного видения, научного представления, а также развитию практических умений и навыков в обучении живописи при подготовке художника-педагога.

## ГЛАВА 1

# ПСИХОЛОГО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОСПРИЯТИЯ ДЛЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ НАТУРЫ

### 1.1. Специфика формирования живописного восприятия

Познание объективного мира представляет собой сложный диалектический процесс, включающий в себя разнообразные формы отражения действительности в виде образов восприятия, представлений, понятий и воображения, и является основой профессиональной подготовки художников-педагогов. Вся система обучения и воспитания студентов строится на глубоком изучении и познании реального мира.

Непосредственное, «живое» созерцание предметов и явлений является первой ступенью познания. Установлено, что восприятие является сложной формой познания, это – не простая сумма ряда отдельных ощущений, оно всегда целостно и предметно, отдельные виды ощущений формируются в целостный конкретный образ предмета. Формированию восприятия предшествует процесс поступления большого количества информации в центры головного мозга.

Поэтому, восприятие – это, прежде всего, активный процесс выявления порядка, сортировки и истолкования информации. В воспринимаемом объекте мы ищем *упорядоченности*.

Стремление выявить упорядоченность и классифицировать то, что мы воспринимаем, обусловлено, в том числе, и ограниченностью наших способностей к переработке информации. Восприятие всегда носит *избирательный* характер. Внешний мир настолько разнообразен и богат в оттенках и деталях, что мы способны одновременно воспринимать лишь незначительную их часть. Избирательность определяется как субъективными условиями, зависящими от самого воспринимающего человека, так и объективными свойствами воспринимаемых предметов.

При изображении используются все основные особенности механизмов восприятия. Человек воспринимает прежде всего ту инфор-

мацию из окружающего мира, которая может отвечать на вопросы и задачи, сформулированные и поставленные им самому себе.

*Процесс восприятия значительно обогащается, если значение воспринятого верно понято и осмысленно.* Для этого необходимо уметь увидеть закономерности, которые способствуют выявлению сути воспринимаемого и запоминанию воспринятого.

Восприятие, обогащенное знаниями и опытом изображения, является высшим уровнем чувственного познания и основой формирования живописного образа.

Основным субъективным фактором повышения эффективности изобразительной деятельности является и наличие предшествующего опыта. Мозг человека способен удерживать в памяти ранее воспринятое, воспроизводить его образ в представлении «просвеченным» через конкретные установки. Чем полнее и содержательнее воспринимаемое явление, тем совершеннее и глубже формируется представление о нем. Представление может быть ошибочным или неполным в том случае, если образ предмета или явления основывается на поверхностном изучении его.

Наиболее полное познание действительности в многообразии ее закономерностей и связей происходит на стадии логического (абстрактного) мышления, в основе которого лежат теоретические, научные знания об окружающем нас мире. Теория, в отличие от чувственного образа, позволяет вскрыть глубинные связи объективной действительности. Благодаря теоретическим знаниям мы можем осуществлять такие мыслительные операции, как анализ и синтез.

Результатом анализа является абстрагирование одного или нескольких свойств или признаков изучаемого явления. Вместе с тем абстрагирование не есть самоцель, а лишь средство познания целого, за абстрагированием следует обобщение как результат синтеза.

Без аналитического расчленения и последовательного освоения отдельных закономерностей воспринимаемого, а затем логического соединения их в единое целое не может быть продуктивного и последовательного формирования образа, пригодного для изображения.

Важную роль в аналитико-синтетической деятельности человека выполняет вторая сигнальная система, которая, по определению И.П. Павлова, является «орудием высшей ориентации человека в окружающем мире и в себе самом» [27].

Работа мозга – это сложная аналитико-синтетическая деятельность, в результате которой различного рода раздражения, поступающие в центральную нервную систему из внешнего мира и внутренней среды самого организма, отражаются, разлагаются, расчленяются на основные элементы путем выделения определенных свойств – дифференцирования, их обобщения – генерализации, оценки значимости – торможения подкрепленных связей.

Затем они соединяются, синтезируются в сложные комплексы ответных двигательных актов при посредстве центральных нервных механизмов. Любой познавательный процесс, в том числе и учебная деятельность, характеризуется постоянной сменой анализа и синтеза, обеспечивающей активную работу мысли.

В дидактике придается большое значение аналитико-синтетической деятельности учащихся, особенно на этапе изучения нового материала, когда идет активная работа по осмыслению знаний, формированию новых понятий, представлений, правил.

Анализ изобразительной деятельности студентов в процессе обучения живописи показывает, что достижение высокого уровня профессионального мастерства возможно лишь посредством активного наблюдения природы, выявления сходства и различий, а также существенных признаков при изучении нового материала на конкретных натуральных постановках. Что представляет собой сложный процесс формирования образного восприятия и мышления, а также овладения практической стороной изображения? Известны основные психологические процессы, формирующие различные уровни восприятия:

1. Непосредственное восприятие объекта при изображении с природы.

2. Выборочное восприятие объекта в ходе композиционно-живописной деятельности.

1. Восприятие объекта изображения есть прямой результат действия объекта на все органы чувств, при этом образ формируется через систему ощущений, получаемых от восприятия.

На этом уровне не только приобретается познавательная информация, но и происходит управление процессом восприятия, нацеленным на выявление наиболее существенных сторон воспринимаемого предмета. Формирующийся умозрительный образ предмета является связующим звеном между воспринимаемым объектом и становящимся его живописным изображением.

В процессе передачи внешнего облика предмета рисующий сопоставляет сложившийся в сознании субъективный образ предмета с существующим в реальной действительности. При этом характерные признаки предмета остаются основой формирующего образа, но в зависимости от субъективного фактора (установки, индивидуальных суждений, полноты представления о предмете, технических навыков и умений) приобретают различную степень и глубину выражения.

На этом этапе основная задача художника состоит, прежде всего, в формировании умений последовательно воспринимать натуру, сопоставлять ее конкретные признаки и, исходя из закономерностей внутренней конструкции и принципов формообразования, а также пластических особенностей анатомического строения натуры, формировать графический или живописный образ.

2. Композиционно-живописная деятельность при изображении с натуры объективно определяется следующими факторами:

- закономерностями строения объекта;
- содержанием объекта и условиями, делающими его доступным для чувственного восприятия;
- закономерностями восприятия и конкретными условиями восприятия;
- содержательной установкой, которая руководит последовательностью восприятия и мышлением человека на данном этапе изобразительной деятельности.



Процесс усвоения знаний в психологии обучения рассматривается как сложная интеллектуальная деятельность, в которой, помимо обогащения знаниями, формирования умений и навыков, происходит овладение приемами умственной деятельности.

Психология усвоения знаний заключается в том, чтобы изучаемое явление было понято, а затем усвоено в процессе тренировки. Для этого необходимо:

- выявление определенных закономерностей посредством организованного наблюдения;
- осознание выявленных закономерностей и формирование учебных форм и задач искусства;
- формирование конкретных умений и навыков изображения, что позволяет воспринятое передать в определенном живописном материале.

Начинающему художнику трудно самостоятельно решить эти задачи, поэтому педагогу необходимо поэтапно и целенаправленно ставить учебные задачи изображения.

Профессор Н.Н. Ростовцев утверждает, что: «Заслугой педагога является умелое и глубоко продуманное расчленение сложного комплекса работы на отдельные составные части». И далее: «Еще древние греки указывали, что «тот хорошо учит, кто хорошо расчленяет» [37].

Научным объяснением формирования умений и навыков служит учение И.М.Сеченова и И.П.Павлова об образовании временных нервных связей в коре больших полушарий головного мозга, условных рефлексах центральной нервной системы. Динамический стереотип образуется благодаря тому, что при повторении внешних и внутренних раздражителей в соответствующих пунктах коры головного мозга фиксируется определенное распределение процессов возбуждения и торможения. Умения и навыки, по И.П. Павлову, – это длинные ряды временных нервных связей, иначе называемых условными рефлексами, направленных на выполнение того или иного практического действия.

Физиологический механизм образования навыка как динамического стереотипа подразделяются на три фазы: *генерализация; выработка стереотипа, не имеющего стойкого характера; стабилизация.*

Для первой фазы (*генерализации*) характерным является иррадиация процесса возбуждения в двигательных участках коры, в результате которой возникают нечеткие действия, к которым примешиваются лишние действия; внутреннее торможение развито недостаточно.

Во второй фазе (*выработка стереотипа*) возбуждение концентрируется в определенных участках коры, развивается внутреннее торможение. В результате многократных повторений упражнений динамический стереотип выражается более четко и прочно; действия становятся более концентрированными.

Для третьей фазы (*стабилизации*) характерно закрепление динамического стереотипа, приобретение стойкости, прочности, подвижности, автоматизма действий.

Т.Г. Егоров, исследовавший психологические особенности овладения навыками, называет следующие три этапа образования навыка: *аналитический, синтетический* и этап *автоматизации* [14].

*Аналитический этап* характеризуется направленностью сознания учащихся на овладение частями целого, а целое возникает в результате сознательного «объединения» этих частей. На этой стадии навык находится на первоначальной стадии образования.

*Синтетический этап* опирается на предшествующий: целое перестает быть простой суммой составляющих его частей, а выступает как нечто единое с присущими ему специфическими чертами, т.е. образовавшиеся связи обеспечивают возможность синтеза.

В результате синтеза третий этап фактически закрепляет связи, сформировавшиеся у учащихся на первых этапах овладения этими навыками. Однако это не означает, что этап *автоматизации* достигается дрессурой. И здесь, как и на первых стадиях, роль творческих усилий учащихся не снижается; творческое начало получает здесь новую, специфическую для этого периода направленность.

А.М. Унковский в своем исследовании, посвященном изучению процесса формирования трудовых навыков [47], называет следующие этапы формирования умений и навыков:

- первичного обучения;
- тренировочного обучения;
- творческой деятельности.

*Первый этап*, по-существу, является предпосылкой образования умений и навыков: на основе объяснений педагога студенты получают установку и делают первые попытки воспроизвести действия учителя или действия по данному образцу. На этом этапе решающая роль отводится знаниям о способах совершения действия, иначе говоря, умения и навыки строятся на основе знаний о способах совершения действий.

На *втором этапе* студенты выполняют тренировочные упражнения.

И, наконец, на *третьем этапе* студенты уже самостоятельно применяют знания, умения и навыки в тех условиях, в которых им приходится действовать.

Таким образом, большинство авторов, рассматривающих психологическую и педагогическую этапность формирования умений и навыков, сходятся на трехэтапной (или трехстадийной) системе усвоения знаний (П.Я. Гальперин, А.М. Унковский, З.И. Ходжаева и др.). Предлагаемая ими схема может быть представлена в следующем виде:

- усвоение правил и проба (этап первичного обучения);
- выработка умений (этап тренировочного обучения);
- выработка живописной манеры как навыка (этап творческой деятельности).

В рассмотренном поэтапном формировании практических действий в освоении нового учебного материала содержится рациональное начало, приемлемое в практике обучения живописи. Мы считаем, что процесс овладения умениями и навыками конкретной живописной закономерности определяется тремя последовательными этапами, иг-

рающими существенную роль в освоении нового учебного материала. Было бы ошибочно представлять себе все вычлененные здесь этапы как обособленные, сменяющие друг друга в строгой последовательности. В реальных условиях путь овладения учебным материалом оказывается более длительным и сложным. Обучение живописи строится таким образом, что ранее усвоенные знания, умения и навыки все время органически включаются в работу по усвоению нового материала.

Вместе с тем, во всем этом длительном процессе формирования сложных умений целесообразно выделить отдельные этапы. Изучение специфических особенностей этих умений помогает подобрать для каждого этапа те типы и виды упражнений, которые могут принести необходимый эффект именно на данном этапе работы, не растрачивая внимание и силы на выполнение заданий, не характерных для данной стадии.

Высокий уровень познания объективных закономерностей природы возможен лишь в ходе активного наблюдения природы, сопоставления по ее различным характеристикам, анализа сходства и различий, выявления существенных признаков при изучении нового учебного материала на конкретных натуральных постановках.

В построении методической системы первостепенное значение имеет поэтапное формирование умений и навыков. Это требование должно быть основой построения системы упражнений по овладению знаниями, умениями и навыками живописного мастерства на первоначальном этапе обучения.

На *первом этапе* необходимо сформировать ясное понимание сущности природы в заданных педагогом условиях, способов и последовательности действий по ее передаче. С физиологической точки зрения, этот этап характеризуется тем, что в головном мозгу складывается эпицентр действия. Для успешного осуществления этого этапа необходима психическая готовность к действиям с ясным представлением об их способах; формирование представлений о способах вы-

полнений действий путем сообщения (напоминания) соответствующих теоретических и конкретных знаний о целях и задачах того или иного действия и методов его выполнения.

Понимание психолого-физиологических основ первичного закрепления и формирование начальных умений, навыков и специального видения имеют большое значение для определения роли упражнений в этом процессе.

Физиологическую основу подготовительных упражнений составляют установление связей между словесными и зрительными раздражителями, а также реакция на них центральной нервной системы. При этом между раздражителями и реакцией на них как бы вклиниваются прежние первичные связи, «старые ассоциации», которые связывают данный раздражитель с той реакцией, с какой он никогда раньше не был ассоциирован. В зависимости от силы и комбинации раздражителей между новым и старым материалом закрепляются как самые элементарные (ассоциации по смежности, сходству, контрасту), так и более сложные (причинно-следственная зависимость) связи.

На подготовительном этапе, предшествующем освоению нового материала, активно действует исследовательский рефлекс, который способствует появлению новых раздражителей: постановка новых познавательных задач, особенно практического характера; сообщение цели предстоящей работы, сопровождаемое кратким анализом ее значения в теории и практике; столкновения с трудностями и т.д. Все это способствует пробуждению интереса к предстоящим знаниям, формированию установки на совершение определенных действий.

Физиологическим механизмом этого психического состояния организма является «интенсификация» раздражителей, возникающая в определенных участках центральной нервной системы повышенного тонуса, очагов оптимального возбуждения. Наличие интереса к новым знаниям и установка на их приобретение являются залогом их прочности, основательности и осмысленности; отсутствие интереса, напротив, ведет к тому, что знания, умения и навыки усваиваются формально и быстро забываются.

Очень важна предварительная подготовка студентов к осознанному восприятию изложенного педагогом материала, цель которой зародить у них потребности в овладении им. На предварительном этапе усвоения любой новой закономерности живописной грамоты необходимо: обратить внимание учащихся на конкретно обучающий аспект предлагаемого упражнения, показать приемы и последовательность работы, позаботиться о возникновении у студентов точного представления об изучаемых закономерностях. «...Понимание учеником того, для чего ему задается определенное упражнение, чего именно он должен в нем добиться и, наконец, какова та основная цель, ради достижения которой прodelывается весь круг упражнений в целом...» являлось основополагающим принципом методики П.П. Чистякова. Поэтому, по его словам, «...рядовые ученики еще далеко не художники, постигая простые учебные вещи, лепку, форму, цветовые задачи, – все время глядели дальше этого, все время предчувствовали искусство...» [24].

Такая активизация процесса познания особенно необходима в работе над подготовительными упражнениями, тем более, что они зачастую не вызывают творческого интереса учащихся, а имеют чисто учебный характер.

Любое упражнение не вызывает отрицательных эмоций, если осознается значение данного теоретического и практического материала в общем процессе овладения знаниями. Если такого представления нет, то расчлененное изложение темы затрудняет аналитико-синтетическую деятельность. Практика показывает, что перед началом изучения какой-либо темы или раздела живописной грамоты целесообразно раскрыть в общей форме тот теоретический и практический материал, на освоение которого направляется учебно-познавательный поиск. В дальнейшей учебной работе общий теоретический материал может расчленяться на более частные подтемы или подразделы, закрепляемые в практической работе.

Таким образом, чтобы овладеть живописной грамотой, необходимо осознать ее теоретическую основу, а в практике исполнения –

конечный результат, четко представить себе цель предстоящего упражнения, к достижению которой нужно стремиться.

Решающим фактором успеха при формировании первичных умений оказывается систематическое корректирование, предупреждение и исправление ошибок педагогом в ходе выполнения упражнений.

Подготовительные упражнения – неотъемлемая часть работы над каждой натурной постановкой, на любом этапе обучения. Их необходимость диктуется особенностью нашего зрительного аппарата.

Каждый художник хорошо знает, что первое впечатление наиболее верно отражает цветовые характеристики природы. Затем в зависимости от времени происходит значительное изменение напряжения цвета, как бы теряющего свою светлоту и насыщенность. Это непостоянство ощущения цвета и света природы, приспособление глаза к различной силе освещения носит название *адаптации зрения*. Под действием световых и цветовых раздражителей зрение «утомляется», его чувствительность понижается. В основе «утомления» зрения лежит понижение чувствительности сетчатки к данному раздражителю. В условиях яркого света это понижение больше, слабого – меньше. Цвет окружающих предметов также «утомляет» зрение. К более насыщенным цветам адаптация зрения происходит скорее и сильнее. Цвета, различные по цветовому оттенку, также по-разному «утомляют» глаз. Чем интенсивнее цветовой раздражитель, тем быстрее происходит цветовая адаптация. Цвет в полную силу воспринимается нами в течение 2–3 минут, а затем наступает понижение чувствительности.

Более других «утомляет» фиолетовый; менее других – зеленый. Поэтому при работе с природы следует время от времени давать отдых глазу.

Важную роль в процессе адаптации играет «настройка» глаза на ту или иную интенсивность света. Радужная оболочка глаза играет роль диафрагмы, регулируя количество света, попадающего в глаз. При сильном освещении зрачок сужается, а при слабом расширяется. Степень снижения зависит от интенсивности света и состояния адаптации в момент его действия.

Особенности зрительного восприятия требуют от художника фиксирования в памяти постоянно, в течение всей работы общего цветового состояния и напряжения красок природы.

Выполнение подготовительных упражнений с целью фиксации первого, еще неадаптированного, видения природы является необходимым этапом процесса обучения живописи. Между тем, многие педагоги не понимают цели подготовительных эскизов, их значения в общей системе обучения живописи. Там, где подготовительной работе такого рода не придают должного значения, студенты ищут композиционное и цветовое решение прямо на холсте, часто переписывая его, или, в худшем случае, механически копируют природу, даже не ставя перед собой задачи цветового состояния. Частое переписывание природы на холсте объясняется зависимостью от уровня адаптации зрения, каждый раз, даже после небольших перерывов, природа воспринимается по-разному. Форэскиз, зафиксировавший первое впечатление, дает возможность в любой момент работы освежить первоначальное впечатление от природы, держать цветовое решение картины в определенном ключе, позволяя сосредоточить внимание на решении других, не менее важных задач.

Необходимым условием успеха является выработка кратковременного взгляда на природу. Взгляд должен быть в пределах 0,2 секунды, этого вполне достаточно для восприятия цвета. За это время глаз не успевает адаптироваться, и цвет воспринимается в своей истинной характеристике.

Подготовительные упражнения имеют большое значение на любом этапе обучения живописи. Перед началом работы над длительной натурной постановкой необходимо в небольшом эскизе не только суметь зафиксировать первое, неадаптированное, впечатление от природы и передать общее цветовое состояние, но и сознательно разместить на холсте цветовые и тоновые пятна, почувствовать их композиционное равновесие, суметь объединить и увидеть главное. «Молодой художник должен приучать себя с первых шагов в искусстве начинать всякую творческую работу с форэскиза. Эскиз нужен не только для кар-



тины, но и для портрета, для пейзажа, даже для академического рисунка с натуры», – утверждает народный художник УССР С.А. Григорьев [31].

В подготовительном эскизе определяются индивидуальные особенности натуры, ее живописно-пластическая выразительность.

Решение задач, поставленных в подготовительных упражнениях, подводит студентов к более углубленному анализу цвета и воспринимаемой формы, формированию более устойчивых навыков их передачи в кратковременно-тренировочных и длительно-творческих упражнениях.

*Второй этап* предусматривает выработку первичного навыка и совершенствования умений. Происходит переход текущего контроля и переориентирование с высших отделов центральной нервной системы на низшие при сохранении за первыми общего контроля. Очаг оптимального возбуждения по-прежнему продолжает находиться во второй сигнальной системе. Условия, необходимые для успешного осуществления этапа: выполнение действий, приближенных к автоматизированному, переключение внимания студентов на качественное достижение конечной цели задания.

Психолого-физиологические основы кратковременно-тренировочных упражнений достаточно убедительно исследованы в современной психологии и экспериментальной деятельности.

Еще И.П. Павлов подчеркивал значение повторяющихся упражнений для закрепления образующихся в коре головного мозга нервных связей. На большом экспериментальном материале И.П.Павлов доказал, что вновь образованные и неподкрепленные связи или ряды связей, подчиняясь закону иррадиации и концентрации, вначале носят генерализованный, обобщенный характер, отличаются слабостью и неустойчивостью. Следовательно, без своевременного подкрепления их определенным количеством аналогичных упражнений они могут разрушиться и даже исчезнуть.

Таким образом, чтобы создать оптимальные условия для прочного закрепления знаний и умений, поскольку возможны утрата или

ослабление первичных сигналов в коре головного мозга, встает очевидная задача особой организации учебного процесса. Это вызывает необходимость специальной работы по первичному закреплению знаний и их применению, что в свою очередь позволяет обосновать целесообразность введения специальных упражнений, направленных на закрепление недавно полученных и первично закрепленных знаний и их практическое использование.

Известно, что основным физиологическим механизмом реакции организма на изменение внешней среды являются условные рефлексы, временные связи. Рассматривая их как «универсальные физиологические явления в живом мире и в нас самих» [28], И.П.Павлов указывал, что, с физиологической точки зрения, весь процесс обучения является процессом создания в мозгу временных связей. «Очевидно, – писал он, – наше восприятие, обучение, дисциплинирование всякого рода, важные привычки представляют собой длинные ряды условных рефлексов» [29]. Согласно учению И.П. Павлова, «...физиологическую основу всех психических процессов, всех сторон психической жизни человека, – механического запоминания и сложной активности мыслительной деятельности, автоматизации навыков и вершин творчества людей, элементарных движений и наиболее сознательного волевого поведения человека, всех его действий и поступков, формирование всех черт его личности...» [29] составляет сложная система временных связей.

Процесс овладения знаниями, формирование умений и навыков происходят при участии обеих сигнальных систем. В результате реакции нервной системы на внешние раздражители в коре больших полушарий головного мозга образуются временные нервные связи. Их формирование представляет собой сложный процесс аналитико-синтетической деятельности, в основе которой лежит функция определенным образом распределенных процессов возбуждения и торможения. При частом и регулярном повторении этих возбуждений и торможений фиксация становится более глубокой и прочной; образуется так называемый динамический стереотип, который, будучи осо-

бой, очень важной формой синтетической деятельности коры головного мозга, представляет собой образование прочно закрепленных подвижных систем или комплексов условных рефлексов.

В учебном процессе постоянно происходит образование новых динамических стереотипов, оказывающих положительное влияние на успешное овладение учащимися знаниями и навыками. Это заставляет особое внимание обращать на правильность приемов с самого начала процесса обучения. Выработка динамического стереотипа представляет собой трудную для нервной системы задачу, вместе с тем поддержание уже выработанного стереотипа не требует сколько-нибудь значительного напряжения.

Образование стереотипа приводит к строго устойчивым автоматизированным способам действия или, как говорят в практике преподавания живописи, к заучиванию цветовых и технических приемов. Образовавшиеся навыки действуют лишь в определенных условиях. При изменении условий, в которых был выработан тот или иной навык, студент становится беспомощным в передаче нового колористического состояния природы, объемной формы и т.д. Причиной этому является то, что в течение всего срока обучения ставятся натурные постановки в одном и том же месте и в условиях одного и того же освещения; меняются только атрибуты и смысловые «нагрузки» природы. В таком подходе отсутствует основное – динамика цветовых явлений, на основе которой и воспитывается художественное видение.

В обучении живописи навык никогда не следует доводить до степени полной автоматичности. Большинство авторов автоматизацию рассматривают как процесс, при котором участие сознания и произвольного внимания к работе ослабевает. Некоторые склонны рассматривать автоматизированный навык как акт, происходящий без участия сознания.

Наблюдения показывают, что в тех случаях, когда навык переходит грань сознательного контроля, возникает опасность излишней «жесткости» навыка, уже неспособного приспособляться к новым ситуациям. Образовавшийся стереотип трудно преодолевается в обу-

чении, он очень стоек и мало динамичен. Для того, чтобы тот или иной навык мог быть целесообразно использован в изменяющихся условиях, он должен обладать определенной гибкостью, пластичностью, находящимися в кажущемся противоречии с автоматизмом. Процесс обучения живописи должен обеспечить достаточную автоматичность навыка, сохранив при этом его пластичность. Эти, на первый взгляд, несовместимые качества могут быть воспитаны при соблюдении следующих условий:

- создание в процессе обучения многообразных ситуаций, моделирующих вариативные условия действительности;
- использование в обучении кратковременно-тренировочных упражнений, цель которых состоит в практическом осмысливании теоретического материала о закономерностях цветовых явлений в вариативных условиях освещения на уровне сознательного контроля действий.

Соблюдение этих условий удерживает навык на грани, отделяющей его от заученности цветовых приемов. Действительно, в тех случаях, когда уже возникшие (старые) ассоциации все время пополняются новыми, старые и вновь образовавшиеся ассоциации постоянно обобщаются и дифференцируются в разных ситуациях и отношениях, в результате чего вырабатываются гибкость, пластичность навыка, а вся система приобретает динамический характер.

Динамичность навыка открывает возможность его переноса, то есть распространение на те закономерности живописной грамоты, для которых он первоначально и не был предназначен. В основе этого явления лежит закон генерализации: развитие каждого частного навыка или умения при определенных условиях приводит к определенному обобщению. Благодаря этим обобщениям оказывается возможным использование навыка не только по его прямому назначению, но и по аналогии. В тех случаях, когда преподавателю удастся максимально стимулировать у студентов развитие процесса обобщения на базе навыка, формируются определенные живописные качества и благоприятные предпосылки для активизации творческого процесса.

Освоение закономерностей живописной грамоты путем системы кратковременно-тренировочных упражнений предполагает активную мыслительную и практическую деятельность учащихся. Первоначальный этап овладения той или иной живописной закономерностью в наибольшей степени сопряжен с осмысливанием поставленной задачи, которая в свою очередь предполагает предвидение результатов действия, последовательность приемов, определенную организацию деятельности. Не случайно, первый этап овладения какой-либо новой закономерностью живописной грамоты требует от учащихся предельно интенсивного внимания. В этот период оно направлено и на обоснование действия, и на ожидаемые результаты, и на самоконтроль, благодаря которому осуществляется сравнение ожидаемого результата с реально получающимся. Устойчивое единство действия пока еще не сформировано, а потому оно протекает замедленно и вариативно. В процессе формирования живописного мастерства направленность внимания постепенно переносится на его результат, тем самым освобождая сознание от необходимости оценки каждого элемента или действия, и это открывает возможность более широкого охвата и углубленного познания объективных закономерностей природы.

Процесс овладения определенным навыком протекает неравномерно. Чем сложнее живописный навык, тем больше времени требуется на его выработку. Из-за усложнения задач качественная перестройка навыка, а вместе с ней обогащение живописного видения, протекают с задержками, которые можно рассматривать как своеобразные творческие паузы. На этом этапе формирования навыка интеллектуальная деятельность приобретает особенно большое значение.

«Преподавание живописи, – писал К.Ф. Юон, – должно иметь целью усвоение учащимися не только технического опыта, но и основных законов зрительного мира» [51]. Это означает, что в учебной живописи нельзя разрывать две стороны изобразительного процесса: накопление объективных знаний и развитие художественного видения. Именно их синтез обеспечивает успешное обучение профессиональным умениям. Между объективными закономерностями природы св-

та и цвета и их восприятием существует сложная психолого-физиологическая зависимость, требующая специального «воспитания глаза», а кратковременно-тренировочные упражнения создают благоприятные условия для формирования этого художественного видения. «...Краткосрочные, но постоянные упражнения помогут начинающему художнику приобрести живописные и пластические знания, развивать и воспитывать глаз», – утверждает известный художник, проф. К.М. Максимов [23].

Начинающие художники часто не замечают изменений цвета природы, обусловленных световой и воздушной средой, и пишут ее локальным цветом. Это объясняется спецификой зрительного восприятия, основанного не только на ощущениях в момент наблюдения, но и на предшествующем жизненном опыте человека. В психологии это явление носит название *константности восприятия*.

Видение профессионального художника отличается от обычного видения тем, что художник замечает все происходящие в природе цветовые изменения, иначе говоря, он видит *аконстантно*. Умение видеть аконстантно дает возможность художнику передать в своих произведениях разнообразие колористических состояний природы. «Константное восприятие является результатом бессознательного суждения», – пишет психолог Р.Г. Натадзе [26]. Следовательно, аконстантное видение является сознательным, целенаправленным восприятием природы художником и при определенных условиях поддающимся столь же целенаправленному воспитанию. С первых дней обучения студентов следует познакомить с условиями константного и аконстантного видения. А их практическую работу нацеливать на планомерное и последовательное изучение характера изменения локального цвета природы, происходящего под влиянием световоздушной среды. Такая целенаправленная работа избавит учащихся от бездумного, пассивного списывания с природы.

Воспитание аконстантного видения возможно лишь при условии введения определенного числа кратковременно-тренировочных упражнений, в которых натурные постановки варьируются в многооб-

разных ситуациях, моделирующих условия конкретной действительности. В более широком плане вариативность натуральных постановок необходима не только для того, чтобы воспитать аконстантное видение и умение передавать многообразие состояний, но и для того, чтобы предупредить и ликвидировать возможные шаблоны у студентов, формирующиеся в постоянных условиях освещения. «Репин часто варьировал задачи, усложняя постановку реквизитом и специальным освещением», – свидетельствует И.А. Бродский [7].

Не обладая суммой знаний, не научившись мыслить, художник неизбежно оказывается под «властью» природы, превращается в простого копировщика, неспособного постичь законы природы и, следовательно, претворить их в своих произведениях. Учебный процесс – это лаборатория, где каждая постановка и каждое упражнение должны ставить и решать вопросы, связанные с раскрытием перед учащимися той или иной изобразительной проблемы, воспитывать в них художественное видение природы.

На *третьем этапе* умения и навыки совершенствуются до уровня прочных основ творческой деятельности студентов. Условия реализации этого этапа: подчиненность выполняемых действий общей цели – передаче образной характеристики природы, постановка студентам задач различной степени сложности. На этом этапе овладения навыком студент уже мало задумывается над изобразительной грамотой и техническими приемами передачи изображения, для него это перестает быть значительной трудностью. Его внимание направлено на передачу колористического единства и образной характеристики природы.

Указанный процесс работы несет в себе элементы творческого начала и зиждется на умениях и навыках, сложившихся в процессе предыдущих упражнений.

Учебная живопись включает в себя учебно-познавательные и художественно-творческие стороны, иными словами, это и изучение реальной действительности, и художественно-образное отражение ее. Однако в период учебы эти процессы протекают различно. В одних

случаях доминирует изучение объективных закономерностей природы и зрительного восприятия (подготовительные и кратковременно-тренировочные упражнения), в других – творческая сторона (длительно-творческие упражнения).

Творчество на учебных занятиях по живописи в психологическом смысле является высшей формой активной самостоятельности. Специфика ее в том, что в процессе обучения живописи усваиваются не только знания, приобретаются умения и навыки реализации природных закономерностей на практике, но и познается структура художественного образа и т.д.

Характерной чертой творческого начала в учебной живописи является видение возможного решения натурной постановки. Реализуются способность видеть несколько возможных колористических решений натурной постановки, анализ природы в различных аспектах, умение найти образное ее решение.

Важной характеристикой творческой деятельности служит видение структуры натурной постановки, т.е. способность отобрать из многообразия деталей самое существенное, найти целостное образное и колористическое решение природы.

Таким образом, под творческой деятельностью в учебной живописи мы понимаем деятельность, в процессе которой направляется весь запас знаний, умений и навыков на передачу основных образных характеристик, индивидуальных особенностей и эмоциональной выразительности природы.

Существенной особенностью длительно-творческих упражнений является то, что при их выполнении студент пользуется логическими приемами обобщений и умозаключений по аналогии, в большей степени, и в иных связях, чем при выполнении кратковременно-тренировочных упражнений. Овладение этими логическими приемами имеет большое значение, так как они являются необходимыми компонентами творческой работы вообще.

Преобладание анализа в работе над деталями предполагает раздельное восприятие, что приводит к дробности изображения. Во из-



бежание дробности и значительной потери общего в этюде необходимо научиться правильно воспринимать натуру. Взгляд на воспринимаемый объект должен быть сфокусированным и мимолетным. После кратковременного взгляда на предмет или деталь необходимо мысленно сопоставить воспринятое по характерным свойствам, его положение в пространстве по отношению к другим предметам, общей композиции. Здесь важно чередовать восприятие деталей с восприятием большой формы. В противном случае утомленное деталями зрение не увязывает их в целостный единый образ.

В обыденной жизни мы последовательно воспринимаем отдельные детали и предметы, переводя взгляд с одного на другой. При таком рассматривании натуры наш глаз постоянно меняет фокусное расстояние в зависимости от удаления предметов, каждый раз осуществляется его оптическая настройка на какой-либо предмет. Когда глаз останавливается на предмете или его части, он видит его довольно четко, детально; другие предметы, попавшие в поле зрения, но удаленные от его центра, воспринимаются обще и расплывчато по форме и цветовой характеристике. При последовательном рассматривании натуры она даже на значительном расстоянии воспринимается четкой по форме, а цветовые и тоновые изменения не воспринимаются. Последовательное восприятие натуры способствует отрицательному явлению – утрате цельности изображения.

Творческая деятельность студентов разворачивается на основе осмысливания и освоения в процессе учебы сложных и многообразных ситуаций объективной действительности. Чем обширнее ассоциативные системы, тем больше возможность выбора и комбинирования отдельных ассоциаций между собой. Обширность и подвижность образовавшихся ассоциативных систем и составляют одну из важных психических основ творческой деятельности.

Таким образом, изучение психолого-педагогической и физиологической проблематики упражнений, закономерностей процесса обучения живописи показало, что система упражнений должна склады-

ваться из определенных типов заданий, установленных на основе специального, имеющего свои цели и задачи, методического критерия.

Четкое вычленение целей и задач, стоящих перед конкретным видом упражнений, способствует поэтапному формированию умений и навыков. В начале обучения ведущим является накопление знаний, умений и навыков по восприятию и передаче многообразных цветовых явлений и живописно-пластической формы объективного мира. По мере накопления опыта усиливается акцент на элементах творческого характера, которые к концу обучения приобретают самостоятельное значение.

## **1.2. Особенности обучения живописи натюрморта**

Важнейшими сторонами процесса овладения живописным мастерством являются научно-методическое изучение процесса изображения природы и развитие творческой деятельности студентов при работе над учебной постановкой. Тем не менее, неграмотность в вопросах теории живописи до сих пор остается существенным недостатком в профессиональной подготовке художников, что в значительной степени сдерживает творческую активность студентов.

В художественных вузах вся методика нацелена на формирование высокого художественного мастерства. Программы этих вузов предусматривают обучение изображению головы с первого курса и до пятого. В этих программах прослеживается строгая последовательность процесса обучения. Натюрнсовые постановки, их содержание, характер, сложность и последовательность традиционно отработаны и продуманы в соответствии с задачами обучения. При этом очевидна их простота, методическая целесообразность и ясность профессиональных задач.

В системе художественно-педагогического образования вопросам теории и методики преподавания изобразительного искусства уделяется значительно больше внимания, чем в художественных вузах, что определяется общей профессиональной направленностью обучения. Здесь необходимо обращать внимание, прежде всего, на

формирование принципов изображения. Педагогическая работа, которую осуществляют выпускники художественно-графических факультетов, требует широкого диапазона, многогранности знаний в области изобразительного искусства. Поэтому студенты за время обучения должны теоретически и практически ознакомиться с различными видами и жанрами изобразительного искусства, иметь глубокие и разносторонние знания по теории и методике обучения.

Особенность обучения живописи на художественных факультетах заключается в небольшом количестве учебных часов, недостаточных для формирования живописного мастерства, поэтому необходимо четко определиться с принципами обучения, активизирующими творческую деятельность обучаемых.

Академическая живопись обусловлена решением конкретных учебных и творческих задач на основе усвоения известных знаний и закономерностей. При этом живопись опирается на исторически сформировавшиеся и объективно существующие закономерности построения изобразительного процесса и принципы организации творческой деятельности.

Преподавание раздела «Живопись натюрморта» в курсе учебной живописи является неотъемлемой частью формирования профессионального опыта. На этом этапе обучения необходимо овладеть профессиональными средствами изображения натюрмортных постановок, изучить и усвоить основные законы изобразительной грамоты.

Не освоив принципов изображения простых форм и предметов, невозможно решать задачи по живописи головы человека. Поэтому необходимо обосновать основные требования к содержанию учебных постановок, общих как для натюрморта, так и для изображения живой модели.

Прежде всего, следует отметить, что процессу работы с натуры предшествует выбор объекта изображения. Этот выбор не может быть случайным и безразличным, так как он обуславливается определенными задачами, связанными, прежде всего, с эстетическим содержанием изображения.

При выборе необходимо руководствоваться следующими требованиями:

- следует избегать предметов, форма которых раздроблена мелкими деталями, украшена орнаментом, сложна по конструкции;
- натюрмортную постановку целесообразно располагать ниже линии горизонта, чтобы основания предметов, расположенные на плоскости, были видны рисующему, а натурная учебная постановка (голова) помещается, как правило, выше линии горизонта, студент смотрит на модель как бы снизу вверх;
- следует учитывать зависимость между предметами высокими и низкими, ближними и дальними, их формой и цветом. Вся группа должна производить уравновешенное впечатление;
- учебную постановку целесообразно ставить на уравновешенном по цвету фоне;
- объединению предметов в единое целое способствуют продуманные условия освещения. В зависимости от поставленной живописной задачи освещение может быть рассеянным либо контрастным (боковое освещение).

В конечном итоге, в учебной постановке уже определены задачи: *композиционного равновесия, пропорциональности, масштабности, колористического и тонального единства*. Все это, в значительной степени, обеспечивает целостность восприятия учебной постановки.

По праву считается, что натюрморт является главной творческой «лабораторией» для художественных экспериментов в области цвета.

Искусственно созданная реальность натюрморта позволяет проводить активные живописные поиски уже в процессе постановочной работы с предметами. Найденное художником положение вещей не меняется от сеанса к сеансу, что позволяет проверять и постоянно сравнивать изображение с натурой.

Особенностью живописи натюрморта являются относительно небольшие размеры изображаемых предметов. Здесь возможно создавать композицию, близкую по масштабу к натуре, выявляя хорошо

видимые глазом фактурные и цветовые особенности постановки, что важно как при первом знакомстве с живописью, так и в творческих исканиях мастера.

Выполнение этюдов натюрмортов является первым заданием по живописи. На этом этапе решаются основные проблемы колористического единства, осваиваются закономерности композиции цвета, познаются особенности изображаемых предметов в связи с изменением локального цвета под влиянием световоздушной среды. Решение всех перечисленных задач в этюде в значительной степени предопределяет успешное выполнение учебных и творческих задач в основной работе.

При этом важно помнить о том, что эти задачи составляют единое целое, основанное на строгой последовательности их решения, по принципу от общего к частному и от простого к сложному.

Работая с натуры над натюрмортом, прежде всего, необходимо решить *две первостепенные задачи*: выявить основные тональные (1) и цветовые (2) отношения. Делать это необходимо одновременно, поскольку цветовые и тональные отношения воспринимаются в неразрывном единстве и полностью зависят друг от друга. Для этого нужно, прежде всего, – первое, определить общую тональность натюрморта, а затем выявить самый темный и самый светлый предметы. Остальные расположить между ними по возрастанию тона, связать их с цветовыми отношениями в натюрморте и, последовательно сопоставляя эти характеристики, добиваться выявления их предметной сущности.

Следует подчеркнуть, что в художественной практике понятие «тон» имеет два значения. Во-первых, тон означает цветовой (тональный) строй художественного произведения, его гамму. Во-вторых, тон может определять светлотные отношения в произведении.

Общая тональность изображаемого натюрморта не всегда соответствует его живописному изображению. Необходимо сделать правильный выбор светлотного диапазона в соответствии с поставленной задачей, что создает определенное светлотно-тональное состояние работы.

Светлотные отношения цветов давно стали предметом внимательного изучения ученых и художников. Известно, что одни и те же цветовые тона, взятые в разных светлотных отношениях, производят на нас различное эмоциональное впечатление. Например, если тональный диапазон работы соответствует натуре, тогда мы имеем полный светлотный набор тонов ахроматического ряда (белый – серый – черный). Натюрморт, написанный в полном светлотном диапазоне, отличается большей контрастностью, активностью и экспрессивностью.

В живописи может быть использована только часть ахроматических тонов, например, от белого до средне-серого тона – светло-серый диапазон, или от среднего серого до черного – темно-серый светлотный диапазон. Работы в этом диапазоне характеризуются затемненностью, суровостью.

Если написать работу в светло-сером диапазоне, то для нее будут характерны легкость, мягкость, лиричность, отсутствие сильных светлотных противопоставлений – отсюда большая степень обобщенности и более спокойное эмоциональное звучание.

Иногда целесообразно использовать только серые тона – данный диапазон носит название средне-серого. Работа в средне-сером диапазоне, по сравнению со всеми другими, наиболее нейтральна, лишена динамической напряженности тональных отношений.

Чаще всего начинающий художник пишет натюрморт в той тональности, в которой он реально существует (в полном светлотном диапазоне). Но в тех случаях, когда натюрморт составлен из белых предметов на светлом фоне (например, «белое на белом»), чтобы не попасть в «разбел», учебную работу пишут в более темной тональной гамме (темно-серый диапазон), чем натюрморт в натуре. Если натурная постановка составлена из темных предметов на черном фоне, то, чтобы не впасть в «черноту», работу пишут в более светлой тональности (светло-сером диапазоне). Главное, чтобы была выявлена тональная градация. Если в натуре светлое пятно, условно, в три раза светлее, чем темное, то в каком бы диапазоне не писался натюрморт,

тональная пропорция в работе должна быть соблюдена как 1:3. Такую закономерность называют «*законом тонального масштаба*».

Что касается второго пункта: «определяется, что и насколько темнее, а что светлее по тону в натюрморте», то выявить это возможно только в процессе постоянного сравнения основных тональных пятен по самым различным характеристикам, не воспринимая предмет в упор, а стремиться сопоставлять их (тональные пятна) друг с другом. Серый цвет имеет множество оттенков, которые отличаются друг от друга только светлотой. Человек способен различить около 400 серых оттенков. Тональные отношения будут более живописными, если они построены на полном светлотном диапазоне одного цвета, и более лаконичными, если построены на небольшом количестве оттенков одного цвета.

Для решения второй учебной задачи необходимо определить в натюрморте большие цветовые отношения (пятна), их сочетание и равновесие относительно друг друга. Эти цветовые отношения художник «видит» в натуре и способен точно определить в работе, опираясь на развитую интуицию и свой художественный вкус.

Начинающим же необходимо обратить внимание на то, как трансформируются цветовые отношения в зависимости от «планов» и освещения, как локальный цвет предмета изменяется по мере удаления от зрителя.

С помощью планов передаются пространственные зоны различной отдаленности, т.е. глубина изображаемого пространства на плоскости. Различают первый, второй и дальний планы. В зависимости от характера изображения границы между планами могут быть очень неопределенными. Цвета каждого из планов будут отличаться по насыщенности, светлоте, цветовому тону и теплохолодности. Такое изменение цвета называется *воздушной перспективой*. Оно связано с тем, что окружающая воздушная среда не имеет абсолютной прозрачности, а заполнена мельчайшими частицами воды и пыли.

Цвет предмета изменяется в зависимости от расстояния, на котором он находится от зрителя. Это будет сказываться и на четкости

восприятия контуров предметов и их поверхности. Следовательно, чем дальше от зрителя находится предмет и чем холодней он по цвету, тем менее четко по светлоте, очертаниям формы и объему он будет восприниматься.

Локальный цвет одной и той же драпировки в натюрморте на дальнем плане (фон) необходимо писать более «холодным» цветом, чем цвет этой же драпировки, свешивающейся с торца стола натюрморта на первом плане.

Работая над натурной постановкой, решая конкретные учебные задачи, разбирая большие тональные и цветовые отношения, необходимо учитывать *«закон воздушной перспективы»*. А также один из *«законов цветоведения»* – закон «выступающих» и «отступающих» цветов. Все «теплые» цвета – «выступают» вперед, а все «холодные» цвета «отступают» в глубину картинной плоскости.

Анализ учебных работ показывает, что очень много ошибок допускается в передаче освещения натюрморта. Как натюрморт освещен, как свет распространяется по объемным формам предметов и по плоскостям подиума, на котором стоит натюрморт, – лучше разобрать эти вопросы на примере.

Дневной свет из окна освещает натюрморт сбоку под определенным углом. Падая на горизонтальную плоскость подиума, свет отражается (угол падения равен углу отражения) и попадает на стены и потолок интерьера. Оттуда, в свою очередь, отражается и снова падает на горизонтальную плоскость подиума. Таким образом, горизонтальная плоскость подиума освещена как бы дважды: на нее падает свет из окна и рефлексы от потолка и стен, тогда как вдоль фона (дальний план) и торца подиума (первый план) свет только скользит. При таком освещении натюрморта горизонтальная плоскость подиума воспринимается светлее (двойное освещение), чем остальные плоскости подиума. В свою очередь, фон (дальний план) будет светлее, чем торец подиума (первый план), потому что на фон падает рефлекс от горизонтальной плоскости подиума, а на торец подиума



падает рефлекс от пола интерьера. Известно, что освещенность обратно пропорциональна квадрату расстояния от источника света (чем дальше от источника света, тем слабее освещенность).

Таким образом, те плоскости, которые повернуты к источнику света под прямым углом, получают наибольшее количество световых лучей. Они наиболее ярко воспринимаются. Другие плоскости, повернутые по отношению к источнику световых лучей под углами или вдоль которых свет только скользит, получают меньшее количество световых лучей и освещены менее ярко. Освещенные скользящими лучами поверхности находятся в полутени.

Человек воспринимает реальную форму предмета благодаря отраженным световым лучам, попадающим в глаз. Источник света, освещая предмет, не только определяет его положение в пространстве, но и выявляет характер его объемной формы в соответствии с конструктивным строением.

Свет моделирует форму предмета за счет *свето-тоновых градаций*:

- самый светлый участок освещенной поверхности предмета, отражающий наибольшее количество лучей света, называется *бликом*;

- наиболее освещенные части, то есть поверхности, обращенные к источнику света и получающие наибольший поток прямых лучей, принято называть *светом*;

- освещенность поверхности предмета значительно убывает по мере уменьшения угла падения световых лучей. Косые (скользящие) лучи света образуют на поверхности *полутень*. На округлых формах полутень является зоной постепенного (плавного) перехода от световой части к теневой;

- *тенью* на предмете называется та часть поверхности формы, на которую лучи от источника света не попадают, причем такую тень принято называть *собственной тенью*;

– объекты, находясь в окружающей среде, принимают на себя не только потоки лучей от источника света, но и отраженные лучи света от соседних объектов. Это явление называется *рефлексом*;

– существует и так называемая *падающая тень*, образующаяся от освещенных предметов, преграждающих путь световому потоку.

Итак, существуют определенные закономерности распределения лучей света по форме предмета, благодаря чему наш глаз воспринимает различные градации светового потока (блик, свет, полутень, тень собственная, рефлекс и падающая тень), которые и моделируют объемную форму.

Непременным условием восприятия цвета является наличие света. Видимая нами цветовая окраска предметов есть не что иное, как отраженная часть спектра. Встречаясь с предметом, одна часть спектра поглощается его поверхностью, другая часть отражается и, попадая на сетчатку глаза, вызывает у нас то или иное цветовое ощущение.

В живописи под цветом предмета понимают не локальный его цвет, а видимый в определенный момент в конкретной среде. Это представляет известную трудность в работе над натурой, так как она не только темнее в тени, чем в освещенной части, но и меняет свой цветовой тон в зависимости от различных условий среды: характера освещения, степени удаленности от зрителя и т.д. Чтобы правильно определить цвет при изображении природы, нужно знать, как он меняется в различных условиях среды.

На изменение локального цвета предмета, а следовательно, и всего натюрморта, влияет характер освещения.

Учебный натюрморт целесообразно выполнять при естественном дневном освещении, когда свет из окна освещает природу. Освещенная часть в натюрморте будет холодной, так как солнечный свет дает белое освещение. Холодное освещение сообщает белой поверхности голубоватые тона (блик – голубой), а тени, соответственно, будут теплые (по закону контраста).

Яркий солнечный свет обесцвечивает предмет, цвет как бы выбеливается, выгорает. Так случается и при сильных контрастных ос-

вещениях постановок или при рассмотрении предметов против света (контражур). Лампы дневного света также имеют холодный синий оттенок.

Работая на пленэре, необходимо знать, что яркий солнечный свет – очень теплый, а тени – холодные (голубоватые). Причем, сила освещения определяет общее тональное состояние изображения и влияет на цвет освещения. Утром все цвета выглядят голубоватыми и синеватыми. Вечером цвета приобретают красновато-оранжевый оттенок.

Изменяются цвета и при освещении электрической лампочкой, свечой: преобладают теплые цвета: красный, оранжевый, желтый. Поэтому освещаемые этими источниками света объекты имеют желтый или оранжевый оттенок. Тени, наоборот, – холодные (синие, зеленоватые, фиолетовые), согласно закону контраста.

Таким образом, живопись строится на борьбе теплых и холодных отношений: в зависимости от освещения свет может быть холодным, а тени теплыми, или наоборот: свет – теплый, а тени – холодные. Основной, локальный цвет предметов натюрморта видоизменяется в зависимости от того, каким источником света он будет освещен, а также от цветового окружения соседних с ним предметов.

Основной локальный (предметный) цвет предмета не является неизменным на всей видимой поверхности предмета. Участки света, теней, полутени и рефлексy имеют, кроме основного цвета, свои цветовые оттенки.

Как мы уже видели, попадая под воздействие световых лучей, предметный цвет не только разбивается на ряд свето-тоновых градаций, но и изменяет свою цветовую окраску по теплохолодности в зависимости от характера освещения.

Кроме того, на предметы оказывает влияние отраженный свет, исходящий от стен, потолка, близрасположенных предметов.

Цветовое окружение определяет характер как собственных, так и падающих теней. Оно как бы добавляется к предметному цвету и создает дополнительные оттенки. Необходимо иметь в виду, что освещенные участки формы и тени не одинаковы на всем протяжении.

Чем дальше от границы со светом, тем тень все больше осложняется воздействием рефлексов. Точно также ведет себя и световая часть предмета, которая представляет собой сумму цветовых оттенков.

Для живописца имеет большое значение то обстоятельство, что падающие и собственные тени любого предмета бывают насыщены рефлексами. Если внимательно присмотреться к предмету, можно отметить, что теневой край его бывает четко окрашен в цвет рядом находящегося предмета. Внимательно увиденные и верно переданные в изображении рефлексы помогают рельефно передать объемную форму, показать цветовую взаимосвязь между предметами натюрморта в световоздушной среде. В результате умелой рефлексной проработки живопись приобретает особую прозрачность, цветовое богатство. Сила рефлекса, его яркость зависят как от характера поверхности изображаемого предмета, так и от расстояния между предметами в пространстве, их яркости. Наиболее отчетливо рефлексы просматриваются на глянцевых, блестящих поверхностях.

Таким образом, каждый предмет и каждая драпировка имеют свой локальный цвет, присущий данному конкретному предмету. Свет, падая на предмет, отражается от него и попадает на соседний предмет, такой отраженный свет называется *рефлексом*.

Рефлекс несет в себе цвет того предмета, от которого он отразился. Поэтому все предметы в натюрморте, все окружение в интерьере и сам интерьер оказывают друг на друга цветовое влияние. Отсюда и берется цветовая сложность – *многоцветие* в натюрморте.

В работе над натюрмортом приходится сталкиваться с таким явлением, когда один цвет, будучи положенным рядом с другим, повышает или понижает свою яркость.

Это явление называется *контрастом*. В природе все предметы воспринимаются нами благодаря контрастам.

Всякий ахроматический цвет в окружении более темного цвета светлеет, а в окружении более светлого темнеет. Это явление называется *светлотным контрастом*.

Соседствующие рядом два хроматических цвета влияют друг на друга как по светлоте, так и по цветовому тону. Изменение цветового тона в зависимости от рядом находящихся других цветов называется *цветовым контрастом*. При этом цвет одного предмета влияет на изменение цвета другого в сторону дополнительного цвета.

И светлотный, и световой контрасты особенно заметны на границах соприкасающихся предметов или плоскостей. Такой контраст называется *краевым контрастом*.

Явление цветового контраста можно наблюдать также на примере сопоставления теплых и холодных цветов. Если поставить два противоположных цвета – теплый и холодный, каждый из них будет усиливать теплохолодность другого. Поэтому в процессе работы над натюрмортом необходимо внимательно проследить, как тот или иной предмет смотрится на фоне, как силуэт предмета «работает» и как организуется встреча предметов с фоном. Если присмотреться к натюрморту повнимательней, то можно увидеть, что фон вокруг освещенной (холодной) части предмета – более темный по тону и более теплый по цвету, чем этот же фон, но уже более светлый и более холодный, вокруг теплой теневой части предмет. Такая закономерность называется *законом краевого контраста*. Именно в краевом касании с предметом достигается наибольший тоновой и цветовой контраст.

Поэтому, разобрать световой и цветовой контраст в натюрморте – это значит, организовать встречу предметов с фоном по закону краевого контраста.

Благодаря последовательному анализу натуры и четко поставленной установки на решение конкретных учебных задач и их осмысление, подкрепленных знанием теоретических законов, возможно контролировать и успешно решать эти проблемы, добиваясь при этом грамотного и выразительного изображения.

Для большей наглядности и запоминаемости сформулируем и представим в виде таблицы основные учебные задачи и основные живописные закономерности (табл. 1).

### Основные учебные задачи в живописи натюрморта и их решение

Учебные задачи	Законы и принципы решения
Разобрать большие тональные отношения в натюрморте.	Закон тонального масштаба.
Разобрать большие цветовые отношения в натюрморте.	Законы: воздушной перспективы; «выступающих» и «отступающих» цветов.
Разобрать освещение в натюрморте (плоскостей подиума).	Принцип освещенности подиума.
Разобрать планы в натюрморте.	Пространственное решение натюрморта.
Разобрать освещение предметов в натюрморте.	Закон свето-тоновых градаций.
Разобрать влияние освещения на восприятие цвета.	Принцип освещенности по теплохолодности.
Изображение формы цветом – задача на цветовую сложность, многоцветие.	Законы рефлекса.
Разобрать световой и цветовой контрасты в натюрморте.	Закон краевого контраста.

## ГЛАВА 2

### ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ГОЛОВЫ

#### 2.1. Типичные ошибки при изображении головы

Творческая активность на занятиях по живописи непосредственно связана с изобразительными знаниями и умениями, а также со способностью использовать приобретенные знания и умения в разнообразных условиях практической работы. Поэтому, на первоначальных этапах освоения живописи необходимо изучать, прежде всего, основные закономерности живописной грамоты. При оценивании живописных работ, как правило, в первую очередь учитываются следующие параметры:

- 1) степень целостного восприятия сложных объемных форм;
- 2) уровень представления о цветовом единстве и взаимоотношениях цветовых контрастов в пространстве;
- 3) последовательность изобразительных действий.

Изображение натюрморта содержит в себе большие возможности для усвоения основ изобразительной грамоты и приобретения первоначальных практических умений реалистического изображения.

Переход к изображению живой природы осложняется тем, что наряду с качественным изменением модели для изображения приходится осваивать технику и технологию масляной живописи. Поэтому необходимо преодолеть «психологический барьер» при использовании умений построения объемной живописной формы для изображения головы, а также при освоении новой технологии используемого материала (масло).

Именно раздел «Живопись головы» остается одним из самых трудных для усвоения.

Учебные программы ориентированы, как правило, на выполнение длительных упражнений. Практика показывает, что продуктивная изобразительная деятельность продолжается в течение 4 – 5 часов.

Если в процессе работы над учебными натюрмортами начинающий художник ясно представляет себе, как происходит процесс изображения простой формы, то важно научиться перенести эти принципы и на изображение более сложных форм – головы натурщика.

Большинство студентов далеко не сразу справляются с этой работой. Длительность "латентного" периода объясняется повышенной трудностью задания, а также необычностью объемной формы головы по сравнению с простейшими объемными предметами.

Поэтому необходимо выполнять предварительные этюды, которые позволяют решать локальные задачи, направленные на выявление большой объемно-конструктивной формы головы, а также индивидуальных особенностей натуры, ее живописно-колористического решения.

Однако анализ живописного процесса нескольких этюдов головы, сделанных студентами, позволил выявить определенные ошибки в их изобразительной деятельности.

Прежде всего, большинство студентов пытаются писать этюд головы без сформированного образа представления, т.е. практически не анализируя натуру на предмет выявления ее оптимальных цветовых, композиционных и объемно-конструктивных особенностей.

Не выполняя форэскизов, студенты сразу приступают к изображению на холсте, поэтому в таких работах недостаточно выявляется объемно-пространственная и колористическая модель головы, не определяются основные цветовые и тоновые нюансы. Не передаются студентами и типичные, характерные особенности в конструкции головы, отсутствует необходимая степень законченности.

Несоответствие первоначального форэскиза и окончательной работы у большинства студентов свидетельствует о том, что форэскизы практически не используются в работе, т.е. выполняются формально. В процессе занятий живописью студенты больше уделяют внима-



ния работе с техническими средствами изображения, т.е. особенностями масляной живописи.

Таким образом, можно выделить основные ошибки студентов:

1. Много ошибок связано с неправильно организованным процессом восприятия и формирования образов представления.

2. При изображении головы студенты не акцентируют внимание на главных особенностях и закономерностях строения объемной формы головы, не анализируют их и не проводят аналогий.

Студенты не могут логически выделять основные принципиальные моменты и формулировать последовательность решения учебных задач, а также не умеют успешно решать поставленные учебные задачи, так как у них зачастую отсутствуют теоретические знания и практические навыки.

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

Овладение техническим и технологическим процессами работы вытекает из основной линии развития как решение тех трудностей, которые встают на пути студентов. Оно становится возможным лишь как разрешение возникающих конфликтов между созревшим в сознании студента живописным образом и степенью владения художественным материалом, в котором умозрительный образ находит свое реальное воплощение и становится доступным для восприятия и оценки его живописных достоинств.

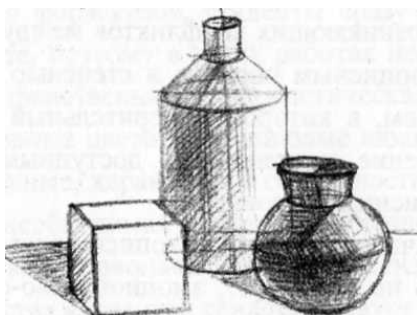
На первоначальном этапе живописи головы аналитические начала еще активно не участвуют, эмоционально-образное восприятие модели диктует пока свой эмоциональный образ, который, как правило, фиксируется на холсте.

Живописные этюды натюрморта являются необходимым этапом формирования полных представлений о формообразовании, а также наиболее эффективных цветовых отношений, направленных на выявление живописно-пластической выразительности.

Студенты получают необходимые теоретические знания и практические навыки, позволяющие разрешать проблемы формы в учебной живописи: формируется художественное видение студентов, аналитическое мышление, способность выделять главное, характерное в натуре. Они осваивают сложные законы построения формы на плоскости постепенно, в процессе практической деятельности.

Таким образом, среди многообразия проблем учебной живописи проблема формы является главной и наиболее сложной для студентов, это основная проблема при изображении головы. Именно на живой модели понимание формы доводится до той ясности и простоты, которая имеет место при изображении шара или куба, не решив ее, студенты не могут успешно решать и другие учебные задачи.

Например, предлагается проанализировать учебный натюрморт, состоящий, казалось бы, из простых объемных форм: куба, цилиндрической канистры и кувшина. Причем, предметы в натюрморте подобраны таким образом, чтобы продемонстрировать принцип развития формы от простейших геометрических тел (куба) до достаточно сложной и разнообразной формы (кувшина) (рис. 1).



*Рис. 1*

Гипсовый куб в натюрмортной постановке представляет первооснову любой сложной объемной формы, которая очевидна и не требует особых условий для изображения. Его гипсовая поверхность идеально отражает малейшие тональные и цветовые отношения, хорошо передает различные рефлексы, вместе с тем не имеет бликов.

Жестяная ржавая цилиндрическая канистра наглядно демонстрирует, как из простых геометрических тел (цилиндр, конус) строится более сложная объемно-пространственная конструкция. Форма «цилиндрической канистры» представляет собой переходный этап от изображения геометрических тел к более сложным объемным формам. Это конструкция из правильных по форме геометрических тел: основа канистры – цилиндр, а верхняя часть – усеченный конус. Так как вся эта конструкция является телом вращения, то все геометрические тела выстраиваются в конструкцию и подчинены оси симметрии.

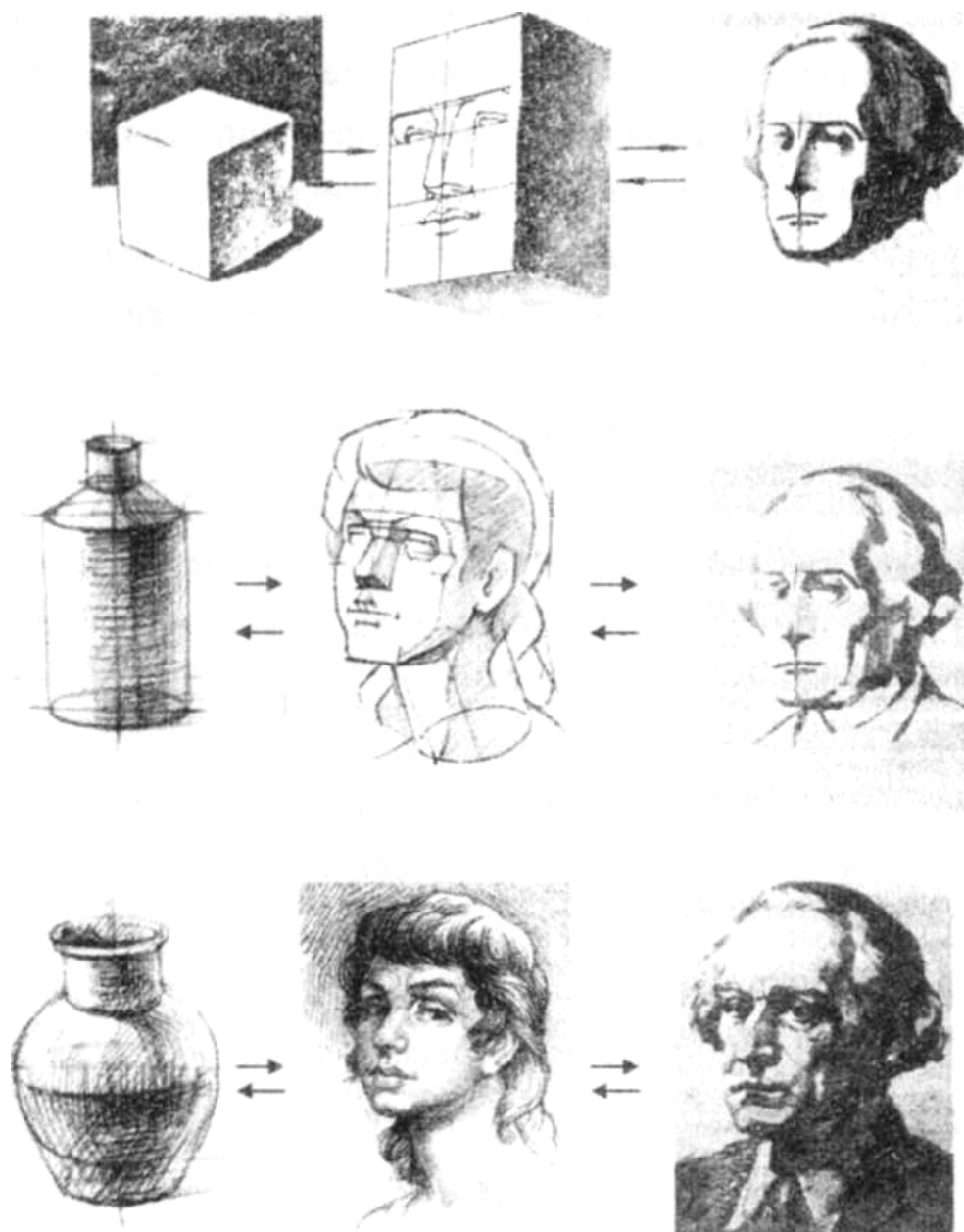
Поверхность цилиндрической канистры хорошо передает тональные градации объемной формы, предметный цвет (цвет ржавчины или железа) достаточно живописен и вместе с тем несложен для изображения.

Из данных предметов натюрморта кувшин является самой сложной объемной формой. В основе своей – это та же объемно-пространственная конструкция, что и цилиндрическая канистра, но форма кувшина более сложна и утонченна для восприятия, она существенно отличается от простых геометрических тел. Кувшин имеет свой сложный предметный цвет, индивидуальный характер объемной формы, наконец, определенный образ.

Фактура поверхности у кувшина глазурована и представляет собой достаточно сложное тонально-цветовое сочетание, а при восприятии активно работают: блик, рефлексы, цветовые наложения и т.д.

Все эти предметы могут ассоциироваться с этапами изображения модели головы: «куб» – первая стадия построения объемной формы головы; «цилиндрическая канистра» – построение объемно-

пространственной конструкции, формы головы, шеи, плечевого пояса; «кувшин» – характерная лепка объемных переходов, разноудаленных в пространстве (рис. 2).



*Рис. 2*

Переход от изображения натюрморта к изображению головы – важнейший этап в художественном обучении. Требования к практической части раздела «Живопись головы» по своей сути повторяют учебно-методические установки, предъявляемые к разделу «Живопись натюрморта».

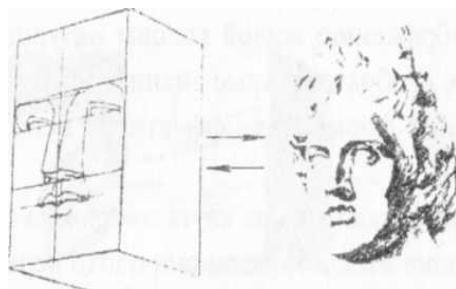
Однако при этом недостаточно учитываются связи между предметами специального цикла. В процессе обучения живописи трудности возникают при переходе от изображения предметов натюрморта к изображению живой головы натурщика. Полученные на младших курсах изобразительные знания, сформированные представления об объемной форме малоэффективно используются в процессе живописи головы.

Начинающих художников «пугает» сложная форма головы и особенности, присущие живой модели, они плохо передают объемную форму головы, не могут передать сходство с моделью. Проблема заключается в том, что обучающиеся не проводят аналогий между принципами передачи объемной формы, познанными в процессе изображения натюрморта, и сложной формой головы человека, хотя они очевидны. По существу, научившись строить на плоскости объемную форму куба, цилиндра, кувшина и др., усвоив принципы их существования в пространстве, мы постепенно переходим к построению более сложных форм.

Любая сложная форма в основе своей состоит из простых геометрических тел. Например, анализируя форму кувшина, можно заметить, что она образуется из трех частей: горлышко, тело кувшина, основание, и является «телом вращения», т.е. имеет ось симметрии. Нетрудно провести некоторые аналогии с геометрическими телами: «горлышко» – цилиндр; «тело кувшина» – шар; «основание» – усеченный конус, повернутый вершиной вниз. Все эти части кувшина (геометрические тела) подчинены одному общему движению и направлены вдоль оси симметрии навстречу друг другу. Горлышко (цилиндр) стыкуется с объемом кувшина (шар), а оно, в свою очередь, вставляется в основание (конус), тем самым образуя объемно-пространственную конструкцию кувшина.

Таким образом происходит построение любой сложной конструктивной формы, в том числе и головы натурщика. Анализируя сложную форму головы, необходимо в первую очередь рассматривать ее как объемную форму. Проводя некоторые аналогии, мы видим, что объемная форма головы «вписывается» в объемную форму куба, голова также делится на плоскости: лицевая (фас) и боковая (профиль).

Следовательно, при изображении головы на плоскости с самого начала ее следует рассматривать как объемную форму (куб) (рис. 3).



*Рис. 3*

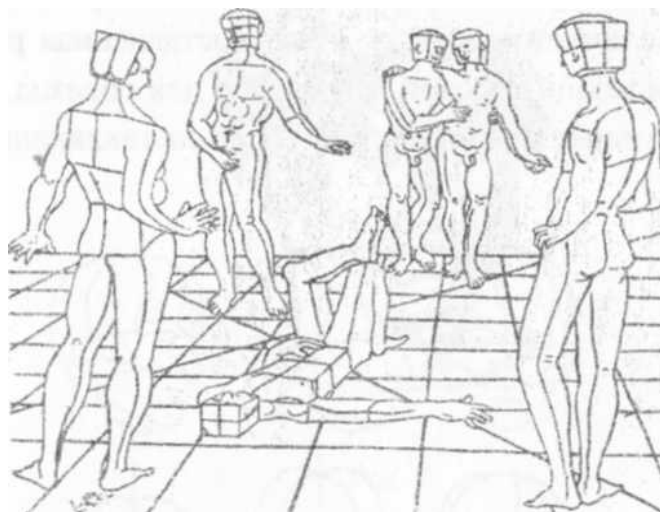
Если мы будем более детально анализировать голову натурщика, то увидим, что она также представляет собой объемно-пространственную конструкцию. В «болванку» головы (яйцевидную форму) вставляется под углом шея (цилиндр), на лицевой части головы крепятся мелкие детали лица: нос, глаза и т.д., которые также представляют собой объемные формы (нос – призма; глаз – шар и т.д.).

Таким образом, в процессе изображения головы натурщика закладываются те же принципы построения объемно-пространственной конструкции, что и при изображении различных геометрических тел и предметов быта, только в портрете эти основополагающие принципы явно не прочитываются.

Этот методический прием не нов, многие художники-педагоги разрабатывали различные упрощенные схемы построения головы (А. Дюрер, А. Сапожников, А. Ашбе, Д. Кардовский, А. Дейнека, А. Соловьев и др.), и это значительно обогатило методику как науку.

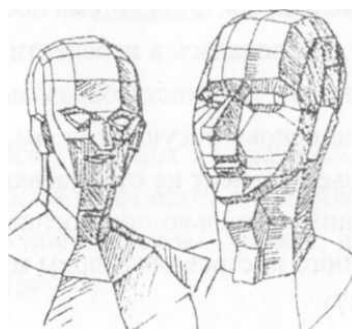
Художники эпохи Возрождения при обучении рисованию головы исходили из применения простейших геометрических форм, то есть учили видеть и представлять геометрическую основу формы как всей головы, так и каждой ее части. Следуя этому принципу, рисовальщик должен мысленно как бы проделать первоначальный этап работы скульптора, вырубаящего из дерева голову человека, ясно представить себе обобщенную форму в виде обруба. Таким методом

анализа и построения изображения головы и фигуры человека пользовались многие художники. Примером могут служить рисунки А. Дюрера, Г. Гольбейна, Шона и др. (рис. 4).



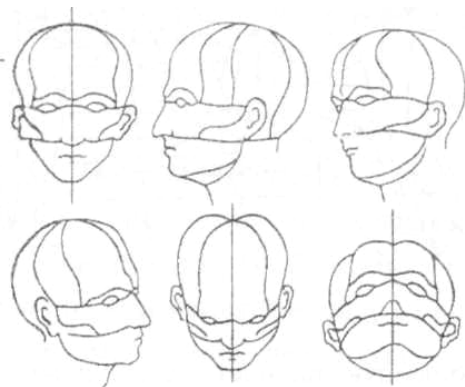
*Рис. 4*

Особенно большую ценность для художественной педагогики представляет разработанный А. Дюрером метод обобщения формы (позднее получивший название «обрубовка»). Вслед за А. Дюрером художники-педагоги для обучения рисунку головы стали создавать свои схемы выражения конструктивной основы формы головы, с помощью которых помогали ученикам быстрее и лучше усваивать учебный материал (рис 5).



*Рис. 5*

Выдающийся русский художник-педагог XIX века А. Сапожников сконструировал проволочную модель головы, которая помогала рисовальщику понять конструктивную основу формы и явления перспективы, при рисовании гипсовой головы он предлагает пользоваться именно проволочной моделью: «Быв поставленная рядом и в том же повороте с гипсовой головой, служащею для образца, она может пояснить перспективное изменение частей, ее составляющих» [35] (рис. 6).



*Рис. 6*

Югославский художник-педагог А. Ашбе в основу своей системы обучения рисунку головы положил «принцип шара» и метод светотонной моделировки формы.

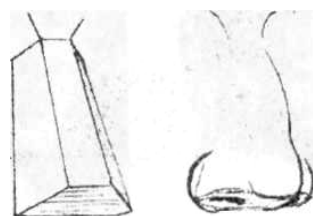
Всю свою систему рисунка в целом П.П. Чистяков назвал «системой поверочного рисования». Эта система построения изображения, как писал И.Е. Репин, заключалась в перспективе плоскостей головы. Пересекаясь на черепе, эти плоскости образовывали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка головы. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий правильно построенных оснований. Наглядным примером подобного построения головы может служить рисунок В.Е.Савинского (рис. 7).





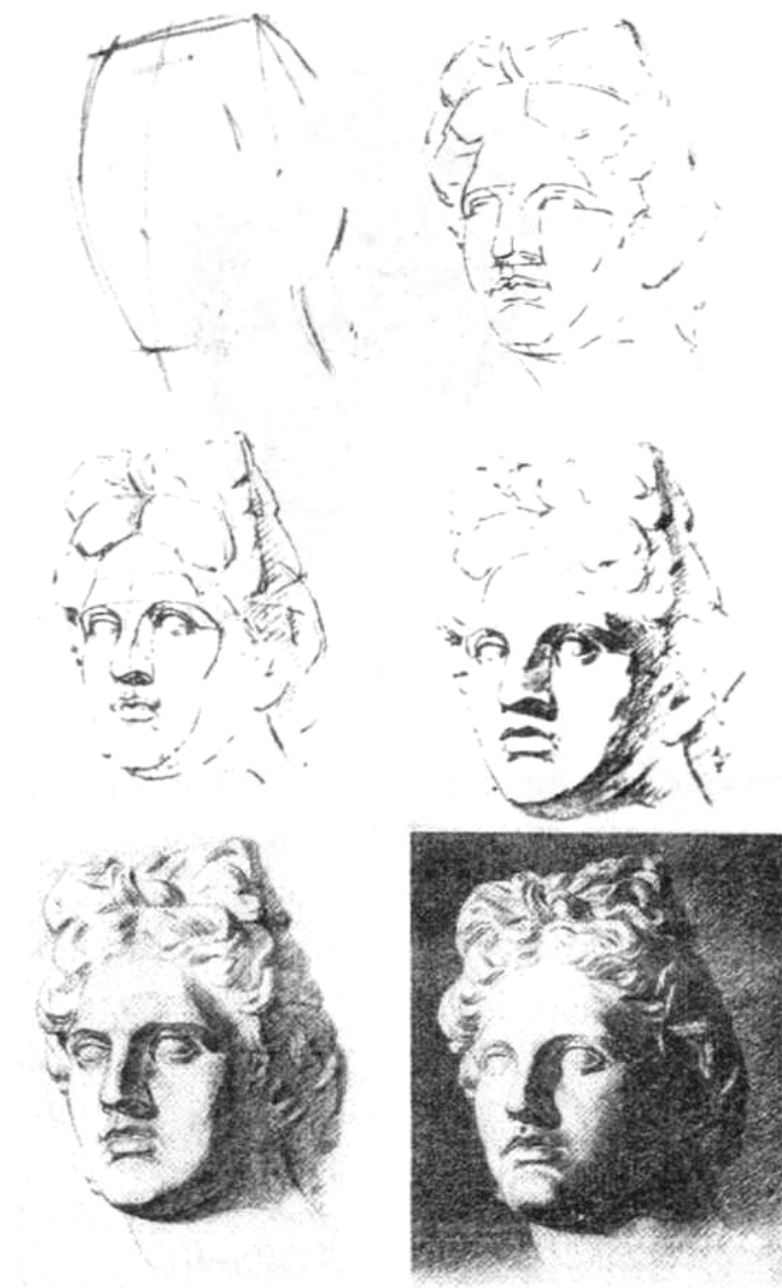
*Рис. 7*

Советский художник и педагог Д. Кардовский считал необходимым пользоваться методом «обрубовки» на начальной стадии построения изображения. И в основу своего метода он положил «обруб», то есть принцип упрощения сложной формы предметов (рис. 8).



*Рис. 8*

Выдающийся художник и педагог А. Дейнека построение изображения рекомендует начинать с линейного рисунка, с выявления линейно-конструктивной основы формы, а заканчивать – решением тональных задач (рис. 9).



*Рис. 9*

А.М. Соловьев, наоборот, предлагает начинать рисунок с тональной лепки формы (пятна) и постепенно подходить к выявлению контурной линии: «Только в результате постепенного уточнения и тщательного разбора форм природы учащийся подойдет к той «контурной линии», с которой неумелые ученики пытаются начинать свои рисунки» [35] (рис. 10).



*Рис. 10*

Исходя из этого, целью всех постановок в академической живописи (натюрморт, голова человека, портрет и т.д.) является не изучение средств изображения, 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 ста-

дии основное внимание уделяется натурным цветотональным отношениям, дальнейшее – колористическим развитиям цвета. При этом появляется возможность более свободно и индивидуально использовать цвет в работе, что открывает пути для решения специальных живописных проблем. При этом за огромным количеством отвлекающих мелочей необходимо не утратить понимание слияния цвета с формой, чтобы в конечном итоге не разрушить цветовую композицию этюда.

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

- во-первых, он формирует живописную деятельность;
- во-вторых, 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-третьих, 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.

Конечно, на данном этапе обучения нельзя ожидать исчерпывающего решения этой сложной темы в полном ее понимании, ибо это требует большей подготовки, чем та, которую имеют студенты педвуза.

## **2.2. Специфика живописного процесса при изображении головы**

Живопись головы является качественно новым этапом в обучении студентов изобразительному искусству и представляет собой целостный процесс, обладающий определенными закономерностями построения и развития.

Для успешного изображения головы необходимо соблюдать динамическую преемственность в обучении, которая выражается в том, что живописные знания, умения, полученные студентами на начальном этапе обучения (изображение простых предметов быта), направить на

обеспечение понимания конструктивных, тоновых, колористических особенностей построения головы человека. То есть необходимо научиться использовать уже познанные принципы изображения натюрморта в качественно новых условиях – при изображении головы.

Практическое освоение новых изобразительных знаний всегда требует от студентов больших умственных усилий, серьезной работы, даже в тех случаях, когда теоретически все кажется простым и известным. Именно поэтому необходимо не только формировать у студентов умения анализировать натуру, но и проводить аналогии с уже изученными предметами для выявления общих закономерностей объемного построения головы.

Осмысленный анализ натуры выступает как основополагающий принцип на любой стадии познания и состоит в фиксировании суммы признаков (особенностей), характерных для целого ряда сходных объектов. При правильной методической ориентации стремление к выявлению характерных особенностей натуры сохраняется как при изображении натюрмортов, так и при изображении головы.

Если первые занятия по живописи натюрморта ограничиваются общими задачами грамотного изображения, то изучение различных особенностей головы требует, прежде всего, передачи портретного сходства и характерных особенностей портретируемого, а также образного осмысления модели.

Очевидно, что в учебных этюдах головы аналитическая сторона изображения выступает на первый план, восприятие студентов направляется на изучение цветовых взаимоотношений объемной формы, характера, положения головы в пространстве, в то же время совершенствуются сформированные ранее умения отображения увиденного на изобразительной плоскости.

Особенности обучения живописи головы связаны с определенными трудностями, обусловленными, прежде всего, выявлением индивидуальности, определением характерных внешних черт и выразительных жестов, свойственных портретируемому.

Ориентация и установка на несущественность портретного сходства в живописных этюдах головы человека неизбежно приводят к созданию слабых учебных работ.

Поэтому первым и 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 индивидуальных особенностей строения головы.

Ключевым вопросом при оценке портретируемого считается вопрос о сходстве изображения с моделью. Термин «сходство» обозначает подобие, соответствие в чем-нибудь с кем-нибудь или чем-нибудь. В гносеологии это понятие является характеристикой соответствия образа и предмета, отражения и оригинала. Однако диалектико-материалистическое понимание сходства противоречит односторонним представлениям о сходстве как о «зеркальном» отражении в виде «физического подобия».

Внешнее сходство при изображении головы – это соответствие характерных данных модели и ее изображения, способствующих узнаванию модели по изображению. При этом узнавание есть первоначальная форма осмысления предмета изображения. Осознание внешнего сходства происходит в процессе противопоставления индивидуальных и типических признаков. Причем найти внешнее сходство – значит, выделить в совокупности разнообразных индивидуальных и типических признаков сравниваемых элементов именно индивидуальные признаки и изображать их, отвлекаясь от признаков типических.

При рассмотрении основных психологических механизмов узнавания необходимо, прежде всего, обратить внимание на существование процесса сличения полученного перцептивного материала со следами памяти. В соотнесении к проблеме портрета надо придать должное значение мысли И.М.Сеченова о том, что при узнавании происходит нечто вроде сопоставления старого, зафиксированного в памяти образа (или образов) с новым образом или впечатлением, получаемым при восприятии предъявляемого объекта [39].

Передача внутреннего сходства проходит обязательно через воспроизведение индивидуальных внешних черт, так как внешний облик человека есть не только «природное формообразование», но и проявление внутренних свойств личности, ее характера, психологии, темперамента, духовной ориентации, манеры поведения и т.д. Этот физический облик человека как совокупность морфологических, функциональных и реактивных особенностей человеческого организма, сложившихся на основе определенной наследственности и воздействия конкретной среды, всегда очевиден, но не в любой момент в его облике отражаются грани характера, они-то и подлежат творческому обнаружению и выражению изобразительными средствами.

Отметим, что рассматриваемые в данной схеме понятия: *физический аспект, функциональные признаки и реактивные особенности*, характеризуются следующими свойствами.

*Физический аспект* человека определяется его анатомическими признаками и характеризуется: типом телосложения, половыми, расовыми особенностями, а также включает в себя элементы внешнего облика (рост, лицо, лоб, нос, глаза, шею, плечи, торс и т.д.).

Помимо признаков, образующих физический облик человека, компонентами внешнего предметного вида человека являются его одежда, прическа, украшения и прочие предметы и признаки, с помощью которых достигается то или иное внешнее «оформление» облика человека. Этот комплект облика может говорить о деятельности человека (военная форма, рабочий комбинезон), его национальной принадлежности (национальный костюм), служить дополнительным признаком возраста, свидетельствовать о вкусах и привычках и т.д.

*Функциональные признаки* человека являются элементами внешнего облика. К ним относятся: мимика, жестикуляция, походка, осанка, поза, голос, а также речь, которые могут войти в образ, формирующийся у художника при восприятии и отражении этого человека.

*Реактивные особенности* человека представляют собой непрерывно пересекающиеся по ходу деятельности психические процессы

и присущие человеку в каждый момент внутренние психические состояния, коррелирующие с конкретными нервно-физиологическими и биохимическими характеристиками организма. Эти сложные психологические образования динамично выражаются во внешнем облике и поведении человека в виде совокупности определенных признаков, организуемых в пространственно-временные структуры. Каждая такая структура включает конкретные характеристики мимики, пантомимики, интонации, темпа движения, качества деятельности и т.п., которые, являясь сигнальным комплексом, информируют о психических процессах и состояниях изображаемого в процессе формирования представлений о ней. Это – совокупность мимических и пантомимических особенностей, соответствующих состояниям грусти, радости, гнева, спокойствия, иронии, сомнения, сочувствия и т.д., которые являются сигналами этих психических состояний.

Мера индивидуализации облика человека при изображении может быть разной. Поэтому решение проблемы внешнего и внутреннего сходства в творческой практике художников-портретистов достигается по-разному. В результате глубокого и всестороннего анализа мы пришли к выводу, что проблема сходства при изображении решается на следующих уровнях:

1. Обстоятельным, точным воспроизведением внешних примет портретируемого и передачей его характера. Такого взгляда и творческого метода в искусстве придерживался замечательный русский портретист И.Н. Крамской, который писал: «Портретист обязан ничего не вносить своего в портрет, а должен как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были...» [19].

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

3. Выделением путем «извлечения» из облика оригинала одного – двух характерных признаков внешности или доминирующих черт, определяющих поразительность внешнего сходства и характера изо-



бражаемого. Подтверждением наличия этого приема могут быть замечания художника Су Ши, который писал: «Если в глазах вместе со скулами и щеками есть сходство, то тогда и во всем остальном будет сходство; брови вместе с носом и ртом можно увеличить и уменьшить, однако сходство их будет схвачено... . Вообще идея портрета имеет свое место – или в бровях и глазах, или в месте носа и рта» [20].

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

Однако, чтобы правдиво передать внешнее сходство, раскрыть посредством внешнего сходства внутреннюю сущность человека, необходимо хорошо знать строение человеческого тела – анатомию, дающую обоснование его внешней формы через анатомическую структуру костей и мышц. Так как, рисуя лицо и тело человека, организуя его линейно-конструктивную и композиционную схему в портрете, необходимо помнить, что каждая линия одновременно указывает и на определенное расположение костей и мышц, обладающих как общими анатомическими свойствами, присущими для всех, так и индивидуальными чертами, обеспечивающими отличия людей друг от друга.

Исходя из общего понимания термина «живопись», необходимо отметить характерные признаки понятия «живопись головы». Как известно, произведение каждого жанра изобразительного искусства, в том числе и портретного изображения, базируется:

- с одной стороны, на определенном комплексе всеобщих закономерностей, правил и приемов изобразительного искусства;
- с другой стороны, на специфических средствах живописи головы и внутрижанровых структурных закономерностях композиции, определяющих границы жанра.

Поэтому в понятие «живопись головы» мы включаем:

- первичные продукты учебной деятельности;
- организационно-выразительные элементы композиции;
- основные законы, правила и приемы изображения;
- живописные средства, определяющие основной ее характер выражения.

Освоение разнообразных сторон композиционной и живописной структуры в их логической последовательности и взаимодействии не может заменить творчество, однако знание их шлифует художественное и композиционное мышление, способствует правильному выбору выразительных средств, ибо независимо от новизны или традиционности решений, основные ее закономерности всегда сохраняют свое определенное значение в искусстве.

Работа над композиционными задачами при изображении головы имеет свои специфические закономерности, которые требуют:

- активного творческого отношения к выбору оригинала;
- потребности осмысления и постижения своеобразия человеческой индивидуальности с целью выбора в ней главного;
- восприятия и анализа внешнего облика и внутреннего мира изображаемого.

Композиционные закономерности приобретают в портретном изображении специфические внутрижанровые свойства. Так, например, композиционный центр в тематической картине – это центральное место действия в определенной сюжетной ситуации. Композиционный центр в портретном изображении – это человеческое лицо, определяющее организацию композиционных элементов с целью концентрации внимания именно на портретируемом с обязательным изображением его на переднем плане и т.д.

К специфическим средствам живописи головы необходимо отнести диалектическую взаимосвязь главных проблем портретного изображения – идеи, образа и сходства:

- портретное изображение головы и фигуры человека;

- передачу портретного сходства;
- выражение лица;
- направление взгляда – взгляд на зрителя, на невидимого собеседника, на невидимую цель, взгляд вовнутрь себя;
- экспрессию жеста и позы;
- композиционный принцип силуэтности, определяющий соотношение и контраст на уровне «фигура-фон»;
- система перспективно-ракурсных размещений головы и фигуры человека, определяющих статичность изображения или направление движения в картинной плоскости;
- принцип координации и субординации в композиционном или групповом портрете и т.д., то есть это координация смысловых и формальных элементов композиции портрета в единое гармоничное целое.

### **2.3. Методические особенности живописного изображения головы**

Основным видом учебной работы по живописи является этюд с натуры, в процессе выполнения которого художник получает комплекс профессиональных навыков. Здесь не только приобретаются основы живописной грамоты, но и развивается живописное видение, художественный вкус, повышается общая профессиональная культура.

Работа над этюдом начинается с выбора и организации постановки модели. Успех выполнения этюда во многом зависит от того, каким образом поставлена модель, насколько удачно задумана постановка.

Постановка должна отчетливо выявлять основные живописные особенности головы, освещенной светом спереди, когда образуются небольшие группы тени. Освещенная прямым светом голова требует более темного фона, хотя не обязательно черного, но подобранного по цвету так, чтобы фон был не только в тональном, но и в цветовом контрасте с головой.

Аксессуары и драпировки не должны затруднять восприятия главного содержания человека, но нельзя ими пренебрегать. Добива-

ясь цветовой гармонии и психологической выразительности модели, нельзя забывать о единстве образной и цветовой характеристик.

Для этого надо четко определить начало и конец работы, выработать систему последовательности. Мы рекомендуем работу над этюдом головы условно расчленить для себя на три этапа, которые связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга.

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

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

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

Эти этапы, если их придерживаться, дадут возможность студенту более сознательно вести свой этюд от начала до конца и помогут ему избавиться от множества ненужных, а подчас и вредных бесконечных переписок, которые обычно приводят к тому, что этюд становится перегруженным краской, которую нельзя класть бессистемно, иначе она начинает жухнуть, чернеть.

Здесь речь идет, прежде всего, о лепке формы цветом. Собственно, это основа в обучении живописи.

Прежде всего, необходимо учиться видеть цветовые соотношения в сравнении, т.е. учиться цельному живописному видению. Все это поможет острее чувствовать цветовую гармонию природы, безошибочно определять ее цветовое качество, научит подчинять каждую деталь единому целому, общему колористическому строю картины.

Следующим этапом после четкого определения задач постановок является осознанный выбор точки зрения. В этом процессе активно работает изобразительный опыт восприятия. Целенаправленное восприятие природы начинается именно с выбора точки и уровня зрения, которые позволили бы раскрыть форму модели живописными средствами. Нижняя точка зрения по отношению к природе применяется художниками, когда изображению нужно придать величественный

характер, как, например, в портрете. Верхняя точка зрения расширяет пространство изображения, а боковая – заставляет строить изображение на силуэте.

Существует несколько способов рисунка под живопись. Но не все они являются методически правильными и приемлемыми в учебной практике. Предварительный рисунок на бумаге с последующим механическим перенесением его на холст нежелателен, потому что лишает студента свободы в дальнейшей работе цветом.

Для начинающих в качестве наиболее доступного и простого приема следует рекомендовать рисунок на холсте углем. Этот мягкий, податливый, легко стирающийся материал позволяет вносить значительные изменения для уточнения рисунка.

Имея строгий рисунок, невольно привыкаешь к дисциплине труда в масляной живописи, что дается чрезвычайно трудно, и поэтому в самом начале обучения масляной технике необходимо, в первую очередь, думать о точном рисунке и правдивой передаче объема. Поскольку без выразительного, качественного рисунка не может быть убедительной живописи.

В рисунке необходимо найти основное расположение форм с учетом их освещения. При этом следует избегать подробной моделировки формы, так как излишняя прорисовка сковывает студента.

Нередко бывает, что боязнь нарушить предварительный рисунок приводит к тому, что живопись, по существу, превращается в робкую раскраску. Таким образом, рисунок на холсте углем должен быть строгим и точным, но без подробной детализации.

Говоря о рисунке, следует отметить, что некоторые студенты рисуют контурной однонажимной линией. Такой рисунок исключает пространство и не учитывает освещения. Не обязательно моделировку делать в полную силу тона угля. Можно сделать довольно светлый по тону рисунок, но желательно с характеристикой основных тональных градаций формы головы. Затем рисунок можно или зафиксировать лаком, как уже говорилось, или смочить водой из пульверизато-

ра, если грунт холста клеевой или эмульсионный, или слегка смахнуть уголь, оставив рисунок в очень легком светлом тоне.

Прежде чем начать писать, целесообразно мысленно проанализировать модель в зависимости от задач и решить, какие, примерно, смеси необходимо взять для этюда, какие красочные сочетания воспринимаются в модели, взаимодействие теплых и холодных цветов.

После этого возможно приступить к работе над подмалевком.

Подмалевок – это легкая прописка цветом всего холста. В подмалевке рекомендуется обходиться без белил, как акварелью, или вводить необходимое количество белил для передачи больших тональных отношений.

Подмалевок для живописи головы делается так же, как и для натюрморта и других упражнений.

Очень важно, чтобы первая прописка была сделана не приблизительно, а по возможности более близко к натуре и в полную силу. Это сразу создаст прочную основу для дальнейших цветовых поисков.

Когда сделан подмалевок и пролеплена форма головы, можно переходить к решению основных масс в полную силу натуры.

Практика показывает, что начинать надо с самого темного, остальные отношения находить в соответствии с этим самым темным пятном на холсте. В этом случае живописное решение светлых пятен будет пропорционально самому темному месту. Если же начинать писать со светлого, то этюд может быть либо разбелен, либо не хватит темного тона по отношению к светлому. Нахождение самого темного пятна на чистом холсте уже создает как бы два полюса, одним из которых является это пятно, а другим – белый холст; остальные тона будут промежуточными между контрастом темного и светлого.

Обычно учебный этюд выполняется методом "а-ля прима", при этом бережное отношение к холсту должно непременно сопутствовать работе над этюдом.

Цельное видение, чувство цветовой среды – все это воспитывается в течение всего процесса работы студента над учебными этюдами.

Сравнивать необходимо не только с точки зрения формы, пропорций и характера, но и с точки зрения цветовых отношений.

Для решения задачи живописи головы необходим опыт живописной работы, нужно чувствовать, как форма головы строится цветовыми отношениями. Поэтому при проработке формы деталей каждым мазком кисти выявляете определенную часть формы и обязательно отличайте по цвету один мазок от других.

Когда корпусная прописка, лепка формы цветом в основном закончена, наступает момент завершения этюда. Если весь процесс работы над этюдом велся методически правильно, то завершение его не требует особых усилий, так как логически вытекает из этого процесса.

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

Собственно завершение этюда заключается в подчинении деталей общему живописному целому, в окончательной проверке цветовой гармонии. В процессе завершения этюда могут быть рекомендованы жидкие прописки лессировочного характера.

Чтобы добиться обобщения и цельного живописного решения, студенту приходится пережить большое внутреннее напряжение.

В этот момент нужно напрячь всю волю ради того, чтобы отказаться порой от многих найденных деталей ради цельного и наиболее художественного решения.

Предлагаемый метод ведения учебного этюда не является единственно правильным. Существуют и другие способы работы над этюдом. Но задача профессионального обучения и воспитания художника в высшей школе требует наличия четкой и ясной методической системы.

## 2.4. Динамика формирования умений живописного изображения головы

Практический курс по живописи включает в себя:

- 1) подготовительные упражнения (форэскизы);
- 2) кратковременно-тренировочные упражнения (этюды головы);
- 3) длительно-творческие упражнения (портрет).

Вслед за этим начинается практическая работа, в которой различные типы упражнений, их последовательность и взаимоподчиненность образуют определенную систему (см. Приложения).

1. Перед каждым кратковременно-тренировочным и длительно-творческим упражнением выполняются подготовительные упражнения. Цель их – организация поиска конкретного цветового решения и быстрая фиксация на холсте первого, не адаптированного впечатления от натуры.

Очевидно, для того чтобы получить наиболее полное представление об изображаемом, необходимо выполнить несколько форсированных эскизов головы с различными установками на выявление силуэта, фиксацию пространства, выразительность колорита и передачу освещения и т.д.

Все типы предложенных нами упражнений повторяются до полного усвоения студентами теоретического и практического материала.

При изучении нового учебного материала важную роль играют специальные подготовительные упражнения – форэскизы (ф/э), активно способствующие усвоению новых понятий или закономерностей живописной грамоты. Они служат действенным способом закрепления результатов чувственного познания, стимулирующим аналитическое изучение натуры.

*В цели и задачи подготовительных упражнений входят:*

- первичное знакомство с отдельными компонентами изучаемой темы или частными случаями ее реализации;
- быстрая фиксация в ф/э первого, еще неадаптированного впечатления от натуры;



- организация и поиск рационального цветового и композиционного решения натурной постановки;
- подведение студентов к дальнейшему, более углубленному анализу цвета и воспринимаемой формы в последующих кратковременно-тренировочных упражнениях.

2. Кратковременно-тренировочные упражнения призваны активизировать внимание художника к передаче общего тонового и цветового состояния природы, к решению «большой» формы, общего конструктивного целого.

*В цели и задачи кратковременно-тренировочных упражнений входят:*

- закрепление полученных ранее знаний и выработка на их основе живописно-пластических навыков передачи многообразных колористических состояний объективного мира;
- воспитание специального художественного (аконстантного) видения природы в соответствии с динамикой цветовых явлений в натурных постановках.

В результате этих упражнений, прежде всего, формируется представление о цветовом единстве и разнообразии цветовой нюансировки, а также определенный запас знаний, умений и навыков, на базе которых формируются более сложные образы.

Всякая натурная постановка или воспринимаемый художником объект представляют собой комплекс раздражителей. В педагогической практике этот комплекс сознательно расчленяют и изучают его элементы в определенной последовательности. В результате поэтапного изучения целостного явления накапливается запас знаний, умений, навыков, воспитывается художественное видение природы.

Специфика заданий в действующей ныне программе по живописи для художественно-графических факультетов (длительные по времени и однообразные по характеру умственной деятельности упражнения) способствует образованию устойчивых комплексов временных связей, иначе говоря, стереотипа.

3. В отличие от подготовительных и кратковременно-тренировочных упражнений, в которых изучаются и постигаются отдельные закономерности природы, ее цветовое многообразие и колористические особенности, длительно-творческие упражнения – это синтез ранее полученных знаний, умений и навыков, требующий решения целого комплекса учебных задач, приведения изображения к целостной образной характеристике.

*В цели и задачи длительно-творческих упражнений входят:*

- наиболее полный анализ и синтез природы;
- закрепление и совершенствование ранее усвоенных знаний, умений и навыков;
- овладение методом ведения длительной натурной постановки;
- воспитание целостного видения;
- решение образной характеристики природы.

Таким образом, длительно-творческие упражнения включают весь комплекс задач живописной грамоты. От первоначальных обобщений студенты в работе над этюдом головы переходят к обстоятельному анализу природы и затем к завершающему синтезу, целостной образной трактовке.

Живописный процесс в длительно-творческих упражнениях предполагает определенную последовательность. Работа над длительным этюдом расчленяется на три этапа, которые тесно связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга.

Первый этап – композиционное размещение изображения на плоскости, восприятие и передача цветового состояния природы, определение общих цветовых и тоновых отношений большой формы.

Второй этап – подробный анализ природы и моделировка формы цветом.

Третий этап – синтез и обобщение, приведение изображения к живописному единству и колористическому замыслу.

На первом этапе работы необходимо зрительно проанализировать натуру, понять общий колористический строй. Анализ натуры включает в себя не только фиксирование субъективных впечатлений от увиденного, но и выявление объективных закономерностей, основанных на научных знаниях о цветовых закономерностях природы.

Первое впечатление от натуры, а именно, общее цветовое состояние, отношения больших цветовых и тоновых плоскостей, количественное соотношение светлого и темного, композиционные задачи следует решать в небольшом подготовительном эскизе. Только после осмысленного эскиза можно приступить к длительной работе на формате.

Длительную работу с натуры целесообразно начинать с хорошо построенного рисунка, в котором одновременно решаются задачи композиционного размещения изображения на плоскости, определяется характер формы в целом, ее пропорции, пластика и конструкция. И только нарисовав модель, можно приступить к передаче больших цветовых и тоновых отношений натуры, к нахождению большой формы и положения модели в пространстве, не теряя при этом общего цветового состояния. «Без решения большой формы и общих цветовых отношений никакая дальнейшая, тщательная проработка деталей, формы, мозаика ее цветовых рефлексов не сделает изображение правдивым и живописным», – указывает проф. Г.В. Беда [5].

Успех в нахождении больших тоновых и цветовых плоскостей определяется умением целостно воспринимать модель. Это возможно лишь при охвате натуры единым взглядом, расширении поля зрения, как говорят художники, способностью «раскрыть глаза». Или, как пишет В. Гамаюнов: «...с умением смотреть в бесконечность пространства, не фиксируя внимания на одной точке, а также с умением отдельными «вспышками» глаз переводить свое зрение в разные части изучаемого пространства» [11]. При таком взгляде и определенном угле зрения натура охватывается одновременно. Тональные и цвет-

вые контрасты, детальная раздробленность формы, теряя самостоятельность, подчиняются большой форме, а натура воспринимается более цельно.

На втором этапе работы проводятся подробный анализ натуры и детальная моделировка формы цветом. Моделировка формы требует определенной законченности каждой детали. Особенность этого этапа состоит в том, чтобы, прорабатывая деталь, не потерять ее связь с другими, не разрушить общие отношения и большую форму.

Третий этап – заключительный и самый ответственный в работе над изображением. Цель его – создание целостной образной характеристики натуры. В создании целостного образа проявляется умение соединять отдельные части изображения в единое целое, которое включало бы все элементы натуры, выражающие замысел учебной постановки. Образный строй изображения определяется выявлением главного и второстепенного, а соотношение их создает смысловую ситуацию. «Изучение натуры, понимание главного и второстепенного в ней является моментом творческого подхода к изображению», – пишет проф. Г.В. Беда [5].

В учебной работе смысловая ситуация организуется педагогом, а в задачу студента входит создание целостного образа с учетом особенностей зрительного восприятия и изобразительных средств. Единство изображения достигается не только в результате целостного видения натуры, но и сознательного выделения оптического или композиционного центра.

Композиционный центр формируется путем выделения главного предмета или группы предметов и удаления или «погашения» второстепенных. Предметы, попавшие в композиционный центр, прорабатываются более рельефно и детально с применением сильных тоновых и цветовых контрастов. Вне композиционного центра выраженность объема слабее; детали менее прорабатываются, тоновые и цветовые контрасты ослабевают, смягчаются границы форм.

На последнем этапе работы над изображением необходимо направить внимание на целостное восприятие природы, на сознательную организацию смыслового и композиционного центра.

Важной характеристикой творческой деятельности служит видение структуры натурной постановки: способность отобрать из многообразия деталей самое существенное, найти целостное образное и колористическое решение природы.

Осознание, четкое разграничение и неуклонное выполнение задач, стоящих на каждом этапе, является необходимым условием успеха в работе над длительным этюдом. П.П.Чистяков утверждал, что: «... каждое дело ... требует неизменного порядка, требует, чтобы все начиналось не с середины или конца, а с начала, с основания... малейшее нарушение порядка ...ведет к совершенной неверности и путанице...» [24].

Накопленный в подготовительных и кратковременно-тренировочных упражнениях теоретический и практический опыт дает ключ к последующим самостоятельным поискам, позволяет обобщать уже имеющийся фактический материал, проникать в сущность явлений окружающего мира.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обучение живописи головы на занятиях по академической живописи позволило выявить, что качественным показателем выражения творческой активности студентов в процессе обучения живописи при изображении головы является осмысление и осознание особенностей живописного восприятия и представления.

В учебной живописи правильная организация восприятия модели, формирование представления и последовательное направление изобразительных действий приобретают важное значение.

Особенность изображения головы заключается в том, что необходимо проводить аналогии с познанными принципами изображения объемной формы, изученными на простых предметах при изображении натюрморта. В этюде головы эти основополагающие принципы явно не прочитываются, однако мысленное сопоставление по характерным признакам дает выход на формирование целостного цветового образа представления.

Педагогические особенности при обучении изображению головы заключаются в том, что знания, умения, полученные в процессе работы над натюрмортом, необходимо эффективно использовать в новых, более сложных условиях.

В первых учебных этюдах головы аналитическая сторона изображения выступает на первый план. Педагог направляет восприятие студента на изучение цветового единства объемной формы и цвета головы, ее положения в пространстве и т.д., в то же время дает первоначальные знания и умения по передаче колористического единства.

В содержание учебной живописи включены обязательные практические занятия, обеспечивающие грамотное решение разнообразных учебно-творческих задач, направленных на живописное решение головы.

В пособии определяются последовательность заданий и типы упражнений, способствующие овладению знаниями и умениями, не-

обходимыми для освоения живописи головы, и учитывающие особенности обучения студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов.

Для формирования полноценного представления об изображаемом необходимо длительное, целенаправленное восприятие предложенной модели, фиксирование ее с возможных точек зрения посредством выполнения подготовительных упражнений (форэскизов), кратковременных упражнений (цветовых зарисовок) и длительных упражнений (этюдов).

Важную роль играют специальные подготовительные упражнения (форэскизы); их применение позволяет выполнить колористические композиции, направленные на передачу цветового состояния, что дает возможность сознательно использовать приобретенные умения в последующей работе над этюдом головы.

Кратковременно-тренировочные упражнения (этюды) призваны активизировать творческую деятельность студентов. Их цель – сформировать общее представление о модели и последовательно выявить живописные нюансировки портретируемого, что дает возможность в длительных учебных постановках решать все учебно-творческие задачи.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. **Ананьев Б.Г., Дворяшина М.Д., Кудрявцева Н.А.** Индивидуальное развитие человека и константность восприятия. АПН СССР. – М.: Просвещение, 1968. – С. 335.
2. **Ананьев Б.Г.** Развитие психофизиологических функций взрослых людей. – М.: Педагогика, 1972. – С. 246, с черт.
3. **Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – С. 392.
4. **Артамонов И.Д.** Иллюзия зрения. – М.: Наука, 1969. – С. 223.
5. **Беда В.Г.** Основы изобразительной грамоты. – М.: Просвещение, 1989.
6. **Бодалев А.А.** Восприятие и понимание человека человеком. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 200.
7. **Бродский И.А.** Репин – педагог. – М.: Изд-во АХ СССР, 1960. – С. 125.
8. **Волков Н.Н.** Восприятие предмета и рисунка. – М.: Издательство АПН РСФСР, 1950. – С. 508.
9. **Волков Н.Н.** Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – С. 320, ил.
10. **Волков Н.Н.** О константности восприятия величины и формы. // Исследования по психологии восприятия. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 201 – 254.
11. **Гамаюнов В.Н.** Рисунок и живопись. – М.: Искусство, 1972. – С. 43.
12. **Гильденбранд А.** Проблема формы в изобразительном искусстве. – М., 1914. – С. 196.
13. **Даниэль С.М.** Искусство видеть. – Л.: Искусство. Ленинградское отд., 1990. – С. 224.
14. **Егоров Т.Г.** Психология овладения навыками чтения. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1953. – С. 24.



15. **Зинченко В.П.** Творческие проблемы психологии восприятия // Инженерная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1964. – с. 231 – 262.
16. **Котова Е.** Глаз и законы красоты // Искусство. – 1966. – № 12. – С. 9.
17. **Кузин В.С.** Психология: Учебник. – М.: Агар, 1997. – С. 304, ил.
18. **Кузин В.С.** Вопросы изобразительного творчества. – М.: Просвещение, 1971. – С. 144.
19. **Крамской И.П.** Письма и статьи: В 2 т. – М.: Искусство, 1965 – 1966. – Т. 1. – С. 627.
20. Китайские трактаты о портрете / Под ред. Е.И. Лубо-Лесниченко и М.Л. Рудовой. – Л.: Аврора, 1971. – С. 73, ил.
21. **Ломов Б.Ф.** Психология восприятия. – М.: Наука, 1989. – 194 с.
22. **Максимов К.М.** Живопись головы // Школа изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1965. – Вып. 3. – с.51 – 86.
23. **Максимов К.М.** Живопись. – М.: Искусство, 1964. – С. 191.
24. **Молева Н.М., Бел клин Э.М. П.П.Чистяков** – теоретик и педагог. – М.: Изд-во АХ СССР, 1953. – С. 99.
25. **Мыльников А.А., Еремеев О.А.** Проблемы преподавания живописи и рисунка. – СПб., 1994.
26. **Натадзе Р.Г.** К проблеме константного восприятия // Вопросы психологии. – 1961. – №4. – С. 36.
27. **Павлов И.П.** Полн. собр. соч. 2-е изд. М.; Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1951. – Т. 3. – С. 223.
28. **Павлов И.П.** Полн. собр. соч. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т.3.-кн. 2. – С. 325.
29. **Павлов И.П.** Полн. собр. соч. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т.4. – С. 415.
30. **Петровский А.В., Ярошевский М.Г.** Психология: Словарь. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
31. Практическое руководство для начинающих и самостоятельных художников. – М.: Искусство, 1964. – С. 284.

32. **Разумный В.К.** Ленинская теория отражения и некоторые теоретические вопросы изобразительного искусства. – М.: Сов. художник, 1963. – С. 119.

33. **Ренчлер И., Херцбергер Б., Эпстайна Д.** Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Пер. с англ. М.А. Ситникова. – М.: Мир, 1995. – С. 335.

34. **Рок И.** Введение в зрительное восприятие / Пер. с англ. – М.: Педагогика, 1980. – С. 312, ил.

35. **Ростовцев Н.Н.** Очерки по истории методов преподавания рисунка. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – С. 286.

36. **Ростовцев Н.Н.** Рисование головы человека: Учебное пособие. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – С. 304, ил.

37. **Ростовцев Н.Н.** Академический рисунок. Курс лекций. – М.: Просвещение, 1973. – С. 131.

38. **Рубинштейн С.Л.** Основы общей психологии: В 2 т. – М.: Педагогика, 1989. – Т.1. – 488 с.; – Т.2. – 328 с.

39. **Сеченов И.М.** Избранные произведения. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 1. – С. 772.

40. **Смирнов А.А.** Состояние психологии и ее перестройка на основе учения И.П. Павлова. // Известия АПН РСФСР. – Вып.45. – С. 36.

41. **Смирнов Г.Б.** Живопись. – М.: Просвещение, 1975.

42. **Талызина Н.Ф.** Управление процессом усвоения знаний. – М.: Изд-во МГУ, 1975. – С. 343.

43. **Теплов Б.М.** Проблемы индивидуальных различий. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1961. – С. 563.

44. **Тома Л.А.** К вопросу о дифференциации портрета как жанра живописи // Советское искусствознание – 77. Вып.1. – М.: Советский художник, 1978. – с. 233 – 247.

45. **Узнадзе Д.Н.** Экспериментальные основы психологии установки. – Тбилиси, 1961. – С. 186.

46. **Унковский А.А.** Живопись. Изображение фигуры. Портрет. – М.: Просвещение, 1983. – С. 48.

47. **Унковский А.М.** Формирование умений и навыков у учащихся 5 – 6 классов на учебно-опытном участке. – М.: Учпедгиз, 1959. – С. 26.
48. **Щербаков В.С.** Изобразительное искусство. Обучение и творчество. – М.: Просвещение, 1969. – С. 272, ил.
49. Школа изобразительного искусства: В 10 вып. – 2-е изд. – М: Искусство, 1964 – 1968.
50. **Эсаулов А.Ф.** Активизация учебно-познавательной деятельности студентов. – М.: Высшая школа, 1982. – 223 с.
51. **Юон К.Ф.** Об искусстве. – М.: Искусство, 1957. – С. 333.
52. **Яшухин А.П.** Живопись: Учебное пособие для учащихся педагогических училищ по спец. 2003. – М.: Просвещение, 1985.
53. **Якобсон П.М.** Психология художественного восприятия. – М.: Искусство, 1964. – С. 86.
54. **Ярбус А.Л.** Роль движения глаз в процессе зрения. – М.: Наука, 1965. – 166 с.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

**Архангельский С.И.** Лекции по научной организации учебного процесса в высшей школе. – М.: Высшая школа, 1976. – С. 200.

**Бартеньев И.А.** О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях. – М: Изд-во АПН РСФСР, 1974.

**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.

**Руднев В.В.** Живопись. – М., 1985.

**Рындина Л.И.** Живопись головы. Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин. // Межвузовский сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1990.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### 1. Система упражнений по овладению лепкой головы тоном

*Упражнение 1.* Подготовительные упражнения, форэскизы головы натурщика на светлом и темном фоне. Гризайль (3 часа).

Цель этого подготовительного упражнения (ф/э) – овладение приемами передачи больших тональных отношений, акцентирование внимания студентов на роли фона и тональной взаимосвязи с ним головы натурщика.

Для выполнения (ф/э) модель ставят так, чтобы она освещалась спереди, без резких контрастов светотени; голова должна восприниматься силуэтно. Отношение головы к фону варьируется; в одном случае фон светлее головы, в другом – темнее. Упражнение выполняется на одном холсте (2-3 варианта).

Методическая необходимость подготовительного упражнения (ф/э) диктуется тем, что студенты длительное время ошибаются в передаче больших тональных отношений головы к фону. Ошибки в больших отношениях модели к фону приводят впоследствии к тональной путанице, дробности изображения, к бездумному копированию натуры. От правильного решения этой основной для первого этапа закономерности зависит в дальнейшем успех в работе.

Предлагаемое подготовительное упражнение (ф/э) является начальной стадией изображения натуры. Приступая к работе над головой, студент, прежде всего, определяет силуэт модели, находит отношения натуры к фону. Поэтому логично начинать обучение студентов с постановки глаза на восприятие больших тонально-пятновых отношений головы к фону, оставляя пока что в стороне объемное построение формы.

*Упражнение 2.* Этюд головы натурщика с четко выраженной анатомической формой. Гризайль (6 часов).

Кратковременно-тренировочное упражнение преследует следующие цели:

- передача тональных отношений теневых и световых частей натуры;
- передача тональной связи модели с фоном;
- лепка большой формы тоном.

Для натурной постановки выбирается натурщик с четким и ясным анатомическим строением лица. Модель следует поместить вблизи окна с таким расчетом, чтобы создать сильное, контрастное освещение. Тональные отношения между световой и теневой частями головы и фоном должны читаться ясно. Используется серая драпировка, тональность которой воспринимается со стороны световой части головы темнее, а, с теневой – светлее. С теневой стороны модели для более четкого выявления формы устанавливается белая отражательная плоскость. В таких условиях четко читается «линия» собственной тени, подчеркивается анатомическое строение черепа.

Методическая необходимость выполнения кратковременно-тренировочного упражнения диктуется тем, что для студентов это учебное задание представляет определенную сложность: им трудно воспринимать модель цельно. Как правило, начинающие студенты, слишком увлекаясь деталями, упускают большую форму и в результате пассивно копируют натуру, стараясь лишь предельно точно передать ее внешний облик.

На данном этапе обучения, когда студенты еще не умеют воспринимать и передавать натуру объемно и цельно, от педагога требуется максимально активизировать внимание учащихся. Четкое осознание цели упражнения в комплексе задач по овладению навыками живописи головы избавит студента от преждевременного желания написать «портрет». Так как создание портрета требует больших знаний и навыков, свободного владения анатомической лепкой формы, только овладение этими навыками в полном объеме сможет открыть путь к творческому освоению проблем портретной живописи.

В ходе решения поставленной упражнением задачи необходимо верно передать характер светотени и тональные различия отдельных частей головы: лицевые части; глазные яблоки, передние и боковые поверхности носа, скуловые кости. Череп следует лепить с учетом большой формы, не прибегая при этом к излишней детальной проработке. Правильное решение задачи возможно при условии постоянного сравнения пропорциональных отношений, отдельных частей головы и в то же время при целостном их восприятии.

Проследим последовательность лепки формы головы. Целесообразно начинать писать с теневой части головы: тень сразу же определяет большую форму и дает тональный камертон для нахождения последующих отношений. Следом за теневой частью головы решается фон. Начинающие художники часто не придают ему значения и, прописав голову, только потом «закрашивают» фон.

На чистом холсте трудно правильно решить силуэт головы, поскольку он нередко воспринимается слишком темным.

После нахождения больших тоновых отношений фона и теневой части головы можно приступить к поискам отношений головы и фона с освещенной стороны. Такая последовательность в работе позволяет воспринимать изображение объемно и в пространстве.

На этом этапе обучения следует обратить особое внимание на передачу касаний головы и фона. Начинающие живописцы нередко чрезмерно затемняют фон со стороны освещенной части лица и, наоборот, утемняют касания теневой стороны лица с фоном, высветляя последний; при отсутствии контрастного освещения модели формы, находящиеся в свету и закругленные к границам с фоном, несколько затемнены. С теневой стороны головы на границе с фоном также имеются закругления; под влиянием рефлексов они высветляются, а рефлексы к границе с фоном усиливаются. Смягчая границы касаний, рефлексy способствуют передаче объемной формы и пространства, «отрывают» изображение головы от фона. Более темные места – на границе изломов формы, в условиях, когда лучи, падая под острым

углом, не отражаются, а скользят по поверхности. Другие отражательные плоскости, находясь на значительном расстоянии от натуры, слабо освещают ее теневую часть.

После того, как решена теневая часть головы по отношению к освещенной части и фону, необходимо выявить конструкцию головы и ее характерные особенности, перейти к конкретизации и уточнению большой формы, но еще без проработки деталей. Форму следует понимать как объем, образованный многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей воспринимается под разным углом и отражает световые лучи; поэтому она имеет свою тональную характеристику. Для передачи формы необходимо лепить ее, не заглаживая границ плоскостей, а для постепенного перехода одной плоскости формы в другую членить их на более мелкие.

Части лица – глазные впадины, нос, губы и т.д. – передаются большой формой посредством верно выдержанных, тональных отношений. При выполнении упражнения обращается внимание на различие тональных характеристик на лицевой части – на лбу, скулах и на носу. Нижняя часть лица, начиная от скуловой косточки, обычно расположена под более острым углом к лучам падающего света и поэтому менее освещена.

После приобретения определенного запаса знаний и умений в передаче тоном большой формы возможно переводить на длительное упражнение, которое преследует цель детальной проработки формы в технике гризайль. Это упражнение является переходным к живописи головы цветом.

**Упражнение 3.** Этюд головы натурщика с четко выраженной анатомической формой. Гризайль (14 часов).

Цель этого длительного упражнения – синтез полученных ранее знаний, умений и навыков; это завершающий этап освоения тональной лепки формы головы с детальной ее проработкой.



Модель ставится в условия контрастного освещения вблизи окна: форма должна читаться четко. Упражнение предполагает такую последовательность:

- нахождение больших отношений (силуэтов) световой и теневой частей головы и одежды к фону;
- детальное изучение и проработка формы;
- обобщение и приведение изображения к единому целому.

Решение первого этапа уже известно студентам и не должно представлять для них значительной трудности. Упор в работе делается на двух последних, поскольку без выявления существенных деталей и их последующего обобщения полнота портретной характеристики натуры невозможна.

После нахождения больших тональных отношений, общей конструкции головы и ее частей можно приступить к лепке деталей головы: глаз, носа, губ, ушей. Именно «лепить», так как глаз, веки тоже имеют свою форму, свои объемы. Поэтому их тоже надо воспринимать не как линии, а как формы, как объемы, состоящие из нескольких планов.

Подведение изображения к единому целому составляет заключительный этап работы над этой длительной постановкой. За анализом должен следовать синтез, подчинение отдельных деталей единству натуры, подчеркивание самого главного, существенного, характерного, отбрасывание второстепенного, незначительного. Изображение должно соответствовать целостному видению натуры.

Овладение учащимися основными знаниями, умениями и навыками лепки формы головы тоном создает необходимые предпосылки перехода к следующему этапу учебного процесса, составляющему содержание второго раздела.

## **2. Система упражнений по овладению живописью головы в условиях естественного освещения**

*Упражнение 1.* Этюд головы 2-3-х натурщиков, различных по индивидуальной цветовой характеристике. Подготовительное упражнение (6 часов).

Два – три натурщика с ярко выраженными индивидуальными цветовыми характеристиками помещаются рядом на нейтральном сером фоне. Упражнение выполняется учащимися на одном холсте, что позволяет воспринять и передать цветовое различие моделей при одновременном их сравнении.

Выполнение этого упражнения, сосредотачивающего внимание учащихся на цветовой и тоновой характеристике лица, предохраняет их от заученности цветовой гаммы, нередко встречающейся в обучении живописи головы, нацеливает на поиски индивидуальных цветовых характеристик в последующих натуральных постановках.

Комплекс задач данного упражнения ограничивается передачей обобщенной формы головы, отношений общего тонового и цветового пятна головы к фону без детальной проработки формы. В дополнение к сказанному педагог обращает внимание студентов на то, что различные части лица имеют свою окраску. Так, к примеру, лоб имеет более желтоватый оттенок, чем щеки, на висках заметны более холодные оттенки цвета, а шея по сравнению с лицом имеет более оранжевый оттенок и т.д.

Помимо индивидуальных цветовых различий портретируемых, цвет головы изменяется в зависимости от силы и цвета освещения. Поэтому цель последующих упражнений состоит в овладении навыками передачи большой формы головы и изменений цвета натуры в зависимости от световой среды.

**Упражнение 2.** Этюд головы натурщика в условиях контрастного освещения с сильными рефлексами. Кратковременно-тренировочное упражнение (6 часов).

Натурщик с ярко выраженным анатомическим строением головы находится вблизи окна. В поле зрения рисующих попадает большая часть теневой стороны головы, дополнительно освещенной отражательной плоскостью, имеющей теплый цветовой оттенок. Внимание учащихся направляется на лепку формы, передачу тональных и цветовых различий, зависящих от окружающей световой среды.

В мастерской лепка формы головы полностью зависит от характера отраженного света. Отраженный небом свет, освещая натуру, окрашивает ее в голубоватый оттенок. Индивидуальный телесный цвет натуры претерпевает тем большие изменения, чем сильнее степень освещения и чем ярче голубизна неба. Цвет неба особенно заметен в тех местах натуры, где отраженные от него лучи падают под прямым углом.

Теневая часть освещается рефлексами, отраженными от окружающих голову предметов. Сверху голова воспринимает рефлекс потолка, снизу – пола, сбоку – стен и других предметов. Благодаря рефлексам мы видим и воспринимаем находящуюся в тени форму.

Следует обратить внимание на то, что голова, расположенная вблизи окна, будет характеризоваться резкими контрастами света и тени. Сильный контраст объясняется тем, что отражательная способность стен и окружающих предметов значительно меньше, чем в условиях пленэра. Значительный контраст может и не возникнуть, если окружающие голову предметы и стены имеют светлую окраску, и наоборот, – в окружении темных предметов контраст может быть сильным.

Специально поставленная рядом с натурой отражательная плоскость дополнительно освещает и объединяет тень отраженным цветом. Необходимость введения дополнительного освещения (рефлекса) с теневой стороны вызвана, во-первых, тем, что студенты час-го преувеличивают плотность теневой части головы, во-вторых, от-

раженные от плоскости лучи создают дополнительное освещение, помогающее правильно воспринимать и передавать форму.

Живопись теневой части любых предметов, и в особенности тела, представляет значительную трудность в процессе познания красочного богатства и пластики формы в ее целостном восприятии и передаче.

**Упражнение 3.** Этюд головы натурщика, освещенного естественным светом спереди. Кратковременно-тренировочное упражнение (6 часов).

Фон подбирается с таким расчетом, чтобы голова читалась силуэтом. Светлое, без загара лицо требует более темного фона, темное – светлого. В начале работы важно акцентировать внимание студентов на передаче тонального отношения силуэта головы к фону.

Это упражнение представляет определенную сложность в двух аспектах: с одной стороны, освещенная спереди голова образует небольшие группы теней, вследствие чего форма воспринимается трудно, с другой, – увлечение подробной проработкой мельчайших цветовых отношений, концентрация внимания студентов на цветовых нюансах приводит их к пассивному списыванию с натуры, поэтому работу студентов следует направить на сознательный подход к объемному моделированию формы, передачу основных отношений, создающих общее тоновое и цветовое решение этюда.

Успех в этом упражнении будет зависеть от того, насколько глубоко учащиеся поймут суть и смысл профессиональной постановки зрения на целостность видения, в какой мере сознательно они будут передавать тональные отношения и лепить форму.

**Упражнение 4.** Этюд головы натурщика, расположенного против света. Кратковременно-тренировочное упражнение (6 часов).

Изображение натуры, поставленной против света так же, как и в предыдущем упражнении, представляет значительную трудность в

плане восприятия формы и передачи цветовой характеристики. При таком освещении голова воспринимается темным силуэтом и в значительно измененном локальном цвете. Изменение цвета предмета происходит вследствие того, что теневая часть его освещается, практически, только отраженным светом.

Наиболее распространенной ошибкой в работе над такого рода упражнениями является преувеличение черноты цвета в теневой части головы. Знание закономерностей передачи данного состояния освещения имеет решающее значение для передачи объемной формы головы.

Цвет и тональность теневой части головы во многом определяются силой рефлексов. Чем сильнее характер общего освещения, чем светлее и насыщеннее по цветовой характеристике предметы окружающей голову среды, тем сильнее рефлекс и тем значительнее читается форма головы в теневой части. И, наоборот, чем слабее освещение и менее насыщены по цвету окружающие предметы, тем слабее рефлекс, слабее воспринимается форма, тем контрастнее и темнее силуэт головы. Обычно теневая часть головы, воспринимая рефлекс предметов помещения, окрашивается в теплый оттенок.

Сильно меняется локальный цвет головы и в освещенных частях. Льющийся из окна свет скользит по волосам и вискам, разбеляет предметный цвет, делает его холодным.

Другим часто встречающимся недостатком в работе над головой в предложенных условиях является преувеличение силы рефлексов теневой части. Необходимо помнить, что в пределах теневой части головы форма моделируется едва уловимыми рефлексами; только в этом случае можно грамотно и целостно передать форму и пространство, в котором находится модель.

После освоения закономерностей передачи больших отношений и лепки формы в условиях естественного освещения следует перейти к длительно-творческим упражнениям, в которых условия световой среды повторяются, но изложенные выше учебные задачи не дублируются. Они преследуют цель углубления и расширения знаний, выработки

и закрепления умений и навыков по передаче целостной объемной формы, цветовой и образной характеристик натуры.

**Упражнение 5.** Этюд мужской головы с четко выраженным анатомическим строением в условиях контрастного освещения (16 часов).

Работа над длительной натурной постановкой требует выработки определенной последовательности в решении конкретных задач на каждом этапе.

На первом этапе работы над натурной постановкой следует первостепенное внимание уделить:

- поискам цветового решения и фиксированию первого неадаптированного впечатления от натуры в подготовительном этюде;
- композиционному размещению модели на холсте и проорисовке головы;
- нахождению общего цветового состояния натуры и передаче большой формы.

Процесс работы над натурной постановкой начинается с подмалевка, «акварельной» прописки всего холста с расчетом на последующую моделировку, подмалевки дает возможность более верно определить впоследствии тон и цвет мазка, положенного на него, а не на чистый холст. Там, где подмалевки по тону и цвету найден точно, звучность и чистота цвета намного выше, чем в пастозном письме.

По подмалевку лучше всего начинать писать с теневых частей головы. Теневая часть лица, волосы с фоном, глазные впадины следует «брать во всю силу». Писать как бы по частям, но все время учитывать целое, сравнивая основные тоновые и цветовые отношения.

На втором этапе стоит задача детального изучения и проработки натуры. При этом необходимо следить за тем, чтобы при проработке деталей не упускать целого; для этого следует чередовать восприятие деталей и их проработку с восприятием и оценкой всей постановки к целому.

Третий этап – обобщение, приведение изображения к единому целому, т.е. раздробленную деталями голову привести снова к обобщению, заострить внимание на самом характерном, подчеркивающим образ портретируемого и, наоборот, смягчить все второстепенное.

Три последующих упражнения (6, 7, 8) преследуют цель синтеза полученных знаний, умений и навыков передачи объемной формы, цветового состояния натуры и единства изображения. Последовательность в работе остается прежней: подготовительный этюд, рисунок, подмалевок и передача большой формы головы, детальная проработка формы, наконец, обобщение и приведение изображения к единству и цельности.

**Упражнение 6.** Этюд головы натурщика, освещенной естественным светом спереди (16 часов).

Цель. Передача цветового состояния натуры, лепка объемной формы и ее детальная проработка, приведение изображения к целостному единству.

**Упражнение 7.** Этюд головы натурщика, расположенного против света (16 часов).

Цель. Та же.

**Упражнение 8.** Этюд головы натурщика с плечевым поясом (20 часов).

Чтобы тверже усвоить анатомическое строение, положение парногрудинно-ключично-сосцевидных мышц и яремной выемки, следует обнажать натуру до пояса.

Грудинно-ключично-сосцевидные мышцы в значительной мере определяют связь головы с плечевым поясом. Поэтому большое внимание надо уделять освоению навыков и умений правильной передачи анатомического строения.

Натура с четко выраженным анатомическим строением располагается вдали от стен в условиях дневного освещения так, чтобы наиболее ясно читалась форма. Передача натуры в пространстве определяет вторую задачу данного упражнения.

Решая ее, студент должен научиться передавать тональность в пространственно-воздушной среде. При выполнении этого упражнения следует акцентировать внимание студентов на различие цвета обветренного, загорелого лица и сравнительно бледного, постоянно скрытого одеждой тела.

Завершение работы над системой упражнений второго раздела, посвященного лепке формы головы цветом в условиях естественного освещения, разумеется, не означает свободного и совершенного владения студентом этим важнейшим компонентом живописной грамоты. Однако, освоение основополагающими знаниями, умениями и навыками позволяет перейти к следующему необходимому этапу учебного процесса, в котором цели и задачи совершенствования восприятия и передачи объемной формы цветом будут продолжены в новых условиях световой среды.



### 3. Живопись головы в условиях пленэра

Цель: Передача цветового состояния, лепка объемной формы и ее детальная проработка, приведение изображения к целостному единству.

Одним из основных объектов на определенном этапе обучения в условиях пленэра должна стать живопись головы. Постановка этой живописной задачи на пленэре приобретает новое, несколько иное, чем в мастерской, значение. Усвоенное ранее понимание объемной формы, остающейся в действительности неизменной, становится для живописца величиной не постоянной, а относительной в зависимости от характера пространства и световой среды. Живописные средства используются по-новому, и это создает определенные трудности для начинающего живописца.

Прежде всего, перед выездом студентов на пленэрную практику полезно проанализировать ряд художественных произведений с точки зрения характеристики тех изменений цвета, объема и формы, которые неизбежно происходят в условиях пленэра. Такой анализ особенно эффективен на материале музейных оригиналов.

На пленэре нередко пользуются заученными в мастерской живописными приемами, напрасно пытаясь с их помощью разрешить живописные задачи пленэра. Часто в процессе работы холст этюда не изолируется от света и рефлексов; ярко освещенный этюд воспринимается на пленэре насыщенным, полным солнца и света, но достаточно перенести его в помещение с холодным, ослабленным светом, и он становится черным и бесцветным. Поэтому следует очень продуманно подходить к организации своего рабочего места. Прежде всего, найти площадку, отвечающую целям и задачам упражнения, целесообразно использовать зонты.

После каждого сеанса необходимо анализировать этюды в помещении со слабым, желательно, северным освещением. Это дает возможность контролировать процесс работы в более стабильных ус

ловиях освещения, своевременно увидеть и исправить ошибки. В помещении некоторые отношения могут казаться резкими, а цветовые – недостаточно насыщенными; на воздухе, при обилии света, живопись кажется и цветной, и светлой.

Перед каждым упражнением следует ставить четко определенные задачи. На первоначальном этапе не следует увлекаться длительными упражнениями; детальная проработка формы может оказаться не только бесполезной, но и мешающей решению поставленной задачи. Так, например, если поставлена задача передачи солнечного освещения и пространства в живописи головы, а студент, не осознав ее, для большей «иллюзии» начинает лепить форму максимально подробно, то, в конечном счете, им утрачивается колористическое состояние, преобладает бездумное списывание с натуры.

Хороший результат дает анализ качественных репродукций, просмотр слайдов произведений классической пленэрной живописи, отражающих изучаемые в учебном процессе явления.

На пленэре опущены подготовительные упражнения. Это не означает их отсутствия, поскольку перед началом каждого упражнения, будь то кратковременно-тренировочные или длительно-творческие, необходимо выполнение 10-15-минутных подготовительных этюдов. В условиях пленэра, когда часты изменения освещения, а глаз адаптируется скорее, чем в мастерской, такие упражнения, быстро фиксирующие первое неадаптированное и, как правило, самое верное впечатление от цвета натуры, тем более важны.

**Упражнение 1.** Этюд головы натурщика в условиях дневного солнечного освещения. Кратковременно-тренировочное упражнение (4 часа).

Цель упражнения – передача влияния световой среды на лепку формы в условиях солнечного дневного освещения.

Когда голова освещена прямыми солнечными лучами, общая гамма красок высветляется. Локальный цвет головы портретируемого

под влиянием прямых солнечных лучей как бы выгорает, становится почти бесцветным. Там, где лучи солнца скользят под углом, освещение слабеет, световая часть головы постепенно приобретает цветовой оттенок, который характеризуется суммарным цветом тела и рефлексов. Сверху цвет головы определяется суммарностью цвета освещения и рефлексов неба, снизу – тела и рефлексов земли, зелени, песка и т.д.

Колористический строй теневой части природы характеризуется прозрачностью, красочностью и насыщенностью. Тени контрастны цвету светового потока и очень богаты рефлексами, отраженными от окружающих предметов. Рефлекс голубого неба объединяет мозаику рефлексов, создавая общее колористическое единство теневой части. Рефлексы при солнечном дневном освещении сильно насыщены и светлы по тону. Следует заострять внимание студентов на том, что при интенсивном солнечном свете наблюдается чрезвычайно слабая цветовая насыщенность к свету и, наоборот, довольно насыщенная рефлексами тень.

Неопытные живописцы в условиях солнечного освещения очень часто делают серьезные ошибки: увеличивают светлоту рефлексов, или в тени пишут слишком черно.

**Упражнение 2.** Этюд головы натурщика, расположенного в тени (6 часов).

Первое и необходимое требование, предъявляемое к постановке – передача состояния природы в условиях солнечного дня. Поэтому, изображая модель, находящуюся в падающей тени, следует помнить, что сама тень обусловлена солнечным светом.

Существенно то, что живопись головы и торса модели, находящихся в падающей от листвы дерева тени, слегка смягчена теплым зеленоватым рефлексом. Внутри большой падающей от дерева тени можно увидеть очень слабые контрасты рефлексов.

Задача объема сведена к минимуму. Общая тень, охватывающая голову, плечи и грудь портретируемого, усиливает впечатление солнечного света.

**Упражнение 3.** Этюд головы натурщика в условиях пасмурного дня (4 часа).

Перед началом работы необходимо помнить об объективных закономерностях света и особенностях лепки формы в условиях пасмурного дня. Солнечный свет, проходя через толщу облаков, рассеивается, а натура освещается ровным светом. Благодаря тому, что лучи солнечного света не теряют свой спектральный, качественный состав, индивидуальная цветовая характеристика головы близка к своей локальной характеристике.

Поскольку контраст света и тени почти отсутствует, форма головы малорельефна; рефлекс от окружающей предметной среды выражены слабо. Эти особенности пасмурного дня осложняют восприятие формы и требуют от студентов концентрации внимания, сознательного подхода к передаче объемной формы.

**Упражнение 4.** Этюд головы натурщика в условиях вечернего и утреннего освещения (2 часа).

Цель упражнений – овладение навыками передачи цвета натуры, измененного под влиянием утреннего и вечернего освещения.

Анализируя световую среду, следует отметить, что натура, освещенная вечерними лучами солнца, окрашивается оранжево-красным цветом. Слабое вечернее освещение создает сильный контраст между освещенной и неосвещенной частями лица. Теневая часть головы окрашивается холодным голубоватым рефлексом неба. Усиление голубизны тени натуры объясняется контрастом, возникающим к свету освещения. Например, при оранжевом свете солнечного освещения в теневой части головы возникает контраст – голубой, при желтом – синий. На пленэрной практике следует чередовать

вечернее и утреннее освещение. Характер утреннего освещения аналогичен вечернему, но натура приобретает более светлую и красочную характеристику. С физической точки зрения, это объясняется тем, что воздух утром менее запылен и влажен, а следовательно, лучи солнца доходят до земли в более широком спектральном диапазоне. С точки зрения физиологической, отдохнувший за ночь глаз воспринимает мир более остро и тонко, чем вечером.

Необходимо помнить о том, что верное восприятие природы, опосредованное цветом источника освещения, связано с адаптацией зрения, и успех в работе над этюдом во многом будет зависеть от сохранения в памяти первого впечатления.

Размер этюдов вечернего и утреннего сеансов должен быть меньше, чем при работе в другое время суток, ввиду быстрой смены состояния. Сеанс может продолжаться не более 15–20 минут.

**Упражнение 5.** Этюд головы натурщика в условиях солнечного дневного освещения (12 часов).

Цель. Передача цветового состояния природы, лепка объемной формы, ее детальная проработка, приведение изображения к целостному единству.

**Упражнение 6.** Этюд головы натурщика в условиях пасмурного дня (12 часов).

Цель. Та же.

Специфика работы над живописью головы в условиях учебной пленэрной практики способствует скорейшему и более твердому усвоению студентами основополагающих знаний, приобретению навыков и умений, предусмотренных этим разделом обучения живописи.

#### 4. Особенности творческой работы

Изучение этого раздела начинается с обязательных подготовительных упражнений, призванных зафиксировать первые неадаптированные впечатления и цветовое напряжение красок природы. Выполнение упражнений такого рода, рассчитанных на 15 – 20 минут, должно предшествовать каждому кратковременно-тренировочному и длительно-творческому упражнению.

*Упражнение 1.* Этюд головы, освещенной с теневой стороны искусственным светом. Кратковременно-тренировочное упражнение (6 часов).

Основная цель упражнения – формирование последовательного восприятия для изображения. Здесь, прежде всего, необходимо научиться передавать тональность в пространственно-воздушной среде.

Завершение работы над системой упражнений второго раздела, посвященного лепке формы головы цветом в условиях естественного освещения, не означает свободного и совершенного владения студентом этим важнейшим компонентом живописной грамоты. Однако, освоение основополагающих знаний, умений и навыков позволяет перейти к следующему необходимому этапу учебного процесса, в котором цели и задачи совершенствования восприятия и передачи объемной формы цветом будут продолжены в новых условиях световой среды.

При искусственном освещении природы возникает сильный контраст между теневой и световой частями головы. Это объясняется тем, что искусственный свет во много раз слабее естественного, и рефлексы, практически, отсутствуют; теневая часть головы утопает в глубокой тени.

Существенной ошибкой, обусловленной объективными закономерностями зрительного восприятия, является утрата цветового напряжения и разбеливание цвета. Непостоянство характера и насыщенности цвета связано, во-первых, с константностью восприятия и адаптацией зрения, а, во-вторых, цвет тела имеет родственную харак-

теристику со светом, и поэтому последний кажется более светлым. Контрастное окружение усиливает это ощущение.

Упражнение это может повторяться в вариативных условиях: натура освещается другими по цветовой характеристике светофильтрами.

После усвоения закономерностей передачи искусственного освещения в кратковременно-тренировочных упражнениях можно приступить к длительным заданиям, преследующим цель передачи объемной формы, цветового состояния, детальной проработки натуры, приведения изображения к целостному единству.

***Упражнение 2.*** Этюд головы натурщика в условиях искусственного освещения (16 часов).

Цель. Передача цветового состояния, лепка объемной формы и ее детальная проработка, приведение к целостному единству.

Учебное издание

**Шаляпин Олег Васильевич**

**ЖИВОПИСЬ НАТЮРМОРТА И ГОЛОВЫ**

Учебно-методическое пособие

Редактор *Е.Н. Ряшенцева*

Компьютерная верстка *Т.В. Богрянова*

Лицензия ЛР № 020059 от 24.03.97 г.

Гигиенический сертификат № 54. НК. 05.953. П. 000149. 12.02 от  
27.12.02 г.

---

Подписано в печать 10.11.04 г. Формат бумаги 60x84/16.

Печать RISO. Уч.-изд. л. 6. Усл. печ. л. 5,9.

Тираж 300 экз. Заказ № 4.

---

Педуниверситет, 630126, г. Новосибирск, 126, ул. Вилюйская, 28